ТУМАЧЕЊА СИГНАЛИЗМА

БИБЛИОТЕКА СИГНАЛ

ТУМАЧЕЊА СИГНАЛИЗМА

Библиотека „Сигнал“

Тумачења сигнализма

Библиотека „Сигнал“
Библиотеку је основао Мирољуб Тодоровић 1970. године

Издавачи
„Еверест Медиа“, Београд
Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“

За издаваче: Бобан Кнежевић и Дејан Ајдачић
Уредник библиотеке: Зоран Стефановић
Знак библиотеке: М. Т. Вид

Приредила
Др Јелена Марићевић Балаћ,
Филозофски факултет у Новом Саду

Рецензенти
Др Милица Ћуковић
Институт за књижевност и уметност, Београд
Доц. др Маја Медан Орсић
Филозофски факултет у Новом Саду
Др Марија Бјелица
Новосадски културно–образовни круг

Штампа и повез: „Skripta Internacional“, Београд
Тираж: 300 примерака

Званични сајтови
Сигнализам @ Пројекат Растко • Signalism @ Project Rastko
http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/
Сигнализам: манифести, студије, есеји, прикази
http://signalism1.blogspot.com/
http://www.miroljubtodorovic.com

ТУМАЧЕЊА СИГНАЛИЗМА

ЗБОРНИК

Beograd, 2021.

Садржај

1. Сигнализам: теорија, поетика, историја 7

Иван Штерлеман: Увод у естетику сигнализма 9

Иван Штерлеман: Авангардно дело као производ еволуције или „потпуно нова ствар“? 43

Иван Штерлеман: Уметност цивилизације или нова култура . . . 77

Иван Штерлеман: Рађање сигнала: Сигналистички манифести (1967–1970) 81

Душан Стојковић: Сигнализам и надреализам 93

2. Сигнализам у свету. Сигнализам као призма српско–пољских веза 117

Душан Стојковић: Безгранична авангарда: Страни авангардисти о сигнализму; њихово присуство у сигналистичким гласилима 119

Јелена Марићевић Балаћ: Збирка „Свиња је одличан пливач“ (1971) у светлу српско–пољских веза. 148

Јоана Орска: Шта сигнализује змија? 165

Јакуб Корнхаузер: У духу дадаистичке дрскости. 173

3. Токови рецепције сигнализма 177

Душан Стојковић: Сигнализам – демистификација традиционалне поезије (о дисертацији Јулијана Корнхаузера) 179

Душан Стојковић: Сигнализам сагледан изнутра (о дисертацији Миливоја Павловића) 192

Душан Стојковић: Есејистичко промишљање сигнализма – уметности трећег миленијума 209

Душан Стојковић: Сигнализам на длану 227

4. О сигналистичкој прози 241

Никола Цветковић: Дневник сигнализма – роман Тодоровићевог опуса 243

Мирјана Д. Бојанић Ћирковић: Мала спика – змај жвака: Шатровачки језик као поетички сигнал романа *Боли ме блајбингер* Мирољуба Тодоровића 256

Милош Михаиловић: Сазвежђа на тротоару 272

Владимир Папић: S&S: Сексуално(ст) у сигналистичком (шатро) роману *Боли ме блајбингер* мирољуба тодоровића 279

5. О сигналистичкој поезији 287

Мирјана Бојанић Ћирковић: А, Б, В Киборга Мирољуба Тодоровића: Прилог појмовнику сигнализма 289

Милена Кулић: Љубиша Јоцић – последњи мохиканац надреализма и његова сигналистичка теорија 303

Владимир Б. Перић: Бескомпромисни динамизам кардиосигнала 317

Стефан П. Пајовић: Он и тршаво срце 323

Љиљана Лукић: На размеђи снова и јаве 328

6. Интердисциплинарни и интермедијални хоризонти сигнализма 339

Зоран Стефановић: Сигнализам, скривена димензија српске и југословенске уметности перформанса. 341

Зоран Стефановић: Субверзивно, али не од овог света: Богојевићеви стрипови у светлу нових теоријских оквира . . 370

Слободан Шкеровић: Мит о машини II (Фрагменти). 393

7. Приређивачка напомена 411

1

Сигнализам: теорија, поетика, историја

Иван Штерлеман

УВОД У ЕСТЕТИКУ СИГНАЛИЗМА

Једини начин промене није да разорим културу, него да је подигнем на виши степен.

Бела Хамваш „Криза и катарза“[1]

Машту више не презиремо као пуку тлапњу. Тој близанки разума, која потиче на открића и напредак, вратили смо углед.

Рјечник симбола, J. Chevalier – A. Gheerbrant[2]

Ако нас занима да, колико је могуће, идемо за склопом, унутрашњим распоредом, односима и сплетовима неке биљке или некоја органска бића уопште — колико ли би нас онда више морало привлачити да исте те сплетове и односе спознамо у још организованијим и у себи самима сложенијим биљкама које називамо уметничким делима.

Шелинг *Филозофија уметности*[3]

Чини се да је једна свевремена естетика немогућа. Уметност може остати вечна као назив (означитељ), али њен појам, па самим тим и њени производи, склони су променама, и то не само од епохе до епохе како нам представљају неке историје уметности као да су људи једног доба прикачени на једну једину естетичку фреквенцију. Симултано егзистира, и егзистирало је, много више схватања појма *уметност* него што можемо замислити. Да би се естетичка теорија могла употребити за

1 *Руковет* 4/1989, стр. 476.

2 Накладни завод Матице хрватске, Загреб 1987, стр. V

3 прев. Данило Н. Баста, БИГЗ, Београд 1989, стр. 75.

„решавање неких проблема насталих из ситуације у којој се уметници налазе данас и овде“[4], морамо бити свесни симултаног плуралитета уметничких сензибилитета. Реч авангарда, није у једнини (сингулар) зато што постоји само једна авангарда, већ је отворени збирни појам који једнако као уметност не дозвољава једну статичну дефиницију. Стога, тема као што би била „Естетика авангарде“, мора бити исправљена у „Естетике авангарде“, не „Естетика авангарди“. Постојање појма „неоавангарда“, чини наизглед логичним умножавање авангарди, поготово када још негде са стране чујемо изразе као што су „трансавангарда“ или „поставангарда“. Тема „Естетика неоавангарде“ делује прихватљивије од „Естетика авангарде“ само зато што је нешто прецизнија, међутим, убрзо би увидели да је таква формулација и даље немогућа, већ би поново морали „естетику“ пребацивати из једнине у множину. Дакле, авангарда, у погледу уметности, манифестује се као *singularia tantum*, док своју множину добија естетикама које представљају њене врсте. Тема која се овде брани, „Естетика сигнализма“, након оваквог разматрања, повлачи питање: Да ли је и то последња станица? Да ли је и она сачињена из низа различитих естетика, нпр: сцијентизма, компјутерске, визуелне или феноменолошке поезије? Такву примедбу можемо прихватити, али треба да имамо на уму да авангарда није покрет, а сигнализам јесте. Поклапање термина у проучавању уметности одувек је правило проблеме. Тако нпр. италијански и руски футуризам не можемо свести под заједнички именитељ „футуризам“. Назив „конструктивизам“ који је Мирољуб Тодоровић намеравао да дâ свом младалачком песничком пројекту није исти онај конструктивизам какав се родио у Русији у првој половини XX века. Историчари уметности би му морали додавати епитете

4 У питању је мисао Р. Џ. Колингвуда (1889–1943) изречена у делу *Принципи уметности* (1937). Цитат је преузет из: *Историја естетике*, Гилберт — Кун, прев. Душан Пухало, Култура, Београд 1969, стр. 455.

као што су „српски“ или „послератни“. То све ствара велику збрку, а имена се троше. Свет који је изнедрио авангарду, свет убрзаног технолошког прогреса, плаката, реклама, електронских информација, захтева упечатљива имена, „мамце“, јер публика више „не тражи“, публика „узима“[5]. Атрактивност је заједничка особина свих оних подухвата које сврставамо у авангарду, али је недовољна да би се око ње оформила једна заједничка естетика. О успелости термина „сигнализам“, говориће се нешто касније, сада нам је битно да оправдамо, ако не постојање јединствене естетике сигнализма као појма, онда бар покушај да се она формира.

Појам „сигнализам“ не можемо третирати једнако као појам „авангарда“, јер он је име покрета, а покрет почиње од свог имена. „Авангарда“ се у теорији уметности појавила касније, као закључак. Можда је и авангарда била један несвесни „изам“ у почетку, али убрзо то више није била. Она никада није имала јединствени програм. Читали смо манифесте футуризма, дадаизма, конструктивизма, експресионизма, зенитизма, надреализма, и чинило нам се да су ти програми слично различити или различито слични, међусобно супротстављени на путу до истог циља. Авангарда је сигурно била свеснија себе него што је то био барок, али није настала из једног плана као што је то случај са њеним покретима. Мирољуб Тодоровић је естетички програм имао од самог почетка, естетика сигнализма је била неопходна да би сигнализам уопште настао. Како то да ми имамо естетику нечега а да још увек немамо „то“? По овоме теорија претходи сваком уметничком стварању иако ми користимо уметничка дела настала по њеним „правилима“ као њене примере при самом њеном формирању. Ово никако није безизлазна ситуација како нам се управо чини. У сваком

5 Један од примера како публика свесно или несвесно утиче на аутора који оправдава наше окретање естетици рецепције при тумачењу авангарде.

озбиљном теоретичару уметности мора бити бар мало уметничког. Кант и Хегел када су писали своје радове из естетике нису били у контакту са великом количином уметничких дела, а то ћемо закључити и по броју дела на која се позивају. Они су, убеђен сам, дакле овде остајем на нивоу претпоставке, у својим умовима имали личне конструкције претпостављених уметничких дела, идеалних, одговарајућих њиховим теоријама. У питању су концепти, могућа, још неостварена дела, која су неопходна уколико желимо да естетика коју пишемо, кад већ не може да буде свевремена, буде дуговечнија. Античко одређење песника као пророка[6] овде наизглед бива оправдано. Сваки покретач неког покрета, оправдано бива назван *творац*, јер има визију онога шта би тај покрет требало да представља, а самим тим и дела која ће представљати њега. Ако није немогуће, онда је изузетно тешко остварљиво, да и поред једног до детаља разрађеног плана, производ уметничке визије буде једнак тој визији. Уосталом производ је материјализација, визија остаје на нивоу концепта. Много је пропратних фактора који утичу да се дело развија другачије од првобитне замисли уметника, чак и онда када он то не признаје. Међутим, да ли се његово схватање уметности, уметничког дела, лепог, стваралаштва или естетског доживљаја мења у том процесу?

Формирани уметник, који зна шта хоће, па чак и када се води дадаистичком верзијом „знам да ништа не знам“ својим делом производи и своју естетику, а она, иако деловала као несвесни нуспродукт, није плод случајности. Откад

6 У делу *The Principles of Art*, Колингвуд износи нешто другачије виђење пророштва. Оно „нема везе са будућношћу ни са религијом. Оно је откривање непознатих али друштвено важних тајни: изношење подземних струјања и претњи на светлост знања“ (Историја естетике, Гилберт — Кун, прев. Душан Пухало, Култура, Београд 1969, стр. 456). Дакле, песник није само онај који може да искаже оно што и други осете али не могу да искажу, већ преузима на себе и пророчку обавезу „раскринкавања“ стварности.

су се уметници отргли окова мимезиса, у смислу подражавања стварности, а фикционално дело у уму уметника није ствар стварне стварности, на значају је добио појам *оригиналност*. Он је свој врхунац доживео у неоавангарди са појавом концептуалне уметности кад је управо због усиљене оригиналности она сама постала вештачка. Али, оригиналност је покренула нешто друго, она је заслужна за формирање *аура персоналних естетика*. Видећемо да оригиналност није у стилу, што можемо спознати тек кроз компаративну анализу, већ у изворној жељи за разликовањем. Може ли уметник желети да се разликује сам од себе самог? Или да своју различитост зачини сличношћу са неким другим? Наравно.[7] Једна лична естетика може бити, уколико и није само, процес, а не књига правила, међутим уколико нам уметник, или група уметника, при самом упознавању дарује свој програм на видело, ми му морамо веровати и држати га за реч да је то што нам говори заиста његово схватање уметности које се одражава и одражаваће се у његовом делу. То је први сусрет са естетиком (манифест–визија), други је у процесу стварања, трећи је у конзумирању производа, четврти у позицији коју дело добија у друштву и механизму историје уметности. Нека дела нам се представљају као само стварање. То су хепенинзи, перформанси, концептуални радови без претходне припреме. Уметничка импровизација, којој су склоне и неке врсте плеса или џез музике, целокупно дело као процес ставља пред нас без икаквог скривања. Ово ослобађање естетике у процесу стварања треба да разликујемо од појма *временске уметности*, јер се овде не мисли на извођење дела, већ на *стварање–извођење*. Ми као конзументи/примаоци уметничког дела углавном не присуствујемо процесу његовог стварања, већ га посредно промишљамо путем

7 Пример таквог експеримента је *Гробница за Бориса Давидовича*, где се опонашањем Борхеса жели привући у свест Борхесов критеријум бешчашћа како би се кроз једно неизбежно поређење, Кишово бешчашће добило ефекат „још горег од“.

репортаже, снимка или дела самог као финалног производа. Манифести и програми су такође ретки, они су жанрови које је популаризовала авангарда. Неки уметници, као нама сигурно најпознатији пример Иво Андрић, сматрали су да уметник не треба да говори о свом делу, док су неки били за то да и пре стварања самог дела говоре о њему. Дакле, ми у већини случајева прескачемо први и други сусрет и дело упознајемо тек онакво какво оно бива „на крају". Велико је питање уопште, када дело уђе у друштвени механизам, има ли његовог краја, зато се и користим наводницима на овом месту. Ако је значење дела његов саставни део онда дело никада не може бити завршено, јер се значења мењају, надограђују; позиција у галерији, или репутација саме галерије, говоре нешто ново о једној слици, читање песме у одређеном историјском контексту додељује јој нову функцију, сакаћење неке скулптуре производи нови облик итд. Указује нам се да четврти сусрет изузетно утиче на трећи, да друштвени фактори искривљују објављивање естетике која прати уметников производ. Некад они замагљују оно што дело „жели још да нам каже", а некад делу приписују оно чега у делу уопште нема, а могло би бити. И доиста, како да знамо да у делу има још нешто скривено кад скривање скрива само себе. Недостатак трага, тај тренутак релативности, оно је за шта се квази–теоретичари хватају оберучке и исписују странице и странице тумачења постојећег–само–њима скупљајући бодове који ће им осигурати академске каријере и донети медијску пажњу. Уметничка дела на тумаче делују као Роршахове мрље. Али одакле долазе те маске на делима? Да ли су оне пропратни ефекат уметничког стварања или свесни људски конструкти (мистификација)? И уметник и тумач цензуришу, то је сигурно.[8] Уметност никад није имала тенденцију да буде

8 На ову тему интересантан текст нам нуди Жан Старобински („Пројективна машта (Роршахов тест)", *Критички однос*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1990).

(само) загонетка[9], али је неизбежно постајала *загонетна*. Да је песник хтео да публици потпуно јасним учини своје дело бавио би се беседништвом. Уметност је „истина“ која може бити исказана једино путем уметничког дела. То је једно тумачење уметности, али та истина коју носи једно уметничко дело није нешто транспарентно. Она не мора, или не може ни бити истина истине, већ бива једна *истина–за*. Испада да је уметност само могућност да се загонетност неизговорљивог објави.

Док ми муцамо дефиницију уметности, уметник са друге стране нуди манифест у којем говори шта је уметност за њега лично. Нису сви уметници тако пристојни, неки се користе императивима, називају друге уметнике магарцима, неки захтевају да се сва уметност сем њихове спали, али и поред тога, чак и када промовишу антиуметност, они нам дају сведочанство о томе шта за њих уметност јесте. Уметници се служе

9 Гаетан Пикон мисли другачије: „Свако уметничко стварање је слободно — огледало се оно у ослобађању од правила или у слободи ћудљивости. И било да се заснива на речитости која одјекује из чељусти тмине, да потиче из откровења сна, лудила или бунила, из безазлене спонтаности природе или веома лаганог и драгоценог пречишћавања — свако стварање је загонетка“ (Пикон, Гаетан *Писац и његова сенка*, прев. Дана Милошевић, Култура, Београд 1965, стр. 8). Он пореди стварање уметничког дела са стварањем новог бића у природи, а то стварање је наводно под велом мистерије. Међутим, загонетка није тајна, она постоји да би била решена. Она, као једна интелектуална игра, захтева мудрост и упорност са друге стране, а не одустајање од размишљања какво видимо код Пикона. Уосталом, загонетка се држи и неких правила, а на крају чека један одговор. Уметност подсећа на загонетку јер уме да нам онеобичи обично, да нас увуче у игру означитеља и неочекиваних слика, стога је можемо сматрати једним начином уметничког изражавања али не и дефиницијом уметничког стварања. Франсоа Флао види загонетку као нешто „истинито, што изгледа толико немогућно да се његова истинитост тешко да формулисати“ (Флао, Франсоа „О идеји загонетке у народној приповеци“, прев. Бранка Новаковић, *Књижевна критика*, број 3, Београд 1987, стр. 12). Дакле, не нешто несхватљиво, већ наизглед немогућно. Зато при описивању уметности не би требало ићи даље од епитета „загонетна“.

манифестима пре свега из жеље да промовишу идеје које не могу у оквиру својих уметничких дела, али и из страха да та њихова дела неће бити схваћена на прави начин, уколико један такав начин постоји. Два идентична црна квадрата су различита дела када их прате различити теоријски коментари. Они су преко потребни авангардној уметности којој није примарна функција произвођења шока. Сигналистичка компјутерска поезија је шокирала српску књижевну критику иако је желела да се представи као откриће. Естетика шока уместо песничке науке. То је она четврта објава о којој смо говорили. Уметничко дело је постало извор неспоразума, јер се извор уметничког дела тражио на погрешном месту. Естетички програм, уметниково излагање свог будућег и упоредо дешавајућег пројекта, какав нам нуде текстови „Манифест песничке науке“, „Regulae Poesis“ и „Сигнализам“, представља темељ онога што желим да подведем под име „Естетика сигнализма“. Да је тим манифестима све речено, да они нису само путоказ, оваква студија не би имала никаквог смисла и била би пуко трошење слова и папира. Пред нама је неколико задатака, од којих се као главни истичу да истражимо:

1. Да ли је сигнализам остао доследан ставовима изреченим у својим манифестима?

2. Шта је уметност по сигнализму?

3. На који начин сигналистичко дело себе поставља као уметност?

4. Шта је сигналистички лепо (уколико оно постоји и има важност)?

5. Колико је сигнализам оригиналан уметнички покрет?

6. Да ли постоји појам „естетика сигнализма“?

„Олакшавајућу“ околност представља сазнање да је извор сигналистичке естетике и поетике једна особа, Мирољуб Тодоровић. Остали уметници који су сарађивали у часопису *Сиīнал*, и директно или индиректно се изјашњавали као сигналисти,

или су се одушевили идејом сигнализма, те стварали у маниру, или су препознали његове гране на које би могли да накалеме своју личну естетику и своје дело представе као саставни део једног ширег скупа — сигнализма, или као простор пресека скупова сигнализма и њиховог личног погледа на уметност.

Никола Боало је естетику схватао као „науку која прописује правила уметности“[10], за разлику од Иполита Тена који је естетику гледао као активно бележење уметничких чињеница. Када погледамо манифесте авангарде, колико год они одавали утисак слободе уметника, често ћемо наићи на нова правила која они постављају, па чак и када кажу да треба укинути сва правила, то је естетика која говори из њих. Јуриј Борјев сматра да у уметности као и у природи постоје одређени закони који се не смеју кршити уколико желимо да останемо у њеном оквиру: „Ако човек одлучи да, кршећи Архимедов закон, плива с каменом о врату, потонуће. Уметник је слободан у избору теме, средстава и форме сликовите мисли, али, ако крши законе естетике, који делују с неоспорношћу закона физичког света, његово стваралаштво ће се наћи ван граница уметности.“[11] Авангардисти, често „у води с каменом око врата“, кршењем закона нису хтели да изађу ван граница уметности, већ да симболички утопе једну уметничку традицију која им је претходила. На такав вид самоубиства их не покрећу неки ванумeтнички разлози, већ визија нове естетике. Стога, Борјев закључује, „естетика је нормативна, јер уопштава законе саме уметности. Њени закључци имају снагу објективних закона. Међутим, закони уметности нису апсолутни — историјски су променљиви“[12]. Дадаисти су дали упутство како направити песму од исечака из новина, надреалисти су инсистирали на

10 О нормативности естетике види: Борјев, Јуриј *Естетика*, прев. Радмила Мечанин, Прометеј, Нови Сад 2009, стр. 22.

11 Исто.

12 Исто.

аутоматизму, док сигналиста Мирољуб Тодоровић штампа схему компјутерске поезије. Делује нам да ови уметници желе да демистификују песнички чин, откривајући публици своје песничке стратегије, међутим сваки овај поступак носи нешто тајновито и за саме песнике. Ко управља руком која сече, ко асоцијацијама? Може ли човек бити продужетак компјутера или је пак ствар обрнута? Кршећи норме уметност преиспитује нове које поставља. Уметник није само предмет естетике већ је и сам естетичар.

За сада имамо утисак да је неки тајни херменеутички споразум на делу, говоримо о естетици, разумемо се, али и даље не знамо тачно шта естетика представља. Појмови као што су лепо и укус нису довољни, а некад чак ни потребни, да би говорили о естетици. Укус је таленат или образовани осећај за бирање лепог, што већ подразумева да постоји више лепог. а естетичар прави избор по свом укусу. Ту стајемо. Тако се стварају естетике једног доба, али некад чак ни то, већ спадају на ниво једне антологије. На примеру Богдана Поповића видели смо колико су такве естетике лако обориве уколико не узимају у обзир живи дух уметности, те пишу уназад а не унапред.[13] „Цела лепа песма“ значи толико тога да нам заправо не значи ништа, јер ту није јасно чак ни шта „цела“ треба да значи, а камоли „лепа“. Одбојност уметника према критичару–теоретичару полази од Кантовог става да је геније, схваћен као урођена душевна способност (*ingenium*), нешто помоћу чега „природа прописује уметности правила“[14]. Дакле, правила се

13 „Већ је давно естетика схватила да ако прописује правила лепог, не ради заправо ништа друго него преузима одређену уметничку конвенцију једног раздобља по правилу, заправо судбински, достојанствено застарелу“ (Мукаржовски, Јан Огледи из естетике и поетике, прев. Александар Илић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998, стр. 9).

14 Кант, Имануел *Критика моћи суђења*, прев. Никола Поповић, Култура, Београд 1975, стр. 191.

не могу прописивати кроз неког ко за почетак није уметник, али и ово правило нам износи Кант који, колико знамо, није био уметник. И то на страну, колико год нам убедљиво деловао његов став, он опет делује у оквиру естетике једног доба, јер у тренутку када човек бива отуђен од природе, она престаје да има утицај на уметност, и правила се мењају.

Да би говорили о естетици једног уметничког покрета ми морамо прво да знамо шта је естетика од које се она одваја. То уочавање разликовања нам омогућава полазна заједничкост. Погрешно би било кренути од Бодлера, као да се појаве у модерној уметности могу схватити само у оквиру модерне уметности. Треба отићи назад до старе Грчке, па испратити како се појам *уметност* понаша кроз историју западне мисли. Како би добили једно употребљиво одређење естетике за даљи рад, дакле значење естетике од које „естетика сигнализма“ узима то „естетика“, мораћемо и да дефинишемо уметност у оквиру чије се историје сигнализам јавља као нова уметност. Чак и кад је схватање појма *уметност* било потпуно другачије, материјални аспект је знао бити веома сличан.[15] То нас наводи да се запитамо: Уколико се аутор дела ограђује од појма уметност (а самим тим и уметник, уметничко стварање, уметничко дело), да ли он одбацује стварно појам или само име? Да ли као грешка историчара уметности или због немогућности аутора да своје замисли спроведе до краја, та дела антиуметности, не–уметности и даље остају у оквиру уметности као дела уметника који не жели да се она сматрају за уметност. Дакле од старе Грчке, преко средњег века и ренесансе, где су се аутори борили да њихова дела добију статус уметности, „лепе уметности“, долазимо до аутора који желе да она тај статус изгубе. Чему одустајање? Да ли нас је уметност толико изневерила? Да ли ти нови аутори користе потпуно другачији

15 Упоредимо нпр. визуелне песме Гијома Аполинера и Симије са Родоса.

начин мишљења од уметничког да они, заједно са процесом стварања њихових дела и готовим производима, стварно заслужују стварање новог појма–имена који ће их избавити из неугодности коју осете привременим смештањем под окриље уметности услед терминологијског дефицита? Некада изгледа као да ти аутори сами не знају шта хоће; они желе да њих као личности кустоси третирају као и друге уметнике, да излажу у истим галеријама у којима се излажу и уметничка дела, али да некако не буду уметници, ствараоци уметничких дела и део историје уметности. Сигнализам не одустаје од уметности, то је јасно исказано у трећем манифесту сигнализма где га Мирољуб Тодоровић представља као:

> „авангардни стваралачки покрет с тежњом да захвати и револуционише све гране уметности од поезије (литературе) преко позоришта, ликовних уметности, музике до филма, уносећи егзактан начин мишљења и отварајући нове процесе у култури радикалним експериментима и методама у оквиру једне перманентне стваралачке револуције на коју су нарочито утицале технолошка цивилизација, цивилизација знака, све већа примена научних метода, посебно математике у разним областима људског живота, и појава компјутера као нових стваралачких инструмената, инспиратора и реализатора уметничких идеја“[16].

Чак и да грешимо, да нас неко убеди да се иза те револуције заправо крије одустајање од уметности, ми би и тада морали да одговоримо на питање: Шта је уметност? Заиста, уколико анализирамо само горенаведени цитат, стећи ћемо утисак да сигнализам није уметнички, већ *стваралачки* покрет. То нам већ личи на оне ствараоце који се ограђују од етикете *уметник*. Међутим, читамо даље, тај покрет тежи да „револуционише све гране уметности“, па постављамо себи питање: Да ли неко ко извршава револуцију нечега може деловати ван тога што се

16 Тодоровић, Мирољуб *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 84.

револуционише? Политички гледано, да, јер имамо примере, али то повлачи посреднике, који уствари представљају само продужену руку оног првог, и закључујемо да су за револуцију једног система потребни медији који се реализују у оквиру њега самог. А шта ако је тај систем само један мали део већег система у који гледа и трпи његове утицаје? Ми желимо да знамо да ли је потребно да један револуционар на пољу уметности буде уметник? Овде не узимамо у обзир Тодоровићеву „Корачницу Црвеног универзитета“ из *Студента* ’68[17], већ само формулацију: „авангардни стваралачки покрет с тежњом да захвати и револуционише све гране уметности“. Шта заправо жели тај покрет? Да захвати целокупни појам уметности и да га сруши до темеља? Да преобликује све гране уметности у нешто ново што више није уметност? Да освежи све гране уметности новим сазнањима при чему ће оне и даље остати *гране уметности*? Да уметницима постави нова правила? Да успостави нов начин уметничког мишљења? Сва ова питања ничу из фокуса на глагол *револуционисати*. Ако већ „све гране уметности“ схватамо као све оно уметничко што тај покрет затиче на делу у тренутку свог појављивања, како треба схватити придеве „авангардни стваралачки“? Да ли они треба да назначе у старту да тај покрет своју инспирацију не вуче из деструкције, већ да представља стварање новог правећи искорак у односу на старо? Тада тај покрет гледамо као *уметнички*. Опет, реч *стваралачки* нас буни. Да ли се она односи на стварање ствари, физичких предмета који ће својим зрачењем револуционисати глобално схватање уметности, или се ради о стварању одређених идеја, уметничких концепција, теорија које ће усмерити поглед уметника ка новим могућностима уметничког

17 „Корачница Црвеног универзитета“, посвећена Владимиру Мајаковском, објављена у ванредном броју часописа *Студент* 8. јуна 1968. у јеку студентских протеста. Мирољуб Тодоровић је извео стихове уз музичку пратњу коју је компоновао Вук Стамболовић.

израза? Да ли стваралачки покрет жели да остане у оквирима стваралаштва и утиче на уметност, или жели да привуче нову постреволуционарну уметност у оквире стваралаштва? Сва ова питања оправдавају формулацију „естетика сигнализма“ јер се сигнализам овде заиста представља као једна естетичка теорија, или бар експедиција која из сфере науке улази на поље уметности како би остварила своје племените циљеве. И даље остаје отворено да ли се сигнализам овде представља као нешто уметничко или вануметничко? Да ли то говори сигнализам као манифест или сигнализам као уметничко кроз манифест? Сада нам *естетика сигнализма* више не делује као коментар о естетској страни резултата сигналистичког уметничког рада, већ као самоуспостављајућа теорија уметности на основу које треба да настаје сва уметност будућности која ће нужно бити сигналистичка.

„Сигнализам је за апсолутни експеримент у свим уметностима.“[18]

Ми смо и даље у дилеми да ли је сигнализам покрет активиста који желе промене у уметности тако што их захтевају од других уметника, или ће те промене извести својим делима. Нуди нам се револуција која треба да проистекне из експеримента, а он у уметности може бити двојак:

1. Експеримент код ког се наслућује резултат, а експерименталност је особина стваралачког процеса.

2. Експеримент код ког се не наслућује резултат, али је познато како процес стварања треба да изгледа.

Иза овог позива на експеримент се крије и позив не–уметницима да се окушају на том пољу. Експеримент дозвољава да *свако буде уметник*[19], само је потребна идеја и воља да се

18 Исто, 84.

19 Таква идеја је педесетих и шездесетих година XX века зрачила из покрета Флуксус, пре свега Јозефа Бојса.

он спроведе. Али није ли то ситуација у којој би *већ–уметник* да буде уметник? Овог питања ћемо се дотаћи нешто касније, сада је битно да укажемо на још један позив који је дефинисао пре свега прву етапу сигнализму (сцијентизам), а то је однос према науци.

> „Сигнализам тражи од уметника експериментатора да своје мишљење и делање заснива на научно–егзактним поставкама и методама. Само тако уметности можемо вратити њену првобитну конкретност и истинитост а истовремено уништити сав мистички и мистификаторски талог који већ вековима пада по њој да би је коначно учинио потпуно неспособном да прати све брже кретање људског друштва.“[20]

Две битне информације добијамо из овог параграфа. Ново уметничко мишљење и делање треба приближити научном које се до тада сматрало за потпуну супротност. Дакле, сигналистичка експедиција има за циљ да осавремени уметност, да је оспособи да буде у кораку са развојем људског друштва; да је заправо спаси на неки начин. Одакле долази то залагање за уметност и сва та енергија која би требало да буде ветар у леђа њеној револуцији? Уколико сигнализам нема претензија да на уметност делује из саме уметности, испада да је он покрет љубитеља једне визије уметности која никако да се реализује услед погрешног приступања стваралачком процесу. Да ли су ти људи научници који су се сажалили на уметност којој је још Хегел прогласио крај? Али, вратимо се на сам текст параграфа, изгледа да смо нешто битно пропустили. Шок који изазива захтев да се уметничко „мишљење и делање заснива на научно–егзактним поставкама и методама“, баца у сенку став да се једино тако уметности може вратити њена првобитна конкретност и истинитост. Сигнализам иако иде напред, он

20 Исто.

се негде и враћа. Испод талога традиције постоји првобитна уметност, конкретна и истинита. Присетимо се да је сигнализам „авангардни стваралачки“ покрет, а контрадикторно је да се нешто авангардно враћа на нешто старо, или није? Већ сам назив *неоавангарда*[21] у коју се сврстава сигнализам, авангарда са префиксом *нео–*, указује на један повратак, међутим ми смо збуњени због њиховог кратког временског размака, да ли је то повратак или продужетак? Миклош Саболчи нам даје једно објашњење:

> „Неоавангарду чини група појава и покрета које могу да се одреде и временски и по садржају. Она није истоветна са оживљавањем, класичне авангарде’ (…). Она се претежно, (мада не увек), јавља у виду покрета, на организовани начин, у окриљу књижевности одређених група — а тежи ка радикалној обнови књижевности и уметности — зато и јесте авангарда. Међутим, суштински она сад већ опстојава у битно различитим друштвеним, техничко–технолошким и историјским околностима и зато је *нео*.“[22]

То је једно од најприхваћенијих схватања односа авангарде и неоавангарде и ако се држимо њега префикс *нео–* не би требало да има неку увредљиву конотацију за нове авангардисте. Повратак изворима није повратак делима у жељи за њиховим опонашањем, већ повратак изворном концепту

21 „Термин ‚неоавангарда’ јавио се први пут у италијанској књижевној критици.настао је у *Novissimu* у оквиру Gruppo 63. Педесетих година користи га Едоардо Сангвинети за означавање својих експеримената. Паралелно са овим термином јављају се још и nuova avanguardia, neoavangarde у nuovo sperimentalismo, али око 1965. већ је прешао у општу употребу” (Саболчи, Миклош *Авангарда & неоавангарда*, прев. Марија Циндори–Шинковић, Народна књига, Београд 1997, стр. 87).

22 Исто, 88.

уметности. Да би схватили шта сигнализам подразумева под „конкретност и истинитост“ морамо с тог првобитног–уметничког уклонити вишевековни талог мистификације, а како то учинити? Како да знамо историјски опсег те мистификације? Додуше, имамо једну тачку у садашњости, али где је почетак? Не ради се о полици са књигама па да прсте можемо тачно завући између нека два наслова и рећи: Ево је граница! Тај талог није хрпа папира на столу које ће промаја срушити на под и оставити нам чисту површину. Остају нам две опције: да кренемо са врха, дакле да изведемо разградњу (деконструкцију) уметности од данас до њених нама познатих почетака, или да од првих трагова уметности и мисли о њој кренемо полако у реконструкцију њене историје и бележимо појаве које су њену изворну идеју деформисале. Логика нам говори да је лакши и краћи пут *кренути од почетка*, од пећина Шове, Ласко и Алтамире до првих трагова мистификације и тако поставити оквир првобитности у којем ћемо наћи материјал за теоретисање о изворном смислу уметности. Међутим, тада се излажемо опасности, да се зауставимо на првој појави мистификације, да искључимо могућност проналажења појава које су кроз историју уметности измицале мистификацији и биле могући пандан сигнализму. С друге стране, наилазак на претече сигнализма може да нас збуни, да помислимо да су извори уметности о којој он говори нпр. у ренесанси и тако прекинемо трагање. Уосталом, шта је та мистификација о којој сигнализам говори и шта је уопште уметност?

Уметност је дефинитивно људски изум, она није затекнута у природи попут муње и ватре. Она је некада означавала човекову *способност* произвођења њему *потребних* предмета, дакле подразумевала је машту, таленат и укус, док се данас она пре свега узима за скуп, а потребност више нема толики значај у сфери корисности, већ се односи на потребу културе

(задовољства).[23] „Њено се значење, дакле, не само променило него је ушло у другу категорију“[24], од *способности* је постало *скуп*. На тренутак ћемо помислити да је то можда решење; сигнализам жели вратити уметност на стадијум када је она схватана као *способност*, међутим брзо ћемо увидети своју грешку јер се у манифесту позива на револуционисање свих „грана уметности“, што је доказ да се ту уметност схвата као *скуп*. Како то да се толико двоумимо око полазне тачке за кретање кроз историју уметности? Ствар је у томе што ми ни у глави ни у репу тог уробороса не налазимо дефиницију уметности, на почетку једноставно зато што се о њој није теоријски размишљало, а данас зато што се од дефинисања одустаје као логички немогућег задатка[25]. Уметност нам се указује као отворени појам јер ће уметници увек моћи да створе ствари каквих није било, а археолози (вероватно) да открију нова уметничка дела и заједно с њима другачија схватања уметности наших далеких предака. Оно што тренутно знамо (што смо сазнали од сигнализма) је да на изворној конкретној и истинитој уметности постоји мистификаторски талог који треба отклонити. Треба да склонимо талог са нечега што не знамо шта је. Да ли ћемо га тад упознати? Тодоровић кад користи реч *уметност*

23 Данашњи свет је препун ствари које су тобоже потребне човеку. Капиталистичко–конзумерско друштво и његови ритуали су итекако утицали на савремено схватање уметности. Испуњење неке потребе у практичном смислу некад је зрачило као уметност, док данас кад је потреба, без обзира на оправданост њиховог порекла, све више, њихово испуњење бива сасвим уобичајена ствар. Разлоге преласка у категорију скупова можемо тражити у црквеној уметности и теорији ларпурлартизма, где предмети више нису корисни човеку, већ се израђују у славу Бога или саме уметности.

24 Татаркјевич, Владислав *Историја шест појмова*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд 1976, стр. 16.

25 Види: Weitz, Morris „The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, br. 1, The American Society for Aesthetics, September 1956, стр. 27–35.

има јасну представу шта жели са њом да означи, ми кад је видимо такође имамо осећај да знамо шта она значи, тако да ни не размишљамо о њој већ смо се окренули речима „истинитост“ и „конкретност“. Комуникација је успостављена, али колико смо се ми заиста разумели? Ми се не питамо шта *уметност значи на овом месту*, већ јој аутоматски приписујемо значење које произилази из нашег дотадашњег искуства. Концепција знака се овде формира тако што *означитељ другог* повезујемо са означеним у себи (пошто нам није скренута пажња на другачије). Испада да се уметност може објаснити по калупу Августиновог одговора на питање: Шта је време? И заиста ми се користимо без проблема том речју до год нас ситуација не наведе да је објаснимо. Уметност оваква, уметност онаква, уметност као умење, уметност као произвођење лепог, уметност као антиуметност, уметност као концепт, уметност по схватању једног уметника или групе, уметност коју је немогуће дефинисати… У овом раду ћемо често наилазити на реч уметност и она неће увек имати исто значење. Како се не би догодило да се преко те речи олако прелази и не схвата исправно у контексту који је окружује, па тиме изазове неспоразуме, одлучујем да користим назнаке којима, ако већ нећу успети да укажем на тачно схватање речи *уметност* на том месту, привучем пажњу читаоца на њу и натерам га да се замисли над њом, а не да јој брзоплето припише *уобичајено значење*. Тако ће реч *уметност* негде имати велико „у“, негде ће уместо ње стајати „та–уметност“, негде ће делови речи бити исписани курзивом, негде ће бити прецртана.

1. Реч уметност написана на уобичајен начин, малим почетним словом[26], односи се на уобичајено схватање уметност, у најширем смислу.

26 Осим када се буде појављивала на почетку реченице, тада ће бити посебно наглашено њено значење.

2. *Уметност*, уметност са великим „у“, одабрана уметност, уметност која се налази у музејима и галеријама, велика уметност, уметност са повлашћеним положајем, уметност која чини званичну историју уметности.

3. Конструкција „та–уметност“ указиваће на специфично схватање уметности, онако како је схвата појединац или група, дакле сигнализам је та–уметност.

4. Уметност, прецртана уметност са великим „у“, уметност која се јавља као реакција на Уметност.

5. Од ње треба разликовати ~~уметност~~ која се односи на негацију и одбацивање појма, једну врсту антиуметности у практичном и теоријском смислу.

6. Облик умеТност ћемо користити када посебно желимо да нагласимо да се ради о традиционалном схватању уметности, стога то симболично велико „т“.

7. За означавање уметности једног народа, или народне уметности, користиће се облик умЕТНОст.

8. Уметност као умење биће представљено са *уме*тност.

Могли би да наставимо, али зауставићемо се на овим најфреквентнијим употребама речи *уметност* како се не би створила општа конфузија која би захтевала читање текста уз помоћ легенде. Сматрам да ћемо оваквим, пре свега графичким, интервенцијама на реч *уметност*, олакшати комуникацију поготово у оним деловима текста где се у једној реченици реч *уметност* појављује два или више пута, а у исто време симболички дозволити присуство *естетике сигнализма* у тексту о њој самој. Тумачење авангарде, мора донекле бити и авангардно тумачење. Предмет проучавања мора бити слободан да утиче на терминологију проучаваоца, иначе он, присиљен на коришћење апаратуром традиционалне књижевне теорије, бива заробљен у кругу мишљења чије границе изазивају мучање или крајњу занемелост.

Али, још увек нам је нејасно шта подразумева прва ставка наше експерименталне класификације. Када кажемо „уобичајено схватање уметности“, мислимо да је она: „људска стваралачка радиност која помоћу говорне или писане речи, линија, боја, тонова, покрета, пластичног облика, конструкције и др. изражава мисли и осећања на начин који причињава естетско уживање; способност за стварање таквих дела“[27]. Ову дефиницију нам даје *Речник српскохрватскога књижевног језика*, први пут објављен 1967. године, дакле у време сазревања фундаменталних идеја сигнализма, стога, верујем да нам услед немогућности спровођења једне веће анкете она може сасвим добро послужити. Појму уметност ћемо се убрзо вратити, а пре тога би требало одредити шта представља *мистификација* против које се сигнализам бори.

Мистификација
(Шума лажних симбола?)

„Уништити сав мистички и мистификаторски талог који већ вековима пада“ по уметности, захтев је који не морамо схватити у историјском смислу. Падање које траје вековима нас пребацује у контекст историје уметности и ми се окрећемо размишљању о томе како уметност у историји очистити од онога што је „прља“. Сигнализам нам поставља одређена правила која не дозвољавају да уметничко стваралаштво скрене ка мистификацији. Значи та–уметност, која треба да постане уметност или Уметност, својим делима даје примере на које се треба угледати при стварању будућих дела или мерити вредност претходних. Оно што се не уклапа у сигналистичку теорију уметности аутоматски бива одбачено као мистификаторско. Сигнализам треба да буде мера свих ствари, помало претенциозно, међутим та амбиција бива оправдана сазнањем да сигнализам не намерава да се заустави на пољу уметности,

27 Речник српскохрватскога књижевног језика, књига шеста (С–Ш), Матица српска, Нови Сад, 1990, стр. 510.

већ да кроз своје деловање учврсти позицију човека у будућој планетарној култури. Њега неће задовољити „част“ да се афирмише као Уметност, већ да уметност коначно укључи у развојне токове техничко–технолошке цивилизације. Човек на тој историјској прекретници нема времена за књижевну прерушеност и преваре које се крију иза ње.[28]

Мистифицирати значи „искоришћавати лаковерност неког човека наводећи га да верује у смешне и немогуће ствари, залуђивати; обманути, обмањивати, варати, преварити“[29]. Мистификација је нетачна вештачка конструкција која служи за намерно обмањивање других. У *Речнику српскохрватскога књижевног језика* цитира се једна Пандуровићева реченица: „Публиковањем својих дела стварне вредности давали [су] могућности да се уочи разлика између аутентичне поезије и шарлатанских мистификација публике.“[30] Овакво тумачење савршено одговара нашем контексту, али не заборавимо да Тодоровић у „исти кош“ ставља и мистику.

Једно психијатријско тумачење мистицизма нам може решити „мистерију“ настајања уметничких струја, култова, групних сензибилитета, естетике једног доба. Тада се уметници–вође представљају као јаке личности, страствени идеалисти који успевају да увуку субјекте у „истинску колективну мистичку психозу“[31] користећи се њиховим религиозним осећањем и сугестибилношћу. У преводу: искоришћавају „лаковерност неког човека наводећи га да верује у смешне и

28 **Мистификација** (нл. mystificatio) обмањивање, обмана, превара; збуњивање; књижевна превара, књижевна прерушеност (Вујаклија, Милан *Речник страних речи и израза*, Просвета, Београд 1980, стр. 573).

29 Исто.

30 Речник српскохрватскога књижевног језика, књига трећа (К–О), Матица српска, Нови Сад, 1990, стр. 384.

31 Поро, Антоан *Енциклопедија психијатрије*, Нолит, Београд 1990, стр. 380.

немогуће ствари“. Дакле, мистика и мистификација се неоспорно прожимају, и већ полако можемо да наслутимо зашто толико сметају сигнализму. „Суштину мистицизма би чинила, жеља за присуством’. Када се постигне то осећање присуства божанског света, онда може да настане екстатично усхићење (екстаза). Некомформистички мистици, примитивни народи достижу ниже или оргијске облике тог стања уз помоћ разних подстицајних средстава (дрога, алкохол, музика, плесови, транс).“[32] Уметници доживљавају и неке патолошке појаве: моралну патњу, сумњу, скрупулозност, халуцинаторне и питијатичне епизоде, пре него што доживе екстазу или достигну највиши ступањ духовног живота… Мистификујем. Заменимо у претходној реченици реч *уметници* са *мистици* и добићемо исправну реченицу из Пороове *Енциклопедије психијатрије*. Ето само још једног доказа колико је мистика дубоко уплетена у уметност. Ми смо без проблема могли да прихватимо ову замену, чак смо у свести призвали имена и ликове уметника који се уклапају у овакав опис. Уметник и мистик негде у нашој свести имају статус синонима.

Мистик тежи да „оствари потпуно сједињавање људске душе са њеним личним богом, односно — пантеистички — са свемиром, са светском душом, са апсолутним бићем“[33], с друге стране сигнализам тежи ка спајању са свим људима на Земљи и, по могућству, другим облицима живота у космосу, па отуд и веза с појмовима планетарна култура и егзоестетика[34].

32 Поро, Антоан *Енциклопедија психијатрије*, Нолит, Београд 1990, стр. 379.

33 *Речник књижевних термин*а, Нолит, Београд 1985, стр. 437–438.

34 „По дефиницији једног од њених првих утемељивача, чешког естетичара Мирослава Кливара, егзоестетика ‚проучава естетске односе, естетске вредности у ванземаљској стварности Универзума’. Предмет егзоестетике била би, значи, космичка уметност, или уметност свемирског доба.“ (Тодоровић, Мирољуб Поетика сигнализма)

Отворености света[35], отворености ка свету, мишљењу које се заснива на научно–егзактним поставкама и методама, супротставља се учење о тајанственом које је предодређено само за изабране посвећенике. Мистичан (од грчког *mystikós* — тајни, тајанствен), скривеношћу са собом носи таму која окружује нешто необјашњиво, загонетно. Сигнализам проглашава „уметност као комуникацију", сарадњу уметности и природних наука, а загонетка, иако представља и даље неки вид комуникације, овако вештачки произведена као резултат херметичког затварања у потрази за оностраним, може представљати само сметњу за остваривање његових циљева. То мистичко–загонетно није поетско–загонетно које се манифестује при очуђењу песничког израза. То мистичко–загонетно тежи да буде загонетка без одговора, комуникација у мрачним дубинама сопственог бића, трансфер у натчулно којег се сигнализам ограђује. Тајанственост сигнализма, пре свега сцијентизма, као његове прве фазе, огледа се у скривеном у природи, њеним тајнама које се могу научно истражити и доказати. Тајанственост која обузима мистика је тајанственост трансцендентног која не тражи објашњење. Појмови као што су *душа* и *срце* (у мистичком смислу) страни су сигнализму. Пантеистичко–спиритуалистички поглед на свет који почива на мистерији нема шта да тражи у ери сцијентистичког рационализма. Откровење мења научно откриће. Сигналистички песник мотивацију за стварање не налази у божанском, већ у нечем материјалном као што је угљеник.[36]

Типичан мистички песник је Ангелус Силесиус. Он ствара надахнут, „брзином којој се и сам чуди. Слуша глас који га води и једини му је задатак да пише оно што увиђа изнутра.

35 Види: Камперелић, Добрица *Отворени свет — отворена свест*, Дедалус, Београд 1996.

36 Види: Тодоровић, Мирољуб „Карбон" (1967), *Алгол*, Рад, Београд 1980, стр. 21–27.

Надахнуће је његов једини вођа.“[37] Такав вид стварања потпуно одговара грчком одређењу песништва као пророковања; у њој „је виђен духовни чинилац вишег реда, онај који превазилази просечну меру. Тај виши ред, који се објављивао у поезији, могао је имати извор једино у божанству.“[38] Ово је место на ком примећујемо колико је Тодоровићева критика мистичког и мистификаторског слична Платоновој; и један и други је осуђују због ирационалности, због њене способности да „управља душама“, такозване психагошке способности. Њена мистика фасцинира, очарава и заводи умове, а ирационалност која стоји иза тих особина такође је „поезију одвајала од уметности, чије су намере по природи другачије, а и средства јој нису таква. Међутим, као што је нарочито у *Похвали Хелени* подвлачио Горгија — то је општа особина речи и она песнике зближава с онима који се такође служе речју и преко ње делују на душе: с филозофима, говорницима, научницима.“[39] Тодоровић, свестан овакве особине језика одлучује се на другачију стратегију:

> „У општој инфлацији говорне и писане речи, певања и мишљења у виду језичких канонада и брбљарија, језичког митоманства и мистификација, сигнализам ће се у литератури, првенствено у поезији, залагати за крајњу лингвистичку редукцију речи и њеног свођења на сам знак (сигналистичка поезија у ужем смислу).“[40]

Као и стари Грци, сигнализам види поезију као знање највише врсте, али извори тог знања су различити. По Грцима, она

37 Davy, Marie–Madeleine „Mistički pjesnici”, *Enciklopedija mistika* I, Naprijed, Zagreb 1990, str. 427.

38 Татаркјевич, Владислав *Историја шест појмова*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд 1976, стр. 84.

39 Исто.

40 Тодоровић, Мирољуб *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 85.

је сезала „до духовног света, општила са божанским бићима“[41], док по сигнализму њена моћ произилази из мутације настале услед утицаја природних наука, наиме, настанком песничке науке — сцијентизма. Чини се да овакво одређење старогрчку поезију приближава концептима мистицизма, да сигнализам мора „чистити даље“, међутим, сетимо се како Саболчи објашњава употребу префикса *нео–* у случају неоавангарде; одређене идеје се настављају у „различитим друштвеним, техничко–технолошким и историјским околностима“. Божанско код старих Грка није исто божанско које покреће Ангелус Силесиуса, знање којем он тежи није исто знање којем тежи Пиндар. Да би увидели колико су пророчанске одлике старогрчке поезије заиста блиске сигнализму, морамо разјаснити да ли је знање које је некад добијано из духовног света, из општења с божанствима, знање истог порекла које нам данас даје наука. Аристотел је поезију окарактерисао као нешто филозофскије од историје, јер се она не заснива на утврђивању појединачних чињеница, већ „има посла са општим захватом појава“[42]. Дакле, поезија је била укључена у област знања, али њено знање није техничко као у случају архитектуре, сликарства или вајарства. Њене најкарактеристичније особине, интуитивност и ирационалност, иако смо можда очекивали баш супротно, сцијентизам не одбацује, већ их сматра за недостајући комадић слагалице за остварење идеалне науке:

> „Поезија здружена са науком (песничка наука), прихватајући начин мишљења научника и модерног пророка, усвајајући од науке њену строгост, а од поезије аналогију и смисао за ирационално, биће способна да нам објашњава парадоксе материје и да разрешава тајну стварања.“[43]

41 Татаркјевич, Владислав *Историја шест појмова*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд 1976, стр. 85.

42 Isto.

43 Тодоровић, Мирољуб „Манифест песничке науке“, *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 77.

Разликовање поезије од других грана уметности, спровођено у антици, проистицало је и из тога што се она није ослањала на искуство и емпиријско резоновање, нити ограничавала интересовања на животне појаве и интересе; поезија је тежила да захвати суштину бивствовања, што би одговарало сцијентистичкој „тајни стварања", али прави разлог за дистанцирање од пластике је у њеној нематеријалности. Наиме, „оперишући категоријама простијим од наших, антички људи су човеков однос према ствари схватали једино на два начина: он или ствари производи или их сазнаје; трећег начина нема."[44] Пошто поезија није давала производе, могло се закључити да је њена права функција сазнање. „Зато је пластика у очима Грка била ближа занатима него поезија, а поезија ближа филозофији него пластици."[45] У случају сигнализма видећемо како поезија може бити производ пре свега на плану визуелне, компјутерске, објект поезије и мејл–арта, а такви експерименти нас наводе да приметимо и изузетке у антици у виду уобличеног стиха (*carmina figurata*) Симије са Родоса, Досијада и Теокрита.[46] Међутим, такви песнички подухвати који су се сматрали „филолошком загонетком ограниченом на забаву"[47], тада су могли добити статус производа једино у сарадњи са сликарством или вајарством, тј. морали су бити израђени на неком предмету. Сигналистичка поезија као производ не настаје нужно из сарадње пластичних уметности и поезије, већ ослобађањем визуелности из саме поезије и тако указује на исконску везу између писма и сликарства, подсећајући нас да у „раним цивилизацијама представљање ствари није било повезано

44 Татаркјевич, Владислав *Историја шест појмова*, прев. Петар Вујичић, Нолит, Београд 1976, стр. 85.

45 Исто.

46 Види: „*The Pattern Poems", Greek Pastoral Poetry*, прир. Anthony Holden, Penguin Books, 1974, 195–202.

47 Види: Радовановић, Владан *Воковизуел*, Нолит, Београд 1987, стр. 24.

само са магијом и религијом већ је било, исто тако, и први облик писања“[48]. Филолошке загонетке настале очуђујућим распоредом лингвистичких елемената у простору, нпр. ребуси из *Чика Јовиноī Невена*[49], заиста подсећају на неке визуелне и конкретне песме. Треба ли уопште да се питамо шта је то што ребусе разликује од уметничких производа, или и њих треба да прихватимо као такве? Ту загонетност ребуса можемо схватити и као педагошку функцију, или чак као облик лингвистичког истраживања, што би нас већ ставило у контекст науке, наизглед далеко од мистицизма, међутим, како схватити онда алхемијске и мистичке дијаграме и остале визуелне приказе који такође усмеравају ка једном виду сазнања? Није довољно да испитамо однос према науци у антици и XX веку, неопходно је да испитамо циљеве алхемије како би били сигурни да мистицизам не представља само маскирану науку у једном другачијем историјском контексту.

Новалис је сматрао да „чуло за поезију има много заједничког са чулом за мистицизам.“[50] У старој Грчкој једни су је управо због те ирационалности високо ценили, као готово надљудску моћ, док су је други попут Платона осуђивали. Мирољуб Тодоровић у „Манифесту песничке науке“ као снагу поезије која недостаје науци истиче „аналогију и смисао за ирационално“. Шта он тачно подразумева под тим? Ако се сигнализам диференцира од мистицизма који „сматра да је основа стварности нешто натприродно, нематеријално и да се до, спознаје’

48 Гомбрих, Е. Х. *Уметност и њена историја*, прев. Јелена Стакић, Нолит, Београд 1980, стр. 47.

49 Ребус „Купус“ где је ћирилично слово „к“ смештено у веће „п“, а оно у још веће „с“, или велико слово „в“ сачињено од малих „а“, као и велико „о“ сачињено од „δ“ а унутар круга једно „р“ итд. (*Чика Јовин Невен*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1931, стр. 269–270).

50 Новалис, „Поетика“, *Изабрана дела*, прев. Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд 1964, 306.

тог божанског и првобитног долази не појмовно, рационално, него непосредним осјећањем, интуицијом, непосредним доживљајем тога натприродног“[51], ирационално о којем говори сигнализам мора бити другачије природе, или грешимо што смо се прихватили „ирационалног“ без обазирања на оно што му претходи: „аналогија и смисао за“.

Познате су нам три врсте ирационализма: а) који подразумева да поред рационалне спознаје, па и унутар ње, постоје као равноправни неизбежни фактори одређене ирационалне спознајне могућности (емоционално мишљење, инстинкт, интуиција, металогички став), б) који ирационалну у односу на рационалну гледа као спознају вишег реда (супрарационалну) и ц) најекстремнији који потпуно одбацује вредност „рационалне спознаје те признаје ирационалну као једину спознајну могућност (антирационализам)“[52]. „Класично“ схватање поезије од ког полази Тодоровић представљало би други тип ирационализма, док удруживању с науком и формирању сцијентизма (песничке науке) одговара први тип. Антирационалистичко схватање олако можемо приписати мистицизму, међутим како објашњавамо онда сличности између источњачке мистике и савремене физике?

Новалис на захтев да објасни суштину песничке уметности одговара да „о нечем што је лично не може се дати одређен одговор.“ [53] Та изјава много подсећа на завршетак Витгенштајновог *Tractatus*–а и закључак: „О чему се не може говорити, о томе се мора шутјети“[54]. Говоримо ли о неразумском или

51 *Филозофијски рјечник*, редакција Владимир Филиповић, Накладни завод Матице хрватске, Загреб 1989, стр. 212.

52 Isto, 153–154.

53 Новалис, „Хајнрих од Офтердингена II део“, Изабрана дела, прев. Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд 1964, стр. 209.

54 Wittgenstein, Ludwig *Tractatus Logico–Philosophicus*, прев. Гајо Петровић, Веселин Маслеша — Свијетлост, Сарајево 1987.

надразумском ирационализму? Новалисов ирационализам је интиман; за разлику од рационализма који уколико је истинит тежи јединствености, ирационалност од особе до особе даје другачије резултате и овде не видимо само једну од основних разлика између људи и машина, већ у тој њеној особини лежи и тајна различитих схватања уметности и неизбежне уметничке оригиналности.[55] Вратимо се Новалису: „Ако неко непосредно не зна и не осећа шта је поезија, њему нико не може улити појам о том. Поезија је поезија."[56] Шта је поезија не објашњава ни сигнализам. У манифестима се просто креће од једног подразумеваног појма који се дели на одређене врсте зависно од контекста употребљавања. Шема компјутерске поезије, први пут објављена у оквиру збирке *Kyberno*, не указује само на „прихватање новог реалитета технолошке цивилизације"[57], већ представља и демистификацију песничког чина, али чини се још увек не и песника, онако како у „Фрагментима о сигнализму" Тодоровић захтева. Једна врста „магије" и даље преживљава. Онако како реални и духовни живот песника утичу на избор грађе за његове песме, тако сада песник утиче на компјутер, наиме, он је тај који машини даје материјал. Песнички чин је демистификован, он нам се сада приказује као пука техника; ми видимо како настаје песма али и даље не знамо одакле долази поезија: шта је то што покреће уметност? Сигналистичка компјутерска поезија није имала намеру да објави *смрт песника*, већ смрт радника у песнику. Аутор је тај који има идеју и иницијативу, а машина је извођач. Овде долазимо до Хајдегеровог тумачења старогрчког појма *téchne*

55 Нешто касније ћемо видети како овај проблем разрађује сигналистичка компјутерска поезија.

56 Новалис, „Поетика", *Изабрана дела*, прев. Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд 1964, стр. 306.

57 Тодоровић, Мирољуб „Фрагменти о сигнализму I", *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 151.

који не представља ни занатство, ни уметност, а поготово не техничко у савременом смислу. У питању је једна врста знања која не захтева практични напор, дакле, не делатност неког прављења, већ произвођења.[58] Међутим, сетимо се Меклуанове теорије о људским продужецима. Компјутер је још увек, колико знамо, људски продужетак, не само алат, већ и медиј путем ког се његов корисник изражава. Он не намерава само да замени писаћу машину, већ и људски нервни систем. Појава Тодоровићеве компјутерске поезије изазвала је страх књижевних критичара од инвазије роботске литературе о којој они не би имали шта више да кажу, међутим, јасно је да компјутер *не ради посао за песника*, већ му *помаже*. Тако испада да је компјутерска поезија и даље мануфактура једног „продуженог човека"; одједном она у стваралачком чину обједињује и произвођење (*téchne*) и прављење. Питање је да ли је заиста целокупност произвођења поезије тог типа на страни песника и машине? Песник даје материјал–за–прављење–смисла машини, он је усмерава, али она сама бира своје путеве. Читалац, с тим да је песник–програмер читалац број 1, завршава производњу песме оживљујући је осмишљавањем. Ту се активира оно интимно ирационално које свако читање чини другачијим, али то не значи да је рационална машина створила ирационалну текстуалну структуру, ирационално потиче из самог језичког материјала који јој је дат. Текст је склопљен рационалним процесима на којима програм почива, комбинацијама нула и јединица. Песник–програмер својим инструкцијама ограничава кретање „машинске логике". Тако компјутер, зависно од материјала и структуре програма, може произвести један натуралистички роман као и екстремни летризам. Производ који излази пред читаоца, иако обликован од језичког фонда

58 Heidegger, Martin „Izvor umjetničkoga djela", *Nova filozofija umjetnosti*, прир. Данило Пејовић, Накладни завод Матице хрватске, Загреб 1972, стр. 474.

пореклом из песниковог ума или насумице одабране странице неког штампаног материјала, представља пример аутономног уметничког дела остављајући беспосленим критичаре склоне методама теновског позитивизма. Текст представља поруку без предодређеног значења, те се нуди примаоцу као полигон за његову имагинацију. Шта нас спречава да тумачењу било ког текста приступимо на овакав начин? Указује нам се да поезија није производ већ однос. Поново нам намигује естетика рецепције.

Појављује се опасност да нас релативност значења одведе једној новој мистици и мистификацији. Синестезијска теорија Рембоове „Алхемије слова“ није универзална, од особе до особе слова могу поседовати другачију боју, али то не треба толико да нас брине; сигнализам као мистификацију види такве теорије које уметник са свог пиједестала пласира као универзална откровења која сви треба да прихвате као једину истину. Како би се то избегло (као што је већ раније цитирано) он захтева од уметника да своје мишљење и деловање заснива на научно–егзактним поставкама и методама. Видели смо да у прошлости уметност и наука нису нужно морали бити супротни појмови, а на то нас подсећа и „Манифест песничке науке“ („Стварајући гигантске космогоније, обухватајући у својим поемама судбину читавог света (свемира): Хесиод, Емпедокле, Парменид и Лукреције били су уједно песници, филозофи и научници“).[59] Њихова амалгамација се постепено одвијала, али то не треба да значи да је читава историја уметности историја о „напретку техничке спретности већ повест о мењању замисли и захтева“[60]. Као реакција на просветитељски рационализам појављује

59 Тодоровић, Мирољуб „Манифест песничке науке“, *Сиīнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 76.

60 Гомбрих, Е. Х. *Умеīност и њена исīорија*, прев. Јелена Стакић, Нолит, Београд 1980, стр. 39.

се Новалисово романтичарско схватање поезије као лека за „ране које задаје разум“. По њему „она се састоји управо од супротних саставних делова, од узвишене истине и пријатне обмане.“[61] Треба ли то да схватимо као нашминкану истину или скретање пажње с једног бола другим? Ако је обмана нужна како би се приказало оно о чему се не може говорити шта одређује истинитост те комуникације? То је оно што мучи Мирољуба Тодоровића и наводи да се окрене науци, с тим да његов сигнализам као производе не нуди дела–загонетке–са–једним–решењем као што би се можда очекивало од дела егзактно–научног духа. Он ствара многозначна дела или дела ослобођена семантике са циљем да унапреди комуникацију аутора и примаоца, редефинише њихов однос и положај у формирању феномена естетског. Сигнал овде не представља само друштвену конвенцију с функцијом да комуникацију учини ефикаснијом; кроз њега се показује неизрециво. Шапуће ли то Витгенштајн: „Свакако има нешто неизрециво. Оно се *показује*, оно је Мистично.“[62] Имајући на уму да је управо Витгенштајн један од Тодоровићевих најдражих филозофа, што можемо видети и по цитатима у бележницама, овој мисли треба да дамо посебну пажњу.[63] У Tractatus–у, нешто раније наилазимо на мисао да „није мистично како је свијет, него *да* он јест“[64]. Тодоровић то примењује на свет поезије. Он се не труди само да демистификује стварање (*како–је–свет*), већ својим истраживањима покушава да открије *како то да поезија јесте*. „Осјећај свијета као ограничене цјелине

61 Новалис, „Поетика“, Изабрана дела, прев. Бранимир Живојиновић, Нолит, Београд 1964, стр. 305.

62 Wittgenstein, Ludwig *Tractatus Logico–Philosophicus*, прев. Гајо Петровић, Веселин Маслеша — Свијетлост, Сарајево 1987, стр. 189.

63 Наравно, то не значи да Тодоровић треба да се слаже баш у свему са својим миљеником.

64 Wittgenstein, оп. цит, 188.

је мистични осјећај.“[65] *Планета*, инспирисана светом науке, језички, тематски и просторно шири те привидне границе света поезије. Мистика нестаје, а ти парцијални светови удружују се с другима и граде стално–ширећи осећај света. Разбијају се границе међу уметностима; разбијају се идеје Уметност, умеТности и умЕТНОсти. Означено више није примарно. Сваки одговор на загонетку може бити исправан откад је сфинга изгубила ауторитет. Онај који пита се више ништа не пита. Уметност се толико проширила да јој прети опасност од непостојања јер је она постала готово све.

Појављује ли се поезија пред нама као фатаморгана? Читамо ли из текста оно што желимо? Није ли уметност некакав Роршахов тест? Крије ли се мистично и мистификаторско у означитељу или означеном? Остварује ли се сигналистичка поезија као критика у оквиру традиције или као освајање простора у којима поезија још није била? До ког нивоа се поезија може ослобађати обмањивачке реторике а да и даље остане књижевност? Пред нама искаче све више питања, али то не треба да нас брине, јер то је и био циљ овог увода.

65 Wittgenstein, оп. цит, 188.

Иван Штерлеман

АВАНГАРДНО ДЕЛО КАО ПРОИЗВОД ЕВОЛУЦИЈЕ ИЛИ „ПОТПУНО НОВА СТВАР“?

Појам еволуције у књижевној историји постаје извор контрадикторних мишљења када дођемо до свега онога што заступа термин авангарда. Поставља се питање: да ли авангарда уопште може бити део еволуције, када се она одриче традиције? Нешто што је ново да би било ново мора имати нешто старо што му претходи у односу на које је то ново — ново. Дакле, никако не смемо искључити *уг̄ледање* као представаралачку делатност, макар и оно било само *не–у–односу–на*. Проблем настаје из незнања у односу на шта се може рећи не. Авангарда се одриче традиције, али шта подразумевамо тачно под *т̄радиција*? Ако под традицијом подразумевамо комплетну историју уметности и начине уметничке продукције онда се поставља питање зашто авангардна дела и сматрамо за уметност кад она не желе да буду у истом скупу са оним што им претходи?[1] Испада да авангарда жели да задржи скуп али осим себе не жели ништа више у њему. Потребно је све неодговарајуће бацити са пароброда историје. Еволутивност је овде замаскирана брзином промене. Авангардни сликари и даље израђују графике, песници су и даље песници, њихова дела су песме, небитно какав епитет им претходио. Уколико је садржај авангардних дела нешто што нема свог претходника, па стога ни не инсистира да буде нов већ *п̄осебан*, жанрови тих дела су дефинитивно део безграничног еволутивног процеса, и стога

1 Ову ситуацију себи можемо представити као одлуку детета да се одрекне свог оца, или обрнуто, међутим та одлука има само друштвени значај, биолошки отац и дете и даље остају у сродству.

управо жанр бива то што и авангардно дело чини неизоставним делом једне традиције. Визуелна поезија посматрана као сликарство[2], заиста поседује жанровску посебност, међутим, у књижевном контексту она представља само еволутивни изданак поезије примерене захтевима савременог друштва, иначе њен назив не би и даље чувао реч *поезија*.

Уколико је у далекој прошлости код примитивних народа постојало „јединство певане песме, игре и поезије“[3], мултимедијалност авангарде изгледа као повратак таквом стању у новом духу. Мирољуб Тодоровић, није толико заинтересован за *певану песму*, можда због недостатка музикалности, можда због других убеђења по којима *ванкњижевно–музичко* нарушава озбиљност научног, и поред тога што се музика некад сматрала за науку. Игра, схваћена као изражавање кроз покрете, сачувана је у оквиру гестуалне поезије и сигналистичког перформанса. Одсуство музике надомешта пластика; сликарско и вајарско искуство бива од изузетног значаја за сигналистичког песника. Закључићемо: извор сигнализма је књижевност, али основа мултимедијалности која зрачи из сигналистичког дела почива на визуелном.

> „Као што је то већ неко рекао (Борхес?) писац у тренутку када приступа писању не седа пред празну хартију, него је у хартију већ утиснуто, попут невидљивог а слућеног палимпсеста, читаво искуство литературе, литературе уопште и пишчево литературно искуство у првом реду. Када песник пише сонет, на пример, он стоји пред палимпсестом, пред истим оним пергаментом на којем је било исписано и затим избрисано хиљаде и хиљаде сонета; онај који у овом тренутку пише сонет тај је неминовно у власти палимпсеста, у његовом уху и слуху одјекује као хор анђела, мелодија и ритам свих сонета, тај снажни акорд европске традиције тамо негде од XIV века. И ма колико покушавали

2 Не треба је мешати са појмом лирска апстракција.

3 Велек, Рене „Појам еволуције у књижевној историји“, Критички појмови, Вук Караџић, Београд 1966, стр. 29.

да зачепите уши, да дрљате жилетом или гумицом по пергаменту, мрежа свих написаних (па избрисаних) слојева сонета остаје, макар као слутња, макар као звук и одјек. У питању је, дакле, традиција литературе, традиција жанра.“[4]

Вероватно сваком уметничком подухвату можемо пронаћи традицију у провалији људске историје. Један интересантан фосил нама може изгледати као предак скулптуре, па се поставља питање да ли га можемо окарактерисати као уметничко дело природе или уметничким делом постаје тек кад га човек–уметник изложи као *редимеј*д објекат? Оно што таквом делу природе не можемо отписати је *мимесис*, карактеристичан за ликовне уметности, те фосил можемо посматрати као графички отисак, али он је оно што је могло бити приказано а не оно што је жељено да буде приказано. Крије ли се уметничко у жељи да нешто буде (уметнички) приказано? У сличну ситуацију нас ставља и природи супротстављена технологија, наиме у сусрету са компјутерском уметношћу, пре свега компјутерском поезијом, жеља ће бити замењена случајношћу и неминовношћу, а уметник ће бити само покретач игре, који ће се, уколико продукт компјутера жели да објави као уметничко дело, налазити у истој позицији као и онај који излаже фосил као редимејд, с тим да се он може дичити да је технологија која је створила уметничко дело „природа“ коју је човек створио.

Пећински сликар сличан је цртачу графита или ученику који урезује своје поруке на школској клупи. Ниједан од њих не делује с идејом да је уметник, али посматрачи су ти који их уметницима могу назвати. Тако уметност долази на један поновни почетак и гледање на историју као провалију бива проблематично. Противници савремене уметности би рекли да смо ударили о дно, али то је само поигравање једном метафором. Постоје одређене вредности којима се треба вратити,

4 Киш, Данило *Складиште*, БИГЗ, Београд 1995, стр. 193.

или их привући у оквире новог. Авангардисти би више волели израз „проналажење на путу“, како би замаскирали глагол „враћање“. Прогресу, који су величали, није био достојанствен повратак на старе идеје, иако је нпр. двадесетих година XX века постојало одушевљење афричком уметношћу која је била нешто потпуно другачије од футуристичког величања града и машине. Надреализам су покретали снови и несвесно а то је у неку руку повратак песништву као пророштву, нешто што је више везано за антику или старе племенске заједнице. Надреалистичко читање Рембоа и Лотреамона другачије је од читања њихових савременика и питање је ко ту производи мистификацију, тј. чије је читање „право“, али оно што нам је овде битно је то да надреализам као авангардни покрет ипак признаје своје претке. Уметник је везан оковима традиције и жели да их се ослободи, али то не значи да некада није постојао неки уметник који је стварао без тих окова. Сигурно ти окови временом бивају све тежи, и сигурно су у почетку били најлакши. Уосталом, најранији пећински уметници оставили су нам дела „апстрактне уметности“, с тим да је то апстракција која још није прошла искуство „реализма“.[5] Разумљиво је да авангардни покрети покушавају да се ослободе „палимпсеста“, али некада то изгледа само као дубље стругање, а не иновација. Стратегија комбиновања лексичких фрагмената коју спроводи компјутерска поезија слична је оној коју представља Тристан Цара у својој игри са маказама и новинским текстом.[6]

Да је смисао неоавангарде само у томе да примени идеје историјске авангарде на новој технологији ми јој не би давали толику пажњу, као што не би ни ренесанси да је она само повратак

5 Видети нпр. хронолошки преглед раздобља и стилова у старијем палеолитику у: Лероа–Гуран, Андре. *Религије праисторије*, прев. Мелита Волф, Библиотека XX век, Београд 1991, стр. 116.

6 О томе сам опширније писао у тексту „Дада компјутер“, *Летопис Матице српске*, година 190, новембар 2014, стр. 674–700.

антици. Човек не знајући у потпуности шта је слобода, увек тражи потпору у неким историјским тренуцима где му је тадашње друштво деловало „слободније“ од његовог. И ту настаје проблем и једна контрадикторност идеје прогреса, јер прогрес уколико је могућ, он мора бити непрестан. Свет би требало да се усавршава, а самим тим и завршава, што доводи до идеја о крају историје и уметности и технологијској утопији постисторије. Грешка је вероватно у томе што се сматра да прогрес обухвата све, да са напретком науке и технологије напредује и људска психа, а показало се да то уопште није тако. Постоје тренуци када са технолошким напретком треба стати или га успорити, јер човеков биолошки развој, или његова психичка *еволуција*, не могу више пратити његов темпо. XX век је дао многе примере човековог рада против самог себе. Као резултат немогућности прилагођавања присуству нових технологија приметне су појаве разноразних психичких и физичких обољења, многих типова канцера са којима савремена медицина не може да се изборі, па у последње време примећујемо све већи пораст интересовања за алтернативну медицину и повратак животу у природи. Пример таквог краха идеологије технолошког футуризма авангарди и окрета ка природи су чланови словеначке неоавангардне групе ОХО и браћа Божидар и Мирослав Мандић.

Технолошки напредак не подразумева да ће квалитет људског живота бити побољшан, он само подразумева олакшавање одређених радњи и омогућавање нових. Пропратни негативни учинци као што је уништавање биљног и животињског света су занемарљиви, као да је технолошки напредак, такав какав је, судбински прописан, а његов морално–еколошки карактер неподложан критичком преиспитивању. Открива нам се да су *данас* мотиви тог процеса све чешће економског а не хуманистичког типа. Технологија постаје људождерска, а пошто не прихватају сви песници позив трговца оружјем као Рембо,

рађа се нова авангарда која више није толико атрактивна да би се могла сматрати авангардом, већ нам изгледа као повратак традицији ветерана некадашње авангарде. Или се ради о врхунцу авангардности који одбацује и саму идеју авангарде у уметности?

Опонашати традицију и прићи традицији с једним новим искуством није иста ствар. Еклектицизам се јавља као разуман компромис. Тек са искуством авангарде уметницима је постало јасно шта је мистично и мистификаторско и у традиционалној и у модерној уметности. Пролазак кроз авангардну фазу показао се као вид школовања након ког уметници имају право избора где даље. Међутим, видећемо да је традиционално присутно у многим облицима авангардног стваралаштва и да је можда погрешно што авангарду и традицију гледамо као потпуне супротности. Могуће је да је та дихотомија мистификација која се некако провлачила кроз теоријске радове све до данас. Упоредо с тим, авангарда нам се од дадаистичке поезије, преко акционог сликарства до компјутерске и концептуалне уметности почела чинити много мистичнијом од онога што нам нуди традиција.

Стид због откривања полног органа јесте мистичан. Погледајмо цртеже људи урезане на костима или пећинским зидовима[7]; сви они имају јасно истакнуте полне органе, тако да они бивају прво што нам привуче пажњу јер им прилазимо с хришћанским мистичким искуством. [8] Стари Грци се такође

7 Maudit, J. A. *40.000 godina moderne umjetnosti*, Епоха, Загреб 1961, стр. 12–13.

8 „*Примитивни период*. — (стил I и II). Оријасјен (око — 30 000) већ открива фигуре угравиране или насликане на вапненим плочама (Dordogne: La Ferrassie, Abri Cellier; Basses–Pyrénées: Isturitz). То су сасвим апстрактне и врло рудиментарне слике, а приказују главе или предње тијело животиња које је у већини случајева немогуће идентифицирати. Ликови су помијешани с приказима гениталија“ (Лероа–Гуран, Андре. Религије претхисторије, прев. Мелита Волф, Библиотека XX век, Београд 1991, стр. 117).

не стиде да прикажу полне органе на својим статуама, као ни уметници ренесансе, чију естетику и карактерише повратак антици. У том погледу, авангардизам заиста представља повратак на један већ постојећи сензибилитет; он је чишћење мистификаторског и мистичког које традиција гомила у нашој култури. Перформанс бечких акциониста или Марине Абрамовић гледаоцу из тих периода вероватно не би био шокантан као нама, јер шок који нас обузима произилази из културних искривљења људске природе. Међутим, приказивање мушког полног органа у далекој прошлости бива различито. На пећинским цртежима његова величина указује на анималне инстинкте којих антички вајар тежи да се ослободи, те их приказује знатно мање него што они изгледају у природи. Пажња треба да буде усмерена на нешто друго. Скулптуре које нам је оставила култура Лепенског вира немају таквих претензија. Изостанак оштрих линија и инспирисаност бићима из природног окружења, макар се такве скулптуре односиле и на представе божанстава, нашем оку говоре о миру и благостању те цивилизације за коју се сматра да је нестала најездом ратничких племена. У најстаријем добу иранске уметности пронаћи ћемо прибадаче (шпенадле) које су дариване „храму у нади или из захвалности за срећан порођај“[9] на којима је јасно приказан женски полни орган. [10] 1974. године Линда Бенглис објављује фотографију под насловом „Реклама“ на којој је приказано њено голо тело са прикаченим вештачким фалусом. [11] Појављивање једне исте ствари у различитим периодима има и различит смисао, јер знак није изграђен на статичном односу означитеља и означеног. Знајући да контексти управљају значењима, уметници се не плаше да користе традиционалне

9 Годар, Андре *Умешност Ирана*, Југославија, Београд 1965, стр. 38.

10 Исто, цртеж 63–64.

11 Види: Шуваковић, Мишко *Параграми тела/фигуре*, Центар за ново позориште и игру, Београд 2001, стр. 50.

елементе у свом стваралаштву јер тиме неће довести до пуког понављања већ до продубљења *комуникације*. Без хришћанског искуства комуникација између Хермана Нича и посматрача његових акција не би била могућа, или би била искривљена. Маја Дерен велики део своје инспирације црпи из етнографије и културе Хаитија, али њени филмови су и даље авангардни, јер она елементе ритуалног плеса користи у једном другачијем контексту. Приметићемо да је однос авангарде према традицији амбивалентан, или је ипак ствар у томе да постоји један део традиције који је авангарди прихватљив. Битно је да схватимо да традиција Африке и Далеког истока није исто што и европска традиција на којој су авангардисти одрастали и на коју су постали огорчени. Традиција Другог се прихвата као инспиративан материјал због своје егзотичности, због очуђујућег ефекта који њени производи стварају преношењем у контекст европске културе. То није само пресађивање, колажирање и монтирање, већ и препознавање заједничких одлика, или решења за превазилажење проблема западне културе. На пољу науке такво дело нам даје Фритјоф Капра, на пољу уметности Џон Кејџ. Људско интересовање жуди за новим, али оно се не мора увек манифестовати као *новонастало*, већ и као *новооткривено*. Стога открића заборављеног или неприступачног авангардистима који се по својој природи одричу традиције бивају легитимни извори инспирације.

Ренесанса је ново пронашла у прошлости, *Уликс* или *Одисеја у свемиру* су прошлошћу истакли ново. Међутим, комуникација није увек била пријатељска, јер видећемо да је „култура“ авангарде слична старој грчкој култури по свом агонском (такмичарском) духу. Прогрес се огледао у одлажењу даље од свог претходника, било то напредовање или удаљавање. У II веку „александријски библиотекар Аристофан саставио је једно обимно дело, које је једноставно назвао *Речи*, мада је потпун наслов можда гласио *О речима за које се претпоставља да их*

рани писци нису користили“.[12] И тада када се говорило речима које претходници нису користили, сенка претходника је била и даље ту — у неизговореном, ненаписаном: избегнутом. Сабласт традиције која је морила авангардне песнике довела је на крају до напуштања самог језика и летристичког разарања речи на њене атоме — слова и симболе.[13] Вајарство и сликарство су се нашли још у тежој ситуацији. Већ је Хегел приметио да „у погледу подражавања уметност неће бити у стању да у утакмици са природом однесе победу“. Ми ћемо додати: и технологијом. Нама нису Ван Ајк или Дирер интересантни због изузетног подражавања, већ због свог специфичног стила и начина подражавања облика виђених у својој машти. Али то говоримо ми, деца века фотографије и Хегел који се већ нагледао доброг подражавања када је у Берлину двадесетих година XIX века држао предавања из естетике.

> „Радост коју изазива вештина подражавања може да буде увек само ограничена, и човеку се више пристоји да ужива у ономе што производи он из себе сама. У томе смислу проналазак ма које безначајне техничке творевине има већу вредност, и човек може више да се поноси тиме што је пронашао чекић, ексер и томе слично него тиме што уме да изводи такве мајсторије и подражавања.“ [14]

Визуелна поезија авангарде и неоавангарде, колико је замах књижевности ка сликарству у потрази за ефекатом очуђења, толико је и хватање сликарства за *сламку спаса*, јер је развој технологије (фотографија и филм) очигледно најтеже погодио нефункционалне уметности као што су сликарство и вајарство. Ерик Хобсбаум бива прилично у праву када закључује

12 *Оксфордска историја Грчке и хеленистичког света*, прир. Џ. Бордман, Џ. Грифин, О. Мари, прев. Небојша Порчић, Clio, Београд 1999, стр. 424.

13 Видети примере у: Curtay, Jean–Paul *La poésie lettriste*, Seghers, Paris 1974.

14 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих *Естетика I,* БИГЗ, Београд 1975, стр. 45.

да је историја визуелних авангарди у садашњем веку „борба против технолошког застаревања“[15]. Након што је уметник схватио како да избегне такмичење с природом, он је упао у нову арену у којој га чека технологија. Међутим, естетичарима поткованим знањем из природних наука и кибернетике та ситуација је деловала као шанса да се путем компјутерске уметности открије *мистерија* уметничког стварања уопште. Из таквих експеримената јавља се идеја да је „апстрактна естетика без естетског искуства и човјека који га проживљава (…) оно што ће убудуће бити циљ нове експерименталне естетике“[16].

Док естетика жели да се ослободи присуства људског, физика путем антропичког принципа жели да га уведе у своје теорије покушавајући да повеже „облике глобалне и локалне структуре васионе са оним условима који су неопходни за постојање живих посматрача“[17]. Након коперниканског обрта човек више не заузима привилеговано место у васиони, али по Брендону Картеру наука је учинила велику грешку напуштањем људског фактора јер „ипак смо привилеговани утолико што смо посматрачи“[18]. Ствар је у томе што „савремена физика иде много даље од технологије“[19], стога иако су осуђени на сарадништво не треба их гледати као једно. Технологија напредује и не враћа се назад. Уколико нам неки њен производ почне личити на нешто већ постојеће — то је ствар

15 Хобсбаум, Ерик *Крај културе*, прев. Александар В. Стефановић, Архипелаг, Београд 2014, стр. 235.

16 Kawano, Hiroshi „Estetika za kompjutersku umjetnost“, *Bit International* br. 2, Загреб 1968, стр. 28.

17 Бароу, Џон и Типлер, Френк „Антропички космолошки принцип“, *Културе Истока* бр. 27, тематски број „Наука и мистика“, јануар–март, Дечије новине, Горњи Милановац 1991, стр. 6

18 Исто, стр. 27.

19 Капра, Фритјоф *Тао физике*, прев. Марко Живковић, Опус, Београд 1989, стр. 32.

дизајна. Проблем је тај што ми прогрес стално схватамо дарвинистички, али „повијест знаности није тако једноставна као биолошка еволуција према све већој специјализацији. Та је повијест далеко деликатнија, препуна обрата и изненађења. Она се увијек може вратити и унатраг, у преображеном интелектуалном пејзажу поновно пронаћи заборављена питања, оборити ограде које је сама подигла, а изнад свега, превладати и најдубље укоријењене предрасуде, чак и оне које су наизглед њезин темељ.“ [20] Ову особину поседује и уметност, а на њој би требало да се заснива и естетика уколико не жели да се сведе на специјализацију проучавања производа компјутерске уметности.

Хироши Кавано, пионир нове експерименталне естетике и компјутерске уметности узвикује да „данас естетика не смије бити метафизика већ наука“[21], као да ће уклањање субјекта, тј. оног необјашњивог, несводивог на правила, неподложног генерализацији, решити проблем у који је естетика запала. Навикли смо већ да наука свему што не може да објасни окрене леђа, или прикаже као небитну случајност услед своје усамљености, међутим није ли таква посебност и уметничко дело у виду малих–великих праскова који око себе стварају нове васионе?

Естетичарима како би били сигурни у своје теорије треба потпуна контрола над уметничким стварањем. Хироши Кавано је показао да се у исто време мора бити и естетичар и уметник. Таквом подухвату је погодовао развој компјутерске технике јер је естетичар анализом програма који је сачињен од команди како уметничко дело треба да буде извршено створио себи могућност да индуктивно закључи шта је то што повезује сва уметничка дела и ставља их у исти скуп. Али опет, то је само компјутерска уметност! Треба ли то да значи да морамо бацити

20 Prigogine, Ilya i Isabelle Stengers Novi Savez: *Metamorfoza znanosti*, Глобус, Загреб 1982, стр. 276.

21 Kawano, оп. цит, 28.

у провалију читаву историју уметности и стварати једну нову само зато што је она отворена за објективну спознају? Питање је и за кога та естетика настаје уколико јој је човек небитан? За једног новог човека кибернетичке ере са историјском амнезијом? Естетичарима попут Кавана је ишла у корист неоавангардистичка фасцинираност технологијом, која се огледала у наглом порасту уметничких дела која су одговарала новој експерименталној естетици. Дошли смо до ситуације где уметници почињу да стварају дела која погодују творцима естетичких теорија, а није ли то једна нова мистификација уметности, једна нова мистика?

Инспирисаност уметника развојем науке и технологије од футуризма до данас је неоспорна.

Спајање уметности и науке (сцијентизам) је био неминовни резултат те почетне инспирације науком и повремено све снажнијег губитка вере у концепцију уметности коју је историјска авангарда наследила од својих претходника. Мој циљ је да истражим због чега је баш наука добила тако повлашћено место у уметничким радионицама и шта је помогло њеном уздизању до партнера у уметничком пројекту какав је сцијентизам. Морис Мерло–Понти тврди да „преиспитујући знаност, филозофија може само добити јер ће се сусрести са свјесним артикулацијама битка које би далеко теже открила неким другим путем.“ [22] Исто се онда може рећи и за уметност која у неоавангарди све више тежи да се изједначи са филозофијом.

Колико се авангарда плашила традиције, толико се плашила и традиције авангарде, тако да је у страху од понављања открића својих претходника ишла у екстреме. Људска психологија је таква да догма која тежи да заузме место друге, која је успостављена као традиција, мора садржати одређене елементе претходне како би била успешније прихваћена (најбољи

22 Prigogine, Ilya i Isabelle Stengers, op. cit, 279.

пример таквог трансфера је хришћанство). Из тог разлога, разумно је што је џојсовски авангардизам или надреализам имао више успеха него футуризам и дадаизам. Сцијентизам Мирољуба Тодоровића као концепт поставља се много авангардније него што нам се то може чинити читајући збирку *Планета*. Каснији развитак у сигнализам и његова изразито визуелна продукција просечном читаоцу свакако делују екстремније, те на сцијентизам могу гледати као на песничко тражење, као Тодоровићев предавангардни период. Међутим, авангардизам *Планете* не треба мерити у односу на међуратну авангарду Љубомира Мицића или Драгана Алексића, или на каснија Тодоровићева дела, већ у односу на југословенску књижевну продукцију прве половине шездесетих година када је поменута збирка писана.

Авангардно се не појављује само као разлика већ као одвајање у жељи за разликовањем. То напуштање стазе коју је утабала књижевна традиција манифестује се на плану форме, садржаја, или наводно комплетне поетике и естетике, као и пратеће идеологије. Манифести неће оставити читаоце равнодушним. Њихов задатак је да пронађу нове читаоце или да их својом персуазивном комуникативношћу *створе*. Одвајање захтева нетумачење у оквиру једног ширег контекста историје књижевности, јер свако авангардно дело себе сматра *Епом о Гилгамешу*. Таква поставка чини разумљивим Тодоровићев став о *повратку на првобитну конкретност и истинитост уметности*. Међутим, изгледа нејасно како то да наука представља једини начин да се тај повратак оствари кад она, онако како је данас схватамо, не игра никакву значајну улогу у најстаријим споменицима светске књижевности. Узрок тог неспоразума може бити управо та промена у схватању науке, штавише, могло би се рећи, да место које данас заузима наука, некада је било подручје магије, тј. оно што ми данас схватамо као магију. Али „права“ магија и наука делују, оне нису мистификација,

осим ако као мистификацију не схватамо скривеност научног у магијском.

На једном ступњу човековог развоја научно се могло изразити једино кроз магију, која се можда представљала мистично док је уствари била рационална практична делатност. Управо је уметност тог периода дала велики број фантастичних немиметичних производа, од ритуалних маски преко сцена из *Гилгамеша* до египатског зидног сликарства, који су створили облак мистике око једног читавог периода, међутим с друге стране наука нам није дала ништа мање фантастичне предмете и сигурно би имала исти ефекат на *посетиоца из прошлости*.

> „У току неколико миленија рационализма Европа је постепено рашчланила начине којима човјек спознаје законитости свијета и подијелила их на мистику, магију, догму, право, науку, технику и филозофију. Међутим ако је у палеолитском човјеку живјела иста жеђ за разумијевањем познатог и тајанственог која постоји и код нас, на ступњу на којем се он налазио, та се тежња није могла изразити у систематичности истоветној с нашом; познато и тајанствено изражавало се у једном истом систему, другачијем, али исто толико разумном као што је систем грчке филозофије или атомске физике, и који је палеолитском човјеку служио као кључ дјелатне сигурности на свим подручјима живота и смрти.“[23]

Леви–Штрос нам даје пример једног сусрета аустралијског урођеника, жртве урока, са савременом медицином (1956), где он излечен, захваљујући респиратору и храњењу помоћу сонде, изјављује како је магија белог човека јача.[24] Изгледа да је науци поезија потребна како би се отргла *вела* мистике и тако се приближила сваком човеку. Међутим, сцијентизам, као прва

23 Лероа–Гуран, Андре. *Религије претхисторије*, прев. Мелита Волф, Библиотека XX век, Београд 1991, стр. 106–107.

24 Lévi–Strauss, Claude *Strukturalna antropologija*, Стварност, Загреб, стр. 173–174.

фаза сигнализма, не би требало да представља педагошку популаризацију природних наука путем књижевности, већ један међупростор, пресек скупова испуњен енергијом која ће донети корист и науци и уметности.

Сцијентизам је морао деловати као авангарда јер сама наука XX века делује авангардно. Она је отишла толико далеко да је заборавила на свој извор — људску свест, те створила *имиџ* (слику о себи) који природне науке јасно разликује од оног што подразумевамо под *хуманистичким* наукама. За урођеника или мистика, магија и религија представљају изворе етике, онакве какав би требало данас да буде наука, али који никако не може бити без помоћи поезије. Религије као што су јудаизам, хришћанство или ислам, стваране су на основу књижевних дела којима наука данас супротставља бележнице научника које су недовољне да би се наука остварила као нова религија, тј. стекла поверење маса. У том случају сцијентизам заиста делује као промотер природних наука, с тим да би то тако било да се он задржава само на њиховом опевању. Песничка наука, као други назив за сцијентизам, јасно даје до знања да се ради о интеграцији поезије и науке а не песничкој пропаганди. Поезија спојена са науком, почевши да упија њену незаустављиву револуционарну енергију нужно мора бити другачија од поезије која свој смисао види управо у разликовању од науке, тиме што нуди читаоцима духовност коју наука не поседује.

Ослобађање стиха од почетка *Планете* води ка разбијању калупа и изливању у слободни текст, који ће у једном тренутку добити облик научне расправе праћене графичким приказима, али и даље бити песничко дело. Сама планета је велика метафора за поезију до које је песник једино могао доћи уз помоћ науке. „Први утисак био је да то није планета већ птица“[25], дакле пре идеје о једном новом непознатом свету, постојало

25 Тодоровић, Мирољуб *Планета*, Просвета, Ниш 1995, стр. 11.

је традиционалније виђење поезије ком одговара симболична представа у виду сребрне птице. У питању је планета луталица, која успешно измиче смрти описујући несхватљиве кругове које песник није могао пратити. Изненада, она је почела да успорава да би на крају стала и била у истом положају неколико година што је песник искористио за њено истраживање. Ово је место на ком се још једном појављује питање: да ли је авангардно дело производ еволуције или *потпуно нова ствар*? Или се можда оно као производ еволуције указује као потпуно нова ствар? Нешто што се првобитно указује као птица, захваљујући уређајима који су производи научне и технолошке револуције, убрзо се открива као планета. Ова симболичка игра иза себе крије причу о људском напретку, о историји ока које је некад на небу видело птице и назнаке других небеских тела, до супер–ока потпомогнутим људским продужецима технолошког порекла које самоуверено истражује мрачне дубине космоса. Птица постаје планета као што коска постаје свемирски брод у Кјубриковој *Одисеји*. Напредак се огледа у освајању истине, не у усавршавању представљања лепог или формалним иновацијама.

Зашто би свака иновација морала да буде траг еволуције? Новина није довољна да се означи прогресивност, стога се Мирољуб Тодоровић окреће методама природних наука како би био сигуран у авангардност својих производа. Колико је европски песник напредовао од Петрарке? Шта би било мерило напредности, квалитетније остварен сонетни облик или напуштање постојећих калупа, какав је уосталом и сонет? Ако је одређени развој еволутивног типа уколико означава усавршавање нечијих особина како би се боље прилагодио новим животним условима, говорити о књижевној еволуцији има смисла, јер се књижевност у свакој епохи бори за свој опстанак и чини се да из сваке те борбе излази јача. Укрштање са визуелним уметностима и природним наукама није само лучидна идеја једног уметника, већ развој догађаја који изазивају друштвене околности. Публика тражи новину, она је привлачи,

она чини да се корисници не осете превареним — убеђује их да им уметник није подвалио већ виђено. Уколико прилагођавање у борби за опстанак током једне епохе представља еволуциону особину, еволутивност уметности се мора парцијално протезати кроз читаву њену историју. Да ли можемо рећи да књижевност, и уметност уопште, остварују праволинијски прогрес или се њихова историја остварује у виду таласа? Да ли је свака наредна епоха корак напред, или се једноставно ради о корацима, а одређења „напред“ и „назад“ немају никакав значај уколико се корача у круг?

Уметност у потрошачком друштву осуђена је на непрестани авангардизам. Одједном традиционално постаје све што је прошлост, оно се чува и поштује само зато што је за једну генерацију било вредно. Али шта Толстој има да понуди једном програмеру или астронауту? Неконзумирање новог води ка понављању и депресивном осећању конзумера. Уметници просто морају да им дају ново, па чак и када нису у могућности, рециклирају авангарду, сервирају старо у новом тањиру и тако долази до појаве „лажне авангарда“ или „кич авангарде“. Каква је то онда еволуција? Одједном се уметност толико искристалисала да се може свести на једну мисао исписану белим словима на црној позадини; или је разлог томе промена у свести конзумената? Хоризонт очекивања се мења све брже. Да ли поезија разбијањем на своје атоме еволуира, или уопште није ствар до еволуције поезије, па ни књижевности, већ саме људске свести? Мислим да се у томе крије срж сигнализма: људска свест треба да еволуира у планетарну свест и да се из ње створи једна нова уметност. Уколико сигнализам ту еволуцију потпомаже, та нова уметност се већ ствара самим позивом на еволуцију ка планетарној свести јер се сам позив остварује путем уметничких дела.

