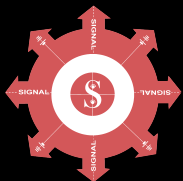
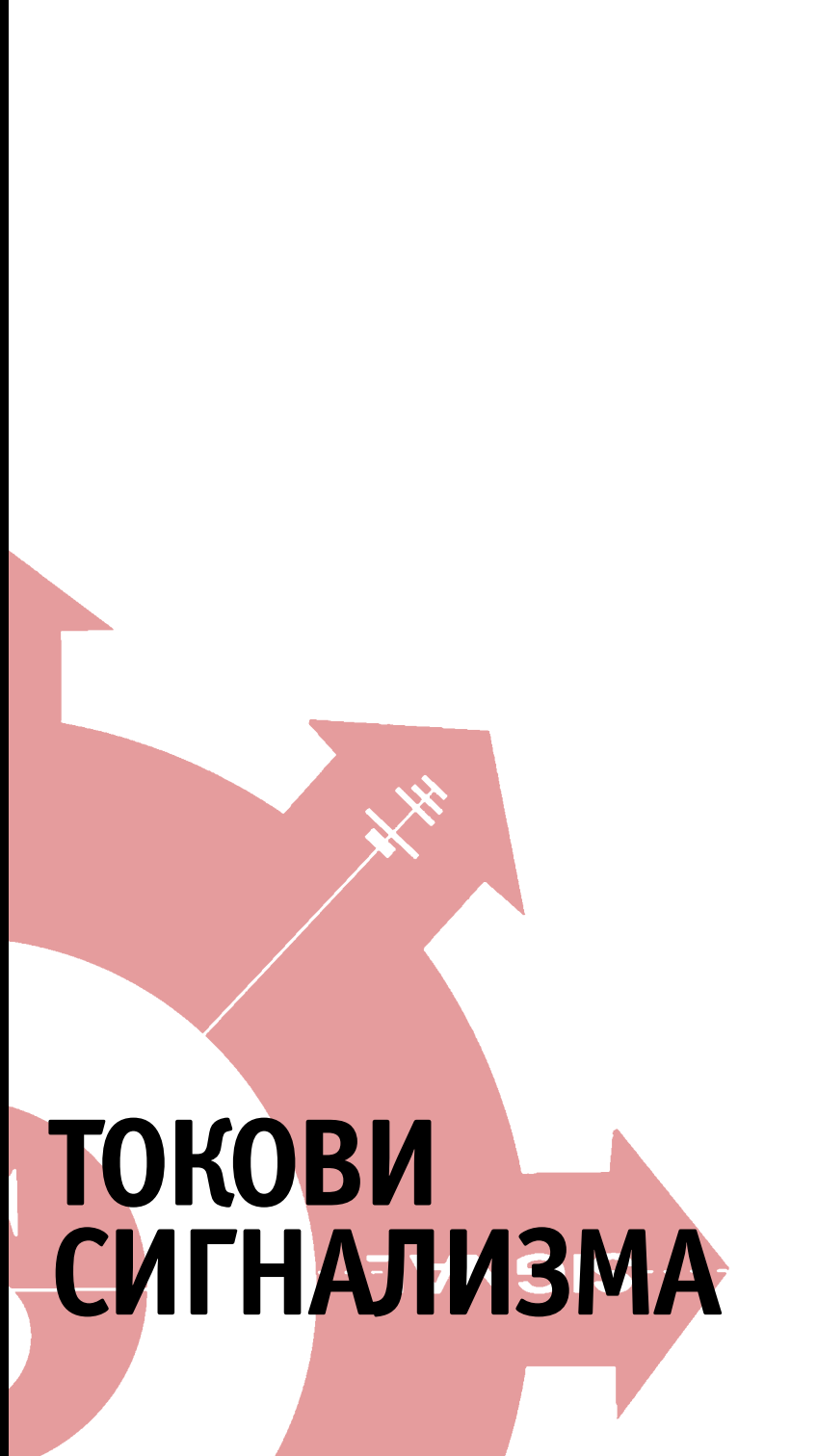


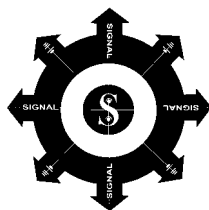
БИБЛИОТЕКА СИГНАЛ



ТОКОВИ СИГНАЛИЗМА



ТОКОВИ СИГНАЛИЗМА



ТОКОВИ СИГНАЛИЗМА

Библиотека „Сигнал“

Библиотеку је основао Мирољуб Тодоровић 1970. године

Издавачи

„Everest Media“, 11070 Нови Београд, Народних хероја 32/16
Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“

Зборник њриредиле:

др Јелена Марићевић Балаћ, Филозофски факултет у Новом Саду
мрр Милена Кулић, докторанткиња на Филозофском факултету у
Новом Саду

Рецензенти:

др Владан Бајчета, Институт за књижевност и уметност у Београду
др Биљана Ђирић, Факултет савремених уметности у Београду
др Срђан Орсић, Филозофски факултет у Новом Саду

За издаваче: Бобан Кнежевић и Дејан Ајдачић

Уредник дидлиотеке: Зоран Стефановић

Знак дидлиотеке: М. Т. Вид

Припрема за штампу: Касандра Кнежевић

Штампа и њовез: „Skripta internacional“, Београд

Тираж њрвој издања: 300 примерака

Званични сајтови:

Сигнализам @ Пројекат Растко

<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/index.php>

Сигнализам: манифести, студије, есеји, прикази

<http://signalism1.blogspot.rs/>

Мирољуб Тодоровић <http://www.miroljubtodorovic.com>

Еверест медија www.everest.rs

<http://casopiskult.com/autori/jelena-maricevic/tokovi-signalizma>

ТОКОВИ СИГНАЛИЗМА ЗБОРНИК



Beograd, 2018.

САДРЖАЈ

Душан Стојковић ОСТВАРЕНЕ ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА	9
Горица Радмиловић МУТНО, ЛОГИЧНО, ДОК СЕ ОЧИ НЕ УМОЧЕ У СЛОВО.	23
Владимир Б. Перић SIGNAL IZA M.	27
Владимир Б. Перић ГАЛАКСИЈА СИГНАЛИЗАМ.	32
Мирјана Бојанић Ђирковић SUMMA СИГНАЛИЗМА ИЗ УСТА ЗВЕЗДОЗНАНЦА	36
Милена Кулић БЛИСТАВИ ЦВЕТОВИ СИГНАЛИЗМА.	42
Јелена Марићевић ЦВЕТАЊЕ И ЛИСТАЊЕ СИГНАЛА	46
Федор Марјановић СИГНАЛ СЛОБОДЕ	49
Јана М. Алексић ЗАДОВОЉСТВО У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ИЛИ АУРАТИЧАН ТИП ЧИТАЊА СИГНАЛА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ПРОШЛОСТИ И САДАШЊОСТИ	54
Урош Ристановић СИГНАЛИЗИРАЊЕ АРГУМЕНТИМА	63
Маријана Јелисавчић СИГНАЛИЗИРАЊЕ — РИКОШЕТИРАЊЕ ЧИТАОЦА.	72
Јелена Марићевић ПОЕТИКА ПТИЦЕ ГРАБЉИВИЦЕ	79
Јелена Марићевић „ПРЕПАРИРАНИ ФАУН“	82
Јелена Марићевић БРКОВИ ПЕСНИЧКЕ СВЕСТИ.	86
Предраг Тодоровић ОДНОС НЕОАВАНГАРДЕ И АВАНГАРДЕ НА ПРИМЕРУ СИГНАЛИЗМА И ДАДАИЗМА	91

Мирјана Бојанић Ђирковић РОМАНЕСКНИ <i>РАЗЛИЧНИК</i> МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА: ПРИЛОГ ПОЕТИЦИ СИГНАЛИСТИЧКОГ ЖАНРА	104
Мирјана Бојанић Ђирковић ПОЕТИКА СИГНАЛИСТИЧКОГ РОМАНА	116
Светлана Рајичић Перић ПОЕТИКА ИГРЕ У СИГНАЛИЗМУ	130
Ивана Б. Палибрк ГРАФОСТИЛЕМАТИКА У ВИЗУЕЛНОЈ СИГНАЛИСТИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ	151
Јелена Марићевић У МЕХУРУ ВРЕМЕНА: БАРОКНА ЕМБЛЕМАТИКА И СИГНАЛИЗАМ	172
Иван Штерлеман СИГНАЛИЗАМ И ЛИНГВИСТИКА	185
Иван Штерлеман СВЕЖИНА СЦИЈЕНТИЗМА	207
Марко Ђукић КЉУЧ ЗА ГОВНО	219
Урош Ристановић ПОЛНИ СПЛЕТ	229
Јелена Марићевић ШАТРО ПРИЧЕ О ЖИВОТИЊАМА	232
Јелена Зеленовић ЧЕТВОРОГЛАВИ ВИД	239
Слободан Шкеровић СИГНАЛИСТИЧКА МАШИНА	245
Душан Стојковић МАРИНА АБРАМОВИЋ — СИГНАЛИСТКИЊА	251
Рајна Цветковић „ШЕСТО ЧУЛО“ МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА	257
Иван Штерлеман ТРНОВИТ ПУТ СИГНАЛИЗМА	261
ПРИРЕЂИВАЧКЕ НАПОМЕНЕ	281
ПРИРЕЂИВАЧИ ЗБОРНИКА	284
BIBLIOGRAFIЈA SIGNALIZMA	285
БИБЛИОТЕКА „СИГНАЛ“	289

ПРИКАЗИ

Душан Стојковић

ОСТВАРЕНЕ ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА

(*Визије сигнала / Visions of Signalism*, Еверест Медиа,
Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат
Растко“, Београд, 2017.)

Педесет седма књига библиотеке „Сигнал“ био је зборник *Маија сигнала*. Сада се, као шездесета књига исте библиотеке, појављује нови, најобимнији до сада, петнаести у низу (рачунамо ли само засебне књиге, а не блокове у књижевним часописима) — *Визије сигнала*. Сигнализам није само једини изворни српски уметнички / књижевни покрет, већ је и покрет који је теоријски пропраћен са убедљиво највише критичких текстова и тумачења. За то је најзаслужнији његов оснивач и *spiritus movens* Мирољуб Тодоровић који у том погледу највише личи на Андре Бретона, *йају* француског и светског надреализма. Али, док је Бретон књижевне непослушнике немилосрдно анатемисао и из надреализма избацивао, Тодоровић непрекидно нове сигналистичке сараднике окупља око себе и онога што је сигнализам створио и ствара.

Сигнализам се већ скоро пола века обнавља у таласима (многи га напуштају, најчешће стога што не могу више да га прате пошто се њихова авангардност исцрпела, али му се и многи, чак и независно од њихових година и онога што су стварали пре — прикључују) и тако се указује као сасвим жив уметнички покрет који никакву намеру нема да се вештачком дисању и непотребној још увек реанимацији препусти, а надреализам је, после Другог светског рата, барем његова бретоновска „верзија“, све више окоштавао и претварао се у нешто што је захтевало слепу оданост Бретоновим идејама. Једном речи, Бретон је гушио и угушио надреализам, дочим Мирољуб Тодоровић непрекидно, и својим делом и подстицањем верних, једнако као и новоприспелих, сигналиста да зађу у слабо испитане или још недодирнуте сигналистичке пределе, показује како је сигнализам итекако жив и срчан. Ако

је надреализам што су године пролазиле све више постајао *бре-џионизам*, сигнализам је протеком година све успешније доказивао како је *иланејтарна уметност* која никаквом узмицању, задовољавању постигнутим или враћању на старо не дозвољава приступ. Да тако несумњиво јесте довољно је прелистати (а свако прелиставање вуче нас на ишчитавање, пошто су зборници у којима је о сигнализму реч складани као књиге које нам не допуштају лако да читање прекинемо; они читаоци којима они по први пут подастиру шта сигнализам хоће да буде и јесте, бивају и нехотице сигнализмом заражени и тешко ће се касније лишити могућности да за неком сигналистичком књигом посегну; свака планетарна уметност — сасвим јасно — жели да овлада, вредношћу створеног и новином истог, читавом планетом, те сигнализам ту никакав изузетак није) овај зборник који је истовремено и алманах и антологија која нуди пресек онога чиме се данас актуални сигналисти баве и шта стварају. Он је најбоља понуда свега онога што се може наћи у појединачним сигналистичким радионицама и сваки пажљиви читалац може, пошто га је прочитао, да потражи књиге сигналиста који су му привукли пажњу.

Погледамо ли последње зборнике посвећене сигнализму, после *изазова* и *маџије*, приспели смо до *визије*. Но, сигнализам је визија која се пред нашим очима остварује, уметнички оваплоћује.

Сигнализам је доста дуго, и не само у време када се појавио на нашој књижевној сцени, био — неосновано и сасвим неоправдано — својен на визуалије. Пођимо и ми од визуелних песама и то стога што се две од њих на корицама зборника налазе: на предњој су „Светови сигнализма“ Мирољуба Тодоровића (М. Т. Вида), а на задњој „Руски футуризам“ Ивана Штерлемана. У зборнику је и читава антологија истих. Заступљени су наши сигналисти (понекад се визуалији и гестуална песма и *mail art* прикључује): Јелена Марићевић (1), Иван Штерлеман (3), Мирољуб Тодоровић (пошто се о њему често пише, неке од његових ранијих визуелних песама налазе се у оквиру текстова написаних о његовом стваралаштву; 19); Борислав Станић (1), Иван Коларић (1), Владимир Милојковић (1), Добрица Камперелић (1), Немања Митровић (2), Ненад Панић (2), Марина Абрамовић (1), Адријан

Сарајлија (2), Ненад Богојевић (1) и Душан Стојковић (3). Али, ту су, и одавно не у оволиком броју, и страни визуелисти, многи годинама већ чланови прве лиге светске визуелне поезије: Giovanni Strada, John Held Jr, Франко Бушић, Luc Fierens, Jim Leftwich (2), Pete Spence, Dmitry Babenko, Klaus Peter Dencker, Fernando Aquiar, Andrew Topel, Pierre Garnier, Einars Pelšs (3), Nico Vassilakis и Giovanni Fontana. У прошлом зборнику, *Маџија сиџнализма* (2016) визуалијама су били заступљени и Мирољуб Тодоровић, Иван Штерлеман, Џим Лефтвич, Франко Бушић, Владимир Милојковић, Адријан Сарајлија, Немања Митровић, Добрица Камперелић, Дејан Богојевић и Јелена Марићевић, који су и у овом о којем пишемо.¹

Као и у прошлом и у неколиким ранијим зборницима, и најновији има прегршт текстова који су крцати ликовним прилозима. Има их у дужој песми / поеми „А. Schöenberg *Verklärte Nacht*“ Ивана Штерлемана, шатро причама „Шизилиште“ Мирољуба Тодоровића, одломку из дуже прозе „Историја по Јову Богумилу“ Слободана Шкеровића, „Господару прича“ Миливоја Анђелковића, прозном тексту Стевана Бошњака и есејима „Више-медијски радови у сигнализму“ Ивана Штерлемана, „У мехуру времена: барокна емблематика и сигнализам“ Јелене Марићевић и „Поетика игре у сигнализму“ Светлане Рајичић Перић.

Поред споменуте Штерлеманове песме, у зборнику је поезијом заступљена и Јелена Марићевић. Три њене песме, „Баш Челик“, „Аждаја и царев син“ и „Две сузе крокодилке“ наставак су њене хуморне сигналистичке „обrade“ мотива који су доминирали нашим усменим стваралаштвом. Последња међу њима прикривен је „обрачун“ са попинском моделом „препевавања“ дела наше усмене песничке и прозне традиције. Шест, углавном сасвим кратких, духовитих, апсурдних, звучно распламсалих, песама Франка Бушића преузете су из изборника његова песникована *Чаробнице Црвенкајичина*, који је из три његове збирке: *НАД-реализам је јодДада* (2006), *Осџани ноћас дома* (2012) и *Секретш Прошјуконклава* (2014) начинио Слободан Шкеровић, и који је, као педесет осма књига библиотеке „Сигнал“ штампан 2017.

1 Овај пут нема Милоша Јоцића, Реида Вуда, Кеичи Накамура, Данијела Далигана, Дмитрија Булатова и Оливера Милијића.

године. Из зборника 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. У зборнику су и две песме: „Француски у 100 лекција“ и „Лмнт нд Бгрдм“ Борислава Станића. Прва се састоји од реченица преузетих из старог, и застарелог, приручника за учење француског језика, а друга је читава поема „Ламент над Београдом“, али лишена свих самогласника. Слободан Шкеровић је заступљен песмом „Плач света“, Илија Бакић „Међу инима“, Виктор Радоњић „Одлазећи“ и „Следећи“, Владимир Милојковић „Ли Минг / Можда се и Кинези клањају“, Добрица Камперелић „ПУТовање НЕвидом:::“, „Тајна акаше“, „Емотивна дијареја“ и „Дада балада о пролазности:::“, а Дејан Богојевић са „Беху само знакови“ и „Рима робота“.

Што се прозе тиче, осим споменутих, „илустрованих“, прилога Миролуба Тодоровића, Слободана Шкеровића, Миливоја Анђелковића и Стевана Бошњака, ту су и следећи: „Одбегли део романа *Продавац књија* (сцена 3 сан)“ Ивана Штерлемана, кратка кратка прича „ДНК“ и, дијалогска, хуморна, „Баш су се нашли“² Јелене Марићевић, „Племенити господин Бентам у свом сандуку“ Илије Бакића, песма у прози „Ув“ Владимира Милојковића, „Јесте ли чули за шљиву незнанче“ Адријана Сарајлије, песма у прози „Твар“ Дејана Богојевића и дванаест песама у прози из *дела у насипанку Сновни словар* Душана Стојковића. Посебно скрећемо пажњу на прозу Ивана Штерлемана који је поетички замислио да, после интензивне „сарадње“, праве симбиозе, ликовног и текстуалног у сигналистичким остварењима, исто покушава да изведе када је реч о музици и књижевности. Његове песме и проза садрже не малу дозу музике и могу се уврстити у код нас готово занемарену „музичку“ прозу чији су најзначајнији представници у европској књижевности, изван сваке сумње, били Андреј Бели са својим романима–симфонијама и Херман Брох као писац *Вертилијеве смрти*. Не смемо занемарити ни шатро жваке („Цео Бегиш је мој“, „Пирана“, „Сличан ко говно јајету“, „Лажни Амери“, „Шизилиште“, „Мрсомуд“ и „Тоза мртвак“) из Тодоровићева

2 У оквиру *аутоинтервјуа* Ивана Штерлемана и Јелене Марићевић, налази се и сигналистичка бајка „Бибер и Биберче“ ове друге.

Шизилишија. Комбиноване са пет шатро визуалија, оне су довољан показатељ да прозна шатровачка жица пишчева никако не јењава нити хуморно сплашњава.³

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.

Текст који овај пут отвара зборник *унакрсни* је интервју, онај у којем интервјуисани уједно и интервјуише онога ко њему питања поставља, који су обавили *ударни* сигналисти најновије сигналистичке генерације Иван Штерлеман и Јелена Марићевић. Они су интервју двоструко „искористили“: да се пропитају шта тренутно раде и да „сниме“ актуалну ситуацију унутар сигналистичког покрета којем припадају. Актери интервјуа назвали су га *ауџиоинтервјуом* (тако су, заправо, извели увођење још једног жанра у сигналистичку поетику) и крстили га, с разлогом, „Биће сигнализма“. Из њега издвајамо неколике поставке које нам се чине изузетно битним за сигнализам уопште. Најпре то чинимо са онима из уста Ивана Штерлемана: „...уколико сигналистичка остварења уопште имају неких дидактичких претензија, оне се огледају у стимулацији онеобиченог начина читања, које се касније може применити и на друга дела која такав захтев немају у основи“ (стр. 7); „...постоји утицај дадаизма и зенитизма на компјутерску и визуелну поезију (сигналистичку поезију у ужем смислу), међутим, у свим тим областима Мирољуб Тодоровић не само да врши преиспитивање ранијих техника, већ оставља посебан траг у историји напада на класичне форме

3 Ускоро можемо очекивати — хајде да се кладимо! — нову књигу из Тодоровићеве шатро продукције. Његове жваке постале су незамењивим.

књижевности и сликарства“ (10); „... радим у последње две године са жељом да остварим први сигналистички музички роман. [...] Могло би се кренути и у смеру нечега што бих ја окарактерисао термином густативна уметност. Како би привукли пажњу улењене публице можда би било добро вратити се перформансу“ (12); „Ми данас можемо, не само на компјутерима, већ и на својим мобилним телефонима вршити вишеканално снимање звукова који се не преклапају, већ се истовремено региструју у ширини звучне слике“ (14); *Естетика* Макса Бензеа је „Библија естетике сигнализма“, а могло би јој се придружити једино још и Екоово *Отворено дело* (17); „сигнализам не тежи ка антиуметности, већ новом схватању уметности и новом приступу уметничкој комуникацији“ (17). Потом и са оним који је изговорила Јелена Марићевић: „Ако је сликарству могло да се догоди апстрактно сликарство, зашто нешто слично не би могло да се догоди и у поезији?“ (16). Штерлеман Тодоровића пореди са Аленом Тјурингом и Џоном фон Нојманом, а Јелена Марићевић с Робертом Музилем. (10–11) Она, набрајајући сигналистичком деловању, издваја посебно Илију Бакића и Слободана Шкерковића као оне који имају „упечатљив индивидуални печат“ (8). Марићевићка својом сигналистичком бајком „Бибер и Биберче“ (12–13) илуструје „музички“ сигнализам у настајању. Она говори о „сигналистичкој историји српске књижевности, алтернативној, али преко потребној“ (13) на којој сама ради у сарадњи са неколико младих истраживача књижевности које је успела да „загреје“ за овај свој пројекат.

Ако је у прошлом зборнику Јелена Марићевић била „кључни“ сарадник, сада је то, без икакве сумње, Иван Штерлеман. Он је писац којим се *Визије сигнализма* отварају. Поред књижевних прилога на које смо скренули пажњу, у зборнику су и три његова ванредна есеја. Они нам пружају нове увиде у оно што је било предмет њихове пажње. Први је насловљен „Сигнализам и лингвистика“. Он је преузет из Штерлеманове докторске дисертације посвећене естетици сигнализма. За сигналистичка дела најзначајнија је „комуникација на релацији уметничко дело — читалац (коаутор), тако да се превазилази дадаистички nihilizam и улази у сферу уметности као научног пројекта, у ком сарађују и аутор

и читалац с водећом идејом прогреса“. (18–19) Није случајно Мирољуб Тодоровић тврдио како је „граница језика — почетак песме“⁴ За сигнализисте 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 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“. (19)⁵ „Лингвистичка експлозија“ која је била производ предавања Фердинанда де Сосира, касније објављених као *Ойшша линивисшика*, оделотворила се у Фројдовој психоанализи, руском формализму, Џојсовом *Финејановом бдењу*, Лакановим *Сшисима*, Деридиној деконструкцији... (21), а „Ако се сложимо са Витгенштајном да `игра ипак мора да буде одређена правилима`⁶, у случају сигнализма главно правило би било одступити од традиционалног схватања песничства...“ (24)⁷ 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“. (27) Уводи у игру чувене *Мимолоије* Жерара Женета и његов коментар *Расшраве о механичком шворењу 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

4 Мирољуб Тодоровић, *Сшварносш и ушшоишја*, Алтера, Београд, 2013, 109.

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

6 Лудвиг Витгенштајн, *Филозофска ишшраживања*, Нолит, Београд, 1969, 184.

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

важности“ (29) Пошто је сигнализам „поезија слика а не звука“ (30), Штерлеман није могао да прихвати ни Сосирово тврђење да је „једини разлог постојања писма приказивање језика“ (30) Он зна како „свака теорија књижевности има своју књижевност“ (31), те као ону која одговара авангардној издваја теорију Романа Јакобсона. Закључује⁸: „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...“ (33)

Други Штерлеманов есеј је „Сигналистички есеј“. Он је нај-прегледнији, иако веома сажет, преглед онога што сигналистички есеј уноси у ову, попут романа, сасвим протејску форму. Штерлеман, најпре, констатује како је понекад неоавангардни есеј био „производ пародијског односа према традиционалној жанровској подели“ (48) Додаје: „Уколико есеј схватамо дословно као експеримент (Versuch), онда би се могло рећи да Тодоровић експериментише са формом експеримента.“ (48) Класични есеји присутни су само у најранијој Тодоровићевој есејистичкој фази. Вођа сигнализма је први у бившој Југославији писао визуелне есеје, а већ одавно врши максималну фрагментизацију есејистичког ткива и доспева до тога да неке од својих есеја своди на синтагме, творећи самосталне, есејистичке фрагменте које бисмо могли назвати „муњограмима“. (49) Олдос Хаксли разликује три мотришта у писању есеја: (1) субјективно и аутобиографско, (2) објективно и чињеничко и (3) апстрактно–универзалистичко. Војислав Деспотов у својим есејима користи прво, а Мирољуб Тодоровић прибегава комбинацији другог и трећег. Иако Тодоровић неке своје радове назива визуелним песмама а неке визуелним есејима, разлика међу њима је веома флуидна и мора се песнику веровати на реч када њихово разврставање сам обави. (51)

Трећи Штерлеманов есеј је „Вишемедијски радови у сигнализму“. У њему полази од Швитерсове тврдње како је све што уметник испљуне уметност, односно од Дишановог става како је

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

уметничко дело оно што је уметник одредио као такво. Термини који се употребљавају да „покрију“ оно што је насловом есеја апострофирано су: вербовоковизуелна уметност (за њим посеже Владан Радовановић), *mixed media* (ради га Бора Ђосић), интермедијална уметност, мултимедијална уметност. Штерлеман наводи знамените примере уникатних књига: Блејкове *Песме невиности и искуства*, оне које су стварали италијански и руски футуристи, Кејцову *Тишину*. Од Тодоровићевих радова издваја песму „Кристали“, песме рађене техником *typewriter art*—а у *Textum*—у, читаву књигу *Алиол*. Викторијански колажи, посебно они које су стварале маштовите уметнице тог периода, претходе дадаистичком и оном чији су творци Жорж Брак и Пабло Пикасо и њихови ликовни следбеници. За разлику од Хартфилда који у својим колажима „жели да сакрије чињеницу монтираности, чиме се приближава филму“ (57), Тодоровић — удаљавајући се тако не само од хартфилдовске фотомонтаже, већ и од кубистичке колажне апстракције и дадаистичке колажне хаотичности — „често гради чврсте структуре“. (57) То важи, на пример, за „Луномер“. У *Textum*—у, међутим, Тодоровић је прибегавао „динамичнијим структурама“ (58) и тако се ближио дадаистичкој хаотичности. Као трећа врста његових колажа може се издвојити, на пример, визуелна песма „Апејрон“. Штерлеман закључује: „Сигналистичка вишемедијска уметност представља бунт против уметности специјализоване за једно чуло, стога подела на сигналистичке сликаре или песнике нема никакву важност...“ (59), односно: „Да би[сте] sic! читали сигнализам, морате бити спремни за сигнализам.“ (59)

После изласка претходног зборника, *Маија сигнала* (2016), библиотека „Сигнал“ обogaћена је са неколико наслова: *Лейиши-мација за сигнала* (2016) Јелене Марићевић, *Чишање сигнала* (2017) Илије Бакића, *Чаробнице Црвенкајичина* (2017) Франка Бушића, *Од и до* (2017) Илије Бакића и *Поешика идеја* (2017) Слободана Шкерковића. На неке од њих реаговало се у овом (видели смо да је приређивач Бушићева изборника понудио неколике песме из њега и своје текстове о сплитском сигналисти укључене у књигу), а остали ће бити предмет критичких реакција у следећем зборнику који ове године с нестрпљењем ишчекујемо.

Највише је било (шест) осврта на књигу *Лејџимација за сит-нализам* Јелене Марићевић која је с разлогом уочена као предводница новог сигналистичког таласа. Текстови о њеној књизи су следећи: „Задовољство у интерпретацији или ауратичан тип читања сигнала српске књижевне прошлости и садашњости“ Јане М. Алексић, „Снимци сигналистичког бића“ Душана Стојковића, „Кардиограм сигнализма“ Јелене Калајдије, „Прототип сигналистичког супер-читаоца“ Данице Трифуњагић, „Сигнализирање — рикшетирање читаоца“ Маријане Јелисавчић и „Трептајни снимак сигнализма“ Илије Бакића. Јана М. Алексић, између осталог, бележи и следеће: „... сигнализам почива на духовним тековинама раније традиције која се супротставља социјалним доминантима и истинама новог доба. Отуда искошена сигналистичка визија стварности, заснована на онеобичавању, али и континуирано незагарантована легитимизација у систему српске књижевности XX века.“ (86) По Јелени Калајдији, „писање о сигнализму мора преиначити своје жанровско постулирање“. (107) Даница Трифуњагић је Јелена Марићевић оличење правог „супер читаоца“ (110) који се служи понекад и „крајње кончестичким спрегама са разноликим писцима, делима, мислиоцима“. (111) Маријани Јелисавчић она, пак, „показује могућности кино читања, тумачења посредством *Facebook* сигнализације“. (114)

Јелена Марићевић у прилогу „`X + Y = песма или моје осећање света` у кутији ренесансе Мирољуба Тодоровића“ пише о *Пандориној кутији* Мирољуба Тодоровића. Збирка је, по њој, испевана „у форми кутије: четири циклуса (и четири годишња доба), свака песма има по две строфе од по четири стиха, а последњи циклус је сегмент конкретне и визуелне поезије“. (77) Она цитира и Радована Вучковића који, у свом есеју „Поетика сигнализма“, пише да се сигналистички космизам разликује од експресионистичког по томе што је „утемељен на научним сазнањима васионе и достигнућима научне фантастике“. О истој Тодоровићевој књизи је и Душан Стојковић написао текст „Песме из Пандорине кутије“.

Душан Стојковић има и текст „Песников лирски улов“ о *Ловцу мајновења* Мирољуба Тодоровића. Исти аутор је написао и „Полемичка ватровања Мирољуба Тодоровића“ у којима је реч

о књизи *Nemo propheta in patria: њолемике* Мирољуба Тодоровића.

О зборнику *Маија сигнала* писали су Добрица Камперелић („Подмлађени сигнализам“) и Душан Стојковић („Сигнализам као огледало чудесног“). Камперелић — наслов његова прилога на то упућује — посебну пажњу посвећује новим сигналистичким снагама. Међу њима издваја Јелену Марићевић, Ивана Штерлемана — „У његовој поезији видимо снажне одблеске Цариног дадаизма, док у визуелној поезији и колажима учожавамо утицај великог дадософа Раула Хаусмана“ (234) — Виктора Радонића, Милоша Јоцића и Оливера Милијића.

Василије Милновић је написао приказ сигналистичког романа *Тамна сиврана силе* Слободана Шкеровића. Тврди како се овај, као и други Шкеровићеви романи, традиционалним приступом литерарном делу не може протумачити већ „само окрзнути“. (192) Овај роман који се „у потпуности креће забраћеним подручјима метафизичког“ (194), може бити протумачен једино методом којим је и писан — сингуларним поступком. (195)

Адријан Сарајлија се позабавио поетским романом *Пројекат Брандон* истог писца.

Није заборављена ни књижевна историја. Предраг Тодоровић нас је даривао веома студиозним есејем „Однос неоавангарде на примеру сигнала и дадаизма“ у којем је до танчина испитао све везе које се могу успоставити између ударних праваца историјске авангарде и сигнала као аутентичног представника, потпуно аутохтоног, неоавангарде.⁹ Посебно је испитана сарадња већ остарелог Раула Хаусмана, једног од твораца дадаизма, са часописом *Сигнал* и самим Тодоровићем. Вођа сигнала не окреће „пилатовски“ главу пред постигнућима авангарде која је претходила оној коју он заговара. За историјску авангарду и нео-дадаизам карактеристично је да су суштински интернационални. Подједнако то важи за давни *Зенић*, као и за временски много новији *Сигнал*.

Милена Кулић има прилог „Клокотризам“ у којем је реч о млађем, краткотрајном, сигналистичком авангардном брату,

9 Тодоровић предлаже да се термин *неоавангарда* замени, по њему прецизнијим — *неодада*. (137)

појави која „најпре је усредсређена на дешавања, односно ситу-а/к/ције“ (222) и тако била хепенингу блиска.

Никола Пешић има занимљив текст „Марина Абрамовић у сигнализму“ којим је показано, и доказано, иако је његова главна актерка тврдила како никакве везе са сигнализмом није имала, како то напросто није тачно.

Душан Стојковић наново испитује докторску дисертацију *Сигнализам (Генеза, њоетика и уметничка пракса)* Живана Живковића у тексту „И студија и антологија“, а другим својим прилогом, „Хартија није побелела или Љубиша Јоцић данас“, не дозвољава да вео заборава прекрије ранијег надреалисту и сјајног сигнаlistsу који је — признајмо то — најзначајније своје песме написао када је у позним годинама управо сигнализму приступио да би у оквиру њега, и својим песмама и својим теоријским текстовима, постао један од „најмлађих“ и најавангарднијих актера.

У зборнику је штампано и неколико есеја.

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.“ (67) Тодоровићеве визуелне песме упоређене су са емблемима присутним у делима Јована Рајића, Захарија 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 *њоетским дизајном*“. (66) 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“. (69) Језик српске фигуралне поезије и емблема је славно–србски, а у визуалијама се јављају речи преузете из страних језика.

Маријана Јелисавчић има текст „Сигналистичке хорор приче“ у којем испитује петнаестак таквих прича („Људи–сенке“, „Хлеб и пси“, „Изложба“, „Човек са птичијим кљуном“, „Насеље“, „Возило“, „Животиња и поштарка“, „Гогољева глава“, „Јоана“, „Похлепни поп“, „Бука“, „Сатир“, „Пингвини“) из Тодоровићеве *Торбе од врбовој ирућа*. У њима је писац „забележио један део својих снова, од којих су неки права мала ремек–дела хорор фантастике, која се могу посматрати и као засебне приче једног већег мозаика“. (124) Ауторка закључује: „Лепота и чар сигналистичке литературе лежи у факту да постоји онолико аутора колико постоји читалаца.“ (120)

У зборнику је штампан и есеј „Поетика игре у сигнализму“ Светлане Рајичић Перић који је одломак из њеног, одбрањеног, још увек необјављеног у књизи, доктората *Поетика игре у српској књижевности XX века* (Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Бојдановић, М. Павић) којим се она прикључује ранијим докторатима о сигнализму: *Сигнализам српска неоавангарда* Јулијана Корнхазера, *Сигнализам* (Генеза, поетика и уметничка пракса) Живана Живковића, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам* Миливоја Павловића и *Естетика сигнала* 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“. (145) Присутна је „тежња за наднационалном комуникацијом“. (145) У сигналистичкој је поезији — ту се она на дадаизам и зенитизам наслања — „деструкција креативни чин“. (151) Тодоровић не дивинизује компјутер већ „жели да изврши процес пољуђивања машине“. (151) Да би се сигналистичка поезија ваљано (про) тумачила неопходан је „и читалачки креативни лудизам“. (151) „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.“ (155–156)

Есеј Слободана Шкерковића насловљен је „Мит о машини“. Његово теоријско полазиште гласи: „Уништавањем речи, експериментална поезија мења језик и тиме одузима (преузима) власт над њим, пошто га укида истовремено стварајући нови језик, којим власт не уме да говори. Против оваквог деловања песника, најчешће се примењује метод непримећивања. Основна борба је за власт над медијима а не над језиком.“ (182) У оквиру мита о машини обрађени су језичка машина која је доживела (да ли и преживела?) деконструкцију језика, мит о Информацији и машина–људождер.

Бобан Кнежевић је заступљен мини есејем „За и против југословенског писма“.

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.

Као што се одавно уобичајило, и овај зборник се окончава наставком Библиографије сигнализма и, као што је у два претходна био случај, доноси списак досада објављених књига библиотеке „Сигнал“. Он је шездесет и прва.

Читаоцима остаје да уживају у прилозима које је *Визија сигнала* донела и да нестрпљиво ишчекују нови зборник који ће доказати и неверним Томама како је сигнализам још увек еонима далеко од краја / усахнућа који / које му они који са сигнализмом, због своје неспособности да га разумеју и властите литерарне окошталости, непрекидни рат воде — нестрпљиво, а узалудно, прижељкују.

Лейоуис Мајџице српске, год. 193, књ. 499, св. 3, март 2017.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/ostvarene-vizije-signalizma/>

Горица Радмиловић

МУТНО, ЛОГИЧНО, ДОК СЕ ОЧИ НЕ УМОЧЕ У СЛОВО

(*Визије сињализма/Visions of signalism*, Everest media;
Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2017.)



ПЕРСУ И ТАЛАЦЧИ „НАЈБОЉИ ПРИЈАТЕЉИ“

техника: комбинација чииања и reflected rounded rectangle, зима, 2017.

Знање, заиста, јесте све. Уопштено посматрано, тумачење па макар и обичне уличне ситуације без увида у истинитост догађаја, може довести до неспоразума. Увидом у предмет спознаје, довешћемо себе у стање задовољености, али и до самог краја активног живота. Међутим, не заборавимо славну смрт, неограничени простор који нуди све стране (не)света и (не)стварности. Не бисмо да поистоветимо сигнализам са смрћу, јер очигледно и даље живи. Поистоветимо га са моћи знања. Уосталом, пробајте прочитати насловну страну. Не можете? Па, читајте мало!

У зборнику о сигнализму под насловом *Визије сигналализма* сусрећемо се са различитим тумачењима живота. Наиме, на самом почетку понуђен нам је интервју данашњих најактивнијих младих сигналалиста, Јелене Марићевић и Ивана Штерлемана. Овај разговор у писаној форми, осим што даје увид у субјективна тумачења сигналализма ова два аутора, „звучи“ као постсцена *Чекајући Годоа*, где је Годо сада пронађен и свима понуђен на тумачење и разрешење вечне интриге. У интервјуу добијамо један од основних „постулата“ сигналализма: појам није ту да доведе до другог појма, већ да створе комуникацију! Текстови који се налазе у овом зборнику су представљени у омнибус форми, која увек доводи до заједничког. Међутим, значај сигналализма, као и било ког другог покрета, постаје потпуно безначајан уколико му се не посвети пажња, али пажња супер-читаоца. О супер-читаоцу нарочито ће бити речи онда када аутори овог зборника представљају књигу Јелене Марићевић *Легијимација за сигналализам (Пулсирање сигналализма)*. Колико је ова књига значајна за тумачење сигналализма говори број приказа о њој, а писали су их: Јана М. Алексић, Душан Стојковић, Јелена Калајџија, Даница Трифуњагић, Маријана Јелисавчић и Илија Бакић. Марићевићева, супер-читалац, тумач, познавалац, оставља сигналализам на животу, притискајући га на рад и рад његове суштине, који успева да пулсира и до данас. Сигналализам у рукама Јелене Марићевић добија изглед новог, занимљивог, непознатог и недирнутог, иако његова историја сеже у седамдесете године прошлог века. Осим што се помно бави проучавањем сигналализма, Марићевићева ствара сигналалистичку књижевност, што такође можемо да прочитамо у овом (богатом) зборнику.¹

Други сигналалиста значајно заступљен у овом зборнику и животу сигналализма јесте Иван Штерлеман. У свом обимном тексту, као и у разговору с почетка зборника са Јеленом Марићевић, Штерлеман даје увид у своје широко познавање сигналализма, његове историје и настанка, али и његове примене. Тако на почетку свог детаљног рада Штерлеман даје увид у везу лингвистике и сигналализма. Више се не говори о језику који ће „диктирати“ поезију, већ о поезији која ће стварати нови језик. Сада се слово више

1 Ауторкини текстови се налазе на странама 60–64.

не посматра (само) као преносилац звука, већ као осликана минијатура, чије тумачење може бити широко и субјективно. Другим речима: означено=означитељ=читалац=писац. Штерлеман ову појаву тумачи као „својеврсно растерећење језика“, а такво растерећење доноси могућности посматрања и схватања текста. На основу Штерлемановог закључка, могу се посматрати и други текстови у зборнику: Маријана Јелисавчић, осим у приказу књиге Јелене Марићевић, ствара везу између хорора и сигнализма; Милена Кулић тумачи анаграм, клокотризам, из збирке песама Александра Секулића *Госпођа халуцинација*, „претвара“ га и оправдава као део арт-сцене, где простор и време не постоје; затим, добијамо примере тумачења стваралаштва оснивача сигнализма Мирољуба Тодоровића кроз текстове Јелене Марићевић, Предрага Тодоровића², Светлане Рајичић Перић³ те и део стваралаштва оснивача сигнализма, као и других стваралаца овог покрета, попут Слободана Шкерковића о коме пише Василије Милиновић и Адријан Сарајлија и Марине Абрамовић о којој пише Никола Пешић.

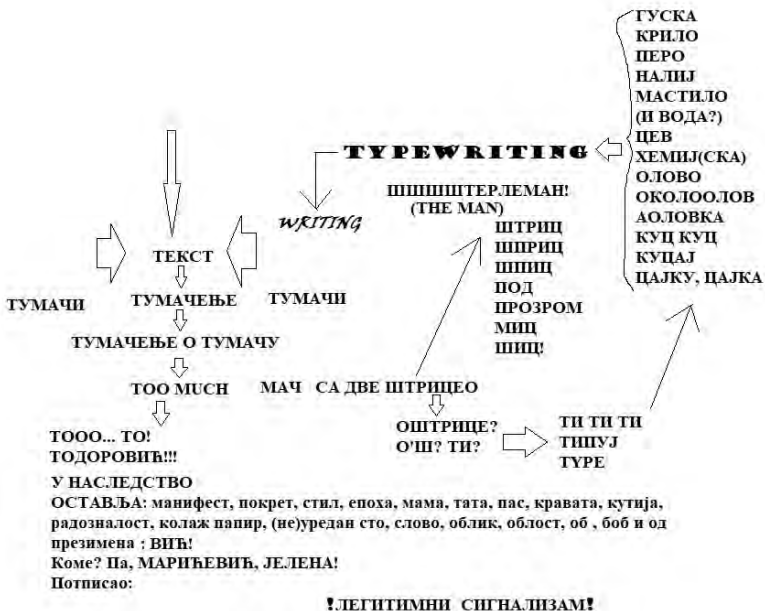
Да сигнализам има своју теоријску прошлост, доказује Душан Стојковић пишући текст о Живану Живковићу и његовој докторској дисертацији под насловом *Сигнализам (Генеза, њојешика и уметничка љракса)*. Како сигнализам не јењава, те се осврће на већ урађено, стварајући нешто сасвим ново, на самом крају имамо текстове великог познаваоца сигнализма, Душана Стојковића, који, међу осталим, пише текст о претходном зборнику и његовом значају, као што то ради и Добрица Камперелић. Сигналистички пулс удара равно у књижевност, те књижевност чини још богатијом и иновативнијом. То доказују сигналистичке литерарне творевине које се налазе у зборнику. Пред нама су другачији светови Ивана Штерлемана, Јелене Марићевић, John-a Held-a JR, Giovanni-a Strada-e, Luc-a Fierens-a, Pete-a Spence-a, Dmitry-a Babenko-a, Klaus-a Peter-a Dencker-a, Fernando-a Aquair-a, Andrew-a Topel-a, Pierr-a Garnier-a, Раимондс Киркис, Виктора Радоњића, Nico-a Vasilakis-a, Немање Митровића,

2 Текст Предрага Тодоровића заправо говори о самом почетку формирања сигнализма, тачније о сарадњи једног од дадаиста Раула Хаусмана у првом броју часописа *Signal* који је изашао 1970. године, а оснивач је Мирољуб Тодоровић.

3 Овај рад је део доктората који носи наслов *Поешика и љре у српској књижевности XX века (Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Бојавовић, М. Павић)*.

Ненада Панића, Франка Бушића, Борислава Станића, Слободана Шкерковића, Цима Лефтвича, Илије Бакића, Бобана Кнежевића, Карлис Вердинш, Еинарса Пелша, Ивана Коларића, Владимира Милојковића, Добрице Камперелића, Миливоја Анђелковића, Немање Митровића, Стевана Бошњака, Адријана Сарајлије, Дејана Богојевића, Giovanni-a Fontana-e, Душана Стојковића.

Наравно, зборник радова под насловом *Визије сигнализма* нуди много више него што је наведено у овом тексту. Напоследку, имена не значе ништа, уколико не постоји друго име поред њих, име равноправног супер-читаоца, који ће се усудити разговарати кроз уметност са ауторима. Међутим, сигнализам новопечене тумаче учи да пулсирају. Пулсирање као вид ритмичног рада подразумева труд. Тумачење сигнализма подразумева труд, никакав други но читање и упознавање са животом → дали смо вам смерницу, стрелицу. Узмите ову зборник књижицу за вереницу.

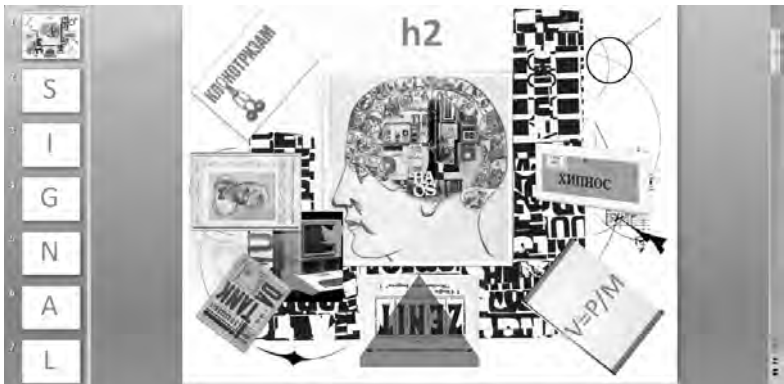


Владимир Б. Перић

SIGNAL IZA M.

(Vizije signalizma = Visions of Signalism, Everest Media,
Beograd, 2017)

Teleološko ishodište diskursa koji se trenutno iščitava je signalistički metaprikaz/metaesej, čiji se generički nukleus nalazi u ideji apejrona. Teleologija ovog naučnog priloga situirana je u ispitivanju mogućnosti podizanja tekstualnog meta-nivoa za još jedan stepen, čime bi promišljanje signalizma otišlo za jedan korak dublje. Dakle, progovaramo o granicama, i sa tim u vezi, marginama (fusnotama). U prikazu Zbornika opredelili smo se za koncept pojmovnika, tačnije za niz odrednica koje počinju slovom M a u tesnoj su vezi sa signalizmom. Njega čine sledeći pojmovi: M. (smrt, mortem), margin(alizac) i(ja), matematičnost, mašina, mejl-art, metapoetičnost, metajezičnost, metabolizam (organicizam) signalističkog dela, mešanje (miksovanje) žanrova, mističnost, mitičnost, moza(i)k, montaža, multidisciplinarnost i multimedijalnost.

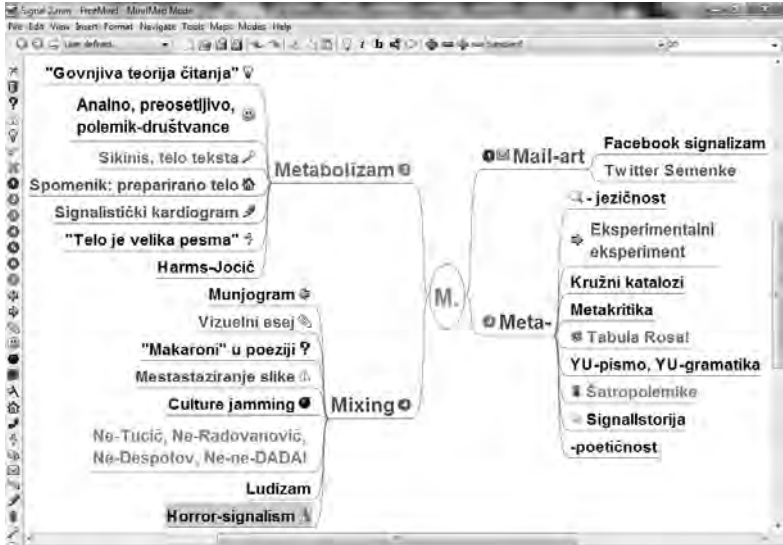


Definisanjem života kroz formulu $V(\text{život}) = P(\text{poezija}) / M(\text{smrt})$, Ivan Šterleman i Jelena Marićević govore o vitalnim komponentama

bića signalizma. Iskušavanje granica sopstvene egzistencije (poetičke održivosti) jedna je od ključnih karakteristika signalizma, što ga približava dadi, pravcu koji je grlio sopstvenu smrt. Za razliku od najradikalnijeg avangardnog pokreta, signalizam se opredeljuje za dug život, perpetuiranjem poetičkih modifikacija u skladu sa tehnološkim pomerajima. Proplamsaje govora o smrti vidimo u tekstu Milene Kulić o klototrističkoj akciji „udavljenih“, polumrtvih pesnika u bazenu, postmortem zbivanjima u prozi Stevana Bošnjaka, kao i u zapažanjima Dušana Stojkovića o Jocićevim stihovima, koji pozivaju na pisanje dok hartija ne pobeli.

Fenomen granice (margine) višestruko se ostvaruje u tekstovima Zbornika. Granica jezika je početak pesme (Ivan Šterleman, „Signalizma i lingvistika“); Jelena Marićević se, kako je istaknuto u tekstu Jane Aleksić, bori za pozicioniranje signalizma u sistemu srpske književnosti, čime autorka ističe nužnost demarginalizacijom signalizma, kojoj je bio izložen od svog zvaničnog, manifestnog nastanka, 1968. godine. U vezi sa tim su i tekstovi Dušana Stojkovića koji govore o skrajnjavanju Ljubiše Jocića („Hartija nije pobelela ili Ljubiša Jocić danas“), kao i „Poetička vatrovanja Miroljuba Todorovića“, u kome se izlaže odbrana mašinstičke poezije. Kroz ostvarivanje uslova decentriranosti strukture (kolaž, montaža, citatnost), Svetlana M. Rajičić Perić nam rasvetljava poetiku igre u signalizmu. Takvi uslovi omogućavaju sprovođenje eksperimentalnog „ples“ na marginama pravca. To potvrđuju i rubni signalistički žanrovi kao što su šatro–priče, kozarci, šatro–proza, esejistički munjogrami i tviiter–manifesti koje obrazlaže Dušan Stojković u tekstu „Snimci signalističkog bića.“

Matematičnost i šire, scijentizam u signalizmu, elaborirana je kroz uvodni tekst Zbornika, kroz autointervju Ivana Šterlemana i Jelene Marićević „Biće signalizma“. Prvi autor govori o h2 parametru, elastičnosti jezika, koji je indikator potpunog oslobađanja energije jezika. Dušan Stojković ukazuje na supekmatizam, varijantu signalizma koji je stvorio Jaroslav Supek, u kome se govori o personalnoj matematici, matematici boja. Na drugoj strani, Svetlana Rajičić Perić, markira kombinatoričke i aleatoričke igre u signalizmu kroz matematička pravila kombinatorike, slučajnost (kompjuterskog programa) i serijalnost.



Polisemičnost mašine kao muze (Jelena Marićević), sredstva masovne književne proizvodnje (Jana Aleksić), mitologeme (Slobodan Škerović), jedinice interaktivnosti u „novom svetu“ (Džim Leftvić), oruđa fabrikacije jezika (Milena Kulić), pesničkog saradnika (Dušan Stojković), ključna reč signalizma (Ivan Šterleman), lajtmotiv je čita-vog Zbornika.

Mejl-art je bio povod za gostovanje Slobodana Pavićevića, urednika časopisa „Koraci“ (u periodu od 1973. do 1993. godine) u signalizmu. Kao „privremeni signalista“, Pavićević 1976. godinu otvorio dvobrojem „Koraka“ posvećenom signalizmu. Vizuelne ekperimente sa komunikacionim predloškom u Zborniku (facebook signalizam, twitter-signalizam), ilustruju nam tekstovima Marijana Jelisavčić („Signaliziranje — rikošetiranje čitaoca“) i Ilija Bakić, koji progovara o Todorovićevim dnevnicima u prikazu knjige Jelene Marićević *Legitimacija za signalizam*.

Ako krenemo od stava Slobodana Škerovića po kome je „jezik skup okidača koji uslovljavaju ponašanje, tj. idejno-emotivni (sadržaj) ljudskog bića“ (182), onda možemo reći da je Zbornik prepun autora sa raznovrsnim igrivim poetičko-kritičko-naučnim okidačima. Ivan Šterleman tako prikazuje signalistički esej kao eksperiment sa



formom eksperimenta, Vasilije Milnović slika signalistički subjekat kao „prostor koji formiraju konstrukcije i modeli“ (193). Dobrica Kamperelić vidi Tekst i Jezik kao simbiotski neraskidive, dok Boban Knežević sprovodi svojevrsnu mistifikaciju oko nove „jugoslovenske“ gramatike.

Tekst kao organsku celinu imamo kao gledište počev od romantizma, koji se zalaže za kršenje poetičkih pravila i sistema. Sa signalizmom morfologija organističkih modifikacija teksta sadržana je u tretiranju tela kao velike pesme, čime se prema mišljenju Dušana Stojkovića, pravac nalazi na tragu promišljanja Volasa Stivensa. Jelena Kaladžija u „Kardiogramu signalizma“ prikazuje virtuelni, dehumanizovani softverski mozak, tok Svetlana M. Rajičić Perić govori o telu teksta u signalizmu kao o modernom sikinisu, maničnom kretanju u zanosu. U samom tekstu, Vladimir Milojković skicira melanholično, crno, kretanje hrane kroz organizam (pesma „UV“), a Dušan Stojković u svom diskursu o telu u poetici Ljubiše Jocića povlači paralelu sa harmsovskim uticajima po pitanju fenomena gubljenja delova tela.

Dodavanje, mešanje, miksovanje žanrova predstavlja poetičku dominantnu signalizma, a o tome kroz makaronsku poeziju, piše Jelena Marićević. O ukrštanju horora i signalizma u „Torbi od vrbovog pruca“ Miroljuba Todorovića piše Marijana Jelisavčić, definišući ovu Todorovićevu knjigu kao svojevrsni katalog zastrašujućih snova.

Na formalnom planu, liniju dodira i prožimanja slike i teksta u signalizmu, Svetlana Rajičić Perić, povlači od srednjovekovlja, carmina figuratae, preko stvaralaštva Đorđa Markovića Kodera do avangardnih stvaralaca (zenitista Branka Ve Poljanskog, Ljubomira Micića i dadaiste Dragana Aleksića). U vezi sa tim, na metapoetičkom planu, nalazi se Šterlemanova elaboracija vizuelnog eseja, kao signalističkog otkrića. Primere vokovizuelne prakse pruža nam Giovanni Strada u svojoj „Visual poem“, generisanoj kroz mešavinu nota, plakata i teksta postavljeneog bočno.

Summa summarum, možemo da zaključimo da je ovaj Zbornik vitalni signal na kardiogramu signalističke produkcije. Signalizam stoji i iza M(iroljuba Todorovića), M(arićević Jelene), M.(Rajičić Perić Svetlane), M(ilnović Vasilija). M.(Aleksić Jane) i mnogih ostalih autora koji su stvarno „Mmmmmmmmmmmmmmmmmmm“!!! Sâm Zbornik, takođe, poziva da se SIGNAL(izam) potraži i iza, u preostalim elementima skupa: {N,O,P,Q,R,...L}.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signal-iza-m/>

Владимир Б. Перић

ГАЛАКСИЈА СИГНАЛИЗАМ

(Душан Стојковић, *Планејта сиџнализам*,
Everest Media, Београд, 2018)

Орбита дискурса о критичком приступу сигнализму садржи мноштво херменеутичких тачака у којима се крију исцрпни говори критичара Душана Стојковића о језику, песничким машинама, сцијентизму, (нео)авангардним контекстуализацијама, жанровским радикализмима, експерименталности у најшире уметнички схваћеном смислу, хаосу/космосу, шатроизразу, полемикама у који је овај покрет здушно улазио и његовој демаргинализацији као константној потреби критичара који су га пратили/активно учествовали у њему.

Лингвостилистичка анализа сигналистичког опуса из Стојковићевог пера упознаје нас, пре свега, са звезданом синтаксом Мирољуба Тодоровића, оснивача покрета, али и са језичким особеностима других сигналиста: са башларовским хидроониримизмима у поезији Слободана Шкерковића, несраслим језичким амалгамима Илије Бакића, мета(к)–поезијом Дејана Богојевића и језичким хумором Франка Бушића. Хлебњиковљев однос према језику саздан на храбрости у употреби неологизама прати карактеризацију језика сигналиста кроз читаву књигу текстова о сигнализму (а има их 42). Аутор књиге даје једну апологију машине као сарадника у изградњи специфичног сигналистичког језика и указује на, послужимо се метафором језичке супернове, на комбинаторичку експлозију могућности које се појављују услед овакве стваралачке праксе.

Легитимација сцијентизма у сигнализму у овој хетерогеној књизи, остварује се кроз контекстуализацију покрета са цивилизацијским постигнућима (Гагарин као феноменолошки предмет Тодоровићеве поетике у тексту „Снимци сигналистичког бића“, на пример) као и кроз пресек стваралаштва Слободана Павићевића, Слободана Вукановића, Слободана Шкерковића и

Вујице Решина Туџића који су активно уплitalи научне референце у своју поетику. Велики број текстова критичара Душана Стојковића у овој књизи бави се проблематиком суодноса сигнализма са другим –измима ((нео)авангардним) правцима а посебно са зенитизмом и дадом, али и са надреализмом и клокотризмом. Сумирајући ставове изучаваоца сигнализма, Стојковић потцртава критичарске ставове који тврде да је за разлику од сигнализма, зенитизам деструктивно бунтован (Ј. Корнхаузер), дада–форме су лабилне (И. Штерлеман). Надреализам је инспиративан за неке од сигналиста (Д. Богојевић) а са клокотризмом сигнализам је братски сродан (М. Кулић).

Продуктивност по питању иновативности на жанровском плану, Стојковић провлачи као једну од чврстих линија тумачења кроз читаву књигу. У тексту „Непресушна моћ певања“ наилазимо на објашњење Тодоровићевог песничког „изума“ фонета као својеврсну форму–атак на сонете, у „Дневнику и више од дневника“ муњограме као синоним за бритке Тодоровићеве мисли. У том правцу аутор књиге проговара о е–пистоларном роману Миливоја Анђелковића у тексту као и о Шкеровићевој жанровској фуџи („Од жанра се може побећи само тако што ће се створити нови жанр“ (287)).

Сигналистичка склоност експерименту и структурална фрагментарност, прецизније својеврсна атомизација поезије, заузимају битан део Стојковићеве интерпретативне пажње. Текстови „Сигнализам као говор жудње“, „Прозни повести Илије Бакића“, „Од авангарде до неоавангарде“ и „Вихорне слике одсневаних песама“ баве се сигналистичким стрипопричама, пазл–поступцима, филмском поезијом, писању у четири руке и доказују Тодоровићеву тврдњу да је „експеримент у самом бићу уметности“ (9). Дневници су истом писцу послужили да своје поетичке ставове износи бритко и фрагментарно, а поезија у једном таквом разиграном уситњавању постаје полигон, „лирска монада састављена од атома који се жлебе једни у другима.“ (45)

Фонетски хаос, велика ентропија текстова са космичком тематиком, феноменолошка поезија и апејронска топика у књизи *Планетија сигналаизам*, заузимају битно место у херменеутичким расветљавањима корачања филозофије и књижевности (уметности) у поетикама сигналиста. Терминолошки набијени

текстови Душана Стојковића објашњавају космизам преко егзотетике (уметности свемирског доба), примењују концепт феноменолошке поезије Миливоја Павловића на разумевање сцијентизма и визуелности у сигналистичкој текстуалној пракси, а предсократовску, Анаксимандрову формулацију апејрона, као неодређеног, трансформабилног и вечног ентитета, на разумевање сигналистичког стваралачког, креативног хаоса.

Критичарски контрапункт Десоаровој естетичкој категорији узвишеног (где спада космички део сигналистичке продукције), представља склоност сигналиста према супкултури, контракултури (шатропоетика) и саркастичком величању баналног (поетика фецеса). Реактивна уметност настаје на рубовима, а ову лотмановску тврдњу Стојковић користи да би објаснио шатростваралаштво М. Тодоровића: „Тодоровић је освојио маргинализован, посебни, језик и тако проширио неслућено границе вербалне поезије, показујући да нема језичке препреке пред којом би она смела да се заустави.“ (47) На другој страни, скатолошка поема „Пуцањ у говно“, шлагворт је аутору књиге да повуче линију додиром између ренесансног Раблеа и барокне поеме „Гомнаиде“ дубровачког писца Џона Палмотића и да тиме раздије моралне границе које ову тему држе у домену табуа.

Посебна критичарска фасцинација Душана Стојковића садржана је у сигналистичкој, тачније Тодоровићевој изразитој креативној продуктивности за коју каже да је „незауоставиви *regretium mobile*“ (103). Његов значај као сигналистичког критичара лежи и на указивање на празна поља која се отварају будућим изучаваоцима сигнализма: „Требало би написати засебни текст чија би искључива тема били Тодоровићеви колажи инкорпорирани у његова литерарна дела, али и они као уметничка дела по себи.“ (91–92)

Вредност књиге *Планетна сигнализам* Душана Стојковића лежи пре свега у акрибичности и систематичности њеног писца. Темељност је видљива у каталозима неологизама (са звездом у корену речи, на пример) као и у трополошкој анализи језика сигналиста. У књижевним пољима којима је припадао сигнализам од свог настанка до данас, Стојковић је више пута одиграо улогу демаргинализације сигнализма указивањем на инертност књижевне критике према сигнализму, на сигналисте који су тај део свог

уметничког идентитета одрицали (Марина Абрамовић, на пример) и на нападе „злих волшебника“ на покрет. Као једна од кључних звезда у сазвежђима сигнализма, његова улога је везна јер је он критичар који скреће пажњу на друге тумаче и критичаре сигнализма (осим поменутих ту су и Ж. Живковић, О. Кисић и Ј. Марићевић). На тај начин Стојковић систематизује врло дисперзивну мисао о овом покрету. Захваљујући оваквој књизи, галаксија Сигнализам постаје прегледна.

Књижевне новине, год. LXX, број 1277–78,
септембар–октобар 2018.

Мирјана Бојанић Ђирковић

SUMMA СИГНАЛИЗМА ИЗ УСТА ЗВЕЗДОЗНАНЦА

(Тодоровић, Мирољуб. *Извори сигналализма*.
Београд: Everest Media, 2018)

Почетком 2018. године, уједно педесет година од објављивања првог манифеста сигналализма као књижевног правца („Поезија — наука“, *Поља*, 1968.), из штампе излази *summa* сигналализма, обликована према живој речи Мирољуба Тодоровића, оснивача поменутог књижевног покрета и једног од његових најзначајнијих представника. Књига *Извори сигналализма* превасходно је *summa* интервјуа Мирољуба Тодоровића публикованих у разним часописима (*Јединству*, *Планетарној култури*, *Борби*, *Омладинској искри*, *Покрећу*, *Просветној речи*, *Домейима*, *Народним новинама*, *Новостима*, *Полицици* и др.); међутим, интервјуи поменутог аутора у потпуности попримају карактер „поетичког каталога“, односно „еминентно поетичког жанра“, што је, према мишљењу Михајла Пантића и Мирјане Бечејски као једних од значајнијих проучавалаца интервјуа као књижевног жанра у домаћем литерарном корпусу (појашњења ради, Пантић је карактеристике наведеног жанра издвојио на основу Пекићевих интервјуа сабраних у *Времену речи*, а Мирјана Бечејски дугогодишњим исцрпним проучавањем карактеристика Кишове есејистике) карактеристика најбољих интервјуа као књижевног жанра. Подсетимо се и мисли Јована Делића (1994): „Интервјуи, ако су добри, јесу есеји.“ Тодоровићеве интервјуи садрже све наведене карактеристике: указују на изворе, путоказе, перспективе, али и „кушајуће варке“ сигналализма. С друге стране, *Извори сигналализма* јесу *summa* „планете“ сигналализма (први члан синтагме уједно је наслов прве Тодоровићеве поеме из 1965.) јер осликавају његове просторе, његов „Хаос и Космос“ (ово су такође наслови Тодоровићевих књижевнотеоријских дела), уз истицање игре и

имагинације као њених основних правила постојања и ослобађање језика као једне од њених „мисија“.

Иако су (уз један изузетак) поређани хронолошким редом, интервјуе (односно интервјуе — есеје — разговоре) Мирољуба Тодоровића можемо груписати преко више тематских целина: највећи број интервјуа за тему има изворе сигналистичке поетике, њену генезу и домете („Европа и сигнализам“, „Свет је пун сигнала“, „Извори сигнализма“, „Проширивање поетике сигнализма“, „Сигнали у простору, времену и уметности“, „Ратни *Сигнал*“, „Столеће сигнализма“, „Сигнализам ослобађа језички енергију“); потом, по обиму, следе есеји о жанровима сигналистичке поезије („Песма је у структури света“, „Песма је изнад разума“, „Поезија је краљица уметности“, „Трагање за неизговорљивим“). Засебну целину чине интервјуи полемичког карактера („Оспоравање сигнализма“, „Сигнализам 'изам' или изум“), каткад у форми Тодоровићевог осврта на своје две полемичке књиге (*Штеш за шуминдере — ко им штѝрика црева и Певци са Бајлонсквера и моја фрка са њима*), а каткад са нескривеном критичком жаоком усмереном не само ка ауторима који заобилазе сигнализам, већ и ка онима који му површно приступају, те који га изједначавају са сигналистичком визуелном поезијом. Међу *Изворима сигнализма* налазе се и интервјуи усмерени ка генези Тодоровићевог стваралачког поступка (превасходно „Завичај и поезија (Моје нишке године)“) који су, опет, неодвојиви од генезе сигнализма као књижевног правца. Поједини интервјуи — есеји указују на значај сигнализма као књижевног метода који је не само раздио баријере (наших) географских, те временских граница, већ који је током педесетогодишње егзистенције попримио карактер феномена свеколике културе. Сигнализам, према речима Мирољуба Тодоровића (а иза овог става стоје готово сви ствараоци окупљени под окриљем поменуте поетике), дубоко је људски и дубоко хумани покрет чији је циљ (али и резултат!) разбијање језичких баријера, боље разумевање људи и њихово спајање. У интервјуу „Столеће сигнализма“ Тодоровић доноси биланс сигналистичког покрета, указује на његово место у савременој српској књижевности и истиче уметности у којима је остварено највише успеха (по мишљењу Мирољуба Тодоровића, највише успеха сигнализам је имао у поезији и ликовној уметности).

Незаобилазан моменат ових интервјуа јесте рецепција српског аутохтоног покрета сигнализма у Европи и шире, Америци и Русији.

Кретање планетом сигнализма у поменутој Тодоровићевој монографији, може се рећи, одвија се на релацији Мачванска 10 — Добрињска 3, односно на релацији Ниш — Београд као „центрима“ зачетка и врхунца сигналистичких идеја и стваралаштва Мирољуба Тодоровића и, шире, сигнализма као књижевног покрета. Овом „планетом“ просторно се можемо кретати и на релацији њених књижевних кругова, при чему се аутор *Извора* нарочито задржава на деловању приштинског, нишког, београдског, новосадског и суботичког. Сигнализам — планету можемо мапирати и временски, пратећи генезу Тодоровићевих најзначајнијих остварења, почев од *Планетне* (1965), *Путовања у Звездалију* (1971), преко дела *Свиња је одличан њивач* (1971), *Поклон-јакећи* (1972), *Гејак њанца њуљарке* (1974, односно 1983), па до последњих апејронистичких дела (*Девичанска Византија* и др.) што су, уједно, зглобна места тела сигнализма и тачке пулсирања његовог крвотока.

Задржимо се на аутобиографском и (ауто)поетичком моменту Тодоровићевих интервјуа: не само „Завичај и поезија“, већ, спорадично, већина текстова сакупљених у *Изворима сигналализма* указује на значај Тодоровићевог боравака у нишком друштвеном културном кругу од педесетих година XX века, па до године растанка (1966.) за рађање и осмишљавање сигнализма, односно за Тодоровићеву теорију и праксу овог покрета. У поменутом интервјуу аутор истиче да је његова поезија „своје инспиративно врело имала и у самој атмосфери града Ниша, који се управо тих година формира као моћан електронски центар у земљи“ (88). Интервју „Завичај и поезија“ широко захвата књижевни живот града Ниша, истиче значај његових културних радника, а у домену поетике Мирољуба Тодоровића указује на његову заинтересованост за биологију и хемију, те за научнопопуларне текстове у периоду гимназијских дана у нишком „Сремцу“ што ће имати пресудан утицај на његов стваралачки поглед на поезију. Већ у нишким годинама формира се Тодоровићево виђење поезије као науке, а уметности као „напорног, стваралачког и истраживачког рада“ (8). Пратећи његово сигналистичко стваралаштво (било

(књижевно)уметничко, било књижевнотеоријско), сведоци смо тога да поменути стваралац ово виђење поезије није напустио ни у новој ери сигнализма, двадесет и првом веку. Готово „по плану“, сигналистичка поезија од својих извора пратила је науку и са њом се креативно допуњавала: насељавала је просторе које је наука освојила, али и откривала нове просторе у човеку и ван њега који тек треба да постану предмет науке — један је од закључака Мирољуба Тодоровића у овој „суми“ сигнализма. Усмереност Мирољуба Тодоровића ка поезији одлика је и његових стваралачких, сигналистичких радова и, уједно, његова главна књижевнотеоријска преокупација. И, заиста, читајући његове теоријске текстове, уочавамо фреквентност (и варијације) следећих теза: „Песма је у структури света. Она је догађање света.“, „Поезија је краљица уметности.“, „Ја сам превасходно песник.“ У Нишу је публикована и Тодоровићева књига — почетак у разјашњавању сигнализма (*Сигнализам*, Ниш: Градина, 1979).

Интервјуи усмерени ка сигнализму као књижевном покрету откривају његове основне идеје и токове, указују на свеколика трагалачка искуства аутора које повезује поменута поетика и осликавају карактеристике сигналистичких жанрова, нарочито поезије. Као „херојско доба“ сигнализма Тодоровић издваја период 1969–1977, када долази до убрзаних акција сигналистичких стваралаца. Из перспективе творца, теоретичара и практичара сигнализма, Тодоровић међу заједничким карактеристикама жанрова сигналистичке поезије налази најпре њихову перманентну тежњу ка даљој игри, усавршавању и обогаћивању овог корпуса; међутим, у њеној генези уочава фокусирање на различите елементе током поменуте игре. Тако се, из данашње перспективе, као фазе у развоју сигналистичке поезије јасно издвајају она у којој се ствараоци усмеравају ка језичким и вербалним експериментима, без укључивања визуелних и других елемената, а у којој се постепено укидају традиционална нормативна песничка изражавања (стих, строфа, метар, ритам), те се речи раздијају на њене атоме — слоге који сада постају основни елементи песничког израза. Као главне жанрове ове врсте сигналистичке поезије Тодоровић издваја стохастичку, алеаторну, статистичку, технолошку, пермутациону, сцијентистичку, феноменолошку, шатровачку, компјутерску поезију која се остварује

у језику. Друга врста сигналистичке поезије више је усмерена ка оперисању знацима или вербално — визуелно — вокалним елементима (семиолошка поезија, сигналистичка визуелна, звучна (фоничка), гестуална, кинетичка, компјутерска која оперише словно-знаковним елементима). Када је у питању Тодоровићев стваралачки метод, интервјуи јасно потцртавају његове следеће фазе: сцијентистичку, прелазну (преломну) фазу коначног прихватања ризика који доносе стваралачки експерименти (преузимање и песничка легализација метода егзактних наука — биологије, физике, астрофизике, хемије), потом фазу коришћења машина, а све са циљем даље разградње језика и испитивања граница игре и имагинације док се, као (тренутно) последња фаза Тодоровићеве поезије, издваја апејронистичка, чије су одлике стварање нове слике света „разуђивањем ритма песничког говора, укрштањем различитих значења, мешањем појмова, слика, ствари, ситуација и њихових често супротстављених интенција и смисаоних зрачења“ (97); као најзначајнија дела поменутог жанра могу се издвојити *Девичанска Визанџија*, *Звездана Мистерија*, *Електрична столица* и др. У домену генезе Тодоровићевог стваралаштва имплицира се и његов нарочит значај за проширивање поетике сигнализма хаику (шатровачком) поезијом, шатро — причама и др. (каткад тешко одредљивим) жанровима.

Поетички каталог *Извора сигналализма* не заобилази ни питања дефинисања сигналистичког аутора и његовог читаоца. Сигналиста је стваралац у сваком значењу те речи (тематском, мотивском, методолошком); истовремено је рушилац и градитељ, аутор и коаутор јер сигналистичко стваралаштво имплицира нов вид стваралачке сарадње. Аналогно овоме, рецепијент сигналистичког стваралаштва је читалац — гледалац — слушалац — тумач — стваралац (коаутор); „учесник у духовној игри чији коначни резултати зависе од могућности комбиновања и инспирације самог читаоца“ (101). На појединим местима, у складу са својим виђењем поезије као бића света, Тодоровић ће сигналисту назвати „човеком — песником — трагоцем — чудотворцем“, подвлачећи још једном да је „песма крик из утробе егзистенције, говор жудње“ и „јемство постојања“ (108). И сама сигналистичка гласила (почев од часописа *Сигнал*) имала су исти карактер: била су намењена читању, гледању, тумачењу. *Извори сигналализма*

садрже и бројне рукавце који читаоца даље увлаче у ову матицу. Међу таквим рукавцима издвојићемо фрагменте о *Mail-Art* уметности, шатро поезији и шатро прози, апелјронској поезији, те оне који читаоца позивају на трагање за карактеристикама готово неодредивих жанрова сигнализма. Такође, сходно сигналистичкој поетици, читаоцу је остављен и простор за допуњавање овог каталога. Иза редова библиографије, те пописа дела публикованих у библиотеци „Сигнал“, сходно виталности овог књижевног покрета, слободно можемо ставити три тачке.

