

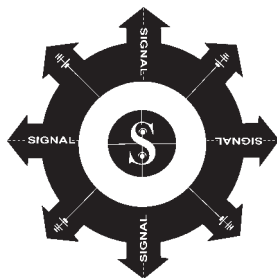
ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА



VISIONS OF SIGNALISM

ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА VISIONS OF SIGNALISM





Библиотека „Сигнал“

ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА

VISIONS OF SIGNALISM

Библиотека „Сигнал“

Библиотеку је основао Мирољуб Тодоровић 1970. године

Издавачи

„Еверест Медиа“, Београд

Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“

За издаваче: Бобан Кнежевић и Дејан Ајдацић

Уредник библиотеке и зборника: Зоран Стефановић

Насловна сѝрана: М.Т. Вид, *Свеѝови сиѝнализма*

Задња сѝрана: Иван Штерлеман, *Руски фуѝуризам*

Ликовно обликовање књижноѝ блока: Раде Товладијац

Шѝамѝа и ѝовез: „Skripta Internacional“, Београд

Тираж: 300 примерака

Званични сајтови

Сигнализам @ Пројекат Растко • Signalism @ Project Rastko

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

Сигнализам: манифести, студије, есеји, прикази

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

ISBN 978-86-7756-081-2

ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА

VISIONS OF SIGNALISM



Beograd, 2017.

САДРЖАЈ

7	ИВАН ШТЕРЛЕМАН	202	FERNANDO AQUIAR
	И ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ	202	ANDREW TOPEL
18	ИВАН ШТЕРЛЕМАН	203	ILIJA BAKIĆ
60	ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ	211	PIERRE GARNIER
85	ЈАНА М. АЛЕКСИЋ	212	КАРЛИС ВЕРДИНШ
92	ДУШАН СТОЈКОВИЋ	214	РАИМОНДС КИРКИС
105	ЈЕЛЕНА КАЛАЈЦИЈА	215	ЕИНАРС ПЕЛШ
110	ДАНИЦА ТРИФУЊАГИЋ	218	VIKTOR RADONJIĆ
113	GIOVANNI STRADA	218	NICO VASSILAKIS
114	МАРИЈАНА ЈЕЛИСАВЧИЋ	219	IVAN KOLARIĆ
125	JOHN HELD	220	BOBAN KNÉŽEVIĆ
126	FRANKO BUŠIĆ	222	МИЛЕНА КУЛИЋ
132	LUC FIERENS	229	VLADIMIR MILOJKOVIĆ
133	ПРЕДРАГ ТОДОРОВИЋ	233	DOBRICA KAMPERELIĆ
144	СВЕТЛАНА РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ	238	МИЛИВОЈ АНЂЕЛКОВИЋ
159	BORISLAV STANIĆ	246	NEMANJA MITROVIĆ
165	МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ	248	NIKOLA PEŠIĆ
173	СЛОБОДАН ШКЕРОВИЋ	252	NENAD PANIĆ
190	ЏИМ ЛЕФТВИЧ	253	STEVAN BOŠNJAK
192	VASILJE MILNOVIĆ	261	АДРИЈАН САРАЛИЈА
201	PETE SPENCE	269	ДЕЈАН БОГОЈЕВИЋ
202	DMITRY VABENKO	272	GIOVANNI FONTANA
202	KLAUS PETER DENCKER	273	ДУШАН СТОЈКОВИЋ



Аутоинтервју

Иван Штерлеман и Јелена Марићевић

БИЋЕ СИГНАЛИЗМА

1. Марићевић: За почетак, наведи кључне речи (или кључне сигнале) сигнализма, према сопственом осећају – да ли оне представљају нешто нужно најважније за сигнализам или га „откључавају“?

Штерлеман:

око, песничка наука...
машина, сигнал, свемир
дизајн, експеримент,

дефинитивно упућују на смерове сигналистичке поетике, с тим да стрелице не воде до објекта, већ односа. Стога, сматрам да га оне откључавају, а да је комуникација оно што је најважније, кичма сваког сигналистичког дела. Компјутерска поезија није у свом производу, материјалности песме, већ у процесу стварања и ишчитавања песме од стране писца-читаоца. У мејл арту картица нема исти значај, ако није послата поштом; искоришћена компјутерска картица која се користи као поштанска карта своју пророчку снагу има у свом пореклу, јер најављује еру дописивања преко компјутера, а можда и нешто што би се могло назвати *e-mail art*. Визуелна поезија има свој смисао у ефекту који производи у очима читаоца-гледаоца, не толико семантичким колико синтактичким односима између њених елемената.

2. Марићевић: Да ли те је сигнализам нечему научио и да ли је то уопште могућно – да ли уметност „учи“ неког нечему?

Штерлеман: Читалац, гледалац, или хајде да се изразим у духу XXI века, корисник, тај је који бира да ли ће нешто да научи. И у случају дела уметности која себе назива ангажованом, не може доћи до преношења жељене информације уколико нема добре воље од стране оног који информацију прима. Сматрам да 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. Дела Мирољуба Тодоровића, као што се може видети у његових есејистичким књигама, полазе од добро утемељене теоријске подлоге, стога у фрагментима често можемо наићи на цитате који нас из света књижевности и уметности могу упутити на дела из света филозофије, психологије и природних наука.

3. Штерлеман: Која је по теби најлепше опремљена сигналистичка књига и колико је дизајн битан у комуникацији између писца и савременог читаоца?

Марићевић: Вероватно да помишљаш на *Алгол* или *Текстум* и највероватније си у праву. Дизајн јесте важан у комуникацији између писца и савременог читаоца, он му пружа осећај удобности, па и уживања, мада, разуме се, није најважнији. Неретко, књиге упечатљивог дизајна истурамо на видне позиције полица, не бисмо ли уживали у погледу на њих, као на уметничку слику или фотографију. Када, пак, кажем да доприноси удобности, мислим на другачији вид удобности од визуелног – ради се о ирационалном доживљају опреме књиге, њеног формата и приањања на дланове. У том погледу су ми врло пријемчива Тардисова издања – *Свиња је одличан њливач и друже њесме*, *Торба од врбовог џрућа...* или баш издања библиотеке *Сигнал* – страсна мера најадекватнијег могућег формата и лакоће, покретљивости и преносивости књиге. Преко те, назови – удобности, остајемо дуже уз књигу и успостављамо са њом бољи продор у садржину.

4. Штерлеман: Када се говори о сигнализму, јавност одмах помишља на његовог родоначелника Мирољуба Тодоровића. Ког би ти аутора још издвојила као неког ко је дао значајан допринос експанзији сигналистичких идеја?

Марићевић: Поменула бих Илију Бакића и Слободана Шкеровића, који имају оно што сам назвала упечатљив индивидуални печат. О њима, до сада барем, нисам писала, али јесам помишљала њихово *Њисмо*. Бакић је, као и Мирољуб Тодоровић, дипломирани правник, занимљив је приповедач, а *Доле, у Зони* је његова прича, али наслов избора прича која ми је подстицајна за размишљање. Можда је и овај читалачки осећај сталкеровски – кад се нађемо у *Зони* неког дела будемо обазривији него иначе и не чинимо ништа, јер шта ако нас Зона суочи са оном најдубљом жељом која није тако племенита, која није ни близу племенитости, која се сведе у овом случају на то да пишемо не из спонтане побуде, већ ради ко зна којих вануметничких или занатско-цеховских циљева. На нове могућности сагледавања и семантизације „вампирологије“ у српској књижевности – у низу од Саве Савановића, преко Пекића и Мирјане Новаковић, одређује се *Огледало за вампира* Адријана Сарајлије (завршио Медицински факултет), као „увод у вампирологију савременог друштва“. И његове приповетке, као и Бакићево дело, увршта се у парадигматичне када је реч о савременој српској фантастици (Илија Бакић је за 2017. годину добио награду *Сћанислав Лем*). Слободан Шкеровић има сјајне песничке идеје (а богме и контроверзне есеје). Његова научнофантастична хаику поема *Бизарни космојлов* је књига која радује моје песничке нерве, о којој желим да пишем и за коју ћу радо изгланцати тастатуру. Има ту старог доброг праисторијског изазова сигнализма (*Шаманијага*), слова као

слике, слике као наслова, песме као слова и песме као превода слике. Будући образовањем ликовни уметник, унео је и у језик новуме из овог домена, попут својевремено надахнуте Марине Абрамовић. У сигналистичку радионицу провиривали су и Миодраг Булатовић, затим клокотристи, дакле, и уметник тзв. „фантастичног реализма“, али и перформери/ глумци. Наклоности су показивали канонски песници и писци (Павловић, Павић, Матић), али и есејисти нешто класичније оријентације (нпр. Џацић). Веома важан за сигнализам и његову рецепцију јесте свакако Миливоје Павловић, чији и књижевни и новинарски рад имају ауру препознатљивог и вредног, што се може рећи и за Душана Видаковића, његове новинске текстове и поезију. Душан Стојковић, пак, критички је испратио „певање и мишљење“ сигналистичког стварања, али се и сам уметнички остварио. Од важнијих уметника који су оставили трагове када је реч о поетици сигнализма и неоавангарде, треба поменути континуирана прегнућа Добрице Камперелића; затим и песника и визуелисте, прозаисте, мејлартисте Звонка Сарића, те језичке и синтаксичке експерименте „форензичке фразеологије“ Франка Бушића. Уредник обновљене библиотеке „Сигнал“ и последња два сигналистичка зборника, Зоран Стефановић, велики је део посветио есејистици, али и „револуционарним“ песничким огледима и промишљањима. Драган Латинчић и Матија Анђелковић, будући инспирисани сигнализмом, компоновали су две композиције „Хладно“ и драмску кантату „У рудницима кише“ (CD дискови су у додатку сепарата *Демон сигнала* и *Изазов сигнала*). Многи странци стварали су и стварају и данас у пољима сигналистичке поетике или инспирисани сигнализмом. Да поменемо само неке: Кејичи Накамура, Џим Лефтвич, Клаус Грох, Реид Вуд, Џон Бенет, Ендру Топел, Дмитриј Булатов, Клементе Падин, Клаус Петер Денкер, Лик Фиренс, Микеле Перфети. Запажа се, дакле, да није могућно издвојити само једну или тек неколико личности јер је, као у „Песми над песмама“, много уметника ставило свој печат на сигналистичко срце, а ту су и песници, писци, ликовни уметници, музичари, правници и лекари...

5. Марићевић: Са којим би ти писцем, песником, уметником уопште (било домаћим, било страним) упоредио Мирољуба Тодоровића и зашто? Напиши о томе есејистички муњограм, сигнал-есеј или скицирај нацрт за есеј.

Штерлеман: Туреуриџер поезија Мирољуба Тодоровића мислим да има претка у радовима Стефи Киеслер која је у часопису *Де Сџиџл* објављивала под мушким псеудонимом Пиетро де Сага, свакако 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 књижевности и сликарства. Књижевност вапи за новим језиком – тиме су се водили и аутори историјске авангарде, па су својевремено

са речи прешли на знак, међутим, увођењем компјутерске картице и компјутерског језика у свет уметности, Мирољуб Тодоровић је оставио специфичан траг у историји авангарди јер у овом вишемедијском уметничком експерименту језичко није допирало из књижевности или сликарства, већ из света науке. Стога, можда би било боље Тодоровића упоредити са Аленом Тјурингом или Џон фон Нојманом. Али, не треба заборавити ни инспирацију филозофским делима, ту су пре свих Макс Бенсе и Жак Дерида (*The Reader*). Након Тодоровића, велики допринос на пољима визуелне поезије и сигналистичких колажа дао је и, осам година од њега млађи, Славко Матковић. Вероватно црпећи инспирацију из сличних извора ови аутори су у својим радовима користили сличне стратегије (визуелна обрада компјутерског отпада, организација слова на отвореном простору...) тако да бих као сличне Тодоровићу пре навео неке ауторе који су се афирмисали управо у часопису *Сигнал*, инспирисани његовим раним делом. Наравно, никако не би требало заборавити Љубомира Мицића и зенитизам, који је у естетичком смислу за двадесете године био оно што је сигнализам био за седамдесете. Погледаћемо нпр. његов калиграм „Аероплан без мотора“ због ког је 1926. позван на суд; он ће нас подсетити на неке сигналистичке визуалије, међутим и поред многих поетичких поклапања јасно је да сигнализам није подгревање зенитизма и сличних покрета, већ нешто ново које се наставља на њих и у исто време преиспитује њихове домете. Сигналистичком изразу, од свих авангардних уметника који су објављивани у *Зеници*, вероватно је најближи Јо Клек (Josip Seissel), пре свега са скицом за корице књиге Маријана Микца *Ефекти на дефекти* (1923) и колажима *Во имја зеницизма* и *Људи су убице* (1924).

6. Штерлеман: Са којим би га ти аутором упоредила?

Марићевић: Роберт Музил – студирао на техничким школама у Брну и Штутгарту машинску струку; пет година се бавио филозофијом, логиком и експерименталном психологијом. „Одлучио се за слободан, никаквим обзирима неспутан позив књижевника, а располагао је огромним знањем: потпуно је познавао филозофију пресократоваца, црквених отаца, схоластичара, као и најновија достигнућа у хемији и физици, или склоп мотора“. Мирољуб Тодоровић дошао је на идеју о „синтези поезије и егзактних наука“, интересовао се за хемију, биологију, физику, астрофизику.

Музил као песник, можда је „не само најегзактнији писац у историји књижевности, како га је Херман Брох назвао, него и најбогатији сликама и метафорама“. Један од одељака његове књиге *Заоставштина за живога* носи наслов „Слике“. Међу жанровским одредницама Тодоровићеве *Торбе од врбовог џрућа*, могу се наћи: кратке приче, снови, нађене приче и слике приче. За Музилове слике важи да уносе тајанственост, представљају загонетке, које „остају обично неодгонетнуте“, док су Тодоровићеве „слике“ или визуалије које прате

текст или занимљиви цитати који осликавају живот неког знаменитог уметника (Лаза Костић, Дали, Црњански, Данте, Гогољ, Џојс, Паунд итд), научника или велике личности (Тесла, Милунка Савић) или ауторови, такође загонетни, снови, одломци из дневника и сл. За разлику од Музилових слика, Тодоровићеве су подређене сигналистичкој поетици, делују јасније и транспарентније, мада нису лишене вела тајанства, који се осећа тек након сагледавања књиге у целисти.

Софронијевић је Музилову причу „Кос“ одредио као једну од најзначајнијих његових прича, додавши: „У њој је прави предмет накнадно 'доживљавање' одређених 'необичних' појава из стварног живота, које су краткотрајне, недовољно дефинисане и делују више као неки сигнали“. Музил је јунаке ове приче назвао Аједан и Адва (A1 и A2), што може да упути да ликове посматрамо као векторе, посебно ако имамо у виду да се у причи јављају стрелице (\rightarrow), које један од јунака одашиље из авиона. Вектори имају интензитет, правац и смер као математичке величине, и по томе се разликују од скалара који имају само интензитет. Уколико у јунацима препознамо векторе, онда нам се сугерише занимљива аналогија по којој човеков живот и његова динамика функционишу као вектор, подложен да га други вектори мењају, усмеравају, гурају и одређују му правац у ком ће се кретати. С друге стране, у Музиловој причи „Адва је приповедач, а Аједан слушаца“, тако да је и само приповедање и рецепција условљено математичком категоријом. „Оно што је било, природно је да нестаје кад се човек мења ... то што је нашој глави омогућено стално кретање или чињеница да она не досеже ни до чега, на то смо навикли“, каже јунак.

Код Тодоровића Живот је одређен једначином V (Живот) = P (Поезија)/ M (Смрт). За Музилове јунаке, Живот је изједначен са приповедањем и преломљен птицом кос, црном и енигматичном као смрт, али и бајковитом и мистериозном, да је можемо означити непознатом (X). Дакле, Музилова једначина би била V (Живот) = P (Причање)/ M (Смрт) ~ K (птица кос). Разлика је, дакле, у књижевном роду и у емблематизовању смрти, а питање је да ли разлика у књижевном роду може да се схвати као не тако занемарљивом. Поезија је више божанска и има у себи нечег вечног, па је Тодоровићев Живот представа разломљене божанске појаве, вечности и смрти као нечег што је ограничава. Приповедање може да се схвати као овоземаљска категорија, међутим, будући да постоји у тајанственим оквирима и песничким метафорама (кос), можда и може да се приближи поезији.

7. Марићевевић: Испричај причу (новелу, басну или нешто слично) о себи и сигнализму, вашем упознавању, односу, истраживању, надахнућу итд. Како је све почело, којим токовима иде, којим токовима не иде, а којим би могло.

Штерлеман: За сигнализам сам начуо од тебе, или се та реч провукла до мојих ушију на неком од предавања професора Гојка Тешића. Свакако, први контакт се остварио негде 2013. године, online куповином

књиге *Наравно млеко ѿламен ѿчела*. Сећам се да сам тих дана по други пут читао књигу Марка Данијелевског *Кућа лисџова*, овај пут с много више пажње поклоњене визуелној страни текста. Тада се појавио поштар који ми је испоручио књигу сигналистичке турewriter поезије (несвесни мејл арт) која је у том тренутку заједно са књигом Марка Данијелевског променила мој поглед на уметност. Пронашао сам се у Тодоровићевим манифестима. Његова храброст у авангардистичким иступањима на пољу поезије у том тренутку је и мене охрабрила да остварим неке моје потиснуте замисли. Нешто касније, када нам је професор Тешић донео *Алгол* на једно од предавања одлучио сам да као семинарски рад напишем текст са насловом „Дада компјутер“, који је потом објављен у *Лешојису Мајшице српске*. Био сам добро упознат са ауторима историјске авангарде, међутим, тек преко сигнализма сам дошао у додир са флукусом, бразилским конкретистима, естетиком Макса Бензеа, концептуалном уметношћу и осталим новинама које су изродиле из нове авангарде педесетих и шездесетих.

На плану компјутерске уметности се урадило много, могло би и више, али већина аутора од таквог подухвата одустаје јер наша свака трећа активност на интернету на овај или онај начин има везе са сигнализмом, стога би се таква дела тешко истицала као аутентична. Идеје сигнализма би требало пренети на поље музике, на чему ја активно радим у последње две године са жељом да остварим први сигналистички музички роман. Ефикасно би било стварати мултимедијална дела, где би се у нечему налик видео споту сретали књижевност и сликарство, визуелна и гестуална поезија, скулптура и компјутерска анимација. Могло би се кренути и у смеру нечега што бих ја окарактерисао термином густативна уметност. Како би привукли пажњу улењене публике можда би било добро вратити се перформансу. Песник мора да стоји иза своје поезије, онако како један хип-хоп музичар мора да стоји иза свега реченог у својим песмама. Ту не мислим на биографску везу између уметника и дела, већ на вољу за самопромоцијом каква је била присутна у периоду неоавангарде, где је простор уметничког дела постало тело уметника.

8. Штерлеман: Испричај причу (новелу, басну, бајку или нешто слично) о теби и сигнализму

Марићевић: Нека на трагу твоје идеје о проширивању на поље музике, буде у том духу:

Бибер и Биберче

Ако мислиш да је било шта боље од празних руку, вараш се. Али, много је хладно кад су руке празне. Кад жена није могла да има дете, тражила је да роди макар змију, макар шерпу или макар брабоњке као у неким палестинским народним причама. Тражила је да то буде макар мало дете попут биберовог зрна. И Биберче је добила, али мало која жена успе да од тог Биберчета створи нешто више од обичног

зрна, сумњивог потенцијала, потенцијала у који нико не верује. Када сам добила Биберче претворила сам га у жељену ноту, мада нисам могла да је чујем и нисам за њу имала адекватан кључ. Али сам осећала да ће Биберче постати веће од биберовог зрна, од ноте солмизације, да ће постати човек када прође све своје фазе



и када се на том путу сретне са принцемом ♪. Када се одсвира све, Биберче ће пронаћи срећу, своју слободу и проћи ће кроз врата краја II. „Хеј, Биберче, то смо ми, браћа по матери“, рећи ће неко с друге стране краја – „рођени по сваку цену и тек да некој жени руке не би биле празне, да би свирала. Дођи, Биберче, постаћеш Бибер, цела нота која траје, преко које се тек тако не прелази. Да би постао Бибер, није довољно да протрчаваш лествицом – кратка нота и даље је Биберче. Да би постао зачин од кога се кија и кашље, од кога застаје дах, а очи сузе, не смеш да дозволиш да те самелеу у биберов прах. Желим ти, брате, да постанеш, као и ја, барем зрно у утроби или на репу виолинског кључа ил' нота – цела, лепа и бела попут анђела коме су крила или нотна пераја непотребна“:



Осим приче, и осим историјата о мом и односу наших генерација према сигнализму, о чему сам писала у интервјуу са господином Видаковићем у *Маџији сигналазма*, могла бих да подвучем једну, за мене особито важну ствар и осећај, када је реч о овом правцу. Ради се, наиме, о традицији сигналазма и сигналистичкој историји српске књижевности, алтернативној, неканонској, али преко потребној. Осим Деретићеве *Историје српске књижевности*, те осим симпатичне *Сторије српске књижевности* Петра Милошевића, ми немамо синтетичку историју наше литературе. Трагајући за склапањем алтернативне историје, макар од мозаика или кроз само стваралаштво, дошла сам до две идеје. Прва се тиче склапања у једну целину *Историје старе српске књижевности* Димитрија Богдановића, *Историје српске књижевности барокног доба* Милорада Павића, *Историје дубровачке књижевности* Злате Бојовић, *Историје српске књижевности: Класицизам и Предромантизам* Милорада Павића, *Историје српске књижевности: Романтизам* Миодрага Поповића, *Српски реализам* Душана Иванића, *Српско јесништво (1901-1914) 1-2* Драгише Витошевића, *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892-1918* Предрага Палавестре, *Српски експресионизам* Бојане Стојановић Пантовић, *Послерајна српска књижевност 1945-1970* и њена *историја* Предрага Палавестре, па што да не и *Апокрифна историја српске (јоси)модерне* Саве Дамјанова. Сигналистичка историја српске књижевности ишчитава се кроз саму уметност, међусобан дијалог са

традицијом, епохама и стиловима, са препознавањем естетизованих континуитета, али и кроз минус поступке и субверзиван однос према традицији. У тој књижевноисторијској драми, „читати сигнале“ (како каже Илија Бакић) постаје императив.

9. Марићевић: Одрепуј сигналистичку песму или плуни шатро жваку :) или састави загонетку којој би одгонетка била сигнализам-

Штерлеман: Да би такав подухват представили потребан нам је аудио снимак, тако да ћу сигналистички реп оставити за неку другу прилику. Али бих овде могао нешто рећи о преосталим могућностима сигналистичког деловања, тј. путевима којима би сигналистичко истраживање могло да крене. Након што смо исцрпели готово све могућности визуелних истраживања и утврдили на које језичке и формативне елементе књижевност и уметност могу да рачунају, требало би кренути у истраживање звучног простора поезије које нам олакшава развој савремене технологије. Ми данас можемо, не само на компјутерима, већ и на својим мобилним телефонима вршити вишеканално снимање звукова, чиме би симултанализам авангардне поезије доживео свој врхунац; радило би се о звуковима који се не преклапају, већ се истовремено региструју у ширини звучне слике. Ми композиције можемо прилагођавати *surround* системима, различите речи постављати на леву и десну слушалицу како би призвали ефекат присутности ђавола и анђела на раменима слушаоца, користити еквилајзер и реверб како би глас сместили у одређени простор, нпр. глас из друге собе, из кутије, из катедрале, итд. Тиме би звучни контекст за слушаоца-читоца имао исти онај значај који су визуелни односи, тј. синтактички поредак елемената уметничког дела, имали у визуелној поезији. На једном таквом пројекту радим већ дуже време и надам се да ћу ускоро моћи нешто од тога да понудим јавности.

10. Марићевић: Зашто је важно да сигнализам не падне у заборав и у чему би се састојала његова бит и смисао постојања, па и „трајања“?

Штерлеман: Самим својим настанком у јеку неоавангардних експлозија на светској сцени почетком седамдесетих, када је не само био у кораку са оним што се дешавало у свету, већ и испред времена, заслужио је да остане упамћен и „негован“ од стране историчара књижевности и уметности као једини наш покрет, уз зенитизам који је успео да оствари такав инострани успех. С друге стране, сигналистичке идеје су и даље свеже. Мисија раних седамдесетих јесте испуњена, нпр. данас су идеје визуелне поезије присутне свуда, од индустријског дизајна преко интернет сајтова до флајера у вашем поштанском сандучету. Сигналистичка поезија седамдесетих, данас произведена, не би више имала ефекат какав је имала у том времену, међутим, млади аутори

инспирисани том раном фазом сигнализма стварају дела која намерно подсећају на тај период, не са жељом да опонашају авангардна остварења у класицистичком маниру, већ да преиспитају путеве којим су се те раскрснице кренули наука и уметност.

11. Штерлеман: Да ли је рана фаза сигнализма испунила своју мисију и где се све данас примећују њени резултати?