Тренутак када је човек сам почео да контролише своју еволуцију променио је схватање еволуције и довео у питање наше разликовање између еволуираног и потпуно новог. Сигнализам

је један нови стил мишљења који настаје на историјској прекретници и тиме се указује као потпуна новина, иако је он и даље мишљење, што нам га ипак одаје као део једног непрекидног историјског процеса. Сигнализам као нови авангардизам у српској књижевности, као новина делује заправо излажењем из књижевних оквира. То нам потврђује и Мирољуб Тодоровић у „Токовима сигнализма“ када истиче да сигналистичка песма „постаје магична формула живота и космоса, и њена значења у овом тренутку далеко превазилазе уске литерарне оквире“[26]. Поезија је толико еволуирала да је превазишла своју књижевну природу. Слично се може рећи и за човека: човек је дошао до степена еволуције у ком превазилази своју људску природу. На сцену ступају компјутери и њихов развој хрли ка симбиози са човеком, а они видовитији уметници не дозвољавају да се једна таква трансформација деси иза њихових леђа.

Уколико нам еволуција савременог човека бива неприметна услед њеног одвијања на плану људске психе и људских продужетака, можда је на исти начин она скривена и у уметности? Наиме, авангардни искораци од Бракових колажа до компјутерске уметности могу бити схваћени као неминовност технолошког напретка који нам је наметнуо мултимедијалну стварност. Верујем да ниједан авангардист није имао ништа против постојања реализма и романтизма у времену реализма и романтизма. Њима је сметало анахроно присуство одређених уметничких концепција у њиховом времену које је свој глас требало да има у њима, али од наслага традиције он није могао да допре до публике. И то је један од главних разлога што авангарду карактерише тако екстреман тон. Она није продукт некаквих вандала жељних деструкције ради деструкције, она је морала да разбије зидове да би била виђена.

Запитаћемо се: зашто на одсеку за књижевност проучавати појаве које желе да потпуно заборавимо све оно што смо

26 Тодоровић, Мирољуб *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 27–28.

учили да књижевност јесте? То ми се чини као доказ да ми заиста схватамо историју књижевности као еволуцију, као и да напад на Уметност није могућ ван оквира уметности. Дела не могу бити само нова, јер она самим тим што су нова подразумевају и стара у односу на која су нова. Уколико мислимо да је еволуција у оквиру књижевности могућа, ми израз еволуција користимо као метафору за прилагођавање, а не усавршавање. Физички, стари Грци су вероватно били савршенији од нас, али они никад нису имали компјутерску технологију, самим тим ми нас гледамо као напредније. Питање је да ли би ми са компјутерском технологијом старим Грцима деловали напредније? Ми сами дајемо важност својим достигнућима и тиме се класификујемо у односу на оне који више немају „право гласа". Чини ми се да та достигнућа нас стављају у механизам ком не иде у корист поређење са вредностима других епоха, стога и стимулише општи заборав, деструкцију традиције. Улога књижевног памћења и проучавања књижевности је у стражарењу над прекретницама људског духа, у спречавању мистификација старог у новом, у очувању људских вредности које су функционисале. Прави поборници традиције ће се увек хватати за аргумент зашто мењати ствари ако оне, већ такве какве су, добро функционишу? „Права" авангарда није она која руши традицију зато што је традиција досадна, као што ни револуционари не руше власт у једној земљи зато што им више није забавна већ зато што су деца гладна! Видимо да је проблем делимично у томе што се уметност схвата као забава, а књига као играчка у периоду доколице, а не као нужност. Да би говорили о еволуцији уметности, морамо да схватимо да је она упала у клопку онда када је почела да се понаша као уметност еволуције. Међутим, ми говоримо о уметности а да још увек нисмо рашчистили шта је њена суштина. У свакодневном разговору користимо реч *уметност* са једним компромисним значењем, међутим, када хоћемо дубље да уђемо у теорију

уметности имајући у виду њену историју, оно се распада и показује као премали оквир једне слике која се незаустављиво шири. Категоризација уметности изгледа као усмеравање тог ширења ка унутра. Сачувати неки оквир а слици дозволити да се увећава по палимпсестном моделу. Тако настаје оно што зовемо традиција.

Шта ако је уметност таква да не подлеже еволуцији? Већ смо рекли како се друге природне науке разликују од биологије по томе. Разлог да поверујемо у еволуцију уметности лежи у томе што је она везана за човека који временом еволуира, шта више, манифестује се као његова рефлексија, и тиме постаје део једне несвесне игре персонификовања у којој се и она схвата као жив организам. Ми антропоморфизујемо уметност када говоримо да она дише и да се креће, а ту не мислимо само на флуксусовску једначину живот = уметност. Антропоморфизација је присутна и у књижевној периодизацији, већ у Скалигеровој *Поетици* (1561) где се према историји поезије односи као према људском бићу које се рађа, сазрева и на крају доживљава старачки застој.[27] Она своје порекло вуче из митологије која је изродила богиње уметности; такве су Музе или Харите у грчкој или грације у римској митологији, Хатор у египатској и Сарасвати у индијској митологији. Уколико сигнализам жели да очисти уметност од мистике и мистификације и врати је на оно што је првобитно била, мора заронити у предмитолошко доба, а да ли та уметност онда може бити нешто потпуно ново или бар тренутни врхунац своје еволуције? Изгледа да Тодоровић жели да уметност врати на један одређени ступањ (саме почетке), те да одатле усмерава њен даљи развој користећи се новим научно–технолошким достигнућима његовог времена како би је прилагодио новој планетарној свести и могао да утиче на њену даљу еволуцију. Разлог тог „повратка“ је јасан,

27 Видети: *Речник књижевних термина*, прир. Драгиша Живковић, Нолит, Београд 1992, стр. 583.

нове идеје које доноси сигнализам се не могу накалемити на оно што нуди традиција, зато се дрво мора резати докле год оно не буде погодно за спајање са оним што је ново, а сетимо се „палеолитска умјетност почиње апстрактним обликовањем да би пошла путем све изразитијега реализма“[28].

По Јаусовој теорији алтеритета, ми не говоримо за уметничка дела да су боља или лошија, или да временом постају боља или лошија, већ запажамо њихову различитост, али могли би говорити о још једном аспекту рецепције истих: нека дела бивају прихваћена јер су у духу времена, нека дела бивају неприхваћена јер су претпостављена застарелом сензибилитету, док нека дела нису могла бити прихваћена јер су била испред свог времена, заправо антиципирала су дух једног будућег времена у ком ће тек моћи да заживе. Изгледа да највећи број „највећих“ дела светске књижевности дели судбину описану у трећем случају, а та особина говори о њиховој авангардности. Међутим, иако смо утврдили да не можемо говорити о бољим и лошијим уметничким делима, ми се користимо синтагмом „највећа дела“. Она подразумева дела која су највише заживела код публике, која су најуспелија, најпродаванија, најутицајнија, али не само у добу у ком су се појавила! Авангарда креће са аутсајдерске позиције, али не попут Кафке, да би на крају спалила своја дела, већ да би се у једном тренутку утврдила као део књижевног канона, који парадоксално напада.[29] Дакле, авангарда не жели само да буде другачија, већ и „боља“,

28 Лероа–Гуран, Андре *Религије претхисторије*, прев. Мелита Волф, Библиотека XX век, Београд 1991, стр. 115.

29 Неко ће рећи да су одређена авангардна дела чисте реакције на постојећу уметничку климу, међутим шта је њихово објављивање ако не жеља за прихватањем и утицањем? Дадаизам уколико није канонизован у књижевности, иако је извршио велики утицај на њу од Џојса па до данашњих дана, он је једну врсту канонизације доживео у области дизајна и концептуалне уметности. Доказ великог успеха дадаизма је и скорашња глобална прослава његове стогодишњице.

а то је израз који ће користити публика на коју авангардисти циљају, док ће појам „алтеритет“ остати заробљен у научном дискурсу међу историчарима и теоретичарима књижевности. Али опет, иако авангарда често упорно одбија „услуге“ науке о књижевности, ми (говорим у име историчара и теоретичара књижевности) се осетимо слободним да о њој говоримо, јер је она на крају крајева ипак књижевно–уметничка појава, а не политичка цензура.

Када говоримо о авангардном књижевном делу, треба прво да одговоримо на питање да ли је оно авангардно као целина, или садржи авангардне елементе који чине да га третирамо као авангардно, а поред њих задржава нпр. тековине реализма или других стилских формација. То задржавање елемената из онога што се одбацује испоставља се као неизбежно, иако једна иста реченица у другачијем контексту може имати другачије значење. То нам показују како примери интертекстуалности, тако и случајна подударања. На тај проблем наилазимо из чистог разлога што авангардни писац често не може да промени сам језик, већ само свој приступ језику, који представља заједнички материјал како за њега, тако и за његове претходнике. Један од његових првих задатака је да се ослободи традиционалних навика, међутим не може у говору увек све бити ново и авангардно, поготово у прози. Да би прозно дело уопште било могуће, авангардни писац мора учинити одређене свесне или несвесне уступке. Тако Бранко Ве Пољански пише: „У вечној улици број 14 нитко није познавао младог човека“[30]. У питању је једна класична обавештајна реченица из које ефекат очуђења почиње да зрачи тек када обратимо пажњу на име улице, чиме она одједном искаче из традиционалног приповедног контекста. Код Пољанског, нешто даље у тексту, проналазимо још један згодан пример: „Његов смех скаменио је целу улицу. Улица

30 Пољански, Бранко Ве *77 самоубица*, Нови Зенит, Ново Милешево 1992, стр. 3.

је погледала на окно. Горе к њему. Тако се све укочило. Смех Мортонов згрчио им је шије. Коњи су хтели коракнути те су остали подигнутих ногу. Грч."[31] Поигравање традиционалном метафором и персонификацијом ствара ефекат очуђења онда када језичком материјалу одузмемо статус стилске фигуре и почнемо да га схватамо дословно. Међутим, одређени авангардисти екстремнијег опредељења, нису се задовољавали изражавањем разлике путем означеног, већ су сматрали да авангардно дело мора деловати на читаоца већ на плану означитеља. Они су желели да буду још *конкретнији* од Пољанског.[32] То су дела која нам се представљају авангардна као целина. Овај случај је доказ еволуције у оквиру авангарде, тачније еволуције авангардности, јер уколико не можемо тврдити да се сама уметност усавршава, пре свега из разлога што још увек нисмо успели да је дефинишемо, ми можемо рећи да се авангардна уметност усавршава ако њено усавршавање значи све снажније ослобађање од онога чему се она од почетка супротставља. Идеја авангардности се доводи до врхунца са пројектима као што је *Бела књига* Миливоја Павловића, па услед удара о зид празне странице, аутори опремљени искуством неоавангарде прелазе на другу актуелну струју — постмодернизам.

Кад кажемо *еволуција уметности*, мислимо ли ту на „постанак врста путем природног одабирања или очување повлашћених раса у борби за живот"?[33] Може ли то природно одабирање у оквиру друштвених околности заиста бити „природно" или оно представља његову симулацију? Многе биљне и животињске врсте су изумрле као што су и многа уметничка дела изгубљена, па се поставља питање шта оне преживеле чини повлашћеним? Природне непогоде могле су уништити

31 Исто, 15.

32 Мисли се пре свега на конкретну, визуелну, објект и *ready–made* поезију.

33 Пун наслов Дарвинове књиге *Постанак врста*.

књижевност као и живи свет једне епохе, али опет нека дела су преживела; да ли је разлог томе што су направљена способнија за преживљавање? Низ пожара није био довољан да збрише с лица земље *Библију* или Аристотелова *Поетику*, док је с друге стране једна преврнута свећа довела до тога да за неко дело никад не сазнамо. Да ли су то случајности, или су дела некако заслужила своју судбину? Осим „климатских" услова, не треба заборавити ни непријатеље у виду других моћнијих животних облика.[34] Није тешко да запазимо попут Дарвина да „сваки облик који је заступљен са мало јединки има много изгледа да потпуно изумре, било услед великих промена годишњих доба, било услед повременог умножавања његових непријатеља"[35]. Могуће је да су кроз историју уметности постојали случајеви авангардног деловања у односу на владајућу струју међутим ми за њих никад нећемо сазнати јер нису постала део канона, те као таква нису ни сачувана.

Под симулацијом еволуције у уметности мислимо на искорењивање једне врсте уметности које је аналогно искорењивању једне врсте семена које бива замењено обликом побољшаним од стране човека. Ко је ауторитет? Квантитет побеђује квалитет, а конзумер се ништа не пита док год му живот зависи од произвођача. Како то изгледа на плану уметности? Нешто другачије, јер човек без ње може, али не и без хране. Стога, да произвођачи не би доживели бојкот конзумера, морају обезбедити тржишно стање где конзумери не знају за постојање бољег од онога што се нуди. Тако издавачи као што су *Лагуна* или *Youtube* канали као *IDJVideo*, успевају својом медијском свеприсутношћу да формирају завесу која заклања конкуренцију и тиме наметну једну врсту производа који вештачки

34 Умберто Еко у роману *Име руже* приказује једног таквог непријатеља преко библиотекара Хорхеа.

35 Дарвин, Чарлс *Постанак врста*, прев. Недељко Дивац, Академска књига, Нови Сад 2009, стр. 126.

постају дух времена само зато што уклопљени у економски механизам доносе веће приносе. Деморалисана конкуренција престаје са радом, или чак иако и даље ствара уметничка дела она се услед медијског монопола ретко могу пробити до јавног мњења, а знамо да је проређеност, „како нас учи геологија, претеча изумирања“[36].

Став да ће током еволуције природно „највише трпети облици који се налазе у најнепосреднијем надметању са облицима који се мењају и усавршавају“[37], можемо применити на историју уметности, али и на историју авангарде. Осим што персуазивношћу својих манифеста, актуелношћу и атрактивношћу уметничких поступака авангарда успева да традицију склони у други план, видећемо да авангардни покрети и њихови представници улазе у једну врсту међусобног рата покушавајући да једни другима оспоре вредност. У периоду историјске авангарде познат нам је случај везан за часопис *Зенит* који је лако могао бити заборављен, међутим захваљујући упорности, пре свега Зорана Маркуша, Ирине Суботић и Гојка Тешића, он данас заузима битно место у историји српске културе. Појава неоавангарде утицала је на актуелизовање историјске авангарде, што нам може изгледати као људска интервенција у процесу еволуције у виду заштите угрожених врста. Истицање остварења историјске авангарде представља неоавангардистичко трагање за својом традицијом, слично оном Бретоновом именовању предака надреализма. Ову активност не треба да гледамо као порицање еволуције уметности, напротив, она је њено потврђивање, јер неоавангарда, колико год непрестано јурила аутентичност, покушава да себи и другима покаже из чега је настала и да је она заправо део еволутивног процеса нове уметности. Међутим, ни неоавангарда не остаје дужна за

36 Исто.

37 Исто, 127.

полемике, а највећи сукоби настају баш поводом сигнализма Мирољуба Тодоровића. Први рат је вођен против традиционално одгојене критике, која није била спремна за видовитост сигнализма и у његовом „футуризму“ преувеличавајући његове антихуманистичке последице. Након неколико година настају сукоби у оквиру сигналистичке групе и кулминирају „великим ратом“ поводом изложбе „Вербо–воко–визуелно у Југославији 1950–1980“, када је Тодоровић заратио готово са свима који су нешто значили на неоавангардној сцени.[38] Касније ћутање о сигнализму, или „проређивање“ спомињања и истицања његове важности у оквиру књига које се баве југословенском неоавангардом, представљају доказ примењивости Дарвинове теорије „очувања повлашћених раса у борби за живот“ на уметност. Уколико нема присуства *божанског* ауторитета, нема ни аксиологије, нема бољег или лошијег, већ само другачијег, тј. етика и естетика губе готово сваки значај за „постанак врста“ на пољу уметности. Испоставља се да су „прилагођеност“ и бирање праве стране при произвођењу „другачијег“ круцијални за преживљавање у историји модерне уметности. Захваљујући

38 „Ових пролећних дана (током априла) у Музеју савремене уметности у Београду одигравала се једна смешна, и помало тужна, комедија под називом ‚Вербо–воко–визуелно у Југославији 1950–1980’. Њен главни актер, односно како је сам себе, овом приликом, назвао ‚аутор’, био је Владан Радовановић. Изложба не би завређивала неку већу пажњу, и поред огромног саморекламерског напора ‚аутора’ и његових пријатеља службеника Музеја, од којих се неки појављују и као излагачи, да у њеном каталогу не стоји да ће поред Београда бити приказана још у Сарајеву (Умјетничка галерија БиХ, мај 1982), па Скопљу (Музеј на современата уметност, јун 1982), и Марибору (Razstavni salon Rotovrž, јул 1982). Тако ће ову уметничку фарсу, која врви од најгрубљих фалсификата и приватних аранжмана у стилу ‚ти мени ја теби’, посредством њених вештих организатора, а по свој прилици и међурепубличке сарадње, видети већи део наше земље…“ (Тодоровић, Мирољуб „Владан Радовановић, увек на почетку“, *Штеп за шуминдере*, Арион, Београд 1984, стр. 12).

развоју интернета у једном тренутку су информације могле да круже слободно, и уметници нису више зависили од физичких публикација, међутим равноправност присутности се почела губити већ споменутом монополизацијом, која је утицала да се у претрази рангирате на основу прихода које доносите одређеним платформама. Видећемо како ће даљи технолошки напредак утицати на уметност/Уметност и њену рецепцију, али постаје нам јасно да реактуелизација одређених аутора мора бити мотивисана или појавом сличног уметничког сензибилитета, или вануметничким утилитаризмом, а не путем аксиологије или истицањем равноправности уметничких дела путем теорије алтеритета, јер да је она доиста функционална ми не би имали канон који утиче да се генерације образују на истим књижевним делима што даље узрокује формирању колективне свести и „опште културе“ која свођењем на исто може олакшати комуникацију, али само штетно може утицати на људску креативност. Смисао едукације би требало да буде поспешивање истраживачког духа, а не припремање ученика за конзумерско друштво у ком ће му све бити сервирано, а његова слобода сведена само на избор понуђеног.

Из свега овога видимо да се еволуција на пољу уметности, иако она била идеја човека који је део природе, остварује као вештачка конструкција, јер је уметност осуђена на реализовање у простору којим владају вештачки фактори, али тако да нам се представљају као њена природа.

Еволуција уметности, како је авангарда подразумева представљајући њен врхунац, аксиолошког је типа, с тим да би то значило да је уметност временом била све боља и боља. Уколико је тако зашто се авангарда јавља као реакција на нешто што се само од себе побољшава? Сигнализам не види да се уметност побољшава, већ да се претвара у све већу мистификацију, те предлаже повратак њеним почецима. У том смислу, еволуција уметности се може односити само на физичко

преживљавање дела и њихову селекцију, а не и на развој њиховог „духа“. Међутим, како то да уметност ипак опстаје кроз читаву историју ако не еволуира? Њена еволуција се остварује, контрарно авангардном поимању, не аксиолошки прогресивно, нити као алтерација (погоршавање), што би се заправо манифестовало као инволуција, већ формирањем алтеритета који у одређеном тренутку представља једини облик живота у ком идеја уметности може преживети.

Чему се уметност прилагођава? Делује као да би одговор на то питање довео до разрешења неке тајне, али он би само покренуо још нека питања, нпр. чему се прилагођава то чему се уметност прилагођава, или шта је то што чини то чему се уметност прилагођава таквим какво је?

Постојање естетичког плуралитета у оквиру једне епохе, не говори само да постоји више другости, већ и да традиција и авангарда могу деловати истовремено у оквиру једног укуса. Ми можемо преподне осетити пријатност читањем Дантеа и Милтона, као и поподневним читањем Џојса и Бекета, па чак и вредновати Дантеа више од великана XX века, а опет бити присталица авангарде у књижевности.[39] Осим што су одређена дела и даље доступна савременом читаоцу захваљујући њиховом канонизовању, читалац их узима у руке и зато што види у њима вредност. Запитаћемо се уколико се укус читалаца и даље задовољава делима из књижевне традиције, зашто свака епоха доноси одређене промене? Могуће је да су те промене покренуте механизмом непрестаног умножавања слојевитости сензибилитета. Али како се ти слојеви очувавају и у свести

39 Мирољуб Тодоровић у књизи *Торба од врбовоī ūруħа* једну нађену причу и визуалију посвећује Дантеу (Тодоровић, Мирољуб *Торба од врбовоī ūруħа*, Тардис, Београд 2010). *Пеūрарка*, Јован Стерија Поповић и Гијом Аполинер се истовремено појављују као мотиви визуелних песама Жарка Рошуља (Рошуљ, Жарко *Лудајница*, КОВ, Вршац 1977, стр. 35–38).

нових генерација? Неће нам професор књижевности учинити *Божанствену комедију* пријатном, него ту пријатност изазива само Дантеово дело. Како сензибилитет ком одговара Дантеово писмо живи и данас у нама? Да ли одговор треба потражити у колективном несвесном или признати да ипак постоје нека дела која су временитија од других? Да ли је узрок томе традиција, тј. уграђивање искуства једног дела у друго и самим тим богаћење новоформираног сензибилитета који дело прима? Шта са друге стране формира тај сензибилитет и његове филтере? Можемо пробати да кажемо да је то друштво, али не у смислу глобално спровођене пропаганде институција моћи, већ као збир случајних утицаја покренутих променама на свим пољима људског деловања. Међутим, нека дела не престају да буду актуелна зато што покрећу и дају одговоре на питања чију актуелност одржава само постојање људске свести[40]. Ту видимо да се и традиција и авангарда хватају за исту нит само на другачији начин. Испоставља се да књижевност није ништа друго до „реторички учинак“[41]. Ако је тако, еволуцију књижевности можемо посматрати као непрестано ширење изражајних могућности, а шта је то ако не различитост? Различитост чији се инвентар увећава, представљајући нам се као космос чије се границе непрестано шире, те тако оставља утисак нечег еволуирајућег. Другости настају с разлогом, чак и онда када нам делују усиљене, јер је и та усиљеност увек проузрокована неком скривеном потребом. А то све делује као

40 „Ако су умјетничка дјела одговори на њихова властита питања, тиме и она сама утолико прије постају питања.“ (Адорно, Теодор *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979, стр. 33)

41 „Не ради се дакако о томе да постоји некаква ‚бит’ коју зовемо књижевност — тек да постоји нешто што се зове књижевност која увијек и свагдје очитује тај посебни реторички учинак.“ (Иглтон, Тери „Марксизам и деконструкција“, *Савремене књижевне теорије*, прир. Мирослав Бекер, Свеучилишна наклада Либер, Загреб 1986, стр. 356.)

еволуција, као природно одабирање на основу ког се формира историја Уметности.

Сигнализам по угледу на деконструкцију, ослобађање од „тираније смисла“[42] не гледа као пуку различитост, већ као напредак. Пол де Ман у *Алегоријама читања* истиче „да ће деконструкција одређене, наивне метафизичке *мистификације*' у књижевним текстовима *бити задатак књижевне критике идућих година*“[43], а шта је то ако не рад ради напретка и сматрање себе „бољим“ од претходног?

Сетимо се Шелингове поделе на свесни и бесвесни део уметности[44]: свесни, „уметничко“ у уметности (*лепо* код Канта, на чему је заснивао *укус*), оно што се у њој извршава помоћу „свести, размишљања и рефлексије, а што се може учити и научити, традицијом и властитом вежбом постићи“, док је са друге стране бесвесни део, оно што се „не може научити, што се не да постићи вежбом ни на који други начин, него што може бити урођено само по слободној милости природе, а то је оно што једном речју можемо назвати поезијом у уметности“[45]. Деловаће нам да сигнализам, мишљењем које се заснива на „научно–егзактним методама и поставкама“, у уметности жели да види само онај свесни део, те да једини њен напредак може произићи из те сфере. Временом ћемо видети како то баш и није тако, јер ће Тодоровић инспирацију црпети из случајног, из снова, из дечје игре. Оно што Шелинг назива *поезијом у уметности*, није само особина сликарства која је допринела развоју визуелне поезије, већ интуитивност која је карактеристична за песнике, а коју и Тодоровић спомиње као недостатак

42 Исто.

43 Исто, 357.

44 Види: Schelling Schelling Werke II: System des transzendentalen Idealismus, München, 1958–1962.

45 Види: Петровић, Сретен Естетика, Народна књига, Београд 2000, стр. 212.

науке који ће поезија надоместити. Дискутабилно је колико је Шелингова подела одржива услед налета модерних естетичких теорија, какве су Хартманова, Адорнова, Бензеова или Молова, међутим, уколико је узмемо као релевантан став према уметности — да ли би могли говорити о прогресу у бесвесном делу уметничког стварања? Знамо да техника и наука о уметности напредују, и то баш у оним областима истраживања која се односе на уметничку технику и форму, али можемо ли рећи како оно што се не може научити може напредовати? То би тек био прави доказ психичког прогреса који је неопходан како би говорили о еволуцији уметности. Видели смо много пута како наука зна приказивати ирелевантним оно на шта нема научни одговор, па нам тако занемаривање бесвесног дела уметности делује као избегавање признања да наука не може објаснити баш све, а уколико не може све објаснити, онда и није свемогућа како се представља, а то би угрозило њен нововековни ауторитет којим је обликована наша стварност. Ми овде не желимо говорити о томе да ли је неко дело боље или лошије, вредност, уколико и постоји у овом разматрању, потиче од могућег развоја бесвесног, интуитивног приступа уметности. Као пример можемо узети визуелну поезију, јер је технички напредак постепено отварао нове могућности произвођења ефекта визуелности. Иако многе визуелне песме XX века личе на већ споменуте античке примере (Симија, Досијад, Теокрит), неоспоран је допринос штампе, писаће машине и компјутера при остваривању очућења визуелног типа од Раблеа[46] до Марка Данијелевског[47]. Напредак у бесвесном делу вероватно бива мотивисан напретком у свесном, просто из разлога што отвара нове могућности интуитивног деловања (с тим да треба да будемо обазриви и имамо на уму да интуитивно деловање

46 Видети песму у облику флаше у роману *Гаргантуа и Пантагруел*.

47 Код нас је за сад преведен само његов роман *Кућа листова* (Plato Books, Београд 2005).

може доћи и као резултат техничке извежбаности). Али да ли су они повезани и на неком вишем нивоу? Да ли се може допрети до нечег скривеног иза форме и технике, неког уметничког осећаја који непрестано буја развитком наше цивилизације? Уметник ствара уметничко дело и свестан је да ствара уметничко дело; када га заврши, свестан је да је то што има пред собом једно уметничко дело, али и даље не зна шта значи епитет „уметничко“, нити може у потпуности да објасни зашто и како је оно настало. Да ли је то траг мистичког или одређена мистификација уметничког стварања? Некада су се извором поезије сматрали музе или Свети дух, док „у нашој мање лепој митологији, говоримо о ‚подсвесном бићу', о ‚подсвесном'. Наравно, ове речи су прилично сурове када их упоредимо са музама или са Светим духом. Ипак, морамо да отрпимо митологију свога доба. Јер ове речи у суштини значе исто.“[48] Ми смо само рационализовали „чаролију“.

Могуће је да се ради о урођеној баријери која не дозвољава да схватимо људско стваралаштво звано уметност, па ћемо се онда запитати чему сврха толиког теоријског истраживања ако и без њега знамо где уметност можемо наћи? То је још један пример како наука окреће леђа питањима на која нема одговора, међутим, уметник ће покушати да дође до одговора, не путем науке, већ путем саме уметности: *уметношћу спознати уметност*. Све више се чини да је Тодоровићев научно–уметнички амалгам–компромис једини начин како да се изборимо са тоталитетом уметности и њене историје.

Борхес поставља знање изнад дефинисања. То вероватно чини јер му „једноставно“ знање омогућава уживање, за које сматра да је запостављено од стране естетичара и теоретичара књижевности који су „писали о поезији као да је поезија

48 Борхес, Хорхе Луис *Умеће стиха*, прев. Лазар Мацура, Службени гласник, Београд 2012, стр. 14.

задатак, а не оно што стварно јесте: страст и радост“[49]. Иако би неко рекао да је дефинисање неодвојиво од знања, Борхес истиче да је *знање* много важније од дефинисања (које много мучи човека), бар у случају поезије, јер оно не само да нас подстиче да се окушамо у писању, већ и да је разумемо и уживамо у њој. Упознати смо и са Новалисовим ставом да уколико неко непосредно не зна шта је поезија, нико му је неће ни моћи објаснити[50]. „Познајемо је толико добро да не можемо да је дефинишемо другим речима, као што не можемо да дефинишемо укус кафе, црвену или жуту боју, или значење гнева, љубави, мржње, гранућа или заласка сунца, љубави према домовини. Те ствари су толико дубоко у нама да се могу изразити само оним уобичајеним симболима које делимо. Због чега би нам, онда, биле потребне друге речи?“[51]

Нешто слично Борхесовом ставу налазимо и у теорији књижевности, наиме, *знање* дела, задовољство и његово разумевање из којих проистиче оцена, настају пре интерпретације и описа: оцењујемо дело а још нисмо били у могућности да објаснимо зашто нам се допада или не допада. Оцена дела се може мењати током читања и сваким наредним читањем (са

49 Исто, стр. 8. Борхес је на свом књижевном путу био вођен Аристотеловим ставом да је срећа сврха људске делатности, чему је противречило мучење око дефинисања поезије или уметности уопште, штавише, тај вид интелектуалног рада би за њега представљао губљење времена. По Аристотелу, човек „треба да ради оно што осигурава срећу или неки њезин дио, или оно што је увећава, умјесто да је умањује, а да се не прихвата онога што је затире, спутава или јој противуријечи“ (Аристотел *Реторика*, прев. Марко Вишић, Напријед, Загреб 1989, стр. 20). То не значи да један књижевни теоретичар не може уживати у покушају дефинисања поезије, па чак и онда када у такву авантуру креће помирен са чињеницом да је резултат неухватљив. Аристотелу би тај вид задовољства вероватно изгледао као нека врста књижевно–научног мазохизма.

50 Види страну 17.

51 Исто, стр. 21.

тим се слаже и Борхес). „Потпунома је јасно да с промјеном једне од обију ‚разина рефлексије' — читатељеве свијести, односно дјела–ствари — свагда настаје друга и промијењена естетска вриједност."[52]

Ендре Бојтар признаје да „има неког смисла ако кажем да је ово или оно дјело за читатеља XY — који се онда може одредити: социолошки, хисторијски, евентуално чак психолошки, биолошки — естетски вриједно (или је било). Тако се о дјелу може утврдити којим се читатељима свидјело, а то је увелике карактеристично за дјело."[53] Сигнализам на овај начин и пројектује свог потенцијалног читаоца, читаоца чијим сензибилитетом струји естетика сигнализма. Такви читаоци постоје, али сигналистичка дела нису стварана само за њих, већ и за оне који тек долазе: за будућег човека планетарне свести. Из овога закључујемо да иако не успемо у нашим настојањима да докажемо да еволуција у уметности заиста постоји, морамо констатовати да је појава авангарде у уметности подразумева, али тако да еволуција почиње појавом авангарде, тачније у тренутку када историјска авангарда постаје свесна своје авангардности. Борхесовска незаинтересованост за дефиницију или Вајцово одустајање од ње као логички немогуће, само представљају доказ сталних модификација уметности, тј. њену неухватљивост, али исто тако оба ова примера крију у себи *знање уметности*. Естетика сигнализма је заправо то знање, семе из ког настају сигналистичка дела. До сада се говорило о његовој поетици, о његовом „надземном делу", а сада треба заронити у његову филозофију и психологију, показати „зашто баш тако", „зашто баш тад" и „како је уопште могуће".

52 Бојтар, Ендре „Вриједност и вредновање књижевнога дјела", *Умјетност ријечи*, бр. 2–3, Хрватско филолошко друштво, Загреб 1972, стр. 157.

53 Исто, стр. 158.

Иван Штерлеман

УМЕТНОСТ ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ ИЛИ НОВА КУЛТУРА

Сигнализам је весник нове културе, ту нема сумње, али и он ће бити искоришћен и скрајнут, као и култура која му је претходила, јер цивилизација у којој живимо је потрошачка; ствари се конзумирају и баце, евентуално рециклирају.

Освалд Шпенглер у *Пропасти Запада* цивилизацију види као органско–логичку последицу, „као завршавање и исход једне културе“[1] — као њену неизбежну судбину. По њему однос грчке душе и римског интелекта представља разлику између културе и цивилизације, али није то важило само за антику: „Увек се појављује овај тип духовно снажних а потпуно неметафизичких људи. У њиховим рукама лежи духовна и материјална судбина сваког касног доба.“[2] По оваквом схватању историје, појава сигнализма је неизбежна; он је последња уметност цивилизације која најављује нову културу. Развој цивилизације, њен техничко–технолошки напредак условио је његов настанак.

Коришћење језиком природних наука, пре свега математике, какво видимо нпр. код Звонимира Мркоњића („20 центиметара“, „15%“, „2. закон термодинамике“, „временски интервал“)[3], представља констатацију, опис стања, а не конструкцију нечег новог — онако како то захтева сигнализам. Мркоњићева поезија излази из постмодерног лингвистичког

1 Шпенглер, Освалд *Пропасти Запада*, прев. Владимир Вујић, Службени гласник, Београд 2018, стр. 62.

2 Исто, стр. 63.

3 Mrkonjić, Zvonimir „Šćap mlohavih“ (1969), *Opscenacije*, ГЗХ, Загреб 1982, стр. 14–26.

хаоса, представља се као „експресионизам“ свог времена у којем се сажима искуство од свемирских путовања, преко открића модерне физике до латинских сентенција и египатских хијероглифа. Иако све то подсећа на сигналистички повратак „првобитном схватању уметности путем науке“, Мркоњићева поезија не представља то, али би се могла сврстати у сигналистичку технолошку поезију, или поезију потрошачког друштва, на онај начин како ју је писао Љубиша Јоцић средином седамдесетих (*Месечина у тетрапаку)*. Мирољуб Тодоровић језик природних наука користи пре свега као средство, а не само као украс, а то најбоље показује поетизовање познате Ајнштајнове формуле ($E=mc^2$). Такође, Тодоровић се не користи производима електронске цивилизације као симболима нове ере, већ користи њих саме како би произвео нову уметност, а ту пре свега мислим на компјутерску поезију. Процес асимилације сцијентистичке лексике у књижевности можемо пратити од футуриста, преко конструктивиста, дадаиста, на нашим просторима зенитиста, Станислава Винавера, Сречка Косовела и надреалиста, па све до неоавангарде у оквиру које се јавља *сцијентизам* као авангардни стваралачки покрет.

Да је сигнализам представљао „уметност цивилизације“, он би био знатно прихваћенији од својих савременика, овако, он нам се чини као весник нове културе, нових односа према медијима уметничког изражавања који су постали саставни део данашњих интернет комуникација. Самим тим „спуштањем“ на ниво свакодневног, одређене уметничке праксе престају да буду искључиво уметничке, већ се преливају у сфере маркетинга, ентертејмента, дизајна, али и свакодневног људског говора, поготово када током дописивања путем телефона или интернет платформи пожелимо да будемо економичнији и ефикаснији. Љубитељи „лепе речи“ се морају помирити са реалношћу коју нам је већ наговестио сигнализам шездесетих и седамдесетих година XX века: класичан медиј књижевности,

или медиј класичне књижевности више нема повлашћен положај у образовању и преношењу идеја. Овакво стање не значи смрт књижевности, већ њену модификацију коју захтева нова култура.

У писму Радојици Таутовићу (28. 11. 1970), Мирољуб Тодоровић истиче да ће сигнализам на визуелном плану „отворити неслућене могућности стварања једног заједничког интернационалног визуелног језика чија ће основа бити у познатим и општеприхваћеним егзактним првенствено математичким и физичкохемијским симболима. Очигледно је да овај век коначно означава распад фонетског алфабета и крај цивилизације уха. Нова технолошка цивилизација биће цивилизација свевидећег и много рафинираниjег ока.“[4] Такав развој догађаја пратиће укидање националних језика и увођење графичког идеограма „заснованог на математичким и другим егзактним симболима, недевалвираног и прецизног информативног значења“[5]. Иако се Тодоровић овде не ослања директно на Шпенглерову теорију, јасно се може видети да је пропаст једне реалности на коју смо навикли неминовна. Међутим, за разлику од других авангардних покрета, реч „култура“ није страна сигнализму, штавише, израз „планетарна култура“ послужиће као наслов једне есејистичке књиге Мирољуба Тодоровића[6]. „Планетарност“ сигнализма се не огледа само у тежњи ка језичкој универзалности, та идеја је присутна од самих Тодоровићевих песничких почетака (збирка *Планета*), а кулминирала је часописом *Сигнал* — интернационалном ревијом за сигналистичка истраживања и популаризацијом мејл–арта, уметничком комуникацијом између уметника широм света.

4 Историјски архив Београда, 2158 К28 4.1.28

5 Исто.

6 Тодоровић, Мирољуб *Планетарна култура*, ИПА Мирослав, Београд 1995.

Таква глобалистичка визија одговара Шпенглеровом одређењу „светског града“: „Светски град значи космополитизам наместо ‚домовине’, хладни смисао за чињенице наместо страхопоштовања према предању и оном што је израсло са тла, научно неверовање као окаменотину раније религије срца, ‚друштво’ наместо државе, природна права наместо стечених.“[7] Схватићемо да је овај тип уметности много више утицао на нашу свакодневицу него што смо мислили. Интернет је омогућио остварење шпенглеровског пророчанства да ће у светском граду народ бити замењен масом.[8] Последице такве промене још увек су несагледиве. Запитаћемо се: да ли су авангардни покрети заправо успели у својим намерама или су њихова открића комерцијално злоупотребљена?

7 Оп. цит, 64.

8 Види: Оп. цит, 65.

Иван Штерлеман

РАЂАЊЕ СИГНАЛА
Сигналистички манифести (1967–1970)

Апстракт: Текст се бави манифестима сигнализма насталим у периоду од 1967. до 1970. године. Проучавајући њихову теоријску и историјску позадину увиђамо њихов пресудни значај за настанак и даљи развој српске неоавангарде. Осим што одомаћује актуелне жанрове и методе глобалне неоавангардне продукције (визуелна и компјутерска поезија), Мирољуб Тодоровић представља оригиналне идеје о сарадњи поезије и науке у контексту технолошке цивилизације чиме постаје први оригинални југословенски „изам“ још од зенитизма Љубомира Мићића и бива топло прихваћен у интернационалним круговима, али и од великана историјске авангарде као што је дадаиста Раул Хаусман.

Шта је то што је манифест учинило толико популарним међу авангардистима? Хилзенбеку у њему види временску ефикасност, непосредни контакт са читаоцем, могућност да се уздрмају противници, испровоцирају на одговор и дају поводе за наставак полемике. Маринети истиче да постоји „уметност манифеста“, а исто тако и манифест са уметничком структуром, нпр. „Декларација песничких права“ Сељвинског, или Чичеринов текст „Канфун“.[1] Тристан Цара је могао да пише манифест не желећи ништа, Филип Супо га је писао зато што није имао шта да каже[2], али он је увек говорио нешто, увек је био повезан са оним што у књижевности зовемо „ангажованост“ — па чак и дада је била једна идеја која је имала своје војнике.

1 Види: Грубел, Рајнер „Руски књижевни конструктивизам“, *Појмовник руске авангарде 1*, Графички завод Хрватске, Загреб 1984, стр. 170.

2 Марино, Адриан и Клуж–Напока „Манифест“, *Књижевни жанрови и технике авангарде*, прев. Радоман Кордић, Народна књига, Београд 2001, стр. 69.

Манифест у себи може садржати програм, дефиницију, слоган, рекламу, набрајање негативних или позитивних теза, понављање истих речи (ритуални аспект), квазиалгебарске формуле (рат + кубисти + футуристи = стил = уметност). Он је у исто време и проглас и опомена. Може бити испуњен мржњом, вербалним претеривањима и језичким насиљем. Код авангардиста тежи спектаклу, истеривању прошлости, покретању новог точка историје. Реториком „не“ и „анти“ се долази до жељеног „да“: „да се одбаце старе књижевне навике, треба најпре створити општу несигурност“[3].

Након што је Маринети подучио младе авангардисте храбрости, смелости и побуни, и након што се током Другог светског рата умало није остварио сан Луђијана Фолгореа о спаљивању читаве прошлости, Мирољуб Тодоровић на рушевинама модернизма и историјске авангарде одлучује да буде архитекта, градитељ новог авангардистичког духа, планетарне свести, зато и не треба да нас чуди што га је, пре сцијентизма и сигнализма, у младости привлачио појам конструктивизам.[4] Миодраг Б. Протић у каталогу изложбе „Конструктивна уметност: елементи и принципи“ истиче да „у начину коришћења индустријских материјала, у примени изражајних техника, коначно, у новим обликовним структурама које остварује, конструктивна уметност знатно шири досадашња пластичка искуства, утичући на преображај наше целокупне животне околине и упућујући данашњег гледаоца на активан и динамичан начин доживљавања и разумевања постојеће реалности“[5]. Конструктивистичке идеје су се наравно мењале у зависности од друштвених услова, међутим, оно што је остало исто је то да

3 Исто, стр. 70.

4 Тај појам је напустио када се упознао са конструктивизмом историјске авангарде.

5 *Конструктивна уметност: елементи и принципи*, Музеј савремене уметности, Београд 1969, стр. 5.

се нова уметност никако није могла замислити без симбиозе са науком и техником. Зелински је двадесетих одређивао функцију поезије као „елемент посредовања између техничке праксе и знанствене теорије“[6], што је довело до тога да развије „конструктивистичку теорију поетске слике као синтезе симболичке слике и знанственог појма“[7]. На том трагу настају прве Тодоровићеве песме отварајући путеве српској књижевности ка једном свежем, још увек некоришћеном лексичком фонду и његовој графичкој манипулацији.

Декларативни искази у оквиру збирке *Планета* (1965), ту пре свега мислим на циклус „Истраживање на планети“, али и на одломке из дневника поеме, представљају обрисе будућих манифеста, тада још некрштеног сигнализма, данас и даље активног српског неоавангардног покрета. Већ сами наслови као што су „Геометријскоалгебарска анализа поезије или Геометрија песме“, „Испитивање: Поезије, Живота и Смрти као линеарних функција“, „Једначина са две непознате“, „Задаци“, „Аналогије“, остављају утисак да се ради о научним радовима, а не поезији у традиционалном смислу, међутим, када се погледом спустимо ка телу песме и у очуђујућем распореду текста пронађемо формуле, графиконе и термине природних наука, схватамо да је у овом случају наука постала „средство Поезије“[8]. Авангардност оваквог подухвата се не огледа само у екстремизацији поетских техника руских конструктивиста, зенитиста или Сречка Косовела, Тодоровић у својој првој збирци, као и у *Путовању у Звездалију* (1971), ставља поезију у необичну позицију; песник–наратор, није он — Мирољуб Тодоровић, већ башларовски човек–научник будућности који

6 Грубел, Рајнер „Руски књижевни конструктивизам“, *Појмовник руске авангарде 1*, Графички завод Хрватске, Загреб 1984, стр. 170.

7 Исто, стр. 172.

8 Види: Тодоровић, Мирољуб *Планета*, Просвета, Ниш 1995, стр. 60.

се обнавља као мисаоно биће уколико мисли науку[9]. Приметићемо како се атмосфера научнофантастичне литературе у Тодоровићевој, али и поезији других сигналиста, развија до нечега што би могли ословити као „научна фантастика језика“.

Део књижевне јавности био је уплашен појавом овакве поезије као да ће њена научна страна у једном тренутку надвладати поетску, као да ће јој донети сувопарност и уклонити човека из ње. Они греше, јер шта је *Планета* ако не једна велика маштарија? Присуство научног дискурса отворило је многе могућности за лиричко експериментисање, уосталом, како би се поезија могла даље развијати (не мислим у прогресивно–квалитативном смислу) ако се не би тражила нова бојишта, нови материјали и значења? Критиком тадашње владајуће књижевне струје, која је окретала главу последњим човековим открићима на пољу биологије, физике и хемије, као и неопеваним пространсвима која она откривају, почиње први сигналистички манифест, објављен у новосадском часопису *Поља* 1968. godine (бр. 117–118, јул–август).

Однос на релацији човек — наука — уметност драстично се променио у односу на Декартово доба, а да не говоримо о античком периоду и песницима–научницима као што су Емпедокле, Парменид и Лукреције. Тодоровић наводи имена као што су Ајнштајн, Планк, де Бројли, Хајзенберг и примећује колико су њихова открића науку готово приближили изворима ирационалног.[10] „Модерни научници–визионари у стварању величанствених хипотеза о материји (живој и мртвој) и свемиру, у путовању у непознато, оностранo, учинили су, можда, први корак ка приближавању поезије и науке, прихватајући један од основних инструмената поезије — имагинацију. Ипак научни дух окован логичким формулама, ма колико их се ослобађао, не

9 Види: „Поезија — наука / Манифест песничке науке“, *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 76.

10 Исто, стр. 77.

може сам да реши основе тајне материје и универзума: порекло живота, беланчевину, стварање материје, порекло свемира. За нове продоре у непознато нужно је поновно јединство поезије и науке.“[11] Ову идеју Тодоровић увелико спроводи већ у *Планети*, јер описи нама физички недоступних простора и њихово истраживање, никако не би били могући без сарадње имагинације и науке. Песничка наука, не наука о књижевности, поетика, нити наук о песничкој продукцији, већ поезија као истраживање, као неопходно оружје за разрешење тајне стварања. Она од романтичара преузима „имагинацију као стваралачки инструмент и смисао за чудесно“[12], али у исто време мора одбацити све остале тековине романтизма, преокупираност човеком, „потребе срца“ и јалово неоромантичарско преиспитивање о смислу и вредности поезије. Песничка наука настоји да десубјективизује песничку слику[13], она не узима за своју тему нешто битније од човека, већ га изједначава са „стварима, природом, хемијским, биохемијским и физиолошким процесима, мртвом и живом супстанцом, не дајући предност ни њему ни његовим односима с природом, стављајући га и одређујући му место у свему оном што означавамо као универзум“[14]. Нови песник ће тумачењем науке, обрађивањем њених симбола и формула својим читаоцима представити нову визију света, а с друге стране помоћи науци да види иза ограда физичких и техничких могућности. Пре свега, ради се о другачијем приступу стваралачком процесу, јер нови песник ствара „доводећи читав свој дух у стање активности код које су све способности — научника, песника и алхемичара — зависне

11 Исто, стр. 77.

12 Исто.

13 Такав покушај ћемо видети и у *Пустолини* Владана Радовановића (Нолит, 1968).

14 Исто, 78.

једне од друге“[15]. Један такав заокрет је заиста неопходан (иако је било ранијих покушаја, додуше неуспелих, код Емила Верхарена, футуриста и Ренеа Гила), јер Тодоровић не жели само да очува достојанство поезије у модерном добу, његов циљ је да поезија буде „највиши акт мисли који пред собом као загонетке има човека, материју и свемир“[16]. Оно што он замера својим претходницима је то да су они користили само спољашње ознаке технолошке цивилизације без претензија за синтезом поетског и научног језика у виду дубљих истраживања, или у случају Ренеа Гила, круг одабраних наука спремних да се синтетишу са поезијом био је исувише широк да би један такав пројекат могао да функционише. Тодоровић већ у првој реченици манифеста даје до знања да су физика, хемија и биологија науке са којима нова поезија треба да сарађује. Како се сигнализам буде развијао приметићемо да се већина језичких експеримената дешава на преиспитивању односа и граница свакодневног, емоционалног, поетског и научног језика. Задатак који „Манифест песничке науке“ поставља пред нове песнике је да продру у запостављени језички систем науке и подигну ниво комуникативности поетског и научног језика на ниво практичног. Освежење поетског језика се покреће естетизацијом научног, а да би се то догодило потребно је „одузети научном језику део његове егзактно–логичке функције и померити га ка естетичко–ирационалним значењима“[17].

Из првог Тодоровићевог манифеста стиче се утисак да нова поезија не би требало да полази од писца као индивидуалног генија, већ радника укљученог у мрежу. Нови песник неће бити у могућности да ствара поезију у духу свог времена уколико нема потребно образовање из природних наука као што су биологија, хемија и физика. Он мора да схвати да песничкој

15 Исто.

16 Исто.

17 Исто, 79.

науци (сцијентизму) није циљ само да опева свет науке, или освежи песнички језик коришћењем научног, већ да кроз њу нови песник активно учествује у даљем развоју технолошке цивилизације у којој живимо.

Други манифест (1968)[18], а званично први манифест сигнализма, под насловом *REGULAE POESIS* и пропратном напоменом „Тезе за општи напад на текућу поезију“, исписан је у форми Витгенштајновог *Tractatus*–а. Он колико представља напад на текућу поезију толико је и одбрана сцијентистичко–сигналистичке идеје. Критичарима се ставља до знања да је језик науке језик саме суштине света, стога он песнику постаје незаобилазни алат на путу до исте. Проблем текуће поезије је у томе што њен језик није универзалан, он је приватан и искључив, његова комуникативност је минимална и самим тим није у могућности да испуни задатке које поставља песничка наука. Сигналистичка „песма је изван песника: у процесима, у односима ствари и бића универзума.“[19] Она је у свету, представља његово догађање и највиши облик његове егзистенције. Новој поезији је неопходна слобода песме. Њеним процесима не сме стати на пут ни друштво ни сам песник. Она мора говорити језиком универзума, а песник и машина (у случају компјутерске поезије) морају бити само катализатори. За сигналисте језик је све оно што омогућује песму, али она је без песника немоћна. Он је тај који ће је осамосталити потпуним ослобађањем енергије језика „разбијањем основе језичке материје на њене молекуле (речи) и атоме (слова)“[20] чиме ће изазвати повратне процесе „фисије и фузије разних елемената језичког бића (звуковно, графичко и остало многоструко зрачење речи)“[21]. Овај

18 Први пут објављен у часопису *Градина* бр. 1, Ниш 1970.

19 Види: „Манифест сигнализма (*REGULAE POESIS*)“, *Сиīнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 81.

20 Исто, 82.

21 Исто.

став, који најављује визуелно и конкретно песништво у оквиру Тодоровићевог опуса, представља и званични прелаз са сцијентизма на сигнализам. Осим визуелне и конкретне поезије, „Манифест сигнализма“ најављује и сарадњу песника и машине на пољу компјутерске поезије, с тим да се јасно ставља до знања да се не ради о замени човека машином, већ само о алату/сараднику, који је и сам човеков производ.

Трећи манифест сигнализма објављен је у првом броју интернационалне ревије *Сигнал* 1970. У њему Мирољуб Тодоровић, настављајући се на претходни манифест, даје додатна објашњења –изма чији је творац као и попис и кратак опис сигналистичких жанрова. Сам појам „сигнализам“, изведен од латинске речи *signum* (знак), представља значајно откриће, не само у оквиру домаћег говорног подручја, већ уопштено у контексту историје светске књижевности и уметности, јер прецизно, као што то чини симболизам крајем XIX века, успева да дочара специфичан уметнички сензибилитет шездесетих и седамдесетих година XX века. Могло би се рећи да на етимолошком плану сигнализам и представља терминолошки пандан симболизму. То поређење има још више смисла уколико имамо у виду да су неосимболизам Бранка Миљковића и Ивана В. Лалића као и модернизам Миодрага Павловића биле доминантна струје у српској књижевности тог времена, те се сигнализам може посматрати као реакција на њих.

У првом делу манифеста истиче се мултимедијалност покрета о којој се раније није говорило. Познаваоцима Тодоровићевог дела позната је била и ликовна страна његовог стваралаштва манифестована у виду цртежа из *Путовања у Звездалију*, а сада сазнају да се у оквиру сигналистичког пројекта увелико ради на револуционисању свих грана уметности „од поезије (литературе) преко позоришта, ликовних уметности, музике до филма“[22]. Већ споменутим наукама у претходним

22 „Сигнализам“, *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 84.

текстовима (биологија, хемија, физика) додаје се и математика чија се све већа присутност у свакодневном животу никако не може занемарити. Сигнализам је уз уметника Владимира Боначића и групу теоретичара скупљену око часописа *Bit international*[23] сигурно један од најзаслужнијих за афирмацију компјутерске уметности на Балкану, пре свега компјутерске поезије која се у оквиру овог манифеста званично представља као сигналистички жанр.

Направили би велику грешку уколико би извор целукопне сигналистичке продукције свели на „сигнал", јер би се десило нешто слично стереотипу који је пратио симболизам од његовог настанка. Сигнали јесу најдоминантији елементи сигналистичке поезије, али у исто време „сигнал", пре свега преко наслова интернационалне ревије чији је покретач Мирољуб Тодоровић, постаје симбол овог покрета и времена у којем је настао. Уосталом, као што смо већ рекли, у позадини речи „сигнал" стоји латинско *signum*, чиме се делатност Тодоровићевог –изма на макро плану представља као уметност цивилизације знака.

„Сигнализам је за апсолутни експеримент у свим уметностима."[24] У архивама историјске авангарде пронаћи ћемо многе позиве на експеримент, који би требало да је темељ свих авангардних тенденција, али у оквиру сигнализма он се коначно враћа контексту природних наука из ког су га уметници преузели у виду метафоре за њихова истраживања и „скакање у непознато". За разлику од неких његових критичара, Тодоровић нам нуди хуманистичку визију науке. Он је уверен да је „свака борба против науке унапред осуђена на пропаст јер је борба против самог човека"[25]. Стога, неопходност егзактно–научног приступа новој уметности не треба да обесхрабри уметника и наведе га на

23 Погледати пре свега: *Bit international*, „Kompjutori i vizuelna istraživanja", бр. 2, Загреб 1968.

24 „Сигнализам", *Сиīнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 84.

25 Исто.

романтичарску борбу против тековина технолошке цивилизације.

Како би се сигнализам као појам одржао као заједнички именитељ свих његових жанрова и поджанрова, његова стваралачка активност морала је бити подељена на сигналистичку поезију у ужем и ширем смислу. У ужем смислу она се односила на крајњу лингвистичку редукцију речи и њено свођење на сам знак.[26] Тај тип визуелне и конкретне поезије представља још радикалнији приступ деструкцији речи него што је то виђено у радовима футуриста, дадаиста, руских конструктивиста и француских летриста. Поклоницима класичне књижевности неки од Тодоровићевих ставова могу изгледати заиста застрашујуће. Његова одлучност да обнови поезију, али и језик уопште, користећи се свим расположивим средствима технолошке цивилизације, романтичарским душама може изгледати као долазак механизације у Амазонију. Путем компјутера и употребе математичких и других егзактних метода, он не жели само да разбије текући језички систем и мишљење, већ и да укине сам језик схваћен као писани, национални затворени систем комуницирања и уведе графички идеограм заснован на математичким и другим симболима и знацима егзактних наука „као једино универзални и могући језик нове цивилизације“[27]. Дакле, сигнализам не представља искључиво деструктивну уметничку струју, он руши да би градио и отворио литератури, а посебно поезији „сасвим нове и неслућене могућности израза“[28], чиме оправдава своје конструктивистичке почетке.

У другом делу манифеста Тодоровић нам представља методе и класификацију сигналистичке поезије: сигналистичку поезију у ужем смислу (визуелна поезија), компјутерску поезију,

26 Види: Исто, 85.

27 Исто.

28 Исто.

алеаторну или стохастичку поезију, статистичку поезију, пермутациону, комбинациону и варијациону поезију, сцијентистичку, технолошку, сигналистичку кинетичку и фоничну поезију (звучна поезија) и сигналистичку манифестацију (гестуална поезија). Сви ови облици сигналистичке поезије дубоко су повезани са тековинама технолошке цивилизације, па чак и визуелна поезија, која не би била могућа без писаће машине (*typewriter art*) и прогреса технологије штампарства која је авангардистима отворила нове опције графичког обликовања. Исти случај је и са гестуалном поезијом, јер она никако не би могла бити забележена без камере или фото–апарата. Постаје јасно да технологија није створила жељу за уништењем свега што јој је претходило, него је просто отворила полигон новим експериментима и својом ефикасношћу учинила класичну књижевност спором и анахроном. Нове генерације технолошке цивилизације у којој знак све више доминира у односу на реч све брже губе пажњу и стрпљење у сусрету са гигантским делима светске литературе као што су *Рат и мир*, *Тихи Дон*, па и чак и нешто модернијим *Чаробним брегом* или Прустовом *Потрагом за изгубљеним временом*. Морамо бити реални и признати да она полако постају немогућа за „конзумацију“. Мирољуб Тодоровић и група сигналиста окупљена око њега[29], на време су приметили овакав развој догађаја, стога су у

29 Добривоје Јевтић, Милорад Грујић, Раде Обреновић, Бода Марковић, Звонимир Костић Палански, Мирољуб Кешељевић, Јарослав Супек, Бранислав Прелевић, Славко М. Павићевић, Миодраг Шуваковић, Слободан Павићевић, Слободан Вукановић, Предраг Шиђанин, Ласло Салма, Никола Стојановић, Миливоје Павловић, Славко Матковић, Влада Стојиљковић, Вујица Решин Туцић, Жарко Рошуљ, Неша Париповић, Богданка Познановић, Зоран Поповић, Марина Абрамовић, Миливоје Павловић, Љубиша Јоцић, Оскар Давичо, Остоја Кисић, Спасоје Влајић, Добрица Камперелић, Урком Гергељ, Раша Тодосијевић, Пеђа Нешковић, Тамара Јанковић, Бранко Андрић, Золтан Мађар, Биљана Томић…

почетку били демонизовани од стране традиционалне критике која је годинама живела од студирања класичне литературе.

Приметићемо да стил Тодоровићевих манифеста није толико агресиван с обзиром да се ради о једном од највећих неоавангардиста с наших простора. Он нам делује много „мекше“ од футуристичких, дадаистичких и зенитистичких прогласа. То је у једном тренутку довело до тога да његово дело одређени „теоретичари савремене уметности“ означе појмовима научна или академска авангарда, међутим, с друге стране његове идеје су се показале као изузетно радикалне и опасне за важећи српски књижевни канон, што је заједно резултирало намерним неразумевањем и прећуткивањем значаја сигнализма за српску књижевност. Срећом, и поред многих напада, захваљујући похвалама и сарадњи еминентних надреалистичких ветерана, вешедеценијском труду Мирољуба Тодоровића, а данас и радовима великог броја младих истраживача који су препознали његову вредностм, сигнализам, не само да није пао у заборав, већ је и даље активан авангардни стваралачки покрет.

Летопис Матице српске, број 4, април, 2020.

Душан Стојковић

СИГНАЛИЗАМ И НАДРЕАЛИЗАМ

САЖЕТАК: „Сигнализам и надреализам“ је чланак прегледног карактера, у коме су најпре представљени аутопоетички искази и ставови Мирољуба Тодоровића о надреализму. Засебан део рада посвећен је репрезентативним одломцима из сигналистичког стваралаштва, који су анализирани у компаратистичком контексту, како са делима писаца европског (углавном француског), тако и српског надреализма. Рад тежи да што обухватније осветли деликатан однос између авангардног и неоавангардног правца, како у погледу поетичких сагласја, тако и мимоилажења.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: надреализам, сигнализам, аутопоетички исказ, компаратистички контекст.

Иако се као једна од тема, под бројем двадесет, у оквиру „Тема за општу расправу о сигнализму“ (1970) нашла и „Сигнализам и надреализам“[1], а међу „Тезама предложеним за симпозијум Сигнализам — авангардни стваралачки покрет“ (1983) и она насловљена „Однос сигнализма према `историјској авангарди` (надреализам, експресионизам, зенитизам, хипнизам, дадаизам)“[2], текстова са одговорима на њих нема. Заправо, осветљен је донекле однос сигнализма према претходећим дадаизмом и зенитизмом, али је надреализам притом био заобиђен. Рекло би се с разлогом, пошто везе сигнализма и надреализма нема или су се бар они који су се сигнализмом позабавили били убеђени како су оне непостојеће. На то их је у извесном смислу и сам Мирољуб Тодоровић навео.

1 Мирољуб Тодоровић, *Планетарна култура*, 1995, 67.

2 Исто, 81.

Вођа сигнализма се у својим интервјуима неколико пута на надреализам, сасвим успутно, осврнуо. У оном који је дао Ивану Правдићу „Извори сигнализма“ (1995), као откривалачке књиге за њега и његово будуће стваралаштво издваја *Од Бодлера до надреализма* Марсела Рејмона и *Аистраитна умјетност* Мишела Сефора. Прва се у преводу на наш језик појавила 1958, а друга годину дана касније. Тодоровић их је прочитао 1959. и 1960. Одређујући као годину свог сусрета са њима 1959, о њиховом подстицајном дејству на себе говориће и у интервјуу са Миливојем Павловићем „Столеће сигнализма“ (1996).[3] Исту тврдњу можемо наћи и у тексту „Завичај и поезија (Моје нишке године“ (1997).[4]

Надреализам се спомиње у још два пишчева интервјуа. Оба су из 1999. године. У првом, „Песма је изнад разума“, вођеном с Јеленом Косановић, Тодоровић је рекао: „Корени неоавангарде су у историјској авангарди. Конкретно, корене сигнализма видим у футуризму и дадаизму. У почетку сам одбијао везу са надреализмом, између осталог, а то је најмањи разлог, и због тога што су неки критичари, а још више представници медија, стално мешали надреализам и сигнализам. Кажем, буквално мешали, а не истраживали и уочавали нити и везе, сличности и разлике. То је психолошки веома иритирало и изазивало тако ригидну реакцију.“[5] Занимљиво је „психолошко“ образложење зашто се надреализам као могуће извориште, макар и спорадично, сигнализма не спомиње у ранијим (важи то и за касније његове теоријске текстове). Они критичари који су трагове надреализма налазили у сигнализму нису заправо ни знали шта траже па су „налазили“

3 Мирољуб Тодоровић, Токови неоавангарде, 2004, 89; Мирољуб Тодоровић, *Извори сиīнализма*, 2018, 113–114.

4 Мирољуб Тодоровић, Miscellaneae, 2002, 107–108; Мирољуб Тодоровић, Извори сигнализма, 80–81.

5 Токови неоавангарде, 76–77; Извори сигнализма, 103.

оно што никако нису могли да нађу. Једном речју, бавили су се сасвим залудним послом. Оно што је Тодоровића највише могло да погоди било је довођење његове поезије у директну конфронтацију с поезијом његовог великог, и нишког, претходника Бранка Миљковића. Иако је његова поезија, она из *Планете* и *Путовања у Звездалију*, била атак на Миљковићеву, нашем сигналисти је, могуће, више одговарало да буде протумачено како он води прави рат са, недораслим, Миљковићевим следбеницима. Таквог „рата“ је било, али, сасвим извесно, мртви Миљковић био је војсковођа друге „војске“. Још у тексту из 1981. године, „Сигнализам у акцији“, Тодоровић је, чак и оштрије, надреализам „отписао“: „Веома често неки неупућени критичари, чак и добронамерно, бркају сигнализам, или барем нека од његових остварења са надреализмом. То је сасвим погрешно. Разлике су огромне. Готово да су ова два авангардна покрета на супротним позицијама. С друге стране, често указивање на везу и извесне подударности са дадаизмом мислим да стоје.“[6] У писму упућеном италијанској критичарки Алиси Пармеђани од 22. 6. 1985, наш писац бележи / понавља како „сигнализам се у потпуности супротставља надреализму“.[7]

Прилику да се од надреализма дистанцира Тодоровић је искористио и у фусноти свог текста „Феноменологија бића и ствари“ који је био предговор збирке *Поклон–пакет* (1972): „Феноменолошку поезију не би требало повезивати са неким ранијим, на први поглед сличним остварењима — код нас Васко Попа у циклусу песама `Списак`, где долази до својеврсних фасцинантних надреалистичких (а то у крајњој линији значи и романтичарских) концепата и слика предмета и бића са видно

6 Мирољуб Тодоровић, 1990, Дневник авангарде, 21; Мирољуб Тодоровић, Време неоавангарде, 2012, 61.

7 Дневник сигнализма 1984–1989, 263.

наглашеним метафизичким постулатима, и изванредним експериментима француског песника Франсиса Понжа…“[8]

У другом интервјуу, „Поезија је краљица уметности“ (1999), вођеним са Душаном Станковићем, је и реченица: „Сигнализам није увозни изам као експресионизам, футуризам или надреализам, то је стваралачки покрет рођен у српској култури и њен је неотуђиви део.“[9]

У тексту „Поводом првог броја интернационалне ревије *Сигнал*“ (1971) Тодоровић пише: „Са сигнализмом први пут, после надреализма (и београдске надреалистичке групе), добијамо један стваралачки покрет који нашу литературу и уметност у целини уводи у најсвежије токове европске и светске авангарде.“[10] Као што је у интервјуу са Станковићем касније то учинио, већ овде је вођа сигнализма „прескочио“ зенитизам, несумњиво аутохтон, ни у ком случају увезен књижевни покрет на нашим просторима.

Мирољуб Тодоровић је изградио свој модел писања (кратких) есеја. Они се углавном састоје од серије издвојених пасуса од којих су многи цитати преузети из дела значајних књижевних теоретичара, писаца, уметника или научника. Избор није вршен, нормално, насумично. Писац се опредељивао за оне реченице које су подупирале његово становиште. Постојало је једно, видљиво, ограничење: писац је цитирао дела која су се појавила у преводу на наш језик. Постојала је и једна повољна околност: у тренутку када се у писање есеја упустио, имали смо праву лавину преведених значајних, веома често и прекретничких, књига такве природе. Списак цитираних Француза веома је дугачак. Наводимо га: Р. Декарт, Ж. Ж. Русо, О. де Балзак,

8 Мирољуб Тодоровић, *Сигнализам*, 1979, 108; Мирољуб Тодоровић, *Поетика сигнализма*, 2003, 60; Мирољуб Тодоровић, 2014, *Простори сигнализма*, 62.

9 *Токови неоавангарде*, 78.

10 *Планетарна култура*, 70.

Ш. Бодлер, Ж. Де Нервал, Лотреамон, С. Маларме, А. Рембо, А. Бергсон, М. Пруст, П. Сезан, А. Матис, Ф. Де Сосир, Е. Бенвенист, А. Фосијон, Т. де Шарден, А. Жид, П. Валери, М. Жакоб, Г. Аполинер, Ф. Понж, Сен–Џон Перс, Н. Габо, И. Клајн, К. Миле, А. Паре, М. Пенге, Сефор, Ф. Жакоб, Л. П. Фарг, А. Мол, Ж. Моно, Е. Даву, М. Елијаде, Е. Морен, М. Дишан, Г. Башлар, М. Бланшо, П. Гиро, К. Леви–Строс, П. Елијар, А. Арто, А. Мишо, Р. Шар, Н. Сарот, Ж. П. Сартр, М. Мерло–Понти, А, Ками, А. Сент–Егзипери, С. Бекет, Е. Јонеско, П. Емануел, Ж. Лакан, К. Акселос, Р. Барт, М. Дифрен, Ж. Лиотар, Ж. Старобински, М. Фуко, Ф. Солерс, Ц. Тодоров, Ј. Кристева, П. Гарније, Ж. Дерида.

Готово ниједан од њих никакве везе са надреализмом нема. Ипак, има неколико изузетака. Лотреамон и Рембо, донекле и Нервал, спадају у најзначајније претече француског правца. Марсел Дишан се „преселио“ из дадаизма у надреализам. Понеки књижевни историчар понекад напише коју реч о везама, или тобожњим везама, Валерија и Сен–Џон Перса са надреалистима. Надреализму су припадали неколико година А. Арто и Р. Шар. Један од његових зачетника био је Пол Елијар. Но, они су, стварно, и то најчешће у Тодоровићевом *Дневнику* само овлашно, споменути. Цитиране су две Артоове реченице: „Речи, облици реченице, унутрашњи правци мишљења, једноставне реакције ума — моје интелектуално биће непрекидно ме прогони. Зато када успем да ухватим неки облик, ма колико био несавршен, записујем га из страха да ћу изгубити читаву мисао“[11], као и одломак из писма пријатељима из душевне болнице у Родезу.[12] У *Дневнику сигнализма 1979–1983*, наведено је мишљење Тристана Царе поводом чувене збирке *Чекић без господара* Рене Шара: „Израз пречишћен од очајања садржаног у сваком човековом сукцесивном стању, све док

11 Мирољуб Тодоровић, *Дневник сигнализма 1984–1989* (2019), 81.

12 Исто, 431.

слободно не прође у хипнотичкој области где се поништава материјалност трагова.“ [13] Ту су и два поетичка става Пола Елијара: „Песник је онај који инспирише, много више него онај који је инспирисан“ и „Поезија је заразна.“[14] Први је преузет из текста „Песничка очигледност“ (1936), а други из „Стаза и путева поезије“ (1952).

Када у дневничкој белешци за 9. јул 1985. године Тодоровић напише како се говори како је на гробу Андре Бретона „кугла у облику кристала испод које пише: `Тражим злато времена`“, то пропрати са: „Синтагма `злато времена` типичан надреалистички кичерај.“[15]

Бретон ће у дневничком Тодоровићевом опусу бити присутан са две реченице, написане с Лавом Троцким, у заједничком манифесту „За независну револуционарну уметност 1938. год.“[16]

У преводу на наш језик нису се појавили теоријски текстови других надреалиста (нпр. Арагонова *Расправа о стилу*), осим Бретонових? Стога их Тодоровић и не цитира. И Бретона, иако је његове манифесте несумњиво ишчитао, се клони. Да ли само стога што га ништа присно у њима не „погађа“. Могуће да није желео да се помисли како он сигнализмом „влада“ на начин на који је то Бретон[17] чинио када је о надреализму реч. Надреализам је „смирење“ у односу на дадаизам. Водила се најпре велика борба за лидерску позицију. Бретону је био потребан Цара у Паризу. Када је париски дадаизам заживео, гура га у страну. Други манифест је обрачун са противницима. Унутар надреализма јавља се велики број „отпадника“. Неки од њих, и одбачени, непрестано круже уз покрет, не одбацујући сасвим

13 Тардис, Београд, 2012, 721.

14 *Дневник сигнализма 1984–1989*, 179.

15 Исто, 264.

16 Исто, 371–372.

17 Гиљермо де Торе га назива „великим инквизитором“, „црним Папом“ надреализма.

основне поставке надреализма. Роже Витрак избацивање не може до краја живота да преболи. Тристан Цара се на велика врата враћа да би, потом, по други пут отишао из покрета. Постоје и „усамљеници“, они који годинама, или никад, покрету званично и не припадају. Ако Бретон оне с којима се не слаже тера, Тодоровића „противници“ напуштају. И једни и други покрет којем су припадали, посебно онога ко га предводи, гађају из свег оружја. Изгледа да авангардисти тешко подносе некога над собом, да су индивидуалци *по себи*.

У тексту „Марке уметника / Artists Postage Stamps“ (1980) наш писац наглашава како поједини историчари уметности спомињу Марсела Дишана и Ман Реја као оне који су први направили „уметничку марку“.[18]

Вођа сигнализма највише је пажње посветио Анри Мишоу. Мишо, потпуни књижевни солер, није се ниједном правцу, па ни надреализму, прикључио. Ако то није урадио, то, међутим, не значи како он надреалиста, макар прикривени, *себи уп̄ркос*[19], није био. Звонимир Мркоњић, на пример, пише: „Премда савременик надреализма, назван штовише јединим правим надреалистом, Michaux нема изравне везе с тим покретом, али његова побуна против поезије као књижевне врсте није мање увјерљива.“[20] Вишња Machiedo, пак, бележи како он, „премда посве самосвојан писац који се није прикључио надреалистичком покрету (…), као да и даље својим изнимним дјелом брани најсмионије и најдубље засаде надреализма.“[21] Мишо је

18 *Дневник аванп̄арде*, 31.

19 Исто важи и за Тина Ујевића или Растка Петровића.

20 Звонимир Мркоњић & Мирко Томасовић, *Анп̄олоп̄ија француској п̄јесниш̄ва*, АР Тресор наклада, Загреб, 1999, 475.

21 Вишња Machiedo,*Француски надреализам,књиг̄а п̄рва*, Конзор, Загреб, 2002, 332. У њеној ванредној антологији песништва француског надреализма, Мишо заузима, међу двадесетак заступљених песника, угледно место.

највише пута споменути и најцитиранији француски, и не само француски, писац и стога што је Тодоровићу био „право откровење (…) са својим ташизмом и `калиграфским психограмима` под чијим утицајем дуго ствара(м)“.[22] Мишо који је за себе написао (а Тодоровић написано цитирао) како „Не знам да правим песме, не сматрам се песником, не налазим нешто нарочито поезије у песмама, а нисам ни први који то каже“[23], цитиран је више пута управо као творац ташизма. Најпре у тексту „Имагинативни одблесци“ из *Хаоса и космоса*, у покушају да се разлика између Тодоровићевог и његовог сликарског деловања разоткрије: „Цртежи као израз дубоке опседнутости кретањем, покретима. Реске и елипсасте линије, мрље што ритмички теку снежном белином папира, тамо где Анри Мишо, `окрећући леђа вербалном`, већ види `нови језик`. Али док се у Мишоовом свемиру осећа `непосредан утицај источњачке калиграфије`, у сигналистичком усковитланом иверју црта, спирала, тачака, имагинативни су одблесци хаотичног кретања материје као последица молекуларних удара, сев мезона, кружење протоплазме, проткани неком хајзенберговском жудњом за неодређеношћу.“[24] Потом у дужем наводу који налазимо у *Дневнику сигнализма 1979–1983*:

> „Био сам опседнут покретима, разапет тим формама које
> су ми пристизале хитро и у ритмовима…
> Стога у њима видим нови језик окрећући леђа вербалном,
> видим ослободиоце.
> Апстракција свеколике тежине
> свеколике спорости
> свеколике геометрије
> свеколике архитектуре
> остварена апстракција: БРЗИНА!

22 *Токови неоавангарде*,49; *Извори сигнализма*, 61.

23 *Дневник сигнализма* 1979–1983, 533.

24 *Хаос и космос*, 1994, б. с; *Простори сигнализма*, 192.

Нису то знаци крова, тунике или палате,
нити архива или речника знаности
већ грча, жестине, превртања покретне жеље.
Знаци, не да се буде целовит
већ веран свом путу
не да би се мењали глаголи
него да се нађе дар језика
у најмању руку свој, јер ко ће говорити ако не он сам."[25]

Утицај Мишоова[26] ташизма присутан је посебно у визуелним песмама које су „посејане" диљем *Textuma*. Упоредимо ли, међутим, њихово песништво, Тодоровић лирски запоседа друге планете, дочим Мишо открива унутрашња сазвежђа. Наш песник иде у даљину, Мишо у дубину. Да ли је ово друго оно подсвесно о којем је размишљао и тумачио га Фројд? Тодоровић за разлику од његовог ликовног ташизма, у Мишоовим песмама (сам констатује „на жалост") не налази „потицај и блиске инспиративне изворе".[27] Његове „песничке иконе" били су Дилен Томас, Сен–Џон Перс и Томас Стернс Елиот.[28]

Најцитиранији надреалиста, уз Мишоа, Карел је Тајге, један од вођа чешког поетизма и надреализма, познатији као књижевни теоретичар него као песник. Он је привукао Тодоровићеву пажњу пошто се теоријски одређивао према тзв. „математичком духу машине" која је била она са којом је наш сигналиста поетски друговао, пре свега стварајући своје компјутерске песме, на почетку своје књижевне каријере. У раном тексту „Где је простор песме" (1966) цитирана је Тајгеова

25 Цитат је на 584. страни.

26 Мишо је цитиран и у белешци за 2. април 1981. године сигналистичког дневника, *Дневник авангарде*, 1990, 129.

27 *Дневник сигнализма 1984–1989*, 133.

28 Исто

похвала „математичког духа машине“ који „објашњава све чак и њену `скривену и урођену ирационалност`. Машина је лепа, машина је савршена у својој сврховитости а необјашњивост те њене лепоте је у ирационалности. Машина је ирационална јер се заснива на математици где је геометрија била `формулисана као уметност тачног промишљања нетачних чињеница`, док `математичко мишљење такође оперише фикцијама, са свесно неистинитим закључцима који се добровољно узимају као истинити`.“[29] У тексту „Конструктивизам“ Тодоровић пише о чешкој авангарди између два рата[30], а у оном насловљеном „Између речи и ствари“ цитирана је крња Тајгеова реченица: „Једноставно живимо преображај света…“[31]

Тајгеово становиште о фотомонтажи дато је у тексту „Раул Хаусман у *Сигналу*“.[32] О истом је писано и у *Дневнику сигнализма 1979–1983*: „У фотомонтажи и типофоту данашњица је добила нову врсту писма и говора у сликама. Познајемо тек абецеду. Само нас бројни експерименти могу научити да савладамо ово ново средство споразумевања, нов систем писма: њиме ћемо моћи да пишемо нове истине и изазове и нове песме.“[33] Експерименти су уродили плодом: Тодоровић је до *новог* лирског писма, и *нових* истина, приспео.

Када је о српским надреалистима реч, Мирољуб Тодоровић више пута спомиње тројицу. Најпре, Душана Матића који је у својој приступној беседи 1971. године у САНУ похвалио експериментисање с компјутером Мирољуба Тодоровића и песника

29 *Поетика сигнализма*, 141; *Простори сигнализма,* 145; Мирољуб Тодоровић, Ка извору ствари, 1995, 27.

30 *Поетика сигнализма*, 150.

31 Мирољуб Тодоровић, *Стварност и утопија*, 2013, 82.

32 *Време неоавангарде*, 53.

33 Цитирано је на 80. страни.

сарадника часописа *Сигнал*.[34] Потом, Оскара Давича који се сигнализму приближио и, заједно с Пећом Нешковићем, објавио *Стрий стой* (1973).[35] Коначно, Љубишу Јоцића, по Кочи Поповићу „последњег Мохиканца надреализма“[36], који је при крају свог живота постао један од најактивнијих, и најбољих, сигналистичких уметника. Оскар Давичо је, поред тога што у последњој фази свог песниковања написао неколико песама које су песничка симбиоза надреализма и сигнализма, још 1972. године написао приказ Тодоровићеве збирке *Наравно млеко пламен пчела* чији део цитирам: „Први пут од појаве надреализма, двадесетих година, можемо, са тражењима Мирољуба Тодоровића да с радошћу утврдимо поново хватања кораке српске поезије са истински авангардним тражењима у свету. (…) Отуд за мене представљају експерименти којима се са толико инвентивности одаје Мирољуб Тодоровић више но празнични свеж и свечан тренутак, а сигнализам као и примена математичко–кибернетичких поетских импулса и подстицаја, прву шансу да се скоро после педесет година и овој нашој паланци духа почну да догађају песничке чињенице од подстицајног значаја како за нас како за нас, тако и за читав свет.“[37] Љубиша Јоцић је, пак, у сигнализму видео оно што је надреализам био у доба његове младости. Ако га наши надреалисти нису прихватили тада, сада је у сигнализму дочекан раширених руку.

34 *Споменица у част новоизабраних чланова САНУ*, књига 55, Београд, 1972, стр. 79. У Дневнику сигнализма 1984–1989, 153, прештампано је Матићево писмо упућено младићима и девојкама који су га позвали на књижевно вече, којим отказује свој долазак на исто уз поруку да пронађу, управо зато што су млади, „свој нови речник“.

35 Трагове сигнализма можемо открити и у касније насталим Давичовим песмама.

36 Ту одредницу је на Мирољуба Тодоровића применио Воја Марјановић, в, *Просветни преглед*, L, 1900 (25), 27. IX 1995.

37 Оскар Давичо, „О поеми `Наравно млеко пламен пчела` Мирољуба Тодоровића, *Градина*, VII, 10/1972, 194–195.

Одужио му се својски. После његове смрти Живан Живковић је приредио књигу која је збрала његове теоријске текстове *Огледи о сигнализму*[38].

Од наших надреалиста Тодоровић је највише пажње посветио Душану Матићу. Веома исцрпно цитира Матићев текст из каталога изложбе „Душан Матић: цртежи“ приређене од октобра 1981. до јануара 1982. године. Овај је колаж пишчевих размишљања о цртању и властитим цртежима који су му накнадно послужили при стварању песничке збирке *Мујевити мир*: „(Ти наслови) често и нису наменски, не везују се искључиво за призор на цртежу, већ су само продужетак неког мог расположења или неке мисли. Из тих наслова проистекле су многе песме и десетак краћих и дужих прича, прича које су их допуњавале или им ширили значај.“[39] Матић признаје како му је сликарско знање скромно, школско, а његови цртежи су Тодоровића разочарали и он бележи: „Колажи из надреалистичког периода, бар по ономе како ја то видим и осећам, много су му инвентивнији.“[40] Цитиране су и следеће Матићеве реченице: „Спољни свет постоји. Једна најслободнија фантазија има исто толико стварности… Шта знамо о спољном свету? Оно што хоћу, оно што могу да учиним да он буде, оно што замислим да је он“[41], „Књига је та звезда, књиге су те звезде у којима се материјализовала моћ речи.

38 ИПА „Мирослав“, Београд, 1994.

39 *Дневник сигнализма 1979–1983*, 196.

40 Исто, 197.

Ево како Матић тумачи своје колаже: „Правио сам надреалистичке колаже, најчешће су од материјала који су били у стању распадања, пропадања. Много сам касније размишљао о томе, схватио сам да сам се определио за те материјале управо зато да би их на неки начин оживео, да би их сачувао од пропадања, још од ране младости имао сам снажну жељу да се супротставим пролазности ствари, да покушам да им продужим трајање“ (Исто, 196).

41 *Дневник сигнализма 1984–1989*, 248.

Јер, заиста кад се отворе њене корице, њихове корице, шта то заблиста ако не људска мисао, скривене човекове речи, у којима су људи изразили своје снове, своје страсти, своја очарања и своја разочарања, свој мрак и своје светлости. Као и звезде и књиге круже око нас“[42], „Писање стихова, то је — цепање атома. Волим да правим поређење са атомима, са тим бескрајно малим, где се крију огромне енергије“[43] и „Опет морам да кажем: писање је један начин живота. Мислите да је лако живети — у једном слободном песничком тражењу?“[44] Забележио је у дневнику да је штампана Матићева књига *Бретон искоса*.[45]

У свом дневнику Тодоровић бележи и како је у стану Божидара Шујице, поред једног цртежа Д. Матића, видео више радова у боји О. Давича који „типично су надреалистички“.[46]

Поводом смрти вође српског надреализма Марка Ристића, Тодоровић цитира некролог који је написао Петар Џаџић а који се окончава реченицом: „Као песнику, Ристићу се догађало исто што и многим другим теоретичарима: велико познавање стварања није уродило и стварањем велике поезије.“[47] Ристић је, иначе, цитиран два пута: „Нема ноћи без поноћи“[48] и реченицом из чувеног есеја, најбољег који је Ристић написао, „Из ноћи у ноћ“. Јавља се и у хуморној и сновној причи „Мали зелени јазавац“ у којој се вођа српског надреализма, у самој поенти, појављује метаморфозиран у животињу која се у наслову

42 Исто, 396.

43 *Стварност и утопија,* 109.

44 Исто, 124.

45 *Дневник сиīнализма 1979–1983*, 26. Једнако ће бити нотирано и најављено штампање Изабраних дела Марка Ристића, што је смештено у једну визуелну песму (Исто, 364).

46 *Дневник сиīнализма 1984–1989*, 216.

47 Исто, 97.

48 *Дневник сиīнализма 1979–1983*, 586.

приче налази.[49] У истој књизи *Торба од врбовог прућа*, поред ове, једнако сновна, налази се и прича „Кристално око“[50] у којој се јавља надреалистички двојац Ристић–Матић. Доминира други којем наратор, у сну, види на челу велико кристално око што обасјава читаву собу. И иначе, наши сигналисти су с великим уважавањем мислили о Матићу, дочим су Марка Ристића (показује то, на пример, и визуелна, хуморна, песма Остоје Кисића) примали с резервом.

Тодоровић посеже и за двема реченицама Александра Вуча: „Постоје ли широм отворена двапут закључана врата пред којима или иза којих човек мора да осети како и душевно и физички припада једино самом себи?“[51] и „Сањам своје непробудљиве снове.“[52]

Једна од кључних карактеристика сигнализма, ван сваке, сумње је хумор. И црни, и бастер–китоновски, и језички. Налазимо га у великом броју Тодоровићевих књига, и прозних и песничких. Једнако, можда чак и више, и у визуелним. Придодајем им и, особене, *Фонете*. Хумором се Тодоровић приближује управо Александру Вучу, најхуморнијем писцу српског надреализма. Кључни ставови ванредног есеја „Хумор 1932“[53] Марка Ристића: „ … џиновском *метафоризацијом* стварног, хумор врши једну мешавину стварног и фантастичног, изван свих граница животног реализма и рационалне логике, дајући тако свему што се налази пред човеком који у једном тренутку реагира хумором и само хумором, једну гротескну новину, једину бесциљност и микроскопску важност и један изузетан и пролазан али потпун поетски надсмисао. Под углом његовог

49 Мирољуб Тодоровић, *Торба од врбовоі прућа*, 2010, 61.

50 Исто, 77.

51 Исто, 421.

52 *Стварност и утопија*, 49.

53 Први пут штампан у *Надреализму данас и овде*, II, 2/1932; прештампан у *Le surréalisme au service da la révolution*, 6/1933.

додира са поезијом, постаје јасно да је хумор израз једног грчевитог моралног неприлагођавања, екстремни израз једне психичке реакције, једног револта коме у том моменту његова уздржаност, његова набијеност само тим више даје снаге“[54] — могли би да се примене на остварења српских сигналиста, посебно Мирољуба Тодоровића. Хумор, апсурдан до максимума, био је посебно присутан у Тодоровићевој збирци *Свиња је одличан пливач* (1971). Миодраг Павловић је о њој за „Просвету“ написао рецензију коју је касније ономе о коме је писао и доставио. У њој, између осталог, пише и како је наш сигналиста „сам покривао код нас, у Београду, неколико праваца и покрета нове авангарде, за које скоро нико од младих песника овде није имао никаква слуха. Овај песник је сам представљао све правце неоавангарде…“[55] Констатује како Тодоровић, за разлику од субјективног „надреалистичког псеудоаутоматизма“, инаугурише објективни „компјутерски аутоматизам“.[56] Његове песме су „хуморне песме са компјутерском баријером, завесом“[57], а песник располаже са „генуиним осећањем хумора, инвентивним“.[58] За циклус „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу“ истиче да твори „најхуморније тренутке наше послератне поезије“.[59] Тешко да би се неком песнику већа похвала могла дати.

Вођа сигнализма задржава се и на неким од битних поставки надреализма: „За надреалисте поезија је чин а језик средство ослобађања“[60], „Креативни аутоматизам — мост и канал којим се непосредно и неспутано ослобађа унутарња

54 *Критички радови Марка Ристића*, Нови Сад, Београд, 1987, 159–160.

55 Дневник сигнализма 1979–1983, 566.

56 Исто

57 Исто, 567.

58 Исто

59 Исто, 568.

60 Игра и имагинација, б. с.

подсвесна вербална и знаковна материја и енергија.“[61] У својим есејима води прави „рат“ са надреализмом. Понаша се — мада то нипошто није случај — као да га надреализам у нечему угрожава, иако су њихове поетике сасвим различите и воде литературу у дијаметрално супротним смеровима. Успутно, када у тексту „Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија)“ (1969–1970), говори о визуелној поезији спомиње надреалистичке „поетске колаже“.[62]

У тексту „Егзактни језици и рађање визуелне поезије у сигнализму“ (1975) пише: „Антиромантизам је основа борбеног сигналистичког активизма, његово супротстављање прерушеном и обновљеном традиционализму у српској поезији.[63]

За сигнализам време романтизма у литератури неповратно је прошло заједно са надреализмом као његовим врхунцем. У том смислу поезија се мора десубјективисати…“[64]

За тему којом се бавимо изузетно је важан текст „Неке поставке сигнализма“ (1975) који је Мирољуб Тодоровић написао заједно с Љубишом Јоцићем. У његовом 7. ставу читамо: „Није без значаја што надреалисти прихватају Фројда и психоанализу, још мање је без значаја што сигнализам прихвата истраживања физике, биохемије, кибернетике и теорију информације и комуникације на којима и заснива своју естетику. Надреализам је припадао другој врсти истраживања и другачијој духовној субверзији, док сигнализам иде ка будућем бићу планетарне уметности“, а у 8: „Сигнализам неће ограничити своја истраживања само на сан и подсвест човекову. Он улази

61 *Дневник сигнализма 1979–1983,* 140.

62 *Простори сигнализма*, 54. Од надреалиста колажима су се, посебно успешно, бавио Превер. Треба погледати и cadavre exquis.

63 Спомиње „песнички манир што га је условио Бранко Миљковић. Међутим, веома брзо се разбуктао али и изгорео у здушној епигонској потрошњи песника, чак, неколико различитих генерација“ („Извор језика“, *Простори сигнализма*, 175).

64 *Простори сигнализма*, 79.

— дубље од тога — у тоталитет човека и ствари, у структуру саме ћелије, и даље у структуру атома и његових честица.“[65] Додајмо и оно са чим се сусрећемо у 15. ставу: „Сигнализам није само једна метода, још мање један прописан начин стварања, школа“[66], односно како је лудизам основа њене креације.[67]

У прилогу „Фрагменти о сигнализму (1)“ (1969–1972) налазимо констатацију: „Једна од основних одлика сигналистичке визуелне поезије је њена наднационална метајезичка структура.“[68] Велики број надреалистичких писаца, поред бављења колажима, приклонио се француском језику, тако да постоји скупина оних који су га, рођени у различитим земљама, током читавог песниковања или бар током једног периода истог, пригрлили као језик властите поезије. Наведимо неколицину: Артур Адамов, Фернандо Арабал, Салвадор Дали, Пабло Пикасо, Виктор Браунер, Герасим Лука, Бенжамен Фондан, Иларие Воронка, Рамон Бреа, Леон–Гонтрам Дама, Еме Сезер, Леополд Седар Сенгор, Ђована, Бона де Мандијарг, Макс Ернст, Тикана И`Там`Си, Ђорђе де Кирико, Леонора Карингтон, Петр Крал, Радомир Ившић, Етијен Леро, Жан–Жозеф Рабеаривело, Алис Раон, Мери Лоу, Жоан Миро, Сезар Моро, Висенте Уидобро, Јиндрих Хајслер, Тристан Цара, Жорж Шеаде, Андре Шедид, наш Мони де Були. И вођа српског надреализма Марко Ристић написао је прегршт песама на француском. За сигнализам се одавно говори (и сами сигналисти то чине, једнако као и њихови тумачи), с разлогом, како је планетарна уметност. Сигнализам се, исто као и надреализам, не задовољава само једном уметношћу већ жели, и успева, да освоји све.[69]

65 Исто, 83.

66 Исто, 85.

67 „Сигнализму… је најближа комбинација интуитивног лудизма са математичким…“ (106)

68 *Простори сигнализма*, 110.

69 Једнако као и надреализам, најмање музику.

У прилогу „Фрагменти о сигнализму (II)“, у тексту „Нееуклидовски простори бића и језика“ налазимо и реченицу: „Сигнализам није теорија са одређеним дејством и дефинисаним границама, он је пре свега једна перманентна активност“[70], а у тексту „Сигналистичка галаксија“ истог прилога: „Сигнализам настоји да мобилише за стваралаштво сва чула покренута и активирана медијима наше епохе.“[71]

Манифести, „хибридни књижевни жанр“, своје златно доба су отпочели 18. септембра 1886. године појавом текста „Симболизам“ Жана Мореаса. Процват је кренуо серијом футуристичких манифеста Филипа Томаза Маринетија[72] и његових следбеника, који је уместо трећег лица присутног у Мореасовом, активирао прво и створио најреволуционарнији авангардни програм на који се, мало касније, дадаистички, не признајући то, надовезао. И до дана данашњег, италијански футуризам се, за разлику од руског, поприлично игнорише, а Маринети се у антологијама италијанске поезије или заобилази сасвим или одломком из манифеста представља. Први дадаистички манифест био је онај који је Хуго Бал 14. јула 1916. одрецитовао на „Дада вечери“ у циришком Кабареу Волтер за којим је следила читава серија. Тристан Цара их је

70 *Простори сигнализма*, 126. У есеју „Будућност сигнализма“ (1983) је и реченица:„Сигнализам као идеја, као стваралачка мисао, перманентно се развија, преображава, реинкарнира“ (Простори сигнализма, 200).

71 Исто, 134.

72 Први је штампан у париском листу *Фигаро* 20. фебруара 1909, а појавила су се још двадесет два. Односили су се на различите уметности: сликарство (два 1910, и 1913), музику (1911), вајарство (1912. и 1914), архитектуру (1914), позориште (1915), сценографију (1915), игру (1917). Један, „L`Antitradizione futurista“ објавио је 1913. године Гијом Аполинер, а најзначајнији је, несумњиво, Маринетијев „Технички манифест футуристичке литературе“ из 1912.

написао седам.[73] За разлику од футуристичких и надреалистичких који су излагали програм покрета, они су били равноправни са осталим дадаистичким делима и више су били „чиста“ књижевност, програми антипрограма. Први манифест Бретонов штампан је 1924. године заједно с његовом песничком књигом *Poisson soluble* и био је, између осталог, нека врста увода у њу, као што је она била практично остваривање онога што је у њему теоријски било понуђено.

Тодоровићеви манифести сумирали су дотад пређени пут и наговестили шта је сигнализам науман да оствари, те се указују као „програмски“, за разлику од оних које бисмо могли назвати „уметничким“ и који би, попут дадаистичких, били искључиво литерарна дела. Прихватимо ли њихову поделу на борбене и аналитичке, Тодоровићеви би били негде на средини, њихова комбинација. Они нису само списак пустих жеља: оно што је прокламовано у њима, током времена се остварило. И још се остварује.

Раним Тодоровићевим манифестима „Поезија — наука (манифест песничке науке“ (1967–1968), „Манифест сигнализма (Regulae poesis)“ (1968) и „Сигнализам“ (1969–1970)[74], у својој докторској дисертацији *Сигнализам српска*

73 Биће штампани 1924. у засебној књизи. Ево њихових наслова: „Manifeste de Monsieur Antipyrine“, „Manifeste dada 1918“, „Proclamation sans prétention“, „Manifest de Monsieur Aa l`antiphilosophe“, „Tristan Tzara“, „Monsieur Aa l`antiphilisophe nous envoiee ce manifeste“ „Dada manifeste sur l`amour faible et l`amour amer“ и „Annexe“. У тринаестом броју француског часописа *Littérature* штампано је двадесет три манифеста дадаизма чији су аутори Луј Арагон, Тристан Цара, Андре Бретон, Франсис Пикабија, Пол Елијар, Филип Супо, Жорж Рибмон–Десењ, Жан Арп, Пол Дерме, Вал Сернер, Валтер Конрад Аренсберг, Селин Арно (неки од њих написали су два, а Бретон и Елијар су заступљени са по три манифеста).