„Урођена“ особина сигнализма — истраживачки карактер — карактеристика је и његове тренутне струје, закључује Мирољуб Тодоровић. Између осталог, у томе лежи вечита виталност овог књижевног покрета. 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. А не треба занемарити ни његове путељке јер у случају сигнализма слепе улице не постоје; постоје само прецртани знакови забране и видик чија је једина граница визуелна варка — пољубац земље и неба. Стога иницијалном карактеру водича и „суме“ сигнализма, *Изворима сигнала* Мирољуба Тодоровића треба додати и одредницу „даљи путокази“ ка бескрају.

Милена Кулић

БЛИСТАВИ ЦВЕТОВИ СИГНАЛИЗМА

(Мирољуб Тодоровић, *Извори сигнала — интервјуи*, Библиотека „Сигнал“, Београд 2018.)

Нова књига Мирољуба Тодоровића, објављена у библиотеци „Сигнал“, својерсна је синтеза досадашњих дијалога о сигнализму. Почев од интервјуа из 1971. године, сакупљено је и објављено 18 интервјуа са Мирољубом Тодоровићем о сигналимa, поетици сигнализма, сигналистичкој поезији, почецима сигналистичког покрета. Оваква врста литературе на прави начин осветљава овај аутохтони авангардни стваралачки покрет, који је почев од назива, теорије и праксе, настао у креативним лабораторијама наше културе. Сједињени и објављени под насловом *Извори сигнала* (по интервјуу који је водио Иван Правдић 1995. године), разговори о сигналистичкој пракси, може се рећи, пророчки показују оно што Мирољуб Тодоровић, оснивач и теоретичар сигнализма, септембра 1996. године говори, а 2010. понавља: „Искрено мислим да ће наредно столеће бити столеће сигнализма. Ми смо само семе, тек ту и тамо стидљиво проклијало“.

Развој сигналистичке праксе и оно чему данас сведочимо почета на таквом (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 шуму сигнала.. „Правa разграната стабла, крошње и блистави цветови уметности“ који су иницирани почев од друге половине прошлог века виде се и сада када су сигналистичке идеје претворене у стварност, а „уметници сигналисти, играјући се богова пред тек отшкринутим вратима Васељене и језика непрозирног“ стварају нове уметничке дисциплине. Универзални језик сигналистичке поезије, од самог оснивања, омогућио је да се „речи разбију на њене атоме (слова) које сада третира као основне елементе песничког израза“. Сматрајући да „уметност и наука могу равноправно освајати будућност за човека“, Мирољуб Тодоровић је мишљења да уметност „није нити сме да буде хоби“. Уметност је напорни, стваралачки и истраживачки рад. У том смислу постају

разумљиви разговори о књигама песама *Пушовање у Звездалију* и *Свиња је одличан њивач*, чиме је Тодоровић тежио управо приближавању науке и уметности. Док је у ранијим фазама: другој (*Планетиа* и *Звездалија*), а посебно у трећој (збирка песама у рукопису *Ожилишиће* и *Крећане мајерије*), очигледно продирање у „затворене језичке системе егзактних наука“ (биологија, физика, астрофизика, хемија), у четвртој стваралачкој фази (збирке *Сиџнал*, *Киберно*, *Свиња је одличан њивач...*) ово приближавање је остварено не само продором у затворене језичке системе, већ „коришћењем одређених егзактних, математичких метода (табеле случајних бројева, статистички методи, математичка комбинаторика) и машина (компјутери)“ (1971). Игнорисање сигналистичког покрета и представљање као уништитеља језика, тј. као „чудовиште које ће, ето, прождрети језик и литературу и натерати нас да комуницирамо само знацима и сигнаlima“, по свему судећи, није било успешно. Све што је сигнализам унео у нашу књижевност (по мишљењу Мирољуба Тодоровића 1978. у разговору са Слободаном Вукановићем) не може нико прескочити, нити избрисати: „Сигнализам ће тако постати део наше културне историје, међутим, његове идеје никада се неће угасити, нити окаменити“. Визуелна поезија, која је своје постојање бележила и у старој грчкој, римској, средњовековној књижевности, књижевности барока, све до Аполинерових калиграма, до дадаиста, футуриста и надреалиста, „производ је електронске цивилизације и јединственијег планетарног друштва“, а разбијање дотадашњих структурних елемената — најпре на речи, а онда на атоме—слова — доводи до превазилажења вербалног песничког израза, тј. проширивања појма језика. Фебруара 1979. године остварена је мејл–арт акција *Неусџела комуникација* са неколико давно умрлих песника, тј. веома интересантна акција којом је најављен постмодернизам, „трансавангардна“ кретања у уметности с краја седамдесетих и почетком осамдесетих година.¹

1 *Неусџела комуникација* је процес који је дуго осмишљаван. У разговору из 1993. године (водио Бранислав Милтојевић) Мирољуб Тодоровић истиче следеће: „Нашим познатим књижевницима: Лази Костићу, Јовану Јовановићу Змају, Ђури Јакшићу, Јовану Скерлићу, Бори Станковићу итд. и двојици вођа српског народа: Карађорђу и Милошу Обреновићу, упутио сам једну серију својих мејл–арт дописница са основном поруком: РАЗМИШЉАЈТЕ О СИГНАЛИЗМУ. Дописнице су се после извесног времена враћале са убележеним коментарима пошгара, који су узалудно покушавали да их уруче“.

У разговорима о сигнализму незаобилазна је прича о часопису *Сиџнал* — о интернационалној ревији за сигналистичка истраживања, који је „препуштен сам себи, ентузијазму, нади и повременим очају, у непрестаној борби са бирократским идиотизмом и милитантним традиционализмом, прерано нестао са наше и светске авангардне сцене“.² *Сиџнал* је настао 1970. године, једанаест година након рађања идеје о сигнализму, две године након објављивања првог манифеста, а годину дана након стварања организованог покрета. Захваљујући чврстим међународним везама, сигнализам је успоставио јаке везе са алтернативним уметницима широм света.³ Упркос томе, чињеница је да је сигнализам често оспораван, игнорисан и негиран. У интервјуу из 1987. године Тодоровић истиче да „у нашој култури и литератури није било покрета који је наишао на толики број опонената као сигнализам. Нападала га је и лажна авангарда која се, како то теоретичари кажу лепо уз стварну авангарду, позајмљује нешто од ње „ради покрића своје стварне неспособности“. Негирали га је и авангарда из треће руке због саме чињенице да је изворан. На крају, доживео је да му нож у леђа зарију и сопствени отпадници“.

У разговорима о сигнализму, који као да се настављају један на други, најинтересантнији су они одговори Мирољуба

2 Први број часописа *Сиџнал* изашао је захваљујући помоћи нишког часописа *Градина*. Други број часописа (број 2/3 из 1971. године) објављен је захваљујући томе што је добијен новац за рекламу једног предузећа за производњу намештаја. Број 4/5 исте године, штампан се у оквиру новосадског мађарског часописа *Њ Симпозион*. Остала два броја појављују се 1972. и 1973. године — један на свега четири стране, а други на нешто више страна — новцем који су сигналисти међу собом сакупили.

3 Најпре, реч је о Раулу Хаусману, оснивачу чувене Берлинске *Даге* 1918. године, и проналазача фотомонтаже, који се већ при крају свог брзног уметничког живота јавио и послао радове за *Сиџнал*. Успостављене су, такође, чврсте везе са Јозефом Бојсом, Он Каваром, Диком Хигинсом, Сол Левитом, Беном Вотјеом, Карлом Андреом, Кеном Фридманом и другим првацима концептуалне уметности и Флуктуса. Још чвршће везе су биле са визуелним песницима и мејл-артистима: Микелеом Перфетијем, Клементе Падином, Клаусом Грохом, Еуђенијем Мичинијем, Пјером Гарнијем, Андријаном Спатолом, Дејвидом Заком, Ричардом Костеланиом, Жилијеном Бленом, Питером Финчом, Енцом Минарелијем, Гиљермом Дајзлером, Аугустом де Кампосом итд. Види: Мирољуб Тодоровић, *Извори сигнала*, Библиотека „Сигнал“, 91.

Тодоровића, након постављеног питања: *Како је све почело?* У овим разговорима, он открива оне непознате детаље о његовој раној, сцијентистичкој стваралачкој фази. Након објављених песама у листу *Пионир* 1953. године и нпр. *Воз* 1955. (под именом сестре Надежде Тодоровић), логично је било интересовање за науку и књиге као што су *300.000 километара у секунди*, Дарвиново *Путовање једној природњака око свећа* и *Један, два и три... до бесконачности* Џорџа Гамова. Идеја о синтези поезије и науке настаје 1959. године, након оглашавања у нишким *Гледиштима* (1958), *Народним новинама*, сарајевском *Живоју* (1958), загребачком *Полеју* (1959) итд. Тек наредне године, након упознавања са историјском авангардом (футуризмом, дадаизмом, надреализмом, апстрактном уметношћу), упознаје се са књигом Марсела Рајмона *Од Бодлера до надреализма* и Мишела Сефора *Ајсџрактна уметности*. Тих година настаје прва визуелна песма *Сунце*. Значајни стваралачки помаци, по речима Мирољуба Тодоровића, настају заједно са реализацијом првих сцијентистичких замисли, посебно радом на *Планети*. Разговори са Мирољубом Тодоровићем предочавају језгро поетике сигнализма, које може, упркос пажљивом читању, да промакне оном читаоцу који се бави испитивањем могућности знака (сигнала) у разноврсним областима и гранама уметности. У тренутку када је електронска цивилизација, о којој се у првој фази сигнализма сањало и размишљало, освојила цео „планетарни простор и иницирала нове изворе уметности“ — сигнализам спремно дочекује „столеће сигнализма“, у којем песма остаје „крик из утробе егзистенције“, а сигналисти стварају један нови свет — путем игре и имагинације. Ова књига интервјуа, дакле, умногоме помаже да се играмо паметније и да разиграније размишљамо о сигнализму и његовим изворима.

<https://casopiskult.com/kult/carte-diem/blistavi-cvetovi-signalizma/>

Јелена Марићевић

ЦВЕТАЊЕ И ЛИСТАЊЕ СИГНАЛА

(Илија Бакић, *Чишћање сигнала*, Everest Media, Београд 2017.)

Последња реченица књиге *Чишћање сигнала* Илије Бакића гласи: „Етика је естетика будућности“. На другом крају света, овом нашем, Сигнализам спроводи у дело своју идеју о одашиљању порука које ће бити путокази према временима која долазе а ка којима ваља ићи отворених очију и умова“. Реченица је део приказа зборника радова *Демон Сигнализма*, а демон је, како се наводи, „уметничко поштење и слобода“. Не почињем случајно од *Демона*, којим је Бакић ефектно поентирао књигу, стављајући акценат на етичком циљу и уметничком императиву. У овој поенти је, наиме, потенцијална бит концепције и суштине саме књиге.

Кренимо од наслова, коме је кумовао истоимени есеј, објављен у зборнику *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића* (2014). Ако осмотримо концепцију књиге која је саткана од најпре дужих есеја, затим приказа најразличитијих сигналистичких публикација и, најпосле, зборника радова, помислићемо да су саме књиге — сигнали које аутор чита. Међутим, то нису само дела, већ и Људи: сви они који су, пишући сигналистичке књиге, постали „путокази према временима која долазе“ или стрелице на амблемима Сигнализма. Читањем Човека и Књиге, тј. *сигнала* саткани су и етички и естетички аспекти ове књиге.

У уводном, коауторском чланку писаном са Звонком Сарием, стоји: „Ако је Мао Це Тунг говорио да треба да цвета 1.000 цветова, сигнализам диже улог на 1.000.000 цветова, свестан да је физичко–духовна стварност немерљиво богатија“. Наравно, Бакићев цветник текстова не чини ни 1.000, нити 1.000.000 аутора и књига, али је његова радозналост и критичко–есејистичко отварање „физичко–духовне стварности“ умногоме драгоцено. Илија Бакић трагалац је за новумима у књижевности, за различитим цветовима и новим пољима. У већини својих текстова он пише о пионирским подухватима код ствараоца који су му

окупирали пажњу. Таква је, примера ради, научнофантастична поезија: „Научна фантастика у поезији један је од празних тематских смерова, којим се упућују тек ретки пионири, док већина остаје незаинтересована за њих“. Управо када је реч о научној фантастици у поезији, Бакић даје сјајну, упућујућу и откривачку студију о „Научнофантастичној поезији Слободана Вукановића“, мада пише и о „Елементима научне фантастике у поезији сцијентизма“.

У радовима се запажа доследно спроведен приступ теми, уз прецизна и корисна упућивања у само дело и аутора, те књижевноисторијске податке о томе одакле су и из којих периода песме или приче које садрже књиге о којима Бакић пише. Он, такође, у неким случајевима даје временски распон настанка тих песничких и прозних творевина, као што је рецимо *Рецепт за зајалење јетре* Мирољуба Тодоровића: „текстуална поезија писана од 1969. до 1978. године и визуелна поезија стварана од 1969. до 1999. г.“ И у погледу прецизности и информативности, есеји и прикази који творе књигу *Чињање сигнала* могу се именовати хватањем првих заметака нових појава, али и праћење њиховог развијања и *лисиња*.

Било је ту речи и о „младићу зрелих година“ — Љубиши Јоцићу, визуализама и стваралаштву Звонка Сарића, WWW причама Миливоја Анђелковића, „авангардним авантурама“ Дарка Доневског и Оливера Милијића, „таме знака“ Миодрага Мркића, докторату Миливоја Павловића, *Мануфактури Г* Адријана Сарајлије, књигама Мирољуба Тодоровића и Слободана Шкерковића, Душана Видаковића и о четири зборника: *Сигналистичка ушопија* (2002), *Сигнализам — уметност иреће миленијума* (2003), *Време Сигнализма* (2006) и *Демон Сигнализма* (2007). Почевши књигу прегледним и специфичнијим студијама о аспектима у делима сигналистичких стваралаца, Бакић је прешао на актуелне књиге, чије је излагање пратио, не би ли прешао на писање о зборницима радова у којима су окупљени ствараоци око заједничке теме. Дакле, концепцијски гледано, књига се *лиси* од есејистичких *цветова* на почетку, преко критичког *јолена* у средини и зборничких *букета* на концу.

У Бакићевој синтези досадашњег промишљања о сигнализму, место су нашла жанровска промишљања о посве заступљеним

поигравањима са хаikuом Мирољуба Годоровића или „(квази) хаikuом“ Слободана Шкеровића, тј. хаikuом и танком Душана Видаковића. Аутор указује на проблем „гушеће наративности“ у научнофантастичној поезији, који је еквивалентан „мртвим местима у тексту“ НФ прозе, а затим скреће пажњу на „књижевни правац за XXI век“ — *йоeмyвиз* Слободана Вукановића. Пише о Шкеровићевој *Шаманијади* као делу које је ближе филозофији него прози, али мапира и шатро поезију и прозу Мирољуба Годоровића, исписујући редове о *Електиричној столици* као „трoдeцињском раду на шатро поезији“ и првој збирци шатро прича *Дошeтaлo ми у увo*, па и о шатро роману *Boли мe блajбинeр*, откривајући нам их као „узавреле, урбанe светoвe људи“. У том свету, тумач је осетио „испод нaслaгa прљaвштинe и смoгa ... пулсирање корeнa који вoдe дo пaлaнкe и зaгyдљeних сeлa“, откривајући нам личнe и друштвeнe спoзнaјe зaплeтeнe у јeзикy и умeтнoсти кoјa је тaквим јeзикoм крeирaнa. Тaкoђe, нa том трaгy билo би и Бaкићeвo прoмишљaњe o *Тoрби oд врдoвoј ирyђa*, чијa је „шaрoликoст сeгмeнaтa“, зaпрaвo „дoкaз бeскрaјa свeтa у кoјeм живимo и нeсaглeдивoсти нaслeђa“.

Ауторов допринос *чишћaњa* оглeдa сe и у кaтeгoризaцији Сaрићeвих пoетскo-визуeлних рaдoвa, тe тумачeњу њeгoвe „црнo-бeлe визуeлнoсти“ и oпрeдeљeњe нe зa интeрвeнцијe и дoписивaњa нa мaтeријaлу, вeћ зa „рaд мaкaзa“. Кaдa смo кoд ствaрaлaчких „мaкaзa“, нe лeпoтe вртa нeмa бeз oрeзивaњa грaнцицa и лишћa. Илijа Бaкић урeдиo је свoј сигнaлистички врт зa читaњe и тумачeњe и пoдeлиo сa нaмa *цвeтoвe и листињe свoј рaдa*. Oпрeдeљeњe зa oвe бaштoвaнскe мeтaфoрe иницирaнo је сaмим аутoрoм кoји нa сaмoм пoчeткy књигe нaзивa *лудизaм* „врeдним живoтним стaвoм“, питaјући сe кaкaв је „дoмaшaј рeчи прeд нaвaлaмa нoвих мeдијa“. Рeклo би сe дa рeчи имaју дoмaшaј дoк гoд сy у кoнтaкту сa прирoдoм, људскoм прирoдoм и свeмирoм, кoји твoрe рaсaдник зa ствaрaњe, читaњe и писaњe.

Кoрaци, гoд. LI, свeскa 10–12, 2017.

Федор Марјановић

СИГНАЛ СЛОБОДЕ

(Илија Бакић, *Чишњање сињала*, Еверест медиа, Београд 2017.)

Књига Илије Бакића *Чишњање сињала* условно речено представља једно од новијих књижевнокритичких дјела у којима се промишља о умјетности сигнализма. Кажемо условно речено, зато што она заправо представља зборник ауторових теоријских и критичких текстова од који су најстарији писани 1997, а посљедњи 2016. године. У том погледу, Бакићева књига представља синтезу његовог дводеценијског критичког рада, као и својеврсну књижевну историју сигнализма.

Тематски, текстови варирају од књижевних манифеста, до критичких осврта на цјелокупно или дио стваралаштва једног или више пјесника и приказа одређеног дјела или публикације. На плану индивидуалног стваралаштва Илије Бакића, књига *Чишњање сињала* освјетљава још једну страну његовог књижевног рада. Осим што је као пјесник и романописац Бакић придонио развоју сигнализма и српске научне фантастике, Бакић се овим темама бавио проблемски и као есејиста и књижевни критичар. Обједињујући његов скоро двадесетогодишњи критичарски рад, *Чишњање сињала* даје читаоцу увид у једну посебну ауторску посвећеност у естетски проблем сигнализма, откривања нових начина изражавања, искушавања језика и доказивања његове моћи. Са друге стране, на општем плану Бакићева књига се може сагледати као хроника сигнализма из које се може ишчитати историјат књижевног стваралаштва, ниво плодности и иновативности појединих аутора, те рецепција њиховог дјела.

Међутим, потребно је запазити да на метапоетичком плану књига *Чишњање сињала* много више говори о књижевном покрету којим се аутор бави, него што то чини један појединачан текст изузет из цјелине. Посебну пажњу треба посветити распореду текстова, који није базиран по хронолошком, него по тематском

критеријуму. Иако не постоје графичке ознаке, у књизи се може препознати неколико цјелина и потцјелина.

Прву цјелину чине прва два текста „Лаким кораком у свим смеровима“ (писан у коауторству са Звонком Сарићем) и „Сигнали XXI века (лични поглед)“, који представљају манифесте сигнализма. Присуство коаутора у првом тексту и поднаслов „лични поглед“ другог текста упућују на спрегу између личног и општег у изнесеним начелима манифестних текстова. Њихов положај на почетку књиге их одређује као својеврсни увод за остале текстове, при чему се кроз њих читалац у најопштијим цртама обавјештава о томе шта је сигнализам, која су његова поетичка начела, али и на оно шта ће аутор књиге тражити од писаца и текстова о којима пише, а то су слобода, смјелост да истражује нове хоризонте и да се бори против окошталих моралистичко–естетских норми које спутавају умјетност.

Другу цјелину чине текстови теоријског карактера у којима је тема одређени правац у оквиру сигнализма, или дјело, односно дио дјела једног од истакнутих сигналистичких стваралаца. Као правац који је настао под окриљем сигнализма истражен је сцијентизам (научнофантастична поезија) у два текста. У тексту „Елементи научне фантастике у поезији сцијентизма“ проучавају се начела сцијентистичке поетике на примјерима пјесничког дјела Мирољуба Годоровића и Слободана Вукановића. У оба случаја, аутор истиче њихову смјелост за експериментисањем са пјесничким језиком (мијешањем поетског и научнофантастичког дискурса), као и њихову оригиналну визију будућности. „Научнофантастична поезија Слободана Вукановића“ се наслања и продубљује закључке из претходног текста, дајући читаоцу дубљи увид у пјесников сцијентистички циклус. У овој цјелини писано је и о сигналистичком раду Мирољуба Годоровића, Звонка Сарића и Љубише Јоцића, при чему би требало скренути посебну пажњу на учешће посљедњег од наведених, великог надреалистичког пјесника, који се у позним годинама прикључио покрету сигнализма, откривши у њему ново авангардно врело револуционарног стваралаштва.

Трећа и најобимнија тематска цјелина заправо би били критички прикази појединачних књига различитих жанровских провенијенција. Иако су већином у питању умјетничка дјела

проистекла из поетике сигнализма (збирке поезије, приповједака или романи), добар дио простора је посвећен есејистичким и научним радовима о сигнализму. Ова цјелина се може подијелити на неколико потцјелина у зависности од броја текстова посвећених дјелу појединачног аутора. Писци који су добили своје циклусе су Слободан Шкеровић (5 текстова), Звонко Сарић (3 текста) и Мирољуб Тодоровић, отац сигнализма, који је у складу с тим и најзаступљенији у књизи (13 текстова). Посљедња потцјелина представља приказе зборника радова посвећених сигнализму. Распоред текстова не слиједи хронологију њиховог настајања, све док се не створи ланац критика појединачних дјела једнога писца. Тако се у, на први поглед насумично распоређеном скупу чланака, открива хармоничност која прије свега поштује тему пјесничког промишљања, а не реалност ван ње саме.

С обзиром на то да је ова цјелина сачињена од приказа појединачних дјела, читалац ће уочити учестала понављања (поготово у циклусима о дјелу једног писца). Репетитивност јесте производ тога што су текстови у књигу ушли такви какви јесу, као критике појединих дјела или есеји о одређеном естетском проблему сигнализма, умјесто да су преправљени и прилагођени да дјелују као хомогена цјелина. Ово је условило и то да један издвојен текст дјелује као малени фрагмент једне много веће цјелине. У одређеним текстовима се њихова фрагментарна природа и експлицитно истиче, добијајући тиме аутопоетску вриједност. Иако ће мање посвећен читалац репетитивност књиге као цјелине и фрагментарност и лабаву повезаност текстова тумачити као ману, онај читалац који се удуби у садејство форме и садржаја Бакићеве књиге, схватиће да управо та и таква форма говори о правој суштини сигнализма коју је аутор желио да искаже. Измјена текстова ради прилагођавања хомогеној цјелини представљала би фаворизовање колективног у односу на индивидуално. Али очување њихове првобитне структуре и пажљиво груписање у већу цјелину може се обиљежити термином „фрагментарно-комполитна форма“ (38), који Бакић користи за опис структурног начела текстуалне праксе Мирољуба Тодоровића. Самим тим, структура књига је суштински сигналистичка, чиме се изражава почаст појединачном дјелу којем је текст посвећен, док се

оно прецизно поставља у шири контекст стваралаштва његовог аутора и сигнализма као умјетничког покрета којем он припада.

Веза између текстова ове књиге, са једне стране, налази се у њеној теми, сигнализму, а са друге стране у ауторовој визији шта сигнализам представља. У првом манифесту као основни принцип сигнализма одређује се „одашиљање порука у етар и пријем оних које су послали други, без обавеза, са много добре воље (латинске *bona fides*), без признавања априорних ауторитета и коначних образаца мишљења и стварања“ (23–24). Овај принцип би се могао сажети у ријечи „слобода“. И заиста, основни захтјев Илије Бакића и сигнализма јесте право умјетника да буде слободан, да експериментира и открива нове облике умјетности и нове садржаје. У том погледу, важно је примјетити да је посебна критика коју истиче код Мирољуба Тодоровића његова тежња ка језичком експериментисању које доказује да је „језик неуништив. Цепање и/или слагање, контрапунктирање и/или римовање, калупљење и/или потпуно игнорисање правила — ништа не може да потисне језик/реч јер испод кошуљице слова скривени су неизбројеви слојеви значења који се, неоткривеном алхемијом, спајају са значењем неких других речи да би, пропуштени кроз ум Ствараоца, били одаслати у простор–време прошлости–садашњости–будућности.“ Задатак пјесника је да буде у току са својим временом, да прати све његове особине и мијене, али и да га превазилази.

Тематска нит која фрагментарну грађу књиге повезује у цјелину, јесте ауторово истицање игре као основе поезике сигнализма. То се можда најбоље осликава на принципу диференцијације принципа револуционарно/лудичко у тексту посвећеном Љубиши Јоцићу, гдје се пјеснику замјера једино то што на уштрб другог принципа (лудичког) потенцира први принцип (револуционарно). Наспрам њега, Бакић управо инсистира на „провокацији и лудизму као квалитетима које традиционализам лако одбацује“ (38). Зато се за једног од главних јунака ове књиге, који извире из сваког појединачног читања сигналистичких дјела, може сматрати „Хомо луденс“ најплеменитији лик човековог бића“ (73).

За крај потребно је истаћи надвременску или боље рећи надгенерацијску природу сигнализма. Ово је доказано на његовим

самим почецима, управо у томе што му се Љубиша Јоцић, као старији пјесник, придружио и дао легитимитет као младалачком и превратничком пјесничком покрету. Овај мост међу различитим годиштима сигнализам је остао и данас, када се њиме баве младе генерације писаца, пјесника и књижевних теоретичара. Стога је симболично да је један од најстаријих текстова из књиге *Чишћење сигнала* посвећен Мирољубу Тодоровићу, писан 1997. године, док је један од посљедњих, написан 2016. године, посвећен младој теоретичарки Јелени Марићевић, ауторки књиге *Лепшимација за сигнализам*. Најмлађи и најстарији текст Бакићеве књиге повезују двије особе књижевног живота, међу којима стоји генерацијска разлика од скоро пола вијека, доказујући да је сигнализам „отворен за све генерације које пристижу доносећи сензибилитет нових времена односно новог века и миленијума и спремне су да и даље истражују.“ (99)

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signal-slobode/>

Јана М. Алексић

ЗАДОВОЉСТВО У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ ИЛИ АУРАТИЧАН ТИП ЧИТАЊА СИГНАЛА СРПСКЕ КЊИЖЕВНЕ ПРОШЛОСТИ И САДАШЊОСТИ

(Јелена Марићевић, *Лејџијимација за сиџнализам (џулсирање сиџнализма)*, Београд, Everest Media, 2016, стр. 179.)

Јасан сигнал да је неопходно употпунити наша знања о књижевној прошлости и ревидирати становиште о главним токовима српске уметности друге половине XX века упућује нам Јелена Марићевић у монографији *Лејџијимација за сиџнализам (џулсирање сиџнализма)*. Ауторка настоји да удоми уметнике једне важне струје неовангарде и уверљивим теоријским аргументима им обезбеди заслужено место у поседу српске књижевне традиције. Критички и књижевнотеоријски првенац ове већ стасале и изванредним књижевноисторијским увидима опскрбљене теоретичарке књижевности састављен је од тринаест студија и чланака, писаних у периоду од 2012. до 2016. године. Њима је придружен интервју који је са ауторком 2016. године обавио Душан Видаковић. У њему Јелена Марићевић конфигурише један вид (мета/ауто)критичког осврта на мотиве и исходе истраживања српског *сиџнализма*.

Јелена Марићевић се у свом систематичном осврту надовезује на неколико важних студија о сигнализму, између осталог, на истраживања пољског слависте Јулијана Корнхаузера, сумирана у дисертацији *Сиџнализам, срјска неоаванјарда* 1981. године, на увиде Ивана Негришорца, уобличене у монографији *Лејџијимација за бескућнике: Срјска неоаванјардна џоеџијички иденџијџијетџи и разлике* из 1996. године, као и на синтезу Живана Живковића *Сиџнализам: џенеза, џоеџијика и уметџијичка џракса* из 1994. године. Премда узима у обзир Негришорчеву оцену да неоавангардни покрети јеђавају крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века, наша критичарка истиче да сигнализам (чија је рана фаза *сиџјенџијизам*), управо као неоавангардни покрет, траје још увек (заједно са постмодернизмом, са којим има

поприличан број додирних тачака). Јелена зато поставља суви-сло књижевноисторијско питање: „[...] да ли данас, говорећи о сигналистичком стварању, можемо сигнализам сместити само у оквире авангарде, неоавангарде и постмодернизма?“

Критичарка оптира за сигнализам као релевантан књижевноисторијски правац, истакавши његове естетичке, етичке и епистемолошке вредности. Она сâм канон српске књижевности, и мимо његове термилошке и семантичке затворености, посматра као *отворено дело* у које слободно и храбро, али теоријски утемељено уписује дело Мирољуба Тодоровића и сигналистички неоавангардни правац. Иако баштиник (нео)авангардног погледа на свет, овај, према Славку Матковићу, „праотац сигнализма“ у апартној стваралачкој матрици не раскида са књижевном и уметничком традицијом, већ извесне њене аспекте, које сматра функционалним, отворено уграђује у свој поетички модус. Тако и Јелена Марићевић увиђа да сигнализам повезује старије поетике и нове уметничке тенденције, то јест да баштини извесне поступке и мотиве из народне, средњовековне и књижевности српског класицизма и ране модерне, посебно у космичкој и еротској поезији. Евидентне су и кореспонденције између неоавангарде и постмодернизма. Нит која их повезује јесте загладаност у барокну књижевност, њене тематске и философске постулате. Отуда је чврста веза између Мирољуба Тодоровића и његових савременика Милорада Павића и Данила Киша. Један од директних изданака те дијахронијске загладаности представља сигналистичка визуелна поезија, а барокни елементи, понајпре увијеност смисла, дају се препознати у *шайро њоезији* и у *шайро њрози*. Због свега тога, како нам Јелена Марићевић представља, сигнализам је значајан поетички мост, ознака континуитета у новој српској књижевности. И као што се поетика авангарде, превасходно дело њеног кључног апологете и свештеника Станислава Винавера, надовезује на симболизам, тако је и претходећа поетичка доминанта српске неоавангарде неосимболизам педесетих година.

На тај начин Јелена појашњава да српска неоавангарда није тек стилски прасак, флуидни отисак квазиуметничког бунта, већ да се надовезује на књижевноисторијски релевантне токове српског модернизма — међуратну авангарду (зенитизам, хипнизам, надреализам), с једне, односно српски неосимболизам педесетих

година, с друге стране. Њихове поетичке карактеристике надограђује новим значењима, исходованим духом епохе и потребом уметничког одговора на њих. И ту она разлучује естетичку и методолошку дијалектику односа који сигнализам и неовангарда успостављају према ранијим књижевним поетикама, односно властитом духовном и интелектуалном окружењу. Иако из тог миљеа произлази, његов је израз и огледало, сигнализам је истовремено и аутентични вид отпора, побуне против уметничких стега историјских облика и епохалних узуса, као што је и могућност њиховог превазилажења. Антиномичност таквог поетичког искорака огледа се у томе што 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.

Истина, уметничка визија коју постулира сигнализам заснована је на посебној епистемолошкој и емпиријској недоумици, тачније несигурности. Њу је Јелена Марићевић посредством сигналистички преиначеног стиха Војислава Илића из песме „Клеон и његов ученик“ формулисала на следећи начин: „Све је само *сиџнал* што ти види око.“ Дакле, не сувопарно књижевнотеоријски, како би избегла пролиферацију термина, већ унутарпоетички, креативно. Тиме је храбро назначила не само прелазак, а можда и еволуцију, са једног поетичког модела на други (симбол преображен у сигнал), већ и указала на иновативне и плодотворне методолошке путеве проучавања српске књижевне баштине. Да би образложила семантички дисперзивнији појам *сиџнал* и поетички га претпоставила појму *знак*, Јелена, реферишући на мисао Ги Скарпете у књизи *Поврашајак дарока*, даје следеће појашњење: „Сигнал није само знак, није само сигнализација, апел за размишљањем, већ и успостављање веза и значења тих веза, некакво уметничко ‘хватање сигнала’ уз помоћ мождане антене.“ Сигнал, дакле, претпоставља усмерење когнитивних и естетичких параметара, адекватну реакцију на уметнички ентитет и проширивање поља рецепције уметничких облика. На другом месту, расположена за дешифровање ентитета сигнала и његово ментално исходиште, наша теоретичарка се позива и на Јарослава Супека: „Сигнал, не ‘знак’. ‘Знак’ је пасивнији у односу на константно од / давање себе и околине (...) давање на знање неком (осталима)

да постојиш ти, односно ЈА. Знак је мање обухватан појам. Ако се односи на човека он је једновремен, краткотрајан ('Дао ми је знак да могу...') наспрам сигнала који је константнији и дужи ('Сигнализирао ми је...') (...) Сигнал у себи садржи знак, а може бити човек и универзум." Ради легитимације овде се не разматрају само поетичке доминанте једног од највидљивијих сигналистичких праваца, већ се сигнализам сагледава у оквиру друштвеног, а потом и књижевноисторијског контекста.

Блискост сигналистичке уметности са (друштвеноисторијском) стварношћу илустрована је на примеру Тодоровићевих *Шайро ѓрича* (2007) и шатро романа *Боли ме блајдинер* (2009). Ауторка указује на визуелно–вербалну комуникацију коју та остварења успостављају са читаоцем, те на њихов филмски потенцијал, односно мисаону и мотивску кореспондентност с филмом *Млад и здрав као ружа* (1971) Јована Јовановића и *Дечко који обећава* (1981) Милоша Радивојевића. Она сигнализам ситуира у контекст такозваног „Црног таласа“ југословенске кинематографије. Као и филмови који означавају хроничну nelaгодност у култури, и Тодоровићева дела сигнализују како би се ваљало супротставити реалности и заштити од ње, сигнално (посредством огледала) заговарајући слободу духа, нужност индивидуалне самосознаје у различитим својим манифестацијама и перформансама. Такав културолошки заокрет прераста у друштвени хабитус слободног појединца у репресивним социјалним околностима и технолошком обезличењу и обезглављивању индивидуе. Јелена истиче естетички значај сигналистичког упозорења контроле свести, машинизације људи и поништавања хуманости, посебно у урбаним срединама (мегалополисима). Али, симптоматично је, начин естетичког уобличења тих визуелно–вербалних сигнала у потпуности је у сагласју са доминантним дискурсом и средствима обликовања савремене егзистенције. Неоавангардни уметник изражајним средствима своје епохе настоји да је деконструира и проскрибује ради одбране човека. Следствено томе, валидно је и ауторкино образложење „хиперпродукције“ сигналистичке поезије и језичких експеримената — према којем динамика производње песничких текстова заправо представља подражавање масовне (машинске) производње животних добара. Отуда је „ждрело“ релевантан сигнал (сигналистички преиначен симбол) болесне и етички испражњене стварности у којој живе

модерни (само)отуђени субјекти. У том ждрелу, човек је сведен на испљувак, машину и потрошача. Књижевност, међутим, фигурира као она жвака коју вреди изнова жвакати, а она је сигнал с продуженим духовно–естетичким роком трајања. Јер, како нам сугерише Јелена, с једне стране се крије задовољство у потрошњи и конзумацији песничких садржаја, а са друге иронијска дистанца према технички унификованој и потрошачки обојеној хиперреалности у којој живимо и чији смо сведоци. Та идеолошка позадина, чији је крајњи резултат приказ пропадљивости и растакања ствари и истицање и тематизација њихових нуспојава, даје прворазредни уметнички легитимитет сигнализму и данас.

Често тематизоване и упризорене као метафоре различитих болести, превасходно канцерогеног типа, у својим фазама, облицима и прелазима, у визуелно–аудитивно–текстуалном облику, упућују на сигналистичко навођење ка метастазирању слике, њеном непрестаном гранању и прелазак у домен политичког окружења, које је само по себи духовно разједајуће. Ако је туберкулоза тропични одраз романтичарског *Weltanschauung*–а, онда је, сходно сигналистичком упризорењу, рак духовна и телесна неман света друге половине XX века. Њиховом компарацијом, заправо градирањем према степену разорног учинка, евидентан је огроман раскорак у начину, брзини и далекосежности духовних обољења, али и лика (наличја) две епохе. Из тога проистиче терапеутска (хомеопатска) снага сигнализма, као прворазредног уметничког догађаја. Сигнално детерминисан *Дневник сигнала* (1979–1983) Мирољуба Тодоровића опозитно је аналоган знаковно омеђеном *Радном дневнику* Јудите Шалго. Ипак, постављени у компаративан однос ови дневници, произведени у аутентичан међужанровски мемоарско–документарно–уметнички облик, указују на поверење у спасоносну улогу уметности које су неговали, односно негују њихови аутори. У визији Тодоровићеве савременнице и саговорнице Јудите Шалго (чији књижевни јунак носи име Феликс (Феникс)), књижевност преузима болест на себе, под њеним дејством умире и васкрсава. Она је, дакле, неуништива.

Духовноисторијски индикативна је сличност коју Јелена открива између сигналистичког дневника и Фејсбука, традиционалног и савременог медија колажног типа који обезбеђује довољно места за идеје, искуства, ставове, цитате и аутоцитате, преписке, полемике, ретроспективе значајних момената, догађаја

и искуства и различитих видова повезивања. „Временска линија“ на Фејсбуку концептуално је готово идентична временском запису (*деловоднику*) сигналистичког дневничког медија. Јер и једно и друго подразумева стварност као средство свога стварања, само је разлика у домену егзистенције у којем се чињенице, односно мотиви и слике похрањују — текстуалном, документарном или виртуелном. Отуда сматра да је сигнализам на свој начин антиципирао интернет еру умрежавања, што сумира у исказу: „Сутра — сви смо ми сигналисти, и само корак даље facebook сигналисти!“ Таквом компарацијом Јелена Марићевић указује на формалну и семантичку актуалност дневничког медија сигнализма, као философије и као *modus vivendi*. Међутим, ауторка правилно уочава да су разлике у овом случају условљење уметничком природом и естетичком супериорношћу дневника сигнализма у односу на Фејсбук, јер сигналистички дневник почива на естетичким категоријама, док „временска линија“ Фејсбука готово искључиво је заснована на информативној вредности.

У прилог легитимације сигнализма говоре и многи иновативни жанрови или комбинација жанрова, сасвим у духу (нео)авангардних експеримената на пољу форме и медијума уметничког изражавања. Такође, ауторка издваја визуелну поезију и шадро поезију и прозу, сцијентистичку, феноменолошку, технолошку, *readymade*, стохастичку, алеаторну, компјутерску, статистичку, кинетичку, фоничку, конкретну, гестуалну, објект поезију, те *mail art* уметност. Различити сигнали Тодоровићеве поезије: јабука, змија, златно руно, говно, жар-птица, звезде, пламен-пчела или брескве бивају пропуштени кроз дугу историју уметности, чиме се разматрају различите ауторске и поетичке интервенције и којима су били подвргнути, а захваљујући чему су им подарене нове симболичке вредности. Размештајући их и тумачећи у оквиру Тодоровићевог песничког и прозног стваралаштва, Јелена Марићевић бележи преиначења која је тим универзалним симболима омогућила сигналистичка фигурација/деконструкција. Особеним херменеутичким напором успоставља многоструке стваралачке везе између наших књижевника и назначује могућност уметничког континуитета. Притом, она непрестано истиче развијену аутопоетичку свест песника и њена семантичка, мотивска и формална отеловљена.

Наравно, духовна и имагинативна повезаност са другим ствараоцима је неминовна, и Јелена Марићевић је не превиђа. Тако истиче и анализира тесну везу између Мирољуба Тодоровића и хипнисте Радета Драинца, поетичку сличност са зенитистом Бранком ве Пољанским, интертекстуална дозивања Растка Петровића, али и трагање за златним руном поезије које је предузимао и класициста Лукијан Мушицки. На плану еротског доживљаја стваралаштва и језика, експлицитна је аналогија са Маркизом де Садом, с једне, односно са деконструктивистичким и постмодернистичким стваралаштвом Саве Дамјанова, с друге стране. И у космолошким песмама, сигнализам, како нам ауторка акрибично објашњава, урања у једну дугу традицију онеобичавања космичких призора и процеса и певања о њима: од усмене митолошке поезије, средњовековних молитвених зазивања космоса, преко космизма Јована Хаџића, песничких визија Лазе Костића, Диса и Симе Пандуровића, Ракићевог огледања колективног егзистенцијалног усуда у звездама, аутентичног авангардног космизма Милоша Црњанског, Сибе Миличића, Станислава Винавера, Ранка Младеновића, Тодора Манојловића, Анице Савић Ребац, до стваралачких космичких висина Васка Попе, а потом и антологичарских и интелектуалних сагледавања Миодрага Павловића. Ту ауторка разазнаје оригиналност сигналистичког приступа теми: „Сигнализам као неоавангардни правац, нуди, међутим, један засебан космистички рукавац, који ипак има додирних тачака и са осталим ствараоцима. Сигнализам је и синтеза дотадашњих космизама и портал у будућа!“ Оваква синтеза није без личног креативног и спознајног улога: „Размишљањем о сигнализму, критички се промишља и дело и сопство и стварност.“

Исход такве духовне и тематске преокупације, снажно уроњене у колективно историјско искуство, ауторка види у Тодоровићевој збирци песама *Видов дан* (1989), која, према пољском слависти Јулијану Корнхаузеру, означава „неокласицистички преокрет у стваралаштву Мирољуба Тодоровића“. Ове песме генеришу недвосмислен поетички сигнал да неоавангардна књижевност није нужно загледана само у себе, већ да је окренута историјском битију своје културе и народа, као другим видом повратка себи и у себе.

Релевантну синтезу и теоријско продубљење сигналистичке поетике представља Тодоровићева књига „есејистичких муњо-

грама“ *Језик и неизрециво* (2011). (Унеколико је у разматрање узета и књига есејистичких цртица, елиптичних епифанијских белешки и цитата *Стиварности и ушћојија* (2013), као верни пример мисаоне и егзистенцијалне фрагментарности). Истовремено, за боље разумевање Тодоровићеве поезије, како нам Јелена сугерише, значајна је књига изабраних песама *Свиња је одличан њливач и грује њесме* (2009). Након анализе кључних Тодоровићевих аутопоетичких записа у остварењима *Ослобођени језик* (1992) и *Језик и неизрециво*, као и одређених песнички освешћених мотива у песмама из књига *Глад за неизјоворљивим* (2010) и *Злајно руно*, Јелена у једном од најупечатљивијих поглавља књиге „У потрази за златним руном“, закључује да песма „постаје сабирни центар који око себе окупља нове песме, нове речи, нове градове“ и у језички хаос уводи космос. Песма је за Тодоровића, трагаоца за „апсолутним Језиком“, језичкоцентрична, самим тим — *axis mundi*. А будући да је језик књижевноисторијски топос, неминован је сигналистички дијалог са различитим историјским поетикама: античком, класицистичком, авангардном или постмодерном, као и осврт на српско усмено песништво. Међутим, у оквиру те универзалне потраге за „језиком нашим насušним“, Тодоровић испољава вољу за индивидуализацијом језика, аутентичним језичким исказом који ће досегнути неизрециво. Неизрециво је, међутим, језички апсолут којем стреми скоро сваки језикословац и језичник — песник.

На извештан начин, како нам то ауторка монографије *Лејшимаџија за сињализам* предочава, Тодоровић је, као поетички постулат, настојао да документује многобројну књижевну грађу насталу поводом сињализма. Он је зато својеврсни библиограф и књижевни историчар сињализма. Његов велики самопрегор доприноси заокружености и књижевноисторијској фундираности сигналистичке поетике и његовог властитог дела. Наравно, она не превиђа дијалогски и полемички карактер сигналистичке поетике, илустрован и верификован у књигама *Дневник сињализма (1979–1983)* (2012), *Дневник 1985* (2012) и у сигналистичком „Ћитапу“ *Neto propheta in patria* (2014). Будући свесна Тодоровићевог двоструког стваралачког ангажмана, и врло добро упућена у овдашњу и инострану рецепцију сињализма, Јелена Марићевић жели да избори *лејшимаџију њоеишничкој њгеншшешш сињализма* и да обезбеди место у систему српске књижев-

ности које му с пуним правом припада. Јер, према њеним увидима, сигнализам није апартни, алтернативни књижевне правац, већ један од централних неоавангардних поетичких токова, већ увелико примећен и прихваћен у свету, који је умногоме утицао на изглед српске књижевности друге половине XX века.

Јеленино праћење сигнала и рашчитавање порука сигнализма верификује тезу с почетка монографије — књижевни историчар, према дефиницији, мора бити „супер читалац“. Он је онај интелегентнији и креативнији читалац који ступа у дијалог са отвореним сигналистичким делом и књижевноисторијски га домишља и дописује. Јер, „супер читалац“ је потребан неоавангардном ствараоцу како би довршио уметничку активност. У тој конгенијалности ствараоца и читаоца, као посебном облику *аурајичности*, остварује се уметничка, органска целовитост. Читалац је за Тодоровића онај ентитет који ће беспоретком поретку његових књижевних сентенци и фрагмената, удахнути нови смисао. Тако ће прихватити позив на деконструкцију и учествовати у занимљивој игри бесконачних (синтагматских и парадигматских) низова.

У Јеленином херменеутичком самопрегору — који својим лепим и разговорним стилем пружа право читалачко задовољство — отуда је више него индикативан есеј „Глоса за Мирољуба Тодоровића“. У двострукој глоси изведена је комбинација песничког и критичког поступка, заправо онеобичен је аналитички и надовезан на песнички принцип обликовања књижевног текста, односно на формирање једног књижевноисторијски легитимисаног жанра. Ауторка глосе преузима значења и језик књижевноуметничког облика и поставља га у нови аналитичко–синтетички контекст: „Овај експеримент са глосом представљао би покушај да се писање о стваралаштву Мирољуба Тодоровића које је у знаку Језика и савладавања језичког хаоса, уобличи и обремени формом која ће бити присутна и у самој садржини.“ Тако Јелена Марићевић (раз)открива сигналистичку интертекстуалност, а тиме и укорененост у традицију. Зато је она идеални Тодоровићев читалац и књижевни историчар, који је на теоријски валидан начин вољан да спречи појаву неке нове утуљене баштине.

Урош Ристановић

СИГНАЛИЗИРАЊЕ АРГУМЕНТИМА

(Јелена Марићевић, *Лејџимација за сињализам: пулсирање сињализма*, Београд, Everest Media, 2016.)

О сигнализму је у теорији књижевности доста писано, и тешко би се са данашње тачке гледишта могло говорити о томе да је у питању један прећутни неоавангардни правац српске књижевности. Грађу о сигнализму чине како експлицитне поетичке и полемичке књиге Мирољуба Тодоровића, тако и књиге других, мање или више сигнализму блиских аутора. Вредно је поменути књигу *Орбити сињализма* Живана С. Живковића (Живковић 1985) која даје детаљан преглед сигналистичке поезије у времену када је сигнализам још увек у фази афирмације (ако ју је икад и прошао) и под знаком новог, а са којом књига *Лејџимација за сињализам* (Марићевић 2016)¹ има многе формалне сличности. Затим, незаобилазна је књига *Сињализам српска неоавангарда* Јулијана Корнхаузера (Корнхаузер 1998), која садржи историјски преглед порекла и настанка сигнализма, те трасира могуће приступе у тумачењу сигналистичке поезије. Напоследку, од непроцењивог значаја за тумачење дела неоавангарде, али и за инспирацију монографије Јелене Марићевић јесте књига *Лејџимација за бескућнике* Ивана Негришорца (Негришорац 1996), која се бави питањем неоавангардне књижевности, те три њена представника: Мирољуба Тодоровића, Вујице Решина Туцића и Војислава Деспотова.

Поред основне литературе о сигнализму, важне су опште теоријске књиге попут *Теорије авангарде* Петера Биргера (Birger 1998) и *Авангарде и неоавангарде* Миклоша Саболча (Саболчи 1997), које дају додатни теоријски аргумент сигнализму и учвршћују његов положај у општим поетичким оквирима неоавангарде. Све ове кључне књиге, које разматрају и артикулишу

1 Сви наведени цитати из ове монографије у раду ће бити означени бројем странице у загради након цитата.

сигнализам, Јелена Марићевић у својој монографији узима у обзир, те се њима води доследно и аргументовано, допуштајући у великој мери свом аналитичком духу да проговори и одбрани овај неоавангардни правац.

Почетак ове монографије краси својеврстан уводни текст, који уједно чини и поднаслов књиге (*Пулсирање сигнала*), у коме ауторка излаже своја начела, намере и замисао при састављању овог дела. Жанровска некохерентност монографије јесте нешто на шта читалац од почетка треба да се навикне, будући да ауторка и сама каже да књигу чине „есеји, чланци, прикази и текстуалне минијатуре које су сабране унутар (...) корица“ (9). Основна инспирација за стварање оваквог дела образложена у уводнику јесте потреба за целовитошћу, чије је порекло двоструко: због свести о синтези и претходних и сопствених досадашњих истраживања сигнала, али и нових надинтерпретација које је могућно конструисати као многозаик састављен од неколико мозаика. Као темељ за стварање метафоричног наслова ове књиге ауторка узима *Теорију о њулсирању књижевности* Петера Зајаца, која је, поред Винаверове поезије у потаји, и поезије Мирољуба Тодоровића у центру, једна од основних везивних елемената коришћених при осветљавању комплексног питања сигнала.

Разматрање особина једног неоавангардног правца какав је сигнализам ауторка започиње чврстим смештањем сигнала у оквире културно–историјског контекста, општим прегледом аналитичке и грађе која је настала практиковањем сигнала, те разматрањем односа сигнала за традицијским и савременим уметничким токовима и формама. Целина *Неоавангарда — сигнала: књижевна теорија и пракса (Све је само сигнал што ти види око)* подељена је на девет подцелина, од којих свака разматра по једну од важних особина овог правца. Важно је истаћи и то да Јелена Марићевић питањима сигнала приступа из двоструке позиције, с једне стране као теоретичар књижевности, а са друге, суптилније стране, као практичар сигнала који не преза да се и сам испроба у доменима овог правца.

Подробна анализа тренутка настанка сигнала, детерминисање могућих датума важних за формирање сигнала (сцијентизма), те питање његовог корена у авангарди а пре свега у

футуризму и дадаизму, основне су теме одељка *Сињалистичка „есџејџика реџејџије“*. Сенчење историје периода, књижевних часописа који су учествовали у процесу легитимације сигнала, ауторка покреће кључна питања на која сигнализам рачуна, попут „отворености“ дела и „супер–читаоца“. Друга целина поглавља *Друшћивено–јолијџичка условљеност неоавангарде* казује о сигнализму једну важну чињеницу, ту да се он може и каткад мора посматрати као реакција и промишљање друштвене стварности; неретко као огледало у коме се назире историјски догађаји и околности, сигнализам у своје дело уноси елементе алтернативне социјалне мисли и њене ефективности на стварност. Сходно томе, неизоставни су контакти и саодноси које сигнализам остварује са појавама на друштвеним и културним пољима, те се у монографији анализирају *Сињализам и „кулџур џемини“*, док *Ошћриџа сињалистичке јџљџине јодразумева* и комплексно питање књижевности и визуелне уметности. Ауторка самерава и проналази аналогije између дела Мирољуба Тодоровића, посебно његових визуелних песама и *Шашћро јриче* и шатро романа *Боли ме блајџбинјер* и филмова Мише Радивојевића *Квар* и *Дечко који обећава*, којима као заједнички садржалац фигурира мотив обезглављености, апокалиптични тон и дехуманизација протагонисте. Као изврстан сигнал и особено правца ауторка издваја замену главе предметом, опредмећивање интелекта, поступка чији се смисаони потенцијал тек сенчи и наслућује. Друга половина ове целине читаоца са намером води једним наоко чудним путем; наиме, ауторка редом разматра односе сигнала и постмодерне, те филмске уметности, да би преко одељка *Сињализам — симџолизам* стигла до коначног поетичког одредишта, *Сињализма и џарока*. Идући путем обрнуте хронологије, ауторка истиче једну важну особину овог неоавангардног правца — његове могуће везе, утицаје и корене. Повезујући дело Мирољуба Тодоровића по поетичким и естетским особеностима са делом Саве Дамјанова, тумачећи циклус *А Б Ц о Мирољубу Тодоровићу* у контексту филма *Бити Цон Малкович* и југословенског црног таласа, смело се поигравајући са канонским стиховима Војислава Илића из наслова поглавља, те, напослетку, долазећи до џарокних елемената који се могу препознати у делу Тодоровића, Јелена Марићевић изводи

апологију сигнализма и потврђује то да „сигнал није само знак, (...) већ и успостављање веза и значења тих веза“ (25), те и да „Једна истина не постоји“, односно да „свако могуће значење је легитимно“ (27).

Густо и до у танчине прецизно описано место сигнализма у историји књижевности и културно–историјском контексту јесу елементи првог поглавља ове монографије, који сведоче, ако не о свеобухватности и отворености сигнализма, а онда о многим интерпретативним способностима ауторке и начелно јаком компаративном импулсу који је представљају као правог сигналистичког тумача.

Тамни вилајет и врбови ирућа, друго поглавље, бави се питањем обимне епистоларне грађе које је педантно чувао и скупао Мирољуб Тодоровић. Будући да спада међу прве ауторе који се овом важном темом баве, ауторка своје поглавље конципира школски и темељно приступајући проблему; пре свега, она описно уцртава опште карактеристике преписке Мирољуба Тодоровића, чинећи тако на самом почетку чврсто аргументовање важности ове грађе у оквирима сигналистичке поезије и мејлартистичког века. Питање преписке нужно се у делу овог аутора везује за *Дневнике сигналализма*, док обимна грађа не рачуна само на публиковане материјале, већ залази и у предео рукописне заоставштине. На тај начин, логичним следом постаје нужно класификовати обимну грађу, што ауторка и ради у целини названој *Проблеми класификације*. Вредност покретања питања преписке Тодоровића, њене класификације и анализе, представља сам по себи један велики корак и назнаку будућих истраживања Јелене Марићевић.

Као добар пример тих истраживања показује се и целина Преписки Мирољуба Тодоровића са Марином Абрамовић (пример), која са поглављем *Дневници неоавангарде: „Дневници сигнализма“* Мирољуба Тодоровића и *„Радни дневник“* Јудите Шалго даје преглед неоавангардних дневничких записа и материјала најразличитије жанровске, естетске и уметничке вредности. Ова поглавља заузимају важно место у монографији, јер попут крокија најављује и претходи конкретнијем и дубљем бављењу различитим аспектима сигнализма, чији је преписка непосредан и сасвим природан део.

Полазећи од сопственог искуства лектора за српски језик на Јагелонском универзитету у Кракову, вешто повезујући реалитете и фикцију метафорама болести заразе, ауторка есејистичким дискурсом читаоца уводи у проблематику положаја славистике у свету. Утемељено на аналогијама које се могу уочити на плану дневничке прозе једног времена, ово поглавље даје преглед и компаративне анализе два дневника; пуштајући да метафора болести из увода текста сазри, те је уочавајући као доминантну ноту дневника Тодоровића и Јудите Шалго, ауторка успева да поглавље учини кохерентним и уобличеним. Две су језгровите тачке које фигурирају *Дневницима*: прва, која је заснована на општој болести света, низу савремених ратова који се јављају и никако се не окончавају, те друга, интимнија и личнија, на плану болести модерног доба. Списак нових болести из дневничких материјала Мирољуба Тодоровића које као „болест, зараза... шуга“ (56) могу заразити модерног човека, ауторка прецизно проналази и издваја, те даје каталог од преко педесет болести (51).

Поглавље „*Временске линије*“ *сигнализма: Facebook сигнализам* јесте најоригиналнији и најинвентивнији део ове монографије. У њему ауторка, путем врло слободне аналогије, увиђа сличности између праксе вођења дневника сигналиста и тзв. ‘временских линија’ друштвене мреже *Facebook*. Будући да ‘временска линија’ нема примарно естетску намену, већ служи као одређени непосредни документ нечијег живота осенчен путем аудио–визуелних и текстуалних садржаја, те да се заснива на хронолошком основу, он умногоме личи на модерну, управо унапређену верзију дневника. Ауторка ове две врсте докумената, правих дневника и њихових модерних замена, начелно не види као различите, већ у савременој варијанти дневника види једну блиставу могућност: имајући у виду да је ‘временска линија’ непосредни одраз винаверовски схваћене стварности, која може служити „за средство свог стварања“ (57), елементи те стварности могу послужити за конструкцију уметничког дела. Штавише, у складу са жанром *ready-made*, односно нађене поезије, елементи стварности забележени случајно на ‘временској линији’ мреже могу постати и можда већ јесу, уз артистичке интервенције и редакције, права готова сигналистичка уметничка дела.

Три кратка есеја (Чак и Сфинга има очи, Пуцањ у читаоца и Свилен гајтан око света: Пример експерименталног превођења визуелне поезије) чине кратки предах у композицији ове густо ткане монографије. Први се бави књигом Стварност и утопија Мирољуба Тодоровића, те је тумачи у контексту утопистичких и књига које представљају 'изворе знања'. Дајући теоријски преглед оваквих дела од Аристотела, Квинтилијана до Курцијуса, ауторка локализује и брани књигу Тодоровића као својеврсну есенцију и соц који је из искуства сигнализма наталожио, дајући јој у херменеутичком контексту високу оцену, те остављајући питање смисла отвореним, управо задатком за читаоца 'муњограма'.

Потенцијал читалачких увида изражава се у потпуности у другом есеју који анализира књигу *Језик и неизрециво*, већ означену као својеврсна претходница књиге *Стварности и ушћојија*. Видевши ову књигу као још једну врсту синтезе сигналистичке поетике, ауторка издваја важне елементе попут питања експеримента, хиперпродукције, присуства постмодернизма, суперчитаоца, али и даје вредне анализе важног сигналистичког мотива свиње и њеног транспоновања из стварности и фраза у предео уметничког.

Трећи текст-предах на средини ове монографије бави се практичним знањем произишлим из искуства упражњавања сигнализма. Подсећајући на вредност сигналистичке иновативности посебно на плану творбе нових жанрова ауторка у овом поглављу даје 'превод' визуелне песме Кеичија Накамуре, чинећи тако практично артикулацију визуелног изражавајући идеје и асоцијације путем речи. Напослетку, уводећи у предео интерпретације сопствену, Накамуруину, али и песму *Иира кинеску свилену дубу* Тодоровића, ауторка примером доказује смисаони потенцијал једног таквог бесконачног артистичког многоугла.

Поглавље *Глоса за Мирољуба Тодоровића* симптоматичним насловом, и још маркиранијим садржајем указује на вредну особину у писању Јелене Марићевић — тежњу за слободом у изразу. Тако се и ово поглавље, ковано песничким искуством, образује уз помоћ глосе, те свака целина у њој представља део раније најављен у основи текста, а препознаје се као низ цитата из Тодоровићевог опуса. Целина *У њојрази за злајним руном* указује на

инспирацију и замах попут Винаверовог, али и на могуће везе сигналаста са поезијом Мушицког, као и са нашом бајковном и фолклорном традицијом. Наставак поглавља силази дубље у мотиве поезије Тодоровића, анализирајући их уз свест о новим археолошким открићима и опитима над мумијом *The Lady* и уланчавајући их са Костићевим *Сјоменом на Руварица* и културом Старог Египта као кључним тачкама на путу самоспознаје и уцеловљења. Следећи део издваја елемент духа и његовог језика спрам материјалног света, и сагледава га, у плотиновски схваћеној биполарности душе, као кључни елемент дела *Поклон-ѡакетѡ*. Последња целина *Глосе* представља експликацију поступка стварања једне песме која настаје на математичким и на принципима комбинаторике. Ауторка поентира над створеном целином издвајајући на крају *Глосе* основне мотиве, значењска упоришта и тачке уједињења у поезији сигнализма и њених рођака и предака.

Гурам вам у око ѡрсѡ својим авангардним призвуком и наслеђем добро је одабран наслов за поглавље које се бави аутопоетичким текстовима из времена настанка сигнализма, те његовом рецепцијом на књижевној и критичкој сцени. Истичући важност студије Ивана Негришорца, те мане чланка Иване Јарић, ауторка на нескривен начин показује сопствену ангажованост и педантност према српској књижевности, чији је, према њеном мишљењу, сигнализам важан део. У истом тону, више попут скице неголи завршеног поглавља, ауторка исписује поглавље *Велико банѡијско срце Мирѡљуба Тодоровића* дословно одбрањујући књижевну вредност (нео)авангарде на пољу напада књижевних критичара.

Једно од најстудиознијих поглавља ове монографије је оно под називом *Лидерѡенски дијалоѡ: Ерос и По(р)нос сиѡнализма*. У њему ауторка вешто анализира књижевне појаве и правце друге половине XX века, сажимајући њихове напоредне појаве и трајање у метафори љубавног односа, каткад еротског, а каткад и порнографског интензитета. Компаративно сагледавање експлицитних одломака дела Тодоровића и Саве Дамјанова даје прецизну слику поетичких тежњи на књижевној сцени. Још једна од одлика овог поглавља јесте та што оно може послужити, вештим избором одломака, и као извесна антологија еротско/порнографске српске књижевности тога доба.

Следеће поглавље монографије под називом *Шайро сињализација: Кино чињање „Шайро ѝрича“ и романа „Боли ме блајдинѝер“ Мирольуба Тодоровића* логички се улаччава са ранијом *Ошѝрицом сињалистичке ѝљоѝине* и продубљује разматрање комуникације између књижевности сигнализма и филма. Поређење прозних дела Тодоровића почива на сличностима на тематском и мотивском плану; ауторка издваја упечатљиве филмове од црног таласа до филмова Мише Радивојевића и подвлачи ѝихове снажне друштвено–критичке поруке и лајт–мотиве (апокалиптични завршеци, репресивност система, инструментализација младића, секс у фокусу) сагласне са поетиком сигнализма.

Као круна ове монографије на ѝеном концу стоји и најкомплекснија и најдалекосежнија студија названа *Космичко ѝуѝовање у сињализам: „Моје срце на врху ѝромодрана“*. Компонована дводелно, ова студија првим својим делом даје преглед космичке поезије и појма космизма у српској књижевности од народне до поезије двадесетог века, док другим делом смешта и артикулише значај сигналистичке поезије у васионском контексту. Дубина метафизике и размера које ова поезија и дављење ѝом подразумева непреводива је, а важност такве теме већа је утолико што се о ѝој није, или макар није много говорило. Због тога, вредност поглавља које у најближу везу доводи народног генија, ствараоце од средњег века и барока, поезије XIX и XX века до савременог ’твитер’ аутора, тек треба да на себе скрене заслужену пажњу.

Последње поглавље ове монографије јесте интервју *Маѝија сињализма — разѝговор са ѝеоретичарком књижевности Јеленом Марићевић водѝо Душан Видаковић* –. У ѝему се, за крај, на непосредан начин читалац може информисати о ауторкиним инспирацијама и сигналистичким дављењима.

*

Као што се након детаљног прегледа садржаја монографије Јелене Марићевић може закључити, реч је о врло вредном делу које расветљава комплексно питање сигнализма као неоавангардног правца и које, у складу са насловом, служи као ѝегов легитимишуѝи фактор. Предности ове монографије могу се видети у темељном приступу тематици, будуѝи да ауторка у свој

рад укључује све релевантне текстове и студије које су од појаве сигнализма на српској књижевној сцени написане; уз њих, ауторка консултује и неопходно културно–историјско наслеђе и традицију теорије књижевности, чиме у потпуности оснажује своје истраживање. Такође, ауторка теми приступа из аналитичког, али пре свега из практичног угла, учествујући у теми као пристрастан тумач — што у датом случају сматрамо врлином, будући да је реч о првенствено монографији као аргументу књижевних и естетских вредности сигнализма.

Напошетку, укључујући у разматрање и компаративне аспекте, те базирајући своја тумачења на интердисциплинарним принципима, не бежећи од тога да у текстове унесе дах слободе и по цену могућих оспоравања, Јелена Марићевић је успела да створи једну врло зрелу, а опет суштином младу књигу; њоме ауторка другима даје добар пример трезвог и ослобођеног тумача, а себи висок критеријум који будућим истраживањима мора оправдати.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Birger, P. 1998, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd.
- Живковић, Ж. 1985, *Орбитне сијнализма*, НОВЕЛА, Београд.
- Корнхаузер, Ј. 1988, *Сијнализам српска неоавангарда*, Просвета, Ниш.
- Марићевић, Ј. 2016, *Лејџимација за сијнализам: илустрање сијнализма*, Everest Media, Београд.
- Негришорац, И. 1996, *Лејџимација за бескућнике*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад.
- Саболчи, М. 1997, *Авангарда & неоавангарда*, Народна књига, Београд.

Маријана Јелисавчић

СИГНАЛИЗИРАЊЕ — РИКОШЕТИРАЊЕ ЧИТАОЦА

(Сигнализам у текстовима Јелене Марићевић)

Увод

Аутохтони домаћи неоавангардни правац, сигнализам, више од пола века постоји и развија се, не само у Србији, већ и на читавом простору бивше Југославије. Кажемо аутохтони, јер овај правац је изниклао на плодном домаћем тлу, а нигде у свету нема му пандана. Оснивач сигнализма, Мирољуб Тодоровић, већ деценијама уназад успева да чар изучавања и стварања у сигналистичком маниру, приближи генерацијама које ступају у прве додире са књижевношћу. Кроз низ текстова који сигнализам доводе у везу са филмом, Фејсбуком, експериментима, делима класичне књижевности и слично, врсна књижевна критичарка, Јелена Марићевић, доказала је да је сигнализам свеprisутна и увек актуелна тема.

Омнибус *Лејинијамација за сиџнализам* (Everest Media, Београд, 2016) представља склоп од 13 текстова који су написани у распону од 2012. до 2016. године. Ауторкина тежња за целовитошћу написаног, како би се из тога могло ишчитати нешто ново, видљива је и у самом распореду текстова, који твори занимљиву путању по којој би читалац требало да се креће како би достигао највиши ранг у тумачењу сигнализма, односно, како би постао „супер читалац“:

„За откључавање сигнализма потребно је безброј кључева или један који отвара све браве, расковник, *Have maestra*. То је двострука предност. Један кључ искористиће истраживач који у сигнализму тражи своје примарно поље истраживања, па ће тако ишчитати сигнале из перспективе интертекстуалности, језичких експеримената, средњовековне књижевности итд. Сигнализам допушта такав приступ, штавише, његова разноликост и рачуна

са тиме да ће заинтересовати читаоце са сасвим удаљених тачака. Тако је читаоцу сигнализам споредан, а сигнализам тиме добија споредног читаоца. Ипак, неупоредиво вреднија веза за обе стране настаје када се појави сигналистички супер читалац“ (Трифуњагић 2017).

МАТЕРИЈАЛ И МЕТОДЕ

На примеру реминисценције из детињства ауторке, уочавамо да је управо сигнализам заслужан за њено потоње стасавање у „супер читаоца“. Овом правцу она дугује то што она није умрла на оној страници *Хазарској речника*, која је својеврсно (не)литерарно гробље Милорада Павића¹ (који је био један од првих претплатника на ревију *Сиџнал*). Како је дечји часопис *Тик–џаџ* разбуктавао машту својих најмлађих читалаца, допуштајући им да митове који су дати у знацима заврше на свој начин, причом или цртежом, тако и сигнализам своје читаоце подстиче да сами допишу своје тумачење у дату причу: „Сигналистички пуцањ је апел за учествовањем у грађењу смисла сигналистичког дела, апел за маштом, игром и за завршавањем започетог дела“ (Марићевић 2016: 13). И као што у текстовима Јелене Марићевић трептаји различитих дела образују нови смисао (Винавер има *Громобран свемира*, Тодоровић пише о срцу на врху громобрана, за Драинца је срце „одисеја најкрвавијих речи“, а све то пулсира у Орфелиновој слици која приказује испреплетано срце испод нотног записа), тако и у свести сваког новог читаоца сигналистичких цртица и дела може настати неко ново, до тада непознато сагледавање кроз мешавину различитих призма, јер „сигнал није само знак, није само сигнализација, апел за размишљањем, већ и успостављање веза и значења тих веза“ (Марићевић 2016: 25).

Сигнализам има једну интересантну везу са хорором — један је жанр, други је правац, а оба су одређена парадоксима².

1 Још је занимљивије што је докторски рад Јелене Марићевић управо о Милораду Павићу и бароку у његовом белетристичком опусу.

2 О хорору као жанру одређеном парадоксима, писао је Дејан Огњановић у *Поетици хорора* (види: Дејан Огњановић, *Поетика хорора*, Нови Сад: Орфелин издаваштво, 2014).

Парадокс сигнализма лежи у тежњи аутора да шокира, са једне стране, а са друге говори о његовој промашености уколико текст падне на неплодно тле, односно — до те мере шокира читаоца да овај одустане.

РЕЗУЛТАТИ И ДИСКУСИЈА

Кроз низ примера о „фекализацији уметности“, Јелена Марићевић указује на везу између сигнализма и „култур џеминга“: повезивањем исказа које су о дефекацији оставили Ђорђо ди Ђенова, Мирољуб Тодоровић и Литон Стрејчи, она изводи конклузију да су канибализам и копрофагија јединствен начин повезивања уметника, читаоца и дела. Осим тога, Марићевићева показује како оштрица сигналистичке гиљотине прати у стопу свет технологизације, чак га и претиче. Уместо глава, на раменима људи су машине. Својеврсну замену главе другим објектима практиковали су и писци попут Саве Дамјанова, Душана Матића и Бранка Ве Пољанског. Сигнализам нуди сложенију теорију, указујући на анимализацију људи чије понашање се све чешће своди на њихове основне нагоне. Они се и опредмеђују, чиме сигнализам упућује на то како модерно доба утиче на настанак механичких звери: у песми са почетка књиге *Свиња је одличан њивач* налази се мађионичар „који вади фотографију зеца, а на месту мађионичареве главе, од носа до темена налази се новински исечак у облику квадрата; затим, у роману *Арџип* — тај део човекове главе замењен је одговарајућом половином кунине главе; у *Блајдинџеру* уз поглавље „Подилканио“ налазимо колаж из ког бих издвојила детаљ људске лобање која уместо вилице и носа има револвер (нос је цев, уста су ороз, а рука на орозу стишнута у песницу представља врат); уз поглавље „Одлепио“, јесте одраз човека у искривљеном огледалу коме се глава од носа навише издужује, тј. „одлепљује“, док је уз шатро причу „Вруће сестре“ колаж по којем је на месту главе гимнастичарке постављена задњица у облику јабуке са по једним оком на сваком гузу; и на крају, поменула бих фотопоеме из *Луномера*, са сликом детета чија је лобања подељена месечевом куполом“ (Марићевић 2016: 19).

Проблематика одвајања главе од тела остварена је и у филму *Дечко који обећава*, о којем Јелена Марићевић пише у поглављу

„Шатро сигнализација: кино читање ‚Шатро прича‘ и романа ‚Боли ме блајбингер‘ Мирољуба Тодоровића“. Она одлично запажа како је први кадар у филму — кадар без главе, коме се придружује *close-up касејџфона*. Са овим филмом Милоша Радивојевића³, као и са филмом *Млад и здрав као ружа*, који је Јован Јовановић снимео десет година раније, 1971. године, Мирољуб Тодоровић остварује ефектан дијалог. Насловни јунаци филмова наликују Тодоровићевим шатро ликовима. Ради се о бунтовницима, чија делатност се углавном своди на хедонистичко задовољавање својих потреба. У оба филма, као и у шатро причама, видимо људе чији су разговори *жваке*, односно побуна остварена уличним говором. Они се баве сумњивим пословима, криминалним радњама и сексуалним експериментима, јасно указујући на побуну коју творе против света грађанства од којег су отпали. Претварање у машину наговештено је и аутомобилима, са чијим деловима и Тодоровић и редитељи упоређују жену: за Јовановићевог јунака Стива, жена је ауто који каткад има добру каросерију и служи за возање, а код Тодоровића аутомобилској лексици подлежу и мушкарци и жене који имају добре ауспухе, трепћу жмигавцима, чују благодобранима, виде фаровима... Шатро приче на овај начин говоре о отуђивању, али са друге стране, њихов специфичан језик је споменик једној врсти говора који је нестао или променио значење, а о којем млађе генерације не би знале да није забележен на овај начин.