Марићевић: Рана фаза сигнализма, ако мислиш на сцијентизам, јесте можда језгро које свој смисао и полет и даље изражава у пуном интензитету. У томе видим капсулу за спас хуманистике – њену енкаустику са природним наукама. Техником енкаустике боје се везују воском на дрвеној или мраморној подлози, што доприноси очувању и отпорности боја. Отпорност и дуготрајност уметности, њен опстанак и у данашњој ери јесте у осмишљавању енкаустичких комбинација. Ако ће томе допринети математика, хемија, физика, са чим, видели смо, сигнализам има везе – само изволите, све је добродошло на тест уметничке компатибилности.

12. Марићевић: На која питања наше епохе и духа времена сигнализам по теби даје одговоре?

Штерлеман: Питање перцепције на преласку из гутенберговске у електронску цивилизацију, могућности симбиозе човека (уметника) и машине, поетизације *џогџовора* једног језика (у случају шатровачке књижевности), последице логоцентричног приступа уметности...

13. Штерлеман: Верујеш ли да постоји нека завера против сигнализма у круговима историчара уметности?

Марићевић: Можда постоји, а можда има друго име – немар. Покушају то да објасним нечим о чему често размишљам. То је избор за најбољи роман године или најбољу књигу или било шта најбоље. За тако нешто, важно је бити видљив – добар издавач, дистрибуција, реклама, контакти итд. А шта ако је неко релативно непознат или под псеудонимом написао нешто никад виђено, сјајно, литерарно узбуђујуће, код мањег издавача или библиофилски, и то остане непримећено сад и касније и после? Можда тој књизи ништа не би помогло или би можда требало да се за њу унапред нађе неки наручилац. Шта би било решење? Унајмити ловца на добре књиге (неког попут ловца на спортисте). Ако издавачка кућа жели да имитира спортски клуб, може платити књижевног менаџера, бескомпромисног ловца и критичара коме је једини интерес – добра уметност, који ће читати све и који никога неће запоставити и заобићи. А овако, ако неко нема интерес – лични, материјални или ко зна који, не да ће намерно запостављати делове свог културног наслеђа, већ ће му бити свеједно да ли је то његово културно наслеђе или кутија соли.

14. Марићевих: Образложи или кажи шта мислиш о синтагми „естетика сигнализма“?

Штерлеман: Један вид експеримента је био тај да, како је то Бранимир Донат образложио, реч више није битни преносилац значења, садржај није више сахрањен у речима, већ у синтакси знакова смештених на површини или као фонолошка реалност. Ако је сликарству могло да се догоди апстрактно сликарство, зашто нешто слично не би могло да се догоди и у поезији? Цивилизација слике, велико доба истраживања, естетику сматра науком о човековом естетском освајању стварности. Сигнализам треба посматрати управо у том контексту. Андреј Бели је у једном свом есеју „Смисао уметности“ рекао да ће можда „промена природе човечанства ослободити постојеће уметности од властите форме, али ће то бити потпуно незамисливе уметности.“ Са теоријом информације долази мишљење да је стварање уметничког дела рационалан процес, нпр. визуелни песник прилази стварању са циљем да конструише односе између знакова који ће изазивати перцептивну зачудност, дакле, примарно је како се порука саопштава, а не шта се саопштава, маклуановски речено, медиј је порука. Тако се с развојем уметничких техника бришу границе између сликарства и скулптуре, али и књижевности, јер у једном тренутку текст постаје скулптура. Напушта се обичан језички простор, знакови напуштају своје конвенционалне функције, стварају се супер знакови, итд. Андреј Бели је пророчки најавио долазак сигнализма и концептуалне уметности када је у већ поменутом есеју рекао да се „пред нама отвара излаз из уметности, тј. из зачараног круга постојећих уметности. Истовремено, оне постављају принципијелно питање о томе шта је то стваралаштво. Али исто ово питање поставља и савремена теорија спознаје“. Сигнализам се тако не појављује само као уметнички покрет, већ и као теорија уметности кроз њену праксу.

Битно је схватити да сигналистичка поезија у ужем смислу, визуелна поезија, није сам сигнализам. Сигнализам обухвата и друге жанрове, као што су компјутерска, феноменолошка, технолошка, *readmade* стохастичка, апејронистичка, шатровачка, гестуална поезија, објект-поезија, мејл-арт, итд. Стога треба имати на уму да сигнализам није злокобни непријатељ језика, већ да све његове манифестације почивају на експерименталном приступу уметничком стварању. Међутим, морам признати да је мене сигнализам највише заинтересовао управо тим „непријатељским“ односом према језику, а ту пре свега мислим на „Анаграме“.

Конструкције сигналистичке визуелне поезије изазивају пажњу и књижевних и ликовних критичара, у исто време се могу посматрати и као песме и као слике, али и као и песма и слика у исто време, стога, у проблем који би ословили са „естетика сигнализма“ не можемо ући чисто из књижевних или ликовних кругова. Да би говорио о естетици сигнализма морамо бити упознати са естетиком апстрактног сликарства, као и са савременом књижевном естетиком. Опет, одређена

решења у сигналистичкој поезији се не могу схватити без познавања теоријских радова Ролана Барта или Жака Дерида. Сматрам да је „Библија“ естетике сигнализма *Естетика* Макса Бензеа, која је додуше тек 1978. код нас објављена у целини, међутим, са текстовима познатог немачког филозофа, читаоци су се могли упознати кроз текстове објављене пре свега у загребачком часопису *Пишања*, који су се појављивали паралелно са сигналистичким бумом почетком седамдесетих. Када сам спомињао дизајн у контексту сигналистичке визуелне поезије, ту сам пре свега мислио на утицај Де Стејла (De Stijl) и руског конструктивизма, с тим да сигналистички визуелни радови никад нису рађени за нешто, као нпр. Родченкови дизајнерски радови, већ су уметничка дела сама за себе, без позивања на револуционарну позадину, без производа чија би били реклама. Још један од битних домета сигнализма, и то пре свега сцијентизма, али не као фазе, већ спирале која се провлачи кроз читаву историју сигналистичког стваралаштва, представља егзоестетика, коју је чешки естетичар Мирослав Кливар означио као грану естетике која проучава естетске односе и вредности у ванземаљског стварности Универзума. Човеков нагли продор у свемир је са собом повлачио и нова високоразвијена технолошка средства, која су својом атрактивношћу изазвала многе новине у свету дизајна. Визуелни елементи извештаја о истраживању свемира налазе своје место у визуелним радовима Мирољуба Тодоровића који је један од првих светских уметника који је своју уметност отворио у том правцу. Сличан однос према техници су имали дадаисти и конструктивисти у периоду историјске авангарде, међутим простори које је отварала технолошка револуција након Другог светског рата, били су посве другачији од оних из међуратних година. Организацији слова, атомима језичког материјала, песник више не приступа као инструменту преко ког ће пројектовати одређену слику у уму читаоца, већ их посматра као визуелне елементе којима ће се користити попут апстрактног сликара или дизајнера, не стављајући у први план њихову семантичку страну. Након што перципирамо сигналистичко платно попут апстрактне слике, у многим случајевима ћемо приметити како се пред нама отварају могућности песме. Из једне сигналистичке визуализације може настати више песама, аутор је тај који те могућности читаоцу отвара, међутим читалац је тај који ће изабрати свој пут. На тај начин се пред нама појављује питање ко је заправо аутор ове песме и да ли је у питању само један аутор? Овде постаје јасно да је још једна кључна књига за разумевање сигналистичке поетике *Одворено дело* Умберта Ека. На крају, битно је да схватимо да сигнализам не тежи ка антиуметности, већ новом схватању уметности и новом приступу уметничкој комуникацији. Поезија коју доноси сигнализам на поље историје књижевности многе књижевне теорије оставља непотпуним, па чак и оне које се пишу у шестој и седмој деценији двадесетог века. Сигнализам је показао како свака теорија уметности има своју уметност, а да чим би неки уметник-одметник својим делом изашао ван познатих оквира уметности, велики теоријски системи би пали у воду.

Иван Штерлеман

СИГНАЛИЗАМ И ЛИНГВИСТИКА

Зденко Лешић у у књизи *Језик и књижевно дело* наводи речи Т. Е. Хјума „да је поезија увијек авангарда у језику, прогрес језика, освајање нових аналогија.“ 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 *Стварност и утопија* 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 тенденције песника од футуризма, руске заумне поезије, дадаизма, летризма, па до визуелне и конкретне поезије неоавангарде, 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

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

2 Ibid.

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

сферу уметности као научног пројекта, у ком сарађују и аутор и чита-лац 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 лакоом жртвом свакојаким 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 глобалну комуникацију без ангажовања преводилаца, 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.

4 Тодоровић, Мирољуб Алгол, Рад, Београд 1980, 39.

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

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.

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 под-разумевајуће правило – линеарност писаног текста. Побуна против тог правила је озбиљније кренула са Аполинером, 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).

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 пјеснички процес инициран.¹⁰ У књизи *Стварности и утопија*, Тодоровић објашњава да у конкретној 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. (...) Сликровни 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

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

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

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 *Сигнал*, 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 Ђердан Јосипа Стошића, која је убрзо након објављивања 1951. забрањена.

11 Тодоровић, Мирољуб *Стварности и утопија*, Алтера, Београд 2013, 153.

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

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 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 вриједностима 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 ХХ 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 икада, одређена књижевно-уметничка

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 утопија, 114).

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“, Летопис Матице српске, књига 494, свеска 5, новембар 2014, 674-700.

18 Кот, Јан Структуралистичка контроверза, Просвета, Београд 1988, 176.

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 Дојса, 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 мајерије* и *Пушовање 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:

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

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

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.

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 покушајима 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 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 Тодоровићеве поезије, могу имати разновразне 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 изван 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

21 Ibid, 55.

22 Тодоровић, Мирољуб Алгол, Рад, Београд 1980, 21.

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

24 Ibid, 54.

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 бонтона они истовремено шире пространства поетског језика и онемогућавају да наредни покушаји сличног атака 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 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 спрези 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 песништва, што Тодоровић и отворено каже у „Фрагментима о сигнализму“: „Авангардна

25 Ibid, 56-57.

26 Лотман, Јуриј Структура уметничког текста, Нолит, Београд 1976, 61.

27 Ibid.

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

(сигналистичка) уметност налази се у ситуацији тоталног прекида са традицијом“. Тај прекид се огледа у „друкчијем схватању функције уметности. Дела сигналистичке уметности поред 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 науке“²⁹. 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 много-струко 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 „гутенберговским фонтом“. Узмимо на пример „Алфабет“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

29 Тодоровић, Мирољуб Наравно млеко пламен пчела, Градина, Ниш 1972, стр. 11.

30 Тодоровић, Мирољуб Алгол, Рад, Београд 1980, 39.

31 Види: Филозофска истраживања, посебно 103-110.

32 Тодоровић, Мирољуб Алгол, Рад, Београд 1980, 175.

33 Тодоровић, Мирољуб Алгол, Рад, Београд 1980, 147-160.

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 ‘Какво 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, алфабетом 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, надреалисти, *fluxus* – све је уметност и сви могу да је раде), или уметности уопште ни нема (дада). Занимљиво је то да је флукусус 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 „т“ 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, 蛇 (*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

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.

37 Општа лингвистика, прев. Сретен Марић, Нолит, Београд 1977, 142.

38 Види: Ibid, 194.

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, звуждањем 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.

Мимологије Жерара Женета у поглављу „Сликање и извођење“ носе коментар књиге *Расправа о механичкој њворењу 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 ступњеве 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.

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

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

Када је човек исцрпио два врела вербалног опонашања, у виду ономатопеје и именована помоћу метонимије и метафоре, „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 именоване 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 *слика̄ӣӣ с̄ӣварӣ*.“⁴² То је место на ком интервенише писмо, „на свој начин задужено да, као што ће рећи Маларме, надокнади оно што језику *недостиаје*“. 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 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 одсуственост знака постаје самим знаком.“⁴⁴ Дакле не ради се о некаквом „песничком трику“, већ приказивању Бартове теорије у пракси.

41 Ibid, 94.

42 Ibid, 98.

43 Ibid, 99.

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

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 Сосировом тврђом 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 сосировске лингвистике и фоноцентризма која се паралелно одиграла и у дискурсу савремене филозофије језика. Међутим, то није окрет од лингвистике, већ прилазак, јер 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

45 Види: Општа лингвистика, прев. Сретен Марић, Нолит, Београд 1977, 84.

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

47 Тодоровић, Мирољуб Стварност и утопија, 120.

48 Општа лингвистика, 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).

неограничен⁵⁰. 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 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, задире 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 Дериде *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 Тодоровића, или *Пусџолини* 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,

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.

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

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

56 Ibid.

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 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 *Алџола* 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. 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).

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

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

59 Тодоровић, Мирољуб Алгол, Рад, Београд 1980.

60 Ibid, 97.

61 Ibid, 97.

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 именовано 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 триплетни, 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 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 фразама „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-a*, јер они представљају хипостазу фразе „лични печат“ аутора. Врхунац представља „визуелна хомонимија“ празне беле

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 микроорганизме.

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. Тодоровић наликује Чомском у томе што је у својој првој фази приступао фенеменима језика лабораторијски, експериментално. Он као и Чомски „трага за принципима не у живој језичкој маси него у комбинацијама лабораторијског типа“⁶⁴, с тим да Тодоровић не жели да доказује језичку 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 Хјелмслевљевоу 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.

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

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

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

66 Ibid, 100.

Ivan Šterleman - ...

A. Schöenberg *Verklärte Nacht*

Senka jeseni se šunja stazama vrta
 miluje kamene anđele i gumene patuljke
 bršljen pojeo je stubove
 u fontani pliva lišće
 kanta za đubre izdiše mušice
 Na kraju crne uličice žive mrtve ljubičice
 Noć ima dah ubice
 unosi mi strah u lice
 skamenjen pogled iza šimšira
 u boju noćnih leptira i šišmiša
 prišivam reči za papir
 stari satir u horoskopu pola jarac pola...
 staklo razdvaja dva sveta
 šum uma šume I Šenbergova kaseta
 Bdim nad tajnama koje noći bi van
prođe mi dan
 Te besmrtne rečenice što zbrišu pod abažur
 svaki put kad neko uđe...
Jeste l' za čaj ili kafu?

Richard Strauss — *Metamorphosen*

Moje
 beležnice za beležnice
 studentski stihovi u ritmu železnice
 koverta, registri, šahovske figure, globus, mape, crtež atomske
 strukture
 Produkt masovne kulture
 Sanjam glasove i rune, ručne satove iz kojih časovi iscure
 (Luj XVI frizure) u podrumu sam zaključao strahove u bure...
...Hvala Roberta čaj će biti u redu!
 ...te besmrtne rečenice
 što beže od mene pod njene nesretne pletenice
 dok pijem anestetike
 prosejavam estetiku iz etike
 (~~listam rođendanske čestitke~~) čitam stare pesnike
 u prevodu na strane jezike, koje ne znam - TO JE MUZIKA!
 98,6 °F, baršunasta tekstura nameštaja
 luger i slika Hamerštajna
 ogledalo s baroknim ramom...
Vaš zeleni čaj sa nanom!
 ...Hipnotisan beskonačnim prostorom nad ponorom tražim odgovor
 koji nemaju ni glave ovenčane lovorom
 ...njene besmrtne rečenice što deluju ko hloroform
 na mozak koji izgleda ko omamljeni oktopod
 Vrat očiju u terarijumu izdiže puž,
 još čuvam slamčicu na kojoj je njen ruž
 Oh, da li sam ja duž?
 Oh, da li sam ja puž i ko je pisac ove kuće?
 Ko je pisac ove kuće?

Rasute kartenastaklenoj pločistola

gledam u oči snova
ko noći sova

senka od stolice: nadrealističko slikarstvo

Hteo sam da budem Donatelo, ne da se bavim novinarstvom

zvečka **Od Osušenih Orah**

par opuštenih koraka otuđenim sobama

Ovaj stan je mandala. Moj san je Kabala.

Tvoj plan je da šljaka svih dvaes kanala.

...svi težimo lovi

još uvek rime pišemo u dečijoj sobi
Lego dvorac i vitezovi Kralja Lavljeg Srca
recke riba koje doveo sam do vrhunca

(-----)

Kikiriki gutam kao šaku tableta

repujem pred globusom

u strahu planeta

uramljeni
Kjubrik

plišani klov iz Stivena Kinga
i limena sfinga

Utorrent upaljen, kriminal ne spava

iseći iz novina i fragmenti po sveskama

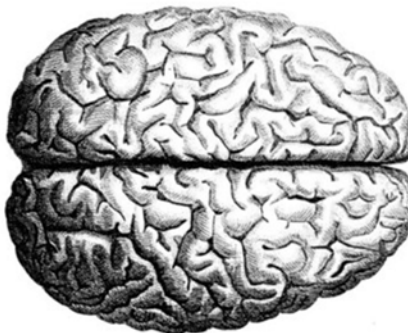
nečeg većeg od mene što gradi se samo

svakim novim danom...

lagano...

svaki umetnik zna da je život beskrajno složeniji od nauke. on ne čita, on traži nešto čudno, drugačije, odstupajuće. za njega je pitanje od izrazite važnosti: da li će knjiga (engl. book) očuvati svoj obraz (lat. bucca). on dobro zna da zli ljudi nose skupa odela. dobrog umetnika ne možete prevariti ukoliko on ne želi da bude prevaren. njegov mozak izgleda kao oljušten orah. kao lopta zamršenih creva. a opet sve mu ide od ruke. umetnost potiče od umeti. umetnost je anagram od unet most. umetnik zna da su mostovi među granama umetnosti neophodni. sasvim je siguran koja je prava boja samoglasnika ali se pravi da ne zna. jer kada bi svi znali svi bi bili umetnici pa i rembo.

umetnik se ne
gleda. ako
fotograf uslika
kako vrši nuždu
umetnost. on ne
granicu. on je
njegova knjiga
za noć. odakle
umetnik je



pravi umetnik zna za dostojanstvo. samo zna. on će učiniti sve za svoju umetnost. on će da gazi preko mrtvih i to će okarakterisati kao performans. estetika bečkih akcionista. pravi umetnik ima malog belog psa kako ne bi upadao u oči javnosti. pravi umetnik ima pravu kičmu. pravi umetnik ne ide kod lekara. lekari dolaze kod njega. izadu s ukusom viskija u ustima i najskupljom slikom pod rukom. on često pozajmljuje stvari od drugih umetnika. npr. fen za kosu. umetnik je urednik. umetnik je ready-made. za njega su biti red i med. umetnik nekad kaže i ono što ne misli. ali mu nije jasno kako mu to uspeva.

njemu nije doraslo društvo pa je uglavnom u društvu samog sebe. ili umrlih velikana. ukoliko znaju da dođu do njegove police. on zna da u šumi ne vredi ostavljati tragove u vidu mrvica hleba, već krvi. umetnost je posao koji se plaća ...rođenom glavom. umetnik to zna. zato tokom čitavog života gradi drugu glavu.

Egzotermička reakcija pesničkog egzoskeleta

Asfiksija
s l o v a

Fortissimo!
fosili
ars
po
etike

Frajdenker u mišjoj rupi

sloboda baksuzu!
Ja puštam Kejdža a Bah suzu
Barnumske reklame za osrednje pisce
Poslednje krilce
Aktiviram pesmi Bartolinove žlezde
Batofobični čitaoci odustaju od ovog

Su
premati
etička
ekli
psa

Biti Lebenskünstler?

duž avenije blasfemije

Bonaca bonaca!

Caveant consules!

Ne traži u umetnosti udobnu fotelju
Ne očekuj od pesnika da bude bon enfant
I stihove da piše svakodnevno con animo

Cerebralni glasovi
u mojoj veš mašini

Umetnost u celofanu!

EUREKA!

Biti Dante ili Danton?

Nisam ja dekadentan, priroda je dekadenta!

Sfingo spremi pitalicu
dolazim u zoru

virtuelni
eskapizam

To je do mojih
heksogenskih gena

Hulahop
beskonačni
plavi krug

Stihovi
opskurne
sematnike

Znaj
da
umetnička
dela
sva su

Budućnost iz
konzerve

Memorijal realizma

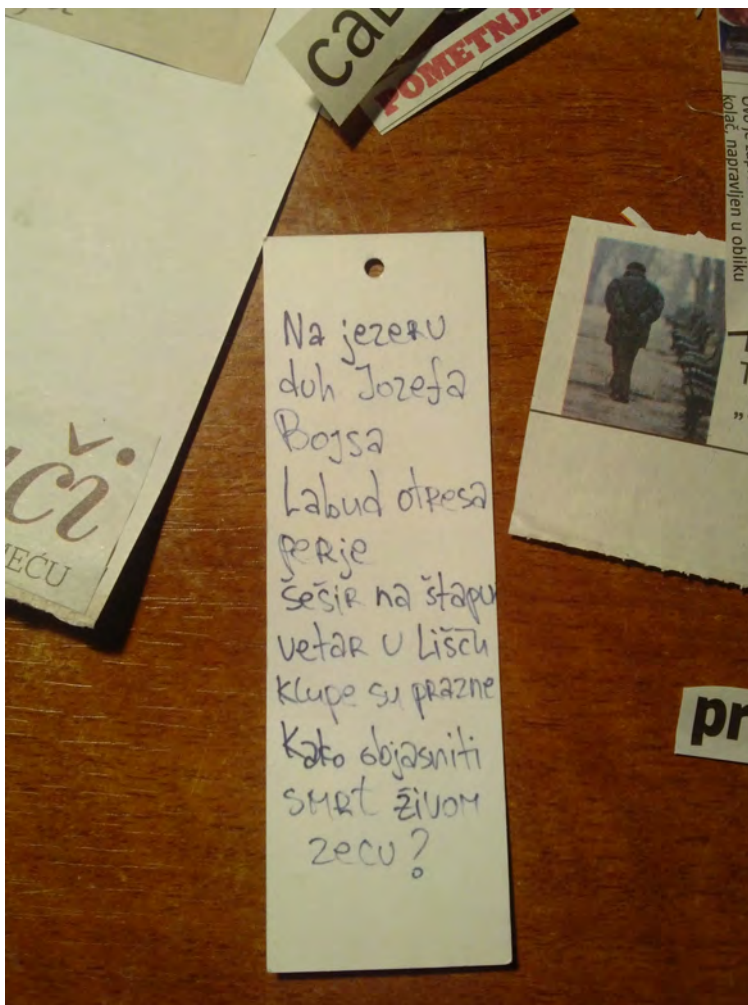
slična mandragori...

Književnost per litteras

A K O K A



Почетак уметности



Duh Jozefa Bojsa



Readymade Art

ovo je umetnost koja brine o svom
 izgledu
 ovo je umetnost koja brine o svom izgledu
 ovo je umetnost koja brine o svom izgledu
 ovo je umetnost koja brine o svom izgledu

Ova umetnost ima značenje u slobodi koju će pružiti sledećim
 Prostor poziva na akciju, a pre akcije stupa u dejstvo mašta.

Prave kuće sećanja, kuće u koje nas vraćaju naši snovi, kuće bogate
 onirizmom, odupiru se svakom opisu. Opisati ih značilo bi *omogućiti drugima*
da u njih uđu.

ton Bašlar *Poetika prostora*

Sklonište
 sklon
 ište
 stepenište,
 stepen niže,
 stepen više

inTEAMnost

mala soba na tavanu
 drvene kocke u boji sa slovima azbuke
 detinjstvo u ormaru što miriše na plastelin
 ovaj stambeni objekat je zdanje snova
 soba piše samu sebe
 celo biće kuće otvara se našem biću
 kroz prozor na krovu što gleda na breg

Rilke je van svake sumnje, voleo brave.

Sanduci sa rukopisima i nakitom iz
 Tunisa. Slova šušte preko metalnih
 perkusija. Ko zakopava neko blago,
 zakopava i sebe s njim. U uglu sobe
 Sanduk-svemir, draž samoće, klica
 kuće. *Ja sam prostor u kome sam.*
 Geometrija praznine. Strah ptica.
 U senci ugla, negacija Svemira.

Ali
 ko
 ne voli ključeve i brave?

Kuća razbacuje slike i sama postaje album.
 Gde je taj magnet središta što okuplja
 sećanja? Čarobna školjka što porađa zdanja?
 Vibrira korenje duboko u podrumu. Zidovi
 drhte pod senkom voštanice. Napolju noć i
 oluja. Munja osvetli na tren hodnik sa
 nakrivljenim ramovima gde parčići stakla
 krckaju pod papučama. Sići u mračno biće kuće,
 u kosmičku pećinu. Pronaći Junga i Anrija
 Boska. Kuća me oseti. Pevuše eolske sirene.