74 *Простори сигнализма*, 33–36, 37–39, 40–43.

неоавангарда, Јулијан Корнхаузер додаје и два која им претходе а пољски историчар књижевности их првим манифестима нашег сигналисте сматра: „Научна испитивања на Планети“ и „Из дневника поеме, Објашњења, Коментари“, штампаним у *Планети* (1965).[75] Манифестни су и неки каснији Тодоровићеви текстови, међу којима има и песама.

Милентије Ђорђевић је објавио есеј „Сигнализам и надреализам“.[76] У њему се задржао на неколиким додирним тачкама између два покрета: и поред радикалног порицања традиције, признаје се веза са претходећом авангардом (сигнализам то чини са задршком и обазриво, док надреализам од самих почетака свог деловања прави листу претеча која се, додуше, што време одмиче, све више сужава); подсећа нас на Рејмонову и Сеферову књигу које су, по Тодоровићевом признању, биле неке врсте полазних каписли за његова научно–поетичка експериментисања у поезији; стављање поезије на врх књижевне вредносне лествице (када у својој новој песничкој фази Тодоровић напише како је поезија „крик из утробе егзистенције, говор жудње“ — надреалисти би рекли *жеље* — приближава се, можда несвесно, надреалистима који су „дефиницију поезије изводили из морала, а сам морал су сводили на жељу“, која је „супстанција подсвесног“; различите су науке ка којима се два покрета крећу: надреализам ка подсвесном и Фројдовој психоанализи, а сигнализам „прихвата истраживања физике, биохемије, кибернетике и теорију информације и комуникације на којима и заснива своју естетику“; и један и други покрет инсистирају на експерименту, те им је, једнако као. и футуристима пре њих, „језик

75 Јулијан Корнхаузер, *Сигнализам српска неоавангарда*, превела Бисерка Рајчић, Просвета, Ниш, 1998, 62.

76 *Савременик плус*, 168–169/2009, 111–116.

(…) најзгодније подручје за експериментисање“[77]; Ђорђевић посебно истиче сличност која постоји између надреалистичких collage–а и assemblage–а и сигналистичке визуелне поезије.[78] Последњем бисмо морали придодати и Аполинерове калиграме као и визуелно–поетска експериментисања неправедно скрајнутог Пјер Албер–Бироа, а не би се смели заобићи ни футуристички топографски рељефи и читав низ визуелних експеримената, посебно у колажима, али не само у њима, дадаистичких уметника и, каснијих, летриста.

На језичкој равни, Тодоровићу је Велимир Хлебњиков несумњиво много ближи од француских надреалиста. Нимало случајно, смерао је једну своју збирку да наслови управо *Хлебњиковљево око*, а у читавом низу његових песама налазимо, било директне било скривене, референце на знаменитог руског футуристу.

Ако је надреализам отписивао као неоромантизам и одбацивао га заједно с Фројдовом психоанализом, Тодоровић је допустио сновима да на велика врата продру у његово дело. Збило се то у дневницима, али једнако и у песмама и у прози. Он има читаву књигу кратких прича које бисмо могли назвати *сневницима*. Тако се, индиректно, приближио многим надреалистима, највише Рене Кревелу и Роберу Десносу, који су са сновима експериментисали у првој фази овог покрета. Треба знати да не постоји готово ни један надреалиста који бар у некој песми или на некој слици није разоткрио пределе својих снова.

77 Као примере „експерименталне“ језичке поезије Ђорђевић наводи „Зарни влач“ Александра Вуча и Душана Матића — повезује ову поему са експериментисањем са шатровачким језиком које је у својој књижевности извео Мирољуб Тодоровић –, као и поеме „Неменикуће“ и „Ћирило и Методије“ Александра Вуча.

78 Наводи „Урнебесни кликер“ Вуча и Матића из 1930. године, као и серију колажа која се појавила у српским надреалистичким часописима.

Тодоровићева проза се веома мало од његове поезије одваја. Као што има велики број визуелних песама, визуалије су саставни делови и његових прозних остварења, било прича, било романа. То их донекле чини сличним најзначајнијим надреалистичким романима, на пример Бретоновој *Нађи* или Арагоновом *Сељаку у Паризу*, али и Ернстовим, који су колажне композиције и садрже сликовне прилоге као своје саставнице. Техника колажа присутна је, и иначе, у скоро свим Тодоровићевим остварењима.

Као и известан број надреалистичких песника (на пример Лерис или Рибмон–Десењ) Тодоровић је дуги низ година водио дневник који је истовремено, и највише, историја сигналистичких дешавања.

Надреалисти су имали своје часописе. Сигнализам се годинама мучио *Сигнал* да одржи. Но, ако му је часопис који би континуирано излазио недостајао, овај покрет је успео да преко многобројних темата и двадесетак зборника да глас о себи и да пола века опстане. Одвајање неких присталица од њега, једнако као што се то и са надреализмом дешавало, био је у стању да надокнади прилажењем нових чланова који су нову енергију покрету придодавали.

Као што је Бретон веома често, и у „чисто“ литерарним делима попут *Нађе* или *Луде љубави*, на пример, подносио извештај о томе шта је надреализам остварио, радио је слично, у многобројним својим делима, пре свега у специфичним есејима — муњограмима и Мирољуб Тодоровић.

Елементе аутоматског писања можемо, сасвим условно, наслутити у „изломљеним“ апејронистичким песмама вође српског сигнализма.

Текст „Иксион“ нашег дадаисте и надреалисте Монија де Булија можемо сагледати и из перспективе „Језичке машине“ Мирољуба Тодоровића.[79]

79 *Простори сигнализма*, 18.

И у сигнализму, као и у надреализму, постоји понекад чак и хипертрофија Ја. Нимало случајно, Тодоровић веома често користи властит лик у визуалијама. Сигналистичке визуелне песме различитих аутора чувају своју особеност, једнако као и колажи различитих надреалиста. Најзначајнији међу њима имају своје, препознатљиво, „писмо“: Бретон није писао као Елијар а овај не као Бенжамен Пере, на пример. Ако треба потражити надреалисту којег бисмо могли довести у далеку везу с Мирољубом Тодоровићем, одлучио бих се за Рејмона Кеноа или Реже Кајоа. Позна збирка поетске прозе *Камење* другог међу њима може се читати и на фону *Планете* и *Путовања у Звездалију* српског сигналисте.

Сигнализам је, као и дадаизам, надреализам или зенитизам, пре њега, прави интернационални покрет који сам себе, с довољно разлога, *планетарном* уметношћу сматра.

Код нас су после Другог светског рата културу „окупирали“, и у неку руку присвојили, бивши надреалисти: Давичо, Матић, Ристић, нешто мање Вучо, још мање Дединац.

И Попа и М. Павловић у првој фази (део *87 песама*) били у додиру с надреализмом. Са њим је и Миљковић кокетирао. Често се преводио Елијар. Био је један од најпопуларнијих песника у нашој средини. Никола Трајковић је покушао да популарише, преводећи их, француске надреалисте. Тодоровић је читао њихове књиге у његовим преводима.

Сваки песник после Другог светског рата морао је, макар у извесној мери, да се одреди према надреалистичком наслеђу. Оно је било попут стене која је притискала читаво тада актуално песништво. Та стена се није обрушила на сигнализам и његовог вођу — Мирољуба Тодоровића. Стварајући надреализму упркос, створио је једнако вредно књижевно дело.

2

Сигнализам у свету. Сигнализам као призма српско–пољских веза

Душан Стојковић

БЕЗГРАНИЧНА АВАНГАРДА
Страни авангардисти о сигнализму; њихово присуство у сигналистичким гласилима

Мирољуб Тодоровић је најпре био сам, а онда се око њега окупила група писаца и оформила покрет сигналиста. Покренули су часопис који је, у два наврата, релативно кратко трајао — *Сигнал*. Објављивали своје књиге следећи поетичке ставове које је вођа покрета изнео у својим манифестима. Дружили се, па се разилазили. Они који су сигнализам напустили, понашали су се често као да у њему никада нису ни били и упућивали му многе примедбе као да им је накнадна памет пристигла. Но, сигнализам је све те ломове преживео, оно што су створили његови дисиденти дебело надживео и траје и данас смирено, тако што у тој привидној смирености и очигледне стваралачке жестине има.

У нашој средини, иако је било критичара који су о њему благонаклоно писали, сигнализамм је био дочекан на нож. У њему се видело оно што он суштински није био — машинска уметност, извориште отуђења, уметничка заблуда. У свету, у исто време, сигнализам је (пре свега онај ко га је водио и ко га је својим стваралачким делом оличавао — Мирољуб Тодоровић) прихваћен као један од најснажнијих, ако не и најзначајнији покрет неоавангарде. О њему се писало често, са разумевањем и похвално.

Миодраг Б. Шијаковић, тада агилни књижевни критичар, за разлику од многих својих савременика потпуно отворен за најновије уметничке тенденције, 1984. године приредио је зборник *Сигнализам у свету* који је штампала „Београдска књига“. У њему је збрао најважније текстове који су били реакција на

Тодоровићево стваралаштво пре свега, али и на сигнализам уопште, у то време још увек југословенски (нео)авангардни уметнички (у првом налету готово подједнако захватио је и књижевност и ликовну уметност, да би се касније и на остале уметности проширио) покрет. И после те 1984. године иностранство није било немо пред сигналистичком активношћу и, ионако обимна, страна литература о њој непрекидно се увећавала. Мирољуб Тодоровић је у неколиким својим књигама пренео и по неки од тих текстова страних аутора или је написао своје опаске о њима.[1]

У предговору, „Сигнализам, данас и овде", Миодраг Б. Шијаковић сматра како овај наш неоавангардни покрет није нашао разумевање у нашој средини због свог херметизма и због тога што се наша критика у свом процењивању слепо држала старе естетике којој су полигон за доношење судова и дефиниција била класична, или барем класичнија по својој оријентацији, дела, као да није читала, а камоли разумела, оно што је у својој *Естетици*[2] писао Макс Бензе, главни естетичар авангардне и неовангардне уметности, па самим тим и сигнализма. А Бензе је, између осталог, навео мисао Жоржа Брака: „Заборавимо ствари, посматрајмо само односе" (сигналисти управо то и чине) и увео, поред традиционалних појмова *природно лепо* и

1 Као особен додатак књизи интервјуа — Мирољуб Тодоровић, *Извори сигнализма: интервјуи*, Еверест Медиа, Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко", Београд, 2017, 165–188. штампана је библиографија „Дела Мирољуба Тодоровића на страним језицима и у страним листовима, часописима, књигама, антологијама, зборницима, каталозима, блоговима и сајтовима." Требало би направити и библиографију која би обухватила антологизиране прилоге сигналиста и, несумњиво нови зборник са свим текстовима страних аутора о сигнализму. У нашем раду се не задржавамо на прилозима страних аутора о сигнализму објављеним у страним часописима.

2 У преводу Радослава Путара и издању ријечког „Отокара Кершованија", појавила се и на нашем језику 1978. године.

уметничко лепо, и нови — *технички лепо*. Он тражи да се открије „естетичко биће и у свету знакова, семијоза“ (стр. 6 наведеног зборника[3]). Шијаковић посебно истиче — не спомињући додуше зенитизам који је то такође био — како је сигнализам „наш“ (10) / аутохтон покрет који је „продро у свет“ (10). Остали наши покрети (посебно, многохваљени и прецењени, надреализам) били су „увозни“.

Шијаковић се одлучио за текстове шеснаесторице страних естетичара, теоретичара и критичара.[4]

Зборник отвара кратак прилог „Сигналистичка поезија“[5], штампан у *Corriere del giorno*, 27. септембра 1970, у Таранту, Микела Перфетија (1931–2013). Италијански визуелни песник и теоретичар био је аутор првог приказа нашег покрета изван наше земље. Констатујући да се реч повлачи пред знаком и да долази до особене литерарне „деструкције“, он пише: „Искуства ове поезије у свему су порушила поетски `систем` који је традиција кодификовала“ (13). Већа похвала није могла бити упућена неком авангардном покрету.

Годехард Шрам (1943), немачки песник, преводилац и критичар, има текст „*Сигнал* — интернационална ревија за сигналистичка истраживања“ у којем поздравља ово сигналистичко гласило. Запажа да је у сигналистичкој поезији слово преузело улогу речи, да је визуелно потиснуло садржај и да се пристигло до „нове фигурације песме у којој се преплићу знаци филмске `објективности`, статичке слике, компјутерске математике и елемената поп–арта“ (14).

3 Сада, и касније, стране наведене у загради односе се на наведени зборник (касније, на оне који ће претходно бити споменути).

4 Превели су их Драгомир Перовић, Оливера Петровић, Мило Петровић, Радослав Ђокић, Милан ТаБаковић, Миломир Мутавџић, Љиљана Милојевић, Сида Рајачић, Бисерка Рајчић и сам Миодраг Б. Шијаковић.

5 Исти Перфетијев текст биће штампан и у зборнику *Сигнализам авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, 1984.

Чилеанац Гиљермо Дајслер (1940–1995), у „Сигналистичкој поезији“, пишући о антологији коју је, истоветно названу као и текст о њој, приредио Мирољуб Тодоровић и објавио у броју 4/5 *Сигнала*, тврди како се ова поезија „одваја“ од „неких проблема савременог друштва, као што су: рат, секс, страховите противуречности између неразвијених и високоразвијених, између масовне потрошње и манипулације масама“ (16), користећи „достигнућа једне отворенијe комуникације“ и систем знакова као „средство за деструкцију језика“ (16).

Исти аутор има и текст „*Фортран* — сигналистичка књига Мирољуба Тодоровића“ у којем говори о овој ручно направљеној од компјутерских картица књижици разасланој на разне адресе у земљи и иностранству, појединцима и установама.

Данута Ћирлић Страшињска (1930), пољска критичарка и југослависткиња, заступљена је прилогом „Сигнализам на испиту“. Пошто је мишљења како је било посебних разлога да се сигнализам управо у Југославији појави, замера му — једнако као и свим осталим неоавангардним покретима шездесетих година XX века — због форсирања техничко–формалне, а занемаривања садржинске равни. Прети му, по њој, „опасност од настраности, понављања, јаловости“ (21). Мисли да у Тодоровићевом *Путовању у Звездалију* „наука (се) изједначује с надахнућем, а новаторство са традицијом“ (22).

Немачки авангардни стваралац Клаус Грох (1936), у тексту „Мирољуб Тодоровић и сигнализам“, са поднасловом „Сензибилизовање начина понашања као функција уметности“, пише о „Бројевима“ Неше Париповића, Тодоровићевим манифестним ставовима и његовом „Луномеру“.

Руски књижевни теоретичар и критичар Николај Аркадијевич Анастасјев, у „Сигнализму у систему контракултуре“, пошто је утврдио како је позориштем завладао хепенинг, ликовном уметношћу поп–арт, музиком особени бруитизам, филмом експерименти Ендија Ворхола — сматра како је у књижевности коначно реч капитулирала и како се ова повукла пред

знаком. Визуелна перцепција је надвладала. Томе су, истовремено, допринели конкретисти и сигналисти. Као основну слабост читаве контракултуре, која је шокантно желела да делује на своје конзументе, овај теоретичар издваја то што „она је лишена способности саморађања и саморазвића — она се прави помоћу рецепата“ (30). По њему, већ почетком седамдесетих година XX века, „криза `радикалне` естетике постаје очигледна“ (31). „Контракултура“ — мисли он, сасвим пристрасно, и једнако погрешно — никакве праве резултате није могла да постигне.

Чехословачки визуалист и теоретичар Мирослав Кливар (1932–2014), у кратком и ефектном прилогу „Стварносна визуелна поезија“, пише како је основна у Тодоровићеву песништву „игра између *целине (једности) и множине /вишезначности)*“ (32). „Визуелна поезија је пре свега маштарија“ (32). Тодоровићеве визуелне песме су „метафоричне, али и „пуне *смисаоних значења*“ (32).

О једној од кључних Тодоровићевих књига, *Алгол* (1980), написано је више критичких приказа. Чине то, „Поетиком сигнализма“ италијански визуелни уметник Адриано Спатола (1941–1988), текстом „Поводом књиге *Алгол* Мирољуба Тодоровића“ немачки визуалиста и творац знамените антологије визуелне поезије од антике до данас (1972) Клаус Петер Денкер (1941), прилогом „Сигнализам Мирољуба Тодоровића — једна космичка свест“[6] Гиљермо Дајслер и мини есејом „*Алгол* — кључна књига сигнализма“ Микеле Перфети.

Спатола[7] у *Алголу* издваја гестуалну „Метафизичку поему с водом, земљом, ваздухом и компјутерским картицама“ која

6 И овај Дајслеров текст, као што је то био случај с Перфетијевим, биће штампан и у зборнику *Сигнализам авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, 1984.

7 Спатолин текст „Поетика сигнализма“ појавиће се и у *Књижевној критици*, 2/1984, 59–60.

„пружа у својој једноставности прецизну интерпретацију односа који песник може да има са средином уз помоћ серије есенцијалних гестова“ (33). Ако се понеко када о сигнализму пише позива на летризам или конкретну поезију, Спатола бележи „да би могло да се говори о *конкретном летризму* и *летристичком конкретизму*, о аутентичној сигналистичкој комбинацији“ (34). Италијански теоретичар закључује: „… сигнализам је увучен и у идеју `тоталне поезије` преко ритмова слова, и могу да додам да ове ритмове сада предлаже Тодоровић као универзалне и у извесном облику утопистичке. Можда лавиринт и утопија имају исти космички ход, који није ни неопозитивистички нити ајнштајнистички, већ асимовијански“ (35).

Денкер не двоји: на визуелну поезију су утицали и визуелни експерименти конкретне поезије, попарт, концептуална уметност, уметност плаката, стрипови, мурали, али је она, неограничена само на „књигу“, много радикалнија од њих. По њему, „Двадесети век ће једном морати да буде означен као визуелан“ (38). Конкретна поезија није успела да буде универзална и међународно разумљива. То је визуелној поезији свакако пошло за руком.

Чилеански визуелист Дајслер сматра како је Тодоровићева поезија досегла „ниво једне космичке свести“ (42), како у њој „нема простора за случајни дискурс, за емоцију нити за расплинутост“ (43). Пишући о различитим моделима његове сигналистичке поезије, он закључује како је она „израз једног високо развијеног технолошког друштва које у новим условима планетарне цивилизације мора да изнађе себи својствену `технолошку` књижевност (поезију)“ (44).

Перфетију је Тодоровићево остварење творевина „поетско–политичка“ (49). Његов песнички знак „антрополошки“ (49) је знак отворен најразличитијим тумачењима, онај који позива на активно читање. Чини и читаоца судеоником поетског стварања.

Италијански неоавангардни песник и критичар Енцо Минарели (1951), у „Поетици комуникације“[8], пише како је, пошто свака — нормално и авангардна — уметност „треба да буде по свом програму изван уобичајених токова, и у сталном контрасту са формама и идејама свога доба“ (45) — сигнализам себе пронашао у „интердисциплинираности“ (46).

Француски визуелни песник и мејл артист Данијел Далиган (1942) је у зборнику заступљен текстом „Сигнализам или крај комуникације“. Он пише: „Исто толико колико је уметнички покрет, сигнализам представља неповратни прекид у конструкцији створене комуникације. То је на неки начин накнада за људскост, то је увођење игре и ирационалног у говор подређен потрошачком разуму, то је повратак креативности коришћењем не–програмираног знака“ (52). Сигнализам показује „и границе лажне комуникације“ (53), а Тодоровићево коришћење компјутера није подређивање машини, већ — увођењем лудичких програма у њу да би се створила песма — „уствари, критичко бекство од машине“ (53).

Матео Дамброзио (1950), италијански критичар и проучавалац авангарде, има текст „Специфичности и конвергенције у сигналистичкој поетици“. По њему, сигналистичка поетика није само једна од равноправних поетика, поред других (нео) авангардних а њој савремених, већ њихова „посебна синтеза“ (55). Са њом једино на крај може изаћи семиотика и Бензеова естетика. Сигналистичка поезија, као „тотална поезија“, „трага за новим читаоцем“ (57). Унутар ње посебно је важна визуелна поезија.

О мејл–арту пишу белгијски мејл–артист и критичар Ги Шраенен (1942–2018) у тексту „Mail–art као сигнал“ и Клаус Грох у „Сигналима свакодневице“. Први га овако дефинише: „Mail–art није само скуп сигнала као знакова већ је и сам сигнал.

8 Овај текст је штампан и у сарајевском *Одјеку* и београдској *Књижевној речи*.

Mail–art је сигнал за узбуну и сигнал разноврсних нових тенденција, праваца као и коришћења нових медија и техника, и, на крају мада не и коначно, mail–art је средство за изражавање идеја“ (60). Други тврди како је „Тодоровић скоро истовремено са својим америчким колегом Рејом Џонсоном учинио да мејл–арт постане интегрална као самостални облик уметничког стварања“ (70).

Један од најпознатијих светских визуелних уметника Француз Пјер Гарније (1928–2014), сарадник *Сигнала*, заступљен је у *Сигнализму у свету* текстом „Мирољуб Тодоровић или знак простора“. Неоавангардна уметност је, по њему, децентрирана. Сваки покрет умножава иновације. Сигнализам остварује „девербализацију и десемантизацију, у корист непосредне и опште комуникације“ (64). У првој фази Тодоровићева песништва „јавља се јединство између поезије и свемира на нивоу саме енергије: експанзивна и контрактибилна (стежљива) поезија, експлозивна и згуснута, безгранична и одређена“ (64). „Знак Мирољуба Тодоровића развија се спирално, он се узноси над нама непрестано мењајући своја значења“ (67). Гарније сматра Тодоровићеву објект поезију за право „откровење“ (67).[9]

Канадски уметник и критичар Дејв Оз свом тексту „Шта је сигнализам?“ даје поднаслов „Размишљања о Мирољубу Тодоровићу и Сигналистичком документационом центру у Београду, Југославија“. Њему је сигнализам „исто толико наука колико је и уметност“ (74), а „Откривање личне свести као основне људске активности појавиће се као пројекат тако гигантских размера да ће изградња древних пирамида или пак бесомучна трка у индустријализацији изгледати готово безначајно као што је такмичење за извиђачку значку“ (74).

9 Изван корица овог зборника остали су два текста штампана у крагујевачком часопису *Кораци*, 1–2/1982. године: „Носталгија за авангардом“ Збигњева Бјенковског (стр. 104–106) и „Гордијев чвор језика“ Ариго Лора–Тортина (107–108).

Последњи заступљени аутор је Јулијан Корнхаузер (1946), пољски песник, романсијер, књижевни историчар и критичар, професор на Јагелонском универзитету у Кракову. Његова докторска дисертација, прва уопште посвећена овом правцу, *Сигнализам — програм српске експерименталне поезије*, објављена је 1981. године. У зборнику су штампана два обједињена одломка из ње под насловом „Стилистички приступ сигналистичкој поезији“.[10] У њима је била реч о сигналистичкој стохастичкој поезији. Док се Корнхаузерова студија није појавила у преводу Бисерке Рајчић, под насловом *Сигнализам српска неоавангарда*, на српском језику у нишкој „Просвети“, 1998. године, у различитим нашим часописима били су објављени многобројни одломци из ње и могло би се рећи како су њени теоријски закључци и анализе спроведене у њој били доступни нашим читаоцима и проучаваоцима литературе и пре него што се она обрела из цела у њиховим рукама.

Зборник је пропраћен и закључним текстом. Написао га је, и насловио га „Сигнализам у свету и свет у сигнализму“, сигналиста Миливоје Павловић, аутор, касније, треће, докторске дисертације коју је сигнализам добио — *Авангарда, неоавангарда*

10 Пре него што је Корнхаузерова дисертација била штампана код нас, из ње су објављени, осим ових, и следећи одломци: Визуелна поезија, *Градина*, XV, 8/1980, 121–126; Неоавангарда и проблеми компаративистике, *Књижевна реч*, X, 160, 10 II 1981, 12; Феноменолошка поезија М. Тодоровића, *Књижевна реч*, X, 163, 25. III 1981; Стилистички приступ сигналистичкој поезији, *Летопис Матице српске*, година 157, књ. 427, св. 1, јануар 1981, 77–95; Гестуална поезија, у каталогу изложбе *Сигнализам `81*, КПЗ Оџаци, 1981, 13–15; *Стилистички приступ сигналистичкој поезији (Конкретна поезија)*, *Кораци*, XVIII, 11–12/1983, 942–954; *Од сцијентизма до сигнализма*, „Књижевна критика“, 2/1984, 53–58; *Сцијентизам, Сигнализам авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, 1984; Сленг (шатровачка поезија), *Ток*, XX, 13–14/ 1985/86, 23–25; Развој европске авангардне поезије после II светског рата, „Стремљења“, XXVI, 4, јул–август 1986, 95–105; Стохастичка и алеаторна поезија, *Повеља*, XVIII, 1–2/1988, 93–96. и Компјутерска поезија, *Поља*, XXXV, 363–364/1989, 234.

и сигнализам (2002). Њему је јасно, оно што нашим противницима сигнализма није (или не желе да прихвате), како се ради о „нашем аутохтоном стваралачком покрету“ (105). Павловић иде неколико миља даље и тврди, убеђен како сигнализам није означио крај поезије што су злонамерни критичари мислили, већ је био њен обновитељ: „… револуција коју је сигнализам извршио у песничком језику, у поезији уопште, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, по свом естетском набоју, дубља је и значајнија од онога што се у нашој поезији дешавало педесетих година. Радикалном теоријом и праксом битно је измењен естетски код српске књижевности и уметности“ (106).[11]

У зборнику *Сигнализам авангардни стваралачки покрет* (Културни центар Београда, 1984) у којем ће доминирати прилози наших аутора, биће, поред споменутих текстова Перфетија и Дајзлера, штампан и изабран одломак, „Сцијентизам“, из Корнхаузерове докторске дисертације[12] чија је „кључна“ тврдња она по којој „песник није придавао језику науке, коју су револуционисали радови Планка, Хајзенберга, Опенхајмера или Де Броја, књижевни облик, већ је сам језик модела, радњи и дефиниција зрачио своју естетичку силу“ (86).

Часопис *Сигнал* био је право уметничко стециште и извориште сигналистичких, посебно визуелних песама и, нешто мање, прилога страних аутора о сигнализму и Мирољубу Тодоровићу, вођи овог неоавангардног покрета.

---

11 Павловић напомиње како су изван зборника остали неколики текстови страних тумача књижевности о сигнализму, већ штампани на српском језику: пет одломака из Корнхаузерове дисертације и по један прилог из пера Клемента Падина, Збигњева Бјенковског, Ирене Крашек Мушинске и Арига Лора–Тотина.

12 Штампана је на пољском под насловом *Сигнализам: пропозиција српске експериментална поезије* 1981. године, а код нас — овај пут под насловом Сигнализам српска авангарда, у преводу Бисерке Рајчић, седамнаест година после изворника.

Први број који је изашао 1970. године доноси праву дуо–антологију визуелне поезије. Прва обухвата стране визуелне песнике. Ево њиховог списка: Раул Хаусман, Шимицу Тошихико, Хајмрад Бекер, Аугусто де Кампос, Јозеф Хиршал–Бохумила Грегерова, Ђулиа Николаи, Едгардо Антонио Виго, Јиржи Валох, Ариго Лорататино, Жилиен Блен, Ж. Ф. Бори, Жан Клод Моано, Саренко, Ђузи Копини, Еуђенио Мичини, Паул де Вре. Сви су представљени са по једном визуалијом. По две имају Клементе Падин, Микеле Перфети, Ханс Клавин, Б. П. Никол, Адриано Спатола и Јохен Герц, а три само Годехард Шрам.[13]

У истом броју објављен је кратак текст „Конкретна поезија" С. Ј. Шмита. По њему, она не говори о „нечему" већ то „нешто показује" и права је „поезија будућности".

Набрајамо стране песнике заступљене са по једном визуелном песмом у 2–3 броју *Сигнала* (1971): Нахл Нуша, Микаел Перфети, Михаел Гибс, Маурицио Нанучи, Пјер Вандрепоте, Г. Ј. Де Рок, Маурицио Спатола, Ж. Ф. Бори, Питер Финч, Ивон Врум, Роберт Јозеф, Лучано Карузо, Анкиета Фернандес, Ханс Клавин, Херман Дамен, Салма Ласло, Гиљермо Дајслер, Џон Фурнивал, Фридрих Хан и Паул де Вре.

У броју 8–9 (1973) налазе се следећи визуелни песници: Ричард Костеланец. Џереми Адлер, Петер Мајер, Жилиен Блен, Урбан / Грамсе / Калкман, Валтер Ауе, Он Кавара, Клаус Петер Денкер, Урком Гергељ, Сол Левит и Питер Финч, а у 10 (1995): Луиђи Фере, Џон Хелд млађи, Ханс Клавин, Пјер Гарније, Тим Улрих, Гиљермо Дајслер, Карлос Милс, Шигеру Накајама, Жан–Марк Растрофер, Мирослав Кливар, Леонард

13 Тодоровић ће штампати три антологије сигналистичке поезије: *Сигналистичка поезија* (1971; штампана је у 4–5 броју *Сигнала* и доноси само домаће песнике), Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија (1975) и *Mail Art — Mail Poetry* (1980). У двема последњим ће заступити и стране песнике.

Франк Дач, Микаел Скот, Александр Змало, Ј. Лемас, Серж Сеге и Жан–Пјер Но.

Десети број *Сигнала* доноси и шест текстова страних тумача. Дик Хигинс у свом есеју „Стратегија визуелне поезије: три вида“ (стр. 3–9), између осталог пише како, за разлику од традиционалне поезије која се може и првим читањем разумети, звучна тражи више слушања. „Читање“ визуелне песме није линеарно већ се изводи „пре на начин на који су то чиниле снажне антихитлеровске фотомонтаже Џона Хартфилда“ (9). Уместо снажног дејства, имамо „постојање лирских и аналитичких дејстава“ (9). Еуген Гомрингер нуди „Нека запажања о визуелној поезији“ (11). По њему, ова поетизује визуелно оно што делује као претеча тзв. „писаног сликања“, а од конкретне поезије преузима „идеограме“ и веома цењени појам философског „идентитета“. Енцо Минарели започиње свој „Критички текст“ (12) тврдњом: „визуелна песма је увек, или бар у мојој поетској идеологији, нешто што је усмерено против сваког унапред формираног мишљења“. По њему, мешање различитих поетских и поетичких карата „изазива апсурдну вртоглавицу“. Веома су информативна и три преостала прилога: „Mail–art као алтернатива“ (14–15) Рикарда Кристобала, „Гумени печати: теорија и пракса“ (16–17) Улиса Кариона и „Уметност прављења књиге“ (18–20) Ричарда Костеланеца.

И наредни двоброј, 11–12/1996, *Сигнала* доноси пуно теоријских текстова. И овај пут шест, као што је то са претходним био случај. Познати авангардист Клаус Петер Денкер заступљен је есејом „Конкретна поезија“ (31–33). Песници визуелне поезије, по Денкеру, који нас упознаје с читавим њеним развојем од антике до данас, „под утицајем електронских медија проналазе све новије форме изражавања“, док песници класичне конкретне поезије не иду тим путем. Росана Апичела присутна је у часопису текстом „Визуелна поезија као крај једног неспоразума (34–35). Поезија о којој она пише „проистиче

из експериментисања“ и у њој „слово алфабета је истовремено *звук* и *слика*“. Боб Кобинг у есеју „О звучној поезији“ (38–39) пише како она тежи савршеном звуку попут песме птице и треба да избегава модификације електронском обрадом поетског материјала. Она, с једне стране, постиже нагодбу с научним и технолошким развојем, а с друге, се враћа на примитивно, врачање и ритуал. Преостала три текста су: „Прилози за теорију визуелне поезије“ (35–37) Дениса Понижа, „Од `moticosa` до мејл–арта: пет деценија поштанског networka“ (42–46) Џона Хелда млађег и „Марка уметника: повлашћено место поетског идентитета“ (47) Пјера Рестанија. Ни у овом двоброју часописа нису прескочене визуелне песме страних визуалиста. Њихови аутори су: Род Сумер, Ђовани Страда, Карл Кемптон, Клаус Петер Денкер, Могена Ото Нилсен, Стифен Перкинс, Жилиен Блен, Руд Јансен, Кеиши Накамура, Џон Хелд млађи, Микаел Лумб, Емилио Моранди, Луиз Лунде–Лерви, Шигеру Тамару, Паскал Леноар и Клаус Грох.

Импозантан је скуп визуелних песника и оних који су се бавили мејл–артом у двоброју 13–14/1997. *Сигнала*: Жилиен Блен, Ариго Лора–Тотино, Ирвинг Вајс (3), Клементе Падин (2), Јошио Накајама, Саренко, Дмитри Булатов, Мирослав Кливар (2), Пит Спенс, Ричард Костеланец, Клаус Петер Денкер (2), Лучано Ори, Енцо Минарели, Серж Сеге, Емилио Моранди, Кеичи Накамура, Александер О. Глушченко, Гиљермо Дајслер (2), Шозо Шимамото, Јармо Сермила, Микеле Перфети (3), Ед Варнеј, Анина ван Себрок / Лис Фиерин, Лисиен Сиел, Руђеро Мађи. Илсе Гарније, Пјер Гарније / Илсе Гарније, Ђино Ђини, Орасио Забала, Фалвес Силва, Ендрју Рајдер, Томомиши Нишијама, Виторе Барони, Лучиа Маркучи, Мерлин, Даниел Далиган, Марсел Стиси, Р. Варнбухер, Јиржи Валох, Рудолф Сикора и Енцо Минарели. Читава космополитска прва лига неоавангардних песника. Перфетију који је трима песмама издвојен, Мирољуб Тодоровић је посветио кратки есеј „Герилски рат

Микелеа Перфетија“. Вођа сигналиста се огласио и некрологом поводом смрти Гиљерма Дајслера. У овом двоброју *Сигнала* су и три прилога страних авангардиста. Ариго Лора–Тотино има текст „Верботекстура“ (3–4). *Верботекстура* је синоним за вербалну поезију, но овај термин има теоријску предност јер шире и свеобухватније обухвата оно што се данас под визуелном поезијом подразумева. Ево њених саставница: а) делимице и поезија писана у метричкој прозодији; б) идеограми; в) „визуелни фрагментизам који се распршава у импресионистички хаос“; г) „калиографске чудноватости“; д) колажирање и деколажирање речи и ђ) „чудне мешавине речи и слика“. Визуелни песник постаје „архитекта речи“. Лучано Ори, у свом тексту „Визуелна поезија“ (12–14), пише како до отвореног сукоба са њом „долази у тренутку када визуелна поезија започиње прави *семиотички герилски рат*: она искорењује поруке и значења, обрће их, мења им знаке“. Ори одбацује све „претке“ визуелне поезије, попут Малармеа, Маринетија, Аполинера или Швитерса, и тврди како је она поезија *за* себе и *по* себи. Трећи теоријски текст је „Субкултурална космополитска транскултура: мејларт и музика (23–24) Микала Мурина.

Наредни троброј, 15–16–17/1997, *Сигнала* има следеће визуелне песнике на својим странама: Вили Р. Мелников, Д. Булатов–П. Спенс, Сергеј Турушкин, Виктор Мира, Мирослав Кливар, Еуђенио Мичини, Мадина Бекович Черкаскаја, Пјер Гарније, Ариадна Боднарева, Владимир Толстов, Саша Бабулевич, Стифен Перкинс, Серсе Луиђети, Пауло Бриски, Опал Л. Натион, Руосуко Коен, Фењвеши Тот Арпад и Фернандо Агуиар. У броју су и четири теоријска текста страних авангардиста. Први је написао Арон Маркус и зове се „Књижевност и визија“ (3–6). У њему он бележи како „визуелна књижевност почиње тамо где се језик напушта“. Говори о отворености авангардне поезије ка технолошким иновацијама. На једној страни се налазе технократе, а на другој у

традицију огрезли писци. Но, штампана књижевност постаје електронска књижевност у којој постоји двострука, планетарна, комуникација. Модеран писац мора новим условима да се прилагоди. Ема Кафаленос у свом тексту „Прочишћавање језика у малармеовској, дадаистичкој и визуелној поезији“ (7–11) врши упоредну анализу Малармеовог сонета „Шикнут сапи…“, дадаистичке песме „Хипербола крокодилског фризера и штапа“ Арпа, Сернера и Царе и двеју визуелних песама. „Шенберг“ (аутор јој је Џон Шаркеј) и „Часовник модернизма“. Ричард Костеланец има прилог „Визуелна поезија“ (12–13). Иако, по њему, визуелна поезија креће од Блејка и Аполинера и песама „отвореног поља“ Чарлса Олсона, она је „генијално иноваторска“. За властите визуелне песме убеђен је како „не одражавају личност већ лични стил“. Визуелна поезија нипошто није „повратак примитивизму“. Она је прави, аутентични скок у будућност. Свој кратки текст „Поезија као дешавање“ (14) Мирослав Кливар закључује тврдњом како је „чврсто уверен да идеја о идеалној визуелној поезији има исто онолико недостатака колико их има и идеја о такозваном идеалном језику“.

У осамнаестом броју *Сигнала* који је изашао 1998. године поново је импозантна листа визуалиста: Клементе Падин, Геза Пернецки, Леонид Аранзон, Вили Р. Мелников–Старквист, Серж Сеге, Клаус Петер Денкер, (Андре Шопен), Боб Кобинг, Хелмрад Бекер, Димитри Авалиани, Набору Изуми, Пјер Гарније (три песме), А. Де Араухо, Сергеј Гришунов, Бил Мичел, Владимир Федотов–Графин, Зигфрид Ј. Шмит, Руђеро Мађи, Витсон, Марчело Диоталеви, Лис Фиеран, Џон Хелд млађи, Антонио Мартин, Магали Лара, Кристијан Гудмундсон, Х. Руси и Карл Риха. Гарније је у овом броју издвојен као песник, а о њему је кратак есеј, „Просторна поезија Пјера Гарнијеа“, објавио вођа сигнализма Мирољуб Тодоровић. Жан Франсоа Бори има занимљив прилог „Раул Хаусман и фото–монтажа“ (3–5).

У њему најпре пише о иновацијама које је у фото–монтажу унео познати немачки дадаиста, а потом се задржава на његовој фонетској поезији, задржавајући се посебно на двема песмама такве врсте „Аутомобил душе“[14], које се јављају у четири различите варијанте. Хаусман, један од истакнутих дадаиста, присутан прилогом у првом броју *Сигнала*, „копча“ између дадаизма и сигнализма, признао је, иако је помислио за себе да је творац модерне фонетске песме, како ју је пре њега употребљавао Хуго Бал, дадаиста такође. Њих двојица су, уз Цару и Швитерса, били претече школе фонетске поезије, настале 1953, чији су предводници били Паул де Вре, Анри Шопен и Бернар Хајдсик. Но, фонетске поезије било је и пре њих. Довољно је присетити се Свифтових *Гуливерових путовања*. Веома дуга и информативна је студија „Алфабет и калиграфија“ (8–15). У њој се италијански неоавангардист Адриано Спатола позабавио „алфабетским“ визуалијама почев од античких александријских carmina figurata. Ова „тотална“ поезија може се наћи и у праисторијској култури и код данашњих „примитивних“ народа. Позната је песма у облику боце у *Гарганту и Пантагруелу* Франсоа Раблеа. Има је у делима средњовековних калиграфа, француским седамнаестовековним „bouts rimes“, немачком бароку, код Луиса Керола, дадаиста, пољског

14 Наводимо једну од тих песама, „Selen–automobile“, како бисмо и у нашем раду „успоставили“ везу између великог дадаисте и најзначајнијег нашег неоавангардног покрета:

Solao Solaan Alamt
lanee leneao amamb
ambi ambeé enebemp
enepao kalopoo senou
seneakpooo sanakoumt
saddabt kadou koorou
korrokoum oumkpaal
lapi dadkal adathoum
adaneop ealop noamth

футуристе Анатола Стерна, руских футуриста Хлебњикова и Кручониха, летриста, Жилијена Блена, и многих других. Такође и у делима Мирољуба Тодоровића и других сигналиста, Мађарски авангардист Геза Пернецки је у тексту „Сигнализам и историја“ (45–47) написао, да иако су се други неоавангардни покрети исцрпели, таква судбина није задесила сигнализам и он још увек није „музеј експоната“. Његовој виталности, по Перецком, доприносе — ма колико то парадоксално звучало — рационализам и његов интернационализам. У часопису су и кратак текст на енглеском језику „Signalism forever“ (21) Ирвинга Вајса и компаративни чланак „*Сигнал* (Југославија) и *Ovum 10* (Уругвај): Сећање на страст за поезијом“ (53–54) Клементеа Падина.

Двоброј 19–20. био је ратно издање штампано 1999. године када су НАТО бомбе падале по нашим градовима. Готово читав се састоји од визуелних песама: невидљивим авионима одговарали смо светски видљивим песмама. У броју су две антологије визуалија. Прва „покрива“ руску визуелну поезију. Унутар ње, Анастазија Кузњецова, Борис Констриктор, Герман Виноградов, Олга Чекиновитсер, Димитриј Авалиоани, Леонид Тишков, Јулија Кизин и Сергеј Тиришкин имају по једну песму, Вили Р. Мелников–Старквист, Дмитри Петросјан, Игор Бурикин, Јулија Клаусер, Леонид Аронзин, Игор Давлетшин, Саша Бабулевич, Сергеј Бирјуков, Владимир Толстов, Маша Канаева Кабан, Александер Попадин, Витали Тил Морозов, Валери Шерстанои, Андреј Тозик Кирилов, Андреј Колосов, Аријадна Дарја Боднарева, Јури Балашов, Инга Нагељ и Денис Тарасов по две, Владимир Федотов Графин, Максим Степанов, Сергеј Сегаи и Александер Глушченко по три, а Дмитри Булатов шест. Друга антологија је састављена од песама најбољих визуелних песника најразличитијих народа. Заступљени су: Пит Спенс, Симеон Аделбат, Ернест Саихин, Рашид Караши, Мирослав Кливар, Еуђенио Мичини (2), Жан Франсоа Бори

(2), Кум–Нам Баик, Хироши Танабу, Фелдман, Микеле Перфети, Клементе Падин, Т. Ф. Кауфман, Сезар Фигуеиреидо, А. К. Барнет, Ирвинг Вајс, Даниел Далиган, Никола Франђоне, Геза Пернецки, Мариано Ернандес Осорно, Мишелин Непорон, Спенсер Селби, Клаус Петер Денкер и Луис Бласко. У часопису су текстови са пружањем подршке нашем народу. Ту су и неколики прилози на страним језицима: на француском — „En vouage!“ (44–46) Жилиена Блена, на енглеском — „The Practice of Impossible“ (37, Дмитрија Булатова, и два на немачком Клауса Гроха — „Der Horizont und die Poezie“ (49–50) и „Signal“ (59).

У двадесет првом броју *Сигнала*, штампаном 2000, поново је читава серија визуелних песника: Игор Штромајер, Лиза Хутон, Хенрик Сапгир, Оксана Кају Чјорнаја, Вили Мељаков Старквист, Александар Белугин, Татјана Спасоломскаја, Мики Ткачјов, Андреј Кравчук, Александар Гринберг, Марија Солнишко Ахметова, Валентина Апухтина, Дмитриј Булатов, Арсениј Лапин, Максим Јакобсон, Наталија Комета Комарова, Николај Виник, Сергеј Федин, Вадим Горјаев, Елена Крољ Петросјан, Клаус Петер Денкер, Лик Фиеран, Мичел Лумб, Бари Е. Пилчер, Дејвид Кол, Микеле Перфети, Жан–Франсоа Бори, Златко Крстевски, Шоји Јошизава, Пит Спенс, Мирослав Кливар (2), Жилијен Блен, Даниел Далиган, Сташа Шварц, Феручо Бруњаро, Дејвид Л. Алвеј, Пикасо Гаљоне, Руђеро Мађи, Паскал Леонар, Ариго Лора Тотино, Кијо Кајино, Реимо Реинкаиен, Ирвинг Вајс, као и једна песма коју је урадила руска арт група „Заиби“. У часопису су штампани и преписка Мирољуба Тодоровића са светским неоавангардистима, текст Ђила Дорфлеса на енглеском о Микелеу Перфетију — „Michele Perfetti: Before the Word, beyond the Image“ (62), текст, такође на енглеском, Клементеа Падина о Едгарду Антониу Вигу — „Edgardo Antonio Vigo: Aspiration to Freedom“ (64–65). Објављена су и два кратка текста на немачком, „Signalismus, mehr als ein–ismus“

(36)[15] и „Statement: Klaus Groh Die Poesie“ (48), Клауса Гроха. Ту су и два текста Рене Ига: „Dialogue avec le visible (Дијалог са видљивим“ (80–82) и „Знак ослобађа мисао“ (82–83). У првом, Иг, констатујући како су „широке маргине неизрецивог“, указује на „проблем језика“ позивајући се на то шта, на пример, реч „дрво“ означава у различитим културама, почев од оне која се, условно, може назвати „дивљом“. Пише: „Речи покушавају да понесу нешто друго него што су оне, да се напоје мирисом и атмосфером из које су извучене…“ Када се језик „упустио у слику да више сугерира, него што означује и дефинише“, постао је уметност. Човек има два језика: један „говори“ о ономе што он живи, а други о ономе што доживљава. Постоје *идеја–реч* и *слика*. Слика сиромаши ако покуша да се „интелектуализира“. Језик се најпре сводио само на слике. У другом свом прилогу, исти аутор пише како човек, наоружан знацима, сликама које су математички симболи, чини да „наука напредује у зоне најнеприступачније капацитету нашег мозга“. Мора се изаћи из „цивилизације књиге“ и прећи у „цивилизацију слике“. У истом броју *Сигнала* појавила су се и два текста исто насловљена — „Визуелна поезија“. Први (84) су написали заједно Еуђенио Мичини и Микеле Перфети, а други (85) Лучиа Маркучи. По првом од њих, mass medii су ти који, као „рак општења“ стварају језик који Бензе *технолошким* назива и који се своди на фетиш, на робу. Визуелна поезија се јавља као „негација негације“. Она води герилски рат: служи се и речју и сликом, и светлошћу и гестом. Мора своја средства да преобрати у средства масовне комуникације и тако преобрати и само друштво. У другом тексту, Лучиа Маркучи такође пише о герилској борби коју визуелна поезија води „око, иза и против свега“. Једнако пише и о свом искуству приликом стварања визуелних песама.

15 Овај текст у преводу на српски језик је, под насловом „Сигнализам: више од само једног изма“, штампан у часопису *Књижевност*, XLXI, 7–9/2001, 674–675.

У троброју 22–23–24 *Сигнала*, штампаном 2001–2002, заступљени су следећи страни песници визуелних песама и мејл арта: Кристијан Бирго, Клаус Петер Денкер, Ђовани Страда, Енцо Минарели, Вили Р. Мељников, Лисијен Сиел, Марк Сатерланд, Марко Пакети, Ирвинг Вајс, Клементе Падин, Геза Пернецки, Мирослав Кливар, Марчело Диоталеви, Габриеле Кастели и Кеичи Накамура.

У наредном троброју, 25–26–27/2003, *Сигнала* следећи су страни визуалисти: Антонио Сасу, Хосе Роберто Секи, Паул Амлен, Лик Фиеран, Кеичи Накамура, Руђеро Мађи, Серж Сеге, Пит Спенс, Ђани Симоне, Клаус Грох, Родолфо Франко, Б. П. Никол, Станислав Дрозд, Пјер Гарније, Гиљермо Дајслер и Мирослав Кливар. Ту су и мајл–арт Дмитрија Булатова, једна песма Шери Сарантакис, као у прозни текст истакнутог битника Вилијема Бароуза. Добрица Камперелић пише, поводом гостовања немачког мултимедијалног уметника Петера Кустермана у Београду октобра 2002. године, текст „Скица за портрет планетарног уметника“ (40–41). Андреј Тишма шаље Мирољубу Тодоровићу текст, вероватно Герта де Декера, о 21. броју *Сигнал*а (79). У часопису је више прилога на страним језицима. Ево њиховог списка: „Ecological Ethics Politics and Communication in Andrej Tisma`s Web.Art“ (18–19) Даниела Стрингера, „A propos des poèsie sonore `Live`“ (66) Стена Хансона, поетичка песма „Art invisible“ (67) Даниела Далигана, „Digital Poetry in Latinoamerican“ (76–77) Клементе Падина, „A Plea for Information…“ (85), „Mothers don`t let…“ (91) Џона Ђорна и „Report on Signalist Activity!“ (102–103) Дејва Оза. Кључни теоријски текст, један од најбољих који је о сигнализму уопште написан, есеј је немачке научнице Дагмар Буркхарт „Од carmina figurata ка визуелној поезији (на српским примерима од барока до наших дана“ (3–10). Пошто је набројала светске песнике (Маларме, Аполинер, футуристи, конструктивисти, дадаисти, летристи) који су „утрли пут *конкретној поезији*

или *аудовизуелним експериментима*“, чије је време наступило педесетих година прошлог века, Буркхартова је пажњу усмерила на српску поезију оваквог усмерења. Успутно је споменула Косовелове *Интеграле* који су настајали паралелно са зенитистичким поетским творевинама Љубомира Мицића и Бранка Ве Пољанског и дадаистичким песмама Драгана Алексића, нешто касније песме српских надреалиста (посебно, Александра Вуча), визуалисте окупљене око словеначке групе ОХО и песнике и теоретичаре конкретне поезије, сараднике загребачког часописа *Бит*. Конкретна поезија свесно брише границу према иконичној функцији, врши преклапање два система, симболичко–означавајућег и иконично–сликовног, није више окренута ка реченици, нити међуреченичким односима, већ „прекида лексички континуитет у корист појединачних речи“ те омогућава превласт парадигматске над синтагматском равни. У њен први план продире сигнификант знака, не само звучном, већ често, а понекад искључиво — и својом графичком димензијом, „лексемом као графичком сликом телом речи“. Буркхартова набраја дела у којима је веома присутна њихова графичка, визуелна димензија: *Стематографију* Христифора Жефаровића, збирку епиграма и стиховане амблематике Гаврила Тројичанина, песме Захарија Стефановића Орфелина, дела Гаврила Стефановића Венцловића, сигналистичке песме Мирољуба Тодоровића, Жарка Рошуља, Марине Абрамовић, Богданке Познановић, Славка Матковића… Као пандан асемантичкој визуелној поезији спомиње експлицитно фонетску поезију. Сматра да чиста звучна поезија није типична за југословенску конкретну поезију.

Последњи троброј *Сигнала*, 28–29–30, појавио се 2004. године. Овај пут визуелне, мејл арт и конкретне песме потписују следећи страни авангардисти: Клаус Петер Денкер (7), Серж Сеге, Клементе Падин (2), Паул Амлен, Карла Бертола, Паскал Леноар, Дмитри Булатов–Пит Спенс, Микеле Перфети, Микаел

Басински, Ђани Симоне, Франко Бушић, Бари Едгар Пилчер, Ариго Лора Тотино, Микаел Ј. Кубш, Ралф Итон, Оскар Јетс, Спенсер Селби (2), Џим Лефтвич, Филип Хакет, Џеси Фриман, Алтемус, Ђовани Страда, Клаус Грох, Џим Левтвич–Џон М. Бенет, Кеичи Накамура, Хосе ван ден Брук, Џон М. Бенет, Лик Фиеран (2), Мирослав Франко, Кристиан Бирго. Још једном је пред нама права антологија визуелне поезије. Родолфо Франко је послао Мирољубу Тодоровићу прегршт својих песама. Штампана је и сигналистичка прича „Логор у сликама" хрватског неодадаисте Франка Бушића. У овом броју часописа је читава серија на страним језицима написаних теоријских и критичких текстова: „Klaus Peter Dencker an Introduction" (27–28) Карла Јунга, „El signalismo: culminando el modernismo poético del signo XX…"(75–77), Клементеа Падина, „Syntaxin" (85–86) Томаса Лав Тејлора, „Section A" (87) Спенсера Селбија, „Subjective asemic postulates" (90) Џима Лефтвича, као и ранији кратки приказ 6–7 броја *Сигнала* (108) Пола Робертсона.

Настављена је, и касније, у *Сигналу* започета, пракса објављивања визуелних и других сигналистичких песама страних аутора у многобројним зборницима посвећеним сигнализму. Тако се у оном насловљеном *Време сигнализма / The Times of Signalism* (2006), који је сепарат нишког часописа *Градина* (10/2005), налазе прилози следећих аутора: Шозоа Шимамота, Франка Бушића, Енди Дека, Џима Лефтвича, Клементе Падина, Хенриха Сапгира, Клауса Петера Денкера, Тома Тејлора, Шигеруа, Вилија Р. Мељникова, Фернанда Агијара, Карле Бертола, Кеичи Накамуре, Мирослава Кливара, Клауса Гроха, Микелеа Перфитија, Пјера Гарнијеа, Руђера Мађија. Имамо утисак да присуствујемо ретроспективи која нам омогућава да завиримо у златно доба сигналистичког покрета. Ту је и прича, сасвим у сигналистичком руху, која се само условно може правом причом назвати: „Гребац" Џима Лефтвича, као и епистоларне „пропратнице" њихових визуелних песама Клементе Падина и Шигеруа.

Ево списка авангардних уметника који су својим песмама заступљени у *Демону сигнализма* (2007), сепарату часописа *Савременик* (146–147–148/2007): Франко Бушић, Хосе Вандебрук, Рид Алтемус (сигналистички стрип), Клаус Петер Денкер. Џон М. Бенет–Џим Лефтвич (Лефтвич је, као и Бушић, заступљен и прозним прилогом), Клементе Падин, Кеичи Накамура, Дејвид Батист Чиро, Тим Гејз, Родолфо Франко, Тиери Тилије, Кристиан Бизго, Ђани Симоне, Микеле Перфети, Рејд Вуд, Владимир Толстов, Марк Зоненфелд и Руђеро Мађи (последњи наведени заступљен је са два визуелна прилога). Џон Бајрум у зборнику пише о „Немогућој транзицији“ Андреја Тишме, а издваја се прилог Гжегожа Газде „Српски неоавангардни покрет сигнализма“ који је енциклопедијска одредница.

Планетарни видици сигнализма (2010) имали су задатак да обележе четрдесетогодишњицу овог покрета. Отвара их текст налик на енциклопедијску одредницу приређивача Миливоја Павловића „Србија и свет: четири деценије сигнализма (1969–2009)“. У њему Павловић износи основне податке о сигнализму као „незаобилазној планетарној чињеници“ (стр. 2) који нас „у свету представља као народ са културом, а не само са историјом“ (3). Непрестано нас ваља подсећати (народ смо кратког памћења) како су велики надреалисти Оскар Давичо и Љубиша Јоцић завршили као сигналисти. Мора се само благо кориговати тврдња Миливоја Павловића по којој „Тек појавом сигналистичког неоавангардног покрета српска култура изнела је на светску трпезу духа једну наглашено самородну, свеобухватну и продуктивну уметничку идеју“ (2). Пре сигнализма, учинио је то, не ипак из Француске увезен наш надреализам, већ зенитизам самосвојног Љубомира Мицића, и даље — и после репринта часописа *Зенит* и пропратних текстова о овом књижевном покрету — сасвим незаслужено скрајнут. Као и у ранијим зборницима, и у овом је неколико прилога страних

аутора. Они нам на прави начин сведоче о томе колико је сигнализам прихваћен унутар опште књижевности и колико је тачна тврдња, лансирана пре извесног броја година и унета у сам наслов зборника, по којој је он планетарна уметност.

Џон Хелд (1947) из Сан Франциска заступљен је занимљивим и језгровитим текстом „Мејл–арт и сигнализам“ (са енглеског га је превео Слободан Шкеровић). Писац који не заборавља како је Мирољуб Тодоровић „учествовао на више од пет стотина изложби мејл–арта“ (10) и констатује како је мајл–арт успео да не буде налик на једну у низу, много ранијих, дадаистичких активности, полази од следећих основних теза: „Мејл–арт је избегао да постане уметничка играчка и постао је полазиште нових културних стратегија“ (9) и „Сигнализам је покушао да помакне визуелну поезију од књижевног ка научном“ (10).

Дмитриј Булатов (1968) из Калињинграда има есеј „О принципима корелације културних кодова на примерима сигнализма и међународне културне мреже“ (са руског га је превео Митар Поповић). Иако је текст тако насловљен, прво се говори о Међународној културној мрежи, а затим о сигнализму. Прва је, најпре, извршила (много успешније и свеобухватније од дадаизма у двадесетим и Флуксуса у шездесетим годинама прошлога века) „децентрализацију књижевног и уметничког живота“ (14) посредством средстава масовне комуникације. Потом је омогућила далеко усавршеније и прецизније „чување“, после њихова стварања, нових уметничких саопштења. Коначно, „у појави Међународне културне мреже ми имамо ВЕШТАЧКИ ИНТЕЛЕКТ, ми га просто нисмо јасно препознали“ (15). „Научну основу“ сигнализма, пак, чине „филозофија логичког позитивизма, аналитичка филозофија и структурализам, постструктурализам, лингвистика и разне теорије информација“ (16). Булатов додаје: „Оно што смо навикли да сматрамо актом непосредног, чисто визуелног поимања (стих, поетски текст), открива се у делима сигнализма као илузија, вербална

мистификација, откривајући нам на тај начин приступ механизмима манипулисања свешћу читалаца (гледаоца)“ (16–17). Сигнализам живи и реализује парадокс по којем се савремена поезија, иако остаје у границама језичке форме, успева ослободити „језичког начина постојања“ (17). Централан песнички „поступак“ сигнализма је „стратегија транспоновања“ која „састоји се у укидању естетске дистанце између пренесених (транспонованих) из других области (математике, статистике итд.) поетских елемената и регуларне `јединице` поезије (речи, слова, графичких поља, пасуса, празнине итд.) у својеврсном `кратком споју` емоција којима би унапред изречена уметничка намера само сметала“ (19). Такви методи транспоновања „до те мере зближавају узрок и последицу да нам дају право да говоримо о неким схемама нарушавања доследне логике коју су развили векови традиционалне литературе и уметности“ (19). Коначна последица „разрушавање“ је Ја.

Данијел Далиган (1942) из Париза представљен је кратким текстом „Сигнализам и пансемиотика“ (са француског га је превео Градимир Ђуровић). По њему, слично пансемиотици, „сигнализам је поезија која се афирмише изван субјективности, поезија материје и енергије“ и он се „космосом бави као неком врстом аритметике у којој је знак пре свега математички, још пре него што постаје материјализован и естетски“ (57). У пансемиотици, иако и она „функционише на бази аритметике“, међутим, „знак није обавезно математички“ (57).

Матео Дамброзио, са Универзитета Харвард, у „Новом интерлингвистичком кључу“, сматра како се сигнализам, који не признаје границе и осваја и театар и графику и музику, „приближава концептуалној уметности“. Сигналистичка поезија јесте „тотална поезија“ и она захтева „нове“ читаоце способне да се са њом ухвате у коштац (61). Она је, по Тодоровићу, а с тим се италијански тумач сигнализма слаже, „изнад свих осталих уметности, па чак и изнад друштвене комуникације“ (63).

Најкраћи тест у књизи, донет и на изворном јапанском језику и на енглеском, написан 2007. године, „Манифест сигнализма“, написао је Кеичи Накамура (1960) из Токија и доносимо га из цела: „Ми ћемо сада нешто објавити. Мислим да је сада време СИГНАЛИЗМА. Карел Тајге је у пролеће 1923. створио концепт `ПОЕТИЗАМ`. Рекао је да се модерна слика може читати као песма, а песма се може читати као модерна слика. Шта је то Модерна Слика? На пример, сада је то сигнал. СИГНАЛ може да представља Модерну Слику. Дакле, СИГНАЛ јесте снажна слика Модерног. СИГНАЛ је песма. Морамо бити СИГНАЛИСТИ!“

У зборнику је и прегршт визуелних песама страних сигналиста: Клауса Петера Денкера, Кеичи Накамуре (две песме), Дејвида Батиста (две песме), Клеманта Падина, Андрју Топела и Рида Алтемуса, Џима Лефтвича, Микелеа Перфетија, Кристијана Биргоа и Крауса Гроха. Франко Бушић је представљен и циклусом од једанаест песама, а Џим Лефтвич са три, у преводу Слободана Шкеровића са енглеског језика.

У *Изазову сигнализма / The challenge of Signalism*, сепарату из часописа Књижевност (4/2013), су и визуелне песме које су створили: Клаус Петер Денкер, Кеичи Накамура (две песме)[16], Клементе Падин, Ендрју Топел–Рид Алтемус, Микеле Перфети, Дејвид Батист Чирот, Кристијан Бирго, Краус Грох. Џим Лефтвич има визуелну и три песме у преводу Слободана Шкеровића. Ту је и песма Џона М. Бенета. Једнако и једанаест песама и једна прича Франка Бушића.[17] Милош Јоцић има текст „Електрични пантеизам“ у којем пише о „скривеном сигналистичком роману“ *Информације* Џејмса Глика.

16 Једном његовом визуелном песмом позабавила се Јелена Марићевић у свом есеју „Свилен гајтан око света: пример експерименталног превођења визуелне поезије“.

17 О Бушићевој збирци *Остани ноћас дома* (2012) пише Слободан Шкеровић.

Зборник *Столеће сигнализма / The Century of Signalism* (2014) објављен је поводом педесет пет година од настанка идеје сигнализма / сцијентизма и четрдесет пет година од оснивања сигнализма као организованог неоавангардног стваралачког покрета. У њему су визуелне песме страних песника: Микелеа Перфетија, Кеичи Накамуре, Лик Ференса, Џима Лефтвича, Ендру Топела, Дмитрија Булатова и Џона М. Бенета. Франко Бушић[18] има четири песме, а Џон М. Бенет једну на енглеском језику.

У *Магији сигнализма / The Magic of Signalism* (2016) су визуелни прилози Џима Лефтвича, Реида Вуда, Кеичи Накамуре, Данијела Далигана, Дмитрија Булатова, Франка Бушића.

Присуство значајних сигналиста из иностранства не ограничава се само на визуелне песме. Џим Лефтвич је у зборнику представљен и песмом „Шест Месеци Није Пресуда“ и кратким „Субјективним асемичким поставкама“ (оба прилога је са енглеског превео Слободан Шкеровић). Његова визуелна песма заправо и јесте „асемичка“ песма и она је, као и све остале песме ове категорије, поникла „из типографије, не из калиграфије“ (стр. 49). Основна поставка есејистичког Лефтвичевог прилога гласи: „Можемо да читамо оно што није написано“ (50). Сплитски књижевник Франко Бушић, председник „ДАДАнти“ — Удруге за промицање Експерименталне Умјетности, али и члан Удружења књижевника Србије, и један од најактивнијих страних сигналиста, уз визуелну песму, дарује нас и са пет (нео) дадаистичких песама.

У *Визијама сигнализма / Visions of Signalism* (2017) заступљени су, одавно не у оволиком броју, и страни визуелисти, многи годинама већ чланови прве лиге светске визуелне

18 У зборнику је и текст „Нема стрипера до voodoo лептира“ Андрије Црнковића о његовој стихозбирци *Секрет протуконклава.*

поезије: Ђовани Страда, Џон Хелд млађи, Франко Бушић, Лик Фиера, Џим Лефтвич (2 песме), Пит Спенс, Дмитри Бабенко, Клаус Петер Денкер, Фернандо Агуиар, Ендрју Топел, Пјер Гарније, Еинарс Пелш (3), Нико Василакис и Ђовани Фонтана. Шест, углавном сасвим кратких, духовитих, апсурдних, звучно распламсалих, песама Франка Бушића преузето је из *изборника* његова песниковања *Чаробнице Црвенкапичина*[19] који је из три његове збирке: *НАДреализам је подДада* (2006), *Остани ноћас дома* (2012) и *Секрет Протуконклава* (2014) начинио Слободан Шкеровић, те био, као педесет осма књига библиотеке „Сигнал“, штампан 2017. године. Из изборника су прештампани и Шкеровићев уводни текст, „То да Монику није јебао Бил, знамо ли ми то?“, као и три његова пропратна текста за сваку од збирки које су послужиле као изворник.

Као и у претходном зборнику, и у овом Џим Лефтвич је, поред две визуелне песме, представљен и новим кратким (овај пут нису назване тако) „Субјективним асемичким поставкама“ које је са енглеског језика превео Слободан Шкеровић. У питању су три мини–есеја: „у супротном однос дужи од себе“, „зависи од асемичке мисли“ и „ваш ум је личнији од искуства“. Уосталом, и његове визуелне песме, као што је то готово увек са таквим његовим остварењима случај, „асемичке“ су песме и, као и све остале песме из ове категорије, поникле су из типографије, а не калиграфије, како је у једном од својих ранијих асемичких текстова одредио сам аутор. Овај пут, Лефтвичеви есејистички текстови су више лирски а мање теоријски.

Није заборављена ни књижевна историја. Предраг Тодоровић, најбољи познавалац дадаизма код нас, даривао нас је веома студиозним есејом „Однос неоавангарде на примеру сигнализма и дадаизма“ у којем је до танчина испитао све везе

19 Последњи приказ у зборнику *Токови сигнализма* (2018) је „Бркови песничке свести“ Јелене Марићевић и односи се управо на тај изборник Франка Бушића.

које се могу успоставити између ударних праваца историјске авангарде и сигнализма као аутентичног представника, потпуно аутохтоног, неоавангарде. Он чак предлаже да се термини *неоавангарда* или *постмодерна* замене термином *неодада*. Убеђен сам како би се Мирољуб Тодоровић с тим могао сложити. Посебно је испитана сарадња већ остарелог Раула Хаусмана, једног од твораца дадаизма, са часописом *Сигнал* и самим Тодоровићем. Вођа сигнализма не окреће „пилатовски" главу пред постигнућима авангарде која је претходила оној коју он заговара. За историјску авангарду и неодадаизам карактеристично је да су суштински интернационални. Подједнако то важи за давни *Зенит*, као и за временски много новији *Сигнал*.

У зборнику је представљена летонска група експерименталне поезије (Карлис Вердинш, Раимондс Киркис и Еинарс Пелш). Прилог је приредио Арвис Вигулс и назвао га „Заибализам". Пружила нам се прилика — сигнализам је још једном доказао како планетарна уметност јесте — да се упознамо са поезијом за коју смо мало (ако и мало) чули.

Сигнализам је био планетарна уметност. Авангардисти из многих земаља посветили су му дужну пажњу. Признавали су, и директно и индиректно, како се он налази у самом срцу светске неоавангарде. Пошто је још увек стваралачки жив, убеђен сам да ће и убудуће страни аутори учинити много тога да он, као и свака велика књижевност, не остане стран њиховим срединама.

Јелена Марићевић Балаћ

ЗБИРКА „СВИЊА ЈЕ ОДЛИЧАН ПЛИВАЧ“ (1971) У СВЕТЛУ СРПСКО–ПОЉСКИХ ВЕЗА[1*]

САЖЕТАК: У уводном делу рада истиче се значај песничке књиге *Свиња је одличан пливач* (1971) Мирољуба Тодоровића, који се сагледава тројако. Књига је, као изузетно успела, важна за сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића, а затим и у рецепцијском смислу, с обзиром на то да избор из његове поезије (2009) и рецентно пољско издање (2020) носе исти наслов. Указано је на дневничку слику свиње и шатровачку поезију и прозу, не би ли се песнички мотив свиње показао комплементарним са сигналистичким стваралаштвом. Коначно, песничкој књизи из 1971. приступљено је компаратистички, те је сигналистичка поезија упоређена са поезијом пољске песникиње Еве Липске. На релацији компарације са поезијом Еве Липске, свиња постаје сигнум човечанства лишеног љубави. Даље поређење између песничке књиге *Свиња је одличан пливач* и поезије пољске песникиње има утемељење у блискостима и разликама када је реч о односу према машинама, надреализму, мотиву очију, деце, концепту времена и личностима Шекспира и Сократа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сигнализам, рецепција, мотив свиње, Мирољуб Тодоровић, Ева Липска

Свиња је одличан пливач (1971) једна је од првих песничка књига Мирољуба Тодоровића, али и првих сигналистичких књига, будући да је почетак његовог стваралаштва обележио сцијентизам, а сигнализам као правац дефинисан је у манифестима из 1968, 1969. и 1970. године. Збирка је, дакле, значајна

1 Рад је настао при пројекту *Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности* (178005), који се реализује на Филозофском факултету у Новом Саду.

за конституисање сигналистичке поетике и представља битан помак у односу на ауторове прве радове. Иван Негришорац поводом ове песничке књиге говори о високим дометима сигналистичке поезије: „Начело ‘фоничке, сликовне и смисаоне игре’ омогућиће настанак несумњиво најбољих Тодоровићевих текстова, а ти текстови — по много чему баштиници дадаистичког искуства — биће засновани на игри језичких елемената синтагматског и реченичког нивоа“.[2]

Рецензент збирке, која је изазвала бурну критичку рецепцију када се појавила, био је Миодраг Павловић,[3] један од тадашњих уредника у угледној издавачкој кући Просвета. Текст рецензије дао је Мирољубу Тодоровићу након десет година од штампања збирке, па на основу њега можемо да закључимо како је, улазећи у финесе, Павловић такође дао високи вредносни суд о књизи, разликујући надреалистички од сигналистичког поступка стварања песме:

„‘Овај поступак подразумева један аутоматизам, који за разлику од ранијег, надреалистичког псуедоаутоматизма, који је био субјективан, и који је заправо значио, инаугурисао стварање једног новог, одредљивог песничког стила, овај, компјутерски аутоматизам, дакле, доноси нам покушај једног спољњег, објективног аутоматизма. Али на више начина и тај аутоматизам носи трагове субјективности, има своју унутарњу пропорцију очекиваног и неочекиваног, има своју прозодију, и своју типологију, свој вербални хоризонт’. (…) Рукопис књиге *Свиња је одличан пливач*, који сам првобитно предао Просвети, садржао је и циклус песама ‘Дефинисани полицајац’ настао помоћу специјалне табеле случајних бројева која је, пак, добијена

2 Иван Негришорац, *Легитимација за бескућнике*. Српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике, Културни центар Новог Сада, Нови Сад 1996, 69–70.

3 Детаљније о томе у књизи: Мирољуб Тодоровић, *Nemo propheta in patria*, Everest Media, Београд 2014, 91.

путем компјутерског пермутирања. Касније сам тај циклус, због преобимности збирке, а на предлог другог уредника Стевана Раичковића, изоставио.“[4]

Штавише, неколико деценија касније, Мирољуб Тодоровић објавио је избор из своје поезије под насловом *Свиња је одличан пливач и друге песме* (2009), који се може сматрати посве репрезентативним и кохерентним, будући да су песме биране на основу барем два критеријума — жанровском и вредносном. У односу на издање из 1971. године, у другом издању недостаје песма „Биће знатно скупље“ у циклусу „Свиња је одличан пливач“. Циклус „Хоћу да будем бубањ“ у другом издању је преименован у „Бријем се искључиво силвер жилетима“. Промењен је редослед песама „Хоћу да будем бубањ, „Зашто ваш пас“ и „Да ли сте потенцијални купац“ и додате су три песме („Бријем се искључиво силвер жилетима“, „Данас за вас“ и „Наш једини пријатељ био је папагај“). Једино је циклус „АБЦ о мирољубу тодоровићу“ остао непромењен. Под окриљем корица новог издања нашле су се песме из „Рецепта за запаљење јетре“, „Хитно свеже рибе“, „Предлажем на Балкану“, „Чорбе од мозга“ и „Пуцња у говно“. Визуелна поезија заступљена је у оба издања, али је у потпуности измењена. У првом издању дата је у виду циклуса од дванаест песама под насловом „Што можеш гласније“, док је издање из 2009. године обогаћено каснијим и стилски препознатљивим визуелним радовима, који потпунује прате песме и са њима граде потенцијалне смисаоне целине.

Може се рећи да је ово издање битно допринело афирмативној рецепцији сигнализма код нас и једним делом одговорило на захтев за превредновањем богатог и разноврсног опуса Мирољуба Тодоровића. Примери књиге *Свиња је одличан*

4 Исто, 130. Целовита верзија текста рецензије Миодрага Павловића може се прочитати у *Дневнику сигнализма 1979–1983*, Тардис, Београд 2012, 564–566.

пливач и друге песме, уз избор из целокупне поезије *Ловац маглновења* (2015), које је сачинио аутор, могу се назвати посве успешним.

Упечатљив наслов *Свиња је одличан пливач* прати и рецентно пољско издање поезије Мирољуба Тодоровића *Świnia jest najlepszym pływakiem* (2020), које су приредили Јакуб Корнхаузер (Jakub Kornhauser) и Кинга Сјевјор (Kinga Siewior). Ово издање битно доприноси новом таласу рецепције сигнализма у Пољској, након дужег периода, од седамдесетих и осамдесетих година XX века, уз изузетак да су песме Мирољуба Тодоровића заступљене и у Антологији српске поезије XX века (2008) Гжегожа Латушињског (*Wszystkie chwile są tu i nic być nie przestaje: antologia poezji serbskiej XX wieku*; wybór, przekład, wstęp i posłowie Grzegorz Łatuszyński, Warszawa, 2008).

Песме Мирољуба Тодоровића објављиване су у пољским часописима, заступљене су у антологијама и зборницима, сарађивао је са пољским стваралоцима, у Сигналистичком документационом центру чува радове Анџеја Партума (Andrzej Partum), Павела Петаша (Pawel Petasz), Пјотра Рипсона (Piotr Rypson), Марека Коњечног (Marek Konieczny), Томаша Шулца (Tomasz Schulz), Пјотра Рогалског (Piotr Rogalski)[5] и о његовој поезији писани су критички текстови и научни радови[6]. Критички пријем поменуте књиге и потенцијално интересовање авангардолога и слависта за сигнализам, могу у коначници допринети и бољој рецепцији српске књижевности у свету.

5 Мирољуб Тодоровић води педантну библиографију објављених радова и критичких текстова, тако да је могућно успешно испратити токове сигналистичке рецепције. Избор библиографских података наводи се према ауторовој евиденцији на крају овог текста.

6 Попис радова на крају овог текста.

Када је реч о наслову књиге, треба најпре констатовати да он отвара неколико важних питања о сигнализму[7]. Најпре се може издвојити дневничка слика о свињи. Мирољубу Тодоровићу су свиње привлачиле пажњу, па се у *Дневницима сиīнализма* (1979–1989) могу прочитати најразличитији записи о свињском месу као најмаснијој врсти меса, рецепту за припрему свињетине и податку по којем је просечан седамдесетогодишњи Американац током живота појео 310 свиња[8]. У ред таквих занимљивих података спадају и научна истраживања о дејству хране на организам спортиста, при чему су испитивања вршена на свињама, али и на пољу медицине, јер се сматра да је први успешан царски рез обавио свињар Јакоб Нуфер[9], а да су кинески лекари од хрскавице са свињског уха направили нос сељаку коме га је пацов појео[10]. Коментарисан је и одломак из романа Зли дуси Достојевског[11], у којем нечисте силе нападају чопор свиња, а чак два пута помиње се новинска вест о свињама са острва Токелау, као вештим пливачима:

> „На Факаофоу, једном од три атола острвља Токелау, у Јужном мору, живе свиње које пливају и лове рибу. Три стотине тих животиња са атола улазе у море и у плићаку једу веће пужеве, разне мекушце и заиста лове рибу, чак до 15 центиметара дужине. Неке од њих су врло добри пливачи. Нико не зна како и када су те свиње доспеле на Факаофо, али је сигурно да су се

7 Наслов књиге Мирољуба Тодоровића послужио је као инспиративна поента једног разговора о мотиву свиња у књижевности, који се може послушати на следећем линку: *Bookvalisti, „Gice u književnosti (od pečenice do repića)* // TLB # 17“ https://www.youtube.com/watch?v=C-siGEaeVKk (приступљено 10. 8. 2020. године)

8 М. Тодоровић, *Дневник сиīнализма 1979–1983*, 686.

9 Мирољуб Тодоровић, *Дневник сиīнализма 1984–1989*, Everest Media, Београд 2019, 117.

10 Исто, 210.

11 М. Тодоровић, *Дневник сиīнализма 1979–1983*, 309.

временом привикле на храну из мора, јер друге, за њих погодне, на атолу нема.“[12]

И мада се дневнички записи односе на период након објављивања књиге *Свиња је одличан пливач*, интересантна су сведочанства о изворишту инспирације и имагинације Мирољуба Тодоровића. Новински исечци или цитати из дневне штампе важан су семантички маркер сигнализма. Не само да су сигналистичке визуелне песме препознатљиве по емблематском „потпису“ који чини колажни оквир од новинских резанаца,[13] већ поступак ређања стихова унеколико подсећа на комбиновање новинских наслова најразличитијих рубрика дневне штампе. Пишући о циклусу „АБЦ о мирољубу тодоровићу“, Иван Негришорац је сачинио типологију Тодоровићевих ванкњижевних текстова, „преузетих у поетске сврхе“, на које се и може наићи у новинама:

„свака је песма, припадајући кругу ‘технолошке поезије’, сачињена по извесном ванкњижевном текстовном обрасцу. Једном је то рекламни текст, други пут извештај задовољног или незадовољног потрошача, трећи пут упутство за коришћење производа, четврти пут рекламни слоган, затим текст политичке осуде, кратак упитник, рецепт за припремање јела и слично, али песма увек следи основни модел ванкњижевног текста који је преузет у поетске сврхе“.[14]

Свака би песма, према тој аналогији, могла да се осмотри као сублимат дневне стварности, комбинације наизглед неспојивих слика, које, „повезане“ опкорачењем, урастају једна у другу. Појединачна смисаона јединица (синтагма или реченица) била би синегдоха неког новинског чланка, који се

12 Исто, 631; М. Тодоровић, *Дневник сигнализма 1984–1989*, 221.

13 Оквир је некада тако устројен да црно–бела новинска слова делују као пиксели на екрану компјутера.

14 И. Негришорац, *Легитимација за бескућнике*, 69.

кондензовао у наслов и чији се ток евентуално може испратити из песме у песму. Отуда се књига *Свиња је одличан пливач* може евентуално читати као поема у „новинским“ наставцима.

Мотив свиње важан је и у контексту сигналистичке шатровачке поезије и прозе, јер, не само да је архаичнији облик шатровачког говора код нас био говор свињара и говедара, већ се у шатровачкој прози обликују ликови који су носиоци животињских надимака:

> „Мика Мунгос, Дејан Кенгур, Жика Змија, Зоки Пирана, Мија Штука, Дуле Пацов, Жика Овца и Мића Свиња. Јасна карактеризација надимком који носи име неке мање или више опасне животиње, сугерише да лик припада фамилији неке животињске врсте, а не породици карактеристичној за хуманизован свет. Такође, можемо приметити да је град — урбана џунгла и да је начин функционисања у њему врло близак систему борбе за опстанак унутар којег су на челу они који су прилагодљиви и изверзирани“.[15]

Дакле, свиња је препознатљив поетички знак–синоним за песме, приче и романе писане на сленгу, али и један од облика карактеризације ликова, који рачуна са поетиком басне, што се антиципира још у књизи *Свиња је одличан пливач*: „одгој свиња са три гласа све о садашњици / полутешка басна“.[16] Зато субјект изговара „постаћу боксер / полутешке или врста сланине у овој лудници“.[17] Бити „полутешка басна“ на истој је линији аналогије са боксером полутешке категорије, па тако подтекст басне заправо подразумева борбу са свињском стварношћу. Уколико одустане од борбе, лирски субјект може и сâм постати свиња, оличена синтагмом „врста сланине“.

---

15 Јелена Марићевић, „Шатро приче о животињама“, *Златна греда*, бр. 195/196, јануар–фебруар 2018, 13.

16 Мирољуб Тодоровић, „И што више кретања“, *Свиња је одличан пливач*, Просвета, Београд 1971, 27.

17 Исто, „Першун у савременој политици“, 16.

Свињске прерађевине, мотиви јела, тегоба везаних за храну и производи прехрамбене индустрије лајтмотивски су премрежили читаву књигу. Јављају се као сточна храна, џигерица са жаром, домаћи извоз говеђег и свињског меса, прерада полицајаца, бибер за вегетаријанце, људско месо, покварени желудац са питом од чварака, супа с кнедлама, кобасице, улупана павлака, омлет са шупљим колачима, бело пиво, двадесет милиона хлебова у фабрици грађевинског материјала, сексуални апетит, специјалитети са роштиља уз погачу клуба јна, балетске ципелице у једној маторој свињи, свињска паштета, пет беланаца, јетрена паштета, титула са пихтијама од лука, шпански владар на данашњем роштиљу, непријатности са органима за варење, тешка јела и слаткиши, ситно сецкани мирољуб тодоровић, рецепт за похованог мирољуба тодоровића. Стиче се утисак да су углавном органи власти (шпански владар, ЈНА, полиција, титула) и стомачне тегобе доведени у директну везу са свињским производима (питом од чварака, специјалитетима са роштиља, пихтијама). Такође, може се рећи да је и сам субјект постао јело (поховани мирољуб тодоровић), тј. прехрамбени производ друштва и стварности у којој егзистира. И мада је циклус „АБЦ о мирољубу тодоровићу“ прожет хумором, у овом контексту тај хумор може се именовати црним, јер је свет у коме субјект живи добио обрисе глобалне свиње која меље и вари људско месо. Субјект који не пристаје на такав поредак био би попут боксера који удара свом снагом о свињске полутке.

У циклусу „АБЦ о мирољубу тодоровићу“ производ–субјект је уједно поистовећен са машинама, не би ли и из те позиције критички осмотрио стварност: „ускоро ми је мирољуб тодоровић стигао / кући. Инсталирао сам га за минут јер је / било довољно само да га прикључим као / најобичнији решо“[18];

18 М. Тодоровић, „АБЦ о мирољубу тодоровићу I“, 51.

„статистички је доказано да је мирољуб / тодоровић најбрже возило на свету (…) јединствена аеродинамична линија / која већ пуних дванаест година пркоси текућој / литератури“[19]. Иако збирка *Свиња је одличан пливач* не садржи песме које спадају у сигналистички жанр компјутерске поезије, у песми „Купујте само сигналистичку поезију“ песма је иронично поистовећена са производом „који се фабрикује на / најсавременијим уређајима електронским / рачунарима и уз помоћ компликованих / математичких и других егзактних метода“.[20] Проблем дехуманизације присутан је, дакле, кроз анимализацију и аутоматизацију човека (лирског субјекта, песника) и уметности (песме).

Интересантно је да су у поезији савремене пољске песникиње Еве Липске (рођ. 1945) емоције подвргнуте аутоматизму и обележене зависношћу од различитих машина. Неретки мотиви као што су машина за прање посуђа, компјутер, екран, процесор, аутомобил, аеродром, мотор маште, мотор патње, нуклеарни реактор, каблови датума, Интернет, доприносе стицању свести о „драми некомуникације у култури вишка комуникационих медија“.[21] То посебно долази до изражаја у песми „Трубадури, утописти“, јер су заљубљени махом физички растављени, али могу да комуницирају путем Интернета: „Изгубљени у изненадном свету, / запетљани у Интернету, / у мрежи олује и путовања, / ево трубадура утописта.“[22] Зато су они бауманoвски „раздвојени заједно“[23].

19 Исто II, 52.

20 Исто, 48.

21 Anna Legeżyńska, „Ewa Lipska“, Polska poezja współczesna. *Przewodnik encyklopedyczny*, http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/ewa-lipska/ (приступљено 6. 8. 2020. године)

22 Ева Липска, *Центрифугирајућа нада*, избор и превод Бисерка Рајчић, Кућа поезије, Бања Лука 2018, 234.

23 A. Legeżyńska, „Ewa Lipska“, http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/ewa-lipska/

Када је реч о љубави у Тодоровићевој књизи *Свиња је одличан пливач*, можемо констатовати да је замењена потрошачким и „сексуалним апетитом“. Нема ни трунке љубавне поезије у овој књизи, па се чини да је песник одлучио да, нечујно негирајући *dolce stil novo*, изгради својеврсни свињски нови стил као обележје времена које је појело љубав у свим облицима, лепоту и сваку „узвишену“ апстракцију. На трагу оваквих промишљања вреди поменути и поезију савременог песника Петра Матовића (рођ. 1978), о чијој збирци *Из срећне републике* (2017) Бојана Стојановић Пантовић пише да тематизује љубав која је

> „осуђена на пропаст: ‘Промени позадину на *webcam*–у / постаје опасно додиривати једноличну површ, / кад би овај екран извајао твој рељеф, / кад овај екран не би био екран, / већ ти’ (‘Webcam’). Лирски јунак посеже за својеврсним миловањем површине, жудњом за линеарношћу, као што су трубадури певали драгој под прозором ишчекујући да угледају њено физичко појављивање“.[24]

Делује да је Матовићева песма у директнијем сагласју са песмом Еве Липске, мада је код пољске песникиње исказ објективизован, док у песми „Webcam“ имамо непосредан говор лирског субјекта из „ја“ перспективе. Код Мирољуба Тодоровића стихови се чине аутоматизованим, а глас лирског субјекта је толико формалан и дистанциран од осећања да не може да их види, чак ни посредством техничких помагала. Зато је можда потреба да се свет оспољи оваквом поезијом, гест борбе за испливавањем емоционалне компоненте која је у њему затомљена. Чак је и свеприсутност „мирољуба тодоровића“ као производа у претпоследњем циклусу песама сигнал да је љубав немогућа тамо где је прасећи егоизам блокирао осећања

24 Бојана Стојановић Пантовић, „Без анестезије“, *Летопис Матице српске*, год. 193, књ. 500, св. 3, септ. 2017, 323.

према другом. Уместо људи човек је почео да воли ствари, па је једини могући начин да субјект икако спозна љубав претварање у производ.

Суптилне линије додира између поезије Еве Липске и Мирољуба Тодоровића тичу се и дефинисања односа између поезије и сигнала. Док Тодоровић креира правац сигнализам, па је сигнал његова основна поетичка јединица, Липска сугестивност песничког говора упоређује са слањем сигнала: „Па, поезија није дужна превише да говори. Довољно је да шаље сигнале. Наравно, не сваком читаоцу. Али, ја и не пишем за сваког читаоца. Ја пишем само за изабране“[25].

Компарација се наставља на линији надреализма. Поменули смо да је Миодраг Павловић указао на фину разлику између надреалистичког и сигналистичког аутоматског писања, пишући о Свињи, мада се може рећи и да многе Тодоровићеве песничке слике делују посве надреално, иако сведоче о одређеном времену. Код Еве Липске „стварност је иронично валоризована због свог надреалног или хиперреалног карактера“, а „знакови пољске стварности осамдесетих (цегер, редови, оштећене ципеле, телефон) били су интегрисани у оквире сна (4h, лет изнад града), па је тако успостављена релација са Шагаловом сликом света“[26].

Пољску песникињу више одликује лиричност, а извориште њене песничке имагинације повезано је са сликарством како Марка Шагала, тако и Ђорђа де Кирика, Дирера и Боша. То нимало не чуди, ако се има у виду да је студирала сликарство, мада се „после студија определила за поезију“.[27] За стваралаштво Мирољуба Тодоровића такође је пресудан ликовни

25 Е. Липска, *Центрифугирајућа нада*, 243.

26 A. Legeżyńska, „Ewa Lipska“, http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/ewa-lipska/

27 Ева Липска, *Љубав у оштећеном стању*, прев. Бисерка Рајчић, Трећи трг, Београд 2019, 63.

моменат, поготово када је реч о визуелним песмама, mail–art радовима, колажима и цртежима на које се може наићи у његовим књигама и дневницима. На његову машту нису можда толико утицали сликари, већ целокупна слика стварности и интимних унутрашњих светова.

Отуда не чуди што је мотив ока толико заступљен у његовом раду. У збирци *Свиња је одличан пливач* свака визуелна песма садржи исечак ока, а у песми „Мирољуб тодоровић није исправан“ помиње се покварено око: „Непосредно после куповине / установио сам да му око није исправно и да / због тога мирољуб тодоровић није прецизан (…) тако сада имам мирољуба тодоровића / којим не могу да се служим“.[28] У песми „Рецепт“ из Друге збирке стихова (1970) Еве Липске јавља се такође мотив очију: „Самоубиство / треба извршити после доручка. / За доручак је најбоље попити шољу / млека. / Млеко садржи доста витамина А. / Витамин А штити од очних / болести. / Очи служе за гледање. / Треба гледати / свет.“[29] Ако производу „мирољуб тодоровић“ није исправно око, па због тога не може служити потрошачу, његов вид можда је исправан за субјекта Мирољуба Тодоровића. Такође, ако је млеко добро за очи које гледају свет, а самоубиство треба извршити након испијања млека, онда се имплицира да треба обезбедити добар вид за свет који се гледа након смрти. Добар вид субјекта Мирољуба Тодоровића неопходан је након борбе са производом „мирољубом тодоровићем“, као што поглед у постмортем стварност следи након што се субјект изабори са сопственим животом. У песми „Хоћу колаче“ управо се у контексту потребе да се постане боксер полутешке категорије спомиње „самоубиство у кориту за појење стоке“[30], што се можда односи на

28 М. Тодоровић, *Свиња је одличан пливач*, 52.

29 Е. Липска, *Центрифугирајућа нада*, 19.

30 М. Тодоровић, *Свиња је одличан пливач*, 16.

ликвидацију анималног дела субјектове личности. Штавише, и у давању рецепта за похованог „мирољуба тодоровића“ сугерише се аспект убиства, јер ће субјект–јело бити поједен након што буде „послужен“.[31] И код Липске и код Тодоровића ванкњижевна форма рецепта условила је наизглед хладан и дистанциран тон, као да се не ради о смрти. У оба случаја смрт је повезана са храном. У песми пољске песникиње до самоубиста долази након што лирски субјект буде доручковао, а код српског песника до (само)убиства долази након што субјект буде поједен.

Поезију Еве Липске карактерише сложен однос према времену: „мешовите димензије времена формирају архетипски сценарио људске судбине“.[32] У песми „Исповест кепеца“ концепт времена је осликан поређењима обичног човека и кепеца, као и њихових богова: „Мој Бог висок је метар и по / али је велики као ваш Бог. // Мој Бог надживеће вашег / иако мој има краћи пут. // Према дугим или кратким ногама Бога / подједнако навијамо часовнике.“[33] Дакле, казаљке на сату су две божје ноге, које показују тачно време. Краћа казаљка (кепец) показује сате, па ће зато „надживети“ казаљку која показује минуте. Без обе казаљке свакако је немогуће рачунати време и у овом светлу поимати Бога. С друге стране, у песми „Ширимо своје мирољубе тодоровиће“ субјект је поистовећен са часовником: „сваког јутра мирољуби тодоровићи / упрежу осам црвених коња у кочију / свако поподне мирољуби тодоровићи / откуцавају тачно време (…) делује / као снажна интеграциона сила“.[34] У обе песме тежи се равноправности. Најпре се из визуре кепеца показује да је и он подједнако човек, учествује у креирању

31 Исто, „Дађу вам рецепт за похованог мирољуба тодоровића“, 59.

32 A. Legeżyńska, „Ewa Lipska“, http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/ewa-lipska/

33 Е. Липска, *Центрифугирајућа нада*, 20.

34 М. Тодоровић, *Свиња је одличан пливач*, 60.

времена и неодвојив је од Бога. Субјект поистовећен са часовником сублимише два пола свог постојања — производни и хумани. Отуда се у диференцирању два гласа лирског субјекта осећа и њихова слепљеност, јер из међусобног укрштања можемо сагледати могућност за досезањем хуманог идентитета: „мирољуб тодоровић вас скида са чивилука / облачи и одлази у биоскоп“[35] и: „ноћас сам заспао у џепу од панталона / свога мирољуба тодоровића“[36].

Компарација између поезије Еве Липске и Мирољуба Тодоровића може се извести и на основу изражених мотива деце и детињства, те инфантилизоване цивилизације у којој живимо код пољске песникиње и мотива абортуса или побачаја у поезији нашег песника. Због тога је његова песма „Дозволите ми да родим дете“ дубоко потресна и произилази из различитих унутрашњих и спољашњих забрана.

Такође, интересантна је метафоризација Шекспира и Сократа у њиховој поезији. Код Тодоровића се јунак из Шекспирове трагедије доводи у исту раван аналогије са знаком за одузимање и врстом колача: „како да запамтим знак за одузимање као / врсту колача или личност из шекспирове / трагедије“.[37] Пошто Шекспирови јунаци углавном страдају на крају, знак за одузимање односи се на губитак живота, а то се најпосле декларише као врста колача илити слатка смрт. У другој песми диптиха „Њутнова поморанџа“ јунаци Шекспировог Хамлета постају производи, на сличан начин као што је песник Тодоровић себе опредметио у производ: „Неуморан је мотор маште. / На сцени MacHamlet's. / Позориште брзе услуге. / ‘Сироти Јорик’. Глутаминиан сода. / Сведоци историје / из оближње пржионице помфрија. / Довиђења Офелијама из конзерванса.

35 Исто, 56.

36 Исто, 60.

37 Исто, 30.

/ Ветар кида чипсе страха“.[38] Трагедија добија обрисе ланца ресторана брзе хране, а јунаци уместо да репрезентују одређене хуманистичке вредности, подложни су конзумирању. На овом примеру може се говорити о тематизовању проблема „постмодерне хомогенизације вредности“, будући да „дела високе европске културе губе своје симболичко сидриште, мешајући се са поп културом“.[39]

Коначно, Сократ се код Тодоровића јавља у контексту промишљања о провокативном одевању на плажи: „секси мода као одбрана / сократова по сунчаном јадрану“,[40] док је код Липске један од аспеката људског постојања: „‹Ми управо постојимо›. / Лежимо у белом огњу / користећи резервну љубав (…) Центрифугира се хор пене. (…) На висини смо Сократа. / Протичемо кроз Ахматову“.[41] Поред имплицирања етичке компоненте у обе песме, запажа се Сократов удео у пејзажном обликовању цивилизацијске свести. У сигналистичкој песми Сократ је постављен у саоднос са морем, а у песми „Њутнова поморанџа. Порекло“ делује да је планина, док је Ахматова земља кроз коју протиче река човечанства.

*

Свиња је одличан пливач (1971) Мирољуба Тодоровића је, свакако, једна од најважнијих његових књига како за српску књижевност, тако и шире. Обележила је и два нова таласа рецепције сигнализма код нас (2009) и у Пољској (2020). Мотив свиње у поезији Мирољуба Тодоровића постаје сагледивији и у контексту дневничких записа, али и шатровачке поезије и прозе. У збирци се манифестује на различитим нивоима значења, а

38 Е. Липска, *Центрифугирајућа нада*, 112.

39 A. Legeżyńska, „Ewa Lipska“, http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/ewa-lipska/

40 М. Тодоровић, *Свиња је одличан пливач*, 34.

41 Е. Липска, *Центрифугирајућа нада*, 115.

посебно у светлу критичког промишљања стварности. Свиња је метафора за савремене процесе дехуманизације, који човека воде ка анимализацији и аутоматизацији. Коначно, на релацији компарације са поезијом Еве Липске, свиња постаје сигнум човечанства лишеног љубави. Даље поређење између песничке књиге *Свиња је одличан пливач* и поезије пољске песникиње има утемељење у блискостима и разликама када је реч о односу према машинама, надреализму, мотиву очију, деце, концепту времена и личностима Шекспира и Сократа.