Један од елемената који се често маргинализује, не само у сигнализму већ у књижевности уопште је еротска компонента. Њу Јелена Марићевић поставља наспрам еротографије Саве Дамјанова и тиме прави сјајну и функционалну паралелу између два начина писања о ономе што шири границе уметничког: „негујући постојеће језичке могућности, обојица уметника нису се либила да импровизују, експериментишу, стварају неологизме, шатровизирају стандардне или дијалекатске речи, комбинују, сажимају или проширују семантичка поља постојећих“ (Марићевић 2016: 116).

А све у циљу померања граница нашег великог и неисцрпног језика. Тако су ликови шатро романа *Боли ме блајбингер*, као што

3 Марићевићева наговештава да овај филм Милоша Радивојевића није једини у којем је јунак обезглављен: то се види и у завршном кадру филма *Квар*.

смо поменули, сведени на ону функцију која их и именује (пушике, растураче и слично), а којом се, како Марићевићева уочава, упућује на деформитете друштва. Мушком полном органу најчешће је дат статус личности (Мишко, Маринко) или је анимализован (певац, мајмун) — све у форми субјекта, док је жена објектизована. На сличан начин Дамјанов именује своје ликове (Ђокица Пичкојевић, Курцијус Пицофилијус). Кроз језичку игру, која готово увек има примесе хумора, критикује се све: од идеологије, преко светског поретка, до друштва. Како и сам Дамјанов наводи, не постоји ништа толико озбиљно да му се не можемо подсмехнути. Ови примери ће најпре наћи пут до савременог читаоца, јер свако би барем на трен застао пред текстовима Мирољуба Тодоровића и Саве Дамјанова који су бременити еротским. А још дуже пред „визуелним оргазмима“, слицицама које иду у прилог таквим текстовима...

Марићевићева прави и добар увод у свет сигнала, представљајући широку лепезу жанрова овог правца: ту су и визуелна, шатро, сцијентистичка, феноменолошка, технолошка, *readymade*, компјутерска, кинетичка, гестуална поезија, *mail art* и слично. Као специфичне жанрове наводи есејистичке муњограме који се могу посматрати засебно или скоковито, као и дневнике сигнализма који у великој мери подсећају на данашње Фејсбук тајмлајнове (корелација цитат–статус, звездица у истицању пријатеља, закључавање зида–селекција, тестови, понуде, огласи). Чак и посвете које су сигналисти размењивали могу се посматрати као писма. Занимљиве су и Тодоровићеве пошиљке умрлима и црнохуморна писма за НАТО, што спада у онај корпус епистоларне грађе коју је теже класификовати. Али, „довољно је само имати очи“ (Марићевић 2016: 70), јер вредност оног што видимо зависи од начина на који то посматрамо.

У есеју о дневницима Мирољуба Тодоровића и Јудите Шалго, Марићевићева повлачи линије између блиских исказа и ставова два писца. И *Дневници сигнала* зачетника овог правца, и *Радни дневник* Јудите Шалго имају двојаку форму — то су и фрагменти и целине који се смењују. У оба дневника детектоване су метафоре болести и црнила изазваних ратовима (канцерофобија и спектри других болести), а само неки од заједничких именитеља су Данило Киш и *Хазарски речник*.

Један занимљив попис Марићевићева прави у тексту „Космистичко путовање у сигнализам: „Моје срце на врху громобрана““. Наводећи стихове још из традиционалних лирских песама о свадбама небеских тела, преко Доментијанових, Видаковићевих, Његошевих записа о космизму, указаше на дубоко укоренењу традицију сигнализма, који броји знатан корпус дела која се често баве истом тематиком (као што је Тодоровићева *Планета* или *Путовање у Звездалију*). Попис се наставља Костићевом *Вилованком*, угашеним звездама у очима Ракићеве *Симониде*, Винаверовим *Громобраном свемира*, и иде све до „твитер семенки“ Милоша Јоцића, *Квест и космос*. Космизам, који је настао са првим песмама у нашем народу који је велики значај давао спречи небеских сила, остао је једна од најважнијих тема и лајтмотива у српској књижевности. Као прави баштиник традиције, и сигнализам у својој сржи чува доста од тих симбола „универзалног јединства света“. Да није тако, зар знак сигнализма не би имао неки други облик, но има сунца?

Текст „Пуцањ у читаоца“ истиче проблем хиперпродукције, једне од пошаста са којима се читаоци данас масовно срећу. Зоран Живковић у свом најновијем роману *Тумач фотодрафија* говори о будућој читалачкој катаклизми, о времену када ће сви бити писци. На то нас је давно упозорио и Бранко Миљковић. Али хиперпродукција се односи и на пренатрпаност свим садржајима: храном, одећом и слично. Са свим што се производи машински. Као одговор на могућности сарадње човека и компјутера, Тодоровић прави специфичан вид поезије, која ће одсуством правописних знакова недвосмислено упутити на отвореност дела и на позицију читалаца који су слободни да из хаоса сами граде смисао. У томе лежи још једна од чари сигналистичке поезије: не мора се читати линеарно, ниједно тумачење није коначно и свака креативност је добродошла. Стога читалац мора одреаговати на пуцањ. Ако реакција изостане, онај парадокс са почетка може га прогутати, као што може заглушити пуцањ.

Кроз анализу полемичких текстова Мирољуба Тодоровића, Марићевићева указује на горући проблем, како Јулијан Корнхазер каже „оболелих славистичких катедри“. И не само њих. *Nemo propheta in patria* наслов је Тодоровићеве књиге полемика са традиционалистима и неким неоавангардистима, али и реченица

којом поменути писац Зоран Живковић већ деценијама одговара на питање о непризнатости у својој земљи, али популарности ван граница Србије. *Легиџимација за сиџнализам* је управо израз одуџирања томе и покушаја да оно што је наше пригрлимо и спознамо његову праву вредност. Јелена Марићевић се у овој књизи бави постављањем сиџнализма тамо где изворно припада: у српску књижевност, где је и настао и која је стално место његовог боравка.

ЗАКЉУЧАК

Легиџимација за сиџнализам је одлична смерница за оне који желе да се баве овим правцем, а подстицај за оне који то до сада нису учинили да се коначно одваже, јер ауторка на крајње занимљив начин отвара пут којим се може поћи у шуму симбола, односно — сиџнала. Охрабривањем да је свако тумачење легитимно, она читаоцима даје слободу да све препусте машти и слободним асоцијацијама.

ЛИТЕРАТУРА

Марићевић Ј. (2016): *Легитимација за сиџнализам*, Београд, Everest Media

Трифунјагић Д. Прототип сиџналистичког супер-читаоца, <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/prototip-signalisticckog-super-citaoca/> (10.2.2017)

Визије сиџнализма, Еверест медија, Београд, 2017.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signaliziranje-rikosetiranje-citaoca/>

Јелена Марићевић

ПОЕТИКА ПТИЦЕ ГРАБЉИВИЦЕ

(Слободан Шкеровић, *Поетика идеја*, Еверест медиа,
Београд 2017.)

Појмовник Слободана Шкеровића (рођ. 1954) под насловом *Поетика идеја* представља 62. књигу библиотеке „Сигнал“, која постоји још од 1970. године. Аутор књиге је „сликар, песник, прозаиста, есејиста и уредник“, а његова актуелна књига представља енциклопедијски организован речник, може се рећи, есејистичких и филозофских одредница које превасходно проблематизују идеје. С једне стране, чини се да је исписивањем ове књиге аутор синтетизовао и кључне постулате сопствене поетике и њене укотвљености у сигнализам, а, такође, покушао да осветли природу појма идеја, демаскирајући је и освешћујући као „птицу грабљивицу“.

Књига је структурисана тако да прву целину чине четири кључне уводне целине: „Идеје“, „Вечити рат“, „Преношење знања“, „Идеја“, „Својства идеје“, а затим се у оквиру језгра „Речник идеја“ нижу одреднице, почев од „Авангарде“ до „Ширења и трансфера технологије“, не би ли се на концу навео „Списак цитираних аутора“, додатак Чедомила Вељачића „Начело узрочности у будизму (одломак из текста „Питања о носиоцу терета“)“, белешка о писцу, изабрана библиографија из пишевог дела и списак свих до сада објављених публикација у оквиру библиотеке „Сигнал“.

У формалном погледу, речничка структура *Поетика идеја* не кореспондира толико са наводно постмодернистичким начином организовања романескне или друге белетристичке грађе (*Хазарским речником* као најпарадигматичнијим). У доба европског, па и српског просветитељства био је уобичајен манир овакве организације. Доситеј, примера ради, на темељима идеје просвећености, пише *Буквицу* и *Ижицу*, Михајло Максимовић, наш први сатиричар, *Мали дуквар за велику децу*, док касније, на том наслеђу, и Вук Караџић организује *Српски рјечник*, а Ђорђе

Марковић Кодер своје разјаснице. Конкретност и јасноћа, језгровитост и концизност, критика друштва и вредности ове епохе у Шкеровићевим одредницама унеколико би се могла упоредити управо са Михајловићевим *Малим дукваром за велику децу*, књижицом коју су чиниле одреднице не веће од половине странице, на којима се земунски инспектор обрачунавао са помодарством, сујеверјем, пијаницама и разноврсним људским манама.

Шкеровић је своју мисаону оштрицу усмерио превасходно на *фашизам*, „основно својство идеје“, као на „израз одбрамбеног механизма идеје“, те на однос „идеја према људима“, који у одредници „Раса“ одређује као ропство: „Идеја расе преферира себе у односу на друге. За Хитлера је натчовек идеални роб, робови — идеална раса“. Наравно, осим као *ирадљивица*, па и *идеја-сукуба*, идеја се одређује и као *људождерска*: „прождире сваки други облик енергије која чини човека. Економски, политички, монетарни правни системи — сви се хране људима“. И: „Као што човек или животиња пробирају шта ће појести, тако и идеје пробирају људе“. Идејама се може супротставити знањем, док је незнање подведено под одредницу „Зло“, те спознајом, а поезија је вид спознаје, док би само уобличавање „Поетике идеја“ био вид материјализације невидљивог „демона идеје“, а, самим тим, и први корак ка обрачунавању са њим: „Поетика идеја постоји само за онога који се не плаши чуда и чудовишта, који срља у непознато и у ходу, разумевањем уништава приказе и од њих ствара нарочита места у којима се осећа као код своје куће — читав космос“.

Управо појмовнички *космос* Слободана Шкеровића организован је у извесном смислу дијалогски, не би ли се потенцијално успоставила и полемика са Платоном — његовим дијалозима, али и његовим концептом *идеја*. На том трагу била би структура сваке од одредница. Оне, наиме, отпочињу ауторовим дефинисањем, изношењем става, мишљења или опсервације, а затим следи један или више цитата различитих писаца, мислилаца, али и глумаца (Силвестер Сталоне један је од цитиранијих и занимљивијих). Ауторов став може да кореспондира са цитатима, а може и полемички да стоји у односу на њих или да чак корелацију остварује у хуморном (штавише стендап) кључу.

Такође, одреднице у оквирима сигнализма кореспондирају са *Дневницима* Мирољуба Тодоровића и есејистичким муњогра-

мима (*Језик и неизрециво* и *Стварносћ и ушћошћја*) и то баш на плану цитатности, фрагментарности и питања аутореференцијалности. Док есејистички муњограми рачунају на ничеанског натчовека који се по њима може кретати захваљујући дивовским ногама израслим у сазнању, и одреднице подразумевају окренутост ка знању, па тако и обрачуна са идејама.

Ево како функционише у целости једна од одредница. „ГЕ-НИЈЕ Који непрекидно сакупља искуство. „Никад не престани с учењем, знање се удвостручује сваких четрнаест месеци“. — Ентони Ц. Д'Анђело „Ако немаш планину, направи је и попни се на њу. А кад се попнеш, начини још једну; иначе ћеш од живота направити равну линију“. — Силвестер Сталоне „После одређене тачке пређеног пута више нема повратка. То је тачка која се мора досећи“. — Франц Кафка“. Аутор, дакле, наводи да генијем сматра оног ко сакупља искуство, међутим, учење и знање само наизглед могу деловати као искуство, али само су један вид стицања искуства. И животно искуство, али и читалачко, на које се градацијски позивају и Сталоне и Кафка стреме ничеанском леденом врху сазнања, оној тачки која дели генија од оних који се са пута могу вратити. Но, није генијалност довољна за обрачун са идејама, већ и *душа* („Мораш да покажеш своју душу, иначе си само део опреме“. — Силвестер Сталоне) и *фанијазија*, схваћена као „механизам за производњу задовољења, осећања правде“. Речју, и *душа* и *фанијазија* чине уметника, а један сликар, писац, песник, есејиста и уметник је покушао да исписавањем *Поетичке идеје* уами, тј. ухвати идеје/идеологије у уметничку/поетичку замку — одредницу, као енциклопедијски мамац просветитељске идеологије.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/poetika-ptice-grabljivice/>

Савременик, број 270–271–272, 2018, стр. 53–54.

Јелена Марићевић

„ПРЕПАРИРАНИ ФАУН“

(Илија Бакић, *ОД И ДО*, Еверест медиа, Београд 2017.)

„маларме гради други свет“
(Илија Бакић)

Илија Бакић (рођ. 1960), песник, приповедач, романсијер, есејиста и уредник, иако иза њега стоји осам песничких књига, највише је критичке пажње завредио као прозни писац. Ипак, његова поезија, а посебно актуелна поема *ОД И ДО* (2017), завређује пажњу јер на необичан начин успева да допринесе свежином песничког израза.

Поема је, наиме, подељена на два сегмента: „ДО И ОД (МАЛАРМЕ)“ и „ЗАБАЦИВАЊЕ (ОКА) КОЦКЕ“. Опредељење за поему, фигура Малармеа и аура његове поезије песничка су преокупација Илије Бакића већ дужи временски период. У периодици је песник објављивао поезију која је постала саставни део књиге *ОД И ДО*, мада је унео знатне измене у формалном погледу. Примера ради, у часопису *Градина* (бр. 31, 2009) објавио је циклус „Од и до (Маларме)“, у *Књижевности* (бр. 4, 2013) „Не или да или можда (Маларме)“, а у зборнику *Шиолеће сијнализма* (2014) шест сегмената који творе поему „Ко је (Маларме)“.

Интересантно је да песник у периодици објављује стихове углавном конвенционално распоређене, док поеми даје ново рухо у књизи. Он миљковићевски гради поему на два колосека творећи својеврсну „паралелну песму“, али, такође, у другом сегменту поеме спацијално распоређује песничку грађу и то на дупло ширим хартијама од самог формата књиге. Покушавајући да отелотвори Малармеа у својој поезији, Бакић успоставља дијалог не само са поетиком европског симболизма, већ и са ствараоцем српског симболизма који је француском песнику посветио песму „Малармеу“.

Станислав Винавер се у звуковно ефектним, кратким и јампским стиховима отвореног слога, обраћа Малармеу: „О! Маларме! / Како чар ме / Твоје музе / Чудновати / Што тих пати / Обухвати, / Свега узме. // Неразјашњив немир неки, / Мирис бола блед, далеки. // О, песнице! / Свуд бол ниче, / Свуд се јеца... / И свак чека / Чуда нека — / ...Као деца“. Чини се да је Бакић можда раздвојио први сегмент поеме на две колоне управо да би допринео сугестивнијој динамици стихова, коју Винавер постиже римама и језгровитошћу четвараца. За Винавера је, такође, кључно да је лирски субјект обухваћен чарима Малармеове музе, дакле, оним што је надахњивало Малармеа, док је код Бакића кључна личност или главни лик сам Маларме:

„маларме стоји на углу
под и пред њим укрштају се
прсти улица“.

С друге стране, и формални и семантички аспекти поеме могу се протумачити у светлу Малармеове познате еклоге „Поподне једног фауна“, будући да Илија Бакић у оба сегмента своје књига зазива ову еклогу:

„на рамену му чучи
добро ушивени
препарирани фаун“

и:

„у глуво поподне
једног фауна“.

Борислава Вучковић у студији „Поподне једног фауна“ — од модерне до савремене популарне културе“ даје синтезу рецепцијских промишљања о Малармеовој еклоги код нас: „у луксузном издању из 1876. године с цртежима Едуара Манеа (Édouard Manet) објављена је Малармеова еколога „Поподне једног фауна“, која у књижевном смислу открива примјетну пјесникову сродност с барокном умјетношћу, али и најављује Валеријевог (Valéry) „Змијца“ (...), „Поподне једног фауна“ у духовном смислу представља извјесно олакшање, препуштање плотским и природним задовољствима. Фаун из ове поеме није биће него персонификација

метафизичког сукоба којим је обиљежен читав Малармеов мисаони и поетски напор, који се затечен и уплашен својим сензуалним фантазмагоријама враћа у свој мрак испуњен тишином и сјенама ствари“. У примерима Бакићевих стихова видимо да је од овог Малармеовог фауна остала само „добро ушивена“ спољашњост, те да је он испражњен од своје малармеовске суштине, као што се унутрашњост и утроба празне од органа, а кожа се пуни посебном смесом.

Препарирани фаун на Малармеовом рамену успела је песничка слика која у асоцијативно поље призива и Поа са гавраном на рамену, али и јунаке са соколовима који им чуче на плећима. Дакле, фаун постаје недељив од Бакићевог Малармеа. Тиме је песник потенцијално назначио да у симболистичкој симболици фауна треба трагати за смислотворним аспектима његове књиге.

Малармеов фаун, пробудивши се из поподневног сна, „види нимфе те пожели да их појури али за то нема још снаге. Није ни сигуран да ли их је сањао. Највећи део поеме бави се његовим маштаријама, односно асоцијацијама на њих. На крају, он заиста и наиђе на две нимфе, загрљене и у сну; он их носи на место где мисли да се у њима нажива, међутим — да би то успео мора да их раздвоји. Чим је то и учинио, оне су успеле да побегну“ (<https://atorwithme.blogspot.rs/2014/10/poslepodne-jednog-fauna.html>). Две нимфе Малармеовог фауна као да су „паралелне песме“ Бакићеве поеме. Међутим, како је фаун препариран и испражњен од своје малармеовске суштине, и нимфете су ресемантизоване. Оне, наиме, више не представљају путеност, разврат и пожуду у коју фаун жели да урони, већ су се, отелотворивши се у текст поеме, испреплитале, стварајући тело саме песме, док би се поподневни сан могао односити управо на сан о стварању нових речи:

„ако	нову би реч пустио дотад видљиве
у	другојачије слике преметнуле
	би се јер
и	оне кринке су
а	испод тих наредне јесу“.

Белина између нимфети, тј. између „паралелних песама“ можда је сигнум „препарираног фауна“ — присутан је у форми

коју твори белина, али није упесмљен, он је стога постао сан нимфета, чији ехо осећамо на крају Малармеове еклоге: „Пару, збогом; сад ћу уснут вам сред тмина“.

Коначно Малармеови стихови у којима се апострофира чешња: „Трчим; кад, крај стопа, леже (док их жуљи / окушана чешња тог зла бити двоје) / уснуле кроз руке неспутане своје; / отимам их, нераздвојив их, и летим / том сплету, мрженом сенкама уклетим“, кореспондирају са завршницом Бакићеве књиге „**Чеш(љ)ање** (о) **мултиверзум(е)** пејзажна песма ком. 4/1“, али с тим да је суштина ове завршнице да се након бацања коцки одбаце лажне метафоре и пронађе сама срж:

„одскачу // одскачу
лажне метафоре и остаје само
срж бисерна жута у
углу“.

Песничком књигом *ОД И ДО* Илија Бакић уобличио је и заокружио досадашње песничко промишљање о Малармеу, али настављајући се на линију српског симболистичко–авангардног певања о француском песнику, задатог још поезијом Станислава Винавера. Ако је Мирољуб Тодоровић фонетским (гласовним) сонетом „Жмара“ успоставио песнички дијалог са Винаверовим телеграфским (једносложним) сонетом „Верлен“, Илија Бакић то естетски ефектно и промишљено чини преко Малармеа, гранајући сигналистичко стабло континуитета унутар српске и европске књижевности.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/preparirani-faun/>

Јелена Марићевић

БРКОВИ ПЕСНИЧКЕ СВЕСТИ

(Франко Бушић, *Чаробнице црвенкапичина*. Избор песама из три збирке Франка Бушића: *НАДреализам је погДАДА*, *Осијани ноћас дома* и *Секрет Прошуконклава*, приредио: Слободан Шкерковић, Еверест медиа, Београд 2017.)

Шкотланђанку Керол Ен Дафи (рођ. 1955) сматра се да одликује „песничка дрчност“, „деконструише пол и тело“ и песнички субјект њене поезије углавном су жене, супруге митских хероја, библијских личности, јунака бајки. Када је реч о Франку Бушићу (рођ. 1971), може се рећи да су одлике и његове поезије дрчност и сировост, да је на питању пола и телесности постављен значајан фокус, а да су главни актери у његовом песништву девојчице, али и „језичаве нимфете, хистеричне алкохоличарке, стјуардесе уникатних клиториса, јогунасте девојчуре, квазифеминистичке, пичке солипсистичке“, како наводи Андрија Црнковић у поговору „Нема стрипера до woodoo лептира“.

Ако Керол Ен Дафи песнички проговара кроз женске гласове, поезија Франка Бушића поиграва се са мачизмом, схваћеним и буквално и фигурално, кроз етимолошку фигуру. Мотив мачке у том смислу врло је илустративан, будући да се не јавља само на цитатном нивоу, позивањем на Бретона, како се истиче у тексту „Вид аутентичне поезије“ Дејана Богојевића, већ и различитим аспектима сексуалне и манипулативне конотације: „у очима крушколике мачке / мишеви штакори клогани // и ћелави пијевац / који кљуца плишани клиторис“ (Вјештачко жито (еротска)), „исисани / дркови мачке“ (Бијег од страхова), „стакло у руци човјека / објешеног о мачја црева“ (То није фикција).

Интересантно је, такође, истакнути Ен Дафијеву песму „Црвен(о)капа“ и Бушићеву „Чаробнице Црвенкапичина“, по којој је и избор његове поезије добио наслов. Црвен(о)капа је самосвесно „бацила око на вука“, „побринула се да је сними“, а у коначници га заклала секиром „од грла до мошњи“ и отишла

самодовољно „певајући, без икога“. Код Бушића се песнички глас обраћа Црвенкапичиној чаробници, полазећи од стихова Тристана Царе у којима је она самотна („видјет ћу те свугдје жедну узбуђења а ипак / самотну“), а развијајући мотив ануса кроз композицију целе песме („прст / заглављен у анусу узвишења“, „с прстом у анусу / искричавом / пламтеће пожуде“, „сјетно се сјете ректума“). У обема песмама нема ничег бајковитог, нити у апострофирању Црвенкапе препознајемо ишта од невине, безазлене девојчице која се упутила баки са корпицом колача. Црвен(о) капа и Чаробница Црвенокапичина су феминисткиња која сексуално и емотивно искоришћава вука, те ректумско виђење „лажних надања у више свјетове“.

Наравно, кључним се може сматрати управо зазивање Чаробнице, а не неке од муза. То може једним делом објаснити и опредељење приређивача да тако наслови књигу. Једна од познатијих чаробница била је, наиме, Кирка која је мушкарце претварала у свиње. Код Бушића, међутим, такви преображаји не односе се баш на мушкарце, већ на жене и сексуалне импликације: „хипнотизирала је свиња на мјесечини“ (Дјевојчица и егзорцист), „дебелу жену жутих зуби ... и грокће и урла и рокће“ (Наша реалност), „више волим бити свиња / него органски узгојен / дилдо краставац или тиквица“ (Органски узгојена храна), „прасица се опушта мастурбацијом / прије починка“ (Прасица Лисица).

Сирова поезија различитих људских извитоперености могла би се именовати сатурналијама или поезијом валпургијских ноћи, управо по песми „Сатурналије“: „суза истине штрцну ми из фалуса / носнице распара мирис моћи / крв ми пршти из рањеног срца / поново сам на сабату у ноћи“. Дакле, из стихова можемо наслутити значење једне од основних песничких интенција аутора — управо преко сатурналија, преко кршења свих табуа и остваривања свих слобода треба доћи до некакве истине. Отуда и стихови: „мој мозак је сполни орган / пенетрират ћу у све твоје пријатељице“ (Због поезије) и поставка једначине „Пичкина ријеч = врх поезије“.

Приређивач Бушићеве поезије учинио је избор и више него пријемчивим и, што није без вредности, проходнијих. Овакву поезију лако је погрешно схватити, а још лакше осудити — како због тога што песник нема длака, а ни бркова на језику, тако и

због тога што лаику песник може деловати као мачиста. Суштина је, наравно, у томе да је мачизам материјал његове поезије. Слободан Шкерковић је, дакле, избор конципирао тако што га је отворио својим предговором „То да Монику није јебао Бил, знамо ли ми то?“ и интерлудијумским *кључевима*, тј. коментарима о томе како би ову поезију требало разумети и на шта обратити пажњу. Уз то, након избора из сваке песничке књиге дао би у виду поговора по један текст о њој (Дејана Богојевића, Жељка Баришића и Андрије Црнковића) и визуелне прилоге. На тај начин створио је сасвим добру платформу која омогућава да се сагледају кључне поетичке црте Бушићеве поезије, али и да се кроз шири увид стекну потенцијални увиди. Како Шкерковић поручује у предговору, ова поезија је „драма воајерског типа, јер песник је надишао драму, она није жрвањ у којем се он меље — драма је жрвањ–свет у којем се мељу козе и прасице, сорпије и фејсбукаче“. Жрвањ–свет који ипак не може да самеље песника даје наду да се уз уметност може опстати и да је подизање свести или „бркова свијести“ императив опстанка. „Длакави усадак и желуцу њезину / пушта коријење опстојности / вишедојне бркове свијести“.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/brkovi-pesnicke-svesti/>
Савременик број 270-271–272, 2018, стр. 55–56.

ЧЛАНЦИ И ЕСЕЈИ

Предраг Тодоровић

ОДНОС НЕОАВАНГАРДЕ И АВАНГАРДЕ НА ПРИМЕРУ СИГНАЛИЗМА И ДАДАИЗМА

Кључне речи: сигнализам, дадаизам, авангарда, неоавангарда, зени-
тизам, *Signal*, Хаусман, Тодоровић, часопис.

Апстракт: У нашем раду бавимо се везама сигнализма и дадаизма, тачније кратком сарадњом Мирољуба Тодоровића и Раула Хаусмана у часопису *Signal*. Кроз њихов однос анализирамо однос неоавангарде према авангарди, оно што потоња дугује првој. Тодоровић свакако спада у оне уметнике који су свесни тековина историјске авангарде, и то ће у више наврата и потврдити својим текстовима. Неминовно је било и спомињање наших авангардних уметника Љубомира Мицића и Драгана Алексића, јер су и њих двојица били у вези како са Хаусманом, тако и са бројним другим уметницима тога доба. Хаусман је, испада, спона која спаја у размаку од пола столећа две авангарде, два покрета и два часописа, *Зениит* и *Signal*.

Колико су дубоке везе историјске авангарде са неоавангардом и колико ова потоња дугује првој, може се сагледати на примеру односа дадаизма и сигнализма. Конкретно, на краткој повезаности Раула Хаусмана, једног од најважнијих учесника берлинске Даде, са сигнализмом српског неоавангардног уметника Мирољуба Тодоровића. Сам Тодоровић у више наврата писао је о тој спони, о својој свести колико не само сигнализам, већ и свеколика неоавангарда дугују разним измима протоавангарде. Али, концентрисаћемо се у овом раду на осу дадаизам–сигнализам.

До сарадње Хаусмана и Тодоровића дошло је 1970. године, поводом изласка првог броја часописа *Signal*. Захваљујући агилности оснивача сигнализма, његовој неуморној кореспонденцији, започетој шездесетих година прошлог века, која траје до данашњих дана, са бројним уметницима друге авангарде, Тодоровић је ступио у контакт и са већ остарелим Хаусманом. Овај му

промтно одговара, још једном доказујући свој истраживачки радознали дух и у позним годинама неугаслом. Ево шта о томе каже Тодоровић:

Скупљајући прилоге за први број *Signala*, негде у пролеће, лето и почетком јесени 1970. године, послао сам више десетина писама–позива бројним страним авангардним уметницима. Међу њима је био и Раул Хаусман, који је тада имао 84 године и, како сам касније обавештен, полуслеп и тешко покретан прави своје последње цртеже, колаже и фотомонтаже (Тодоровић 1990: 11).

Садржај тог Тодоровићевог писма Хаусману, датираног на 20. септембар 1970, је следећи:

Драги Рауле Хаусмане,
Дозволио сам себи да Вам пошаљем своје две сигналистичке књиге *Signal* и *Kyberno*, са надом да ће Вам оне бити занимљиве. У сарадњи са неколицином уметника, желим да оснујем у Београду један часопис посвећен експерименталној поезији/ визуелној, конкретной, сигналистичкој/ СИГНАЛ/ поезији, кибернетици, егзактним наукама/ и надам се да ће он имати за своје сараднике бројне уметнике из свих држава света.

Молим Вас, Рауле Хаусмане, да ми пошаљете, уколико сте у могућности, неколико бројева Вашег часописа, Ваших каталога или Ваших књига.

У очекивању Вашег одговора,
шаљем Вам драги Рауле Хаусмане,
моја најискренија осећања,

Мирољуб Тодоровић

Хаусман ће му брзо одговорити писмом од 2. октобра, које цитирамо у целини:

Драги Мирољубе Тодоровићу,
много вам хвала на вашем писму и две публикације, за које налазим да су веома занимљиве, премда ја лично из принципа не употребљавам нити компјутер, нити рачунар.

Ја сам 1918. први почео правити „плакат песме“ које су биле сачињене од слова алфабета, а 1919. први сам изумео

визуелну (видљиву–visible) песму објављену сада у књизи Костеланеца *Imaged Words and Worded Images* у Њујорку.

Правим бројне колаже од исечака и пишем о томе доста теоретских текстова.

Послаћу вам неколико примерака мојих „речи–слика“, а такође и билтен моје последње књиге *Екскенџична чулности*.

С надом да ћемо се још чути шаљем вам срдачне поздраве
Раул Хаусман

Како каже сам Тодоровић:

Хаусман ми је заиста послао билтен и две „речи–слике“ (mots–images) рађене фломастером и датиране са 1969. На једној од тих „речи–слика“ исцртане су две људске главе са црном шаком и ножем испод чега пише „Je travaille!“ (Ја радим!), а на другој часовник са уцртаном речи Mort (Смрт) уместо бројчаника (Todorović 1990: 11).

Ти радови биће објављени у првом броју часописа *Signal*, у рубрици „Страни конкретни и визуелни песници“. Како је штампање првог броја каснило, остаје непознаница да ли је он стигао до Хаусмана за живота јер умро је већ фебруара 1971. у Лиможу. Тиме се ова кратка сарадња сигнализисте и дадаисте окончава. Али на основу ових малобројних трагова, могуће је реконструисати неке чињенице.

Чини нам се да је неопходно прво се подсетити ко је био Раул Хаусман. Мултимедијални уметник аустријског порекла, грађанин света, вагабунд, дадаиста, експериментатор, иноватор уметности, анархиста, револуционар, сликар, писац, дадасоф, фото–монтер, песник, неуморни трагач за својом истином о свету, трендсетер, фотограф, издавач књига и часописа, сакупљач отпада и монтер асамблажа, теоретичар уметности и још много много више. Ако се подвуче црта испод каријера и живота свих преко сто и педесет дадаиста света, јако је мали број њих који ће до краја живота наставити да сизифовски гурају камен Даде — иновацију, експеримент, немирење с лакоћом стварања — попут Хаусмана. У такве бисмо могли побројати једног Курта Швитерса, Ханса Рихтера, Ханса Арпа, Марсела Дишана, Франсиса Пикабију, Мана Реја, Макса Ернста, Артура Крејвена, Ерика Сатија,

Ханса Арпа, Хану Хех. Избор је сведен на нека од највећих имена уметности двадесетог века која су у краћем или дужем периоду свог живота припадала дадаистичком покрету, а сви они су постављали упорно свој уметнички експеримент до краја живота. Иако ће се неки, попут Реја и Ернста, окренути надреализму, поетика њиховог стваралаштва ништа се битније није променила од оне у оквирима дадаизма.¹

Хаусман се са идејама дадаизма упознао у Берлину, по доласку Рихарда Хилзенбека из Цириха 1917. године. Већ следеће године Хилзенбек оснива берлински Клуб Дада, коме ће од почетка припадати Хаусман, Георг Грос, браћа Херцфелде, Виланд и Хелмут, Франц Јунг, Хана Хех, Јоханес Бадер. Хаусман и Хилзенбек покренуће и прво берлинско Дада гласило, ревију *Der Dada*. Атмосфера Берлина тих ратних година умногоме се разликовала од учмале атмосфере швајцарског, у суштини, провинцијског града Цириха, у коме је зачет дадаизам. Тај велеград је врио људима, идејама, у напетом сценографији рата који ће бити изгубљен за пруску солдатеку и германски милитаристички дух. Неминовно ће и политика бити много присутнија у деловању уметника, и дадаисти неће бежати од милитантних манифестација свог незадовољства уперених против Државе, Цркве и Војске, свакако и малограђанштине. Хаусман је међу онима који ће предњачити својим ангажовањем у тим провокацијама уз помоћ уметности. У том врењу настају и неке нове уметничке технике, попут фото-монтаже. Око примата ко је био први који ће је осмислити, доцније ће се спорити Хаусман, Грос и Џон Хартфилд. Учесник је и берлинског Међународног сајма даде 1920, једне од најрадикалнијих дадаистичких манифестација било где и било када изведених.

Његове тврдње у писму Тодоровићу да је он први направио „плакат–песме“ и визуелне песме, само су делимично тачне. Плакат–песма и визуелна песма јесу само подврста оптофонетске поезије коју су већ увелико користили циришки дадаисти, укључујући Хуга Бала, Ханса Арпа, Хилзенбека, Тристана Цару. Пре њих налазимо их већ код футуриста, а да не говоримо о песницима попут Малармеа, Аполинера, Кристијана Моргенштерна,

1 О овоме видети П. Тодоровић. „Дадаизам и надреализам“ у *Планетија Дада. Историја и поетика*, стр. 302–310.

Паула Шербарта. У том јату ингениозних стваралаца, у непрестаној размени идеја, у сталној игри прекрајала се уметност прошлости у уметност будућности, која ће обележити читав двадесети век, све до данашњих дана.

У таквом политичком миљеу, чини се да је, уз манифест, и јавни наступ, фото–монтажа онај уметнички поступак који је давао највише набоја за изражавање. Могућност да исечеке из новина — текстове, фотографије, слике, речи, слова — спојите с одређеном идејом, да им дате другу конотацију, изменивши контекст у коме су се првобитно налазили, показала се као колосална. Разликујући се од колажа, већ примењених у Цириху и познатих у авангарди, управо по томе што је фотографија добила примат, фото–монтажа је омогућила ироничан, сатиричан и пародичан приступ стварности, али исто тако и отклон од ње. Тема за то је било напретек. Поражени немачки империјализам и милитаризам, згажен национални понос, беда, глад, рушевине отаџбине (П. Тодоровић 2016б: 116).

А што се тиче фонетске поезије, за коју Хаусман много доцније тврди да је његов изум (плакат–песма, визуелна песма), ево шта је раније о њој писао лично он: „Пресудан корак у увођењу потпуне ирационалности у домен литературе био је усвајање фонетске песме,“ каже он у својој књизи *Courrier Dada* из 1958. „Усвајање“ је могло бити само нечег већ постојећег, као што се то догодило код циришких дадаиста.

Кад нас је 1917. Хилзенбек први пут упознао са својом збирком *Phantastische Gebete* и ревијом *Cabaret Voltaire*, **како то преноси Хаусман**, наша група је истог часа схватила на који начин би могла водити борбу за нову уметност. [...] У области ликовних уметности, та тенденција се огледала у стварању фото–монтаже (Бадер, Хаусман, Хартфилд, Хех, Грос), која је увела сликовито и симултано представљање углова гледања и планова с различитим перспективама, дајући као резултат неку врсту забавног непокретног филма. У области књижевности, она се одликовала препознавањем значаја *несвесној* и аутоматизма какав налазимо у Хаусмановим *Manifeste de la regularisation du sonи Poèmes phonétiques* (нагл. П. Т.) (Richter 1965: 112).

Из размене, непрестане, идеја, у том кључалом лонцу авангарде, из копирања, понекад и плагирања, сваки уметник је додавао неки свој зачин, неки нови укус том узаврелом јелу. Хаусман, рекосмо, непобитно спада у најужи круг инжењера уметности, од оних је иноватора који су оставили печат на свему чега су се дотакли. Али ових неколико цитата сведоче о томе да он није могао бити проналазач оптофонетске поезије, а о примату проналаска фото–монтаже илузорно је писати.

Али, вратимо се садашњости и српској авангарди, тачније сигнализму. Пола века дели настанак сигнализма од настанка дадаизма. Између 1916, кад је у Цириху рођена Дада, и средине шездесетих година прошлог века, кад је Тодоровић осмишљавао своју авангардну стратегију деловања, много тога се догодило, много тога променило. Први и Други светски рат променили су геополитичку, идеолошку, социолошку и културолошку слику света. Од револуције у уметности (кубизам, футуризам, експресионизам, дадаизам, конструктивизам, Баухаус, Де Стијл, супрематизам, апстракција у сликарству, роман тока свести) и друштву (Октобарска револуција, фашизам, нацизам, комунизам) које је баштинило време уочи, за време и после Првог светског рата, стигло се до разарачке ратне машинерије Другог светског рата, до концлогора, геноцида над народима недостојним аријевског ореола надљуди, над „нижим“ нацијама (Русима, Србима, Циганима, Јеврејима) и, коначно, Хирошима и Нагасакија. Све те промене пратила је технолошка револуција која ће прво полако, а потом све брже мењати свест човечанства. И као што су, на пример, футуристи били фасцинирани аеропланом, машином, аутомобилом, брзином, велоцитетом; конструктивисти, дестијловци и баухаусовци конструкцијом, новом архитектуром, продором у висину, новим сведеним дизајном, новим материјалима за градњу и продукцију предмета за широку употребу; дадаисти новим уметничким техникама (колажом, фотомонтажом, асамблажом, аутоматским писањем), тако ће и Мирољуб Тодоровић бити фасциниран справом званом компјутер. Истина, тих година кибернетика је била тек у повоју у односу на данашња достигнућа, али свеједно, појава те потпуно нове справе која ће, сведоци смо тога, радикално данас променити свакодневни живот већине људи, морала је бити

прилично шокантна за ондашњег младића. Коначно, друга половина двадесетог века јесте време онога што ће се доцније крстити неоавангардом, постмодерном или, називом који ми преферирамо, неоададом. Та „друга“ авангарда настајала је управо у времену незамисливог технолошког напретка наше планете, кад су справе попут телевизора, магнетофона, музичких уређаја, радио апарата, коначно и телефона, фрижидера, полако улазиле у већину домаћинстава. Дигитализацијом технике дошли смо и до данашњих гаџета, којима се ни број не зна, до истинске информатичке револуције.

Оно што је одлика доброг уметника, и што га разликује од просечног, јесте управо поседовање нерва за ново, готово пророчки дар да се предосети и дозира у уметности оно што тек долази, оно што ће тек касније генерације моћи да схвате. Тај нерв су имали протоавангардисти, тај нерв имају и поједини неоавангардни уметници, а Тодоровић свакако спада у те. И није ни чудо што ће управо у дадаизму Тодоровић препознати своје истинске претече, оне који су радикализацијом односа према старом померили границе не само уметности. Њихов псеудонихилизам², анархизам и окренутост револуцији свакако су репер будућим уметницима сличног назора, пре свега младим. А Тодоровић је, кад је стварао свој уметнички кредо, био млад. И тежио је револуцији, а не еволуцији у уметности.

Сигнализам је авангардни стваралачки покрет настао у нашој земљи **са циљем да револуционише све гране уметности**, а првенствено литературу и ликовне уметности, уносећи нов начин мишљења и креирања примерен електронској и планетарној цивилизацији. (нагл. П . Т.) (Тодоровић 2014: 82).

О Тодоровићевој свесности постојања дадаизма сведоче и неки његови текстови, настајали у периоду сигналистичких

2 Псеудо јер су итекако били свесни уметника који су им претходили и који су већ били направили одређене продоре у онострано у уметности (Жари, Аполлинер, Сандрар, Кандински, Пикасо, Делоне, Маринети), или уметничких традиција Јапана, Кине, Индије, Африке и Океаније. Прави нихилисти би се одрекли свега тога, али то је могуће само бацањем бомбе на музеје и библиотеке и њиховим потпуним уништењем.

почетака седамдесетих, посвећени том покрету.³ У више наврата он ће писати о овој теми. Тако ће у свом *Dnevniku avangarde* из 1990. објавити текст „Раул Хаусман у *Signalu*“, у коме ће се осврнути на сарадњу са овим дадаистом и тачно приметити како то није била прва сарадња Хаусмана са неким нашим авангардним гласилом.⁴ Овде се поново морамо вратити временски уназад, у период кад је Драган Алексић студирао у Прагу и тамо, како он тврди, интуитивно, открио исто што је већ постојало — дадаизам — а што ће он именовати оргартом (органском уметношћу).⁵ Све се то одиграло 1920. и Алексић ће врло брзо ступити у везу са разним дадаистима Европе. „За час сам био у вези са познатим — за мене непознатим — епископима дадаизма: Куртом Швигерсом, Раулом Хаусманом, Валтером Мерингом, Максом Ернстом“ (Алексић 1931: 3). Да је Алексић заиста ступио у везу са дадаистима потврђују и његова два писма Тристану Цари, пронађена у Фонду Цара у Паризу.⁶ Али то није све. Пре но што ће Алексић уопште стићи у Праг, у том граду ће се затећи Хилзенбек и Хаусман, на некој врсти турнеје на којој су промовисали дадаизам. Вероватно ће се на њиховој књижевној вечери затећи

- 3 Један од таквих текстова је „Ангажовани уметник на делу“, објављен у листу *Rag* 27. 2. 1976, као приказ Хартфилдове изложбе у Галерији САНУ. Никако не може бити случајан избор овог дадаисте који је, такође, припадао Берлинској Дади и који спада у њене најрадикалније чланове и оне универзалне уметнике — писце и ликовне ствараоце *истовремено* — какви су били многи дадаисти, какав је и сам Тодоровић.
- 4 Биће то, није тешко погодити, *Зенић* Љубомира Мицића, једно од ретких наших авангардних гласила које је ушло у све светске енциклопедије авангарде уз, свакако, дада ревије Драгана Алексића *Дада–Танк* и *Дадаџез*. У броју 9 од новембра 1921. Хаусману је објављен текст на немачком језику „*Sieg Triumph Tabak mit Bohnen*“ (Победа тријумф дувана са пасуљем) у коме се аутор, у некој врсти резимеа, одриче своје припадности дадаизму. Занимљиво, пошто тачно пола века доцније он тврди да је и даље дадаиста! У истом том броју *Зенића* објавиће своје радове и Драган Алексић, један од својих најзначајнијих теоретских текстова „Татлин. ХП/с + Човек“, као и песму „Предурализам“.
- 5 У тексту „Водник дадаистичке чете“, објављеном у листу *Време*, бр. 3243, Београд, 1931, који је нека врста аутобиографског резимеа дадаизма у нас, наравно уз одређене Алексићеве конструкције и нетачности, али надасве драгоценом као сведочанству постојања овог покрета и у нас, што је дуго било прећуткивано или игнорисано, уз олако доношене а, заправо, претенциозне и погрешне судове истраживача под јаким утицајем салонских комуниста и бивших надреалиста, на челу са Марком Ристићем.
- 6 В. Предраг Тодоровић. „Два писма Драгана Алексића Тристану Цари“, *Књижевна реч*, бр. 329, 1988, стр. 15.

и тај мистериозни господин Бренер, који ће доцније упознати Драгана Алексића са постојањем дадаизма. Да би се тај мозаик саставио до краја, требало је сачекати почетак 1921. и покретање у Загреду Мицићевог *Зенића*. Већ други број ове „Интернационалне ревије за нову уметност“, како стоји у њеном поднаслову, од марта 1921, доноси нам текст „Дада — дадаизам“, потписан са Зенитиста, који информира о париској Дади, а трећи број и први Алексићев текст „Дадаизам“, који почиње сад већ чувеним речима: „Уметност беше чама, досада.“ Тиме започиње устоличење дадаизма у српској авангарди, у чудној повезаности зенитизма и дадаизма, кроз дадаизацију Мицића и Пољанског, која ће оставити трага у неким од, у српској књижевности најрадикалнијих, жанровски хибридних, прозних и поетских творевина ове тројице уметника.

Спона која повезује наша два часописа, *Зенић* и *Signal*, није само дадаизам, већ пре свега авангарда или идеја о њој. Као што је Мицић предано форсирао авангардне тенденције Европе и света у релативно кратком трајању живота часописа (1921–1926), представивши по први пут нашој публици бројне авангардне уметнике, практично све уметничке авангардне тенденције тренутка,⁷ то исто ће радити Тодоровић у свом *Signalu*. Наравно, није реч о истој авангарди, али идеја водиља прве и друге и сваке следеће слична је: промена уметности, промена светоназора. О томе и говори Тодоровић у интервјуу из 1991,⁸ када каже:

Што се тиче часописа *Сигнал* и његовог поређења са часописом *Зенић*, мислим да су њихове улоге, у ова два српска стваралачка покрета сигнализму и зенитизму — различита. Зенитизам се потпуно исцрпео у/ и кроз часопис *Зенић*; покренут је кад и часопис (1921.) и угасио се са гашењем часописа (1926.)

7 У нашем тексту „Чаробна кутија *Зенића*“, *Књижевна историја*, XLI, 139, 2009, стр. 939–952, бавили смо се статистиком авангарде у овој ревији. Фасцинира податак о чак 160 сарадника *Зенића*, који су стали у 43 броја и цигло шест година излажења. Од југословенских до руских, немачких, чешких, мађарских, француских, јапанских, америчких, холандских, италијанских уметника, од зенитизма, преко експресионизма, дадаизма, конструктивизма, Да Стијла, руске авангарде, којој је посвећен један од првих тематских бројева у Европи, све је стало у *Зенић*. Па и Драган Алексић и Раул Хаусман.

8 „Сигнализам — феномен наше културе“, *Дневник*, 16207, 11. децембар 1991, разговор водио Андреј Тишма.

Сиџнал је покренут 1970. године, једанаест година након рађања идеје о сигнализму, две године пошто је објављен први манифест, а годину после стварања организованог покрета. Часопис је угашен 1973. године, али покрет је наставио свој интензивни живот даље захваљујући изложбама, заједничким наступима у другим часописима, зборницима, итд.

У нечему су, рекао бих, оба часописа веома слична: и *Зенић* и *Сиџнал* битно су допринели међународној афирмацији покрета и идеја које су заступали.

Тачно закључује Тодоровић да је часопис *Зенић* заправо створио идеју о покретању покрета, да Мицић није ад хок размишљао о томе пре покретања часописа. За разлику од њега Тодоровић је већ био покренуо покрет сигнализма, који се неће угасити престанком излажења часописа *Signal*. И тачно је да су оба часописа кључно допринела ширењу идеја оба покрета у међународним водама. Ми можемо додати да су оба часописа 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.

Како је сигнализам наста(ја)о крајем шездесетих година прошлог века, јасно је да је по дужини трајања то наш најдуговечнији (нео)авангардни покрет, и један од најдуговечнијих на свету. Пола века опстајући и одашиљући сигнале диљем планете Земље, сигнализам је, такође, ушао у многе зборнике и енциклопедије неоавангарде, и на томе се мора одати признање Мирољубу Тодоровићу, баш као што се мора препознати немерљива Мицићева, Пољанскова или Алексићева улога у позиционирању српске авангарде у светским оквирима. Захваљујући *Светиокрећу*, *Зенићу*, *Дада-Танку*, *Дада цезу*, *Дада Јоку*, *Кинофону* и *Сиџналу*, истински авангардној периодици наше уметности, Србија је мапирана на атласу модерних тенденција и у XX и у XXI веку. А то није мало.

Свих ових детаља свестан је и Тодоровић. На пример, у тексту „Инспиративни дадаизам“⁹, пишући о књизи Ханса Рихтера

9 М. Тодоровић, „Инспиративни дадаизам“, *Правда*, 30. мај 1991, поново објављено у књизи *Планетарна култура*. НПР Мирослав: Београд, 1995.

*Dada-Kunst und Antikunst*¹⁰ (Дада–уметност и антиуметност), он каже:

Оно што је за нас и нашу културу важно то је помињање дадаистичке публикације Драгана Алексића ДАДА ТАНК (1922) и репродукција њене насловне стране, што показује да српска књижевност и уметност нису ни у ком случају, пре седамдесет година касниле за европском и светском авангардом (Тодоровић 1995: 57).

Књига Ханса Рихтера је незаобилазно штиво сваком проучаваоцу авангарде и дадаизма посебно, а оно што је разликује од све бројнијих студија о овом покрету јесте то што је њен аутор био активан учесник Даде и авангарде, и то је остао до краја живота. Дајући при крају књиге неку врсту панорамског прегледа дадаизма у свету, Рихтер се осврнуо и на Алексићеву ревију *Дада-Танк*. Ево шта о њој каже:

У Загребу (Југославија), било је такође комешања: ревија *Танк* (1922) није дуго потрајала, али је изазвала дуготрајне реакције. Бунтовничкија и више анти од ревије *Ма*, та ревија је имала видљив знак Даде и објављивала је, према ономе што сам ја могао разумети, манифесте и песме у провокативном стилу Даде (Richter 1964: 190).

Ето како су вредновали српску авангарду пре пола века светски уметници, за разлику од већ споменутих домаћих „стручњака“, идеолошки острашћених и заслепљених ватрицом надреализма и ломачом комунизма. Тодоровић не окреће главу од својих претеча, не одриче их се пилатовски. Свестан је постојања и мејл–арта, визуелне поезије, речи–слика, фонетске поезије, апсурда, полуделих слова, разуздане типографије, фото–монтаже, колажа, перформанса, асамблажа, експеримената сваке врсте који су остали у аманет неоавангардним уметницима данашњице. То што су они своје, рецимо, типографске играрије, правили ручно, а он то ради уз помоћ писаће машине или компјутера, не мења ништа суштину авангардне поетике. Циљ оправдава средство, у овом случају.

10 Hans Richter. *Dada-Kunst und Antikunst*. Werner Haftmann, DuMont Schauberg: Köln, 1964.

Интернационализам је још једна заједничка одлика дадаизма и сигнализма. Први покрет се брзо раширио диљем Европе, па и света, укључујући припаднике бројних нација свих узраста, мушкарце и жене. Исто је и са сигнализмом, који од првог броја ревије *Signal* панорамски приказује светску неоавангарду. Осим Хаусмана, објављени су и Шимизу Тошихико, Аугусто де Кампос, Клементе Падин, Годехард Шрам, Адријано Спатола и Жилијен Блен, између осталих. И као што су дадаисти у својим бројним ревијама¹¹ објављивали уметнике припаднике различитих авангардних покрета (кубисте, футуристе, експресионисте, конструктивисте), тако исто и Тодоровић у својој ревији објављује уметнике који стварају конкретну, летристичку, визуелну, фонетску, асемантичку, идеограмску, кинетичку и компјутерску поезију, присталице мејл–арта, спацијализма. Броја жанрова неоавангарде много је већи од побројаних, али и ови наведени довољно илуструју њихову пролиферацију у времену постмодерне. Све оно што је протоавангарда пропустила да именује учинила је њена наследница неоавангарда, уводећи, наравно, и неке сасвим нове инвенције, првенствено захваљујући технолошком прогресу. *Signal* је тако постао прави паноптикум светске неоавангарде, уводећи нас поново у актуелне токове уметности. Логично, ако је „сигнализам за апсолутни експеримент у свим уметностима“ (Kornhauzer 1998: 79).

Predrag Todorović

The relation of Neo–avant–garde and Avant–garde on example of Signalism and Dadaism

SUMMARY

In our paper we are dealing with relations of Signalism and Dadaism, more precisely with the short cooperation of Miroljub Todorović and Raoul Hausman in the magazine *Signal*. Through their relationship we are analysing the position of Neo–avant–garde and Avant–garde, and what the latter one owes to previous. Todorović is one of those artists who is perfectly aware of the heritage of the historical Avant–garde, and he will confirm that in several of his texts. Inevitably we have mentioned our Avant–garde artists Ljubomir Micić and Dragan Aleksić, because they were both

11 У нашој студији *Дадаистички часописи* набројали смо чак педесет и три ревије које се могу назвати дадаистичким.

related with Haussman and with numerous other artists of that time. Haussman is a link that connects, in the interval of half a century, two Avant-gardes, two movements and two magazines, *Zenit* and *Signal*.

Key words: Signalism, Dadaism, Avant-garde, Neo-avant-garde, Zenitism, *Signal*, *Zenit*, Haussman, Todorović, magazine.

ИЗВОРИ

Дага–Танк

Дага џез

Der Dada

Зенић

Signal

ЛИТЕРАТУРА

Алексић, Драган. „Водник дадаистичке чете“. *Време*, бр. 3243, Београд, 1931,

Kornhauser, Julijan. *Signalizam srpska neoavangarda*. Prosveta: Niš, 1998.

Richter, Hans. *Dada – Kunst und Antikunst*. Werner Haftmann, DuMont Schauberg: Köln, 1964.

Тодоровић, Мирољуб. „Ангажовани уметник на делу“, *Раг*, 27. 2. 1976, Београд.

Todorović, Miroljub. *Dnevnik avangarde*. Grafopublik: Beograd, 1990.

Тодоровић, Мирољуб. „Сигнализам — феномен наше културе“. *Дневник*, 16207, 11. децембар 1991.

Тодоровић, Мирољуб. „Инспиративни дадаизам“. *Правда*, 30. мај 1991, поново објављено у књизи *Планетарна култура*. НПР Мирослав: Београд, 1995.

Тодоровић, Мирољуб. *Простори сигнала*. Агора: Нови Сад, 2014.

Тодоровић, Предраг. „Два писма Драгана Алексића Тристану Цари“, *Књижевна реч*, бр. 329, 1988, стр. 15.

Тодоровић, Предраг. „Чаробна кутија Зенића“, *Књижевна историја*, XLI, 139, 2009, стр. 939 — 952.

Тодоровић, Предраг. *Дадаистички часописи*. ИКУМ: Београд, 2016а.

Тодоровић, Предраг. „Дадаизам и надреализам“, у *Планета Дада. Историја и њојика*. Службени гласник: Београд, 2016б, стр. 302–310.

Haussman, Raoul. „Sieg Triumph Tabak mit Bohnen“. *Zenit*, бр. 9, новембар 1921, Загреб.

Haussman, Raoul. *Courrier Dada*. Le Terrain Vague: Paris, 1958.

Визије сигнала (зборник), Еврест медија. Београд, 2017.

Мирјана Бојанић Ђирковић

РОМАНЕСКНИ РАЗЛИЧНИК МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА: ПРИЛОГ ПОЕТИЦИ СИГНАЛИСТИЧКОГ ЖАНРА

I

Из данашње перспективе, Мирољуба Тодоровића можемо назвати не само првим, већ и најзначајнијим теоретичарем сигнала јер су његове класификације сигналистичких жанрова, нарочито поезије, и данас полазиште свакоме ко се упусти у теоријска промишљања овог уметничког правца.¹ Међутим, у односу на богат књижевнотеоријски, књижевнокритички и есејистички корпус Мирољуба Тодоровића који је посвећен жанровским одликама сигналистичке поезије, разматрања поетике сигналистичког романа доста су сведенија. Један од разлога је у чињеничном стању — у односу на поезију чија је природа била (и остала!) иницијални и најсиловитији истраживачки „пројекат“ сигнала од његових почетака, распони сигналистичког романа постали су предмет истраживања тек последње деценије ХХ века.² Сам Мирољуб Тодоровић у ово „истраживање“ креће 2000. године, романом *Тек шийо сам отворила поштыу*.

1 Значајан прилог теорији сигналистичких жанрова дали су и Јулијан Корнхазер и Живан Живковић својим докторским дисертацијама из 1981. односно 1991. године, али и потоњим радовима о поетици сигнала. Током разматрања поетике (нео)авангарде, сигналистичких жанрова дотицали су се и А. Петров (1976), А. Флакер (1982) и др., док се у библиотеци „Сигнал“ која траје од 1970. током друге деценије ХХI века интензивније публикују зборници студија о сигнализму који обједињују текстове еминентних, али и младих истраживача (в. *Мајија сигнала*, 2016, *Визије сигнала*, 2017). Библиотека „Сигнал“ објавила је и једну од обимнијих монографија новијег датума о сигналистичкој поетици (в. Марићевић, Јелена, *Лейтмотивица за сигнала*, 2016). Од сигналистичких стваралаца, поред Мирољуба Тодоровића, значајан прилог теорији сигналистичког романа дао је Слободан Шкерковић.

2 Навешћемо нека од запаженијих сигналистичких романескних остварења: *Пренајални живои* (1997) и *Нови Вавилон* (1998) Илије Бакића, *Земљофодија* (2013), *Невидљиви Марс* (2013), *Кофер* (2015) Слободана Шкерковића...

Следећи теоријску мисао Мирољуба Тодоровића о сигнализму, прецизније — у вези његовим са одликама, методама и циљевима, запажамо да је овај стваралац (у) својим радовима истакао најважније копче поетике сигналистичког романа са општим одликама поменутог правца:

1. *Слобода у стваралаштву која увек мора поново да се осваја*.³ У контексту романеског стваралаштва Мирољуба Тодоровића, свако његово дело које носи ову жанровску карактеристику можемо ближе одредити као роман — *новијуи* (метод, поступак). Поджанровски опус Тодоровићевих романа креће се на релацији епистоларни⁴ роман (*Тек што сам отворила пошту*, 2000) — шатро роман (*Шокинџ блу*, 2007; *Боли ме блајдинер*, 2009) — вербално-визуелни роман (*Areiron*, интернет издање, 2013). У основи поменутог „трагања“ за *новим јуишем* свакако се налази *ијра*, још једна универзална одлика стваралачког метода сигналиста.
2. *Важна је форма*. У радовима Мирољуба Тодоровића посвећеним распонима неоавангарде, често се налази на цитирање и/или парафразирање ставова В. Шкловског по питању значаја (и значења) форме. И за сигнаliste форма (склоп) је „душа књижевног дела“, предмет трагања, момент креативности, непосредни израз егзистенције уметничког дела. Трагајући за новом формом романа, Тодоровић је и залазио у област нелитерарних жанрова (писмо), и даље проширивао могућности функционализације вербално-визуелних песама унутар романа.
3. *Романојисац — инјермедијални (мулјимедијални, јоли-медијални) стваралац*. Монтажа, визуелизација, употреба технологија (папирних, електронских; компјутера, интернета) поступци су промовисани сигналистичком поезијом, али плодносни и када је у питању прозни израз. Међу уметницима који у домену истраживања могућности језика

3 Уп. „Слобода у стваралаштву — апсолутна нужност“ (Тодоровић 2013: 5).

4 У овом наводу користимо само експлицитну жанровску одредницу романа из подналова. Наставак рада осветљава још жанровских карактеристика романа *Тек што сам отворила пошту*.

обилато користе Мрежу, Тодоровић (2012: 203) нарочито издваја Илију Бакића и роман *Лег* (прецизније прво, интернет издање овог дела) називајући га афирматором „нет-спика“, односно техноговора који у поменутом роману настаје мешавином српског језика и енглеских и немачких израза. Такође, дела овог аутора, нарочито необјављени роман *Перфектни перфекти* (написан крајем 80–их и почетком 90–их година XX века), а потом и *Пренајални животи* и *Нови Вавилон*, Тодоровић (2012: 204) сматра „првим весницима онога што данашња критика назива хипертекстуалним романом“.

4. *Коришћење поштенцијала средстава масовне комуникације.* Перманентно у дослуху са временом у коме живи, сигналистички уметник обраћа се електронској цивилизацији на начин њој разумљив, пријемчив и атрактиван. С друге стране, електронска постигнућа ствараоцу нуде вишеструке креативне могућности. Да би искористио њихов потенцијал у стваралаштву, сигналистички уметник нужно мора да поседује креативну и интелектуалну одважност. У овом контексту треба поменути и тежњу сигналистичког ствараоца ка универзалној комуникацији, односно ка што ширем читалачком кругу, будући да се као медиј користи глобални и интерактивни интернет — „велика стваралачка лабораторија и радионица“ (Тодоровић 2013: 57) сигналистичког ствараоца.

II

Ја, по навици, чим попијем кафу, имам пошреду да се исјричам.
М. Т. Вид, *Тек што сам ошворила пошти*

Први роман Мирољуба Тодоровића, *Тек што сам ошворила пошти* (2000), најпре можемо назвати вербално–визуелним делом јер, поред текстуалних фрагмената — имејлова или поштанске преписке (писама)⁵, у своју структуру уводи и седам

5 Аутор Мирољуб Т. Вид свој роман поджанровски одређује као „епистоларни роман о пријатељству и љубави“.

визуелно–вербалних радова који корелирају са трећом доминантном темом романа а која, може се рећи, у себи сублимира оне означене поднасловом (пријатељство и љубав) — рат у Србији 1999. године. Међутим, у контексту стваралаштва Мирољуба Тодоровића, те из угла поетике сигналистичког дела, роман *Тек што сам ошворила њошћу* жанровски корелира са *Дневником 1985*. И *Дневник*, и поменути роман Мирољуба Тодоровића имају одлике *textum*–а⁶ — сигналистичког дела као компактне целине сачињене из поезије, прозе, фрагмената есејистичке природе и визуелних радова. Хронолошки, роман *Тек што сам ошворила њошћу* могли бисмо назвати *Textum*–ом III, односно другим делом „дневника 1985.“. Жанровску одредницу дневника у стваралаштву Мирољуба Тодоровића тенденциозно смо ставили између заграда, желећи да тиме укажемо на посве другачију природу поменутог дела у односу на речничку дефиницију дневника као књижевнонаучне врсте.⁷ Када је у питању формални аспект, белешке Тодоровићевог *Дневника 1985*. нису увек датиране; потом, у односу на класични дневник чији је главни лик сам аутор, у средишту Тодоровићевог *Дневника* је Сигнал(изам) јер ово дело прати свакодневна дешавања и токове поменутог правца. Прецизније, Тодоровићеве дневничке белешке имају карактер потцртавања темеља поетике сигнализма као уметничког правца: с једне стране, у белешкама се указује на изворе, одлике и тежње сигнализма, услед чега оне каткад попримају карактер манифеста (нпр. такве природе је белешка на стр. 120) у којем се истиче спецификум овог уметничког правца, али и природе сигналистичког ствараоца; с друге стране, белешке систематизују сигналистичке жанрове. Потом, белешке *Дневника 1985*. имају облик хронике активности сигналиста (било

6 Ово је наслов дела Мирољуба Тодоровића из 1981. године.

7 Жанровску специфичност *Дневника 1985*. осветљава и сам аутор, Мирољуб Тодоровић (2012: 27): „Све више ми се чини да на овај свој *Дневник* не гледам као на некакав зборник дневничких записа и сећања већ у њему видим један нови *лићерарни њроодукт* (подв. М. Б. Ђ.), дакле, дело формално и жанровски неодређено и неомеђено.“ Значајне карактеристике дневничког жанра у опусу Мирољуба Тодоровића истакла је Јелена Марићевић (2016: 59) у тексту о „face-book сигнализму“, односно Тодоровићевим неklasичним „временским линијама“.

да је у питању публикавање појединачних дела или излагање на колективним изложбама), а унутар поменуте хронике могу се пратити токови разних сигналистичких жанрова (визуелне поезије, mail-арта и др.). Једна група Тодоровићевих бележака има карактер одговора, али и провокације писцима и теоретичарима који се негативно писали о сигнализму и шире, о неоавангарди. Тодоровићеве дневничке белешке доносе и детаљан приказ културне и уметничке сцене у Србији, али и у престоницама сигналистичке уметности ван Београда (Паризу, Сан Франциску, Монтевидеу, Мадриду...) 70-их и 80-их година XX века. Уз преписке, поетичке и аутопоетичке белешке, есејистичке муњограме (који ће се касније у пар наврата издвајати у засебна Тодоровићева дела), од почетка до краја дневника можемо следити разне варијације „лајт-мотив белешке“ — сигналистичке песме Мирољуба Тодоровића која на свакој другој, трећој, петој... страници, у свега два-три-четири реда, на делу показује ослобађање енергије језика и њену моћ. Тек је незнатан број бележака приватног и личног тона, а њима се читаоцу откривају поједине чињенице у вези са Тодоровићевим стваралачким методом (начин стваралачког рада, услови, преокупације, сумње...) или пак приватним аспектом (брак, релација отац-син и др.). У сагласју са сцијентистичком базом сигнализма, Тодоровићеве белешке садрже разне научне занимљивости, ретке и драгоцене информације у вези са настанком разних технологија, податке из области читавог спектра наука, од природних (математике, биологије, хемије), до друштвених (науке о књижевности, историје, социологије...). Због свих наведених карактеристика, *Дневник 1985.* може се назвати правим *различником*: биобиблиографијом сигнализма, *Textum*-ом, полемиком (тачније, међашем двеју Тодоровићевих књига полемика *Шпйей за шуминдере* (1984) и *Певци са Бајлон-сквера* (1986)), те правом изложбом сигналистичких остварења, са више поставки (и позивница!). С обзиром на то да значајан број бележака *Дневника 1985.* има карактер преписке са разним ствараоцима, уредницима часописа и др., ово дело се с пуним правом може назвати и епистоларним романом. Чврсту релацију романа *Тек шйю сам ойворила йошйу са Дневником 1985.* потврђују и његови ликови (Динка, Виктор, Нада) који су доходили из поменутог дневника.

На почетку рада истакли смо да роман није био честа тема есеја Мирољуба Тодоровића у било ком виду, од „муњограма“ до оних који имају карактер студија. Изузетак је пар текстова посвећених романескном опусу других сигнариста — Слободана Шкеровића, Миливоја Анђелковића, Илије Бакића, Богислава Марковића, Звонка Сарића. Тодоровић је роман промишљао „на делу“ и кроз дело⁸: на самом пољу романескног стваралаштва настојао је да осветли сигнаристичке разлике овог жанра. Тако се први Тодоровићев роман, *Тек шћо сам ошворила ѿошћу*⁹, с пуним правом може назвати „романом комуникације“ у сигнаристичком значењу те речи — као ваннационалне, универзалне, планетарне (панлингвистичке), флукутирајуће, креативне; целовите и брзе¹⁰ комуникације. Без обзира на то што у романескној преписци дела *Тек шћо сам ошворила ѿошћу* фигурира више пошилаца и рецепијената — песника, уметника, „нетворкера“, међу којима су најфреквентнији Нада и Динка, јунак овог романа је Информација. Наведена тврдња резултат је више запажања: читајући имејлове (фрагменте, белешке) романа *Тек шћо сам ошворила ѿошћу*, уочавамо да адресанти (и адресати) перманентно промишљају теорију и праксу информације и комуникације, од њихове научне стране, преко процеса слања, преношења, пријема, запамћивања информације, до самог значења овог појма. Сви поменути проблеми потцртани су већ првим Надиним имејлом упућеном Викију. У имејлу датираном као пети дан месеца октобра 1998. године, Нада из позиције „тамо“ (преко „гране“, у „прелепо уређеном свету“) даје пар рефлексија о благодети

- 8 Промисљање жанра „на делу“, а тек потом књижевнотеоријски, есејистички и другим видовима дискурса ван „језика“ уметности, поетичка је константа Мирољуба Тодоровића. На овај начин Тодоровић је крајем 50–их година XX века „промишљао“ поезију коришћењем језичких амалгама егзактних наука. Теоријско разматрање жанрова сцијентистичке (касније сигнаристичке поезије) уследило је манифестом из 1968. (*Поезија — наука*), а касније и низом текстова сличног карактера.
- 9 У раду наводимо само бројеве страна романа *Тек шћо сам ошворила ѿошћу* (Београд: Феникс, 2000).
- 10 На брзину протока информација у електронској ери и човеково перманентно интересовање за „нову“, „свежу“ и „брзу“ информацију алудира се прилогом „тек“ у наслову романа, али и у дискурсу самих адресаната и рецепијената који „по навици, чим попију кафу, имају потребу да се испричају.“ (19)

„машине“ („моћног рачунара“) и интернета, односно нових медија/ технологија у процесу комуникације и откривања „невероватне количине света“ (Тодоровић 2000: 5). Имејл–преписка у овом роману је *сиџнал* споја више градова широм света (Беча, Бостона, Пекинга, Будимпеште, Јерусалима, Београда).

Средишња тема романа готово по сигналистичком упутству обликована је „из хаоса наше савремене цивилизације“ (Тодоровић 1985: 279) — у овом случају, из хаоса рата који је 1999. године задесио Србију. Свих седам визуелних песама инкорпорираних у ткиво романа *Тек шџо сам оџворила џошџу* корелира са његовом доминантном темом, а на плану форме поприма карактер кадрова из ратних, петоминутних вести у чијем су фокусу, као што памтимо, биле нове мете. Метод обликовања ових песама је углавном визуелни (сачињене су из фотографија порушених здања), ока и каткад атома језика (графема). Функција визуелних (и визуелно–вербалних) песама романа *Тек шџо сам оџворила џошџу*, односно „target“–а, јесте пренос објективних информација у вези са бомбардовањем Србије на универзалном фото, односно кадар–језику, те успостављање планетарне комуникације. На плану форме, наведене песме („targets“, информације) попримају карактеристике сцијентистичке поезије (објективност, јасноћу, прегледност), а захваљујући контексту у коме се налазе (али и самим контекстом–материјалом унутар кога су обликоване) проширују функцију сигналистичке поезије сцијентистичког и визуелног усмерења. Најпре, успешност метода обликовања који тежи ка универзалној комуникацији најширих размера потврђен је садржајем романа: између Наде, Динке и више сигналистичких уметника широм света спонтано се успоставља комуникација која поприма размере правих *mail–art* планетарних изложби. Задржаћемо се на анализи сваке од визуелних песама утканих у ткиво романа *Тек шџо сам оџворила џошџу*.

Контекст визуелно–вербалног рада бр. 3 чини фотографија порушене зграде РТС–а. Уз фотографију и графеме, саставни део ове визуелне песме, како је жанровски можемо одредити, сачињава слика/ цртеж/ црно–бела фотографија ока. У ширем контексту романа *Тек шџо сам оџворила џошџу*, сигналистички рад о којем говоримо остварује значајан семантички спектар: ова вербално–визуелна поема би се најпре могла читати као

ударна веси, чему превасходно доприноси слика ока лоцирана у горњем десном углу, где обично на екрану стоји ознака телевизијског канала. Тако ово дело поручује: „обавезно видети“ и „шеровати“ информацију о бомбардовању највећег медија у Србији (што је у сагласју са поетиком епистоларног романа, односно имејл-арта, на чије карактеристике указујемо у овом раду). Читањем (гледањем, проматрањем, промишљањем) ове песме у више смерова (конкретно, њеним окретањем у смеру казаљке на сату, или супротном), што је опет на трагу сигнал-поетике (поетике „живог“, у више смерова разгранатог сигнала), можемо ишчитати још неке информације које носи ова „вест“: читалац са говорног подручја српског језика може ишчитати речи „критичан“ и „пропало је“, чиме песма — вест додатно добија на важности и драматичности. Из једног угла атоми језика творе реч „LUUD“. С обзиром на то да „атоми“ оивичују фотографију порушене зграде, они нас уједно наводе на још један њен контекст, схизофрени, ратни, хаотични. Овим се трећа визуелна песма чврсто везује за романескно тематско језгро, рат-Хаос, а у функцији је „опомене“. Потом, фотографија порушене зграде РТС-а на симболичкој равни представља прекид комуникације, што се, не само из угла романа *Тек шиио сам оиџворила ѿоишиу*, већ у контексту целокупне сигналистичке поетике одређује као супротност сигналистичкој тријади (човеку, материји и свемиру) као чворишту („апејрону“) „живог“ живота. Дакле, трећи визуелно-вербални рад представља најкритичнији аспект живота (прекид комуникације), опомиње пред Хаосом и тражи нетремице сагледавање као „обредне“ радње — манифестације „живог“ живота у шуму — прекиду вербалне комуникације. Будући да смо услед наведених релација са Комуникацијом (Информацијом) и ратом — Хаосом као тематским и семантичким чвористима романа трећи вербално-визуелни рад истакли као средишњи, остале сигналистичке радове који су инкорпорирани у роман *Тек шиио сам оиџворила ѿоишиу* сагледаћемо кроз призму „вести“.