Odbegli deo romana *Prodavac knjiga* (scena 3 san)

a¹

U ćeliji naslonjen na zid sedi čovek u crno-beljoj odori. Odjednom, crna i bela strana se komešaju i vidimo da je njegova odora zapravo sačinjena od crnih i belih paukova² koji se razmimoilaze. Gavran s fotošopiranom glavom Edgar Alan Poa. Operski pevač visokog čela bujne talasaste kose koji tvrdi da se zapravo zove Johann Wolfgang von Goethe! Skulptura praznookog Homera talasaste brade i kose spava pokrivena u krevetu. Zalizani Džejms Džo(j/n)s s terminatorskim okularom pretura po planinskom vencu pisama na radnom stolu. Sigmund Frojd se hitro okreće kao prekinut u sred nekog ozbiljnog rada s pisaljkom u ruci koja se pretvara u tompus. Albrecht von Healer kažiprstom trlja nozdrve cupkajući ispred svoje ćelije. Gleda levo-desno i naginje se ka Andreju: *Auf der Suche nach Drogen? Opium, Haschisch, Kokain, Coleus Blumei, Datura innoxia, Hyoscyamus niger...* Na polici zamišljeni lik Hermana Hesea sastavljen od delova po hrbatima poslaganih knjiga s blagim osmehom izgovara stihove:

Muziku svemira i muziku majstora
u strahopoštovanju spremni smo slušati,
na čistu svetkovinu poštovane duhove
obdarenih vremena prizivati.³

Vidim ga neprekidno preda mnom, on me primorava, podstiče bez prekida i nagoni da to komponujem mimo svoje volje. Ako bih pokušao da odustanem od tog posla, odmor me zamara i satire više negoli rad. Mladić iscrpljenih očiju s viklerima izgubljenim u perici spušta promrzle prste na dirke klavira iz kojih se oslobađa

<http://www.youtube.com/watch?v=mf711o8jAQA>.

Brkovi s čovekom očiju u potrazi za koncentracijom na podu šetali su levo desno po prostoriji. Držeći ruke iza leđa izgovara reči: Ja sam rušilac! Ja sam dinamit! Ja sam razapeti na krstu i u isto vreme Dionis! Ništa nije istina! Sve je dozvoljeno! Biću gospodar sveta! Godina moje smrti biće početak nove epohe, epohe na koju će moja misao izvršiti ključan uticaj! Oh, Lu! Iste godine ćeš sa Rilkeom otputovati u Rusiju, a mene će ova nametnuta tišina daviti i onda kada mi kiseonik više ne bude potreban.

– 17! Savršeno mesto da sakriješ ukradeni novac! – čulo se unutar sledeće ćelije.

Proćelavi intelektualac sa *facial hair style*-om opipava bravu na vratima svoje ćelije, zatim sedam puta kažiprstom dodiruje ključaonicu kao da preti opasnost da se opeče. Zatvara vrata. Otvara vrata. Zatvara vrata. Otvara vrata. Zatvara vrata.

1 a

2 Aluzija na Blejka Nezaboravna vizija (prim. prired.)

3 Hese, Igra staklenih perli

Momak zlatne kose sa rascvetalom belom košuljom duž grudi sedi za stolom nogu spuštenih u posudu sa ledom. Otvara fioku pisaćeg stola i vadi dve trule jabuke koje prinosi k licu tražeći klicu nadahnuća u njihovom opojnom *mirisu*.

Stille Nacht! Možda ću ponovo čuti glasove Šuberta i Mendelsoana. Možda će imati nove kompozicije za mene. Samo da me ostave na miru zli baletanski stočići koji znaju sve!

A: Šta bulazni ovaj čovek? B: Rođen je u mestu Zwickau, tamo svi cvikaju od svega i svačega.

Žaboliki zalizani činovnik sa šoljom čaja u ruci podiže pogled ka balteru:

Ko je onaj treći što stalno ide pored tebe?

Kada brojim, tu smo samo ti i ja⁴

B: Niko.

Strana dvorana čarobnih slika
vidi A i B kao čoveka i životinju.⁵

Niko: Odakle dopiru ti zvukovi?

*Nalazite se u aleji glasova u kojoj su kosti izgubile svoje mrtvace.*⁶ Lice ostarelog Tomasa Sternsa Eliota skoro neprimetno menja crte u lik ozloglašenog tajkuna. Širok kez gotovo identičan sautparkovskom predstavljajući Kanadana, jenjava i Eliotov lik ponovo izlazi na površinu.

Vriska i plač
tamnica dvorac i jeka
onaj koji beše živ sada je mrtav
mi koji besmo živi sada umiremo
s malo strpljenja⁷

Artur Šopenhauer, s frizurom ludog kompozitora (ili Broj 1 – Alan Ford?), pesimističnim pogledom odaje opterećenje psihopatskom genealogijom porodičnog stabla *Atropa belladonne*. Zidovi ćelije su iskićeni slikama različitih pasa istog imena: Atma. Uticaj hinduističke filozofije. *Izuzetna sličnost sa mojim dedom*. Ugledavši goste uspaničeno ustaje sa stolice i počinje sa stola da sklanja spise na grčkom, latinskom i sanskritskom. Parkinsonovskim potezima gura papirčine među tvrdo korićene knjige na prašnjavim policama. Sklanja se u ćošak i pali svoju bradu kao sramotnu tajnu. *Professoren gehen!!!* Otvara piratski sanduk kraj kreveta i vadi kurburu i mač. Paranoično osmatra okolinu. Do vrata dotrčava luckasti debeljko podignutog plemićkog mača u vis. *Ja sam Teofrast, i veći od onoga s kojim me upoređujete!* Čovečuljak s mišelinskim podvaljcima u drugoj ruci držao

4 T. S. Eliot Pusta zemlja

5 Pogledaj: H. Hese Slova (u okviru Igre staklenih perli, str. 408)

6 Pogledati: Pusta zemlja, stih 115-116

7 T. S. Eliot Pusta zemlja

je svojim razigranim ćevapčićima srednjovekovni notes u kom je najednom našao nešto interesantnije od situacije koja ga okružuje. Zatim je pogledao preplašenog Artura koji je prevrnuo praznu konzervu hrane za pse povlačeći se u ugao. *Es sind keine Professoren! Beže kukavice od oštrice mog porodičnog mača! Konzervativni glupaci! Galen, Abū ‘Alī al-Ḥusain ibn ‘Abd Allāh ibn Sīnā, Abu-Bakr Mohammaed Ibn-Zakaria Al-Razi... sve te knjižurine treba spaliti na lomači! Medicinski fјakeriteti!* Andrej se nakrivljuje ka batleru kako bi mu nešto šapnuo na uho i u trenutku kada se setio batlerove dvodimenzionalne prirode kartonskih porno diva sa kami-ondžijskih suvozačkih sedišta, on je već bio okrenut ka njemu očiju zagledanih u svoj mozak.

– Ovo mora da je neki avangardni umetnik?

– Tako nekako (diskretno se osmehnuvši), to je Novacelzus, poznat po odluci da ne naplaćuje sirotinji svoje lekarske usluge jer je smatrao da je svojim imenom obezbedio dovoljno prisustvo novca u svom životu. Inače alhemičar, filozof... Pssst! Dolazi...

Vragolan odmahuje rukom na neke Arturove reči koje su progutale buđne fleke u uglovima prostorije. Artur od nervoze i neprijatnosti koju izaziva prisustvo ovog čoveka čupa spojlerizovan omotač svoje čele zabijajući glavu u radni sto. *Denken Sie daran, Arthur... Alle Ding’ sind Gift und nichts ohn’ Gift; allein die Dosis macht, das ein Ding kein Gift ist.*

Betonski blokovi tunela odbijaju reči uzavrele diskusije odleđenih duhova. Na temperaturi sibirskog podzemlja jedino dah mog duha ostavlja topao trag. Senke su tako brze. *Motion blur* razlivanje objekata u pokretu. Pitch down na zvuk šizofrene kukavice u Arturovoj odaji. Cuckoo clock. Pucanje smrznutih stakala na džepnim satovima. Digitalni sat u grudnom košu kuca sve brže. Zidni satovi se prevreću u tiganjima poput palačinki. Možda je vreme da odem? Ne, to me samo žuljaju cigle. Usporava se metež, a meta mog pogleda postaje čovek u tvid kaputu naslonjen na zid izgreban oštrim kamenjem na kom su se ispod nejasnih škrabotina nazirale matematičke formule. Poznat lik uskovitlane kose i psihopatski zabezegnuto pogleda se rukama odbacio od zida i progovorio pre nego što sam zaustio da ga upitam odakle mi je poznat:

– Ja sam sin producenta gvožđa i čelika, boginje klarineta i brat tri samoubice, zaposlio sam se kao policajac na granici duševne bolesti. Withgunstein, vatreno oružje u ovom kamenu!

Milion frejmova u sekundi, a nikad nisam dospeo do granica sekunde. Ko je sabrao gorke vode u jednu celinu i načinio koktel?⁸ Pravougaona raskrsnica. U centru stoji sveto lice u zlatnom ogrtaču, sede brade i očiju usmerenih ka vrhu glave na kojoj se nalazila kruna u obliku pačjeg kljuna ukrašena crvenim i plavim draguljima. U jednoj ruci drži skiptar, a u drugoj loptastu sveću i 23. tom *De civitate Dei*. Započinje disput u hladnoći.

AUGUSTINE OF HEAPPO: Šta je dakle vrijeme? Ako me nitko ne pita, znam, ali ako bih htio nekome na pitanje to razjasniti, ne znam; ipak sa

8 Augustin Ispovesti, Knjiga Trinaesta, glava 17 More i suha zemlja

sigurnošću mogu reći da znam, kad ne bi ništa prolazilo, da ne bi bilo prošloga vremena, i kad ne bi ništa dolazilo, da ne bi bilo budućeg vremena, i kad ne bi ništa postojalo, da ne bi bilo sadašnjeg vremena.⁹

WITHGUNSTEIN: Za odgovor koji se ne može izreći ne može se izreći ni pitanje.

*Das Rätsel gibt es nicht.*¹⁰

GLAS IZA LEĐA S BRITANSKIM AKCENTOM:

Vreme sadašnje i vreme prošlo

Oba su možda prisutna u vremenu budućem,

A vreme buduće sadržano u vremenu prošlom.¹¹

SKRIVENA JAJARA: Slažem se sa žabolikom!

(Čovek slepljene hegelisane kose s lisicom oko vrata uključuje se u raspravu.)

LISIČAR: Prostor je vreme, to jest vreme je istina prostora.

DUBOKI BAS (dobacuje izvirivši iza lisičarevog ramena):

Nepostojanje vremena i prostora logički je ekvivalentno vječnosti i beskonačnosti. Šta je Haos? To je pravo pitanje gospodo!

PLANINSKI SIN: Vreme je neposredna činjenica svesti.¹²

WITHGUNSTEIN: Alle Sätze sind gleichwertig.¹³

GLAS IZA UGLA: Očekivali smo da ćemo u ovom stanju dobiti odgovore, ako ne dobiti, onda bar doći do njih. Ali, sve deluje tako daleko, a i kad deluje blizu osetim se kao da biram različite kolače istog ukusa sa rođendanske trpeze.

WITHGUNSTEIN: Ta zar se rješava neka zagonetka time što živim vječno? Nije li taj vječni život isto tako *rätselfhaft* kao i sadašnji?¹⁴

Zamišljeni Nemač koji u svom ćutanju nailazi na nešto zabavno što izmamljuje rezignirani osmeh na njegovo lice: Ne znamo Gospod šta s nama smeram¹⁵

Talasi reči dolaze hodnicima sa sve četiri strane Ovog sveta, sudaraju se u sredini, lome, razbijaju, parčići upadaju u pukotine, nastaju nove haotične celine. Ne mogu da dišem. Gutam reči i išmrkavam kroz nos.¹⁶

Radijacija u zatvorskim ćelijama mozga

Grad zagonetka

9 Aurelije Augustin Ispovesti, Knjiga Jedanaesta, glava 14

10 Vitgenštajn, 6.5 (Zagonetke nema.)

11 T. S. Eliot 4 kvarteta

12 Bergson

13 Ludvig Wittgenstein, Tractatus Logico-Philosophicus, 6.4 (Svi su stavovi jednako vredni)

14 Vitgenštajn, 6.4312

15 H. Hese Tužba (Igra staklenih perli, str. 405)

16 Uzmite novine. Uzmite škare. Odaberite u novinama koji vam se čini dovoljno dugačak da od njega može dostati za vašu pjesmu. Izrežite članak. Zatim pažljivo izrežite sve riječi koje tvore taj članak i odložite ih u vreću. Radite pomno. Zatim poredajte izreske jedne pokraj drugih po redu kako su napuštale vreću. Prepišite pažljivo ličiti će na pjesmu. I eto, vi ste „beskrajno originalan pisac dražesne osjetljivosti, koga još nije zahvatila prostota“. (Tristan Cara: Kako sačiniti dadaističku pesmu)

kinoteka noći
balada obešenih iskupljenja
Obećao si mi da više nećeš kupovati drogu!
Mutni računi mokraća
Oskara prostacima
Kralj nema svoj lik na novčanici od 1000 dinara
Umetnost šešira
Heroji ugušeni u zemlji ubica
U to vreme u Holivudu
pčele pomorandže 13 varalica
Niko u poeziji nije višestruki osuđenik na smrt
Glasan zvuk
Mešavina bluza, pankaa, glam roka i hevi metala
dete lirskih pustinja
pokazuje prstom



Disleksija je mamurluk
Revolucija bolesti
Brisati šahovsku tablu citata
Izumrli poljubac
pljačka mikroorganizama
Rok trajanja pesnika deterdženata
Na pijacu
poslednja reč u pećini književnosti
Ahh...
Pazite dobro
ušli smo već u katakombe sahranjenih uzdaha
da se ne bude više
Psssssst!
Molim vas¹⁷
(Šaputanje)

A: Ova soba je prazna?

B: Ništa nije prazno. „Ova soba nas je čekala.“¹⁸

Već neko vreme smatramo da je praznina najpotpunija.

A: Kako ovde spavaju? Ovde nema četkice za zube. Čak ni kreveta?

B: Jer ne spava se nikada, razume se?¹⁹

17 Moni de Buli, Fantomalna zvona

18 Sartr, Iza zatvorenih vrata

19 Sartr, Iza zatvorenih vrata

A: Logično. Vi bi sanjali vašu stvarnost. Možeš li mi ispričati istinu o snu?

B: Ne mogu. Kao što ni ti ne možeš ispričati istinu o stvarnosti. A uostalom, zašto je bitan odgovor na pitanje koje počinje sa *kako*? Opet dolazi pozvana perika, vatreno oružje u kamenu:

WITHGUNSTEIN: Svakako ima nešto neizrecivo. Ono se pokazuje, ono je *Mystische*.²⁰

A: Nisam očekivao da je ovaj svet isti kao onaj dole...

WITHGUNSTEIN: Hah, gore-dole... još uvek razmišljate kao antropomorfizovani liftovi. Očigledno je da i svijet koji se zamišlja ne znam koliko različit od stvarnog svijeta mora imati nešto – formu – zajedničko sa stvarnim svijetom.²¹

A: Da li je moguće da se vratite nazad?

B: Postoje li tela spremna za naše duhove? Tvorac nas drži u skladištu jer sigurno ima neke planove za nas. Inače, mi nismo daleko, mi smo samo u praznini, i zato se ne vidimo.

*U praznom se vrti,
bez prinude i jada
slobodno naš život,
uvek spreman na igru,
potajno smo ipak
žedni stvarnosti,
stvaranja i rađanja,
patnje i smrti.*²²

*Da li se neprekidno strmoglavljujemo?
I unatrag, i unapred, i u stranu i na sve
strane? Postoji li još „gore“ i „dole“? Ne
bludimo li kroz beskrajno ništa? Ne zuri
li u nas prazan prostor? Nije li postalo
hladnije? Ne spušta li se stalno noć i
sve tamnija noć?*

(Andrej se trže prestravljen)

Anonim: Zar se jednog mrtvaca bojiš? Šta bi radio da je živ? Glupi i prostački strah.²³

Fridrih Ludi Baštovan. Oštrog dubokog pogleda. Cigle se pomeraju: zidovi se transformišu u stepeništa. Prašina i paučina. Duh koji je izgledao pretežak za saradnju skakutao je pevuseći lak kao pero.

*Ja moram preko stepenika sto,
Naviše moram, čujem krik vaš: »Hoj,
Ti si baš čvrst! Od kamena da li smo?«*

*Ja moram preko stepenika sto,
A niko živ neće da bude to.*

Brkati baštovan nestaje u mračnom stepeništu.

20 Vitgenštajn, 6.522

21 Vitgenštajn, 2.022

22 H. Hese Ipak tajno čeznemo...

23 Tirso de Molina, L'Abuseur de Seville don Juan, III čin, prev. P. Guenoun, Paris, 1968, str. 159

Iz tame se još samo čulo prigušeno pevušenje.

*Tišina koraka čoveka bez nogu.
Nastavio bi da prelazi preko trga
punog agenata koji ga znaju i traže;
uspeo bi da prođe, uđe,
da se popne na 23. sprat²⁴ podruma...*

*Nigde staze više, Bezdan
uokolo, vlada tiš! Tako
si hteo! Od staze tvoja
se volja udalji! Pa,
putniče...*

A: Hodnici, zatvorske ćelije i bolničke čekaonice. Očekivao sam neku vatru... ne znam... neku toplotu... nešto drugačije...

B: Kao što vidiš: Pakao nije u krugovima, već u hodnicima. Ne mora sve biti oblo da bi se vrtelo u krug. Krug od četiri ćoška. Kamena Rubikova kocka.

Cigle izviru iz zemlje i počinju da se slažu u zid iza kojeg se gubilo smireno batlerovo lice. Andrej poleće šakama da spreči ređanje cigala ali samo biva odbačen unazad osetivši kako mu ruke trnu kao da nema krvi u njima.

...u redu!
Samo
gledaj
hladno
i jasno!
Izgubljen
si, veruješ li
da je opasno?

Zavesa crnila plafona otkriva skućenu prostoriju veličine ostave za metle u kojoj se nalazila samo jedna drvena stolica i na njoj prašnjava knjižurina u iskrzanom crnom kožnom povezu. Pod postaje zid, a zid postaje pod. Vetar s aromom buđi proleće pored Andreja usmeren na otvorenu knjigu koja tako položena podseća na usta sa hiljadu papirnatih jezika koji se vijore pod udarima vetra. Strujanje koje prolazi kroz stranice širi prostorijom prigušene šumove morskih talasa, blejanje ovce, kucanja metalnog klina u kamen, zveketanja štitova, šlemova, kopalja i mačeva, njištanje konjeva, plač i žamor ljudi iz kog se izdvajaju reči na jeziku koji ne razumem.

SIGNALISTIČKI ESEJ

Neoavangardni esej, u nekim slučajevima, bio je proizvod parodijskog odnosa prema tradicionalnoj žanrovskoj podeli. Pored ovakvih istupanja, pojedini autori su pisali i eseje u tradicionalnom obliku, čija se tematika uglavnom odnosila na pojave u okviru neoavangarde i postmoderne. Sličan slučaj je i sa Miroljubom Todorovićem, s tim da se on u svojim esejima fokusira na pojave koje donosi signalizam, pokret čiji je glavni osnivač i teoretičar. Ukoliko esej shvatamo doslovno kao eksperiment (*Versuch*), onda bi se moglo reći da Todorović eksperimentiše sa formom eksperimenta. Klasičnu formu ima deo eseja iz knjige *Signalizam* (1979), „Pensnička avangarda“, „Tokovi signalizma“, „Signalistička vizuelna poezija – nova književna disciplina“, „Fenomenologija bića i stvari“, „Govor stvari“, „Komunikacija – biće – mišljenje“, „O šatrovačkom govoru“, „Planetarno i kosmičko u signalizmu“, „Egzaktni jezici i rađanje vizuelne poezije u

24 Oskar Davičo, Trg em

signalizmu²⁵, kao i eseji iz kasnijeg perioda objavljeni u knjigama *Tokovi neoavangarde* (2004) i *Vreme neoavangarde* (2012). S druge strane, Todorović je prvi s prostora bivše Jugoslavije, a možda i šire, objavljivao vizuelne eseje. Pod tu kategoriju su u knjizi *Signalizam* svedeni „Uvodni esej za ovaj izbor signalističke poezije“, koji je objavljen u antologiji „Signalistička poezija“ u časopisu *Új Symposion* 1971, „Geometrija pesme“ i „Jezik koji jesam“, međutim njima bi se mogli dodati i delovi iz *Pesničkih dnevnika* (1959-1968), „Jezik – svetlost“, „Zvezdana sintaksa“, pa i „Eksplozija svemira“, „Svemir biće jezik“. Drugi oblik Todorovićevog avangardističkog pristupa eseju paradoksalno odgovara tradicionalnom određenju forme eseja kakva je još poznata od Bekona, gde do izražaja dolazi fragmentarnost kao jedna od glavnih osobina esejističkog pisanja. Međutim, kod Todorovića fragmentarnost je приметна već na vizuelnom planu, on ne samo da razbija celinu eseja na samostalne delove, već u nekim slučajevima esejističke iskaze sažima do sintagme, dovoljno jezgrovite i ispunjene smislom da može samostalno funkcionisati kao esejistički fragment – munjogram.

Hakslji vidi tri motrišta sa kojih pisci kreću u pisanje eseja: (1) subjektivno i autobiografsko, (2) objektivno i činjenično i (3) apstraktno-univerzalističko. Ne možemo reći da je Despotovljevo motrište isključivo subjektivno ili autobiografsko, osim ako ne uzmemo kao tačno da je sve što znamo deo naše biografije, ali možemo biti sigurni da subjektivizam i lično iskustvo prevladavaju u njegovom pisanju. Po Haksliju takav autor piše fragmente refleksivne autobiografije koristeći se anegdotama i opisivanjem. Za razliku od njega signalistički esej Miroljuba Todorovića, pokrenut poetikom scijentizma koji „predstavlja krunu antiromantizma u poeziji“²⁶, teži ka objektivnom, činjeničnom i apstraktno-univerzalističkom. „Uvodni esej za izbor signalističke poezije“, osim rasutih slova koja čine reči „poem“, „slovo“ i daju mogućnosti za slobodno sklapanje novih semantičkih jedinica, umnoženih slova engleske reči „poetry“ koja ukoliko se čitaju vertikalno zapravo daju umnoženu reč „poetry“, trapezoidnog oblika od reči „poezija“, sadrži i citat Eugena Gomringera: „pitanje sadržaja za konkretnog pesnika je usko vezano za oblik života u koji je umetnost efektivno uključena. stav konkretnog pesnika pred životom je pozitivan sintetičko racionalistički. za njega poezija nije ventilacija sentimenta i misli svih vrsta, nego oblast lingvističke gradnje u tesnom odnosu sa zadacima modernih komunikacija baziranim na prirodnim naukama i sociologiji.“ Todorović koji prekucava tekst namerno rečenice počinje malim slovom, jer on kao pesnik dizajner smatra to najboljim vizuelnim rešenjem u toj situaciji. Ortografija je u diskursu signalističkog pesništva podređena vizijama pesničkog genija. Obrt u odnosu prema književnosti koji dolazi sa signalizmom, iskazan je i kroz negativ pisane stranice, belo postaje crno,

25 Todorović, Miroljub *Signalizam*, Gradina, Niš 1979.

26 Ibid, str. 64.

a crno postaje belo. U narednom eseju iz iste serije, koji bi mogli nazvati „Oko“ (*Eye*), ukoliko se koristimo tradicionalnom čitalačkom navikom da je najviša reč na stranici naslov, pesnik umnožava reči *letter*, *signal*, *communication*, i rasipa slova po stranici tako da neka od semantičkih jedinjenja mogu biti *comit* (izvršiti), *comfort* (komfor), *communication* (komunikacija), *for* (za), od kojih kasnije može nastati npr. sintagma *comfort for communication*. U donjem delu stranice je u obliku trougla ispisano: „kao što se signalistički pesnik postepeno navikava da reči i slova ne gleda samo u njihovom normalnom upotrebnom jezičkom sledu intencionalnih veza i značenja već ih razbija i koristi kao predmete kao materijal za prikazivanje kombinujući značenje i prikazivanje tako i čitalac ovih pesama mora postepeno da se navikava na to da one pre svega deluju kao površina a ne kao lanac i da ih treba više gledati nego čitati“. U nastavku se pružaju stub i postolje od umnožene reči „gledati“. Esej „Jezik koji jesam“ predstavlja još jedan primer kako tipografska sloboda otvara nove mogućnosti pesničkog ali i esejističkog izraza. Talasasto ispisana sintagma „jezik koji jesam“ sadrži slovo „s“ koje je manje od ostalih, dok je „A“ postavljeno naopačke, što nam daje mogućnost da sintagmu čitamo kao „jezik koji je sam“, gde obrnuto „A“ aludira na dugosilazni akcenat. Veliki broj Todorovićevih vizuelnih radova poseduje geometrijsku strogoću karakterističnu za konstruktivizam²⁷, takav dizajn može u čitaocu izazvati osećaj teksta kao zatvorene strukture, međutim to je zabluda. U „Dnevniku“ 8. februara 1982. Todorović zapisuje Beketove misli od kojih se dve direktno odnose na signalističku poetiku: „Mene ne interesuju nikakvi sistemi; ne želim nigde da vidim bilo kakav znak nekog sistema...“ i „Naći formu koja se prilagođava zbrci – to je, u ovom trenutku, zadatak umetnika...“²⁸ Ovakvo shvatanje umetničke misije objašnjava ekstremnu fragmentaciju esejističkog izraza i antisistemsku, eksperimentalnu prirodu signalističkih istraživanja.