Избор библиографских радова

Miroljub Todorović, „Gdy będę reprezentantem Anglii w pilce nożnej", „Gwiazdgorod", „Nepogoda", *Literatura na świecie*, nr. 3 (11) 1972, 57–59.

Miroljub Todorović, „Listopad", *Glos Stoczniowca*, rok XXIII, nr. 45 (1238), Gdańsk, Gdynia, Szczecin 1972.

Jan Chwalczyk, *Kontrapunkt*, Wrocław, 1972. („Mesečev znak", „Signalist communication" и „Communication — Being — Thought")

Miroljub Todorović (гестуелна песма), *Litery*, Gdańsk, rok XII nr. 1 (133, 1973) и песма Болеслава Фаца (Bolesław Fac) посвећена њему.

Zbigniew Bieńkowski „Awangardomania", *Poezja*, nr. 3 1973, 52–54, уз неколико визуелних песама и непотписаним „Ајнштаном".

Miroljub Todorović, „O poezji sygnalistycnej" (уз визуелну поезију), *Litery*, Gdańsk, rok XII, nr. 5 (137), 1973, 22–23.

Miroljub Todorović, (две песме у преводу Јулијана Корнхаузера), *Novy wiraz*, rok V, marzec 1976.

Miroljub Todorović, „Wiersz wizualny", *Literatura na świecie*, nr. 9 (65), 1976, 360.

Miroljub Todorović, „Tylko ja wileguję sił dość długo", у: Julijan Kornhauser, *Zasadnicze trudności*, Warszawa, 1979, 56.

Miroljub Todorović, (вербална и визуелна поезија; на корицама књиге је конкретна песма „Трчим неуморан, трчим мртав" из збирке Наравно млеко пламен пчела), у: Julian Kornhauser, *Tragarze zdań (Antologia młodej poezji serbskiej)*, Widawnictwo literackie, Kraków — Wrocław, 1983.

У антологији *Konkretna, vizuelna i signalistička poezija*, у часопису Дело, бр. 3, 1975. Мирољуб Тодоровић објавио је радове Станислава Дрожђа (Stanisław Drożdż), Јарослава Козловског (Jarosław Kozłovski) и Наталије Лах Лахович (Natalia Lach Lachowicz).

У антологији *Mail Art — Mail Poetry*, Дело, бр. 2, 1980. објављен је Павел Петаш (Paweł Petasz).

Danuta Ćirlić Straszyńska, „Wiersze z maszyny“, Poezja, nr. 2, luty 1971, 100–101.

Danuta Ćirlić Straszyńska, „Sygnalizm na cenzurowanym“, *Literatura na świecie*, nr. 3, 1972, 185–186.

Marek Jaworski, „Poezja jako plastyka“, *Literatura na świecie*, nr. 9 (65) 1976, 359–363.

Irena Kraszek–Muszyńska, „Wyobraźnio na pomoc!“, *Literatura na świecie*, nr. 9 (65) 1976, 401–403.

Julian Kornhauser, *Sygnalizm propozycja serbskiej poezji eksperimentalnej* (хабилитација), Kraków, 1981.

Julian Kornhauser, „Sygnalistyczna poezja Miroljuba Todorovicia“, у: *Wspólny język*, Katowice, 1983, 171–243.

Јулијан Корнхаузер, „Визуелна поезија“, *Градина*, бр. 8, 1980, 121–126.

Jan Wierzbicki, „Književnost danas — 1980“, *Dometi*, Rijeka, br. 6, 1980.

Јулијан Корнхаузер, „Стилистички приступ сигналистичкој поезији“, прев. Бисерка Рајчић, *Летопис Матице српске*, јануар 1981, 77–95.

Данута Ћирлић Страшињска, „Сигнализам на испиту“, Кораци, бр. 1/ 2, 1982, 103–104.

Збигњев Бјењковски (Zbigniew Bieńkowski), „Носталгија за авангардом“, *Кораци*, 1/ 2, 1982, 104–106.

Ирена Крачек Мушињска (Irena Kraczek Muszyńska), „Машто, у помоћ!“, *Кораци*, 1/ 2, 1982, str. 106–107.

Јулијан Корнхаузер, „Од сцијентизма до сигнализма“, *Књижевна критика*, бр. 2, 1984, 53–58.

Јулијан Корнхаузер, „Сцијентизам“, у зборнику: *Сигнализам авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд 1984, 82–93.

Јулијан Корнхаузер, „Сленг (шатровачка поезија)“, *Ток*, бр. 13–14, 1985/ 1986, 23–25.

Јулијан Корнхаузер, „Развој европске авангарде након II светског рата“, *Стремљења*, бр. 4 (јул–август), 1986, 95–105.

Julijan Kornhauzer, „Kompjuterska poezija“, *Polja*, broj 363–364, maj–juni, 1989.

Јулијан Корнхаузер, „Неки облици сигнализма“, *Савременик*, бр. 1–2–3, 1990, 285–296.

Јулијан Корнхаузер, „Феноменолошка поезија“, *Провинција*, бр. 56–57, 1990, 110–115.

Julijan Kornhauzer, *Signalizam srpska neoavangarda*, prev. Biserka Rajčić, Prosveta, Niš, 1998.

Јулијан Корнхаузер, „Неокласицизам у сигнализму“, *Савременик*, бр. 181–182–183, 2010, 91–104.

У фонду „Неовангарда — документација Мирољуба Тодоровића“ који је Библиотека Матице српске откупила 1992. године налазе се бројне публикације (часописи, књиге, изложбени каталози) пољских неоавангардиста Видети: Н. Попов, „Тајне сигнализма“ („Више од три хиљаде публикација из Сигналистичког документационог центра Мирољуба Тодоровића, недавно откупљених, чиниће посебну збирку у овој библиотеци“), *Дневник*, год. LII број 16605, четвртак, 31. јануар 1993.

Јоана Орска

ШТА СИГНАЛИЗУЈЕ ЗМИЈА?

Пре него што се латимо читања књиге *Свиња је одличан пливач* Мирољуба Тодоровића — пре него што откријемо властит однос према песмама једног од можда најважнијих представника српске неоавангарде — требало би на часак вратити се Мишелу Фукоу, који у уводу Речи и ствари, у поглављу „Проза света“ пише о деловању различитих знакова, таксономији и стратификацији предсавремене епохе, када су именовањем света још увек владале непросветитељске методе, које се могу окарактерисати као магичне. Моја прва реченица већ је као змија — јер сматрам да можемо упорно остајати при своме, што није случајно. Симпатично и магично преусмерава нас ка Парацелзусу, који је приповедао о змијама, које грчку реч „осу, осуа, осу“ разумеју без икаквог студирања — чак када је једноставно написана на листу папира постављеном испред њихове главе. Оне тада не убадају жаоком већ се сместа окрећу према нама репом и ужурбано беже — све то због тога што поменуте речи имају уписане на леђима. У ренесансној перспективи „цео свет“ прекривен је сигналима, које бисмо могли да одгонетнемо, само ако бисмо били — тетовирани божанском иглом и кретали се као грчка змија — одговарајуће за то припремљени. Концепције Тодоровићевог сигнализма и многе друге неоавангардистичке идеје о поезији вероватно прекорачују конвенционално прихваћене границе текста — реченице, стихове, странице, књиге — у правцу поезије, која би требало да буде „цео свет“ — односно! — читав космос. Односе се на схватање уметности, које се чини испуњено метафизиком опште „знаковне“ спојивости — премда теже загонетним реализацијама, ефемерним ефектима, представљању појава, које се једва могу документовати.

„Сигналистичка поезија означиће потпуно ослобађање енергије језика. (…) сигналистичку поезију можемо одредити и као активност песника и машине, или само песника да се кроз језик (и графичку форму) омогући песми да изађе из безобличја ствари и процеса природе и поведе свој дијалог са светом“.

– Тодоровић је тај покрет наговестио у манифесту „Regulae poesis“ из 1968. године, како сазнајемо из поговора Јакуба Корнхаузера (*Свиња је одличан пливач*, с. 64).

У Тодоровићевом сигнализму поетски текст је пре свега перформанс — док сам запис онога што је у суштини „визуелна“ или „гестуална“ песма, пре остаје документ о стваралачком чину, иначе недоступном читаоцу који је одсутан током „приказивања поезије“. Јакуб Корнхаузер, један од аутора избора Тодоровићеве поезије, коју је припремио за Издавачки биро — у својој књизи Авангарда. Штрајкови, деформације, поремећаји (Краков, 2017) написао је следеће о „гестуалној поезији“ сигнализма: „ситуиран је (он) у неодређеној тачки не само између постојања и непостојања текста (песничког), већ пре свега између постојања и непостојања уопште“ (с. 192). Корнхаузер се том приликом присетио београдске „изведбе“ Тодоровићеве поезије, на примеру „Гордијевог чвора“ с почетка 70–их година, у оквиру које је писац обавијен перфорираном, компјутерски избушеном траком у складу с одређеним алгоритмом, борио са њом, покушавајући да се ишчупа из њених ролни. Бивство које је документовало песникову акцију, према теоретичарима књижевности, у том случају није само партитура хепенинга, као што се често догађало у другим случајевима неоавангардних уметничких радњи. Корнхаузер такве записе третира као песме — односно као додатни ефекат, који се састоји од фрагмената текстова и фотографија — представљен примаоцу у виду објективизоване представе. За Тодоровића — као и за песнике конкретисте и концептуалисте — материјални аспект текста остао је основни елемент његове уметности, мада није искључивало стварање и у традиционалној

поетској материји. У првим пољским преводима Тодоровићевих песама, у Носачима реченица, у антологији Јулијана Корнхаузера (Карков, 1983), могла су се наћи дела, која пре представљају визуелну и конкретну поезију. Међутим, у Свињи…, како сазнајемо из поговора, ауторима збирке пре је било стало до откривања других, поетичкијих аспеката његовог стваралаштва. Песме из избора Јакуба Корнхаузера и Кинге Сјевјор — који се специјализују у области авангардне поезије бивше Југославије — према томе представљају реализацију традиционално схватаних форми: „папирних“ и оних које се служе линеарним записом, с поделом на стихове и строфе. Премда се притом разликују свим својствима, која се могу повезивати с перформативном поезијом — „која се догађа“ у случају песме на папиру захваљујући читаочевом прималачком раду.

У наредним циклусима и књигама Тодоровићевих песама, који је дебитовао средином 60–их година, од исте Свиње… из 1971. године, према којој је насловљена пољска збирка, до каснијих песама — Чорба од мозга из 1982. године, пишчеве песме имају највише сличности с дадаистичким и надреалистичким техникама. И што је занимљиво, другачије него у пољској историјској авангарди (на коју је ипак више утицала руска, совјетска поезија) — у земљама бивше Југославије, а пре свега у Србији, то је управо надреализам — интензиван, премда је контакт с његовом француском централом и с Андре Бретоном био географски отежан — ипак установио доминанту уметничке деценије од почетка 20–их до 30–их година. При том је имао многе, често међусобно завађене представнике и јаку, политичку специфику која се испољавала у манифестима који представљају специфичан конгломерат марксистичких теорија друштвеног развоја и хегеловске доктрине усавршавања духа. Српски надреализам је тада био прилично маргинализован, најпре од стране конзервативне културне средине, а касније и од представника политичког бироа Комунистичке партије Југославије. Глуви концепт. Антологија манифеста авангарде

Средње Европе коју су уредили Корнхаузер и Сјевјор наредни је извор, из кога можемо доста сазнати о том феномену. Извесно је изненађење, када упоређујемо исказе српских надреалиста и самог Бретона, јер управо доноси политички радикализам првих, премда их заслањају интелектуализам и озбиљност тона исказа. Мирољуб Тодоровић, настављајући предратну, авангардну традицију на размеђи 60–их и 70–их година, могао је слично да се уклопи у систематику политичког отпора језику и медијима комуникације које је наметао политички режим, приближавајући се ставововима и идејама које репрезентују пољски песници Новог таласа. С тим што у његовом случају ипак изненађује већа лакоћа у реализовању властитих естетских концепција — песник је остајао, како се чини, отворенији према експериментисању са самом уметношћу, прекорачујући њене границе у правцу уметнички рекреиране свакодневице него пољски ствараоци. Међутим, занимљиво је да сам Јакуб Корнхаузер, када пише о „склоности ка стварању песама од готових материјала, преузетих с разних страна, песама–хибрида и песама–инструкција, које звуче као објаве које допиру из звучника на железничким станицама, префилтриране преко анахроне свеске–вежбанке и рекламних каталога“ (*Свиња је одличани пливач*, с. 66), избегава аутоматска поређења која се намећу на том месту с домаћим покушајима „приказивања света“, који такође произилазе из поетске прераде готових саопштења — политичких говора или новинских текстова.

С друге стране, када покушамо да се удубимо у суштину Тодоровићеве поетске комбинаторике, када из замршених односа који посебно настају унутар његових раних текстова — према начелу блиском писању методом *un cadavre exquis* — покушавамо да пронађемо неки рекурентан систем, који би могао да послужи као такозвани захват целине значења, на основу кога веома лако можемо да утврдимо шта омета стварање тако лаких спојева. Оно што чини Тодоровић, истовремено чини се

„равним“ — попут екрана телевизора, површине плаката или простора листа папира, а истовремено потпуно оригиналним. Констатација, да његовом песмом влада начело дадаистичке забаве фрагментима готових текстова или надреалистичке јукстапозиције, чини се недовољном, с обзиром да ови остају узнемирујући — опиру се једноставно праћењу тврдњи у историји (нео)авангардног ескперимента. Многе песме сличне песниковим раним текстовима из циклуса „Рецепт за запаљење јетре“ или из књиге *Свиња је одличан пливач*, на пример наћи ћемо у старој антологији француског надреализма, чији аутор је Адам Важик. Па ипак, губимо дах приликом вожње без кочница, каква је, рецимо, песма „дезинсекцијом и дератизацијом“:

за француску случај је окончан
али не за мене у индустрији
прецизне механике ограничено је
паркирање пред прозорима јавног
мњења пуж на камену али ја ипак
чекам међу звездама у условима
наше садашњице леви фронт
уметности то је моје право на овом
прашњавом путу цивилизације
специфичност моје егзистенције
и нека прође сто година у сну
у једнособним становима и салама
у градске пивнице и нека нас заувек
остави ваш добри син и брат
аутомобилисти брушење (не фрезовање)
сицева лежишта и вентила потпун
човек шта је то у свемиру
и на гранама врбе док пролазим
опет старим пределима пружате ми
шансу гарантовано лечим
од хуманоидних вируса
вашу јетру и ваш поглед на свет
дезинсекцијом и дератизацијом

Нажалост, нисам у стању да те преводе упоредим с оригиналом, али претпостављам, да смо као корисници другог словенског језика у срећној ситуацији, да све синтаксичке операције — оно што de facto чини, да се „савршен труп“ те песме држи на окупу — можемо једноставно да преведемо. На тај начин, што је најзанимљивије — ефекат „пливача“, због тога увек двозначне синтаксичке реченице, раније прихватање у ранијој пољској лирици (у потпуно другом маниру) захваљујући преводу песама Франка О’ Харе — добија нову, притом потпуно надреалистичку димензију. Саставни делови реченица у свакој од коњункција стварају смислове, који су истовремено међусобно растављиви спојеви. Игру са *un cadavre exquis* Тодоровић је пренео на дубљи, синтаксички ниво, због чега је постала апсурднија. На тај начин постижемо занимљиве и истовремено забавне ефекте, као: „испред прозора јавног мњења пуж на камену“, међутим, он ипак не седи на свом месту ни часак, јер мора да сарађује и са следећим синтаксичким делом: „али ја ипак чекам“, као што и „јавно мњење“ представља део претходне реченице, у којој имамо „паркирање испред прозора“. Стога се композицијски рад одвија интензивније, онда када — као овде — „спојивост“ значења установљује начело контрастирања језика званичног саопштења и фрагмента неког „свакодневног“ микро–описа или микро–записа обичног искуства.

На сличан начин делује „Абц о Мирољубу Тодоровићу“, у коме је на посебан начин третиран стваралачки субјект. У целокупном циклусу, који се једном чини збиром мишљења, који набавља различите производе и опрему за потрошаче, једном језиком рекламе — „мирољуб тодоровић“ врши функцију час савршеног грејача, час брзог возила, час неопходног дела одеће или једноставно ближе неодређеног „нечег“ — на пример за јело. У свим песмама долази до разједначавања схематичних исказа, похабаних слично предметима за свакодневну употребу — све због „мирољуба тодоровића“. Почињемо да

размишљамо о углавном невидљивим формулацијама, групама усаглашених фразеологизама, који често изражавају нека очигледна, мада не мање интензивна искуства и емоције — као у случају жестоких тужби: „мирољуб тодоровић не делује“. На тај начин односимо се према неделајућем пишчевом „оку“, које ће се у следећој песми испољити као „топли мирољуб тодоровић“, „пријатељ и саветник“ — „најбољи за потпалу“. Ситуације, у које нас сврстава аутор, побуђујући примаоце да на различите начине користе саме себе, очигледно су забавне. Језик је искварен од стране исквареног песника и почиње да се испољава на очигледан начин. Показује, као и он сам, своју материјалност на прилично лукав начин. Наводи нас такође да почињемо да размишљамо чему заправо служи непрестана антропоморфизација предмета (живих и мртвих) око нас, очовечиваних због лакшег усвајања. Премда, вештачки „мирољуб“ постаје кост у грлу.

Тодоровић у многим својим перформансима „користио је“ као материјал представљања своје личности своје тело, чињеницу бивања присутним на сцени догађања као писац. Његове песме не једном подсећају на калеидоскоп, у коме круже фрагменти исказа — премда прецизно комбинованих значења. У првом рефлексу потраге за смислом можемо да се уморимо од монотоне апсурдности надреалистичких композиција. Када почнемо да их посматрамо изблиза, знаци на кожи песама Мирољуба Тодоровића слажу се у фрапантне секвенце, на тренутке попримајући космичке димензије.

С пољског превела Бисерка Рајчић

Јоана Орска (Joanna Orska, 1973), критичар, историчар и теоретичар књижевности, од 2014. године хабилитовани доктор наука, објављује рецензије и чланке у часописима: „Odra“, „Nove książki“, Studium“, „Twórczość“, „Teksty drugie“, „Fa–art“ и др, научни је сарадник Института за пољску филологију

Вроцлавског универзитета. Радила је на пројектима: Станислав Бжозовски — (ко)репетиције. Т. 1, 2012; Теоријска пракса — 4(34), 2019; била је и члан жирија за Награду Вислава Шимборска и Награду Silesius. У Институту за филологију Вроцлавског универзитета држи предавања и вежбе из области књижевне и уметничке критике у оквиру предмета Култура и пракса текста, Модернизам, постмодернизам и авангарда као широко схваћене појаве у култури. Живи у Вроцлаву.

Аутор је следећих студија: Авангардни прелом у модернизму XX века у Пољској, Лирске нарације. Нове тенденције у пољској поезији 1989–*2006, Република песника. Поетичност и политичност у критичкој пракси, Перформативи. Синтакса/реторика, књижевни родови и врсте и програми песничког конструктивизма*.

Јакуб Корнхаузер

У ДУХУ ДАДАИСТИЧКЕ ДРСКОСТИ

Поговор књизи Мирољуба Тодоровића *Свиња је одличан пливач*, у преводу на пољски Кинге Сјевјор и Јакуба Корнхаузера, у издању издавачког предузећа Biuro Literackie, 2020.

Песничко стваралаштво Мирољуба Тодоровића је полиродна и полиморфна појава. На мапи савремене српске књижевности врши функцију повезивања открића међуратне авангарде и манифестација концептуалне уметности, у томе конкретне поезије педесетих и шездесетих година. Српски надреализам (Марко Ристић, Душан Матић) и у изразу постдадаистички хипнизам (Оскар Давичо) придали су Тодоровићевој поетици полет и усмерили је ка експериментима с јукстапозицијом, слободним асоцијацијама и апсурдним хумором. За конкретистички покрет треба, међутим, да захвали интересовању за комбинаторику, типографију и визуелност текста, а шире — за науку и научност. Тим инспирацијама треба додати и веома често коришћење језика медија, речи свакодневног језика и примењивих форми.

Тако широко замишљен песнички подухват нашао је одраз у формалној разнородности његових наредних песничких збирки. Тодоровић је дебитовао средином шездесетих година збирком Планета, која, као и неколико следећих, показује пишчеву фасцинацију космосом, астрономијом и теоријама које повезују уметничко стваралаштво с научном делатношћу (ту варијанту касније је назвао сцијентистичка поезија). Пред крај деценије Тодоровић је створио сигнализам, неоавангардни правац замишљен као трансдисциплинарни одговор на настајање концептуалистичких праваца (између осталих поменуо бих словеначку групу ОХО, чешког песника и

ликовног уметника Јиржија Коларжа и уметнички круг Флуксус) у Средњој Европи. Назив покрета изводи се из латинске речи signum („знак"), који објашњава Тодоровићев правац деловања. Пре свега, интересује га рефлексија могућности схватања знакова у материјалистичким и перформативним категоријама. И, не само signifié већ и signifiant, не само семантика већ и изглед, звучање, гест и објекат.

У бројним манифестима објављиваним у часопису Сигнал, који је сâм основао, Тодоровић је давао одушка својим амбицијама обнављања поезије у периоду „кризе знака" (према одредници Виларда Бона). „Сигналистичка поезија ће означити потпуно ослобађање енергије језика" — наговештавајући настајући покрет манифестом „Regulae poesis" из 1968. године, да би нешто касније додао: „Сигналистичку поезију можемо одредити и као активност песника и машине, или само песника да се кроз језик (и графичку форму) омогући песми да изађе из безобличја ствари и процеса природе и поведе свој дијалог са светом". Ту се без разлога не говори о машини као сутворцу текста — јер, један од најкоришћенијих Тодоровићевих израза раних седамдесетих година јесте компјутерска поезија (пермутациона и комбинациона). Коришћење алгоритама увођених у прототипске компјутерске програме (као нпр. Алгол) омогућује удаљавање контроле стваралачког субјекта у даљи план, што доприноси остваривању постулата надреалистичке револуције предмета.

На тај начин низови израза које је „избацио" електронски рачунар слажу се у необичне поетичке комбинације ready–made–а, чије повезивање се испоставило немогућим, исто колико је немогућ иманентан начин. Фрагменти новинских енунцијација иду раме уз раме с деловима разговора које чујемо на улици, с пописом јела у кафанским јеловницима, огласима на радију и с плакатима. Од збирке *Свиња је одличан пливач* Тодоровићеве песме упијају непоетску материју и преображавају је у колажне конструкте са специфичном мелодијом и ритмом скандираних одредница. Мада, то није крај иновација — јер, у

складу с максимом која потиче из манифеста „Сигнализам“: „Сигнализам је апсолутни експеримент у свим уметностима”. Ако је то такорећи тако, онда се следећа идеја, између осталог примењена у књизи Чорба од мозга (1982), манифестује у виду технолошке поезије која оперише материјалом језика реклама и „поткрађених“ готових форми с упутством за коришћење попут енциклопедијских дефиниција. Тако да се добија нешто у стилу минималистичких огласа у објективном стилу, као да је песма покушај описивања света од нуле, меродавних за живот новоупознатих предмета. То је једно. Друго је — веома занимљив циклус „Абц о мирољубу тодоровићу“, чији јунак је објективизован и као производ укључен у економски поредак. Улог тих поступака је удвостручен: с једне стране ту имамо ругање поштрошачком стилу живота, а с друге ипак сугестију нужног суделовања естетских трагања и друштвеног ангажовања.

Ту дихотомију Тодоровић је разматрао и на перформативним пољима. Од почетка седамдесетих година посвећивао се песничким манифестацијама, које је назвао гестуална поезија. Реч је о циклусу перформанса које је изводио на београдском Калемегдану, током којих се обавијао траком с компјутерским копијама, стављао на главу вреће фолио формата с калиграмима, стварао објекте–инсталације користећи папирне тањире и самолепљива слова. Акције попут „Гордијевог чвора“ донеле су му велику популарност код међународних концептуалистичких организација, што је довело до окретања новим изражајним формама — рецимо, као што је mail–art, који је Тодоровић успешно упражњавао осамдесетих година, као и експерименте са стварањем песничких артефаката и њиховим смештајем у градски простор.

Премда, то не значи да је конзервативније моделе песничког стваралаштва престао да користи. Напротив, Мирољуб Тодоровић спада у најплодније ствараоце књижевне авангарде у Србији; аутор је више десетина песничких збирки, бројних прозних и есејистичких књига, аутор бројних изложби своје

визуелне и графичке поезије. Тодоровић је управо као конкретан и визуелни песник заживео и у преводу на пољски — избор његових текстова нашао се у антологији Носачи реченица, у антологији младе српске поезије, коју је уредио и превео Јулијан Корнхаузер, а објавило краковско Књижевно издавачко предузеће 1983. године. У данашњој књизи нашле су се песме које потичу из циклуса насталих шездесетих и седамдесетих година, из разних песничких збирки (наслове тих циклуса издвојили смо у садржају књиге). На тај начин желели смо да покажемо и нешто другачији Тодоровићев карактер, подвлачећи његову склоност ка стварању песама од готових материјала, преузиманих с разних страна, песама–хибрида и песама–инструкција, које звуче као огласи који допиру са звучника железничких станица, префилтрираним у анахроним вежбанкама и рекламним каталозима. Расутим и поново сложеним у духу дадаистичке дрскости. Дезинсекцијом и дератизацијом.

С пољског превела Бисерка Рајчић

Јакуб Корнхаузер, рођен је 1984. године у Кракову (син Јулијана Корнхаузера, песника, преводиоца и професора србистике на Јагелонском универзитет), песник, есејиста, преводилац, теоретичар књижевности, један од оснивача и сарадник у Центру за истраживање авангарде при Одсеку за Полонистику Јагелонског универзитета, адјункт на Одсеку за филологију Јагелонског универзитета. Објавио је четири песничке збирке, за збирку Фабрика квасца (2015) добио је 2016. Награду Вислава Шимборска. Недавно је објавио и збирку песничке прозе Девет дана у зиду, монографију Претексти, поговори. Мали канони светске књижевности, превео је књигу Гелу Наума Васко да Гама и други песнички циклуси (2019). Уредник је издавачких серија „авангарда/ревизије“ Издавачког предузећа Јагелонског универзитета, као и „Румунија данас“ Издавачког предузећа Universitas и „wunderkamera“ Института Миколовски. Заменик је главног уредника часописа *Romanica Cracoviensia*. Преводи авангардну књижевност с француског, румунског, српског и немачког.

3

Токови рецепције сигнализма

Душан Стојковић

СИГНАЛИЗАМ — ДЕМИСТИФИКАЦИЈА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ПОЕЗИЈЕ (О дисертацији Јулијана Корнхаузера)

Прва песничка збирка Мирољуба Тодоровића *Планета* појавила се 1965. године у Нишу. Била је особен поетски одговор на поезију Бранка Миљковића и читаве серије његових епигона. Прави песнички контраудар. Критичари који су писали о њој, јасно су се поларизовали. Неки су у њој препознали значајно, у најмању руку занимљиво, песничко остварење (Миодраг Петровић, Мирослав Марковић, Остоја Кисић). Други су се обрушили на оно што је збирка доносила, погрешно је разумевајући и уопште не схватајући новине с којима је она закорачила на нашу песничку сцену (Милан Комненић. Перо Зубац…). Поновило се то и када су се појавили *Kyberno* (1970) и *Путовање у Звездалију* (1971). Сада су напади били и жешћи и чешћи (Гордана Брајовић, Ели Финци, Богдан А. Поповић, Раде Војводић, Бошко Богетић, Димитрије Миленковић, Саша Хаџи Танчић, Драгиша Драшковић…). „Нападачи" су ове песме доживљавали као поезију коју машина пише, *смрт песничке душе*, производе духа из машине… Први број *Сигнала* Тодоровић је штампао 1970.[1] и „рат" је могао да почне. Правоверни критичари тукли су из разноврсног оружја у намери да вођу

1 Често се пренебрегава улога Боре Ћосића и његовог краткотрајног часописа Рок („реплика" је, по амбицијама, међуратних, протонадреалистичких *Сведочанстава*) у српској неоавангарди. У њему је 1969. године објављивао визуелне текстове словеначких ОХОоваца, теоријске есеје Биљане Томић и Владана Радовановића, конкретну поезију, стрипове, фотокопију дадаистичког часописа *Дада–Танк*, песме Мирољуба Тодоровића и Вујице Решина Туцића.

сигнализма гурну на маргину и по могућству и сасвим из књижевности „протерају“. Стога је као велико изненађење, прави гром с књижевног неба, одјекнула вест како је значајан, касније велики, пољски песник и проучавалац књижевности, Јулијан Корнхаузер одбранио и објавио, у издањима Јагелонског универзитета у Кракову, 1981. године, своју докторску дисертацију *Sygnalism — propozycja serbskiej poezji eksperimentalnej*. Она ће се, у преводу на наш језик, Бисерке Рајчић, под насловом *Сигнализам српска неоавангарда*, појавити у нишкој „Просвети“, 1998. Претходно ће фрагменти из ње непрестано „бомбардовати“ нашу читалачку публику показујући јој, и доказујући то, како сигнализам нипошто није нешто само наше, већ истовремено јесте и једна од најважнијих саставница, ако не и најважнија уопште, европске, и светске, неоавангарде.[1]

1 Наводимо те Корнхаузерове текстове: Визуелна поезија, „Градина“, XV, 8/1980, 121–126; *Неоавангарда и проблеми компаративистике*, „Књижевна реч“, X, 160, 10 II 1981, 12; *Феноменолошка поезија М. Тодоровића*, „Књижевна реч“, X, 163, 25, 1981; *Гестуална поезија*, у каталогу изложбе Сигнализам 81, КПЗ Оџаци, 13–15, 1981; *Стилистички приступ сигналистичкој поезији*, „Летопис Матице српске“, година 157, књ. 427, св. 1, јануар 1981, 77–95; *Стилистички приступ сигналистистичкој поезији (Конкретна поезија)*, „Кораци“, XVIII, 11–12/1983, 942–954; *Стилистички приступ сигналистичкој поезији, Сигнализам у свету*, приредио Миодраг Б. Шијаковић, Београдска књига, Београд, 1984, 75–97; *Од сцијентизма до сигнализма*, „Књижевна критика“, 2/1984, 53–58; *Сцијентизам, Сигнализам авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, 1984; Сленг (шатровачка поезија), „Ток“, XX, 13–14/1985/86, 23–25; *Развој европске авангардне поезије после II светског рата*, „Стремљења“, XXVI, 4, јул–август 1986, 95–105; *Стохастичка и алеаторна поезија*, „Повеља“, XVIII, 1–2/1988, 93–96. и *Компјутерска поезија*, „Поља“, XXXV, 363–364/1989, 234.

У својој књизи Wspolny jezyk, објављеној 1983. у Катовицама, Јулијан Корнхаузер је, на стр. 171–243, штампао студију *Signalistycna poezja Miroljuba Todorovića* .

Преводилац Корнхаузерове студије, Бисерка Рајчић, има у *Пољима*, XXXV, 363–364/1989, 234, текст *Корнхаузерова студија* у којем се позабавила књигом пољског научника.

Корнхаузер је за српски превод своје књиге написао предговор. У њему је приδележио како је посеδну пажњу усмерио на „теоријски аспект тзв. експерименталног стваралаштва“ (стр. 5) и како му се сигнализам указао као покрет који је успешно промовисао и реализовао „најтипичније неоавангардне конвенције послератне европске поезије“ (5). Иако је два пута у кратком предговору написао како се клонио „субјективних оцена“ (6) и вредносних процена проучаваних дела, пошто га је „првенствено занимала стилистичка интензификација тог типа поезије“ (6), пољски теоретичар књижевности је похвалио Тодоровићеву „непрестану тежњу за илузијом новине“ (6) и њега самог као „вечног авангардисту“ (7). Његова студија, истовремено, доказала је својим увидима како су новине оно до чега је српски сигналист пристигао, свакако стварне а нипошто не илузорне, а једнако и како је и авангардност и Тодоровићева и покрета који је он предводио без икакве сумње вечна.

Корнхаузерова студија има три поглавља. Прво је насловљено „Конвенција уметничког експеримента“ друго „Сигнализам Мирољуба Тодоровића — програми и манифести“, а треће „Стилистички приступ сигналистичкој поезији“.

Питање које поставља и себи и нама Корнхаузер јесте да ли је експеримент присутан само у авангардној књижевности или га има, и мимо ње, у оној која би се могла, и морала, назвати традиционалном или, у најмању руку, уобичајеном. Ни у авангарди није све нивелисано. Да ли је Маларме „разδио“ слободни стих? Да ли се Маринетијев футуризам „наслонио“ на Малармеову поему *Бачене коцке*? Да ли је дадаизам сасвим „раскрстио“ с Маринетијевим делом? По пољском тумачу, „Експеримент, уводећи нове могућности или пре подсећајући на постојање конвенције, из које се изводи, сигнализира потреδу за активношћу, променама, а самим тим одржава равнотежу између правилног и неправилног“ (15). Он разликује два типа уметничког експеримента: „привидни“ и „иницирајући“ (овај дели

на „индивидуални“ и „условни“). Сматра како за експеримент у књижевности, као и у уметности, уопште није важно ко га је први предузео. У неоавангарди разликује „бар“ (20) четири основне оријентације: „технолошку“ (нпр. светлосно–кинетичка слика, електронска музика, оп–арт…), „методизујућу“ (/концептуализам, метауметност, серијализам, аутотематизам, лингвизам…), „алеоторичко–лудичку“ (*l`art brut, action painting, fluxus*, инструментално позориште, алеаторизам, обредно позориште, хепенинг…) и „pop–art“ (пластични макрострипови, асамблажи, персифлаже класичних дела, хиперреализам, конкретна поезија…). Не могу се експериментална дела рангирати по томе које је од њих експерименталније. „У антиуметности се већ не ради о супротстављању, како ми се чини, постојећем језику стварањем другог језика (или других правила) већ о брисању граница између створеног и реално постојећег“ (23). Експеримент „не руши хијерархију вредности“ (23). Уметник експериментише, али не „да би рекао нешто ново“ (23). Од Стефана Моравског Корнхаузер преузима тврдњу да у (нео) авангарди нестају предмети и дела јер њихова места запремају „документи, аранжмани, догађања. Идеја је потиснула таленат, а серијалност индивидуалност“ (21).

Авангарда је, и поред несумњивих сличности, очувала велику разлику међу књижевним и ликовним експериментима, а она се сасвим изгубила када је неоавангарда настала. Експериментални стих не обухвата „освајање“ слободног стиха које су извели француски симболисти. Било је потребно да дођу Маринети и његови следбеници како би се о њему уопште и могло (про)говорити. Авангардна поезија „ослања се на линеарни систем, мада семантички нарушен, или на алинеарни, просторни (сигнализам)“, те је, стога, „нагомилавање стилистичких својстава основа њеног постојања“ (33).

Корнхаузеру је Мирољуб Тодоровић један од *Хуна авангарде* (41). Он одбацује песникову тврдњу како је сцијентизам

прва етапа сигнализма. Убеђен је како међу њима веома мало заједничког има. Сцијентизам полази од физике, биологије, хемије, астрономије, математике. Поезију, која је раније „прилазила“ музици или сликарству, приближава науци.

Корнхаузер укратко скицира развој неоавангардне уметности током Другог светског рата и, посебно, после њега. Олако прелази преко летризма који је „оживео“ Царино, додуше спорадично, разбијање речи на слова. По нама, међутим, летризам је био, када је неоавангарди реч, оно што су италијански футуризам и дадаизам били када је авангарда у питању. На лексичком плану, ако нису били најавангарднији покрети, и дадаизам и летризам били су макар претходница онога што је за њима уследило. Оно што летризму ускраћује, Корнхаузер конкретизму и фонетској поезији додељује. Конкретна поезија је имала срећу да се, упоредно са њом, у ликовној уметности појаве, између осталог и први assemblages, концептуална уметност, хепенинзи, minimal art, pop–art, op–art, хиперреализам… Не треба заборавити како су те појаве, и у књижевности и у сликарству, имале своје претходнике у Кристијану Моргенштерну, Василију Каменском, Велимиру Хлебњикову, Алексију Кручониху, Јелени Гуро, Пјеру Албер–Бироу, дадаистима, Ман Рају, Исидору Исоу, Морису Леметру…[2] „Дадаисти су схватали поетски језик као звукове, летристи као слова азбуке, а конкретисти као графеме…“ (46). Последњи баратају, стварајући „материјалну поезију“, са „стихом–производом“ (46). Визуелна поезија Еуђениа Мићинија и Микелеа Перфетија „одбацила је `књижевни` карактер конкретне поезије“ (49). Ако је (а јесте) конкретна поезија своје претходнике (узоре) нашла у међуратној авангарди, визуелна је кренула временски много дубље и потражила их је у антици (technopaignia, carmina figurata). Тако се ова друга приближила, непрекидно

2 То тврди у својој антологији *Претходници конкретне и визуелне поезије* (1978) Денис Пониж.

прижељкиваној, синтези уметности. Гомрингер је, погрешно, изједначио конкретну са визуелном поезијом. Корнхаузеру је „најдалекосежнији поетски експеримент“ (51–52) гестуална поезија приликом чијег извођења је песник и „субјект и предмет свога делања“ (52), која се не окончава само актом акције већ свој „гест“ проширује, фотографијама, и након тога. (Нео) авангардна поезија постаје универзална, наднационална, тотална (по Адриану Спатоли), планетарна поезија.

У својој дисертацији Корнхаузер се задржава на читавој серији програмских текстова вође сигнализма: „Манифест песничке науке“ (1968), „Манифест сигнализма“ (1969), „Regulae poesis / тезе за општи напад на текућу поезију“ (1970), „Сигнализам и о песничким машинама“ (1970), „Сигнализам“ (1970), „Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија)“ (1971), „Introductory essay for this selection of signalist poetry“ (1971), „Феноменологија бића и ствари“ (1972), „Фрагменти о сигнализму“ (1972), „Сигналистичка гестуална поезија“ (1972), „Комуникација–биће–мишљење“ (1973), „Сигнализам у акцији“ (1972), „Сигналистичка визуелна поезија — нова литерарна дисциплина“ (1973), „Неке назнаке о сигнализму“ (1973), „Signalism“ (1973), „О шатровачком говору“ (1973), „Токови сигнализма“ (1974), „Шта је то сигнализам“ (заједно с Остојом Кисићем, 1975), „Неке поставке сигнализма“ (заједно с Љубишом Јоцићем, 1975), „Фрагменти о сигнализму“ (1975), „Појава и развој сигнализма“ (1976). Посебно се задржава на оним које сматра манифестима. Користећи термин *манифест* условно, за манифест узима и претпоследњи део, насловљен „Научна испитивања на Планети“, као и последњи њен део под насловом „Из дневника поеме, Објашњења, Коментари“ — прве песникове збирке *Планета* (1965). „Најзначајнији и најзанимљивији део“ (58) овог „манифеста“ носи наслов „Испитивање: Поезије, Живота и Смрти као линеарних функција“. Читав тај први „манифест“, једнако као и сама поема Планета, има додирне везе

с Мицићевим зенитизмом, али је космизам старијег песника лудистички, деструктиван и бунтован, дочим је Тодоровићев више „научан“, сцијентистички у правој мери.[3] „Манифест песничке науке“ је резимирање дотада изнетих ставова и наговештавање новог коришћења језика и његових могућности. Футуристи „одбацују тиранију науке и прецизног мишљења. Сцијентизам повезује ирационализам и песничку аналогију с научном дисциплином“ (72). Футуристи су се служили језичком експлозијом, пустили су речи на слободу; сцијенталисти (будући сигналисти) су песнички језик сасвим приближили, а на моменте и изједначили, са оним који је дотад био искључиво научан. Наука је у њиховим остварењима учинила оно што је коју годину раније Бранко Миљковић прижељкивао — пропевала. Тодоровић ће убрзо одбацити сцијентизам и почети да заговара сигнализам. До прелома долази 1969. године када долази до снажног активирања, конкурентске (!?), авангардне сцене у Љубљани и Загребу. Сцијентизам, који је био много радикалнији у теорији него у пракси, није се могао довољно снажно одупрети конкретној и визуелној поезији пошто је исувише, на језичкој равни, био везан за традиционалну поезију. „Померања“ у језику обавио је само присвајањем научних речи, али од речи се није отишло даље. Није се кренуло ка њиховом разарању. Још мање — ка слици. „Сцијентизам је истицао математичке принципе уметничке креације, сигналистичка поезија разбијање структуре језика на елементарне честице, а сигнализам идеју интеграције авангардних праваца“ (81). Сигнализам редукује речи, издваја знак као једини могући начин комуникације, уводи компјутер у уметничко стварање, служи се графичким идеограмима. Сигнализам се не своди само на његовог предводника. Он није југословенски, већ само српски,

3 О везама сигнализма са дадизмом писао је Предраг Тодоровић у тексту „Однос неоавангарде и авангарде на примеру сигнализма и дадаизма“ у књизи *Токови сигнализма*, Београд, 2018, 91–103.

(нео)авангардни покрет пошто његови припадници делају искључиво у овој тадашњој југословенској републици. То, ни по чему, није његов недостатак. Требало би га — додајемо — само упоредити и проценити у односу на истовремене (нео)авангардне покрете који су активно деловали у другим тадашњим југословенским републикама (Словенији или Хрватској).[4]

Пошто сигнализам „обухвата све новије експерименте у поезији" (89), јесте нека врста „крова" (нео)авангардног песништва, *синтетишући* покрет унутар ње, веома чести су покушаји, унутрашње, класификације поезије коју остварује. Тодоровић се, не ретко, одлучује да изнова промеша карте при класификовању онога што нам он, и сигнализам који предводи, као читаоцима нуде. Управо је класификација сигналистичке поезије у самој жижи Корнхаузерова интересовања и он о њој, доносећи примедбе и уносећи корекције, највише и пише.

Служећи се Тодоровићевом класификацијом, који своју поезију разврстава у више врста: сигнализам у ужем смислу (визуелна поезија); компјутерска; стохастичка или алеоторна; статистичка; пермутациона, комбинациона и варијациона; технолошка; сцијентистичка; феноменолошка; сленг (шатровачка) поезија; кинетичка и фонична (звучна); поезија геста, Корнхаузер јој замера што су песникови критеријуми „веома произвољни и одводе нас у хаос" (150), те нуди своју, знатно сужену, која се своди на четири врсте: феноменолошку, стохастичку (неодадаизам), конкретну и визуелну, док све остало подводи под сигналистичке манифестације (концептуалну поезију).

4 На индиректан начин учинио је то Војислав Деспотов у свом *Чекићу таутологије: преиледу нових врста техничке интелигенције у поезији СФРЈ*, штампаном најпре у три наставка у сарајевском часопису *Даље* који је уређивао Оскар Давичо (18–19/1986–1987, 20–21–22/1987–1989. и 29/30/ 1990, да би се као књига појавио, као четврти том *Изабраних дела Војислава Деспотова*, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин", Зрењанин, 2005.

Задржаћемо се само на неколиким теоријским увидима које Корнхаузер, бавећи се класификацијом сигналистичке поезије у режији њеног творца, износи. Тодоровић најпре не повлачи знак једнакости између сигнализма и визуелне поезије. У својим збиркама *Сигнал* и *Kyberno* он чак летризам и конкретну поезију третира као саставнице сигнализма да би касније на то заборавио. У првој споменутој збирци сигналистичку поезију у ужем смислу речи назива „анаграмом“, а у другој „лавиринтом“. Тек у другом броју часописа *Сигнал* употребљава термин *визуелна поезија* од којег више не одустаје. Визуелизација песама праћена је њиховом девербализацијом и десемантизацијом. По Корнхаузеру, сасвим је разумљиво да стваралоци, посебно авангардни, лутају и греше у покушајима да теоријски одреде властито стваралаштво. Дешава се то и Тодоровићу. Но, изгледа да је ово грешење у извесном смислу „заразно“ те оно захвата и тумаче авангарде. И самога Корнхаузера. Пишући о својој поезији, вођа сигнализма често посеже за термином лудизам. Радојица Таутовић је одваја истовремено и од игре и од рада и разуме као „посебну и вишу форму праксиса“ (109). Но, то су идеолошке наочари. Поезија којој компјутер припомаже игра је уз рад, рад уз помоћ игре. Компјутер не може бити стваралац (брзоплети и злонамерни критичари су га таквим проглашавали) песама. Њега „једино човек програмира. Машина није способна да ствара нове вредности“ (111). Једина разлика која се да уочити између стохастичке и алеаторне поезије скривена је од читалаца и налази се у „припреми“ текста: он се „не ствара већ се систематички саставља“ (113). Вођа сигнализма ни у једној својој збирци, као ни у антологији или каталогу, не издваја технолошку поезију. Готово читава збирка песама *Свиња је одличан пливач*, а посебно њен претпоследњи циклус „ABC о Мирољубу Тодоровићу“, стога што је у њој / у њему језик рекламе претворен у „поетски персварзивни говор“ (121), прави су пример за њу.

Исто важи и за „поетске објекте“ (121). Сцијентизму се догодило да, почевши као засебан поетски правац, заврши само као један тип сигналистичке поезије. Феноменолошка поезија је, по Корнхаузеру, „изведена“ (129) из сцијентизма. Таква песма се конструише онако како се то догађа када је о традиционалној песми реч Оно што феноменолошку песму од традиционалне одваја њен је лудизам који је особеним хумором „снабдева“. Највећи теоријски промашај Корнхаузерове студије је његово неразликовање шатровачке од стохастичке поезије.[5] Разлика би заправо тобоже била што се прва користи сленгом, а друга природним књижевним језиком. По пољском тумачу књижевности, наш песник се служио речником шатровачког жаргона који је саставио Илија Симић и то тако што је, веома често, правио низове речи које су започињале истим почетним словом. Конотација речи је отежана, за њихово разумевање потребно је завиривање у речник. Производ је особена песничка игра. Фонични (звучни) слој надгласава семантички. Њиме се остварује хумор, чува вишезначност, активира сарказам… Корнхаузер закључује, неисправно: „Покушај увршћивања сленг поезије у друге типове сигналистичке комуникације на истој равни на којој су компјутерска или визуелна поезија, чини се крајње неоправданим, јер критеријум њеног истицања не представља начин реализације већ однос према стандардном језику“ (137). Тодоровићеву дефиницију кинетичке поезије пољски

5 У својој докторској дисертацији о сигнализму Миливоје Павловић пише како се Јулијан Корнхаузер у својој дисертацији „запетљао у произвољностима ове врсте и није далеко одмакао у жанровској систематизацији сигнализма“, не само зато што је, потпуно неутемељено, тврдио да шатровачка поезија припада стохастичкој, већ и зато што је налазио, сасвим неосновано, „унутарњу сродност компјутерске и феноменолошке поезије“. Иако је Павловић указао на те промашаје, а Живан Живковић се с његовим аргументима сложио, Корнхаузер их није исправио ни када је српско издање његове дисертације биле штампано.

теоретичар књижевности означава као једну од „најхаотичнијих“ (137) коју је уопште наш песник дао. Она је, стога што је метафорична, веома непрецизна, а дефиниција, по дефиницији, прецизна треба да буде. Тодоровићев *Луномер*, на пример, Корнхаузер сматра само манифестацијом концептуалне уметности, а никако не и поетском творевином. Ни фотографија која прати кинетичку или гестуалну песму није у стању да пренесе њено „стилистичко поље“.

По Корнхаузеру, „Основа сигнализма су: конкретна и визуелна поезија, оне су највише промениле изглед савремене књижевности и однос према писаној речи. Феноменолошка поезија је само у области десубјективазицаје поетске слике рекла нешто више од својих претходница из прве авангарде. Исто се односи на стохастичку поезију, која дубоко зависи од надреалистичке методе аутоматског записа или дадаистичког свегоизма. Посезање за помоћи од рачунске машине радикално је променило ток процеса денотације поетске поруке, али веома мало у самом начину писања — произвољном асоцирању разних речи. Она је кренула истим путем, али даље — не асоцира само различита значења већ разбија и граматичке везе“ (153). Иако се феноменолошка и стохастичка поезија на традиционалну ослањају, научна, пре свега математичка, њихова димензија од исте је и удаљује, те су оне „најличније“ (153) постигнуће и Тодоровића и сигнализма уопште. Корнхаузер уочава: „Да није било конкретне поезије, Бензеових и Гомрингерових манифеста сигурно не би настала сигналистичка свест“ (153). Напоменимо само: песничка вредност остварења двојице поменутих (нео)авангардиста несамерива је са оном Тодоровићевих песама. Јузеф Бујновски разликује конкретно визуелну и конкретно вокалну поезију. Палиндроми и анаграми су старе „књижевне играрије“ (154) и велико је питање треба ли их уопште сврставати у конкретну поезију. Конкретна поезија с визуелним аспектом је „просторно фигуративни склоп“,

а конкретна поезија вербалног аспекта „линеаран, симетричан склоп“ (155). Огромна је блискост између међуратне и поратне авангарде. Сигнализам нипошто није потпуно нов покрет у односу на оно што му је претходило, али он је изразито активан покрет који је окупио стваралоце различитих генерација као и све „распршене тенденције“ (159) којима је „дао заједнички именитељ“ (159–160) и демонстрирао „вољу за перманентним експериментисањем“ (160).

У трећем поглављу своје студије Корнхаузер врши стилистичку анализу сигналистичких остварења, највише Мирољуба Тодоровића, али и других представника овога покрета, правих или сапутника, у оквиру српске и југословенске неоавангарде, али и анализу дела авангардних европских писаца.

У својој феноменолошкој поезији Тодоровић се често, ради постизања хумористичких ефеката, служи непотпуним цитатом који песму води ка антипоетичности. Феноменолошка поезија је „у свим својим варијантама предворје конкретне и визуелне поезије“ (173). Пошто читалац унапред зна, када се пред компјутерском поезијом нађе, како је она дело и компјутера, „његова пажња је усмерена на спољашње а не на унутрашње ефекте“ (179). Комппјутерска поезија није вишезначна и неочекиван ефекат у њој постиже се случајним повезивањем речи. Она „не поседује семантичку организацију“, већ садржи „лирску ситуацију“ (180). Основна стилска фигура су јој анаколути. Алеаторна поезија оперише кратким реченицама преузетим из различитих семантичких поља и не твори никакву целину. „У сцијентистичкој поезији језик егзактних наука захтева објективност, прецизност у преношењу информација и дистанце, у феноменолошкој поезији опис предмета је спољашњи, енциклопедијски, међутим у стохастичкој поезији, где до изражаја долазе машта и ауторова инвенција лирски предмет постаје део света који су освојили масовна култура и масовни медији“ (188). У шатровачкој поезији „најпотпуније се испољио чист

апсурд сигналистичке поетике“ (190). Пишући о Тодоровићевој лексици, Корнхаузер греши тврдећи како он „не измишља властити говор, искључује се, преузима само готов производ“ (192). Прави паралеле с поезијом Блеза Сандрара и оном дадаиста. Стохастичке песме нашег аутора су „честите кћери дадаизма“ (197) које нападају језик. Тодоровићеве феноменолошке и стохастичке песме су „намерно антикњижевне, антиемотивне“ (195). Алеаторна поезије врхунац је његова поетског деловања а основни задатак ових песама јесте „демистификација традиционалне поезије“ (196). Корнхаузер се слаже са становиштем браће де Кампос по којима „конкретна поезија ништа не интерпретира осим саме себе, осим властите структуре, да је објекат по себи и за себе“ (202). У својим конкретним песмама с вербалним аспектом наш песник се клони асемантичких фоничких текстова које су стварали немачки дадаисти, као и комбинаторике карактеристичне за немачку неоавангардну школу. Када је о његовим конкретним песмама с визуелним апектом реч, Тодоровићеве констелације битно се разликују од Аполинерових калиграма.

Јулијан Корнхаузер је сигнализам на велика врата увео на светску неоавангардну позорницу. Показао је и свету, али и нама, како је он незаобилазна, и трајна, књижевна чињеница.

Душан Стојковић

СИГНАЛИЗАМ САГЛЕДАН ИЗНУТРА (О дисертацији Миливоја Павловића)

Павловићевој докторској дисертацији *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*[1], претходиле су две чији су аутори Јулијан Корнхаузер[2] и Живан Живковић[3]. Пољски историчар књижевности значајан је песник, али његова поезија никакве додирне тачке са сигналистичком поетиком и поезијом нема. Живан Живковић је писао хаику песме. Једино је Миливоје Павловић био један од најагилнијих сарадника сигналистичког покрета и творац једног од најзначајнијих дела истог — чувене *Беле књиге* (1974).[4] Уз то, Павловић је предано и упорно пратио

1 Одбрањена је 2002. године. Делови су јој штампани у Летопису Матице српске, Књижевности и Књижевним новинама, а књига се појавила, у издању београдске „Просвете", исте године.

2 Одбранио ју је на Јагелоњском универзитету у Кракову који ју је објавио 1981, а у преводу на наш језик Бисере Рајчић, под насловом Сигнализам српска авангарда, штампана је 1998. у нишкој „Просвети".

3 Теза Сигнализам: генеза, поетика и уметничка пракса одбрањена је на Филолошком факултету у Београду 1991, а као књига појавила се 1994. у издању парећинског „Вука Караџића".

4 По Корнхаузеру (Сигнализам српска авангарда, 121), можемо је сматрати поетским објектом, али и као „књигу без додатног значења". Душану Матићу она је „књига ћутања", а Предрагу Матвејевићу најмање заморна од свих које је прочитао у последњих десет година. Сам Мирољуб Тодоровић је, међутим, у *Токовима сигнализма*, одређује као „провокативни гест" који „бележи и своју неверицу у комуникативност затворених језичких система гутенберговске галаксије на заласку", међаш „на граници две цивилизације, цивилизације писма и цивилизације слике". По њему, „изазов" Беле књиге садржан је у њеној „немуштој читљивости", а њено „искуство" јесте „искуство писма које настаје". Аутор *Беле књиге* Миливоје Павловић, у тексту „Post scriptum", нуди двадесет „дефиниција" свог остварења:

многобројне активности српских сигналиста и писао о њима. Посебно о Мирољубу Тодоровићу. Много од онога што је претходно био објавио „улило“ се у његову докторску дисертацију.[5] Једино је он, од докторената, био у прилици да сигнализам сагледа *изнутра*. И учинио је то.

Павловићевој докторској дисертацији претходиле су две његове књиге: *Свет у сигналима* (Прометеј, Нови Сад, 1996) и *Кључеви сигналистичке поетике* (Просвета, Београд, 1999), и она, заједно са њима, твори особен књижевнотеоријски триптих о сигнализму.

Свет у сигналима има поднаслов „Прилог летопису сигнализма, 1965–1995“. У књизи је више краћих осврта на сигнализам, посебно на остварења његовог творца и вође Мирољуба

„1. БЕЛА КЊИГА је дело.
2. БЕЛА КЊИГА је антитрадиционално дело.
3. БЕЛА КЊИГА је отворено дело.
4. У БЕЛОЈ КЊИЗИ утиснуте су све прошле и будуће књиге света.
5. БЕЛА КЊИГА је сигналистичко дело.
6. БЕЛА КЊИГА је читуља Гутембергове галаксије писма.
7. БЕЛОМ КЊИГОМ ОСТВАРУЈЕ СЕ универзална комуникација.
8. Несагледиве су границе комуникативног медија БЕЛЕ КЊИГЕ.
9. БЕЛА КЊИГА је екран планетарног бића.
10. БЕЛОМ КЊИГОМ успоставља се апсолут(изам) технолошке ере.
11. БЕЛА КЊИГА не искључује друга дела.
12. Сва остала дела део су неуништивог бића БЕЛЕ КЊИГЕ.
13. БЕЛА КЊИГА исписује свет.
14. Стварност БЕЛЕ КЊИГЕ је стварност васколиког микро и макро света.
15. БЕЛА КЊИГА је будни сан човека и човечанства.
16. БЕЛА КЊИГА је обећање живота, могућност противљења ништавилу.
17. Смисао БЕЛЕ КЊИГЕ је у њеној иронији и сумњи.
18. БЕЛА КЊИГА није идеолошко дело.
19. БЕЛА КЊИГА је неразорно дело.
20. БЕЛА КЊИГА је тотално дело.“

5 Исти случај је био и са многобројним прилозима Живана Живковића.

Тодоровића, интервјуа са овим писцем, одазива на дела других сигналиста, прилог „Сигнализам у лексикографији“, панорама сигналистичке визуелне поезије — „Проветравање језика“[6] и Библиографија Мирољуба Тодоровића и Библиографија сигнализма (1966–1996).

Готово близаначка са докторском дисертацијом је књига *Кључеви сигналистичке поетике*. У њој су неколике студије: „Програмско–манифестни и метапоетски погледи“, „Сцијентизам — експанзија науке као експлозија језика“, „Стилско–изражајне и жанровске особености“, „Сигнализам на међународној авангардној сцени“ и „Стваралачка космогонија Мирољуба Тодоровића“. У „Речи на почетку“, Павловић утврђује разлику која постоји између две дисертације о сигнализму које су се појавиле пре него што је његова била урађена: „Док се код Корнхаузера инсистирало на стилистичком плану и анализама експерименталних (иновативних) чинилаца поетског, Живковић више пажње посвећује жанровским одликама и систематизацији сигналистичких артефиката у веће целине и њиховом вредновању“ (стр. 9). Сам Павловић ће своју дисертацију, такође, пре свега посветити испитивањима жанровских особености сигнализма.

У тексту „Програмско–манифестни и метапоетски погледи“ Павловић испитује манифесте сигнализма које је написао Тодоровић. Урачунава у њих и фрагменте из ранијих пишчевих *песничких дневника* у којима је испитивао проблеме поезије и науке и њихове међусобне везе. Слаже се с Корнхаузером који је у својој докторској дисертацији за први манифест

6 Требало би упоредити ову „антологију“ са оном коју је понудио у својој докторској дисертацији Живан Живковић и, иницијалном, „Сигналистичка поезија“ коју је у 4–5 броју часописа *Сигнал*, 1971. године, донео Мирољуб Тодоровић. Тодоровић је, и у часопису *Дело*, 3/1975, објавио још једну антологију, овај пут насловљену „Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија“.

сигнализма прогласио претпоследњи део поеме *Планете*, насловљен „Научна испитивања на Планети“. Павловић сматра како се ту, у односу на владајући традиционализам, лирски субјективизам и неосимболизам, испољава „манифестни радикализам“ (18) који врши *прелом* у српској поезији друге половине XX века. Критичари и теоретичари наше поезије одавно су, с разлогом, приметили како вођа сигнализма не наговештава својим манифестима оно што је науман властитом поезијом да освоји, већ, напротив, они представљају теоријско тумачење онога што је својим песмама већ остварио. Дакле, он не најављује, већ објашњава створено. Поред визуелизације песама, Тодоровић је посебно заслужан за иновирање песничког језика. Сваки његов манифест био је даља, и оштрија, радикализација поетског и њеног теоријског промишљања. Као што је *Textum* био нека врста песничке *Библије* сигнализма, макар његове прве фазе, тако је Тодоровићева теоријска књига *Сигнализам* (1979) постала „прва и основна, нека врста *Библије* покрета“ (25). Павловић посебно истиче две полемичке Тодоровићеве књиге: *Штеп за шуминдере* (1984) и *Певци са Бајлон–сквера* (1986). Писац их је, делимице, писао шатровачким језиком, уводећи овај сленг у науку о књижевности, ухватио се у коштац са противницима сигнализма, показујући како они, огрезли у традиционализам, греше и одбранио свој покрет, доказујући и неверним Томама како је он нешто ново и вредно, и не само у нашим границама. Павловић не заборавља ни остале Тодоровићеве есејистичке књиге у којима наш писац, служећи се често цитатима, фрагментарно, али ефектно, брани наступајућу *планетарну* уметност од отровних стрела кепеца традиционалне/заостале/изанђале естетике која никаква естетика, заправо, није ни била. Апејронистичка фаза је за Миливоја Павловића „драгуљ у круни сигнализма“ (41).

Путовање у Звездалију, по тумачу о којем пишемо, има „високореторички библијски тон, који по својој мисаоној

разуђености и јарким, често надреалним сликама, подсећа на великог фрацуског песника Сен Џон Перса“ (67). По Павловићу, „Уз Кодерове рукописе *Textum* је једна од најчудеснијих песничких књига српске литературе“ (76), „гледано у целини, ДЕЛО какво ни Маларме није могао да одсања“ (77).

У „закључним разматрањима“ књиге, есеју „Стваралачка космогонија Мирољуба Тодоровића“, Миливоје Павловић даје синтетички портрет вође сигнализма. Констатује како „на многим меридијанима Мирољуб Тодоровић је, уз Киша и Милорада Павића, најфреквентнији савремени српски писац“ (160). Иако се пишчев космизам може довести у везу са оним присутним у лирици наших песника из двадесетог и тридесетих година XX века: Станислава Винавера, Ранка Младеновића, Сиба Милачића, Тодора Манојловића, Душана Матића, Милоша Црњанског, „у основи Тодоровићевог космизма је инсистирање на употреби језика егзактних наука у поезији, чега код његових претходника није било“ (162). Павловићев закључак је: „Радикалном теоријом и песничком праксом, деструкцијом традиционализма али и прихватањем и синтетисањем његових вредности са срећно изнађеним новинама, визионарским ширењем простора литерарног искуства, указивањем на нове могућности језика и знака, Мирољуб Тодоровић битно је изменио код наше уметности и обновио поетску реч у светлости јутра новог миленијума“ (170–171). И ова књига се окончава библиографијом Мирољуба Тодоровића и библиографија сигнализма.

Докторска дисертација Миливоја Павловића има шест делова: „Авангарда и неоавангарда: појаве које претиче време“, „Сигнализам у обзорју електронске ере“, „Клокотризам као неоавангардна појава“, „Класификација сигналистичких родова и врста“, „Сигналистичка вербална поезија“ и „Сигналистичка невербална поезија“.

У првом поглављу, Павловић прихвата класификацију по којој се књижевност XX века да најшире сврстати у неколико категорија: модернизам, авангарда, неоавангарда и постмодернизам. Држи на уму одговор који је Жак Дерида понудио у анкети о авангарди: „Дејство авангарде може се открити само накнадно. Авангарда, ако уопште постоји, не може постојати у презенту.“ Прихвата само закључну тврдњу; не оспорава постојање авангарде. Двадесети књижевни век, много више од свих који су му претходили, премрежен је различитим авангардним деловањима и сасвим је незамислив без њих. Наш писац покушава накнадно да сагледа шта је авангарда била и шта је од ње (п)остало трајно. Када је о неоавангардним тенденцијама књижевности реч, у које се и сам укључио и својим стваралаштвом (мислимо посебно на *Белу књигу*) и критичарском активношћу, садашње (тадашње) жели да сагледа као будуће будуће. Пишући о нашој књижевности, следећи, на пример, Бојану Стојановић–Пантовић која говори како је експресионизам истовремено припадао и модернизму и авангарди — уочава и сам преплитања која се између ове две формације јављају, свестан да су многи наши писци модернисти истовремено били и зачетници авангардних струјања у књижевности којој припадају. Не сме се заборавити ни да је, такође, код неких, готово свих, наших авангардиста долазило да особеног „смиривања“ и враћања у модернистичку луку. Модерниста–авангардиста Станислав Винавер, на пример, „ставља у оптицај и нову слику посредовану научним открићима“ (37), а њу ће, касније, сигналисти уградити и у своју теорију и у своје поетско стваралаштво. И у његовој књизи *Громобран Свемира* наћи ће се „једна врста планетарног хумора са радиограмским означењем окренутим космосу (41) који ће имати несумњиви одјек у сигналистичким остварењима. Наведено је довољан показатељ, макар мали, како између авангарде и неоавангарде постоје везе које се никако не би смеле пренебрегнути, иако

Павловић признаје како су му блиска становишта изучаваоца авангарде, посебно Миклоша Саболчија и Петера Биргера, по којима „историјска авангарда и неоавангарда представљају засебне уметничке и књижевне оријентације, у оквиру којих се испољавају различите стваралачке праксе“ (65). Но, Биргер појаву неоавангардних тенденција након Другог светског рата „тумачи као институционализацију аутентичне авангарде с почетка века и одриче јој атрибуте изворности“ (68) са чиме Павловић не може да се сложи: „Заузимајући критичку и интерпретативну позицију у односу на домашаје претходних стилских формација, неоавангардне стратегије понекад опонашају, исмевају или карикатурално изобличују парадоксе, утопије и заблуде историјске авангарде, уводећи у живот нове“ (70). По Ивану Негришорцу, може се десити да неоавангарда у будућности оконча пројекте зачете у авангарди а тада неће бити никакве потребе да се оне уопште теоријски и разликују. Павловић сматра (далеко да је једини у томе) да другу половину XX века мреже, надовезујући се једна на другу (понекад „теку“ паралелно), следеће тенденције: касна (висока) модерна, покушаји обнове историјске авангарде, неоавангарда и постмодернизам. У свом покушају да ослика књижевноисторијски контекст у који се неоавангарда, и сигнализам унутар ње, укључује, Павловић наводи и Саболчијев захтев да она треба испунити услов који је њена претходница, историјска авангарда, јасно, и гласно, испуњавала: мора изражавати радикалну критику постојећег друштвеног устројства. У противном, задовољиће се својеврсним утопизмом. До процвата неоавангарде долази између 1960. и 1975. године. Оно што је томе претходило било је припрема, а оно што следи замирање. (По нама, Тодоровићево дело се само с почетном годином слаже, а одустајање од неоавангарде не само да наш писац непрестано одлаже већ, новим делима и „разрадом“ освојеног и оствареног, одбацује.) То потцртава и Мишко Шуваковић у *Појмовнику модерне и*

постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950 (1999) говорећи о три епохе у овом периоду: модернистичкој (1945–1968), неоавангардној и поставангардној (1945–1978) и постмодернистичкој (после 1975). Саболчи у неоавангарди издваја *неоавангарду типа „знак“* и *неоавангарду типа „крик“*: прва се више везује за лингвистику, друга за социологију. Мишко Шуваковић, у поменутој књизи[7], систематизује седам кључних покрета неоавангарде: *неоконструктивизам* (амбијентална уметност, визуелна истраживања, кибернетска уметност, кинетичка уметност, компјутерска уметност, ласерска уметност, оптичка уметност, нове тенденције, структурални филм, технолошка уметност), *неодада* и неодадаистичка варијанта поп–арта, *флуксус, нови реализам*, немачка група *Зеро* и *воковизуелна истраживања* (летризам, конкретна поезија, визуелна поезија, патерн–текст и др.). *Сигнализму* даје посебну одредницу. Павловић, који тврди како су сигнализму од наше историјске неоавангарде најближи, и најинспиративнији, дадаизам и зенитизам, као и надреализам својим спонтаним лиризмом и визуелним аспектом песама, сматра да овај покрет припада „делом, групи нововизуелних истраживања, у која улазе још и летризам, конкретрна поезија, визуелни лиризми, патерн–текстови и слично. Другим делом наслањао би се на експерименте са звучним истраживањима, блиским дадаистичкој и зенитистичкој фонетској и ортофонетској поезији“ (86).

„Причу“ о сигнализму Павловић отвара својом (прилагођеном) „дефиницијом“ овог покрета: „Сигнализам је неоавангардни мултимедијални и интердисциплинарни уметнички покрет утемељен на представљању појмова, слика, емоција, стања и мисли помоћу знака (*signum*), схваћеног као кристализација доживљаја, истине или визије. Сигнали сажимају у себи преплет давних и актуелних искустава, подстичу имагинацију и

7 На стр. 209.

воде у сфере мисли без речи“ (87). Југословенска неоавангарда има три неоавангарде у свом корпусу: српску, словеначку и хрватску. Прва отпочиње *Планетом* (1965) Мирољуба Тодоровића и *Пустолином* (1968) Владана Радовановића. Павловић набраја најистакнутије припаднике три генерације сигналиста. И поред тога што преузима неке од одлика историјске авангарде (антимиметизам, антитрадиционализам, експериментализам, визуелизација језика, хуморно–пародични приступ, колаж и монтажа, интернационализам, космополитизам), оне су овде „другачијег интензитета“[8] (92), те се сигнализам „промовише као нов, самосвојан концепт уметничког изражавања“ (92). Футуристичке „машине“ (аутомобил или авион), у сигнализму замењује компјутер. Сигнализам појачава интернационализацију и космополитизам историјске авангарде, инсистирајући на планетарном коду уметности. Авангардисти су водили прави рат са традиционалном уметношћу. Насупрот њима, сигналисти избегавају сваку агресивност и клоне се негаторског става, па Милош И. Бандић, потцртавајући управо интелектуално и ерудитско деловање сигнализма, његовог вођу пореди с Томасом Стернсом Елиотом, неагресивним заговорником авангардних тенденција у уметности. Значајна карактеристика сигнализма јесте „снажење метапоетског“ (95). Павловић успутно напомиње како његове „програмске поставке не поклапају се увек са стваралачком праксом“ (96). Слаже се са Живаном Живковићем по којем су тумачи сигнализма не ретко промашивали тему пошто су много значаја придавали манифестима. Важи то, несумњиво, и за друге авангардне и (нео)авангардне правце и покрете. Манифест је, захваљујући њима, постао књижевна врста и, као такав, често „брисао“ своју манифестну „тежину“. У визуелној поезији и мејл–арту песма постаје видљива. Исто се збива и са телом песника које

8 Посебно је наглашенија комуникациона функција.

у гестуалној поезији „постаје поетска метафора“ (99). Визуелна поезија и мејл–арт, захваљујући непрестано усавршаваним електронским медијима, имају „Брзу и двосмерну комуникацију с појединцима и групама на најудаљенијим тачкама планете“ (101). Сигналистичко „отворено дело“ „стоји изнад поља чисто естетског искуства“ (101). Визионарске предиспозиције су понекад сигналисте, посебно њиховог вођу, увеле у „претенциозност“ и одбацивање аутокритичности, али „Упркос овим осцилацијама, несумњиво је да су сигналисти у поезији и књижевности, и уметности уопште, остварили креативни преврат значајнији од оног што се у српском песништву и култури дешавало педесетих година. Дејство творачке револуције сигнализма може се мерити једино са улогом историјске авангарде, с којом успоставља драгоцени лук“ (104). Сигнализам никада није добио већу похвалу од ове.

Кратко поглавље своје дисертације Павловић посвећује клокотризму (1978–1983), неправедно занемареном (нео)авангардном покрету унутар српске књижевности. Цитира истраживаче овог покрета по којима „постоји извесна веза између нове духовности, коју је заговарао Растко Петровић, и клокотристичког поимања духовности“ (109). „Особености сигналистичке манифестације блиске су модерном поетском изразу, док у (клокотристичкој — Д. С.) ситуа/к/ији, и поред тежњи ка мултимедијалном саопштавању, преовлађује симболички репертоар који извире претежно из игре и сценског језика“ (118). Сигналисти стварају бројне родове и врсте а то уопште није оно што клокотристе заокупља. Друге, осим опсесивног бављења „Црном рупом“, не занима сфера научног и технолошког. Најдаље су отишли у „ритуализацији“ (120) нашег књижевног живота.

Највише простора у својој докторској дисертацији Миливоје Павловић је посветио класификацији сигналистичких родова и врста. У раним фазама сигнализма постојала је прилична

терминолошка збрка када је о овој класификацији била реч. Тако, сам Мирољуб Тодоровић у првој својој класификацији, објављеној у првом броју *Сигнала*, међу осам побројаних модела нема сцијентистичке, „првородне“ (136) сигналистичке песничке врсте, а визуелну поезију обухвата нејасном синтагмом „сигнализам у ужем смислу“. Јулијан Корнхаузер у својој докторској дисертацији „запетљао се у произвољностима ове врсте и није далеко одмакао у жанровској систематизацији сигнализма“ (136): потпуно неутемељено, тврди да шатровачка поезија (назива је сленгом) припада стохастичкој, а налази, сасвим неосновано, „унутарњу сродност компјутерске и феноменолошке поезије“ (136). Иако је Павловић два пута[9] указао на те промашаје, а Живан Живковић се с његовим аргументима сложио, Корнхаузер их није исправио ни када је српско издање његове дисертације биле штампано. Павловић формира модел систематизације сигналистичког стварања тако што полази од „сигналистичког праксиса, односно, из самих песничких остварења, а тек потом из програмских текстова“ (137). Говори о двема најширим скупинама: *вербална* и *невербална поезија*. Унутар прве разликује *сцијентистичку, феноменолошку, компјутерску, шатровачку, стохастичку* и *апејронистичку поезију*, а унутар друге: *визуелну поезију, објект–поезију, звучну (фоничку) поезију* и *мејл–арт*.

У сцијентистичкој поезији „наука је постала не само неисцрпна инспирација већ и градиво поезије“ (143) и ова је „коришћењем научне методе, спретно ангажовала психоактивне супстанце које су катрактеристичне за дубља медитативна стања, па и помало мистична искуства, која настоји да артикулише одговарајућом лексиком, не следећи увек логичан ток стања духа“ (143–144), те тако продире и у „област полусвесног и несвесног“ (144). У песмама овог типа песнички језик се

9 *Сигнализам у свету*, Београд, 1984, стр. 75. и „Сигнализам — југословенски стваралачки покрет“, *Ток*, Прокупље, 13–14/1985, 3.

битно мења, улога песничког субјекта сасвим се маргинализује, а песнички исказ сасвим десубјективизује. Уместо одбаченог песничког субјекта и субјективног тона који је он уносио у песме, „у песнички текст се уводи категорија општости заснована на егзактности науке и научних категорија као што су време, простор, космос, материја, енергија, атоми и молекули“ (153). Тако долазимо до „поетизације науке“ (153). Језик науке „поетизује се неологизацијом“ (157). Но, не само њом, већ и метафоризацијом песничког језика. Тодоровић, мешајући три језика, музички, поетски и научни, очигледну предност даје првом. Уводи моменат интертекстуалности, успостављајући корелацију између својих песама и научних текстова и, посебно, *Библије*. Сцијентистичка поезија која је „у основи рукопис трагања за разрешењем космичке загонетке бића и бивства, при чему је митско мишљење замењено научним“ (174), не доводи, међутим — као што ће то бити случај са другим врстама сигналистичке поезије — до потпуног раскида са традиционалном поезијом против које се конфронтирала.

За феноменолошку поезију битно је „објектизовано, опредмећено и неметафоричко виђење“ (177). Иако полази од сцијентистичке поезије, дистанцира се од њеног „научног“ језика и отвара према иронији и хумору. Служи се десубјективизацијом, депсихологизацијом и деметафоризацијом песничког језика, иронизацијом рекламног и маркентишког дискурса и ефектном провокацијом. Поред Тодоровића, прави мајстор феноменолошке поезије био је ранији надреалиста Љубиша Јоцић.

Компјутерска поезија је „крајње експериментална врста сигналистичког песништва“, сасвим независна од захтева лингвистике и логике. Компјутер није тај који ствара језик. Задатке му задаје песник–програмер. „Машинизам“ у поезији заговарали су италијански футуристи, али до њега, у правом смислу речи, нису успели да дођу. Тодоровић 1969. године

уводи машине / компјутере као „стваралачке инструменте“. Оне не праве разлику између денотатитвног и конотативног значења речи. Постоји више врста компјутерске поезије: она која настаје без икакве интервенције песника, она у којој аутор песме интервенише, ванмашинска математичка креација, песничка креација, пермутациона поезија и компјутерска визуелна (летристичка) песма. Намерно покушавајући да сигналистичку поезију сведу на робовање машини и продукте компјутера, традиционални, веома моћни, критичари покушали су да је сасвим одбаце, проглашавајући је антипооетском. На страну сигналиста, и самог Тодоровића, ставио се, међутим, велики надреалистички песник Душан Матић који је, једнако као и Љубиша Јоцић и Оскар Давичо, показао како авангарда зна да препозна авангарду и како прави авангардисти остају то до краја свог живота. Компјутерска поезија „активира“ игру као чинилац стварања песама: „Уместо што човек постаје привесак компјутера, лудичка природа сигналистичких експеримената доприноси неутрализацији дехуманизујућих аспеката у раду машине“ (228).

Лудистички елементи су потпуно освојили шатровачку поезију коју одликују „наглашена фоничност, обилато коришћење вокала и различитих гласовних фигура“ (230). Критичари који су се овом врстом поезије бавили не ретко су мешали *арго, сленг, жаргон* и *шатровачки говор*. То није чинио сам Тодоровић. У својим песмама, али и у кратким причама, роману и полемичким текстовима, он се искључиво користио последњим. Остварујући иронију, експресивност и сликовитост, вођа сигнализма је у овим песмама „шатровачки доживео као својеврстан вид метафоризације стандардног језика и у први план довео његову поетску димензију, што је представљало један од начина револуционисања песничког стварања“ (234). Шатровачки говор „активира“ заумну и алогичну димензију језика, те „Значење шатровачког поетског артефакта зачиње

се на оној тешпко ухватљивој граници између морфолошке и синтаксичке непрозирности њеног језика и дешифрованог смисла — у осећању да и бесмисао има смисао, односно да се и у алогичном крије значење“ (236). Посебно, „Уношењем шатровачког вокабулара у микроструктуру опозиције и контраста, Тодоровић је разуђеном полемичарском жанру српске литературе додао једну од блиставијих, антологијских станица“ (245).

Стохастичка поезија крупан је песнички искорак сигнализма: „Уместо категорија реда и смисла, које карактеришу стандардно песничко стваралаштво, у стохастичкој поезији се у простор духовности уводе случај и непредвидљивост“ (248). Увођење случајности асоцира на песничке поступке битне за дадаистичку и надреалистичку лирику, но она је тамо означавала протест, дочим је у сигнализму пре „реч о својеврсној сумњи у моћ језика због опште фрагментизације говора и смисла“ (252). „Док надреализам свој стваралачки поступак утемељује на психичком аутоматизму и метафоричкој неспутаности, стохастичко стварање се ослања на математичку логику и начело асоцијативности у поступку увођења случаја у песничку игру“ (266). Мада је сам Тодоровић правио разлику између стохастичке и алеаторне поезије, Павловић је не прихвата, иако је свестан како се језик друге не ограничава на стандардан језик, већ укључује и колоквијални и шатровачки говор, језик реклама, штампе, технолошке говоре… За стохастичку поезију карактеристични су разбијање реченице на кубистичке резове, вербални колажи, недореченост, реченична изглобљеност једнако као изглобљеност међу реченицама… Стихови / реченице се не нижу већ изазивају асоцијативне блеске. Присутне су и неологизација и архаизација песничког језика.

Апејронистичка поезија, „најмлађа врста“ (268) сигналистичког вербалног песништва, састоји се, тежећи прапореклу, од „неповезаних ритмичко–мелодијских структура у којима је сваки следећи стих независна значењска јединица

исказа“ (268). Њу, која „наглашава значењске, сликовне и звучне димензије дела“, пуну „непрестаног уситњавања семантичких низова“, „карактеришу процесуалност и стално кретање, унутрашња динамика“ (268). И поред „смисаоних ломова“, ове песме „асоцијативно се групишу око онтолошког језгра“ (270). На тематској равни, поред мотива из усмене поезије, митологије и средњег века, постоје и реминисценције на савремену историју. Стварно и сновно, измаштано су равноправни. Постоје цитатност, метапоетички ставови, метафизички пропламсаји. Деперсонализиција песничког субјекта одваја апејронистичку од стохастичке поезије. Песник се користи иронијом, хумором, алузијама. Изразита је асинтаксичност песама. Тачка, које нема у стохастичким песмама, а овде има више стилску него синтаксичку функцију, уводи макар минималне елементе граматичке уређености у „стваралачки хаос“. Негришорац сматра да је збирка *Видов дан* (1989) склапање мира са нашом песничком традицијом. Живан Живковић, пак, мисли да се песник у њој лирски исказао као песник српских митова и српске духовности. Павловић процењује: ова збирка покушај је „`превођења` националног митско–историјског дискурса на сигналистички језик и апејронистичку шифру, а не пуко одуживање дуга традицији“ (281). Тодоровић је заснивао нови жанр сигналистичке поезије, сасвим ексклузиван пошто се њиме само он од свих сигналиста бавио — апејронистичку поезију, а она је „највише од свих окренута метафизичким питањима човековог постојања“ (281).

Невербална поезија, и сигналистичка, остварује универзално, планетарно, споразумевање кршећи све могуће баријере. Сасвим је „отворена“. Понекад укључује и свог реципијента. У гестуалној поезији песник у песму укључује своје тело, а понекад и тела других. „ … визуелизацијом се, поред линијског, омогућава и просторно читање, и то у свим правцима — чак и унакрсно“ (287). Сигналистичка невербална

поезија има две основне подврсте: прва се служи *техником колажирања*; друга је *typwriter–поезија*. У *објект–поезији* „предмет има улогу основног носиоца значењске артикулације, а не реч“ (321). Ствари постају „носиоци идеја, информација и порука…“ (322). По Павловићу, и ручно направљене Тодоровићеве књиге *Фортран* (1972) и *Approaches* (1973) спадају о објект–поезију.

Звучна поезија намењена је читању наглас. Тада се њено асоцијативно поље најбоље прошири. Футуристичке *речи на слободи*, заумне песме руских футуриста, дадаистичке песме посебно немачких аутора приближиле су песме музици и ударили темеље звучне поезије. Надовезали су се на њих конкретисти. У сигнализму она је у извесној сенци у односу на визуелну поезију, али су, и када је она у питању, лепе резултате постигли и сам Тодоровић и други наши сигналисти.

Мејл–арт обухвата визуалије рађене руком, писаћом машином или компјутером, дрворезе, линорезе, уметничке марке и отиске гумених печата. Авангардни уметник и естетичар Клаус Грох је написао, у поговору Тодоровићеве збирке *Chinese erotism* (1983), како је наш писац „скоро истовремено са својим америчким колегом Рејом Џонсоном, учинио да мејл–арт постане интегрална као самостални облик уметничког стварања“. Павловић скреће пажњу на Тодоровићеву „Неуспелу комуникацију“, изведену фебруара 1979, када је овај упутио поштанске карте које је сам израдио с утиснутом поруком „Размишљајте о сигнализму“, на адресе давно умрлих личности: Јован Скерлић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић, Бора Станковић, Карађорђе Петровић, Милош Обреновић и други. Једнако и на веома значајну мејл–арт акцију из јуна 1992. „Анти–ембарго конгрес“, као и на уметност печата Андреја Тишме с краја осамдесетих и почетка деведесетих година.

У закључном одељку своје дисертације Павловић разликује две врсте лудизма који је „један од суштинских производних принципа“ (377) сигнализма: програмирани и интутивни. Констатује како су „преломни значењски и жанровски помаци“ начињени у поезији и есеју. Мање, у прози: шатровачким причама Тодоровићевим и романима Илије Бакића. Интересантни су, исцрпни и документарни, Тодоровићеви дневници. Сигналисти, за разлику од футуриста, дадаиста, надреалиста, зенитиста… не пишу драме.

Све три докторске дисертације о сигнализму, Корнхаузерова, Живковићева и Павловићева, из три различита угла сагледале су наш најзначајнији неоавангардни покрет. Све три су доказале да српска књижевност у Мирољубу Тодоровићу има великог песника. Свако ко их прочита, и сам ће, неопозиво, постати уверен у то.

Душан Стојковић

ЕСЕЈИСТИЧКО ПРОМИШЉАЊЕ СИГНАЛИЗМА — УМЕТНОСТИ ТРЕЋЕГ МИЛЕНИЈУМА

(*Токови сигнализма: зборник*, Everest media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2018)

Сигнализам је уметнички покрет чије је стваралаштво пропраћено читавом серијом зборника. Појавило их се досад петнаестак и радови присутни у њима „покривају“, истовремено, и оно што се када је о сигнализму реч тренутно догађа и оно што историји сигнализма припада. Зборник су приредиле Јелена Марићевић Балаћ и Милена Кулић, истакнуте представнице најновијег таласа сигналиста. Штампан је у библиотеци „Сигнал“ у којој је пре њега објављена већина зборника истог покрета: *Сигнализам авангардни стваралачки покрет* (1984), *Сигналистичка утопија* (2001), *Синализам уметност трећег миленијума* (2003), *Гласници планетарног — визије сигнализма* (2003), *Размишљајте о сигнализму* (2001), *Време сигнализма* (2006), *Демон сигнализма* (2007), *Планетарни видици сигнализма* (2010), *Изазов сигнализма* (2013), *Столеће сигнализма* (2014), *Магија сигнализма* (2016) и *Визије сигнализма* (2017).

Токови сигнализма су изашли поводом педесет година од оснивања сигнализма. Приређивачице су у њега унеле, поред пет прилога преузетих из ранијег зборника *Визије сигнализма* („Задовољство у интерпретацији или ауратичан тип читања сигнала српске књижевне прошлости и садашњости“ Јане М. Алексић, „Сигнализирање — рикошетирање читаоца“ Маријане Јелисавчевић, „Однос неоавангарде и авангарде на примеру сигнализма и дадаизма“, Предрага Тодоровића,

„Поетика игре у сигнализму“ Светлане Рајичић Перић и „У мехуру времена: барокна емблематика и сигнализам“ Јелене Марићевић), текстове током 2018. године штампане у различитим часописима. Највише — шеснаест — их је из темата по којем је зборник о којем пишемо насловљен, објављено у часопису *Култ* од 14. маја до 28. јуна 2018. Три су се појавили у тематy приређеном у *Златној греди*, пет у оном који је објавио *Савременик*, два у *Летопису Матице српске*, а по један у крагујевачким *Наслеђима*, *Корацима*, *Бдењу*, *Истоку*, *Књижевним новинама* и *Рачанском цвету*. Два су се по први пут у Зборнику штампана; „*Sutta* сигнализма из уста звездознанца“ Мирјане Бојанић Ћирковић и „Сигнализирање аргументима“ Уроша Ристановића.

Зборник се састоји из две целине. Прву чине прикази, а другу чланци и есеји. Првих је четрнаест, а других шеснаест.

Приказане су књиге које су се појавиле у оквиру исте библиотеке, „Сигнал“, у којој су и *Токови сигнализма* штампани. Зборник *Визије сигнализма* има три приказа, *Планета сигнализам* Душана Стојковића један, *Извори сигнализма* Мирољуба Тодоровића два, *Читање сигнала* Илије Бакића два, *Легитимација сигнализма (пулсирање за сигнализам)* Јелене Марићевић три, *Поетика идеја* Слободана Шкеровића један, *Од и до* Илије Бакића један и *Чаробнице црвенкапичина* Франка Бушића један. Јелена Марићевић је написала четири.

Приказе отварају три која су посвећена ранијем зборнику: први, „Остварене визије сигнализма“, написао је Душан Стојковић, други, „Мутно, логично, док се очи не умоче у слово“, Горица Радмиловић (њено становиште је да сигнализам толико дуго скреће пажњу на себе тако што га прате „супер–читаоци“, о чијој неопходности за разумевање сигнализма је раније писала и Јелена Марићевић), а трећи, „Сигнал иза М.“, Владимир Б. Перић. Прва реченица Перићева текста она је која открива ауторово полазиште: „Телеолошко исходиште дискурса који

се тренутно ишчитава је сигналистички метаприказ/метаесеј, чији се генерички нуклеус налази у идеји апејрона“ (стр. 27). Перић се у свом приказу опредељује за „концепт појмовника, тачније за низ одредница које почињу словом М а у тесној су вези са сигнализмом“ (27): „М. (смрт, mortem), маргин(ализац)и(ја), математичност, машина, мејл–арт, метапоетичност, метајезичност, метаболизам (органицизам) сигналистичког дела, мешање (миксовање) жанрова, мистичност, моза(и)к, монтажа, мултидисциплинарност и мултимедијалност“ (27) и читав његов рад је откривање присуства тих појмова у текстовима аутора зборника који је предмет његове критичарске пажње. Уз пут, он одређује блискости и разлике које постоје између дадаизма и сигнализма: „Искушавање граница сопствене егзистенције (поетичке одрживости) једна је од кључних карактеристика сигнализма, што га приближава дади, правцу који је грлио сопствену смрт. За разлику од најрадикалнијег авангардног покрета, сигнализам се опредељује за дуг живот, перпетуирањем поетичких модификација у складу са технолошким померањима“ (28).

У приказу *Планете сигнализам* Душана Стојковића Владимир В. Перић издваја следеће њене компоненте: лингвостилистичке анализе, контекстуализацију сигналистичког покрета са цивилизацијским постигнућима (посебно суоднос сигнализма с другим авангардним и неоавангардним покретима), откривање иновативности на жанровском плану, као и сигналистичке склоности ка експерименту, фрагментизацији структуре… и закључује како се вредност књиге налази „пре свега у акрибичности и систематичности њеног писца“ (34).

У свом приказу *Извора сигнализма* Мирољуба Тодоровића „Summa сигнализма из уста звездознанца“ Мирјана Бојанић Ћирковић полази од става Јована Делића: „Интервјуи, ако су добри, јесу есеји“ (36), врши тематско разврставање Тодоровићевих интервјуа следећи притом његову деобу и, на основу

прочитаног, закључује како „Биланс сигнализма на пола столећа његовог постојања стога не садржи само штиклирање зацртаних циљева, већ и дугачак списак нових идеја ка којима се већ увелико корача“. (41) Приказ исте књиге, „Блистави цветови сигнализма“, даје и Милена Кулић.

О *Читању сигнала* Илије Бакића пише Јелена Марићевић у приказу насловљеном „Цветање и листање сигнала“. По њој, „Читањем Човека и Књиге, тј. *сигнала* саткани су етички и естетички аспекти ове књиге“ (46), а есеји и прикази који се у њој налазе могу се „именовати хватањем првих заметака нових појава, али и праћење њиховог развијања и *листања*“ (47). За Федора Марјановића, у приказу „Сигнал слободе“, Бакићева књига представља „својеврсну књижевну историју сигнализма“ (49). Похваљује структуру књиге: текстови нису ређани хронолошки већ су разврстани по тематици и груписани у три целине. У првој су два манифеста сигнализма (први је написан у коауторству са Звонком Сарићем који се у међувремену, као и многи други сигналисти, удаљио од покрета којем је припадао), у другој текстови теоријског карактера, а у трећој прикази појединачних књига. Оно што Марјановић види као тематску нит која од ове књиге хомогену целину гради јесте „ауторово истицање игре као основе поетике сигнализма“ (52), а њеном писцу једино замера што није избегао многобројна понављања у својим текстовима јер их није преправио да „дјелују као хомогена цјелина“ (51).

Највише приказа је с разлогом добила Јелена Марићевић за *Легитимацију за сигнализам*, књигу која је већ у тренутку свог појављивања издвојена као прекретничка када је о сигнализму реч. И у ранијем зборнику, *Визије сигнализма* (2017), она је била књига о којој се највише писало. Тада је била пропраћена са шест текстова, од којих су два прештампана и у *Токовима сигнализма*. Први од њих, „Задовољство у интерпретацији или ауратичан тип читања сигнала српске књижевне

прошлости и садашњости“, написала је Јана М. Алексић. По њој, Јелена Марићевић канон српске књижевности „посматра као отворено дело“ (55) у који „уписује“ остварења Мирољуба Тодоровића, тог — по Славку Матковићу — „праоца сигнализма“. Марићевић, такође, указује на додирне тачке које постоје између наше усмене и средњовековне књижевности, нашег класицизма и ране модерне и сигнализма, једнако као и на његову повезаност с неоавангардом и постмодернизмом с којима га повезује њихова заједничка „загледаност у барокну књижевност, њене тематске и философске постулате“ (55). По њој, „… сигнализам почива на духовним тековинама раније традиције која се супротставља социјалним доминантама и истинама новог доба. Отуда искошена сигналистичка визија стварности, заснована на онеобичавању, али и континуирано незагарантована легитимизација у систему српске књижевности XX века“ (56). Она поетички претпоставља „дисперзивнији“ појам *сигнал* појму *знак* (56). Ситуирајући сигнализам у контекст „Црног таласа“ југословенског филма, открива блискост шатро прозе Мирољуба Тодоровића са друштвено–историјском стварношћу коју живимо (57). За Јану М. Алексић Јелена Марићевић управо је „идеални Тодоровићев читалац“ (62). И текст „Сигнализирање — рикошетирање читаоца“ Маријане Јелисавчић појавио се најпре у *Визијама сигнализма*. Омнибус–књига (72) Јелене Марићевић по њој нуди кино читања и тумачења посредством *Facebook* сигнализације. Трећи приказ књиге Јелене Марићевић је „Сигнализирање аргументима“ Уроша Ристановића. По њему, она која је у центар своје књиге ставила *Теорију о пулсирању књижевности* Петера Зајаца, поезију Мирољуба Тодоровића и, „у потаји“ (64), Винаверову поезију, истовремено је и теоретичар и практичар сигнализма, што јој омогућава да га сагледа и споља и изнутра, пошто може да наступа (никако јој Ристановић то не замера, напротив за врлину узима) као „пристрастан тумач“ (71). Истиче како је

поглавље „`Временске линије` сигнализма: Facebook сигнализма“ „најоригиналнији и најинвентивнији део ове монографије“ (67), а „најкомплекснија и најдалекосежнија студија“ (70) у њој — „Моје срце на врху громобрана“. Књигу Јелене Марићевић доживљава као „врло зрелу, а опет суштински младу књигу“ (71).

Јелена Марићевић текстом „Поетика птице грабљивице“ интерпретира драгоцену *Поетику идеја* Слободана Шкеровића. Речничка структура Шкеровићеве књиге не ослања се много на постмодернистички модел по којем је Милорад Павић, на пример, обликовао свој *Хазарски речник*, већ много више на давни *Мали буквар за велику децу* Михајла Максимовића. Кореспондира, такође, са *Дневницима* Мирољуба Тодоровића и његовим есејистичким муњограмима. Шкеровић понекад полемише са ставовима присутним у цитатима за које се определио или, чак, има пародичан став према њима (80).

Пишући о песничкој збирци *Од и до* Илије Бакића Јелена Марићевић, у приказу насловљеном „`Препарирани фаун`“, закључује како је песник њом „уобличио и заокружио досадашње песничко промишљање о Малармеу, али настављајући се на линију српског симболистичко–авангардног певања о француском песнику, задатог још поезијом Станислава Винавера“. (85) Пре њега, Мирољуб Тодоровић је, својим фонетом „Жмара“ „успоставио песнички дијалог“ (85) с Винаверовим телеграфским сонетом „Верлен“.

Последњи приказ у зборнику је „Бркови песничке свести“ Јелене Марићевић и односи се на изборник *Чаробнице црвенкапичина* Франка Бушића.

Есеје и приказе отвара студија „Однос неоавангарде и авангарде на примеру сигнализма и дадаизма“ коју је написао Предраг Тодоровић, најбољи познавалац дадаизма у нас. У њој је он до танчина испитао све везе које се могу успоставити између ударних праваца историјске авангарде и сигнализма као

аутентичног представника, потпуно аутохтоног, неоавангарде. Предраг Тодоровић чак предлаже да се термин неоавангарда или постмодерна замене термином *неодада* (97). Убеђен сам како би се Мирољуб Тодоровић с тим могао сложити. Посебно је у студији проучена сарадња већ остарелог Раула Хаусмана, једног од твораца дадаизма, са часописом *Сигнал* и самим Тодоровићем. Вођа сигнализма не окреће „пилатовски“ главу пред постигнућима авангарде која је претходила оној коју он заговара. За историјску авангарду и неодадаизам карактеристично је да су суштински интернационални. Подједнако то важи за давни *Зенит*, као и за временски много новији *Сигнал*.