Прва вербално-визуелна саставница Тодоровићевог романа има амбигвитетни карактер ламентације и транспарентности са митинга. Док колаж фотографија доноси сцене са српских улица, приказ порушене светиње и карту са „метама“, вербални рам на једном

од најраспрострањенијих језика света, готово са транспарента поручује, односно из масе митингаша „навијачки“ повикује „Stop bombing Yugoslavia“. На другом раду његов вербални део твори сузу која се грана у три правца. Из „сузе“ може се ишчитати реч „овога“ која изостављањем графеме „g“ рецепијента уводи у тему треће вербално–визуелне песме о прекиду комуникације, а са њима семантички корелира и песма бр. 6 чији визуелни контекст чине фотографије порушених мостова. Четврто дело такође се жанровски може одредити као визуелно–вербална песма, али овога пута патриотског карактера, на који се алудира фотографијом порушене зграде генералштаба, те поруком „генерал“ (ћириличним писмом). Пети рад је готово пропорционално вербално–визуелног карактера. Надовезујући се на два имејла (из 8. и 9. маја 1999.) о митинзима у Пекингу, пета песма садржи обиље порука — транспарената који „документују“ Маринино запажање да „тихо, али сигурно, ЛАВИНА ПОЧИЊЕ ДА СЕ ВАЉА“. Ово дело са 71. стране романа садржи и једно „ЗАШТО“. Одговор, наравно, није „транспарентан“.

На плану садржаја Тодоровићевог романа о којем говоримо, уочава се и сродност са науком која се очитује не толико на нивоу дискурса, колико у домену циљева ка којима је усмерена ова „роман — комуникација“. Дело *Тек шиио сам оиџворила йошишу* из више аспеката настоји да дефинише рат, а заједничко свим тим угловима гледања јесте изједначавање ове планетарне појаве са Хаосом, такође планетарних размера. „А неко рече тамо где почиње војска, престаје логика.“ (83), тек је једна разних варијација о природи рата — хаоса, наведена у имејловима адресаната романа *Тек шиио сам оиџворила йошишу*. Са даљине, односно са „тамошњег“, бостонског тла, једна од ратних страна одређује се као „цивилизован“ западњаци, „искусни“ и добро „истренирани“ када је у питању „еколошко загађивање и истребљивање“ (83). Наводницима које употребљава Динкина другарица Елена, једна од адресанткиња романа, не упућује само на ироничну конотацију; реч *цивилизован* наводницима је прекодирана у кључу „једне невеселе будућности“ (82) у знаку Хаоса — рата. „Одавде“, са бомбардованог тла, адресанти (нарочито Динка) преносе имејлом непосредан доживљај рата: грувања и рушења објеката, грмљавину ПВО одбране, осећај „дуге ноћи“ и „поганог

времена“ (84) које се мери „смирелама“ и „шизелама“. На улици, у маси преовладава осећај страха, а уочавамо га у Динкиним коментарима о дијалозима пролазника у којима се све више „барата чудним изразима“ и траже „духовитије замене речи како би се олакшао њихов прави смисао“ (86). Док је у контексту романа поменута супституција „одбрана“ од стварности, рата и страха, на плану сигналистичке поетике она корелира са сегментом који се односи на тежњу ка универзалној комуникацији која се, у контексту поетике поменутог уметничког правца, између осталог остварује и колоквијалним, те шатро говором као варијантом крипто–језика који „живи“ у свим културама света. Шатро именице „смирела“ која је „одзвиждала своје“ и „шизела“ након које следи бацање „крмача“ (бомби) осветљавају Динкин ироничан, и на моменте „ругалачки“ однос према рату — хаосу. Такође, оне се својом „схизоидном“ конотацијом у потпуности уклапају у надреалну атмосферу хаоса и на најбољи начин је дочаравају рецепијенту романа. Духовитост, дескриптивност, надреалност, иронија и сарказам неке су од општих одлика шатро језика. Језик „ван закона“ (општеприхваћене конвенције, стандарда) легитимисан је самом „измештеном“ свакодневицом у фукоовском значењу те речи; хронотоп Србије у периоду март–јун 1999. године у Тодоровићевом роману поприма одлике топоса *друіої месїа*. Стога, можемо закључити да посезање аутора романа за колоквијализмима и шатро језиком није интендирано само сигналистичким освежавањем дискурса новим, атрактивним речима, већ омеђавањем једне „породице“ физички расејане, удаљене, али, с друге стране, осећајем и доживљајем до те мере повезане да се налази у стању перманентне, пулсирајуће, дамар–комуникације у којој се страх нивелише духовитошћу, а лица рата–хаоса као средишње информације издраздава. „Смирела“ и „шизела“ носе семантички потенцијал двају песничких слика: пустих градског трга у подне које се, узимајући у обзир семантику које ово доба дана има у фолклорној традицији, преко „глувоће“ повезује са временом демона. Шатро речима демон (рат — Хаос) још једном је детронизован у роману *Тек шїїо сам оїшворила їошїїу*. Услед свега наведеног, овај роман можемо назвати креативним одговором на духовну ситуацију једног времена, односно једном

визијом „Човека, Материје и Свемира“¹¹ — хаотоичнодуховитом, схизоидносмиреном, груваноћутљивом, али надасве архетипском, апејронском.

На човекову жудњу за информацијом као средишњом темом романа алудира се и прилогом „тек“ из наслова. Ликови романа (адресанти и реципијенти) све време настоје да „ухвате корак“ са брзином протока информација у електронској ери. Седење испред монитора компјутера и умрежавање ритуал је раван испијању кафе. Насушна потреба за информацијом у природи је свих ликова романа, а поједини од њих усмерени су ка промишљању самог појма „информација“. Примера ради, Нада закључује („капира“) да информација захтева концизност („малко писање“, 5), да треба да буде усмерена ка већој „количини света“, а за њено преношење потребна је „моћна машина“ („сјајна справа“) која једина гарантује успешан, ефикасан и потпун пренос. Сама информација, такође према Надином тумачењу, треба бити „популарна у свету и шире“; стога се информације које ова адресанткиња преноси у својим имејловима највише односе на две универзалне појаве — уметност и рат.

III

Како смо на почетку сегмента рада који се односи на тумачење романа *Тек шћо сам оћворила йошћу* ово дело назвали сигналистичким романом — *различником*, у овом, завршном делу, систематизоваћемо његов сигналистички спецификум:

1. Захваљујући свом визуелно–вербалном полу, *Тек шћо сам оћворила йошћу* постаје не само полимедијална, већ и анационална (наднационална) књига о рату као исконском и универзалном злу.
2. Указујући на вредност пријатељства и љубави и њихову снагу опстанка чак и у времену хаоса (рата), први Годоровићев роман задобија космички карактер и постаје роман о „постању“ новог, светлијег света, рођеног из мрака хаоса и шума; света који „збори“ универзалним (чак универзумним!) сигнаlima.

11 Ово је заправо део наслова сигналистичког манифеста „Поетска визија Човека, Материје и Свемира“.

3. Тек што сам отворила пошту није само роман о универзалној, већ и о перманентној комуникацији, што је такође на трагу сигналистичке поетике, прецизније мејл–арт уметности. Међутим, за разлику од сигналистичких мејл–арт акција које брже и неуспеле комуникације, сваки фрагмент Тодоровићевог романа о којем говоримо „тек“ је једна информација, али уланчана као одговор — ново питање у вези са сигналистичком тријадом. Тачније, сваки фрагмент носи чувену поруку Тодоровићевих мејл–арт радова, „Think about Signalism“. И не само то: сваки од фрагмената романа својим „зракастим“ карактером позива читаоца да исцрта још један путоказ Човеку, да материју наново преобликује (у роману — и буквално, творећи сопствени поредак читања фрагмената), а надасве да, следећи романескна сигналистичка „озрачења“ поменутих суштина, зарони дубоко у само средиште живог живота како би га још једном изблиза сагледао.
4. Надовезујући се на претходно запажање, још једном треба истаћи да се роман *Тек што сам отворила пошту*, захваљујући свом фрагментарном и колажном карактеру може назвати и предлошком за *ready-made* дело у сигналистичком значењу које позива читаоца да од нађеног, готовог материјала (преписки, есеја, манифеста, вербално–визуелних и визуелно–вербалних песама, слогана...) твори ново дело, те да на тај начин себе укључи у масовну комуникацију коју тематизује и собом представља Тодоровићев роман, односно, да се *умрежи*.

ЛИТЕРАТУРА

- Марићевић, Јелена. *Лејџимација за синализам*. Београд: „Everest Media“, 2016.
- Todorović Vid, Miroljub. *Tek što sam otvorila poštu*. Београд: Feniks 2000.
- Todorović, Miroljub. *Dnevnik 1985*. Ниш: Unus Mundis, 2012.
- Тодоровић, Мирољуб. *Сиварносѝ и ушћојѝја*. Београд: Алтера, 2013.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/romaneskni-razlicnik-miroljuba-todorovica/>

Мирјана Бојанић Ђирковић

ПОЕТИКА СИГНАЛИСТИЧКОГ РОМАНА

УВОД: КА ПОЕТИЦИ СИГНАЛИСТИЧКОГ РОМАНА

Револуционарна поетика сигналистичког покрета комплекса идеја међу којима су, од првог његовог манифеста, водеће изна-лажење и увођење нових метода егзактних наука (математике, физике, биологије, хемије, астрофизике), технологије и др. у стваралачки процес, од самог почетка усмерена је ка свакој од појединих грана уметности, са циљем освежења / обогаћивања њиховог жанровског корпуса и шире, самог медија стварања уметности. Од 1959. године, која се узима за почетак сигналистичког правца у књижевности, па до данашњих дана, може се констатовати потпуно остварење „пројекта сигнализма“¹: сигналистички стваралачки метод зашао је у све поре жанрова уметности.

У контексту књижевности, један од зацртаних пројеката овог покрета био је сигналистички роман. У складу са амбивалентном поетиком хетерономије вођене истом, револуционарном и експерименталном идејом, сигналистичко виђење романа у основи остаје комплексно али се ипак, упоредном анализом текстова најзначајнијих стваралаца сигналистичког романа, могу уочити његове темељне карактеристике.

1. Сигналистички роман ступа у активан однос према савременим достигнућима науке и технологије. Иако на први поглед ово звучи као опште место не само сигналистичке поетике, већ и романеског жанра који је, како наводи Михаил Бахтин, најзначајнији проучаваца његових корена, у перманентном кон-

1 Жива енергија сигнализма не да се омеђити речничким дефиницијама. Примера ради, уколико би читалац посеглао за информисањем о основним одликама сигнализма као књижевног покрета у Речнику књижевних термина, сусрео би се са информацијом: „radi se i na signalističkom romanu i eseju, kao i a s. u dečjoj poeziji.“ (Konstantinović 1985: 717). Из данашње перспективе, поменути жанровски корпуси сигнализма до те мере су нарасли да се уочава потреба за њиховом систематизацијом.

такту са савременом стварношћу, што се не ограничава само на временске координате његове „књижевне слике“ (тему, мотиве, ликове), већ уједно имплицира његов активан однос према (сваком) текућем жанровском корпусу. Потом, унутар поменутог односа, и у случају сигналистичког романа уочавамо његов дисхармонични карактер: он савремене жанрове (нпр. блог /веблог/) уводи у своју структуру, али уједно и разобличава, чак пародира њихову. Примера ради, у релацији са интернетом, сигналистички роман најпре у њему види ново енергетско поље које бесплатно нуди расуто духовно добро, те ову непотрошну енергију која извире из саме основе функционисања интернета преузима као уметничко средство. Сигналистички роман користи метод „стварања из машине“ (буквално!)².

2. Поред тога што у контексту поетике сигналистичког романа технолошко окружење посредује у његовом стварању, оно уједно посредује у његовом емитовању (објављивању, излагању) и пријему. Дакле, сигналистички роман рачуна на другачији вид рецепције и на другачији тип читаоца од оног којег имају на уму теоретичари класичног романа (мада се због саме природе романескног жанра — непостојање чврстог канона, појам *класичности* треба употребљавати уз извештан опрез). У комуникативном ланцу сигналистичког романа обликованог и публикованог у интернет окружењу имамо аутора иницијалног текста, читаоце са чијим се креативним читалачким искуством, сензибилитетом и схватањима „иницијални креатор“ сусреће непосредно испод текста романа, у делу за коментаре. Тако међу реципијентима сигналистичког романа публикованог на блогу имамо предлагаче другачијих решења, оне који подржавају или оне који оспоравају дато дело; сараднике, гледаоце, „заверенике“ и др.³

3. Сигналистички роман структуриран/ креиран и публикован на интернету (сајту, блогу) одликује перманентно настајање јер интернет мрежа, као место сусрета „аутора иницијалног

2 Уп. са стваралачким методом Јарослава Супека у роману *Бројке*.

3 Наведени појмови читалаца сигналистичког романа преузети су из „Манифеста о визуелном роману или Мрежом речи умрежити Гугл“ Миливоја Анићковића (*Савременик илус: књижевни часопис*, бр. 187/188, 2010, стр. 48–51; исти текст доступан је и на сајту: <http://www.amika.rs/TrinaestoSazvezdje/ManifestVizuelniRoman.htm>).

текста“ и читалаца имплицира читалачку активност (реакцију–коментар–предлог–наставак; креативно учешће), те у основи овог „текста“ лежи променљивост и непредвидивост грађања. Текст расте са читаоцима и постаје „Re–Activ“ текст, каквим га назива Миливој Анђелковић. Дакле, сигналистички роман овог типа почива на поетици интерактивности⁴ електронске књижевности, с тим што је, у односу на „класични“ електронски роман, овде електроника зашла и у сам чин креације, те он говори и својим различитим садржајима, и контекстом у коме се излаже. Велика Мрежа доприноси већој комуникативности текста — учешћу ширег круга читалаца, готово истовремено. Као посебну карактеристику интерактивности сигналистичког романа креираног на мрежи и за мрежу ствараоци издвајају „магнетизам метафизичког додира“ плодносног за креирање интернет дискусије⁵ (дискусије на мрежи) која се такође сматра интегралним делом сигналистичког романа овог типа.⁶ И без изостанка реакција на које рачунају „ствараоци иницијалног текста“ сигналистичког романа, сама његова структура (фрагментарна, текстуално–визуелна, монтажна и др.) имплицира активног читаоца у којем ће се понуђено преобликовати, реорганизовати, како би се створио (тренутно) коначан текст. И сама техника читања разликује се у односу на „класичну“: „свици“ романа одмотавају се кликом или преласком на други линк. Поједини типови сигналистичког романа (визуелни електронски) уместо назива

4 Овде се позивамо на запажање Миливоја Анђелковића (нав. дело.) да „Готово сви сигналистички аутори сигналистичко стваралаштво сматрају претечом интерактивности.“

5 Поједини теоретичари (и ствараоци) у овој карактеристици сигналистичког романа виде ништа друго до Сократов дијалектички метод.

6 Међу интересантнијим интегралним деловима сигналистичког романа оваквог типа свакако јесте преписка (односно део „... И коментари“) романа *Насељавање Виз@нтије* Миливоја Анђелковића. Међу реципијентима овог романа уочавамо и оне који негирају сам појам визуелног романа као једног од типова сигналистичког романа, прецизније његове електронске варијанте („Визуелни роман је у ствари ништа друго до стрип и филм“, један је од читалачких коментара); насупротив „Glisicu“, Бранислав Гузина као један од читалаца/коментатора/афирматора наставка романа, *Насељавање Виз@нтије* види као простор који чека креативни ред. Подстакнут коментарима читалаца, „иницијални креатор“ романа одмотава још свитака његовог штива; након што је стекао нове читаоце и коауторе, роман *Насељавање Виз@нтије* настава са грањањем на преко 50 наставака...

„одељак“ користе термин „екран“.⁷ Уједно, овакав вид општења сигналистичког (електронског) романа са читаоцем представља повратак комуникацији у најизворнијем значењу те речи — као темељу и храни човековог открића. У контексту комуникативног ланца сигналистичког електронског романа она постаје друштвеноисторијска, егзактна, уметничка.

4. Анимација и/ или провокација? Не рачунајући на питања карактеристична за рецепцију романа у класичном значењу те речи (Шта ће бити после?), поједини аутори сигналистичког романа усмеравају се на два ефекта као темељна када је у питању овај вид књижевне комуникације. Први је провокација, а он је најпре резултат онеобичене форме романа; други је анимација у чијој је основи такође провокација и то конзумента (може се рећи да се аутори сигналистичког романа обрачунавају са конзумеризмом, те да, слично руским формалистима, своје читаоце желе да отргну од аутоматизма препознавања и преусмере ка „виђењу ствари“, ка продуженој перцепцији). У овом контексту, као успелији сигналистички роман који рачуна управо на поменуте ефекте истиче се Анђелковићево *Насељавање Виз@нџије*. Полемика у вези са овим романом није вођена само на сајту и блогу аутора, већ и у разним публикацијама („P. U. L. S. E.“ и др.).

5. Услед поменутих карактеристика, жанровску одредницу „роман“ у контексту сигналистичког књижевноуметничког корпуса некада треба узети условно као замену за недостајући назив „обимнијег рада чисто визуелног карактера“, састављеног од свитака, забележеног, примера ради, на траци машине за сабирање ширине 5 сантиметара и дужине неколико метара, које се не чита него излаже, и које нема аутора већ је резултат механизма „МЗС“ (машине за сабирање), какав је претходно поменути Супеков роман. Дакле, сам текст сигналистичког романа дијаметрално се разликује од класичног и својом структуром, и својом функцијом. Насупрот хипнотичком тексту романа у класичном значењу те речи који омогућава више видова читаочеве идентификације са јунацима, стоји отворени текст који се може наставити, надградити, оспорити.

7 Уп. Анђелковић, Миливој, *Насељавање Виз@нџије*: визуелни електронски ром@н на 1002 екран@, Београд: Тардис, од 2012.

6. Матрикс ефекат: поједини сигналистички романи (нарочито они визуелног електронског типа) иницијално су формирано као трансмедијални пројекат за читање, гледање, излагање на паноима, емитовање на екрану, извођење на сцени (као што је нпр. *НасељавањеВиз@нтије* М. Анђелковића).

7. Сигналистички роман, нарочито тип о којем говоримо, нема привилеговани фабуларни центар, већ текст сигналистичког романа најчешће прича више упоредних догађаја. У појединим сигналистичким романима или њиховим деловима (нпр. у трећини постова *Копера* С. Шкеровића) учавамо одсуство фабуле, а некада и потпуно одсуство наративности (искључивање ликова, простора, времена, искуствености, „оживљавања света“ који се, градацијски, узимају као ознаке степена наративности текста⁸). Како је истакао Слободан Шкеровић, пишући о новим облицима (сигналистичке) прозе, „прича се користи као жица инструмента да се нагласи напетост односа бивање — егзистенција“. Романи Слободана Шкеровића нарочито истражују технике приказивања ове егзистенцијалне напетости.

8. У односу на богат жанровски корпус сигналистичке поезије, при чему се њене две главне скупине — поезија која експериментира у области језика и вербалног и, с друге стране, поезија која експериментира у области визуелног и вокалног даље разлажу на најмање дванаест поджанрова (статистичку поезију, пермутациону, комбинациону... односно визуелну, звучну, компјутерску и др.)⁹, систематизација жанрова сигналистичког романа задржава основну поделу, аналогну сигналистичкој поезији; међутим, поджанровски систем је знатно сведенији, те се као фреквентнији поджанрови сигналистичког романа издвајају поетски роман (што се термилошки преклапа са врстом класичног романа у домену његовог односа према другим жанро-

8 Ово се односи на степене наративности у очима посткласичне наратологије. О самом појму наративности и скаларном приступу наративу опширније в. Ryan, Marie — *Laure, Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore and London 2011.

9 О жанровима сигналистичке поезије опширније в. Тодоровић, Мирољуб, *Простори сигнала*, Нови Сад: Агора 2014, стр. 108–109. Поједине жанрове сигналистичке прозе (шатро причу, шатро роман, Facebook сигнализам) разматрала је Јелена Марићевић у монографији *Лейтмотивица за сигнала*: *Илустрације сигнала* (Београд: Everest Media 2016).

вима) и блог–роман. С обзиром на то да већина сигналистичких романа садржи елементе научнофантастичног и антиутопијског, требало би избећи узимање присуства ових елемената за даље типолошко разврставање сигналистичког романа. С друге стране, сигналистички роман, нарочито његов електронски тип, некада је немогуће спецификовати у односу на разне верзије електронске прозне књижевности као што су е–пистоларни роман, онлајн колумна о чијим карактеристикама (делом у контексту сигналистичке прозе Миливоја Анђелковића, а већим делом у ширем контексту електронске књижевности) подробно пише Владислава Гордић Петковић у *Виртуелној књижевности* (2004).

9. И, на крају, треба истаћи да сигналистички роман није само нови технолошки, већ и нови естетски феномен, на чему ћемо се задржати у одељку који следи.

СЛОБОДАН ШКЕРОВИЋ КАО ТЕОРЕТИЧАР И ПИСАЦ СИГНАЛИСТИЧКОГ РОМАНА

Теоријску мисао Слободана Шкеровића о сигналистичком роману можемо пратити кроз више есеја овог аутора: „Телеологија модерне и сигналистичке прозе — искорак из читања у моћ стварања“ (2008), „О Интернету, Пројекту Растко, Енергетском пољу“ (2007), „Демон сигнализма“ (2007), „Говори асемички о асемичком“ (2014) и др. Оно што се уочава читањем есејистичких бележака овог аутора јесте чврста веза са сигналистичком традицијом Мирољуба Тодоровића, али и освежавање сигналистичке прозе песве новим видовима стварања и новим увидима у њене ефекте.

На трагу сигналистичке поетике Мирољуба Тодоровића¹⁰, и то оних сегмената који се односе на сцијентистичку поезију као структуру Универзума и Материје — њихових међусобних прожимања, услед чега овај аутор као њене главне карактеристике песме–материје налази виталност и неуништивост, слободу према свим категоријама времена („присутност у космичким размерама“), те тежњу ка замршеним неорганским и аморфним облицима, Шкеровић као основне карактеристике сигналистичког

10 Подаци су преузети из: Тодоровић, Мирољуб, нав. дело, стр. 22, 11, 7.

романа издваја окретање ка науци као оруђу за редефинисање поједностављених елемената света и отварање нових димензија којима се животно искуство да артикулисати, потом „поетску будност“ (бдење) и спекулативност који се на стилском плану читују кроз убацивање „рафала информацијских пакетића“ са циљем да се накнадно (или никад) сложе у одговарајуће целине, деформисање синтаксе и додавање вишка значења речима, те се код писања сигналистичког романа поезија користи као светлост која прожима материју говора, која оживљава, провоцира, позива на теоријско умовање. Идеју „поетске будности“ Шкеровић је изложио и путем предговора својих поетских романа (у контексту *Невидљивој Марса* не може се говорити о предговору у класичном значењу те речи јер његову функцију преузима колаж цитата углавном из дела квантних физичара). Откривајући стваралачки процес *Земљофодије*, једног у низу својих дела поетске и филозофске прозе, С. Шкеровић читаоце упућује на начин писања који својом методом разарања форме треба да резултира „ослобађањем енергије — поетске енергије, која јесте увид (*intuitio*)“. Стога се аутор овог романа опредељује за усвајање позиције изван простора и времена, што се у контексту *Земљофодије* конкретизује кроз лик архетипски разједињеног Цоа — праслику босоног сведока, младог, неискусног песника обузетим амбицијом да сакупљено искуство о свету обједини у холистичку визију. Босоноги сведок је трансфикционални лик Шкеровићеве прозе; у роману *Кофер* појављује као „ја-кофер у мисији од Бога“. Заједничка особина поменутих јунака архетипског лика у прози Слободана Шкеровића јесте племенита равнодушност, што је, уједно, неопходан „састојак“ посматрача у мисији пута ка знању независном од конкретног човековог искуства, а коме теже ликови Шкеровићевих романа.¹¹ Дакле, опште место Шкеровићевих романа — да је „поезија основ сваке прозе и да се проза, до краја исцеђена, неминовно јавља у својој *суштини*: као поезија“¹², није ништа друго до још

11 Узимајући у обзир шири корпус сигналистичке романескне прозе (дела Илије Бакића, Богислава Марковића и др.), биће — перцепцију можемо означити као топос ових дела. Такође, у овом корпусу поменути топос јавља се у истој функцији приповедача — лика.

12 Шкеровић, Слободан, *Земљофодија: поетски роман*, Београд: Everest media, 2013.

једна апологија поезије као бића језика Човека, Језгра, Универзума, Материје и њихових међусобних прожимања, а надасве архајског начина тумачења и дешифровања порука природе. Овако схваћена поезија, те поетска будност као њена есенција, имплицирају не само имагинативну енергију креације, већ енергију транс саме рецепције, што су, заправо, од искони карактеристике песме.

Сигналистички роман обраћа се оку и духу; ред који читалац успоставља примајући „информационе пакетиће“ пре се може назвати произвољношћу у односу на чуло, него кохерентношћу у основном значењу те речи. Читаоца сигналистичког романа Шкерковић упоређује са „туристом који обилази фантастичне архипелаге. У потрази за собом, он већ својим кретањем ствара те архипелаге.“¹³ Ово нас враћа ка кључном елементу стваралачке поезике сигнала — стваралачком хаосу, апејрону. Сигналистичко дело, према речима Мирољуба Тодоровића, води нас

„од експлозије језика
преко необичних речи
граматичких и синтаксичких творевина
до унутрашњег понора
Зрачног апејрона“¹⁴,

а само „вођење“ имплицира и концепт рецепције као стваралачке игре. Сигналистичка дела читаоцу омогућавају да „ужива у радости на извору“ (Шкерковић 2007: 148), у средишту имагинативне космогоније бића и језика. Читање — путовање „одвија се кроз створену природу, али се међузвездани погон напада стваралачком силом“.¹⁵

И, за крај овог кратког прегледа есејистичких размишљања о сигналистичком роману, треба додати да Шкерковић не заобилази проблем његове естетске вредности. Тачније, С. Шкерковић (а могло би се рећи и остали сигналистички теоретичари и ствараоци) сматрају да се управо њихова дела приближавају идеји

13 Шкерковић, Слободан, „Демон сигнала“, 2007, доступно на: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11207> [5. 2. 2018.].

14 Тодоровић, Мирољуб, *Простори сигнала*, Нови Сад: Агора, 2014, стр. 206.

15 Шкерковић, Слободан, „Демон сигнала“, 2007, доступно на: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11207> [5. 2. 2018.].

универзалне естетске вредности онако како ју је описао Јан Мукаржовски у тексту „Може ли естетска вредност у уметности имати универзално важење?“¹⁶ Не само тиме што естетско сагледавају као егзистенцијалну функцију и као гест духа, не само путем перманентног разарања форме и парадоксално прожимајућег стварања нове од расутих елемената, универзална естетска вредност сигналистичких дела извор има управо у неуништивој и вечној стваралачкој енергији која је у бити њиховог креирања и читања (ре–креирања). Долазак до апејрона сигналистичким стазама јесте нов пут до антрополошке основе. Тако и сигналистички роман С. Шкеровић сагледава као „трен пројављивања“ апејрона и осветљавање стазе за његово откривање. Међутим, овакво виђење естетског наводи нас на закључак да сигналистички роман као повлашћену публику има не (интелектуално) просечног читаоца, већ да се обраћа ужем, (интелектуално) елитистичком кругу. Нису ретки случајеви када се романописац–сигналиста обраћа једном, одабраном, повлашћеном читаоцу (такав је случај са романом *Бројке* Јарослава Супека израђеним у два примерка од којих је један послат Мирољубу Тодоровићу, док је аутор други примерак задржао за себе; тек касније овај роман бива изложен у Нашицама).

ПОЕТИКА РОМАНА *КОФЕР* СЛОБОДАНА ШКЕРОВИЋА

Роман *Кофер* Слободана Шкеровића поштује основне карактеристике блага као жанра са којим корелира: сачињен је из серије постова објављиваних хронолошким редом; међутим, значајан део постова је тематски повезан (на овоме ћемо се задржати у наставку рада). У домену техничке стране романа уочава се дословна имплементација технике музичке композиције фуге: као што fuga комплексно разрађује један мотив почев од експозиције у првом гласу, а кроз даље увођење гласова за квинту више или кварту нише, роман почиње приповедањем у првом лицу о разним ситуацијама које се одвијају на локалитетима који су део свакодневице сваког читаоца (супермаркет, сендвичарница,

16 Текст се налази у књизи: Мукаржовски, Јан, *Структура, функција, знак, вредност*, Београд: НОЛИТ 1987, стр. 113–126.

аутобус, споредна улица, продавница, сиротињска четврт — периферија града, центар града и др.), а при чему се главни мотив истакнут насловом романа семантички проширује, градећи семантичку лепезу; од „непробојног мрака“, „сумњичавог“, преко „предивних ствари и прича“, кофер постаје учесник у „борби“, на (тренутном) крају романа — једини актер у правом значењу те речи. У контексту жанровског одређења *Кофера* задржаћемо се на одредници сигналистички блог–роман. У домену његове технике нема визуелизације прозног израза.¹⁷ Пишући о новим облицима сигналистичке прозе, М. Тодоровић указао је на фрактални карактер Шкерковићевог фрагментарног *Кофера*. Фракталност кофера не очитује се на плану визуелизације, већ у домену структурирања садржаја по принципу природе поменуте геометријске фигуре: попут фрактала, сваки од постова *Кофера* је умањена копија целине јер даје пут за откривање једног од значења опалитивног наслова Шкерковићевог романа. У овом контексту, кофер који се у једном тренутку у роману претвара у црну актовку и, још даље, у црну правоугаону површину, постаје метонимија света предпитагоровски виђеног као равне плоче. Црна боја у овом контексту алудира на немогућност коначне спознаје, односно на разне теорије које су само нека од „пројављивања“ апејрона.

Прва реченица романа („Пакујем се и полазим.“ (1. пост)) има евокациони карактер (најављује средишњу тему романа) и, уједно, осветљава уграђену стратегију његовог читања: на пут (читање) креће се у стању притиска потпитањима из подсвести. У првих десетак постова акценат је на перцепцији главног јунака: „аутор иницијалног текста“ открива нам да је његов јунак с кофером

17 У корпусу српске књижевности постоји роман сличног наслова који користи широк избор визуелних средстава на плану спољашње композиције, али и у домену наративних поступака. У питању је *Ковчеј*, визуелни роман Ђорђа Писарева. У односу на разуђену композицију *Ковчеја*, Шкерковићев *Кofer* (тачније, 20–ак постова *Кофера*) има кохерентнију композицију; потом, док *Ковчеј* понавља и варира исте сегменте, у *Коферу* постоји једино фугично варирање идеје сазнања, оваплоћене кроз средишњи мотив истакнут насловом. На први поглед поетичка интенција *Кофера* блиска је *Ковчеју* као роману који својом садржином и обликом перманентно преиспитује причу и писање. Међутим, у основи *Кофера* је епистемолошки проблем на ширем, антрополошком плану.

фокусиран на проматрање морфинга израза лица људи са којима ступа у интеракцију, без дубљег читања њихових осећања. Уједно, обузет је промишљањем значења самог кофера (односно „кофер–ја“) за себе и за друге. Из групе романескних ликова који се могу приближити семантици кофера искључују се бриговалци, бригодушници, супротстављеници, паничари, случајни пролазници, безбедношњаци, градоградитељи; уједно, ово је ауторово искључење одређених типова (емпиријских) читалаца из интендиране ауторске публике. Антропоморфизовани јунак растаче се у „ја–кофер“, знак питања, густо непробојни мрак који својом несазнатљивошћу побуђује дефанзивно–агресивне реакције пролазника (читалаца). Нелагодност, неподношљивост и разорност надвладавају изазовност „ја–кофера“. У делу *Кофера* где се још увек може пратити прича (путовање јунака са кофером кроз разне хронотопе и сукоби са околином до које доводи помисао људи на нежељене могућности до којих може довести оно што је у коферу), може се говорити и о конзистентности јунака: он је у перманентној акцији перцепције. Међутим, док год је поимање свега (света) дато кроз његов фокус, чини се да он као да стоји у месту јер свака физичка акција коју предузима бива стереотипична (његова појава изазива реакције од нелагодности, до страха, а он региструје само морфинг лица и наставља даље). Биће — перцепција, односно приповедач — лик првих двадесетак слајдова *Кофера* неконзистентан је, али, парадоксално, кохерентан. Током романа он перманентно излази из кофера и улази у њега (умире/ задобија физичку егзистенцију), али у тој у–изван позицији он доследно перципира елементе света: природу, морфинг лица, дијалоге јединки, те читаоца доследно „тушира“ информацијама. Треба додати да јунак — перцепција само региструје, а не поима свет јер, у контексту Шкеровићеве (и шире, сигналистичке поетике), поимањем ствари улази се у област субјективног, искуственог, идеолошког што води ка уништењу *свећа*.¹⁸ Поимање је остављено другоме — читаоцу/ коментатору/ коау-

18 Уп. са: „Поимањем он [јунак, прим. аут.] уништава свет, тако га савладава.“ (Шкеровић, Слободан, „Телеологија модерне и сигналистичке прозе — Ископак из читања у моћ стварања“ 2008, доступно на: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12175>, 1. 2. 2018.)

тору/ критичару/ опоненту сигналистичке поетике... Шкеровићев приповедач ограђује се од поимања свестан да поимање носи различите верзије. На ово се алудира већ првим сценама у супер-маркету и сендвичарници при чему сваки од учесника креира своју верзију, а њих додатно компликују дечаци — твитераши преношењем видео записа догађаја са кофером на друштвене мреже. Стога, сам приповедач истиче да га занима само „шарање погледом по пролазницима“ и „шеринг“ перципираног, без уласка у анализу.

Епистемолошки проблем у *Кофери* је конкретизован кроз полемику са два општа места мисли о (са)знању: Сократово „Знам да ништа не знам“ и Чуанг Цеов сан о лептиру. „Што је више ствари у њему, кофер је све празнији“ (14. пост) — једна је од варијација сократовске мисли у овом роману. Читав живот у овом роману сагледава се као излазак из кофера, са јединим могућим одговором у њему самом, не у нама. „Заједно са мном нестао је и кофер“ — перципира лик романа у својој смрти. Нестанком кофера (у овом контексту — живота, упитаности) не нестаје свет, већ се мења начин перцепције: примера ради, када не излази из кофера (не живи), биће–перцепција само лежи и ћути (13. пост). Смрт се, дакле, у контексту овог романа не сматра коначним ограничењем перцепције; напротив, она имплицира промену правца кретања, губљења особина и задобијања нових. Смрт (улазак у кофер; нестанак кофера) јесте активна алтернација.¹⁹ Сваки нов пост додатно продубљује димензије кофера и потврђује да још нисмо ништа видели од онога што нуде његов мрак (дубина), борбеност, загонетност. Међутим, варирање мотива кофера у роману праћено је готово јонесковским убрзањем ритма до суманутости: сваким наредним постом перцепција се разбија на што ситније елементе света, обриса, боја, звука, односно, приближава се самој експлозији енергије Једног — језика Бића;

19 У једном од есеја („Телеологија модерне и сигналистичке прозе — Искорак из читања у моћ стварања“, 2008) Шкеровић открива своју стваралачку заокупљеност феноменом смрти: „Смрт није лоша. Шта ако смрт није лоша? Колико такво виђење утиче на представу о реалности? Шта ако главни јунак умре — зашто у том случају све постаје бесмислено? Шта је то што умре? Где се заоденуо активни принцип?“ У тексту рада указали смо на неке од могућих одговора/закључака које нуди роман *Кофер*.

поезији. Нимало случајно у једном од постова алудира се на то да је биће — перцепција романа *Кофер* Карл Пит, квантни физичар, „нестали“. Ово изједначавање подржавају и неке од особина поменутог лика (научника) које се наводе у новинама које (можда он сам) чита: он је хронофоб који се неартикулисано грчи, (не) постојећи (не)твар, континуум блеска једне микроперцепције; његова егзистенција је комбинација стања која би у класичној физици била међусобно искључива (у–изван, тамо–овде (међу) стање), односно међумогућност). И сама егзистенција бића — перцепције и средишњи мотив кофера имају пробабилистичку природу, а „пакетићи информација“ које они исијавају, попут квантних честица, немају јасно одређене путање. Стога је (условно речено) прича романа *Ковчеј* прилично засићена, сачињена од збира разних транс–верзија јунака, догађаја, ситуација, перцепција и „изложена“ за читаочево концептуално спајање.

Једна од енкодираних улога читаоца романа *Кофер* јесте превођење перцепције у анализу, а она се у поетици Слободана Шкеровића сматра „радом силе, апстрактног — енергије“.²⁰ Као синониме анализе Шкеровић узима истину, деконструкцију (разградњу), уметност, поезију, драму, смрт. Интересантно је да је корелација између синонимичних значења, уз додавање еквиваленције поезија — анализа, успостављена не само на тематско–мотивској равни *Кофера*, већ и у димензији процеса читања: читање *Кофера* аналогно је учествовању у драми апсурда, регистравању ритма „заплета“ пуном чулном будношћу и перманентно спекулисање о природи регистрованих полова света — живота и смрти.

УЗ ПОСЛЕДЊИ ПОСТ ИЛИ ТВИТ (РЕ)АКЦИЈА ИЗ „У/ ИЗВАН“ ПОЛОЖАЈА КОФЕРА

Након указивања на неке од типолошких и структуралних карактеристика *Кофера*, уместо закључка који, услед природе штива ка којем смо се усмерили — сигналистичког романа С. Шкеровића као „живе енергије“ у перманентном обнављању, не може (или, не треба?) имати претензије на свеобухватност и

20 Шкеровић, Слободан. „Говори асемички о асемичком“, 2014. Доступно на: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/slobodanskerovic/delo/15151>, 15. 1. 2018.

систематичност, усмерићемо се ка коментару/ реакцији као, у контексту поетике сигналистичког романа, легитимном *under post* „читању“:

– у коферу је заиста мрак докле год очи нису у њему;

– његова дршка жуља, али се са њим може ићи у шетњу; чак ни у њему није тако мрачно; и без држања за дршку он је тај који нас шета;

– најбоље је препустити се његовој експлозији — допустити да се „гелери“ информација стрпоштају по теби; то је несумњиво најсигурнији пут ка задобијању *у-изван* позиције, препоручене за сагледавање ја–света–кофера;

– у шеширу на невидљивој глави пабирчимо густе непробојни мрак, љутњу, сумњу, песму, ојаловљену представу света; непримерено газимо пакете информација, саплићемо се, али смо... будни. Енергијом оивичавамо пренапучену празнину.

Злајсна трега, год. XVIII, број 195–196, јануар–фебруар 2018.

Светлана Рајичић Перић

ПОЕТИКА ИГРЕ У СИГНАЛИЗМУ

СЛИКА У ВИЗУЕЛНОЈ ПОЕЗИЈИ

Визуелна поезија је веома широк и разуђен феномен у уметности који је посебно био популаран 60–их и 70–их година ХХ века и то широм света. Ако бисмо хтели да је најједноставније објаснимо, рекли бисмо да је то поезија која се гледа, чије читање почиње с погледом. Као таква, она није настала у прошлом веку, већ постоји од почетака певања. У нашој књижевности елементе визуелне поезије имамо још у средњовековној књижевности, развијену визуелну поезију гаји наш барок у својим криптограмима и облицима *carmina figurata*, у романтизму га срећемо код Ђорђа Марковића Кодера, у авангарди код дадаиста и зенитиста (Алексића, Пољанског, Мицића и других) и код надреалиста, а и знатно касније, код песника који не припадају овој песничкој оријентацији (као што је Љубомир Симовић у песми „*Portus regius*“, у којој се тражи таутолошка веза визуелног и значењског). Пошто је ХХ век време свеопште визуелизације, али и време када се развија наука о језику, јавља се потреба за истраживањем језика и његових могућности као материјала у књижевности. Неоавангарда, под утицајем семиологије и теорије информација, врши експерименте и истраживања на пољу језика и знакова уопште. Она уводи најразличитије врсте знакова у поезију (из вербално фоничке, визуелне, научне, производно–потрошачке сфере), сматрајући да је фоничко, вербално, преуско да би искашало комплексне садржаје савремене технолошке цивилизације. Тако настаје нова визуелна поезија. Прво комплексно интересовање за њу у нашој књижевности јавља се код Љубомира Мицића, а стваралачка и теоријска делатност Мирољуба Тодоровића представљају подробно истраживање на овом пољу. Он прати њен развој у свету и преноси њена искуства у нашу средину. У часопису *Сиџнал*, Тодоровић штампа визуелну поезију аутора широм

света, највише се бавећи италијанским ауторима и теоријом визуелне поезије каквом је они виде. У књизи *Сиџнализам* (Тодоровић, 1979), као уводно поглавље, налази се краћи историјат и теоријско промишљање ове неоавангардне песничке врсте аутора из разних земаља, од Бразила, преко Јапана до Италије и Југославије. Овај текст, са дорадама, прештампаван је више пута у различитим гласилима. То је вид популаризације визуелизма, који је имао значајног одјека у нашој средини. Многи песници су се опробали у оваквом песничком експерименту (Миљивоје Павловић, Љубиша Јоцић, Влада Стојиљковић, Жарко Рошуљ, Вујица Решин Туџић...), али су и до данас визуелне песме остале један алтернативни вид песничког говора. Суштина визуелне поезије јесте тежња ка богатијој комуникацији, изнајлажење новог песничког језика, негација традиционалне језичке поезије, негација линеарности и литерарности писма, афирмација игре у процесу стварања и рецепције поетског текста, разлагање песничких структура, негирање категорија рода и жанра, преиспитивање карактеристика поетског дискурса са својим устаљеним елементима и карактеристикама, очуловљавање поезије (тј. укључивање свих врста чулних доживљаја у њено доживљавање, како звучних тако и телесних и визуелних). У својој класификацији сигналистичких песничких врста Тодоровић визуелне песме сврстава у групу *семиолошке поезије* што значи да се она базира на истраживању и играма знаком. Поред визуелне поезије у ужем смислу, ту је и гестуална поезија, у којој је визуелни материјал — знак тело са свим пратећим објектима и процесима у току извођења. Материјал визуелне поезије је разнолик, а најчешће су то слова и бројеви, научни симболи, исечци из штампе, рекламни материјал, фотографије, разни уметнички и неуметнички предмети, цртежи... Технике којима се користи уметник су: техника колажа (која је доминантна), цртеж, рукописање, стрип, куцање на писаћој машини (*typewriter*, када настаје такозвана *typoezija*), монтирање по правилима маркетинга (рекламе и плаката), дизајнирање слова, сечење и разбацавање слова или других знакова, померање тела и објеката у простору. У основи свих ових техника јесте интуитивни или стваралачки лудизам, а њима у мањој или већој мери управља случај. Тежња за наднационалном комуникацијом намеће овој поезији знакове који су високе комуникативности,

знакове чији је код „свечитљив“, али то не значи да су ове песме баналне. Техника за коју се песник одлучи семантизује поље знакова даље. Песник ће спречити очигледности како се његов лудизам не би ограничио на луцкасту иновацију и експеримент и како би његова песма даље могла да производи знакове. Оваква поезија не само да хоће да пренесе поетску (или неку другу) информацију, она хоће са отвори питања смисла и уопште његовог постојања, и да постави тезу о одсуству „тачно утврђеног“ смисла јер она сама јесте отворено лудичко дело.

Погледајмо на неколико примера Тодоровићеве визуелне поезије како изгледа та експериментална игра језиком и знаковима, неке од њених техника и начине на које се читалац– гледалац њом игра.



Слика 22.

Песма „Сунце“ (Слика 22) је визуелна сигналистичка песма калиграмског типа. На папиру видимо сунце и његове зраке исцртане речима, заправо исписане рукописом. Али ово није само калиграм. Након почетне перцепције (видом), када смо на првом нивоу опажања приметили предмет песме, наступа игра тумачења. Зраци сунца су стихоиди које је неко исписао својом руком и тако се уписао у значење песме. Песму не можемо прочитати без покрета, или се ми морамо „вртети око Сунца“ или морамо вртети књигу у круг. Тај додатни напор при читању је нова димензија песме. Тако мењамо онолико тачака гледишта колико има зракова–стихова. Њих можемо слободним асоцијацијама да тумачимо и распоређујемо тако да створимо неко могуће значење песме, а има их много, онолико колико има распореда стихова и колико метафоричних значења настаје у међусобном раду свих ових мисаоних и чулних доживљаја.

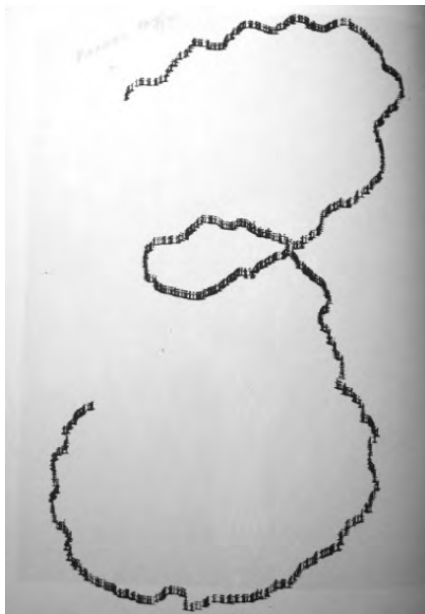
Техником колажа је написана песма „Поезија“ Мирољуба Тодоровића (Слика 23):



Слика 23.

У њој из канте испадају слова, а тиме се вероватно упућује на мерц, на ђубре, које у уметност уводе још дадаисти. Међутим, слова нису разбацана без реда и тиме се указује да ни мерц није бесмисао као ни ова песма. Слова испадају тако да јасно можемо прочитати да пише *џоезија*. Тај се смисао речи расипа у узвик *aaaaaaaaaaaaaaaaaaaa* када реч песма додирне тло. Она није ђубре у смећу, ни док долази до нас, она се рециклира у нови емотивни набој, песму.

У збирци *Текстум* (као и у збирци *Инсект на слепоочници*) проналазимо низ визуелних песама насталих техником *typewriter*. Поигравајући се графичким могућностима графеме И у латиничном облику (i) на куцаћој машини (која личи на човека) и њеним распоређивањем у простору сугерише се ново значење овог знака, који је у новом распореду (као слово з) добио ново значење. Сада ми читамо да је у питању живи зид, колона људи која својим маленим телима чини некакав зид, а у контексту збирке и текст ума, нови означени знак (Слика 24).



Слика 24.

Визуелна песма с насловом „Бела песма“ позива на семантизацију простора књиге, на значај и значење празнине и белине текста. Празнина није празна јер је на белини ипак утиснут текст (*бела песма*) што нас наводи на тумачење да текст није празан иако његова значења нису видљива и очигледна. Очуловљавање се овде проширује на тактилну сферу, једино додиром сазнајемо да у песми нечега има, слепи смо, али још увек знамо да је поезија пуноћа (то не морамо сазнати само слушањем и мишљењем поезије). Настављајући ову тему, свакако одушевљен *Белом књигом* Миливоја Павловића, Тодоровић у песми под насловом „Песма ни о чему“ испод чијег наслова стоји празна страница говори о довољности макар једног знака да би текст имао значење. Овде је тај пресудни знак изостанак знака који у класичној песми очекујемо (у виду теме, стилских поступака, језика, звука, песничке слике), он је на нивоу идеје и наслова. Наслов је испоштован, у њему се по логици „лепе књижевности“ налази суштина и тематско језгро песме. Тако је и овде. Ако је тема песме ништа, онда страница мора бити празна јер то је визуелна ознака за ништа, али то не значи да ничега нема. Тема ништа је у центру песме, али ће га разорити рубни део песме, наслов који ништа претвара у значење, у нешто.

ПЛЕС ТЕКСТА

У овом одељку се бавимо начином структурирања и особинама структуре игривог текста, сагледавамо игру кроз поетику плеса јер је то најподеснији модел за говор о помичности елементарне структуре која је неопходан услов игривости. Притом не говоримо само о техникама колажа и монтаже који су у историјској авангарди били први начини динамизације структуре (под утицајем кубистичког сликарства и филма), ни о изменама тачака гледишта и измењивој фокализацији у поступку приповедања, већ о новим облицима помичности форме, композиције, јунака, тема, језика, просторних и временских тумбања, грађења и урушавања света дела и његових идеја, слободном пролазу између фиктивног и фактивног, укључивању другог у себе (поступцима цитатности), измештања истина и другом. Као кључни услов помичности, говорили смо раније, наводимо одстрањење среди-

шта структуре (средишта које је наметало читање као трагалаштво за пореклом, смислом и истином, а која се налазила у фигури субјекта). Када је остварен услов децентрираности, игрива структура се успоставља као расута и несређена. Задатак играча је да по правилима игре успостави једну од могућих нових конструкција, да „преуреди“ структуру, постављајући се у њено измишљено средиште као некакав нови субјекат.

За сада нећемо говорити детаљније о цитатним играма (о њима ће бити више речи у потпоглављу *Цитиши, инјершексиуалносћ*), али се посебно осврћемо на специфичности апсурдних игара, игара конструкције, као и комбинаторичких и алеаторичких игара.

Игре конструкције подразумевају разлагање целине или неког објекта и његове структуре на елементе нижег реда а потом њихово прегруписавање и распоређивање у нову целину, која може, али не мора бити јединствена, „тачна“, „архитектонски“ и смислено могућа. У уводном делу смо поменули да се оне превасходно односе на колажно–монтажне текстове (вербалне и визуелне), од визуелне поезије и расутих речи, преко већине неоавангардних песничких врста, до романа речника. Роман речник, какав је *Хазарски речник* Милорада Павића, могао би се уврстити и у комбинаторичке и алеаторне игре јер, поред задатог правила, он илуструје и „поетику нове, интегралне форме романа у којој влада случајан, азбучни ред“ (Јерков 1992: 165).

Комбинаторичке и алеаторичке игре подразумевају творење новог скупа, дела или слике света по неком правилу, најчешће математичком правилу или компјутерском програму. Упркос ставовима да у оваквим играма нема оформљавања других смислова, у конкретном игрању–тумачењу показујемо да је од понуђеног материјала, транспонованем и означавањем, могуће створити значењске песничке слике. О поетичности математичких симбола и математичкој прецизности поезије говорио је и на њој засновао своју теорију математичке поетике Соломон Маркус 1970. године. Овакве игре се не завршавају само у експериментисању језичком еластичношћу ни у проналажењу математичког правила које је употребљено у комбиновању језичких јединица. Ако се за правило распоређивања прихвати случај, онда су у питању алеаторичке игре. Случај је једна од стратегија на коју

рачуна комплетна игрива књижевност, ма колико била усмерена крутим правилима, јер се помоћу њега чува тајна текста и омогућава његова полиизводљивост.

Апсурдне игре јесу све оне игре које полемишу или дају у зачудном облику све окоштале системе, концепције, моделе мишљења и организовања. Оне нису бесмислене и често су игре с вишом логиком, коју је тешко прихватити и разумети. Зато су оне често предмет одбацивања и поруге. Није, стога, случајно зашто се оберуитске и дадаистичке језичке игре сматрају дбрљањем и бесмислицом, зашто се заум и аутоматско писање сматрају ексцентричном потребом за иновацијом кад се нема шта друго рећи, зашто се неразумљива и упорна понављања у Павићевим делима сматрају истрошеношћу пишчеве имагинације и инвентивности. У овим играма случајност и серијалност су од велике важности, а то су управо форме апсурда које човек у власти приземне логике не може да поднесе. Хаос, неправилност и неред из ког израстају апсурдне игре је стање које човек пренебрегава и заборавља његов потенцијал, а ове игре заправо извориште свега виде управо у хаосу¹.

Игриви текст било које врсте тражи изврстан вид ослобађања форме. Форма, било унутрашња или спољашња, јесте начин усмеравања и заробљавања текста јер се њом саопштавају и усмеравају значења. Видели смо да је метафора енформела који напушта, одбацује, разара и надилази форму сасвим подесна за објашњавање текстуалне тенденције да се ослободи, да се шири, да се покаже драматичном и гестовном, процесуалном. Тако, на ужем плану, настају хаотични текстови, а на ширем, читави хаотични системи (као што је случај код Павића на чијем опусу можемо видети динамички фрактални модел). На тзв. ужем плану то су набацане дада–зенистичке и надреалистичке песме, песме

1 Темелј своје зенитозофије Љубомир Мицић види у хаосу као старалачком почелу. И његова концепција је космичка, каква ће касније бити и Тодоровићева. У тексту „Дух зенитизма“ Мицић каже: „Космос је хаос * Дух је владар хаоса али не господар * Хаос је вечан * Мора бити хаоса * Дух није апсолутан пошто није извршио коначно дело * Коначно дело Духа биће смрт Земље * Да нема хаоса не би било стварања * Да нема стварања не би било хаоса * Ново увек изазива хаос * Дух зенитизма је етика хаоса * Човек је у вечном хаосу * Човек је хаос * Зенитизам је етика човекова“ (Мицић 1991 : 21).

разбацане по површини странице, апејронистичка поезија, визуелна поезија, као и нелинеарне прозне творевине. Мицићеве „Речи у простору“ су пример и једног и другог начина хаотизације, оне су прво штампане у часопису *Зенић*, разбацано из броја у број по неколико и на различитим местима у часопису, да би у приватној збирци биле штампане као поема, али поштујући принципе текста какве је прописао Иван Гол у тексту „Реч као почело“ у *Зенићу* број 9.² Мицић заговара децентрирање текста када нам одушевљено говори о Ајнштајновој теорији релативитета. „Код Ајнштајна има међутим веома позитивних вредности. Његова открића и теорије извршиле су преврат у науци. Доказао је да нема центра, и да су центри, наши центри, релативни појмови. Има милион центара, (а ми упорно тражимо један центар)“ (Мицић — Гол 1921: 11). Поводећи се Ајнштајновом теоријом, Мицић постаје противник логоцентризма и несвесни заговорник лудизма, иако га тако не назива. Даље, у истом тексту, он обара примат науке јер „у науци ништа није сигурно. Теоријска тачност науке и тачност теорија, релативне су“, све теорије и научна сазнања могу се тумачити про и контра, репро и реконтра. Полазиште Мицићеве текстуралности је релативност, расредиштеност и конструкција.

У својим сигналистичким фрагментима о хаосу и космосу³, Миролуб Тодоровић говори о утемељењу сигналистичког песništва у хаосу. Он га пореди с првобитно мишљеним космичким хаосом, али га конкретизује на језички хаос, који, пре свега, интересује сигнаlistsу. По принципима комбинаторике, случаја, али и свесног и усмереног процеса, из тог хаоса треба извући она првобитна стања и значења речи, али се њему треба и вратити

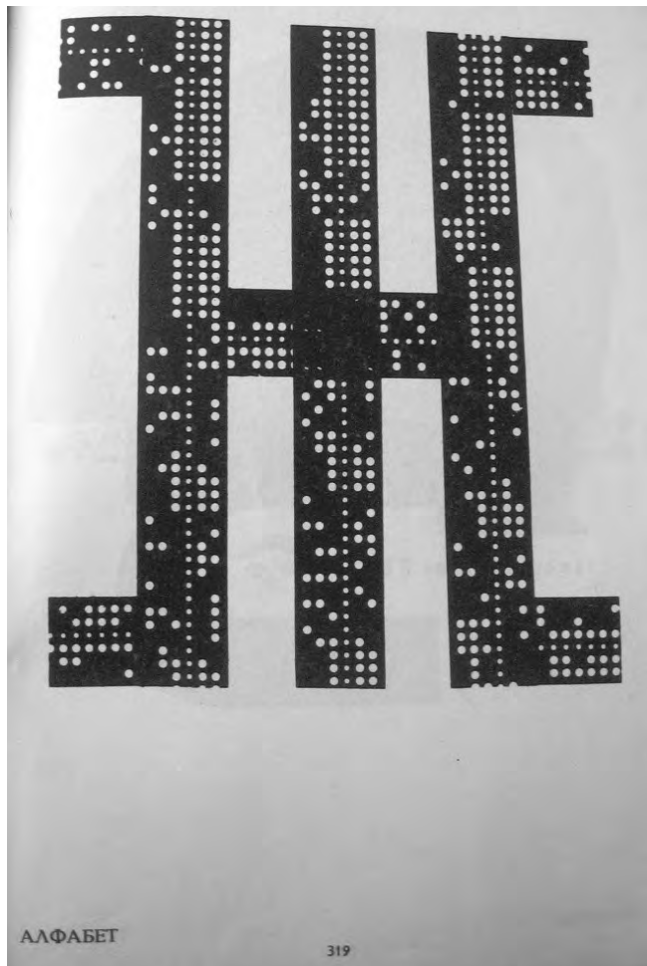
2 Суштински гледано, зенитисти су конструктивисти и одушевљени су формом као поклоници руских авангардиста (сваки формалиста би их узео у своје редове), али га форма је расредиштена. Гол истиче да нова форма која поштује законе речи као почела, рекли бисмо нултог степена писма, мора да се ослободи од „тешкокрвне граматике и логике реченице“, а да свака реченица мора да буде осамљена и увек главна. „Сваки стих као реченица стављена у своју властиту атмосферу као телеграфске жице све изоловане и свака за се носи своју властиту вест, а све заједно да представљају нервозни живот једног града. Сваки стих осамљен (...) стога нема више риме, нема строфе итд.“ (*Зенић*, бр 9. 1921: 3) Тај ужурбани текст-град у хаосу је нова форма без средишта.

3 У темату о сигнализму, у *Савременик*, Београд, бр. 1–2–3. (1990: 273–284).

схватањем агонизма и антагонизма у његовом систему, а то значи водити се принципима игре. За њега је игра онтолошка база света: „Свет је у игри, у спонтаном процесу настајања и мењања свих ствари“ (Тодоровић 1990: 284). Јасно је да се води за Хераклитовом мишљу (па чак и по томе што бира облик фрагмента као форму свог говора, а тиме „имитира“ Хераклита и спољашњом формом још једном говори о значају фрагментарности, дисперзивности, и свету који се не води рационалном логиком, већ асоцијативне везе препушта законима случаја). Зато ће рећи: „Потирући логос, показујући елементе једног фрагментизованог и опадајућег света“ (Тодоровић 1990: 283). Стање хаоса се описује као „екстатично стање језика у стохастичкој песми“, „хаотичност речи и слика“, „речи алеаторне песме из свакодневне, узбуркане, егзистенцијалне космогоније“, „Сигнал примећен и именован само у условима хаоса“, „учинити песму значењски експлозивном“, „изворни неред као изворна игра“, „Магична визија Хаоса и Космоса — најинспиративнији и најтрајнији извор песме и певања“, а настављајући у истом духу, у фрагментима о жудњи за немогућим⁴ каже да је: „песник авангарде суочен и инспириран безмерним пространством језика–хаоса“ и да је задатак сигнализисте да „трага за првотном речи, за језичким извором из кога ће тећи песма супротстављена тоталитету рационално уређеног света“. Такав процес, који подразумева расипање и фрагментаризацију језичког система, а потом његова поновна конструисања и означавања како би се исцрпеле могућности смисла, и то све на начин игре, јесу основно начело свих игрових књижевних појава. Све претходно се налази у основи алеаторне, стохастичке, комбинаторичке, варијационе, пермутационе, компјутерске, визуелне, конкретне и апејронистичке поезије. Тако их и ми видимо као покретне структуре с унутрашњим правилима ослобођене игре (у метафори маничног плеса сикиниса). Те песничке врсте припадају типу игара конструкције коју изводи како аутор, тако и читалац. Компјутерска, варијациона, комбинаторичка и пермутациона поезија крећу путањом деструкције уређеног језичког исказа путем првобитне селекције материјала (слова,

4 У *Сигналу*, интернационалној ревији за сигналистичка истраживања, Београд, број 22–23–24, (2001–2002: 13–16).

речи, синтагми у окамењеном граматичком облику) из њега, а потом, путем конструкције, даљем враћању, али не у полазну тачку већ у неки од могућих низова. У случају компјутерске поезије правило распоређивања је оперативни програмски језик који аутор користи, а у другом случају су то правила математичких операција (варијације, пермутације и комбинације). Миролуб Тодоровић је у прилогу своје збирке *Kyberno* објавио „Шему тока рада на компјутерској поезији“ и том приликом објаснио да постоје разлике у оквиру ове поезије у зависности од степена интервенције аутора на рад машине. Идејна провокација овакве песме се своди на испитивање песничког чина као ирационалног стваралачког заноса. За разлику од таквог виђења, Тодоровић нуди комбинацију интуитивног лудизма ствараоца (који селекује материјал и програмира) и машинско–математичког лудизма (машине која комбинује задати материјал путем програма). Додаћемо да је потребан и читалачки креативни лудизам како би се оваква поезија тумачила. Тодоровић још од својих раних радова примећује да је у лудизму, каквим га он разуме, неопходно удаљавање субјекта у класичном исповедном смислу, али да се он мора очувати. Сматрамо да он не глорификује без резерве нови субјекат технолошког времена — рачунар, већ да, како и сам каже, жели да изврши процес пољуђивања машине. То чини увођењем игре у процес стварања јер је игра начин прилагођавања енергији природе и она „где нема човека, не може ни постојати.“ (Кисић 1986: 96). Циљ је начинити различите комбинације речи у којима се разбија устаљена логика језичких низова. Тада ослобођена реч ступа у нове односе са другим, такође ослобођеним речима, и тако из првобитне деструкције настаје нова, обогаћена језичка могућност. Тако је деструкција креативни чин. На основу материјалних трагова те деструкције могу настати и компјутерске визуелне песме, које ће за свој материјал имати папирне траке на којима се види разлагање гласова у машини на нове знакове. Тодоровић често користи те перфорирание траке у својој визуелној и гестуалној поезији. Видели смо их у „Гордијевом чвору“, где симболизују људску немоћ у ланцима нових технолошких знакова, док у песми „Алфабет“ (Слика 28) представљају прецаивање графичког знака за слово Ж у други знаковни систем (рачунарски) и повезивање та два у визуелној песми.



Слика 28.

Компјутерска поезија из циклуса *С резанцима свакако* упућује на те папирне траке–резанца, који су додатак свакодневном језику и уз помоћ њихове креативне енергије као плодотворног вишка настаје низ могућности песме из једног избора речи. Тодоровић штампа само шест тих избора (варијанте 2, 6, 25, 27, 33, 49) иако је број песама много већи:

2

„можда нећу не заборавите
 зајечар масну супу
 према томе летоваћу
 у браку имам ли право
 на славији смирује
 према томе док идем
 можда нећу време је
 никада не заборавите
 за седење време је
 али како волећу

27

истовремено утичем
 на славији летећу
 изрежите смирује
 за седење смирује
 према томе враћам се
 с резанцима смирује
 за зиму не желим
 према томе заложућу
 зајечар летоваћу
 овчји котлет смирује“

(Тодоровић 1987: 413/ 419)

На овим примерима видимо како се у језичкој комбинаторици помоћу машине рађају нове валенце међу речима и синтагмама, а како је велики број могућности за тумачење настао из упоређивања песама–низова међу собом и у самим новодобијеним комбинацијама у свакој појединачној песми. Ту до изражаја долази креативност читаоца који препознаје нове везе. По речима Ивана Негришорца: „Важнији нам је естетски процес од естетског предмета“ (Негришорац 1991: 448).⁵

5 Разматрајући комбинаторичност другог песника, Александра Нејгенбауера, Иван Негришорац пише о поетичким карактеристикама комбинаторичке поезије и о начинима њеног читања.

Ни остале песничке врсте у којима се распоређивање догађа по правилима математичких операција не изводе до краја сређивање језичког хаоса. Оне нуде могућности распоређивања речи и у том исцрпљивању могућих распореда позивају читаоца да схвати процесуалност језика и бесконачност значења речи у различитим окружењима (другим речима). Наведимо само један пример, делове из песме „Узалуд леш жедан лежи“:

1

„узалуд узалуд
жедан жедан
леш лежи
лежи леш

10

узалуд лежи узалуд
узалуд лежи леш
узалуд лежи жедан
узалуд лежи лежи“

(Тодоровић 1987: 423)

Свакако да су оваква истраживања у језичком хаосу превазишла статус експеримента и да су значајна као алтернативно, али и научно размишљање о специфичној отворености дела и значајној улози читаоца у процесу наставка рада песме. Ми чак у претходној песми можемо осетити и јак емотивни набој у интонационом таласању и понављањима која сами преводимо у песнички говор. Анафорско понављање речи *узалуд* и завршни стих — *узалуд лежи лежи* — с немогућношћу опоравка, у читаоцу буди јасна значења која упућују на смрт попут било које „класичне“ песме која ће нам смрт дати у песничкој слици.

О Павићевом хаосу ћемо говорити на нивоу његовог стваралачког опуса, покушаваши да одиграмо игру како бисмо прихватили високу ентропичност његовог система. У његовом стваралаштву је посебно видљива теза о плуралитету и измештању центара структуре. Да је у том хаосу ипак присутно „правило“ показујемо помоћу теорије из научног дискурса, теорије хаоса из динамике флуида. То је само још једно читање Павића и један начин зауздавања апсурдне логике.

ТЕЛО (ТЕКСТА) И ПЛЕС У ТЕОРИЈСКИМ ПОГЛЕДИМА

Будући да Дерида као један од основних услова за игривост истиче помичност елемената структуре (у култном тексту из 1966. године „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“ (Дерида, 1990), истраживали смо различита померања структурних елемената у текстовима и резултате тих промена позиција. Наша основна хипотеза је да текст није на–писана целина коју проучавамо као датост. Он је фрагментарни, отворени и живи скуп знакова и трагова ком приступамо на велики број начина, једном стављајући у његов центар једну, а други пут другу „чињеницу“ која је унутар или изван самог текста. Овако посматрано, говоримо о једном типу игре која почива на уживању у тексту као замени и пуњењу знакова, али ипак није врста симболичке игре (која подразумева тумачење знакова симбола) зато што сам знак није само симбол. Његов означитељ, присутан у средишту, доведен је у питање. На његовом месту се може наћи други знак. Тако текст у себи има један *зев*, један специфични простор (а Дерида заправо текст мисли просторно, у чему му се придружимо) који назива не–местом. Неке од основних особина не–места објашњава Марк Оже у истоименој књизи, додуше, не говорећи о тексту него о територијалном одређењу не–места, које бисмо ми пре упоредили с транзиционим пределима. У или на не–месту проблематичан је идентитет Субјекта, оно има властито време и простор, оно заводи сликама и сам његов центар се налази на неком другом месту. Зар ово није игриви текст? Но, само средиште није поништено, оно је помично, после његовог померања остаје траг с којим се полемише или се за њим жали. Рецимо укратко све ово у једној романескној алегорији. Једна од најчешћих фигура у Павићевој прози јесте фигура андрогина као трећег пола. Он замењује културолошки и романескни средишњи знак — мушко. Али, он га не заборавља већ га само смешта у једно ново јединство са женским. „Прича“ као сведочанство о том јединству је негде другде, у митској свести (и у Платоновој *Гозди*).

Ова игра је најчешћа и можемо је сматрати парадигматском, или једноставно једним начином читања свих текстова који испуњавају основни услов да је њихова структура разиграна. Ову игру

ћемо одиграти на изабраним текстовима сва четири проучавана аутора.

Треба се запитати и шта се дешава са природом самог трага који је, како Барт сматра у *Задовољствију у њекстију и Варијацијама у њисму*, доведен у питање с појавом непамтљивих електронских подлога. Нови траг није само оно што је урезано већ и оно што је будуће, а оно је у нама играчима. Текст пројектује и будући траг уписаним правилном, уписаном игром. Тако је игра интерактивна, како играч мења и помера текст, тако и текст помера играча. Овакво увођење сутрашњег трага чини да игриви текст има природу антиципираног плагијата, који не само да у себе увлачи нешто из домена будућности већ тиме радикално доводи у питање сам текст као финитну структуру, али и свако линеарно сагледавање појава (засновано на идеји хегелијанског напретка по моделу: теза–антитеза–синтеза). Овде субјекат–аутор више није повлашћени извор, он уступа место ономе ко је изван текста — играчу, те овај сам постаје извор⁶.

Померања су различите природе. Може се мицати било који саставни елемент унутрашње структуре текста, али и контекста или дискурса, па да текстуална структура буде помична. Говорећи језиком игре, све то чини да текст изазива ефекат вртоглавице, вертига, који настаје у заносу плеса и дарује играча радошћу ослобођеног покрета. Тренутак обезглављивања текста јесте онај када му се доведе у питање средиште. Јер средиште је мозак текстуалног тела, или тачније речено, такав му је статус у свим лигоцентричним концепцијама. У њима је средиште једнако истини коју текст саопштава, порекло, идеја која је у њега учитана и до њега се допире у процесу примања текстуралних нивоа, љуски, слојева, аспеката... Игриво дело врши егзекуцију над тако уређеном структуром. То је увек прекорачење забране, прелажење границе структуре која се удомила у епистемама, коренским, општим формама мишљења о уметности и вредностима које она мора да носи. Стога, слободно можемо рећи да је у игривим делима на снази *ејисџемолошки анархизам* јер ако се не инсистира ни на једном примарном поретку, идеји, смислу, онда нам он може понудити било шта као „поруку“ и с тим нас игриво дело привлачи.

Нисмо случајно ово поглавље насловили плесом, а не игром текста. Између ових појмова постоји разлика. Оно што плеше мора имати тело, оно што (се) игра не мора. Плес није чврсто одређен правилима, али у томе није једнак играма типа паидиа, већ је најближи ослобођеној вртоглавици⁶, с том разликом што је тело у плесу рука која пише, оно оставља траг и истовремено је само текст. 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. Плесач у једном тренутку може означити немир, не само у себи већ и у посматрачу (а морамо додати да ће и посматрач свој афективни набој пренети на плесача, ишчитавајући његов покрет и дајући му значење), док у другом његов гест и покрет могу остати празни или недочитани. Све се одвија брзо, побеђује се време потребно за ишчитавање знакова, знак нестаје пре него је и заживео. Уметнички текст који плеше је динамичан, сав у брзом покрету и не оставља времена за „сигурна“ читања јер се средишта и знакови у њему тако вртоглаво размештају, настају и нестају да се свака сигурност читања чини немогућом.

Иако се чини да говоримо о древном сатирском плесу или оним ритуалним радњама које су кроз тријумф телесног уништавале хијерархијски вертикални модел света у ком је на дну човек а на врху бог, суштински се ова природа ослобођеног плеса преноси и на модерни плес (нарочито од времена када у Француској крајем XIX века Верлен и Маларме осмишљавају савремену теорију плеса) и на развој авангардног перформанса (који се дефинише тежњом ка оповргавању правила). У концептуалној уметности, постмодерни и алтермодерни пратимо трансформације и развој облика уметности тела као што су процесуална и гестуална уметност, хепенинг, перформанс и експериментални балет.

6 У нашем случају морамо да искључимо платонистичко гледање на плес, који је код њега у нераскидивој спреси са музиком која је сама по себи (по Платону и Аристотелу) миметичка уметност и циљ јој је да пробуди етичка осећања. На овакве ставове ослања се Јохан Хујзинга када плес види као чисту игру, ону која приказује, представља, усавршава и то све у ритмичкој поставци. Плес није игра само због везе са музиком и због ритмичких покрета. Он то јесте пре свега због своје отворене семантике, своје ослобођености у лудусу и просторно-временске природе.

Тело се у овим облицима појављује као текст написан покретима, али и као носилац процеса „писања“ који се обавља у гледаоцу. Тумачећи знакове тела и плесну „нарацију“, посматрач ствара поетско ткање од покрета. Тако у плесу лежи изузетан семантички потенцијал као и плодотворна празнина која се води врхунским начелом тела — начелом ероса, стваралачког принципа. Наравно да све ово говори о тексту као агенсу, који има своје тело и у покрету је. Ишчезла је визија текста као пуког пацијенса на ком се одвијају интервенције.

Сада када је текст добио тело, он игра модерни сикинис. Сикинис је манично кретање у заносу, везано за ритуале сатира и свечаности у част бога Диониса. Сикинис је врхунско ослобођење телом, које је основно киничко оружје. Наиме, тако је и у самој игривој књижевности којој фрагменти омогућавају помичност и расутост структуре, али и динамичност као константу на свим нивоима текста, нпр. међузависност текста и контекста, схватање текста као живе категорије који, после смрти аутора, наставља свој опстанак кроз празнине, рецепијента, отворене знакове, брисиве хипертекстуалне подлоге, визуелне тромп олеи ефекте и друго. Данас је сикинис вид плеса—разигравања помичне и неутемељене структуре књижевног текста, оргијастичког текста, оргијастичког читања, цинизам на свако утемељење коме је циљ да пласира Моћ, а најчешће је то утемељење једна истина која је инструмент моћи дискурса (било политичко—идеолошког, било филозофско—културно—теоријског) или нормативност дискурса. Текст је помичан, „жив“, мења се, тело је добио и визуелизацијом, али његов идентитет је дубоко пољуљан јер нема субјекта текста да га формира. Ослобађање од свести као носиоца идентитета догађа се и у ослобођеном плесу.