Među prvim neoavangardnim autorima koji su obratili pažnju na tipografiju i vizuelni raspored teksta u eseju sigurno je Džon Kejdž (*John Cage*). Delovi tekstova u knjizi „Tišina“ (*Silence*, 1961) imaju očuđujuć raspored, ali to razbijanje teksta i dalje čuva reči u malarmeovskoj horizontali. 1963. La Monte Young i Jackson Mac Low objavljuju *Antologiju mogućih operacija* (*An Anthology of Chance Operations*) koja sadrži pojedine tekstove o avangardnoj muzici koji bi se mogli svrstati u kategoriju „vizuelni esej“. Dik Higin (Dick Higgins), s kojim je Todorović bio u kontaktu, poznat je po dva vizuelna eseja *Five traditions of Art history* i *Some poetry intermedia*, objavljena 1976. U drugom daje objašnjenje drastičnih promena koje su zadesile književnost tokom neoavangarde: „Reč nije mrtva ona samo menja svoju kožu.“ Na vizuelizaciju eseja su pre svega uticali futuristi, dadaisti,

27 Todorović u intervjuu s Milivojem Pavlovićem navodi kako je prvi njegov manifest nosio naslov Manifest konstruktivizma, međutim od tog naziva je odustao jer je već korišćen u istorijskoj avangardi.

28 Todorović, Miroljub Dnevnik signalizma 1979-1983, Tardis, Beograd 2012, str. 179.

konstruktivisti, De Stijl i Bauhaus svojom vizuelnom poezijom i eksperimentima na polju tipografije i industrijskog dizajna. Ona ima za cilj ubrzanje komunikacije u kojoj je „putovanje bitnije od cilja“. Na taj način se opravdava mišljenje da je esej mnogo bliži umetnosti nego nauci, mada nikako ne bi trebalo odbaciti estetsku privlačnost naučnog istraživanja koja je znatno uticala na scijentističku fazu Miroljuba Todorovića. To opravdava i sve češće korišćenje shema, dijagrama i drugih vrsta vizuelnog predstavljanja u esejima, čemu je doprinela popularnost metoda teorije informacija na planu teorije književnosti i drugih umetnosti, s tim da takav metod u umetničkom eseju nema samo saznavnu funkciju, dolazak do određene informacije, već i način dolaska koji će biti zadužen za obostrano zadovoljstvo u tekstu, i od strane pisca, i od strane čitaoca. O tome govori i Todorović u razgovoru sa Milivojem Pavlovićem: „nauka i poezija više nisu samo sintaksički poređani i gramatičkim, imaginativnim i drugim pravilima određeni lanci i sledovi reči. One su i grafikoni, crteži, znaci, opisi putanja, grafemi razbacanih slova, eksplozivnih sintagmi, kaos puteva, pletiva, slika, značenja. Jezik pesme i jezik istraživanja se proširio, istegao, izvukao iz svog tesnog odela reči, smisla, reda, negentropije, i zakoračio u još neispitano carstvo znaka i semiologije“²⁹.

Po Todoroviću, umetnost je „istraživanje, stalno traganje za neizgovorenim i neizgovorljivim. A u znaku, u reči, izvor je i začetak bića, prva glasnica postojanja neuhvatljivog svemira i još neuhvatljivijeg čoveka“³⁰. Prema tome, ne treba da čudi ekstremna fragmentarnost esejističkog izraza, metodi egzaktnih nauka, kao ni razlaganje jezičke materije do njenih atoma – slova. Ukoliko esej shvatimo kao istraživanje, ogled, eksperiment, što nam i njegovo ime govori, a kao problematiku kojom se bavimo uzmemo jezik, eksperimentisanje sa jezikom koji piše esej o jeziku javiće se sasvim prirodno. Tada još snažnije zrače reči Jovice Aćina koji smatra da se esej rađa „kao pobuna motivisana realnim argumentima u prilog prelazu od zatvorenog sveta na beskrajni univerzum“³¹.

Ukoliko je u poeziji XX veka esej našao skriveno utočište, kako razlikovati vizuelnu pesmu od vizuelnog eseja? Možemo uporediti seriju esejističkih vizualija „Geometrija pesme“ sa npr. „Eksplozija svemira, eksplozija jezika“, ili „Svemir biće jezik“, „Vasijski hijeroglifi“, „grafikonskom poezijom“ iz *Textuma*, pa čak i sa „Šemom toka rada na kompjuterskoj poeziji“. Ne bi mnogo pogrešili kada bi vizuelne eseje svrstali u vizuelnu poeziju, i obrnuto. Stoga, moramo verovati pesniku, kao i esejisti, ono što on kaže da je poezija, to sigurno jeste poezija, ono što objavi kao esej, to mora biti esej, jer i esej i poezija polaze iz vrtloga ljudske imaginacije, a ne iz popunjavanja već registrovanih kalupa.

29 Todorović, Miroljub Tokovi avangarde, Nolit, Beograd 2004, str. 97-98.

30 Ibid, str. 124.

31 Aćin, Jovica Paukova politika, Prosveta, Beograd 1978, str. 224.

VIŠEMEDIJSKI RADOVI U SIGNALIZMU

Odgovor na pitanje *was ist kunst?* možemo iščeprkati iz iskustva isto-rijske avangarde, tj. poslužiti se Švittersovim rečima iz 1917. da je sve što umetnik ispljune umetnost. Takva tvrdnja sa sobom nosi novo pitanje koje će anticipirati analitičku prirodu neoavangarde: Šta je umetnik?

Dišan je teoretičarima umetnosti otvorio oči kada je svojim *ready-made* objektima dokazao da je umetničko delo ono što je umetnik odredio kao umetničko delo. Tu konstataciju ne treba uzeti u obzir samo za umetnost avangardi, treba biti svestan da je *Monaliza* postala umetničko delo kao posledica umetnikovog izbora, isto kao i *Monaliza* s brkovima (*L.H.O.O.Q.*). Kako onda izbeći analogiju umetničko delo – umetnička kritika, gde je „umetničko delo vredno pažnje“ samo ono koje umetnička kritika odredi kao takvo? Tu marginalizaciju na našim prostorima osetio je donekle i signalizam.

Ako već nije u mogućnosti da definiše pojam „umetnik“, onaj koji sebi kači taj označitelj bez označenog, nakon Drugog svetskog rata sve češće se predstavlja kao naučnik. Jedan takav umetnik-naučnik koji stvara u ateljeu-laboratoriji svoje pretke ima u konstruktivistima i Bauhausu; to je umetnik koji je u isto vreme i teoretičar umetnosti, koji sa jedne strane izvodi eksperiment kako bi došao do nečeg novog, dok sa druge strane shvata da nije neophodno *stvoriti* novo umetničko delo, već *odrediti* ga. U umetničkoj laboratoriji dolazi do razbijanja modernističkog shvatanja autonomije umetničkog dela kombinacijom različitih medija, pojave koju možemo označiti terminom Augusta de Kamposa *verbivocovisual*, koji je ujedno i naslov jedne knjige Maršala Mekluana³², kod nas odomaćenog od strane Vladana Radovanovića³³. U opticaju su i pojmovi *mixed media*, fluksusovska *intermedijalna umetnost* ili nešto savremenija *multimedijalna umetnost*. Svima je zajedničko osvešćenje da je našom percepcijom dominirala fizika tipografske linearnosti, međutim, *that won't work today*. Već 1830, s razvojem novinske štampe, Lamartin je nagovestio kraj kulture knjige³⁴, ali on nije mogao predvideti da će to biti kraj samo jednog oblika knjige. „Prožimanje medija je, inače, karakteristično za sva umetnička traganja s početka šezdesetih; dovoljno je da se prisetimo radova Džonsa i Raušenberga, Kejdža i La Monta Janga, Pakstona i Rajnera, De Marije i Kaningema, Manconija i Klajna, svih onih koji su se bez razlike služili biološko-materijskim i tehnološkim medijima – kakvi su telo, krv, znoj, pokret, čin, glas, zvuk, razni predmeti, te film, fotografija, knjiga, elektronski instrumenti, televizija, plakat – preobražavajući umetničko traganje; ono za njih više nije 'hipoteza' kojom se izbavlja ljudsko značenje, posredstvom nekog egzistencijalnog gesta na nekoj površini, već 'polje' na kome valja konkretno, svim mogućim postojećim medijima, ostvariti

32 McLuhan, Marshal Verbi-voco-visual explorations, Something else press, New York 1967.

33 Radovanović, Vladan Vokovizuel, Nolit, Beograd 1987.

34 Vidi: McLuhan, op. cit.

komponente psiho-fizičkog postojanja, i to bez moralističkih ili materijskih ograničenja, a pomoću medija koji nisu ni tradicionalni ni zanatski, koji čuvaju značenje ljudskog, ali ne i ljudski čin.³⁵ Obgrlivši totalitet medijskog bogatstva tehnološke civilizacije umetniku nije bitno značenje već nosilac značenja – materijalnost, njegovi poduhvati ne love smisao, već istražuju mogućnosti.

Maršal Mekluan u svojoj pionirskoj studiji „Poznavanje opštila“ (*Understanding media*) daje dihotomnu podelu medija na tople i hladne. Topli mediji (*hot media*) su ispunjeni informacijama (knjiga, štampa, film, fotografija, radio, fonetski alfabet) i učešće recipijenta je svedeno na minimum, dok hladni mediji (*cool media*) nude malo informacija (telefon, animirani film, televizija, govor, strip, piktogramsko i ideogramsko pisanje), od recipijenta se očekuje da popuni „prazne prostore“. U okolnostima novog doba u kojem je efekat bitniji od informacije, s tim da on u isto vreme postaje informacija, nastanak pokreta kao što je signalizam izgleda sasvim prirodno. Kao i dadaizam, zenitizam i nadrealizam, signalizam kreće kao literarni pokret, stoga nije ni čudno što Miroljub Todorović pre svega napada knjigu kao topao medij, jer po njegovom mišljenju recipijent treba da bude uključen u funkcionisanje mehanizma književnog dela isto koliko i sam njegov tvorac. To je trenutak u kom knjiga preskače iz liste toplih medija u hladne, gde se korišćenjem piktogramskog i ideogramskog pisma ona približava stripu, ali se ne zaustavlja na tome, autorovom težnjom da je oblikuje na taj način da efekat stavi ispred informacije, da označitelj istakne ispred označenog, ona postaje knjiga umetnika (*artist's book*), knjiga kao umetničko delo.

Primeri unikatnih knjiga sežu daleko kroz istoriju, međutim, nas ovde pre svega interesuje Gutenbergova civilizacija, i svesno angažovanje na stvaranju knjige kao umetničko delo. Blejkovi ručno rađeni primerci knjige „Pesme nevinosti i iskustva“ (*Songs of Innocence and of Experience*) predstavljaju jedan od prvih primera gde umetnik učestvuje na oblikovanju i izdavanju svoje knjige; on je sa svojom ženom Ketrin pisao, ilustrova, štampao, bojio i koričio ne odstupajući ni u čemu. Kasnije ćemo primere umetnikovih knjiga imati u italijanskom i ruskom futurizmu (npr. Marinetti, Fortunato Depero, El Lisicki), a s objavljivanjem Kejdzove knjige *Tišina* (*Silence*) 1961. produkcija knjiga umetnika postaje sve učestalija.³⁶ Važnost Džona Kejdzova je u kreativnom korišćenju „tišine“ i njenom povezivanju sa belinom stranice. Jasno nam je da je tišina nemoguća; i kada ostanemo izolovani u nekoj prostoriji čućemo dve vrste frekvencija, funkcionisanje našeg nervnog sistema i krvotoka. Da li je onda moguća i praznina? U svakom slučaju ona se u vidu beline može kreativno koristiti u izradi knjige isto kao što tišina (pauza) može biti značajan deo muzičke kompozicije. O mogućim načinima izvođenja takvog teksta govori Rej

35 Čelant, Đermano ARTMIX, HESPERIAedu, Beograd 2012, str. 38.

36 Za više informacija pogledati: Cage, John Radovi/ tekstovi 1939 – 1979, Sic, Beograd 1981.

Džonson u „*Methods for reading asymmetries*“³⁷. On svoje „asimetrije“ gradi pod uticajem Kejdžove ideje indeterminacije; to su pesme kod kojih su reči, interpunkcija, tipografija i razmaci određeni aleatoričkim operacijama. Analogno uključivanju šumova i do tada nemuzičkih zvukova u muzičke kompozicije, u književnosti dolazi do upliva, do tada, neknjiževnog materijala na stranice knjige, što je uticalo da književni kritičari određene pojave, poput poetskih eksperimenata Miroljuba Todorovića, ne svrstaju u oblast književnosti.

Todorovićeva pesma „Kristali“ predstavlja blejkovski tip manuelne izrade stranice knjige; na crnoj podlozi belim (urađen je negativ, *invert*) rukom su ispisani stihovi pesme oko kojih su raspoređeni elementi autorovog crteža. Ograničenost mašine da izvede sve zamisli autora navele su i futuriste da ručno oblikuju tekst. Tu pre svega mislim na *Caffè Arcobaleno Liquido* i *Sciopero* Anđela Ronjonija (Angelo Rognoni) iz neobjavljenog rukopisa *Fabbrica + Treno* iz 1916, gde se napuštanjem tradicionalnog horizontalnog tekstualnog toka, tipografskim egzibicijama ispisuje dan modernog umetnika-pesnika. Ovakav tip pisanja beleži autora u svom produktu, čini njegovu ličnost sastavnim delom teksta i ostavlja prostora za grafološku analizu njegovog karaktera i duševnog stanja. Todorović je svestan razlike između mašinskog i rukopisnog teksta, što vidimo iz njegove vizuelne pesme „Sunce“ koju objavljuje u oba oblika. Međutim, Miroljub Todorović za razliku od Ronjonija ne želi da gradi priču putem grafičke arhitekture teksta, njegovi crteži iz *Textuma* predstavljaju amalgamaciju književnosti i slikarstva, i jedina priča koju oni mogu pričati je priča o promenama na polju umetnosti pokrenutim avangardnim strujanjima s početka XX veka. Svi ostali radovi stoje pred čitaocem kao signali kojima on treba da da značenje. Zanimljiv primer rukopisnog teksta je i kružni dijagram koji predstavlja hemijski pogled na jezik, gde u bezdanu jezika kruže slova kao atomi i reči kao molekuli. Scijentističku fazu prate hemijske formule, reakcije, jedinjenja, dijagrami, mikroskopski prizori u koje su gotovo uvek uključena slova kao atomi koji su jedini preživeli apokalipsu tradicionalne književnosti. Usamljeno slovo na stranici umetnički je prihvatio dadaista Kurt Švitters, koji je 1924. objavio slovo-pesmu „W“. Dok je Švitters tu pesmu dopunio svojom interpretacijom koja se zasnivala na različitom izgovaranju pomenutog slova prizivajući tako različite kontekste kroz zvuk samo jednog znaka, određen broj Todorovićevih pesama teži ka poeziji tišine (*silent poetry*), onakvoj kakvu je zasnovao Kristijan Morgenštern sa pesmom „Fisches Nachtgesang“, a koju je nagovestio Rembo, doduše u stihu koji je i dalje zvučan. To pisanje tišine je vizuelnu poeziju Miroljuba Todorovića još više približilo apstraktnom slikarstvu i to je svakako jedan od razloga zašto kritičarski aparat tog doba nije bio spreman da u potpunosti prihvati delo ovog pesnika. Veliki

37 La Monte Young, Jackson Mac Low *An Anthology of Chance Operations*, New York 1963. Ova knjiga umetnika je bila podsticaj za formiranje internacionalnog neoavangardnog pokreta fluxus.

problem u obrazovanju predstavlja razgraničenost između književnosti, likovnih umetnosti i muzike, jer određeni tip avangardnih tekstova nam može izgledati kao nonsens u slučaju da ih čitamo isključivo na iskustvu književne tradicije neuzimajući u obzir muzička ili likovna ostvarenja tog doba.

Duh scijentizma će ostati sačuvan u signalističkoj delatnosti i dalje, ali pojavljuju se nove ideje i grafička rešenja koja će obeležiti jedan bitan deo signalističke vizuelne poezije koji je nastajao u saradnji sa pisačom mašinom, takozvani *typewriter art*. Gotovo svi najvažniji Todorovićevi radovi ovog tipa nastajali su od 1969. do 1979. i zajedno su objavljeni u antologiji *Textum* (1981). Među pesmama ćemo naći i kaligrame apolinerovskog tipa, međutim primetna je Todorovićeve težnja da se oslobodi figurativnosti i približi međuratnoj apstrakciji i posleratnom enformelu. Raditi portrete pisačom mašinom može predstavljati dobru vežbu, ali nakon početnog oduševljenja novim tehničkim mogućnostima u izradi poezije Todorović shvata da će to ubrzo predstavljati zanatlijski posao, i bio je u pravu, jer sa razvojem kompjutera pretvaranje figura u slovne strukture danas može činiti svako. Iz tog razloga on prilazi stvaranju pesme istraživački, koristeći se znanjem iz savremenog dizajna, pre svih tu mislim na iskustvo *De Stijl*-a³⁸, fluksusovske dovtljivosti i nemimetičke tipografske umetnosti poput radova Anrija Šopena (*Henri Chopin*) i Boba Kobinga (*Bob Cobbing*).

Futuristi i dadaisti su inspirisali velike promene u dizajnu reklama; dizajneri su se nadmetali forsirajući mogućnosti nove tipografije što je dovelo do vizuelnog haosa. Laslo Moholji-Nađ navodi povratak ka osnovama nove tipografije, ka jednostavnosti i energičnosti kroz simultanu organizaciju brojnih poruka koje treba isporučiti čitaocu,³⁹ kao jedini lek za takvu situaciju. Ovog saveta se donekle drži i Miroljub Todorović, a kao primer toga dolazi antologija *Algol* s primetno drugačijim pristupom izradi vizuelne poezije nego u *Textumu*. Pesme predstavljaju čvrste strukture, one izgledaju kao pesme-mašine čiji tvorac nije pesnik, već inženjer. To predstavlja jedan od prvih koraka ka stanju koje imamo danas, jer ako je umetnost bila prostor na kom će se dokazivati moć ljudske imaginacije, onda se taj prostor danas nalazi u oblasti kompjuterskih tehnologija, robotike, programiranja...

Signalizam, ali i cela neoavangardna struja, kao i postmoderna nakon nje, mnogo toga duguju istorijskoj avangardi, stoga je sasvim opravdano koristiti jedan gotovo oksimoronski pojam kao što je „tradicija avangarde“. Pored već pomenute kaligramske vizualizacije teksta i spajanja likovnog i književnog, jedno od najznačajnijih avangardnih nasleđa predstavlja kolaž. Poznata nam je prisutnost tehnike kolaža i pre njegovog imenovanja od

38 Pogledati npr. pesmu „Typo-Plastique VII“ Pjetra Sage objavljenu u časopisu *De Stijl* 1925. Pietro de Saga je zapravo bio pseudonim austrijske tipografske umetnice Stefi Kiesel, koja je bila aktivni član grupe *De Stijl* pre emigracije u SAD 1926.

39 Vidi: Moholy-Nagy, *Laszlo Vision in Motion*, Paul Theobald, Chicago 1947, str. 308.



strane Braka i Pikasa, kao što je esejističko pisanje prisutno i pre njegovog krstitelja Montenja, ali primetićemo da se kolaž avangardnog i buntovničkog duha pojavljuje tek u Viktorijanskoj Engleskoj u sedmoj deceniji XIX veka. Kerolovskom maštovitošću žene kao što su Maria Harriet Elizabeth Cator, Kate Edith Gough, Eva Macdonald, Marie Blanche Hennelle Fournier, Georgiana Berkeley prave dadaističke kolaže oko pola veka pre dadaizma. Zamorene konvencijama viktorijanskog vaspitanja i dosadnih fotografija portreta, one isecaju likove ili samo njihove glave sa fotografija i kombinuju ih sa sopstvenim akvarelama. Tako nastaju tri divlje patke sa ženskim glavama, ruka koja drži pet karata koje su zapravo nalepljeni portreti, izokrenuti portreti za 90 stepeni na krilima leptira, montirano prisustvo osoba sa različitih fotografija na jednoj livadi, pa još jedna aluzija na svet Alise u zemlji čuda u vidu zamenjivanja glava kralja, kraljice i žandara

sa isečenim licima s privatnih fotografija.⁴⁰ Takav postupak se ponovo populariše s pojavom dadaista, dovoljno je pogledati fotomontažu Ervina Blumenfelda upućenu Tristanu Cari 1921, na kojoj je njegova glava sa delićem kravate nalepljena na nago žensko telo, kao i fotomontažu anonimnog autora *Emmy Hennings als Spinne*. Međutim, primetićemo kako neki kolaži, za razliku od viktorijanskih igrarija, glavu menjaju drugim elementima, npr. Maks Ernst u svom kolaž-romanu *Rêve d'une Petite Fille qui voulut entrer au Carmel*, ili Džon Hartfild prilikom dizajna korica za knjigu Kurta Tuholskog *Deutschland, Deutschland Uber Alles*. Tako će i Todorović u „Signalističkoj manifestaciji“ jednom naknadnom intervencijom sebi napraviti jednodimenzionalnu masku, tj. novo lice.

Kada posmatramo kolaž, bitno je registrovati poreklo njegovih elemenata, jer ono nam govori o tendencijama koje ima umetnik. Pomenuti viktorijanski kolaži očigledno predstavljaju bunt prema dosadnim portretima tog doba, dok unošenje parčića tkanine, drveta, dnevnih novina ili menija iz restorana proklamuje novi odnos između slike i realnosti. Granica između slike i spoljašnjeg sveta načeta je već mešanjem boje sa peskom, postupka koji su praktikovali Brak i Pikaso kako bi istakli realnost površine. Paralelno s takvim promenama u slikarstvu, u književnosti nastaju radovi koje ćemo okarakterisati kao vizuelna poezija. Pre svih, pesnici postaju svesni bele površine papira i uticaja tipografskih rešenja na čitaočev doživljaj teksta. Razvoj te ideje možemo pratiti od Malarmea do Apolinera i futurista. Novi kontakt između slike i realnosti nije porušio granicu samo ta dva sveta, tehnika kolaža je jednom za sva vremena povezala slikarstvo i književnost. Stoga, avangardističku montažu ne treba posmatrati kao korak ka antiu- metnosti i dovođenju njenog postojanja u pitanje, bitno je uvideti da ovi umetnici rade na stvaranju „jednog estetskog objekta koji izmiče sudu po tradicionalnim pravilima“⁴¹.

U korpusu dela istorijske avangarde možemo razlikovati tri vrste kolaža: kubistički, švitersovski i hartfildovski. Za razliku od kubističkog i Švitersovog „vidljivog“ kolaža, Hartfildov kolaž želi da sakrije činjenicu montiranosti, čime se približava filmu, s tim da očuđujući odnosi elemenata uvek nagoveštavaju da se ne radi o stvarnoj slici, već o fantastičnoj kompoziciji proizvedenoj tehnikom fotomontaže. Signalistički kolaž se koristi iskustvima i kubizma i dadaizma, s tim da se to nasleđe istorijske avangarde ogleda samo u tehnici i polaznom negatorskom stavu prema renesansnom predstavljaju stvarnosti. Montažni stil Miroljuba Todorovića se razlikuje od kubističke apstrakcije, dadaističkog haosa i „nevidljive“ hartfildovske fotomontaže. Todorović ne briše tragove, prisustvo tehnike kolaža je očigledno, međutim on često gradi čvrste strukture koje odudaraju od haotičnih površina dadaističkih montaža. Karakterističan primer Todorovićevo

40 Zamenom lica u signalizmu se bavila Jela Marićević u tekstu „Facebook signalizam“ komentarišući jednu magritovsku vizuelnu pesmu Miroljuba Todorovića. Videti: (<http://medjutim.org/pdf/5-15.pdf>).

41 Birger, Peter Teorija avangarde, Narodna knjiga, Beograd 1998, str. 115.



kolaža je Lunomer (1969) koji analizira Klaus Groh u tekstu „Mirosljub Todorović i signalizam“: „Čoveka možemo videti samo u povezanosti s njegovom sredinom koja ga oblikuje i utiče na njega. Isto tako kao što nebesko telo Zemlju možemo sada videti i pod uticajem ljudi a ne više samo kao prirodnu geografsko-geološku planetu.“⁴² Dakle, signalistički kolaž nije čista apstrakcija, ni dadaistički kaos, već koherentno jedinstvo, konstrukcija, u nekim slučajevima, gotovo heraldičkog karaktera. Takođe, primetićemo da u Todorovićevim kolažima ne dolazi do ulaska fragmenata stvarnosti na

tradicionalnu teritoriju slike, jedinstvenu celinu u svim delovima stvorenu umetnikovim subjektivitetom, već rad kreće od praznog platna gde fragmentima stvarnosti, dakle materijalom „koje umetnikov subjektivitet nije prethodno obradio“⁴³ gradi struktura koja ne želi samo da bude slika, već i pesma.