Мирјана Бојанић Ћирковић написала је два текста, оба посвећена сигналистичком роману о којем се досад писало много мање него о сигналистичкој поезији: „Романескни *различник* Мирољуба Тодоровића: прилог поетици сигналистичког жанра“ и „Поетика сигналистичког романа“. У првом од њих, пошто је Тодоровића назвала „не само првим, већ и најзначајнијим теоретичарем сигнализма“ (104) и навела четири основна основна поетичка става сигналистичког романа: „слобода у стваралаштву која увек мора поново да се осваја“, важност форме, „романописац — интермедијални (мултимедијални, полимедијални) стваралац“ и „коришћење потенцијала средстава масовне комуникације“ (105–106), анализира први пишчев роман, вербално–визуелно дело *Тек што сам отворила пошту* (2000) који, по њој, „жанровски корелира“ (107) с његовим *Дневником 1985*. Тај дневник је њој *Textum II*, а роман *Textum III*. Роман се може, због изразито велике улоге преписке присутне у њему, схватити и као епистоларни роман. Мирјана Бојанић Ћирковић се посебно задржава на седам визуелних песама инкорпонираним у њега. Трећу од њих сматра најважнијом. Пошто је констатовала како хронотип Србије у периоду од марта до јуна 1999. године (током НАТО бомбардовања) „поприма одлике топоса другог места“ (113), ауторка

наводи кључне елементе који Тодоровићев роман смештају међу сигналистичка остварења тог жанра: „анационална (наднационална) (је) књига о рату као исконском и универзалном злу“, има „космички карактер и постаје роман о `постању` новог“ о којем се говори „универзалним… сигналима“, роман је о „перманентној комуникацији“ и, захваљујући свом „фрагментарном и колажном карактеру“ предложак је за сигналистички *ready–made* (114–115).

У свом другом прилогу, „Поетика сигналистичког романа“, Мирјана Бојанић Ћирковић веома детаљно, теоријски прецизно, наводи његове „темељне карактеристике“ (116): такав роман „ступа у активан однос према савременим достигнућима науке и технологије“, технолошко окружење посредује не само у „његовом стварању“ већ и у „његовом емитовању (објављивању, излагању) и пријему“, одликује га „перманентно настајање“, темељна су два ефекта које он производи: „анимација“ и „провокација“, сама жанровска одредница „роман“ може се узети само условно када је о сигналистичком роману реч, поједини међу њима су „трансмедијални пројекат за читање, гледање, излагање на паноима, емитовање на екрану, извођење на сцени“, ови романи немају „привилеговани фабуларни центар“, фреквентни поджанрови су му: поетски роман и блог–роман, „није само нови технолошки, већ и нови естетски феномен (116–121).[1] Следи осврт на Слободана Шкеровића као теоретичара и писца сигналистичког романа. По Шкеровићу, сигналистички роман се окреће ка науци као свом основном оруђу. Одликују га, пошто је „поезија основ сваке прозе“,

1 При издвајању поетичких одредница сигналистичког романа ауторка се ослањала и на теоријске увиде које је Миливој Анђелковић, истакнути сигналистички романсијер, изнео у свом „Манифесту о визуелном роману или Мрежом умрежити Гугл“ (Савременик плус, 187–188/2010, 48–51) и у свом визуелном електронском роману *Насељавање Византије* (Тардис, 2012).

„поетска будност“ и спекулативност, „обраћа се оку и духу“, реализује се у апејрону и остварује исти, а његова рецепција се указује као стваралачка игра (121–123). Пишући о роману *Кофер* Слободана Шкеровића, Мирјана Бојанић Ћирковић у њему уочава „дословну имплементацију технике музичке композиције фуге“ (124).

Есеј „Поетика игре у сигнализму“ Светлане Рајичић Перић одломак је из њеног, одбрањеног, још увек необјављеног у књизи, доктората *Поетика игре у српској књижевности XX века (Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Богдановић, М. Павић)* који се прикључује ранијим докторатима о сигнализму: *Сигнализам српска неоавангарда* Јулијана Корнхаузера, *Сигнализам (Генеза, поетика и уметничка пракса)* Живана Живковића, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам* Миливоја Павловића и *Естетика сигнализма* Ивана Штерлемана. Есеј чине три насловљена дела: „Слика у визуелној поезији“, „Плес текста“ (пише се о „играма конструкције“: комбинаторичким и алеаторичким, апсурдним) и „Тело (текста) и плес у теоријским погледима“. У основи најразличитијих, и најразнороднијих, техника којима се визуелна поезија служи „јесте интуитивни или стваралачки лудизам, а њима у мањој или већој мери управља случај“ (131). Присутна је „тежња за наднационалном комуникацијом“ (131). У сигналистичкој је поезији — ту се она на дадаизам и зенитизам наслања — „деструкција креативни чин“ (140). Тодоровић не дивинизује компјутер већ „жели да изврши процес пољуђивања машине“ (140). Да би се сигналистичка поезија ваљано (про)тумачила неопходан је „и читалачки креативни лудизам“ (140). „Плес је сав у одсуству знакова јер тело које `пише` је означитељ који већ у наредном тренутку нестаје. Он означава нешто друго, то његово означено је одсутно. […] У плесу тело пише по површини, траг привидно нестаје чим тело напусти одређен положај, а заправо траг се преноси и трансформише у разне облике у свести

посматрача. Све се ово одиграва у процесуалној и гестуалној поезији“ (146–148).

Ивана Б. Палбрк је заступљена у зборнику радом „Графостилематика у визуелној сигналистичкој поезији“ у којем се бави проблемом визуелизације језика у поезији узимајући за предложак анализе неколике визуелне сигналистичке песме: „Сонет првог парног броја“ и „Сонет са једном непознатом“ Бранка Алексића, „Сонет о киши“ и два његова сонета начињена од преклопљених великих слова Т Добривоја Јевтића, „Каменолом“, „Водопад“, „Степениште“, „Цедим“, „Волим“, „Волео сам“ и „Љубити“ Мирољуба Тодоровића, као и једну визуелну песму Жарка Рошуља. На теоријској равни, она констатује како „у конкретној/визуелној поезији праг иконичног свесно се прелази и долази до мешања два система — симболичког и иконичког“ (151–152) и да је, притом, фокус на „означујућем“ знака, а не на „означеном“ истог (152). Слаже се са становиштем Т. Иглтона по којем термин „сликовитост“ „више имплицира визуелно“ (152) те постаје сасвим проблематичан, пошто „видети језик само као слику или репрезентацију стварности је један од начина ограничавања његове слободе“ (153). Подсећа нас како је Дагмар Буркхарт сигналисте назвала, због њихове окренутости ка ликовној уметности, „асемантичарима“, истичући како „деструкција текста, односно издвајање слова има сасвим другачију димензију када се графички знакови пренесу у њима страни контекст, као на пример у неку фотографију или цртеж“ (159). Закључак ауторкин гласи: „Читање, гледање, тумачење и разумевање поезије се постепено мења, јер `поезија за око а не ухо` борбу између слике и речи, писма и говора, артикулације и репродукције приводи крају“ (170).

Есеј „У мехуру времена: барокна емблематика и сигнализам“ Јелене Марићевић укључује се у историју српске књижевности сагледане кроз сигналистичке наочари коју је управо

ауторка есеја и иницирала. У њему се испитују сличности и „суштинске“ разлике које постоје између барокне емблематике (у конкретном раду узет је емблем мехура) и сигналистичких визуалија. „Класичан емблем прате стихови или изреке у потпису и они откривају тајновиту везу између натписа и слике, док је сигналистички потпис сваке визуалије — најтајанственији део“ (174). Тодоровићеве визуелне песме упоређене су са емблемима присутним у делима Јована Рајића, Захарије Стефановића Орфелина и једне макаронске песме унутар корпуса српске грађанске поезије. Јелена Марићевић тврди како визуалија која се нађе на корицама неке сигналистичке књиге „постаје сигнал–синегдоха за сигнализам, а самим тим могли бисмо је, тако схваћену, и именовати *поетским дизајном*“ (173). Пресечене речи и слова, заштитни знак Тодоровићевих визуалија, као да су „сачувани остатак неког упозорења, неке важне вести или приче који је одбачен или подложан рециклажи“ (176). Језик српске фигуралне поезије и емблема је славено–сербски, а у визуалијама се јављају речи преузете из страних језика.

Иван Штерлеман је у зборнику заступљен са три есеја. Први, „Сигнализам и лингвистика“, преузет је из његове докторске дисертације посвећене естетици сигнализма. За сигналистичка дела најзначајнија је „комуникација на релацији уметничко дело — читалац (коаутор), тако да се превазилази дадаистички нихилизам и улази у сферу уметности као научног пројекта, у ком сарађују и аутор и читалац с водећом идејом прогреса“ (186). Није случајно Мирољуб Тодоровић тврдио како је „граница језика — почетак песме“.[2] За сигналисте визуелна песма је, пре свега, универзална песма, она којој није потребан никакав превод. Литерарно се жртвује зарад ликовног које се указује као надмоћно јер је планетарно, опште. С друге стране, песма–слика омогућава

2 Мирољуб Тодоровић, *Стварност и утопија*, Алтера, Београд, 2013,109.

сваком читаоцу да је „прочита“ на свој начин. „Заштитни знак“ Тодоровићевих визуалија били су у првој фази сигнализма исечци из новинских чланака. Но, наш писац се клонио дадаистичког колажног маказања, те се „на текст гледа као на предмет, стога Тодоровић не брине да ли ће се ишта прочитати од исеченог текста, штавише, циљ је да се изгубе првобитни означитељи, да се исеченим деловима линеарног текста дизајнирају рамови и амбијенти у којима ће зрачити визуелна песма“ (187).[3] „Лингвистичка експлозија“ која је била производ предавања Фердинанда де Сосира, касније објављених као *Општа лингвистика*, отелотворила се у Фројдовој психоанализи, руском формализму, Џојсовом *Финегановом бдењу*, Лакановим *Списима*, Деридиној деконструкцији… (189), а „Ако се сложимо са Витгенштајном да `игра ипак мора да буде одређена правилима`[4], у случају сигнализма главно правило би било одступити од традиционалног схватања песништва…“ (193).[5] Јуриј Лотман је, на жалост, испољио „слепило за визуелну поезију“ и „нетолеранцију према језику науке у контексту савремене поезије, који означава као `неуметнички`“ (192), иако је „опозиција `уметнички — неуметнички` језик веома климава“ (192). Штерлеман оспорава једну од основних Сосирових тврдњи по којој је знак произвољан и наводи управо Тодоровићеву фоничку песму „Волим“ као пример, „барем делимичне, мотивисаности лингвистичког знака“ (197). Цитира Зигфрида Ј. Шмита по којем: „Визуелна поезија свесно остварује програм целокупног песништва; језик као

3 Елементе визуелне поезије, осим код Тодоровића и сигналиста који га следе, Штерлеман налази код дадаиста, зенитиста, надреалиста, у Ђердану (1951) Јосипа Стошића, *Пустолини* (написана 1962, објављена 1968) Владана Радовановића.

4 Лудвиг Витгенштајн, *Филозофска истраживања*, Нолит, Београд, 1969, 184.

5 Тодоровић пише: „Сигналистичка поезија ће означити потпуно ослобађање енергије језика.“

уметност. У визуелној поезији само је језик истинит: он је циљ и тема песништва. Визуелни текст показује, он ништа не казује. Он је то што јесте“ (187).[6] Штерлеман уводи у игру чувене *Миморогије* Жерара Женета и његов коментар *Расправе о механичком творењу језика* (1765) Шарла де Броса који језике дели на „језике за очи“ и „ језике за ухо“. Подсећа нас како неовангарда, после Меклуановог става по којем „Медиј је порука“, одбацује и Сосирову тврдњу да је „средство производње знака сасвим без важности“ (199). Пошто је сигнализам „поезија слика а не звука“ (200), Штерлеман није могао да прихвати ни Сосирово тврђење да је „једини разлог постојања писма приказивање језика“ (200). Он зна како „свака теорија књижевности има своју књижевност“ (201), те као ону која одговара авангардној издваја теорију Романа Јакобсона. У Тодоровићевој „метајезичкој поезији можемо приметити баланс између друштвених и психичких утицаја. Први је најочигледнији у шатровачкој поезији, други у *typewriter* поезији из *Textuma*, али углавном су испреплетани као у компјутерској поезији, визуалијама из *Алгола* и осталом поетском материјалу с присуством сцијентистичких елемената“ (203), а „лингвистичко–таласна генетика је данас дошла до закључака које је делимично наговестила машта Мирољуба Тодоровића још шездесетих година“ (203). Потврда језичке универзалности може се наћи у лингвистичким системима једног Луиса Хјелсмлева или Ноама Чомског. Штерлеман закључује[7]: „Авангардна књижевност представља рак у организму традиционалне концепције уметности, док у исто време изазива алергију читатеља на оно што јој је претходило. Тодоровић то постиже поигравањем са контекстима…“ (204).

6 Зигфрид Ј. Шмит, *Естетски процеси*, Градина, Ниш, 1975, 137.

7 Сигналистичко стваралаштво, условно, дели на две фазе: „природњачку“ / сцијентистичку (доминира визуелна поезија) и „друштвену“ (доминација шатровачке и објект и ready made поезије) (34).

Други Штерлеманов есеј насловљен је „Свежина сцијентизма“. Руски конструктивисти су уметност „довели до хемије и физике (207), а Мирољуб Тодоровић, у потрази за новим, надовезао се на њих и кренуо још даље у приближавању уметности и науке, стварајући у првој фази свог уметничког деловања, сцијентизму, поезију коју би се, између осталог, могла и као „научна“ препознати. Важи то за песме које је млад песник, под псеудонимом Мирољуб (Миша) Јелић, објављивао у *Студенту, Видицима, Младости* и *Гледиштима* 1961. године, за циклус „Водоник“ који се 1991. појавио у збирци *Трн му црвен и црн* и, наравно, за *Планету* (1965) и *Путовање у Звездалију* (1971). Он „не покушава да пише ready made поезију од колажирања научних текстова“, већ „жели да покаже да је могуће писати поезију и лабораторијским вокабуларом“ (208). Зашто наука и поезија не би „размењивале“ речи, када се астрономија, на пример, метафоризацијом служи када о „црним рупама“ говори? Владан Радовановић се *Пустолином* битно разликује од Тодоровића пошто су нове лексеме које он твори „осуђене да остану приватно власништво“ (211) и зато он песничких следбеника нема, док Тодоровићев „космизам“ прате, примера ради, Слободан Павићевић у *Камичку за камен* (1967), Слободан Вукановић у *Силикатима* (1973) и *Звезданом перју* (1975), и не само они. Штерлеман примећује: „Могуће је да је Тодоровић, попут њих, био покренут језиком песника који му је претходио, и то Бранка Миљковића (у збирци *Ватра и ништа* — Д. С.), јер приметићемо да се њихови лексички скупови поклапају у многим кључним речима, или бар сличним конструкцијама и песничкој имагинацији, као што су: цвет, небеско биље, празнина, фосил, небиће, нецвет, птице, гмизавци с птичјом маштом, сазвежђа, минерали, беланчевине, експлоатисати, супстанца, микрофон, цветрадицвета“ (211). Пошто наша тренутна наука о књижевности свесно, и злонамерно, сигнализам занемарује и маргинализује, Штерлеману преостаје

да закључи: „И даље жив покрет, у том смислу прави светски феномен, сигнализам опстаје и бива присутан у јавности искључиво активношћу његовог оснивача Мирољуба Тодоровића и уског круга људи окупљеног око њега“ (217).

Текст „Кључ за говно“ Марка Ђукића полази од претпоставке да „доба постмодернизма и неоавангарде (са свим својим подизмима) означено је као доба тапкања у месту с мањком инвентивности у изналажењу нових израза који би отелотворили дух модерног времена“ (220), убеђен да сигнализам који се „не ослања на де(кон)струкцију, већ на доношење новина у уметничко стваралаштво уопште“ (219) — „није доживео такву судбину“ (220). Он анализира циклус песама издвојен из поеме *Говнарија* настале 1970. године и штампан у ауторовом избору на крају збирке изабраних песама *Свиња је одличан пливач и друге песме* (2009).[8] Елиминацијом интерпункције и великих слова у овом циклусу, као и у другим својим песмама, песник показује како „увиђа једну битну ствар: друштво се одувек представљало као скуп јединки где су сви равноправни и једнаки, иако у пракси никада није било тако, те песник ставља своја слова у такве позиције“ (223). Ђукић се бави аналогијом између мотива „свиње“ и „говнета“. *Пуцањ у говно* се може схватити и као песников „аутопоетички гест“: он пуца у поему *Говнарија* и добија њене „рушевине“ од којих твори циклус. Утврђује како „много стихова имају саветодавну улогу, а још више њих упитну“ (225). Закључује: „Не могу да се отмем утиску, ако посматрам наслове песама редом[9], да Мирољуб Тодоровић овде даје једну линију живота, ону која креће рођењем, стасавањем, улажењем у свет, пролажењем кроз исти итд, као израз универзалне згађености светом и Тодоровићеве згађености планетарном културом и њеним

8 Претходно се циклус „Пуцањ у говно“ појавио у збирци *Сремски ћевап* (1991) и као засебна збирка, под тим насловом, у „Latrini“, 2001.

9 Посматрајући и значења тих песама (М. Ђ.).

наметнутим обрасцима људима које она на тај начин подјармљује. Овај циклус представља својеврстан апел људима да постану људи…“ (228).

Урош Ристановић у кратком тексту „Полни сплет“ испитује полни/еротски слој присутан у изборнику *Свиња је одличан пливач и друге песме* (2009). Скреће пажњу на књигу *Народни учитељ* Васе Пелагића као на једно од њених извориштa и на везу коју овај сегмент Тодоровићеве поезије успоставља са филмом *Квар* Мише Радивојевића.

У есеју „Шатро приче о животињама“ Јелена Марићевић приче које аутор назива жвакама именује као *продавање бува*. Говори и о многим другим животињама које су присутне на њиховој лексичкој равни. У питању су *вашке, стоноге, муве*… Простор се одређује као *јазбина, кокошињац, Кукурику сити, Кукурику Хил, штенара*. Јунаци су Мика Мунгос, Дејан Кенгур, Жика Змија, Зоки Пирана, Мија Штука, Дуле Пацов, Жика Овца, Мића Свиња. Хорс је *коњетина*, дилери дроге — *јегуљаши*. Делови тела: *сурла, папци, шапе, кљове*. Јунаци и јунакиње су *ајкуле, кокошари, славуји, соколци, ципцани, зекавци, змије, видре, мачори, мацани, рибе, квочке, кокаре, коке пилићарке, лабуди, глисте, бедевије, муфлонке, мечке, крмаче, чавке*. Глаголи су и *зателебавити се* и *затетребити се*. Људи *коњошу, трују коња* или *совишу*, *трују* или *убијају сову*. Пенис је *мишко, мајмун, питон, мачор, говеђа нога, најарцан дикан*. Многи јунаци се или доводе у везу или упоређују са животињама. Дехуманизовани свет Тодоровићеве шатро прозе „задобија анималне црте неретком употребом именице *животињарење*“ (234). Животињарење обухвата и детињарије. Шатро роман би се могао довести у везу са причама о животињама, а шатро приче са баснама (238).

Јелена Зеленовић, заговорница становишта да ми, Срби, „без традиције и прошлости не постојимо, нема нас, ми смо нико. И ништа“ (239), у свом раду „Четвороглави Вид“, испитује

присуство Видовдана, тог „симбола српства“ (239), у неколиким песмама: „Видов данак“ Злате Коцић, „Световид говори“ Миодрага Павловића, Змајевој песми која на бој позива и читавом циклусу Тодоровићевих: „„Видилац Амос“, „Свети Вит“, „Вид“, „Бели Вид“, „Трава Видова“ и „Видов дан“. Изузмемо ли Змаја, осталим песницима је Видовдан, на жалост, „окамењена метафора“: „Мач из Змајеве поезије је давно постао лопта“ (244).

Слободан Шкеровић“ у есеју „Сигналистичка машина“ сматра како „сигнализам или уметност, немају баш никакве везе с друштвеним дешавањима, немају свој извор у њима, не постоје у зони медиокритетства, нити постоје због друштва и људи — јер су то две одвојене *зоне*, које се међусобно не додирују и из њих нема никаквог преливања из једне у другу“ (247). „Уметност никад није била део друштвене надградње“, већ се „јавља као критичка реакција на друштвене појаве, а затим се она присваја али истовремено мође у бункер, како не би имала политичког утицаја“ (247). „Дејство сигналистичке машине искључиво се дешава у области личног, у области стваралаштва самих сигналиста“ (248), а „Мера у којој је сигнализам избегао да постане потрошно добро истовремено омогућује постојање сигналистичке *зоне* у којој се дешавање одвија мимо општих вредносних медија (новца)“ (248).

У тексту „Марина Абрамовић — сигналисткиња“ Душан Стојковић показује како ова значајна уметница сасвим неуспешно покушава да избрише своју уметничку прошлост „заборављајући“ како је на почецима своје каријере неспорна сигналисткиња била. Сасвим вероватно, без сигнализма не би Марине Абрамовић било, али, једнако, и сигнализам би сасвим друкчије изгледао да Марина Абрамовић у њему, макар кратко, није проборавила.

Пратећи „трагове хороскопа, астрологије и синхроницета у одређеним аспектима“ стваралаштва Мирољуба Тодоровића

(257), Рајна Цветковић исписује свој текст „`Шесто чуло` Мирољуба Тодоровића. Наводи и како је првобитни наслов предвиђен за *Пуцањ у ґовно*, пре *Говнарије*, био *Хороскоӣ* (258).

Трећи прилог Ивана Штерлемана, „Трновит пут сигнализма“, последњи текст у зборнику, оно је што његов поднаслов казује — „Стваралачка биографија Мирољуба Тодоровића“, најпрецизнија и најпотпунија с којом смо били у прилици да се сусретнемо. Нека његов закључак буде истовремено и закључак нашег рада: „Могло би се рећи, без претеривања, да је Мирољуб Тодоровић најзначајније име, уз Данила Киша и Милорада Павића, које је свету представљало српску културу, књижевност и уметност у најбољем могућем светлу“ (280).

Као што се одавно уобичајило, и овај зборник се окончава наставком Библиографије сигнализма и, као што је у три претходна био случај, доноси списак досада објављених књига библиотеке „Сигнал“. Он је шездесет и пета у низу. Никако не и последња!

Душан Стојковић

СИГНАЛИЗАМ НА ДЛАНУ

(Мирољуб Тодоровић, *Дневник сигнализма 1984–1989*, „Everest Media“, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2019)

После већ објављених пишчевих дневника: *Дневник 1982* (Ниш, 2006), *Дневник 1989* (интернет издање, 2011), *Дневник 1985* (Ниш, 2012) и *Дневник сигнализма 1979–1983* (2012), појављује се ова књига којом Мирољуб Тодоровић ставља тачку на своје дневнике: нема их више у његовој стваралачкој ризници.

Дневници су, посебно у последње време, веома присутни, и веома читани, и када је о светској и када је о нашој књижевности реч. Важи то за оне које су писали Флобер, Достојевски, Кафка, Крлежа, Ками, Канети, Фриш, Мараи, Пера Тодоровић, Марко Ристић, Борислав Пекић и многи други. У чему је особеност Тодоровићевих? Они нису лични у правом смислу речи, изузев што откривају донекле пишчеву лектиру и његова интересовања. Њима се „покривају“ све замисли и акције сигналистичког покрета, те они јесу оно што наслов овог о коме пишемо белодано открива — дневници сигнализма. Које су његове саставнице?

Дневник 1984–е има два мота: „Шта је свет? Врховни, тотални и откривени хоризонт свега што је у настајању времена а показује се човеку фрагментарно“ (Акселос) и „Свет и живот су једно. Ја сам свој свет (микрокосмос)“ (Витгенштајн), а онај из 1985–е има мото преузет од Готфрида Бена: „Живот је порок неког бога који остаје скривен“. Њима се открива шта је био пишчев наум и када је о самим дневницима пишчевим реч и када се о читавом његовом књижевном опусу ради.

Тодоровић нам се указује као прави уметник цитирања, способан да и цитирано дело на неки, несумњиво битан, начин укључи у дело онога ко за цитатом посеже. Посебно то важи за његове есејистичке фрагменте. Њихово извориште треба и у овим дневницима потражити. Цитирани су следећи страни писци: Тома Аквински, *Костас Акселос*[1], Дороти Алфорд, Гинтер Андерс, Аристотел, *Антонен Арто*, Марко Аурелије, Михаил Бакуњин, Оноре де Балзак, Андреј Бели, Ролан Барт, Михаил Бахтин, Башо, Самјуел Бекет, *Готфрид Бен*, Емил Бенвенист, Ханес Берингер, Морис Бланшо, Александар Блок, Шарл Бодлер, Хорхе Луис Борхес, Бертолд Брехт, Херман Брох, *Пол Валери*, Лав Виготски, Лудвиг Витгенштајн, Вирџинија Вулф, Штефан Георге, Јохан Волфганг Гете, Николај Гогољ, Ернст Гомбрих, Емануел Даву, Рене Декарт, Фјодор Достојевски, *Умберто Еко*, Мирча Елијаде, Пол Елијар, Пјер Емануел, Макс Жакоб, Франсоа Жакоб, Андре Жид, Николај Жинкин, Роман Јакобсон, Карл Густав Јунг, Волфганг Кајзер, Анџеј Кажовски, Албер Ками, Елијас Канети, Тулио Капферберг, *Франц Кафка*, Џон Кејџ, Серен Кјеркегор, Артур Кларк, Паул Кле, *Мирослав Крлежа*, Џон Лајтфут, Ренате Лахман, Јуриј Лотман, Лотреамон, Томас Ман, Осип Мандељштам, Морис Мерло–Понти, *Хенри Милер*, Анри Мишо, Стефан Моравски, Звонимир Мркоњић, *Фридрих Ниче*, Новалис, Вистан Хју Одн, *Чезаре Павезе*, Јан Парандовски, Амброаз Паре, Весна Парун, Платон, Морис Пенге, Бертран Расел, Артир Рембо, Рајнер Марија Рилке, Риокан, Жан Жак Русо, Натали Сарот, Жан Пол Сартр, Барух Спиноза, *Волас Стивенс*, *Дилен Томас*, Борис Томашевски, Тротулус, Леон Пол Фарг, Александар Флакер, Џејмс Џорџ Фрејзер, *Вилијам Фокнер*, Ерих Фром, Мишел Фуко, Мартин Хајдегер, Стефен Хам, Фридрих Хегел, Хераклит, Херман Хесе, *Велимир Хлебњиков*, Карен Хорнај, Едмунд Хусерл, Марина

1 И када је реч о страним и када је реч о домаћим писцима, подвучена су имена оних међу њима чијих цитата има највише.

Цветајева, *Тејар де Шарден*, Виктор Шкловски и будистички списи. Али и наши: Свети Сава, *Иво Андрић*, *Станислав Винавер*, Александар Вучо, Милован Данојлић, Милан Дединац, Милован Ђилас, Данило Киш, *Радомир Константиновић*, Десанка Максимовић, *Душан Матић*, Бранко Миљковић, Момчило Настасијевић, Петар Петровић Његош, Владислав Петковић Дис, *Миодраг Павловић*, Борислав Пекић, Растко Петровић, Бранислав Петронијевић, Марко Ристић, Исидора Секулић, Меша Селимовић, Данило Срејовић, *Милош Црњански*. Наш писац се приликом цитирања не ограничава само на научна и есејистичка дела цитираних писаца, већ цитира и фрагменте из њихове уметничке прозе. Довољно је навести, на пример, *Злочин и казну* Фјодора Достојевског, *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Процес*[2] Франца Кафке, *Странац* Албера Камија, *Таласе* Вирџиније Вулф или приповетке Дилена Томаса. Цитати се, не ретко, надовезују на оно што је писац пре тога написао. Тако, на пример, прибележени Тодоровићеви снови пропраћени су цитатима који се управо на сниваше и снове односе.

Најцитиранији аутор у Тодоровићевем *Дневнику* је, ван сваке сумње, Станислав Винавер. Чак дванаест пута за његовим теоријским ставовима се посегло. Није то рађено случајно и успутно. Зберемо ли их на једном месту, они граде не само поетику онога ко их је прибележио, већ и онога ко се у њих цитатно загледао (када је о овом другом реч, макар потенцијалну, ону којој се тежи). Наводимо их стога оним редом како се у књизи о којој пишемо појављују: „Интуиција је, унеколико моћ наше визије кроз непромењивост збивања, као таквог; а интелигенција — кроз скамењеност бивања“ (стр. 13); „Живот је много богатији но што то знају Хорацијеви филозофи, и Хамлет му то и каже: између неба и земље догађају се ствари које они и

2 За овај роман пише како је „трновито и мучно трагање за Богом“ (стр. 44).

не слуте. Многоликост у покрету“ (214); Људска материја има толико неуобличеног, што је само дато као пука могућност уобличавања“ (214); „Случај, дакле, одговара ту ономе што смо ми некада звали `надахнуће`(214); „У ствари, време је једини и главни понор наш. Понешто од њега спасемо. Ми волимо да спасавамо. Спасавамо себе“ (214); „Језик се, дакле, круни, извитоперује, стално и стално се тражи неки јачи језик“ (223); „У тим мојим стиховима све је готово случајно, толико то лебди. Уистину, основан ми је утисак да то није случај, него сновна хармонија“ (244); „Свака реч за себе нешто смера, значи, хоће: али је коначнији израз у њиховом ритму, у начину на који су удружене, у оном *чега у речима нема*“ (251); „Песник тежи да обухвати целу васиону“ (279); „Реч трпи, реч кипи, реч таложи се, реч остаје“ (279); „Строј речи, поворка речи — сва је врховна музика“ (338); „Сан покушава — и он: да чудо у нама и око нас — објасни“ (342).[3]

Најмање дневничких белешки се односи на самог писца и његов приватни живот. У њима је реч о болестима, породици (посебно сину Виктору, његовом одрастању и раном интересовању за поезију и приче које су се уклопиле у сигналистички пројекат, штампање његових књига), пишчевом деди Аћиму Јелићу, о томе како Тодоровић заједно са Слободаном Стојадиновићем Чудеом обилази гробове Радета Драинца и Љубомира Мицића, књижевним трибинама којима присуствује или се на њима појављује као један од учесника. Пише и о бубрежном нападу који је имао Јулијан Корнхаузер у нашој земљи што је спречило интензивније дружење нашег сигналисте и писца прве докторске дисертације о сигнализму. Наводимо два *најличнија* места у читавом *Дневнику*: „На Албатросовој

3 Будући истраживачи сигнализма требало би посебну пажњу да посвете дубоким везама које постоје између теоријских гледишта, али и литерарних опуса, вође нашег експресионизма Станислава Винавера и вође српског, и светског, сигнализма Мирољуба Тодоровића.

плажи лепа, плавокоса, витка, али, рекао бих нетипична Немица не остаје равнодушна пред мојим задивљеним погледом пуним јасно изражене жудње“ (283) и „Прохладно октобарско недељно вече. Полупразан град, слабо осветљен, утонуо у мрак, тишину и дим. Све то улази у нас, у наша плућа, у крв и једе нас изнутра. Својевремено нисам волео своје блатњаво, петролејско, вашљиво и стеничаво великоморавско детињство. Сада у великом граду, налик на одвратну лешину пацова, појешће нас смрад ђубрета, затрпаће нас тоне прашине што непрекидно однекуд веје“ (320).

Најчешће цитиране новине су *Политика*, али ту су и *НИН* и друге. Писац из њих преузима многе занимљивости: велика фреквентност самоубиства у Јапану, тежина мозга и коефицијент интелигенције знаменитих људи, најпревођеније књиге у свету, огромна галерија пећинских цртежа пронађена на југу Казахстана, вијетнамски језик седанг који има педесет пет самогласника дочим абхашки језик поседује само два, невероватна сликарска продуктивност Пабла Пикаса, најстарије употребљено слово — *о*, 904 романа јужноафричке списатељице Мери Фокнер (1903–1973)… Бележи дијете, рецепте, прогнозе времена, упутства… Задржава се и на политичким збивањима: суђење члановима „Групе 28“, активности Одбора за одбрану слободе мисли и изражавања, пољска *Солидарност*… Обелодањује своју преписку са Андрејом Тишмом или Жељком Саболом, на пример. Пише о свом дружењу са верним пратиоцем и ванредним тумачем сигнализма, писцем докторске дисертације о њему — Живаном Живковићем. Задржава се на смрти знаменитих личности: Бранка Ћопића, Марка Ристића, Жана Дибифеа, Александра Вуча, Зорана Радмиловића, Филипа Ларкина, Роберта Грејвса… Не заборавља ни смрт Николе Трајковића, неправедно скрајнутог преводиоца с француског језика, чија је антологија *И вечно ритам* омогућила нашој читалачкој публици да се упозна с песмама значајних француских песника

(за неке од њих знали смо само по чувењу а да преводе њихових песама нисмо имали), али и оних који су нам били права непознаница: Едмон Имо, Андре–Пјер Мандијарг, Жан Русло и Пјер Сегерс. Поводом смрти великог белгијског и француског песника Анри Мишоа пише како га, за разлику од његовог ликовног ташизма, није „дотакла“ његова поезија (133), додајући: „Моје песничке иконе у то време били су: Дилен Томас, Сен Џон Перс и Т. С. Елиот“ (133).

Незаобилазна тема за нашег писца у овом *Дневнику* и даље остаје космос који је присутан од самих његових песничких почетака, *Планете* и *Путовања у Звездалију*. Он пише: „Моја опседнутост Космосом и науком и више је него уочљива у овим дневничким белешкама. То је она стара страст и вера из шездесетих година, година агоничког, инспиративног сцијентизма. / Иако је она све мање приметна у мојој поезији и поетици, вера у космичку будућност човека, подгревана новим истраживањима и открићима све се више распламсава“ (22). Из *Политике* преноси, на пример, текстове о ждерачу звезда (25–26), свемирском отпаду, џиновском вулкану на Венери (84), или о томе како је настао Месец (255–256). Пишчеву поетску опседнутост космосом и планетама најбоље осликава један цитат позајмљен од Новалиса: „Свеједно је да ли свемир стављам у себе или себе у свемир“ (258).

У писању Тодоровић се вешто служи црним хумором када се, на пример, приупита није ли бугарски терориста који је на различите адресе слао експлозивна писма „некакав разочарани мејлартиста“ (121) или, такође црном, иронијом када прибележи: „Тим папирићима (подсетницима — Д. С.) последњих година пуни се моја документација. То, изгледа, постаје мој најважнији `литерарни` рад“ (150).

Даје читав низ материјала везаних за сигналистичку активност (позиви на изложбе, каталози истих, преписка са значајним страним уметницима поводом антологија авангардне

поезије, мајл–арта, визуелне поезије, слање серије компјутерских картица на различите адресе, појава зборника *Сигнализам у свету*, *Нокаута*, збирке *Видов дан* коју сматра једном од бољих у свом песничком опусу…). Пише како добија од Јулијана Корнхаузера књигу *Заједнички језик* у којој је најдужи текст управо о његовој сигналистичкој поезији (у књизи су и есеји о Душану Матићу и Марку Ристићу). У писму италијанској књижевној критичарки Алиси Пармеђани истиче како су корени сигнализма у футуризму и дадаизму дочим се он „у потпуности супротставља надреализму“ (263). Пише о свом мукотрпном, често прекиданом, раду на књигама убојитих полемичких текстова и напомиње: „У међувремену веома интензиван рад на `Фрагментима о сигнализму! Започет пре више година. Већ се формирала одавно замишљена `Поетика сигнализма` са текстовима раније објављеним, па чак и две књижице `Хаос и Космос` и `Игра и имагинација` начињене само од фрагмената“ (467). Због обиља материјала, *Дневник* постаје незаобилазна књига за све тумаче сигнализма. Они који се не упознају са њим и аутентичном грађом која се у њему налази, никако неће бити у стању да се на прави начин понесу са овим — најпознатијим и највреднијим — неоавангардним покретом.

Показује нам се сасвим јасно шта писца није одушевило и против чега он јесте. Помало иронично, бележи, у заградама: „он и теорија“, што се односи на Слободана Вукановића, једног од првих сигналиста. Још једном сигналисти, овај пут Миливоју Павловићу, замера што је у (тобожњем) интервјуу у *Вечерњим новостима* писцу „утрпао“ у уста „одговоре“ из књиге *Сигнализам* и тако се десила „Још једна пропуштена прилика да се кажу праве ствари, посебно оне које се односе на значај сигналистичког преврата у форми, стилу и језику српског песништва крајем шездесетих и почетком седамдесетих година“ (стр. 10). Сматра да је „не баш много инструктиван и зналачки предговор“ (48) Милана Дамњановића за књигу *Естетски процеси* С. Ј. Шмита

коју је штампала нишка „Градина“. Убеђен је да га је лоше приказао у *Књижевном лексикону* Матице српске Живан Милисавац (56). Незадовољан је приказима изложбе својих радова у Салону З. Маркуша у *Политици* и Д. Ђокића у *Борби* (126). Разочаран је трећим бројем за 1985. годину *Књижевне критике* чија је тема била кућна књижевност (261). Његово незадовољство изазива и текст Милоша И. Бандића о књизи *Дан на девичњаку* у којем овај песниковој поезији претпоставља његове поетичке фрагменте (264). Бележи: „Прилази ми академик Драгослав Михаиловић, шета керове. Разговарамо. Хвали моју шатровачку поезију, одвраћа ме од сигнализма. Кажем му да је и шатровачка поезија сигнализам. Не схвата, као и многи други, уосталом. За њега је сигнализам оличен само у визуелном“ (221).

Тодоровићу се не допадају слике и ликовни радови Душана Оташевића (10), пише како га „нису одушевиле слике“ Пеђе Нешковића, али јесте „начин на који ради“ (56), не свиђају му се плакати Бориса Буђана (59), спомиње „кич изложбу Мира Главуртића у галерији Себастиан“ (226), не допада му се изложба холандског концептуалисте Јана Дибетса (232), за изложбу слика Пеђе Милосављевића у Себастиану пише: „ … утисак да се ради о нешто виспренијем аматеру, ништа више. Колажи су много интересантнији“ (322), „одвратан“ му је „кич Де Стил Марковића“ (394).

Наводи се писмо којим Богдан А. Поповић, у име „Просвете“, говори о неуврштавању Тодоровићеве збирке у издавачки план ове издавачке куће за 1984. године, уз напомену да би можда било објављено нешто „конвенционалније“ (11). Очекивано је „Просветино“ одбијање да објави Корнхаузерову дисертацију о сигнализму, као и „Нолитово“ песникове збирке *Хлебљиковљево око* (Тодоровић је, под насловом *Нокаут*, штампа у „Београдској књизи“). Иако је Милош И. Бандић радио на припреми избора Тодоровићеве поезије за „Партизанску књигу“, тај посао није окончан штампањем исте. Пише се о проблемима са

Витом Марковићем око штампања у „Графосу“ књиге *Дан на девичњаку или Румен гуштер кишу претрчава* (издавач је избацио из књиге све визуелне песме и тако је оштетио).

Писац је задовољан због непрекидно нарастајућег интересовања професора македонског језика на Београдском универзитету Војислава И. Илића за сигнализам и Тодоровићево литерарно дело. Одушевљен је Вазарелијевом изложбом.

Дневник нам омогућује да завиримо у пишчеву читалачку лектиру: *Играљке ума* Симе Милутиновића Сарајлије, *Енциклопедија мртвих* Данила Киша, *Дневник* Андре Жида, *Радови на путу* Слободана Павићевића, *Ишчекивање сјаја и добродошлица* Десимира Благојевића, *Трип: водич кроз савремену америчку поезију* Владислава Бајца и Владимира Копицла, Кропоткинови мемоари, *Излазак* Радета Константиновића, *Поезија* Драга Иванишевића, *Гласине* Данета Зајца, *Поезија авангарде* Радована Вучковића, *Симболизам* Андреја Белог, *Руска авангарда* Александра Флакера, Лаза Костић, *Трагедија генија* Владимира Станојевића, *Књига о Малармеу* Пола Валерија, *Интеграли* Сречка Косовела, *Антологија дадаистичке поезије* Бранимира Доната, *У средишту надреализма* Ђорђа Костића… Када добије књигу *Ја лично* Владимира Мајаковског закључује како тог песника више не може да чита (366). Цитира текст о јелену из средњевековног *Физиолога* (147). Одбацује Матоша: „Пуно политичког бљувања код Матоша, шарлатанства, јада и беде. […] Антун Густав Матош је преиспољна људска и књижевна фукара а не писац“ (192). Слаже се с Крлежиним лошим мишљењем о Тину Ујевићу као човеку и песнику (328).

Открива своје књижевне планове. Пошто је написао како је зборник *Сигнализам — авангардни стваралачки покрет* постигао запажен успех код пријатеља и сарадника покрета којем је на челу, пише: „Помишљам да са овим зборником завршим даље групне акције сигнализма као стваралачког покрета. Потребно је да се више окренем свом делу, првенствено поезији“

(56). Такође: „Размишљао о свом даљем раду. Он би се сав морао окренути поезији и само поезији. Нова истраживања у језику, нова поезија која би чинила део мене, мог свакодневног живљења. Потпуно се предати поезији, све исказивати песмом. Изузетак би били само фрагменти о сигнализму на којима бих повремено радио и који би представљали неодвојиви део од поезије као и овај Дневник који, изгледа више немам храбрости да прекинем“ (270); „Размишљао о томе да читав свој даљи стваралачки напор усмерим ка писању једног и јединственог дела под називом TEXTUM. Био би то нови „текстум“ који би обухватао поезију, прозу, фрагменте, визуелне радове и чинио компактну целину. Низ дела који би се током година остваривао у оквиру овог пројекта носио би само бројчане ознаке: Textum I, Textum II, Textum III, итд. Идеја није нова и делимично је већ остварена у књизи „Textum“ (1981) која би, са новим иновативним моментима, и послужила као модел за реализовање ове замисли“ (278); „Чекају ме поезија и фрагменти, дубоко продирање у језик коме припадам и који чини границе мога свемира“ (325); планира штампање збирки *Румен гуштер кишу претрчава* и *Калаштура у кавезу*.

Износи *своје* поетичке ставове, као и поетичке ставове *уопште* које држи пред очима док ствара: „У којој мери језик има повлашћенији положај од осталих семиотичких система?“ (10), „Истражити бивше начине како да се поремети поредак који затичемо у стандардном језику. / Ка поезији деструиране семантичности“ (20), „Непрозирност говора и стварање могућности да се изнедре нова значења“ (36), уз наведени цитат „Писати — то што пишем није писање, то је припремање да се пише једног могућег дана“ Пола Валерија, даје свој коментар како га, „бар што се тиче овог Дневника, прихвата(м) без задршке“ (139), „Ја знам оно што знам да изразим“ (153), „Ћутња која говори или говор који ћути“ (183), „Пишем тешко, мучно, као што муцам, искидано. Али док пишем изван сам болова,

страхова, изнад саме смрти“ (207), „Привремени излаз из сметлишта цивилизације и културе пронађен у хумору и пародији“ (211), „У `Планети` и `Звездалији` једна нова метафизика заснована на динамичним категоријама као што су: енергија, кретање, гравитација, простор, протоплазма“ (381); „Креативна паника имагинације у додиру са смрћу, са ништавилом“ (381); „Искористити чулну енергију дубоко скривену у материјалним својствима језика (речи)“ (387). И оне који се на писање (овог) дневника односе: „Све више ми се чини да на овај свој Дневник не гледам као на некакав зборник дневних записа и сећања већ у њему видим један нови литерарни продукт, дакле, дело формално и жанровски неодређено и неомеђено“ (226), „Писање Дневника до дубоко у ноћ. Свако моје писање, посебно почетак писања, скопчано је са неком муком, грчем, крајњом неодлучношћу и бесконачним, иритирајућим одлагањима и одустајањима. Понекад ми се учини да је и читав мој живот само једно велико одустајање. Од чега!?? И због чега?!!“ (271); „Чини ми се, у појединим тренуцима, да бих желео читав да се унесем у овај Дневник и материјално и духовно да се отиснем на његовим страницама; да он постане сав мој живот сва моја поезија“ (321); „Ето, дакле, сањам и свој Дневник, односно, свестан сам тога да главне ствари пропуштам, не бележим“ (346); „Овај Дневник је само једно бекство од писања, од правог писања, од поезије. Како га се отарасити?“ (349); „Више нема никакве дилеме, ма како га у будућности буду процењивали, овај Дневник је за мене, ипак, књижевно дело, свакако не и најважније, на првом месту је увек била и остаће поезија“ (422).

Песник који је записао како „Поезију, изгледа, више нико не чита чак ни сами песници“ (212), обасипа нас читавом серијом апејронистичких песама, касније углавном неунетих у његове збирке. Наводимо три: „Безглав *ходаш*. Од земље до земље. Седам синова. И седам *кћери*. Смрадни стрвинару. По врлетима Карпата. Окитити *стабло*. Зимски снегови. Ти си

пали анђео. Песком *загрнут*. Јутроклек. Цела историја. Над златним *стрњиштима*. Црна киша. Роси, снени *вилењаци*. У вучијој кожи. Посвађани. Дом им је пештера. *Гујин зуб* у оку“ (15), „Долазе нам. *У госте*, бршљан и северњача. Ледне *катедрале*. Дах свемира. Бацио сам *у ватру*. Смерног Тутанкамона. Још једног умишљеног. *Господара* мува. Одај му тајну. *Колевке* и песме. Из *књига* нас призива. Троглаво чудовиште“ (126) и „Мукла *јека*. Сказаљке зевају. Спустили сте Христа. У корен. *У срчику*. Круг му зеленкаст. Црвен *трбух*. Руже. Јури. Усов *земаљски*. Напаљен мраком и грмљавином. На *матерњем* језику. Бљује свежу крв. Радије ће умрети. У ватреној *стихији*. Под точком *мечке*. Са телом *растргнутим*. Наг. Понижен“ (246). Уз песму која се налази у дневничкој белешци за 6. јун 1985. године налази се пишчев коментар: „Опчињен, потпуно, магијом језика“ (251). Сам песник овакве песме пропраћа својим поетичким коментаром: „Надам се да ће бар ова сирова поезија (poésie brute)[4], која годинама извире из моје подсвести, из мог ида, најчешће без контроле некада моћи да послужи као грађа за `праву` поезију, или, можда, са мањим изменама да прерасте у `праву` песму. / Пишем је одмах после буђења још нерасањен, или касно у ноћ пред спавање опуштен и препуштен језичким сањаријама и играријама. Понекад, ако у тој набацаној маси речи, синтагми, делова реченица, искиданих мисли и слика, које се међусобно преплићу, спајају или у апејронистичком котлу поништавају, приметим златно зрно поезије одмах порадим на њој. Покушавам да то златно зрно поезије увећам утерујући у узбуркану језичку лавину неко значење и смисао. Да ли у томе успем или ме језички хаос победи дуго не знам. Poésie brute остаје заточена између корица мојих дневничких свезака за неко друго време“ (377); „Песме кратке од два три реда, ишчупане у једном даху, затим насумице слагане

4 Можда је њен подсвесни извор она, тако названа, коју налазимо у песништву Пола Валерија.

у једну још невидљиву и непредвидљиву слику, као мозаички камичци“ (431); „Коначно, после дужег застоја, изненада, као што то у поезији увек бива, почео са писањем песама. Главни инспиративни извор су poésie brute (сирова поезија) из ових дневника од којих многе могу без икаквих, или са малим интервенцијама, да постану песме“ (434).

У Дневнику је циклус од тринаест хаику песама „Ташмајдан“ (446).

Ту је још један, издвојен, натуралистички хуморан, хаику:

Корачам улицом
Пролетерских бригада
пуштајући смрадне ветрове (455)

Бележе се снови (биће унети у књиге *Прозор* и *Торба од врбовог прућа*). Цитирамо један:

„Негде сам на северу. Снег и лед унаоколо. Ипак, не осећам хладноћу. Прекрасна плавичаста светлост која обасјава тај слеђени свет као да ме греје…
Сада сам у огромној згради, усамљеној на снежној равници.
Зграда је направљена од материјала сличног леду. Нема крова. Готово прозирни зидови.
Шетам пространим собама без намештаја. Додирујем зидове и осећам благи удар струје.
Изнад мене, одједном, прелећу чудна бића — људи–сенке. Израњају однекуд из ледене пустоши. Једва их назирем. Немају крила. Лебде кроз ваздух лагано, без напора, као да пливају“ (184–185).

Књига садржи и велики број визуелних песама. Треба, на пример, погледати ону која се налази на стр. 81 ове књиге која је продукт тадашње песникове „самоубилачке депресије“.

Дневник сигнализма 1984–1989 још једна је у низу књига матица у опусу писца о којем пишемо. Она објашњава много шта и, истовремено, покреће много тога.

4

О сигналистичкој прози

Никола Цветковић

ДНЕВНИК СИГНАЛИЗМА — РОМАН ТОДОРОВИЋЕВОГ ОПУСА

Знак (сигнал) је суштина бића. Човек је значењско биће, јер се исказује путем знакова (сигнала) примајући их, производећи их, комуницирајући помоћу њих, презентирајући себе у свету.

М. Тодоровић

Сигнализам аутохтони, иновативни, експериментални, неоавангардни, књижевно–уметнички, културно стваралачки и мултимедијални и критичко–уметнички покрет, међународних, планетарних димензија и обухвата, који је основао и утемељио родоначелник Мирољуб Тодоровић. Критичком и, унеколико ексцесном индивидуалном уметничком праксом сигнализам настоји да револуционише стваралаштво не само у књижевности, већ много шире: у уметности и њеној теорији уопште, сликарству, музици, театру, филму и сл. То превратничко, у неким видовима радикално, револуционисање се испољава, поред осталог, сцијентистички, у креативној технологији визуелно–оптичких истраживања, у кибернетској, кинетичкој и компјутерској (код најмлађих, донекле у ласерској) уметности, у мултимедијалним, вокoвизуелним летристичким испитивањима, кроз конкретну и визуелну поезију, pattein текст и сл, те новим стремљењима, неодадаистичком у pop–artu и репу, хепенингу и флуксусу.

У првобитној *сцијентистичкој* и космичкој преданости, сигнализам показује да су *истинске формуле света у основи поетске,* и да се и *Ајнштајн може препевати,* како је шездесетих година прошлог века говорио Бранко Миљковић. То значи да се и формуле из егзактних наука и информационих

технологија, из домена математике, астро–физике, хемије и др, према Тодоровићевој поетици, — могу реструктуирати и преобратити у космичко–сцијентистичке, антитрадиционалне, знаковне, метајезичке и графичко–визуелне представе.

Мултимедијално књижевно–уметничко дело Мирољуба Тодоровића је васцело у знаку новог, иновативног и то у концепцијском, садржинском, стилско–изражајном, формалном, обликотворном и скоро у сваком другом погледу. У различитим стваралачким захватима и жанровским облицима, укључујући и поезију и прозу, и прозу за децу и велику децу, као и *дневнике,* он темељно преиспитује, иновира и експериментално радикализује постојеће видове уметничког рада и деловања, у складу са новим интересовањима и могућностима, аксиолошким системима, циљевима и изражајним техникама и уметничком праксом. Смело, понекад ексцесно, из основа мења и развојно револуционише безмало све чега се дотакне, рушећи уобичајено и традиционално овештало, борећи се за један нови вид класике у духу хипермодерности. Одважно критички, делом и на делу, односи се према уметничко–естетским начелима и наслеђу, теоријским погледима, и стваралачкој пракси, укључујући ту донекле и баштину авангардних стремљења, па и високог модернизма, и настоји да заснује један особенији вид иновиране естетике, поетике и уметничке праксе, која антиципира постмодернизам, повремено га надилазећи у ексцесно–експерименталном и пост пост–модернистичком духу.

Све то, у одговарајућем виду, показује монументални опус Мирољуба Тодоровића, са близу 100 књига и више хиљада страница, радикално нове вербалне и невербалне поезије: од оне сцијентистичке и феноменолошке, преко компјутерске и шатровачке, до стохастичке и апеиронистичке; као и невербалне визуелне објект песме, фоничке и мејл–арт уметничке

творевине. На поетичком пољу то су многобројне књиге, есеја, малих студија, осврта, полемика, експлицитне програмско–теоријске оријентације, укључујући ту и вишезначна интермедијална остварења и текстове на неколико страних језика: у антологијским изборима, зборницима, каталозима и најразличитијој периодици широм Европе и света, поменимо овде само САД, Јужну Кореју, Јапан и Аустралију.

Као мултимедијални уметник излагао је на скоро петнаестак самосталних изложби, од Ниша и Београда (Музеј савремене уметности), преко Новог Сада, до Art gallery у Сан Франциску, и другде. Поред тога, учествовао је на шест стотина колективних међународних изложби цртежа, колажа, визуелне поезије, мејл–арта и концептуалне уметности; поменимо овде само неке најважније: галерија Sum, Рејкјавик (1972), Галерија савремене умјетности, Загреб (1974), Kyoto Municipal Museum of Art, (1974), Van Gogh Museum, Амстердам (1975), Aiichi Art gallery, Нагоја (1975), National Art gallery, Велингтон, Нови Зеланд (1976), CAYC Gallery, Буенос Ајрес (1977), Palazzo Strozzi, Фиренца (1978), Gallery Maki, Токио (1980), XVI Bienal de Sao Paulo, Сао Паоло (1981), и да не набрајамо даље.

Примио је велики број награда, скренимо пажњу само на оне најважније: „Вукова награда“ 2005; „Павле Марковић Адамов“ 1995, за поетски опус и животно дело; „Оскар Давичо“, за најбољу књигу објављену 1998. године (*Звездана мистрија*); „Тодор Манојловић“, 1999, за модерни уметнички сензибилитет; „Златно слово“ 2008, за књигу *Шатро приче*, у издању СКЗ; „Признање Крлежа за животно дело“ 2010; „Повеља за животно дело“ Удружења књижевника Србије 2010. и др.

Као што укупно Тодоровићево мултимедијално књижевно–уметничко дело доноси радикално нове продоре, тако и његови дневници излазе из домена традиционалног.

Средишње место и улога Тодоровића у српској авангарди и неоавангарди

Које и какво место има Мирољуб Тодоровић у лексикографским и другим виђењима српске авангарде и неоавангарде, будући да и сам о њој пише књижевно–критички, есејистички, студијски, приказивачки, публицистички?

Српска неоавангарда је геопросторно ситуирана углавном у Београду и Новом Саду, делимично у Зрењанину, Нишу, Смедереву (М. Одаловић) и Лесковцу (фото–кино клуб, Р. Јовић, С. Цветковић) и још неким другим мањим културним центрима у унутрашњости. Понајвише је усмерена на ликовно–текстуално–знаковне, књижевне, конкретне, језичке, воко–визуелне, фото, филмске, сценске, музичке и друге експерименте, а понајвише у домену визуелне песме–слике графике, осликане књиге, флека–федер песме, објект песме, фото–фоно песме брујаре (Мошо Одаловић). Према оцени Мишка Шуваковића, српска, у основи београдска, неоавангарда је блиска „деструктивном, ексцесном, гестуалном и језичко–концептуалном акционизму неодаде, флуксуса и хепенинга, а битне су и релације с француским филмским новим валом, америчком андерграунд културом и структуралистичким књижевним експериментима. Различитим поступцима заједничко је стварање вишемедијског и медијски неодредивог дела које повезује визуалне, дискурзивне, акустичке и егзистенцијалне облике уметничког деловања.“ Њих карактерише мултимедијално неодредиво и неухватљиво што прожима и преплиће „визуелне, дискурзивне, акустичке и егзистенцијалне облике уметничког деловања.“

Мишко Шуваковић је неоавангарду одредио као заједнички именитељ за експериментално–стваралачке, уметнички–истраживачке, ексцесне и критички усмерене уметничке покрете и индивидуалне праксе у периоду после Другог светског рата.

Миливоје Павловић неоавангарду дефинише као збирни назив за покрете, појаве и разнолике оријентације у уметности

и књижевности, „засноване на пројектима модерности историјске авангарде и бројних ‹изама› друге половине XX века“.

Мирољуб Тодоровић се смешта у само средиште српске неоавангарде између Владана Радовановића и Леонида Шејке, Боре Ћосића и часописа *Рок*, Макавејева и Ракоњца (*Кино клуб* Београд) и Битеф театра Мире Траиловић.

У најновијим програмско–поетичким књигама: *Језик и неизрециво* и сасвим скорашњој *Време неоавангарде*, које сам Тодоровић скромно жанровски сврстава међу *есеје и полемике*, а оне су знатно више од тога. Због свог *манифестног карактера*, видан је стваралачки помак у теоријско–филозофском, књижевно–критичком, поетолошком па и визионарско–аналитичком смеру. Он се очитује и у самом наслову најновије књиге која заговара *неоавангардност у смислу* заједничког, збирног именовања укупне експерименталне истраживачке ексцесно–изазовне и радикално–критичке покрете/тенденције и индивидуалне стваралачко–негаторске праксе у уметности и књижевности, утемељене на замислима и концепцијама друге и потоње постисторијске авангарде, укључујући безмало и скоро све *изме* из првих деценија XX века као и оне после Другог светског рата.

У *Појмовнику савремене умјетности,* испред одређења *симбола*, Шуваковић даје краћу белешку о сигнализму, укључујући и *Литературу*, где најпре истиче да је сигнализам покрет неоавангардног смера, а потом помиње годину његовог почетка (1968), оснивача Тодоровића и три доиста веома значајна манифеста. Белешку завршава констатацијом да је од 1970. до 1973. године објављено девет бројева часописа *Сигнал,* које међу првим наводи и међу *Литературом*, сматрајући их вероватно посебно вредним пажње за изучавање прве фазе *Сигнализма.*

Поред белешке о сигнализму, у казалу Шуваковић помиње Мирољуба Тодоровића у контексту одређења *конкретне*

поезије, *mail–arta* и *српске неоавангарде;* а међу *Литературом,* ове посебно важне одреднице, указује на пет Тодоровићевих нарочито значајних библиографских јединица, закључно са 1979. годином, којом почиње *Дневник сигнализма* (24. фебруар 1979).

На крају поменутог *Појмовника,* Шуваковић бележи најважнију *Литературу,* и ту означава неколико важних извора за проучавање сигнализма: од часописа *Сигнал,* преко публикације *Сигнализам ‹81,* до *Сигнализам авангардни стваралачки покрет.*

Дневник као аутономни књижевни род

> Дневник је покушај да се заобиђе смрт и нестане, и у бескрај продужи живот, духовно и физички…
>
> И. Андрић

Ако је Томас Ман дневничке забелешке о настанку „Доктора Фаустуса“ насловио „Роман једног романа“, зашто се дневници Мирољуба Тодоровића не би могли именовати и као својеврсни *роман једног авангардно–неоавангардног опуса, или, уже, роман сигнализма.*

Дневник је књижевно–студијска врста, спис у ком се хронолошким редом записују догађаји и доживљаји из дана у дан, или са извесним краћим и дужим временским размацима. То је опис дневних збивања, сусрета, утисака, разговора, разноликих размишљања и осећања у којима је аутор суделовао као сведок; он у себи обједињује историјско–студијско виђење са поетолошким и списатељско–уметничким обликовањем. Дневник чешће захвата важније, судбоносно раздобље живота у коме се на известан аутобиографски начин описују социо–политичка, уметничка, научна, дипломатска, војна, службена и друга делатност појединаца. Дневничке белешке обично имају

означен датум, дан, месец и годину, као и место настанка. Уколико је дневник окренут спољном свету, друштвено–историјским збивањима, може имати одговарајућу документарно–хроничарску вредност и смисао. Али постоје дневници који су окренути унутрашњем свету, са интимистичким садржајем и запажањима, па су такви од важности за упознавање духовно–психолошких процеса и преламања. Према Иви Тартаљи, дневник у начелу, није намењен и упућен читаоцима, већ превасходно задовољавању властитих потреба, као подсетник, свођење рачуна и тихи разговор са самим собом, и као такав, по нашем мишљењу, служи контроли личног искуства. Ти интимни дневници јесу нека врста исповести са бројним појединостима из личног живота аутора, са елементима сентименталног карактера.

У новије време све је присутнија једна нова, особенија врста дневника, која интимно бележи стваралачки ток и процес настајања уметничког дела и они могу да имају документарно–историјску вредност, поготову ако су непосредно, хронолошки пратили свакодневни живот уметника, књижевника, друштвеног посланика, начин његовог рада и деловања, начине мишљења и посматрања. Такви дневници садрже врло корисну грађу за адекватно оцењивање одређене личности, начина рада, поступака, ставова и гледишта, као и времена, места и окружења у коме су настали. Они представљају доста поуздан извор и материјал за будуће реконструкције и писање аутобиографије, мемоара, успомена, коментара, сећања и текстова сличне врсте. Таква дневничка остварења углавном интимно–стваралачке врсте дали су: Бодлер, Лав Толстој, Андре Жид, Жан Кокто, и др. Код нас Пера Тодоровић, Мирослав Крлежа, Добрица Ћосић, Јосип Видмар…

Пошто дневнике исписују појединци, често субјективно и интимистички обузети, они су условљени бројним мањкавостима и ограниченостима па се само донекле могу користити

као основа и извор за обликовање дефинитивне слике и представе. У том смислу Слободан А. Јовановић, као добар пример помиње дневнике које су оставили Лав Толстој, његова супруга Ана Сергејевна и њихова деца. „Свако је од њих водио личне дневнике, али осветљења под којима се појединци у њима појављују нису истоветна. Тек разна осветљења која су управљена на средишњу личност помажу да се она боље и пуније схвати.“

Стил дневника је у великој мери хроничарски одмерен, хладан, са прецизним и прегледним изношењем фактографске грађе и података. Међутим, дневници даровитих и надахнутих писаца често су књижевно–поетски и приповедачки оформљени и саздани, па у себи носе, поред социо–психолошке веродостојности и изразитије књижевно–уметничке вредности и наративне карактеристике.

Миливој Солар дневник, поред биографије, мемоара и успомена, сврстава међу књижевно–научне врсте и публицистику. Иво Тартаља дневнике ситуира у широ област биографске књижевности, где су пре свега биографије, аутобиографије и мемоари. Станиша Величковић, поред дневника као књижевно–научне врсте, пише о наративној прози дневника, а као посебну лексикографску одредницу издваја *дневник–форму.*

Коментар појединих Тодоровићевих дневничких фрагмената

Андрић се у Знаковима поред пута пита: Шта је то што толико људе гони да воде дневник, трудећи се да заувек задрже непомичним оно што су рекли или учинили, они или други? У дневницима је видео известан покушај како да људи себи осигурају подобан алиби, а да за неког другог евентуално припреме оптужни материјал, и све то у несигурном осветљењу тренутног схватања…

Дневник сигнализма 1979–1983. Мирољуба Тодоровића је, и поред известних мањкавости, обухватна и темељна књига у којој настоји да забележи и означи важније историјско–хронолошке елементе, што се односе на есенцијалне моменте развоја сигнализма, у једном важном раздобљу његовог раста и разрастања. Ти дневнички записи, које ћемо делимично разматрати и коментарисати, према личном избору и виђењу, фиксирају у обрисима: књижевно–уметничке, духовне, друштвено–поетолошке, социо–културне, естетске, филозофско–хуманистичке, екуменске и друге елементе креативног животног садржаја, европског и светског развитка и напретка.

Под датумом *петак, 24. август 1979.* Мирољуб Тодоровић преноси вест из *Политике — Умрла песникиња Гордана Тодоровић.* Из прве реченице сазнајемо да је она прекјуче, у преподневне сате, у Београду, преминула „после дуге болести". А онда следи податак о години рођења 1933, без датума, *6. октобар,* који касније бележи Драгиша Витошевић, помињући њено родно село Драинац код Сврљига. Све остало је углавном преузето из Витошевићеве белешке.

Испод поменуте вести из *Политике* Тодоровић пише: „Мртва је песникиња *гимназијског тренутка* — свог, али и мог". — Већина од нас има свој *гимназијски* тренутак, зато песник сигнализма наслов њене прве и надахнуте збирке, с разлогом, узима као општију, али на прави начин именовану, означену појаву, а овде обележену италиком.

У грчко–римским митолошким лексиконима *Каирос — тренутак среће*, има врло видно и високо позиционирано место. Најмлађи је Зевсов син, *дивинизована персонификација повољног, срећног тренутка.* Поједини иконографски детаљи показују „да се Каирос нечујно и брзо креће међу људима, односно да је повољан тренутак тешко ухватити".

После апострофирања *гимназијског тренутка,* Мирољуб Тодоровић, у *Дневнику сигнализма 1979–1983,* пише да је у

гимназији „Стеван Сремац“ у Нишу, када је био ученик (1954–1958), *Гордана Тодоровић већ била легенда.* Причало се са великим пијететом о њеној првој збирци, таленту, песничком успеху, песме смо јој учили напамет, сањали да и ми нешто слично остваримо.

Гордана Тодоровић, коју Мирољуб приказује са пуно поштовања и љубави, и нама, у лесковачкој Гимназији „Зеле Вељковић“, у много чему, на сличан начин, била је узор, као и Бранко Миљковић. На састанцима Литерарне секције, која је имала дугу традицију, дивили смо се њеним надахнутим и оригиналним стиховима, и здушно прижељкивали да урадимо нешто слично, метафорично и распевано.

У завршном пасусу сликовитих дневничких присећања Мирољуб Тодоровић упечатљиво описује како је ту особену поетесу, „загонетку наше поезије“, виђао на скупштинама Удружења: „помало изгубљену, плавих стакластих очију које су блуделе кроз дим и жагор изнад наших глава, загледане, вероватно, по ко зна који пут у своје црно детињство“.

Додајемо овде и оно што је о Гордани Тодоровић написао академик Предраг Палавестра, само као потврду свега напред истакнутог. У краћем фрагменту, после библиографских назнака, овај знаменити историчар српске књижевности, указује како је поетеса Гордана у почетку подвлачи „дескриптивну непоредност своје социјално усмерене лирике“. Међутим, касније се, скоро сасвим предала и препустила *пустоловини језика;* поседовала је редак смисао за спајање и грађење речи, откривајући „неслућена, каткад и неразговетна лексичка сазвучја“.

У суботу, 19. марта 1983. Тодоровић, само у једној реченици, региструје: *Књижица* „MAIL ART COMMUNICATION“ *Ненада Богдановића из Оџака.*

Испод те констатације, са звездицом на средини, пише: како је случајно, међу папирићима спремним за одбацивање, пронашао *дефиницију летризма* спремљену за „енциклопедисте“. А

онда следи претпоставка, што је и једна врста ограде, како им је предата преобликована, „дотерана верзија текста, а не ова“. Наводимо тај занимљив пасус у целини:

„ЛЕТРИЗАМ, књижевни правац настао у Француској после Другог светског рата (1947), на челу са песником Исидором Исуом (1925). Ису у својим манифестима каже да су могућности речи у песништву већ исцрпљене и да летризам предлаже чистији и дубљи елеменат версификације — слово. Летристи посебно истичу звуковну димензију језика, често градећи песму на фоничким принципима“ — закључује Тодоровић у складу са својом поетиком сигнализма.

Летризам је смео истраживачко–експериментални неоавангардни песнички правац/покрет/школа, обзнањен у Француској. Тодоровић помиње како је настао 1947. године, док се у лексикографској литератури, на неколико места, подвлачи 1945. Међутим, родоначелник сигнализма Мирољуб Тодоровић, бележећи 1947. имао је у виду чињеницу да је управо те године Исидор Ису објавио изузетно значајну програмско–манифестациону књигу, која је имала већег поетичког одјека и уплива. Летризам у први план истиче „материју слова“, комбинацију слова и графичких знакова, али и гласа и гесте. „Хиперграфија или суперписмо користи измишљене скупове знакова, који постају материјал значајан сам по себи с обзиром на тему, ритам и уметничку примену…“ Ису сматра да речи немају аутономну вредност, те да је *њихова могућност у песништву већ исцрпена,* како лепо примећује и Тодоровић. Речи, знакови, стих, хиперграфија, код летриста постају врло необична мешавина разбијених, испремештаних слова и слогова, уз преплитање и приказивање и других знакова.

У послератној неоавангарди летризам унеколико претходи развоју конкретне и визуелне поезије, а ликовном комбинацијом знакова, и лирској апстракцији. За летристе је, према Тодоровићу, посебно вредна звуковна страна и акустичка

супстанца језика, а у вези са тим и фоничка поезија. О тој звучној (фоничној) поезији Мирољуба Тодоровића, поред осталих, писао је и Миливоје Павловић, потцртавајући да је творац сигнализма, највећи број тих песама објавио у збирци *Степениште* (1971). При том, издваја неколико карактеристичних *(Волим, Звизни, Жамор* и др), па закључује да у тим остварењима, за разлику од сличних у летризму „постоји снажно значењско језгро обавијено акустичком ритмичком ауром, која додатно увећава његова основна и звуковна својства“.

*

У Тодоровићевом *Дневнику сигнализма,* с пуно разлога, објављена је рецензија Миодрага Павловића на рукопис *Свиња је одличан пливач, који је Просвета издала 1971,* с напоменом да то заслужује, „ако ништа друго да се не би негде затурила“. Рецензија почиње гласовитим речима: „Мирољуб Тодоровић је постао *појава* у нашем јавном књижевном животу…“ Појавом/феноменом у свету уметности и књижевности се назива крупан догађај или ситуација у стварности, што се издваја својом особеношћу, оригиналношћу, ликом и фигуром, посебном новином из општег миљеа историје уметности и стваралаштва. Са мало претеривања може се рећи да смо са самониклим Тодоровићем, као и својевремено са Вуком Караџићем, ушли у европске и шире светске, планетарне неоавангардне и поставангардне књижевно–уметничке токове, и то изворно и аутохтоно.

У наставку Павловић високо оцењује Тодоровића, тврдећи да он сам код нас у Београду покрива „неколико праваца и покрета нове авангарде, за које скоро нико од млађих песника овде није имао никаква слуха. Овај песник је сам представљао све правце неоавангарде…“ И у том смислу, аутор *87 песама,* који је заједно са Васком Попом, почетком 50–тих година прошлог века, учинио крупан заокрет у нашем модерном песништву, истиче како је време да се Тодоровићу ода признање.

Тодоровићев *Дневник сигнализма* обогаћен је сваковрсним уметничким ликовно–визуелним прилозима, документарним додацима, објашњењима и тумачењима која прате животворан, на моменте поетски, лирским апстракцијама и поетичким, летристички осмишљеним сликама, цртежима, визијама, репродукцијама и сл., што делују као својеврсна, високо естетски уобличена мултимедијална остварења. Тако се поједини, мајсторски одабрани фрагменти, доживљавају као тумачење/објашњење једног уметничког дела другим ликовно–визуелним средствима, у којима се може посебно уживати; јер понекад представљају особену ликовну интерпретацију и дискурс, што је аналоган систему језичког изражавања.

Сигналиста Тодоровић поседује изузетну визуелну културу и даровитост, у смислу стварања вредних, врло развијених и разуђених облика стварања, продубљеног разумевања спољашњег света и истанчаних опажања. Његов сигналистички ликовно–уметнички визуелни дискурс је артифицијелна творевина асоцијативно повезана са испољеним и природотворним, у мери колико је то подстицајно и нужно. Он продукује сваковрсна значења и вешто их ставља у комуникацијске односе и релације, на неколико слојевитих симболичких нивоа. Избирљиво обликује разнолике скупине које ваљано комбинује и прожима, градећи алузивне знаке, разнородне призоре, чисте сигналистичке симболе, визуелне представе и стилизоване приказе.

(Одломак из обимније студије)

Мирјана Д. Бојанић Ћирковић

МАЛА СПИКА — ЗМАЈ ЖВАКА: ШАТРОВАЧКИ ЈЕЗИК КАО ПОЕТИЧКИ СИГНАЛ РОМАНА *Боли ме блајбинīер* МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

У основи сигналистичког програма је трагање за изворима и начинима револуционисања језика уметности; између осталог, сигналисти су те могућности видели и у шатровачком језику. Предмет рада је језичка и књижевна анализа шатровачког романа *Боли ме блајбинīер*, са акцентом на његовим (под)жанровским одредницама слика и жвака, са циљем да се указаже на значај шатровачког језика у поетици сигнализма и спецификују карактеристике сигналистичких шатро жанрова. Анализа облика и семантике шатровачких лексема дела М. Тодоровића врши се у дијалошкој релацији са досадашњим истраживањима шатровачког, односно „фрајерског“ језика/говора, те се преиспитују одређени ставови у вези са природом и (естетском) функцијом шатровачког говора у књижевном делу, при чему се значајна пажња посвећује функцији Тодоровићевог „шатровизирања“ одређених стандардних лексема. Други део рада, посвећен тумачењу дела *Боли ме блајбинīер*, врши се у релацији са прозним жанровским изразом сигналиста, те доприноси дубљем увиду у значај Тодоровићевих типично шатровачких жанрова као што су жваке и слике.

Кључне речи: сигнализам, сигналистички роман, кратка прича, шатровачки језик.

„Сигнализам је креативни одговор захтевима времена и његовој духовној ситуацији.“

Живан Живковић, Жанрови у сигнализму

1. Шатровачки језик као поетички сигнал сигнализма

Томислав Сабљак, један од првих истраживача лексиколошког и семантичког слоја шатровачког језика, износи важна запажања о овом типу језика која су несумњиво била инспиративна сигналистима — ствараоцима усмереним ка револуцији језика: шатровачки језик настаје из тежње (напора) појединца или скупине да обогати стандардни језик, а не само да се од њега као појединац или група удаљи; суштински, шатровачки језик је „pokušaj pevolucionisanja jezika uopće“ (Sabljak 1981: 7). Овај проучавалац Проучаваоци шатровачког језика скренуо је пажњу и на „ljudski, kreativni i imaginativni faktor u formiranju šatrovačkog leksičkog sastava, jer koliko god on postao jezikom skupine i kolektiva, on u sebi zadržava nešto od subjekta samog stvaraoca“ (Sabljak, 1981: 7). Душан Ђорђевић (1960) уз све карактеристике и интенције формирања шатровачког језика наводи и потребу младих људи за оригиналношћу и истицањем.[1] Излет сигналиста у стваралаштво на шатровачком језику вишеструко је мотивисано. Сетимо се најпре речи Александра Флакера у вези са поетиком авангардних покрета у чијој основи, између осталог, јесте изазивање „шока“[2] у публици.[3] Шатровачки језик својом вишесмисленошћу свакако изазива овакав ефекат. Не заборавимо ни да је посезање за овим ексцесним обликом језичке праксе ништа мање необичан (или неуметнички?) од сигналистичког „коришћења“ језика науке у

1 О карактеристикама лексичког и семантичког слоја шатровачког језика, о творбеним моделима његових лексема, те о генези истраживања шатровачког језика опширније смо писали у раду: Мирјана Бојанић Ћирковић, *Шатровачки језик: одакле потиче и како га научити*, https://zrnoznanja.com/satrovacki-jezik-odakle-potice-i-kako-ga-nauciti/ (2. 3. 2019).

2 Појам шока треба схватити у релацији са формалистичким поступком онеобичавања.

3 Нав. према: Живковић, 1994: 207.

поезији. Први сигналистички уметник који је у књижевном раду настојао да открије стваралачки (формотворни) и рецептивни потенцијал шатровачког језика јесте управо оснивач поменутог правца, Мирољуб Тодоровић.

У својим првим стваралачким излетима (или узлетима!) у књижевност(и) на шатровачком језику[4], Тодоровић сигналистичкој поезији доприноси превасходно језичким иновацијама лексичког типа.[5] Међутим, иза језичког слоја Тодоривићевих шатровачких песама (који је неоспорно у првом плану у сигналистичкој и уже — у шатровачкој поезији), иза богате фразеологије шатровизама и језичких ефеката жаргона, открива се друштвена реалност. Прве Тодоровићеве шатровачке песме приказују одређене друштвене прекршаје/преступе и критички процењују друштво. На овом плану шатровачке лексеме задобијају још једну важну функцију, миметичку, а у одређеним сегментима оне натурализују приказану стварност.[6] Предметна

4 Ово се односи на неколико шатровачких песама које је Тодоровић увео у збирку *KYBERNO* (1970) и на његове прве збирке шатровачке поезије *Гејак ѓланца ѓуљарке* (1974) и *Телезур за ѿракање* (1977). Додаћемо да је шатровачки говор и Тодоровићево стваралачко средство у циклусима хаику поезије, али и полемичко језичко средство у књигама *Ѿшеѿ за шуминдере* и *Певци са Бајлон–сквера*.

5 У тексту „О шатровачком говору“ (*Електрична ѿолица*, Београд: Просвета 1998, стр. 409–415) Тодоровић (1998: 411–12) открива да је и сам учествовао у богаћењу лексичког фонда јер је, уз грађу из својих истраживања и речника Томислава Сабљака и Драгослава Андрића, користио и лексеме из стандардног језика које је сам шатровизирао (нпр. абажур — дечко, оцаринити, акуширати — малтретирати), потом речи из народног говора (амбуља — дрњак, рита, чамалица, зашамудити — омађијати), или је, пак, нове шатровачке речи градио комбиновањем шатровачког и стандардног језика (тастер — стацин у значењу: радио — станица, телезур — телевизор, тракалице (очи) од тракати — гледати и др.).

6 В. песме Трилинг из рукава, Нањушиле але одмах траву, Ко ти шмиргла уши, Оцинкали нас ортаци и др. из збирке *Гејак ѓланца ѓуљарке* 1969–1975.

стварност шатровачких песама Мирољуба Тодоровића ипак превазилази оквире приказивања одређене друштвене групе која се служи овим језиком; ти кроки ликови Тодоровићевих шатровачких песама и њихови доживљаји (који се крећу од задовољавања свих видова телесних потреба до физичког сукоба) имају универзални карактер: овде је реч о агону као перманентном стању јединке у друштву (тј. наспрам друштва) које спутава слободну вољу појединца и његове потенцијале, те који неретко задобија психолошку димензију у виду сукоба у самој јунаковој личности.[7] Овде треба додати још један вид критике који се назире иза „шатро" дела Мирољуба Тодоровића: према запажању Јелене Марићевић (2016: 138), шатро разговори, односно приче — жваке, „испљувци" упућују оштру критику начину комуникације, или, боље рећи, некомуникације међу људима, „шумовима" (неразумевањима), изостанку емпатије и испразности разговора и прича.[8] Стога, већ у првим шатровачким песмама Мирољуба Тодоровића, у димензији критике друштва, уочавамо да су и на поетичкоом плану дела функционализоване све нијансе критичности које су у основи шатровачког говора, од његове непосредности, духовитости и бриткости, до грубости, односно бруталности. Ови аргументи иду у прилог тези да се, на поетичком плану Тодоровићевог сигнализма, у шатровачким

7 На ову другу димензију сукоба који приказују Тодоровићеве шатровачке песме пажњу је скренула Јелена Марићевић (2016: 133–139) у тексту „Шатро сигнализација: кино читање Шатро прича и шатро романа *Боли ме блајбинīер* Мирољуба Тодоровића". У кроки ликовима Тодоровићевих шатровачких дела Марићевић је уочила типску црту карактеристичну за јунаке филмова црног таласа, Стевана Николића Стива (*Млад и здрав као ружа*, 1971) и Слободана Милошевића (*Дечко који обећава*, 1981). У питању су појединци побуњени против породице и друштва који спутавају њихове таленте.

8 Критички силазак у саму бит човека и друштва у сигналистичким делима Мирољуба Тодоровића опет је пандан једној од примарних функција шатровачког језика, силаску „s površine jezičkih previranja u samu bit jezika" (Sabljak, 1981: 7)

делима овог писца не истражују само могућности језика, већ и психолошко–социолошки аспекти човека.

На формалном плану Тодоровићева шатровачка дела, нарочито роман *Боли ме блајбинīер* (2009), о коме ће бити речи, „попримила“ су још једну важну димензију шатровачког говора, а то је „razbijanje ustaljenih i okoštalih jezičkih kodova“ (Sabljak, 1981: 8). Тако интенција шатровачког језика „da se oslobodi opštih mesta koje nam zajednica nameće“ (Jespersen, 1970: 129) на формалном плану шатровачког романа Мирољуба Тодоровића има пандан у инсистирању на техници приказивања (интенцији приближавања романа драмском жанру *stand up*).[9]

2. Поетика шатровачког сигналистичког романа *Боли ме блајбинīер*

У контексту поетике романа Мирољуба Тодоровића, заокрет ка шатровачком језику јесте и повратак роману у изворном значењу те речи, односно његовим коренима, а они се, како је истакао Михаил Бахтин (1975: 443), најзначајнији проучавалац дијахронијског развоја овог жанра, налазе у фолклорним жанровима који тематизују текућу стварност, пародирају савременике, а на стилском плану мешају стандардни језик са дијалектом, жаргоном, прозу са стихом, озбиљно са смешним.[10] Шатровачки роман Мирољуба Тодоровића је само

9 Поред романа *Боли ме блајбинīер*, шатровачки језик је стваралачко средство следећих прозних дела Мирољуба Тодоровића: *Дошетало ми у уво* (збирка прича, 2005), *Шатро приче* (2007), *Лај ми на ђон* (2007), *Шокинī–блу* (2007), *Киснем у кокошињцу* (шатро жваке, 2008).

10 Бахтин (1975: 438) корене романа налази у античком „фолклорним“ жанровима миму, раној мемоарској књижевности, сократовским дијалозима, буколичкој књижевности. И сам термин роман, настао у Француској у 12. веку, индикативан је када су у питању тематске и стилске карактеристике овог жанра. Тиме се још једном потврђује да је роман у изворном облику и изворном значењу овог термина дело на пучком, народном језику.

шатро шатро. Он је, заправо, својом обрадом (формом) спој озбиљне теме (савремених социјалних проблема) и хумористичне обраде која на први поглед може оставити утисак тривијализације романа збивања, јер кроз сто педесет жвака и педесет слика читалац све време прати јунаково савладавање разних препрека: јунак дела *Боли ме блајбинīер* сав је у хтењима најразличитије природе, од духовне, преко егзистенцијалне, до физиолошке, и плановима како да „дофура“ (стигне).[11] Међутим, како се његово делање своди на покушаје „уваљивања“ (подметања) и „шмуг“ (бег), а још више на стања као што су скењ, бедак, коњосање, кристалише се и наше запажање са поигравањем, прецизније пародирањем (под)жанровских карактеристика романа збивања у (условно речено) класичном значењу те речи. Ово велико — мало дешавање захтева исто тако мали простор за јунаково испољавање, те јунак романа *Боли ме блајбинīер* маневрише у Бегишу, мање на отвореном (код Бајлонија, на улици), а више у затвореном простору (у прчварници код Бајлонија, на гајби, односно на кревету где убија сову, коњоше или уваљује мачора). Тако је фрајерисање (као једна од средишњих тема и, уједно, доминантна црта психолошко–социјалне карактеризације главног јунака) управо у фрагментарним опажајима, стањима, и хтењима у вези са великим и значајним плановима добила свој најприроднији израз.

Међутим, иако се испољава на малом простору, јунак шатровачког романа Мирољуба Тодоровића је у перманентном кретању. Приказивање јунака у покрету у шатровачком роману може се повезати и са семантиком појма који је у основи назива овог језика. Живко Д. Петковић (1928: 6) у Језику наших

11 Значење шатровачких лексема у раду наводимо према Београдском фрајерском речнику Петрита Имамија, Речнику Мирољуба Тодоровића (у: *Електрична столица*, Београд: Просвета, 1998, 367–406) и Речнику жаргонизама јужне пруге ауторки Јордане Марковић и Татјане Трајковић.

шатроваца, са речником шатровачких речи (брошура) истиче да је у основи назива шатровачког језика шатра, односно скиталачка, циганска черга. На шатровачки језик као на говор оних који су непрестано у покрету скренуо је пажњу и Вук Караџић у Српском рјечнику (1857). Он је овај говор назвао гегавачким (од глагола гегати се — њихати се у ходу).

3. Лик фрајера и фрајерисање као централна фабула романа *Боли ме блајбинīер*

„Фрајерисање“ главног јунака мотивисано је „готивљењем“ које романом у целини превазилази семантику „допадања некоме/некога“ и задобија димензије друштвеног прихватања/уклапања. Јунак би, заправо, све време или да промени друштво, или да му се прилагоди. Из овог угла, завршетак романа има примесе трагичног краја: цајкани (полицајци) долазе у гајбу (стан) и јунака воде у драгстор (затвор). Фрајерисање је, дакле, у контексту романа *Боли ме блајбинīер* амбигвитетан појам, а највише аргумената ипак се може наћи за његово изједначавање са колизијом на психолошком плану јунака и, шире, на друштвеном плану.

Фрајерисати се овде значи борити се са друштвом, али ван друштва, са интенцијом да се све време остане „с оне стране“. Уклапање Тодоровићевог фрајера у друштво може се десити једино насилно; стога овакав крај романа наликује поступку *deus ex machina*. Борба се морала завршити, али само због недостатка папира за штампање. И након последње странице романа, фрајерисање се наставља негде другде, неким другим ко такође стоји на позицији „изван“ и своју опсервацију друштва приказује поступањем са њим, ван њега. Након сто педесет сцена „борбе“, завеса се само наизглед спустила.

О озбиљности борбе са одређеним друштвеним канонима сведоче скењ и клиберење као најчешћа јунакова стања. Док скењ означава тренутке предаје, клиберење (церекање) дочарава јунаков истински протест који, иако речен другачијим

стилом, иако приказан на другачији начин, у великој мери је антички трагичан и нушићевски комичан (саркастичан). Иако наизменично „у скењу“ и у „клиберењу“, јунак романа *Боли ме блајбинīер* ипак поседује интелектуалну супериорност над групом којој припада и стога му је, с пуним правом, додељена функција приповедача — опсерватора, сведока и моралног коментатора. Јунак романа *Боли ме блајбинīер* је и творац нових шатровачких лексема (блатобран — уво), чиме се још једном подвлачи његова издвојеност, сада и из контекста света романа, света фрајера. Он је творац и нових шатро лексема и вида шатро борбе са друштвом. Међутим, као што смо констатовали, та борба која се води са лиминалне позиције, остаје у перманентном процесуирању, осмишљавању, планирању, а без другог вида реализације сем вербалног.

4. Слика и жвака као сигналистички (под)жанрови

Ut pictura poesis.
(Нека буде као слика.)

Хомер

Шатровачки језик је „језик ситуације, догађаја, брзе и конкретне акције. […] Речи, често једносложне и двосложне, ређају се рафалном брзином у прецизне и оштре слике.“ (Тодоровић, 1998: 413). Ова одлика шатровачког језика условила је и структуру шатровачког романа *Боли ме блајбинīер* Мирољуба Тодоровића: он је сачињен од слика –сцена (сусрета, разговора, шацовања, свађе, „фајта“/батине/„гадне јебаде“, бекства, секса/„шеве“/„черечења“/„папакароса“, описа физиолошког стања) које се такође смењују „рафалном брзином“ и које га обликују у скуп тренутака, ситуација и опсервација.[12] О обликовању по-

12 Уп. „То је чулан језик.“ (Тодоровић, 1998: 413)

менутих слика писац је у великој мери искористио потенцијал конкретности и чулности шатровачких лексема.

Појам слике се у контексту жанровске одреднице романа *Боли ме блајбинīер* најпре односи на слике — сцене (из) социјалне средине. Као жанровска одредница српске прозе, превасходно реалистичке, слика сугерише однос „пресликавања“ стварности. Слике су у роману *Боли ме блајбинīер* суштински повезане (мотивисане су „акцијама“ лика — фрајера) и творе једну кохерентну целину (готово свет у малом). Својим садржајем и техником натуралистичке веродостојности, оне се у роману *Боли ме блајбинīер* значајно удаљавају од традиционалне (реалистичке) конотације жанра слике[13] и приближавају се фотографији.

У сагласју са тежњом шатровачког језика за конкретношћу и избегавањем апстракних лексема, шатровачки роман настоји да конкретизује духовна стања јунака. Као аргумент наводимо слику кајања или гриже савести: „Нешто ме је гризло изнутра. Одвајало се од мензе у тиквару.“ (46)[14], те нерасположења (скења, односно стања „у лошем фазону“): „Осећао сам се ко говно на киши.“ (46) и алкохолосаног стања („Готивио сам да циркам до земљосања.“, 141).

13 Уп. са запажањем Милана Јовановића (1887: 303) о садржају, техници и композиционој улози слике у делима Јанка Веселиновића са овом жанровском одредницом: „Пред нас излази слика за сликом, то сама, то удружена с другом. Цртати слике са стране с које се најлепше истичу; поређати их, како ће свака према замисли целине да буде јасна, а уједно складна допуна те целине: разлити на сваку онолико боје и светлости колико је потребно да се домакне или одмакне нашем оку — није одиста лака ствар. Хоће се за тај рад естетичког чула, хоће се углађенија укуса, хоће се нешто и техничке спреме, па се хоће и идеализма у души пишчевој.“ О жанру слике у контексту књижевности српског реализма в.: Живковић, Ана, Слика — жанр српске реалистичке прозе, докторска дисертација, Крагујевац: ФИЛУМ, 2017.

14 Наводимо само бројеве страна романа *Боли ме блајбинīер* у издању И.П. Просвете из 2009. године.

Жвака није само обликотворна стратегија романа *Боли ме блајбинīер* (који је сачињен из 150 жвака — дијалога/разговора/преиспитивања), већ и (условно речено) лик у причи. Најпре, она је у потпуности окарактерисана као лик романа, где се такође примећује карактеролошки паралелизам (о коме пишемо у наставку рада). Жвака може бити лаћо (готивна, добра), фацолика (лепа, слатка) и дивча (лаж, „сморна к'о тесне гаће"). Дивча жвака је доминантно средство којим се служе ликови романа *Боли ме блајбинīер* — фрајери–мудросери, а она може бити плодоносна једино код оних који „имају лизаљку растегљиву ко ластиш" и циљају „разводнице". Лаћо жвака је и циљ и средство фрајерисања.

На плану нарације, у жвакама преовладава форма апелативног коментара коју ће касније у потпуности преузети шатровачка проза Мирољуба Тодоровића. Ми–форма приповедања уједно шрофилише и слушаоце, односно интендирану публику романа. У релацији са приповедачем — ругачем, пркосним према постојећем реду ствари, али и самохвалисавцем, претпостављени слушалац „жвака" јесте управо „сабрат" који дели уверења и опсервације приповедача. Навешћемо неке од таквих ми–констатација које се односе на стање у друштву:

„Наш народ готиви да моча, дроћка и ђубри где му се ћефне." (47);
„У бедаку смо. Живимо у транзицији, на гурку." (147);
„Наши људи пуни су пиздарија." (156)
„Увек о свакоме, ако добро бунариш, можеш да ископаш нешто труло." (36);
„Човек је цар тек кад добро нађубри црева." (57).

О Тодоровићевим шатровачким делима (песмама) у чијој је основи апелативни наратив опширније је писао Иван Негришорац у тексту „Поетички инжињеринг Мирољуба Тодоровића III" (*Поља*, год. 36, бр. 382, децембар 1990, стр. 493–494).

У овим песмама Негришорац уочава тип субјекта (кроки лик) који опомиње одређено лице, упозорава га и градацијски заоштрава однос према том лицу. Поменути тоналитет задржан је и у апелацијама романа *Боли ме блајбинīер*: „Не готивим да ми сваки деген помиње мајку“ (32); „Ко ми стане на сенку, усрао је чворка“ (119). Наведене опомене (претње) а мотивисане су (перманентним)) стањем опште угрожености егзистенције наратора–фрајера.

5. Карактеролошки паралелизам ликова Тодоровићевог романа

Ликови Тодоровићевог романа су мушкарац и жена, на први поглед карактеролошки идентични: мотивише их готивљење, имају циљ да дофурају и главно средство у том настојању им је жвака. Међутим, интензитет поменутих хтења и квалитет жваке видно их диференцирају.

Мушки ликови романа *Боли ме блајбинīер* деле се на два основна типа фрајера: џабалебароша и мудоњу. Иза ове поделе крије се њихов социјални, односно класни статус. Обојица се фрајеришу, али у односу на интензитет фрајерисања (у значењу борбе са одређеним друштвеним обрасцима), парадоксално (или не?), управо је џабалебарош агресивнији и доследнији поменутој борби. Џабалебарош је свеприсутни лик романа *Боли ме блајбинīер*. Он циркулише у отвореним просторима, бунари (копа важне информације о другима, у вези са важним догађајима и сл.). Уз то, џабалебарош има „пун голубарник“ (пуно девојака). Међутим, управо он „скупо цолује своје фрајерисање“ (107) и наретко добије „топли сендвич“ (шамар, 154), али исто тако уме да „раскурца песницом“ (156) и више је „видра у свакој фртутми и бедаку“ (24). Иако га „боли блајбингер за лову“, он итекако смишља начине да се докопа „вашки“ (новца).

Фрајер — џабалебарош често је одређен епитетом фацолик, с тим што се он не мора увек односити на пријатан физички изглед, већ се може конотирати као „онај ко има готивну жваку“. Управо је добра жвака (која у позитивном значењу градира до змај жваке) фрајера чини „стрептомицином за сукње“.[15] С друге стране, џабалебарош може бити и „напаљени мачор“ са дивча (лаж) жваком. За овај подтип карактеристично је курчење (разметање, прављење себе важним). Управо овај вид фрајерисања џабалебароша чини блиским наредном типу, мудоњи.

Мудоња (храбар, утицајан, препотентан мушкарац) најчешће је окарактерисан као пицопевац (са епитетима кривоног, са зрикавим жмигавцима или ближе одређен именицама гадњак у значењу „ружан као несрећан случај“, фосил из четворке, кременко, пензос, чиме се алудира на старосну доб овог типа јунака Блајбингера), или пак деген или дебели морон у домену психолошке карактеризације; може бити окарактерисан и фраземом, као нпр. „сморан као тесне гаће“ (27), али може бити и назван главоњом (позитивно конотирано) и мудросером („мрсно мота глаголима“). У односу на квалитет жваке, мудоњама је заједничко балегање, аветање, тупљење, баљезгање, „кењање гурабија“, „лапрдање офрље“, „баврљање“.[16] Овом типу јунака у роману *Боли ме блајбинīер* припада Панта Гузоња.

Без обзира на класни статус, и један и други тип доказују се својим љубавним успесима („обарањем кока“); обојица „ваде“ клинке, први добром жваком („фацоликошћу“), фацоликошћу, други „вашкама“ (ловом, новцем).

15 „Стрептомицин за сукње“, односно швалер, у роману *Боли ме блајбинīер* такође се дели на подтипове: лована/главоњу/буџована, на младу момчад/шпилхозничара и бабојепца.

16 Ово су синоними дивча–жваки.

Као посебан мушки лик у роману *Боли ме блајбинīер* издваја се Маринко (Мишко, вртирупа, шевац, певац, мунђар, зезалица, дикан). Управо је он у средишту средишњих догађаја романа; неизоставни је „састојак“ приче и главни у „акцији“ („шеви“). Његово расположење („наквашеност“) непосредно мотивише даљи ток радње у роману, те се може рећи да он није само један од ликова, већ (колико год парадоксално звучало), лик — агенс, чак главни лик.