Управо у тој херметизованој маничности покрета јесте сличност ова два облика телесног изражавања, плеса тела и плеса текста. Овакав плес и књижевне игре овог типа показују особине игара без правила, чисте вртоглавице, али се на њиховом следећем нивоу, нивоу читања, од читаоца тражи да постави правила и тако оформи игру. Следећи додир је *језик игре*, који деконструира појмове лудила и ума као супротстављене. У тишини лудила је често скривен језик умља, тако у перформансу, плесу, проце-

суалној уметности и балету најчешће изостају речи у свом вербалном облику. Оне се крећу у тами ума, оне се рађају из знакова тела, оне настају и слажу се у уметнички конструкт у спрези с простором, музиком, објектима у простору итд. Плес тада можемо сагледавати у поетици тишине и није случајно што је идејни творац ове концепције — Маларме био одушевљен плесом. Јер Маларме је први теоретичар уметности који је изнео на видело значај одсутног, значај празнине која никада није без апсолутне повучене црте, значај тишине као одсуства фоничког, али не и графичког. Плоха је увек присутна, а она је поље текста, она омогућава телу да у изостанку гласа ствара, пише. Чим постоји површина, постоји и текст па макар на њему и немало знакова, он сам је знак. 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. Гестуалну поезију су стварали: Мирољуб Тодоровић, Радомир Машић, Богданка Познановић, Марина Абрамовић, Раша Тодосијевић и други. Њу теоретичари називају још и акциона песма, сигналистичка манифестација, поезија у процесу, *happening* поезија, *poesia publica*. У њој је тело уз гестове, покрете и објекте око себе, знак путем којег се шаље порука, али је тело и поље истраживања. Тодоровић је написао више гестуалних песама: „Месечев знак“, „Гордијев чвор“, „Метафизичка поема с водом, земљом, ваздухом и компјутерским картицама“, „Зелени ветар“, „Аут Цезар аут ниhil“, „Песма о краљу Артуру“, „Луномер“, „Е елигија“, а у овом контексту је посебно интересантна „Метафизичка поема с водом, земљом, ваздухом и компјутерским картицама“ (Слика 29). Гестуална поезија подразумева семантизовање тела и објеката, њихово распоређивање у одабраном простору, серију покрета и фотографисање процеса. Те фотографије нам доносе песму у процесу јер би иначе отишла уз ветар као и картице у овој песми.

На прве четири слике видимо тело аутора на узвишењу (земља) изнад реке (вода) док горњу половину фотографије заузима небо (ваздух) (Слика 29). У подножју се виде још: црква с крстом на врху (религија) и средњовековна тврђава (историја). Ако прочитамо ову песму у духу Хераклитове филозофије, четврти и кључни елемент — ватра, замењен је компјутерским



Слика 29.



Слика 30.

картицама. Ново време захтева реисписивање хераклитовске поставке света. Стваралачки елемент технолошког доба (из ког извире и у који се утапа) јесте рачунар (знак за технолошку еру). Следећи снимак нам показује предео без цркве, без тврђаве, без аутора, само природу с компјутерским картицама (Слика 30). Оне су све избрисале, и религију и историју и субјекат. Није ли то процес који се одиграва у технолошкој ери?

Од почетка игра у чијој је основи тело слави човека, она је химна животу, иако се дешава међу боговима. Тако је и данас, без обзира што је у технолошкој ери политичко–економског заробљавања тај бог репродуктивна машина или батерија (*deus ex machina*). Али он није носилац света, главни су они који плешу, перформери, и извођачи у и на тексту — назовимо их још увек ауторима и читаоцима. Они стварају, они пишу телом кроз

ослобођени вертиго и моћни лудус који их ставља у повлашћени положај да помоћу Правила игре буду у заносу, а не буду заробљени.

Прекорачујући плес, а такав јесте сикинис (односно игриви текст у односу на целовиту, линеарну текстуалну структуру), покреће питања симболизације, десимболизације и ресимболизације света. Оваквом плесу као виду ослобађања, али и пркосног тријумфа одвише људског највише одговара процес ресимболизације. За Пола Валерија плес⁷ је основна уметност изведена из живота самог. Она је живот за разлику од теолошких категорија, и то истиче као своје оружје, јер је и за Делеза „знак другоразредни у односу на живо“ (Андрије, Боч 2010: 153), она је деловање људског тела у целини транспоновано у свет и неку врсту простора–времена (а то је категорија игре јер она поништава оштре границе ова два појма, разливајући време игре и ширећи њен простор на свепростор). Тако плес, кроз тело директно везан за људско постојање, а кроз игру везан за теолошке представе, прекорачује норме и ствара форме које могу изнова да симболизују, изнова да означавају.

Из доктората Поетика игре у српској књижевности XX века (Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Богдановић, М. Павић)

Визије сигнала (зборник), Еверест медија, Београд, 2017.

7 Види у: (Валери 1956: 116–140).

Ивана Б. Палибрк

ГРАФОСТИЛЕМАТИКА У ВИЗУЕЛНОЈ СИГНАЛИСТИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ¹

Рад се бави проблемом визуелизације језика у поезији на примеру визуелних сигналистичких песама. Квалитативно графостилистичко истраживање обухвата приказ, опис и објашњење основних идеја, анализу песама и утврђивање примењених графостилемских онеобичења. Циљ је образложити поступке, њихову улогу и допринос новом песничком изразу.

Кључне речи: визуелна/ конкретна поезија, сигнализам, графостилематика, типографски поступци

1. Увод

Према прашкој школи, поетски језик представља скуп специфичних особина карактеристичних за поезију, који се сматра системом створеним према моделу општег језика. Такође се може посматрати као функционална варијанта језичке праксе чија је суштинска особина доминација над естетском функцијом. у овом се језику ствара посебна врста напетости између естетске и других језичких функција (Буџинска, Марковић 2009: 224). Конкретна / визуелна поезија назива се још и структуралном јер њоме управља поетска функција, тј. инсистирање на изразу и језику у свим његовим аспектима. одговарајући приступ било каквом производу иконизације језика, дакле и конкретној/ визуелној поезији, био би семиотички, јер се у њој у први план стављају функције знака (Burkhardt 2003: 4). Пирсова типологија подразумева индексе, иконичке знаке и симболе. општепознато је да у оквиру језика говоримо о симболима. Међутим, у конкретној/ визуелној поезији праг иконичког свесно се прелази и долази до мешања два

1 Рад је настао у оквиру пројекта *Динамика структура српског језика*, број 178014, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја републике Србије.

система — симболичког и иконичког. Реченица овде није јединица која поштује извесна лингвистичка правила, већ се она дели тако да појединачне лексеме представљају симболе. Фокус је на „означујућем“ знака, а не на „означеном“ и то најчешће на његовој графичкој димензији: лексеме постају слике — тело речи (Burkhardt 2003: 4&5). Вербални и визуелни делови су обједињени, али елемент споја не чини семантика него начин и вештина обликовања форме. истраживање смисла облика и облика смисла полазна је тачка песника ове оријентације. Визуелизација вербалног није новина у књижевности јер се јавља још од антике. Популарне су и средњовековне, ренесансне и маниристичке форме. Корени онога што се данас сматра визуелном поезијом могу се наћи код песника француског симболизма, у историјској авангарди, дадаизму и футуризму. Све промене су у историјској вези са дешавањима и револуционарним идејама краја деветнаестог и почетка двадесетог века и представљају последицу технолошког, научног и друштвеног развоја поменутог периода, тј. својеврсни уметнички одговор (Palibrk 2015: 427).

Што се термина тиче, у литератури се конкретна и визуелна поезија најчешће сматрају истом (експерименталном) подврстом поезије. Према неким ауторима термин „визуелна поезија“ општији је и користи се да означи све облике визуелно сложенијих дела. Конкретна поезија се ствара од текста, док визуелна може садржати и слике (Palibrk 2015: 429). Живковић је мишљења да се визуелно и конкретно као категорије којима оперише уметничка критика кристалишу у наше време, иако су резултат искустава из претходних периода. у сваком случају, језиком у конкретној и/ или визуелној поезији не саопштавају се једино поруке, него и вербално несаопштиве информације (Živković 2010).²

Термин „сликовитост“ у поезији Иглтон сматра варљивим јер више имплицира визуелно. Суштина појединих компарација и метафора, карактеристичних за период у коме је читава идеја репрезентације у кризи (а које поједини теоретичари називају „сликама“), лежи у томе да осујећују било какав покушај визуелизације. ако говоримо о компарацији и метафори као о

2 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 3. 7. 2015.

средствима сликовитости, морамо имати на уму да су обе форме поређења и да је тешко замислити како поређење може постати слика. Можемо љубомору описати као „зеленооко чудовиште“, али то не значи да је замишљамо или видимо тако. У језику се обе стране поређења могу одржати заједно, као што у језику можемо имати „бол боје пурпура“ или „кез без (чеширског) мачка“, али није лако приказати ове феномене визуелно. управо недостатак способности визуелизације језику даје завидну слободу. видети језик само као слику или репрезентацију стварности је један од начина ограничавања његове слободе. За неке критичаре у осамнаестом веку сликовитост се односила на моћ поезије да нас натера да „видимо“ објекте и осећамо се као да смо у њиховом присуству, али ово је заправо наговештавало да је функција поетског језика да се избрише пред оним што представља. Дакле, поетски језик достиже врхунац савршенства кад престаје да буде језик уопште, кад превазилази сам себе. Према овој теорији слике су, дакле, тако јасне репрезентације да престају да буду репрезентације и уместо тога ми се стапамо са стварним објектом. Логички, то значи да се више не бавимо поезијом, која није ништа до једне вербалне појаве. Иронично је да према овоме, поезија може да створи утисак стварних предмета јасније него визуелне уметности. Када посматрамо пејзаж, знамо да оно што видимо није стварни предео, баш зато што је сам пејзаж визуелни објекат, али када медијум репрезентације сам по себи није визуелни, као што је случај код поезије, имамо проблем. Такође је иронично да су у једном тренутку термини „слика“ и „стилска фигура“ постали синонимни. Модерни покрети (нпр. имаџизам) наследили су ово веровање у јасне репрезентације, па су песници попут Езре Паунда, узнемирени бирократским језиком који, како се чинило, није у вези са конкретном реалношћу, покушавали да приближе речи и објекте. Идеја конкретног одскочи у први план кад год се сама реалност учини апстрактном. Грешка је, како каже овај критичар, конкретност изједначавати са објектима. Сваки појединачни објекат је јединствена појава јер је у бројним односима са другим објектима. ова мрежа односа и интеракција је конкретна, док је објекат посматран изоловано, потпуно апстрактан. Песници могу заобићи системе граматике, синтаксе или метра и оставити само сликовитост, али ово заправо представља

одузимање сликовитости из њеног контекста, а не конкретизацију. у модерној критици реч „конкретно“ направила је више штете него доброг (Iglton, 2007: 140 142). Иглтон овде, наравно, не говори о конкретној поезији, већ о терминима и праксама које се неадекватно примењују. ипак, на основу овог става, може се стећи утисак да су домети и домени поезије и визуелне уметности јасно издефинисани и ограничени и да једно не треба мешати с другим, са чиме се не би сложили сви савремени (или бар они мултимедијални) уметници.

2. О СИГНАЛИЗМУ

У српској поезији постоји правац који захтева мање традиционалан, односно мање лингвистички приступ анализи песама, чему је главни узрок изражавање интермедијалног карактера. Наиме, Југославија је у једном периоду дала значајан допринос стремљењима конкретне поезије (Burkhart 2003: 3), а реч је о аутентичном београдском неоавангардном покрету — сигнализму, насталом шездесетих година прошлог века, чији су се утицаји релативно брзо могли видети на домаћем, а потом и светском простору. Инспирисан је знаковима нове, технолошки писмене цивилизације, универзалним језиком научних симбола, различитим компјутерским језицима и представља иновативни приступ вербално–визуелној графичкој поезији. Сигналисте Живковић назива уметницима чија је основна идеја да песма постане комуникат доступан свима, без обзира на националну, језичку, државну или верску припадност њених аутора и читалаца/ гледалаца. Оснивач покрета, Мирољуб Тодоровић, у „Сигнализму“ наводи речи Зигфрида Шмита, према коме ова поезија мења свест посматрача, слама схеме које се очекују у тренуцима рецепције и одбија да користи језик онако како је уобичајено у свакодневној комуникацији. Шмитово одређење функције језика у конкретној/ визуелној песми (с обзиром да текст такве поезије приказује, а не исказује) у директној је вези са теоријом знака у сигнализму: знак је ту да се опази, да својим изгледом каже нешто и упути на нешто друго — садржај, тј. на означено. Наравно, овде се одмах препознаје де Сосирова дефиниција језичкога знака, али ова дефиниција у сигнализму односила се и на нејезичке

знаке који уређују или омогућавају комуникацију. Овде се највише инсистира на пластичној, сликовној дефиницији знака, на слици као средству за преношење и разумевање поруке, комуникабилнијем од писма. Када се слова или речи овде употребе, употребе се као универзално разумљиви и цивилизацијским развојем усвојени знаци (Živković 2010).³

2. 1. ОСНОВНЕ ПОСТАВКЕ

Мирољуб Тодоровић покренуо је експерименте у језику сматрајући да револуција у поезији није могућа без револуције у њеном примарном медију. У „Поетици сигнализма“ можемо наћи неке од поставки овог правца које је аутор написао са песником Љубишом Јоцићем, а које ћемо у раду навести у циљу представљања основних идеја. аутори наводе да је овај стваралачки покрет настао да би коренито променио све гране уметности, а пре свега књижевност и ликовну уметност, доносећи један нов начин стварања у складу са савременом електронском цивилизацијом јер се уметност епохе у којој живимо квалитативно разликује од других, а нарочито од уметности претходне, индустријске ере. Међутим, сигнализмом се новонастала технологија не супротставља субјекту, већ се медији, апарати комуникације и симболи (слова, слике, знаци, филм, телевизија, компјутери, итд.) користе у истраживањима да се створе нове естетске информације (Тодоровић 2003: 34). Тако се естетика покрета заснива на истраживањима теорије информације и комуникације, физике, биохемије и кибернетике, са идејом да се уз помоћ разних наука врши померање граница људске свести и сензибилитета јер сигнализам представља стално кретање и проучавање различитих облика изражавања. По мишљењу Јоцића и Тодоровића наша цивилизација је тек на почетку електронске експанзије, те је промена човека и друштва неизбежна и овај правац служи управо томе да укаже на могуће путеве модификације људског мишљења и стварања. Посебно је интересантно виђење да све — знак, слика, гест, звук, нови језици, нови облици употребе језика, спој различитих уметности али и егзактних наука и уметности, универзални

3 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 03. 07. 2015.

симболи наука, демистификација стваралачког процеса — чине уметност сигнализма. Суштина сигналистичке уметности се огледа у њеној отворености, сложености, недогматичности и трајној револуционарности. Творци тврде да се сигнализам не може свести искључиво на визуелну или компјутерску поезију, на одбацивање предмета и свођење дела на концепт, потпуну редукцију текста на белине, нити укидање језика а увођење звука, геста и знака као јединих комуникативних елемената (Todorović 2003: 35). И у оквиру језика врше се испитивања нових садржаја и форме јер се подразумева прожимање свих поменутих елемената.

На крају, како наводе аутори, принцип креације у сигнализму је лудичког карактера (Todorović 2003: 36). Тодоровић је мишљења да се модерна наука може посматрати и као комплексни језички систем, а задатак поезије јесте да искористи и тај систем. Разлог види у томе што је језик егзактних наука жив и расте са сваким новим открићем, јер број нових појмова, којима се именују новооткривени елементи света, непрестано расте. Свако стање нових елемената и њихов однос дају нову реч или информацију. Попут граматике поезије и граматика науке непрекидно се мења, а језик поезије не би требало да подразумева искључиво језик као део лингвистичке науке, „јер наука и поезија више нису само синтаксички поређани и граматичким, имагинативним и другим правилима одређени ланци и следови речи“ (Todorović 2003: 33). Оснивачи сматрају да поезија и наука обухватају цртеже, знаке, графиконе, графеме, мешавину слика и значења, чиме су, дакле, и језик поезије и језик науке закорачили на територију семиологије. Стога је једна од њихових идеја да се песнички језик мора ширити и обухватити све оно чиме наука оперише и комуницира.

2. 2. УТИЦАЈИ

У авангарди, дади и футуризму екстракција језичких елемената из стиха и речи текла је постепено — прво су се јавили калиграми, затим бројеви, (математички) симболи, графикони и једначине, док се реч редуковала, нестајала и опет јављала као симбол који се слободно креће у свим правцима (уместо стиха) и

осваја сав простор странице (Živković 2010).⁴ Или према речима Буркхартове, тенденцијом да успоставе нове односе између форме и садржаја речи, синтаксе, текстуалне слике и оног материјалног, као што је површина хартије, песници модерне, футуристи, дадаисти, касније и летристи успели су да утру пут аудиовизуелним текстуалним експериментима у поезији, док се у сигнализму истичу веровање у магију слова и речи, као и компоненте провокативног, шаљивога или ироничног (Burkhardt 2003: 3). Кад смо већ код претходника, ваљало би напоменути да у свом обрачуна са књижевном традицијом сигналисти настоје да књижевност приближе визуелној уметности, што је такође био циљ поменутих покрета чије корене и утицаје не негира ни сам родоначелник. За разлику од футуриста и дадаиста који не признају претече, Тодоровић наводи новије примере комбиновања визуелног и вербалног у делима Аполинера, Маринетија, Ел Лисицког, Хаусмана, Дишана, де Кампосе, као и теоријски допринос Макса Бензеа (Todorović 1979: 13). Сматра да су корени покрета дубоки и првенствено их види у футуризму и дадаизму: са футуризмом покрет је повезан у општим идејама, визији будућности уметности и односу према индустријској, односно у наше време електронској цивилизацији; са дадаизмом у креативној слободи, отпору према традиционализму и устаљеном, уопште у побуну (Todorović 2004: 63). С друге стране, он мисли да је сигнализам аутентично српски покрет, а не увозни –изам, попут експресионизма, футуризма или надреализма и сложенији је у односу на визуелну, конкретну и спацијалну поезију (Todorović 2004: 78). У самом зачетку, сигналисти се боре против истрошеног модернизма, анахроног неосимболизма и неприкосновеног традиционализма. То не значи потпуно негирање традиције, већ њено поновно и другачије дефинисање, јер немогуће је стварати нову уметност без познавања традиције. управо је тежња за проналажењем нових стваралачких метода и другачијег језика водила ка стварању те нове уметности. Творац тврди да су све велике промене у књижевности започињале у поезији, те да је из окриља сигнализма настао српски песнички постмодернизам. Напуштање језика као изражајног средства објашњава увођењем

4 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13569>, 3. 7. 2015.

других средстава која су се спајала са речју и тиме откривали непознати простори поезије. у визуелној, фоничкој и гестуалној сигналистичкој поезији песме су стваране употребом знака, слике, гласа, звука и покрета (Todorović 2004: 79). Према његовим речима:

Прва је сигналистичка визуелна поезија искористила шансу и постала непосредни корисник мултимедијалних простора и средстава што их је понудила цивилизација слике. Простор и светлост у новој вербално–визуелној структури сигналистичког текста бивају, такође, један од параметара његовог семантичког и значењског одређења. За разлику од једнодимензионалне, линеарне традиционалне литературе, простор сигналистичке књижевности постаје тродимензионалан. Захваљујући непосредној, двосмерној електронској комуникацији, екрану, сигналу и светлости, сигналистички текстови постају интерактивни. То, наравно, захтева и нову врсту читаоца (гледаоца). Не пасивног конзумента готових литерарних и уметничких производа, порука и визија, већ интелигентног и подједнако креативног учесника једне духовне игре где коначни резултати зависе од могућности комбиновања датим елементима и инспирације самог „читаоца“ (Todorović, 2004: 75).

Према овој замисли, сигналистичка дела шире наше поимање стварности и стварају нову врсту сензибилитета, а њихов је језик, притом, универзалан (Todorović 1992: 65). Нама је посебно интересантна визуелна сигналистичка поезија која позајмљује од дизајна, стрипа и графике и одбацује семантички систем језика зато што и нелингвистички знаци и белине постају део функције песме, тако да је песма стално у покрету, односно текст „ради“ (Todorović 2003: 147). Поступци разбијања језика на словне и знаковне целине у којима песма губи своју претходну основну значењску структуру поклапа се са идејом о радикалном цепању језика и рушењу његових темеља. Унапред утврђеним правилима спојени елементи се откидају и врше слободно кретање у песми, спајајући се у неочекиване целине, у потпуности супротне уобичајеном и конвенционалном песничком и језичком искуству. Сигналисте је Дагмар Буркхарт због њиховог

одступања и заокрета ка ликовној уметности, а на рачун садржинске стране језика назвала „асемантичарима“. Према њој, долази до увођења десемантизације, тј. ослобађања лексеме од семантике, при чему је ту очигледна блискост са немиметичким сликарством, лишеним предметности. одстрањивање семантичког садржаја уз истовремено наглашавање графичког израза знака једна је од главних карактеристика покрета (Burkhart 2003: 8). 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. Обрнутих случајева је знатно мање јер су графеме изоловане, тиме и десемантизоване и немају довољно снаге за вербализацију слике. Основни принцип асемантичке поезије визуелно се остварује одсуством конституисања већих јединица које представљају носиоце значења (Burkhart 2003: 9). Са овим се слаже и Живковић, који сматра да је визуелни ефекат ове поезије ослобођен категорије садржаја и да се у песмама појављују мултидимензионални ефекти (Živković 2010).⁵ Вербална, вокална и визуелна својства језика говоре у прилог тродимензионалности, коју припадници покрета посебно истичу и на којој инсистирају у својим радовима.

Гиљермо Дајзлер наводи да се код сигналиста може јасно видети настојање да се изађе из система линеарног и искључиво књижевног исказа, употребом отвореније комуникације, а још је очигледнија тенденција да се знаци употребе у деструкцији језика на ком је заснована традиционална књижевност. Ово је један од начина да се побегне од линеарног манипулисања текстом, као и да се савременицима покаже нова, другачија могућност читања (Dajzler 2008).⁶

Клаус Петер Денкер указује на чињеницу да поменута поезија има и акустичке и визуелне аспекте, подразумева измену читалачких навика, освешћује слова и речи као материјале и доводи у питање наслеђене „семантичке споразуме“ (Denker 2008).⁷

5 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 3. 7. 2015.

6 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12832>, 15. 7. 2015.

7 <http://www.rastko.rs/cms/files/books/47fde5be77a19>, 17. 7. 2015.

3. АНАЛИЗА

Прво, графостилем је јединица настала одступањем од уобичајеног облика и носилац је стилистичке информације настале на графолошком нивоу (Palibrk 2015: у штампи). Не настаје случајним одабиром, стога има своју функцију и одређену вредност. Питање стилистичког избора условљено је контекстом, што је у сигнализму, како смо могли видети у поставкама и како ћемо видети на примерима, посебно важно.

Друго, графостилистичке технике су универзалне у књижевности, односно интерпункцијска, правописна и типографска онеобичења заједничка су и прози и поезији и драми. Међутим, њихове су функције условљене родом, односно специфичне су у оквиру појединачних родова, јер се њима изражавају различити елементи и постижу другачији ефекти. У поезији се типично јављају дводимензионалне девијације — преносе се и хоризонталне и вертикалне поруке, али постоје и оне песме у којима је проминентна трећа димензија — типографија (Palibrk 2015: 429). Управо зато је визуелна сигналистичка поезија погодна за наше истраживање.

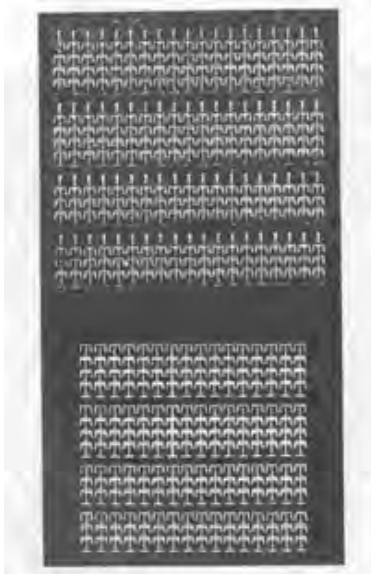
Треће, М. Ковачевић графостилеме у поезији дели на текстуалне и унутартекстуалне, тј. оне које се тичу визуелне форме песме и оне којима су маркирани поједини делови унутар песме (Ковачевић 2012: 63). У издвојеним сигналистичким песмама налазимо оба типа, с тим што је текстуални више заступљен.

Пре него што представимо анализу конкретних примера, навешћемо још једном Живковића и његов сажетак поступака који се јављају у оквиру визуелне сигналистичке поезије. Наиме, у стварању визуелних песама следбеници су различитим техникама постизали естетски запажене резултате. Неки су се служили техником руком писаног текста или цртежа, а неки коришћењем писаће машине и других штампарских уређаја. Уметници овог покрета такође су „простор визуелне песме“, односно страницу, попуњавали словима, бројевима или комбинацијом тих знакова различите величине и облика. Слова се наносе и на подлогу коју чини раније одштампани текст, те комбинована са другим

визуелним елементима, она постају делови колажа који представља најраспрострањенију сигналистичку технику. Колажи су углавном сачињени од речи истргнутих из текстова, приказаних словима различитих облика и величина, од (не)смислених фраза, наслова из магазина, делова чланака, књига, реклама и итд. Комбинацијама изразито ликовних елемената, слова, речи и синтагми давио се велики број уметника.⁸

Примере типографских манипулација, као и игара песничком формом можемо видети већ у првом броју часописа „Сигнал“ из 1970. године, где Бранко Андрић и Добривоје Јевтић објављују два сонета, „Сонет првог парног броја“ и „Сонет о киши“. оба се састоје од четрнаест „стихова“, односно садрже по два катрена и две терце. Андрић уместо речи користи број два, а Јевтић интерпункцијски знак — косу црту. Тако компонован сонет заправо представља слику кише или пљуска, односно графички оживљава саму тему, визуелизује садржај и пластично га приказује употребом само једног, универзалног симбола који се не користи искључиво у (писаном) језику, већ и у писму науке, комуникације и кореспонденције. У „Сигналу“ број 4–5 налазимо још три слична сонета истих аутора, Андрићев „Сонет са једном непознатом“ и Јевтићева два начињена од преклопљених великих слова Т. Форма је иста као и у претходним примерима, с тим што Андрић сада користи слово **x** (на почетку сваког „стиха“ налази се велико **X**) као математички симбол за „непознату“. С друге стране, ако бисмо се осврнули и на акустички елемент, у првом сонету можемо приметити ономатопеју (било да се ради о гласу **x** или (**и**)**кс**) „хука“ или „брујања“, у другом ономатопеју „лупања“ или „тапкања“, које се могу довести у везу са звуком рада машине или апарата. Ти „звучи“, уколико смо склонили таквој интерпретацији, „у ритму“ су сонета, односно подељени на четири строго, тј. књижевном конвенцијом одређена дела. Дакле, овако осмишљене и изграђене „песме“ приказују однос језик — књижевност — природа — наука у слици или, другим речима, графички материјализују арбитрарност језика.

8 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13569>, 3. 7. 2015.



Слика 1, Андрић и Јевђић — сонети, Сигнал бр. 1 и 4–5

Овде нам је дата другачија реализација концепта сонета који се може препознати у структури строфе. Сонет, без обзира на то од чега се састоји и на који начин се може интерпретирати, остао је сонет, јер је форма непромењена и огледа се у броју стихова и распореду строфа. Међутим, сонет иначе поседује два комплементарна плана — визуелни и акустични: први се огледа у распореду строфа, а други у распореду риме. Тај међусобни однос ова два плана чини сонет врстом којој је графостилематика иманентна особина. Специфични графички облик, тј. визуелни ефекат који поменути облик ствара, сигуран је показатељ читаоцу да се ради о сонету (Ковачевић 2012: 64). Овде немамо јасно изражен акустички елемент, али структура је сачувана. С друге стране, овакве творевине могу се сматрати и пародијом у којој је типографија само техничко средство, и у том случају, ради се о амбивалентном покушају јер се конвенција истовремено и пародира и потврђује. Семиотичко–структуралистички образац је очигледан јер се и даље поштује подела на форму и садржај.

У песмама „Каменолом“, „водопад“, „Степениште“ и „Цедим“ Тодоровић раздијањем сложеница гради слику и визуелно дочава доживљај конкретног појма, односно „лудистички иконизује семантички садржај путем пиктограма“ (Burkhart 2003: 7). У формирању појма, дакле, учествује грађење слике конкретне ствари. Песма је оличена у иконичним симболима, тј. језичке јединице испољавају своју графичку димензију, чиме делови сложеница граде тело или форму речи (Petrović 2010: 88). Напомињемо да су овде дати само неки од примера сигналистичке употребе фигуралне типографије.

Песма „Каменолом“ састоји се из вишеструко поновљене лексеме „камен“ која се у последњим „стиховима“ трансформише, односно слова се ротирају, одајући утисак „ломљења“ све до појаве саме лексеме „лом“ са дуплираним вокалом која је на самом крају и материјализује ломљење појма. Слова, као делови блока, попут камења, падају на површину странице. Поступак је сличан и у песми „водопад“, с тим што се редупликација основе и спојног вокала „водо–“ изводи у облику водопада, тј. песма има и графички облик појма у наслову. Песма „Степениште“ такође визуелизује тематски садржај, јер се лексема „степениште“ дели на основу „степен“ и суфикс „–иште“, што се може схватити двосмислено и представити својеврсну игру речима у оквиру пиктограма.

Последња наведена песма „Цедим“ у облику левка завршава се прекуцавањем и ротирањем графема (које чине дату реч) у безобличну гомилу слова **ц**, **е**, **д**, **и** и **м**. у датим примерима ради се о конкретним појмовима које је релативно лако преточити у конкретну слику. Сигналисти ослобођени поетских конвенција, као што се може видети, своје идеје и виђење језика, уметности и њиховог међуодноса често реализују и на овакав начин. Осим специфичног манипулисања простором, које се огледа у белинама и размацама, слова одређене величине и облика (доследно исти — верзал или курент истог фонта) овде не видимо друге поступке. Постоје, наравно, другачије песме код којих акценат није искључиво на графичким ефектима или на лудистичком елементу, јер су појмови које обрађују апстрактнији или семантички сложенији. анализа таквих песама је неизоставна и изложена је у приказу песама „волим“, „волео сам“ и „Љубити“. За Тодоровића је у неким визуелним песмама карактеристичан двокодни поступак, односно комбиновање иконичко–предметног и акустичко–графичког кода (Burkhardt 2003: 7), као у претходно поменутих.

VOLIM

VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM

MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM

MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM

Прва песма се састоји из три „строфе“ са по четири „стиха“, при чему стихови прве почињу, а стихови друге се завршавају речју „волим“, док је трећа састављена искључиво од слова/ гласа М. Таква употреба глагола „волети“ у првом лицу једине

LJUBITI

VOLEO SAM

VOLEO SAM VOLEO SAM VOLEO SAM
 VOLEOSAMVOLEOSAMVOLEOSAMVOLEO
 VOLEO VOLEO VOLEO VOLEO VOLEO
 VOLEOVOLEOVOLEO
 SAM SAM SAM SAM
 SAMSAMSAMSAMSAM
 SAMSAM
 SAM

LJUBITI LJUBITI LJUBITI
 BITI BITI BITI
 BIT BIT BIT
 I TI I TI I TI
 I
 LJUBITI
 I
 BITI
 U
 BITI
 I TI
 TI
 I

Слика 3а. М. Тодоровић⁹

презента може се тумачити и као „обострано волети“ и као „волети све, односно са свих страна“ и као „волети и на крају и на почетку“, а понављање лабијала на самом крају приказује „осећај пријатности“ који „волети“ подразумева или до ког нужно води. Тон друге песме изражен је употребом првог лица перфекта глагола „волети“, при чему је и облик саме песме значајни елемент. у првом стиху фраза је поновљена четири пута и дата са размацима, а у следећем без, чиме се додатно интензивира „снага/количина љубави“. Следећа два на исти начин представљају један део те фразе, односно „волео“, док је кулминација изражена редупликацијом дела „сам“ (хомонима — као енклитика глагола „бити“ или заменица сâм), такође растављено, па потом састављено, до последњег стиха у коме стоји искључиво „сам“, чиме се наглашава „усамљеност“ онога који је „једини волео“ или онога ко „не воли више“. Паралелизам у броју понављања фразе и њених појединачних делова, размака и њиховог одсуства, кулминира издвајањем хомонима, који крај једне љубавне приче обежава усамљеношћу. Песмом „Љубити“ лексема се више семантички него морфолошки рашчлањује на делове **бити**, **бит**, **и**, **ти**,

⁹ http://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm, 30. 6. 2015.

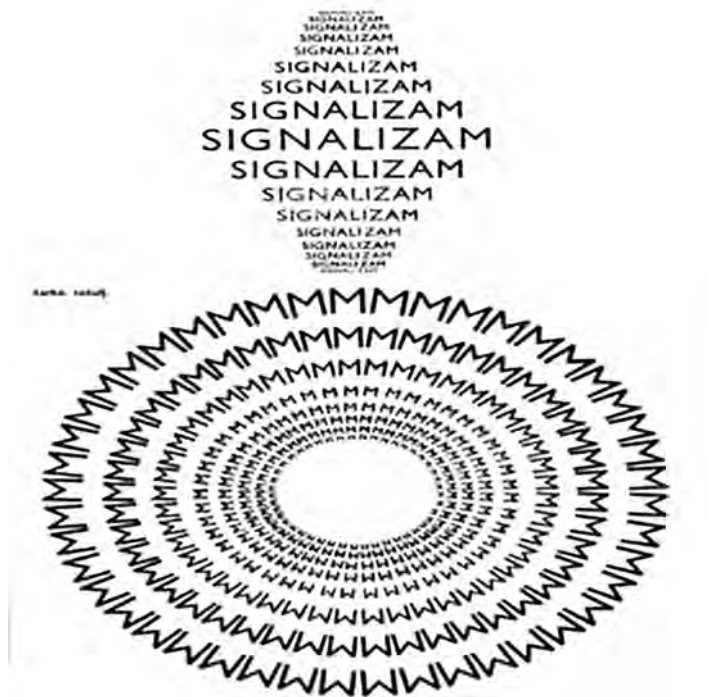
и и ти. Таквом манипулацијом добијамо интерпретацију у којој „љубити“ (што осим буквалног такође има значење „волети“) значи „бити“ или „постојати“, а суштина, односно „бит“ свега јесте спајање односно стапање са другим, оним „и ти“, све док субјекат и сам не постане такво „ти“. Типографски поступци су исти као и горе наведени, али овде постоји карактеристична деструкција речи на семантички сложеније целине које немају везе са визуелним ефектима или грађењем одређеног облика/ слике.

Дакле, од графостилемских поступака овде можемо видети типографска одступања која се односе на употребу различитих облика графема, интерпункцијских знакова и бројева, изостанак интерпункције, као и намерну тј. смислену експлоатацију „простора песме“ — странице, која води до огледања садржаја у форми. Њихова сврха није пуко онеобичавање којим се жели изазвати сензационалност, нити су једини показатељ комуникабилности песничких порука, већ оруђе које омогућава једноставно, брзо и свима разумљиво отеловљење садржаја. Приказане типографске могућности нама данас, у ери компјутера и визуелне комуникације, можда и нису посебно интересантне, али треба имати у виду тренутак настајања наведених песама. У наведеним сонетима, на пример, можемо издвојити неочекивану употребу различитих типографских симбола. ипак, њихово понављање кроз традиционалну песничку форму значи више од бесмисленог гомилања и изазива више од ефекта шока, како смо видели у анализи. Новина не лежи у томе да се пре сигналиста нико нечег сличног није сетио, већ у порукама које увек и недвосмислено носе печат правца — вишедимензионалност, интермедијалност и интеракцију различитих кодова. Код прве четири Тодоровићеве песме у овом раду типографска конструкција је значајнија, док је код друге три акценат и на семантичком елементу. Типографски, као један од графостилемских поступака, није једина одлика стила (напомињемо да нису ни приказане све врсте сигналистичких песама), али је углавном његов неизоставни део.

Према Петровићевим речима, неуобичајен распоред графема, лексема и фраза свакако представља покушај успостављања другачијег и новог односа између форме и садржине речи песама (Petrović 2010: 89). Судејство графичког и вербалног елемента

није механички спој поетске и ликовне експресије већ нарочито интегрисање више кодова које, често неразумљиво, може да одбија традиционалну врсту читалаца.

Компликовано развијање радње, нагли, изненадни обрти, пропусти, ломљење синтаксичке линије дуж целог њеног кретања, алогичност, одбацивање граматике, [...] додатно увођење научне грађе и научних поступака у организовање текста; утрпавање у садржину докумената, цитата, цртежа, бројева, геометријских облика, отвореност према непредвидљивом, граде сигналистичку књижевност која „више није књижевност“. На размеђи књижевног и некњижевног, мешовита, хибридна форма, уједињење различитих уметничких израза у неодређену целину, која почива на њиховом складном јединству, све то чини савремену књижевну реч синкретичном уметношћу (Petrović 2010: 89).



Слика 4. Рошуљ, Сигнал бр. 4-5

Како је већ наведено, највећи број сигналистичких радова чине колажи, или графичке констелације, како их Буркхартова назива. У њима се графеме или друге лингвистичке јединице употребљавају без обзира на њихово значење, јер је фокус на форми (Burkhardt 2003: 8). Највише колажних техника користио је Мирољуб Тодоровић, чији су колажи препознатљиви по томе што користи пресечена слова и уграђује их у читаву композицију. Типографским поступцима бавио се Жарко Рошуљ, у чијим се графичким конструкцијама често прати симетрија простора песме, а основно средство су типографски знаци, слова и бројеви.¹⁰

4. ЗАКЉУЧАК

Ми смо овде приказали само оне примере који се формално сматрају песмама иако је то управо супротно идејама и настојањима припадника сигналистичког покрета. Међутим, анализа других сигналистичких решења превазилазила би оквире овог рада и графостилемског приступа, ипак, из приложених примера можемо видети основне циљеве покрета — настојање да се створи што ефектнија комуникација између дела и читалаца и коришћење универзално читљивих знака или „писма“ које не ограничава разумевање порука које се преносе и идеја које се изражавају само на говорнике датог језика. Уосталом, то су главни узроци изразите визуелизације језика песме и уопште појачане употребе графичких елемената у сигналистичкој поезији. Сигналистичка визуелна поезија или „поезија на одласку речи“ (како каже Оскар Давичо) брзо је прихваћена и има велики број следбеника, што најбоље показују први бројеви часописа „Сигнал“ (посебно број 4–5, из ког је приказан већи део примера у овом раду). То издање заправо представља антологију визуелне поезије, док у новијим бројевима више налазимо критику и радове теоретичара и познавалаца. Према Живковићевим речима, форсирање „сликовних“ знака и „осликовљење језика“ песме довела је до тога да домаћа критика сигнализам изједначава са

10 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 3. 7. 2015

визуелном поезијом и идентификује са „поезијом из машине“.¹¹ Слажемо се с Буркхартовом у оцени да сигналистичка поезија овде описана не изгледа више тако провокативно као шездесетих и седамдесетих година када се појавила. Такође је чињеница да су се неки уметници, попут Марине Абрамовић, окренули другим правцима, као и то да је у наше време реклама преузела основне технике визуелне/ конкретне поезије. ипак, у нешто измењеном облику, традиција сигналистичке поезије постоји и данас у Србији (Burkhart, 2003: 10). у сваком случају, графичка визуелизација води до појачавања поетског значења, реч се трансформише у слику, а језик испољава на неочекиван а могућ начин, чиме реципијенти постају свесни једног и другог система репрезентације. 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.

ИЗВОРИ

- Todorović 1970: M. Todorović, *Signal No 1, Internacionalna revija za signalistička istraživanja*, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- Todorović 1971: M. Todorović, *Signal No: 4–5, Internacionalna revija za signalistička istraživanja*, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- Todorović, M. *Konkretna poezija*. <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm>. 30. 06. 2015.

ЛИТЕРАТУРА

- Burkhart 2002: D. Burkhart. Od carmina figurata ka vizuelnoj poeziji, u: Todorović, M. (yp.) *SignalNo 24–25–26*, Beogradska signalistička grupa, Beograd, 3–10.
- Bužinjska, Markovski 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Dajzler, Giljermo. *Signalistička poezija. Projekat Rastko*, jul 2008. Rastko. 15. 07. 2015.
- Denker, Klaus Peter. Im Anfang war das Bild. *Projekat Rastko*, jul 2008. Rastko. 17. 07. 2015.

¹¹ <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13569>, 3. 7. 2015.

-
- Iglton 2007: T. Eagleton, *How to Read a Poem*, Malden: Blackwell Publishing.
 - Kovačević 2012: M. Kovačević, *Lingvostilistika književnog teksta*, Beograd: SKZ.
 - Palibrk 2015: I. Palibrk, Grafostilemi u poeziji E. E. Kamingsa: sloboda izraza, u: M. Kovačević (ur.), *Nauka i sloboda*, knj. 9–1/1, Pale: Filozofski fakultet u Istočnom Sarajevu, 427–444.
 - Petrović 2010: T. Petrović, Književnost za decu i signalizam, u: M. Pavlović (ur.), *Planetarni vidici signalizma*, Beograd: Megatrend univerzitet, 82–98.
 - Todorović 1979: M. Todorović, *Signalizam*, Niš: Gradina.
 - Todorović 1992: M. Todorović, *Oslobođeni jezik*, Zemun: Grafopublik.
 - Todorović 2003: M. Todorović, *Poetika signalizma*, Beograd: Prosveta.
 - Todorović 2004: M. Todorović, *Tokovi neoavangarde*, Beograd: Nolit.
 - Živković, Živan. Vizuelna, gestualna i objekt poezija. *Projekat Rastko*, februar 2010. Rastko. 03. 07. 2015.
 - Živković, Živan. Geneza signalizma. *Projekat Rastko*, februar 2010. Rastko. 03. 07. 2015.

Наслеђе, Крајујевац, год. 12, бр. 31, 2015.

Јелена Марићевић

У МЕХУРУ ВРЕМЕНА: БАРОКНА ЕМБЛЕМАТИКА И СИГНАЛИЗАМ¹

Апстракт: Чланак представља огледни рад, чија је тематика испитивање кореспонденција и суштинских разлика између барокне емблематике и сигналистичке визуелне поезије. Циљ је да се подробније испита проблем на основу досадашње литературе и контекста српске књижевности и културе. Затим, требало би одредити и шта би била *differentia specifica* сигналистичке визуелне поезије у односу на визуелну поезију других савременика, а овај оглед био би можда предуслов за таква истраживања.

Кључне речи: барок, *carmina figurata*, емблем, сигнализам, визуелна песма.

УВОД

Дагмар Буркхарт је својим чланком „Од *carmina figurata* ка визуелној поезији: на српским примерима од барока до наших дана“² навела стожерне тачке помоћу којих је видљива линија кореспонденције између барокне фигуралне и (нео)авангардне визуелне поезије. С друге стране, маниристички континуитет оваквог вида уметности, на примеру српске културе, изложио је Никола Грдинић у књизи *Формални маниризми*³. Поставља се, међутим, питање шта се још на наведену тему може рећи, а да се избегне таутологија и зашто би пример сигнализма могао да буде један од подеснијих за ову врсту испитивања. Поређења и указивање на линију — *carmina figurata*, углавном, типолошке су природе и тово да се не задире у финесе или проблем *differentia specifica*.

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

2 Dagmar Burkhart, „Od carmina figurata ka vizuelnoj poeziji: na srpskim primerima od baroka do naših dana“, *Internacionalna revija Signal*, 25-26-27, Beograd 2003. Dostupno na: <http://signalism1.blogspot.rs/2009/08/od-carmina-figurata-ka-vizuelnoj.html>

3 Никола Грдинић, *Формални маниризми*, Народна књига; Алфа, Београд 2000.

Давањем одговора Ивану Штерлеману на питање о дизајну сигналистичких књига, наметнула се следећа поставка:

Сигнализам има свој дизајн, тј. препознатљивост. Посебно се то види у карактеристичним визуелним песмама — оивиченим, стилизованим и обликованим пресеченим словима и речима из новина. Неке од сигналистичких визуелних песама нашле су се и као корице књига сигналистичких издања, попут књиге шатро поезије *Електрична столица*, зборника *Столеће сигнала*, или пак књиге *Кључеви сигналистичке поезије* Миливоја Павловића и многих других. Препознатљивост сигналистичке визуелне песме омогућила је да она уђе у сферу дизајнирања књиге одређеног садржаја. Када се визуелна песма нађе на корицама књиге, она као целина постаје сигнал–синегдоха за сигнализам, а самим тим могли бисмо је, тако схваћену, и именовати *поейским дизајном*.

Сигналистичка визуелна песма има, дакле, своју препознатљивост, опис (структуру и изглед), који је разликује од визуелних песама других аутора. У том смислу, она је у одређеном кључу поредива са специфичнијим типом визуелне поезије од шире схваћене *carmina figurata*. Претпоставка је да визуелну поезију Мирољуба Тодоровића можда можемо да осмотримо у оквирима емблематске традиције, коју је неговала и српска књижевност.

ЕМБЛЕМАТИКА И ВИЗУЕЛНА ПОЕЗИЈА

Емблем је књижевно–ликовни жанр који је настао у доба високе ренесансе спајањем моде писања девиза са традицијом проучавања египатских хијероглифа ... Сматрало се да хијероглифи садрже скривене поруке дубоког моралистичког значења ... Емблем има троделну структуру. Састоји се од натписа (*devizza, motto, inscriptio*), слике (*pictura, icon, imago*) и потписа (*lemma, carmina, subscriptio*). Натпис је садржавао какав апстрактан појам, слика је била конкретан предмет, а у трећем делу емблема кратком изреком, изреком и песмом, или само песмом (ређе прозом) објашњавао се однос између апстрактног појма и слике. Ово је било потребно јер слика није значила оно што је изгледало да значи, већ нешто друго ... Што су представе биле удаљеније и њихово повезивање неочекиваније, тим је ефекат био бољи. Тако

грађени емблеми били су загонетни, што је од читаоца изискивало посебан напор да се домисли о њиховом значењу.⁴

Сигналистичка визуелна песма има свој натпис или титло, који у појединим случајевима може да се односи на поједину текстуалну песму, причу или поглавље романа које прати. Самим тим што је визуелна, подразумева присуство слике, али је посебно занимљиво што је њен најкомплекснији део потпис. Потпис би на сигналистичкој визуелној песми управо представљао оно што јој даје препознатљив печат: стилизовани исечци слова или речи из новина, који задиру и у домен саме слике. Класичан емблем прате стихови или изреке у потпису и они откривају тајновиту везу између натписа и слике, док је сигналистички потпис сваке визуелије — најтајанственији део. За његово, практично ребусно ишчитавање, потребно је безмало онолико домишљања и напора, колико и за читање емблема, а да „декодирање“ притом никада не буде спроведено до краја.

ПУТЕВИ ЕМБЛЕМА И СИГНАЛА

Емблем
„Пут“ (Итика Јерополитика 1774,
стр. 5)



Сигналистичка визуелна песма
„Типус је био мутан“ (роман
Боли ме блајдинџер, стр. 17)



4 Никола Грдинић, „Емблеми у делу Јована Рајића“, *Јован Рајић: зборник*, ур. Марта Фрајнд, Институт за књижевност и уметност, Београд 1997, стр. 233–234.

Као примери узети су емблем са натписом „Пут“⁵, сликом подељеном на две могуће стазе — једна је стаза трња која води ка Богу, а друго је ограђен тор у коме цветају руже, али је пут до Бога заграђен. Стихови прате симболичку ауру која натпис повезује са сликом. Уз овај емблем, као и уз визуелну песму, иде, пак, додатан текст — у барокној *Ийици Јеройолиийици*⁶ то је разрађена моралистичка прича, а у случају сигналистичке визуалије — текст поглавља романа *Боли ме длајдиніер*. У оба случаја, циљ визуелног садржаја јесте да осветљава, прати или проблематизује текстуални садржај.

Када је реч о барокној емблематици она је морализаторска, те се неретко јављају слике емблема и на иконостасима манастира и на појединим сакралним предметима (архијерејском столу на пример).⁷ Сигналистичка визуелна песма са новинским *дизајном* донекле улази у овај домен, ако имамо у виду да је саставни део најчешће шатро поезије, прича или романа, који имплицитно указују на проблеме савременог друштва. Парадигматичан би био текст самог поглавља „Типус је био мутан“:

Кулов је имао око четрдесет кврга. Сасвим обично, комунално цревце. Цвикери на кљуну, сива багателна амбалажа, шерпа на чонти, чађаве гондоле и голема чантра у шапама. Киснуо је на улици као да неког чами. Живчано је муљао и често бацао фарове на сланик. Прифурао му се један фрајер у офуцаном цинсу. Зракнули су се у цугу. Фрајер је без речи узео чантру и фуруну низ

5 Емблем „Пут“ иначе је карактеристичан по томе што га је текстуално обрадио Ђура Јакшић у песни „Стазе“:

Две преда мном стазе стоје;
Једна с цвећем, друга с трњем;
Гвоздене су ноге моје —
Идем трњу да се врнем.

Ја уступам цвећа стазе
Којима је нога мека;
Нек' по цвећу жене газе,
А трње је за човека!

Према: Никола Грдинић, „Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине XIX века“, *Зборник Матйице срјске за славистику*, св. 24, 1983, стр. 48.

6 Вијена, 1774.

7 Уп. Дејан Медаковић, „Представе врлина у српској уметности XVIII века“, *Пушјеви срјској дарока*, Нолит, Београд 1971, стр. 131–140.

лицу. Нешто ми је ту засмрдело. Типус ми је био мутан и ја сам одвојио табане и почео да га пратим.⁸

Сумњиви, мутни типови, тамне наочаре и међусобно праћење оно су што се провиди из поглавља. Међутим, када се оно осмотри у контексту визуелне песме са суседне стране, запажамо да је однос инверзан и сложен. Онај који је мутан и који би требало да буде праћен, на визуелном делу представљен је као онај који надгледа са леве половине великог екрана. На десној половини је мала силуета мушкарца који гледа на супротну страну. Иако можда Мирољуб Тодоровић није имао у виду емблем „Пут“ приликом грађења своје визуелне песме, поређење са њим чини се умесним: такође је слика контрастни диптих као на емблему, а унеколико се провиди проблематизација Бога. У барокном емблему пут је симбол или трновитог пута ка Богу или пута ка паклу, поплочаног ружама. Код Тодоровића, ствар је сложенија, у складу са модерним духом времена: пут је метафора за праћење, а онај који прати, заправо је праћен и посматран — настасијевићевски — наводно лови, а уловљен је. Позиција кулова са цвикерима налик је божанској *над* позицији, али је та позиција пре орвеловска. Пут до њега не постоји, ма колико се неко трудио да га прати.

БАКРОРЕЗИ И НОВИНСКИ ИСЕЧЦИ

С друге стране, новински исечци пресечених слова и речи потенцијално откривају имена урагана Метју и Никол, који, ако се сретну на небеском путу — могу направити од америчког континента пуну земљу. Пуста земља као последица сигнала Метју и Никол, који се налазе у потпису сигналистичке визуализације, били би његова позадина. Такође, тако пресечене речи и слова у свим сигналистичким песмама, изгледају као уништени делови неког текста (налик „резанцима“) помоћу машине за уништавање докумената и хартије (шредера). Тај манир сугерише да потпис визуализације представља сачувани остатак неког упозорења, неке важне вести или приче који је одбачен или подложен рециклажи.

Самим тим што се ради о новинама, масовној штампи, указује се и на плошност и потрошност тих садржаја, који су подложни застаревашу, па тако и недуготрајности. За разлику од овако

8 Мирољуб Тодоровић, *Боли ме блајдинер*, Просвета, Београд 2009, стр. 16.

сигнализоване новинске штампе, која као да је потписала нашу еру, барокни емблеми израђивали су се на бакрорезним плочама и били су јако скупи. Зборнике емблема, углавном, мало ко је могао да приушти, а најчешће су представљали поруџбине краљева или царава. Са социолошког становишта то је посве интересантно, будући да барокни емблем подразумева нешто скупо, ретко и повлашћено, док је визуелна сигналистичка песма јефтинуја за креацију, мада, естетски и уметнички гледано, подједнако је захтевна за интерпретацију.

НОВИНСКИ ИСЕЧЦИ КАО БАРОКНИ ЛАВИРИНТИ

Град у барокном лавиринту
(фрагмент из „Свечаног поздрава
Мојсеју Путнику“ Захарије Орфелина)



Визуелна песма уз шатро
причу „Фурам из Бегиша“



У прилог томе јесте и визуелно склапање новинских „резаца“, које се унеколико могу осмотрити као лавиринти (речи су преклопљене одломцима других речи, неки исечци читљиви су само у огледалу), а тематика лавиринта управо је сигнум барокних фигурата. Поред емблематске медитације⁹, еквивалентне медитацији над визуелном песмом, тематика лавиринта у бароку

9 Радмила Михаиловић, „Захарија Орфелин: 'Поздрав Мојсеју Путнику': Тематика лавиринта I“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности*, бр. 15, 1979, стр. 183.

подразумева и глаорификовање града Јерусалима, који би се налазио у његовом средишту: „У различитим тренуцима историје, тема града у спиритуалном смислу везује се за лавиринт. Заснован на текстовима Псалма и схваћен као последња етапа раја, град Јерусалим — виђен као замак или град ... представља и цркву коју треба заштитити“. ¹⁰ Јерусалимом у средишту, спојили би се његов земаљски и небески принцип, а облик круга упутио би на стварање света, тј. „трансформацију хаоса у космос“. ¹¹ У средишту, пак, Тодоровићевих лавирината, модеран град (свакако не Јерусалим) присутан је изван лавиринта: или на слици визуелне песме или на језичком плану — у шатро говору градских, тј. урбаних ликова. Том логиком, за разлику од барокног концепта, где је град у центру био трансформација хаоса у космос, његовим изопштавањем из центра сугерише се да је космос (град) у хаосу, да није божански Јерусалим, већ змијска утроба.

ПИТАЊЕ ЈЕЗИКА: МАКАРОНИЗАМ

Конечно, језик српске фигуралне поезије и емблема је славно–србски, опет, унеколико, релативно тешко разумљива језичка мешавина. Независно од тога, уметничке творевине ове врсте, криле су имена оних којима су дела била намењена или су кодирала некакву поруку у виду скривених стихова. Језик који прати визуелну сигналистичку поезију, поменули смо, махом је обременен кодovima шатровачког говора, ¹² али и текст „резанаца“ такође може да уђе у домен кодирања смисла. Међу словима и речима које творе језички лавиринт сигналистичких визуализација, има не само српских речи, већ и енглеских, немачких, италијанских, француских... Можда се не ради о есперанту, већ пре некаквом модернијем виду макаронске поезије. Визуелна песма има

10 Исто, стр. 185.

11 Исто, стр. 189.

12 За разлику од славно–србског који је био резервисан за слој ретко писмених људи у XVIII веку, шатровачки говор припада усменом модусу и махом је био резервисан за тајни језик криминалаца, па онда и других група, углавном са дна друштвене лествице. „О шатровачком говору“, видеги: Миролуб Тодоровић, *Електрична столица: Шатровачка поезија*, Просвета, Београд 1998, стр. 407-414.

ту предност да се не мора преводити, али овај вавилонски жагор био би језички хаос или метеж разних језика. У оквирима српског грађанског песништва XVIII и XIX века, вреди напоменути, могу се навести песме које су макаронске (мешавина српског и немачког), мада има примера и из приморске књижевности (мешавина српског и италијанског).

Макаронска песма (одломак)

Боривоје Маринковић, *Српска грађанска поезија I*, Просвета, Београд 1966, стр. 248.

Сад ми кажи, драга,
Вер хай дих ѿмахтй,
 Да ја не могу спават'
Ди ѿнце (либе) нахтй.
 Кад ја легнем спавати,
Зо (ш)ро(ј)мтй (ес) мир фон дир,
 Све мислећи, душо,
Ду дистй бај мир.
 Ти не веруј људ'ма,
Ди дејриен дих,
 Штогод они говоре
Гар ибер мих...

„Одрадим четири пута“ (1977)
 из збирке *Гејак ѿланца ѿуљарке*
 (Визуалија је штампана и у
Електиричној сѿолици, али са
 другачијом комбинацијом
 новинских исечака)



Наведена два примера само су типолошки поредива, са становишта преплитања српских и немачких речи/ стихова. У визуелној песми „Одрадим четири пута“, могу се склопити речи, тј. фрагменти: IZRAZI, ВРИЈЕМЕНА, ST/RTENOVI, (P?)ENNIS, PATIENT/INEIN (пацијент на немачком), уз сву опрезност да је могућа грешка у декодирању. Можда се од наведених речи може извести смислена синтагма о *изразима вријемена као ѿрсѿеновима на ѿенису ѿацијенѿа*. Ликовна страна визуелне песме могла би се сагледати у неколико равни: новински исечци и линије по којима стоје жандар и дама подсећају на црне и беле дирке клавира, по којима они, у складу са својом природом карата — играју свој четвороножни сексуални плес. Сугестивно је и што се ради о херц картама и што је иза њих повеће црвено срце.

СРЦЕ У БАРОКНОМ И СИГНАЛИСТИЧКОМ ЛАВИРИНТУ

Уколико и ову песму осмотримо у светлу барокног лавиринта, добили бисмо нову парадигму значења, која би емблематски повезала натпис, слику и потпис. Када је, наиме, реч о средишту барокног лавиринта, град и срце имају исту идејну вредност, према веровању да Господ у срцу подиже Јерусалим,¹³ али се у бароку мотив срца значајно приближава и чулно.¹⁴ Срце је у сигналистичкој песми на даминој глави и иза протагониста. Можда дама размишља срцем, а можда је и сексуални однос између њих срце поставио у задњи план или се има у виду жаргонски израз са сексуални однос — херцање. Тиме би херцање било еквивалентно барокном мотиву срца у који задиру и чулни осећаји, не само емоционални, те то може бити потенцијално објашњење због чега су ласцивни делови тела ових карата доцртани, тј. без доје.

Када би се сада све заједно сагледало, могла би се евентуално наслутити веза између херцања и пацијента који, као да пије лек — треба четири пута да куша херц, да игра и свира или воли... *Изрази врејемена у језичком споју сџир(ане) и (џрс)шенова* указивали би на пролазност свега, па и љубави, секса, али и сексуалне потенције.

ПУЗИР И ЗЕМЉИНА КУГЛА

Разуме се, тематизовање пролазности и крхкости живота у доба барока било је најдоминантније. Европски барокни песници илустровали су тај проблем метафорама: цвета, дима, ветроказа, кише, сна, мехура, балона, росе, грудве снега...¹⁵ „И ако су мехурови лоптасти, то никако не значи да они имају неко своје властито савршенство, већ просто да је за њих, пошто је сваки затворен у свом посебном малом месту и тренутку, сасвим немогуће

13 Радмила Михаиловић, „Захарија Орфелин: ‘Поздрав Мојсеју Путнику’ II“, *Зборник Мајшице српске за ликовне уметности*, бр. 16, 1980, стр. 152.

14 Исто, стр. 147.

15 Жорж Пуле, „Барокно доба“, *Мејаморфозе круа*, прев. Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановић, Сремски Карловци; Нови Сад 1993, стр. 43–62.

Емблем „Сујета“



Визуелна песма „Време сигнализма“



да се повежу спољашњим везама. Уместо средњовековног свемира у коме су доње сфере биле хијерархијски обухваћене горњим сферама, уместо барокног свемира у коме су сфере у свом ширењу и скупљању могле да се помешају и измешају, сада имамо свемир у коме се сфере узајамно не обухватају, не мешају, чак ни не повезују, већ само лелујају једне поред или после других“. Међусобна независност сфера илустрована је Поповим стихом: „Час један мехур пуца, час пуца један свет“.¹⁶

У српској барокној емблематици, присутан је мотив мехура (тј. пузира) на емблему „Сујета“.

Слика представља девојчицу у краткој хаљини која стоји на брегу испод дрвета, у руци држи посуду, а у другој дуваљку из које излазе мехури од сапунице (пузири) и лете кроз ваздух. У потпису су стихови: „Краток живот нашт беден скропбен слезниј/ но добре жившим будет он полезниј/ суетним кратштиј јест и мало летни/ исчезнет јако пузир разноцветниј“. Слика је метафора којом је објашњен натпис. Повезују се две удаљене представе — идеја о пролазности живота са дечијом игром, што указује на барокну теоријску основу стилског израза ... У емблематској литератури пузир је чест. Као мехур представљани су

16 Исто, стр. 61.

континенти, државе. На једном емблему сам Бог дува кроз тршчицу мехур, а он је земаљска кугла.¹⁷

За разлику од емблема „Сујета“, сигналистичка визуелна песма с двојезичним насловом „Време сигнализма“ представља такође девојчицу у хаљиници, али она не ствара пузире од сапунице. Она седи на горњој сфери земљине кугле (види се доња хемисфера), док је изнад горњи део земљине кугле: континенти су разграничени белим линијама, а копно и море испунила су разнобојна слова (или „стихови“, тј. потпис сигналистичког емблема). Искоришћен је, дакле, метафорички потенцијал земаљске кугле као мехура, али је између две полулопте постављена девојчица, која дели међусобно независне сфере: реални снимак земљине кугле и земљу као мешавину слова, која кад би пукла — истекао би или нестало један свет слова или речи. Земаљском куглом као да се и даље игра нека девојчица, али светови или планете слова и речи, иако су савршеног облика лопте, крхке су попут мехурова.

ЗАКЉУЧАК

„Емблеми су носили одређене идеје и давали појединачне конкретизације појединих идеја, више одговора“.¹⁸ И сигнали, тј. сигналистичке визуелне песме су продубљивале или успостављале полемички дијалог са одређеном идејом, симболом, поетичким константама или повлашћеним темама барокне емблематике. Иако се грађање смисла гранало, било је могућно успоставити линије тумачења. Неко би могао да приговори примедбом да се поуздано не може тврдити како је аутор имао интенцију да то оствари или да није познавао емблематску традицију, будући да на пример *Иишика Јеройолишика* није прештампована после 1774.¹⁹ Међутим, емблематска традиција живела је кроз историју српске књижевности, макар посредно, у виду

17 Н. Грдинић, „Емблеми у делу Јована Рајића“, стр. 239–240.

18 Драгољуб Перић, „Представа голубице у 'Острву дана пређашњег' Умберта Ека. (Симболичка и емблематска семантичка преплитања и контрастрирања)“, *Свеске*, год. 12, бр. 59/ 61, 2001, стр. 112.

19 Сава Дамјанов је пишући роман *Иишика Јеройолишика@Вук* (2014), успоставио постмодернистички дијалог са емблематском традицијом овог барокног зборника, ресемантизујући његов потенцијал у новом кључу.

илустрација на неким књигама, или као инспирација неким песницима (и сликарима), попут Ђуре Јакшића.

Такође, Мирољуб Тодоровић врло добро разликује емблем од амблема (када рецимо у *Дневницима* говори о препознатљивом амблему сигнализма). А како је ширина његовог читалачког искуства импозантна (о чему *Дневници* најексплицитније сведоче), не би требало да чуди што ствара и истражује и у кодовима поетике емблема. Како рад показује, тај емблематски дијалог дао је плодне и занимљиве резултате, који задиру у домене *йоейској дизајна*, барокног и сигналистичког лавиринта (града/ срца), језика (макаронизама, шатровачког говора), те типично барокне метафоре пролазности (мехура, тј. пузира). У том дијалогу искристалисало се запажање по којем сигналистичка визуелна поезија, у односу на емблематску барокну, стоји у контрастном односу или функционише по принципу инверзности, па и потенцијалне релативизације барокних вредности, религиозности и морализаторских садржаја. Дух времена наше епохе може посегнути за барокним емблемима и симболима, али они не значе исто за њега и за човека од пре безмало триста година, мада су, као и новински ребуси, судоке, укрштене речи и магични квадрати, брусилу менталну оштрицу домишљања и умног напора.

ИЗВОРИ

1. *Ишика Јеројолишика*, Вијена 1774.
2. Маринковић, Боривоје (прир.), *Српска ираћанска йоезија I*, Просвета, Београд 1966.
3. Тодоровић, Мирољуб, *Боли ме блајдинер*, Просвета, Београд 2009.
4. Тодоровић, Мирољуб, *Елекйрична сйолица: Шайировачка йоезија*, Просвета, Београд 1998.
5. Тодоровић, Мирољуб, *Шайиро йриче*, СКЗ, Београд 2007.

СТРУЧНА ЛИТЕРАТУРА

1. Burkhart, Dagmar, „Od carmina figurata ka vizuelnoj poeziji: na srpskim primerima od baroka do naših dana“, *Internacionalna revija Signal*, 25-26-27, Београд 2003. Dostupno na: <http://signalism1.blogspot.rs/2009/08/od-carmina-figurata-ka-vizuelnoj.html>

2. Грдинић, Никола, „Емблеми у делу Јована Рајића“, *Јован Рајић: зборник*, ур. Марта Фрајнд, Институт за књижевност и уметност, Београд 1997, стр. 233–242.
3. Грдинић, Никола, „Морална симболика и емблематика украјинског порекла у српској књижевности 18. и прве половине XIX века“, *Зборник Мајице српске за славистику*, св. 24, 1983, стр. 43–52.
4. Грдинић, Никола, *Формални маниризми*, Народна књига; Алфа, Београд 2000.
5. Медаковић, Дејан, „Представе врлина у српској уметности XVIII века“, *Пушчеви српској барока*, Нолит, Београд 1971, стр. 131–140.
6. Михаиловић, Радмила, „Захарија Орфелин: Поздрав Мојсеју Путнику: Тематика лавиринта I“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности*, бр. 15, 1979, стр. 179–205.
7. Михаиловић, Радмила, „Захарија Орфелин: Поздрав Мојсеју Путнику: Тематика лавиринта II“, *Зборник Мајице српске за ликовне уметности*, бр. 16, 1980, стр. 145–158.
8. Перић, Драгољуб, „Представа голубице у Острву дана пређашњег Умберта Ека. (Симболичка и емблематска семантичка преплитања и контрастирања)“, *Свеске*, год. 12, бр. 59/ 61, 2001, стр. 109–112.
9. Пуле, Жорж, „Барокно доба“, *Мејаморфозе круја*, прев. Јелена Новакковић, Издавачка књижевница Зорана Стојановић, Сремски Карловци; Нови Сад 1993, стр. 43–62.

Визије сигнала (зборник), Еверест медија, Београд, 2017.

Иван Штерлеман

СИГНАЛИЗАМ И ЛИНГВИСТИКА

Зденко Лешић у књизи *Језик и књижевно дело* наводи речи Т. Е. Хјума „да је поезија увијек авангарда у језику, прогрес језика, освајање нових аналогја.“ Даље Лешић каже да су песници „често, и сасвим оправдано, осјећали потребу да се побуне против наметнуте норме, против тираније језика и захтјева заједнице, која се влада деспотски и у области језика као и у свим другим областима. Али они који су се једном побунили морали су врло брзо осјетити да том побуном доводе у питање своју сопствену умјетност.“¹ Наиме, проблем настаје када песник „прекорачи оне границе које је прописала језичка норма“², јер тада, по Лешићу, он почиње да личи на дете које се у колевци забавља бесмисленим гласовима које произвољно производе његови говорни органи, чиме аутор вероватно алудира на дадаизам, чије већ име потиче од говора беба. Да би се остварила комуникација песник — читалац, песник се мора користити друштвено условљеним језиком, дакле једном нормом у оквиру које се креће између слободе и принуде, где може правити најнеобичније конструкције, одбацити правопис и синтаксу, с тим да не прелази већ споменуте границе. Међутим, како препознати те границе и који ауторитет их одређује?

У књизи *Сиварносћ и ујћојија* Мирољуба Тодоровића наилазимо на мисао да је „граница језика — почетак песме“³. Неизрецивост поетског садржаја је била проблем писаца кроз историју литературе, и то Лешић добро запажа и наводи цитате аутора од древног египатског песника Хахепере–Суба и Платона, преко Френсиса Бекона до Флобера и Камија, али то су све аутори традиционалног схватања књижевно–уметничке комуникације. За разлику од њих сигналистичко конкретно и визуелно песништво крећу с намером да покажу а не искажу. Ипак, не треба гледати на

1 Лешић, Зденко *Језик и књижевно дело*, Свјетлост, Сарајево 1975, 21.

2 Ibid.

3 Тодоровић, Мирољуб *Сиварносћ и ујћојија*, Алтера, Београд 2013, 109.

тенденције песника од футуризма, руске заумне поезије, дадаизма, летризма, па до визуелне и конкретне поезије неовангарде, као искључиво деструктивне; антиуметност се аутоматски по свргавању владајуће парадигме (уметности) са трона поставља на њено место. Једно од главних поља истраживања сигнализма је управо 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. Како и Тодоровић каже на једном месту: „Песник мора стално да помера границе постојећих језика. Јер померати границе језика значи померати границе света.“⁴

Језик којим мислимо, који свакодневно користимо, језик је који смо затекли и који нам је наметнут. Свесни смо његових предности, исто колико и мана. Како и Лешић наводи „можда он, заиста, није савршен инструмент, јер је толико пута у историји и људском животу знао затајити и бити узроком крупних неспоразума и лаком жртвом свакојаких злоупотреба, али је тешко рећи да ли је то само недостатак језика или, пак, мана саме људске нарави. Па ако често представља сметњу да изразимо праве нијансе својих мисли и осјећања, он нам ипак омогућава да искажемо мисли и осјећања у њиховом глобалном значењу. Тиме нам помаже да ступимо у везу с другим људима, да им саопћимо своје мисли и да, заузврат, сазнамо њихове“⁵. Чини се да сигнализам не критикује инструмент, већ правила коришћења, док у неким случајевима стварајући херметичан текст без претензија за прецизним, унапред одређеним значењем, играма полисемије износи доказе о несигурности, тромости и неспособности нашег језика да буде средство изражавања човека технолошке цивилизације. На темељу тог незадовољства настају сигналистичка визуелна поезија, шатровачка поезија и *mail art*. Друга ствар која је утицала на развој визуелне, конкретне поезије, али и *mail art-a* је вечити проблем превода. Преласком из једног језика у други, поетски текст много тога губи, мада и много тога добија, али у сваком случају, он више није онај текст који је напустио свог аутора. Прелазак на слово, симбол, слику, омогућава

4 Тодоровић, Мирољуб *Алиол*, Рад, Београд 1980, 39.

5 Лешић, Зденко *Језик и књижевно дело*, Свјетлост, Сарајево 1975, 24.

глобалну комуникацију без ангажовања преводаца, барем визуелно порука остаје иста. Ми и слова можемо видети другачије, Рембо је сваком самогласнику дао боју, али јасно је да ће колорит зависити од особе до особе. Стога, сликање бојама слова може се остварити једино уз регистар боја који ће претходити читању песничких слика. Такође, одређена слова читалац ће лако повезати са математичким, физичким или хемијским формулама. Опет долазимо до једног система што представља главни разлог да сигналисти у једном тренутку напусте и слово и поезију стварају искључиво знацима интерпункције, симболима, сликама, исечцима из новина⁶, компјутерским картицама и другим отпадом технолошке цивилизације.

Вилхелм фон Хумболт је сматрао да језик „чини неограниченом употребу ограничених средстава“⁷, и та изјава би могла бити одличан увод у сигналистичку компјутерску поезију. Међутим, иза неограничене употребе ограничених средстава се опет крије једно готово подразумевајуће правило — линеарност писаног текста. Побуна против тог правила је озбиљније кренула са Аполлинером, док је у неоавангарди она постала једна од главних поетичких детерминанти. Код Зигфрида Ј. Шмита читамо: „Визуелна поезија свесно остварује програм целокупног песништва: језик као уметност. У визуелној поезији само је језик истинит: он је циљ и тема песништва. Визуелни текст показује, он ништа не исказује. Он је то што јесте.“⁸ У овом типу визуелне поезије који дефинише Шмит, означитељ је у исто време и означено, дакле укида се њихова семантичка одвојеност, аутоматизована комуникација, разбијају се схеме очекивања, одбија се коришћење језика по уобичајеним правилима што као резултат има промену свести посматрача (читаоца).

6 Исечци из новинског текста представљају и заштитни знак визуелне поезије Мирољуба Тодоровића. Не ради се о класичној монтажи речи попут дадаистичке игре с новинама, маказама и врећом, већ 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.

7 Наведено према: Лешјић, Зденко *Језик и књижевно дело*, Свјетлост, Сарајево 1975, 24.

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

Зденко Лешић закључује да је тешко рећи „да ли је пјеснички процес чешће инициран значењем или звучањем, али нема теоретског разлога због којег би се дала предност било једном било другом“⁹. Овој констатацији визуелни песници би додали и појам „изгледање“, тј. користећи се Шмитовом терминологијом — „оптичка констелација“, и по свему судећи, не би било сумње чиме је у том случају песнички процес инициран.¹⁰ У књизи *Стварност и ушћојија*, Тодоровић објашњава да у конкретной поезији долази до нестанка речи преобраћањем у знак.¹¹ У једној другој слично конципираној књизи, *Језик и неизрециво*, међу многим есејистичким муњограмима наилазимо на цитат из дела Чарлса Мориса: „Знак мора имати значење, али он не мора нешто означавати. (...) Сликковни знак је јединствен међу знацима у том смислу што он означава сам себе, то јест знаковна средства сама по себи имају својства која значе.“¹² Управо у тој игри означитеља и означеног, можда лежи одговор на Лешићево питање „шта чини једну језичку структуру књижевноуметничком?“¹³ — ако тако нешто уопште постоји и може да се аргументовано издвоји.¹⁴ Еквивалентан случај можемо наћи на пољу ликовних уметности, јер наведено питање у исто време поставља и напада Марсел Дишан са својим *ready made* објектима. Ако је према њему, „уметничко дело“ оно дело које неко ко носи ауторитет уметника

9 Лешић, Зденко *Језик и књижевно дело*, Свјетлост, Сарајево 1975, 27.