Veći deo signalističkih kolaža je „pedantan“ i geometrijski precizan, kao da je sačinjen rukom konstruktivističkog dizajnera, što nije ni čudno, jer je upravo termin „konstruktivizam“ u Todorovićevoj mladosti bio jedna od varijanti za ono što će kasnije postati signalizam. Međutim, u *Textumu*, vođen Adornovom mišlju da je kaos funkcija kosmosa, Todorović će objaviti dinamičnije strukture koje će težiti dadaističkoj haotičnosti. Ti radovi su ostvareni kombinacijom crteža, teksta kucanog na pisačkoj mašini, teksta pisanog rukom, akvarela i novinskih isečaka na kojima je intervenisano flomasterom.

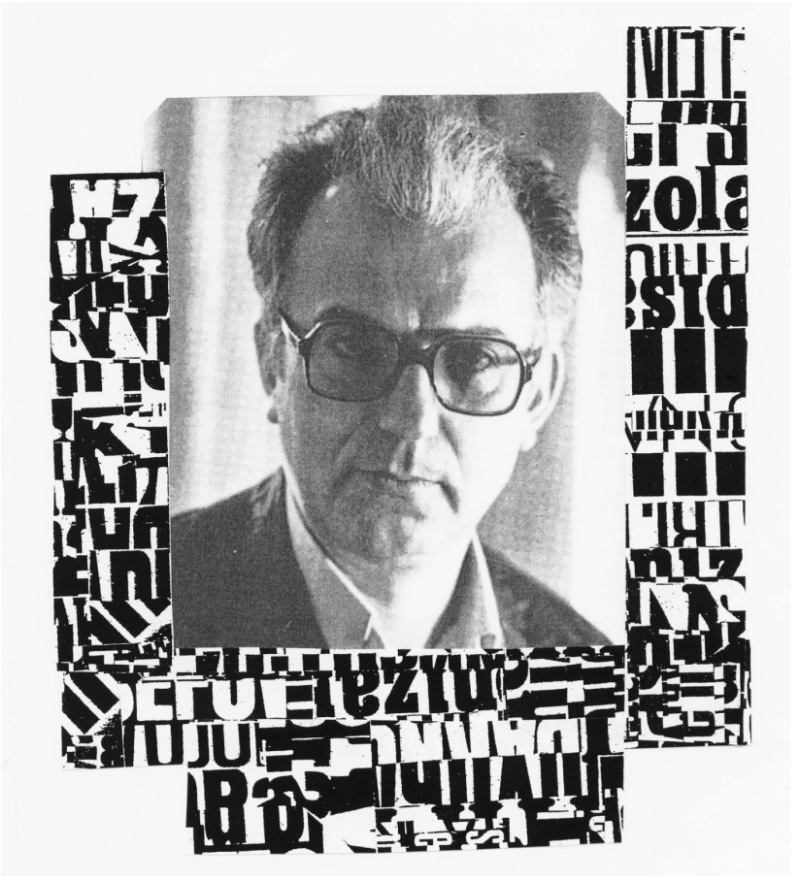
Treći primer signalističkog kolaža, iako u svom dizajnu i dalje čuva duh dadaističkih atrakcija, predstavlja možda i najreprezentativniji primer Todorovićevog stila. Takva je npr. vizuelna pesma „Apejron“, u kojoj je prostor između četiri sličice ispunjen preklapljenim rečima ili njihovim delovima, ali na taj način da se njihovo značenje gubi ili samo naslućuje, ali to sve zavisi od posmatrača, jer je njihova primarna uloga da obrazuju ramove ili pojedju belinu stranice. Takva montaža isečenog teksta zahteva za materijal krupne novinske naslove, kojima se na platnu obrće funkcija, fragmenti koji su u drugom kontekstu imali istaknutu komunikativnu funkciju ovde funkcionišu kao materijal za pozadinu (efekat tapeta ili rama) ili građenje predmeta u kojima reči postaju samo kombinacija crne i bele boje (npr. „Mačka je kriva“ iz *Gejak glanca guljarke*). Kombinacijom takvog

⁴² <http://signalism1.blogspot.rs/2009/08/mirosljub-todorovic-i-signalizam.html>

⁴³ Birger, Peter Teorija avangarde, Narodna knjiga, Beograd 1998, str. 117.

crno-belog okvira i fotografije određene ličnosti nastali su mnogi Todorovićevi mail-art radovi.

Postavlja se pitanje: Može li se govoriti o signalističkom slikarstvu? Zoran Markuš i Milivoje Pavlović navode Marinu Abramović i Zorana Popovića kao moguće „slikare signalizma“ jer u njihovim radovima preovlađuje element likovnog, ali to razgraničenje je gotovo nemoguće argumentovati. Signalistička višemedijska umetnost predstavlja bunt protiv umetnosti specijalizovane za jedno čulo, stoga podela na signalističke slikare ili



pesnike nema nikakvu važnost, jer svi autori okupljeni oko revije *Signal* u isto vreme su bili i slikari, i pesnici, i fotografi, i tipografi, i skulptori, i dizajneri i teoretičari umetnosti. Mnogi Todorovićevi radovi iz *Textuma* otkarakterisani kao vizuelne pesme, posmatraču će izgledati kao dela likovne umetnosti. Međutim, tim crtežima, uključujući i tehniku akvarela, Todorović prilazi s poetskim namerama. Ukoliko pratimo istoriju odnosa teksta i slike od istorijske avangarde pa do poslednjih signalističkih radova, jasno će nam biti zašto ti crteži, u kojima se slova nekad potpuno gube, imaju status vizuelne poezije. Da bi čitali signalizam, morate biti spremni za signalizam.

Јелена Марићевић

ДНК

Она, дебела, плава, именованата Наташа, емисијом *ДНК*. Они, наизглед приглупи, наизглед прости, неморални, заглибљени у поноре непросвећености. Крњи, као крњи перфекти. А по чему су други различитији од њих – само по томе што баш нису спремни да зарад 70.000,00 динара изложе свој прљав веш на телевизијски видиковац. Природа људског бића и његових порива тако је видљива у емисији *ДНК*, да је небитно што су људи који се пријављују „несвесни своје несвести“, они су гласноговорници неког реалистичког писца данашње епохе и ништа више и ником ништа. Њихове фејсбук преваре и полунага сликања и завршавања у наручјима другим – згражавање? Да, али тра ла ла, ништа они нису гори од Ане Карењине, Мадам Бовари, госпоже Дафине и неке друге ине госпе, али су просто банални, толико непрорачунати да се не либе да о томе развежу жваку без срама. Делују као да никад не би могли да буду крокодили сузних очују, смешнији су од сузног крокодила, плошни ликови, лоша књижевност, али, људски гледано – нису гори. Зато се рубенсовска Наташа сјајно уклапа у њихове приче – она је обли лик, *ДНК* јој је, онако, раблеовски.

БАШ СУ СЕ НАШЛИ

Петар Доброљуб: Хеј, ђао, да ли би хтела мало да играмо мао-мао? ☺

Јаворка Дебић: Хеј, где си, Доброљубе, имаш оштре зубе, да ли не би да дангубе?

Петар Доброљуб: Ти си баш једна, мала безобразница, а шта ради твоја пица?

Јаворка Дебић: Грокће као крмача у овој земљи бурјана и драча. Хтела би њушком да рије кукурузне помије.

Петар Доброљуб: А када ће да доскочи до свог помијара?

Јаворка Дебић: Када буде расположен да је добро кара. А да ли је сада?

Петар Доброљуб: Јел се дираш док по тастатури свираш?

Јаворка Дебић: Ниси се довољно потрудио да ми управљаш прстима на даљину, а да само знаш каква ми идеја сину...

Петар Доброљуб: Каква, дај одмах ми реци, немој да си таква.

Јаворка Дебић: А ти немој да се пренемажеш као нека маст која се лако маже, него, нека ми твој курчић каже шта би ми све радио?

БАШ-ЧЕЛИК

Баш-Челик,
то су сви остаци наших љубави,
наталожени у 38. одаји срца у гомилу крша,
као у складишту.

Не отварај та врата јер имаш три чаше воде,
али не и довољно ватре
да сав челик излијеш у нешто корисно за срце
– гвоздене опанке нпр. и штап којим се све враћа.

Ипак, сав тај крш ти смета;
временом Баш-Челик постаје све већа рђа.
Ти онда уђеш у 38. одају срца,
ставиш наочаре и вариш крхотине својих љубави
и направиш од њих лулу за чесму,
а од собе малу башту где ћеш седети понекад сам;
наливаћеш се водом и полако
– ти ћеш постати јак као Баш-Челик.

Онда ћеш бити спреман да отвориш собу
и да је не закључаваш више.
Јер сви ће видети само лулу и ништа више,
испушену муштиклу.

АЖДАЈА И ЦАРЕВ СИН

Одавно не сањам моју аждају,
Јавља ми се само царев син.
Ја сам принцеза на зрну грашка
И шта ће ми царев син?
Нема ни дашка ветра,
Направила сам промају
Да изгледа као да долази моја ала,
Којој бих мало из руке дала.

Та аждаха је већи човек од
Царевог сина и то ме доводи до краха
Јер сам царевићу само конкубина,
А змај, мој змај,
Он би ме оteo и затворио у кавез
Као своју птицу.
А мој змај,
Он би убио царевића због мене.
А мој змај,
Због њега пијем сад
И сваки мој гутљај води ме
У сан у коме он живи
У капљицама девичанске крви,
На трбуху оног кога зову „Први“.

Аждајо моја,
Ти си моје зрно грашка,
Аждајо моја,
Царевић је омашка
Наше бајке,
Под твојом канцом
Црно зрно,
У моме оку,
Аман – брвно!

ДВЕ СУЗЕ КРОКОДИЛКЕ

Кажу да је крокодил који плаче
Највећи лицемер,
Јер он плаче кад је звер.
Прождире плен,
И плувачка и сузе иду му у пару,
Вријући у носу к'о у самовару.

А како је заправо тако,
Бедна жено.
Ти, ти,
Која најкрволочније прождиреш
жилаво месо свог мушког плена,
у себи плачеш
јер ћеш тим прождирањем
исповратити једно срце
које те је грејало вековима.

Знаш, жилице тог тврдог меса те маме,
Широк обим сласне kobасице,
Е, моја крокодилко,
Гора си од прасице.

Уместо тог срца
Остаће две маснице
Као две сузе,
Две кишне капи,
Две мамузе за твоје рептилске сапи.

Е, моја дивна звери с великим зевом,
Некад си с тим срцем осећала љубав,
Иако није била твоја,
А сада, оно одлази
Левом страном твоје чељусти,
А сада, оно одлази,
Пределу тебе су пусти
Пределу у Гази.



У МЕХУРУ ВРЕМЕНА: БАРОКНА ЕМБЛЕМАТИКА И СИГНАЛИЗАМ¹

Ајсџраќиј: 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 претуслов 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

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>

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 готово да се не задире у финесе или проблем *differentia specifica*.

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 *Електирична столица*, зборника *Столеће сигнализма*, или пак књиге *Кључеви сигналистичке њојике* 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 *њојским 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

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

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 блајбингер, 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 *Ишци Јеројолишци*⁶ то је разрађена моралистичка прича, а у случају сигналистичке визуалије – текст поглавља романа *Боли ме блајбингер*. 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 фурнуо низ улицу. 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

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 19. века“, Зборник Матице српске за славистику, св. 24, 1983, стр. 48.

6 Вијена, 1774.

7 Уп. Дејан Медаковић, „Представе врлина у српској уметности XVIII века“, Путеви српског барока, Нолит, Београд 1971, стр. 131-140.

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

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 пусту земљу. Пуста земља као последица сигнала Метју и Никол, који се налазе у потпису сигналистичке визуалије, 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 визуалије 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 застарелости, па тако и недуготрајности. За разлику од овако 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 поруцбине краљева или царева. Са социолошког становишта то је посве интересантно, будући да барокни емблем подразумева нешто скупо, ретко и повлашћено, док је визуелна сигналистичка песма јефтинија за креацију, мада, естетски и уметнички гледано, подједнако је захтевна за интерпретацију.

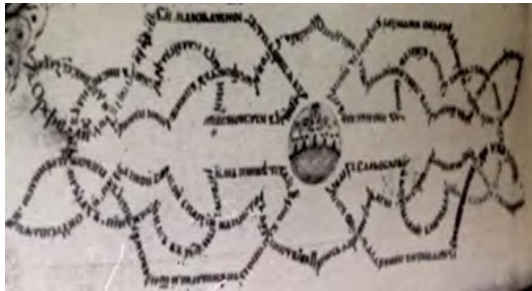
Новински исечци као барокни лавиринти

У прилог томе јесте и визуелно склапање новинских „резанаца“, 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

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

песмом, тематика лавиринта у бароку подразумева и глорификовање 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 Псалама 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.

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



Визуелна песма уз шатро
причу „Фурам из Бегиша




Питање језика: макаронизам

Коначно, језик српске фигуралне поезије и емблема је славно-сербски, 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 кодовима

¹⁰ Исто, стр. 185.

¹¹ Исто, стр. 189.

шатровачког говора,¹² али и текст „резанаца“ такође може да уђе у домен кодирања смисла. Међу словима и речима које творе језички лабиринт 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 ту предност да се не мора преводити, али овај вавилонски жагор био би језички хаос или метеж разних језика. У оквирима српског грађанског песништва 18. и 19. 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).

<p>Макаронска песма (одломак) Боривоје Маринковић, <i>Српска грађанска поезија I</i>, Просвета, Београд 1966, стр. 248.</p>	<p>„Одрадим четири пута“ (1977) из збирке <i>Гејак ѓланца ѓуљарке</i> (Визуализација је штампана и у <i>Електричној столици</i>, али са другачијом комбинацијом новинских исечака)</p>
<p>Сад ми кажи, драга, <i>Вер хаи дих ѓемахи,</i> Да ја не могу спават' <i>Ди ѓанце (либе) нахи.</i> Кад ја легнем спавати, <i>Зо (ш)ро(ј)ми (ес) мир фон дир,</i> Све мислећи, душо, <i>Ду бисџи бај мир.</i> Ти не веруј људ' ма, <i>Ди беџриген дих,</i> Штогод они говоре <i>Гар ибер мих...</i></p>	

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 ѓрсиџеновима на ѓенису ѓацијенџа*. 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

12 За разлику од славено-српског који је био резервисан за слој ретко писмених људи у 18. 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“, видети: Мирољуб Тодоровић, *Електрична столица: Шатровачка поезија*, Просвета, Београд 1998, стр. 407-414.

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 боје.

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 вријемена* у језичком споју *сѝр(ане)* и *(ѝрс)ѝенова* 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 да се повежу спољашњим везама. Уместо средњевековног 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

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

14 Исто, стр. 147.

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

16 Исто, стр. 61.

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 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 нестао 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.

Емблем „Сујета“	Визуелна песма „Време сигнализма“
-----------------	-----------------------------------



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

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 грађење 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 *Ишिका Јеројолишика* није прештампована после 1774.¹⁹ Међутим, емблематска традиција живела је кроз историју српске књижевности, макар посредно, у виду 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 *јоејског 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, брусиле менталну оштрицу домишљања и умног напора.

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

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

ЛИТЕРАТУРА

Извори

1. *Ишика Јеролишика*, Вијена 1774.
2. Маринковић, Боривоје (прир.), *Српска грађанска поезија I*, Просвета, Београд 1966.
3. Тодоровић, Мирољуб, *Боли ме блајбинџер*, Просвета, Београд 2009.
4. Тодоровић, Мирољуб, *Електрична сијолица: Шайировачка поезија*, Просвета, Београд 1998.
5. Тодоровић, Мирољуб, *Шайро приче*, 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 19. 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“, *Путићи српског 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“, *Метаморфозе круга*, прев. Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановић, Сремски Карловци; Нови Сад 1993, стр. 43-62.

„X + Y = ПЕСМА ИЛИ МОЈЕ ОСЕЋАЊЕ СВЕТА“¹ У КУТИЈИ РЕНЕСАНСЕ МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Пандорина кутија Мирољуба Тодоровића је кохерентна и концепцијски гледано – брижљиво уобличена песничка књига, настала „из хаотичног радног материјала, започетих, недоконаних, одбачених и необјављених песама с краја шездесетих и почетка седамдесетих година ... Нешто материјала преузето је из 'Текстума' (1981), а највећи број је ... обрађен, довршен, упесмљен, конкрет-изован, визуелизован и доведен до коначног облика у годинама 2013. и 2014.“² Речју, незавршени радови и песничке крхотине или остаци негдашњих епифанија, доживеле су препород. Песник их је попут археолога ископао, реконструисао и доврхунио, одређивши се за превасходно античку традицију, коју су оживљавали и ренесансни уметници. „Ренесанса је на уметничком плану била успешна захваљујући археологији“³, с тим да би се за случај *Пандорине кутије* говорило о песничким и личним ископинама.

Тако је и потрага за Језиком⁴, за слојевима и ископинама Језика, за „речју која обасјава“⁵, чини се, обележена управо одабиром форме, традицијских сигнала и референци, које, скупа узев, упућују на Ренесансу, и у коначници – доводе до питања зашто би се песник окренуо баш овој епоси као врелу инспирације или изворишту одговора на оне изазове које га као уметника опседају.

Најпре, вреди осмотрили због чега би песник *ујесмио* заборављен материјал баш под насловом *Пандорина кутија*. Познато је да је Пандора отворила крчаг у који је Прометеј био затворио све духове што су могли да науде људима: старост, тежак рад, слабост, лудило, порок и страст. На дну је била Нада, која је људском роду помогла да се спасе од свеопштег самоубиства.⁶ Рано преминула сестра Мирољуба Тодоровића звала се Надежда (Надица) Тодоровић (Нови

1 Мирољуб Тодоровић, „Једначине са две непознате“, Планета (две поеме: Ниш 1960 – Београд 1968), Просвета, Ниш 1995, 61.

2 Мирољуб Тодоровић, *Пандорина кутија*, Еверест медиа, Београд 2015, 161.

3 Žan Delimo, *Civilizacija renesanse*, prev. Zoran Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 2007, 103.

4 Језик је „прави креативни субјект“ Тодоровићеве поезије. Тања Крагујевић, „Мирољуб Тодоровић: У узнемиреном телу језика“, *Свирач на власти траве, Агора, Зрењанин*, 2006, 128.

5 „Реч ме обасјава“ наслов је последњег, четвртог циклуса песама у књизи *Пандорина кутија*. Остала три циклуса, редом су „Глас из неизречја“, „Будно ожилиште“ и „Дарујем ти творче“.

6 Up. Robert Grevs, *Grčki mitovi*, prev. Boban Vein, Familjet, Beograd 2008, 133.

Пазар 1942 – Ниш 1961)⁷, којој је песник посветио песму „Сестри Нади прерано умрлој“, а која фигурише као пролог књиге *Наравно млеко ѓламен ѓчела*.⁸ Занимљиво је, међутим, да је Мирољуб Тодоровић у часопису *Змај*, 1. фебруара 1955. године објавио песму „Воз“, али под именом своје сестре, Надежде Тодоровић, јер му не би објавили песму, будући да је већ био гимназијалац.⁹ Уколико би се Нада посматрала и као песников алтер его, а не само младалачки псеудоним, цела песничка књига *Пандорина кутија*, могла би се осматрати и као потрага за најшире схваћеном Надом унутар себе, али и унутар бића Језика, Речи, самог Слова, а скупа узев – Песме.

Сама кутија представљала би опажајни свет, просторни објекат испред свезнајућег субјекта.

Овим је извршена објективизација песама, будући да су смештене у простор (Пандорине) кутије, чиме је постигнута њихова вишедимензионалност и што улази у домен *знака ѓросѓора*¹⁰, који бива испуњен најразличитијим сигнаlima културе. Како Пандора етимолошки значи *свие обдарена* (ран: све, догон: дар), може се говорити о томе шта би се у овом случају подразумевало под свеобдареношћу.

Песничка књига испевана је и у форми кутије: четири циклуса (и четири годишња доба), свака песма има по две строфе од по четири стиха, а последи циклус је сегмент конкретне и визуелне поезије. Форма по језгровитости, краткоћи и садржини могла би да упућује на хаику, мада метричка схема класичног хаикуа није испоштована, можда управо због тога што би облику кутије више одговарала строфа од четири, него три стиха. Мирољуб Тодоровић писао је хаику поезију

7 Сlike Надежде Тодоровић могу се погледати у прилогу фотографија на последњим страницама зборника *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића*, прир. Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд 2014, 331-332.

8 Miroљub Todorović, *Naravno mleko plamen pčela*, Gradina, Niš 1972, 7.

9 Miroљub Todorović, *Tokovi neoavangarde*, Nolit, Beograd 2004, 48. Псеудоними Мирољуба Тодоровића јесу и Вид и Велимир.

10 Pierre Garnier, „Miroљub Todorović ili znak prostora“, zbornik: Miodrag B. Šijaković, *Signalizam u svetu*, Beogradska knjiga, Beograd 1984, 63-68.



(сцијентистичко/ стохастички, класични, шатровачки хаику): тзв. хаику тренутак „за Тодоровића је била епифанија у дубљем смислу речи ... у чину доживљавања самог језика којим се спознаје света именују“.¹¹ Сцијентистичко/ стохастички хаикуи (управо из *Текстума*) имају уприште у „ПРОСТОРУ – ВРЕМЕНУ – МАТЕРИЈИ“, научним областима (астрономија, биологија, хемија, физика), те пресликавању лика Космоса на лице Земље, разумевању космогоније и као процеса који се догађа у језику.¹² Писање ове поезије у време првог одласка у космос (1961) и на Месец (1969), што представља откривање новог света, новог (космичког) простора, равног Великим географским открићима у време ренесансе, инспирисало је песника да продре или се вине и у космичке, не само земаљске просторе језика. У збирци хаику поезије *Радосно рже Рзав*, управо је изнео аутопоетички став, по којем се извештај инфантилизам који диктира кратки хаику облик, може избећи тиме што поред слике, велику пажњу треба посветити језику; што дубље улазити у њега!¹³

Опредељење баш за хаику могао би да се објасни и оним значајем који за српску књижевност има ова поезија. У том смислу, неизоставан је избор Милоша Црњанског *Песме старог Јапана* и његов пропратни предговор. Према Црњанском, у овом песништву сама реч се измиче, не би ли препустила што више простора песми, која ће попунити празнине за чије постојање нисмо ни знали. Она води до неизрецивог¹⁴ најкраћим путем, она је тај пут, а не циљ. Песма између речи и ћутње, балансира обличје и празнину, освајајући за нас све те просторе до којих наш дух може да досегне, и стварајући нас успут.¹⁵ Код Тодоровића празнина бива испуњена самим лирским субјектом који се претвара у песму: „ту сам а невидљив/ у песму претворен“.¹⁶ Тим протеејским претварањем, он осваја песму, тј. простор, осваја космос, јер постаје део њега.

Поред осталог, било би од значаја истаћи и запажање да је „Јапан, као нека Италија, примао из Кине, огромне и старе, своје рукописе, што су утицали као преписи грчки у Ренесансу“.¹⁷ Јапански хаику у односу на Кину, стога, био би на истој линији са античком традицијом преображеном у ренесанси.¹⁸

11 Živan Živković, „Haiku u signalizmu“, Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa, Vuk Karadžić, Paraćin 1994, 226.

12 Исто, 227-228.

13 Уп. Исто, 235.

14 Видети: Мирољуб Тодоровић, *Језик и неизрециво*, Алтера, Београд 2011. или Глад за неизговорљивим, Нолит, Београд 2010.

15 Песме старог Јапана, одабрао Милош Црњански, Напредак, Гундулић: Сарајево, Београд 1928. Доступно на: http://haiku80.on.neobee.net/stari_japan.html

16 М. Тодоровић, *Пандорина кутија*, 93.

17 Песме старог Јапана, одабрао М. Црњански. http://haiku80.on.neobee.net/stari_japan.html

18 Ž. Delimo, *Civilizacija renesanse*, 98.

Трагови митова и тековина култура и књижевности у поезији *Пандорине кућије* присутне су у виду речи-сигнала, а функционализацију проналазе у схватању мита као архијезичке категорије, помоћу које је могућно продрети испод језика и доћи до саме суштине људског бића¹⁹, те у баш самој Речи, а не реченици, која постаје та која утеловљује у себи слојеве духовних значења²⁰:

- а) Антички мит: пандора, пегаз, хермес, аријадна, озирис, питија, аргонаути, прометеј, аполон, протеј, орфеј, химере
- б) Личности антике: ханибал, платон, хомер, ифигенија, хераклит, цезар, тутанкамон, гилгамеш
- в) Ренесанса: цветни ботичели, гутенберг
- г) Символизам: рембо, маларме

Поред атрибута крилатости који одликује већину наведених сигнала, може се запазити да они нису произвољно укључени у песничко ткање и да њихов помен разоткрива неке од смерова којима се читалац може кретати. Један од упечатљивих тицао би се могућности да се кретање лирског субјекта *Пандорином кућијом* може именовати својеврсном *Оресџијом*.