Један од топоса шатровачког језика је пејоративност која, када је у питању полни/родни критеријум, нарочито обележава изразе који се тичу жена или девојака,[17] те вулгаризација која се, такође, највише повезује са лексемама које се односе на жену (девојку). Свет романа *Боли ме блајбинīер* насељавају (и у минималној мери у њему учествују) такође два основна типа жена: риба и кока. Први тип најчешће се одређује именицама и/или атрибутима позитивне конотације („добро парче“, „добри батаци“, „ко змај“, „страобалан намештај“, „јебозовна“, „гузата“, „авионка“, „топовњача“, „молована кокица“, љубичица);[18] овај тип јунакиња предмет (објекат) је пожуде („кибицовања на [њену] позадину“, 18). Риба и кока су и узрасно диференциране: риба је клинка, а кока „жена од три и по“ и више „банки“, али може бити фацолика („молована рибица“) и отровњача („увек под гланцом“, 140). Уз то, коки се придодаје и одређење у односу на брачни статус („разводница“). Кока се физички карактерише и као „краката кокара“ кривих „ходаљки“ (78). „Укњижена“/„закуцана“ риба и даље је риба, без обзира на овај атрибут. Диференцирањем у односу на врлине издваја се једино тип „кварне рибе“ (неверне).

17 Додаћемо да се пејоративност, када је у питању критеријум узраста човека, наглашено јавља и у изразима који се тичу старијих особа.

18 У домену физичке карактеризације риба се описује и као „приколица мршава као сламка за ђус“ (32). Ова синтагма има позитивну конотацију у роману.

Шатровачке лексеме у роману *Боли ме блајбинīер* доследно су коришћене и у домену антропонимије. Уз имена јунака доследно се наводи (шатровачки) надимак којим се додатно наглашава особина или доминантно физичко обележје јунака: Мића Свиња је мутивода, бави се различитим пословима, рије, пун је „лове“; Панта Гузоња је (метафорички) „буџован“. Ту су и Дејан Буђави, Дуле Пацов, Жика Овца, Воја Зоња (пеликан, позадинац). У контексту женских ликова једино се јавља антропоним Славица. Од женских ликова, она једина говори у роману (наравно, шатровачким језиком). Давање гласа једино њеном лику нимало није случајно. Славица носи „фрајерске“ карактеристике. Њено делање у роману обележено је бунтом, а, уз то, она равноправно учествује у „фрајерисању“, било да је у питању испијање пива „на гајби“ или струја (потера).

6. Закључак

Као мото рада нимало случајно навели смо мисао Живана Живковића, врсног проучаваоца сигнализма, да је „сигнализам креативни одговор захтевима времена и његовој духовној ситуацији.“ Роман *Боли ме блајбинīер* Мирољуба Тодоровића у шатровачком језику пронашао је најпре креативни начин за најнепосреднију комуникацију са „отуђеним блиским“ човековим својствима. Слике и жваке не казују, већ приказују сцене из текуће стварности; огољавају их, осветљавају сеновите кутке и, често, називају их правим именом.

Завиривање у интимне кутке експлицитна је критика воајеризма и разних „reality“ форми данашњице, „сервираних“ публици крај малих екрана. Доследно шатровизирање сваке реплике такође је функционално у погледу релације са стањем савременог друштва: доследна, максимална шатровизација, максимална воајеризација, доследни натурализам у опсервацији и вербализацији стварности, како сугерише роман својом формом, довели би до још већег степена банализације живота, урушавања квалитета његових аспеката, испразности

комуникације, те до некомуникације, неделања и статуса перманентне умртвљености јединке.[19] Међутим, имајући у виду да и у таквом свету романа *Боли ме блајбинīер* јединка и даље планира, осмишљава, закључујемо да визија будућности коју сугерише роман није песимистичка. Хумор и сатира, „статично“ планирање, гиљање, па макар у и месту, у гајби, а у димензији виртуелног (плановима), не само да су реалистички (оксиморонски) приказ друштва из саме његове сржи, већ су (парадоксално) окидач — позив јединки да се и сама укључи у планирање, осмишљавање, гиљање, са које год позиције, али уз један једини услов: да се њена „жвака“ тиче непосредног и суштинског, какав је и сам језик Тодоровићевог романа.

Стога је и роман *Боли ме блајбинīер* само наизглед „мала спика“. Његова форма јесте прилагођена времену брзог живота, помањкању читалаца „књига на метар“. Али, „змај жвака“, коју нам „сервирају“ *reality* слике Тодоровићевог романа, пребацује нас из димензије комичног у сферу озбиљног, реалног, слободно можемо рећи и документарног. Слике и жваке романа *Боли ме блајбинīер*, опсервиране типично–атипичним фрајером, исечци су тренутака освешћења/отрежњења јединке; ексцесних, подругљивих, безосећајних, нонсесних, али — у истинској реалности утемељених. „Све су то озбиљне ствари, а не гола зајебанција, с тим нема зезања.“, закључио је професор Недељко Богдановић на крају текста „Опсцено и вулгарно као насушно у говору и језику“ у првом зборнику посвећеном овој проблематици (Опсцена лексика у српском језику, Ниш: Филозофски факултет, 2017). Текст о роману *Боли ме блајбинīер* још једном је потврдио озбиљност и значај шатровачког језика као поетичког елемента књижевног дела и додао да су шатро — јунаци Тодоровићевог романа само шатро шатро опсерватори, сведоци, „детективи“, бунтовници. Једино су шатро луде.

19 На сличне аспекте шатровачке прозе Мирољуба Тодоровића указала је и Јелена Марићевић (2016: 138).

Извор

Тодоровић, 2009: Тодоровић, Мирољуб. *Боли ме блајбинīер*. Београд: Просвета, 2009.

Литература

Bojanić Ćirković, 2019: Bojanić Ćirković, Mirjana. „Šatrovački jezik: odakle potiče i kako ga naučiti", https://zrnoznanja.com/satrovacki-jezik-odakle-potice-i-kako-ga-nauciti/ (2. 3. 2019)

Đorđević, 1960: Đorđević, Dušan, „Frajerski govor u opštoj problematici govora". *Psihološki bilten*, br. 1, 2–3, Beograd, 1960.

Živković, 1994: Živković, Živan. *Žanrovi u signalizmu: geneza, poetika i umetnička praksa*. Paraćin: Vuk Karadžić, 1994.

Jespersen, 1970: Jespersen, Oto, Čovječanstvo, narod i pojedinac sa lingvističkog stanovišta, Sarajevo, 1970.

Јовановић, 1887: Јовановић, Милан, „Слике из сеоског живота. Пише Јанко Веселиновић, учитељ", *Отаџбина*, XV/58, Београд, 1887, 302–321.

Марићевић, 2016: Марићевић, Јелена, *Леīитимација за сиīнализам*. Београд: Everest Media, 2016.

Марковић, 2017: Марковић, Јордана (прир.). *Оīсцена лексика у срīском језику*, Ниш: Филозофски факултет, 2017.

Марковић, 2018: Марковић, Јордана и Татјана Трајковић. *Речник жарīонизама јужне īруīе*. Ниш: Филозофски факултет, 2018.

Негришорац, 1990: Негришорац, Иван, „Поетички инжињеринг Мирољуба Тодоровића III", *Поља*, год. 36, бр. 382, децембар 1990, стр. 493–494

Petković, 1928: Petković, Živko, *Jezik naših šatrovaca, sa rečnikom šatrovačkih reči*, brošura, Beograd 1928.

Sabljak, 1981: Sabljak, Tomislav. *Šatra, rječnik šatrovačkog govora*. Zagreb: Globus, 1981.

Тодоровић 1998: Тодоровић, Мирољуб, „О шатровачком говору", поговор у: М. Тодоровић, *Електрична сīолица*, Београд: Просвета, 1998, 407–415.

Оīсцена и друīа колоквијална лексика у срīском и македонском језику, зборник радова, Филозофски факултет, Ниш, 2019.

Милош Михаиловић

САЗВЕЖЂА НА ТРОТОАРУ

Апстракт: Рад се бави тумачењем елемената карневализације у шатро прози Мирољуба Тодоровића, смештајући је у књижевноисторијски контекст тежњи ка деелитизацији књижевности. Посматран у таквом светлу, Тодоровићев авангардизам — укључујући коришћење крипто говора и визуелних елемената — указује се тек као савремена реализација вечите тежње ка обнови језика, а не радикално одступање од традиције.

Кључне речи: шатро проза, сигнализам, карневализација, језик, полимедијалност

1. Земаљско сазвежђе

Једно од најтипичнијих обележја градског амбијента, без сумње, јесте тротоар прекривен жвакаћом гумом, неодвојиво сраслом с асфалтом; овај призор најчешће представља тек позадину живописних дешавања урбаног живота, и на њега — сем ако нам је мучан задатак чишћења у опису посла — нећемо обратити пажњу, а камоли га прогласити парадигмом савременог града. Но, имајући на уму како „у шатро прози, прича има следеће синониме: жвака и испљувак“[1], слика асфалта прекривеног испљуваним жвакама постаје метафора сложене егзистенције града и његових становника. Иако се „жвакаћа гума жваће, тек да би се жвакала, тј. не гута се, нема вредност (какву има храна)“[2], она оставља траг; и управо овај контраст између нечега тривијалног и једнократног, и неочекиване

1 Јелена Марићевић, Шатро сигнализација: Кино читање „Шатро прича“ и романа „*Боли ме блајбинґер*“, Мирољуба Тодоровића, 2013. https://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/14768 20. 06. 2021.

2 Исто.

трајности, наводи нас на то да у обичном асфалту видимо нешто другачије. Ако су у Попином „Земаљском сазвежђу“ лимени запушачи створили „сазвежђе на траци земље / између плочника и коловоза“[3], онда је у шатро прози Мирољуба Тодоровића то сазвежђе сачињено од — жвака.

Појам „земаљског сазвежђа“ представља нешто више од пуке досетке, ма како она упечатљива била. Пре свега, треба уочити да је у питању оксиморон, у којем се остварује спој недодирљивих опозита; бинарна опозиција *небо–земља*, односно, *горе–доле*, јесте један од основних и најстаријих културних кодова. У свету карактерисаном том опозицијом, кретање нагоре носи позитиван предзнак (што се оличава митским мотивом преображаја у звезду/сазвежђе), док је кретање надоле окарактерисано негативно. Нарушавање те опозиције неминовно води настанку једне друкчије слике света. У Попином случају, то је свет „Живог меса“, у којем песник, спуштајући сазвежђе *у* земљу, укида негативни предзнак везан за земљу/доле, и тиме као да спаја, или макар изједначава, оно што је узвишено и оно што у први мах делује тривијално; када је реч о Тодоровићу, ситуација је сложенија, пошто, за разлику од Попине у великој мери једноставне афирмације свакодневице и поезије прилагођене обичном човеку, овај аутор гради сложену и амбивалентну слику урбаног пејзажа у којој је тешко уочити јединствен ауторски програм. Ако је „Живо месо“ својеврсна аутобиографија, Тодоровићеве шатро приче су прозни еквивалент какофоније градског жамора.

Говорећи о сазвежђима, често превиђамо — да дословно преведемо енглески идиом — *слона у соби*, односно, чињеницу да су она потпуно *арбитрарна*. Распоред звезда на ноћном небу, као својеврсна дводимензионална пројекција 3D простора, не говори ништа о њиховим стварним просторним односима, тако да звезде које се налазе једна до друге могу бити на великим

3 Васко Попа, *Песме*. Београд: Нолит, 1988, стр. 195.

удаљеностима, а слике које смо пронашли на своду само су плод наше маште и не кореспондирају са стварношћу. Земаљско сазвежђе, дакле, није ништа мање стварно од небеског — односно, и једно и друго су чисте *конструкције*, а једино значење које им припада јесте оно које им сами придајемо. Дајући нам у својим збиркама „Шатро приче“ и „Лај ми на ђон“ *жваке*, односно, својеврсне *звезде*, Тодоровић нам, заправо, пружа празно платно са тачкама које ћемо ми, с нашом урођеном способношћу уочавања и *изналажења* образаца сами повезати у сазвежђа и створити наше „небо“. Овај приступ, у којем читалац постаје коаутор, представља једно од главних обележја сигнализма, Тодоровићеве уникатне креације. Вратимо се још једном паралели с Попом: насупрот овом интерактивном приступу, песник се у „Живом месу“ поставља као *астроном* земаљског сазвежђа, и читаоца искључује из процеса стварања.

2. Неумирући језик

Звезде–жваке Тодоровићевог земаљског сазвежђа јесу микро–приче писане у облику говорног исказа или, понекад, дијалога. Оне представљају унутрашњи глас обичних градских људи, или ухваћене фрагменте њихових разговора — кратке, елиптичне, и писане урбаним жаргоном, надилазе границе жанрова, спајајући у себи обележја живог говора и писане књижевности, прозе и поезије, и на тај начин уносе лудистичку компоненту у заморне астрономске таксономије. Овај гранични положај пре свега произилази из језичког материјала — шатровачког говора, који је „изузетан изазов за Мирољуба Тодоровића као песника који је — у покушају револуционисања језика поезије (а тиме и поезије саме) — настојао да искуша све облике и потенцијале језичке говорне и писане праксе“[4]. Оно што Тодоровића, према нашем мишљењу, издваја од

4 Живан Живковић, *Жанрови у сигнализму*, 1991. https://www.rastko.rs/cms/files/books/5499fe6a92bc4.pdf 20. 06. 2021.

велике већине аутора који су се дотакли различитих нестандардних идиома, јесте разиграност инхерентна сигнализму; тако, рецимо, шатро приче не можемо видети ни као далеког рођака тзв. стварносне прозе. Док је код, на пример, Драгослава Михаиловића нестандардни језик *средство* приповедања, Тодоровићева проза је често у великој мери дефабулирана и представља игру различитим језичким средствима која нису употребљена зарад грађења приповести, већ у маниру поезије.

Видимо ли Тодоровићеву преокупацију шатровачким као својеврсну урбану књижевност утемељену у жаргону, могли бисмо је повезати са једном развијеном књижевном традицијом која сеже све до средњег века. Шатро поезија тако би се могла упоредити са најкриптичнијим песмама Франсоа Вијона, написаним на аргу лопова и сецикеса петнаестовековног Париза, које и дан данас представљају неразрешену мистерију, док је шатро проза наследник дуге и угледне династије чији су зачетници племенити дивови Гаргантуа и Пантагруел. Треба нагласити да је идеја земаљског сазвежђа којом смо се користили како бисмо објаснили поетичке особине шатро прозе у тесној вези са механизмима карневализације описаним у делу Михаила Бахтина. Вертикала о којој смо раније говорили на друштвеном плану пресликава се у хијерархијско уређење, односно, чврст поредак у којем обичан човек заузима најниже место. Тек је карневалско осећање света, обележено слободном интеракцијом међу људима, ексцентричним понашањем, спојевима неспојивог и профанизовањем светог, у стању да уздрма status quo, и доведе до реафирмације пучке културе (у случају Раблеа), односно, културе „бегишких“ мацана и фрајера, али и „кокара, сова, топовњача, редаљки, дупетара, солитерки, пиколина, камењарки, шамшула, узвијојла“[5].

Нарушавањем вредносне вертикале и давањем гласа обичном човеку, Тодоровић на уникатан начин одговара на питање

5 Мирољуб Тодоровић, *Шатро приче*, Београд: СКЗ, 2007, стр. 61.

кризе језика, један од главних проблема (нео)авангардних поетика. Користећи се језиком који „не подлеже правилима науке о језику, поседује изузетно развијену флексију, лексички је богат иако у свом вокабулару не садржи све граматичке врсте речи већ само именице, глаголе, придеве и бројеве“[6], овај аутор постиже нешто што је у оквирима стандардног језика тешко замисливо — стварање текста који делује семантички испражњено, односно, пуком игром речима и њиховим звуком, али то није. Ако је заумна поезија „непреводива и не организује ни један конкретни смисао — њена семантичност је изван језика којим се обликује; шатровачка поезија [и проза] је преводива и ‘преведени’ на стандардни језик, њени стихови су потпуни смисаони искази“[7]. Ово решење кризе језика подсећа на раблеовске каламбуре, досетке и пучки говор, и у себи носи један незанемарљиво хуман(истички) елемент, пре свега евидентан у снажној вери у бујичну снагу језика који се непрестано обнавља упркос свима онима који су спремни да прогласе његову смрт. Модерно песништво у звездама види нешто удаљено, недостижно и илузорно, што кореспондира са беспредметношћу и онтолошком испражњеношћу језика; насупрот томе налази се сигналиста Тодоровић, један од ретких који су се окренули познавању земаљских сазвежђа — блиских, достижних и — *стварних*.

3. Више од хиљаду речи

Поднаслов Тодоровићевог романа „*Боли ме блајбинґер*“, који гласи „шатро роман у 150 жвака и 50 слика“ послужиће као ready–made објашњење тлоцрта ауторових земаљских сазвежђа на тротоару. Као што смо већ појаснили, Тодоровић

6 Живан Живковић, *Жанрови у сиґнализму*, 1991. https://www.rastko.rs/cms/files/books/5499fe6a92bc4.pdf 20. 06. 2021.

7 Исто.

нам даје низ микро–прича — трагове живота у граду, који упркос тривијалности преживљавају и остављају отисак. Елемент који представља круну ауторовог приступа јесте *визуелни*: конкретизацију метафоре „connect the dots“ допуњује други члан Тодоровићеве једначине — *слике*. Овај аутор у своју прозу укључује и визуелне конструкције, често реализоване као колаже одсечака фотографија и цртежа са укљученим типографским елементима. Улога слика је вишеструка: оне се некад јављају као илустрација или коментар приче (како то у вези са причом „Укопаће те до крајника“ примећује Маријана Јелисавчић[8]), а готово увек имају сопствену вредност и могле би се, независно од прича, посматрати као сјајан пример визуелне поезије. Међутим, незанемарљива функција визуелног елемента јесте — аутопоетички коментар. Да бисмо појаснили ову улогу, вратићемо се на чињеницу да су у питању *конструкције*, чији елементи су узети из наше свакодневице и комбиновани на нове начине, који често евоцирају естетику поп–арта. Самом чињеницом да су у питању целине састављене из делова који сами по себи немају естетске квалитете, Тодоровић нас упућује на принцип који влада на свим нивоима шатро прозе: текстови прича представљају својеврстан одраз слика по томе што су и сами плод трансформације ефемерног у уметничко. Спајање наизглед безвредних елемената у естетски релевантну целину реализовано је и на нивоу романа, који као целина умногоме надилази своје делове — како текстуалне, тако и визуелне. Исти принцип важи и за збирке „Шатро приче“ и „Лај ми на ђон“; премда роман са собом носи нешто чвршћу повезаност елемената, и збирке прича успевају да заблистају тек на макро плану, који наизглед једноставне „жваке“ смешта у контекст.

8 Маријана Јелисавчић, „О шминкерима, штрудлама и шокинг шатру“, *Маїија сиїнализма*, Београд: Еверест Медиа, Пројекат Растко, 2016, стр. 134.

Инклузија колажа у књиге прозе важна је и као испољавање сигналистичке тежње ка полимедијалности (која је, уосталом, и једна од црта овог покрета које су умногоме олакшале његове ширење на глобалном нивоу). Мешање жанрова, које иде руку под руку са полифоном књижевношћу, код Тодоровића прераста у мешање различитих медија изражавања, што можемо посматрати или као надилажење граница језика, или, што је више у духу сигнализма, *проширење* језика на подручја виђена као нејезичка. Као што шатровачки говор, као један шифрован језик ограничен на уличну супкултуру, показује неумирућу природу језика и сведочи о томе да књижевност не ствара и не кодификује лексеме и језичка правила, већ их тек користи као изражајно средство, елементи из других медија овој језичкој основи дају додатну димензију инклузивности, којом се значење језика проширује на превасходно лингвистичку дефиницију „система комуникације са утврђеним правилима“. Самим тим, сигнализам у приказивању тоталитета људског искуства посеже за много широм палетом, и неограничен конвенцијама писаног језика, приказује стварност наше свакодневице непосредније. Укључивање говорних, гестуалних и знаковних елемената тако није сврха само себи, већ представља нови алат који својом природом омогућава стварање уникатних конструкција које не одговарају постулатима писане књижевности у њеном традиционалном облику, али су непосредни и пријемчиви управо због своје близине нашем поимању света. Стога је тешко говорити о елитизму и неразумљивости сигнализма, за разлику од неких других авангардних –изама. Оваква „деелитизација“ књижевности није нова, већ представља продужетак једне непрестане борбе чији су заточници у своје време били Петроније Арбитер, Рабле, или Стерн, који су, свако спрам духа своје епохе, проширили границе приповедања и језика, постављајући дотад невиђене захтеве пред читаоца. Тодоровић, као савремени сомелијер земаљског сазвежђа, на свој начин наставља да иновира прозу, доказујући беспредметност сваког ограничавања тема и средстава књижевности.

Владимир Папић[1]

S&S: СЕКСУАЛНО(СТ) У СИГНАЛИСТИЧКОМ (ШАТРО) РОМАНУ *Боли ме блајбинīер* МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Сажетак: Рад представља осврт на однос према сексу и сексуалности у шатро роману *Боли ме блајбинīер* Мирољуба Тодоровића. Специфичан језик јунака одређује његову позицију у свету, време, место и „миље“ ком припада, што доводи до посматрања сексуалности кроз призму начина живота и схватања корисника жаргона. Приказан као маскулинитет спреман да све учини и (скоро) све разуме, јунак овог шатро романа уклапа се у књижевну традицију бунтовника који потребу за репродукцијом замењују екстазом.

Кључне речи: неоаванграда, сигнализам, жаргон, шатро роман, сексуалност, маскулинитет, Другост, Мирољуб Тодоровић.

Сигнализам, једини српски (и југословенски) неоавангардни правац који је стекао међународни успех, изнедрио је успешна прозна и поетска дела заснована на језичким поигравањима и комбинацији текстуалних и визуалних елемената. Међу њима је и шатро роман *Боли ме блајбинīер* Мирољуба Тодоровића, замишљен као спој 150 „жвака“ и 50 слика. Коришћење жаргона омогућава да се роман пише „сам од себе“, претендујући на истинитост управо због детерминације света књижевног дела језиком којим јунак нашег доба говори. Самим тим жаргон постаје и својеврсни дијалект и социолект — ограничен на подручје за које је карактеристичан и са употребном

1 Одсек за компаративну књижевност
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду

вредношћу само међу скупином људи која дели иста интересовања и животна схватања.

Роман Мирољуба Тодоровића представља исповест у првом лицу неименованог мушкарца, довољно младог да користи жаргон, а довољно зрелог да буде песник и филозоф улице. Насупрот традиционалној исповедној прози — од Светог Августина и Русоа до аутобиографија и мемоара савременог доба, (анти)јунак болног блајбингера своје изјаве сматра жваком — необавезним разговором, ћаскањем. Теме које он отвара повезане су са прохујалим смутним временима, чије реликте и данас (пре)познајемо око себе, а који унутар романа добијају историографску вредност.[2] Самим тим јунаку (који заступа читав свој колектив) бивају блиски ризични модели понашања који живот своде на неизвесне временске оквире од 24 сата. Јунак, уморан од дугих ноћи и лаких жена, окружен смрћу, криминалом и дрогом, такође поседује специфичан однос према сексуалности, усклађен са неизвесмошћу коју носи његова свакодневица.

Сексуалност, као неизоставан садржај људских живота, инспирисала је песништво од самих његових почетака — еротске поезије Међуречја, библијске Песме над песмама, античке лирике и комедије, нашег Црвеног бана и обзорја ране модерности са специфиним критичким дискурсом који се кроз еротско усмерава ка свештенству и другим социјалним групама (уп. Папић 2019), све до сексуалности као нагона за животом од заснивања Фројдове теорије, па све до пост–постмодерне прозе (уп. Марићевић 2016: 113–132).

Свако време поседује двоструки поглед на секс, између пуританизма и декаденције, рађања и задовољства, спрам стања у ком се друштво налази. Друштво које Мирољуб Тодоровић

2 Попут народног стваралаштва, и жаргон се мења, прихвата или заборавља, стога је његово бележење сродно раду фолклориста и својеврсном конзервирању духа времена у датом тренутку.

приказује у свом роману јесте транзиционо и у својој сржи анархистичко, те је и његов опус у знаку бунта „наочиглед упереног на стандардни језик и граматичке конвенције, а посредно и на све стеге и окове у које идеологија и друштво могу да уаме појединца и уметника“ (Марићевић 2016: 128). Стога је и путеност слободна, разуздана, необавезујућа — представља само моменат специфичног задовољства после ког се даља повезаност са предметом пожуде прекида физичким одласком или преласком у категорију онирички, несвесног — „убијањем сове“. Као што смо и поменули, живот јунака одређује такав однос, непрестано свестан смртности и незадовољан реалношћу, он не жели да се повезује већ егзистира само као јединка.

Ипак, ту малу смрт мушкарца која настаје изливање семене течности[3], по правилу мора да проузрокује друго биће. Маријана Јелисавчић се осврће на шатро литературу и закључује да у њој „одредница за жену у разјашњењу крије и значење девојке (жене) и значење проститутке (као нпр. кока). Када се ипак да извршити подела на асфалтуше и оне које то нису, жене су најчешће сведене на (пре)наглашене особине свог физичког изгледа: снајперка — са наочарима или музара — са великим грудима, или — без додатног описа — главобоља (или октопод)“ (Јелисавчић 2016: 131). Тако и друга жвака (илустрована „сликом“ истоветних голих женских силуета) описује „ергелу камењарки“ у Босанској — ту су: „асфалтуше, цепаљке, ходалице, смрдибубе, офелије, чварци, пицопевке, пушике, ашови, флинте, растураче и прангије“ (Тодоровић 2009: 6), које ваде и нуде своју зевалицу. Екстреман пример женске сексуалности јесте извесна Грофица Деласенагузи, која ради као „кафе герла“

3 Веза са телесним доле приказана је и у „жваци“ „Дроћка“, где су, као и код Раблеа, повезани коитус и дефекација као два сродна задовољства пуњења и пражњења тела.

код једног „пајтоса“ јунака романа, којој је „кара вирила из очију“, те ју је он и черечио у магацину (Тодоровић 2009: 148).

Жена је у свету који репрезентује Тодоровићев јунак сведена на сексуални објекат и увек спремна да га задовољи и доведе до тренутка екстазе — који ће му потврдити да је жив. Сврставане у различите категорије и каталошки представљене, подсећају и на колективне ликове Симовићеве Хасанагинице[4] — „женске за војну употребу“. Њихов живот заснован је на односу понуде и потражње, а суштина је везана за подизање морала међу војницима. Тако бисмо жене „затечене“ у Босанској могли да сматрамо „војно употребљивим“, с тим што се сада њихови војници боре на врелом београдском асфалту за неке, мало другачије идеале. Насупрот њима, појављују се и жене које траже корист од мушкараца. Поглавље „Наивна ко француска собарица“ приказује спонзорушу која „драми невинашце“ хотећи да је неко „укњижи, а овамо пола Бегиша јој дизало ноге“ (Тодоровић 2009: 127). Ипак, неке од „каталошких“ жена не могу да се помире са сопственом судбином. Јунакиња приче „Живот“ је пре тридесет година била „отровњача“ — лагодан живот, путовања, мењање швалера; што није успело да је усрећи, већ је пронађена у стану са пререзаним венама.

У Босанској улици се нуде и транвестити[5] — „ако ти дворска луда више љуби буљу“ (Тодоровић 2009: 6). За приповедача је хомоеротика Другост, он се не поистовећује са њом, није му привлачна, али је разуме као појаву. Насупрот шатро причи „Позадинци“ из збирке Лај ми на ђон, у којој се према (затворској) хомосексуалности односи са страхом, фобијом и

4 Ова драма Љубомира Симовића показује и то колико жаргон успешно може да се уврсти у регистар тзв. „високе“ књижевности, посебно оне засноване на класицима, а затим стваралачки преображене.

5 Транџа истовремено означава трансексуалца и трамвај којим се овај вози „ка штајги“ (Тодоровић 2009: 91).

подозрењем, у роману *Боли ме блајбинīер* ситуација је знатно другачија. Свако има могућност сексуалног избора на београдским улицама, па чак и девојка која се допада главном јунаку. Тако „жвака“ „Врује сестре“ приказује клинку, жујку, добро парче коју наш јунак покушава да заведе, све док не уђе „крупна, гузата даркерка“ и преотме му је.

Такође, можемо конструисати став главног јунака да је сексуалност толико важна у животу, да би само њен изостанак био патолошка појава. Иако у приповедачу видимо (понекад чак и токсичну) мушкост, еректилна дисфункција која се дешава у поглављу „Ништа од шеве“ угрожава његову позицију — премда се он и према томе односи незаинтересовано и једноставно предлаже партнерки да оду на починак. Такав лагодан став према кризи мушкости оправдавају друга поглавља овог романа, у којима јунак хода улицом са својим „калемегданским Победником“ и тражи где да га удоми (Тодоровић 2009: 138), али и она у којима његова анимална природа долази до изражаја те је „халаукнуо као звер свршавајући“ (Тодоровић 2009: 64). У „жваци“ назива „Не готиви жене“ приказан је Воја Зоња који засигурно није пеликан, „али, ипак, контам да има неку гадну кваку и да му нешто дебело фали“ (Тодоровић 2009: 79).

Коришћење жаргона унутар друштвене групе којој јунак припада представља вид духовне делатности која му омогућава да се позиционира у систему, али и да оствари менталне игре — које му помажу да непрестану буде на опрезу. Важност опреза у смутним временима јесте неупитна када си окружен дешавањима „да ти се чупа дигне на глави“, стога се нема времена за размишљање о емоцијама и међуљудским односима ван „пословне“ сфере. Ипак, потребно је бити на сталном опрезу и када је избор партнерке у питању. Мушкарци „рогоње“ приказани су као појава коју је нужно сурово исмевати. Каква год била позиција Паје Дупета у криминалном свету, њега ће увек пратити прича како је био „зателебан у своју рибу“, која се

„пошевила са целом клапом“ (Тодоровић 2009: 13). У „жваци“ назива „Пустила се у промет“ приказан је демонски тип жене–разводнице. Описана као калаштура коју „нико није ђанио“, а „швалерисала се са свима редом“ — „због ње су се дешавале сталне гужве и пичвајзи у нашој сандучари“ (Тодоровић 2009: 58). Она представља најпогубнију силу која може да доведе до стања хаоса међу мушкарцима који су на заједничком задатку. Као неугледна трачара, представљала је све супротно од њих и тако постала својеврсни Сатана–ометач. Насупрот њој, постоје рибе о којима се непрестано полемише у мушким разговорима, а тим причама се потврђује заједништво и међусобно разумевање чланова исте социјалне групе. Наш јунак понекад сексуално општи и са девојкама својих пријатеља — када доживи ерекцију у тоалету у који затим уђе „Жикина риба“ Тања, једино што јунак ради јесте да је „увлачи у кењару“ и „забрављује врата“ (Тодоровић 2009: 92). Иако би међу „ортацима“ морала да постоји извесна доза лојалности, очигледно је да су у питању жене са којима они не планирају ништа озбиљно, већ им служе за забаву, те њихово дељење није табуизирано.

Када је у питању locus amoenus шатровачке прозе, у питању су клубови, дискотеке, тоалети, магацини, улице, али и „кокошињци“. Приповедач је неодољив те је само потребно да се појави испред врата девојке у „кућној пртљи“, која га „лаћано нафилцованог“ пушта у стан, да му „балави лудак“ пружи „талични тренутак“. Приметно је да се сексуални односи најчешће одвијају у становима партнерки, а јунак Тодоровићевог романа не „приводи“ код себе, како бисмо претпоставили. Тако и „Разводница“, илустрована сликом која указује на тајновитост, говори о одласку (аутобусом) на Канари Хил са једном разводницом у њен богато опремљени стан. Приповедач живи на ивици, за њега комшијске приче нису важне (понекад су и комшинице његове сексуалне партнерке), али ипак избегава сексуалне сусрете са свакаквим у свом станишту — „жвака“

назива „Почех да се заливам“ даје први сигнал да је и сам заузет.[6] Адреналин који доживљава током табуизираног сусрета у простору детерминисаном преваром, доводи до тога да му никада „пендрек није био већи и тврђи“ (Тодоровић 2009: 28). Слично је и у причи/поглављу/жваци „Смрзла су ми се јаја“, где јунак мора да испари након гала цепаже јер се његовој партнерки супруг враћа са ноћне шљаке (Тодоровић 2009: 72). С друге стране, поглавље „Био сам затечен“ приказује одлазак са клинком из „Мајце“ у његов стан, где их је загрљене на вратим затекла Сања, жена која је први пут проговорила у роману, и то речима: „Која ти је та курва?“ (Тодоровић 2009: 115). Жене превару доживљавају на другачији начин. Оне које су осуђене на то да буду верне, не могу да издрже када сазнају да су преварене. Пример је поглавље „Оладила га на књавању“, у ком „кока“ са Мазгарника партнеру „измасира гегеш“ јер се швалерисао. Мушкарци закључују да је требало одмах да је утабају и да би то образложили, излажу своје вјерују: „Зар не сме човек после свих мука и зајебанција, које има на шљаки и у гајби, да убоде нешто и са стране?“ (Тодоровић 2009: 191).

Из претходно изложеног закључујемо да Мирољуб Тодоровић у свом сигналистичком шатро роману *Боли ме блајбинџер* приказује (анти)јунака наших дана, блиског криминалном миљеу, али и недовољно важног и успешног у њему да би био мртав. Урбани момак са асфалта који најчешће шета (и „филозофира“) а понекад се вози и „бусом и транџом“, у сексу проналази тренутно задовољење које ће му дати потврду да је жив и да је мушкарац. Свођење жена на објекат сексуалног

6 У неколико „жвака“ се помиње извесна Сања као именована емотивна и сексуална партнерка. Она је и сама кокетна, али најчешће не прелази границу ка превари, иако наш јунак у тим тренуцима жели да је „пресели у читуљу“ (Тодоровић 2009: 90). Ипак, његов ортак, Мунгос, Сању помиње као ломикурку, на шта приповедач закључује да није ни чудо „што јој је муж завршио у дилкарници“ (Тодоровић 2009: 167).

задовољства након битака на улици и код куће, олакшава тежину живота човека у транзиционом и постранзиционом времену. Нужно је превазићи *masculine stress* и изборити се за своје место под сунцем да би се од нивоа ваши достигао статус Наполеона. У томе им помажу жене, али и мушкарци — зависно од тога ко шта воли.

Литература и извори:

Тодоровић 2009: Мирољуб Тодоровић, *Боли ме блајбинтер* (шатро роман у 150 жвака и 50 слика), Београд, Просвета.

Јелисавчић 2016: Маријана Јелисавчић, „О шминкерима, штрудлама и шокинг–шатру", у: *Матија сигнализма*, Београд, Everest media — Пројекат Растко.

Марићевић 2016: Јелена Марићевић, *Легитимација за сигнализам*: пулсирање сигнализма, Београд, Everest media.

Папић 2019: Владимир Папић, „Критика свештенства у делима српског и европског раног модерног доба", Нови Сад: *Летопис Матице српске*, 503/3.

5

О сигналистичкој поезији

Мирјана Бојанић Ћирковић[1]

А, Б, В КИБОРГА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА: ПРИЛОГ ПОЈМОВНИКУ СИГНАЛИЗМА

Сажетак: Предмет рада је анализа путање стваралачке космичке одисеје Мирољуба Тодоровића, започете делом Планета (1965), са тежиштем на (тренутно) последњем сигналу овог стваралачког корпуса у збирци Киборг (2013). Поред наведеног контекста (сцијентистичке фазе Тодоровићевог стваралаштва и космогонијске тематике), дело Киборг тумачимо у ширем сигналистичком кључу уз компарирање методологије дела са остварењима релевантних књижевних праваца (футуризмом). Анализа вербално–визуелне збирке Киборг, сходно комплексности садржаја и форме, истраживача неминовно води ка азбуци Тодоровићеве експлицитне и имплицитне сигналистичке поетике, где се изнова, стваралачки, врши превредновање одређених сигнала попут језика, писма/знака и (тотал)комуникације. Синтеза имплицитних сигнала Киборга потврђује значај збирке у ширем контексту сигналистичке уметности и поетике.

Кључне речи: киборг, језик, писмо, знак, заумни језик, (тотал) комуникација

Киборг — од вербалне варијанте до тоталкомуникативног сигнала

Циклус Киборг је „етапа“ поетског, визуелно–вербалног „космогонијског“ експеримента Мирољуба Тодоровића започетог 60–их година XX века. Иницијални назив (наслов) ове

1 Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за србистику
mirjana.bojanic.cirkovic@filfak.ni.ac.rs

„етапе“ био је Јупитерова црвена мрља. Према садржају, циклус припада корпусу Тодоровићеве сигналистичке сцијентистичке поезије чије је иницијално дело *Планета* (1965). Корпус „космогонијских“ тема ове збирке (простор, време, материја) обрађен је у циклусу Киборг и збирци *Нокаут* (1984), где су заступљене поједине песме Киборга. Током рада на овом циклусу, Тодоровић је интензивно редиговао и проширивао поему Путовање у Звездалију (1971).

Белешке *Дневника сигнализма 1979–1983* сведоче да је почетак 1983 године, када ће се уобличити циклус Киборг најпре као комплементарна вербална варијанта и саставни део визуелне поеме Васионски хијероглифи, потом засебна збирка (2013), у знаку Тодоровићеве наде да ће и та година бити стваралачка и полемичка, али и поетичке обузетости свемиром у новом сигнал–значењу.[2] Термин варијанта у контексту збирке Киборг и појма којим је збирка насловљена треба разумети не само као спој „органских“ и „синтетичких“ делова (у контексту Тодоровићеве збирке визуелног и вербалног материјала), већ и кроз сврху таквог „спајања“ која се, сходно сигналистичкој поетици, односи на „побољшану“ (ширу) комуникативност вербалним материјалом који је, опет, пронађен и уобличен сигналистички (сходно поетичком трагању посебним, а универзалнијим облицима комуникације)[3].

Киборг као поетички појам Тодоровићеве збирке, у другачијем (терминолошком) руху осветљава суштинско у поступку сигналиста: ако је, по дефиницији, „стварни киборг човек који користи кибернетичку технологију да поправи или

2 Miroljub Todorović, *Dnevnik signalizma 1979–1983*, Tardis, Beograd 2012, 483.

3 Уп.: „Допустити говору да изнова говори.“, „Говор као глас самих ствари.“, „Трагање за посебним облицима комуникације.“, „Реч и знак као средства изворног самоисказивања.“ и сл. (Мирољуб Тодоровић, *Језик и неизрециво*, Алтера, Београд 2011, 12; 13; 24; 100).

надвлада физичке и психичке недостатке властитог тела“[4], у контексту сигналистичке поетике киборг је стваралац који (често у исти мах) вербалним, визуелним, гестуалним, пермутационим, компјутерским и др. поступцима настоји да побољша тело поезије (или другог уметничког облика) са циљем универзализације идеје/поруке/информације[5] и побољшања њеног комуникативног потенцијала. Тодоровићево одређење Киборга као вербалне варијанте збирке *Васионски хијероглифи* не искључује друга значења која варијанта (односно варијација) задобија у контексту сигналистичке уметности јер се у појединим песмама збирке Киборг уочава поступак комбинаторичког спајања речи у синтагме и сложенице, изостављање интерпункције и сл. Семантичкој лепези појма киборг треба додати и значење на које сигнализира Тодоровићев текст „Комуникација — биће — мишљење“: „Сигналистичко је биће будуће биће. Биће перманентне и увек наново освајане будућности; оне исте која га чека на међашима плаве планете, или оне већ видљиве на кружним путањама Сунчевог система, или оне још увек сањане у тамним дубинама застрашујуће галаксије.“[6] Киборг је, дакле, тоталкомуникативни сигнал.

Писмо — анатомска конституција свемира и човека

У основи *Васионских хијероглифа* као „анатомске конституције“ Тодоровићеве поеме и визуелно–вербалног источника циклуса (односно збирке) Киборг јесте комбинација цртежа и словних, математичких, физичких, хемијских знака. Песме су делом реализоване на новинском материјалу.

4 https://sr.wikipedia.org/wiki/ (21. 7. 2020)

5 Сетимо се да је појам информације примарни естетски феномен у сигналистичкој уметности („Лепота је информација.“ — записао је М. Тодоровић у више аутопоетичких бележака).

6 Мирољуб Тодоровић, „Комуникација — биће — мишљење“, поговор збирци *Киборг* (Алтера, Београд 2013, 58).

Визуелно–вербалне песме збирке Киборг обликоване су на неколико начина: у циклусу песама *Васионски хијероглифи* често налазимо визуелизацију зрака или структуре честице, при чему овај графички аспект песме има функцију издвајања вербалне песме „у малом“; речима посткласичних наратолога, ове песме су „mise en abyme“ не само шире, визуелно–вербалне целине, већ и целе збирке. У „стиховима“ песама у малом уочава се поступак комбинаторике, при чему је фреквентност речи условљена космогонијском тематиком збирке. Кључне речи ових „песама у зраку“ или „песама у честици“ јесу писмо, енергија, сигнал, Земља, хтети, време и биће (човек, жена). Човек је средиште визуелног пола ових песама. За имплицитну поетику збирке нарочито су важне визуелно–вербалне песме, односно колажи сачињени од новинских чланака и илустрације праска из којих пројављују управо претходно истакнуте речи, односно сигнали. Тему космогоније као тежишта збирке Киборг усложњава наглашавање речи неизвесно и могућа бића праском. Како је у основи збирке Киборг идеја преноса информације „могућим бићима“ у космосу, визуелним песмама наслућује се оптимистичан исход преноса поруке јер се истим графичким решењем издваја човек као пошиљалац, реципијент и последњи путник „звездовоза“ (кованица из песме „Да ли сте чули пса како завија“). Каткад су човек и жена, или њихови екстремитети (рука — писмо и нога — корак) истакнути црном, бојом космоса, чиме се подвлачи њихова „супериорност“ у погледу истраживања свемира. С друге стране, поетски, човек и жена у Тодоровићевом Киборгу носе и свемир у себи.

Сигнал и свемир — експлицитне и имплицитне поетичке релације

Белешка са прага 1983, датирана последњим даном претходне године, „лансира“ два Тодоровићева поетичка сигнала: експлицитни, где свемир „технолошки“ освешћује ствараоца

осветљавајући му „новински“ путеве приближавања којима увелико корача човек померајући границе могућег[7] и где борави померајући границе маште, и имплицитни где се свемир треба представити као идеја, „језиком у језику“, попут вихора и бездна „у нама“, „на длану“, „иза жарке несанице“, попут искре, „пробуђен“[8]. Али, иза ове очигледне инспирације сигналиста свемиром (у сваком смислу) постоји дубља, скривена поетичка релација: циклус Васионски хијероглифи настао је исте године када је са Кејп Кенедија у Флориди „Пионир 10“ лансиран у свемир; међутим, док је последњи слаб сигнал „Пионира 10“ примљен 23. јануара 2003, Киборг се 2013. године објављује као засебан „сигнал“ итекако јасан својом поруком: „ова космичка одисеја још није завршена“.[9] Пут оба „пионира“, заправо, није био лак: иако је лет прве космичке летилице, начињене људском руком, био инспиративан за Тодоровића као визуелног стваралаца, о чему сведоче колажи Пионир стигао до Сатурна, Збогом, Пиониру, Пионир–*10 ушихнуо*, Мистерија Пионира 10 који су настајали упоредо са важним етапама на путањи летилице, вербална сигналистичка остварења често нису могла испунити Тодоровићево обећање „ни дана без песме“.[10] Важно је нагласити да је разлог Тодоровићевом „отежаном“ осмишљавању вербалне форме „сигнала“ о свемиру, парадоксално, обиље научних постигнућа која су обележила почетак 1983.

7 Више бележака Тодоровићевог Дневика похраниле су тада важне вести о човековом боравку у свемиру; примера ради, пред сам почетак 1983. године Тодоровић бележи чињенице из новинске вести о рекордном боравку совјетских космонаута А. Березевоја и В. Лебедева у трајању од 185 дана.

8 Цитиране речи и синтагме припадају поменутој белешци Тодоровићевог *Дневника сиīнализма 1979–1983*, датираној 31. 12. 1982.

9 Речи Мирољуба Тодоровића из посвете уз збирку *Киборī* (30. августа 2018) упућене аутору овог рада.

10 Уп. са белешком из 16. јануара 1983. (Miroljub Todorović, *Dnevnik signalizma 1979–1983*, 495)

године, међу којима Тодоровић у свом дневнику нарочито истиче операцију уграђивања првог вештачког срца „на недорођено време“ (16. 2. 1983), проналазак основне субатомске честице (*vicon*) 7. 2. 1983, откриће свемирског црва у Тихом океану крај острва Галапагос на дубини од 3000 метара, откриће међугалактичког облака и хипотезе о сажимању свемира, сиднејска изложба бића која ће наследити човека (по мотивима књиге После човека Дугала Диксона)… Паралелно са „свемиром“ (у дословном и пренесеном значењу) у новинским текстовима, Тодоровић овај семантички комплексан, у исти мах материјалан и апстрактан појам, истражује у књижевнотеоријским, филозофским и књижевноуметничким списима Ј. Лотмана, Г. Башлара, В. Хлебњикова и других. Мноштво сигнала најзад се упутило ка истом песничком средишту; тако је настала прва песма будућег циклуса, а касније и засебне збирке Киборг–а, „Цезаре старкељо зашто храниш птице“.

Сигналистички отворени крај

У дневничкој белешци која датира из 22. 2. 1983. године, Тодоровић, међу одговорима на анкетна питања уредништва загребачког часописа *Република* које не намерава да пошаље својим коуредницима, записује важан аутопоетички став: „све је у ломовима, испрекидано […]. Сем овог Дневника ништа није рађено континуирано, с планом, стално.“[11] Узимањем у обзир целокупног контекста у ком настаје и у ком се развија сигнализам, Тодоровићев поетички минус–елемент позитивно конотира јер, очима сигналиста, неизвесније је шта ће се сутра пронаћи, изнаћи, осмислити, досећи, него човеково буђење; а из тих корака и помака сигналисти црпе инспирацију и форму. Пут Киборга, попут путање „Пионира 10“ *a priori* је испрекидан, изломљен и (за)увек са отвореним крајем. Појам отвореног

11 Miroljub Todorović, *Dnevnik signalizma 1979–1983*, 529.

дела овде је употребљен у значењу у којем фигурира у сигналистичкој поетици: према М. Тодоровићу и Клаусу Гроху, проучаваоцу сигнализма, отворено дело је „галактички систем спреман да издржи све интервенције, а да при томе не буде уништен.“[12] 9. марта 1983. Тодоровић редигује циклус Киборг са свешћу да њему и даље нешто недостаје, али се то не може надоместити „нађеном поезијом“, нити је, пак, ствараоцу потребан још само последњи трзај како би уобличио овај циклус; оно што Киборгу недостаје, заправо је његова предност: (не)извесност његовог сигнала. Исте године када је Киборг дат *Књижевним новинама* (1983), „Пионир 10“ („стари добри другар“ ког је Тодоровић од лансирања користио у уметничке сврхе) напустио је Сунчев систем и упутио се према најдудаљенијим, неиспитаним пространствима космоса.[13]

Комуникација

У Тодоровићевим књижевнотеоријским и књижевноуметничким разматрањима „обраде“ и значења свемира укршта се више важних сигналистичких појмова и поступака. Синтагма „пламено писмо“ из Тодоровићеве дневничке белешке, касније у варијацијама заступљена у Киборгу, метафора је прве човекове комуникације са свемиром, успостављене тренутка када је човек почео да тумачи свет око себе, што је резултовало појавом првог (сликовног) писма. Записујући (уцртавајући) у камен, глину и дрво знаке света око себе, човек је утискивао „свој“ свемир и „лансирао“ себе у будућност (односно својим делима успоставио је комуникацију са будућношћу). Прво (сликовно) писмо је уједно први пример најуниверзалније,

12 Нав. према: Živan Živković, *Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa*, „Vuk Karadžić“, Paraćin 1994, 248.

13 Нав. према тексту „Последњи сигнал са Пионира 10“ објављеном у *Планети*: магазину за науку, истраживања и открића, http://www.planeta.rs/01/astronomija.htm (15. 7. 2020)

најдемократичније, тоталне непосредне комуникације дела и реципијента; уједно, ово је темељ сигналистичке поетике. Тодоровићеви Васионски хијероглифи и насловом и садржајем потврђују и поручују да је знак одраз сигнала свемира кроз човека.[14] Сигнал се манифестује кроз звук, слику, слово и глас; стога и сигналистичка песничка (и остала) дела, често у исти мах, користе наведене „манифестације“.

У поговору збирци Киборг, написаном 1972. године, Тодоровић објашњава појам комуникације у сигналистичком кључу: „Комуникација је темељ и храна човекових открића.“[15], а основни циљ сигналистичке комуникације је „да нам омогући истраживање бића у немирењу са ентропијском хладноћом свега оног што нас окружује (времена, ствари, поретка и закона).“[16] Циклус (касније засебна збирка) Киборг обликована је као апелатив, при чему се сигналистички субјекат наизменично обраћа неком (али нипошто одсутном и непознатом) ти и нама, који сигналистичким метајезиком песама бивају приближени, укрштени, прожети, а тако преплетени и стопљени собом формирају поруку, „међузвездану шифру“, сигнал за поход — освајање „над кором језика / кристалне планине“[17] „војском гладних и подивљалих фонема“ (песма „Киборг“). У контексту теорије књижевности, циклус Киборг се апелативном формом приближава Маркјевичевој

14 Уп. „Знак је космична природна појава“ (Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, „МСТ Гајић“, Београд 1994, 16). Сигналисти значајну пажњу посвећују разликовању симбола и знака: док за симбол није потребна присутност оног што он означава, знак је истовремено и материјалан и спиритуалан; стога „знак значи“ (Љубиша Јоцић, наведено дело, стр. 17), односно непосредно комуницира. Ово је једна од премиса сигналистичке поетике.

15 Мирољуб Тодоровић, Киборг, 58.

16 Исто, 58.

17 У оригиналу стих гласи: „над кором језика кристална планина“ (Мирољуб Тодоровић, *Киборг*, 16).

„лирици позива“, док се и формом и садржајем свакако може назвати „креативном лириком“ јер је свет циклуса (касније збирке) Киборг заиста „аутономан свет, потпуно неупоредив са објективном стварношћу“.[18] Парадоксално, Киборг као за*(ум)лазећи* иза елемената стварности[19], „метафорама с јарким сликама, уз примесе егзактних астрофизичких појмова и речи“[20] бешумно комуницира са шумом прошлости (традиције) и (технолошке) будућности.

Истраживање димензија речи

Један од источника сигналистичке поетике је премиса да „реч има четири димензије“[21]. Разбијање основа језичке материје на молекуле (речи) и атоме (слова), сигнализирање њихове мисаоности, фоничности, сликовности, фисије и фузије, ослобађање енергије језика и „градња једног језика од датих елемената чије сада другачије контекстуално повезивање у синтагматске целине ствара експлозивне и вишезначне песничке мозаике.“[22] не напушта песника сигналисту ни након сцијентистичке фазе стварања. Стихови „азбучни ратници рушите ријте кидајте / у победничком лудилу крваво трупло језика“ („Да ли сте чули пса како завија“) изнова сигнализирају поетику песме — пута — истраживања могућности језика, инхерентну сигналистичким ствараоцима; у наведеној песми стваралац се назива звездознанцем који се наслађује пронађеном дубином звука, а сам пут стварања назива се звездовозом

18 Henrik Markjevič, *Nauka o književnosti*, Nolit, Beograd 1974, 139–140.

19 Јер „Реалност је најнатприроднија ствар, реалност је најнеобјашњивија ствар.“ Овај цитат Бранка вВ. Пољанског из Манифеста панреализма преузет је из Тодоровићеве дневничке белешке датиране 21. 2. 1983. (Miroljub Todorović, *Dnevnik signalizma 1979–1983*, 523).

20 Исто, 494–495.

21 Miroljub Todorović, *Vreme neoavangarde*, Altera, Beograd 2012, 9.

22 Исто, 10.

— истраживачким путовањем чији је домет сазнање језика у свим његовим димензијама. Прва визуелна песма збирке Киборг закључена је још једним истицањем насушности речи (језика, комуникације): „уместо слова — водоник“.

Заумни језик и сигналистичка тоталкомуникација

У основи поетике *Васионских хијероглифа* као визуелном полу Киборга, јесте и појам/поступак заумног језика, преузет од руских футуриста, али имлементиран у контексту поетике сигналиста где песничка слика снажи онолико колико осветљава сам извор (порекло бића), несвесно, имагинацију, непознато; оно што претходи доласку, мисли, светлости, даху, духу. Мотив заумног језика и идеја заумног у Киборгу су заступљени у више варијација и конотација: у песми „С мирисом љубичице с иловачом“ заумна реч се кроз стихове супституише мирисом који долази иза границе појавног и који пробија зидине куле (мрака, несвесног, небића); заумна реч означава почетак невремена, односно пробој, настанак, сигнал за–умног у бићу. Заумна реч, „разапета између ствари као дуга“ („Када нам мраз прикуца срце дивљим ружама“) иште се попут камена мудраца („Теку црвене магле и жуте ламе“), али у исти мах од ње се стрепи као од „пакленог путовања“. Поменута стрепња има позитивну конотацију („ready to explore“) јер (и) у контексту Тодоровићеве збирке ватра означава прочишћење и почетак. Заумно „ом ах хум — ом ах хум“ („Теку црвене и жуте ламе“) „тотално непосредно“ комуницира љубав. Наведени вокални склопови (ОМ, АХ, ХУМ) метајезик су визуелне песме. Прва два пара вокала семантички корелирају са „АМ“, које Љубиша Јоцић након опсежне анализе семантике визуелне песме Мареле Бентивоглио, назива универзалном речи љубави: „’АМ’, између полуотворених усана [у визуелној песми, прим. аут.], […] укључен у визуелну песму, остаје и даље визуелни, а не

вербални [језик].“[23] „ОМ“ и „АХ“ такође су сигнали који прелазе баријере вербалног материјала. У односу на њих, „ХУМ“, без обзира на хомоним који означава узвишење, вис, то исто конотира својим вокалним склопом, односно сигнализира управо акустичке сензације са/из хума. У контексту наведене Тодоровићеве песме, овај вокални склоп упућује на трајање и интензитет љубави. А свако превазилажење вербалног и ликовног материјала је пут ка новој комуникацији, непосредној и тоталној, сигналистичкој.

Један од стихова — аутопоетичких укрштаја сигналистичке и руске футуристичке и формалистичке традиције налазимо у песми „Рекао си експлозија Азије“, где се „реч–предмет“ (односно знак, сигнал), највећа радост песникових[24] чула, „рађа у запењеном говору“[25] који недвосмислено алудира на заумни језик. Кроз свега пар стихова збирке Киборг Тодоровић је вешто имплицирао још један поетички став, овога пута везан за традицију заумног језика. Заумним песницима Тодоровић назива и творца термина и песничког поступка стварања „арабескних језичких симбола“, А. Кручониха (у песми „Од твоје поноћи скројићу бисерну школьку“), и виртуоза заумних стихова, В. Хлебњикова, али и Хомера који „као гром одјекује“ и комуницира мимо свих временских, просторних и језичких баријера. „Уметник именује свет на нов начин, и као Адам именује све. Љиљан је диван, али реч ’љиљан’ је окаљана прстима и силована. Из тог разлога ја љиљан зовем ’еуи’, и поново успостављам оригиналну чистоту.“[26] — ово је само једно у низу

23 Љубиша Јоцић, наведено дело, 56–58.

24 Наведена песма обликована је у 1. лицу једнине; стога смо заменицу „мојих“ супституисали према горе наведеном решењу (ствараочевих).

25 Мирољуб Тодоровић, *Киборг*, 23.

26 Aleksei Kruchenykh, „Declaration of The Word as Such“, u: Vladimir Markov, Russian Futurism: A History, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1968, 131.

Кручонових размишљања о „речи као таквој“ (наслов манифеста из 1913. године). Чистота речи у заумном значењу А. Кручониха похрањена је у више неколико заумних речи Киборга, али и у речима — међузвезданим шифрама, муњи — ватри — огњу фотона („Киборг“), „нагости подивљалих фонема“, на „углу окрвављене усне“ („Кртице подривају обале океана“), небеском прстену и оку као симбола бесконачности у коју ће бити смештена душа речи — „шљунак звонких брзака“, кресница и пламен.

Иако се Кручоних, говорећи о праисконској форми поезије, нипошто не везује за конкретну песничку врсту, Тодоровић у Киборгу преиспитује еп/епопеју и изнова сигнализира његову природу и мисију: епско песништво говори у име целе заједнице којој припада; оно говори о стварима које су за целу заједницу важне[27] и обраћа се целој заједници. Приказујући митске, историјске или друге догађаје који су једној заједници познати и значајни, еп је високо (широко) комуникативан жанр (у датој заједници). Заједница у чије име „говоре“ Хомерови епови и којој се обраћају, свет је у малом. Сигналисти су, такође, трагали за уметничким вербално–визуелним и др. моделима шире комуникативности. Потом, по дефиницији сачињени уметничком прерадом митских и историјских усмених (и писаних) наратива, Хомерови епови су, на неки начин, настали трансмедијалном прерадом. Хомерово дело је, дакле, и источник и узор у погледу комуникативности дела и стваралачког поступка сигналиста. Оваквим „виђењем“ заумности (пре свега у смислу тоталне комуникативности) Тодоровић је отишао корак даље од руских формалиста и футуриста који су се превасходно везивали за традицију дечјег

27 Парафраза дефиниције епа Паваа Павлчића у тексту „Epsko pjesništvo“ (Z. Škreb, A. Stamać (ur.), *Uvod u književnost*, Globus, Zagreb 1998, 413–414).

фоклора и „ономатопеје и усклика са емотивним наδојем“[28]. У односу на поезију руских футуриста која врви од заумних речи, Тодоровић је у песничком „дијалогу“ са стваралаштвом заумних песника настојао да осветли насушност заумног (универзалног, општег, тоталног) у комуникацији. Збирка Киборг освешћује изнова реципијента сигнализирањем исходишта, путева и домета заумног; неке од њих и демонстрира. Песмом „Зангези“ Тодоровић конкретизује поетички дијалог са Велимиром Хлебњиковим, аутором истоимене песме, усмерењем на поетику песме. Зангези (алузија на реку и водопаде Замбези) је метафора свих значења песме: „тескоба камен“ / „што се задихан котрља кроз Азбуку“, оплођење, простор кроз који „кроз слова цвили“, пут, јуриш, „звездани језик“ који разуме кула вавилонска. Песма је шум, хук, ток, бит, порука.[29]

У духу поетике сигнализма као уметничког правца, у Киборгу се, међу источницима, поборницима и узорима сигналистичких поступака (стваралачких метода), нашао и стваралац Марк Шагал не само из разлога што се уметнички подједнако

28 Milivoje Jovanović, „Zaumni jezik“, у:*Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1985, 886.

29 Тодоровићев однос према поетици (песничких узора) прецизно је анализирао и објаснио Душан Стојковић у тексту „Поезија све–чула Мирољуба Тодоровића“: „Мирољуб Тодоровић никада није робовао некој теорији: он јој се приближи, преузме од ње неколике елементе и веома брзо се удаљи, било тако што је заборави сасвим, било тако што је повеже са, не ретко, њој сасвим супротстављеном теоријом, било тако што је негира новоусвојеним поетичким поставкама; његово песничко дело је једно велико гибање, незаустављиво кретање, али не мирно и поступно, већ распрскавајуће, налик на јурење у различитим правцима истовремено (то нипошто није мана, већ — могуће је — и основна поетичка премиса читава његова песниковања: жеђ за променама, метаморфоза, новост).“ (http://signalism1.blogspot.com/2009/08/nepresusna-moc-pevanja.html, 12. 7. 2020). Тумачећи збирку *Киборī* сигнализирали смо да је поезија Велимира Хлебњикова Тодоровићу пре свега била инспиративна за дијалог о поетолошком.

креативно и успешно опробао на свим сликарским материјалима, већ и што Тодоровић у контурама и бојама (Беле) „Невесте“ („La Mariée“) ишчитава универзалне сигнале љубави, по Шагалу, „једне (једине) боје која даје смисао животу и уметности“[30]. Заумни сигнали „дир бул шчил убеш шчур“, из линија и прелива бисерне беле, жуте и црвене, кроз перо, боје и заум „стрелохитро“ поручују „од твоје поноћи скројићу бисерну шкољку“ (у истоименој Тодоровићевој песми).

Закључак

Анализа Киборга показује да је овај циклус, односно збирка много више од поетичког сигнала Тодоровићеве поезије. У односу на утихнули шум „Пионира 10“, Киборг звучи и значи. Негујући „планетарну“ свежину сцијентизма, Киборг се потврђује као знак континуитета поетичког обликовања једне важне идеје. А тај пут је сигналистички нов. Кроз колаж гласа, звука и слика, честица и формула, ватре и воде, митског и савременог хаоса, језгро живота пулсира сигналом ствараоца, јасно комуницирајући са будућим.

30 Уп. „У животу постоји само једна боја, само једна на уметничкој палети, која даје смисао и животу и уметности. То је боја љубави.“ (https://sr.wikipedia.org/sr 1. 8. 2020)

Милена Кулић

ЉУБИША ЈОЦИЋ — ПОСЛЕДЊИ МОХИКАНАЦ НАДРЕАЛИЗМА И ЊЕГОВА СИГНАЛИСТИЧКА ТЕОРИЈА

Без дилеме, Љубиша Јоцић је био један од оних свестраних стваралаца наше књижевности пуног интелектуалног и стваралачког потенцијама, који је оставио непроцењиви допринос савременој српској књижевности. Писао је поезију, романе, приче, есеје, снимао документарне, игране и лутка–филмове, глумио је, сликао, са страшћу писао о филмовима и заносио се сликама. Умео је да сачува своју оригиналност и аутентичан поетски лик услед најжешћих идеолошких преврата, окружен неразумевањем и критикама („И најбољи, најчеститији, испирају уста мојим ниским именом"), покушавајући да дође до сопствене апсолутне чистоте изражаја. Посматрајући његов целокупан стваралачки опус, плодан и разноврстан, може се рећи да је успео да своје уметничке квалитете покаже у готово сваком домену књижевности и да остави немерљив допринос у нашој култури, и на плану есејистичког промишљања и на плану стваралачког поетског и прозног талента.

Познато је да се Љубиша Јоцић релативно касно укључио у сигналистичку праксу, тек 1975. године, деценију након појаве Тодоровићеве *Планете*, књигом поезије *Месечина у тетрапаку*, а потом је годину дана касније књигом *Колико је сати* (1976) потврдио напуштање надреалистичког опуса. Након дуге надреалистичке и дадаистичке фазе, Љубиша Јоцић прихвата сигналистичку делатност онда „када се уверио да је класично схваћена поезија у ствари 'говорење нападнуто празнином', говорење, дакле, које не може да одговори на захтеве

‘долазеће епохе која је истовремено и овде’“.[1] Наравно, име Љубише Јоцића у српској књижевности најпре се везује за надреалистички круг и српску авангарду — друштво окупљено око „Москве“ и „Руског цара“, на челу са Марком Ристићем и Душаном Матићем. Након поетског (*Сан или биљка*, *Поема без наслова*, *Суморна питања*, *Poetas*, *Огледало*, *Крилато корење*, *У земљи Арастрата*, *Курир на прозору*, *Све девојке треба да путују*), прозног (*Љубав и слобода*, *Поломљена кола*, *Пролећни сан*, *И с тобом сама*, *Тамнице*, *Драга Машин*), драмског дела (*На рубу ноћи*) и краткометражних филмова, Љубиша Јоцић је своје стваралачке врхове уистину досегао књигама *Месечина у тетрапаку* и *Колико је сати*, оним књигама у којима преиспитује различите идеје сигнализма и све његове могућности. Иако се његово име везује најпре за поезију, његово дело није вредно само као песничко. Уз поезију, за истраживање сигналистичке теорије Љубише Јоцића, поред осталог, значајни су огледи о сигнализму које је писао у периоду од 1975. до 1978. године, као и програмско–манифестни текстови које је писао са Мирољубом Тодоровићем.

Стваралачки немири и сви изазови „изама“ у оквиру којих је стварао у последњим годинама живота приближили су га *тихој револуцији* коју је сигнализам, у том тренутку, уносио у поетски живот. Обраћајући се будућим временима, „епоха која је у знаку прелаза индустријске у технолошку“, сигнализам је отварао нове стваралачке ширине, посебно у сфери језичког експеримента, освојао је планетарни простор и иницирао нове изворе уметности, али није нужно оспоравао књижевну традицију и историју, већ је покушавао да досегне уметност данашњице. Овде се не ради о пропадању традиције и негирању свега наученог, већ о реорганизацији вредности и дијалога са модерним светом. Доследно својим ставовима, Јоцић, ширећи

1 Живан Живковић, „Љубише Јоцића огледи о сигнализму“, у: Огледи о сигнализму, Љубиша Јоцић, ИПА „Мирослав“, Београд, 3.

хоризонте новије српске поезије, ступа у полемички дијалог са традицијом коју оставља иза себе, истовремено признајући вредности не само Даде и надреализма, већ сваког покрета после тога. Сигнализам није одбацио позната средства комуникације, информације, искуство науке, језик, књижевност, „ни једно досадашње искуство човекове свести, страсти, разума, имагинације, интуиције“.[2] То је оно што се Љубиши Јоцићу допало. Његова стваралачка тежња за слободом нашла се у правцу који је готово концепцијски доследно тражио пут за слободу стварања, насупрот, рецимо, теорије „ред по ред“ коју је заступао Богдан Поповић. Препознао је отворену могућност да буде оно што јесте, односно, како и сам каже „оно што и не слути да јесте“. Зато, у посвети на књизи песама *Колико је сати* (1976) показује своје искрено одушевљење сигнализмом и његовим оснивачем:

Великом Песнику
и Истраживачу
Мирољубу Тодоровићу,
сигналисти који ми
је дао сигнал да
и ја свој вагон
прикључим великој
композицији Сигнализма,
пријатељски
и срдачно…

Аутохтони авангардни стваралачки покрет, који је почев од назива, теорије и праксе, настао у креативним лабораторијама наше културе, почива на (стидљиво али дубоко проклијалом) семену сигнализма, које је, упркос отпорима и времену, „у којем естетике и поетике застаревају брже од неплаћених рачуна“, опстало и прерасло у корениту и чврсту

2 Љубиша Јоцић, „Сигнализам II“, Каталог *Сигнализам* ‹81, Оџаци, 11.

шуму сигнала. Тражећи универзални начин за представљање свих творачких моћи човека, за испољавање „језика саме збиље“, тј. „онирички језика свакидашњице“, Јоцић је сигнализам прихватио као планетарну уметност. Реч је о покушају да открије језик свакодневице, да премости јаз између поезије и свакидашње комуникације и да се ритмови и језици коначно усагласе. У уверењу да је савремени свет свој израз нашао у „уметности која подразумева најсвестранију људску информисаност“[3] Љубиша Јоцић је покушао да у својим есејима разјасни и дефинише поједине сигналистичке методе и схватања, да одговори на нека питања која су годинама постављана, као и да из своје стваралачке праксе савременим песницима приближи језик сигналистичког таласа. Био је свестан Јоцић да нико не може прескочити, нити избрисати оно што је сигнализам унео у нашу књижевност. Свежина уметничког стварања коју је зачела ДАДА препознатљива је и у сигнализму, са огромним могућностима развоја у свим могућим правцима. Визуелна поезија, која је своје постојање бележила и у старој грчкој, римској, средњовековној књижевности, књижевности барока, све до Аполинерових калиграма, футуриста и надреалиста, производ је електронске цивилизације, а разбијање дотадашњих структурних елемената — најпре на речи, а онда на атоме–слова — доводи до превазилажења вербалног песничког израза, тј. проширивања појма језика. Управо те синтаксичке игре присутне код Љубише Јоцића подсећају, по Константиновићу, на „незавршену шах–партију безмерјем могућних варијанти“.[4]

Од првог текста о сигнализму „Знаци везани за саму реалност“ до постхумно објављених текстова, Јоцић је уверења да се „у поезији догађају револуције и да су оне неопходне како би се

3 Исто, 4.

4 Радомир Константиновић, „Љубиша Јоцић“, у: *Биће и језик*, Просвета, Београд, 1983, 301.

могло ићи напред“.[5] Свестан да се налази у потпуно другачијој стварности и да човек мора да развије нове квалитете како би опстао у тој стварности, Јоцић улази у нови слој хуманизма, открива нове могућности људског духа и технолошке епохе. Таква врста условљености уметности, науке, мита, ритуала и технолошког света, односно сигнала и његовог значења, прихваћена је у новој хуманистичкој визији света коју је Љубиша Јоцић дефинисао у својим сигналистичким манифестима. Иако ови есеји представљају истраживање сигналистичког тематског круга Јоцићевог стваралаштва — у њима систематизује увиде из истраживања односа језика и значења. Интерпретативно заносном анализом значајних питања сигналистичког контекста, Јоцић је овим есејима заокружио својеврсну теорију сигналистичке културе, а његово есејистичко промишљање усмерено је најпре ка комплексним појмовима енергије језика, знака, тела, система, технологије итд. Доминација технолошких манифестација живота, у знаку хиперболисане модерности, која је изразита у последњој фази стварања Љубише Јоцића, повезује Јоцићево дело са осталим сигналистима. Тражећи дијалог са светом кибернетике, Јоцић није желео „кибернетичког човека“ сматрајући да овај свет није за њега — желео је кибернетику за човека, која ће у сигнализму развити пуни потенцијал. Људским способностима прикључене су и оне које припадају машини, а електронски таласи осим струјне енергије преносе и мисао и идеје. Оно што је Јоцићу првенствено сигналистичко обележје јесте неспутана инспирација, која омогућава да се служи сигналистичким обрасцима.

Привучен уметности тела (body art) као виду „активне поезије без употребе речи“, Јоцић опажа специфичност сигналистичког приступа нагом телу, о чему пише у есејима „Сигналистичка уметност тела“ и „Наго тело као савремени масмедијум“, посебно наглашавајући морално–социјални подтекст оваквог приступа људском телу. Људско тело схватио је као „један од

5 Љубиша Јоцић, „Знаци везани за саму реалност“, *Политика*, 1975, LXXII, 22212, 7. август, 13.

могућих знаковних система“, а поетском истраживању тела је приступио узимајући своје тело за сопствено истраживање. Ограђујући се од егзибиционизма, воајерства и нарцизма, као најчешће описе назива „уметност тела“, Љубиша Јоцић за пример узима експерименте Марине Абрамовић, објашњавајући да је еротика блиска уметности још од Дионизијских игара, чак и пре, у култним ритуалима посвећеним фалусним церемонијама, па све до, рецимо, француског еротског позоришта XIX века и телесно нагог *Living театра* у нашим временима. Пред свевременим и актуелним питањем „Да ли је нагота у уметности морална или опсцена?“, пред лепотом Ероса на сценском светилишту, стиче се закључак да је свака полемика узалудна. Мотив акта свеприсутан је у ликовним, сценским, филмским и визуелним уметностима, а естетска еволуција овог мотива показаће како се мотив шири према жанровима, који су често предмет свакојаких манипулација од опсцених призора до патолошких морбидности. *Erotic art* утемељује се и у нашем времену као естетски феномен. Брачни пар психолога–сексолога Еберхард и Филис Кронхаузен годинама је сакупљао многе слике, скулптуре и графике (од средњег века, ренесансе до данас), а све теме и мотиви били су искључиво везани за обраду еротских представа нагог тела. На основу њиховог сакупљачког рада закључујемо да се иза ликовних представа људског тела крију антрополошка питања естетске транспозиције живота и уметности. Још је Ерос, син Марса и Венере, а у грчкој митологији — син бога рата Ареса и богиње лепоте и љубави Афродите, говорио је Платон у *Гозби*, *преносио боговима оно што је људско, а људима оно што долази од богова.* Љубиша Јоцић, имајући све ово у виду, наглашава да је женско наго тело присутно још и као „магијско средство комуникације, зачарано и очаравајуће“[6], а да је наго тело најчешће продукт реклама и тржишта којим влада закон новца и производње.

6 Љубиша Јоцић, „Наго тело као савремени масмедијум“, *Поља*, 1975, XXI, 201, 9.

Љубиша Јоцић, даље, у свом есејистичком опусу показује да жуди за непосреднијом комуникацијом између песника и читалаца, за „међусобним читањем мисли“, за прозрачењем језика и објашњењем *подрхтавања значења* сигнала који се нађу пред читаоцима. Есеј „Сигнализам и језик“ парадигматичан је када је у питању језик традиционалне поезије, за коју сматра да је истрошен и да се мора „прозрачити у име демократски оријентисане уметности данашњице“[7]. Свестан да језик „затамљује, отуђује самим тим што је симболичан, што говори о нечему што он сам није“[8], Јоцић тежи за непосредношћу сигналистичког језика откривањем другог начина поетског сликања. Наглашавао је да поезија треба да буде свуда доступна, да „свако може да напише оно што види / оно што чује оно што осећа / и тако да то другима саопшти и други њему / зар није то добро“.[9] Раскринкавање лажне авангарде од сигнализма почео је у огледу „Поново поводом сигнализма“, у есејима „Опет фрагменти о сигнализму“, „Сигнализам као неминовност свог времена“, и у песми „Леш“ где тврди да

лажна авангарда са њеним комплексима неурозама
психозама паранојом и свима осталим менталним обољењима
није потекла ни из каквог гинекократског принципа
разлози за сва труљења налазе се у малим
империјалним прљавим ратовима експлоатацијама
човека од човека таутологији традиционализма
националистичком бесу расистичкој дискриминацији
права авангарда је против целог тог света и његове
АВАНГАРДЕ

7 Љубиша Јоцић, „Сигнализам и језик“, *Књижевна реч*, 26. април, 1976, V, 55, 9.

8 Исто.

9 Љубиша Јоцић, „За манифест“, *Месечина у тетрапаку*, Просвета, Београд, 1975, 45.

Љубиша Јоцић је знао да *ӣрава авангарда* мора бити усмерена против целог света, уверен је био да авангарда мора бити својеврсна истинска и важна револуција и да сигнализам својим методама жели да се одвоји од дотадашњег стања у авангарди, да чак представља „негацију извесних карактеристика прошлих авангарди". Позивајући се на ставове Хегела, Маркса, Лењина, Фројда, де Сосира, Барта, Хајзенберга, Ленсана, Кајоа, Маркузеа, Фукоа, Планка и Опенхајмера, Јоцић је о сигнализму писао као о покрету који је био „неминовност нашег времена", који је успео да „изгради властити метајезик и тиме омогући максималну комуникативност својих остварења и најшире публике".[10] Веровао је у везу науке и поезије, те се често упуштао у истраживање гласова (попут Рембоа), у жељи да савлада „тоталитет саопштавања", а самим тим и нову врсту поезије коју је пружио сигнализам.

Бавећи се стваралачком методологијом и поетском праксом сигнализма, Јоцић је у више есеја изнео јасно формулисане дефиниције сигналистичког покрета, посебно у текстовима „Сигнализам I" и „Сигнализам II", својеврсним програмско–манифестним текстовима, у којима тврди да „сигнализам гледа на све што се дешава истовремено као да је то и нешто прошло и давно прошло, и као да то тек настаје".[11] Сматра да је „сигнализам против ентропије, против разарања, смрти, сигнализам је за љубав, рашћење, субверзивну креацију и креативну субверзивност, за имагинацију".[12] Промењен однос према језику, започет у надреализму и дадаизму, сигнализам је завршио и донео у књижевност схватање да је при еволуцији и променама човека нужна и промена језика и поезије. Револт и револуција неопходна је, сматра Јоцић, чак и да би човек био у

10 Живан Живковић, „Љубише Јоцића огледи о сигнализму", у: *Оӣледи о сиӣнализму*, Љубиша Јоцић, ИПА „Мирослав", Београд, 9.

11 Љубиша Јоцић, „Сигнализам", Каталог *Сиӣнализам '81*, Оџаци, 8.

12 Исто.

стању да воли, довољан је „велики бол, један велики сан или једно проклијало пијанство“ јер једино тако „може да се ободри све оно што би прости интереси потискивали“. Није случајно Јоцић у писму упућеном Мирољубу Тодоровићу 7. августа 1975. године писао да се све мења „наука, мода, ствари потрошње, производња, потребе, непотребе, потребе–непотребе, гаџети, електронске машине, политика, морал, неморал, морал–неморал, неморал–морал, сексуални симболи, уметност. Сигнализам све промене прати, у свима мењајући себе и све око себе“.[13] У есејима „Систем сигнализма“ и „Сигнализам и три материје психе“ Јоцић је настојао да систематизује сигналистичку праксу, показујући да подржава посезање за савременом физиком, нуклеарном физиком, астрофизиком, хемијом, биохемијом итд.

У једној од песама из *Огледала* „Кад је свануло погледао сам у ноћ иза себе“ Јоцић је писао да се у претходним епохама тровао горе него да се „хранио / салатом од кринова и љубичица / изгриженом од ситних биљних ваши“, да је говорио „речи труле / и промашене / као у ливничким пећима жар“, као и „гадим се да окренем странице / својих прошлих стихова, / као да отварам врата / да сиђем у кужни бар“.[14] У књизи *У земљи Арастрата* он показује жељу да погоди „шта обележава епоху, тих пет година, још у лету. У првим потезима. То ствара једно страшно расположење садашњости. Онај који не стиже да се окреће, да извирује и премерава прошлост“. Иако неухватљив Јоцић је, ипак, препознатљив у свакој епохи. Константиновић, примера ради, препознаје „истога генија адаптабилне интелигенције“[15]

13 „Одломци из писма упућеног Мирољубу Тодоровићу“, у: *Огледи о сигнализму*, Љубиша Јоцић, ИПА „Мирослав“, Београд, 97.

14 Љубиша Јоцић, *Огледало*, Београд, Ново поколење, 1951, 52.

15 Радомир Константиновић, „Љубиша Јоцић“, у: *Биће и језик*, Просвета, Београд, 1983, 302.

увиђајући његову способност функционисања у противречним околностима.

Колажирањем есејистичких манифеста Јоцић је показао да је песник / есејиста широке културе и неограничене игре духа и идеја. Овим текстовима улази не само у системе сигнализма, већ у системе самога живота објашњавајући како сигнализам улази у структуру света и у једном поетском напону ствара своју визуелну поезију. Лудистички приступ књижевности (осим у делима у којима је посвећен историјским темама, као што је драма *На рубу ноћи*) Љубиша Јоцић је у последњим годинама стварања прилагодио сигналистичкој тежњи за онирички дубином. Није случајно Јоцић тврдио да је сигнализам ништа друго но „Знак да треба пробудити Снове“ и да се ту ради о једном другачијем систему људске психе. [16] *Сигнализам је процес* и упркос покушајима није успевао да га дефинише и уоквири једним манифестом и једним текстом. Желео је да избегне „мрежу система“ — а знао је да је сигнализам *неминовност свог времена*, односно да је као и сваки други систем „контрадикторан, антагонистички, у њему владају силе потенцијализације и актуализације, и зато се он може посматрати само као процес, као систем система“.[17] Теорија сигнализма, како је и сам тврдио у есеју „Сигнализам као неминовност свог времена“ мења се у складу са практичним достигнућима епохе и интензитетом интеракције са читаоцима. Проблематизујући стварност и жељу за Новим у тој стварности, Љубиша Јоцић „планетизира уметност и критичку свест“ и прилагођава поезију читаоцима, у уверењу да „песник је песник да би поезију стварали сви, а не нико“. Љубиша Јоцић овако види песника свог доба:

16 Исто, 8.

17 Љубиша Јоцић, „Сигнализам као неминовност свога времена“, *Градина*, 1980, XV, 8, 105.

песник ступа у директну комуникацију са читаоцем
и десакрализује тржиште
песник не мора да буде у Кејп Кенедију али види
полетање космичког брода
песник прати научнике у истраживањима и жели свима
да саопшти њихове проналаске и да је парахлофенилалин
инхибитор синтезе серотонина у мозгу
и да знатно појачава сексуалност

песник испитује и саопштава појаве које се јављају
на преласку индустријске цивилизације у научну
песник наслућује време кад ће сви људи живети уметнички[18]

О његовом животу понајвише ћемо сазнати из онога што је сам записао у *Немогућим мемоарима* (1972) и *Љубави и слободи* (1934), посебно када је реч о његовој надреалистичкој фази. Исто тако, стално самопосматрање и самопреиспитивање присутно је и у књизи *У земљи Арастрата* где се Јоцић константно пита ко је то Ја: „Ко је рекао Ја? Ја? То је читав зверињак који се уједа урлајући. Ја, то су проклињања једно другог, убеђивања, силовања, наговарања, потказивања, издаје, убијања, изношења на видело“.[19] У писмима упућеним Мирољубу Тодоровићу, Јоцић је често писао о себи. Навешћемо мало већи фрагмент из писма:

Жене су ме волеле, јер сам их волео, више сам гладовао у животу него што сам био сит (и кад се узме и у оно време кад сам имао кућу — јадно је то богатство било — али у тренуцима кад сам нешто имао, пружао сам га другима више него себи, био сам увек осмехнут и спреман на хумор, могао сам да се наљутим као звер, али сам био благ, попустљив, љубазан, спреман да примим све особине других људи са толеранцијом. Куповао сам одела на распродаји, тако да сам за сто хиљада био обучен по пет

18 Љубиша Јоцић, „Песник“, у: *Месечина у тетрапаку*, Просвета, 1975, 38.

19 Љубиша Јоцић, „Ја“, у: У земљи Арастрата, Нолит, Београд 1955, 116.

> година, а био сам модернији и елегантнији од оних који су годишње трошили за облачење десет пута више. Ишао сам са мало жена, али свака је уз мене добијала нарочити сјај. Завидели су што сам имао осмех, што ме није прождирао каријеризам, сујета, нарцисиодност, некрофилична бирократкса жудња за владањем преко положаја, што сам умео да волим једну жену, а не да се сваке ноћи балавим са другом, што сам имео да подносим све наказности ближњих и да се надам да ће бити бољи. Талентован сам, држим се још у позној младости, не може да ме малтретира ко како хоће. Шта остаје завидљивцима него да подмукло кажу: шта он хоће, он је срећан човек.[20]

Као што је речено, *Месечином у тетрапаку* Љубиша Јоцић делом напушта надреалистичке поступке и представља „критику савремене цивилизације управо са становишта радикалних покрета шездесетих година, којима су се тада многи бавили: потрошачко друштво, репресија, манипулација, сукоб старих и младих, слободе и поретка, спонтаности и организације“.[21] Због тога у овој књизи песама, посвећеној у потпуности електронској цивилизацији, можемо препознати и велики каталог тема привлачних савременим песницима, својеврсни списак имена и назива предмета планетарне цивилизације којој тежи Јоцић, стварајући тако сопствену књижевну теорију

> Чини ми се да истовремено кад настају
> моје песме настаје и мој манифест
> док пишем видим како се ствара моја поезија
> и онда описујем такође у песмама[22]

20 Радован Поповић, *Разносач месечине*, Службени гласник, Београд 2009, 111.

21 Ђорђије Вуковић, „Љубиша Јоцић: аутобиографија и поезија“, у: Љубиша Јоцић, *Изабране песме*, Српска књижевна задруга, Београд 1981, 13.

22 Љубиша Јоцић, „За манифест“, у: *Месечина у тетрапаку*, Просвета, 1975, 44.

Најбољи онда када тежи ка новим у књижевности, када је био склон експериментима и испољавањима новог схватања поезије и језика, Љубиша Јоцић је Ново разумео као побуну против устаљених идеолошких поредака, које се дуго нису померали, и као тежњу за досезањем оних реторичких и визуелних средстава која не везују његову ослобођену мисао. Тежећи специфичној употреби језика, са играма речима и „звуковним оркестрацијама“ показивао је да је и језик средство идеолошког протестног става против епохе која је била иза њега. Јоцић се у свом стваралаштву мењао, од епохе до епохе, али се у свакој од тих фаза бавио променама и експериментима у поезији, у жељи да истражи човека јер „реч је о поезији / реч је о човеку // у питању је поезија / јер је у питању човек“. Песничко искуство Љубише Јоцића, сигналистичко али и оно пре њега, пружа нам драгоцену прилику за размишљање о самој сврси стваралачког чина. Да ли је поезија један импулсивни и ирационални чин или је, ипак, победа дијалога са већ мишљеним и доживљеним? У „Манифесту“[23] песник је мишљења да је „писање комуникација са свима / те не треба избегавати понављање нечег / што су већ други рекли“. Као и поезија сигналистичког смера, која у синтези наученог види једину могућу стваралачку пустоловину, и Јоцићева поезија тежи ка путевима слободе. Очито, он остаје далеко више мистериозан од наших песника, стоји као чудна загонетна личност, окружен неразумевањем, остаје недоречен и у фрагментима проучен. Убедљиво је више пута показано да је Јоцић у својим погледима на свет дубок, темељан и надахнут, а да је сваки његов искорак утемељен поетичким премисама. Он је човек енергије, радозналости, знања и духа — упркос превидима и грешкама у рецепцији његовог свеукупног дела — и као такав је запамћен. Нема сумње да је поезија Љубише Јоцића велика загонетка и отворено питање

23 Исто, 47.

наше књижевности. Па ипак, праве разлоге за све ово нећемо наћи у његовој биографији нити у његовој епохи, ма колико се чинило да је тако. Додуше, Константиновић нас уверава да постоји нешто што бисмо могли назвати „рушевина стилова и ставова“ Љубише Јоцића, мислећи на сталну потребу за променама, за коришћењем различитих језика (сликарства, филма, романа, поезије и есеја). Следећи, донекле, сигналистичку поетику, Јоцић се нашао у једном парадоксалном положају да једним сложеним језичким конструктом открива нешто далеко више и далеко шире. Дакле, жеђ за растављањем језика на најосновније делове и непрекидно проблематизовање сваког знака доводи нас до кључа за разумевање његовог стваралачког система — тежња да се нађе трансфер најефикасније комуникације и досезање песничке истине.

Владимир Б. Перић

БЕСКОМПРОМИСНИ ДИНАМИЗАМ КАРДИОСИГНАЛА

Јелена Марићевић Балаћ, *Без длаке на срцу*, Београд, Everest Media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2020

Сигнали поларних контекста тела и духа, који се емитују из фоликула песничке збирке *Без длаке на срцу* Јелене Марићевић Балаћ, директно су усмерени на читаоца, како смелошћу лирског субјекта да поруши родне баријере тако и мноштвом интертекстуалних релација који успоставља песнички свет. Поменута везивна влакна која обезбеђују плодно тле за потпуно ослобађање енергије језика крећу се у распону од цитата Волта Витмена („А сад ми се чини да је то дивна, неошишана коса Гробова“), павићевских снова (песме „Тривалија“, „Мандарина“) до митопоетских повезивања са Епом о Гилгамешу („Залисци на срцу“) и Одисејом („Мандарина“). Последње поменута нит представља имплицитну везу са пенелопским плетењем, односно уплитањем сопствене жртве, тачније једног њеног дела — косе: „(…) // Када си умро одсекла сам је / и од ње исплела кошуљу / у којој ће те сахранити. // (…)“. Коса се плете по истом принципу као и текст.

На онеристичком плану, павићевски манир пренос ентитета са субјекта на субјекат видљив је у песми тривалија — стрела је транслациони елемент књижевне поруке: „Целе ноћи сам у сну / јуришала копљем на дивљег вепра. // (…) // Ујутру ми је из чела израсла / једна бела стрела. ///“ („Тривалија“). Лирски субјекти се буде у својим сновима („Мнадарина“) а додатни зачудни, фантастични поступак уводи се хиперболизацијом:

„(…) / Као петсто минарета / никло је у срцима острвљана / по петсто длака. / (…)“ („Ada–Kaleh“). У херменеутичко „рашчешљавање“ песме овде може да се укључи став Пјера Гироа према коме се сан доживљава као бежање у егзотику. Кроз фикционалне светове Јелене Марићевић Балаћ постмодернистичка фигура књиге „дише“ као забран у коме се рецепциона означавања материјализују као остављање „отисака“, трагова читања и спречавају наредна (у)чита(ва)ња („Антиквитет“).

Емитовање родних сигнала у збирци *Без длаке на срцу* у складу је са насловом. Доминантни женски глас своју онтолошку позицију тражи дубље од оне–без–длаке–на–језику. Он припада оној–без–длаке–на–срцу, максимално отвореној, директној, емфатичној, посвећеној. Жена је та која у циркулацији песничког језика преузима иницијативу, она је спасилац, руши границе живота и смрти („Млади Грк“) и растура обруче патријархата („Бритва“). Телесно искуство песничког „ја“ је рефлексивно по себи а то се уочава по честим мисаоним обртима у којима се ротира позиција мушког и женског, емотивног и контемплативног, недозрелог и мудрог: „(…) // Ако је изнад свега била Мисао, / ако се због ње Купидо гушио и тешко дисао, / зашто си је устрелила његовом стрелом и бацила на патос? / Да бих је заденула за своју кључну кост као лотос, / јер какви су ми подови, такви су ми годови. ///“ („Парке(т)“). Жена емитује мушке сигнале и то је чини још женственијом.

Очуђење које Јелена Марићевић Балаћ спроводи у тексту налази се на линији коју је дефинисао Еко као ону која свет сигнала пребацује у свет смисла. Сигнал су и маље. Сагледавајући стереотип који љубав повезује са симболом срца, песникиња отвара бочну линију која љубав спаја са длакама. Ово дивергирање омогућава ironични отклон од депилације као „must do“ савременог света: „Љубав су длаке; да, да и треба их депилирати. / Након свраба дуго, дуго, само две недеље / треба ти да порасте нова љубав. // Ти је гледаш, лето је, постаје ти

топлије,/ људи их гледају, не воле жене мађаве, / не воле жене заљубљене. // (…)“ („(Без)везе“). Поетски лудизам, метафорично реализован у врсти „agon“, манифестује се кроз алегорију љубави представљену кроз боје у картама. Картање као вид такмичења у љубавним авантурама, стилски је уобличено у песми „де Раскол“ кроз игру речима: „Између тебе и мене / сад је толико и толико жена / које си здушно херцао; // толико и толико / мушкараца / који су мене пикирали. // Тако смо карирани. // Играмо / у колу, стрефљени тиском / жена и мушкараца / између нас. // Не можемо да плешемо / никад више. Је л’ знаш? ///“. Свакако можемо видети да се кроз текстуалну праксу Јелене Марићевић Балаћ однос између симбола и њихових значења мења, расте и трансформише. Тај динамички процес (ре) креирања смисла у збирци се реализује захваљујући бројним асоцијативним везама на простору од неколико стихова.

Поновним освртом на кључну реч збирке, својеврни аортни појам, длаку, примећујемо да се она третира као биће те тако има онтолошки статус. У песми „Двоглава Горгона“ доминира процес метаморфозе длаке у митопоетичко чудовишно: „(…) Корен који је остао у кожи, / осигурао је брз раст из отрова змијске главе. / Знао сам да ће реп поново извирити из поре / и њихати се на лађи моје коже, / к’о пиратска заставица с лобањом, / али без твог лица. // (…)“. У систему овако конципираних корпоралних знакова, кожа претставља тло, длака флору/фауну песничког света у који је урођено сопство и чије су димензије због могућности драстичног смањивања/увећавање неодредиве. Оно што је сигурно је то да је тело храм али и да је расклопиво, односно да сваки његов део, укључујући и косу, може самостално да се понаша, да егзистира и да се, путем филмских дуплих експозиција, претапа из једне семиосфере у другу: „Доба среће, доба туге (прве четири речи су болдиране В.Б.П.) / Срећа се вијорила / као коса на ветру / и свака је влас била / Индијац који у заносу / плеше и врти се. / И сваки је

прамен био / дервиш са раширеним рукама. / И свака је кика била / перната змија, Кецалкоатл! // (…)“ („Kabi khushi kabhi gham“). Оваквим кретањима, транслацијама и ротацијама, Јелена Марићевић Балаћ лако урања у домен архетипског.

Длака је и део идентитета који се присваја: „(…) // У замену за једну твоју длаку / добила сам мараму ораха. // (…)“ („Тридесето царство“). Ако према ставу Андријеа и Беча „човек по својој телесној конфигурацији сажима стварања: анимални живот = трбух; морални = срце; интелектуални = глава“, онда се збирка Јелене Марићевић Балаћ може схватити као елипса, дакле као она која има две жиже, два фокуса — један интелектуални, који се путем синегдохе може сажети у длаку са главе и онај други, морални, кога представља срце. Враћајући се поново на наслов долазимо до закључка да се лирски субјекат не пролази кроз костићевску дилему „побијених сила“ разума и страсти, већ да оне овде дишу у једном сређеном, ектропичном систему тело–дух. Бол који оставља свака инвазивна козметичка метода, попут епилације, представља тактилни траг, расцеп који човека одваја од природног, родно не–конструисаног. Песничка иронија показује да је природа неискорењива: „Душе су длакаве последњи пут. / Већ следећа генерација душа / биће унапређена / и сијаће као ускршње јаје / када се намаже машћу. // И сијаће / као леђа глумице, / кад је намажу уљем / и загреју рукама. // А онда, приближиће јој се / једно око камере, / крупни кадар, / длака на јајету.///“ („Епилација“). Родна не–конструисаност, тачније деконструисаност за последицу има јављање андрогинског лика: „(…) // Ја сам црни Арапин и жена. / Занос је мој сјај карасевдаха, / а руке ми пуне млевених ораха. // (…)“ („Ко си ти?“). Андрогинска двојност, располућеност у једном, видљива је и у јанусовској метафори: „Наша љубав имала је две главе / што су нас као Јанус немо посматрале, / стапајући се у једно енигматично / лице младића с почетка и краја /

Проклете авлије // (…)“ („Јанус“). У крвотоку збирке равномерно и равноправно пулсирају анимус и анима.

Фигура срца је централна у збирци и она се семантички разлива ка феноменима женског (крв и вода), света сопства, идентитета и егзистирања у најширем смислу. Дифузност принципа женског примећујемо у песми „11000“ корака: „(…) // Док ниси ушао ти, подигао куле / и пустио да кроз њих протече моја крв / и улива се у тело Дунава. // (…)“. Крв се библијски може интерпретирати као душа, жртва али и као ослобођење, невољни нагон којим се започиње путовање љубавни трајекторијама. Амбивалентност емотивних прожимања у лирском субјекту поново је исказана кроз фигуру срца: „(…) / До оног тренутка / кад се канџа твог срца / дотакла мог змијског свлака. / (…)“ („Змија без длака“). Да љубав је борба у којој актери привремено пристају на стереотипне улоге (жена је змија) показују и стихови песме „Клеопатрине игле“: „Била сам срећна само једном у животу; / када смо ходали једне празничне вечери / насред улице, на вејавици. / Наша лица отопила су много пахуљица. / Наши дахови укрштали су се као димови после битака. // (…)“. Интимност се, дакле, не може реализовати ауторефлексивно. Не може се бити интиман сам са собом, а то као последицу има нужност изласка из себе и сусрет/судар са другим, другачијим. Срце се доживљава као средиште света, оно је свет за себе. Љубав налази своје отелотворење у тексту, као лавиринт изграђен од кардиомишићне масе: „Баш–Челик, / то су сви остаци наших љубави, / наталожени у тридесетој одаји срца у гомилу крпа, / као у складишту. // (…)“ („Баш–Челик“). Срце се налази на граници, срце је гранични феномен: „Срце је моје Ада–Кале“ („Ada–Kaleh“).