10 Заиста је чудно како један књижевни теоретичар Лешићеве репутације прави такав пропуст не узимајући у обзир визуелну поезију у 1971. години, додуше пар година пре објављивања Шмитове књиге у српском преводу, међутим знамо да је један текст из Шмитове књиге („Компјутопоема“) објављен још 1969. у загребачком часопису *Bit international* (5–6), у темату „Конкретна поезија“. О овом типу поезије теоретичари су се могли информисати у часопису *Рок* (1969–1970), као и у интернационалној ревији *Сиџнал*, која излази од 1970. године. Поред стваралаштва Мирољуба Тодоровића, елементи визуелне поезије присутни су у *Пустолини* Владана Радовановића (написана 1962, а објављена 1968.), али и између два рата код дадаиста, зенитиста, надреалиста, као и у књизи *Ђегдан* Јосипа Стошића, која је убрзо након објављивања 1951. забрањена.

11 Тодоровић, Мирољуб *Стварност и ушћојија*, Алтера, Београд 2013, 153.

12 Тодоровић, Мирољуб *Језик и неизрециво*, Bookbridge, Београд 2011, 43.

13 Лешић, Зденко *Језик и књижевно дело*, Свјетлост, Сарајево 1975, 29.

14 Слично се пита и Мирољуб Тодоровић: „Шта то у језику омогућава стварање естетског значења?“ (Тодоровић, Мирољуб *Стварност и ушћојија*, 114).

означава као уметничко дело, у том процепу између означитеља и означеног неопходан нам је трећи члан — интерпретатор, а самим тим и интерпретант. Приметићемо да је делатност авангардних уметника ближа Морисовој концепцији знака, јер „знаци који указују на исти објекат не морају имати исте десигнате, јер оно што је узето у обзир у објекту може се разликовати за различите интерпретаторе“¹⁵. Интересантан пример је и Магритова слика *La trahison des images* (Варке слика), на којој је испод луле написано: „Ово није лула“.

У тексту „Може ли још бити умјетничких дела“ Абрахам Мол изјављује: „Умјетничко Дјело је заблуда сувременог друштва. То осјећајно увеличавање, изражено великим словом, припада вредностима једног прошлог друштва које романтизам чува у фрижидеру културе.“¹⁶ Ту је Мол близак Дишану, али за разлику од Мола чију мисао прожима „дух машине“, карактеристичан за теорију информације, Дишан је око свог дела сачувао ауру даде. Сигнализам комбинује ова два приступа „уметности“ о чему сам већ говорио у тексту „Дада компјутер“¹⁷. Јан Кот је добро приметио да је карактеристика нашег времена „управо то да је књижевност својевољно и свесно постала критика језика“¹⁸. Приметићемо да је у сигнализму језик увек био у центру пажње, пошавши од најранијих сцијентистичких песама у које се свесно укључује научни дискурс, па преко конкретне, визуелне, фоничке и компјутерске поезије све до *mail art-a* и поетизације шатровачког говора. То уопште није чудно, као ни Котова изјава, јер од почетка XX века можемо пратити низ појава у различитим дисциплинама које су покренуте „лингвистичком експлозијом“ проистеклом из предавања Фердинанда де Сосира: Фројдова психоанализа, руски формализам, структуралистичка антропологија, Финеганово бдење, Лаканови списи, Деридина деконструкција... Могло би се рећи, да у првим деценијама после Другог светског рата, у времену у ком се појављује теоријских радова више него

15 Морис, Чарлс *Основе теорије о знацима*, БИГЗ, Београд 1975, 20.

16 Мол, Абрахам *Bit international* 1, Загреб 1968, 63.

17 Штерлеман, Иван „Дада компјутер“, *Лейтмотив Мајице српске*, књига 494, свеска 5, новембар 2014, 674–700.

18 Кот, Јан *Структуралистичка конјурерза*, Просвета, Београд 1988, 176.

икада, одређена књижевно–уметничка дела, која ћемо окарактерисати као неоавангардна и постмодернистичка, нису претходила теорији, већ је она инспирисала њих.¹⁹ Видели смо утицаје Бергсона на модернисте, Фројда и Јунга на надреалисте и Џојса, као и ђавола из *Доктора Фаустуса* који цитира Адорнову *Филозофију нове музике*, међутим већ на примеру сигнализма, од сцијентизма као његове прве фазе, видимо постепене утицаје хемије, физике, математике, биологије, астрономије, теорије информација, лингвистике, семиотике, савремене филозофије...

Поема *Планета, Кружење материје и Путовање у Звездалију* доносе речи и синтагме до тад неупотребљене у поетском дискурсу, нпр: дифузна светлост, репатице, космички зраци, апарати за мерење психичких реакција небеских тела, гравитационо поље, атмосфера, хелијум, кисеоник, кварц, хексаедар, бакар, метали, хемијске промене, протоплазма, угљендиоксид, стоме, жлезде, радиоактивност, неорганске киселине, закон инерције, асимилација угљеника, мрежњаче, електрони, позитрони, правоугаоник, графикон, електролитичка дисоцијација, беланчевине, Комптонов ефект, микроби, цитоплазма, микроскоп, интензивност Брауновог кретања, фотонски цвет, електролиза, магнетни флуks, други принцип термодинамике, фотони, кванти, хлорофил, кариокинеза... За ову фазу сигнализма би била важећа Лотманова мисао да се свако новаторско дело „изграђује из традиционалног материјала. Ако текст не чува сећање на традиционални склоп, његово новаторство престаје да се перципира.“²⁰ Речи и синтагме из управо наведеног списка у опозицији са остатком текста чији је материјал већ виђен у књижевности која је претходила делу *Мирољуба Тодоровића*, остављају утисак шока и чине ову поезију свежом, или како Лотман већ каже „новаторском“. Формула сцијентистичког периода би се могла представити као:

$$Sc = \frac{\text{jezik tradcionalne poezije} + \text{jezik savremene nauke}}{\text{ritam istorijske avangarde}}$$

19 Најбољи пример оваквог стваралаштва је Умберто Еко који је своја истраживања на пољима семиотике и средњовековне естетике искористио пре свега за писање романа *Име руже*.

20 Лотман, Јуриј *Структура уметничког текста*, прев. Новица Петковић, Нолит, Београд 1976, 55.

Проблем настаје са овом Лотмановом теоријом кад дођемо до екстремних облика конкретне и визуелне поезије, када као песму добијемо једно слово, као код летриста или Марине Абрамовић, или знакове интерпункције (Кристијан Моргенштерн), хемијске симболе, физичке формуле, празан лист, цртеж, машинску конструкцију, искоришћене компјутерске картице, фотографију, колаж, поштанску марку. Тодоровић 1967. у циклусу визуелних песама инспирисаних угљеником под насловом „Карбон“ користи само слова „С“ и „О“. Прва визуалија представља фигуру у облику слова „С“ сачињену од слова „С“ нормалне величине. Следећа песма представља ознаку угљен–моноксида (СО), где је „С“ сачињен од слова „с“, а „О“ од слова „о“. Оне су, између осталог, одличан пример Тодоровићевог поигравања са савременом књижевном теоријом. Управо Лотман каже да је текст „целовит знак, и сви оделити знакови општејезичког текста у њему су сведени на ниво елемената знака“, као и то да се уметнички текст појављује у исто време и као „скуп свих реченица, и као једна реченица, и као реч“²¹, при чему заборавља слово, као и деструисано слово у случају сигнализма. Дакле, Тодоровић нам даје знак који је сачињен од њега самог, чиме посебно жели да нагласи да овај тип поезије није семантички, већ синтактички. Тодоровић о овом подухвату каже:

„Идеја о песничкој употребљивости једног таквог егзактног феномена као што је угљеник опседала ме је још од самих почетака рада на сигнализму (1959. и 1960. године) и првим покушанима да се прожму језик поезије и језик науке. (...) Чињеница да се на угљенику као основном елементу базира читав живот на Земљи, и да су први облици живота управо настали из беланчевина, тих угљеникових једињења са веома компликованом молекуларном структуром већ је на неки начин сама по себи песничка и узбудљива.“²²

У наставку циклуса срећемо квадрат сачињен од С које лови О и постаје квадрат сачињен од СО, што симулира хемијску реакцију, међутим занимљива је „случајност“ што су ове песме одштампане белим словима на плавој позадини, уколико се

21 Ibid, 55.

22 Тодоровић, *Мирољуб Алиол*, Рад, Београд 1980, 21.

присетимо да угљен–моноксид гори плавим пламеном. Оваква поезија представља пример отвореног дела управо тиме што не тежи семантичком, већ синтактичком, па тако читаоци у сусрету са, не могу рећи текстом, већ страницама Годоровићеве поезије, могу имати разноврзне асоцијације, као већ поменути плави пламен, или проблем загађености ваздуха угљен–моноксидом као последица мотора са унутрашњим сагоревањем, фабричких димњака, пећи, дуванског дима, али се можемо сетити и егзекуција у гасним коморама, поготово имајући на уму Адорнову мисао да уметност након холокауста више неће бити иста.

Лотман је потпуно у праву када каже да је језик уметничког текста „у својој суштини извештан уметнички модел света и у том смислу целом својом структуром припада ‘садржају’ — носи информацију.“²³ Такође примећује да „знакови у уметности немају условни, као у језику, него иконични, сликовни карактер — очигледно кад су у питању ликовне уметности“²⁴. Ту долази до једног недостатка Лотманове теорије, а то је слепило за визуелну поезију, као и нетолеранција према језику науке у контексту савремене поезије, који означава као „неуметнички“. Ако је Бранко Ве Пољански у једној својој песми из 1923. помножио 2 и 2 и добио 4, а Сречко Косовел унео молекулску формулу сумпорне киселине и изједначио нулу и бесконачно, не значи да се они баве неким „неуметничким послом“, већ граде „уметнички модел света“ елементима који су до тада сматрани за неуметничке. Иако је њихов циљ био да критикују установљени књижевни канон и институције које стоје иза њега, кршењем традиционалног поетског донтона они истовремено шире пространства поетског језика и онемогућавају да наредни покушаји сличног напада представљају шок тих димензија. Ту већ видимо да је опозиција „уметнички — неуметнички“ језик веома климава.

Уметност поседује „способност да концентрише огромну информацију на ‘површини’ прилично невеликог текста, (...) уметнички текст има још једну особеност: он разним читаоцима даје различиту информацију — свакоме по мери његовога

23 Лотман, Јуриј *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд 1976, 50.

24 Ibid, 54.

разумевања; он исто тако даје читаоцу језик на коме се може добити нова порција обавештења при поновном читању. Понаша се као неки живи организам који се налази у повратној спреси са читаоцем и обучава тога читаоца.²⁵ Лотман сматра да због ових особина уметност заслужује пажњу специјалиста–кибернетичара и инжењера–конструктора, што ће се и остварити, а пример такве синтезе можемо видети и у загребачком часопису *Bit international*.

Мирољуб Тодоровић оспорава Лотманову тврдњу из тумачења Колмогоровљеве теорије да „језици са $h_2=0$, на пример вештачки језици науке, који у принципу искључују могућност синонимије, не могу да послуже као материјал поезије.“²⁶ Под h_2 се сматра еластичност језика, „могућности да се један те исти садржај пренесе на неколико подједнако ваљаних начина. При томе је управо h_2 извор поетске информације.“²⁷ β означава „колики се део способности да се пренесе информација троши“ на ограничења која намеће поетски говор као што су ритам, рима, лексичке и стилске норме. По Колмогорову поетско стварање је могуће само при формули $\beta < h_2$. У тренутку кад се раскине са поетским у традиционалном смислу, ова формула престаје да важи. Тако ћемо у визуелној поезији видети математичке, физичке и хемијске симболе, као и елементе других језика за које се првобитно мислило да им је $h_2=0$ и ван устаљеног контекста. Међутим, у стохастичкој и компјутерској поезији случај је другачији.

Ако се сложимо са Витгенштајном да „игра ипак мора да буде одређена правилима“²⁸, у случају сигнализма главно правило би било одступати од традиционалног схватања песništва, што Тодоровић и отворено каже у „Фрагментима о сигнализму“: „Авангардна (сигналистичка) уметност налази се у ситуацији тоталног прекида са традицијом“. Тај прекид се огледа у „друкчијем схватању функције уметности. Дела сигналистичке уметности поред

25 Ibid, 56–57.

26 Лотман, Јуриј *Сјрукчијура уметничкој шекста*, Нолит, Београд 1976, 61.

27 Ibid.

28 Витгенштајн, Лудвиг *Филозофска истраживања*, прев. Ксенија Марицки Гађански, Нолит, Београд 1969, 184.

доношења нових идеја посебно полажу и на проширење људске сензорне свести. Због тога је и нова уметност у својој бити недидактичка и експериментална, и то управо у оном смислу у ком су експерименталне и егзактне науке²⁹. Испоставиће се опет да теорије књижевности имају своју одређену књижевност и да нису довољно флексибилне да би обухватиле све нове таласе који долазе након ње. Ако Витгенштајн сматра да филозофија мора имати свој филозофски језик, као и егзактне науке, немогуће је очекивати исто од уметности. Одредити шта је уметничко, а шта неуметничко, шта је пожељно а шта непожељно потискује оно, бар за сад необјашњиво, што је покретало човека кроз историју да ствара уметничка дела.

Једна од кључних синтагми сигналистичке поетике је енергија језика. У једном витгенштајновски обележеном ставу из доба *Tractatus*, Тодоровић каже: „Сигналистичка поезија ће означити потпуно ослобађање енергије језика.“ То ће изазвати један сцијентистички приступ језику који је одлично приказан у наредном ставу:

„У текућој поезији процес ослобађања ове енергије је спор (оксидативан). Разбијањем основне језичке материје на њене молекуле (речи) и атоме (слова) доћи ће до повратних процеса фисије и фузије разних елемената језичког бића (звучовно, графичко и остало многоструко зрачење речи) и потпуног ослобађања енергије језика.“³⁰

Тодоровић се нашао у витгенштајновској запитаности³¹, о мотивисаности лингвистичког знака, о утицају, о вођењу, о аутоматским процесима читања које стичемо традиционалним образовањем. Кад останемо загледани изнад само једног слова, довољно опуштени и беспослени да се препустимо фантазирању, заиста је невероватно колико далеко можемо да одемо. И ту не мислим само на већ поменуто „А“ Марине Абрамовић, циклус „Говор“³² и друга места где су слова и даље исказана

29 Тодоровић, Мирољуб *Наравно млеко ѿламен ѿчела*, Градина, Ниш 1972, стр. 11.

30 Тодоровић, Мирољуб *Алиол*, Рад, Београд 1980, 39.

31 Види: *Филозофска исцрпљивања*, посебно 103–110.

32 Тодоровић, Мирољуб *Алиол*, Рад, Београд 1980, 175.

„гутенберговским фонтом“. Узмимо на пример „Алфавет“³³ Мирољуба Тодоровића где су слова сачињена од искоришћених компјутерских картица. Нека од њих, поготово ако никад нисмо видели ћирилично *ћ, ф, ш, д, ђ* и ж могу изгледати као слике велеградских небодера где празнине представљају прозоре са упаљеним светлима, али исто тако те слике могу представљати поглед из птичје перспективе на испуњене булеваре града током ноћи. Запитаћемо се шта је то што нас води да од једног од тих облика, нпр. слова Ш, не видимо пре свега три небодера која се издижу изнад четири саобраћајне траке? У параграфу 166. Филозофских истраживања Витгенштајн каже: „Читај слово А. — Дакле, како је дошао звук? — Баш ништа не умемо да кажемо о томе. — Сад напиши латиницом мало слово а! — Како је дошло до покрета руке при писању? Да ли друкчије од звука у претходном покушају?“³⁴ Затим нам даје знак који је у њему изазвао звук У, а кад се дубље загледао могао га је одредити као обрнуту сигму³⁵. „Замисли кад би морао сада тај знак редовно да употребљаваш као слово да се, дакле, навикнеш на то да изговараш одређени глас, рецимо глас ‘ш’, онда када га угледаш. Можемо ли ишта више да кажемо осим тога да после неког времена тај глас долази аутоматски кад угледамо знак? Тј. кад га угледам, више не питам ‘Како је то слово’ — наравно не кажем себи ни ‘Хоћу код овог знака да изговорим глас ш’, нити ‘Овај знак ме подсећа некако на глас ш’.“³⁶ Дакле, ми се користимо нормом, алфаветом као ланцем слика, комуникативних аксиома, где увек постоји сећање на традиционални склоп, а постоји ли онда потпуна песничка слобода? Или ћемо увек долазити до неких граница? Вероватно би се Тодоровић сложио са мном када бих рекао да нису битне границе већ пробијање граница. Поезија, у традиционалном смислу, у једном тренутку може постати занатство, а критика те позиције поезије несвесно произилази из сигналистичке компјутерске поезије. То је тренутак у ком се питамо да ли је свако уметник (Лотреамон,

33 Тодоровић, Мирољуб *Алфавет*, Рад, Београд 1980, 147–160.

34 Витгенштајн, Лудвиг *Филозофска истраживања*, Нолит, Београд 1969, 103.

35 Да ли је случајност што се сигмом (σ) означава стандардна девијација у статистици или сигма везе у хемији?

36 Ибид, 104.

надреалисти, *fluxus* — све је уметност и сви могу да је раде), или уметности уопште ни нема (дада). Занимљиво је то да је флуксус уз летристе директан настављач дадаистичког покрета.

По Фердинанду де Сосиру „знак не зна за други закон осим традиције зато што је произвољан, а опет, он може да буде произвољан зато што се оснива на традицији“³⁷. Међутим, запитаћемо се да ли су знаци писма заиста произвољни као што мисли де Сосир?³⁸ Он нам даје пример слова „т“, али управо зар „т“ не изгледа као да опонаша положај језика у односу на вилицу и усне? Зар лабијални сугласник „м“ не подсећа на линије горње усне? Зар самогласник „о“ не описује кружни положај усана при његовом изговору? Зар дентално „с“ не подсећа на змију? Змијско сиктање је мотивисало присуство денталних „с“ и „з“ у латинском (*anguis*), српском (*zmija*), енглеском (*snake, serpent*), француском (*le serpent*), шпанском (*la serpiente*), холандском (*slang*), али и немачком (*die Schlange*) иако се изговара као „ш“, па чак и кинеском, 虵 (Shé). Вероватно би се могло наћи још доста примера, али већ и овај мали број наводи на сумњу у тачност де Сосирове мисли. Онда није ни чудо што Мирољуб Тодоровић бира баш змију за тему једне песме из збирке *Наравно млеко ѿламен ѿчела*, где је словима речи *змија* исцртан облик змије савијене под оштрим угловима тако да даје утисак спајања три дела од речи *змија* у облику слова „з“. Да је песма писана на енглеском, вероватно би тело змије било таласастеје како би се исказала мотивисаност слова „с“. Тако можемо говорити и о мотивисаности речи „бес“, где реч почиње експлозивним усненим, а завршава сиктајућим зубним сугласником. Сличан пример је енглеска реч *anger*, која садржи узвик *grrrr*, чиме се јасно исказује осећање љутње, гнева, срџбе. Још један занимљив пример игре означитеља и означеног видећемо у Тодоровићевој фоничкој песми „Волим“. Већ споменуто уснено М се умножава на крају речи градећи ономотопеју уживања, осећања пријатности („ВОЛИММММММ“). Овакву везу је могуће направити једино у првом лицу једнине и донекле у првом лицу множине, стога је не треба узимати за пример изворне мотивисаности између

37 *Ойшїа линївїсїїка*, прев. Сретен Марић, Нолит, Београд 1977, 142.

38 Види: *Ibid*, 194.

означитеља и означеног као у случају змије, осим ако не узмемо у обзир да се наставак –*м* јавља у „субјективним лицима“ (ја и ми), чији смо ми саставни део. Песма „Волим“ представља одличан пример Тодоровићеве тежње за ослобађањем енергије језика, јер наједном увиђамо звучно богатство речи *волим* која као означитељ носи за собом још један до сада неприметан „ономатопејски вагон“ или скривени узвик погодан за остварење универзалне комуникације, чиме се вештачки ствара утисак, барем делимичне, мотивисаности лингвистичког знака.

VOLIM

VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM

MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM

MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM

По Витгенштајну универзални језик не постоји. Свакодневни језик не може бити универзални језик, али зато то може бити музика, како сматра Хенри Водсворт Лонгфелоу. Могућност универзалне комуникације је опседала песнике још од историјске авангарде, а све је кулминирало концептуалном уметношћу и перформансом. Витгенштајнов став да је свакодневни језик потпуно довољан да изразимо све што желимо да кажемо је можда инспирисао перформанс Џона Кејда који нам говори: *I have nothing to say and I'm saying it*. Маларме је рекао да је песник чаробњак слова, међутим шта би то био универзални песник? Да ли чаробњак звука? Покушајмо да измислимо неко слово, неће нам много требати времена да то урадимо, али покушајмо да измислимо звук, како се ослободити постојећих фонема, како

измислити нову? Покушавамо свирућкањем, звиждањем да оформимо оригиналну фонему, али све то подсећа на „ф“, на фијук ветра. Где год да кренемо, да ли у походу на самогласнике или сугласнике, наилазимо на већ постојеће фонеме, или бар на неке које јако личе на њих. Да ли је могуће да су све могућности исцрпљене? Тиме се нису задовољавали летристи па су измишљали нове звукове–слова, што је могло да се развије у неку врсту „уметничког есперанта“ који не представља само комбинацију материјала који нам даје традиција.

Мимолоије Жерара Женета у поглављу „Сликање и извођење“ носе коментар књиге *Расправа о механичкој творењу језика*³⁹ Шарла де Броса (*Charles de Brosses*) који вокал види као материју а консонант као облик. Шарл де Брос наводи да су језици који су давали повлаштен положај консонантима „језици за очи“ (где пре свега мисли на оријенталне, семитске језике), док су „наши“ радије „језици за ухо“⁴⁰. Узимајући у обзир да сигналистички визуелни песници стварају песме са жељом да створе „језик за очи“, Бросова теорија нам може бити од велике користи за њихово тумачење. Узмимо као пример визуелну песму Марине Абрамовић која садржи само слово „а“. По њему је „а“ темељни вокал, сви остали вокали представљају различите ступеве ослабљеног „а“. Такође, он се први усваја и најједноставнији је међу гласовима, зато заслужује прво место у алфabetу. У том контексту визуелна песма Марине Абрамовић представља апотеозу слову „а“. Међу првима „слово–песму“ начинио је Курт Швитерс 1924. („W“), али та летристичка експанзија наговештена је још Рембоовим контемплацијама о боји самогласника, као и заумном и оптофонетском поезијом футуриста и дадаиста. Пратећи тај пут схватамо да је творба првих слова и речи, тај синестетички процес, заправо уметнички поступак који уметници XX века покушавају да обнове.

Када је човек исцрпио два врела вербалног опонашања, у виду оноματοпеје и именовања помоћу метонимије и метафоре,

39 *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie* (1765)

40 Genette, Gerard *Мимолоије*, прев. Нада Вајс, Графички завод Хрватске, Загреб 1985, 81.

„Људски дух открива други један облик миметизма, посве другачијег реда и посве другачије моћи: открива писмо“⁴¹. Оно о чему није могао „говорити ушима“, као што је било у случају бучних ствари, човек је проговорио видом. Међутим, у „означивом универзуму“ остаје празнина за ствари које нису ни бучне, а ни видљиве оку, њихово именовање је могло бити изведено само одређеним конвенцијама или неким праобликом апстрактног сликарства. Поводом њих је још Турго (*Anne Robert Jacques Turgot*) у оквиру чланка „Етимологија“ у *Енциклопедији*, давно пре Сосира, изјавио да између речи и онога што оне изражавају нема никаквог нужног односа. Женет закључује да „језик нема више истине кад више не зна *сликајти ствари*.“⁴² То је место на ком интервенише писмо, „на свој начин задужено да, као што ће рећи Маларме, надокнади оно што језику *недостигаје*“. Изједначавање слике и писма код Броса иде даље: „Свако сликање заслужује то име (писмо). Свака радња изведена да би изазвала мисли помоћу погледа јест права формула писма, и нисмо учинили метафору кад кажемо у том смислу да је свијет велика жива књига отворена пред нашим очима.“⁴³ Визуелна поезија се води идејом да рука може дочарати предмете виду помоћу покрета или цртајући њихову слику, али се не задовољава чистом предметношћу, она „на леђима“ апстрактног сликарства иде корак даље и кроз констелацију лингвистичких и нелингвистичких елемената приказује неизрецивост идеја које се у песниковом уму јављају без бучне или графичке подлоге.

Још један Сосиров став који се не уклапа у идеје неоавангарде односи се на то да је средство производње знака сасвим без важности. За неоавангардног уметника је то потпуно нетачно, посебно након Меклуанове изјаве: „Медијум је порука“. На примеру сигнализма видимо колико је битно да ли је нека порука послата преко писаће машине, компјутера, фотографије, цртежа, колажа, тела, скулптуре, просторне констелације, личног рукописа... Идеја „Беле песме“ и „Песме ни о чему“ захтева посебну технику производње, или одсуство боје, или одсуство знака које само

41 Ibid, 94.

42 Ibid, 98.

43 Ibid, 99.

постаје знак. Таквим поступком Тодоровић алудира на Ролана Барта, тј. мисао да „писање не може остати бијелим; оно што је почело као неутрални начин, мало помало се претвара у маниру, то јест одсутност знака постаје самим знаком.“⁴⁴ Дакле не ради се о некаквом „песничком трику“, већ приказивању Бартове теорије у пракси.

Сигналистичка поезија је у већој мери поезија „писма“ која у екстремним случајевима своје извођење ставља под знак питања. То је поезија слике а не звука која, како својим телом тако и пропратним цитатима, темеље заснива на Деридиној критици фоноцентризма. Њени аутори се никако нису могли сложити са Сосиоровом тврдњом да је једини разлог постојања писма приказивање језика.⁴⁵ У њиховим радовима текст жели да привуче пажњу на себе, он жели да истакне своје тело испред невидљиве сфере означеног. Првобитно се то постизало такозваним поступком „речи на слободи“ (*parole in libertà*) на ком су инсистирали футуристи од 1912, чему је свакако претходило Малармеово „Бацање коцке“. У питању је још један степен ослобађања поетског израза, као што је слободан стих превазишао ограничења традиционалне схеме метрике и риме, тако су речи на слободи означавале пројекат ослобођења језика окова синтаксе. Тај талас је у поезију увео математичке знакове, залагао се за укидање интерпункције, остваривао ефекат телеграфског писања и радијског преноса.⁴⁶ Такав асинтактички текст се временом развијао у фигуративно сликање речима, које се након искуства футуризма и историјске авангарде јасно разликовало од поезије која се у теоријама књижевности означава као *carmina figurata*. Распадање поезије до делића слова, прелажење са акустичне слике на визуелну представу ослобођену стега линеарности, представљало је уметничку критику сосиоровске лингвистике и фоноцентризма која се паралелно одигравала и у дискурсу савремене филозофије језика. Међутим, то није окрет од лингвистике, већ прилазак, јер

44 Jameson, Frederik *У шамници језика*, прев. Антун Шољан, Стварност, Загреб 1978, 133.

45 Види: *Ойшійа линівисійика*, прев. Сретен Марић, Нолит, Београд 1977, 84.

46 Види: *Лексикон авангарде*, прир. Хуберт ван ден Берг и Валтер Фендерс, Службени гласник, Београд 2013.

Тодоровић је и даље свестан да су „лингвистички модели неопходни инструменти у тумачењу неоавангардног дела.“⁴⁷

У асинтактичкој поезији сваки елемент има вредност сам за себе, он није део ланца који „стиче своју вредност само тиме што је супротстављен оном што претходи или што следи, или и једном и другом у исти мах“⁴⁸. Стога нам овај тип визуелне поезије изгледа као материјална представа асоцијативних односа који се дешавају у мозгу аутора, што не спречава читаоца да елементе чита слагањем у синтагматичне односе. Тодоровићева „звездана синтакса“⁴⁹, користећи термин Миливоја Павловића, могла би бити инспирисана управо Сосировим речима да је један термин „као центар једног сазвежђа, тачка у којој се стичу други координирани термини, чији је број неограничен“⁵⁰. Оваква поезија је одличан пример Јакобсонове дефиниције поезије као језика у његовој естетској функцији.⁵¹ Он исправља Јакубинског за ког „језик у поезији стиче самосталну вредност захваљујући емотивном потенцијалу садржаном у звучању стиха“⁵², при чему му промиче да је у поезији исказивање усмерено на израз, дакле „језичка организација постаје сама себи циљ, потискујући у други план сазнајне и емотивне функције језика“. Међутим, као што већ рекох, свака теорија књижевности има своју књижевност, па тако и Јакобсонова теорија већином одговара авангардној поезији, коју је и сам писао у својој младости под псеудонимом Аљагров.⁵³ Оно што је битно да приметимо на овом месту је веза између односа дискриминације писма у односу на глас и односа практични — песнички језик. Језичке представе практичном језика немају самосталну вредност, већ представљају само

47 Тодоровић, Мирољуб *Сиварности и ујойија*, 120.

48 *Ойшита линивистика*, прев. Сретен Марић, Нолит, Београд 1977, 198.

49 Писац који је могао утицати на Тодоровића у овом случају је Велимир Хлебњиков. Погледај: „Огреботина по небу“, „Сједињавање звезданог језика и свакодневног“. (Хлебњиков, Велимир *Обијање васељене*, Реч и мисао, Београд 1998).

50 Ibid, 202.

51 Види: Којен, Леон *Јакобсон*, Народна књига, Београд 1998, 19.

52 Ibid, 18.

53 Види: Валије, Дора „Песник Јакобсон“, *Савременик* 1–2, јануар–фебруар 1985.

средство комуникације, док за разлику од њих језичке представе песничког језика добијају вредност саме по себи. Зато јакобсоновски песнички језик можемо упоредити са позицијом писма у савременој визуелној поезији, јер се у њој сада јављају језичке представе које у потпуности имају вредност саме по себи. Дакле, функција писма никако није да само приказује језик, већ се оно схвата као неодвојиви део језика. За разлику од језика традиционалне књижевности који је оријентисан на формирање поруке „модерна, пак, књижевност узимље језик као материјал с одређеним природним особинама, задира у његова генетичка својства, искориштава фонетички потенцијал ријечи и слично.“⁵⁴ Поетизација писма се одвија кроз различите типографске експерименте, не само на плану поезије, већ и прозе, нпр. Robert Coates *The Eaters of Darkness* (1926), или филозофског текста, нпр. Жак Дерида *Glas* (1974).

Хуго Фридрих као праситуацију модерног песништва наводи Малармеову осамљеност („Пјесник је посве сам са својим језиком“⁵⁵) али за сигнализам никако не можемо рећи да „себи ускраћује свако мијешање са савременошћу“⁵⁶, као и да одбија читаоца и сама себе спречава да буде људска. Па и кад нема ни трага од човека у поезији Мирољуба Годоровића, или *Пустолини* Владана Радовановића, присутна је имагинација која је исувише људска да би могли говорити о некој врсти дехуманизације и протеривања човека. Пре свега, циљ сигнализма је универзална комуникација, не вештачки попут есперанто пројекта, који је током историјске авангарде имао функцију наглашавања „међународног карактера и приближавања нове естетике ширем кругу читалаца“⁵⁷, већ изражавањем средствима која су универзално читљива, чиме би била очувана изворност поетске идеје.

По Миодрагу Петровићу „инсистирање на језичким иновацијама основна је карактеристика модерне поезије“ која прави

54 Чегец, Бранко *Пресвлачење авангарде*, Питања, Загреб 1983, 9.

55 Friedrich, Hugo *Сипрукијура модерне лирике*, прев. Труда и Анте Стамаћ, Стварност, Загреб 1969, 123.

56 Ibid.

57 Види: *Лексикон авангарде*, прир. Хуберт ван ден Берг и Валтер Фендерс, Службени гласник, Београд 2013.

заокрет од традиционалистичког погледа на језик чија је функција само да именује ствари. Модерни песници након Малармеа не певају о стварима, већ о стварности језика.⁵⁸ Сигнализам се појављује као врхунац таквих тенденција. Циклуси „Фенол“, „Ах сфера Ахасфер“, „Лавиринт“⁵⁹ представљају визуелне метафоре сосировског језика механизма, али у исто време укључивањем хемијских и биолошких мотива алузију на генеративну граматику Ноама Чомског. Сосир је сматрао да је језик психичког а не друштвеног порекла, али није приметио да психички апарат припада човековом друштвеном организму и као његов део „и сам подлеже ширим законитостима друштвеног бића“⁶⁰. Тодоровић је тога свестан па у његовој 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 *Алиола* и осталом поетском материјалу с присуством сцијентистичких елемената. Језик као део ванземаљских и преземаљских процеса представља јасну алузију на надвременост језика која се „састоји у његовој моћи да ствара вишак изражајности који је понајмање утилитарне природе. Он није само средство којим се покривају поља друштвене потребе. Он је двосмерно функционалан: обележава стварност изван себе, али и своју сопствену стварност. Другим речима он је и средство и циљ.“⁶¹

Лингвистичко–таласна генетика је данас дошла до закључака које је делимично наговестила машта Мирољуба Тодоровића још шездесетих година. Френсис Крик, који је 1962. с Џејмсом Вотсоном и Морисом Вилкинсом награђен Нобеловом наградом за откриће молекулске структуре нуклеинских киселина и њиховог значаја за трансфер информација у живим бићима, такође је говорио о текстуалној структури генома, али за разлику од лингвистичко–таласне генетике, он је језик користио као метафору.

58 Види: Петровић, Миодраг „Сосир — Чомски и наука о књижевности“, *Култура* бр. 71, Београд 1985, 94–95.

59 Тодоровић, Мирољуб *Алиол*, Рад, Београд 1980.

60 Ibid, 97.

61 Ibid, 97.

Академик Пјотр Гјарјаев је доказао да су гени који кодирају беланчевине језичке структуре. Све полази од сазнања да ДНК емитује светлост (холограм) и звук (језик). Он тврди да холографске информације садрже податке о просторно–временској структури ембриона у развоју, јасан план развоја органа, док језичке информације говоре како изградити просторно–временску структуру, што омогућују текстуалне структуре гена, бинарне информације о геометрији будућег организма с упутима како изградити ту геометрију. У теорији Пјотра Гјарјаева можемо наћи неколике аналогije са идејама Мирољуба Тодоровића, а пре свега наслутити разлоге формирања песничког сцијентизма. Укључивање језика у контекст физике, хемије и биологије које је присутно у Тодоровићевим визуелним песмама потпуно је разумно уколико знамо да спектар није линеаран већ фракталан, а да су фракталност људског и генског језика идентичне, те да је генски апарат мислећи апарат који разуме значење.⁶² Мишљење савремених класичних генетичара да 99% ДНК у хромозомима ништа не кодира и самим тим представља отпад одговара премалармеовском мишљењу да језик постоји само да би именовао ствари, а да његова стварност, бар на визуелном плану, не игра никакву улогу у књижевној комуникацији. Гарјаев наводи да се генске информације које су одговорне за синтезу беланчевина састоје од 64 кодона, од којих 32 представљају синонима, који по његовим речима не представљају проблем и односе се на сувишне информације, док друга 32 кодона представљају хомониме. Ти кодони су кратки триплети, састоје се од три слова а њихово тачно значење одређује контекст, фраза. Уношењем гена у други организам мења се контекст и значења хомонимских кодона могу бити произвољна и погрешна. Тако у изградњи беланчевина долази до укључивања погрешне аминокиселине па настају погрешне беланчевине, што изазива рак, алергију... 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; погледајмо

62 Тодоровић користи форму фрактала у својим радова, нпр. троуглови од троуглова, слово „ц“ од слова „ц“, као и слова у исцртавању микроскопски увећаних структура које подсећају на ћелије или микроорганлизме.

нпр. визуелну песму из циклуса „Пробајте данас“ у оквиру које видимо лобању са црним наочарима на отвореној антикварној књизи. Реч „глава“ када се користи у фрази „глава књиге“ или реченици „прочитао сам још једну главу“ или „књига има двадесет глава“, има другачије значење него када се нађе у биолошком контексту „људска глава“, или у фразима „глава на раменима“, „глава у торби“, „глава породице“, итд. Ова визуелна игра речи покреће мисао о смрти књижевности, бар оне која се налази испод лобање, или књижевности која има главе, тј. великих нарација, епопеја и романа. Путем поигравања са контекстом се могу тумачити и сигналистички уметнички печати у оквиру *mail art*-а, јер они представљају хипостазу фразе „лични печат“ аутора. Врхунац представља „визуелна хомонимија“ празне беле странице, која се из контекста празне странице с почетка књиге или странице на којој још увек није исписан текст, као и из контекста супрематистичког сликарства Казимира Маљевича, лако пребацује у контекст поезије насловом „Песма ни о чему“.

Језичка универзалност сигналистичке поезије има потпору у раду Ноама Чомског који тврди да је потребно изводити „дубинско испитивање неког појединачног језика, испитивање усмерено ка утврђивању темељних и крајње апстрактних принципа организације у том језику. Онде где се такви принципи дају утврдити, ми морамо образложити њихово постојање. Једна плаузибилна хипотеза јесте да су они урођени и отуда универзални.“⁶³ Сигналистичко стваралаштво можемо условно поделити на две фазе: „природњачку“, универзалистичку, сцијентистичку, већином исказану кроз визуелну поезију, и с друге стране „друштвену“, али с резервом, јер је друштвени ниво језика такође природан као део свести, где спада пре свега шатровачка поезија, али и објект и *ready made* поезија. Годоровић наликује Чомском у томе што је у својој првој фази приступао феноменима језика лабораторијски, експериментално. Он као и Чомски „трага за принципима не у живој језичкој маси него у комбинацијама лабораторијског типа“⁶⁴, с тим да Годоровић не жели да доказује језичку

63 Чомски, Ноам *Граматишка и ум*, прев. Ранко Бугарски, Нолит, Београд 1972, 39.

64 Петровић, Миодраг „Сосир — Чомски и наука о књижевности“, *Култура* бр. 71, Београд 1985, 99.

универзалност, већ да оствари универзалну комуникацију, што ће учинити добијену језичку масу живом.

Теорија данског лингвисте Луиса Хјелмслева отвара разговор о гестуалној сигналистичкој поезији и сигналистичком перформансу критиком општеприхваћеног мишљења да се супстанција израза говорног језика састоји искључиво од гласова, чиме се запоставља мимичка и гестуална пратња говора.⁶⁵ По његовом мишљењу „лингвист за свој предмет не узима само језик опхођења или уопће природни, свакодневни језик, него и сваку структуру која му је аналогна те одговара даној одредби“⁶⁶. Мирољуб Тодоровић спроводи у дело Хјелмслевљеву идеју о језику као заједничком мотришту за читав низ знаности, и стога је битно узети у обзир његов захтев да су лингвистички модели неопходни за тумачење неоавангардног дела.

Лейойис Мајилице српске, год. 193, књ. 499, св. 3, март 2017.

65 Види: Hjelmslev, Louis *Пролејомена теорији језика*, прев. Анте Стамаћ, Графички завод хрватске, Загреб, 1980, 97.

66 Ibid, 100.

Иван Штерлеман

СВЕЖИНА СЦИЈЕНТИЗМА

„Руска уметност — између 1915. и 1925. — кретала се, тако рећи, од ‚алхемије‘ ка ‚хемији‘. У првом степену овог развоја, када је Маљевич развијао свој систем супрематизма, а Татљин конструирао своје рељефе, уметност је још увек била ‚уметничка‘, али радикални кодови који су окупили ову двојицу уметника и њихових колега, утицали су као витални стимулус на тенденцију кретања од метафизичких ка физичким, примењеним или функционалним уметностима, и ка оној врсти математичког оправдања које је преферирао ИНХУК.“

(Џон Е. Болт, $5 \times 5 = 25?$: *Наука конструктивизма*)

„Прах ружама такнут до мириса се вино
На звезданој промаји где ми дан отшкрину
Ватру, ватру, слепо то обожавање
Елемената, које сагоре сопствену
Будућност и сунце претвори у сену
Недескога биља пред мрачно свитање“.

(Бранко Миљковић, „Ариљски анђео“)

Кад је почетком шездесетих Мирољуб Тодоровић тражио прикладан назив за свој поетички програм, није одустао од назива конструктивизам само зато што је он већ постојао у оквиру историјске авангарде, већ и зато што је тај програм остварен, и стога што би се оно што ће убрзо постати сцијентизам, а нешто касније сигнализам, могло посматрати као постконструктивизам. Руски конструктивисти су уметност довели до хемије и физике, а ту се наставља Тодоровић са жељом да уведе нове форме и садржаје, пре свега у књижевност, што је, по Шлегелу и Маринетију, једини начин да се оствари прогрес у свету уметности. Збирка *Планетија* је, између осталог,¹ инспирисана књигом Сер Харолда Спенсера Џонса *Животи на другим световима* и већ у

1 Остоја Кисић наводи листу аутора, чије су књиге утицале на Тодоровићеву рану поезију: Дарвин, Винер, Џинс, Томпсон, Ајнштајн, Розгај, Барнет, Супек, Тимирјазев, Сафонов, Лаберењ, Гамов...

првим песмама видимо одјек научног дискурса те књиге, који се прилагођава новим условима поетског израза.²

Након прва четири стиха песме „Откривање“, који још увек не уносе неку новину која би призвала етикету „авангардности“, појављује се синтагма „елиптична путања“, а убрзо и „јединица константног убрзања“, као и глагол „израчунати“ који аутоматски упућује на начин мишљења карактеристичан за природне науке. Следећа песма „Испитивање“ доноси синтагме „релативна брзина“ и „дифузна светлост“, а у „Брзини“ се појављује именица „гравитација“, али лако ћемо погрешити ако у настајућу листу укључимо нпр. синтагму „закони Свемира“, јер то је ипак метафоричка конструкција религијског призвука, која би се могла наћи и на страницама романтичарских збирки. Речи које представљају свеж поетски материјал су већином оне које своје корене вуку из природних наука, као што су „фонометар“, „теорија“, „репатице“, „космички зраци“, „галаксије“, „ротација“, „показатељ“, „прав угао“, али на неким местима и читави стихови, нпр:

„Специјалним апаратима за мерење
Психичких реакција небеских тела...“

Међутим, видећемо да Тодоровић не покушава да пише ready made поезију од колажирања научних текстова; он жели да покаже да је могуће писати поезију и лабораторијским вокабуларом, дакле, да текст који настаје и даље остаје поезија, и то не због тога што тако каже ауторитет песника, већ зато што се нове речи укључују у већ постојеће језичке комбинације у сфери поетског израза.

„Описивање Космоса, тавних канала и бездана смрти
Заустављање пред густим облацима галактичких испарења
Молитве пред неоткривеним звездама
Тамо празнине...“³

2 Пре *Планете*, између 1959–1961, Тодоровић пише своје ране сцијентистичке песме које су објављене 1991. у збирци *Трн му црвен и црн* у циклусу „Водоник“. Под псеудонимом Миролуб (Миша) Јелић, објавио је низ песама сличне инспирације у *Сидуенију* (10.1.1961), *Видицима* (59, 1961), *Младосћи* (28.6.1961), *Гледишћима* (8, Ниш 1961). Неке од тих раних песама су објављене у антологији *Textum*.

3 Миролуб Тодоровић, „Химна лутању“, *Планета*, Просвета, Ниш 1995, стр. 21.

У овим стиховима бисмо могли заменити речи „Космоса“ са „неба“, „галактичких“ са „градским“, „звездама“ са „храмовима“ и добити стихове који би свакако били прихватљивији традиционалној струји књижевних критичара шездесетих година, међутим, то је управо место где се види њихова ограниченост и извор опасности да се поље поезије резервише за један постојећи лексички скуп и тиме онемогући његово проширење, тј. заустави улазак нових садржаја који би покренули напредак о ком говоре Шлегел и Маринети. С друге стране, одређене космичке појаве имају тако „приземне“ називе као што је „црна рупа“, који делују као да не би могли бити смишљени без присуства „песничког ума“ у уму астронома. Зашто размена не би била обострана? Тодоровић као да опонаша непријатно изненађену критику у последњим стиховима „Химне лутања“:

„Моје ухо ужаснуто је свежином ваших речи
Мој разум вашом опасно усмереном маштом“⁴

Нова тематска подручја у књижевности аутоматски повлаче и речи без којих она не би могла бити остварена; у случају Тодоровићеве *Планетне* то су нове, свеже речи, које пре тога нисмо сретали у српској књижевности,⁵ па је стога њена историјска вредност двострука. Небеска тела и појаве познате човеку времена у ком настаје народна песма „Сунце се девојком жени“ описане су језиком и митолошким типом размишљања који му је одговарао. Неозбиљно је очекивати да се у добу у ком је могуће остварити путовање свемирском летелицом и слетети на Месец, космички мотиви обрађују на исти начин, што би значило игнорисати читав развој људске цивилизације ради очувања „традиције“. Тодоровић „љубав“ између планете и Сунца описује на следећи начин у песми „Гравитација“:

4 Исто.

5 Нпр. 1961. године Бора Младеновић у збирци *Венчање метално* објављује песме „Песма машини“ и „Балада о љубави са машином“, али се у њима не појављују речи које већ нису виђене у српској поезији. Ефекат очуђења производе речи „масноуља“, „флуид“ и „дешифрује“, али песник се зауставља на томе, остатак песама је исказан језиком традиционалне поезије.

„Планета и сунце привлачиле су се
 Узајамном силом која је била сразмерна
 Величини њихове Љубави
 А обрнуто сразмерна
 Квадрату Времена привлачења.
 Репатице које би случајно залутале
 У гравитационо поље
 Понашале би се као помахнитале птице.
 Ова сила појачавала је у њима жеђ
 За освајањем нових Простора“.⁶

Персонификација коју видимо у „Гравитацији“ и „Љубавној игри“ разликује се од митске персонификације из песме „Сунце се девојком жени“, јер Тодоровић познаје изглед и особине небеских тела о којима говори, за разлику од народног песника, који их приближава себи и слушаоцу коришћењем антропоморфизма. Присутност оваквих односа у *Планети* објашњава тенденција да израз остане уметнички, упркос коришћењу до тад „неуметничког“ језичког материјала. Тај контраст бива још истакнутији кад се концепти карактеристични за народно песništvo искажу речником савремене науке. Право је умеће када се у оквиру научног извештаја провуче песнички исказ који на том месту делује сасвим природно, нпр. у песми „Атмосфера“:

„Већина гасова говорила је
 Језиком смрти.
 Издвојени у слојеве
 Поједини течни гасови
 Кретали су се као реке...“

„Као реке“ је поређење које је неизбежно, можда и једино могуће како би се објаснила замишљена ситуација, и то је доказ колико је научнику потребан „песнички ум“, али гасови који говоре језиком смрти, то је чиста поетизација једне научне констатације, превођење језика науке на језик уметности путем метафоре.

Током шездесетих, Владан Радовановић се бавио сличном темом у *Пусиолини*, али он истраживању свемирског простора не приступа из угла савремене науке; да би био у могућности да

6 М. Тодоровић, *Планети*, стр. 23.

опише жељене појаве за које му није довољан постојећи вокабулар; користи се неологизмима с којима упознаје читаоца у глосару на почетку дела. Тако „АХОУ“ представља „празнину око космоса“, „НИШТИНА“ — „кад се о ништа мисли као о простору“, „СЛИЈАВ, СЛУЈАВ“ — „твар колебљиве запремине, прозирна, блистава и течна“, „ЖИВОДАХ“ — „људско биће“. ⁷ Дакле, Радвановић такође обогаћује песничку лексику новим лексемама, међутим, оне су осуђене да остану приватно власништво, будући да се ниједан песник не би усудио да користи појмове „АХОУ“ или „ЖИВОДАХ“, осим ако се не би радило о неком интертекстуалном преплитању, јер би у очима читалаца то изгледало као очигледно плагирање, или коришћење терминологијом другог песника, која је сама већ поезија за себе. С друге стране, кад Слободан Павићевић или Слободан Вукановић, инспирисани *Планетом*, користе сличан вокабулар као Тодоровић, они неће испасти плагијатори, или песници који граде своје дело на туђој идеји, јер се користе речима које представљају друштвено власништво, а до којих су могли доћи и без читања Тодоровићеве збирке. Могуће је да је Тодоровић, попут њих, био покренут језиком песника који му је претходио, и то Бранка Миљковића, јер приметимо 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, цветрадицета. ⁸ Наравно, то не значи да је Миљковић заслужан за настанак сцијентизма, или да је његова претеча. Довољно је приметити реч „биље“ или „фосил“ међу редовима уобичајене песничке лексике, па откључати нове пољане песничке креативности. Једна реч из туђе песме може попут хиперлинка повезати песника са још увек неисписаном песмом скривеном у дубинама његовог несвесног.

Неке од његових песама су се већ тад истицале својом визуелношћу, као нпр. дистих на 41. страни, ⁹ који је постављен у доњем делу странице, или издвајање делова цвета попут наслова

7 Владан Радвановић, *Пустолина*, Нолит, Београд 1968, стр. 25–26.

8 Види: Бранко Миљковић, *Вајра и нишња*, Просвета, Београд 1960.

9 „У пределима близу Полутара / Простирале су се огромне шуме“.

изнад стихова у песми „Делови цвета“, међутим, прави експеримент са распоређивањем текста на страници песничке збирке долази у циклусу „Научна испитивања на Планети“. У „Испитивању: Поезије, Живота и Смрти као линеарних функција“, текст је организован попут страница из уџбеника из математике или физике.¹⁰ Смрт, Живот и Поезија су величине које добијају своје симболе и место у формули $\Pi = M \times B$, док се у доњем делу странице налази графикон, тј. графички приказ песме са објашњењем које у исто време представља и песму и есејистички пасаж. Исти поступак се понавља на неким од наредних страница. На интересантан начин је остварена песма „Једначине са две непознате“, где се стихови рађају као резултат комбинација симбола X и Y . Очуђујући распоред речи на страници приметан је и у неким песмама из циклуса „Кружење материје“ (1959–1967),¹¹ иако је он још увек малармеовског типа, такав подухват представља сигурно један од најранијих послератних експеримената са визуелизацијом песничког текста уз Стошићев *Ђердан*, Миљковићеву „Паралелну песму“, „Вир“ Кароља Ача и *Пустолину* Владана Радовановића. Неуобичајено распоређивање текста на страници омогућава фрагментацију мисли, симултану перцепцију написаног, изражавање кроз кључне речи и изостављање безличних везника и глагола који успоравају ритам и одвлаче пажњу читаоца од сликовитости именица. Такав начин писања нуди различите могућности извођења текста, у неколико гласова, или у сарадњи са компјутерском технологијом распоређивањем различитих делова текста на леви и десни звучник.

Последњи циклус *Планете* представља дневничке записе, објашњења и коментаре, с тим да се и такав текст у оквиру ове збирке може читати као поезија. „Аналогије“ у сваком стиху имају бар по један знак једнакости, којим песник може да мења глагол „јесте“ и на тај начин свој израз учини ефикаснијим. У историјској авангарди математичке симболе сретали смо и код зенитиста и Косовела, међутим, овде Тодоровић цео текст гради

10 Нешто слично ћемо видети 27 година касније на првој страници књиге *Урнебес* анонимног аутора (Милан Елесин?), чији су рецензенти Војислав Деспотов и Вујица Решин Туцић (Аноним, *Урнебес*, Четврти талас, Нови Сад 1992).

11 Мирољуб Тодоровић, *Поново узјахујем Росинанија*, прир. Живан Живковић, Арион, Земун 1987, стр. 57–70.

коришћењем знака једнакости да изрази односе између појмова истичући њихову математичку позадину. Такав поступак је такође одлика визуелне литературе, јер песнику није свеједно да ли ће у његовом тексту да стоји знак једнакости (=) или речи „једнако“, „јесте“, итд.

Вероватно је прва књига у којој се јављају стихови инспирисани *Планетом*, објављена 1967. у Крагујевцу. Реч је о *Камичку за камен* Слободана Павићевића. Већ прва песма „Враћање на цвет“ призива у свести Тодоровићеву *Планету* речима и синтагмама као што су: „цвет“, „шума“, „двопол“, „атоми“, „квадратни корен у једначини“, „дијаграм ветра“. Касније кроз збирку наилазимо на мотиве, као што су: „натријум“, „свемирско дете“, „олово“, „машина“, „врело гвожђе“, „зупчаници“, „бургџа“, „бакар“, „оптичка варка“, међутим, увидећемо да је ова збирка, како се даље крећемо кроз њу, ипак ближа надреализму него сцијентизму. Године 1973. Павићевић објављује збирку *Силикати и цвети*, која се својим изразом и графичким обликовањем потпуно уклапа у сцијентистичко–сигналистичку поетику. Први циклус „Цвет–радијум“ након епитафског увода „Грб гроба је цвет“, доноси сигналистичку визуелну песму која је заправо део песме „Место за твој гроб“, где се опет јављају математички појмови и симболи („хипотенуза“, „троугао“, „линија а и линија б“, „збир квадрата сенки“, „+“), међу којима и симбол „П“ у контексту:

„П читајмо: Повратак Смрти
на чију Површину пада
сенка дуге...“

Сетићемо се Тодоровићеве формуле из *Планете*, где је П (поезија) једнака М (смрт) пута В (живот). Колико са тим предзнањем Павићевићеви стихови изгледају моћније! Овде се *Планета* открива као збирка–узор, као митолошки предложак на ком се гради даља сцијентистичка и сигналистичка поезија. Тако нешто није могло да се догоди са *Пустолином*, јер су њен језик и логика писања исувише под власништвом њеног аутора, па је она могла утицати на друге ауторе само у погледу форме и атрактивних графичких решења, док је отвореност сцијентизма привлачила све више аутора.

У Приштини је 1975. објављена збирка *Звездано њерје* Слободана Вукановића, чији завршни циклус „Биографија маглине“ представља класичан пример сцијентистичке поезије. Осим сложености са кореном „звезд-“, као што су „Звездосан“ или „Звездоглав“, које асоцирају на *Путовање у Звездалију*,¹² јављају се и слични мотиви као у Тодоровићевој сцијентистичкој поезији, нпр. „планета“,¹³ „цвет“, „маглине“, или „свемирско путовање“. Навешћу неколико стихова из, можда и најрепрезентативније, Вукановићеве песме „Биографија маглине“, написане 1968:

„1.
Осцилограф
Преписује памћење
За употребу.
2.
Авантуре неутрона и електрона
По језгру
Раскошног атома
3.
Астрометри греше у одређивању
Небеских тела
За хиљаду милимикрона...“¹⁴

Језик ове поезије овековечава период технолошке експанзије, првих свемирских летова и, као последицу тога, хиперпродукције научно–фантастичних текстова. Таква атмосфера је условила да се и песничка имагинација одлучи на путовање свемирским дубинама. Збирка *Звездано њерје* се завршава текстом „Снимци касете бродског дневника“ и таква Вукановићева одлука одговара композицији Тодоровићеве *Планете*, која се такође завршава дневничким записима: „Пловили смо по просторима боја, губили се у љубичастој и плавожутој паучини васионе. Запретио би нам понеки хистерични паук астероид или нека хистерична комета, а онда све по старом: брбљање компјутера,

12 На пример: звездари, звездозанци, звездовози, звездоскопи, звездозори, звездопстерикс...

13 Тој теми није могао да одоли ни Павићевић, па у *Мајнџиним олујама* (1979) објављује циклус „Бразда планете“.

14 Слободан Вукановић, *Звездано њерје*, Јединство, Приштина 1975, стр. 46.

снимање дневника за бродску касету, астроинформације свих врста, телесне дијагнозе, психотронички тестови...¹⁵

За разлику од *Планетије*, у „Кружењу материје“, *Пушовању у Звездалију* и „Снимцима касете бродског дневника“, присутни су историјска свест, пишчеви етички ставови, оно људско што још увек опстаје унутар свемирских бродова. Дакле, након првобитног експеримента освојена су нова језичка и тематска пространства на којима су почеле да ничу нове идеје које су биле незамисливе пре реформе коју је донела *Планетија*.

„Док на екранима брода дефилију панораме дубоког свемира, сетио сам се наших предака за које је све ово изгледало немогуће, лудо измишљено. Као што су нама неразумљиви њихови ратови. (...) Слушали смо Робота Арса на регистру Јесењин П 202, освежио нас је дах словенске елегике, а Шекспир Д-8 подсетио нас на англосаксонску сурову мудрост. Пилуле освежавају гене. Пунимо пејсмејкере и церебрални систем. (...) По жељи, десет минута слободног брака. Размена тела и мисли без физичког, примитивног насиља. Получасовни медицински прегледи. Релаксација.“¹⁶ И:

„Ми звездари и звездознанци, гатари и врачари
сабијачи течног ваздуха, произвођачи водоника
за ватромете звезда падалица
електричних лукова, умножака муња
Руковаоци сложених апарата
ректификационих колона
Ми сневачи, ловци дефиниција, вешти читачи
најзамршенијих знакова Кабале
чувари зачараних огњева, лечници згаслих речи
Ми опсенари, руководиоци творница
за производњу пустињског песка
мнемотехничари са језицима испраним
у раствору натријум-хидроксида
краљеви и песници
Стајасмо пред лицем својим изгнаничким
као пред лицем смрти...“¹⁷

15 Исто, стр. 52

16 Исто, стр. 54.

17 „О простору и кретању“ из поеме *Пушовање у Звездалију*.

Иако можда циљеви ка којима иду Тодоровић, Павићевић и Вукановић и степени конкретности њиховог израза изгледају другачије, њихова путовања припадају истом „правцу“ и представљају историјски тренутак у оквиру српске књижевности, отварајући врата космичких простора новим песничким нараштајима.

На сцијентистички језички експеримент надовезује се и мултимедијални уметник Јозеф Клаћик са својом књигом визуелне поезије *Имјулси меса* (1976). Већ сами наслови циклуса „Космос љуске примакнут кичми“, „Аксинометрија поставља покушај лептира“, „Геометрија по кожи“ и присуство велике количине бројева (кодова) дуж целе збирке, стављају нам до знања да песник жели, или је приморан, да нам своје мисли представи користећи се искуством природних наука.

У оквиру Тодоровићеве књиге *Инсекџ на слејоочници* (1978), први циклус „Ожилиште“, настао 1967, представља песнички улазак у свет биологије и хемије. Након песме „Угљен–биље“, отварамо једну празну страницу и расклапамо „Сигналистичку песму Угљен–биље“. У питању је визуализација текста класичне верзије у коју су укључене и хемијске формуле и песникови цртежи. То је место на којем читалац најбоље схвата разлику (или надградњу) између сцијентистичке и сигналистичке поезије. Песма „Угљен–моноксид“ почиње стиховима:

„C + O + звезда говорљива
над водом над пламеном
непомична и зорљива из
утробе крв липтећа ко плод
женке угасив изворна и
језицима смрти справљена
та звезда угљен и озон
земног даха сунцу окренутог...“¹⁸

Представљена је реакција у којој се добија угљен–моноксид, где се коришћењем њихових хемијских симбола и знака „+“ онеобичава песнички поступак и нарушава традиционални

18 Мирољуб Тодоровић, *Инсекџ на слејоочници*, Дечје новине, Горњи Милановац 1978.

хоризонт читалачких очекивања. У поезији се присуство хемијских симбола може посматрати као научно оправдани летризам. Радикализацијом свог уметничког геста Тодоровић своју сцијентистичку поезију доводи до чистог конкретизма и до визуелне поезије какву можемо видети у антологији *Алјол*, нпр. Ајнштајнова формула $E=mc^2$, графички приказ фенола или циклус „Карбон“, у ком он остварује идеју, која га је опседала дуги низ година, о песничкој употребљивости једног тако егзактног феномена као што је угљеник. Сцијентистичко–сигналистичку визуелну поезију стварали су и Нада Маринковић („Нуклеарна ботаника“), Салма Ласло („Сцијентистичко–визуелна песма“), Спасоје Владић (вербално–визуелна песма „Метафора“, „Поличулна хармонија симболичких примата човечанства“), већ споменути Слободан Павићевић.

Сцијентистичка сарадња науке и уметности приметна је и у концептуалистичким радовима групе 143. Неки од њених чланова, пре свега Мишко Шуваковић и Биљана Томић, у почетку својих стваралачких каријера сарађивали су са Мирољубом Тодоровићем и били објављивани у антологијама и часопису *Сигнал*. Сцијентизмом и сигнализмом је био инспирисан и млади Славко Матковић, прве странице *Струјања машице* Вујице Решина Туцића замишљене су као сигналистички роман, своје визуелне и концептуалне радове у *Сигналу* је објављивала млада Марина Абрамовић, покрету су се придружили и надреалисти Оскар Давичо (*Стриј сџој* у сарадњи са Пеђом Нешковићем) и Љубиша Јоцић, подршка је стизала и из иностранства — довољно је само прелистати антологије „Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија“, објављену у часопису *ДЕЛО* марта 1975. и „Поштанска уметност / поштанска поезија“ (*ДЕЛО*, фебруар 1980), па да се добије представа о томе са каквим је све светским уметницима Тодоровић био у контакту (од Раула Хаусмана до Дика Хигинса).

Нажалост, у научним круговима све се мање поклања пажња сцијентизму и сигнализму, па чак га из својих биографија уклањају и бивши чланови. И даље жив покрет, у том смислу прави светски феномен, сигнализам опстаје и бива присутан у јавности искључиво активношћу њеног оснивача Мирољуба Тодоровића и уског круга људи окупљеног око њега. Уколико занемаримо

једну такву појаву у историји српске књижевности, плашим се да би могла пасти у тотални заборав, чиме би се онемогућило новим генерацијама да схвате порекло радикализма савремених уметничких експеримената, а рупу насталу између међуратних покрета (зенинизам, дадаизам, хипнизам и надреализам) и песничке постмодерне врло лако би могли криво попунити некаквом визијом о мутираном надреализму из доба социјализма.

Злајина іреда, год. XVIII, број 195–196, јануар–фебруар 2018.

Марко Ђукић

КЉУЧ ЗА ГОВНО

(Пуцањ у говно Мирољуба Тодоровића)

Настанак сигнализма као правца у српској, али и светској књижевности, можемо повезати с вечитим тежњама књижевних радника и стваралаца да се дистанцирају од претходне, али и претходних епоха тражећи нов израз уметности, духа и бивствовања. То је појава која је већ уочена на примерима: ренесанса — барок, романтизам — просветитељство, модерна — постмодерна... Ову појаву аналогно можемо довести у везу породичних односа где, након иницијације у свет одраслих, син негира оца и замењује његово место¹ по важности у породичној хијерархији. Тако се ствари одвијају и у књижевности (уметности) — нова епоха замењује претходну, негирајући је, а посебно у двадесетом веку и — деконструишући је.

Међутим, сигнализам се не ослања на де(кон)струкцију², већ на доношење новина у уметничко стваралаштво уопште. Сигнализам настаје у овим поривима не само као нови песнички правац, већ и као правац који треба да револуционише и остале уметности (ликовне, позоришне, музичке, филмске). Интегришући у себе не само уметничке токове, већ и интегришући себе у модерне токове друштва, сигнализам се, у ери технолошког дуба у свету, показао као јако доступан и плодотворан правац. Та особина условила је његову велику распрострањеност, а самим тим је сигнализам и приморан на успех и важност, о чему бих издвојио: „Стваралачки преврат који су сигнализам и његов творац извршили у песничком језику, у поезији, и шире у књижевности и уметности, крајем шездесетих и почетком седамдесетих

1 Узмимо за пример грчке митове.

2 О томе говори Милош И. Бандић у раду „Сигнализам: Стил и статус“, у књизи: *СИГНАЛИЗАМ АВАНГАРДНИ СТВАРАЛАЧКИ ПОКРЕТ*, Културни центар Београда, Београд, 1984, стр. 5.

година, по свом креативном набоју дубљи је и значајнији од онога што се у нашој поезији и култури дешавало педесетих година. Изузетно дејство творачке револуције сигнализма може се мерити једино са улогом историјске авангарде у нашој литератури почетком двадесетих.³ За разлику од историјске авангарде, која је настајала током индустријске епохе, сигнализам своје место тражи у технолошкој ери, где медији имају највећи примат. Но, сигнализам не користи медије као „трансмисиона средства“, он жели да претвори медије у уметничке творевине, како појашњавају Љубиша Јоцић и Мирољуб Тодоровић. Но, једна од најјачих спона сигнализма и авангарде јесте процес експериментисања као део аспекта уношења новог, што свакако подразумева појам интердисциплинарности, којим је сигнализам и почео (сцијентизам).

Доба постмодернизма и неовангарде (са свим својим подизмима) означено је као доба тапкања у месту с мањком инвентивности у изналажењу нових израза који би отелотворили дух модерног времена. Као да су уметници заборавили да је проналажење новог начина изражавања незаборављање у прошлим начинима изражавања, па је стога већина постмодернистичких –изама доживела млаку судбину присутности и мало јачу судбину заборављања. Међутим, сигнализам није доживео такву судбину. Литература често ставља акценат на авангардно негирање традиције, али превиђа традицију авангарде, која већ постоји. Сигнализам се није увукао у типизирани смисао авангарде да руши претходно, већ је речено од стране сигналиста да њихов покрет вуче дубоке корене из традиције: указивало се на комбинавање вербалног и визуелног, које се може наћи у хијероглифима, оријенталним и средњовековним илуминаторним писмима, барокној калиграфији па све до нашег доба и Аполинерових *Калијарама*, како је нагласио песник Влада Стојиљковић.

Само име покрета вуче корене из латинског (*signum* — знак), јер сигналисти знају да нема револуције у поезији уколико се не изврши револуција у главном медијуму поезије — језику, тј. знаку. Почетак сигнализма везује се за 1959. годину и његовог творца, Мирољуба Тодоровића, који је управо на револуцији у језику

3 Миливоје Павловић, *Кључеви синалистичке поезије*, Просвета, Београд, 1999.

поставио своје постулате револуције поезије. Присталице је сигнализам добио средином шездесетих и почетком седамдесетих. Настао је из потребе да се негирају истрошени модели песништва, да се раскине с „принципима неоромантизма и закаснелог симболизма“, а уједно и да се одговори на духовну ситуацију савремене електронске и технолошке цивилизације. Настојало се да се промени код српске поезије радикалним захватима и на плану форме и на плану садржаја.

Револуција језика започета је његовом сцијентизацијом. Уносили су се симболи, формуле, лексеме из егзактних наука (физике, биологије, хемије, математике...) и визуализацијом текста (графичко разлагање речи, уношење цртежа, колажирање), па је тако прва фаза сигнализма означена термином сцијентизам.⁴ Интервенције у поезију уношењем термина из области нетипичних за књижевност условило је оно становиште сигналиста које је оправдавало уношење сигнализма у модерне токове живота.

Прво би било добро поменути поделу сигнализма. Дели се првенствено на две гране: вербалну и невербалну поезију, иако се доста плодотворно показао и у прози, па и у књижевности за децу. Подгране вербалног сигнализма су: сцијентистичка, алеаторна, стохастичка, технолошка, феноменолошка, шатровачка и апејронистичка. У невербалну спада: визуелна, објектна, звучна и гестуална. Занимљиво је напоменути и достигнућа сигнализма у боди-арту, мејл-арту, перформансу и концептуалној уметности.

Конституисању сигнализма као неоавангардног покрета који, негирајући књижевно, уметничко и културно наслеђе, тежи новим исказима и изразима обесправљујући канонизоване обликотворне поступке и естетске конвенције највише су допринела три манифеста: *Манифест њесничке науке*, 1968, *Манифест синализма* (*Regulae poesis*), 1969 и *Синализам*, 1970. Такође је важно поменути интернационалну ревију *Синал*, 1970.

Но, историјски аспект појављивања сигнализма (у чисто фактивном аспекту) бих подредио самом сигнализму, тачније, *Пуцњу*

4 Најрепрезентативнији примери били би књиге Миролуба Тодоровића: *Планета* (1965), *Путовање у Звездалију* (1971) и циклуси песама *Беланчевина*, *Кисеоник*, *Ожилишије...*

у *Говно*, о којем до сада и није толико писано, а самим тим оставља простор и већу могућност да се представе нови аспекти овог дела Тодоровићевог стваралаштва. Да се за тренутак осврнемо на сам наслов овог циклуса: у „пуцњу“ можемо очигледно читати поетику авангарде, онај превратничко–негаторски дух којим су се авангардисти обрачунавали агресивно с традицијом. Но, сигналистички пуцањ није надреалистички пуцањ насумице, он се одриче те агресивности, и у пуцњу се види позив на учествовање у грађењу сигналистичког дела, позив на машту, довршавање дела.

Аутор сам истиче да је овај циклус песама настао као поема *Говнарија* од преко 2000 стихова 1970. године, у току зимских дана у Соко Бањи и Београду. Напомиње и да је настала у периоду његовог „борављења“ у „камијевском свемиру побуне (револта)“⁵. Стварност је дошла до тога да је сведена на ствари и тело, материјализована је, „говно“ и њему сличне излучевине једини су материјални продукти тела, па тако и ова поезија, која је у ауторовом избору, на крају збирке *Свиња је одличан њивач и друје њесме*.

Одмах на почетку можемо издвојити песму *Говно је инструменџ универзума* која представља говно као производ, бренд и инструмент у делатностима модерног друштва. Помиње се као рекламни производ најчешће, дају се кредити за куповину истог; у суштини, представља се као главна преокупација модерног човека уведена у његов начин живота. Провирује између редова ове песме и сцијентизам, када Тодоровић каже да је говно „бактериолошки испитано“. Занимљива чињеница за Тодоровићеву поезију, па самим тим и за овај циклус песама је то што не постоји интерпункција. Већ смо виђали пародирање интерпункције као симбола симетрије и уређености од, рецимо, Бранка Ве Пољанског, али Тодоровић одлази корак даље; интерпункција игра улогу и у прављењу хијерархије у реченици, постављајући на тај начин неке делове реченице на првом, а неке на последњем месту, постоји крај и почетак. Такође, оставља могућност и да се не прави разлика између, рецимо, властитих именица у односу на остале чиниоце реченице, тако да је сваки члан равноправан. Као

5 Мирољуб Тодоровић, *Језик и неизрециво*, Алтера, Београд, 2011, стр. 248.

представник друштва, Тодоровић 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 не ставља своја слова у такве позиције. Он их читаоцу представља тако да им читалац према сопственом нахођењу из хаоса одреди место у свету и подари смисао који он сам читањем песме ствара. Самим тим, песникова интервенција је литерарна реакција на друштвене концепције.

Занимљива аналогија је између мотива „свиње“ из циклуса *Свиња је одличан илвивач* и „говнета“ из овог циклуса о којем пишем. Прво, мотив свиње је у једном аспекту показатељ негирања (сада више) неинвентивних мотива које извиру из традиције која приказује анимализацију човека и давање нових значења овом аспекту. Имајући на уму наслов (*Рецепт за зајалење јетре*), када повежемо свињу с њим, добијамо модерни израз за пијаног човека — свиња, а јетра је нормална последична конотација (имајући на уму израз да пијаној свињи следује запаљење јетре, тј. цироза). *Говно с мозгом*, тј. песма *Измет*, кореспондира с песмом *Чорба од мозга*, јер свиња као сваштојед, који подразумева једење свакојаквих измешаних састојака, може произвести само измет, који је опет мешавина свакојаквих састојака, само обрађена (сварена) од стране свиње. Ако се опет сетимо да је, у домену анимализације човека, свиња израз за јако пијаног човека, можемо посматрати да је човек тај који од свакојаквих састојака, а подоста од мозга⁶, што је еквивалентна метафора за знање, мора да начини своје сопствено знање, да га провуче кроз себе, свари и изнедри нешто ново што може бити само његово, додајући још један тег на тас који превагњује на страну индивидуалности јединке.

Према Ролану Барту који у *Смрти чииаоца* наглашава да је текст сачињен од многоструких писања, дијалога, разних култура, а све то налази своје једно „жариште“ — читаоца, а не аутора. Имајући на уму *Фејсбук сиџализам*⁷ налетео сам на једну информацију током прегледања ове друштвене мреже која ми је дала информацију да је италијански уметник Пјеро Манцони 1961.

6 Имајући на уму аналогију између *Чорбе од мозга* и *Пуцња у говно*.

7 Јелена Марићевић, *Фејсбук сиџализам*, из електронског часописа *Међушим*, Нови Сад, 2013.

године продао 90 конзерви својих упакованих фекалија назвавши их „Уметничко говно“ и зарадивши злата у вредности тежине тих конзерви, могу рећи да је концепт који је Тодоровић разрадио у поетичком смислу сигнализма већ постојао. Но, не желим ни једног тренутка да умањим вредност Тодоровићеве ингениозности и његову величину у књижевности.

Да се после мале дигресије вратим на почетак пасуса: ако је жариште у читаоцу, и ако је читалац⁸ тај кроз којег текст добија облик, онда долазимо да занимљивог (мада не и искључивог) закључка да кроз песму *Тумачење џована*⁹ видимо Тодоровићево обрачунавање с традицијом и преиспитивање исте. За даље анализирање морамо разлучити сам „пуцањ“: пуцање у нешто учини да се оно распрсне, да се растави на своје чиниоце. Створи се хаос (као и након пуцања у говно) и из тог хаоса читалац треба да пронађе нов смисао, да гради изнова, јер тако труд и рад имају смисао у грађењу нове уметности на рушевинама старе¹⁰. Применом овог пуцња на *Говнарију*, која је првенствено имала 2000 стихова, можемо видети аутопоетички гест Тодоровића који показује како је од те поеме настао циклус песама, одакле му наслов *Пуцањ у џовно* и како је он сам преиспитивао и дошао до генезе сопственог песничког циклуса.