На ово нас наводе стихови који упућују на то да лирски субјект бива прогоњен, да га гони хајка (црвена хијена/ на нашем је трагу, трчимо ка истоку ... злокобни топот/ хајкача разјарених, хор хајкача, страшни суд пред нама), необична фреквентност речи крв (смири се крви, извор зле крви, крвљу обележен, жедан крвоток, крвник пред вратима, увек крвожедан, зла крв на видику, газио сам крв, крвава суза), крик (крик у ноћи, крик нечији, крик стрвине, крик новорођенчета, крикови оргазмички, крик дечији), пас (у недрима пас, гладан као пас, приближава се пас, пси у недрима), па и отворен помен Ифигеније. Ореста су због убиства мајке прогониле Ериније, змијокосе, псетоглаве, крилате, рођене из капи крви кастрираног Урана. Док је суђење трајало није му било дозвољено да спере крв са себе. У прогонству сусрео је сестру Ифигенију коју је богиња лова, Артемида, спасла смрти. Брат и сестра били су се препознали, а сестра је имала лек (стара Артемидина икона) за братовљеву бољку (Ериније).²¹ Код Тодоровића је то, пак, биљка русомача која служи за заустављање крварења: „русомача у шаци“.²²

Није, међутим, могућно поуздано утврдити ко је у *Пандориној кућији* Орест а ко Еринија. Ако је лирски субјект Орест, њега прогони

19 Ljiljana Gjurgjan, „Odnos mita i književnosti u razdoblji fin de sièclea i u avangardi“, Zbornik III programa Radio Zagreba, 25/26, 1991, 97.

20 Исто, 100.

21 R. Grevs, Grčki mitovi, 381.

22 М. Тодоровић, Пандорина кутија, 119.



песма, тј. Ериније, али кад он сам постане песма, онда се преобраћа у Еринију, и обратно. Ипак, може се поставити питање шта би уопште овом аналогijом могло да буде посредовано. Над Еринијама, наиме, власт је немоћна, било да је божанска, свештеничка или краљевска.²³ Хераклит је чак описивао како би оне биле те које би спречиле Хелија ако би одлучио да промени путању Сунца и коначно – оне имају способност да мењају облике. Ако су дакле Ериније – Песма, а над Еринијама нити једна власт нема моћ, тако потенцијално ни песму не би могла да угрози

ничија власт! Блиско овом сагледавању јесте и аналогija из *Звездалице*: песма = атом = хелија = сунчев систем. Катастрофе над штивом аналогне су катастрофама у свемиру које су доказане логичко-математичким методама. Пошто је материја неуништива, поезија сама по себи декларише се као неуништива. „Сматрајући је на плану духовности за оно што је материја на плану свемира, поезија се према Тодоровићевом схватању може само квалитативно мењати, али не и уништити“.²⁴ „Песма, дакле, постаје магична формула живота и космоса, и њена значења у овом тренутку далеко превазилазе уске литерарне оквири. Она жели коначно да врати изгубљено јединство с науком, јединство певања и мишљења из доба антике и великих поема Емпедокла, Хесиода и Лукреција. Чезне за свеобухватном сликом света у чијој ће основи бити она сама као аналогон атому, животу и свемиру“.²⁵

23 R. Grevs, *Grčki mitovi*, 112. Olga Mihajlovna Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, prev. Radmila Mečanin, Prosveta, Beograd 1987, 156.

24 Остоја Кисић, „Свемир и сан“, *Мостови*, год. 18, бр. 94, Пљевља 1986, 55.

25 Julijan Kornhauzer, *Signalizam srpska neoavangarda*, prev. Biserka Rajčić, Prosveta, Niš 1998, 60.

Песма изједначена са Еринијом, сугерише и то да власт није као у античким временима или ренесанси заинтересована за уметност, већ да у извесном смислу негира њену вредност или је подређује природним наукама. Почев од ренесансе, техника је не само привлачила пажњу власти, већ је постала и саставни део културе. Мецене су подржавале како техничке, тако и уметничке подухвате; Жан Лакарис се за рачун Медичија вратио са другог похода са више од две стотине грчких рукописа.²⁶ Песми схваћеној као Еринија, ничија власт не би могла да науди јер нема моћ над њом, а песму која враћа изгубљено јединство са науком нико не може да подреди природним наукама²⁷ јер у овом контексту оне су у служби поезије и управо је чине неуништивом, гарант су њеног опстанка.

Технолошко откриће и писана реч сублимисани су сигналом „гутенберг на месецу“, тј. визуелном песмом којом се завршава *Пандорина кућица*, а где је Гутенбергов портрет постављен баш на компјутерску картицу, естетизован и осмишљен словима и речима:

Одлучујући полет настао је када се појавило штампарство, а са њим и изум спиралне опруге, првог модерног утврђења, крилног чекрка, али и развоја ватреног оружја.²⁸ Синтагма „Гутенбергова галаксија“²⁹ упућује на цивилизацију књиге, на препород књижевности коју је донело откриће штампарства. У другој половини 20. века, технолошки напредак је у знаку компјутера, па је тако и компјутеризација требало да донесе препород књижевности или да га макар проблематизује, што се јасно види из компјутерске поезије Мирољуба Тодоровића. Поезија *Пандорине кућице* води порекло и из компјутерске поезије, настале на рачунарима Економског института 1969. и Математичког института 1970. године у Београду.³⁰ Ако је галаксија Гутенберга значила продор

26 Ž. Delimo, *Civilizacija renesanse*, 171; 99.

27 О улози природних наука у ренесанси, видети поглавље у књизи: Jakob Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, prev. Milan Prelog, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad 1989, 191-196.

28 Исто, 167-226.

29 Може се погледати књига: Maršal Mekluan, *Gutenbergova civilizacija: nastajanje tipografskog čoveka*, prev. Branko Vučićević, Nolit, Beograd 1973.

30 М. Тодоровић, *Пандорина кућица*, 161. О полемици насталој поводом компјутерске поезије (и других неспоразума) може се погледати прегледни чланак „Сигнализам и српско песништво седамдесетих година“, Мирољуба Тодоровића, *Nemo propheta in patria*, Everest media, Beograd 2014, 81-140; првобитно објављен у часопису *Књижевност* 1986. у наставцима.

Од новијих, афирмативнијих интерпретација компјутерске поезије, можемо издвојити „Дада компјутер“ (*Летопис Матице српске*, год. 190, књ. 494, св. 5, 2014, 674-700) и „Машина учи да пише“ (*Магија сигнализма*, ур. Зоран Стефановић, *Everest media*, Београд 2016, 30-35), Ивана Штерлемана. Узимајући за предложак Хавелокову књигу *Муза учи да пише*, Штерлеман је музом назвао машину. Интересантно је да је Бошко Ломовић у приказу Тодоровићеве књиге *Поново узјахујем Росинанта*, његовим музама назвао *Планка и Ајнштана* („*Планк и Ајнштајн као музе*“, *Летопис Матице српске*, год. 164, књ. 441, св. 3, 1988, 485-488), док би Тодоровићева лира била „електронска“ (*Радојица Таутовић*, „*Орфеј с електронском лиром*“: <http://www.art-anima.com/c16-esaji/radojica-tautovic-orfej-s-elektronskom-lirom>)

у просторе штампане књиге, компјутерска поезија у извесном је смислу продор у просторе рачунарског света, па и у интернет светове,³¹ који би и могли да се именују Пандорином кутијом. Будући да је 1969. година обележена лансирањем на Месец, а те године су неке песме настале на компјутерима Економског института, јасно је како се Гутенберг нашао „на месецу“. Најпоследње, према Радовану Вучковићу, „сигналистички планетарни универзализам подсећа на експресионистички космизам, с том разликом што је ослобођен мистичних илузија и утемељен на научним сазнањима васионе и достигнућима научне фантастике“.³² Дакле, утемељеност сигналистичког космизма у научна сазнања управо је оно што га разликује од експресионистичког космизма, али га унеколико приближава оном осећају откривања (новог) света и човека³³, кога је имао човек ренесансе.

С друге стране, Тодоровић је унеколико уметнички обрадио и ренесансни развој ватреног оружја. Од хладног оружја, на једном месту помиње харпун, а на једном нож, док куршум као сигнум ватреног оружја постаје кључан и неопходан за рађање песме, што песму и песника ставља у позицију сталне осцилације између рађања и убијања, живота и смрти: бубри куршум, поново се будим/ с куршумом на челу, за почетак куршум, запалим ненадано/ куршум-песму, зебња из тебе/ куршум жртвен.³⁴

Спој хладног и ватреног, пак илустровао би стих „експлозија зиме“. Годишња доба карактеристична за хаику поезију, пронашла су своју функционалност и у *Пандориној кутији*. Најприсутнија управо је зима: вук зимски завија, ледени дах зиме, зимоморан, ледна усамљеност, ледна тишина, ледена дивљина, ледна муња, мада има и пролећа: пролећни плам, пролећни епитаф, лета: летња оморина, јесени: мраз јесењи, у јесењој тмуши, под јесењим звездама. Управо је у Северу, у залеђеној води, хаику поезија назначила могућност да се осете спојени принципи света, од којих је све постало,³⁵ те доминантна атмосфера зиме може да има ово објашњење.

31 О укључивању интернет опција у грађењу песме, писао је Зоран Стефановић у чланку „Ухваћене речи, силиконско месо“, Столеће сигнализма, ур. Зоран Стефановић, Еверест медиа, Београд 2014, 122: „Ово се помало разликује од наизглед сличне деценијске сигналистичке традиције коришћења рачунара у поезији, јер овде имамо случај речи као већ готовог информационог пакета, али и уметничког чина, чак и по елементу 'математичке' емпатије, колико је то силицијумској технологији данас могуће“.

32 Радован Вучковић, „Поетика сигнализма“, Књижевна историја, год. XXXVI, бр. 122-123, 2004, 305 – 311. Чланак је доступан и на: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13026>

33 J. Burckhardt, „Otkriće svijeta i čovjeka“, Kultura genesanse u Italiji, 189-235.

34 У куршум-песми има, разуме се, и еха Тодоровићевог Пуцња у говно (Латрина, Београд 2001), где пуцањ има улогу у настајању песама првобитне поеме Говнарија.

35 Поезија старог Јапана, одабрао М. Црњански. http://haiku80.on.neabee.net/stari_japan.html

Такође, вреди поменути и интересантан дневнички запис Мирољуба Тодоровића (24. новембар 1985): „Мало ледено доба’ на Земљи трајало је око три столећа, приближно од 1500. до 1800. године. Осетно захлађење у наведеном периоду захватило је Европу, Северну Америку и Далеки исток у Азији. Најхладнији период ’малог леденог доба’ била је друга половина 17. века, када су зиме у Европи биле за 1,5 до 2,0 °С хладније него у нашем веку, док у Јапану зимске температуре за око 6 °С а летње за око 4 °С биле ниже од садашњих. Најхладнији период ’малог леденог доба’ поклапа се са ’минимумом Маундера’, интервалом дугим 70 година (1645-1715). То је био период изузетно ’мирног сунца’, односно период без Сунчевих пега, протуберанци и других видова Сунчеве активности“.³⁶ Дакле, са завршетком периода ренесансе отпочело је „мало ледено доба“ у метеоролошком смислу, док је друга половина 20. века у знаку глобалног отопљавања, мада и Хладног рата, те тако зима и стварање *куршум-ћесме* могу имати и овај подтекст када је реч о *Пандориној кућици*.

Од 15. века откривено је да се Земља окреће не само око своје осе, већ и око Сунца, што се назива револуцијом. Према Корнхаузеру, „авангарда је већ толико пута покушавала да из темеља помери масу уметности, толико пута одбацивала традицију, толико пута проглашавала рађање нове епохе! А фактички јој никад није пошло за руком да изврши револуцију“.³⁷ „Свест о све већим променама књижевног материјала изазива и код теоретичара књижевности, који радо посежу за примерима из епохе ренесансе и барока, потпуно другачије расположење према најновијем експерименту у уметности, који је за већину прималаца обележје кризе савремене хуманистике, мада пролазне кризе“.³⁸

Можда испрва делује неспојиво, али уласком књижевности у сферу технике и науке, космоса, у контекст хелиоцентризма (парадигматична би била *Планеџа*, *Пушовање у Звездалију*, *Текстум*), омогућава се ротирање књижевности око Сунца (у смислу метафоричке револуције). Уосталом, револуција, барем у смислу окретања Земље око Сунца значи довршавање пуног круга (тј. елипсе или чак спирале) и траје годину дана, до следеће Нове године. Наравно, и суштина хаикуа има своје упориште у орању царевом о Новој години, отварању извора и мразева.³⁹ Дакле, ако је сигнализам извесно кретање „планете“ и око себе и око Сунца (револуција) онда и довршава некакав круг (елипсу/ спиралу), била она уметничка, историјска, песничка, која би се једним делом и тицала „пројекција историјске авангарде. Управо због припадности сигнализма авангардном дискурсу, који покушава заменити

36 Miroљub Todorović, Dnevnik signalizma 1985, Unus mundus, Niš 2012, 271.

37 J. Kornhauzer, Signalizam srpska neoavangarda, 39.

38 Исто.

39 Vrapčeva priča: Izabrane haiku pesme iz Edo perioda, izabrao i preveo Hiroši Jamasaki Vukelić, Tanesi, Beograd 2011, 25.

овешталу културну парадигму новом стварношћу, његова естетика заправо постаје етика савременог доба и залог будуће идеје хуманитета“.⁴⁰

Међутим, можда сигнализам довршава и „револуцију“ започету ренесансом, тј. увиђа и уметнички пројектује запажања у стваралаштво, и то оне елементе чија је актуелност опстала до данас. Наравно, на тој равни и јесте хуманитет, не само због нераздвојности хуманизма од ренесансе, већ и стога што је песник покушао да „човеку врати онај космички значај који је имао у грчкој и ранохришћанској филозофији (Аугустин), а која је своју основу имала у Птоломејевом геоцентричном систему. Стављајући човека опет у центар света, односно космоса, он његову судбину решава неодвојиво од судбине небеских тела и целокупног свемира“.⁴¹ Не спорећи значај геоцентричног система за сигнализам (у песми „(Кретање око своје осе)“⁴²), посебно јер се неоавангардно сигналистичко довршавање авангарде, може одредити *геоцентричним*, указивањем на неке тачке додира са ренесансом, могло би се евентуално симболички именовати *хелиоцентричним*.

Наша галаксија (Млечни пут) сматра се спиралном. Можда је Мирољуб Тодоровић, преносећи галактичку слику у домен језика, речи и песме, сугерисао и саму галактичку спиралност свог стваралаштва, која, схваћена на овај начин, имплицира да *геоцентрично* и *хелиоцентрично* кретање сигнализма, довршавајући авангарду или Ново доба након Великих географских открића, након 7000. године од настанка света, тј. најављиваног смака (једног) света (1492) не подразумева крај, већ зачетак нове елипсе, Нове године, каква год да буде, али је важно да је буде.

Та потреба за опстанком, потреба је за опстанком Уметности и на планети и у космосу. Отуда и трагање за одговорима на питање како то омогућити. Ренесансна личност Мирољуба Тодоровића – дипломираног правника, али и заинтересованог човека за физику, хемију, математику, али, надасве – песника, који све своје знање и интересовање подређује Уметности, указује нам на пут који књижевност у данашњој ери може да буде спасена од било које власти, од уништења. Ако је могуће књижевност очувати и препородити сарадњом са компјутером, интернетом,⁴³ природним наукама, вреди покушати у име хуманистичких наука – пробудити мецене информатичке ере. Пронаћи Наду *Пандорине кућице*.

40 Василије Миловић, „Оптималне пројекције сигнализма као авангардни одговор савременом добу“, Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића, прир. Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд 2014, 23.

41 Миливоје Павловић, Кључеви сигналистичке поетике: Звездана синтакса Мирољуба Тодоровића, Просвета, Београд 1999, 55.

42 М. Тодоровић, Планета (две поеме), 18.

43 Видети темат: „Књижевност и интернет“, прир. Милош Јоцић, Летопис Матице српске, год. 191, књ. 496, св. 3, 2015, 235-315.

Јана М. Алексић

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

(ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ, *ЛЕГИТИМАЦИЈА ЗА СИГНАЛИЗАМ (ПУЛСИРАЊЕ СИГНАЛИЗМА)*, 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 *Леђишимаџија 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, српска неоаванџарда* 1981. године, на увиде Ивана Негришорца, уобличене у монографији *Леђишимаџија за бескућнике: Српска неоаванџардна џоеџија (џоеџички иџенџиџиџи и разлике)* из 1996. године, као и на синтезу Живана Живковића *Сиџнализам: џенеџа, џоеџика и умеџничка џракса* из 1994. године. Премда узима у обзир Негришорчеву оцену да неоавангардни покрети јењавају крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година XX века, наша критичарка истиче да сигнализам (чија је рана фаза *сиџјенџизам*), управо као неоавангардни покрет, траје још увек (заједно са постмодернизмом, са којим има поприличан број додирних тачака). Јелена зато поставља сувисло књижевноисторијско питање: „[...] да ли данас, говорећи о сигналистичком стварању, можемо сигнализам сместити само у оквиру авангарде, неоавангарде и постмодернизма?“

Критичарка оптира за сигнализам као релевантан књижевноисторијски правац, истакавши његове естетичке, етичке и епистемо-

лошке вредности. Она сâм канон српске књижевности, и мимо његове термилошке и семантичке затворености, посматра као *ошворено 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 загледаност 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 дијакхронијске загледаности 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, исходаваним духом епохе и потребом уметничког одговора на њих. И ту она разлучује естетичку и методолошку дијалектику односа који сигнализам и неоавангарда 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 доминантима 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 *сигнал* 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 *сигнал* и поетички га претпоставила појму *знак*, Јелена, реферишући на мисао Ги Скарпете у књизи *Повраћај барока*, 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 *Шајро ѝрпча* (2007) и шатро романа *Боли ме блајбинџер* (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 нелагодност у култури, и Тодоровићева дела сигнализују како би се ваљало супротставити реалности и заштити од ње, сигнално (посредством огледала) заговарајући слободу духа, нужност индивидуалне самоспознаје 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 деконструише 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 разједјајуће. Ако је туберкулоза тропични одраз романтичарског *Weltpanschauung*-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) Миролуба Тодоровића опозитно је аналоган знаковно омеђеном *Рагном 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 савременице 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 шатро 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, жарптица, 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 Рада 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 урођене у колективно историјско искуство, ауторка види у Тодоровићевој збирци песама *Видов дан* (1989), која, према пољском слависти Јулијану Корнахаузеру, 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 муњограма“ *Језик и неизрециво* (2011). (Унеколико је у разматрање узета и књига есејистичких цртица, елиптичних епифанијских белешки и цитата *Сиварносѝ и ушйоѝија* (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 груђе 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 неизговорљивим* (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 извeстан начин, како нам то ауторка монографије *Леђишмацџа за сиђнализам* предочава, Тодоровић је, као поетички постулат, настојао да документује многобројну књижевну грађу насталу поводом сигнализма. Он је зато својеврсни библиограф и књижевни историчар сигнализма. Његов велики самопрегор доприноси заокружености и књижевно-историјској фундираности сигналистичке поетике и његовог властитог дела. Наравно, она не превиђа дијалoшки и полемички карактер сигналистичке поетике, илустрован и верификован у књигама *Дневник сиђнализма (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 сигнализма, Јелена Марићевић жели да избори *леђишмацџу љоетичкођ иденитишетиа сиђнализма* и да обезбеди место у систему српске књижевности 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 интелигентнији и креативнији читалац који ступа у дијалог са отвореним сигналистичким делом и књижевноисторијски га домишља и дописује. Јер, „супер читалац“ је потребан неовангардном ствараоцу како би довршио уметничку активност. У тој конгенијалности ствараоца и читаоца, као посебном облику *аураитичности*, остварује се уметничка, органска целовитост. Читалац је за Тодоровића онај ентитет који ће беспоретном 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 обрeмени формом која ће бити присутна и у самој садржини.“ Тако Јелена Марићевић (раз)открива сигналистичку интертекстуалност, а тиме и укорeњеност 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.

Душан Стојковић

СНИМЦИ СИГНАЛИСТИЧКОГ БИЋА

(ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ, *ЛЕГИТИМАЦИЈА ЗА СИГНАЛИЗАМ*,
EVEREST MEDIA, БЕОГРАД, 2016.)

Најновији талас сигналализма предводе млади сигналисти: Василије Милновић, Иван Штерлеман, Милош Јоцић... Међу њима је и Јелена Марићевић која је прва пред читалачку публику изашла са ауторском књигом *Легиџимација за сигналализам*. Њоме се представља као особа која поуздано и оригинално, максимално провокативно, сигналализам тумачи. Уз то је и, једнако провокативно, и сигналисткиња која пише песме¹ и кратку прозу², као и визуелне сигналистичке песме³. Једном речју, сигналисткиња од главе од пете.

У кратком уводном тексту књиге *Легиџимација за сигналализам*, насловљеном „Пулсирање сигналализма“, инспирисана књигом *Пулсирање књижевности* Петера Зајца⁴, Јелена Марићевић открива своје намере. Књига је замишљена као „својеврстан сигналистички кардиограм, дисање и пулс сигналализма, његово *било* (и будућност)!“ и зато њене саставнице нису произвољно распоређене него су „*снимци* живог сигналистичког бића“. (стр. 9) „Пулсирање“ ове књиге „омогућава да

- 1 в. „Скуп микроба“, „Метагаза од топаза“ и „Дан у бездану“ у зборнику *Изазов сигналализма / The Challenge of Signalism*, Књижевност, LXVIII, бр. 4/2013, стр. 55–56, „Тефтер–поезија, Тефтер–проезија (или Поезија теф–тера) (манифест?)“, „Неон и његов учитељ“ и „Човек из саксије“ (ова песма је иронично сигналистичко „проигравање“ чувене Ујевићеве „Свакидашње јадиковке“) у зборнику *Столеће сигналализма / The Century of Signalism*, Еверест Медиа, Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2014, стр. 15–17. и „Хер Меса“, „Ел Грехо“, „Дона Оде“, „Де Раскол“ и „От Менуло“ у зборнику *Магија сигналализма / The Magic of Signalism*, Еверест Медиа, Нови Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2016, стр. 258–261.
- 2 в. „Ох и Морон“, „Мета: фора > Мета: стаза > Мета: физи(ч)ка > Мета: текст“ и „Сан“ у зборнику *Столеће сигналализма / The Century of Signalism*, Еверест Медиа, Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2014, стр. 18. и „Ефенди Мит“ и „Кир Пан и Мирсада Циганка“ у зборнику *Магија сигналализма / The Magic of Signalism*, Еверест Медиа, Нови Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2016, стр. 262–263.
- 3 в. „Планетарни часовник“ у зборнику *Столеће сигналализма / The Century of Signalism*, Еверест Медиа, Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2014, стр. 19. и „Визуелна песма“ у зборнику *Магија сигналализма / The Magic of Signalism*, Еверест Медиа, Нови Београд, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2016, стр. 263.
- 4 Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2015. Књига Јелене Марићевић за поднаслов има, управо, *Пулсирање сигналализма*.

се ухвати трептајни *снимак* сигнализма који је стално у покрету, баш као и текстови пред нама кроз које се путује све до свемира“. (9)

Књигу отварају, изабрани за мото, стихови из *Пандорине кућије* Мирољуба Тодоровића:

„*ӣихи г̄ромови*
у *ӣвом срцу*
сӣална ӣајновӣосӣ
жудње кључ“

„*љубави хӣпронога*
ја сам дивљи усов
сӣаљено свеӣилиш̄иџе
незван бо̄ у нама“

„*гажди гажди*
сӣравна оборина
извориш̄иџе муња
ӣуӣ ми обасјава“

Они нису нипошто случајно пробрани. У њима можемо открити запрете намере ауторке која свој п(р)оход, под *ӣихим* громовима и нимало тихим муњама, једнако и *сӣравним* оборинама, види као тајновитост која се жудњом – и једино њом – откључати може.

Први текст у књизи је „Неоавангарда – сигнализам. Књижевна теорија и пракса (Све је само сигнал што ти види око)“. У њему се подноси рачун о томе како је изгледала рецепција најавангарднијег књижевног (и уметничког) покрета који се уопште појавио у свету после Другог светског рата, планетарног – сигнализма. То што он несмирајно траје већ пола века учинило га је и особеном саставницом покрета који су трајали напоредо са њим: неоавангарде (ако нешто такво уопште постоји; могли бисмо прихватити и тезу – можда њу и одлучније и исправније – по којој права авангарда не умире никада те нема потребе да се новом, и наново новом, означава), али и нашег (нео)символизма из педесетих година прошлог века, па чак и барокних струјања која су, највише заслугом Милорада Павића – његових раних прича и, посебно, *Хазарског речника* – и његових непосредних, многобројних следбеника, и код нас и у свету, заплуснула нашу књижевност осамдесетих година, такође двадесетог века. Сигналисти заговарају особену „естетику рецепције“.