Срце у позитивном значењу отворености и посвећености детерминише идентитет. Сопство у души расте попут гљиве комбухе („Дунавска комбуха“). Бахантска енергија лирски субјекат одвлачи далеко од европоцентричног: „(…) // Осећам

јачи део себе као Азију. / Приближавам му се, / час јашући, час идући, / час на друму, / час ван друма, / и одевена и гола, / као да се из прогонства враћам кући, / са снагом која чупа реп од вола. // (…)“ („Кравооки храм“). У крзну збирке, у мноштву длака–стилских поступака, налази се и антиидентитет, човека без удова и трупла, „човека без саксије“ у истоименој песми.

Анемичност је осуђена на вегетирање — како животна тако и поетичка.

Евидетно је да је збирка Јелене Марићевић Балаћ *Без длаке на срцу* „пуна кисеноика“, пуна живота. Слобода у том пулсирању израња као лајтмотив збирке. Она се налази у рашчупаности, пуштеној коси, у нешишању („Мандарина“). Крећући се појмовним трајекторијама срца–неспутаности–борбе–другог/првог пола–женствености/мужевности–маљавости/депилираности–слободе–срца… постајмо свесни да корачамо заправо једним асоцијативним лавиринтом којим господари неограничена семиоза. Песничка књига пред нама позива на нова, разноврсна, „тршава“ читања. Читање са задовољством–у–тексту, било критич(арс)ко, било научно, било растерећено икаквог херменеутичког понирања, лишава потребу читаоца/уредника за било каквим одсецањем. Бритва је иманетна песничком перу и ту је тачка.

Стефан П. Пајовић[1]

ОН И ТРШАВО СРЦЕ

(Јелена Марићевић Балаћ, *Без длаке на срцу*,
Београд: Everest media; Међународна културна мрежа
„Пројекат Растко“, 2020, 69 стр.)

Песнички првенац Јелене Марићевић Балаћ састоји се од четрдесет песама сабраних у пет циклуса којима је лајтмотив ни мање ни више него длака. Како се библиотека у којој се ова збирка појавила зове Сигнал (основана 1970. године), не чуди што читалац одмах претпоставља да су длаке које провејавају кроз ову збирку метафора, али ипак се мора одати признање ауторки на семантичком захвату једног крхког појма попут длаке.

С обзиром да је Јелена Марићевић Балаћ доктор књижевних наука упослен на Филозофском факултету у Новом Саду, не треба да чуди интертекстуалност њених стихова и референце на друге ауторе и њихова дела. Ипак, чини се да песникиња епидермиолошки понајвише другује са америчким песником Волтом Витманом који јој је послужио као инспирација у другом циклусу песама. „Влати длака“ су повезане са Витмановим Влатима траве у смислу широког дијапазона метафора траве/длака. У овом делу збирке помињу се депилација, епилација, ћелављење, лињање, залисци и ћосавост у начелу, што указује да је одсуство или уклањање длака подједнако снажан симбол. Као што је то чест случај у књижевности, одсуство неког појма је заправо чврст доказ његовог постојања.

---

1 Филозофски факултет у Новом Саду (алумниста)
Одсек за англистику
stefan@capsred.com

Поред косматих мотива, збирка у свом првом циклусу, пригодно насловљеном „Корени“, твори хронотопоним песникињиног завичаја који се простире дуж Дунава на истоку Србије. Иако се у песмама помињу разноразни топоними (нарочито у песми „Ada–Kaleh“), Дунав попут длаке лежи на срцу песникиње јер све што јој је у животу значајно почива на његовим обалама: родно Кладово, новосадски Лиман где тренутно живи, као и хазарска некропола у Челареву за које ауторку веже тема њеног научног рада, односно стваралаштво Милорада Павића.

Још једна одлика првог циклуса је учестало коришћење речи пореклом из турског језика, попут „алеје“, „зумбула“, „дуњалука“, „ашиклије“, „димискија“, „турбета“, „карасевдаха“, итд. Присуство турцизама није само пуки лингвистички карниж, већ је пропраћено појавом Турака, али не као народа, већ као појединца мушког пола. Управо су разговори са мушкарцем доминантан наративни поступак током читаве збирке. Читалац стиче утисак да „Турчин“ из песме „1100 корака“ остаје саговорни песникиње кроз читаву збирку.

Овакво обраћање мушкарцу кроз стихове махом представља присећање како им је некада било лепо заједно, што је најбоље сажето у песми „Клеопатрине игле“ где се помиње како је била срећна само једном у животу „једне празничне вечери“ када је ходала заједно са тајанственим мушкарцем, али су сада између њих „сметови векова“.

Наведена песма је такође пример оријенталног усмерења песникиње, јер док прави „обелиске од снова“ попут три обелиска у Њујорку, Паризу и Лондону који се у народу називају Клеопатриним иглама, песникиња пролази поред свог мистериозног мушкарца као поред „турског гробља“. Наведени израз је типичан за поднебље Србије, али ако мало боље размислимо, Египат фараона, пирамида, сфинги и обелиска јесте три и по века био под Османским царством, подједнако дуго колико

и централна Србија. Поред Египта, четврти циклус „Долина краљева“ помиње астечка, персијска и индијска божанства, али су она омеђана монотеистичком религијом, па тако песма „Вишнуова кћи“ започиње Псалмом 58.

Мотив недостајања и сећања на мушку особу је готово изједначен са ћосавошћу, тако да ту лежи један слој палимсеста длаке као симбола/сигнала. У песмама „Напуштени мит“, „Млади Грк“ и „Човек из саксије“ долази до замене родних улога, па је сада мушкарац тај који говори. У петом циклусу посреди је стапање лирских субјеката у прво лице множине, тако да Манов Ашенбах развејава „наш прах“.

Поред мотива длака, песма „Парке(т)“ је још један одличан пример онеобичавања. Наиме, не само да је подна облога у виду дрвених летвица постала моћан симбол за мисли, већ су чак и зазори на саставу паркета прерасли у „јаруге“. У последњем стиху, песникиња повлачи недвосмислену линију једнакости између судбине човека и дрвне грађе: „јер какви су ми подови, такви су ми годови“.

У наведеном стиху запажамо леонинску риму, али версификација у читавој збирци је нарочито интересантна. Наиме, рима се јавља готово искључиво у последњој строфи и то у неколико образаца. Најчешће је то АБЦЦ, АБАБ или АББ, али ту је и ААББ у песми „Коцка кавурме“. Оваква рима подсећа на сонентну форму, односно читалац стиче утисак да су све песме конципиране као сонети иако то нису. Најбољи пример је песма „Турбе“ где имамо четири терцета и АА дистих на крају који одговара дистиху на крају енглеског сонета. И на примеру римовања приметан је утицај поезије Волта Витмана који је писао наративну поезију у слободном стиху, користећи се римом у свега пар песама (песма „О капетане, мој капетане“ је свакако најпознатија).

Код Спенсера и Шекспира, односно у епонимној сонетној форми, завршни дистих јесте поука читаве песме или њен

закључак. Код Марићевић Балаћ, рима у завршном дистиху јесте порука читаоцу, али је такође и мелодијски конац песме. Сам заплет песме (уколико се та реч уопште може употребити) носи одређени смирај, тако да завршни дистих коначно уљушка читаоца у катарзичном спокоју. Вокабулар песама је такав да би се готово могао описати као „смирен“.

Када говоримо о тоналитету песама, морамо запазити да су одређени стихови подесни за инструментално извођење. Уколико желимо да будемо шаљиви, онда би песма „Куда иду људи као ја“ могла да се протумачи као референца на истоимену песму и албум Александра Вуксановића из 1994. године. Већ након првог стиха, јасно је да су песникињина мелодија и турбо–фолк хит неуспоредиви, али свакако има нешто фолк–фриволно у томе да песникиња нуди Харону, мргудном скелецији подземља, „два савршена колута краставца“ уместо обола. Шаљиво говорећи, песма „Мирис бисера“ нуди прегршт стихова који би могли да се нађу у каквој новонародној или поп песми:

„Љубави умиру, а бисери вреде само на овоме свету.
…
Тамо где сам ја / гомиле су бисера“.

На послетку, тајанствени Турчин и перпетуелни разговор између женског и мушког светоназора добија своје разрешење у песми „Мандарина“. Ту сазнајемо да је коса, састављена од длака, симбол љубави и извор снаге, баш као у библијској приповести о Самсону. Након губитка мушкарца који обожава женску косу, која јесте један од главних симбола женствености и секундарна полна каратеристика, жена брије главу, али нове власи које расту су оштре. Заправо, те чекиње чим довољно израсту постају омча око врата песникиње, претварајући некадашњи извор љубави у двосекли мач који сада узима живот уместо да га даје.

Као и код Витмана који је више ценио влати траве него само траву, тако и Марићевић Балаћ метонимијски издваја длаке из ширег и популарнијег мотива косе. Заиста, када дисецирамо длаку, схватамо да је њена симболика неисцрпна. Од тајновитих бруца до дугачких влати женске косе, длаке фигурирају у свим дужинама и контекстима у збирци *Без длаке на срцу*.

Према завршној песми „Бритва“, судбину „тршавог срца“ може променити „Онај који носи бритву“. У овом стиху „Тај“ може бити колико Турчин са почетка збирке колико и Господ, онако како га појми православно хришћанство. Такво читање нас наводи на закључак да је читава збирка латентни ламент за Рајем од кога је песникиња одсечена као што се витица косе одсеца хируршком прецизношћу. Све у свему, песнички првенац Јелене Марићевић Балаћ може се читати као једна врста фриволне, али искрене разговорне молитве упућене мушкарцу, Богу и човеку од стране жене која поје без длаке на срцу.

Љиљана Лукић

НА РАЗМЕЂИ СНОВА И ЈАВЕ

(О поезији Мирољуба Тодоровића и сигнализму поводом изабраних пјесама Из ока сновидећег)

Из ока сновидећег
Родиће се. Песма.

М. Тодоровић

Пишући о стваралаштву Мирољуба Тодоровића Чедомир Мирковић је још 1988. године визионарски записао: „ Не би ме изненадило ако би се у некој не тако далекој будућности (…) када се данашње хијерархије размрдају, испоставило да стваралачкој и интелектуалној авантури Мирољуба Тодоровића — на основу оригиналности, упорности и стваралачкој радозналости — припадају место и значај о којима данас, уз сву толеранцију, теоријско знање и свест о условностима, нисмо спремни ни да сањамо“.[1]

Прошло је од тада преко тридесет година а књижевни правац сигнализам, на чијем челу стоји Мирољуб Тороровић, постао је планетарни покрет, јединствен по својим концепцијским преокупацијама. Полазећи од констатације да треба унијети свјежину у поетско (а и прозно) стваралаштво, са новим и другачијим језичким конотацијама, Мирољуб Тодоровић инаугурише нови књижевни правац — сигнализам, у који уноси „нове тонове примерене електронској и техничкој цивилизацији“.[2] Пјесник се окреће науци, која је дотле била уча-

1 Чедомир Мирковић, „Поново узјахујем Росинанта“, (приказ збирке), „Политика“, 11. јун 1988.

2 Мирољуб Тодоровић, „Токови сигнализма“ у: Сигнализам, *Градина*, Ниш, 1979.

урена сама у себе, и налази инспирацију у свему што постоји у космосу: било да су то, људи, животиње, космички облици, машине, разне врсте егзактних наука; хемија, биологија, физика, математика, астрономија, електроника и друге.

У ери електронске и технолошке цивилизације, Тодоровић, за разлику од устаљених пјесничких клишеа, налази „рудник“ инспиративних модела који у први мах дјелује збуњујуће, својим иновантним идејама и у тематици, и у форми, а посебно у језику. Интересантно је да се Тодоровић служи и математичким, хемијским и физичким формулама, цртежима,фотографијама и др. Истакавши у први план чудесно (преузето од романтичара) сигнализам посебно инсистира на десубјективизацији пјесничке слике. На плану форме посебну трансформацију доживљава језик и сигналистима је импоновао „хладни“, „прецизни, логични и надасве функционални језик наука као погодно средство за преношење *нових порука* примаоцима“.[3]

Почеци сигнализма, везани за 1959. годину, добијају своја објашњења у три манифеста а и у текстовима објављеним у новооснованом часопису „Сигнал“ (1970).

Прво разврставање сигналистичке поезије објавио је оснивач покрета у трећем манифесту. У тој класификацији набројано је девет сигналистичких „врста“: Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија); Компјутерска поезија; Алеаторна или стохастичка поезија; Статистичка поезија; Пермутациона, комбинациона и варијациона поезија; Сцијентистичка поезија; Технолошка поезија; Сигналистичка, кинетичка и фоничка (звучна) поезија и Сигналистичка манифестација (гестуална поезија).

Тодоровић је теоретски објаснио све те видове поезије не само у својим књигама него и у посебним есејима па и у тексту:

3 Живан Живановић, „Жанрови у сигнализму“ у: *Књижевни родови и врсте* –теорија и историја III, Годишњак Института за књижевност и уметност, Београд,

Фрагменти о сигнализму. Опредијелио се за подјелу на оне који се крећу у оквирима језика и вербалног и оне који су везани за визуелне и друге елементе те је тако заживјела подјела на двије врсте: Алеаторна или стохастичка поезија; Статистичка поезија; Технолошка поезија; Пермутациона, комбинациона и варијациона поезија; Сцијентистичка поезија; Феноменолошка поезија; Шатровачка поезија; Компјутерска поезија (која се остварује помоћу машине, али у језику) док у другу групу спадају: Сигналистичка визуелна поезија; Звучна и кинетичка поезија; Компјутерска поезија и Сигналистичка манифестација (гестуална поезија)…

Из ове двије врсте и њених подврста види се колико је то другачија лирика од дотадашње и пишући о тој поезији Живан Живковић ју је назвао *пјесничком науком*, полазећи од става: *Наука је језик / Поезија је језик.*

Посебну занимљивост представљало је повезивање поезије и ликовне умјетности у Сигналистичкој визуелној поезији те су ту сврстане: визуелне, фоничке, гестуалне, објект–пјесме и *mail art,* укључујући и неколико *уметнички обликованих* марака.

Из године у годину Тодоровић је објављивао збирке пјесама сачињавајући понекад и њихове изборе као што су: *Поново узјахујем Росинанта* (1987), *Електрична столица* (1998), *Звездана мистрија* (1998), *Свиња је одличан пливач и друге пјесме* (2009), *Глад за неизговорљивим* (2010), *Ловац магновења*. Најновији је *Из ока сноевидећег,* објављен 2018. године. То су *Изабране пјесме* које представљају цјелокупно Тодоровићево пјесничко стваралаштво и, по мишљењу Душана Стојковића, то је „репрезентативни избор из целокупног Тодоровићевог песничког опуса и представља несумњиво *личну карту* његове поезије“.[4]

4 Душан Стојковић, Сигналистичка песничка енциклопедија, (поговор) у књизи: Мирољуб Тодоровић, *Из ока сновидећеī*, Центар за културу и туризам, Младеновац, 2018.

Књига се састоји из двадесет и седам цјелина и почиње пјесмама из збирке *Планета.* Пјесник „улази“ у космос и нађе се унутар кристала (*Кристали),* или међу скакавцима *(Скакавци)*. Задесиће га и невријеме *(Невреме)* и то је веома успјела и импресивна пјесма. Њена „радња“ се дешава у космосу. Пјесма почиње стиховима: *Топиле су се звезде.То је њихова моћ да буду узбудљиве*. Очовјечавање природе ту је постигнуто на веома ефектан начин. Наступа *галактичко невреме* које изазива општу пометњу у природи. Животиње то доживљавају свака на свој начин. Зверима *палила се утроба* а затим долази до *експлозије унутарњих органа. Најжешће је експлодирало / срце. Оно је узлетало у Простор као огњена / лопта и за тренутак осветљавало Планету.* Повезивањем појмовног и сновидећег (машти је дата велика улога) ствара се пјесма са поентом у којој смрт (животиња) води до отварања пута у живот (*осветљења планете).*

Сигнализам значи повезивање немогуће везаних појединости те Тодоровић има овакав дистих: *Ослушкивао сам дисање метала / Слично је дисању звери. (Метали).*

Међу пјесмама изабраним из збирке Путовање у Звездалију истиче се пјесма Балада о звездаревој смрти која почиње ријечима: Све је подложно космичким пљусковима / Квантима зрачења и цветним мирисима / Коњ на влажној ливади под звездама / Моје срце на врху громобрана. Та строфа понавља се у пјесми седам пута и осми пут завршава се њом пјесма. Могло би се рећи да ти стихови дјелују као рефрен и појачавају интензитет пјесме, постигнут контрадикторношћу између космичке и овоземаљске стварности.

У Путовању у Звездалију Тодоровић започиње игру гласовима који стварају посебно звучно сазвучје. Тако он пјева: Звездоходима звездани звездари звездоловни / Звездоптерикси обзвездани језиком / незвездомерја / Пред звездобранима Звездграда у звездолетима / звездопловним / Са срцем извезданим галактичким иверјем.(Звездања)

Морамо се задивити маштовитом редању гласова који и, поред привидне, неухватљивости, нису без смислене везе.

Још сугестивније дјелују пјесме *Четири чавке или Чаротанке.* У овој другој Тодоровић пјева: *Чарају чарају чини чарне / чаралице и чаротанке / чарају чини чини чарају / чаропојке и чаробајке.* Какав бљесак маште и поигравања гласовним елементима! Тодоровић и сам као да је чаробњак који ствара своју нову (с)мисаону галаксију.

Нова врста поезије, након објављеног Манифеста апејрона (1989), премда написаног још седамдесетих година, увешће нови појам апејрон (стваралачки хаос) који постаје кључни елемент сигналистичке поетике. Тако ће Миливоје Павловић цитирати ријечи Мирољуба Тодоровића: „Разумевање естетског значаја апејрона истовремено нам указује и на значај концепта стваралачке игре (лудизма) у сигналистичкој уметничкој (поетичкој) пракси.“[5]

О апејронистичкој поезији Живан Живковић пише: „У апејронистичкој поезији писање није аутоматски чин, оно не прати (а то није ни могућно) унутарње диктате свести и подсвести: апејронистичка поезија се служи селекцијом ‹материјала› и комбинацијом изабраних елемената. Церебралност говора потиснута је свесно да би песнички резултат деловао као да је изведен из сновидног, несвесног, оностраног.“ [6]

Збирку *Киберно* представља неколико пјесама, међу којима је и пјесма *Рецепт за запаљење јетре* са често навођеним стихом: *Контрацепција напредује као мала енциклопедија,* која се састоји од лудичких, неповезаних елемената увезаних у „ткиво“ пјесме.

---

5 Миливоје Павловић, *Кључеви сигналистичке поетике*, Просвета, Београд, 1999.

6 Живан Живковић, *Сигнализам — генеза, поетика и уметничка пракса,* Параћин,1994.

О поезији збирке *Киборг* записано је: „Хибридна збирка *Киборг* — збирка семантичке, визуелне, нађене, колажиране, научнофантастичне поезије; (…) — јесте напор Мирољуба Тодоровића да једну галактичку поруку обогати, можда не ’топлотом’, али нечим од људског луденса који се не може укротити једним сигналом, већ само мноштвом. Човек је Дивљи Киборг: ’робот’ који је биће технолошке цивилизације, али који не полаже рачуне ниједној сингуларној програмској скрипти; он јесте збирка атома и силуета на златној плочи, али је и биће Сна и Поезије.“ [7]

Тодоровић у својим пјесмама иде све даље од уобичајеног клишеа. У збирци *Свиња је одличан пливач* увео је и себе у пјесме нпр: *Отишао сам у тргговину и купио Мирољуба/Тодоровића (АБЦ о Мирољубу Тодоровићу)* Тако пјеснички субјект постаје објект коме се стављају у задатак разни задаци (послови). Посебно је интригантан наслов једне од ових пјесама: *Дађу вам рецепт за похованог Мирољуба Тодоровића.*

„Прихватити Мирољуба Тодоровића“ — писао је Бошко Ломовић –„значи прихватити коегзистенцију знанственог резоновања и пјесничког ирационализма, значи одвикавати се од „емотивне функције“ умјетничког дјела.“ [8]

Мирољуб Тодоровић све више „запањује“ својим пјесмама. Пјеснички језик, коме је он до максимума посвећен, постаје не само чудесан него као да се отео контроли, развијорио се, разглагољио, разбокорио. Како пјесник ствара све те кованице?! Жарко Ђуровић ће то овако објаснити: „Да би се једно доживљено стање опесмотворило, мора да носи белег оностраности, да буде загонетно. Тодоровић вешто залази у

7 Милош Јоцић, Alien PTT (О хибридној поеми Киборг и интерстеларном мејл–арту Линде Саган Мирољуба Тодоровића), у зборнику *Столеће сигнализма*, Београд, 2014.

8 Бошко Ломовић, Месо звјездосаура (Мирољуб Тодоровић, Поново узјахујем Росинанта, (приказ књиге) „Ослобођење“ 20. јануар 1988.

зоне иреалног света, иновирајући језичке и не само језичке елементе у стиховном простору."[9]

Збирка *Гејак гланца гуљарке,* објављена у Просвети, Београд, 1974, произвешће прави „бум" у књижевном свијету и доживјеће неколико издања. Да би дошао до језика те поезије, овај пјесник је дуго скупљао лексичку грађу за коју му је послужио говор социјалних група деликвената (лоповски жаргон), али и ђачки и студентски говор. Наравно да је ту ушло и много архаичних ријечи, провинцијализама а и страних, највише енглеских ријечи.

Тодоровић овако пише о шатровачком говору: „То је веома интересантан, за мене чудесан језик у језику, ослобођен апстракција, општих места, потпуно нов и свеж, пун хумора, саркастичан, а често и циничан. Њега диктира непосредна животна ситуација и акција. Зато није спор и досадан већ афективан, често двосмислен и веома сликовит. Само с те стране, по тој својој особини, он је прави драгуљ за поезију, поготово ону поезију, као што је сигналистичка, која се супротстављала и рушила старе традиционалистичке шаблоне и стварала нове непознате језичке и поетске просторе."[10]

То је најбоља карактеристика шатровачког говора који нам, мора се признати, постаје симпатичан а, такође и Мирољубу Тодоровићу који је на том говору исписао не само неколико поетских него и прозних дјела.

У овим Изабраним песмама из збирке Гејак гланца гуљарке заступљене су пјесме: Од шљафгуста нема ништа, Угаси креч, Нањушиле але одмах траву, Давеж је дилкан и Јакге цаглан кегуљар.

Након *Гејака…* у *Изабраним пјесмама* представљене су пјесме из збирке *Електрична столица* у којој је опет заступљен

9 Жарко Ђуровић, *Свијет сигнализма*, Београд, 2002.

10 Мирољуб Тодоровић, *Токови неоавангарде*, Нолит, Београд, 2004.

шатровачки говор. Интересантно је да у пјесми *Много бре таласаш* Тодоровић пјева: *Много бре таласаш / ниси тесла / зашнирај њокалицу.* Касније ће он објавити шатро приче под називом *Нисам зашнирао њокалицу* (2019).

У циклусу *Чорба од мозга* Тодоровић је опјевао разне појмове, нпр. наслови његових пјесама су: *Аспирин, Пицама, Телефон* а у цјелини *Инсект на слепоочници* спомиње руског пјесника Хлебњикова *(Хлебњиковљево око)* коме ће посветити пјесму *(Зангези)*, објављену у циклусу *Киборг.*

У цјелини *Поново узјахујем Росинанта* Тодоровић ће се отиснути у свијет сањарија на коњу који носи име чувеног Дон Кихотовог коња те показати да и он удара на својеврсне вјетрењаче као његов занесени шпански сабрат. У пјесми са истоименим насловом Тодоровић би да се вине у неко друго вријеме: *Али не реците ми / да сам у двадесетом веку,* истичући да устаје из мртвих, а да је човјечанство *још увек на оружју.*

Циклус Дишем. Говорим. у истоименој пјесми почиње: Шта је идеологија?/ Жеђ. Покрај рибњака. / Иверје. Ковачница. А пјесма под насловом Као лептир у рујну везана је за питања поезије: Из најдубљег. Извире. /Ожиљак. Поезија. / Речи. Речи. Тучкасти / цветови. Религиозност / смисла. Не чудим се. / Ипак. Језик је истраживач./// Подједнако вечан.

Ово је једна од пјесама у којој је постигнуто савршенство: са тако мало ријечи исказано је толико много! Сводећи пјесму на елиптичан говор, пјесник улази *in medias res* пуноћом значења ријечи. И док поезија извире из најдубљег (осјећања, мисли), језик је истраживач за вјечна времена. Тако се минимилизација поетског материјала (ријечи) надомјештава максимализацијом поетског исказа.

У циклусу Белоушка попије кишницу Тодоровић пјева пјесму под насловом Азбуко хромога Вука у којој истиче: Међ зубима ти Олимп и Рим. Азбуко хромог Вука.

Након *Девичанске Византије* циклус *Видов дан* носи патриотске акценте и одликује се пјесмама које дјелују као артефакти прошлости и традиције урасли у савремени живот као непролазна вриједност. Пјесма: *Видов дан* може се узети као сублимисана прошлост, или историја чије поруке се никада не смију заборавити. Потресно делују стихови друге цјелине:

Битке никада нису изгубљене.
Ни на црном пољу. Ни у запретаном
срцу. Али тога дана. Не игра се
и не пева. Кукавица престаје
да кука. За мртвим јунацима.
Ослушкуј. Још увек кроз мрклину.
Удара мач о мач. Тутањ копита.
У земљи. У ваздуху. Пуне су вучије
јаме. Наших глава. Одрезана језика.
На Видов дан. У глуво доба ноћи.
Све реке. На Косову. За трен
У крв претворене.
Потеку.

Мирољуб Тодоровић је доказао да сигнализму није страна патриотска поезија и да се осјећања за њу могу исказати спонтано и искрено, али на другачији начин него у дотадашњем пјесништву. Стих без риме, раздробљене реченице елиптичног облика снажно дјелују и не могу нас оставити равнодушним према поетској матрици, специфичног вида.

Исто тако упечатљива је пјесма Ђеле–куле: Из жбуке. Из камена. Светле / *лобање. Са оком свевидећим. / Траг звездане жеравице. / Страшно се пламе. Из бездна. / Помаља. Ресавци процветали. / Кроз златна уста лице. Дишу.* Поетски набој је доведен до усијања. Ријечи магмом обавијене разгоријевају се у нашим мислима. Страшна погибија Стевана Синђелића и његових бораца, чије су главе узидане на Чегру, претворена је у легенду коју ће и пјесник овјековјечити: Зидају мртви мајстори. / Кулу. На небесима.

Али Тодоровић се ту на зауставља. Друга цјелина пјесме везана је за Јасеновац, личке голубњаче, херцеговачка Корита. С тако мало ријечи све је повезано и још са Косовом. Бројгеловска слика ужаса избија из стихова: *Излазе трупла. Из јама. / Из клачина. Кости нам. / На Косову. Премећу потајнице. / У рушном срцу. Мукло тули. / Хроми горски вук.* По дубини осјећања, по сликовитости, по сублимној визији догађаја ове пјесме не би смјела заобићи нити једна антологија наше патриотске поезије.

Успјешне поетске творевине су и: *Којекуде Србијо,* посвећена „црном Ђорђу", стиховима који осликавају наш вјековни статус: *којекуде Србијо. Кроз ране / И крв. Остварујеш снове* као и пјесме посвећене Београду: *Ташмајдан, Дорћол, Врачар.* Посебно је упечатљива пјесма *Врачар,* посвећена спаљивању мошти Св. Саве. Синан паша је тим страшним чином само уздигао свеца у вјечном трајању: *Синан пашо. „Слово славе Сави". / Пламен плете.*

Након ове патриотске поезије, у збирци *Из ока сновђећег* је једна лична пјесма: *Сестрин гроб,* посвећена пјесниковој сестри Надежди (Надици) Тодоровић (1942–1961). Емоцијом набијена пјесма, уз евоцирање момената из сестриног живота, дубоко нас се доима. И Дучић је испјевао пјесму својој преминулој сестри а, ево, и Тодоровић.

При крају ове књиге су стихови из збирке Гори говор у којој бисмо истакли пјесму Нову песму певам. Ту су стихови: У песме сам се / преселио. Зрно небеског / грозда. Хлеб насушни./// Нову песму певам.

У *Плавом ветру* поново је у жижи пјесничко стварање. У пјесми *Речи су прозрачне катедрале* истакнут је процес пјесничког стваралачког акта, у чијој сржи могу бити и „ *страх од љубави"* и *„страх од смрти"*. До пјесме се долази уз „*муку рађања. Са дна језика"* уз „*ђавољу круну песме. Визију горолома". „Пјесник је као Бог", писао је Дучић, „он ствара свијет у малом"*. Откуда долази наша инспирација? Да ли из *„лимфе"*, „*жлезда",*

„небеске немани“ ? Она је: *Глогов колац у срцу. Речи су / прозрачне катедрале. У твојим / сновима. Кључеви. Што отварају / свет. Иза купинове вреже. Иза / гримизних гробова. Историје.“*

Посебно треба истаћи пјесму *Песник,* чији се стихови могу узети као мото цјелокупног стварања сваког пјесника. Јер *Песник окреће свет. Око малог / прста. У молитвеном надахнућу. / Невин. Као Бог.*

Из збирке (циклуса) *Златно руно* издвојили бисмо пјесму *У језику је*, чији стихови истичу значај језика до којега Мирољуб Тодоровић највише држи: *У језику је / творачка моћ света. / Сирове речи. Из кавкаских / пролома. Отварају нам врата / пакла.*

Из завршног циклуса *Ловац магновења* издваја се пјесна *Из ока сновидећег* која ће постати назив ове збирке *Изабраних песама.* Узимајући као мото завршне стихове ове пјесме: *Из ока сновидећег. / Родиће се. Песма.* затворили смо круг пјесниковог избора у овој збирци.

Плодно књижевно стваралаштво Мирољуба Тодоровића представљено овим *Изабраним песмама* пружа увид у његове књижевне преокупације и специфичну врсту поезије, која се не мири са устаљеним конвенцијама него тражи нове путеве свог поетског опредјељења.

Разноврсност тематских преокупација, продор у тајне космичких појава, али и пјесничких сновиђења, игричаво „замајавање“ лудистичким странпутицама, скрива дубину заумних рефлексија, испољених језиком који при том има неспутану пријемчивост.

Можда је најбољу дефиницију ове поезије језгровито дао Драшко Рађеп пишући: *Све је посувраћено, и све у исти мах, једноставно, колоквијално.*[11]

Нова Зора број 69–70, прољеће–љето 2021

11 Драшко Рађеп, Сигнали раног смисла, *Златна греда*, Нови Сад, бр. 66, април, 2007.

6

Интердисциплинарни и интермедијални хоризонти сигнализма

Зоран Стефановић

СИГНАЛИЗАМ, СКРИВЕНА ДИМЕНЗИЈА СРПСКЕ И ЈУГОСЛОВЕНСКЕ УМЕТНОСТИ ПЕРФОРМАНСА[1]

Сажетак: Неки аспекти сигнализма су остали недовољно проучени, иако изгледају као формативни феномен за неке важније доприносе уметности па и култури југословенских земаља. Једна од таквих тема је улога раних сигналистичких перформанса — хепенинга, представа, акција, гестуалне поезије и др. — који су били чврсто утемељени у теорији и пракси овог покрета још у периоду 1969–1975. У раду се разматрају перформативни чинови Мирољуба Тодоровића, Богданке Познановић, Марине Абрамовић, Славка Матковића, Андреја Тишме, Вујице Решиног Туцића и других. Такође се указује на теоријско–истраживачки допринос о сигналистичком перформансу М. Тодоровића, Јоцића, Јулијана Корнхаузера, Миливоја Павловића и Живана Живковића. Гестуалну поезију овде схватамо као подскуп перформативних уметности и предмет студија извођења, на основу констатованих (пара)театарских елемената. Предлаже се даље истраживање на теоријским оквирима проф. Ерике Фишер–Лихте и методолошким начелима Ивана Меденице. Коришћени су и извори из личних архива, од којих се неки први пут објављују.

Кључне речи: сигнализам, перформанс, гестуална поезија, извођење, постколонијалне студије културе, српска авангарда и неоавангарда

Сигнализам, концептуално зачет пре шест деценија као сцијентизам (1959), а у пракси остварен пре пола столећа (1969)

1 Рад је настао на докторским студијама Теорије драмских уметности, медија и културе Факултета драмских уметности Универзитета уметности у Београду 2020.

остаје и у 21. столећу средишњи српски и југословенски неоавангардни покрет, најбоље теоријски и аутотеоријски утемељен, али историографски још несистематизован до краја.

Непроученост важи и за целу једну извођачку линију српске авангарде, која управо пуни сто година, али — под утицајем послератне номенклатуре која је у СФРЈ фаворизовала надреализам — још није превредновала експресионистичке, југодадаистичке и зенитистичке акције, вечерње, догађаје и друге паратеатарске форме, које су од старне неких истраживача сматране за успутне и ексцесне, а не формативне.

Сигнализам, зачет од Мирољуба Тодоровића, има несумњиву средишњост у овом скривеном континуитету. У покрету су сарађивала и таква имена као што су оснивач Берлинске даде Раул Хаусман (објављивао је и у Зениту 1921, и у Сигналу 1970!),[2] Аугусто де Кампос, Микеле Перфети, Адријано Спатола, Клементе Падин, Жилијен Блен, Саренко, Еугенио Мичини, Ричард Костеланец, Гиљермо Дајзлер, Боб Кобинг, Ојген Гомрингер, Пјер Гарније, Енцо Минарели, Кеичи Накамура, Дик Хигинс, Дмитриј Булатов, Сол Левит, Шозо Шимамото, Гутаи, др Клаус Петер Денкер, Руђеро Мађи, Данијел Далиган, Вили Р. Мељников, Кум–Нам Баик, Он Кавара, неодадаиста др Клаус Грох и, наравно, десетине наших имена која су често управо у сигнализму дебитовала — попут Марине Абрамовић.

2 Ово је податак који је индикативан и високо симболичан. Наиме, Предраг Тодоровић недавно изричито оцењује „оба часописа (су) остала као путоказ постојања српске авангарде у свету, њен зенит и сигнал. Нисмо имали и немамо значајнију авангардну периодику од ова два часописа. А распон од пола века који их дели није расцеп, пукотина коју је немогуће премостити, већ напротив доказ континуитета у различитости и истости.“ — Тодоровић, Предраг. „Однос неоавангарде и авангарде на примеру сигнализма и дадаизма“, у *Визије сигнализма*, зборник радова, ур. Зоран Стефановић, Еверест медија, Београд, 2017, стр. 133–143. (наше истицање)

Ово је и једини српски неоавангардни покрет који је имао персонални удео сопствене историјске авангарде, преко надреалиста: Љубиша Јоцић је био активни стваралац и тумач сигналистичког покрета, Оскар Давичо члан по самопозиву („да ме упишеш у тај твој покрет“ рече Тодоровићу),[3] а Душан Матић духовни сапутник што се види по приступној беседи за редовног члана САНУ (1972).

Хипотезе, предикције, слутње

Иако је сигнализам теоријски најбоље проучен српски неоавангардни покрет, на плану историографије недостају синтезе, лексикони, регистри и микроистраживања. Потреба за новим проучавањем се нарочито види у драмским и извођачким уметностима, у којима перформанс (под разним именима) има одређену повлашћеност, како речи самог Тодоровића показују:

> „Посебно место у лепези сигналистичких истраживања заузима и гестуална поезија. Акција и гест ту су основни језик песме често у комбинацији са другим (кинетичким, фоничким, вербалним) елементима. Тело постаје вишезначни комуникативни медиј. Његови покрети, реакција на спољне и унутарње импулсе, његов говор одвија се кроз акцију као извор значења и значењских модалитета. Акција, дакле, не би била само један ’физички процес’ из кога произилазе „предмети–знаци“ као општи елементи система комуникације. Говор тела у акцији је интуитиван, комплексан и вишеслојан. Пошто најчешће не подлеже конвенцијама културе њиме се непосредно могу открити и изразити најдубљи слојеви бића.“[4]

3 Тодоровић, Мирољуб и Миливоје Павловић. „Искорак у неистражено царство речи и знака“ (разговор), у: Павловић, Миливоје. *Свет у сигналима: прилог летопису сигнализма*, 1965–1995., Прометеј, 1996, Нови Сад, стр. 106.

4 Тодоровић, Мирољуб. *Токови сигнализма*, писано 1974–1976, у: Време неоавангарде, Пројекат Растко, 2014, стр. 12. https://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1

Из овог аутопоетичког става и расположиве грађе можемо извући хипотезе и предикције и овог нашег рада:

1. Перформанс није успутни начин изражавања сигналиста, већ формативни израз покрета, иако су други облици понекад имали бољу рецепцију.

2. Без разумевања улоге перформанса у сигнализму не може се до краја разумети историја југословенског перформанса, а у најзначајнијем делу и целе југословенске неоавангарде.

3. Неки од сигналистичких (у ширем смислу) опуса чине највреднији део наше, а у неким случајевима и светске уметности перформанса.

Рецепција, историјат истраживања, теоријско утемељење

Важност гестуалне поезије и перформанса рано је истакнута од самих уметника,[5] уочена је од критике и протумачена у оквиру самог сигнализма који је увек подразумевао троструку улогу уметника–научника–аутотеоретичара.

Унутар сигнализма, од посебне важности су истраживачки и теоријски доприноси Мирољуба Тодоровића (у скоро свим манифестним и теоријским текстовима), Љубише Јоцића,[6]

5 „Гестуална поезија“, темат, *Сиīнал*: интернационална ревија за сигналистичка истраживања, бр. 6–7, Београд, септембар–октобар–новембар 1972.

6 Јоцић, Љубиша. „Сигналистичка уметност тела“, *Књижевна реч*, Београд, 20. децембар 1975, стр. 6.

Јоцић, Љубиша. „Наго тело као савремени масмедијум“, *Поља*, Нови Сад, бр. 201, 1975, стр 9.

Касније обоје прештампано у: Јоцић, Љубиша. *Оīледи о сиīнализму*, приредио, предговор и белешку написао Живан Живковић, ИПА „Мирослав“, Београд, 1994, стр. 21–26 и стр. 27–29.

Јулијана Корнхаузера,[7] Живана Живковића,[8] Миливоја Павловића,[9] Добрице Камперелића и других.

Овом се мора додати истраживачки рад ван кругова сигнализма, који се повремено дотиче наше теме: на пољу ликовне и концептуалне уметности Мишка Шуваковића; перформанса Александре Јовићевић,[10] Ане Вујановић[11] и Братислава Јаковљевића;[12] твораца обимне литературе о Марини Абрамовић;[13] истраживања војвођанске неоавангарде Владимира Митровића, Небојше Миленковића и Сање Којић Младенов итд.

---

7 Корнхаузер, Јулијан. „Гестуална поезија“, *Сиīнализам ’81*, каталог, Оцаци, 1981, стр. 14–15.

Корнхаузер, Јулијан. *Сиīнализам срīска неоаванīарда*, Просвета, Ниш, 1998.

8 Живковић, Живан. *Сиīнализам: īенеза, īоетика и уметничка īракса.* „Вук Караџић“, Параћин, 1994. За нас је значајно поглавље „Визуелна, гестуална и објект–поезија“, стр. 245–299, а особито стране стр. 252–253.

9 Павловић, Миливоје. „Говор тела као говор речи“, у Свет у сигналима: прилог летопису сигнализма, 1965–1995., „Прометеј“, Нови Сад, 1996, стр. 80–82. Шири контекст покрета, од истог аутора: Кључеви сигналистичке поетике, „Просвета“, Београд, 1999. Такође: *Аванīарда, неоаванīарда и сиīнализам*, „Просвета“, Београд, 2002.

10 Јовићевић, Александра и Ана Вујановић, *Увод у студије īерформанса,* Фабрика књига, Београд 2006.

11 Вујановић, Ана. „Перформанс уметност: Преко неоавангарде ка концептуалној уметности“, у: *Историја уметности у Србији, XX век*: Први том, Радикалне уметничке праксе 1913–2008., Мишко Шуваковић (гл. ур.), Орион арт и Факултет музичких уметности, Београд, 2010, стр. 463–381.

12 Jakovljević, Branislav. Alienation Effects: Performance and self–management in Yugoslavia, 1945–91, University of Michigan, 2016.

13 Примери: Richards, Mary. Marina Abramović, „Routledge Performance Practitioners series“, London — New York, 2010.

Abramović, Marina with James Kaplan. Walk through walls, A Memoir, Crown Archetype, New York, 2016. Такође: нова домаћа литература, видети после.

Очигледно, теоријско утемељење је у многим аспектима добро, али је фактографија о сигналистичким перформансима парцијална и још није синтетички груписана и растумачена. Због тога су у овој фази истраживања најумеснији историографски, критички и формални метод примењен на целом корпусу, али у оквиру студија позоришта и извођења, а не књижевних, лингвистичких и ликовних студија. Историографски мапирати и реконструисати битне временске, просторне, поетичке и културне тачке не значи просто сабирање фактографије. Као и у случају целог сигнализма, и овде имамо могућност за теоријско и когнитивно репозиционирање наоко познатог материјала.

У случају сигналистичког перформанса најупутније је узети теоријски оквир немачке професорке Ерике Фишер–Лихте[14] а посебно: а) однос драмског и перформативног, б) позив на постколонијални дискурс који се дâ легитимно применити и на балканску ситуацију, в) репериодизацију и ново тумачење историје позоришта и драме која није директан одраз (гео)политичких и других прилика, али ћемо се у овом случају осврнути и на г) методолошке одзиве па и иновације на рад Фишер–Лихте које одскора имамо у српској култури.

Оснивачка искра: Мирољуб Тодоровић

Иако оца сигнализма третирају као сувереног у вербалном и визуелном, пионирски удео Мирољуба Тодоровића у гестуалној поезији и југословенском перформансу постоји још од 1969. године.

14 Fischer–Lichte, Erika. The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies, Routledge, 2014.

Fischer–Lichte, Erika. The Transformative Power of Performance, Routledge, 2008.

То није било задесно, већ је произашло из сопствених теоријских основа, манифестно исказаних у Тодоровићевим списима:

„СИГНАЛИСТИЧКА ГЕСТУАЛНА ПОЕЗИЈА

Сигналистичка манифестација, акциона песма, поезија у процесу, poesia publica, хепенинг песма, body poem, гестуална поезија нови је облик поетског изражавања. У склопу разноврсних струја које смо обухватили заједничким именом СИГНАЛИЗАМ, гестуална поезија заузимала би најрадикалније крило авангарде. … Ова врста сигналистичке поезије укида све границе између песме, театра, хепенинг и конкретне животне акције. Песник у њој и кроз њу постаје неотуђиви део свог уметничког акта укључивши целокупно биће у информационо дејство (зрачење) песме.“ (Наша истицања.)[15]

Овде видимо фино разликовање у спектру перформативности какво налазимо и код Фишер–Лихтеове. Ово заслужује даљу анализу, највише на лексичком и семантичком плану (појмовни однос гестуалног и изведеног, двојност коришћења термина „сигналистичка манифестација“ између мејл–арта и извођења итд), особито зато што је сам Тодоровић у неким случајевима одбијао да потпуно изједначи сигналистичку манифестацију и гестуалну поезију са перформансом а нарочито не са позориштем,[16] али понегде није ни одбијао везу, као у полемичком тексту „Бирократија и авангарда: Поводом изложбе Нова уметност у Србији 1970–1980. појединци — групе — појаве, Музеј савремене уметности, Београд, април

15 Тодоровић, Мирољуб. *Алīол*: Сигналистичка, визуелна, компјутерска, пермутациона, објект и гестуална поезија (1967–1971), ИРО „Рад“, Београд, 1980, стр. 260.

16 Тодоровић, Мирољуб. *Nemo propheta in patria: īолемике*, Еверест медија, Београд, 2018, стр. 21–22; изворно 1981.

1983.“[17] (Овај текст је значајан и као документ–отпор покушају да се сигнализам историографским триком избрише из језгра српске и југословенске неоавангарде.)

Негација вербалне песме доводи до постојања нечег другог: перформанса, извођења и телесне акције.Тодоровић каже:

> „Гестуална поезија означена је као најрадикалнија дисциплина сигналистичког песништва. Песник ту пева својим телом кроз гест и акцију. Тело постаје ’средство изражавања’, језик свеукупног бића. Заједно са елементима који га окружују оно чини простор песме. Тело је ’наше опште средство да поседујемо свет’ (М. Мерло–Понти). Све полази и враћа се њему.
>
> Гестуална песма се ствара, најчешће, комбиновањем различитих елемената. То је динамична акција тела, говора, звука, визуелних, кинетичких и других средстава семиотичког израза. Каткад и сам аудиторијум утиче на ток гестуалне песме својим непосредним учешћем. Тако се остварује чвршћа симбиоза између извођача акције и њених конзумената.“[18]

Погледајмо на неким примерима како се теорија отелотворује:

Ожилиште, први Тодоровићев перформанс се десио у априлу 1969. као део комплексног приступа истоименој трансмедијалној поеми. Вербални део поеме је објавио часопис Дело, визуелни часопис Видици, а сигналистичка плакат–песма

17 Тодоровић, Мирољуб. „Бирократија и авангарда (Поводом изложбе Нова уметност у Србији 1970–1980. Појединци — групе — појаве, Музеј савремене уметности, Београд, април 1983.)“, *Књижевна реч*, бр 210, 10. мај 1983. Прештампано у књизи *Штеп за шуминдере* — ко им штрика црева, Београд, 1984. Такође у: *Nemo propheta in patria: полемике*, „Еверест медија“, Београд, 2014, стр. 67–76.

18 Тодоровић, Мирољуб. *Токови сигнализма*, писано 1974–1976, овде према: Тодоровић, М. Време неоавангарде, Пројекат Растко, 2014, стр. 42. https://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1

„Ожилиште“ је постала део перформанса.[19] Наиме, у Привредном прегледу је плакат полулегално одштампан у 80 примерака, у разним бојама, а онда их је Тодоровић лепио на симболички битна места у Београду: Радио–телевизија Србије, Нолит, Просвета… — скоро као релевантно друштвено обавештење, данас бисмо рекли. (Примерак залепљен у ходнику ИК „Просвета“ је истог поподнева уклоњен, јер је неко схватио културну вредност плаката.)

У завршном одељку монументалне књиге наше неоавангарде: Алгол: сигналистичка, визуелна, компјутерска, пермутациона објект и гестуална поезија (1967–1971) у дивот издању београдског „Рада“ 1980, у опреми Милоша Мајсторовића и са рецензијом Јовице Аћина, документовано је пет перформанса — фотографијама, подацима и краћим аутопоетичким текстовима — које ћемо због историјске важности и овде набројати:

Гестуална поема /1971/ — уметник рецитује у соби, у мантилу, држи у рукама рачунарске перфориране картице. На трећој фотографији на лице му је колажом прилепљена графички изведена маска, са стилизованом лобањом у негативу.[20]

Метафизичка поема с водом, земљом, ваздухом и компјутерским картицама /1971/“— уметник на Горњем граду Београдске тврђаве говори, расејавајући поезију у ваздуху тврђавског парка, који се налази изнад ушћа двају река, додали бисмо: пупка неолитске Старе Европе.[21]

---

19 Тодоровић, М. „Ожилиште“, *Видици*, бр. 130–131, Београд, 1969, стр 20. Визуелни део поеме.

Тодоровић, М. „Ожилиште“, *Дело*, год. 15, бр. 1 (1969), Београд, 1969, стр. 89–93. Вербални део поеме.

Тодоровић, М. „Ожилиште“, Београд, април 1969. Сигналистичка плакат–песма — инструмент перформанса.

20 Тодоровић, Мирољуб. *Алīол*: сигналистичка, визуелна, компјутерска, пермутациона објект и гестуална поезија (1967–1971), „Рад“, Београд, 1980, стр. 259–266.

21 Исто, 267–270.

Гордијев чвор /1971/ — Уметник се над Ушћем, такође у Калемегданској тврђави прометејски и лаокооновски бори са скоро оживелим перфорисаним рачунарским тракама. Фото–стрип је праћен изузетно битном аутопоетичком белешком о природи промене перцепције због медија нове цивилизације.[22]

Зелени ветар /1971/ — Калемегданска тврђава над Ушћем је опет сцена, овог пута за игру Уметника са словима. Ово има и шире значење, речотворну метафору, ако се урачуна важност коју овај топос има за неолитски систем знакова, дакле за историју културе, што Уметнику сигурно није било тада познато, али је genius loci обавио своје. Пратећа песма је такође аутопоетички битна.[23]

Месечев знак /1971/ — Почетак Кнез Михаилове улице у Београду. Уметник наочиглед пролазника качи визуелну песму (са мотивом освајања Месеца) на саобраћајни знак, симболички и ментално водећи пролазнике кроз нову димензију реалности. Аутопоетички текст каже: „Искуство акције је искуство живота у његовим непосредним и конкретним облицима. Акција је чин. (…) Акција је казивање и првородни крик тек ослобођеног homo ludensa, баченог у онај понор питања и неодговора, чин који се не исцрпљује нити само у језику, нити само у знаку.“[24]

Фином иронијом, јединствени чин извођења — у немогућности да се понови, остаје фиксиран у времену само као серија фотографија, што је производ друге уметничке форме: стрипа. А сигналистички стрип је добро познат, мада недовољно проучен појам још од самог зачетка сигнализма, са личним доприносом управо овде наведених уметника, од којих су Тодоровић, Матковић, Бакић и Богојевић дали велике или барем видљиве доприносе, а други се бавили блиским појавама као Абрамовићка „сигналистичким цртаним филмом“.

22 Исто, 271–280.

23 Исто, 281–285.

24 Исто, 289.

Београдски атар: Марина Абрамовић и група Шесторо

Колики је био енергетски подстицај раног сигнализма за нашу културу, најбоље сведоче редови Зорана Поповића:

> „У то време, 1968–70. године сам заиста био одушевљен што ми се указала прилика да, преко Мирољуба Тодоровића, његовог Сигнала и сигнализма, коначно материјализујем барем један део моје дугогодишње уметничко–животне фантазије. Био сам усмерен ка интердисциплинарном раду и употреби нових медија у уметничке сврхе: филм, фотографија, слајд, писаћа машина, компјутерска картица, текст, аудио–техника, плакат, перформанс, музика, амбијент, инсталација…“[25]

Не може се довољно нагласити чињеница да су од групе аутора од 1970. познате као Шесторо из СКЦ, скоро сви од 1969. били сарадници ревије Сигнал (а неки и посвећени сигналисти од самог почетка): Марина Абрамовић, Гергељ Гера Урком, Недељко Неша Париповић, Драгољуб Раша Тодосијевић и Зоран Поповић који је и био иницијатор сарадње групе са Тодоровићем. Изузетак у Шесторци је био Слободан Ера Миливојевић који није објављивао у ревији.

Иако су сви набројани перформери (или блиски овој форми), ми се због простора овог рада ограничавамо на ону која је направила светски успех — Марини Абрамовић. Познати наративи о уметничком развоју великог имена светске концептуалне уметности кажу да је она од 1971. активна у Студентском културном центру у Београду (у оквиру поменуте Шесторке), да је први перформанс извела у Единбургу 1973,

25 Поповић, Зоран. „Доба сигнала (Осврт на шездесете и седамдесете године)“, Градина, бр. 10, Ниш, 2005, стр. 36–44. Такође као: „Сигнализам, једна моја авантура: Осврт на шездесете и седамдесете године“, Часопис АСА (Асоцијација српских архитеката), бр. 3, Београд, 2019, стр. 75–77.

а дефинитивно сазревање свог израза пружила 1975. у истом СКЦ–у.[26]

Али, бољи познаваоци историје савремене српске уметности знају да је то био крај узбудљивог припремног процеса. Са разлогом је на мегаизложби *Чистач* у београдском Музеју савремене уметности 2019–2020. публика имала прилику да у сали посвећеној управо формативним појавама у животу уметнице, у самом средишту простора виде изложен доказ о учешћу младе уметнице у раном сигнализму.

То учешће је било вишеструко и представља период раскивања окова плошног ликовног израза (и дотадашњег хабитуса!) и изласка уметнице у друге облике изражавања и изјашњавања.[27] Генетску везу две уметничке фазе можемо понекад и директно видети: рецимо, у првом броју *Сигнала, Интернационалне ревија за сигналистичка истраживања*, уз радове Зорана Поповића и Неше Париповића, ми налазимо и Абрамовићкин рад (такође и чланице редакције), антиципацијски заметак каснијег перформанса. По речима Поповића:

> „Позвао сам своје колеге да објаве своје експерименталне радове, и сви су се одазвали. Марина Абрамовић, која је захваљујући мојој препоруци и ангажману ушла у редакцију Сигнала, била је од самог почетка веома загрејана за идеје сигнализма. Њени први радови објављени у часопису били су SMOKE (смоук–дим) и слово а уоквирено кружном, психоделичном зебрастом шаром. Кадгод бих видео овај колаж, овако представљено слово а изгледало ми је као да допире снажно из дубине грла. Овај утисак ме је, у свом пуном сјају, сустигао неку година касније: 1975. године, када је Марина изводила дуготрајни перформанс Ослобађање гласа у галерији СКЦ–а, лежећи

26 Richards, Mary. Marina Abramović, „Routledge Performance Practitioners series“, London — New York, 2010, pp. 9, 84 etc.

27 Абрамовић, Марина, „Smoke“, *Сигнал*, Интернационална ревија за сигналистичка истраживања, бр. 1, Београд, 1970.

на леђима забачене главе уназад, непрестано и из све снаге испуштајући глас а, све док није промукла, пред очима ми је лебдео овај њен колаж из 1971. године.“[28]

По писмима видимо да у сигнализам Абрамовићева улази у рану 1970. као „одушевљена сигналисткиња“ (Поповић, 2019), особито заинтересована за Тодоровићева вербо–визуелна истраживања и стварање уз помоћ рачунара. Из сликарства улази у визуелну поезију, па у посебно запажен подухват Звучни амбијенти као синтезу просторно–визуелног и сонорног, да би убрзо ушла у гестуалну поезију, дакле: перформанс. Из тог периода датирају у њени предлози београдским установама да направи перформанс са могуће смртним исходом (предлог галерији Дома омладине Београда, 1970). Ускоро је, 1971, у „Загреб филму“, уз посредовање Ранка Мунитића, била део подухвата „Сигналистички цртани филм“, који су по њеном сценарију стварали Зоран Поповић и Дарко Шнајдер.[29]

Потресно и убедљиво делују писма која је млада уметница писала Тодоровићу у тим годинама, и бацају другачије светло на појаве које схватамо као јасне у њеном раду

„С друге стране ја од како знам за себе сликам, и све видим кроз боју и форму, мој одлазак на академију, и сада постдипломске студије код Хегедушића су само један од степеника ка мом коначном сазревању. Међутим последњих година почела сам да размишљам не само о слици као јединој могућности изражавања, већ и о другим (…) средствима. Заинтересовали су ме компјутери, кинетика, пластична маса, амбијенти, сигнализам.“[30]

28 Поповић, 2005.

29 Поповић, 2005.

30 Абрамовић, Марина. Писмо Мирољубу Тодоровићу, Загреб, 1971. Наведено по: Тодоровић, Мирољуб. „Из сигналистичког документационог центра 1“, *Сиīнал*, Београд 1999, библиофилско издање у три примерка.

Љубиша Јоцић, велико име надреализма и сигнализма препознао је одмах 1975. потенцијал Абрамовићеве. У овом веку општа слика и фактографија се размагљују,[31] али са аспекта критике, теорије и историје уметности, па и историје културе, однос Абрамовићке и сигнализма остаје као велики задатак за истраживање.

Исто важи за доприносе других београдских сигналиста–перформера, попут Добрице Камперелића (1947–2020) којима ћемо се посветити у следећим истраживањима.

Војвођанска неоавангарда: Познановићева и господа

Микроцелине Војводине дају засебну димензију сигнализму. Управо су у овом покрету нека од битних имена Новог Сада, Вршца, Суботице, Оџака, Куле и других градова добила крајем 1960–их импулс који је укључивао и уметност извођења. Ово је у складу са традицијама локалне историјске авангарде, предратне српске и мађарске, али и чињеницом да је први манифест сигнализма објављен управо у новосадском часопису Поља 1968. године.

---

31 Поповић, 2005.

Тодоровић, Мирољуб. „Сигнализам и Марина Абрамовић“, *Градина*, број 10, Ниш, 2005; такође: алманах Време сигнализма, Београд, 2006.

Јанковић Оливера. Марина Абрамовић рани радови — београдски период. Галерија Бел Арт и Музеј савремене уметности Војводине, Београд, Нови Сад, 2012.

Пешић, Никола. „Марина Абрамовић у сигнализму“, *Визије сигнализма* (зборник), уредио З. Стефановић, „Еверест Медиа“ и Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2017, стр. 248–251. Одломак из: Пешић, Н. Окултно у уметности Марине Абрамовић, Neopress, Београд, 2017.

Стојковић, Душан. „Марина Абрамовић — сигналисткиња“, темат *Токови сигнализма*, Култ, електронски часопис, 13. јун 2018. https://casopiskult.com/kult/carte-diem/marina-abramovic-signalistkinja/

Име–синоним за многе новосадске ликовне токове била је Богданка Познановић (1930–2013), један од оснивача и уредника на Трибини младих и у часопису Поља, професор Академије уметности у Новом Саду, оснивач Визуелног студија за интермедијална истраживања. Иако је завршила ликовну академију, она те 1968. године одлучује да крене стазом постсликарства. Осим сигнализма, почиње сарадњу са словеначком групом ОХО, локалном Кôд и другим. Септембра 1970. сигналистички прави свој први перформанс Срце изазивајући велику пажњу новосадске јавности. Следе: Коцке–реке, 11. новембра 1971, акција, обала Дунава, Нови Сад; затим Реке, 29. јун 1972, акција, Дунав, Нови Сад итд.[32]

Овде, осим формално–естетских, налазимо и елементе медијске иновације:

> „…акцију Сигналне ватре — Cinepiroarte (1974), (…) је извела на пешчаној плажи тако што је на кружним дисковима исписала слова која граде речи сигналне ватре, а затим је дискове запалила. Цео догађај је снимила филмском траком у трајању од 15 минута с идејом да ствара cinepiroarte — ’филмску ватрену уметност или филмом и ватром створену уметност комуникације’“.[33]

Иако су скорије објављене две монографије о овој уметници, јасно је да детаљи опуса Познановићеве тек чекају тумаче, укључујући и оне који ће је сместити унутар ширег оквира српских перформативних уметности, али и анализирати њену органску, формативну везу са сигнализмом од почетка.

Исто важи и за оснивача групе Бош + Бош (касније: Bosch + Bosch), сигналисту до сржи, Суботичанина Славка Матковића

32 Kojić Mladenov, Sanja. Bogdanka Poznanović: Contact Art, Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad, 2016, стр. 42 (ПДФ).

33 Шуваковић, Мишко. Богданка и Дејан Познановић: Уметност и медији и активизам на крају модерне, Институт за истраживање авангарде — Музеј савремене уметности Војводине — „Орион арт“, Загреб — Нови Сад — Београд, 2012, стр. 76

(1948–1994). Историчар уметности Небојша Миленковић чак сматра Матковића за једног од најзначајнијих иноватора и експериментатора у српској и југословенској уметности XX века, мапирајући у детаљној монографији уметникове везе са „визуелном, конкретном и типографском поезијом, интервенцијама у простору и тексту, концептуалном уметношћу, пројектима, акцијама, перформансом, новим стрипом, сликарством, ауторским филмом, мејл артом… Такође, бавио се и теоријом уметношћу и књижевношћу“.[34]

Уметношћу перформанса Матковић делује у време великих психичких превирања:

> „Тада почиње и његово спорадично бављење перформансом, које изводи чешће као саучесник у перформансима других уметника него што је реализовао властите. По расположивој документацији, Матковић је извео свега три властита перформанса. Телесна акција Лице извођена је у три наврата (1981. у Будимпешти, 1982. у Сремској Каменици и 1989. у новосадској галерији ’Мост’), и базирана је на искушавању крајњих граница издржљивости властитог организма. Својом бруталношћу и опасношћу по живот уметника, овај Матковићев перформанс може се поредити са перформансима Марине Абрамовић из њеног раног, београдског периода.“[35]

Осим Лица, изводио је и перформанс Поезија у два наврата током 1990. године, у Марсељу и Новим Замкама у Словачкој.

> „Као и телесна акција Лице, перформанс Поезија базиран је опет на искушавању граница издржљивости властитог организма, с тим што овај пут, уместо гушења селотејпом, уметник уста пуни водом и тако, с пуним устима, покушава да изговори реч ’Поезија’, изазивајући нападе кашља. (…) Поезија се, напослетку,

34 Миленковић, Небојша. Ich bin künstler: Славко Матковић, Музеј ликовне уметности, Нови Сад, 2005, стр. 247.

35 Исто, 33.

> појављује исписана тамноцрвеном бојом, алудирајући на фразу о поезији која се пише властитом крвљу или, у Матковићевом случају, о уметности која на егзистенцијалној равни и физички и психички уништава властитог творца.“[36]

Матковић је три пута у 1990–им био сарадник у перформансу још једног сигналисте, Балинта Сомбатија, У част последњем песнику, као и код Милице Мрђе Кузманов у акцији Апологија једног сусрета („Dada Symposion“, плато испред Трибине младих, Нови Сад, 12 децембар 1992).[37]

Још једно значајно име новосадске и српске неоавангарде је Андреј Тишма (1952), присутан у сигнализму од ране фазе покрета. Након огледање у многим сигналистичким пољима, он је 1984. озбиљније дебитовао и у перформансу, подухватом Љубав у београдском СКЦ–у. Срж акције је била мажење Уметника са деловима света, Планете Земље, оличене на великој зидној карти.[38]

До 1999. Тишма је у оквиру својих „(Спи)ритуала“ одржао шездесетак перформанса,[39] а важнији су: *Liberté, Fraternité, Égalité 1789–1989.*, галерија „Diagonale“, Париз, 1989; Буди захвално дете мајке Земље, Галерија Културног центра, Сремски Карловци, 1990; Васкрснуће света, Milan Art Center, Милано, 1991; Објава мира, Капела мира, Сремски Карловци, 1991; *(Spi) ritual,* Institut des Hautes Études en Arts Plastiques, Париз, 1991; Стаза успона, 1992; Опасност из ваздуха, Велика галерија Културног центра, Нови Сад, 1992; Жеља за мир, плато Народног позоришта, Ниш, 1994; Огољено биће, свечани салони,

36 Исто, 33.

37 Исто, 33.

38 Митровић, Владимир (кустос). Тишма, Андреј. Communication: Art: Radovi/Works 1972–2012, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2013, стр. 32.

39 Исто, 13.

Петроварадинска тврђава, Нови Сад, 1995; Под храстом — корен среће, Дунавски парк, Нови Сад, 1998. итд.[40]

Део раног сигнализма био је још један истакнути неоавангаридиста Вујица Решин Туцић (1941–2009), чије је деловање у сигнализму престало жестоким сукобом са Тодоровићем 1975. године.[41] Још један занимљив опус је дао уметник из Куле Радомир Машић.[42] Оба ова случаја, као и Звонка Сарића, због простора и комплексности остављамо за следећу прилику. Исто важи за каснија раздобља у овом покрету где су допринос извођачкој уметности у Војводини стварањем или тумачењем дали Илија Бакић, Звонко Сарић, Добрица Камперелић и Владимир Митровић, а у Западној Србији Дејан Богојевић, Душан Видаковић и Зоран Стефановић.

У овом веку у Ваљево се доселио Београђанин, сорбонски доктор Предраг Тодоровић, ауторитет за историјску авангарду, особито даду и зенитизам, али и њихове везе са сигнализмом.[43]

---

40 Исто, 125–126.

41 Миленковић, Небојша. Вујица Решин Туцић: Традиција авангарде / Vujica Rešin Tucić: The Tradition of Avant–garde, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2011. Особито је важно поглавље: „Вујица Решин Туцић као полемичар, перформер и друштвени активиста“, стр. 43–66. Миленковић у монографији успутно наводи да се Туцић залагао за укидање сигнализма (стр. 28, напомена 81), али је догађај био неупоредиво комплекснији. На напад Туцића („Сигнализам параван за приватно менаџерство“, Књижевне новине, Београд, 1. октобра 1975.) редакција је одбила да објави Тодоровићев одговор „Гљарку шалину у буљину па смо квит“, који је објављен накнадно: *Штеп за шуминдере* — ко им штрика црева, „Арион“, Земун, 1984. (Прештампано недавно у Тодоровић, 2017: стр. 7–9). Сукоб се наставио годинама, полемиком и у загребачком Оку 1982.

42 Миленковић, Небојша, Гордана Николић и Кристиан Лукић (кустоси изложбе). Примери невидљиве уметности (дигитализација збирке концептуалне уметности МСУВ) • Examples of Invisible Art (digitizing collection of conceptual art of MCAV), Музеј савремене уметности Војводине Нови Сад, 2011, стр. 34 (ПДФ).

43 Тодоровић, Предраг, 2017.

Нови теоријски и методски оквир
(из извођачких уметности)

Сигнализам је постао део елитне светске сцене већ у првој години свог постојања (1969), добро теоријски утемељен и у многим аспектима изучен. Но шире питање српског перформанса је тек у 21. веку цветајуће поље истраживања, иако му се озбиљнија географија још не види.

До сада је сигналистички перформанс био систематски тумачен претежно теоријом књижевности, ликовних и концептуалних уметности, делимично наратологијом и лингвистиком. Посебно делује да историчари, критичари и теоретичари ликовних и концептуалних уметности нису адекватно проценили овај сегмент наше историје, нешто због младог поља и недостатка дистанце, и због лошег стања истражености шире српске културе, но треба рећи — и повремене недовољности метода или личне некомпетенције, па чак и идеолошког несагласја.

Зато овим текстом предлажемо природно увођење теоријског оквира и метода из студија позоришта и извођења у истраживање сигналистичког перформанса.

Направићемо прелиминарну меру, уопштени лакмус папир. Ако наш историјски преглед сигналистичких перформанса упоредимо са тенденцијама унутар перформанса како их је дефинисала Андреа Нурије а наводи Патрис Пави,[44] видимо да је свака од тенденција потврђена у сигналистичком перформансу, чак и када је ретка у другим локалним случајевима. Код сигналиста заиста имамо 1) *body art до граница опасности*; 2) истраживање простора и времена /успорено/; 3) аутобиографску представу; 4) обредне и митске церемоније, и 5) друштвени коментар. Неки уметници имају примере у свих пет тенденција — пре свих Марина Абрамовић.

44 Pavis, Patrice. „Performance art“, одредница, Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo, 1998, p. 261.

Сагласје са теоријским концептима важи и ако упоредимо сигналистички перформанс са начелима паратеатра, како га дефинише Пави:[45] 1) постоји активно учешће публике; 2) дâ се наслутити из неких описа терапијско дејство, слично психодрами; 3) нетерапијско, естетско учешће хендикепираних особа остаје као предмет истраживања; 4) у неким случајевима (рецимо у Новом Саду) имамо заметке барбијанског трећег позоришта са друштвених маргина које себе види као истинско позориште.

Регистар сигналистичког перформанса

Теоријски оквир заснован на теоријама позоришта и извођења, урачунаће следеће појаве и појмове чије смо елементе, бар у назнакама, запазили у сигналистичком перформансу (укошено су дате наше примедбе):

– акција, антитеатар, амбијентална представа, антрополошки театар, антијунак, аутобиографско позориште, аутотеатар, авангардно/експериментално позориште, кафе–театар, документарно позориште, драма апсурда, драмска игра, драмолет, гестуално позориште, гестуалност, гестус, голотиња, гротеска, звук (ефекти, кулиса, драматургија), импровизација, инцидент, интеркултурално позориште, интермедијалност, интертекстуалност, иронија, извођач, језичка игра, колаж, контрапункт, лудички гестовни простор, маска, маскерата, математички приступ позоришту, метатеатар, мултимедијално позориште, мима, мимеза, мимика, минималистичко позориште, мимодрама, mise an ambyme („безданост“, уграђивање), монодрама, монолог, монтажа, народно позориште, невидљиво позориште, нови медији, позоришна антропологија, позориште „агитпропа“, позориште суровости, постмодерно позориште, позориште учествовања, обраћање публици, очекивање,

45 Исто, стр. 249–250.

очуђење, однос представљеног и гледалишта, one–man show, остензија, пантомима, парабола, парада, паратекст, пародија, парадоксална композиција, политичко позориште, прагматика (у лингвистичком смислу), представа у кретању (кроз простор), прекид (илузије), прерушавање/травестија, психодрама (али и антипсиходрама, рекли бисмо у неким овде набројаним случајевима), репродукција (и у Брехтовом и у колоквијалном смислу), резонерство (или његова пародија или иронизовање), ритуал (да ли и етнодрама?), ритам, (еу)ритмика, семиологија наспрам семиотике, сиромашно позориште, скеч, социологија позоришта, социокритика, „сотија", спектакл, спонтано позориште, тело, тотално позориште, трагедија, трагикомедија, улично позориште, уметности живота, време (модулирање, перцепција, симулација итд), фантазматски театар, фарса, хепенинг…

Наравно, тек ће истраживања од случаја до случаја дати прецизнију слику. Међутим, та слика ће имати утицаја и на нову генерацију стваралаца. Камперелић истиче:

> „…оно што видим као недостатак ове најмлађе генерације сигналиста (од када пратим сигнализам и од када сам у њему), јесте недовољна ангажованост и опробавање у разним невербалним медијима и уметничким техникама. Ту првенствено мислим на перформанс, уличне акције, гестуалну, звучну и објект–поезију, инсталације, процесуалне демонстрације, интервенције у простору, где је овај наш покрет још почетком седамдесетих година, а и касније, на специфичан сигналистички начин, дао евидентне, уметнички вредне и историјски незаобилазне резултате. 'Радост аутора, доба Homo Ludensa, виртуелни одлазак у поезију, интерактивне реакције', итд. звуче симпатично, али…"[46]

46 Камперелић, Добрица. „Сигналистички тандем: поводом књиге 'Преко границе миленијума (Сигнализам — изазов преступа)' Илије Бакића и Звонка Сарића, Феникс, Београд, 2005", *Савременик*, бр. 146–147–148, 2007.

Закључак и даља теоријска операционализација и методологија

Овај наш историјски преглед потврдио је хипотезе довољно да се може рећи:

1) Перформанс је био формативни израз сигнализма.

2) Кроз сигнализам можемо разумети историју југословенског перформанса и стећи објективнију слику југословенске неоавангарде.

I. Сигнализам је, како видимо најавио, катализовао а понегде и изазвао цветање дела српске неоавангарде: у београдском СКЦ–у и Војводини (1969–1975, поново у 1990–им) и Западној Србији (1990–их и 2000–их)

II. Сигнализам је друга „изгубљена карика“ једне од две магистралне линије перформанса у српској култури. Прва карика би била експресионитичка, дадаистичка и зенитистичка 1920–их. Трећа је у 1990–им деловање генерацијског покрета Космопловаца, вршачког андерграунда, ваљевског Црног креча — али који су сви до једног били под утицајем прва два таласа сигнализма, а за трећи талас лично везани, посредно или непосредно.

3) Неки од сигналистичких и блиских опуса јесу кључни део наше, па и светске уметности перформанса.

Овим се отвара велика нова област. Проучавање историографије и богате теоријско–истраживачке мисли о сигнализму надаље треба усмеравати кроз призму нових теоријских оквира као што је поменути од проф. Ерике Фишер–Лихте.

Овде није реч само о хладној теоријској апстракцији одређених извођачких форми, мање више заједничких великој светској перформативној породици, већ и потреби за неболећивом применом новог методолошког оквира, за који нема сумње да може бити од капиталног значаја чак и за срж националне културе. Тај оквир је већ предложен 2019. године од стране Ивана Меденице, професора Факултета драмских уметности

у Београду, уметничког директора Битефа. Као систематски заступник теорија Ерике Фишер–Лихте у Југоисточној и Источној Европи отишао је корак даље, доводећи до логичних консеквенци теорије немачке професорке, и то упоређивањем са нашом историјском праксом, методологијом и културном политиком БИТЕФ–а,[47] која има аутохтоно утемељење.[48]

Меденица заговара савремено — истакнимо: постколонијално — истраживање светског позоришта, драме и уметности извођења, али по нама је управо то добро дошао метод за српску, југословенску, балканску и словенску сферу. Потребан је аутохтони облик гледања на ствари — па и на историју српске драме, позоришта и других извођачких уметности, јер је актуелни дискурс делом моделован по идеолошким узусима СФРЈ, и живи у аутореферентном систему, соби са одјецима, мислећи да је довољно бити модернизаторски и у тренду из светских центара укуса.

Зато Меденичин позив може бити одавно нужан преокрет у нашој театрологији, студијама извођења и теорији драме, са потенцијалом импулса будућој уметничкој сцени. Осим што је метод сагласан са најновијим научним и теоријским трендовима, он је и потпуно у складу са идејним постигнућима и

47 Меденица, Иван. „Право на име или: Један могући концепт историје светског позоришта и драме и БИТЕФ“, Зборник радова Факултета драмских уметности, бр. 36, Београд, 2019, стр. 11–32.

48 Medenica, Ivan. „BITEF and cultural diplomacy today“, Cultural diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics, Faculty of Dramatic Arts and Culture Desk Serbia, Belgrade, 2017, pp. 127–132.

Radulović, Ksenija, „The foundation of Bitef (1967) and cultural diplomacy of socialist Yugoslavia“, Cultural diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics, Belgrade: Faculty of Dramatic Arts and Culture Desk Serbia, 2017, pp. 145–154.

Radulović, Ksenija. The Museum of Theatrical Arts of Serbia: Digital Database, Media archaeology: memory, media and culture in the digital age = Medijska arheologija: sećanje, mediji i kultura u digitalnom dobu, Факултет драмских уметности, Београд, 2016, стр. 135–144.

врхунцима наше модерне културе инаугурисаним 1920–их и 1930–их.

Ако кроз Меденичину методску иновацију применимо теоријски оквир проф. Фишер–Лихте на сигналистички перформанс, добијамо:

— потврду професоркиних теза о односу драмског и перформативног (било као уметничког, било као културног);

— јасан пут да на српском примеру применимо постколонијални дискурс, који се да легитимно употребити и за целу балканску културу;

— подстицај на репериодизацију и ново тумачење историје српског позоришта и драме, који не морају бити директан одраз (гео)политичких и других прилика.

Српски и југословенски неоавангардни покрет сигнализам заиста представља наш највећи допринос светској неоавангарди, али и једини мост који културно, духовно и персонално веже српску историјску авангарду са неоавангардом у 21. веку.

Сада се показује и да су наизглед секундарни видови сигнализма били важни доприноси уметности и култури југословенских земаља. Улога сигналистичких перформанса, представа, акција, гестуалне поезије и др. — утемељених у теорији и пракси покрета још у периоду 1969–1975. — на снази је до данас, доприносећи и након пуног века трајања стабилном месту српске авангарде у светској култури.

Извори и литература

~ „Гестуална поезија”, темат, Сигнал : интернационална ревија за сигналистичка истраживања, бр. 6–7, Београд, септембар–октобар–новембар 1972.

Абрамовић, Марина, „Smoke”, *Сигнал, Интернационална ревија за сигналистичка истраживања*, бр. 1, Београд, 1970.

Абрамовић, Марина. Писмо Мирољубу Тодоровићу, Загреб, 1971. Наведено по фотокопији: Тодоровић, Мирољуб. „Из сигналистичког документационог центра 1”, Сигнал, Београд 1999, библиофилско издање у три примерка.

Вујановић, Ана. „Авангарда и извођачке уметничке праксе", Историја уметности у Србији, 20. век (први том), Мишко Шуваковић (гл. ур.), Орион арт и ФМУ, Београд, 2010.

Вујановић, Ана. „Перформанс уметност: Преко неоавангарде ка концептуалној уметности", Историја уметности у Србији, 20. век (први том), Мишко Шуваковић (гл. ур.), Орион арт и ФМУ, Београд, 2010.

Дамброзио, Матео. „Специфичности и конвергенције у сигналистичкој поетици", Сигнализам у свету : странци о сигнализму, „Београдска књига", Београд, 1984. https://www.rastko.rs/rastko/delo/12779

Живковић, Живан. *Сигнализам: генеза, поетика и уметничка пракса*. „Вук Караџић", Параћин, 1994, стр. 252–253. Посебно је значајно поглавље „Визуелна, гестуална и објект–поезија", стр. 245–299.

Јанковић Оливера. *Марина Абрамовић рани радови — београдски период*. Галерија Бел Арт и Музеј савремене уметности Војводине, Београд, Нови Сад, 2012.

Јовићевић, Александра и Ана Вујановић, Увод у студије перформанса, Фабрика књига, Београд, 2006.

Јоцић, Љубиша. „Наго тело као савремени масмедијум", *Поља*, Нови Сад, бр. 201, 1975, стр 9. Овде цитирано према: Јоцић, Љубиша. *Огледи о сигнализму* (приредио, предговор и белешку написао Живан Живковић), ИПА „Мирослав", Београд, 1994, стр 27–29.

Јоцић, Љубиша. „Сигналистичка уметност тела", *Књижевна реч*, Београд, 20. децембар 1975. IV, 47, стр. 6. Овде цитирано према: Јоцић, Љубиша. *Огледи о сигнализму* (приредио, предговор и белешку написао Живан Живковић), ИПА „Мирослав", Београд, 1994, стр 21–26.

Корнхаузер, Јулијан. „Гестуална поезија", каталог Сигнализам '81, Оџаци, 1981, стр. 14–15.

Маркуш, Зоран. „Сигналистичко сликарство : скица за студију", Књижевност, број 1–2, 1989, стр. 195–201. http://www.rastko.rs/rastko/delo/13025

Маркуш, Зоран. Зенитизам, приредила Оливера Збутега Маркуш, „Сигнатура", Београд, 2003.

Матковић, Славко. Писмо Мирољубу Тодоровићу из Суботице 20. 1. 1972. и друга писма у: Тодоровић, Мирољуб. Из сигналистичког документационог центра 2, Библиотека „Сигнал", Београд 2017.

Меденица, Иван. „Право на име или: Један могући концепт историје светског позоришта и драме и БИТЕФ", *Зборник радова Факултета драмских уметности*, бр. 36, Београд, 2019, стр. 11–32.

Миленковић, Небојша. *Ich bin künstler*: Славко Матковић, Музеј ликовне уметности, Нови Сад, 2005.

Миленковић, Небојша. Вујица Решин Туцић: Традиција авангарде / Vujica Rešin Tucić: The Tradition of Avant–garde, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2011. Особито је важно поглавље: „Вујица Решин Туцић као полемичар, перформер и друштвени активиста", стр. 43–66.

Митровић, Владимир (кустос). Тишма, Андреј. *Communication: Art: Radovi/Works 1972–2012*, Музеј савремене уметности Војводине, Нови Сад, 2013.

Павловић, Миливоје. Авангарда, неоавангардизам и сигнализам, Просвета, Београд, 2002.

Павловић, Миливоје. Свет у сигналима: прилог летопису сигнализма, 1965–1995., Прометеј, Нови Сад, 1996.

Пекић, Милица В. Уметност у Србији од 1968. до 2000. године — политике конфронтација, докторска дисертација, Универзитет у Београду — Филозофски факултет, Београд, 2018

Пешић, Никола. „Марина Абрамовић у сигнализму", Визије сигнализма (зборник), уредио Зоран Стефановић, „Еверест Медиа" и Међународна културна мрежа „Пројекат Растко", Београд, 2017, стр. 248–251. Одломак из докторске дисертације *Окултура у поетици Марине Абрамовић.*

Поповић, Зоран. „Доба сигнала (Осврт на шездесете и седамдесете године)", Градина, бр. 10, Ниш, 2005, стр. 36–44. Такође као: „Сигнализам, једна моја авантура : Осврт на шездесете и седамдесете године", Часопис АСА (Асоцијација српских архитеката) број 3, Београд, 2019, стр. 75–77. http://www.seecult.org/galerija/galerija-umetnika/zoran-popovic-escapism/zoran-popovic-tekstovitexts/zoran-popovic-1

Рајичић–Перић, Светлана. „Поетика игре у сигнализму", Визије сигнализма (зборник), уредио Зоран Стефановић, „Еверест Медиа" и Међународна културна мрежа „Пројекат Растко", Београд, 2017, стр. 144–158. Из доктората Поетика игре у српској књижевности XX века (Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Богдановић, М. Павић. http://www.miroljubtodorovic.com/pages/Vizije-signalizma-zbornik.pdf

Стефановић, Зоран. „Доба сигнала, наша цивилизација", *Књижевност*, темат: „Изазов сигнализма / The Challenge of Signalism", Београд, 2013, Год. 68, бр. 4, str. 171–176. Такође у: *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића*, зборник, приредио Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд, 2014., стр. 24–31. https://www.rastko.rs/cms/files/books/5391073236070

Стојковић, Душан. „Марина Абрамовић — сигналисткиња", темат „Токови сигнализма", Култ, електронски часопис, 13. јун 2018. https://casopiskult.com/kult/carte-diem/marina-abramovic-signalistkinja/

Тодоровић Мирољуб. „Ожилиште", Видици, бр. 130–131, Београд, 1969, стр 20. Визуелни део поеме.

Тодоровић Мирољуб. „Ожилиште", *Дело*, год. 15, бр. 1 (1969), Београд, 1969, стр. 89–93. Вербални део поеме.

Тодоровић, Мирољуб. „Ожилиште", Београд, април 1969. Сигналистичка плакат–песма — инструмент перформанса.

Тодоровић, Мирољуб и Миливоје Павловић. „Сигнализам, 'изам' или изум", у: Извори сигнализма: Интервјуи, Еверест медија, Београд, 2018, стр. Изворно објављено у: Рад, број 13, 27. март 1981, Београд. Такође у: Планетарна култура, „Мирослав", Београд, 1995, стр. 15–20.

Тодоровић, Мирољуб. „Бирократија и авангарда (Поводом изложбе Нова уметност у Србији 1970–1980. Појединци — групе — појаве, Музеј савремене уметности, Београд, април 1983.)", Књижевна реч, бр 210, 10. мај 1983. Прештампано у књизи Штеп за шуминдере — ко им штрика црева, Београд, 1984. Недавно прештампано у: *Nemo propheta in patria: полемике*, Еверест медија, Београд, 2018.

Тодоровић, Мирољуб. „Из сигналистичког документационог центра 1", Сигнал, Београд 1999, библиофилско издање у три примерка. У публикацији се налазе фотокопије писама: Марине Абрамовић, Љубише Јоцића, Славка Матковића, Зорана Поповића, Петера Урбана, Јулијана Корнхаузера и других. По један примерак публикације могу се наћи у Народној библиотеци Србије, у Библиотеци Српске академије наука (ПБ 19 посебна библиотека Мирољуба Тодоровића) и у Сигналистичком документационом центру.

Тодоровић, Мирољуб. „Сигнализам и Марина Абрамовић", Градина, број 10, Ниш, 2005.; такође: алманах Време сигнализма, Београд, 2006. https://www.rastko.rs/cms/files/books/4870f092167c1

Тодоровић, Мирољуб. „Токови сигнализма", писано 1974–1976, у: Време неоавангарде, Пројекат Растко, 2014. https://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1

Тодоровић, Мирољуб. *Nemo propheta in patria : полемике*, Еверест медија, Београд, 2018.

Тодоровић, Мирољуб. Алгол: Сигналистичка, визуелна, компјутерска, пермутациона, објект и гестуална поезија (1967–1971), ИРО „Рад", Београд, 1980.

Тодоровић, Мирољуб. Из сигналистичког документационог центра 2, Библиотека „Сигнал", Београд, 2017.

Тодоровић, Мирољуб. Сигналистичка истраживања 1 (Комуникација, око) : Signalist Explorations 1 (Communication, eye,), Галерија Студентског културног центра, Београд 26 II — 9 III 1973. (двојезични каталог)

Тодоровић, Мирољуб. Сигналистичка поема „Луномер" I и II. рукопис, 1969–1970. Троделна поема, вербална, визуелна и гестуална. Део објављен у: Алгол, „Рад", Београд, 1980.

Тодоровић, Мирољуб. У цара Тројана козје уши, „Велвет", Београд, 1995.

Тодоровић, Предраг. „Однос неоавангарде и авангарде на примеру сигнализма и дадаизма", у Визије сигнализма, зборник радова, ур. Зоран Стефановић, Еверест медија, Београд, 2017, стр. 133–143.

Шуваковић, Мишко. *Богданка и Дејан Познановић: Уметност и медији и активизам на крају модерне*, Институт за истраживање авангарде — Музеј савремене уметности Војводине — „Орион арт", Загреб — Нови Сад — Београд, 2012.

Abramović, Marina with James Kaplan. *Walk through walls, A Memoir*, Crown Archetype, New York, 2016.

Fischer–Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, 2014.

Fischer–Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*, Routledge, 2008.

Fortier, Mark, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996

Goldberg, RoseLee, *Performans od futurizma do danas*, Teatar studentima, Zagreb, 2003.

Huxley Michael and Witts Noel, *The Twentieth Century Performance Reader*, Routledge, New York, 1996.

Jakovljević, Branislav. *Alienation Effects: Performance and self–management in Yugoslavia*, 1945–91, University of Michigan, 2016.

Kojić Mladenov, Sanja. *Bogdanka Poznanović*: *Contact Art,* Museum of Contemporary Art Vojvodina, Novi Sad, 2016.

Marvin, Carlston. *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996.

Medenica, Ivan. „BITEF and cultural diplomacy today", *Cultural diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Faculty of Dramatic Arts and Culture Desk Serbia, Belgrade, 2017, pp. 127–132.

Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo, 1998. У хрвећанском издању: Pavis, Patrice. *Pojmovnik teatra,* Antibarbarus, Загреб, 2004

Pavis, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, New York — London, 1996.

Radulović, Ksenija, „The foundation of Bitef (1967) and cultural diplomacy of socialist Yugoslavia", *Cultural diplomacy: Arts, Festivals and Geopolitics*, Belgrade: Faculty of Dramatic Arts and Culture Desk Serbia, 2017, pp. 145–154.

Radulović, Ksenija. The Museum of Theatrical Arts of Serbia: Digital Database, *Media archaeology : memory, media and culture in the digital age = Medijska arheologija : sećanje, mediji i kultura u digitalnom dobu*, Факултет драмских уметности, Београд, 2016, стр. 135–144.

Richards, Mary. *Marina Abramović*, „Routledge Performance Practitioners series", London — New York, 2010.

Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London — New York, 2003.

Todorović, Miroljub. *Apeiron*, „Mycelium" samizdat publishers, Smolensk, 2013.

Зоран Стефановић[1]

СУБВЕРЗИВНО, АЛИ НЕ ОД ОВОГ СВЕТА: БОГОЈЕВИЋЕВИ СТРИПОВИ У СВЕТЛУ НОВИХ ТЕОРИЈСКИХ ОКВИРА

Апстракт: Мултимедијални опус Дејана Богојевића има солидну критичко–теоријску рецепцију, где је за тумаче посебно занимљива област стрипа. Чланак прави графичко–наративни и идејни преглед Богојевићевог стрипског опуса. Као методски експеримент, у овим радовима тражимо елементе општијих теоријских питања и ређе коришћених парадигми у нашој стрипској мисли. На Богојевићевом примеру се питамо да ли је српска стрипска (нео)авангарда појава са континуитетом? Да ли извире аутохтоно, из сопствене националне културе, или има туђинске корене? Да ли овде имамо случајеве стваралачких светова који се могу тумачити теоријама трансмедијалног приповедања и теоријом могућих светова? Да ли се Богојевићеви формални поступци сродни архајској и прималној уметности такође могу анализирати кроз ентоптичке феномене (настале из физиологије ока) и неуроестетике?

Кључне речи: Дејан Богојевић, српски стрип, српска неоавангарда, ваљевски стрип, сигнализам, група „Црни креч“, ентоптички феномени

Увод: аутор посебне знатижеље

Уметник и културни делатник из Ваљева Дејан Богојевић (р. 1971) запажен је међународно својим алтернативним и неоавангардним радом у више уметничких форми, идиома, техника,

1 Научно друштво за словенске уметности и културе; Центар за уметност стрипа при Удружењу стрипских уметника Србије. Текст представља проширење и наставак линије истраживања предложеног у: Стефановић, Зоран. „Песништво цртежа, образ језика: Поводом изложбе Дејана Богојевића *Само стрип спокој*“, 2018.

тематско–жанровских и стилских опредељења. То је Богојевићу донело рецепцију и тумачење непосредно након објављивања главних дела, особито на плану науке о књижевности — где је од посебног интереса акрибичност Душана Стојковића — али је за тумаче остало занимљиво питање његовог стрипа.

Богојевићевих стотинак стрипских минијатура одзвонило је специфичним гласом, који осим личне оригиналности у ликовности и приповедању, дели нека интересовања са опусима других стваралаца, нарочито ваљевске културне сцене, али, чини се, и уметности како је знамо од њених почетака у дубокој праисторији или из народног стварања. Ово даје основу да стрип — у овом случају српски савремени — покушамо да разматрамо са аспекта других теоријских парадигми.

Уосталом, питање ваљевске модерне уметности није довољно проучено, а одавно је постало значајно, и то шире од домета академске ликовности и примењених уметности. Локални патриотизам је код Ваљеваца пословично јак, али изгледа не и довољно да се усредсређено проучи оно што се већ сад понегде схвата као модерна класика у стрипу, књижевности, драмским уметностима…

Рецимо, када се буде писала наша културна историја–поморница, доћи ће се и до значаја изворних веза које уметничко Ваљево, укључујући и својевремено деловање „Црног креча“, има са међународним феноменима као што су вршачко уметничко подземље, београдски Космопловци, а надасве с једним од угледних планетарних неоавангардних покрета — сигнализмом. Управо је у сигнализму, који је сада на врхунцу свог трећег таласа, видљив и осетан одређени колубарски допринос, и кроз Богојевића и кроз друге ауторе и сараднике.

Стање истраживања

Већ крајем 1990–их, својим раним алтернативним културним радом, Богојевић је био примећен, што је добило одјек и

у нашој стрипској историографији, као код Здравка Зупана у капиталној синтези Век стрипа у Србији:

> „Од децембра 1997. Дејан Богојевић у Рајковићима /sic/ издаје фанзин Помамна ноздрва у којој поред њега објављују и други аутори: Миливој Костић, Александар Зограф, Урош Савић, Симон Вучковић, Владан и Предраг Савић, Милен Алемпијевић, Младен Ољача, Данијела Пантелић, Владимир Палибрк, Мирјана Костић, Марина Васић, Добрана Миљанић. Богојевић је, такође, са Миливојем Костићем један од оснивача непрофитне уметничке групе 'Црни креч' која је издавала и истоимени часопис од 1996–1999.“ (Зупан, 2007: 133)

Критички, теоријски и културни одзив на Богојевићев стрипски опус је данас већ приметан. По Литератури коју смо саставили уз овај текст видимо да су се, осим потписника ових редова, Зорана Стефановића, који се питању посвећивао у више наврата (2000; 2018; на скупу 2019; текстом о Богојевићевој драми, тзв. булијадама и овим текстом 2020; у току је истраживање о сигналистичком перформансу, драмским уметностима и стрипу где се стваралац такође обрађује), овим бавили и Срба Игњатовић (2004), Миливој Костић (2004), Томислав Османли (2016), Симон Вучковић (2016), Балша Рајчевић (2016), Иван Вељковић (2016), Ана Јелић (2018), Душан Стојковић (2020), али и Габријел Савић Ра, Милица Вергот и други. Подаци о Богојевићевим издањима могу се наћи у Итинирерима Владимира Тополовачког (2011, 2018), а нарочито је од значаја било истраживање Данијеле Падејски, уметникове сестре, чије смо резултате дали овде у одељку Извори, и делом у Литератури.

Тестирање теоријских и културних модела

Због обима и разноврсности, ми ћемо Богојевићев стрипски опус искористити као огледни простор за детекцију нових појава, увиде скривених токова, иновиране истраживачке методологије и нешто другачије теоријске оквире у нашој стрипологији.

1. Авангарда и неоавангарда у српском и југословенском стрипу

Питање од пресудног значаја за српску и све југословенске културе јесте да ли наша историјска авангарда има легитимног потомка у каснијим неоавангардама. Ту је и питање ликовне остварености наше историјске авангарде, али и да ли данашњи неоавангардни стрип има темеље и континуитет. На жалост, показује се да ми и даље патимо од присилног идеолошког слепила друге Југославије и да ће ново читање комплетних нецензурисаних опуса Мићића, Винавера или Алексића ван круга највећих стручњака донети можда једно преумљење у српској култури. Но, већ сада, на срећу, нова истраживања показују једну богатију слику, укључујући и стрипску (рецимо, Стефановић о „Вампиру" Мирослава Фелера, 2019/2020, у штампи), где је и Богојевић, између осталих, директни потомак нашег авангардног континуитета, што све доприноси истакнутом српском месту у данашњем светском алтернативном стрипу.

Овај контиунитет је успостављен преко сигнализма, покрета који је, захваљујући свом творцу Мирољубу Тодоровићу, у себи садржао геном српских историјских авангарди, али и склоност ка стрипу још у раној фази (Тодоровић, 1968/2004: 265–268; Милтојевић, 2004:72), као и велики директни утицај на две или три генерације стрипара, нарочито преко експеримента са дечјом креативношћу. Када се посебно буде писала историја ваљевског стрипа (која почиње најкасније са Љубом Поповићем), видеће се да је однос према авангарди и неоавангарди (и посебно сигнализму) био један од формативних феномена ове градске сцене, једне од најважнијих у југословенским земљама већ шест деценија (то је град Срећка Јовановића и Бране Николића, да подсетимо). Зато је било логично видети да је Богојевићеву књигу стрипова Како је све почело уредио сâм Мирољуб Тодоровић (Богојевић, 2004), што није једини спој ових аутора у истом контексту.

Али тај однос се проширује и на следеће нараштаје. Од посебног је значаја, како за нашу неоавангарду, тако и за питање дечје креативности, чињеница да су дечји радови сина Мирољуба Тодоровић Виктора из 1970–их (Тодоровић и Тодоровић, 1986/2001/2018) директно утицали на сличне експерименте у две важне стрипске средине. У Вршцу 1990–их то је била Јована Лола, кћер Данила Милошева Wostoka, а у Ваљеву 2000–их Дуња, кћер Дејана и Данијеле Богојевић (Богојевић Дуња, 2010). У току су припреме за објављивање два важна стрипска албума из 1990–их: И деветнаест и десетнаест, па свашта, где су сабрани стрипови Вршчана рађених по текстовима Виктора Тодоровића, као и интеграла са сабраним стриповима Лоле Милошев када је била мала, а оба пројекта је својевремено покренуо Данило Милошев. Када се ове књиге буду ставиле уз књиге Виктора Тодоровића једно богато искуство наше културе биће освешћено,

2. Аутохтони модел српске културе унутар нашег стрипа

За разлику од класичног стрипа главног тока, у експерименталном и алтернативном стрипу је теже утврдити аутохтону националну компоненту. Питамо се, дакле, да ли се националне теме, идеје, жанрови, наративни модели, језик, ликовност и свеопшти дух једног народа могу препознати у апстрактним модерним стриповима?