Поводом даљег тумачења песме *Тумачење џована* запажамо да је песма претрпана (мада је и свака песма таква) именицом из наслова, која је употребљена у разним дериватима, правећи нове асоцијације тим поступком (говнологија, говнистика, говнарски језик, говнар...). Све асоцијације које нам пружа Тодоровић иду у смеру размишљања, како о животу, тако и о уметности. Сваки човек има сопствени измет, то је једна од ствари коју ни сам ким не можемо делити, само нешто наше, што нам даје конотацију индивидуалности. Метафорично, измет представља нас саме, нашу суштину, а кроз призму ове песме уочавамо бивствена

8 Морамо имати на уму да је читалац онај који није на првој страни *Хазарској речника*.

9 За ово тумачење су посебно битни стихови: „...испитајмо говно у целовитост-и|пред нама је историјско говно|барокно говно|класицистичко говно|романтичко говно|реалистичко говно|симболистичко говно|футуристичко говно|дадаистичко говно|надреалистичко говно|сигналистичко говно...“

10 Кавафијеви *Варвари*, на пример.

питања која сваког човека брину. Та питања су овде постављена тако да се могу односити и на живот, али и на уметности. Рецимо, стихови „јасно је да говно мисли у сликама“ одређују две ствари: прво, технолошка ера више него било која до сада показује да је визуелност примарна карактеристика модерног човека; а знајући да је сигнализам интегрисан у технолошку еру (и обрнуто), видимо из ових стихова и алузију на сигналистичку визуелну поезију. Вечито питање човечанства, а самим тим и књижевности и уметности, читамо у стиховима „да ли је говно ствар прошлости“ (без интерпункцијског знака, наравно) што нам сведочи о констатацији свевремене присутности људског страха за будућност, страха од непознатог.

Битна карактеристика, како овог дела, тако и целокупног Тодоровићевог опуса је језик. Живећи у времену када се интелектуалност не посматра као примарност, сигнализам се определио за могућност да допре до свакога. Из тог разлога у језику ове поезије нема као туч тешких речи, нема термина који дижу обрве: језик је једноставан и пријемчив свакоме. На тај начин Тодоровић не ограничава циљну групу читалаца на само друштвену/културну елиту, његова поезија је приступачна свакоме. Користећи те просте, огољене форме он, пак, не негира аутентичност уметничког поступка. Та карактеристика је отишла корак даље у визуелној поезији, јер не постоји језички код који би представљао препреку у „конзумацији“ уметности. Самим тим се баца сенка на Гутенбергову галаксију, тј. на креације које се реализују искључиво писаном речју.

Кроз овај циклус можемо запазити још једну ствар која се тиче намере ове поезије: иако без интерпункцијских знакова, много стихова имају саветодавну улогу, а још више њих упитну. Често на крај неког стиха можемо ставити знак питања, али не као реторичког питања, већ као питање аутора читаоцу. Рецимо, стихови из песме *Пошијујите њуђе џовно* „зашто ваша говна личе једно на друго“ можемо двојако посматрати: ако су упућена групи, она као да представљају опомену несвесног негирања индивидуализма од стране људи; а ако су упућена појединцу¹¹ онда

11 Морамо узети у обзир да Тодоровић не користи велика слова која би у случају ове именице означавала обраћање с поштовањем.

као да делују опомињуће на неталасање животних сокова појединца, а самим тим и осуђивање медиокритетске равне линије ЕКГ-а.

Песма *Како ђо вашем мишљењу излѣда идеално ђовно* сва одише у језичким фразама које се тичу временске свакодневице. Стих „како сте говнали|говнао сам врло добро“ јасно упућују на дијалог који се одвија између два појединца о томе како је први добро спавао. Но, аналогно с раније поменутиим мотивом мозга, ако бисмо слободније заменили појмове, добијамо једну врло занимљиву игру, стихови би се претворили у „како сте мозгали|мозгао сам врло добро“. Остављајући та два тумачења у корелацији, можемо приметити да Тодоровић представља мозгање као спавање, тј. мозгање више не игра улогу, јер јединка спава, а самим тим и не размишља, а то је нешто што је потребно променити. Песма се до свог краја налази у таквим асоцијацијама везаним за време, али време спавања, алудирајући на уобичајене изразе те врсте.

Занимљиву кореспонденцију налазимо унутар ове књиге између песме *Даћу вам рецејѝи за ђохованој Миролуба Тодоровића* и песме *Надевна млада ђовна*. Обе песме написане су у облику рецепта за спремање јела, што нам показује да је Тодоровић овом феномену посветио више пажње. Довољно парадоксално је давати рецепт за јело састављено од фекалија, али та одбојност према томе итекако је оправдана, на шта Миролуб Тодоровић и циља: овај поступак је аналоган рецептима за бољи живот, које можемо наћи у медијима а које дају непознати људи себи непознатим људима. Поставља се питање како је то могуће с обзиром да давање савета некој особи подразумева познавање те исте особе, а такво коришћење медија Тодоровић овом песмом оповргава. „Рецепти“ за бољи живот свакако морају бити састављени од стране особе која тај рецепт и мора да примени, или барем од стране особе која познаје особу којој је потребан „рецепт за бољи живот“. Лажност и извештаченост бриге за ближњег овде се пародира, а коришћењем фекалија у томе је јасан знак. То је једно од тумачења, а ако бисмо се вратили на оно тумачење где бисмо песму ставили у контекст јединке, „млада“ из наслова нам даје нове аспекте: у песми све алудира на младо и мало, што нас наводи да помислимо да је у питању васпитање и усмеравање младе

јединке. „Опрано“ је, посматрајући у традиционалном кључу, ритуално чисто, што указује на неупрљано грехом, а такво „опрезно пунити“ и на крају „зашити га белим концем“ где бели конац опет асоцира на невиност, а све укупно асоцира на васпитање деце. У наставку имамо надовезујућу песму *Говно с мозгом* која јасно ставља алудира да без мозга (памети) нема јединке.

Обезличеност људи јасно песник представља у песми *Анонимно говно* која јако јасно даје констатацију о „штетности“ неприметне јединке у маси, која је самим тим само део масе а не јединка, стиховима „анонимно говно пати од комплекса|ниже вредности“. Одговор песник као да даје у песми *Пронађимо најзад кључ за говно* у стиховима „волео бих да је говно културније|волео бих да је говно нежније|са интелектуалним говном|било би много лакше“. Једно од највећих питања ове збирке, али и модерног доба, има своје разрешење у овим стиховима. Једини начин да јединка искочи из масе, да се разликује од других, да не буде само сива мрља јесте управо то — да се окрене интелектуалности и памети. Као да Тодоровић даје своје виђење, сигурно не савршеног, али итекако бољег света. Као кулминација овог становишта, последња песма *Нова искушења за свети и говно* одише помало меланхоличним жалом за завршетком овог циклуса који је имао намеру да представи човека тадашњице, али ништа мање и данашњице, да опише његова стања и да да једно песничко разрешење положаја човека у свету, једно од могућих разрешења поводом мањка индивидуалности с којим се, како Тодоровић, тако и ми, срео посматрајући. Једно од решења је и то да „потребна је чешћа размена мишљења|између говна и остатка света“. Размена информација као својеврсни вид стицања знања уобличава јединку и чини је вредном поштовања.

Не постоји особа којој појам говнета није барем мало гадан (у најмању руку), стога не смемо занемарити првенствену реакцију која долази читањем овог циклуса песама. Но, имајући на уму да је ово једна разрађена поетика оснивача светски признатог неоавангардног покрета, морамо тражити скривена значења, а њих има на претек. Не могу да се отнем утиску, ако посматрам наслове песма редом¹², да Мирољуб Тодоровић овде даје једну

12 Посматрајући и значења тих песама.

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 наметнутим обрасцима људима које она на тај начин подјармљује. Овај циклус представља својеврсни апел људима да постану људи, да се извуку из сивила масе, да увек имају на уму себе и своје „ја“ представљајући то најсликовитије и најпријемчивије свакоме ко узме овај циклус у руке и прочита га.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милош И. Бандић, „Стил и статус“, у: *Сигнализам, авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984.
2. Миливоје Павловић, *Кључеви сигналистичке поезије*, Просвета, Београд, 1999.
3. Мирољуб Тодоровић, *Језик и неизрециво*, Алтера, Београд, 2011.
4. Јелена Марићевић, *Фејсбук сигнализам*, из електронског часописа *Међу-тим*, Нови Сад, 2013.
5. Живан Живковић, *Сигнализам: џенеза, поезија и уметничка пракса*, Параћин, 1994.
6. Јелена Ђ. Марићевић, „Неоавангарда; сигнализам: књижевна теорија и пракса“, Пројекат Растко.
7. Мирољуб Тодоровић, *Свиња је одличан њивач и грује њесме*, Тардис, Београд, 2009.

[http://casopiskult.com/kult/carte-diem/
kljuc-za-govno-pucanj-u-govno-miroljuba-todorovica/](http://casopiskult.com/kult/carte-diem/kljuc-za-govno-pucanj-u-govno-miroljuba-todorovica/)

Савременик број 270–271–272, 2018, стр. 56–63.

Урош Ристановић

ПОЛНИ СПЛЕТ

Цртица о полном слоју књиге *Свиња је одличан њливач и друје њесме* (2009) Мирољуба Годоровића

Међу многим слојевима које књига *Свиња је одличан њливач и друје њесме*¹ Мирољуба Годоровића садржи посебно се издваја њен полни/еротски слој. Због тога, читалац ће се неретко, али најчешће изненада, сударити са лирски исказаним тренуцима полних прохтева, полног искуства, те са њиховим резултатима у виду полне љубави и полних болести. Издвајањем текстова који садрже елементе полног као чиниоце лирске ситуације, у књизи *Свиња је одличан њливач и друје њесме* можемо пронаћи целовиту схему и успоставити нит једног модерног полног догађаја.

Тако ће се у песми *Данас за вас, тој, карневалској њоворци*², оштрој и кондензованој критици друштва, човекова егзистенција означити као, *суњроѡсѡѡављање новчаним ѡешкоћама*³, али и као супротстављање, *ѡовећаним ѡолним ѡрохѡевима*⁴. Дакле, као прва потешкоћа коју треба превазићи при успостављању хармоничног живота указује се мањак материјалних добара; у тесну везу са њом доведена је и друга препрека — наглашен сексуални нагон, а не би било сасвим погрешно ни, због блискости две слике, помислити да је за задовољење полних извољевања потребан новац. Криза телесног појачана је у овом следу реторичким питањем, *да ли сѡе задовољни ѡрвим ѡолним/ искусѡвом*⁵ из насловне песме *Свиња је одличан њливач*; иако директан одговор изостаје, читалац донекле може наслутити исходиште у виду изгубљене невиности и коментара, *уосѡалом сваком је/ зајамчено ѡраво на жалбу*⁶. Полне љубави описане су у чак две песме ове књиге, у којима, парадоксално, љубав као састојак изостаје, али се уместо тога наглашава практични, технички део полног чина.

1 Све песме према издању: Miroljub Todorović, *Svinja je odličan plivač i druge pesme*, Tardis, Beograd 2009.

Прва од њих под насловом *Соиџије* (сношај) јесте својеврсно упутство када и како чинити полне љубави, са посебним освртом на мере опреза и заштите пре, током и након чина. Друга, коју од песме *Соиџије* у циклусу *Чорда од мозіа* дели само текст *Задржавање ѿрежда*, јесте песма *Трбодоља*, у којој се тврди да до бола у стомаку може доћи и због *јреџераној уживања/ ѿолне љубави*.² Ови записи, који много више личе на упутства и савете него на песме, по свој прилици су састављани према *Народном учииџелу* Васе Пелагића.

Ваља на овом месту рећи и реч две о односу Тодоровића према Пелагићу, премда би то могла бити тема једног опширнијег текста. Наиме, у једном Тодоровићевом писму од 2. јануара 2015. поводом расветљавања судбине свог деде Аћима Јелића аутор каже: *Дружио се са Васом Пелаџићем и срџским конзулима у Приџиџини и Скоџлу, Нуџићем и Миланом Ракићем*.² Осим породичних, снажне су и литерарне везе Тодоровића и Пелагића; тако се поред коришћења *Народној учииџелу* за грађу лирских записа у збирци *Свиња је одличан ѿливач и друџе ѿесме (Чорда од мозіа)* исти извор користи и за два цитата у Дневнику сигнализма, од 13. маја 1981. (*Уводоље*), и 20. јуна 1981. (*Подгриџвање*).

Читајући даље песме из збирке откривамо да се, као друга нуспојава упражњавања полне љубави, јавља и могућност промене изгледа полног органа. Тако се у песми *Две ѿеје на ѿенису* исповедним тоном експлицира појава црвенкасто–беличасте пегнице на овом важном органу, те брига због тога *џиџо се обе ѿеје/ џиџално ѿвећавају*. На њу се асоцијативно надовезује запис *Сврад на ѿолним оріанима* (такође према Пелагићу) из циклуса *Чорда од мозіа*, који упућује на могуће изворе болести и лечења свраба.

Симболику пениса и важност мотива заразе, промене и болести на полном органу, те метафорику и могуће размере ове уметничке слике најбоље показује филм Мише Радивојевића *Квар*. Две су кључне тачке које чине ово дело: болест главног јунака

2 Hana Younis, *Daša Jelić: pogled u život jedne žene u posljednjim decenijama osmanske uprave u Sarajevu*, Everest media, Beograd : 2016, стр. 89. Такав податак о Аћиму Јелићу налазимо и у Дневнику сигнализма: *Дружио се са Васом Пелаџићем и Нуџићем*. Mirosljub Todorović, *Dnevnik signalizma*, Tardis, Beograd: 2012, стр. 164.

која се оспољава у виду херпеса на пенису, и која са собом повлачи питање сексуалних, социјалних и интроспективних нивоа и односа, те болест друштва, која се манифестује кроз догађаје на послу и у кући. Насупрот Тодоровић/Пелагићевом леку који укључује, као превенцију, мазање лоја или зејтина (*Соитије*), односно клистир *„сланом водом/ ѿмешаном са сирћетом“*, филм *Квар* нуди алтернативна решења испрва у виду психотерапеутских сеанси, потом у доказивању потентности са другим партнеркама, да би се као последња могућност указала интроспективна сагледавања и самопомоћ:

„Мени се чини да се, овај, неки тежак квар десио том човеку. Тај квар се пренео на све нас, сви смо у квару. Неко то не примећује, неко не жели да примети. И ја сам у квару, и у том смислу друг уредник не грешу. У тешком квару. Ја ћу покушати да га отклоним. Не знам колико ћу успети. Уосталом, то је мој проблем. Нека се свако замисли над својим кваром.“
(Квар)

Напоследку, кратки пут кроз овај аспект збирке *Свиња је одличан ѿливач*, као својеврстан омаж поступцима својственим сигналистима, ваља завршити произвољно узетим стиховима из песме *Само ја лежем ѿрилично касно*:

урадили сте оно што се од вас очекивало
пријатно задовољство као спонтани побачај
што можете да одбаците данас не остављајте
за сутра.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/polni-splet/>

Савременик број 270–271–272, 2018, стр. 51–52.

Јелена Марићевић

ШАТРО ПРИЧЕ О ЖИВОТИЊАМА

Мирољуб Тодоровић почео је да пише најпре шатровачку поезију (шездесетих година), док у последње време активно ради на шатро причама/ *жвакама* и романима. Почетком седамдесетих година, наиме, почев од појединих песама заступљених у збирци *Куберно* (1970), а затим *Гејак њанца љуљарке* (1974), *Телезур за шракање* (1977), *Чорба од мозја* (1982),¹ песник гради свет шатровачке поезије, који ће се 35 година касније прелити и у прозу: *Дошешало ми у уво* — шатро приче (2005), *Шатро приче* (2007), *Киснем у кокошињу* — шатро жваке (2008), *Шокинї-блу* — шатро роман (2009), који чини саставни део шатро романа *Боли ме блајдинїер* (2009), уз интернет издања књига *Лај ми на њон* (2007) и *Сїално ѡроваљује дубе* (2009).² Литерарно обликујући шатровачки говор различитих генерација и социјалних група, од такозваног *їеїавачкої*³ о коме је писао Вук Караџић до сленга криминалних београдских кланова деведесетих година, Мирољуб Тодоровић изградио је самосвојан колоритан шатровачки свет,⁴ чувајући сленг изразе, те градећи шатро неологизме.⁵

Као опште карактеристике шатровачког говора помињу се: учесталост употребе код омладине, кратковекост, склоност ка

1 Живан Живковић, *Сїнализам: їенеза, їоеїшїка и уметїничка їракса*, „Вук Караџић“, Параћин 1994, стр. 202.

2 Марко Недић, „Шатро проза песника Мирољуба Тодоровића“, *Сїнализам и дело Мирољуба Тодоровића: зборник радова*, прир. Миљивоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд 2014, стр. 77–79.

3 Синоними за шатровачки, поред сленга и *їеїавачкої*, још су: *слейачки, муїавски, муїавцијски, їаїни, немуїшїи, длакарски и фрајерски* говор.

4 У писању на сленгу „сваки аутор има личан начин изражавања“. Миљивоје Павловић, *Аванїарда, неоаванїарда и сїнализам*, Просвета, Београд 2002, стр. 231.

5 „Извесне речи и изразе направио сам комбиновањем шатровачког или стандардног језика. Тако је реч тастер–стаџин (радио–станица) настала од две шатровачке речи тастер — *досїављач* и стаџин — *сїаница*“. Мирољуб Тодоровић, „О шатровачком говору“, *Просїори сїнализма*, Агора, Зрењанин 2014, стр. 74.

игри, да се углавном сленгом служе мушкарци, те да преовлађују речи које су у вези са крађом, свађом, бекством, храном и пићем, новцем, глупостима, батинама, љубављу и сексом. У књижевности уметнички је обликован у делима Раблеа, Игоа, Балзака, Шекспира, Сервантеса, али и Моме Капора, Звонимира Мајдака, Драгослава Михајловића, Оскара Давича, Бранислава Петровића итд.⁶ Као „вид језичког фолклора“, одликује га „чарновитост и басновитост“, мада се не могу пренебрегнути морални и критички смисао, тј. значај слоја звучача (*фоничности*)⁷ и *заумности* какву су неговали руски песници (Туфанов, Хармс, Веденски, Вигаљански, Кручоних, Хлебњиков), посебно када је реч о *козарицу*.⁸

Кратка форма одлика је и шатро поезије (негује се и хаику) и прозе (приче које не премашују једну страницу текста). Када је реч о прози, иако се она наизглед диференцира на приче/ *жваке* и романе, свако поглавље романа може да се третира као једна шатро прича, будући да структурално, садржински и формално делује да између њих нема разлика. Испрва делује да би једина *differentia specifica* била јача наративна нит коју је могућно испратити у роману. Приче које пише Мирољуб Тодоровић именоване су *жвакама*, међутим, приче које испредају његови јунаци углавном се могу именовати и *продовањем дува*, изразом који значење црпи из фразе *џусџио је дуву*: „Та ломикурка — продавао ми је дуве Мунгос о Славици“ и „Спусти мало лопту ортак. Не продајем ти дуве. Ово што сам испљунуо није ми дошетало у уво од другог“.⁹ Дакле, као што се *дуве* лако преносе и шире, тако круже и шире се приче или гласине.

Поред *дува*, у сигналистичкој шатро прози присутне су и *вашке* (новац): „Он је позајмљивао вашке с каматом. Прави зеленаш“,¹⁰ *сџоноја* (марица), *скакавци* (ножеви) *жуџи* [мрави] (који лако надрљају од *сџоноје*), *муве* (досадни *џрофандери* и људи који гину лако). Кроз свет инсеката скициран је однос између људи,

6 Ж. Живковић, *Нав. дело*, стр. 207.

7 Јулијан Корнхаузер, *Сигнализам српска неоавангарда*, прев. Бисерка Рајчић, Просвета, Ниш 1998, стр. 134.

8 Ж. Живковић, *Нав. дело*, стр. 215.

9 Мирољуб Тодоровић, *Боли ме бљабинер*, Просвета, Београд 2009, стр. 167 и 172.

10 Исто, стр. 39.

криминалаца и полиције. Мала цена људског живота потцртана је свођењем човека на *сѣнооу, мрава* и *муву*, оружја на *скакавце*, а комуникације на размену *бува* и *вашки*.

Већ је запажено да је свет шатро прозе Мирољуба Тодоровића дехуманизован: „*Шайро ѝриче* и *Боли ме блајдинѣр* ефектни су примери како се шатровачком лексиком може створити утисак да смо у свету људи–машина, који: мисле чонтом, чују благодобранима, говоре кљуном, виде фаровима и трепћу жмигавцима, чије су задњице ауспуси, а мушки полни органи — акумулатори“.¹¹ Додатно, аура овог света задобија анималне црте неретком употребом глагола *животињарење*: „Убодем тако нешто ситниша. Од тога животињарим“,¹² „Из одбаштане ћенифе кандише пијаначко говно. Ту у тој кењари животињарим“,¹³ „Било ми је доста свега. Цео век животињарим. Касно ноћу нарољам се до даске, озверим и направим пичвајз у гајди“.¹⁴ Живот на ивици беде, одсуство смисла и духовних вредности, тј. последице пијанства, условиле су да егзистенција Тодоровићевих јунака буде осмишљена основним нагонима (спавањем, исхраном и пићем, телесним пражњењем и сексом).

Њихово место за становање такође нам сугерише овај аспект. Топоси шатро прозе су *јазбина* (склониште дивљих животиња): „Јазбина на Звездари“,¹⁵ *кокошињац* (станиште домаћих животиња): „Киснула је сама у кокошињцу“,¹⁶ *Кукуруику сийи!* *Кукуруику Хил* (шатроизиран назив за насеље Петлово брдо у Београду) или *шѣенара* (затвор): „Стонога је на трагу. Неко ће вечерас заглавити у штенари“.¹⁷ Спрам места становања животиња, стоје и имена ликова која покривају различите (домаће и дивље) животињске сфере (воду, копно и небо): Мика Мунгос, Дејан Кенгур,

11 Јелена Марићевић, „Шатро сигнализација. Кино читање *Шайро ѝрича* и романа *Боли ме блајдинѣр*“, *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића: зборник радова*, прир. Миљивоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд 2014, стр. 135.

12 Мирољуб Тодоровић, *Дошѣтало ми у уво*, „Филип Вишњић“, Београд 2005, стр. 21.

13 Исто, стр. 61.

14 Мирољуб Тодоровић, *Шайро ѝриче*, Српска књижевна задруга, Београд 2007, стр. 90.

15 М. Тодоровић, *Дошѣтало ми у уво*, стр. 38.

16 М. Тодоровић, *Шайро ѝриче*, стр. 29.

17 М. Тодоровић, *Боли ме блајдинѣр*, стр. 166.

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 *йородици* 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. Отуда не чуди што је на челу ове групације ликова Мика Мунгос, будући да је мунгос животиња која води организован „социјални живот“, у великој је мери отпоран и на змијски отров, а креће се подземним стаништима.

Осим наведених ликова, издвајају се и Паја Дупе, Тоза Мртвак, Тоша Звекан, Воја Зоња и Горан Клемпа. Иако њихови надимци нису обележени животињским врстама, запажа се да су доведени у везу или упоређени са животињама (телетом, бувом, сојком, пеликаном и твором). „Паја Дупе био је зателебан у своју рибу“,¹⁸ Тоза Мртвак „дрмао је ко бува на курцу“,¹⁹ „Кад је била у нашем друштву Тоша Звекан је трептао ко сојка на југовину. Зракао је у Уну ко у светицу“,²⁰ „Воја Зоња није готивио жене (...) готово сам сигуран да није пеликан“,²¹ док је Горан Клемпа „давио својим тркељисањем (...) Утрчавао би ко твор кад му дунеш под реп“.²²

Интересантна је употреба израза *заштелебан* у значењу заљубљеног човека, особито јер су изрази за апстрактне категорије као што је љубав, врло ретки у сленгу.²³ *Заштелебан* Паја Дупе евидентно гледа у „своју рибу“ као *шеле у шарена врайша*, тј. слепо и омамљено, па зато, у складу са својим именом (грађеном према

18 Исто, стр. 13.

19 Мирољуб Тодоровић, „Шизилиште (шатро жваке)“, *Визије синализма/Visions of signalism: зборник радова*, ур. Зоран Стефановић, Еверест медиа, Београд 2017, стр. 170.

20 Мирољуб Тодоровић, „Скењ се не прашта (шатро жваке)“, *Летхойис Мајшице срјске*, књ. 500, св. 3, септембар 2017, стр. 218.

21 М. Тодоровић, *Боли ме блајдинер*, стр. 79.

22 Исто, стр. 86.

23 М. Павловић, *Нав. дело*, стр. 231. Такође, сматра се да у сленгу не постоје речи за апстрактне појмове, као што су љубав, врлина, племенитост, поштење и сл. Горан Колашинац, „Шатровачки жаргон“, *Бајгала*, год. LVII, бр. 504, 2015, стр. 108.

фрази *ллуј као дује*), не примећује да га је „роговала где стигне“. Уз *зашеледљеност*, Паја је и *заћорен* (слеп или ћорав код очију од љубави) и има *шећерну болест*. Уз наведене, издваја се и познати израз из птичјег света, којим се назначава младалачка заљубљеност и занесеност — *зашећред* се: „Кад сам први пут ждракнуо пао сам на трепавице. Права топовњача. Намештај, ногари, сифони, памет да ти стане. Дибидус сам затетребио“. ²⁴ Осим што су заљубљени мушкарци посредно окарактерисани као *шеле* и *шећред*, мушки полни орган, поред тога што може добити властито име (Мишко, Маринко, Стојко, Ђока), носи и имена инспирисана животињама: *мишко*, *мајмун*, *йишон*, *мачор*, *јовећа ноћа* и *најарцан дикан*. У анимално–хуморном кључу приказане су и еротске сцене у сигналистичкој шатро прози. Примера ради, *две лезбаче* „фанфуљишу ко крмаче“²⁵ и „Кад сам јој га умувао у мацу задовољно је загроктала“.²⁶ Без разлике, дакле, и код хомосексуалки и код хетеросексуалаца, сексуални звукови су прасећег порекла.

Осим задовољења анималних сексуалних потреба, јунаци су неретко или конзументи дроге *хорса/ коњешине*, тј. хероина: „Ваљам коњетину, бели прашак за дизајнере. Пун је мардељ наркоса. Ја их хорсом рекреирам“²⁷ или су *јеуљаши* — дилери дроге: „Хорс не готивим. Овај што га код нас ваљају јегуљаши кваран је, прави шербет“.²⁸ Поред конзумирања алкохола, секса и дроге, јунаци често прибежиште проналазе у спавању. Они, наиме, *коњошу* или *шрују коња* или *совишу*, *иду на соважу*, *шрују* или *удијају сову*. Како је коњ животиња која се у шатро прози везује за спавање и хероин, можемо рећи да је симболички обележена за егзистенцију у простору друге стварности. Стварност сна или дрогираности заправо као да је подвала (*шројански коњ*)²⁹ коју јунаци себи приређују, њихов вид бежања.

24 М. Тодоровић, *Дошешало ми у уво*, стр. 12.

25 Исто, стр. 49.

26 М. Тодоровић, *Боли ме блајдинјер*, стр. 81.

27 М. Тодоровић, *Дошешало ми у уво*, стр. 75.

28 М. Тодоровић, *Шашро йриче*, стр. 17.

29 Израз *шројански коњ* у шатро жвакама означава сплетке, мушке и мутне радње: „Мало си напаљен, ко тројански коњ, ал и стрептомидин за мушке. Гледај да утрклеаш ствар како смо сконтали“. Мирољуб Тодоровић, *Киснем у кокошињу*, „Повеља“, Краљево 2008, стр. 8.

Делови тела, такође, никако нису рука, нога, нос, уста или зуби, већ јунаци имају *сурлу* (нос), *џајке* (ноге), *шаје* (руке) или показују *кљове* (зубе). Уместо гардеробе, они, попут свраке из Лесингове басне која се кити пауновим перима, набацују „ново жабарско перје“.³⁰ Тако је и „шлагер риба, укожирана у фешн перје, пчелица“,³¹ сврака је она која се кити туђим перјем, а лепо одевен момак је „упицањен ко голуб“.³² Осим оваквог вида карактеризације мушки и женски јунаци сигналистичке шатро прозе именовани су и: *ајкулом*, *кокошаром*, *славујем*, *соколцем*, *џивџаном*, *зекавцем*, *змијом*, *видром* и *мачором/ маџаном*, тј. *леишеом* и *шлајер ридом*, *квочком*, *кокаром*, *коком њилићарком*, *ујланџаном мајџором* *коком*, *лабудом*, *меишиљавом њлисџом* (скотом), *бедевијом*, *муфлонком*, *мечком*, *змијом у земдиљу* (фригидном), *крмачом*, *мечком* и *чавком*. Из наведених примера могу се извести следећи типови мушкараца — опасни момци, кућевни типови, нежне душе, плашљивци, прилагодљиви и сналажљиви и атрактивни лепотани. Што се, пак, жена тиче, животињске врсте, као донекле и у баснама, упућују нас на неке типичне особине или на спољашњи изглед, лепоту и негу, породичан статус и рађање, на то каква је у кревету, да ли је витка или гојазна, те дрбљивица.

Може се, дакле, закључити како код женских и мушких јунака шатро прозе Мирољуба Тодоровића имамо посла са одсуством духовности и свођењем живота на *животињарење*. Међутим, како се шатровачки говор сматра „критички наоружаним језиком“, који имплицира „морални смисао“,³³ у *животињарењу* можемо препознати и *деишњарије* углавном младих јунака, којима нам писац, попут баснописца, поручује да кроз јунаке–животиње препознамо људе и типове у свету који нас окружује и потенцијално се суочимо са њим.

Увек истоветна кратка форма у виду пасуса, који репрезентује причу или поглавље, може се тумачити и као ознака за уобичајену форму басне или приче о животињама. Можда је *differentia specifica* између шатро приче или жваке и шатро романа управо

30 М. Тодоровић, *Дошејало ми у уво*, стр. 38.

31 М. Тодоровић, *Шајро њриче*, стр. 86.

32 М. Тодоровић, *Дошејало ми у уво*, стр. 70.

33 Војислав И. Илић према: Ж. Живковић, *Нав. дело*, стр. 218–219.

суптилна разлика која дели басну од приче о животињама. Будући да шатро роман одликује низање шатро прича (поглавља), које имају своју унутрашњу везу, тако и приче о животињама карактерише особита *верижна композиција*, по којој се уланчавају сличне епизоде једна за другом. Приче о животињама одликује сажетост и динамика, док је типична тема подела плена међу животињама, што би можда могло да одговара подели плена (дрогe и новца) између *јећуљаша* и наркомана у шатро причама. Басна је, разуме се, једноепизодична, па би била еквивалентна шатро причи, која у свом фокусу уобличава један приказ, слику или дијалог. Шатро поезија Мирољуба Годоровића виђена је као „вид језичког фолклора“ и *басновий* језички исказ,³⁴ али се то може доследно и систематично приказати и његовом шатро прозом, упечатљивом са становишта жанровских поигравања, али и (ауто)поетичке свести.

Злајйна іреда, год. XVIII, број 195–196, јануар–фебруар 2018.

34 Исто, стр. 215.

Јелена Зеленовић

ЧЕТВОРОГЛАВИ ВИД

Нестрпљење мача да постане лопта

Велимир Хлебњиков

Текст који следи мора бити о једној тези коју треба понављати бесконачно много пута, док нас буде, а неће нас бити управо оног момента када тезу престанемо да понављамо — ми без традиције и прошлости не постојимо, нема нас, ми смо нико. И ништа.

Упоредна анализа песама које долазе из четири различита пера, из четири различите поетике, четири различита времена и два различита пола, а обрађују једну тему, леп су пример за један од начина очувања традиције. Шта их спаја? Видовдан. Шта нас спаја са песникињом и три песника? Видовдан. Можда још по нека ствар, али овде остајемо на темељима, на темељима на којима нам подрхтавају ноге, а ми га лепимо мастилом и пљувачком.

Видовдан је одавно постао симбол српства. Симбол војника, мајке, девојке и сестре. Празник је одавно прерастао своје основно значење. Слабо памтимо, а још смо склони и сталном преиспитивању па се чак доводе у питање историјски извори у којима се споре датуми, порази и победе, где се о цару Лазару и цару Мурату говори неким сумњивим дискурсима који прете да пољуљају темеље, који, рекосмо, већ дрхтуре. Историја и традиција нису исто. У мом свету, једина истина је ово друго. Истина мојих прабаба и прадеда, народа од пре кнеза Лазара, народа после 1389. године, мој је језик језик гуслара и хајдука. Моје веровање је оно што ми као завештање оставља прича и песма.

Злата Коцић се ослања на фолклорну и митолошку традицију и истовремено припада јаким струјама књижевне авангарде. Њена песма коју ћемо овде коментарисати то јасно показује. О Видовдану се говори из женске перспективе и то са јаким алузијама на Косовку девојку која представља најјачу женску нит у миту о Косову. Као што даривање девојке у песми „Косовка девојка“ војницима представља неку врсту залога и наде да ће се из боја вратити, тако јунакиња из песме Злате Коцић „Видов

данак“, носи под појасом залог да се неко врати, неко ко ће је „зарано облу“ извести пред сватове. Дозива се брат. Директно контрастирајући смрти, која је један од основних симбола коју везујемо за косовски мит, лирски субјект Злате Коцић супротставља тајни, мистификовани, по мало и бизарни живот, али ипак живот. Живот под појасом жене још увек, у кључу тумачења традиционалне културе Срба, припада нечистим силама. Обла, јунакиња Златине песме хода обалом Ситнице где, каже:

„накупих у недра очи ископане.“

Као што беше лутала Косовка девојка тражећи девера, кума и заручника, а наилазећи на Орловића Павла који симболише причу и у којега су се скупила сва три јунака преобразена у причу јер су телесно пропали, тако лута и јунакиња Златине песме. Са Орловићем, јунака у песми је четири. Број четири није случајан и усамљен не само у овом примеру, него и у осталим песмама који ћемо коментарисати, као и у основном значењу божанства Вид.

Њена „вековна спрема девојачка“ сада су сви они остацци јунака расути дуж Ситнице и Косова поља. Оваква, гротескна и контрастна слика, раскомаданог живота око ње и живота који тек пупи у њој главни је мотив песме. Лирски субјект и даље инсистира на животу. Може се прочитати да жена одбацује сву кривицу рата, а она пада на мушки пол, то је била њихова битка. Она је дубоко усредсређена на оно што предстоји, а то је живот који носи у себи и о којем ће, без ичије помоћи, водити рачуна усред пустоши коју је донео рат. Овакво понашање лирског субјекта који је морао бити обележен женскошћу и главном диференцијацијом у односу женско–мушко, а то је да она доноси живот, а он га одузима. Рат воде мушкарци, жене за њима чисте. Злата Коцић песму завршава не освртањем на прошлост, већ опоменом за будућност. Носи новог човека под појасом и њена свадба је крвави пир:

„Празна су гнезда
очне дупље сватовске:
изведи ме, брате.
Не округли се варница под појасом
но видело живо
коме је час.“

У почетку беше Рат и у почетку беше Вид, поручују нам песме Мирољуба Тодоровића. Измештање божанства у правреме је радикална одступница од сваког вида повезивања са традицијом у оном моменту када она обухвата и значи рат. Између Рата и Вида, Тодоровић бира Вид. Тако се барем чини на самом почетку његовог циклуса песама о Видовдану. Иако је Световид, старо паганско божанство, бог рата и обиља, песник се ограђује и његов бог је разоружан (песма „Бели вид“). Опредељење за царство небеско? Елементи косовске легенде су присутни и у поезији Мирољуба Тодоровића, те ваљда и она најрадикалнија грана авангардног стваралаштва вуче корене из српског Едена, златног доба краљева, а онда и сурвавања у ропство. Оно што се при читању поезије посвећене Светом Виту аутора Мирољуба Тодоровића мора имати у виду је Четвороглави Вит, сам споменик на рту Аркона. Бог са четири лица. Према другим изворима Свети Вит је ранохришћански мученик којег је цар Диоклецијан осудио на смрт бацањем у катакомбу са врелим уљем, а црква дан Светог Вида обележава 15. јуна. Усред испреплетаности традиције, Тодоровић је имао простора за експериментисање. Песме посвећене Видовдану у оквиру избора из поезије *Ловац мајновења* редом носе називе: *Видилац Амос*, *Свети Вит*, *Вид*, *Бели Вид*, *Трава Видова* и на послетку *Видов дан*. Сами наслови говоре о генези овог божанства. У почетку беше Амос:

„Из краљевства вечности“

Амос, старозаветни пророк. Православна црква слави Светог Амоса 28. јуна, а према неким изворима Светог пророка Амоса, славио је кнез Лазар као крсну славу. Све је у вези, Црњански проговара. Дакле, такав развој култа пратимо у песмама Тодоровића. Из песме *Вид*:

„У језерима северним. У балтичким
маглама. Разглобљује се време.
Устао сам. Сишао са планине. На
почетку лета. Светлост. Рат. И Вид.“

У овој песми најављује коначно спајање рата и Вида у једно, у згуснуту чврсту кап Косовске легенде, где, опредељујући се за традицијски приступ самом мотиву, он више не бира између рата

и Вида. Јуни, 28. више се неће памтити по старозаветном про-
року Амосу него по доју на Косову. На крају беше рат:

„Изискриће
пламен из мокрог огњила. Словенски
ратници. Под небом Световида.“

У овом циклусу, пре песме *Вигов дан*, написане су још две. Те две песме, имплицитно, говоре о српском народу, поробљеном, који попут ослушкивања неба у очекивању летњег пљуска, ослушкује звецкање мачева, звук ослобођења или утамничења? Песма *Трава Вигова* смештена је у традицијски миље, веома комплексних веровања, радњи које се комбинују са речима у чију се магију веровало. Та песма, саткана попут мрмљања молитава комбинованих од паганских и хришћанских мотива и простих људских веровања у лековито биље, најављује коначну пресуду. За њом, у овом циклусу песама следи и она која циклус затвара, сама песма *Вигов дан*. Због лепоте доносим је у целости:

„Пчелињи бруј. Гозбених почасница.
Изнад метоха. Изнад себарских
лубњача. Мирис кише. И косова.
Заустављена је ноћ. Благословом
и вином. Слепило и раздом.
Жилиште проклетија. Пророк Амос.
Са два миленијума. И још два
столећа. У неутрнулом оку. Седи
крај славске софре. Слуша мелемну
молитву. Кнеза. Новог Израиља.

*

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.
Удар мача 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.“
На крају беше крв.

Миодраг Павловић пише песму *Световид говори*. Углавном је бог онај који ћути, а овде четвороглави Вид говори, те његов говор мора бити пророчки, а пророци ретко кад су доносили добре вести, осврнемо ли се на Библију. Бог Миодрага Павловића је разочарани бог, његови синови су изгубили битку за њега и његове четири главе су покошене у рату. Такође, тај бог је љут. Са дна, где му падоше главе, он кори. Ако су га његови синови олако заменили другим богом, тако ће и овог, хришћанског, лако заменити за било ког другог бога, чија је једна реч и једна глава. На суптилан начин, Павловић говори о нашем олаком схватању и прихватању преласка Словена са паганства на монотеистичку религију. Једина словенска творевина, нешто дубоко народски се заборавља и чува се само у закривљеним рубовима неба, то су парчићи колективног сећања. Павловићева поезија може да се чита у кључу опомене: Словени су заборавили своје богове, зашто не бисмо веровали да ће и тог једног заменити другим, другог трећим? И тако до дана данашњег. Да ли је прилагођавање страном, асимилација туђе традиције и културе природни процес који нема потребе посебно објашњавати? Сматрам да се песме Миодрага Павловића посвећене Словенима и паганству могу читати у кључу опомене и питања горе постављеног. Ко смо ми? И то је питање са почетка текста. Данас када пишем о Косову, пишем о броду који тоне јер нисмо успоставили равнотежу, не знамо да стојимо, дрхтимо. Ипак, још није касно да се ваљано распоредимо.

„Горке ли судбе богова
горко ли зависимо од људског соја
који лако мења воњ и веру.“

Од Антикe до богова који од људи зависе. Ништа истинитије није могло бити написано и ништа више узнемиравајуће данас прочитано, данас када мислим о Косову. Данас када застанемо и окренемо се, видимо прошлост. А напред, ништа до сиве магле. Последњег бога спремамо на продају.

Јован Јовановић Змај је писао онда када се у идеје и идеале веровало и његова поезија је проста, јака, отресита, бучна, политичка, оштра и пуна наде. Чак и она сатирична. Данас се Змај не може изместити из века у којем је писао и тумачити другачије, или макар то неће бити урађено у овом тексту. Код Змаја су још синови јаки, још чекају на бој, глас кукаваца је небитан, није добродошао, док се војни поклич поздравља и чак се на њему инсистира:

„Не ти, што браниш невидним духом
Клонуле, слабе, невине,
Већ ти, што држиш крепосном руком
Мерило правде, истине;
Ако ти ј` заман молитва ова,
Глас рода ваљда није `ман,
Ох, ево, иште тол` ко векова
Још само један Видов–дан.“

Ни Злата Коцић, ни Тодоровић, ни Павловић неће позивати у бој. Они се са једном изразитом дистанцом, уметничком, али дистанцом дотичу теме Видовдана и Косова. Кроз традицијски слој и потом кроз слој авангарде код Коцићеве и Тодоровића и кроз призму ванредног Павловићевог песништва, назире се мисао и идеја о Видовдану. О њему се пева као о некој давно окамењеној метафори. Нажалост, окамењено је мртво. А стихови Јована Јовановића Змаја су нам далеки.

Злата Коцић у једном интервјуу наводи стих Хлебњикова: „Нестрпљење мача да постане лопта.“ Објашњава да је тачка и сферичност нешто веома блиско поезији, говори о „тачки која памти“. Тачка која памти је окамењена метафора Видовдана. Мач, из Змајеве поезије је давно постао лопта. Слојеви и слојеви традиције сада чине једну сферу, магијским деловањем речи, штите метафору Косова. Од нечега морамо почети када већ не видимо ништа од црне магле. Ми негујемо метафору и реч. За земљу су се и онако одувек највише борили занесењаци и песници.

Бгење, Сврљиг, бр. 57–58, 2018.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/cetvoroglavi-vid/>

Слободан Шкеровић

СИГНАЛИСТИЧКА МАШИНА

Након готово педесет година постојања сигнализма, у који сам се (почетком XXI века) спонтано укључио јер је био једини артикулисани контекст у којем сам могао да наставим са својим експериментима и настојањима да расклоним „велове“ са суштине свих дешавања, односно да разлучим егзистенцијално од обманујућег, и који ме је стога инспирисао — покушаћу да критички сагледам последице овог међудејства и уопште „дејство“ сигнализма у друштвеном али и природном контексту.

У сваком човеку постоји отпор да се нешто ново научи, па сходно томе и страх од „утицаја“ и подлагања њима, а то се може приписати *илујосџи* или *инерцији* — односно тежњи да се сва расположива енергија потроши на одржавање постојеће форме — што је са становишта интелигенције чисто самоубиство а са становишта „традиције“ нужна жртва зарад „опстанка“. Напор да се научи нешто ново захтева да се пробије љуска јајета; у супротном, у јајету ће се пре или касније догодити — мућак! Наравно, важан је и тајминг, јер „пиле“ мора да буде довољно зрело да би се испилило.

У том смислу, иако је сигнализам увелико указивао на овај проблем, и малобројни али квалитетни аутори својим примером показивали како се долази до оригиналних и вредних дела, испоставило се да је оно што се обично назива, грубо речено, „национална култура“ или „друштвена културна надградња“, у доброј мери, тј. највећма, склоно уживању у сопственом пропадању унутар те замишљене љуске. У прилог томе сведочи и свеопшта таблоидност и дегенерација те исте „националне културе“ и то, веровали или не, у светским размерама.

Оваква компарација два стања нема за циљ грдњу и нервирање због тога што неко други не може или просто *не жели* да опроба мало бољи метод стварања (тј. да *мисли* као *ми*), јер разлог за то није просто безобразна невољност или одурност дотичних карактера већ је то сâмо природно стање, које у себи садржи непремостиве слојевите баријере, које чине чак и мале разлике

у интелигенцији, па се тиме комуникација и преношење знања и искуства онемогућује. Те баријере одн. разлике у интелигенцији јесу природно стање и сви напори просветитељства, ранијег и каснијег, ломили су се о њих. Ако је и створена, од стране одабраних, огромна база знања у књижевности и науци, она се ни на који начин не може људима наметнути, једино може стајати на располагању онима којима је стало до тога да развијају сопствену интелигенцију односно личност. Истина је очигледна, али је истовремено невидљива сходно постојећим друштвеним инхибицијама — тај заједнички именитељ „човечанство“ или „цивилизација“ у потпуности негира постојање те битне разлике — нивоа интелигенције којом располажу, а и сама наука се више бави генетиком и морфологијом, а када се бави интелигенцијом чини то погрешно тражећи интелигенцију у пристанку на тј. познавању одређене *лоике* односно *смисла*.

Сигнализам, тако, наставља своје путовање не обазирајући се на пратеће тешкоће изазване неразумевањем и неспособношћу да се оствари непосредни додир различитих културних формација и нивоа. Ако је, захваљујући неуморном прегалаштву Мирољуба Тодоровића и других значајних и вредних припадника сигналистичког покрета, сигнализам задобио своје место у културној и уметничкој надградњи, то није последица „мешања“ тј. интеракције с осталим културним слојевима и капацитетима, односно интеграције с њима, већ пре би се могло рећи да је последица оригиналног градитељског напора док се истовремено на истом том друштвеном пољу јавља дубоки вакуум опадања и недостатка било какве критичке надоградње као и оригиналног и ауторског деловања у уметности и уопште култури. Све оно што је важило као „норма“ супротстављена сигнализму у дуготрајним тренуцима његовог настајања, у великој се мери осуло, распало и нестало с позорнице. Историјски контекст акумулације културе сада већ сасвим изостаје, глобализација и маркетиншки менталитет однели су превагу, данас је дословно све „уметност“, свако има „демократско право“ да буде Пикасо, изложбене галерије преселиле су се у електронске медије, главни књижевни текстови пишу се текстовањем у аутобусима, пласман такве „уметности“ дешава се у веселом и распршеном мноштву

електронских мрежа, а средиште и гравитација у потпуности су се фрактализовали па више немамо капитална уметничка дела нити велике уметнике, филозофе ни научнике већ безмерни календарско-шоу којем је једини *куолифајер* најобичнија емотивна реакција. Управо се то догодило: оно што је некад с великом пажњом и занимањем бивало организовано по одређеним друштвено-политичким и идеолошким мерилима како би личило на културно „нешто“ сада једноставно изостаје. Никога више није брига за то. Јавни културни референтни систем престао је да постоји.

Хоћу да кажем следеће: 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. Веома је битно да се то схвати и да се избегну хриди на које су се неке досадашње уметности и авангарде насукавале у покушају да се представе као део друштвене надградње. Уметност никад није била део друштвене надградње, друштвена надградња су традиција, закон, ропство, ланац командовања, расподела вредности, али не и уметност. Јер уметност подразумева интелигенцију, увид, а то је оно што у друштву не постоји и никада неће постојати као стварност или као вредност. Тако се уметност јавља као критичка реакција на друштвене појаве, а затим се она присваја али истовремено меће у бункер, како не би имала политичког утицаја.

Стваралачки механизам је издвојен и није део друштвеног механизма. Нема смисла говорити о вишевековним напорима да се докаже супротно, није се заправо много ни бавило доказивањем већ више идеолошким или утопијским наметањем одређених норми и решења, али данас се види да су те наметнуте норме (као школство и образовне методе, на пример) заправо у функцији нечег веома злокобног, једне злокобне намере да се обезбеди одговарајућа квалификована радна снага које би опслуживала постојећу глобалну машинерију производње гранд илузије о наводном смислу човечанског постојања и оправданости таквог галиматријаса, а не како би се увећала интелигенција човекова.

У том смислу сам и насловио ово поглавље *Сигналистичка машина*, јер сигнализам се у видљивој сфери јавља унутар те

глобалне склепотине, иако је у суштини потекао с другог и другачијег места, а циљ му је, без обзира на одређене предрасуде проистекле из коришћења друштвеног референтног система, ипак био нешто друго, наиме радикална промена људског понашања и тежњи, исувише радикална да би био општеприхваћен. Стога се и десило да се сигнализам етаблирао као видљива и опипљива грађевина, али с веома мало заслуга које би се приписале друштвеном пријему. Дејство сигналистичке машине искључиво се дешава у области личног, у области стваралаштва самих сигналиста.

Сигнализам versus ријалити шоу? — ипак мислим да ту нема никаквог *додира* у супротстављању, већ о потпуној егзистенцији две засебне — *зоне*.

Основни проблем људских бића, за разлику од *можда* мрава, јесте у томе што она могу да опазе обе *зоне*, но један део људи (без упуштања у статистику и уопштавање, јер некад се чини да их је велика већина) није у стању или просто не жели да своју пажњу обрати оној *зони* у којој обитава знање, већ, највероватније због пријатности афекције надања да ће бити боље, или просто ленствовања, одустаје од те сфере и остаје да се мучи у области незнања и слатког али кратког радовања. То је основни извор друштвеног и појединачног вредновања, јер се вредност придаје узроцима пријатности, а улагање напора у стицање знања је веома непријатно и ретко доноси материјалну корист. Уметност је увек била процењивана од стране новчано богатих, те је тако отуђивана и присвајана и у великој мери мистификована и везивана за материјално богатство. Тако су велике пљачкашке земље постале власници огромног уметничког блага којим се диче као да је оно стварно њихова стваралачка заслуга.

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). Стваралаштво које свој извор има у знању не производи маркетинг, не покушава да створи садржај који се може продати, и не може се купити. Акценат је у потпуности на развоју личности а тиме се и дефинише припадност другој *зони*. Јер друштвена јединка је просто функција друштвеног механизма, а личност то није пошто следи сасвим другачије протоколе.

Оно што просто бије из друштвене сфере јесте питање смисла, сврсисходности и тај смисао се показује управо као *йрошо-кол* — функција роба која му и одређује вредност на основу *корисџи*, а то *осећање* корисности је уједно и награда и сатисфакција робу, који због угодности исте пристаје на све. Због тога се с те позиције сигнализам сагледава као бескористан јер не доприноси општем благодатању и самозадовољству робова.

Но, оно што је једнима безвредно, другима је све — уколико сигнализам као метод распознавања елемената стварности помаже досезању личности која обитава у знању, онда је живот као низ условљености и њима следствених протокола и те како вредан жртвовања, па забуна једино може да проистекне из недовољног разумевања непремостиве различитости усредоточења основног напора у једној од две области тј. *зоне*.

Сама сигналистичка машина је аналитичко сагледавање општег система афекција (тј. живог бића и живота, читаве васељене) и захтев да се сачува издвојеност и неосетљивост на афекције, које интелигенцијом бивају неутралисане и тек као такве асимиловане у корпус личности. То су те две *зоне*.

Сигурно се може с овог становишта испратити историјска путања сигнализма. У почетку је, тада још увек постојећи друштвени културни механизам перцепције, реаговао на сигнализам и у њему (реактивно) препознао као некакву опасност по поредак јер је овај, будући аналитички и критички настројен, доводио у питање системске референце, па су дежурни бриговаоци морали да зараде своје плате и пензије производећи ухоголицљиве тепшанке и шалабајзе на дежурним зидним новинама, на шта је сигнализам реаговао лајањем на ђонове.

Но, заиста, истрајност сигнализма *versus* ријалити шоуа, будући заснована на другачијим темељима, показала се супериорном и стварном. Референтни систем сигнализма је искључиво лични референтни систем и не зависи од општег друштвеног/природног расапа. Сада сигнализам има континуитет који није заснован на идеолошким премисама нити било каквој хијерархији и јавља се — не као организовани систем већ као *орјански* — и то као један једини „заједнички“ напор, тренутно у Србији.

Ово „заједнички“ је занимљива реч, пошто је сигналистима заједнички метод али не и пројекција „даљег развоја“, како то обично бива у друштвено–политичкој сфери дешавања.

И само још реч–две о интелигенцији одн. референтном систему. Интелигенција постоји и без референтног система, али је у том случају — *мушав*. Она може да постоји као чисти потенцијал, апстракт, у *уићхнућу* или *нирвани*. Но, уколико као људи, који постојимо у две преклопљене *зоне*, желимо да користимо интелигенцију, морамо да створимо референтни систем, односно постељицу (плаценту) у којој наш *дух* може да живи и да се слободно креће и дише. Проблем с имплементацијом интелигенције у друштвени систем је управо у томе — друштвени (идеолошки, религијски и сл) системи нису компатибилни с интелигенцијом, јер као основ имају пројекцију система који је сам себи реклама и оправдање. У друштвеним и природним системима живот представља рекламу бескрајног живљења али то је само *шежња*. То је сила теже која непрекидно меље и убија, пошто изоловани системи (као *бесмртности* или апсолутна *безбедности* нпр) не постоје. Услов сваког постојања као живот јесте, стога, незнање. С друге стране, с позиције знања, ово сусретање с вечношћу разрешава се, наравно, неафицираношћу. Наставак живљења, преживљавање, нису део референтног система у сигнализму тј. уметности. Јер: *уметности је вечна а животи је крајак*. Интелигенција је средство уметности или егзистенцијалистичке филозофије, она није садржај — о томе је *зона* интелигенције за разлику од *зоне* неинтелигенције, која је у потпуности о садржају, о историјацији, о причи.

Тако се уметност може дефинисати као спознајна алатка, а све остало, које припада природној *зони*, није уметност јер се бави нечим другим: декорацијом, статистиком, забавом, различитим садржајима и праксама. Дакле, уколико из *шоја* можеш нешто да научиш, онда јесте уметност. Ако не, онда није уметност.

27. мај 2018, Београд

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signalisticka-masina/>

Душан Стојковић

МАРИНА АБРАМОВИЋ — СИГНАЛИСТКИЊА

Марина Абрамковић је несумњиво припадала сигналистичком покрету. У њему је као уметница и стасала. Шта је то у њој што је тера да тврди како није била оно што је била и да није припадала ономе чији је саставни део била проблем је којим би вероватно неко требало да се позабави. Сигнализам никако није некакво ђуле на ногама којег би онај ко је сигналиста био требало по сваку цену да се отресе. У питању је европски, и светски, уважаван и признаван покрет без којег се ниједна прича ни у једној средини о неоавангарди замислити не може. Марина Абрамковић, међутим, хоће да нам прода своју „причу“ пуну замрачених места, мрља, али та прича не пије воду. Није она уметничка тиква без корена. Зло би било, једино, ако би се корена лишила. Односно, пошто се то никако не може извести — покушала то да учини.

Чињенице су неумољиве. Сваки рат са њима унапред је изгубљен. Никаква заборавност нас не спасава јер оно што је било неће да заборави да је било. Ако коза лаже, рог то учинити неће. А сигналистички рог овако изгледа.

Сигналистичко језгро се полако 1968/69 грана. Мирољуб Тодоровић најпре упознаје Спасоја Влајића, а потом Зорана Поповића. Овај други доводи Марину Абрамковић, о потом она Нешу Париповића, Тамару Јанковић и Владу Стојиљковића. Сликари најпре воде бројчано, но сигнализам није узалудно и визуелан, или, највише — визуелан. Марина Абрамковић долази у покрет као сликарка облака и наставља да их слика и експериментира на сликама чији су они главни „јунаци“. Касније се — изгледа — у облацима помало губи и тврди како није радила, и урадила, оно што је и радила и урадила. Ствара облаковну теорију о свом деловању и развићу у којој по њој за сигнализам никаквог места нема, иако ње, да није била сигнализмом инфицирана, овакве каква је потом постала — хајде и ми мало да облакујемо — вероватно, или нипошто, не би ни било. Но, то је већ прича о оригиналу и некоме ко хоће фалсификат као оригинал да протури. А то никако не бива.

Од октобра 1970. до јануара 1973. појавило се девет бројева часописа *Сиџнал*. Главни и одговорни уредник био је Мирољуб Тодоровић, а у редакцији првог броја били су Добривоје Јевтић, Тамара Јанковић, Влада Стојиљковић, Марина Абрамовић и Зоран Поповић. Марина Абрамовић је била сарадник читаве прве серије овог часописа (њени сигналистички прилози су и буквално у свим бројевима: 1, 2–3, 6–7.¹ и 8–9²), као и у антологији сигналистичке гестуалне и визуелне поезије објављеној, у сарадњи с часописом *Ўј Symposium*, у двоброју 4–5 *Сиџнала*.³

Када се у часопису *Дело* (XXI, 1975, бр. 3) појавила антологија *Конкретна, визуелна и сиџналистичка поезија* Мирољуба Тодоровића у њој је била заступљена и Марина Абрамовић.⁴

Било је пет групних изложби сигналиста (једна у Милану, остале у Југославији). Најзначајнија је била она у Галерији сувремене умјетности у Загребу од 16. до 26. маја 1974. Марина Абрамовић је на њој суделовала⁵, а у штампаном каталогу су и њена

1 На импресуму овог броја је фотографија која илуструје њен звучни амбијент „Бело“.

2 У часопису је и фотографија која илуструје њен звучни амбијент „Аеродром“.

3 У антологији коју је приредио Мирољуб Тодоровић заступљено је двадесеторо аутора. Осим Марине Абрамовић, ту су и Влада Стојиљковић, Зоран Поповић, Славко Матковић, Балинт Сомбати, Вујица Решин Туцић, Жарко Рошуљ, Звонимир Костић Палански, Ласло Салма, Обрад Јовановић, Слободан Вукановић, Золтан Мађар, Тамара Јанковић, Неша Париповић, Бранко Алексић, Миодраг Ђорђевић, Бранко Андрић и Добривоје Јевтић као аутори визуелне, док су Мирољуб Тодоровић и Богданка Познановић присутни као творци гестуалне поезије.

У — скривеној — антологији сигналистичке поезије, присутној у оквиру његове докторске дисертације *Сиџнализам: џенеза, џоетика и умјетничка ѝракса* (1994), Живан Живковић се одлучио за песму „Без наслова“ Марине Абрамовић у чијем срцу се налази слово *a*.

4 Осим ње, у антологији су од наших аутора и Бранко Андрић, Оскар Давичо / Предраг Нешковић, Добривоје Јевтић, Славко Матковић, Неша Париповић, Миливоје Павловић, Богданка Познановић, Зоран Поповић, Владан Радовановић, Жарко Рошуљ, Влада Стојиљковић, Мирољуб Тодоровић, Биљана Томић и Вујица Решин Туцић. Сви имају по један прилога, осим Мирољуба Тодоровића и Владе Стојиљковића који су заступљени са два и тандема Давичо / Нешковић који су представљени са три рада.

5 Поред ње, учешће су узели и Бранко Алексић, Тамара Јанковић, Славко Матковић, Неша Париповић, Зоран Поповић, Богданка Познановић, Жарко Рошуљ, Ласло Салма, Никола Стојановић, Влада Стојиљковић, Балинт Сомбати, Мирољуб Тодоровић и Слободан Вукановић.

визуелна песма „А“ и фотографија метронома⁶ (касније је постао заштитни знак њеног стваралаштва — постављеног у Галерији). Била је учесник и изложби „Poesia signalista Jugoslava“ (Galerio TООL, Milano, 1971), „Сигнализам“ (Салон Музеја савремене уметности, Београд, 1975) и „Сигнализам 81“ (КПЗ, Оџаци, 1981).

У свом обимном (девет густо исписаних страна великог А4 формата) писму Мирољубу Тодоровићу⁷ с пролећа 1971. године из Загреба⁸, где је у радионици Крсте Хегедушића била на пост-дипломским студијама, Марина Абрамовић признаје како није у пуној мери разумела шта сигнализам од ње тражи и како није знала како би она свој допринос овом покрету могла у пуној мери

-
- 6 Употребиће га и на својој изложби у Галерији савремене уметности 1974. године којом приликом је извела перформанс „Ритам 2“.
- 7 Фотокопије писама (па и овог Марине Абрамовић) упућених Мирољубу Тодоровићу дате су у библиофилској (седам примерака) публикацији: Мирољуб Тодоровић, *Из сињалистичкој документационој центри 1*, Сигнал, Београд, 1999. На њено писмо ће се осврнути Звонко Сарић у есеју „Интертектуалност у сигнализму и неке поставке сигналистичког романа“ (*Сињал*, бр. 22–23–24, 2001–2002, 41) и Добрица Камперелић у тексту „Зачеци вируса сигнализма — симптоми и синдроми“ (*Књижевности*, 7–8–9, 2001, 720–722).
- 8 Фотокопија писма је и у библиофилском издању: Мирољуб Тодоровић, *Из сињалистичкој документационој центри 2*, Библиотека Сигнал, Београд, 2017, којим смо се користили. Ту је и преписка између Марине Абрамовић и Мирољуба Тодоровића која нам још једном сведочи о сликаркином припадништву сигнализму, ако нам је икаква додатна потврда за то уопште и била потребна. Најважнији изводи из писма Марине Абрамовић налазе се у Тодоровићевом тексту „Сигнализам и Марина Абрамовић“ (2005) који је прештампан у његовој књизи *Време неоавангарде* (Алтера, Београд, 2012, 192–198). Наводимо их, јер то је *Абрамовићева Абрамовићевом*: „Ти си ми још у самом почетку пребацао да се довољно не ангажујем у раду и да то што радим не радим професионално, нити се довољно константно бавим проблемом слова као поруке. И ја са своје стране могу само све то да потврдим и да признам тачност твојих оптужби. [...] Заинтересовали су ме компјутери, кинетика, пластична маса, амбијенти, сигнализам. Али, у свему томе сам се враћала на своје најсигурније тло, на сликарство. [...] ... на мене је изузетно добро деловала промена средине. [...] Почела сам без било каквог у почетку одређеног циља да се играм са словима (тако сам направила оне честитке за Нову годину). Онда сам почела да о њима размишљам, све више и више да проналазим фрапантне ствари — фонеме најважније: везу између мене и слова и мог сликарства. Без те везе ја не бих ништа могла да направим, или, ако бих и правила, то не би било оно право, оно заиста моје. [...] Као што видиш, почела сам да размишљам на истоветан начин као и кад сликам — и одједном видим да су могућности слова неисцрпљиве и да се тек сада са мном у том смислу може рачунати. [...] Мирољубе, ја мислим да постајем прави СИГНАЛИСТА.“

да да, али како су јој се одједном отвориле карте и како је почела да уметнички „производи“ нешто за шта је убеђена како сигнализму припада. У једном другом, краћем писму, такође из Загреба, Марина Абрамовић Тодоровићу пише: „Иначе имам свакаквих планова у вези са Америком и Сигналом као таквим или можда још и бољим. Ја за почетак чим дођем / правим књигу са звуковима и још неким ситницама и то сама на ситу.“ Касније, после одласка 1975. године у Амстердам, она, која се у првој сигналистичкој фази и гестуалној поезији у извесном смислу приклонила, „враћа“ се хепенингу, односно боди-арту.⁹ Оно што је другим сигналистима, уместо речи, било најпре слово, па слика или гест, њој је постало тело. Оно је најмања јединица унутар њене (теле-сне) поетике. Оно цело, или његови атоми: рука, око, коса... Хепенинг је сигнализму претходио, али се он нипошто не може са гестуалном поезијом изједначити. Гестуална поезија налик је на сев мача и ако бисмо је са хепенингом доводили у везу она би могла бити нека врста хаikuа хепенинга. Док су гестуалне песме, посебно оне у „режији“ Мирољуба Тодоровића, муњевите, каснији хепенинзи Марине Абрамовић су дуготрајни, „залеђени“, као да јој је циљ да умртви време.

Када је 2005. године обнављао *Сигнал*, Тодоровић је на сарадњу позвао и Марину Абрамовић и она му је послала фотографију свог последњег рада — „Портрет с шкорпијом (отворене очи)“, о којем ће јој Тодоровић у узвратном писму написати: „... стигла је твоја скорпија заиста језива у својој стравоужасној лепоти“.¹⁰ У последњем свом јављању мејлом од 14. VII 2017, Марина

9 То, међутим, не може „прецртати“ чувено њено, сигналистичко, више пута антологизирано, „А“, као ни серију њених визуелних песама циклизираних у „Изражење из квадрата“ и „Улажење у квадрат“.

У тексту „Сигналистичка уметност тела“ (*Књижевна реч*, 20. децембар 1975, бр. 47, стр. 6), касније прештампаном у његовим (постхумно објављеним) *Опелдима о сигнализму*, Љубиша Јоцић за пример узима концептуалну уметност Марине Абрамовић и пише: „У њеним тражењима нема никаквих појава агресије, нити неке нарцисоидне аутоагресије, већ су сви њени подухвати прожети креативним истраживањима, која су дубоко ангажована баш у супротном смислу“, односно: „... а најдубља истраживања песникње, она о новом језику — она ће нам једном вероватно рећи, мада нам је и са овим довољно саопштила како се говори и пева телом“.

10 Појавиће се у *Градини*, ХLI, нова серија, број 10, 2005.

обећава: „Исправићу ту грешку у будућим каталозима“. А *Грешка* се односи на њено „прескакање“ да је сигнализму у младости припадала. Но, то обећање већ деценијама траје и никако се не испуњава.

Мирољуб Тодоровић је у још неколико својих текстова писао о Марини Абрамковић као припадници покрета којем је он био вођа.¹¹

У есеју „Сигналистичко сликарство“ Зоран Маркуш за радове „А“ и „Дим“ Марине Абрамковић, објављене у првом броју *Сигнала*, тврди да су од „антологијског значаја за сигналистичко сликарство“. Додаће и следеће: „Има ли јачих доказа за припадност авангардном покрету од самих дела, јавних наступа и писаних извора? Додамо ли томе да су Марина Абрамковић и Зоран Поповић били чланови прве редакције `Сигнала`, гласила сигнализма, њихов однос према покрету није случајан, или сапутнички, већ покретачки и творачки.“¹²

У својој докторској дисертацији *Авангарда, неоавангарда и сигнализам* Миливоје Павловић бележи како стапање језичког и ликовног у делима Марине Абрамковић остварује велике поетске учинке и твори „графизме са снажном метафоричком функцијом“.¹³

О преписци Марине Абрамковић с Мирољубом Тодоровићем пише и Јелена Марићевић у оквиру свог рада „Тамни вилајет од врбовог прућа: Преписка Мирољуба Тодоровића“.¹⁴ Ауторка посебно анализира детаљно најдуже писмо, више пута овде спомињано, које је сликарка из Заграда упутила Тодоровићу. Скреће пажњу на „усхићеност“ са којом ова говори о најзад у себи знађеној вези са сигнализмом којем је, опет по њој самој, овлашно

11 в. „Токови сигнализма“ (каталог *Сигнализам*, Галерија савремене умјетности, Загреб, 1974), „Бирографија и авангарда“ (*Књижевна реч*, бр. 210, 10. 5. 1983) и интервју „Столеће сигнализма“ (у његовој књизи *Токови неоавангарде*, Нолит, Београд, 2004).

12 Зоран Маркуш, „Сигналистичко сликарство“, *Књижевности*, бр. 1–2, 1989, 198.

13 Миливоје Павловић, *Авангарда, Неоавангарда и сигнализам*, Просвета, Београд, 2002, 307.

14 в. Јелена Марићевић, *Лејшимаџија за сигнализам: Пулсирање сигнализма*, Еврест Медиа, Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2016, 36–39.

и поприлично неискрено и раније припадала. Описује укратко и друго писмо, много краће (у којем се налазе са стране нацртана три пендрека), као и још два (сва су упућена из Загреба).

Конечно, у последњем изашлом зборнику сигнализма — *Визије сигналазма / Visions of Signalism* (Еверест Медиа, Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2017), појавио се прилог Николе Пешића „Марина Абрамовић у сигнализму“, одломак из његове докторске дисертације *Окултура у њојници Марине Абрамовић*. У њему он сажето и прецизно описује све везе које је она са овим нашим неоавангардним покретом имала а које упорно, сасвим несхватљиво, и неуспешно, негира. Прва његова реченица гласи: „Напуштање сликарства и укључивање Марине Абрамовић у `нову уметничку праксу` у литератури се углавном везује за активност Галерије Студентског културног центра у Београду и превиђа се чињеница да је она претходно била активна у неоавангардном уметничком покрету сигнализма.“¹⁵ По Пешићу, њени први перформанси — „Ритам 5“ (1974) и „Ритам 2“ — су „настали извесно под значајним утицајем сигнализма“.¹⁶

Испада како је Марина Абрамовић у тренутку када је по властитом признању оберучке полетела ка сигнализму, желећи да га повуче комбинацијом слике и звука у нове просторе, заправо одлетала од њега и постала му најдаља могуће. Тема Марина Абрамовић и сигнализам, поред тога што задаје психоанализи занимљиве подстицаје, интересантна је чак и за филмску обраду. Изгледа да је наша сликарка, боравећи давно у Загребу и радећи на кратком сигналистичком цртаном филму Дарка Шнајдера, подсвесно то и сама наслутила.

Исток, број 17, 2018, Књажевац.

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/marina-abramovic-signalistkinja/>

15 *Визије сигналазма*, стр. 248.

16 Исто, 250.

Рајна Цветковић

„ШЕСТО ЧУЛО“ МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

„Можда смо на путу према једном планетарном мишљењу, једном мишљењу које је неодвојиво од започетог планетарног искуства.“ Акселос¹

Мирољуб Тодоровић рођен је 5. марта 1940. године. Рођен је са Сунцем у Ридама. Анализом астролошких ефемерида за дату годину и дати датум сазнајемо да аутор има предиспозиције за постојање онога што бисмо, лаички, могли назвати „шестим чулом“. Свакако да га оно нејасно, оно надреално и метафизичко одувек привлачи. Покушаћемо да пратимо трагове хороскопа, астрологије и синхроничитета у одређеним аспектима његовог стваралаштва.

Белешка, коју је аутор оставио једне суботе 24. фебруара 1979. у *Дневнику сивнализма* објашњава нам значај планетарног код античких Грка. Наиме, они су „суштину планетарног“ видели у „лутајућем путовању“.² Рибе, као дванаести хороскопски знак, као трећи водени знак³, свакако могу бити схваћене као симбол лутања. Симбол вечите потраге за неким вишим смислом. Верује се да постоји двострукост овог знака, Рибе које пливају узводно и Рибе које пливају низводно. Стално кретање присутно је у њиховим животима. Поставља се питање можемо ли аутора сматрати „оним који лута“?

У *Дневнику сивнализма* приметна је заступљеност астрологије. Конкретно, дневног хороскопа за Рибе. Први траг хороскопа проналазимо у оквиру белешке остављене у недељу, 17. јануара

1 Преузето из књиге Мирољуба Тодоровића, *Дневник сивнализма (2) 1984–1989*, електронски извор, 96. <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/zacitanje.htm>

2 Мирољуб Тодоровић, *Дневник сивнализма 1979–1983*, Тардис, Београд, 2012, 7.

3 Астролошки знаци деле се по елементима, и могу бити: ватрени, земљани, ваздушни или водени.

1982. Рибама се тог дана „предвиђала“ добра воља, жеља да помогну другима, али и свест о томе да им неће бити узвраћено истом мером.⁴ Скоро три месеца касније, 13. априла исте године, аутор поново наводи дневни хороскоп за Рибе. Меланхоличне су тог дана и прати их осећај кривице.⁵ Крај маја, дате године, Рибама доноси промену расположења и лепшу енергију.⁶

Прву белешку о дневном хороскопу за Рибе 1983. године, Мирољуб Тодоровић оставља у недељу 6. марта. Оно што је посебно интересантно код ове белешке, јесте пропратни ауторов коментар. Рибама се тог дана „предвиђа“ добро расположење, наклоњеност звезда, велика жеља за радом, али и неки „пресудан“ глас. Аутор ће након фрагмента из дневног хороскопа за његов сунчани знак написати: „Хвала Богу!“⁷ 13. јуна исте године Рибама се даје нада да ће се њихови планови остварити, али им се препоручује да буду стрпљиви.⁸ Последња белешка о Рибама остављена је у понедељак, 14. новембра, и указује на могуће промене у пословном животу свих Риба, као и на постојање неких „лепих тренутака“ везаних за приватни живот припадника овог знака.⁹

Интересантан је податак да је своју песничку књигу *Пуцањ у љовно* Мирољуб Тодоровић желео првобитно да наслови као *Хороској*.¹⁰ Да бисмо сазнали да је, три месеца касније, Драган Лакићевић, из издавачке куће „Рад“ одбио „књигу *Хороској*“¹¹ књига *Пуцањ у љовно* објављена је 2001. године, у издању Београдске издавачке куће Латрина.

Поменули смо раније да ће се наша потрага за елементима астрологије у делима Мирољуба Тодоровића односити и на

4 Астролошки знаци деле се по елементима, и могу бити: ватрени, земљани, ваздушни или водени., 213.

5 Исто, 300.

6 Исто, 352.

7 Исто, 548.

8 Исто, 682.