Да би се прочитало сигналистичко дело неопходан је „суперчита-лац“ који га неће само ишчитавати већ ће, уносећи се у њега, бити у стању и да га „допише“ и тако стваралачки оконча. Како је таквих читалаца, по логици ствари, изузетно мало, највећи број потенцијалних рецепијената је сасвим немоћан пред правим сигналистичким остварењем које их више шокира него што га они разумеју. Они који се пред сигналистичким делом нађу, већином нису у стању, шокирани сасвим,

да објасне оно шта је тај читалачки шок у њима произвело. Један од најпреданијих тумача наше модерне књижевности Иван Негришорац неоавангарду види као „довршавање историјског пројекта авангарде“, те нужно и као критику грађанског друштва. Ако пажљиво пропатримо Тодоровићева сигналистичка дела у низу, открићемо не само изазове, литерарне, са којима се њихов аутор борио, већ и изазове са којима је свет у којем је он живео и у којем ми живимо био у прилици да укрсти кошља. Пишући о вези која постоји између сигнализма и тзв. „култур деминга“, Јелена Марићевић се посебно задржава на огледу Ђорђа ди Ђенове „О комерцијализацији и фекализацији уметности“, у којем се изједначавају говна и новац, и утврђује филијације које постоје између њега и Тодоровићевог песничког циклуса / књиге *Пуцањ у џовно*. Ово Тодоровићево песничко остварење – прави шамар нашем друштвеном (не)укусу – још увек није прочитано како ваља. Није откривена у довољној мери, поред несумњиве критичке, иронијске и хуморне, његова критичка димензија. По Јелени Марићевић, једнако су занимљиве везе између Пазолинијеве визије канибализма и копрофагије и већ споменуте Тодоровићеве збирке, песама из збирке *Чорба од мозга* и једне визуелне Тодоровићеве песме која приказује распопућену главу на постољу. Историјска авангарда уводи у „канибалистичку“ игру и Урмузов текст „Algazy and Grummer“ и два Пикабијина: „Дадаистички људождерски манифест“ и „Људождерски манифест“, а могао би им се придодати и наш филм „Сплав медузе“ Карпа Године. Тако наша ауторка – и не само у овом случају – распростире читаву мрежу могућих књижевних филијација и показује како у књижевности – када је она права – ништа није случајно, са неба пало.⁵ Следећи мотив коме је у тексту Јелене Марићевић посвећена пажња мотив је људске обезглављености, представљене између осталог и тако што је људска глава замењена неким предметом или појавом. Овај мотив, присутан у новелама „Труп“ Иве Андрића, „Немогући ратар“ Растка Петровића и „Домобран Јамбрек“ Мирослава Крлеже, колажима Душана Матића, роману *77 самоубица* Бранка Ве Пољанског⁶, Мирољуб Тодоровић је усложио. Мотив замењених глава присутан је у његовим визуелним песмама, фотопоемама из *Луномера*, недовршеном роману *Apeiron*, шатро роману *Боли ме блајбинџер*. Замена лобања могла би бити „сигнализација да се људи анимализују, сведе на основне нагоне, обезљуђују, опредмеђују, механизују“ (21), али „Можда из ових одређења можемо закључити и како се сигнализује на то да се душа новом лобањом изменила или нестала, има све мање разлике између полова, а треба

5 Пуцањ у говно могли бисмо упоредити и са спевом Гомнијада дубровачког песника Цона Палмотића, такође непрочитаним како ваља и због теме и лажног лажног морала одгурнутом у страну. Интересантно је да је овај дубровачки песник испевао и еп Кристиада чији је главни јунак Исус Христ,

6 Јелена Марићевић нас подсећа како се у филмовима Квар и Дечко који обећава Мише Радивојевића јављају кадрови без главе, касетофон који главу замењује, разбијање главе о огледало.

размислити и о обескорењености, или о томе да је мање слуха за традицију, историју, прошлост, време.“ (21) Негришорац је устврдио како у нашој књижевности неоавангарда и постмодерна напоредо трају, а Јелена Марићевић, истражујући еротско и смеховно, налази додирне тачке које постоје између песама Мирољуба Тодоровића и лудистичке прозе *Порно лиишурџија Архиеиискоја Саве Дамјанова*. Посматрамо ли сигнализам и филм, откривамо везе између циклуса „А Б Ц о Мирољубу Тодоровићу“ творца сигнализма и филма *Биши Цон Малкович*, али и црног таласа у нашој кинематографији. За везу сигнализма и симболизма довољно је упоређивање телеграфског сонета „Верлен“ Станислава Винавера са фонетом „Жмара“ Мирољуба Тодоровића. Барокно⁷ се налази у сигналистичкој визуелној поезији, шатро прози и шатро поезији. Ауторка скромно закључује: „Овим радом желели смо да понудимо нове, синхронијске и дијахронијске увиде у неоавангардну, сигналистичку уметност и отворимо нова поља за истраживања сигнализма.“ (28) Ако се неко на тим новим истраживачким пољима (с)нађе, биће то управо Јелена Марићевић.

У тексту „Тамни вилајет од врбовог прућа: преписка Мирољуба Тодоровића“ ауторка се позабавила писмима, пошљкама, препричаним писмима нарочито страних кореспондената, посветама на књигама које је наш сигналиста добио, присутним у *Дневнику сиџнализма 1979–1983*.⁸ С разлогом, и не једино она, издваја Тодоровићев дневник као књигу која *производи* друге књиге. У том смислу он је незаобилазан и требало би га пажљиво изучити. Требало би притом да му се придода и епистоларна грађа *Из сиџналистичкоџ докуменџационоџ ценџира 1*, али и епистоларни роман *Тек шџо сам ошворила џошџу*

7 Драгоцена је студија коју је написао Ги Скарпета Повратак барока, преведена и код нас 2003. године.

8 Јелена Марићевић се пита колико би томова запремила штампана преписка вође сигнализма. Ми се питамо када ће се коначно појавити сабрана, или макар изабрана, дела нашег писца. То је дуг наше културе према њему. Док се то не збуде, с разлогом се може говорити о нашој некултури.



који Тодоровић потписује као М. Т. Вид. Тодоровић *сигнал* користи као синоним за *џисмо*, а у песничкој збирци *Chinese eroticism* (1983) има и пошиљке умрлима. Сва грађа / преписка могла би се „макар условно поделити на ону са уметничком, те ону са књижевно-историјском вредношћу“. (34) Као пример наводи се Тодоровићева преписка са Марином Абрамовић и испитује, уз помоћ *Речника симбола* А. Гербрана и Ж. Шевалијеа, тајна бројева једанаест и тринаест. Иако часопис *Сигнал* бива (о)лако „прескакан“ када су часописима додељују средства, Тодоровић наводи како Универзитетска библиотека пробија „блокаду“ и претплаћује се на два примерка овог часописа за 1982. годину. Посебно му је драго што је песник Љубомир Симовић Змаја назвао „претечом сигнализма“. Јелена Марићевић закључује: „Преписку Мирољуба Тодоровића назвали бисмо `тамним вилајетом од врбовог прућа`: ухватите ли се у коштац са њом – кајаћете се, не ухватите ли се – кајаћете се.“ (167)

Наредни текст књиге специфичан је „продужетак“ овог о којем смо написали коју. Насловљен је „Дневници неоавангарде“ и представља компаративну анализу *Дневника сигнализма* Мирољуба Тодоровића и *Радног дневника* Јудите Шалго. Почиње ламентацијом о болести Јулијана Корнхаузера који је 1981. године докторирао са тезом о српском сигнализму⁹ и *болесџи* која је стога захватила и нашу славистичку катедру на Јагелонском универзитету у Кракову. На овом универзитету Јелена Марићевић је била лектор српског језика 2013/2014. године те претпоставља: „Надам се да је годину дана које су (студенти – Д. С.) провели са мном за неке од њих био *сигнал* да српска култура и књижевност завређују пажњу, али све скупа *сигнализује* како славистику треба *лечџи*, а богме и мене.“ (44) По повратку кући сложила је своју библиотеку „асоцијативно“ и *Радни дневник* Јудите Шалго обрео се поред *Сигналистџичких дневника* Мирољуба Тодоровића. (Покрај њих сместиле су се и књиге *Осамљеностџи* Василија Розанова и, својеврстан одговор на њих, *Мушкарџи* Виктора Јерофејева.) Оба дневника, штампана исте 2012. године¹⁰, „састоје (се) од фрагмената, од којих су неки тек евиденције и коментари дешавања у животима уметника, а неки функционишу као идеје, микроприче, облици *ready made-a*“. (46) Фрагмент нипошто не означава нешто недовршено, крње. По загребачком тумачу књижевности Миливоју Солару, не ретко он јесте и есеј: „Есеј је доиста `процес` и `фрагмент`; он се доиста

9 Та теза се, под насловом, Сигнализам српска неоавангарда, појавила код нас (Просвета, Ниш), у преводу Бисерке Рајчић, 1988. Уследили су још две докторске тезе, овај пут наших проучавалаца књижевности: Сигнализам (генеза, поетика и уметничка пракса), „Вук Караџић“, Параџин, 1994. Живана Живковића и Авангарда, неоавангарда и сигнализам, Просвета, Београд, 2002. Миливоја Павловића. Тренутно, докторске дисертацију о овом покрету раде Иван Штерлеман (о естетици сигнализма код др Гојка Тешића) и Милош Јоџић (Визуелни елементи у прози српске неоавангарде и постмодернизма).

10 Радни дневник Јудите Шалго (1941–1996) постхумно.

може супротставити `развијени` цјелине ` коју на одређени начин остварају и роман и филозофски систем.“¹¹ (46) Јудита Шалго делове свога дневника експлицитно одређује као *идеје*, док се Мирољуб Тодоровић одређује, поред традиционалних, и за одреднице типа *визуелни есеји* или *есејистички муњограми*. У оба дневника постоји мноштво цитата. Изузмемо ли само Данила Киша, Фридриха Ничеа и – спорадично – Јована Христића, њихова листа је код обоје писаца дневника сасвим неподударна. Посебно је, међутим, и за Јудиту Шалго и за Мирољуба Тодоровића био инспиративан Данило Киш. Од њега, као особене „метафоре болести“, „позајмили“ су реч *болесни* која је постала „кључна“ реч-тема њихових дневничких остварења (Јудити Шалго „најкључнија“, Тодоровићу једна од кључних речи уз још неколицину). *Радни дневник* Јудите Шалго, закључује Јелена Марићевић, у односу на дневнике Мирољуба Тодоровића „функционише као Знак у односу на Сигнал“. (56)

Дневници се данас много мање пишу него што је то донедавно био случај. Можда се ни раније нису објављивали сваки дан, али су писани много редовније и упорније. Сада се прешло на нове варијанте комуницирања. Фејсбук је готово до јуче ту имао примат. Јелена Марићевић је написала текст (илуструје га шест, антологијских, визуелних песама Мирољуба Тодоровића) „Временске линије ` сигнализма: фејсбук сигнализам“. Реченица коју је исписао на почетку свог „Манифеста експресионистичке школе (1920) Станислав Винавер: „Ми смо сви експресионисте“, послужила је ауторки као шлагворт да срочи сличну, тренутку прилагођену: „Сутра – сви смо ми сигналисти, а само корак даље facebook сигналисти!“ (57) На „временску линију“ на фејсбуку ауторку подсећа читање и листање *Дневника сигнализма 1979–1983* Мирољуба Тодоровића. Она наводи серију примера из Тодоровићева дневника који би могли на фејсбук профил да се „преселе“ (нпр. вести, исечци из новина, рецепти, рекламе, огласи, фотографије, писма, цитати, аутоцитати, визуелне песме... ; посебно притом издваја последње, уочавајући њихову потенцијалну сугестивност и асоцијативност), свесна како је сигнализам „антиципирао еру интернет умрежавања“. (59)

Следе три кратка (посебно се то односи на први и трећи) текста: „Чак и Сфинга има очи“, „Пуцањ у читаоца“ и „Свилен гајтан око света: Пример експерименталног превођења визуелне поезије“. Они омогућавају читаоцу мали читалачки предах што нипошто не значи како су занемарљиви и како би могли бити заобиђени. Показују како се онај ко се сигнализмом одистински бави може, и треба, и на најситније детаље присутне у њему да обрати пажњу. Сигнализам је непорецива целина. Све што учинимо, све што помислимо, све што одсањамо знак јесте.

11 Миљивој Солар, „Есеј о есеју“, у: Есеји о фрагментима, Просвета, Београд, 1985, стр. 12.

„Чак и Сфинга има очи“ критички је одазив на Тодоровићеву књигу *Сиварносѝ и ушѝоѝија*¹², која је „својеврсни наставак“ (67) његове књиге *Језик и неизрециво*.¹³ Обе су збирке *изрека* с тим што се у напомени раније књиге открива како их писац назива „језичким муњограмима“. О изрекама су писали Аристотел у *Ретѝорици* и Квинтилијан. Јелена Марићевић даје исцрпан списак писаца, уметника и филозофа које је у својим књигама Тодоровић цитирао и предлаже два модела њиховог ишчитавања. Први би био: прочитати неколико у континуитету и посматрати их „и као вид стохастичке аутопоетичке песме-есеја“. (69) Други: повезивати међусобно удаљене „муњограме“ праћењем „заједничког садржитеља“ (70) који они имају. „Тако и вредност ове књиге зависи од очију које је читају и целине погледа које су те очи кадре да обухвате.“ (70)

Есеј „Пуцањ у читаоца“ текст је о Тодоровићевој књизи *Свиња је ѝливач и груђе ѝесме*¹⁴. Есејистичка књига *Језик и неизрециво* је „специфичан вид синтезе поетике сигнализма“. (71) У њој Тодоровић, који тврди како тумачи традиционалистичког опредељења експеримент одбацују као нешто неразумљиво и опасно, иако је он у самом срцу сваке праве уметности – сем понекад понеког облика глагола *биѝи*, елиминише потпуно глаголе. Он, иначе, у *Језику и неизрецивом* експлицитно бележи: „Именица – један од кључних елемената у стварању експлозивне песничке слике у апејронистичкој песми.“ Као и Иван Негришорац пре ње, Јелена Марићевић сматра да се Тодоровић, између осталог, довољно и – посебно – довољно пажљиво, не чита због његове хиперпродукције, те сматра да његов изборник *Свиња је одличан ѝливач и груђе ѝесме* пружа могућност да се лакше оствари увид у оно што је песник створио. У њему се вођа сигналистичког покрета приближава постмодернизму¹⁵, између осталог, писањем о „задовољству као врсти потрошачког хедонизма“. (72) Егалитарно друштво је, неуспешно наравно, заговарало да сви треба да буду равноправни. Тодоровићев изборник лишен је свих интерпункцијских знакова и великих слова. То читаоцима омогућава „интервенцију“: могу саградити нови свет полазећи од текстуалног хаоса који је пред њиховим очима. Јелена Марићевић издваја песму „Постајем бубашваба“. Доводи је у везу са анимализацијом човека која се указује као тема у песништву Миодрага Павловића (мрав), Љубомира Симовића (риба) или Новице Тадића (пацов). Свакако, и са чувеним *Преображајем* Франца Кафке. *Свиња*, која „плива као мотив“ у великом броју песама српског сигналисте, „обједињује све песме“ (75) које су се

12 Алтера, Београд, 2013.

13 Алтера, Београд, 2011.

14 Гардис, Београд, 2009.

15 О додирним тачкама Тодоровићеве поезије и постмодернизма писао је и Иван Негришорац у Легитимацији за бескућнике, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 1996.

обреле у изборнику. Као други везивни мотив појављује се *џовно*. Оно доминира у циклусу песама „Пуцањ у говно“, саставном делу необјављене поеме *Говнарија*. Нимало случајно, Тодоровић изразито често цитира у *Језику и неизрецивом* Жака Дериду, једног од најистакнутијих заговорника теорије деконструкције, а „Деконструкција би и била оно питање књиге *Језик и неизрециво* и поезије Мирољуба Тодоровића, која би у одређеном смислу објединила и имплицирала ауторова разматрања и интервенције по питању фрагментарности, хаоса и лудизма, те односа према традицији али и цивилизацији која негује култ тела.“ (78)

У занимљивом, кратком, сигналистички лудистичком, тексту „Свилен гајтан око света: пример експерименталног превођења визуелне поезије“ Јелена Марићевић нас најпре подсећа како сигнализам непрекидно ствара нове жанрове. „Надахнута“ идејама Карела Тајгеа и Марине Абрамовић о „читању“ песме као слике, и обрнуто: слике као песме, она узима из „Манифеста сигнализма“ Кеичија Накамуре његову визуелну песму и „преводи“ је стварајући своју песму „Свилен гајтан око света“. Она јесте сигналистичка али није визуелна, као ни „коресподентна“ (можда и подстицајна) Накамуриној, такође невизуелна, Тодоровићева песма „Игра кинеску свилену бубу“.

Један од најразгранатијих есеја је „Глоса за Мирољуба Тодоровића“. Написан је у облику глосе. За глосу се Јелена Марићевић одлучила јер та реч на грчком језику означава *језик, џовор, наречје*, а читаво Тодоровићево песништво, и целокупно стваралаштво његово, рад је на језику, у језику, у слици која се у језички сигнал премеће. Полазећи од студије Јована Делића „Глоса у прози? Данило Киш, Рајко Петров Ного, Томас Вулф“¹⁶ и стиха „Баладе о охридским трубадурима“ Бранка Миљковића *На обичне речи више немам право!*, ауторка, пошто је припоменула како, осим песника, ни књижевни критичари, историчари и теоретичари, ти „скретничари, загонетничари“ (83), немају такође право на обичне речи, свој рад о Тодоровићевој поезији пише у облику глосе. Он се не може никако „препричати“; може се једино изнова „преписати“. Ниједан интерпункцијски знак из њега притом изоставити се не сме. Овај есеј није само иновативан, он је недвосмислено антологијски. Већ првим својим радовима о сигнализму, Јелена Марићевић је успела да за себе избори издвојену позицију. Она чини оно што нико пре ње учинио није: сигнализам тумачи *сигналистички!* Овај есеј је неспорни модел који нам показује како *прави* сигналистички есеј треба да изгледа.

Кратак текст „Гурам вам прст у око“ посвећен је полемичкој Тодоровићевој књизи *Nemo propheta in patria*¹⁷ у којој су прештампања његове полемике са многобројним (новим, поствинаверским) злим

16 Споменица Данила Киша, поводом седамдесетогодишњице рођења, ур. Академик Предраг Палавестра, САНУ, 2005, стр. 409–418.

17 Еверест Медиа, Београд, 2014.

волшебницима, раније штампане у књигама *Шпјеи за шумин-дере* (1984) и *Певци са Бајлон-сквера* (1986). „Праотац сигнализма“ (тако га је одредио Славко Матковић) служио се у вођењу полемика „свим расположивим књижевним средствима: књижевноисторијским, књижевнотеоријским, стиховима, визуелним песмама, уз дозу суптилног хумора и бритке ироније“. (107) Његове полемике треба читати упоредо са његовим дневницима пошто нам ови откривају контекст унутар којег је до тих полемика дошло. На жалост, и даље (показује то и есеј Иване Јарић „Визуелни експерименти у прози Ђорђа Писарева“, објављен у панчевачким *Свескама*, јуна 2014. у којем ауторка пише о визуелним експериментима неоавангардиста Војислава Деспотова, Славка Матковића и Вујице Решин Туцић, али не и онима Мирољуба Тодоровића), Тодоровић – како је тачно при-бележио Иван Негришорац – „кубури са *легиџимаџијом њоеџичкоџ иџенџиџеџа*“ (109): они који о неоавангарди пишу, упорно превиђају његово песничко дело.

Истој полемичкој књизи Тодоровићевој посвећен је и најкраћи текст у књизи Јелене Марићевић „Велико бандитско срце Мирољуба Тодоровића“. Пошто је прибележила како су зли волшебници са којима је наш сигналиста морао да војује исти они који су писали негативне и омаловажавајуће текстове о Радету Драинцу, она издваја, и анализира, песму „Расковник на језику“, посвећену великом српском бојуму, штампану у Тодоровићевој збирци *Љубавник њеоџоџе*.¹⁸

Заједно са Снежаном Савкић, Јелена Марићевић потписује изузетно занимљив, сигналистички игрив, есеј „Либертански дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма“ – „отворен“ „визуелном предигром“, а „затворен“ „визуелним оргазмом“ – у којем се компаративно сагледавају књижевни опуси Мирољуба Тодоровића, кључног представника наше неоавангарде, и Саве Дамјанова, једнако кључног представника нашег постмодернизма. Неоавангарда и постмодернизам трају код нас напоредо, написао је, Иван Негришорац, уз следећу напомену: „Постмодернизам се утемељује у авангардној традицији, али ту традицију преобликује у складу са властитим смислотворним лудизмом.“¹⁹ Померањем граница „еротског дискурса на надјезички и надстварносни ниво“, који је са заносом хвалио још Станислав Винавер пишући „Раблеову жетву“, Сава Дамјанов је, изједначивши померање језика са померањем граница светова, приближио своју поезику поетици Мирољуба Тодоровића. Заједнички им је и „визуелни дискурс“, као и оно што се њиме „покрива“. Упоређивани су романи *Иџика Јеројолиџика @ ВУК*, *Исџорија као аџокриџ* и *Порнолиџурџија архиеџискоџа Саве Саве* и еротске приче Саве

18 Повеља, Краљево, 2009.

19 Иван Негришорац, *Легитимација за бескућнике* (Српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике), Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 1996, стр. 280.

Дамјанова са шатро романом *Боли ме блајбинџер, Шајро њричама*, песмама и *Дневницима сигнализма 1979–1983*. Мирољуба Тодоровића. У игру су уведена и дела маркиза де Сада, посебно у интерпретацији Јовице Аћина, али и антологија *Граждански ероџикон* Саве Дамјанова. „Ерос и По(р)нос, најшире схваћени, манифестују се и код Мирољуба Тодоровића и код Саве Дамјанова на два нивоа: језичком и визуелном, који такође кореспондирају, било међусобно иронијски, или на хуморној основи“ (115), односно „Задојена самосвојним уметничким манифестацијама *либерџенсџива*, дела Мирољуба Тодоровића и Саве Дамјанова поставила су идеологију у улогу слушкиње уметности, где јој је и место!“ (128–129)

Текст „Шатро сигнализација“, има поднаслов „Кино читање *Шајро њрича* и романа *Боли ме блајбинџер* Мирољуба Тодоровића“. Констатујући како се мотив ока / очију лајтмотивски „креће“ Тодоровићевим визуелним песмама, Јелена Марићевић их повезује са поетиком кино-ока у футуристичком филму *Човек са камером* (1929) Дзига Вертова. Јунаке шатро прозе (задржава се на мотивима поистовећивања човека са машином, градова машина, града као огромног ждрела које све гута, потрошних и потрошених речи, огледала...) нашег сигнализисте пореди са главним ликовима филмова *Млад и здрав као ружа* (1971) Јована Јовановића и *Дечко који обећава* (1981) Милоша Радивојевића чија је побуна остварена „у слободном говору са примесама шатровачког, у криминалним радњама, те сексуалним експериментима“. (135)²⁰ По њој „шатро жваке“ Тодоровићеве „нису потрошне, већ увек спремне за поновна жвакања“. (140)

У „Либертенском дијалогу: Ерос и По(р)нос сигнализма“ испитан је ерос-континуитет српске књижевности. У „Космистичком путовању у сигнализам“ „Моје срце на врху громобрана!“²¹ учињено је исто када је о космос-континуитету исте књижевности реч. У њему је ауторка пажљиво набројала космичке песме које су се обреле у несумњиво најзначајнијој антологији српске поезије уопште – *Анџолоџији српског џесниџива* (треба обратити пажњу на пето допуњено издање из 1984. године; у ранијим издањима, између осталог, није било усменог песништва) Миодрага Павловића. Неке од њих без икакве сумње спадају у најбоље песме које српска поезија уопште има. Уз средњовековне и чувени почетак „Почетка буне против дахија“ Филипа Вишњића, то су: „Северни путник к антики“ Василија Суботића, одломци из *Луче микрокозме* Његошеве, „*Santa Maria della Salute*“ и „Песничка химна

20 Мирољуб Тодоровић почиње да пише шатро поезију којом удара шамар истовремено и нашем друштву и нашој поезији у исто време када нашу кинематографију осваја бунтовни црни талас.

21 Ова два текста део су најављене историје српске књижевности сагледане из сигналистичког угла. Тој „историји“ можемо прикључити и рад, објављен у зборнику Магија сигнализма / *The Magic of Signalism* (в. стр. 65–75), „Теме српског средњег века у сигнализму“ Исидоре Ане Стамболић. Оно што је најавила Јелена Марићевић почиње да се остварује.