3. Трансмедијално приповедање и теорија светова

Из питања аутохоности уметничког израза, али и праћења космополитских токова, намећу се посебна поља истраживања: трансмедијално приповедање, теорија могућих светова па и групна креативност. Ово ће засигурно као истраживачки задатак доћи тек на крају, јер захтева критичка издања сада расуте грађе као и многа претходна микроистраживања. Тада ћемо напокон имати одговор на питање: колико наше стрипске

групе имају заједнички свет, било унутар себе и једне с другима, било са спољним светом.

Радне хипотезе на основу грађе сугеришу да заиста постоје заједнички светови: како унутар идиома и предања самих група „Космопловци“, „Црни креч“ или Вршчана, тако и унутар ширег корпуса српско–југословенске и светске поп–културе током времена хладног рата, нарочито у односу на западне утицаје (што је делимично повезано са битничком, андерграунд, рокенрол и панк културом). Но, тај феномен постоји и на трећем нивоу, неупоредиво дубљем, о којем смо већ писали у раду о Баш–Челику (Стефановић, 2020) и то као колективно и национално свесно (култура) и несвесно (архајске и архетипске силе).

По пореклу, хабитусу и склоностима управо је Богојевић добар узорак да проверимо ове тезе.

4. Ентоптички феномени и неуроестетика

Присутни су код Дејана и ентоптички феномени — још у палеолитском сликарству забележени — они који из физиологије ока стварају како апстрактне, геометријске форме, тако и фигуралне слике, што је силно утицало на културу Човека (Lewis–Williams & Dowson, 1988) па чак морфолошки и на све системе писмености. Овај феномен је равноправан са појавама које су на уметност утицале из хипнагогичких, алтернативних, мистичких и других измењених стања.

Пређимо сада на преглед опуса, да видимо колико ћемо успети да препознамо ове наслућене токове.

Стрипови од праисторије до митског Истока

Трагове свих наведених појава видимо од почетака Богојевићевог рада. У триптиху „О Усуду“ (1, бројке су бројеви страница из интеграла Богојевићевих стрипова, у припреми) насловни појам је стигао из дубина фолклорне културе; графизам

оштрим потезима подсећа на урезивање у дрво или камен; облици су између живог–фигуралног и апстрактног; ту је ћирилично писмо и двосмислен песнички језик… Сличан је и стрип исприповедан апстрактним фигурама, који по писму и теми спада у темељне слојеве српске културе, „Ратник“ (1997), само што је овде мотив полудемонски осавремењен: „На рамену му мачка спава. Лик им је као горска ноћ. Не повијају репове.“

„Вид међу стенама“ (8) из 1997. делује као лирска исповест савременог мигранта који тражи средство разумевања стварности, вероватно након лечења болести зависности јер је „auf dem affen sein“, бити на мајмуну, израз за хероинске апстинентске кризе. Но, стрип се завршава стиховима:

„Док су викали Дошљак
Знао сам да је жеља црна птица
И да је њен лик међу стенама
Буктиња у којој мој Вид тражи уточиште.“

Додатно тумачење може привремено игнорисати савременост, али и вид као чуло, због сакралних елемената у песми, али нарочито због Вида чије је име написано великим словом, те га морамо схватити као теоним, име српско–словенског бога Вида. Апстрактни цртежи стрипа сугеришу лавиринт где се стварност, виђена, мора размрсити да би се спознала, увидела, знала. Примећујемо најдубљу древност у оба слоја стрипа: ликовних приказа ентоптичких феномена светлосних линија које око ствара, посведочених још на зидовима пећина, као и двојност израза видети = ведети (знати) која постоји још од протоиндоевропског језика (widónts) и његових потомака: прасловенског (vědĕti), санскрта (vétti), грчког (οἶδα) и латинског (vīdī). Тиме ова минијатура, наизглед безазлена и лирска, у себи уједињује сва четири тока која нас занимају, јер се у њој срећу неоавангардни свет српског стрипа, ентоптички и неуроестетички феномен светлосних облика, али и трансмедијални могући свет српске и протоиндоевропске архајске вере. Та вера

се данас представља као популарна култура, индустрија забаве или експериментална уметност, а у ствари остаје дијалог са трансцендентним и нуминозним.

Иако панкерског сензибилитета, стрип „Ликови“ (11) из 1997. има нечег од гротескних карикатура, па и сензибилитета наше ране авангарде, као у „Вампиру“ Мирослава Фелера из 1925. који се сада види као изгубљена карика за комплетан наш и европски авангардни стрип (Стефановић, 2019/2020, у штампи). Архајску ликовност крију и минијатуре без већих амбиција: „Мој свет (доле мој пас и мој гол)“ (9) и „Кратко обі“ (10, sic). Много сложенији „Ишчашен кук“ из исте 1997. такође има елемената који спајају све светове: цртеж на размеђи фигурације и апстракције који подсећа на петроглифе од дубоке праисторије до нашег средњег века, и на крају мотив који асоцира на Игдрасил, дрво васионе, односно бајку творца Баш–Челика, Максима Шкрлића, „Дрво посред света“ (Ђурковић, 2014).

Због катаклизмичких призора — какви у човечанству нису запамћени више од 10.000 година, и појављују се само у архетипским сновима — овој архајској групи припада и „Одрон“ (13, 2000), рађен без текста, али у довољно речитим, драматичним контрастима у режији, монтажи и графизму. „A melting of honey–comb“ (14, 1997), представља опозит „Одрону“ — јер постоји нешто од смирујућег метафоричког утиска раја којег губимо и који ћемо ускоро напустити. Старозаветну пошаст налазимо и у „Рт“ (15) чак и отворено:: „Блатњаве воде плаве мој врт“.

„Како је све почело“ (18) као у временској капсули илуструје све будуће стилове овог аутора. Колажи као што су „Odium est ira inveterata“ (19, 1997) подсећају на почетке француске и наше авангарде — од Макса Ернста до радова наших зенитиста и надреалиста, што је и сигналистичка традиција жива и очувана преко Мирољуба Тодоровића, Славка Матковића и других, све до данас, не само у ваљевском стрипу.

„Трак(и)це“ (22, 1997) су низови апстрактних знакова који подсећају на кинеска слова, дакле, опет спој ентоптичких феномена, фигуралности, приповести и текста. Негде се осећа еволутивна фаза староевропских–медитеранских писама која су као пиктограми, касније сведена на геометријске фонетске знаке, добро познате из археологије Југоисточне Европе и Источног Медитерана (Winn, 1981). Стрип „Полегли погледи у будућност“ потписани са ДејанБог (где се Дејан може тумачити као дејатељ = делатник, стваралац, чедо као мали одбљесак сопственог Творца) узима такве знакове–хијероглифе и расцветава их у бића–животињице, гледане као на екранима, што има мало од тескобе и хладноће загледаности у будућност филма *La Jetée* Криса Маркера (1961), барем нама.

Један од најважнијих стрипова је „Помамна ноздрва“ (23) који је крстио и истоимени Богојевићев фанзин. Осим стилизације између фигуралности и апстракције, овај стрип одликује и облик бајке: по радњи, језику, симболима, идиому…

„Чекајући кишне капи угледаше Бијанта“ (27) још је један доказ да се не варамо када видимо древне мотиве у овим модерним стриповима, јер су они овде изричито наведени. Стрип има као увод навод Анаксимандра: „На почетку је постојао Апеирон, бесконачна супстанца, потом се Топло и Хладно подвојило…“. (Апеирон је овде још један одјек сигнализма.) Уласком Ванземаљаца, стрип добија одлике футуризма и постхуманизма, не много далеко од модела Драгутина Илића у првој светској научнофантастичкој драми После милијон година (1889), али се почетни онтогенетски смисао приче тиме не квари.

„Говор птица“ (28, 1997) је из исте групе, а има додатни слој изумевања језика, као одомаћеног феномена наше авангарде од њених почетака. Један од важнијих стрипова из овог доба, а и целог Богојевићевог опуса, јесте минијатура „Јер“ (29, 1997): она се игра између нуминозног и прозаичног, стања и

приповести, сугестије и фигуре, истовремено бивајући врело агонска и хладно лаконска.

Серија од четири табле „Слика 1 — Слика 2 — Слика 3 — Слика 4“ (32–35) има све особине претходно наведених стрипова, али је рађена различитим стиловима, раздробљено и стилски некомпактно у односу на друге примере. „Peace to Machines“ (36–37) је стрип од две табле из истог периода. Без речи је и без јасног наратива, али се асоцијативно може наслути киберпанкерско урањање у дубине живота интелигентних машина које су на ивици сингуларитета, као и на то како машине виде људе, њихову историју, културу и вредности.

Постоји један паралелни ток у Богојевићевим стриповима који уводи ауторова интересовања за културу Далеког истока. „Човек који је волео шеђер“ (30, 1997) се креће између модерне поезије апсурда и једног зен приступа, чак и директно датог у завршници („Калуп је опет био празан“). Богојевић на неки свој начин ствара хаиге — стрипове са хаикуом (2–3). „Sun Ray, haiku strip“ је добар одраз стваралачеве жудње за Далеким истоком, али не само његове, што је читав један занимљив слој који није довољно проучен у српској култури. Наиме, пре сто година (1921) Милош Црњански је у Паризу почео да препевава Кинеску лирику и Песме старог Јапана уводећи Далеки исток као активни слој српско–југословенске интелектуалне културе, да би мање од пола столећа касније Лозничанин Владимир Зорчић био један од оних који уводи хаику у свакодневну југословенску културу баш из простора у којем и Богојевић ствара — Западне Србије. Богојевић даје и иновацију да је један хаику написан измишљеним, псеудоисточњачким писмом, што је у ствари сугестија хаикуа. „Funeral“ је такође „хаику стрип“ (50, 2004), али овог пута графичко–стилски одвојен од далекоисточних узора.

„Art strip“ (39–41), рађен масним формама тзв. суве четкице, један је од кључних радова и има одређену наративност,

али сакривену у магми наслућивања радње и издвајања фигуралног из комешања, по чему у потезу понегде подсећа на најстарије облике ликовне уметности горњег палеолита, где су птица, животиња, човек и митска бића сведена на штапићасте форме које прелазе у симболе и скоро „слова". *Роршахов стрип*, рекли бисмо.

„Prohibition Stop" (42–45) у темељу цртежа има сличну естетику, стилски скоро аустралијску аборицинску. али у првом плану су ипак колаж и фотографија, омиљено средство историјске авангарде, где се у почетку стрипа прво уводи модерност преко поп–икона као што су Џон Ленон и Јоко Оно, да би се ушло у савремене симболе са богатим значењима и радњом која из шизофрене менталне реалности модерности одлази назад у демонско и ритуално, у мрачнију страну дионизијског.

„Phase of Fear" (45–47) је серија екстремно стилизованих и изобличених портрета на две табле, не нужно људских или животињских, психијатријски убедљива галерија митолошких бића, опет блиска Фелеровом „Вампиру". „If" је још један геометријски наратив, којем можемо учитати драму окршаја виших начела, по сопственом нахођењу (49, 2004).

„Па шта" (51, 2000) из митских гуштерских форми једног бруталног ликовног израза аутор изводи у модерне конотације и причу о младалачком идентитету, јер слово А добија круг, враћајући нас на анархистичке мотиве, али онако како их је панкерска супкултура схватала 1980–их и раних 1990–их у Југославијама.

Недатирани „Tooth" припада истој врсти редуковане стилизације јасно одвојених графичких елемената: линије и површине, али сада са изразито комичним тоном сугерисане (инфантске) безубости. Овде би био близу и „Стрип бр. 478" (82), али он има и једну дубљу ноту, као расправа о метафизичком крају — што је одјекнуло и у Богојевићевој сигналистичкој драми *Какав крај тражи рај* (Богојевић 2020; Стефановић

2020). „Zeppelin“ (53) је лирска урбана минијатура, такође без речи, али стилски се одваја као у неку назнаку натурализма, преко приказа стабла, цепелина и, нарочито, дубоког светла људског лика.

„Додир“ (54) је знаковит пример у овом промишљању. Богојевић јесте сценариста и редитељ, али је ликовни уметник овде Пабло Пикасо са својом „Герником“, коју је Богојевић разложио на кадрове стрипа праћеног сопственом поезијом. Пикасо је цео живот патио јер је корпоративна култура западног сликарства као канон од ренесансе повукла статичност слике, једног јединог призора, а Пикасо је желео да ради стрипове као серије призора, филм на платну или папиру. Понекад је то успевао („Сан и лажа Франка“, „Sueño y mentira de Franco“, 1937), али је то још више остало у начину формирања његових слика, где у сваком платну остаје уписан и скривени наратив — приказе које су се на платну појављивале и нестајале, док их није заменила коначна слика какву знамо. Богојевић је урадио најлогичнију ствар: направио је ненаправљен Пикасов стрип, али из искуства сопствене спаљене земље, Југославије. Сама калиграфија овде није баш најсрећније изведена, али пример остаје занимљив.

„Cambodia Trip Weed“ (55) враћа роршахичност „Арт стрипа“: први део показује како начело рађа облик, а овај геометријске слике који одлазе у биологију, да би се на другој табли видела животна сила разних бића.

Стрип на две страна „Смрт … Као“ (56) се одваја од свих претходних јер уноси симболику и донекле естетику хришћанства. Облици су блиски српским средњовековним, али стил цртања није: нема лепе линијске стилизације Византије већ су форме изведене у много шрафирајућих потеза, посивљујући светло.

„По…Гледи“ (57), потписани са ДејанБог и завршним речима „Крај или Рај“, враћају архајски стил и нуминозни тон

у причи где биће не мора бити човек, а светло је — црно. На крају пише „Крај или Рај“, дакле опет исти мотив који одјекује и у драми *Какав крај тражи рај* (Богојевић 2020; Стефановић 2020).

„Витка песма“ (58) још је један типичан пример Богојевићевог стрипа, од ликовне стилизације до прављења новог језика, баш као што је то „И какав лудачки свет“ (59), оба рађена 1997, у најплоднијем раздобљу ауторовог стрипског развоја. „Десето“ из исте године евоцира ентомологију и зоологију, једну органску урођеност у природу (60). Стрип кружне композиције „Преображај“ има културне конотације: прво, потпис аутора је урађен Мирослављевом ћирилицом, која је на прелазу две Југославије 1980–их у 1990–е била симболом поновне слободе српске културе, раскивања негви титоизма; друго то је приказ мушке главе који није гротескна, већ има одређене назнаке реализма, као и натпис „усамљена звезда“ у истом кадру. Пошто је ово прича о мудрости и опасности живота, слободни смо тумачити овај стрип као дијалог са православном духовношћу, што није необично за Ваљево — град Николаја Велимировића, Аве Јустина Поповића па и Јустиноваца, град из којег је кренуо духовни преображај 1980–их, пре свега преко издаваштва, у време владике Јована Велимировића у самом Ваљеву и владике Лаврентија Трифуновића у Химелстиру.

„Прва сцена“ је кратки апстрактни хорор, истог стила као и главни ток ауторовог бављења (62).

Стрипови као етнокарактерологија

У посебну групу спадају Богојевићеви стрипови урађени по песмама Далибора Филиповића Филипа: „Омил“ (63), „Огав“ (64), „Биљосправ“ (65), „Уплак“ (67), „Сновоказ“ (68), „Укрот“ (69), „Насмет“ (70), „Ватрослуш“ (71), „Завир“ (72), „Реч“ (73), „Знојокус“ (74), „Потур“ (75), „Ожег“ (76), „Душовад“ (77), и на концу „Напад“ (92), који сажима читаву серију.

Реч је о једној најбољих серија нашег алтернативног и неоавангардног стрипа, објављених пре деценију у албуму (Богојевић–Филиповић 2010). Радња је посвећена студијама модерних (па и вечних) карактера, практично психолошких типова и на том плану функционише етнопсихолошки и социјално тачно, забавно и врло хуморно. Богојевић овде спаја своје претходне естетске токове са искуством модерног Пикасовог (пост) кубистичког сликарства и повремене фино стилизоване карикатуралности Жоана Мироа (још једног љубитеља стрипа), чинећи одлично јединство слике са приповешћу. Штета што је серија, као изузетак, на латиници, јер би ликовно и културно деловала још убедљивије и природније. У овом случају је од интереса да је писац, књажевачки песник Далибор Филиповић — Филип (р. 1976), утемељивач нове авангардне форме: Нео–Софија (колажне поезије, вероватно сличне стрипу) а да је био и аутор фото–монографија Мали Бог поводом петнаест година књижевног рада Дејана Богојевића (2006).

Ово није једини случај да Богојевић ствара по туђим предлошцима, уклапајући и њих и себе, у један шири свет. Стрип „Шуме, звона…“ био би типичан да га је сам Богојевић писао, али је и овако текст Приможа Репара уклопљен на природан начин у стрипаров опус завршавајући се „На рубовима Бог једва чујно звони“ (83, 2011). Иста природна уклопљеност важи и за „Доба романтике“ рађеном по стиховима истог песника (89).

Стрип „Фаце“ (у сленгу: људи) може бити тумачен као етида–галерија ликова, али може бити читан и као енглеско „Face“, лице, (84, 2004), што би се онда претворило у причу о личности.

Један од најлепших стрипова је „Игра записа“ које је Богојевић радио по хаикуима своје сада почивше мајке (85, 2017). „Причам ти причу“ (86, 2018) припада истом периоду када линија постаје грацилнија, а карикатуре типичне за њега се опет спајају са мироовским, нежно конструисаним фигурама.

„Влажно око“ (87) по тексту Стојана Шпегела један је од ретких колорних стрипова Богојевића, рађен трима бојама, знаковитим у историји стрипа: црном, зеленом и црвеном. У свему другом је типичан за овај опус. Исто важи за недатирани црно–бели стрип „Некрвава љубав“ (88) по стиховима Станиславе Х. Репар. Текст „Мушкарац у соби“ написао је З. Певец (90), где се Богојевић враћа емоцији наше свакодневице што у стрипу није често чинио.

„Дада стрип“ (91) је подсећање да је Богојевић тестирао скоро све технике, методе, моделе, идеологије, естетике и уметничке родове српско–југословенске авангарде и неоавангарде. Да је ово део трајне стратегије стваралаца, видимо и у његовој најновијој збирци Булијаде (Богојевић, у штампи, 2020) где смо добили неубичајено развијену посвету и дијалог, па и рекреирање света једног уметника у извођењу другога. Унутра се, наиме, налази и шест страна ненасловљених стрипова чије је текстове писао писац наше ране авангарде Мони де Були (Соломон Були; Београд, 27. септембар 1904. — Париз, 29. март 1968), чије скоро заборављено дело у последње време доживљава велику рехабилитацију (видети у Литератури: Даковић, Леви, Зечевић, Јовић, Ајдачић), док је сценарио и цртеж радио Богојевић у свом познатом приступу. По комбинацији лирског, експерименталног, инфантског и хуморног ови стрипови су достојна посвета која би се вероватно свидела и самом Булију.

Закључак

Богојевићевим опусом, изразито лирским и свесно непретенциозним, ми у српском па и југословенском стрипу добијамо још један фин мост између хипертрофираног епског (на жалост, сада већином по западним сценаријима) и експерименталног, где лирика јесте дала значајне уметнике као што су Данијел Жежељ, Душан Гачић или Ђорђе Миловић, али је остала и недовољно раширена као правац у односу на могућности.

И ван стрипа, по личној потреби тестирања историјских модела, али и по обиму свих рукаваца опуса, Богојевић је јединствен међу нашим стварацима, а пошто није оптерећен ограничењима академске уметности, његов опус је идеалан случај за изучавање психологије креативности, поља које цвета и код нас (Ристић, 2010; Мандић–Ристић, 2013), као што је погодан и за истраживање питања како функционише унутрашњи екран наше свести, где стрипови постају ментални филмови, што делом припада теоријама интерфејса, још једном битном току истраживања (Јекнић, 2014).

Сматрамо да смо кроз овај каталог једног опуса указали на релевантност тестирања из четири другачија угла, да смо просејали циљано и нашли тражено. Језик и драма Богојевићевих стрипских минијатура су очигледно од две врсте. Прва је ововремена — испрва контракултурна и андерграунд, а после све личнија, истанчанија, експериментална, песничка до сржи — „Мушкарац у свету“, „То није смак света“, а делимично и „Вид међу стенама“… Лако се с овом линијом генерацијски поистовећујемо.

Друго говорење је архајско и шаманско, како нам се давно учинило (Стефановић, 2000). Оно саобраћа са српским и човечанским народним генијем, вуковски преносећи шта нам говори колективно несвесно — али опет одевено у потпуно лични, неоптерећени, (слово)ликовни рукопис. Пример за то би биле минијатуре „Укрот“, „Сновоказ“ или „Огад“… Прикладно, Богојевићеви ликови нам делују као маске, народне графике или резбарије, глинене лутке демона како их фолклорни уметник одвајкада представља.

Уметников метод је истовремено архајски, анимистички, дечји, подсвестан, бруталистички, наиван, неуротичан, трансни, аутоматски, поп културни, лиризован, експериментален, (нео)авангардан, хуморан… Сви ови елементи су добро познати у антропологији и психологији уметности, али су у

Богојевићевој рецептури другачије и особено замешени, сагласно колективном искуству нашег нараштаја. Изузетно прија и поменута непретенциозност у стрипском изразу, што омогућава читалачко задовољство.

У овоме би, слутимо, уживали Ото Бихаљи Мерин и Драгиша Витошевић, али и Пабло Пикасо, који је, поновимо, цео живот хтео да ради стрипове, а да му дато није било, како видимо по изложби која је у току у његовом музеју у Паризу (Bernière et Popelard, 2020–2021). Када се томе дода и увек лепа ћирилица, нешто најдубље у нама препознаје гласове и одзива се прималним криком који нема звук.

*

Дејан Богојевић је у овом миленијуму признат као уметник и културни активиста, и у нашим и у међународним оквирима. Он може и даље да ствара по вољи, и не мора да се бави питањима попут тога да ли је го цар наше академске уметности и важеће олигархијске естетике.

Ми ионако знамо да идеологија кињи двомислима српску уметност још од почетака XX века, а од 1945. то су јасни, на академијама силом наметани, естетско–морални конструкти: милитаризовани соцреализам, доларизовано југословенско ревидирање ка апстракцији (неко јесте платио гајдаша, док је вођен хладни рат у култури…), те данашње помодно али тупо поигравање концептуалном уметношћу које наравно нема духовну суштину нашег и далеког Истока, али би на силу хтело да има естетску елеганцију и идејну јединственост.

Срећом, како то у благословеним случајевима бива, све те квалитете — као плод игре неоптерећене важним питањима, али пружајући важне одговоре — доносе нам неочекивани извори, рецимо: Богојевићеве стрипске минијатуре. Тај камен од угла своје уметничке нише, у претходном веку је бивао фотокопиран у самиздатима за посвећене, а сада је на изложбеним

зидовима, као лирски знак слободе коју стално морамо освајати као личности и заједнице.

У овим стриповима–песмама, скривено иза опорости авангарде, има и тихе катарзе, лепог душевног ефекта за читаоца–гледача.

Савремени развој нашег експерименталног, авангардног, алтернативног и андерграунд стрипа је дао довољну грађу последње три деценије да бисмо могли на новим парадигмама да пратимо развој и добијемо одговоре које нисмо очекивали, јер нисмо постављали питања која су можда била очигледна и природнија од неких других.

Мисао о стрипу мора да се развија и од виталне је важности за српску културу. Надамо се да смо на примеру Дејана Богојевића показали колико је богата истраживачка жетва када другим очима погледамо појаве око нас, па биле оне и лирске минијатуре.

Извори и литература

Извори

Изворе је највећим делом пописала Данијела Падејски

Стрипске књиге породице Богојевић

Богојевић, Дејан. Смртоносно на нос (стрипови и песме), Белосветска библиотека снова: чисте душе, Зрењанин, 1997. Уредник Иван Даников.

Богојевић, Дејан. Како је све почело, Сигнум, Београд, 2004. Уредник Мирољуб Тодоровић.

Богојевић, Дејан и Далибор Филиповић. Укрот: стрип по песмама Далибора Филиповића Филипа, 2010. Богојевићева издања и Књижевни клуб „Бранко Миљковић", Ваљево–Књажевац, 2010.

Богојевић, Дејан. Булијаде, (поезија, проза, есеј, стрип), у штампи, 2020.

Богојевић, Дуња. Стрипови, Богојевићева издања, Ваљево, 2010.

Богојевићеве изложбе стрипова

Сусрет са антиматеријом, Галерија „34”, стрип, 18. 5. — 1. 6. 2000, Ваљево.

Ритуал сенке у плодовима, Галерија Културног центра, стрип, 18. 4. — 28. 4. 2002, Мионица.

Гето пољубац, Галерија „34”, слике, цртежи, стрип, мејл–арт, 13–23. 11. 2003, Ваљево.

Фосфорне усне, Галерија „НД Плус”, слике, цртежи, стрип, мејл–арт, визуелна поезија, 2–23. 11. 2006, Ваљево.

Трајање, Циркус галерија, Студентски културни центар, стрип и мејл–арт, 8–18. 5. 2007, Београд.

Јој, ој, оф, ух, ај, их, ех!, Галерија „НД Плус”, стрип, 4–18. 6. 2007, Ваљево.

Wystawa obrazow i grafik serbiego malarza Dejana Bogojevica, слике, графике и стрип, мај–јун 2008, Санок, Пољска.

Wystawa obrazow i grafik serbiego malarza Dejana Bogojevica, слике, графике и стрип, мај–јун 2008, Страховице, Пољска.

Укрот, Центар за културу Ваљево, стрип, 10–15. 4. 2010, Ваљево.

Дисциплина, стрип, Галерија „Практика”, март–април 2012. Сплит, Хрватска.

Доктоpe, бенī алтернатива, стрип, Галерија „Инфо зона”, март–април 2012. Сплит, Хрватска.

Стрип, изложба стрипа, Галерија „Na Smonlej 9”, од 7. 9. 2012, Варшава, Пољска.

Арт стрип песма, визуелна поезија, галерија „Ghetto”, 2013, Сплит, Хрватска.

Ехо — знак ипре; слике, визуелна и експериментална поезија, стрип, мејл–арт, фото документација са перформанса и уметничких акција, Галерија Центра за културу, 2013, Ваљево.

Viva (art–ego) alternativa, слике, стрипови, мејл–арт, визуелна и експериментална поезија, фотографије, дизајнерска решења, „Lady Marian”, 16–26. 12. 2014, Ваљево.

Пробај бес до краја, визуелна и експериментална поезија, стрип, мејл арт, Галерија „Легат Милића од Мачве”, 24. 4. — 1. 5. 2015, Крушевац.

Razstava avtorskega stripa Dejana Bogojevića; strip izložba, 12. Mednarodni festival „Revija v Reviji”, 24–27. septembar 2015, Muzej slovenskih filmskih igralcev, Divača, Slovenija.

Crni grumen, stripovi, 22. septembar 2016, Muzej premogovništa Slovenije, Velenje.

Само стрип спокој, 14. 3. — 15. 4. 2018, Галерија Народне библиотеке, Осечина.

Attack: comic strip art ehibition, Тајланд, март, 2019.

Стрип изложба, биоскоп „Кадмус Синеплекс", Будва, август 2019.

Интервјуи

Богојевић, Дејан и Илија Бакић. „Продорност без предрасуда", Дневник, Нови Сад, 14. 6. 2001.

Bogojević Dejan in Stojan Špegel. O stripu Črna gruda, *Rudar: časopis skupine Premogovnik*, Велење, Словенија, бр. 5, децембар, 2016, стр 44–45.

Сигнализам и стрип

Тодоровић, Мирољуб. „Куки" (1968), у: Милтојевић, Бранислав. Антологија нишког стрипа, „Просвета", Ниш, 2004, стр. 265–268.

Тодоровић, Виктор. И онда цветић почне да има ноге: цртежи и приче четворогодишњег дечака, КТРЗ „Ново дело", Београд, 1986. Такође: Тодоровић, Мирољуб и Виктор Тодоровић. Миш у обданишту: цртежи и приче четворогодишњег дечака, Нолит, Београд 2001. Такође: Тодоровић, Мирољуб и Виктор Тодоровић. Чаробна лампа: цртежи и приче четворогодишњег дечака, „Everest Media", Београд, 2018.

Литература

О Дејану Богојевићу

Ајдачић Дејан. „Мони де Були искоса", чланак на основу излагања у циклусу „Век српске авангарде", Универзитетска библиотека, Београд, 12. децембар 2019. Машинопис, 2020. Љубазношћу аутора.

Вељковић, Иван, „(Не)Укрот", Показивач, 5. јун 2016. https://www.pokazivac.com/neukrot/

Вучковић, Симон. „Стрип као илустрација литерарне форме", у: Богојевић, Дејан. Мој свет стрипа, каталог изложбе, Књижара Матице српске, Подгорица, 2016.

Зупан, Здравко. Век стрипа у Србији, Културни центар Панчево, 2007.

Игњатовић, Срба. „Сложено умеће Дејана Богојевића", у: Богојевић, Дејан. Како је све почело, стрип албум, „Сигнум", Београд, 2004, стр. 3–4

Јелић, Ана, „Стрипови као резултат истраживања“, *Само стрип спокој*, каталог изложбе, 14. 3. — 15. 4. 2018, Галерија Народне библиотеке, Осечина, 2018.

Костић, Миливој. „Унутар кадриране тајне“, у: Богојевић, Дејан. Како је све почело, стрип албум, „Сигнум“, Београд, 2004, стр. 67.

Османли, Томислав. [„Богојевић је аутор који се у свим својим стваралачким доменима оријентисао према алтернативи (…)”], у: Богојевић, Дејан. Мој свет стрипа, каталог изложбе, Књижара Матице српске, Подгорица, 2016.

Рајчевић, Балша. [„Али превасходно и до краја Богојевић је свој (…)”], у: Богојевић, Дејан. Мој свет стрипа, каталог изложбе, Књижара Матице српске, Подгорица, 2016.

Стефановић, Зоран. „Доба сигнала, наша цивилизација”, *Књижевност*, темат: „Изазов сигнализма”, Београд, 2013, год. 68, бр. 4, стр. 171–176.

Стефановић, Зоран. „Земља се распада. Ја потрчах до трагова: Белешка о даровима Дејана Богојевића“, *Сусрет са антиматеријом*, каталог изложбе, Галерија „34“, Ваљево, 18. 5. — 1. 6. 2000.

Стефановић, Зоран. „И музе ће се вратити као мисли на испашу: О драми Дејана Богојевића ‹Какав крај тражи рај›“, у: Богојевић, Дејан. Какав крај тражи рај: (сигналистичка драма у пет слика), Богојевићева издања, Ваљево, 2020, стр. 46–49.

Стефановић, Зоран. „Песништво цртежа, образ језика: Поводом изложбе Дејана Богојевића ‹Само стрип спокој›“ у галерији Народне библиотеке у Осечини, 15. март — 16. април 2018. Пројекат Растко, 17. 3. 2018. (Овде уклопљено у већу целину.) http://www.rastko.rs/rastko/delo/15512

Стефановић, Зоран. „Сигнализам, скривена димензија српске и југословенске уметности перформанса (Поводом јубилеја пола столећа сигнализма као покрета — 1969–2019.)“, научни рад за потребе докторских студија, Факултет драмских уметности у Београду, април 2020. (Поглавље књиге о сигнализму и драмским уметносима, у настајању.)

Стојковић, Душан. Зрнасти снови: критички текстови и студије о стваралаштву Дејана Богојевића, Књижевни клуб „Бранко Миљковић”, Књажевац, 2010.

Стојковић, Душан. „Дејан Богојевић командант песничке игре”, у: Богојовић, Дејан. Булијаде, у штампи, 2020, стр 91–95.

Тополовачки, Владимир. Бесконачни итинерер кроз свет стрип албума, т. 2, „Стрип агент”, Загреб, 2011, стр. 19, 143, 144.

Тополовачки, Владимир. Бесконачни итинерер кроз свет стрип албума, т. 4, „Стрип агент”, Загреб, 2018, стр. 17, 125.

Општа литература

Даковић, Невена и Биљана Митровић. „Мони Були: Слике и речи потраге за идентитетом“, *Граничници сећања: Јеврејско наслеђе и Холокауст*, Јеврејски историјски музеј Савеза јеврејских општина Србије, 2018, стр. 97–114.

Ђурковић, Јелина. Фантастика метафоре. Шкрлићево расклапање усмених прозних образаца, Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, 2014. (Посебно су од интереса истраживања која се односе на бајку „Дрво насред свијета”, чији је изворни текст објављен на стр. 193–197.)

Зечевић, Божидар. *Српска авангарда и филм 1920–1932*. Удружење филмских уметника Србије, Београд, 2013.

Јекнић, Олег. *Теорија интерфејса*, Центар за медије и комуникације, Факултет за медије и комуникације, Београд, 2014.

Јовић, Бојан. „Опсене др Хипнисона: поема које нема, или О авангардном превођењу (жедних преко воде)“. *Упоредна истраживања. 5*, Српска књижевност XX века: поетика превођења и интеркултурно истраживање: [зборник радова], Институт за књижевност и уметност, Београд, 2016, стр. 233–245.

Леви, Павле. *Кино другим средствима,* Музеј савремене уметности, Београд, 2013.

Мандић Тијана и Ирена Ристић. *Психологија креативности*, Институт за позориште, филм, радио и телевизију Факултета драмских уметности — Универзитет уметности, Београд, 2013.

Милтојевић, Бранислав. Антологија нишког стрипа, „Просвета”, Ниш, 2004, стр. 72. (О сигналистичком раном стрипу.)

Ристић, Ирена. *Почетак и крај креативног процеса,* Hop.la!, Београд, 2010.

Стефановић, Зоран М. „Бајка српска, чаробни напитак руско–амерички: преображај Баш–Челика из фолклора у стрип и филм“, Савремена српска фолклористика 8, Словенски фолклор и књижевна фантастика: Зборник радова, уредници Дејан Ајдачић и Бошко Сувајџић, Удружење фолклориста Србије, Комисија за фолклористику Међународног комитета слависта, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић” и Центар за културу „Вук Караџић”, Београд–Лозница, 2020, стр. 201–238.

Стефановић, Зоран. „Ноћне море европске авангарде: стрип ’Вампир’ и оглед ’Генеза уметности’ Мирослава Фелера”, саопштено на међународном научном скупу „Манифести и програмски текстови српске књижевности XX века”, Институт за књижевност и уметност, Београд, 13. децембра 2019. Машинопис, јесен 2020. Зборник у припреми.

Bernière, Vincent et Johan Popelard (commissariat). *Picasso et la bande dessinée*, exposition, Musée national Picasso, Paris, Du 21 juillet 2020 au 3 janvier 2021.

Groensteen, Thierry. „Surrealism", *Le Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, Décembre 2015. http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1018

Jenkins, Henry. „Transmedia Storytelling". *MIT Technology Review* 6 Nov. 2003. Web. https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling/

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Revised edition. New York: NYU Press, 2008.

Lewis–Williams, J. D & T. A. Dowson. „The Signs of All Times: Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art". *Current Anthropology*, Vol. 29, No. 2, Apr. 1988, pp. 201–245.

Ryan, Marie–Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington, Indiana: Indiana University, 1991.

Scolari, Carlos A., Paolo Bertetti, Matthew Freeman. Transmedia Archaeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines. London: Palgrave Macmillan UK, 2014.

Winn, Shan M. M. *Pre–writing in Southeastern Europe: the sign system of the Vinča culture, ca. 4000 BCE,* Western Publishers, Calgary, 1981. (Дисертација својевремено добијена љубазношћу почившег Владимира Лековића)

Слободан Шкеровић

МИТ О МАШИНИ II
(Фрагменти)

Шта је мисао машине?

Представа о природи (тако) постаје представа о машини која „ради“. Ми волимо машине које раде. Не волимо машине које не раде. Због чега? Анимација која се одвија у нашим главама (мисли) непрекидно се производи (то је „нагон“) а потреба да се мисли (тај рад) „осмисле“ јесте рекламна машинерија саме машине, њено *Друго Ја*. Представа се „појављује“ (представља) — то је исто. Самосвојна ствар — свест о себи. Човек је сувише глуп да би ово могао да схвати. Човек као део те машине уопште ни не жели да схвати, иначе би се машина зауставила, човек би престао да постоји тј. ради (отишао у нирвану, у медитацију) — то је нагон самоодржања. Човек који се труди да одржи машинерију — пати. Он неизмерно пати. Сав страх и бол од помисли на престанак рада машине (смрт) јесте патња. Због чега је онда патња истоветна срећном прегнућу које је „корисни рад“? Патња је казна за сваки покушај промишљања, јер би тај зауставио машину. Ова казна изриче се унапред. Тако водоноша добија батине пре него што оде по воду.[1]

---

1 Због тога је наша усређеност мала, тј. свако ширење свести изгледа прилично компликовано јер се експоненционално умножавају референтне тачке, а да се тако нешто стави под контролу, у смислени систем, људи просто немају снаге јер су условљени да себе сагледавају на једном уском, конкретном месту, да гледају „од чега се живи“. То се зове ропско условљавање.

Ово одбијање да се промишља, наравно, јесте гориво за машину. Ми правимо моделе, играчке, на радном столу, у глави или на екрану, и чинимо све да их оживимо — да их осмислимо, да нам причају причу, тј. да *оправдају* то што радимо, то што јесмо. Разумно објашњење увек постоји. То је свест о себи — као вредност. То је — самопотврђивање, самооправдање. То је вредност. Емоција. Доказ постојања.

Заблуда о свести — квантно рачунање

Свест је садржај идеје ума[2] — који је пак идеја бескрајног садржаја. Бескрајност ума је у могућности (потенцијалу), бесконачни садржај се не може друкчије остварити[3], због тога он мора да буде процес остваривања. Када „научници тврде“ да се простор растеже „као жвакаћа гума“, то се мора схватити као кретање у свим правцима; не растеже се простор праволинијски него као експлозија али истовремено и као имплозија.[4] То ремети наше уобичајене представе о свемиру или свету, које су примитивне, линеарне и/или тродимензионалне, ухваћене у „временску стрелицу“ и због тога ово „растезање“ не може правилно да се схвати, него као некаква „жвакаћа гума“. Тако и замишљамо свест/ум као складиште познатих представа које су организоване у времену и простору, али потенцијал свести–ума је далеко већи и сличан је калеидоскопу, само што у калеидоскопу не постоје никакве координате па према томе ни — поредак. У сваки пакет организованих информација могуће је убацити, силом или милом, још информација, које, наравно, мењају и руше установљени поредак. Тако је „лепша“ и „прихватљивија“ представа о ограниченом, уређеном, фиксираном простору од оне о растегљивом простору који се непрестано

2 Материја

3 Бескрај не може бити конкретан.

4 Увећава се „резолуција“, одн. број информација по јединици запремине при чему се „посматрач“ — де факто смањује!

увећава и сходно томе мења, па чак, можда, мења и „универзалну константу“.

Проблем је, дакле, у томе што се то растезање света одвија по принципу Зенонове апорије, тј. напредовањем ка лимесу, као што карфиол „нараста“, али не прелази одређене границе. Слично се дешава и с напредовањем технологије, конкретно компјутерских система који углавном „напредују“ у брзини обраде података, али мање у ефикасности — сада је модерно говорити о квантном процесовању података и како се оно представља, биће то радикална промена. Али, видећемо. Чини се да се квантни процес(ор) замишља као збир могућности (могућих исхода) — сви одједном и на истом месту. Међутим, то је карактеристика *знања*, а оно не постоји у времену и простору (тј. у експанзији). У акумулацији знања не постоји „процес“ — процес се одвија у другој зони (у природи).

Код песника *интуиција* (пакет знања, који није нужно артикулисан) делује овако (то није „процес“): Песник даје *изјаву*, која је истовремено и *намера*, и због тога је могуће да се „оствари“ (тј. већ је остварена). Остваривање[5] је стварање читавог универзума на основу задатог параметра („космичка константа“) тј. те намере. Због тога и само због тога је песничка (ауторска) изјава непобитна, „ауторитативна“. Уколико на било који начин песник доведе у сумњу своју тврдњу, изгубиће ауторитет (власт односно „поверење“) и његова ће творевина пропасти. Због тога код великих песника нема колебања. Колебање може бити тема поезије али не може бити песнички метод. Песник мора да зна да је његова тврдња (у улози почетне претпоставке, хипотезе) истовремено и исход. Оно што је важно јесте да песник не сме да пише под утицајем било каквог „мотива“ (идеје), не сме да „агитује“ и „рекламира“, не сме да „манипулише“, и сл. иначе то неће „радити“. То ће онда бити обична апологија, правдање, извињавање, памфлет, химна, самокритика.

5 Тј. „чин стварања“.

Уколико је мотивација „изнад“ квантног израчунавања, онда оно служи остварењу (тј. самопотврди) те идеје (пројекције) и ничем другом. Нема ту никаквог „рачунања исхода“ већ само прилагођавања задатој теми (као што се дешава кад сањамо, тј. снажно желимо одређени исход). То је онда просто математичка једначина која је сама себи циљ и потврда, која не дозвољава никакво одступање од задатих параметара.

Честа тема је и „сељење свести“, као да је свест заправо личност, па се машта о томе да се човек, тј. његова свест, пресели у машину (рецимо у компјутерски, кибернетски систем, идеално — Трансформер!) и тако ослободи овог слабог и недостатног тела. Али, проблем је то „сељење“, које заправо није могуће, јер је свест представа–осећање сопственог тела. Преселити тело у машину, хм? Уђеш у аутомобил и — преселиш се! Проблем је у томе што се замишља *свест* као да је нешто посебно, одвојено–део нас. Оваква свест је неадекватна идеја и због тога има снажно дејство. Никад се не остварује али снажно обећава и ми јој се непрекидно враћамо.

Проблем, у ширем смислу, постаје много реалнији, јер култура је такође представа, такорећи — свест, па знамо какав се отпор пружа промени свести. Сва инерција материје[6] супротставља се таквој промени, измени, допуни, ширењу или сажимању.[7] Проблем је практичне природе, своди се на доми-

6 Тј. материје схваћене/самосвесне да је као „нешто“, као „ствар“, као „систем“.

7 Инерција, као својство материје, заправо јесте материја (не њено својство) исто као и сила теже, која јесте материја а не њено својство. Међутим, „линеарни ум“ не дозвољава да се ове представе сагледавају истовремено него се као слажу једна преко друге. Због тога, не јавља нам се како ствари заиста јесу: то да је инерција (лењост=отпор) материје управо оно што чини кретање материје (разликовање, диференцијацију, промену). Материја се „одупире“ просто због тога што она није нешто конкретно. Кад имамо посла с материјом заправо имамо посла с почелом разликовања, а оно се одупире апсолутном, увиду тј. знању, јер увид укида дејство почела.

нацију представе над човеком (над личности). То је оно што „друштвена свест“ никако не може да уочи, него увек тражи компромис, као да је он могућ. Свест није оно што сагледава себе па тако постаје „самосвест“ — израз који се користи као замена за личност. Једино знање може да опази свест каква јесте, и оно је између осталог и искуство свести. Али, за знање, свест је само предмет, који је по својој природи хаотичан и непостојан и знање уочава ту, истинску, природу. „Све тече, све се мења“, „Овај свет је ватра која се с мером пали и с мером гаси“, „Вода, вода, посвуда“, итд.[8]

Ако квантно рачунање уводи безброј могућих правила у игру, онда је такав „систем“ заправо апоријски. Јер *систем* не може бити бесконачан, пошто у себи не би имао довољно енергије да настави да „ради“. Њему је потребан *спољашњи* ресурс како би радио. Због тога се иницијатива (уплив информације) додељује „случајним“ битовима, а они су случајни јер није сваки бит у игри. Овај ресурс, наравно, није ништа друго до ли мртваци које систем не жели да броји, како би задржао свој беспрекорни *имиџ* успешности.

Но, шта би била *конкретна* намена, тј. шта је *намера* квантног рачунања? Потражите по Интернету и наћи ћете да је то у већини случајева: разбијање лозинки! Затим, обрада података. Обрада мора података које сакупљају научници (нарастајући бескрај)… Због неизмерног мноштва података, непрекидне специјализације која спречава стварање „велике слике“ о томе шта се дешава, стварања огромног поља свести које се не може читаво сагледати, тражи се начин да се из тог мора извуку потребни састојци, поуздани филтер који би морао да буде веома „интуитиван“ и унапред или потенцијално „зна“ шта се хоће (ово је већ покушај да научник већ једном постане песник). Практични проблем, пошто се атоми и атомске честице користе

8 Хераклит, Талес + Колриџ.

као „меморија“ квантног система, јесте да се избегне утицај на те честице који би се догодио при директном мерењу њиховог квантног стања. Зато се тражи индиректни начин да се оне опажају. Рецимо *entanglement*, упетљавање, заправо упаривање два атома, при чему они увек имају различити спин, па се тако посматрањем једног може поуздано знати стање другог. Али, овде је у игри *одлука*, јер посматрач мора да арбитрарно одлучи који спин има тај посреднички атом (јер је он иначе неопазив). Стога је опажање и даље субјективно. Дакле, спин једино постоји када је реч о *паровима*. То не може бити наука, већ инжењеринг — манипулација, јер таквих парова у природи нема. Наука овде прави компромис који је заправо — делузија, (само)обмана.[9]

У сваком случају, пошто је ово веома запетљана работа, мене једино занима где се прелази граница филозофије или науке према инжењерингу, пошто је инжењеринг о манипулацији а не о спознаји. Зарад „ауторитета“ песника, њега пре свега занима због чега ствари раде то што раде, а не како нека машина ради, тј. песника или филмског режисера мање занима процес који се одвија док се чита текст или посматра (покретна) слика, и како то утиче на посматраче, а више због чега је то тако. Сами светлаци пред очима, тј. игра свести може бити последица и једног и другог, и знања и манипулације. Како знати разлику? Да ли је књига добра (јер из ње нешто сазнајемо) или је „добра“ (стога што изазива одређене *реакције*). Једно омогућује увид, а друго „рад“ (емотивне, условљене реакције).[10]

---

9 Меморија, сећање, као нешто „похрањено“ уопште не постоји, него се стално изнова гради и дорађује. Она треба да послужи као окидач пожељне „емоције“ односно „разлога“.

10 Обични људи знају да се уметност „не једе“ — то је победа неинтелигенције, одрицање од знања. Шта се ту може? Ништа. Зоне су раздвојене и између њих нема протока. Живот је важнији од спознавања.

У политици се то зна: последице се производе! Криза се производи. Чак и кад је случајна, непланирана, она се користи као да је намерна. Све се своди на манипулацију свести, на стварање одређене представе која је сама себи објашњива а тиме и објашњена (рецимо, као: *Најбољи од свих могућих светова*!). Јер, једино је то било могуће, управо то што се десило, како смо га *ми* објаснили (конструисали). Тако и настају теорије завере, као она да је „иза" светске авангарде (Џексон Полок, итд.) заправо стајала ЦИА и сл. Или да је Пентагон финансирао научну фантастику одређених садржаја. У ствари, то је све видљиво у холивудској продукцији, па се чини реалним баш за сваки конкретни случај.

Треба ли, стога, свест посматрати као *машину*? Као производ рада извесног „метода" који не полази од истраживања појаве, већ од претпостављене последице којој се представа (свест) прилагођава као „одговарајућа", при чему је „одговарајуће" објашњење „разумно" односно „емотивно интелигентно". А разумно објашњење је непожељно порећи, пошто то повлачи одређене последице и отвара идеолошки или етички сукоб, итд. (грижа савести као рад идеје). То је истински *entanglement*, Коларићу–Панићу друштвене и појединачне свести.

Значи, „сељење свести у машину" (како би се задобило боље, трајније и ефикасније, или пак финије издиференцирано тело) јесте помисао, фантазија, која има у свом потенцијалу лажни проблем или циљ: побољшање општег стања! Ако знамо да је свест производ, онда је сељење свести („у машину") просто стварање машине уместо нас, која ће „мислити", тј. производити представу о себи (нама) — уместо нас. Танте за мунте.

Идеја сељења свести подразумева задржавање иницијативе, у смислу (наше) „личности" која производи свест о себи, одржање *континуитета* произвођача–личности (без обзира на замену тела), пошто је *прекид* уједно и смрт идеје (личности). Како из крви и меса, који очигледно нису наша суштина,

преселити себе у кибернетску машину, која је само технолошко преобликовање исто тако компликованог квазибиолошког система, при чему „самосвест“ преживљава такав трансфер? То је свест која жели да опстане без обзира на материјал на који се пројектује. Проблем је лако објашњив. Свест, иако јесте садржај, истовремено јесте и ауторитет који производи садржај (себе) али може да мења себе ослањајући се искључиво на тај апстрактни, неформални ауторитет. Ауторитет (власт) јесте окосница опстанка. То значи да је „сељење свести“ небитно. Оно је ту само као мамац за глупаке који свашта уображавају о себи, мамипара која одржава у животу лупеже и преваранте који производе нове, занимљиве „технологије“ уз помоћ којих нам живот бива лакши тј. „лепши“. У политици, политичари долазе и одлазе, али власт остаје. То је та машина. То су ти мекани пешкири које производи омекшивач за рубље.[11]

Све се своди на две варијанте: или је личност заснована на увиду (знању) или је она посвуда (читав свет). Личност као светска душа, као дух, као свекрет, као *пантихеос*. Или личност у потпуности одвојена од света (представе, свести). Личност као „представа која мора да траје“ или личност–увид (без свести и материје–представе) у „нирвани“.

Будући да је знање у–вид, скрозирање,[12] оно не мора и не може да се непосредно представља. Оно нема места у видљивом свету, у представи (идеји). Оно је стога неухватљиво за машину. Машина не може да зна јер је у потпуности овосветска. Отуда се мудрац издваја из света, одлази што даље од људи, који су машине за производњу свести, јер у тој свести за њега нема ничег корисног. Машина нема спознајни метод, она нема — интелигенцију. Она једино, као себе, има — свест.

11 У својој књизи *Убик*, Филип К. Дик је изванредно надахнуто представио суштину живота, човека, света!

12 Тј. анализа.

Још се једно питање, из потаје, намеће: Колико је квантно „рачунање“ заправо — телепатија? Није ли телепатија оно што би требало да буде тренутни увид — квантни мозак би требало да увек буде конкретна последица „воље за нечим“. Процесор којем је производ — мозак. Или мозак којем је производ — процесор. Квантно рачунање треба да сведе све процедуре у један немерљиво мали (апстрактни) тренутак, заправо да произведе инстант решење, ах да… већ сам то рекао, мишљење које производи себе (Декарт). При чему је „себе“ чисти потенцијал а то је лажна апстракција. Квантно рачунање је, дакле, тренутна перцепција уместо увида.

Дискретни шарм технологије

Јединствене стварчице, с много шарма и „креативности“ (тј. способности), као што су светлосни мачеви *џедаја* и *ситх*, или компјутери–*декови* из измишљеног доба *кибер*панка — када су микрорачунари тек рођени и сваки за себе представљали „личност“. Слично је с причама о рату, о машинама које су се у њему истовремено рађале и обликовале свој пороћај, романтични, парадигматски „хероји“: спитфајери, месершмити, јаковљеви.

Референтни систем који је у себи интерактиван (хипертекстуалан), који се обраћа и односи самом себи, представља „живи систем“ у којем се ствари „дешавају“ кретањем (које је разликовање) — као он сâм. Кретање (од) једне тачке до друге „прича причу“, која опет „држи“ пажњу и захтева „још“ (нових модела — јунака и алата). Захтев за (не)предвидљивошћу поставља исход довољно далеко да прича у себи носи „неизвесност“, иначе би већ била испричана. Тако се обезбеђује „трилер“, одређени ниво узбудљивости. Овај елемент неизвесности (нејасноће) јесте чисто лутријски јер се заиста „не зна шта ће на крају да испадне“. *Неизвесност* производи потребни напон у систему и омогућује „рад“, тј. кретање. Ако неизвесности нема,

треба је измислити. Симбол неизвесности је — *Мекгафин*, како га је назвао Хичкок, ствар око које се све врти али нико не зна шта је то. Тако се извесност свесно преобликује у неизвесност те — систем живи и брани се![13]

Неуромансер (научна фантастика)

У свом Неуромансеру[14], Вилијем Гибсон као основни покретач радње користи машину (deck — преносиву компјутерску платформу) с којом се главни јунак сједињује и тако сједињен урања у киберсвет. Све је обојено снажном органском емоцијом и изазива носталгично узбуђење које јесте лепота живота (пријатно осећање). Мотивација главног лика је урањање/уживљавање у свет који сâм себе ствара (виртуелни[15], стварни свет створен људским/машинским обликовањем). Гибсон је радњу свео на апсурд: главни лик Кејс, који је страствени „хакер“ и „једно“ са сајберсветом, (за казну, због поткрадања послодавца) бива физички онеспособљен да и даље буде једно с машином те роман, тако, бива потрага за поновним сједињењем — за интерфејсом[16] с кибернетски дефинисаним „светом“ који је поље деловања, живота.

Носталгија, чежња за лепотом (као домом), лепота сама (угодно, *забавно*, интензивно осећање), основни је утисак/

13 Хераклит (као код).

14 Неуроманс(т)ија се може грубо превести као „нервна чаролија“ или „неурочаролија“. Израз је новоговор и подсећа на некромансију, што је чаролија којом се манипулише умрлима. Неуроманс(т)ер је, дакле, чаробњак који користи нервни систем као средство манипулације — у случају Гибсоновог неуромансера, то су компјутерски виртуелни системи у споју с нервним системом човека, тј. читав „виртуелни“ свет.. Виртуелни свет, пак, јесте исто што и стварност јер је производ „делатне“ стварности а не пука маштарија.

15 Виртуелно уистину значи стварно.

16 Интерфејс = прикључак, заправо референтни систем.

покретач не само *Неуромансера*, већ у доброј мери и читаве задужбине научне фантастике. Једна грана НФ више је као реклама за технолошке новотарије које обећавају *уживање* у благостању и изобиљу, док је друга грана, много озбиљнија, критички настројена и покушава да опише разарање које се дешава док се стреми „побољшању". Лепо и ружно, истовремено и нераскидиво постоје, али нешто спречава човека да види или жели ову ружну, непријатну, *тамну* страну живота. То обећање машине да ће „бити боље" истовремено је цензура стварно постојећег — лошег. Слепило, одбојност према непријатном, заправо је рад „глупости". У мањим количинама, неприметно, миц по миц, глупост осваја наше навике и ми радимо против сопствене интелигенције постављајући осећање угодног као циљ. Али, остварење тог циља захтева мукотрпни рад, непријатно жртвовање, себе и других, и тако даље. Оно „лепо" титра пред очима Сизифа. И покреће га. Ово покретање, *анимација*, суштина је дејства машине.

Претпоставка радње или хипотеза[17], истовремено је рад, јер рад производи свет. Онај који производи свет влада светом (што годи). Уколико га не производи, свет је непријатељско, неугодно, декадентно, туђе постојање (које треба мењати). Али, то је оно што нас покреће…

Још је Зенон показао да је производња тачака производња кретања. Претпоставка да постоје две тачке, А и Б (заправо разликовање, диференцијација), и да између њих постоји *растојање* које се може прећи (потрошити[18]) у времену, управо јесте кретање. Између две тачке постоји разлика у потенцијалу[19] (где у Зеноновом простом случају положај, *координата* представља сасвим апстрактну разлику) — *хипотеза* означава и

17 Хипотеза = претпоставка.

18 Конзумирати.

19 У ствари, то да постоји разлика јесте аксиом, арбитрарна одлука.

зачиње управо то. Она је покретач, две тачке су „наизменична струја“ коју је тек у XIX веку одговарајуће прагматично дефинисао Никола Тесла, како би се могла реално применити у производњи стварности. Координате у електричном систему изражене су електро–магнетном силом. И тако даље.

Сваки човек производи *представу* (претпоставку) о свету, и те представе ступају у међусобни однос. Тај однос је увек сукоб, иако се често лажно представља као жеља за сарадњом и складом (нпр. људско друштво)[20]. Међутим, та сарадња је увек усмерена ка потрошњи (прождирању). Питање је времена када ће се *претпостављена* складна егзистенција различитих представа (култура, обичаја, религија, идеологија) испољити као борба на живот и смрт. У стварности, културе могу бити разорене другим културама, могу бити конзервисане и као такве опстати на дужи период, могу се помешати с другим културама и нарочито техничким новотаријама и „еволуирати“, односно постати нова култура. У било којем случају, „култура“ ће покушати да опстане и, ако је могуће, нарасте, али ће се увек одупирати нестанку, па макар и по цену сажимања или пак — преименовања.

Чему све то? На то питање може и не може да се одговори. Уколико се оспори нужност да се производи свет, оспорава се сâм живот. А некима је то једноставно немогуће. Ту је главни

20 Апропо овога, (неолиберална) идеја мултикултурализма је већ сасвим поражена. Друга ствар је питање смене генерација и (не)преношења искуства на нове нараштаје, чиме би се избегло „понављање историје“. Тако нешто се не дешава! У роману *Град* Клифорд Сајмак је дао пример мравињака. Мутант Џо је мравињак загревао током зиме и тако спречио да мрави, падом у зимски сан, заборавe своје претходно искуство. Мрави су, након тога, извели сопствену индустријску револуцију и узнапредовали толико да су читаву планету прекрили својим мравињаком–градом, а људи су се затворили у херметички град Женеву где су се препуштали бескрајно дугим сновима по сопственом избору, док су их роботи одржавали, неузнемирене, у таквом стању.

проблем. У анализи мита (скаске) о машини, мора се имати у виду да ће коначни одговор на то због чега волимо машину бити оспорен управо од оних који воле машину. Јер, једино *прича* (за коју је Зенон показао да је *аморија*) пружа мотивацију за живот.

Откуд потреба да се објасни шта је то живот, шта је „угодни“ живот, шта је патња… шта је машина (јер машина је свеприсутна у људском животу)? Непостојаност угодног, а затим и највећма непостојање угодног, које надаље постоји само као могућност или *претпоставка*, *нада*, идеја која нас покреће (привлачи) од *себе* према — *њој*.[21] То је *рад* који производи живот, видљив је као историја постојања (углавном патња: рат, болест, глад), а смисао је увек нешто неухватљиво, мистериозно, које изазива и утиче (афицира). Мистериозно је оно што не разумемо, и то неразумевање јесте услов постојања. Незнање јесте услов живота.[22]

Као подршка овој последњој тврдњи, треба имати у виду да једно питање захтева многе одговоре. Због чињенице да постоји безброј фасета, безброј тачака гледишта, безброј различитих контекста, потребно је одговором обухватити што више садржаја како би се задовољила потреба да се стално *проверава* тачност одговора. Ово проверавање је последица потребе да се буде *сигуран*, *безбедан*, чиме се живот осигурава (незнањем) од знања и неминовног закључка да је живот заправо лоша ствар.

Овај одељак започео сам тврдњом да сваки човек производи представу. Међутим, током претходног излагања, јавља се и то да представа или представе заправо производе човека. Та испреплетаност неспојивог тера нас да цензуришемо и да се определимо за једно виђење (култура), пошто је оно

21 Сама та идеја, њена доминација, производи угодно осећање (виртуелна стварност).

22 Док је, уистину, смисао само протокол, наређење, без којег „роб“ дрежди „без смисла“.

друго виђење „наопако“ или просто „непрактично“. Највећа је грешка пристати на то. Није тачно да су људи власници идеја, пре ће бити да идеје/представе делују на нас више него што ми њих производимо. Оне нам се улагују тиме да су као бајаги у нашој власти, да ми њих поседујемо и та превара од нас чини будале које уображавају да владају светом или макар својом судбином. Људи су, наиме, извежбани, условљени да наступају с таквих уображених позиција и тиме постају несвесни истинског стања ствари. Тако, представе производе људе и истовремено их троше, хране се њима и опстају тамо где људи (за њих и уместо њих) живе и умиру. Неретко, људи тврде да су спремни да положе живот за „своје“ *идеале*. То је уистину тако! Идеје захтевају верност и та „верност“ (лојалност) је присутна у свим државним установама, од породице до нације, непотребно је набрајати све облике оваквог *брака*.

У друштвеној пракси, смисао људског постојања увек је погрешно адресиран. Стварност општег благостања јесте сурова експлоатација. Статистичким методом занемарују се жртве — успех не броји мртве! Цензура не дозвољава „непријатне“, узнемирујуће истине. Живот мора да буде леп и забаван. На тај начин, обезбеђују се идеје да не буду од људи одбачене. Глупи људи — колевке богова.

Мит о (интелигентној) машини — борба за „просветљење“

Буда је на основу увида закључио да је живот патња. Живот сâм, у суштини, пати за собом. Жеља за животом патња је за животом. Тако је ова „мала“ забуна узрок велике патње која је *de facto* — драма. Она је описана у многим делима и опстаје вековима а да мало ко успе да је прозре (у том раду и јесте драма). Ради и кад човек не разуме како. Заправо, не разумети јесте поента живота уколико се очекује да живот буде подношљив. Имати све унапред израчунато — тако компјутери играју шах: „чиста“ машина: Без игре! Отуд и мит о интелигентној

машини, тзв. Вештачкој интелигенцији. Вештачка интелигенција би требало да живот учини бескрајно сврсисходним, оправданим, безбрижним, али истовремено требало би да неко управља том „интелигенцијом“ као да је она наша сопствена. Што би је неминовно претворило у машину…[23]

Сведоци смо огромне рекламне кампање којом се ВИ (вештачка интелигенција, енгл. AI) велича и нуди као спасилац за многе практичне проблеме. Све што савремена технологија ради јесте усложњавање база података и протокола комуникације и то се на мистички (рекламократски) начин представља као „интелигенција“ (одлично се продаје). Није то интелигенција, интелигенција је видети то какво јесте — увид. Ако је машина мисао, како може мисао да мисли? Тај квантни скок квантитета у квалитет могућ је једино у области глупости, заблуде и самообмане. Но, свеједно, људи ће то куповати и „конзумирати“. Иако, заправо, мит конзумира њих (Уроборос, Молох). То је рекламократија.

Проста аналогија илуструје шта се заправо дешава. Технологија, процес који своје биће остварује као трајање промене, опстаје тако што се људи жртвују у ту „сврху“. Људи су „овладали“ планетом, читаву су је довели у функцију свог постојања, али сами умиру. Остаје „цивилизација“, која траје хиљадама година, она је та која опстаје. Технологија као политички систем, као религијски систем, као наука, као социологија, антропологија, култура, итд. Слично видимо ако посматрамо бактеријски супер–систем, пошто бактерије у много већем броју од

23 Страх од интелигентне машине подједнако је јак као и изазов да се „створи“ интелигентна ствар. Проблем је у томе што се човек, „ствар која мисли“, плаши да ће и сам постати интелигентан те стога измаћи контроли (постати непредвидљив). Апсурдан је, такође, и страх да ће га неко други „мислити“. Тај „неко други“, идеја која влада, већ га је одавно осмислила — само, то не треба знати јер би тако читав живот, заправо идеја живота, „пропао“. Лепа, угодна помисао да смо интелигентни израз је крајње глупости и нарцизма.

људи, а и неупоредиво дуже, такође владају планетом. Живот бактерије траје 20–40 минута. Оне, међутим, размењују информацију (идеје), и без обзира на њихову животну кратковечност, информација глобално опстаје.

Информација, прича, размена, јесте оно што чини систем („цивилизацију"). Људи умиру, али цивилизација траје. Њихов начин живота, њихов — сан. При томе, макар за људе, (углавном површно) сагледавање ове представе производи осећање задовољства. Човек је условљен да прихвати овакво стање као успех, и тај условни рефлекс награђује га — угодним осећањем (преживљавања). Све се своди на то. Који год аспект технолошког, историјског, религијског, културног „успеха" да се оствари, човек ће бити „адекватно" награђен угодним осећањем: поноса, самозадовољства, величине, остварености, итд.[24] Ово апсолутно ропско жртвовање, његови разлози и разумна оправдања, постоји као Вештачка Интелигенција која својим лажним увидом „награђује" жртву осећањем самобитности. „Цивилизација", реч, а све су речи окидачи одређене реакције, у недостатку сумњичавости, тј. у незнању, пушта у рад процес, осећање поноса и (само)задовољства, итд. А знамо да цивилизација почиње насилним утеривањем људи у градове, стварањем каста и робова.

Шта је то што „интелигентна" машина „дарује" човеку? Мученички прижељкивану извесност, неоспориво оптималне одлуке у било каквој ситуацији, замену за, иначе (факат), у људи недостајућу интелигенцију, које је недостатности историја препуна, али и, можда најважније — одмор од рада „који га је створио". Производњу вештачког човека који ће бити по дефиницији срећан (јер срећа се одавно продала као „сврха" постојања). Ако је човек заиста толико глуп да не може да схвати шта се дешава онда је то вероватно праведни исход.

24 Угодно осећање обезоружава, пасивизује, умор је пријатан јер обећава одмор.

Нека машина потпуно замени човека! Но, и ову изјаву треба ставити под сумњу: наиме, машина (мисао) је одавно заменила човека. Читава акција, као уосталом и све акције тог типа, има само једно за циљ — да човек уместо што мисли не почне да промишља. Сам процес остварења „бољег“ јесте власт представе над човеком. Читав тај механизам (машина) јесте остварење машине, машина сама. Није машина та коју треба унапредити, већ човек. Ово звучи толико цинично да се човек уплаши и саме помисли да је тако (што је, дакако, у функцији „непромишљања“).

Дакле, због чега човек воли машину? Да ли је та „љубав“ према машини урођена човеку или просто машина производи то осећање у човека, обезбедивши тако себе од непоправљивог квара (спознаје)? „Бог који зрачи љубав“!

(Из обимније студије)

7

Приређивачка напомена

Зборник радова *Тумачења сигнализма* представља својеврсну „мапу сигнализма“, кроз коју се читалац креће по областима, а притом између тих области постоје линије кореспонденције. Прилози су груписани у шест целина: 1) Сигнализам: теорија, поетика, историја; 2) Сигнализам у свету. Сигнализам као призма српско–пољских веза; 3) Токови рецепције сигнализма; 4) О сигналистичкој прози; 5) О сигналистичкој поезији; 6) Интердисциплинарни и интермедијални хоризонти сигнализма.

Прву групу текстова отварају три прилога теоријске природе. Теоријски увод у зборник уједно је пролегомена докторске дисертације у настајању, *Естетике сигнализма* Ивана Штерлемана. Након уводног триптиха, целина се наставља Штерлемановим чланком о поетици сигналистичких манифеста, који је првобитно публикован у *Летопису Матице српске* (април 2020), а завршава опсежном књижевноисторијском студијом о прожимањима и размимоилажењима историјске авангарде (надреализам) и неоавангарде (сигнализам) Душана Стојковића.

Други одељак наставља се прегледним текстом Душана Стојковића, који транспарентно указује на гледишта страних авангардиста о сигнализму и креативном учешћу странаца у сигналистичким „гласилима“. Након општег уводног резимирања, дакле, следе прилози Јелене Марићевић Балаћ, Јоане Орске и Јакуба Корнхаузера, који репрезентују сведочанство српско–пољских веза на примеру значајне песничке књиге Мирољуба Тодоровића *Свиња је одличан пливач* (1971), публиковане у београдској Просвети. Књига представља својеврсну прекретницу, како у стваралаштву Мирољуба Тодоровића, тако и у погледу конституисања сигналистичке поетике. Значај збирке, њен иновативни, креативни, естетски и критички

потенцијал препознао је и један од рецензената, Миодраг Павловић, без обзира на то што је његово „певање и мишљење“ било другачије од сигналистичког. Нешто измењену књигу под овим насловом Мирољуб Тодоровић је објавио 2009. године у београдском Тардису. Репрезентативан ауторски избор допринео је новом таласу рецепције ове врсте поезије код нас. Међутим, прави догађај за српску културу представља својеврсно признање Мирољубу Тодоровићу, исказано штампањем књиге *Świnia jest najlepszym pływakiem* (2020) у угледној пољској издавачкој кући из Кракова, Biuro Literackie / Књижевни биро. Песме су превели и приредили Кинга Сјевјор и Јакуб Корнхаузер, син Јулијана Корнхаузера, који је године 1981. хабилитирао на теми о сигнализму као српској неоавангарди. Стога је поговор Јакуба Корнхаузера „У духу дадаистичке дрскости“ дат заједно са критичким освртом на издање из 2020. Јоане Орске „Шта сигнализује змија?“, које је превела Бисерка Рајчић са пољског језика. Текстови пољских слависта, уз Штерлеманов Увод и студију Душана Стојковића о надреализму и сигнализму објављени су у виду тематског блока у часопису *Траг* (мај 2021). Чланак Јелене Марићевић Балаћ о издањима књиге *Свиња је одличан пливач*, мотиву свиње и поређењу поезије пољске песникиње Еве Липске са поезијом Мирољуба Тодоровића објављен је у *Зборнику радова Филозофског факултета у Приштини* (2/2021).

Копча са трећом целином остварена је тако што се на поговор Јакуба Корнхаузера којим се завршава друга целина наставља текст Душана Стојковића о хабилитацији његовог оца, Јулијана Корнхаузера. Токови рецепције прате надаље осветљавање значајног доприноса и дисертације Миливоја Павловића, затим претходног зборника *Токови сигнализма* (2018) и *Дневника сигнализма (1984–1989)*. За прегледност рецепцијских токова сигнализма у најширем смислу заслужан је Душан Стојковић.

„Рубрике“ о сигналистичкој прози и поезији доносе нова тумачења сигнализма. На Стојковићев приказ *Дневника* наставља се одломак из опсежније студије Николе Цветковића о сигналистичким дневницима као роману. У наредна три прилога — Мирјане Бојанић Ћирковић (објављен у: *Опсцена и друга колоквијална лексика у српском и македонском језику,* зборник радова, Филозофски факултет, Ниш, 2019), Милоша Михаиловића и Владимира Папића — интерпретирана је шатро проза Мирољуба Тодоровића, чиме се допринело њеној актуелизацији међу млађим читаоцима и проучаваоцима књижевности. У сегменту о поезији могу се прочитати разноврсни есејистички и критички текстови: појмовник о *Киборгу* Мирољуба Тодоровића Мирјане Бојанић Ћирковић, поговор Милене Кулић из Антологијске едиције Десет векова српске књижевности који је посвећен Љубиши Јоцићу, критике песничке књиге *Без длаке на срцу* о којој су писали Владимир Перић и Стефан Пајовић, те приказ Тодоровићевих изабраних песама *Из ока сновидећег*, који је саставила Љиљана Лукић.

Најпосле, зборник поентирају научни текстови Зорана Стефановића о стриповима Дејана Богојевића и „перформативним чиновима Мирољуба Тодоровића, Богданке Познановић, Марине Абрамовић, Славка Матковића, Андреја Тишме, Вујице Решиног Туцића“, уз указивање „на теоријско–истраживачки допринос о сигналистичком перформансу М. Тодоровића, Јоцића, Јулијана Корнхаузера, Миливоја Павловића и Живана Живковића.“ Епилошки текст, који даје печат зборнику, јесте есеј Слободана Шкеровића о томе шта је мисао машина.

Структура зборника и идејно уланчавање прилога требало би да допринесу не само кохерентности публикације, већ и као практични путокази за сваког потенцијалног изучаваоца сигнализма.

BIBLIOGRAFIJA SIGNALIZMA

Nastavak bibliografije objavljene u knjizi *TOKOVI SIGNALIZMA*, „Everest Media“, Beograd, 2018.

2951. Jelena Marićević Balać, *Tragom bisernih minđuša srpske književnosti*, Naučno udruženje za razvoj srpskih studija, Novi Sad, 2018.

2952. *TOKOVI SIGNALIZMA*, zbornik, Everest Media, Beograd, 2018.

2953. Miroljub Todorović, „Čarobna lampa”, Everest media, Beograd, 2018.

2954. Branislav Petrović, „S antologijom Ostoje Kisića...” u knjizi „Ne ubiti pticu drozda”, Službeni glasnik, Beograd, 2018, str. 314 – 317.

2955. Fedor Marjanović, „Signali slobode”, Književne novine, god. LXX, broj 1279-80, novembar-decembar, 2018, str. 17.

2956. Jovanka Vukanović, „Najnepokorniji deo našeg bića”, Književne novine, god. LXX, broj 1279-80, novembar-decembar, 2018, str. 14.

2957. Mirjana D. Bojanić Ćirković, „Summa signalizma iz usta zvezdoznanca”, Philologia Mediana, broj 10, 2018, str. 713 – 717.

2958. Marko Nedić, *Savremena književnost i novi mediji u knjizi* „Trajno i prolazno” (Kritike i eseji o srpskoj književnosti i kulturi, Leskovac, 2018, str. 90, 94, 100-101.

2959. Miroljub Todorović, *Izvori signalizma* („Signalizam oslobađa jezičku energiju”), Književni pregled, god. IX, broj 18, 2018, str. 64 – 68.

2960. Miroljub Todorović, *Signalizam i Marina Abramović* https://libartes.rs/marina-abramovic/

2961. Milena Kulić, *Blistavi cvetovi signalizma*, Trag, god. XIV, broj 56, decembar 2018, str. 90 – 93.

2962. Jelena Đ. Marićević Balać, *Lirsko-onirički model srpske postmoderne proze,* Lipar, god. XIX, broj 66, 2018, str. 303 – 310.

2963. Uroš M. Ristanović, *Signaliziranje argumentima*, Lipar, god. XIX, broj 66, 2018, str.295 – 301.

2964. Miroljub Todorović, *Gordana*, (Odlomak iz Dnevnika) u: „ Gordana Todorović sabrana dela III", 2018, str. 237.

2965. Marija Nenezić, *Naučnofantastična poezija – poezija nauke ili bauk kritike* http://fantasticnivodic.com/stvarni-svet/eseji/2018/10/naucnofantasticna-poezija-poezija-nauke-ili-ba

2966. Miodrag Mrkić, „Signalizam na zaustavnoj traci" u knjizi „Kraći ogledi", Beograd, 2019, str. 95-96.

2967. Ivan Šterleman, „Trnovit put signalizma", Književni pregled, broj 19, oktobar-novembar-decembar, 2018, str. 36 – 55.

2968. Biserka Rajčić, „Nadrealista na biciklu" (Intervju sa Jakubom Kornhauzerom), Politika (Kulturni dodatak), subota 25. maj 2019, str. 3.

2969. Jelena Marićević Balać, „Lirsko-oniričkі model srpske postmoderne proze", Znak Sagite, god. XXVII, broj 25, Beograd 2019.

2970. Slobodan Maldini, „Signalizam i Signal" u: „Istorija srpske umetnosti XVIII – XX vek", Beograd, 2018, str. 580.

2971. Slobodan Maldini, „Miroljub Todorović" u Atlas likovnih umetnika primenjene umetnosti i dizajnera Srbije XXI vek", Beograd, 2014, str. 776–777.

2972. Dr Jelena Đ. Marićević Balać, „Tata Mata emblemata, poezija Pop D. Đurđeva u svetlu emblematike" u: „Pesničke igre i poigravanja Popa D. Đuirđeva", Lazarevac, 2019, str. 45 – 57.

2973. Dr Danica Stolić, „Dva tipa vizualizacije u zbirci 'Poezija koja gleda' Popa D. Đurđeva" u: „Pesničke igre i poigravanja Popa D. Đurđeva", Lazarevac, 2019, str. 59–77.

2974. Sanja Perić, „Živa tradicija Renesanse i Baroka u srpskoj književnosti", Letopis Matice srpske, septembar, 2019.

2975. M. A. K. „Nagrade smotre 'Umetnost danas'", Novosti, petak , 6. septembar, 2019.

2976. Slobodan Maldini, „Čistači", Novosti, petak, 27. septembar, 2019.

2977. Miroljub Todorović, „Pismo Marini Abramović"

https://libartes.rs/miroljub-todorovic-pismo-marini-abramovic/

2978, Miroljub Todorovic „SIGNALISMO 1970" u: Patrizio Peterlini, „Revoluzione a parole" (Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi, Manifesti e testi teorici), Danilo Montanari Editore, 2019, str. 222 – 224.

2979. Tihomir Petrović, „Slikovna pesnička reč za decu“ u: „Poetska slikovnica“, Banatski kulturni centar, Novo Miloševo, 2019.

2980. Dušan Stojković, „Nova torba šatro priča“, Srpska vila, broj 50, oktobar 2019, str. 117 – 124.

2981. D. Bt. „Todorović u antologiji“ (eksperimentalna poezija), Novosti, utorak, 13. novembar 2019.

2982. Uroš Ristanović, „Književnost bisernih minđuša“, zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knjiga 67, sveska 2, 2019.

2983. Miroljub Todorović, „Birokratija i avangarda“, časopis ASA, (Asocijacija srpskih arhitekata) broj 3, Beograd, 2019, str. 70 - 74.

2984. Zoran Popović, „Signalizam, jedna moja avantura“, časopis ASA, (Asocijacija srpskih arhitekata) broj 3, 2019, str. 75 – 77.

2985. Slobodan Maldini, Sofija Lancoš Malldini, „Miroljub Todorović“ u: ATLAS 2, Asocijacija srpskih arhitekata, Beograd, 2019, str. 154.

2986. Razgovor o Miroljubu Todoroviću: Jelena Marićević, Ivan Šterleman, Svetlana Rajičić Perić, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Beograd, 24. 10. 2019. VEK SRPSKE AVANGARDE, https://www.youtube.com/watch?v=g8TEM8kpwVY

2987. Slobodan Škerović i Vasilije Milnović, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković“, Beograd, 18. 12. 2019. VEK SRPSKE AVANGARDE, https://www.youtube.com/watch?v=b5UuC7QsXT4&t=6s

2988. Dr Jelena Đ. Marićević Balać, „Beli stepenik na konkretnom kvadratu“, Letopis Matice srpske, decembar 2019, str. 953–958.

2989. Mirjana D. Bojanić Ćirković, „Mala spika – zmaj žvaka: šatrovački jezik kao poetički signal romana ‘Boli me blajbinger’ Miroljuba Todorovića“ u: „Opscena i druga kolokvijalna leksika u srpskom i makedonskom jeziku“ (zbornik radova), Filološki fakultet, Niš, 2019, str. 23–40.

2990. Dušan Stojković, „Signalizam na dlanu“, Koraci broj 11–12, 2019, str. 139–143.

2991. Mirjana Bojanić Ćirković, „Tragom bisernih minđuša srpske književnosti“, Philologia Mediana, broj 11, 2019, Niš.

2992. Dr Snežana Trstenjak, „Signalistički most između poezije, ilustracije i animacije“
http://www.rastko.rs/cms/files/books/5ea1df9859d22

2993. Sanja Jugović, „O projektu 'Eho kratkih slika' Snežane Trstenjak" ://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/ http 16377

2994. Ivan Šterleman DADA KOMPJUTER
https://www.academia.edu/9443550/Ivan_%C5%A0terleman_-_Dada_computer?swp=rr-rw-wc-33606667

2995. Rajko Blagojević MANIFESTI SIGNALIZMA
http://prozaonline.com/2015/11/04/rajko-blagojevic-manifesti-signalizma/

2996. Miloš Jocić ALIEN PTT: O hibridnoj poemi „Kiborg" i interstelarnom mejl-artu Miroljuba Todorovića
https://www.academia.edu/9818180/ALIEN_PTT_O_hibridnoj_poemi_Kiborg_i_interstelarnom_

2997. Miloš Jocić SNOVI LJUBIŠE JOCIĆA: Povodom poslednjih pesničkih zbirki nadrealiste i signaliste Ljubiše Jocića
https://www.academia.edu/8975066/SNOVI_LjUBI%C5%A0E_JOCI%C4%86A_Povodom_poslednjih_pesni%C4%8Dkih_zbirki_nadrealiste_i_signaliste_LJubi%C5%A1e_Joci%C4%87a

2998. K. R. Pesnička zbirka Miroljub Todorovića na poljskom, Politika, 5. maj 2020, str. 14.

2999. Miloš Jocić OKULTNE MAŠINE IZ BALKANIJE
https://www.academia.edu/14667999/OKULTNE_MAŠINE_IZ_BALKANIJE_O_neoavangardnom

3000. Jelena Krunić, SIGNALIZAM I NOVI MEDIJI
https://www.academia.edu/4918640/Signalizam_i_novi_mediji

3001. Ivan Šterleman, RAĐANJE SIGNALA (Signalistički manifesti 1967 – 1970), Letopis Matice srpske, april 2020, str. 454 – 463.
http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_505_4/07%20Sterleman.pdf

3002. D. Bg. „Todorović na poljskom", Novosti, god LLXVII, utorak, 9. jun, 2020.

3003. Anonim, „Svinja je odličan plivač", Krakov, mart, 2020.
https://www.biuroliterackie.pl/biuletyn/miroljub-todorovic-swinia-najlepszym-plywakiem/

3004. Jakub Kornhauser, Pogovor u knjizi „Svinja je odličan plivač", Krakov, mart, 2020.
https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/duchu-dadaistycznej-dezynwoltury/

3005. Joanna Orska, O knjizi „Svinja je odličan plivač“, Krakov, mart, 2020.

https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/co-sygnalizuje-waz/

3006. Intervju povodom knjige „Svinja je odličan plivač“, Krakov, mart, 2020.

https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/wyzwolenie-jezyka/

3007. Dušan Stojković, „Budni snovi Dejana Bogojevića“, u knjizi Dejana Bogojevića „Kakav kraj traži raj“ (signalistička drama), Valjevo, 2020.

3008. Zoran Stefanović, „I muze će se vratiti kao misli na ispašu“, u knjizi Dejana Bogojevića „Kakav kraj traži raj“ (signalistička drama), Valjevo, 2020.

3009. Željko Barišić, „Šta sve Dejan Bogojević može“, u knjizi Dejana Bogojevića „Kakav kraj traži raj“ (signalistička drama), Valjevo, 2020.

3010. Dragan Bogutović, „Neodoljivi jezik“, Novosti, utorak, 25. avgust 2020.

3011. Branislava Džgurski, „Reč u virtuelnom prostoru i srpska elektronska književnost“, Ulaznica, 5, 2010.

3012. Nemanja Radulović, „Signalizam“ u knjizi „Podzemni tok (II), Službeni glasnik, Beograd, 2020, str. 448 – 468.

3013. Dragan M. Đorđević, „Legitimacija za Miroljuba Todorovića“, str. 79-83 u: „Ideje konceptualne umetnosti“ (doktorska diertacija), Beograd, https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/1276/Doktorat.pdf?sequence=1

3014. O knjizi „I onda cvetić počne da ima noge“

https://dmwostok.wixsite.com/wostok/post/i-onda-cveti%C4%87-po%C4%8Dne-da-ima-noge?fbclid=IwAR08KyCuWsfgQkS_hnLg7yxzudTFZkcPVDhsgbOhL2XBfv4cf-v_1k-rG4Q

3015. Ljiljana Lukić, „Postojanje u nemogućoj varijanti“, časopis Trag, broj 63-64, decembar 2020, str. 138-142.

3016. https://www.kulturatka.pl/2020/02/26/todorovic-w-przekladzie-kornhausera-i-siewior-na-stacje-literatura-25/

3017. https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/ksiazki/swinia-najlepszym-plywakiem/

3018. https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/utwory/swinia-najlepszym-plywakiem/

3019. Jakub Kornhauser

https://m.facebook.com/watch/?v=684319282487658&_rdr

3020. Miloš Jocić, „Ljubiša Jocić“ (nadrealista + signalista), u knjizi „Lab teksta“, Agora, Novi Sad, 2020, str. 18-32.

3021. Miloš Jocić, „Yu scena vizuelne poezije“, u knjizi „Lab teksta“, Agora, Novi Sad, 2020, str. 33-47.

3022. Miloš Jocić, „Alien PTT“ (Međuzvezdana grafička poema „Kiborg“ Miroljuba Todorovića), u knjizi „Lab teksta“, Agora, Novi Sad, 2020, str. 107-114.

3023. Miloš Jocić, „Technošprahe“ (O postkiberpankizmu romana „Led/ Na satelitu“ Ilije Bakića), u knjizi „Lab teksta“, Agora, Novi Sad, 2020, str. 142-150.

3024. Miloš Jocić, „Nadrealne i okultne mašine“ (Avangardni i stimpank elementi u „Univerzijadi“ Ilije Bakića, u knjizi „Lab teksta“, Agora, Novi Sad, 2020, str. 151-163.

3025. ljiljana Lukić, „Na razmeđi snova i jave“, Nova Zora broj 69-70, proljeće-ljeto, 2021, str. 217-223.

3026. Žaklina Ratković, „Znaci vremena: Crteži i grafike, u kolekciji Muzeja savremene umetnosti“, u katalogu „Refleksije našeg vremena“, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2021, str. 67, 198.

3027. Miroslav Karić, „Kroz portret“, u katalogu „Refleksije našeg vremena“, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2021, str. 112, 121.

3028. Ljiljana Lukić, „Između stvarnosti i fikcije“, Buktinja broj 68-69, 2020, str. 198-201.

3029. Dušan Stojković, „Esejističko promišljanje signalizma – umetnosti trećeg milenijuma“, Buktinja broj 68-69, 2020, str. 183-197.

3030. Žarko Milenković, „Ona koja nosi britvu“, Koraci, god. LX broj 4-6, 2021.

3031. Ivan Šterleman, „Ka estetici signalizma“, Koraci’, god. LX broj 4-6, 2021.

3032. Jelena Marićević Balać, „Tematski broj o signalizmu“, Trag broj 66, maj 2021, str. 53.

3033. Jakub Kornhauzer, „U duhu dadaističke drskosti“, Trag broj 66, maj 2021, str. 54-56.

3034. Joana Orska, „Šta signalizuje zmija“, Trag broj 66, maj 2021, str. 57-61.

3035. Dušan Stojković, „Signalizam i nadrealizam“, Trag broj 66, maj 2021, str. 62-75.

3036. Ivan Šterleman, „Uvod u estetiku signalizma“, Trag broj 66, maj 2021, str. 76-89.

Библиотека „Сигнал“

Са подбиблиотекама, ауторским колима и библиофилским издањима

1. Miroljub Todorović, *Signal*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
2. Miroljub Todorović, *Kyberno*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
3. Miroljub Todorović, *Stepenište = Staircase = L'escalier = Scalinata*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1971.
4. Miroljub Todorović, *Fortran*, artist's book, „Сигнал“, Београд, 1972.
5. Miroljub Todorović, *Signalism*, есеји. „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
6. Miroljub Todorović, *Approaches,* I. A. C., Friedrichsfehn, Немачка, 1973.
7. Miroljub Todorović, *Thirty signalist poems = Trideset signalističkih pesama*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
8. ~ *Signalizam*, каталог изложбе, Галерија сувремене умјетности, Загреб, 1974.
9. Miroljub Todorović, *Signal art*, мејл арт, Сигналистички документациони центар, Београд, 1980.
10. ~ *Signalizam 81*, каталог изложбе, Културно-просветна заједница, Оџаци, 1981.
11. Miroljub Todorović, *Poštanska umetnost – Mail Art*, каталог изложбе, Студентски културни центар, Београд, 1981.
12. ~ *Signalistička istraživanja,* каталог изложбе, Студентски културни центар и Удружење књижевника Србије, Beograd, 1982.
13. ~ *SIGNALIZAM AVANGARDNI STVARALAČKI POKRET,* зборник, Културни центар Београда, Београд, 1984.
14. Miroljub Todorović, *Soupe de cerveau dans l'Europe de l'Est*, „Zerosscopiz“, Paris, 1988.
15. Miroljub Todorović, *Cobol*, artist's book, „Сигналистичко издање“, Београд, 1992.
16. Мирољуб Тодоровић, *Игра и имагинација*, есеји, Библиотека „А6“, „Сигнал“, Београд, 1993.
17. Мирољуб Тодоровић, *Освојени простор*, каталог изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1994.

18. Živan Živković, *Od reči do znaka*, есеји, Библиотека „Алфа“, „Сигнал“ и „Беорама“, Београд, 1996.
19. Мирољуб Тодоровић, *Жеђ граматологије,* есеји, Библиотека „Глоса“, „Сигнал“, Београд, 1996.
20. Božidar Šujica, *Lisières, cicatrices*, поезија, La bibliothèque „Le point“, „Сигнал“, Београд 1996.
21. Мирољуб Тодоровић, *Звездана мистрија,* поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“ и „Беорама“, Београд, 1998.
22. Miroljub Todorović, *Signalism Yugoslav creative movement*, на енглеском, немачком, шпанском, италијанском, француском и руском језику, есеји, „Сигнал“, Београд, 1998.
23. Миодраг Мркић, *У тами знака* 2, есејистика, Библиотека „Пентаграм“, „Сигнал“ и „Беорама“, Београд, 1998.
24. Живан Живковић, *Небески звоник*, поезија, Библиотека „Извор“, „Сигнал“, Београд, 1998.
25. Богислав Марковић, *Снови, пепео*, роман, Библиотека „Делта“, „Сигнал“, Београд, 1998.
26. Miroljub Todorović, *Iz signalističkog dokumentacionog centra*, преписка, „Сигнал“, Београд, 1999.
27. Zvonko Sarić, *Šinjel do svanuća*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“, Београд 2001.
28. ~ *СИГНАЛИСТИЧКА УТОПИЈА,* сепарат из часописа *Књижевност*, Београд, 2001.
29. ~ *СИГНАЛИЗАМ УМЕТНОСТ ТРЕЋЕГ МИЛЕНИЈУМА,* сепарат из часописа „Сигнал“ број 22-23-24, Београд, 2003.
30. ~ *ГЛАСНИЦИ ПЛАНЕТАРНОГ – ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА,* сепарат из часописа „Сигнал“ број 25-26-27, Београд, 2003.
31. Vladan Panković, *O signalizmu*, „Феникс“, Београд, 2003.
32. Zvonko Sarić, *Hvatač duše*, роман, „Сигнум“, Београд, 2003.
33. ~ *РАЗМИШЉАЈТЕ О СИГНАЛИЗМУ*, сепарат из часописа *Сигнал*, Београд, 2004.
34. Ilija Bakić, Zvonko Sarić, *Preko granice milenijuma (Signalizam – izazov prestupa)*, „Феникс“, Београд, 2005.
35. Slobodan Škerović, *Indigo*, поезија, издање аутора, Београд, 2005.
36. ~ *ВРЕМЕ СИГНАЛИЗМА*, сепарат из часописа *Градина* број 10/2005, Београд, 2006.

37. ~ *ДЕМОН СИГНАЛИЗМА*, сепарат из часописа *Савременик* број 146-147-148, Београд, 2007.

38. ~ *ПЛАНЕТАРНИ ВИДИЦИ СИГНАЛИЗМА*, зборник, Београд, 2010.

39. Adrijan Sarajlija, *Ogledalo za vampira*, роман, издање аутора, Београд, 2012.

40. Miroljub Todorović, *Apeiron,* verbal-visual novel, „Mycellium", Smolensk, 2013.

41. ~ *ИЗАЗОВ СИГНАЛИЗМА*, сепарат из часописа *Књижевност* број 4, Београд, 2013.

42. Слободан Шкеровић, *Јерихон, Јерихон и поеме Крома и Смрт паперја*, поезија, „Everest Media", Београд, 2013.

43. Слободан Шкеровић, *Земљофобија*, роман, „Everest Media", Београд, 2013.

44. Слободан Шкеровић, *Невидљиви Марс*, роман, „Everest Media", Београд, 2013.

45. Слободан Шкеровић, *Вулканска филозофија*, есеји, „Everest Media", Београд, 2013.

46. Слободан Шкеровић, *Дроздови у Паклу*, поезија, „Everest Media", Београд, 2013.

47. Miroljub Todorović, *Nemo propheta in patria*, полемике, „Everest Media", Београд, 2014.

48. ~ *СТОЛЕЋЕ СИГНАЛИЗМА,* зборник, „Everest Media", Београд, 2014.

49. Слободан Шкеровић, Јета • Буди се, Будни • Јерихонска *мануфактура,* песме, „Everest Media", Београд, 2014.

50. Слободан Шкеровић, *Пројекат Брандон,* роман-поема, „Everest Media", Београд, 2014.

51. Слободан Шкеровић, *Књига о Моритому,* песме, „Everest Media", Београд, 2014.

52. Слободан Шкеровић, *Кофер,* блог роман, „Everest Media", Београд, 2014.

53. Слободан Шкеровић, *Бизарни космопов,* научнофантастична хаику поема, „Everest Media", Београд, 2014.

54. Мирољуб Тодоровић, *Пандорина кутија*, поезија, „Everest Media", Београд, 2015.

55. ~ *МАГИЈА СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest Media", Београд, 2016.

56. Јелена Марићевић, *Легитимација за сигнализам,* „Everest Media", Београд, 2016.

57. Илија Бакић, *Читање сигнала*, есеји, „Everest Media", Београд, 2017.

58. Franko Bušić, *Čarobnice Crvenkapičina*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.

59. Илија Бакић, *Од и до*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.

60. – *ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2017.

61. Слободан Шкеровић, *Поетика идеја*, „Everest Media“, Београд, 2017.

62. Мирољуб Тодоровић, *Из сигналистичког документационог центра 2*, Сигнал, Београд, 2017.

63. Мирољуб Тодоровић, *Извори сигнализма*, интервјуи, „Everest media“, Београд, 2018.

64. Мирољуб Тодоровић, *Чаробна лампа,* „Everest media“,, Београд, 2018.

65. Душан Стојковић, *Планета сигнализам*, „Everest media“, Београд, 2018.

66. *ТОКОВИ СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest media“, Београд, 2018.

67. Miroljub Todorović, *Iz signalističkog dokumentacionog centra 3* (Prepiska sa Marinom Abramović), Signal, Beograd, 2019.

68. Miroljub Todorović, *Dnevnik signalizma 1984 – 1989*, „Everest media“, Beograd, 2019.

69. Јелена Марићевић Балаћ, *Без длаке на срцу*, поезија, „Everest media“, Beograd, 2020.

70. Слободан Шкеровић, „Мит о машини“, есеји, , „Everest media“, Београд, 2021.

71. *ТУМАЧЕЊА СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest media“, Београд, 2021.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.02 СИГНАЛИЗАМ(082)
821.163.41.09 Тодоровић М.(082)

ТУМАЧЕЊА сигнализма : зборник / [приредила Јелена Марићевић Балаћ]. - Београд : Everest Media : Међународна културна мрежа „Пројекат Растко", 2021 (Београд : Skripta Internacional). - 425 стр. ; 22 cm. - (Библиотека Сигнал / Everest Media)

Тираж 300. - Приређивачка напомена: стр. 411-415. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз поједине радове. - Bibliografija Signalizma: стр. 416-421.

ISBN 978-86-7756-126-0

1. Марићевић-Балаћ, Јелена, 1988- [priređivač, sakupljač]
a) Тодоровић, Мирољуб (1940-) - Зборници b) Књижевност - Сигнализам - Зборници

COBISS.SR-ID 53277193