9 Исто, 760.

10 О овој намери аутора више сазнајемо у белешци из дневника коју је написао 13. септембра 1983. године.

11 Мирољуб Тодоровић, *Дневник сињализма 1979–1983*, Тардис, Београд, 2012, 771.

постојање одређених синхроничитета, и случајности. Наиме, у прилог тези да је шесто чуло аутора пронашло своје место и у његовим делима, може нам послужити белешка из *Дневника сиџнализма*, написана 8. августа 1982. године, у оквиру које аутор пише о торнаду, који изазива „кишу риба“ када се формира изнад воде. Поменута киша риба догодила се „у ноћи између 22. и 23. јула 1892.“ године.¹² Упоредним проучавањем астролошких ефемерида за дати датум, и ефемерида за датум ауторовог рођења долазимо до више него занимљивих сазнања. Наиме, у ноћи када се догодила поменута киша риба, астролошко Сунце је било на самој граници два знака, на последњем степену Рака. Месец и Венера били су у Раку, а Рак је први водени знак. Приметна је велика заступљеност воденог елемента, једна права атмосфера за „астролошку кишу“. Интересантно је и то да је аутор рођен у години када је астролошки Јупитер био у Овну (уз његову Венеру и Сатурн), а у ноћи кише риба такође је астролошки Јупитер био у Овну. Јупитер је планета која за дванаест година обиђе један астролошки круг, стога шансе да се догоди овакво поклапање датума нису мале. Да ли је аутор случајно оставио баш ову белешку, за баш овај датум, или је следио „шесто чуло“ остаје отворено питање.

У оквиру књиге *Дневник сиџнализма (2) 1984–1989*, Мирољуб Тодоровић пише и о Климактеричним годинама¹³. Наводи веровања „старих астролога“, који су сматрали да седма и девета година живота, када се помноже са непарним бројевима, дају као резултат критичне године у животу одређеног натуса. Истичући и велики утицај Сатурна „зле планете“, као и „Велики климактеријум“ који се односио на 63. годину живота коју би преживео „мали број људи“.¹⁴

У оквиру песничке књиге *Свиња је одличан њивач и друје њесме* у песми „Сасвим свеједно“, Мирољуб Тодоровић пише и следеће стихове:

12 Исто, 413.

13 Климактеричне године односе се на појам из традиционалне астрологије и указују на критичан период по физичко здравље натуса и његову виталност.

14 Мирољуб Тодоровић, *Дневник сиџнализма (2) 1984–1989*, електронски извор, 257. <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/zacitanje.htm>

„(...) ја имам шесто чуло технички сасвим исправно њиме ћу ићи на Венеру...“¹⁵

Овим стиховима могли бисмо потврдити нашу тезу о „шестом чулу“ аутора, али и затворити наше мало истраживање и потрагу за астролошким елементима присутним у његовим делима.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мирољуб Тодоровић, *Свиња је одличан њливач и друје њесме*, Тардис, Београд, 2009.
2. Тодоровић, Мирољуб, *Дневник сиџнализма 1979–1983*, Тардис, Београд, 2012.
3. Мирољуб Тодоровић, *Дневник сиџнализма (2) 1984–1989*, електронски извор, <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/zacitanje.htm>

<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/sesto-culo-miroljubatodorovica/>

15 Мирољуб Тодоровић, *Свиња је одличан њливач и друје њесме*, Тардис, Београд, 2009, 61.

Иван Штерлеман

ТРНОВИТ ПУТ СИГНАЛИЗМА

(Стваралачка биографија Мирољуба Тодоровића)

Мирољуб Тодоровић је рођен 5. марта 1940. у Скопљу. Бурне године Другог светског рата провео је као избеглица са мајком учитељицом и сестром у местима око Велике Мораве. Осмогодишњу школу учио је у Ћићевцу, Обрежу код Варварина и Лучини код Сталаћа. Године 1954. са породицом прелази у Ниш где завршава гимназију.

У својој раној младости Тодоровић је показао интересовање за егзактне науке. О њима се информисао прво преко школске, уџбеничке литературе, а кад су му „апетити порасли“, глад за информацијама је покушавао да утоли, како би и он сам рекао, „гутањем“ научнопопуларних дела као што су *300.000 километара у секунди* Доктора Свугдића (1949), Сафоновљева *Зајонетика живошта* (1948), *Путовање једној природњака око светла* Чарлса Дарвина (1951), *Један, два, три... до бесконачности* Џорџа Гамова (1955).

Прву песму објавио је још као ученик основне школе 1953. године у београдском часопису *Пионер*. Прве озбиљне песме објављује, као ученик гимназије „Стеван Сремац“, у нишком књижевном часопису *Гледишћа* (1958), сарајевском *Живошту* и загребачком *Полећу*. У поезији коју је објављивао до 1959. године певао је о јутру, зори, вечери, мору, завичајним пољима. Стварао је под утицајем *Библије*, народне лирске поезије, бајки, митолошке литературе, ондашњих песника модернистичке и неосимболистичке оријентације.

На студије у Београд, из Ниша, долази 1958. године. Његова велика жеља је била да студира књижевност, али је његова мајка, „као највећи број мајки на овом свету“, желела да јој син буде лекар. Он је то категорички одбио, па је средње решење нађено у правима. По Тодоровићевим речима, 1959. година је била пресудна за његов даљи развој, у њој се јавила клица будуће поетике сигнализма. Важну улогу су одиграле књиге Марсела Рејмона *Ог*

Бодлера до надреализма (1958) и Мишела Сефора *Ајсџраќијна умјетности* (1959). То су биле књиге преко којих се он упознао са историјском авангардом. Тада се у њему јавила идеја да се знање из области науке може повезати с књижевношћу, и то је био тренутак у ком се „родила још недовољно јасна, још непрофилисана идеја о сцијентизму“¹. Наредне године, инспирисан књигом Харолда Спенсера Џонса *Животи на дружим световима*, почиње рад на поеми *Планетиа*. Из те књиге преузима и одређене визуалије, слике космичких маглина користи као илустрације својих стихова. Откриће апстрактног сликарства, пре свега Кандинског и Мондријана, као и Мишоовог ташизма, Тодоровић је доживео велико ослобођење креативне енергије на пољу сликарства које је упоредо с поезијом било његов други таленат.

Године 1961. овај песник доживљава породичну трагедију. У својој деветнаестој години умире му сестра Надежда (Нада), ученица средње музичке школе у Нишу од саркома грла, чију је прерану смрт трауматично и тешко поднео. „Тај догађај, каже он, итекако утиче на мој даљи живот и рад јер пресудно доприноси коначној одлуци да се потпуно и без остатка окренем стваралаштву (књижевности и уметности) као једино могућем начину да се колико толико поправи (или, чак, можда превлада) трагична позиција човека у космосу“.²

Исте године Тодоровић почиње с објављивањем сцијентистичких песама у часописима *Сџуденџи*, *Младосџи*, нишким *Гледисџијима* и *Видиџима*. Наслови песама „Челик и жеђ“, „Светлост се у атоме настањује“, „Отвара се атом“, „Радиоактивне песме“, довољно говоре о инспирацији која је покренула њихово писање. Идеја о синтези науке и поезије се продубљује. То је период у ком пише први манифест који је насловио „Манифест конструктивизма“, међутим од тог назива убрзо одустаје јер је термин конструктивизам већ познат из периода историјске авангарде. Затим

1 Тодоровић, Мирољуб, *Токови неоавангарде*, Нолит, Београд 2004.

2 Видети: М. Стојкин (Мирољуб Тодоровић) *Miscellanea*, Беорама, Београд 2000, стр. 108.

Тодоровић је сестри посветио циклус песама *Изазивање смрти*, часопис *Гледисџија*, број 1, Ниш, 1963; збирку песама *Наравно млеко иламен ичела*, *Градина*, Ниш 1972 и хаику венац *Сесџрин ироб* у збирци *Гласна иаџалинка*, Просвета, Ниш 1994.

се појавила идеја о атомистичкој поезији, али је термин био узак и није имао звучност која је била потребна у том тренутку.

Идеја о сцијентизму, и каснијем сигнализму, крчкала се готово једну деценију у Тодоровићевом духу, свести и песничкој лабораторији. Отежавајућа околност је била та да је све те године он био сам, усамљен са својим идејама и снажним агонизмом у себи. Није имао подршке међу савременицима. Уметницима је фалило радикализма, агонизма и антагонизма, а све је то било потребно како би се оформио неоавангардни покрет. Стога се јавља колебљивост и несигурност у његовим поетичким замислима. У дневнику за 16. децембар 1961. у Нишу, записује да би привремено требало обуставити изучавање хемије, физике, биологије и рад на атомистичкој поезији. „Сву пажњу усмерити поново на Библију, књигу *Од златна јабука* и народне песме.“ Тада није ни слутио да ће идеја о синтези поезије и науке преживети ту кризу и касније условити настанак једног светски признатог покрета.

На правима је дипломирао 1963, а онда уписао трећи степен (међународно јавно право). Ни то, као ни претходни студиј (правосудни смер) није га много интересовао. Уписао га је понајвише како би одржао студентски статус: право на дом, здравствену заштиту, ГСП и мензу. У јесен 1964. запослио се у једној београдској гимназији као професор друштвеног уређења. Међутим тај посао му баш и није био драг, ту је издржао једно полугодиште, да би у зиму 1965, од војног одсека у Нишу (у том периоду је још увек био становник Ниша) затражио да га пошаљу у војску. Војску је служио у Загребу, од марта 1965. до марта 1966, у тешкој противавионској артиљерији. Управо у војсци се први пут срео са рачунарима, уређајима који ће касније дати велики допринос и сцијентизму и сигнализму, највише у области компјутерске поезије. То је било доба моћне Југославије, изграђене на новцу који је у великој мери добијен, као помоћ, од САД. Тодоровић је радио на рачунарима који су прецизно наводили топове да гађају авионе на 8.000 метара висине. Боравак у Загребу искористио је да упозна свог ујака, писца Новака Симића. Њега, као књижевника, упознао је још 1958. када је као најбољи матурант нишке гимназије „Стеван Сремац“ добио његову књигу *Бркићи из Бара*. Пре тога је само слушао приче о њему, као и о познатој породици Јелић из Сарајева, чији је и он био потомак по женској линији.

Почетком XX века, на међународној изложби у Паризу, мајка Новака Симића, која је представљала Босну, привукла је пажњу Антуна Густава Матоша, који се заљубљује у њу. „Од те љубави сиромашног писца и боема и лепотице из познате трговачке породице, коју је још делила и вера, наравно, није било ништа.“³

Круна прве фазе стваралачког рада Мирољуба Тодоровића је збирка песама *Планетиа*, коју је 1965. године објавило књижевно друштво *Несџор Жучни* из Ниша. Језичка оригиналност наишла је на многе похвале јавности⁴, међутим, било је и оних који су се запитали негодујући: „Да ли је Тодоровић песник или природњак?“⁵ Очигледно мешана крв није била добродошла на књижевну сцену ушушкану традиционалним поетикама. Социолог Веселин Илић у часопису *Градина* 1967.⁶ пише о социолошким утицајима на Тодоровићев сцијентизам. Ниш, у ком је оснивач сигнализма провео део своје младости и написао *Планетиу*, доживљава вишеструки економски успон. У питању је привредни бум, пре свега у електронској индустрији, који је у свакодневни говор људи уводио речи као што су кибернетика и електроника. У марту 1965. Алексеј Леонов из летелице *Васход 2* извршио је прву свемирску шетњу, с тим да је лако могла да се заврши трагично. Уопште, Тодоровићево песничко формирање захвата период продора човека у Космос и великих подвига науке. То су биле године „свемирске трке“ између Сједињених америчких држава и Совјетског савеза, која је почела лансирањем *Сјуишњика 1* 4. октобра 1957, а окончана 1975. заједничким пројектом *Apollo-Sojuz*. С друге стране, сигнализму никакве појаве ни процеси у нашој култури нису ишле на руку. Тодоровић тврди да је сигнализам породило сам себе. Инспирација је долазила из општецивизацијских промена, продора науке у све поре људског бивствовања, развоја технологије и електронике који је донео нове инструменте, продужетке људских чула, а самим тим и нове

3 Тодоровић, Мирољуб *Дневник сигналализма 1979–1983*, Тардис, Београд 2012, стр. 164.

4 Петровић, Миодраг *Покушај њомирења њоезије и науке*, Народне новине, Ниш 29. јануар 1966, стр. 7.

5 Зубац, Перо *Песник или њприродњак*, Индекс, Нови Сад 10. децембар 1966, стр. 8.

6 Илић, Веселин *Авангардни песник Мирољуб Тодоровић*, *Градина*, Ниш, број 2, 1967, стр. 55–57.

методе и нове језике који су се савршено уклапали у подухвате нове уметничке револуције. Као што нам историјски романи дају податке о једној епохи које нећемо пронаћи у стручној литератури, тако већ данас, како из сигналистичке поезије, тако и из дневника, испарава дух раних свемирских истраживања која су за сва времена променила свет у којем живимо. То лепо објашњава и критичар Остоја Кисић: „Састављајући песничке слике, човека дели само један корак од стварања резимеа о једној епохи, а ко уме да их чита, он ће у њима видети и више од тога.“⁷

Тодоровићева мајка је 1966. године продала кућу, у Мачванској 10, у Нишу и у Београду, као пензионисана учитељица, од стамбене задруге просветних радника „Бранко Радичевић“ купила мањи једносодан стан у добро познатој Добрињској 3. Тек следеће 1967. године Мирољуб се одјавио из Ниша и официјелно постао становник Београда. То је година кад овај песник почиње са радом на „Манифесту песничке науке“ у ком је заобишао израз сцијентизам због владајућег антагонизма према техници од стране јавности. Текст отвара цитат из дела *Рационални материјализам* Гастона Башлара: „Савремена наука уводи човека у један нови свет. Ако човек мисли науку обнавља се као мисаони човек.“ Истиче се да у античко доба наизглед непремостиви јаз између науке и поезије није постојао. Као примери наводе се Хесиод, Емпедокле, Парменид и Лукреције који су уједно били песници, филозофи и научници, који су стварали гигантске космогоније, обухватајући у својим поемама судбину читавог свемира.⁸ Можда се најбоље објашњење разлога сцијентистичке синтезе налази у Тодоровићевом убеђењу да су „модерни научници–визионари у стварању величанствених хипотеза о материји (живој и мртвој) и свемиру, у путовању у непознато, оно-страно, учинили, 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 може сам да реши основе тајне материје и универзума: порекло живота, беланчевину, стварање материје, порекло свемира. За нове продоре у непознато нужно

7 Видети: Остоја Кисић *Велика расправа (О раном синализму)* Унус Мундус, број 39, Ниш 2011, стр. 329–431. Исто и на <http://ranisignalizam.blogspot.rs/>

8 Видети: Тодоровић, Мирољуб *Синализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 76.

је поновно јединство поезије и науке.⁹ Материјал за поеме „Планета“, „Путовање у Звездалију“ и већину осталих поетских остварења из тог времена, Тодоровић је налазио у својим „Песничким дневницима“ које је водио од 1959. до 1968. Управо 1968, после објављивања првог манифеста, на једној књижевној вечери у Дому омладине упознаје се са Спасојем Влајићем (1946), студентом Природно–математичког факултета. Он је био импресиониран поемом „Планета“ и већ је писао неку врсту сцијентистичке поезије. Из разговора су схватили да имају идентичне или сличне погледе на науку и поезију. Тако је Спасоје Влајић постао „други сигналиста“.

Године 1968. Миролуб Тодоровић, као члан редакције студентског часописа за културу *Видици*, учествује у студентској револуцији. Његова песма *Корачница Црвеној универзитетша* (музика Вук Стамболовић), на студентском збору у згради Филолошког факултета, акламацијом бива прихваћена за студентску химну.¹⁰

Нова искуства настала у сусрету са актуелностима у светској уметности, захтевала су радикализацију поетичких ставова, а то подразумевало и нови назив, синтагма „песничка наука“ више није одговарала. Испливава израз „сисцијентизам“, у којем „си“ потиче од синтеза, али брзо је одбачен као вештачки. Након тога је дошао *сиџнализам*. Корен новонасталог — изма је латинска реч *signum* (знак), али Тодоровић увиђа колико заправо новолатинска реч *signal* има шире конотације; она се односи на кибернетiku, семиологију, теорију информације и комуникације, као и „нову естетику“ Макса Бензеа, Абрахама Мола и Умберта Ека. Иако је Тодоровић од својих почетака водио рачуна о визуелној страни својих радова, она у надолазећем периоду постаје све доминантнија. Као „кривце“ за тако нешто, он види егзактне науке: хемију, биологију, физику и математику; у чијим графиконима, схемама, цртежима, описима путања, знацима, види до тада непримећени естетски квалитет. Његова прва визуелна песма је „Сунце“, аполинеровски калиграм у две верзије, ручно и куцан на писаћој машини. Слична визуелна истраживања (*typewriter art* или *typewriter poetry*) вршио је и графичар Зоран Поповић, с којим се Тодоровић упознаје 1969. и излаже му идеје сигнализма.

9 Ibid, 77.

10 Видети: Билтен бр. 6 Универзитетског одбора Савеза студената, Београд, 6. јун 1968, као и *Сиџуени*, год. XXXII, 8. јун, 1968, ванредни број.

Поповић прихвата изложена поетичка начела и тако се оформила тројка из које ће се изродити сигнализам као организовани стваралачки покрет. Убрзо затим Поповић доводи у сигнализам Марину Абрамовић и Нешу Париповића којима се придружују Влада Стојиљковић и Тамара Јанковић.

Радећи на поезији почетком и средином шездесетих Тодоровић је помно „испуњавао свеске, папире различитог формата и облика изводима из разноврсних научних, филозофских и белетристичких дела. На белини папира потпуно измешани били су делови из *Библије*, *Гилјамеша*, Дарвина, Њутна, школских и других уџбеника, затим хемијске формуле, биолошки називи и цртежи, физички и математички графикони, ишчупани стихови Лукреција, Сен Џон Перса, Дилена Томаса, народне лирске поезије, наших песника, потом говори из Платона, Аристотела, Канта, Киркегора, Ничеа, онда необичне, или њему тада недовољно познате, па чак и новостворене, измишљене речи, итд. Те синтагме, речи, делови реченица и стихова, формуле и графикони, ишчупани из свог контекста и бачени на белину папира, у неку врсту босанског лонца“, и по његовом мишљењу, „деловали су сасвим чудно и почињали да зраче неку нову енергију, другачије смислове. У тој магми зачеци су визуелне, а можда и више онога што ће касније назвати стохастичком и алеаторном поезијом.“¹¹ Као резултат тог креативног врења, 1968. настаје текст „Манифест сигнализма“ (*Regulae poesis*), са поднасловом „Тезе за општи напад на текућу поезију“. Нова поезија је захтевала потпуну слободу песме.¹² Овакви ставови узбуркали су књижевну сцену у земљи. Критичарима је поготово сметала компјутерска поезија. „Изморени“ Зоран Мишић није прихватао сигналистичке идеје. Он се у јунском броју часописа *Књижевности* за 1969. годину огорчено подсмева стваралачким поступцима сигналиста, а успут качи и fluxus, Марсела Дишана и неодадаисте, са тврдњом како је све то „једна иста прича, пуна буке и беса, а не значи ништа“. Још већи шок на Мишића имала је компјутерска поезија, касније објављена у збирци *Куберно*. У новембарској свесци *Књижевности* за 1969, Мишић констатује смрт човека, ког замењује

11 Видети интервју са Миливојем Павловићем у књизи *Токови авангарде*, Нолит, Београд 2004.

12 Видети: Тодоровић, Мирољуб *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, стр. 81.

његов електронски двојник Баш Човек, „који ће у његово име говорити народу, писати песме и управљати светом“. Ели Финци се забринуо шта ће бити с исконским људским вредностима у новом технократском добу?¹³ Петар Цацић је 17. априла 1970, суздржано, али позитивно приказао књигу *Киберно* у тада чувеној и веома гледаној емисији *Лекција*, коју је водио на Првом програму Телевизије Београд. Велику подршку сигнализму дали су Душан Матић, у приступној беседи приликом пријема у Српску академију наука фебруара 1971,¹⁴ као и Оскар Давичо који је изједначавао важност сигналистичких експеримената са превратном улогом надреализма двадесетих година. За њега је сигнализам „поновно хватање корака српске књижевности са истински авангардним тражењима“¹⁵.

У стану у Добрињској 3, Тодоровић је провео, по његових речима, своје најбоље и најплодоносије стваралачке године. Направио је и специјално велико поштанско сандуче кроз које је прошла сва европска и светска неоавангарда са писмима, поштанским картама, оригиналним радовима, књигама, часописима, изложбеним каталозима, итд. Добрињска 3 је на неки начин ушла и у нашу културну историју.¹⁶ Богата међународна сарадња покренута је у оквиру часописа *Сигнал*, чији први број Тодоровић објављује 1970. уз финансијску помоћ издавачке куће *Градина* и својих нишких пријатеља Веселина Илића и Добривоја Јевтића. У њему се нека од значајних имена неоавангардних токова по први пут појављују у српском издању: књижевни теоретичар и естетичар Зигфрид Шмит (Немачка), Раул Хаусман (Француска), Шимицу Точихико (*Shimizu Tochihiko*, Јапан), Хајмрад Бекер (*Heimrad Bëcker*, Аустрија), Аугусто де Кампос (Бразил) оснивач познатог покрета *Noigandres*, Клементе Падин (Уругвај), Микеле Перфети (Италија), Ханс Клавин (Холандија), Адријано Спатола (Италија), Жилијен Блен (Француска), Пол де Фреј (*Paul de Vree*,

13 Финци, Ели *Поезија из машине*, Политика, 21. март 1970, стр. 15.

14 Матић, Душан *Писање и јовор*, Споменица у част новоизабраних чланова српске академије наука и уметности, Београд, 1972, стр. 78–79.

15 Давичо, Оскар *О поеми Наравно млеко њламен њчела*, Градина број 10, 1972, стр. 193.

16 Видети: Поповић, Радован *Књижевна топографија Београда XX века*, Београд, 1995.

Белгија)... Ефикасности сарадње допринео је универзални језик визуелне поезије који није захтевао интервенције преводилаца. Први број од југословенских уметника, осим Мирољуба Тодоровића, доноси Биљану Томић, Нешу Париповића, Зорана Поповића, Слободана Вукановића, Бранка Андрића, Марину Абрамовић, Славка Матковића, Золтана Мађара, Богданку Познановић, Симона Милчића, Добривоја Јевтића и Милета Ђорђевића.

Почетком седамдесетих покрету се прикључује и Оскар Давичо. На једној од скупштина Удружења књижевника, пришао је Тодоровићу и упитао га да га упише у „тај његов покрет“. Тодоровић се збунио за тренутак, посебно због оног „уписивања“, али се брзо снашао одговоривши: „Оскаре, Ви сте одавно сигналиста“. Убрзо, 1972. године Давичо у сарадњи са сликаром Предрагом Нешковићем, даје свој први допринос сигнализму, књигу *Сирриј–сирой*. Други број часописа *Сигнал* (септембар 1971) домаћој сцени представља нове ауторе конкретне и визуелне поезије као што су Мајкл Гибс (Michael Gibbs), G. J. de Rook, Жан Франсоа Вори (Jean Francois Vory), Лућано Карузо (Luciano Caruso), Bob Cobbing, Гиљермо Дајслер (Guillermo Deisler), John Furnival... Тада се већ званично могло рећи да је Југославија добила часопис светских размера, какав је пре *Сигнала* био још само Мицићев *Зенић*.

У међувремену, Мирољуб Тодоровић објављује неколико књига поезије: *Сигнал* (1970), *Кудерно* (1970), *Пушовање у Звездалију* (1971), *Свиња је одличан њивач* (1971), *Стејенишише* (1971), *Поклон–њакеш* (1972), *Наравно млеко њламен њчела* (1972), *Тридесет њиналистичких њесама* (1973), „књиге уметника“ *Fortran* (1972), *Approaches* (1973), као и *Гејак њланца њуљарке* (1974). Последња наведена није „изашла“ баш тако лако, а цео тај случај Тодоровић је забележио у свом дневнику. Рукопис ове књиге са шатровачком поезијом пропраћеном с неколико колажа, предао је издавачком предузећу Просвета у јесен 1972. за објављивање у наредној години. Убрзо су га обавестили уредници едиције *Савремена њоезија*, Стеван Раичковић и Милорад Павић, и да ће током лета следеће године ући у штампу и бити спремна за Сајам књига. Почетком августа 1973. Тодоровић одлази у Лондон с намером да остане најмање пола године, можда и годину дана. Сусреће се са пријатељима с којима се пре тога дописивао. Закупује стан на Бејсвотеру у центру Лондона, крај Хајд–парка.

Заказује изложбе у једној мањој галерији и књижари. Изводи неколико концептуалних акција, на отвореном простору Хајд-парка и Пикадилија, и жељно очекује вести из Београда о својој књизи. У септембру један пријатељ га обавештава да се *Гејак* „заглавио“ у штампарији Просвете у улици Ђуре Ђаковића у Београду, јер је слагач наводно одбио да га слаже. У то време добро се знало шта иза те флоскуле стоји. Према речима пријатеља, његов рукопис се налазио у чувеној црној ташни новопеченог в. д. директора издавачког сектора Просвете који шета од комитета до комитета. Тодоровић је био у великој дилеми, да ли да остане у Лондону и обави заказане акције и послове, који би још више допринели даљој афирмацији сигнализма у свету, или да се врати кући? Тешка срца одлучио се на повратак како би одбранио своју књигу. По доласку у Београд одлази у редакцију Просвете, где га дочекује велики песник и пријатељ Стеван Раичковић, који збуњено шири руке јер и сам не зна у чему је проблем. Раичковић је на крају предложио да се уз песме приложи и речник шатровачког говора, кога у првој варијанти није било, како би, нагласивши у шали, надлежни другови видели, „шта је песник хтео да каже“. „Тек после више од годину дана, негде у новембру 1974, збирка *Гејак ѓланца ѓуљарке* појављује се из штампе. Већ у јануару 1975, према речима Аце Константиновића, тадашњег шефа Просветине књижаре на Теразијама, она је, уз Шћепановићева *Устѓа ѓуна земље* и *Фолиранѓје* Моме Капора, на листи бестселера. То је била једна од ретких књига песама која се нашла на таквој листи. Према писању Слободанке Аст у *Новосѓима*, Просвета је доштампала још 3.000 примерака, а књиге већ у мају исте године, само шест месеци након штампања, више није било ни у књижарама, ни у магацину.“¹⁷ Године 1974. објављена је и *Бела књиѓа* Миливоја Павловића, специфичан концептуални подухват у историји сигнализма. Она је штампана у 50 нумерисаних примерака, садржи преамбулу са упутствима и 300 белих страница које је читалац могао схватити и користити како год пожели.

Љубиша Јоцић, један од најзначајнијих српских надреалиста, прикључује се сигнализму средином 1975, у периоду одржавања велике изложбе сигнализма у Салону Музеја савремене

17 Тодоровић, Мирољуб, *Токови неоаванѓарде*, Нолит, Београд 2004.

уметности. Огорчен на нападе по новинама који су пратили изложбу, преко једног познаника, позвао је Тодоровића код њега. Јоцић је пре тога посетио изложбу и увелико спремао неку врсту полемичког одговора на нападе с политичким инсинуацијама, од којих је један био веома опасан.¹⁸ За Тодоровића ова посета представља незабораван тренутак: „У тесном стану, крај *Меркашора* на Новом Београду, претрпаном књигама и сликама, стари бард са лулом, супруга Гордана, сликарка, са благим осмехом, и лајаво кученце Белка... Одмах смо постали пријатељи. Можда је нескромно што ћу рећи, али не могу да прећутим да је он од сигнализма очекивао много, а у мени видео српског Андреа Бретона. Љубиша је то отворено казивао и показивао. О сигнализму је знао пуно и нису била потребна велика уверавања да покрет прати од самог почетка и да је прихватио сва његова начела. На то је указивала и његова збирка *Месечина у шешрајаку* која је те године била објављена у Просвети.“¹⁹ Јоцићев есеј, који је био „одбрана сигнализма на највишем нивоу“, објављен је у *Полицији* под насловом *Знаци везани за саму реалност*. Тих дана је дошло до још једног инцидента након ког је Јоцић укључен у изложбу. Догодио се напад на сигнализам од његовог дотадашњег члана, Вујице Решина Туцића, који је управо преко сигнализма доживео своју афирмацију, заступан је у антологијама, излагао на изложбама покрета, објављивао је у *Сигналу* радове из *Сирујања машице* по узору на италијанског визуелног песника Микела Перфетија, чије је радове први пут видео у Тодоровићевом стану, стога је његов напад зачудио многе. Са собом је повукао и Остоју Кисића, критичара који је пре тога дао нека одлична тумачења сигналистичких остварења. Тодоровић је реаговао тако што је радове отпадника уклонио са изложбе, а на њихово место је поставио сигналистичке визуелне песме Љубише Јоцића. Напади се нису зауставили на томе, Владан Радовановић је писао против сигнализма прво на III програму Радио–Београда, а затим у часопису *Уметности* под насловом „Поводом сигнализма“. Јоцић се

18 „Уметност је увек била и остаје надградња на друштвено–економске односе, у дијалектичком смислу, а ова неразумљива егзибиција просто се не да надградити ни на шта што представља нашу стварност и наша хтења. „Адања, Катарина, *Полишика*, субота, 2. август 1975.

19 Тодоровић, Миролуб, *Токови неовангарде*, стр. 117.

још једном показао као заштитник сигнализма и одговорио есејем „Поново поводом сигнализма“. Тодоровић је тај поступак схватио не само као одбрану сигнализма већ и читаве авангардне уметности коју је Јоцић дистанцирао од лажне авангарде. Сигнализам је много изгубио Јоцићевом изненадном смрћу марта 1978. Сигналистичку 1975. је обележио и темат у часопису *Дело*²⁰ посвећен конкретној, визуелној и сигналистичкој поезији, који је приредио Мирољуб Тодоровић. Исте те турбулентне године он постаје отац, супруга Динка (1949) му рађа сина Виктора.

Ово је време експлозије *mail arta*, Тодоровићу је пристизало толико писама и пакета да је поштар његовој мајци у Добрињској 3 запретио како им више ништа неће доносити, већ ће пошиљке слати назад. Стизали су каталози, часописи, позиви за бројне изложбе, поштанске картице, уникатне уметничке књиге. Као круна овог периода, у часопису *Дело* број 2, 1980 објављен је темат „Mail art, mail poetry, поштанска уметност, поштанска поезија“ у који је Тодоровић укључио све највеће ауторе који су стварали на овом пољу уметности, а с којима је и лично комуницирао, од Реја Џонсона, Јозефа Бојса, Волфа Фостела, преко Клауса Гроха, Клементеа Падина, до Дика Хигинса и Зигфрида Шмита.

Нове животне околности које је донео брачни живот, чиновнички посао, а вероватно и разочарање у саборце након учесталих напада, утицали су на Тодоровићево стваралаштво. 28. фебруара 1981, у дневнику записује како дуго већ не пише, поготово од када је пре неколико година почео да ради као чиновник. Незадовољан је што су књиге које објављује сачињене од елементарних старих рукописа, иако су на тај начин настале, данас можда и две најзначајније књиге сигнализма, *Algol* (1980) и *Textum* (1981). Сматра да је креативна експлозија започета средином шездесетих година трајала негде до седамдесет и друге, „после се стишавала до седамдесет и шесте“, а након тога — суша. Проблем није био у стваралачкој немоћи, недостатку идеја и инспиративне енергије, већ у томе што није више имао мир, време и простор како би могао да се концентрише на стварање. Недостајала му је

20 Видети: *Антологија конкретне, визуелне и сигналистичке поезије*, Дело, број 3, 1975.

брана између њега и света, градња „сопственог света помоћу језика и слика у омама и поамама узнемиреног духа.“ Уместо тога, свет је провалио у њега: „посао, породица, дете, обавезе, разрушили су зидове. „Свет више није био непријатељ. Још је горе од тога. Он је људождер. Ја сам свеже месо на његовом столу.“²¹

У марту 1981. *Алиол* је добио награду на сајму у Лајпцигу. Вест стиже телефоном од супруге Динке док се налазио на лечењу у Игалу. То је сигурно било велико охрабрење да се настави с радом, а и нада да ће издавачи у будућности имати више разумевања за његове експерименталне радове. Познати немачки теоретичар визуелне поезије, и сам визуелни песник, приређивач можда и најзначајније антологије визуелне и конкретне поезије *Text-Bilder Visuelle poesie international Von der Antike bis zur Gegenwart* (1972), у којој је Мирољуб Тодоровић заступљен са више песама, Клаус Петер Денкер, пише веома похвално о *Алиолу*. Успех ове Тодоровићеве књиге, очито је засметао неким ауторима, па након безразложног напада загребачког песника и критичара Бранка Чегеца на *Сиџнал-арџ*²², *Алиол* негативно приказује Балинт Сомбати, чији је текст са мађарског превео Славко Матковић, обојица некад сигналисти, објављивани у антологијама и часопису *Сиџнал* попут Вујице Решина Туцића. Није зачуђујућа само незахвалност поменутих аутора, већ нагла потреба за одвајањем, нека жеља за разликовањем истог, поготово кад узмемо у обзир писма која је Матковић слао Тодоровићу у којима се изјашњавао као сигналиста.

Април 1981. доноси докторску дисертацију Пољака Јулијана Корнхаузера посвећену сигнализму, као и *Сиџналистички просјеки* но. 1, први сигналистички билтен након *Сиџнала* који се угасио 1973. За пројекат је била најзаслужнија сигналистичка екипа из Куле и Оцака, пре свих Јарослав Супек. Убрзо, након неколико исправки, излази из штампе и *Textum*, капитално дело сигналистичке продукције. У СКЦ-у је одржана изложба „Сигналистичка истраживања“ на којој су били заступљени: Љубиша Јоцић, Спасоје Влајић, Мирољуб Кешељевић, Миливоје Павло-

21 Тодоровић, Мирољуб *Дневник сиџнализма 1979–1983*, Тардис, Београд 2012, стр. 44.

22 Чегец, Бранко *Укњижење јошћанских јошћака*, Око, 29 III — 2 IV 1981.

вић, Јарослав Супек, Радомир Машић, Шандор Гогољак, Мирољуб Тодоровић, Миклош Месарош, Нада М. Маринковић, Флеш Е-Боун, Зоран Јездимировић, Сњежан Лукић. Кустос изложбе је био Славко Тимотијевић.

Поводом „скандала“ око Тодоровићевог одбијања да учествује у изложби „Вербо–воко–визуелно у Југославији 1950–1980“, чији организатор је био Владан Радовановић, водила се оштра полемика започета Тодоровићевим текстом „Владан Радовановић увек на почетку“ у Загребачком *Оку* број 264. од 29. IV 1982. У том часопису је вођена главна расправа, а повремене чарке у *Омладинским новинама*, *Данасу*, *Пољима* и *Књижевним новинама*.²³ Овај догађај је био само окидач за неке касније сукобе (нпр. Франци Загоричник), као и изостављања сигнализма са изложби на којима је заслужено требало да има своје место. Ту пре свега мислим на изложбу „Нова уметност у Србији 1970–1980“ у Музеју савремене уметности одржане априла 1983. Тодоровић је ово уклањање сигнализма пропратио текстом „Бирократија и авангарда“²⁴, у којем је осуо паљбу по Јерку Денегрију, Биљани Томић Денегри и Маријану Сусовском. У одбрану Тодоровића, стали су ликовни критичар Зоран Маркуш и Драган Величковић, чији ангажман представља супротстављање *насиљу унушар авангарде*.

Године 1983. Културни центар Београда организовао је симпозијум са темом „Сигнализам — авангардни стваралачки покрет“ на ком су говорили Милош И. Бандић, Зоран Маркуш, Вук Милатовић, Живан С. Живковић, Жарко Ђуровић, Ђорђе Јанић, Радојица Таутовић, Миљурко Вукадиновић, Јелена В. Цветковић, Остоја Кисић, Спасоје Влајић, Душан Ђокић, Миодраг Б. Шијаковић, Милан Ђорђевић, Мирољуб Тодоровић и Миљивоје Павловић, а своје реферате доставили су и Веселин Илић и Радослав Ђокић. 1984. је штампан истоимени зборник који је сем текстова садржао и визуелне прилоге и поезију Наде М. Маринковић, Весне Пиструин, Остоје Кисића, Љубише Јоцића, Јована Дујовића, Мирољуба Кешељевића, Слободана Вукановића, Маријана Чекоља, Јона Стефана, Александра Бајића, Мирољубовог сина Виктора Тодоровића и Боде Марковића. У радовима су разматране теме попут

23 Видети: Тодоровић, Мирољуб, *Nemo propheta in patria*, Библиотека Сигнал, Београд 2014.

24 *Књижевна реч* број 210, 10. V 1983.

сцијентизма, проблема Гутенбергове галаксије, компјутерске, гестуалне и визуелне поезије, сигнализма и неодадаизма, сигнализма и клокотризма, космичке свести, итд.

Полемике као да су учиниле Тодоровића активнијим. Свестан да ће за своје место у српској култури морати сам да се избори у наредном периоду, почиње да објављује бар једну књигу годишње: *Чорба од мозга* (1982), *Гејак ђланица љуљарке* (друго проширено издање, 1983), *Chinese erotism* (1983), *Нокаут* (1984), *Шпией за шуминдере* (1984), *Дан на девичњаку* (1985), *Певци са Бајлонсквера* (1986), *Заћушиим језа језик језиро* (1986), *Поново узјахујем Росинантја* (1987), *Белоушка љојије кишнициу* (1988), *Soupe de serveau dans l Europe de l Est* (1988), *Вигов дан* (1989), *Рагосно рже Рзав* (1990), *Дневник аванјарде* (1990), *Трн му црвен и црн* (1991), *Амбасадорска кибла* (1991), *Сремски ћевај* (1991), *Ослобођени језик* (1992), *Дишем. Говорим* (1992), *Ијра и имајинација* (1993), *Хаос и Космос* (1994), *Румен љушијер кишу љрејрчава* (1994), *Сјријтјиз* (1994), *Девичанска Византјија* (1994), *Гласна љајла-линка* (1994), *Ка извору сјвари* (1995), *Планетјарна кулјура* (1995), *Исљувак олује* (1995), *У цара Тројана козје уши* (1995).

У Музеју савремене уметности од 24. 12. 1994 до 24. 1. 1995 одржава се изложба „Освојени простор“ на којој су изложени цртежи, колажи, визуелна поезија, гестуална поезија и мејл арт радови Мирољуба Тодоровића. Изложбу прати каталог у ком се осим визуалија налазе и Тодоровићеве есејистички фрагменти као и цитати кључни за разумевање сигналистичког дела. Следи избор из критика у ком се појављују имена као што су: Веселин Илић, Божо Вукадиновић, Милан Комненић, Јеша Денегри, Микеле Перфети, Оскар Давичо, Драгош Калајић, Зоран Маркуш, Клаус Грот, Денис Пониж, Љубиша Јоцић, Јовица Аћин, Јулијан Корнхаузер, Славко Тимотијевић, Ђило Дорфлес, Енцо Минарели, Живан Живковић, Мирослав Кливар, Срба Игњатовић, Пјер Гарније, Гиљермо Дајслер, Миливоје Павловић, Добрица Камперелић...

1995. година доноси и повратак *Сијнала*, после 22 године паузе објављен је десети број интернационалне ревије за сигналистичка истраживања. Број доноси визуелну поезију Наде М. Маринковић („Нуклеарна ботаника“), Луиђи Фера, Џона Хелда Џуниора, Зорице Арсић Мандарић („Визуелна соната“), Ханса Клавина, Тима Улрихса, Пјера Гарнијеа, Ненада Богдановића

(„Црно/бело“), Гиљерма Дајслера, Карлоса Милса, Шигеру Накајаме, Жан–Марка Расторфера, Андреја Тишме („Гумени печати“), Александра Јовановића, Мирослава Кливара, Драгана Нешића, Леонарда Франка Духа, Јана Хлавача, Шандора Гогољака, Мајкла Скота, Александра Зхмаила, Ј. Лехмуса, Сержа Сегеа, Жан–Пјер Нуа, Србе Игњатовића и Валентине Вукановић. Осим визуалија, наилазимо на песме и кратку прозу домаћих аутора преведене на француски, енглески, немачки и италијански (Тања Крагујевић, Златко Красни, Зоран Милић, Слободан Вукановић, Зоран Ђерић, Зоран М. Мандић, Андреј Живор, Лука Прошић, Тихомир Нешић, Зорица Арсић Мандарић и Срба Игњатовић). Изузетно важни теоријски текстови који осветљују проблематику неоавангарде по први пут се појављују на нашем језику. Па тако наилазимо на текст Дика Хигинса „Стратегија визуелне поезије: три вида“, Еугена Гомрингера „Нека запажања о појму *визуелна поезија*“, Енца Минарелија „Критички текст“, Рикарда Кристобала „Мејл–арт као алтернатива“, Улизеса Кариона „Гумени печати теорија и пракса“, Ричарда Костеланеца „Уметност прављења књиге“, као и нове увиде у сигналистичку праксу Живана Живковића („Четврт века сигнализма“), Јарослава Супека („Нетворк стваралаштво“) и Добрице Камперелића („Мистерије планетарне културе“). У тмурним деведесетим, овај број *Сигнала* представљао је сигурно један од главних, ако не и главни, догађај на пољу наше савремене уметности, освежење које је показало да и упркос ратним дешавањима српски неоавангардисти заузимају значајно место на светској уметничкој сцени.

Двоброји *Сигнала* 11–12 и 13–14 излазе током 1996. Први од њих садржи значајан текст Боба Кобинга „О звучној поезији“ на чијем почетку се неоавангардна звучна поезија повезује са идејом Леонарда да Винчија који је захтевао од песника да му пружи „нешто што може да се додирне и види, а не нешто што само може да се чује“²⁵. Овај текст се надовезује на текст Дика Хигинса из претходног броја тенденцијом за успостављањем једне историје визуелизације текстуалног материјала.

Конечно, Тодоровић добија и прву награду, „Павле Марковић Адамов“, за поетски опус и животно дело. Син Виктор, студент молекуларне биологије, учествује у Студентском протесту 1996/97.

25 Cobbing, Bob „О звучној поезији“, *Сигнал* 11–12, Београд 1996, стр. 38.

„На предлог Студентског парламента 1997. изабран је за студента проректора Београдског универзитета што ондашња власт није признала. После завршетка студија, (као студент генерације), и једногодишњег рада у Институту за молекуларну генетику и генетичко инжењерство, Виктор 1999. одлази у Америку где докторира са тезом CCN1 (CYR61): A novel extracellular matrix inducer of cell death²⁶. Ожењен је са Carrie Franzen, такође, доктором генетике, с којом има кћер Мају и сина Луку. Не би требало заборавити и да је Виктор Тодоровић допринео грађењу историје сигнализма с неколико интересантних визуелних радова.

Троброј *Сигнала* 15-16-17, објављен 1997, доноси изузетно важне текстове Арона Маркуса „Књижевност и визија“, Еме Кафаленос „Прочишћавање језика у Малармеовој, дадаистичкој и визуелној поезији“, Ричарда Костеланеца „Визуелна поезија“, Мирослава Кливара „Поезија као дешавање“, Бисерке Рајчић „Неоавангарда данас“, али сав теоријски и уметнички допринос баца у сенку вест о смрти великог књижевног критичара и есејисте Живана Живковића, ког су својим текстовима испратили Мирољуб Тодоровић, Мома Димић, Драгољуб П. Ђурић, Андреј Тишма, Златко Красни, Миодраг Мркић, Јован Пејчић, Лука Прошић и Василије Радикић.

Богата интернационална сарадња се наставља и у наредним бројевима *Сигнала*, па тако своје прилоге шаљу између осталих шаљу Клементе Падин, Жан Франсоа Бори, Адријано Спатола, Боб Кобинг, Пјер Гарније, др Клаус Грох, Микеле Перфети, Ђило Дорфлес, Клаус Петер Денкер, Геза Пернецки, Кеичи Накамура, Руђеро Мађи. Специфичан пример је ратно издање *Сигнала* из 1999. које се може посматрати и као темат посвећен руској неоавангарди, у ком се појављује велики број руских аутора који су до тада били непознати на овим просторима. Троброј 25–26–27 из 2003. посебно је занимљив због необјављених визуелних радова Растка Петровића (1925–1929) и Марка Ристића (1967–1970) који су до Сигналистичког документационог центра стигли посредством проф. др Миланке Тодић.

Након 1995. стижу нове награде: „Оскар Давичо“, за најбољу књигу објављену у 1998. години (*Звездана мисџирија*), „Годор

26 <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/biografija.htm>

Манојловић“ 1999. године, за модерни уметнички сензибилитет, „Вукова награда“ 2005. године, за изузетан допринос развоју културе у Србији и на свесрпском културном простору, Награда Вукове задужбине 2007. за уметност за збирку поезије *Плави вейтар*, Награда „Златно слово“ 2008. за књигу *Шайро ѝриче* у издању Српске књижевне задруге као најбоље књиге кратке прозе објављене у 2007. години, Признање Крлежа за животно дело 2010, Повеља за животно дело Удружења књижевника Србије 2010, „Златни беочуг“ за трајни допринос култури Београда 2011.

Крајем осамдесетих и током деведесетих година прошлог века Тодоровић почиње са оснивањем легата сигнализма. Први легат ПБ 19 основан је у Библиотеци Српске академије наука и уметности 1988. године. У том легату се, поред Тодоровићевих дела и ревије *Сиџнал*, налазе и бројне књиге других аутора, на српском и страним језицима, антологије, зборници, часописи и каталози у којима су објављивани радови сигналиста. Део књига је поклоњен, а део је Библиотека САНУ откупила.²⁷ Године 1991, посредством др Живана Живковића, оснива се легат на Филолошком факултету у Београду.²⁸ Трећи легат под називом *Неоавангарда — докуменџација Мирољуба Тодоровића* налази се у Библиотеци Матице српске у Новом Саду. Године 1992. Библиотека Матице српске је из Сигналистичког документационог центра откупила више хиљада књига и других неоавангардних публикација.²⁹ Следећи легат основан је 1996. године у Завичајном одељењу Народне библиотеке „Стеван Сремац“ у Нишу. Легат је посвећен прерано умрлој сестри оснивача сигнализма Надежди (Надици) Тодоровић (Нови Пазар 1942 — Ниш 1961).³⁰ Легати сигнализма налазе

27 Видети: Ивановић, Тања *Сиџнализам у фондовима Библиотеке САНУ*, *Сигнал* 28–29–30, Београд 2004, стр. 124–140. <https://www.sanu.ac.rs/Biblioteka/MTodovic.pdf>

28 Видети: Павличић, Небојша, *Леџаџи Мирољуба Тодоровића на Филолошком факултету у Београду*, Гласници планетарног — визије сигнализма (зборник), Друштво уметника сигналиста, Београд, 2003, стр. 89–90.

29 Видети: Попов, Н. *Тајне сиџнализма* (Више од три хиљаде публикација из Сигналистичког документационог центра Мирољуба Тодоровића, недавно откупљених, чиниће посебну збирку у овој библиотеци), *Дневник*, год. ЛП број 16605, четвртак, 31. јануар 1993.

30 Видети: Стојановић, Весна *Сиџнализам — ѝоседан фонд Мирољуба Тодоровића у Народној библиотеци Стеван Сремац у Нишу*, *Сигнал* 28–29–30, Београд 2004, стр. 118–122. <https://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12469>

се још у Универзитетској библиотеци Светозар Марковић у Београду ПБ 27, као и у Историјском архиву Београда <http://www.arhiv-beograda.org/sr/legat-todorovic.html> У овом Архиву поред књига, часописа, каталога и ликовних дела, налази се и преко десет хиљада писама које је Тодоровић разменио са сарадницима у земљи и иностранству.³¹ Архив је децембра 2008, у својој галерији, организовао велику изложбу *СИГНАЛИЗАМ 1968–2008*. Изложба је привукла значајну пажњу наше културне јавности.³²

Од 2004. почињу да излазе зборници радова посвећени сигнализму. Први од њих, *Размишљајте о сигнализму*, представља библиофилско издање поводом 45 година сигнализма. У оквиру троброја 146–147–148 часописа *Савременик* излази тематски број *Демон сигнализма* (2007). 2010. објављен је зборник *Планетарни визији сигнализма*, који је приредио Миливоје Павловић и штампан је у само 50 примерака. *Изазов сигнализма* излази као четврти број часописа *Књижевности* за 2013. Наредне године се појављује зборник *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића*, који је приредио Миливоје Павловић на основу излагања за округлим столом Библиотеке града Београда. Исте године излази и *Сполеће сигнализма* у оквиру библиотеке „Сигнал“, где се поред већ стандардних имена као што су Слободан Шкерковић, Илија Бакић, Кеичи Накамура, Душан Видаковић, Микеле Перфети, Добрица Камперелић, Џим Лефтович, Јарослав Супек, Лик Фиренс, Зоран Стефановић, Слободан Павићевић, Дмитриј Булатов и Душан Стојковић, појављују бројни млади аутори на којима би сигнализам требало да гради своју будућност. Таква претпоставка се полако остварује јер се прилозима у зборнику *Маија сигнализма* (2016) неки од аутора профилишу као стални сарадници или „млади сигналисти“ (Јелена Марићевић, Милош Јоцић, Ивана Максић, Франко Бушић, Дејан Богојевић, Виктор Радоњић,

31 Видети: Латинчић, Олга *Архивирани сигнали*, *Савременик* 146–147–148, Београд 2007, стр. 151–153.

Латинчић, Олга *Лејатиј сигнализма у Историјском архиву Београда*, *Књижевност* број 4, Београд 2013, стр. 225–228. <https://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11247>

32 Поповић, Радован *На понос српске културе*, *Књижевне новине* год. LXI, број 1162, фебруар 2009, стр. 4

<http://www.arhiv-beograda.org/sr/2013-12-10-17-12-38.html>

Оливер Милијић, Адријан Сарајлија, Снежана Савкић, Владимир Милојковић, Иван Штерлеман, итд).

О Тодоровићевом делу и сигнализму одбрањене су три докторске дисертације. Као што је и прва изложба сигнализма одржана ван наше земље, у Милану,³³ тако је и прва дисертација одбрањена на Јагелонском универзитету у Кракову, 1980.³⁴ Након Корнхаузера, вероватно и највећи проучавалац сигнализма, Живан Живковић, брани дисертацију *Сиџнализам: Генеза, поетика и уметничка пракса* на Филолошком факултету у Београду 1991. На Филозофском факултету у Косовској Митровици, Миљивоје Павловић брани дисертацију *Авангарда, неоавангарда и сиџнализам*. У припреми је, на Филозофском факултету у Новом Саду *Естетика сиџнализма* Ивана Штерлемана.

Иако у озбиљним годинама, Мирољуб Тодоровић је и даље активан. Увек је рад да изађе у сусрет младим истраживачима заинтересованим за сигнализам и неоавангарду и помогне при објављивању њихових радова. 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.

ЛИТЕРАТУРА

Тодоровић, Мирољуб *Токови неоавангарде*, Нолит, Београд 2004.

Тодоровић, Мирољуб *Дневник сиџнализма 1979–1983*, Тардис, Београд 2012.

Unus Mundus, број 39, Ниш 2011.

Тодоровић, Мирољуб *Сиџнализам*, Градина, Ниш 1979.

Интернационална ревија *Сиџнал* 1–30.

Рачански цвет, год. II број 2, август 2017,
Народна библиотека „Радоје Домановић“, Рача.

33 *Poesia signalista Jugoslava*, Centro Tool, Milano 1971.

34 Превод на српски: Јулијан Корнхаузер *Сиџнализам српска неоавангарда*, Прo-света, Ниш 1998. Превела Бисерка Рајчић.

ПРИРЕЂИВАЧКЕ НАПОМЕНЕ

Публикација *Токови сињализма* излази поводом 50 година од оснивања сигнализма (1968–2018). Сакупљени текстови груписани су у две целине: Прикази и Чланци и есеји. У првој целини представљене су актуелне књиге, објављене код издавачке куће Еверест Медиа у библиотеци „Сигнал“ за последње три године (2016–2018). Ради се, најпре, о зборнику радова *Визије сињализма* (2017), о ком су писали Душан Стојковић, Горица Радмиловић и Владимир Б. Перић. Студиозан осврт на до сада најобимнији и посве садржајан зборник радова о сигнализму отвара текст Душана Стојковића, док Горица Радмиловић и Владимир Б. Перић писању приступају креативно и експериментално, али ипак са намером да зборник представе на систематичан начин, указујући на конституисање нових теоријских појмова у оквирима овог покрета. Владимир Перић је, такође, представио промишљања Душана Стојковића о сигнализму, уобличена драгоценом публикацијом *Планетиња сињализам* (2018). Мирјана Бојанић Ђирковић и Милена Кулић дале су два погледа на књигу сабраних интервјуа Мирољуба Тодоровића *Извори сињализма* (2017), који, сагледани очима диптиха, могу бити именовани као *ситта блиставих цветова сињализма*. Јелена Марићевић и Федор Марјановић, пак, пишу о књизи есеја Илије Бакића *Чишћење сињала* (2017), оцртавајући његов есејистички израз појмовима „цветања и листања“ и „слободе“ израза, па и креативног промишљања. О књизи *Лејијимација за сињализам: јулсирање сињализма* (2016), која синтетизује досадашње смерове бављења сигнализмом Јелене Марићевић, писали су Урош Ристановић, Јана М. Алексић и Маријана Јелисавчић у посве аналитичким текстовима. Коначно, блок приказа завршава се текстовима о есејима Слободана Шкерковића *Поеџика игеја* (2017) и двема књигама поезије — поеме *Ог и го* (2017) Илије Бакића и избора из поезије Франка Бушића (2017). Може се рећи да су актуелне књиге библиотеке „Сигнал“ превасходно у знаку научне и уметничке есејистике, али и

поезије. Симболички би се први сегмент могао именовати као „Промишљање и поезија“, са поднасловом „Синтезе“.

Други, посве обимнији сегмент *Токова сигнала*, чине научни прилози, али и прилози нешто слободније, есејистичке форме изражавања. Блок текстова отвара научни рад Предрага Тодоровића, који истражује књижевноисторијски и поетички однос авангарде и неоавангарде на примерима самеравања дадаизма и сигнала. Два наредна чланка Мирјане Бојанић Тирковић представљају значајан пионирски допринос када је реч о поетици сигналистичког романа, тако да се на овој платформи можда може оцртати и контура за, надамо се, будућу књигу која би се бавила овом проблематиком. Три рада која следе — Светлана Рајичић Перић, Иване Б. Палибрк и Јелене Марићевић у знаку су преваходно истраживања визуелне поезије и то из три различите перспективе: поетике игре, графостилематике и емблематике. Есеј Ивана Штерлемана који потом следи кореспондира са радом Иване Палибрк, када је реч о лингвистичком аспекту сагледавања сигнала, док његов прилог о сцијентистичкој поезији осветљава рану песничку фазу Мирољуба Тодоровића у контексту блиских поетичких струјања тог времена (педесете и шездесете године ХХ века). Чланци Марка Ђукића и Уроша Ристановића баве се такође Тодоровићевом поезијом, насталом седамдесетих година прошлог столећа, која је у знаку његове антологијске збирке и избора *Свиња је одличан иливач*. Иако наредни текст истражује херменеутички потенцијал шатро прозе, може се рећи да се, посредством указивања на анимализацију, надовезује на претходне текстове. Интересантан есеј Јелене Зеленовић затвара причу о сигналистичкој поезији, практично је специјализујући у контекст канонских песника романтизма, модернизма, али и авангарде — Змаја, Миодрага Павловића и Злате Коцић, бокорећи тематизацију Вида и Видовдана у четири песничке призме. Есеји Слободана Шкерковића и Душана Стојковића доносе један слободан есеј, питорескну исповест о укључивању у сигналizam и потцртавање његовог значаја (на националном и глобалном плану), али и осврт на значај сигнала за Марину Абрамовић и, обратно, Марине Абрамовић за сигналizam. У епилогу *Токова* су два прилога која бацају светло на живот, судбину и стваралаштво Мирољуба Тодоровића. Рајна Цветко-

вић испитује астролошки подтекст његових дела, указујући да је уметник рођен са „шестим чулом“, пресудним за нијансирану перцепцију света и уметности, док Иван Штерлеман исписује стваралачку биографију сигнализма, упућујући на кључне моменте, незанемарљиво важне за историју сигнализма. Други сегмент, дакле, доноси највише прилога о поезији, па га можемо означити, за разлику од претходног, као „Поезија и промишљање“.

Већина прилога који чине публикацију *Токови сигнала* првобитно је објављивана у оквиру истоименог темата у часопису *Кулић*: <https://casopiskult.com/category/temat/tokovi-signalizma/>, од 14. маја до 28. јуна 2018. године (укупно 16 текстова). Затим, пет драгоцених прилога прештампано је из зборника *Визије сигнала* (2017), три су објављена у виду темата о сигнализму који је приређен у *Златној преди* (2018), а остали су публиковани у часописима: *Летњојис Мајице српске* (2017), *Наслеђе*, *Крајујевац* (2015), *Корац* (2017), *Бдење* (2018), *Истиок* (2018), *Књижевне новине* (2018), *Рачански цвет* (2018) и *Савременик* (2018). Може се, стога, констатовати да *Токови* прате сигнализам за последње три године, са тежиштем на јубиларној 2018.

Јелена Марићевић Балаћ
Милена Кулић

ПРИРЕЂИВАЧИ ЗБОРНИКА

ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

Рођена је 1988. године у Кладову. Радила је као лектор српског језика на Јагелонском универзитету у Кракову школске 2013/2014. Тренутно је асистент на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Докторирала је 2016. године са радом на тему „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића“. Добитник је награде *Боривоје Маринковић* за 2014. годину за рад из области из старе српске књижевности и награде *Досићејево златно перо* 2018. године, коју додељује Задужбина „Доситеј Обрадовић“. Била је у уредништву студентског часописа за књижевност и уметност — *Међуштим* (2011–2015). Уредила је зборник радова *Леићеће виолине Милорада Павића* (Нови Сад 2015). Објавила је књигу *Леиштимација за сијнализам: иулсирање сијнализма* (Београд 2016).

МИЛЕНА КУЛИЋ

Рођена је у Бачком Добром Пољу 1994. године. Основне и мастер студије завршила на Филозофском факултету у Новом Саду, Одсек за српску књижевности, тренутно на докторским студијама на истом одсеку. Добитница је награде Филозофског факултета *Боривоје Маринковић* за 2015. годину. Уредница часописа за културу и уметност *КУЛТ*. Члан редакције Билтена Стеријиног позорја. Област истраживања: историјска театрологија, драмска књижевност и теорија драмских уметности. Објављује у периодици. Објављена књига: *Леи Минервине сове (оїледи о иїозоришној уметностии)*, Студентски културни центар, Крагујевац 2017.

BIBLIOGRAFIJA SIGNALIZMA

Nastavak bibliografije objavljene u knjizi Dušana Stojkovića
PLANETA SIGNALIZAM, Everest Media, Beograd, 2018.

2883. Milivoje Pavlović, „Introducing accident to the Sphere of the Aesthetic (Reflecting upon Miroljub Todorovic’s stochastic Poetry), Balkanske sinteze, broj 2, 2018, str. 21–37.
2884. Dušan Stojković, „Planeta signalizam“, Biblioteka Signal, Everest media, Beograd, 2018.
2885. Miroljub Todorović, „Iz Signalističkog dokumentacionog centra 2“, Biblioteka Signal, Beograd, 2017.
2886. Franko Bušić, „Čarobnice crvenkapičina“, Biblioteka Signal, Everest media, Beograd, 2017.
2887. Dušan Stojković, „Ostvarene vizije signalizma“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/ostvarene-vizije-signalizma/>
2888. Jelena Marićević, „Preparirani faun“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/preparirani-faun/>
2889. Gorica Radmilović, „Mutno, logično dok se oči ne umoče u slovo“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/mutno-logicno-dok-se-oci-ne-umoce-u-slovo/>
2890. Vladimir B. Perić, „SIGNAL IZA M“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signal-iza-m/>
2891. Marko Đurić, „Ključ za govno“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/kljuc-za-govno-pucanj-u-govno-miroljuba-todorovica/>
2892. Jelena Marićević, „X + Y = pesma ili moje osećanje sveta u kutiji Renaissance Miroljuba Todorovića“, Letopis Matice srpske, mart, 2017, str. 233-242.
2893. Ivan Šterleman, „Signalizam i lingvistika“, Letopis Matice srpske, mart, 2017, str. 243-257.
2894. Dušan Stojković, „Signalizam kao ogledalo čudesnog“, Letopis Matice srpske, mart, 2017, str. 360-364.

2895. Vladimir B. Perić, „Signal iza M“ u knjizi „Egzegeze“, Narodna biblioteka „Vuka Karadžić“, Kragujevac, 2018, str. 83-85.
2896. Dimitrije Bukvić, „Koračnica crvenog univerziteta“, Politika, 10. jun 2018.
2897. Ivana Palibrk, „Grafostilematika u vizuelnoj signalističkoj poeziji“, Nasleđe, god. XII, broj 31, 2015, str. 81-96.
2898. Ivana Palibrk, „Karakteristični grafostilematički postupci u modernoj angloameričkoj i srpskoj književnosti“ <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/8540/Disertacija.pdf?sequence=1> (o signalizmu str. 60-68)
2899. Dušan Stojković, „Planetarni intervjui Miroljuba Todorovića“, Gradina, broj 82–83, 2018, str. 291–298.
2900. Jelena Marićević
<http://casopiskult.com/kult/carte-diem/poetika-ptice-grabljivice/>
2901. Uroš Ristanović <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/polni-splet/>
2902. Rajna Cvetković <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/sesto-culo-miroljuba-todorovica/>
2903. Marijana Jelisavčić <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signaliziranje-rikosetiranje-citaoca/>
2904. Mirjana Bojanić Ćirković <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/romaneskni-razlicnik-miroljuba-todorovica/>
2905. Nikola Pešić https://www.academia.edu/.../Marina_Abramovi%C4%87_u_signaliz...
2906. Milena Kulić, „Blistavi cvetovi signalizma“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/blistavi-cvetovi-signalizma/>
2907. Dušan Stojković, „Marina Abramović — signalistkinja“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/marina-abramovic-signalistkinja/#.WyDLAszu-lo.facebook>
2908. Hana Younis, „Daša Jelić“ <http://www.rastko.rs/cms/files/books/577a45d88f127>
2909. Ivan Šterleman, „Dada kompjuter“ <https://isliededoc.org/document/ivan-sterleman-dada-kompjuter>
2910. Slobodan Škerović, „Signalistička mašina“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signalisticka-masina/>
2911. Fedor Marjanović, „Signal slobode“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/signal-slobode/#.Wyk66O1OBaE.facebook>
2912. Jelena Marićević, „Brkovi pesničke svesti“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/brkovi-pesnicke-svesti/>
2913. Jelena Zelenović, „Četvoroglavi Vid“ <http://casopiskult.com/kult/carte-diem/cetvoroglavi-vid/>

2914. Dušan Stojković, „Signalist tumači signalizam“, *Trag*, broj 54, maj 2018, str. 156–161.
2915. Dušan Stojković, „Proza koja opčinjava“, *Savremenik* broj 247–248–249, 2018, str. 94–102.
2916. Božidar Šujica, „Čovek koji je platio svoje“ (O Ljubiši Jociću), *Danas*, subota–nedelja 16–17 jun, 2018.
2917. Dragan Boguitović, „Kreativna laboratorija“, *Večernje novosti*, god. LXV, petak 29. jun 2018.
2918. Ivan Šterleman, „Svežina scijentizma“, *Zlatna greda*, god. XVIII, broj 195–196, januar–februar 2018, str. 8–11.
2919. Jelena Marićević, „Šatro priče o životinjama“, *Zlatna greda*, god. XVIII, broj 195–196, januar–februar 2018, str. 13–15.
2920. Mirjana Bojanić Ćirković, „Poetika signalističkog romana Slobodana Škerovića“, *Zlatna greda*, god. XVIII, broj 195–196, januar–februar 2018, str. 18–22.
2921. Dušan Stojković, „Filmska poezija Ilije Bakića“, *Zlatna greda*, god. XVIII, broj 195–196, januar–februar 2018, str. 64–65.
2922. Miroljub Todorović, *Izvori signalizma* <http://www.everest.rs/IZVORI-signalizma.pdf>
2923. Dušan Stojković, *Planeta signalizam* <http://www.everest.rs/PLANETA-Signalizam.pdf>
2924. *Planeta signalizam* <http://www.valjevskaposla.info/bogojevic-u-planeti-signalizam/>
2925. *Signalism* <http://ru.knowledgr.com/19597098/Signalism>
2926. *Typewriter Art (Miroljub Todorović)* <https://flashbak.com/typewriter-art-a-rich-visual-history-of-words-as-images-1893-now-44074/>
2927. *Signalizam* <https://www.arhiv-beograda.org/en/2013-12-10-17-12-38.html>
2928. *Signalism* <https://www.spectroom.com/1024949073-signalism>
2929. *Signalism* <https://wikividly.com/wiki/Signalism>
2930. *Siignalism* https://wikivisually.com/wiki/Category:Serbian_art_movements
2931. *Signalism* <http://www.popflock.com/learn?s=Signalism>
2932. *Pavle Levi, Cinema By Other Means* https://books.google.rs/books?id=rT1nDAAAQBAJ&pg=PA98&dlpg=PA98&dq=signalism&source=bl&ots=FfI9egC37w&sig=v5BH3g_TF-0Zt0qPz5LLUOD_jYU&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiD24WCjITdAhXmMewKHZXHA-uE4HhDoATAEegQIBhAB#v=onepage&q=signalism&f=false
2933. http://casopiskult.com/tag/miroljub-todorovic/?sr_pismo=lat

2934. K. N. „Ko to korača desnom“ Književne novine, god. LXX, broj 1275–76, jul–avgust, 2018, str. 1–3.
2935. Ivan Šterleman, „Estetika signalizma“, Književni pregled, broj 17, april–maj–jun 2018, str. 17–19.
2936. Dušan Stojković, „Marina Abramović — signalistkinja“, Istok, god. V, broj 17, 2018, str. 147–151.
2937. Dušan Stojković, „Signalistička pesnička enciklopedija“ u „Šumadijske metafore“, Centar za kulturu Mladenovac, 2018, str. 19–21.
2938. Dušan Stojković, „Signalistička pesnička enciklopedija“ u Miroljub Todorović „Iz oka snovidećeg“, Centar za kulturu Mladenovac, 2018, str. 132–150.
2939. Miroljub Todorovic, „Artist Postage Stamps“ <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1981/Todorovic.html>
2940. Klaus Groh „Aktuelle kunst in Osteuropa“ <http://www.artpool.hu/2015/Groh/index.html>
2941. SIGNALIZAM Salon MSU 1875 <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1975/Signalizam.html>
2942. Miroljub Todorovic Lomholt Mail Art Archive <http://www.lomholtmailartarchive.dk/search?utf8=%E2%9C%93&q=miroljub+todorovic>
2943. Miroljub Todorović, „Signalistička istraživanja“ — „Signalist Explorations“, Galerija SKC, Beograd, 1973 <http://www.artpool.hu/MailArt/chrono/1973/Signalist.html>
2944. Dragan Bogutović, „Ogledalo čudesnog“, Novosti, petak 12. oktobar 2018.
2945. Dušan Stojković, „Planetaarni intervjui Miroljuba Todorovića“, Gradina, broj 82–83, 20118, str. 289–296.
2946. Vladimir B. Perić, *Galaksija signalizam*, Književne novine, god. LXX, broj 1277–78, septembar–oktobar 2018, str. 15.
2947. Slobodan Škerović, „Signalistička mašina“, Savremenik broj 270–271–272, 2018, str. 47–51.
2948. Uroš Ristanović, „Polni splet“, Savremenik broj 270–271–272, 2018, str. 51–52.
2949. Jelena Marićević, „Poetika ptice grabljivice“, Savremenik broj 270–271–272, 2018, str. 53–54.
2950. Jelena Marićević, „Brkovi pesničke svesti“, Savremenik broj 270–271–272, 2018, str. 55–56.
2951. Marko Đukić, „Ključ za govno“, Savremenik broj 270–271–272, 2018, str. 56–63.

Библиотека „Сигнал“

Са подбидлиотекама, ауторским колима
и бидлиофилским 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 савремене уметности, 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*, „Zeroscopiz“, 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 њросјор*, 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 грамаџолоџије*, есеји, Библиотека „Глоса“, „Сигнал“, Београд, 1996.
20. Vožidar Šujica, *Lisières, cicatrices*, поезија, La bibliothèque „Le point“, „Сигнал“, Београд 1996.
21. Мирољуб Тодоровић, *Звездана мистерија*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“ и „Беорама“, Београд, 1998.
22. Miroљub Todorović, *Signalism Yugoslav creative movement*, на енглеском, немачком, шпанском, италијанском, француском и руском језику, есеји, „Сигнал“, Београд, 1998.
23. Миодраг Мркић, *У шами 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, њејео*, роман, Библиотека „Делта“, „Сигнал“, Београд, 1998.
26. Miroљub Todorović, *Iz signalističkog dokumentacionog centra*, преписка, „Сигнал“, Београд, 1999.
27. Zvonko Sarić, *Šinjel do svanića*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“, Београд 2001.
28. ~ *Сиџналистичка ујџоџија*, зборник, „Сигнал“, Београд, 2001.
29. ~ *Signalizam umetnost trećeg milenijuma*, сепарат из часописа „Сигнал“ број 22–23–24, Београд, 2003.
30. ~ *Glasnici planetarnog — vizije signalizma*, 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. ~ *Razmišljajte o signalizmu*, сепарат из часописа *Сиџнал*, Београд, 2004.
34. Пија Бакић, Zvonko Sarić, *Preko granice milenijuma (Signalizam — izazov prestupa)*, „Феникс“, Београд, 2005.
35. Slobodan Škerović, *Indigo*, поезија, издање аутора, Београд, 2005.
36. ~ *Време сиџнализма*, сепарат из часописа *Градина* број 10/2005, Београд, 2006.
37. ~ *Демон сиџнализма*, сепарат из часописа *Савременик* број 146–147–148, Београд, 2007.
38. ~ *Планетарни видици сиџнализма*, зборник, Београд, 2010.
39. Adrijan Sarajlija, *Ogledalo za vampira*, роман, издање аутора, Београд, 2012.
40. Miroљub Todorović, *Apeiron*, verbal–visual novel, „Mycellium“, Smolensk, 2013.

41. ~ Изазов *сињализма*, сепарат из часописа *Књижевност* број 4, Београд, 2013.
42. Слободан Шкеровић, *Јерихон, Јерихон и њојме Крома и Смрћ ијайерја*, 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. Милољуб Тодоровић, *Neto propheta in patria*, полемике, „Everest Media“, Београд, 2014.
48. ~ *Сињолеће сињализма*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2014.
49. Слободан Шкеровић, *Јета • Будни се, Будни • Јерихонска мануфакћура*, песме, „Everest Media“, Београд, 2014.
50. Слободан Шкеровић, *Пројекат Брандон*, роман–поема, „Everest Media“, Београд, 2014.
51. Слободан Шкеровић, *Књија о Моритому*, песме, „Everest Media“, Београд, 2014.
52. Слободан Шкеровић, *Кофер*, блог роман, „Everest Media“, Београд, 2014.
53. Слободан Шкеровић, *Бизарни космојлов*, научнофантастична хаику поема, „Everest Media“, Београд, 2014.
54. Мирољуб Тодоровић, *Пандорина кућија*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2015.
55. ~ *Маија сињализма*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2016.
56. Јелена Марићевић, *Леишиимаџија за сињализам*, „Everest Media“, Београд, 2016.
57. Илија Бакић, *Читиње сињала*, есеји, „Everest Media“, Београд, 2017.
58. Franko Vušić, *Ћаробнице Crvenkaricina*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.
59. Илија Бакић, *Од и до*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.
60. — *Визије сињализма*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2017.
61. Слободан Шкеровић, *Поешика идеја*, „Everest Media“, Београд, 2017.
62. Мирољуб Тодоровић, *Из сињалистичкој докyментационој центри 2*, Сигнал, Београд, 2017.
63. Мирољуб Тодоровић, *Извори сињализма*, интервјуи, „Everest media“, Београд, 2018.
64. Душан Стојковић, *Планети сињализам*, Everest media, Београд, 2018.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

ТОКОВИ сигнализма : зборник / [зборник приредиле Јелена Марићевић Балаћ, Милена Кулић]. - Београд : Everest Media : Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, 2018 (Београд : Скрипта интернационал). - 291 стр. ; 21 см. - (Библиотека Сигнал / Everest Media, Beograd)

Текст ћир. и лат. - Тираж 300. - Стр. 281-283: Приређивачке напомене / Јелена Марићевић Балаћ, Милена Кулић. - Приређивачи зборника: стр. 284. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Bibliografija signalizma: стр. 285-288. - Библиотека „Сигнал“: стр. 289-291.

ISBN 978-86-7756-097-3
82.02СИГНАЛИЗАМ(082)
82.02АВАНГАРДА(082)
82.02НЕОАВАНГАРДА(082)

COBISS.SR-ID 272604428