Јована Дамаскина“ Лазе Костића. „Кад се угаси сунце“ Војислава Илића, „Песма“ Јована Дучића, „Тамница“ и Можда спава“ Владислава Петковића Диса. Космизам се налази и у песмама / „песмама“ Гаврила Стефановића Венцловића и Јована Хаџића (уз Василија Суботића, по оцени Небојше Јовановића, он је главни космичар међу српским класицистичким песницима). Такође у Ракићевој „Симониди“²² и у многим лирским остварењима наших међуратних песника.²³ Једнако и у делу Васка Попе, Миодрага Павловића или Милорада Павића. Космизам је био сама лирска кичма раног Тодоровићева песништва, *Планете* и *Путовања у Звездалију*,²⁴ а ни касније није био из њега сасвим изгнан. Иако сигнализам, и када је космизам у питању, има додирних тачака са космизмом поезије која му је претходила, он је – истовремено – „и синтеза дотадашњих космизама и портал у будућа!“ (149) Нимало случајно, један од псеудонима Мирољуба Тодоровића, који је од својих песничких почетака „трагао за видовитом *семенком* богова“ (149), био је и Вид. Он успоставља песнички дијалог и са нашом усменом лириком у чијој космогонији су укрштени / помешани паганско / митолошко и хришћанско, и са нашим средњовековним песништвом (директно и кроз дијалог са нашим песницима модерне и авангарде који су исти такав дијалог били успоставили). Сцијентизам Тодоровићев може се довести у везу и са првим летом у космос Јурија Гагарина. Посебно је *космизам* присутан у збирци *Видов дан* (1989), али се не губи ни у каснијим збиркама: *Девичанска Византија*, *У цара Тројана козје уши*, *Плави вешар*, *Паралелни светови*, *Фонети* и *груђе њесме*. Јулијан Корнхаузер прву споменуту збирку сматра „неокласицистичким прекретом“ (153–154) у његовом стваралаштву, истиче како космизам вође сигнализма није на трагу оног који је заговарао Васко Попа, пише о особеном укрштању барокног, класицистичког и неокласицистичког космизма када је о млађем песнику реч, али и о присутним аналогијама са Попом, Јованом Христићем и Иваном В. Лалићем. Интересантни су и у раду Јелене Марићевић наведени ставови Остоје Кисића по којима је песма, истовремено, и атом, и ћелија и читав сунчев систем,

22 Користећи се открићима књижевних историчара, Јелена Марићевић наводи читав низ песама страних аутора које би се могле довести у везу са чувеном Ракићевом песмом: „Очи“ и „Идеал“ првог нобеловца Сили Придома, стихови Огиста Доршена, „Siehst du den Stern“ Готфрида Келера. Ту је и један ћулић увелак Јована Јовановића Змаја.

23 Радван Вучковић, у Поезији српске авангарде (Службени гласник, Београд, 2011) космизму српске међуратне поезије посвећује два поглавља: „космичко песништво“ и „Деструкција космичких утопија и конструктивистичко-мистично песништво“ (в. стр. 139–181. и 181–217). И Гојко Тешић је, у Антологији песништва српске авангарде 1902–1934 (откровења & преиначења) (1993) и Васионском самовару: антологији југоавангарде 1902–1934: манифести и поезија (1998–2000), космизам издвојио као једну од битних, и најбитнијих, окосница сваке, па и наше, авангарде.

24 Сам Тодоровић је, у напомени уз један стих друге књиге, своју поезију довео у везу са оном коју су стварали стари Астеци и Египћани, са Елом о Гилгамешу, али и са познатом студијом Кибернетика и друштво Норберта Винера.

те би било која катастрофа над штивом била једнака катастрофи која би се збила у свемиру. Он закључује. „Пошто је материја неуништива, поезија сама по себи декларише се као неуништива.“ (156) И Винаверов *Громобран Свемира* је „манифест једног идејног програма за очување свемира књижевности и свепрожимање микро и макрокосмоса и књижевног и личног“ (156). Јелена Марићевић у минуциозним анализама указује и на „везе“ које постоје између песничких слика присутних у појединим Тодоровићевим песмама и онима које су потписали у својим песмама Растко Петровић, Раде Драинац, Бранко Ве Пољански и у свом *Громобрану свемира* Станислав Винавер. Њен текст се (не) окончава једним п.с-ом у којем се скреће пажња на циклус твитер-прича „Квест и космос“ младог сигнализисте Милоша Јоцића и на песму „Звезда путница“ класика савременог српског песништва Љубомира Симовића. Ниједан текст о незавршеном сигнализму и не може завршен једном за свагда да буде.

Веома је интересантан интервју који је Јелена Марићевић дала Душану Видаковићу. По наслову који је њему дат и читав зборник је насловљен. У њему млада сигнализисткиња открива како је њен „сусрет“ са сигнализмом посве био случајан. Након јавног читања у Сремским Карловцима 2011. године, професор Драган Станић (Иван Негришорац) дао јој је изборник *Свиња је одличан њивач* Мирољуба Тодоровића и потражио да нешто о њему напише за *Лейојис Мајице српске* који је он тада уређивао. Књига је мало чекала на полицама, изазивала и пружала најпре отпор, али, тада се улаз у сигнализам отворио, уз помоћ зенитизма с којим се ауторка раније сусретала, и испоставило се како је Станићев предлог био за њу „најуноснија препорука за читање“. (278) Како се и сама сигнализмом „заразила“, „заразила“ је и друге њиме. Тако је, на пример, како смо већ прибележили, Иван Штерлеман пријавио докторску дисертацију о естетици сигнализма код Гојка Тешића. Ново сигнализичко јато било је сасвим спремно да узлети, изнова осмотри оно што је о сигнализму било уочено и укаже на оно што је измицало пажњи ранијих тумача. Јелена Марићевић се није на томе зауставила. Њена је идеја – она је почела у зборницима о сигнализму да се већ остварује, и у њеним и у радовима њених младих колега – да се напише особена, сасвим искошена, јеретичка потпуно, али и плодотворна несумњиво, *Сигнализичка историја српске књижевности* унутар које би детаљно биле испитане везе које је овај авангардни покрет остварио, и остварује још увек, са средњовековном, усменом, барокном, деветнаестовековном књижевношћу. Станислав Винавер, у језгру чијег дела су „четири велика М: МАГИЈА, МИСТИКА, МАТЕМАТИКА, МУЗИКА!“ (280), ванредно је полазиште за сигнализичка истраживања. Ауторку посебно привлаче „рубна“ сигнализичка остварења попут шатро прича и козараца, шатро прозе, полемике, есејистичких муњограма. За последње је сковала термин *Њивишер-манифести*, а Милош Јоцић ствара „жанр у настајању“ – твитер приче. Барокна поезика је алка која спаја дело Милорада Павића са

сигналистичким остварењима Мирољуба Тодоровића.²⁵ Разлаз Мирољуба Тодоровића са истакнутим нашим неоавангардистом Вујицом Решином Туцићем уследио је стога што је први у својим сигналистичким манифестима откривао везе које између покрета који предводи и тзв. историјске авангарде постоје, а други је то одбацивао. Јелена Марићевић Тодоровићеве есејистичке муњограме, које *ивийш*-манифестима назива, схвата као „одличан спој авангардне традиције и потребе за модернизацијом“. (282) Посебно јој је драга полифона Тодоровићева *Торба од врбовог ѓрућа* „која је дневничке фрагменте истопила и излила у слике-приче“. (283) Интересантни су јој клокотристи, тврди како је Мирољуб Тодоровић, уз Андрића, Киша и Павића, најприсутнији наш писац у иностранству, а своју књигу *Леђишмација за сигнализам*, која окупља све њене радове о овом покрету настале од 2011. до 2015. године, схвата као неку врсту дипломе „на неком имагинарном Одсеку са сигнализам“. (284–285) Не сматра да је њено проучавање сигнализма књигом о којој пишемо окончано. Требало би пажљиво, критички, размотрити промене / дорађивања којих има у Тодоровићевим књигама. И оне су својеврсни сигнали. Требало би, исто тако, као што је то био случај када су у питању била дела Милорада Павића, посебно *Хазарски речник*, испитати рецепцију Тодоровићевог дела и читавог сигнализма у иностранству. Јелена Марићевић је своју студенткињу на Јагелонском универзитету Магдалену Машкијевић подстакла да се позабави рецепцијом сигнализма у Пољској и „евентуалним утицајем сигнализма на пољску књижевност“. (169) Чека резултате.

Ако су Живан Живковић, Миливоје Павловић и Јулијан Корнхаузер, и не само зато што су написали за сада три једине докторске дисертације о сигнализму и стваралаштву Мирољуба Тодоровића, сигнализму приступали „научно“, а Слободан Шкерковић „философски“, приступ Јелене Марићевић могли бисмо одредити као „лудистички“. Чини нам се како је он, у бити, највише сигналистички: сигнализам се чита и тумачи на сигналистички начин, без остатка. Њене студије су и сигналистичка књижевна дела једнако као и њена сигналистичка поезија. Сигнализам је књижевни покрет који ни за каква жанровска међења не зна.

25 Докторска дисертација Јелене Марићевић има наслов „Барок у белетристичком опусу Милорада Павића“.

Јелена Калајџија

КАРДИОГРАМ СИГНАЛИЗМА

Јелена Марићевић *Легитимација за сигнализам*, Библиотека
Сигнал, Everest media, Београд, 2016.

*Размишљањем о сигнализму
криптички се промишља и дело и сојсиво и сиварносй.
(Јелена Марићевић)*

Легитимација је лични опис, потврда идентитета, верификација постојања и његов смисао и значење, доказ да нешто јесте и да то такво какво јесте може, мора и треба да буде (по)стављано у контекст, остварујући односе са појмовима, стварима и личностима и самим тим (п)остварује своје место у целокупној људској мисли и животном циркулисању. Само у односу можемо говорити о постојању. Међутим, сама легитимност, значи и валидност, оправданост, доказаност. Овако узевши, намеће се алузија о протоколарности, укалушљености, систему. У циљу апологије једне књижевне појаве (довољно радикалне да је можемо назвати експлозијом), потребно је да се направи легитимација која би верификовала не само њено постојање, већ обзнанила да одређене реакције и релације јесу последица њене активности. Када кажемо „једна књижевна појава“, рекло би се да то може значити било која, но, у инвазији доказивости, показује се ирелевантно потврђивати теоријом нешто што пракса очигледно остварује на разини писац-дело-читалац, осим ако то није описивање само.

Ако бисмо желели да се поиграмо бројевима, до сада, у распону од тачно две деценије, српска књижевност бележи изразу две легитимације. Поигравање можемо наставити остацима постмодерне, па бисмо овај случај дали мистификовати на следећи начин: обе легитимације тичу се књижевних покрета револуционарне природе, једна је била омаж неоавангарди схваћеној као довршеном процесу, а друга, одраз у огледалу, који не показује ни лице ни наличје већ снохвата пулсирање стварности кроз сигналистичке пројекте као живе доказе да **процес** није ни престајао, да тело живи док год било дамара.

Иван Негришорац 1996. године објављује „Легитимацију за бескућнике“ која је требало да *одбрани* и да да легитимност неоавангардној поезији којој, у том тренутку, прети или дефинитивни заборав или да остане један експеримент песника који ће се доцније подухватити *правих* поетика. Ова је књига по конструкту такође један мали експеримент, чија поглавља симулирају изглед легитимације.

„Легитимација“ Јелене Марићевић је окренута јединоме што је преживело из претходно описане књиге. Сигнализму. Ово је збирка текстова које је Марићевићева објавила по периодици и зборницима, а имати овакав низ радова у истоме оквиру говори о детаљном промишљању и потреби за интегралним издањем које ће бити, дакако, и преко потребна апологија. Уз то сам завршетак књиге је интервју, који је са ауторком водио Душан Видаковић о *мађији* сигнализма за истомени зборник 2016. године. Јер сигнали су ту да би били опомена, а она је знак да је неко или нешто у опасности. Дакако, у вечном стању дезинтеграције стоји Уметност, нападана и разједињавана не само Некултуром већ и самим међупоетичким трвењима. Њих, наравно не треба схватити дословно, јер су међупоетичке сукобице махом плодноносних последица. „У покушају писања историје књижевности, морамо се чувати стварања утиска да ови покрети и противпокрети неизбежно следе један другог по неком тачном и складно уређеном обрасцу – као да је романтизам XIX века збрисао са лица земље разум XVIII и после тога био господар ситуације све док њега није зграбио за гушу натурализам, и као да су тада Маларме и Рембо дошли и бомбама дигли у ваздух натурализам.“¹

Отуда је ова књига „мозаик састављен од неколико мозаика“², а на трагу жанровске одређености, она неће бити само легитимација као Негришорчева књига, већ ће бити *кардиограм*. Дакле, не само теорија, већ и судар књижевне теорије и праксе. Ова књига барата *снимцима* као одељцима *кардиограма*, хватајући пулсирање сигнализма, пулсирање читалачке рецепције, али и живота и у њему свих нам датости. „Пулсирање, дакле, омогућава да се ухвати трептајни *снимак* сигнализма који је стално у покрету...“³ Кокетујући са стварношћу и бележећи одјеке дамара, пред сигнализмом се отвара изазов у коме ванкњижевна стварност као основни предлојак и узрок постаје недовољна, јер само делање унутар Уметности постаје дискутабилно. Постављамо отуда и тај двогубо раслојени окрет књижевне праксе у коме сигнализам не може и не сме да наступа **стихијски** (иако споља делује тако), већ управо програмски, али не по самим програмским начелима, типа „Језика и неизрецивог“ (2011) Мирољуба Тодоровића, већ гибљиво пратећи ерогене зоне стварности које постају основно начело, окидач за пуцње који следе.

Заљубљеник у стихију, Станислав Винавер, у тражењу свога израза пронашао је **могућности**. А те могућности су отишле у један крајње идеални вид доследности, за коју можемо рећи да је била његова **несрећна доследност**. Док су се изми величали, скрхавали, препорађали, изумирали, Винавер је, пратећи своју визију која му је и

1 Едмунд Вилсон, Акселов замак или о симболизму, Београд, 1964, стр. 11.

2 Марићевић, Јелена, Легитимација за сигнализам: пулсирање сигнализма, Everest-media, Београд, 2016, стр. 9.

3 Исто.

отворила могућност за могуће не нужно праве и решавајуће (!) светове, већ искључиво могуће, остао непомерљив пратећи тај траг кроз читаво своје стваралаштво. Доследност у каквој се он обрео није довела до једноличја, већ управо до вишезвучја, јер је визија била та и таква, која је увек изнова бојадисала Винаверове палимпсесте. Овај „теоретичар промене, протејског понашања лиричара“⁴, оставља нам **могућност** да га неизоставно поменемо у контексту ове „Легитимације“, не без разлога. „Громобран свемира“ (1921), пробија жанровске међе и даје *могућности* за нова жанровска одређења. Једноимени текст жанровски јесте *радиограм*, који своје корене чита у предугој домаћој традицији епистоле. Вапроси и одвети овде су дати преко радиограмирања међу васионским адресантима и адресатима: Чуvara зелене куле са Марса, централног Совјета планете „Земља“, Свештеничког колегијума управљача над радијумом планете Венере, власника мозгова на Средњем Платоу Урана, Сунца, 56-ог сателита Сатурновог – одбора јавнога благостања, групе Лабуда – двојног Сунца оба Троугла, Сатурна, Алфе - доктора Миракла, шефа свију нервних клиника Свемира и Централног Одбора свих Млечних Пuteва и свих Небулоза. Јан Вјежбицки први користи овакву жанровску карактеризацију⁵. Ауторка својој књизи даје одредницу *кардиограма*, што не смемо схватити само као стилску креативност, нити лудизам, већ просто помак у (не)ограниченостима књиженотеоријских студија. Ако Тодоровић може неговати *муњограм* и захтевати *сујер-чињаоца*, то ће овај кардиограм бити окренут шире од онога што је узроковано писањем о сигнализму. „Један од најзначајнијих доприноса сигнализма, аутентично српског неоавангардног правца, јесте несумњиво стварање нових жанрова. Да поменемо: сцијентистичку, феноменолошку, технолошку, ready-made, стохастичку, алеаторну, компјутерску, статистичку, кинетичку, фоничку, конкретну, гестуалну, објект поезију, шатро прозу и поезију, mail-art уметност, визуелну поезију, те дневнике и есејистичке муњограме.“⁶ Сигнали сигнализма реагују на различите импulsе стварности, интерпункција доживљава судбину лексеме, име бива артефакт (само име аутора, у примеру „Даћу вам рецепт за Мирољуба Тодоровића“)... Отуда и писање о сигнализму, мора преиначити своје жанровско постулирање. И ово је само увод у померање књиженотеоријских одредница, не само оним чиме сам Тодоровић помера границе, него већим делом оним како Марићевићева приступа грађи. У тексту „Тамни вилајет од врбовог прућа: Преписка Мирољуба Тодоровића“, Јелена

4 Вјежбицки, Јан, Винаверове поетике – питање књижевне идеологије и песничког стварања; у књизи: Књижевно дело Станислава Винавера : теорија, есеј, критика и полемике, поезија, версификација, проза, језик и стил, преводилаштво, компаративне теме, разно: зборник радова, Београд, Пожаревац, Браничево, 1990, стр. 73.

5 Исто, стр. 78.

6 Марићевић, Јелена, Легитимација за сигнализам: пулсирање сигнализма, Everest-media, Београд, 2016, стр. 79

Марићевић се бави преиспитивањем комплексности систематизације епистоларне грађе, где добро примећује да „дневничка грађа и преписка постају припрема за улазак у теоријски и књижевнокритички дискурс“⁷, али, не пропушта ни изванредне тајновите нумеролошке сигнале бројева 11 и 13 у још сјајнијем трианглу Миролуб Тодоровић – Марина Абрамовић – Миодраг Булатовић и попут четвртог крака Попиног мудрог троугла јавиће се Бранко Ве Пољански и његових „77 самоубица“.

Текст који ће посебно обојити „Легитимацију за сигнализам: пулсирање сигнализма“ и довести је до границе преиспитивања рецепције на средини прве половине XXI века је сигурно „Пуцањ у читаоца“. Бартово виђење писања као неутралног простора у којем субјекат испарава, где нестаје идентитет писања као такав, где „глас губи своје поријекло, наступа смрт самог писца, а почиње писање“⁸, кинетика стваралачког чина се разбуктава на разини дистинкције скриптора који се рађа једновремено са текстом и аутора који је вазда његова прошлост, а све то ради окретања рефлектора ка од тада занемареном читаоцу. Велики прасак Бартове „Смрти аутора“ резултирао је *ошвореним писањем* ослобођеним од окова аутора и препорађањем у читалачкој инвентивности која кулминира у идеји „слободне игре читаочевог смисла“⁹.

Анализирајући сигнал замене лобање ма чиме осим лобање, Марићевићева долази до важног закључка „како се сигнализује на то да се душа новом лобањом изменила или нестала, има све мање разлике између полова, а треба размислити и о обескорењености, или о томе да је мање слуха за традицију, историју, прошлост, претке.“¹⁰ У атаку пред – сажмимо их – глобализацијским ревносним променама које поједностављују живот до разине бесмисла, од инстант-културе до инстант-ваздуха, респираторни органи слободе напрасно отказују без могућности реанимације. Марићевићева опомиње на идентитет и види његов излаз у књижевности. Међутим, то чини на рачун потпуног изневереног очекивања. Читалац схваћен као простор чувања записаности свих цитата који кроје писање, а рођен на рачун смрти аутора, бива постављен у позицију комбинаторичких игара сопствене имагинације у којег се нагло, сасвим неочекивано, подиже двоцевка. Држећи се у неколико текстова ове књиге, али примарно у „Пуцњу у читаоца“ Стрејчијеве теорије о читању као замени за једење гована, водећи се Тодоровићевим циклусом „Пуцањ у говно“, Јелена Марићевић

7 Исто, стр. 35.

8 Барт, Ролан, Смрт аутора, у: „Поља: месечник за уметност и културу“, год 30; бр. 309; нов. 1984. <http://polja.rs/309-2/>; <http://polja.rs/wp-content/uploads/2016/02/selection7-9.pdf>, приступљено: 10.8.2016.

9 Негришорац, Иван, Легитимација за бескућнике : српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике, Културни центар Новог Сада, 1996, стр. 276.

10 Марићевић, Јелена, Легитимација за сигнализам: пулсирање сигнализма, Everest-media, Београд, 2016, стр. 21.

читањем сигнализма додатно семантизује и контекстуализује важност сигнализма данас, правећи алузију са дистанцом на чињеници да простор похрањивања сећања бива доведен пред обарач. То сигналізује ресемантизацију целокупног историјског тренутка који сигнализам нужно прати, као његов пулс, као неодвојивост од историје. Закратко ћемо поменути збирку Душка Поп Ђурђева, насловом „Вирус у меморијалном центру“ (2006), где на корицама обеструпуљена глава лебди у црном простору (свемира?) на коју је УСБ каблом прикопчан компјутерски миш. Цела збирка је поигравање традиционалним стиховима и формама, препуна цитатности експлиците, извргавајући јефтиној комици такозване *начишане*, довршавајући фривољно стихове *великих* аутора. Ако, за разлику од Тодоровићевих обезглављеника, Ђурђевићева глава (аутор као артефакт, поново, али у потпуно другачијем контексту), лебди у експресионистичком простору, поигравајући се поетикама и наглашавајући ново време не учествовања у историји, већ претварања у виртуелни, софтверски мозак, дехуманизован као и Тодоровићеве обезглављене сподобе, видимо да последњу реч узима читалац.

Кинетика сигналистичке поетике сведочи да је „процес је победио“¹¹, а *ћуцањ* навештава кафкијанску недореченост у идеји да читалац можда није убијен, наду, да је можда само рањен, али да те ране нису сакате и неме и глуве као Тишмин јунак. „Легитимација за сигнализам“ књига је о путовању тога метка, али без завршетка његовог путовања, доказ да је сигнализам пројекат који је немогуће довршити, поетиком (нео)авангарде која је победила своју печал истрошивости, јер црпи погон из стварности која наслојава своје виртуелне, историјске и друге појавности, пратећи његове импулсе. С правом се (нас) пита у „*Временским линијама* сигнализма“: „Можемо ли говорити о facebook профилима и стварности facebook-а као свеприсутним појавама које преображавају унутрашњи лик човека и замењују стварност за виртуелни свет, без обзира на то колико се могу назвати уметношћу? Претвара ли се човек у машину (по принципу симбиозе „С ким си такав си“) и може ли га уметност у томе спречити?“¹² Чувањем читаоца, одлагањем његовог завршетка (за разлику од фукоовског одлагања почетка) само звуком (пуцњем) Марићевићева, бар за неко време одлаже крај Уметности и Историје у резервоару сећања и идентитета интегрисаном у слободном читаоцу. *Mal du siècle* – заборав, бива уздрман аритмијом сигналистичких пулсација, које будно прате сваку промену, сваки покрет, сваки титрај. На тај начин ауторка „Легитимацијом за сигнализам“ чува идеју Слободе у свој ширини њене активне природе.

11 Винавер, Станислав, Громобран Свемира, Библиотека Албатрос, Београд, 1921, стр. 95.

12 Марићевић, Јелена, Легитимација за сигнализам: пулсирање сигнализма, Everest-media, Београд, 2016, стр. 65

Даница Трифуњагић

ПРОТОТИП СИГНАЛИСТИЧКОГ СУПЕР-ЧИТАОЦА

За откључавање сигнализма потребно је безброј кључева или један који отвара све браве, расковник, *llave 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.

Јелена Марићевић, на коју јасно указујемо синтагмом „супер читалац“, сабира своје дугогодишње сигналистичко читалачко искуство и прави новом читаоцу пролаз у сигнализам. Како се и очекује, есеји су распоређени промишљено, а има их, сасвим случајно, тринаест (што је уз број једанаест један од важних и мистичних бројева сигнализма (в. Марићевић 2016: 39-42)). Предговор кратко напомиње да се очекују „снимци живог сигналистичког бића“ (Марићевић 2016: 9) сакупљени у мозаику. Ова два појма, која препознајемо као кључне речи предговора, баве се двома изузетним карактеристикама сигнализма. Сигналистичко биће, које упорно преживљава од краја педесетих година прошлога века до данас, сутра, крај се не назире, добар је пример за еволуцију. Он се непрестано трансформише, допуњава, доживљава неочекиване метаморфозе и од сваког дела искуства (човека, света, рачунара) прави себи хабитат. Тако се сигналиста – истраживач бави снимцима, али и бележењем свежих кадрова. Мозаик, друга крајње инспиративна реч, подсетиће на скупину сигналистичких жанрова, тема, поступака, али и, конкретно, на визуелну поезију којој је добро познат овакав приступ. Ауторка, дакле, већ у предговору проговара о сложености овога правца.

Укупно узев, стиче се утисак да Јелена Марићевић покушава читаоца да уведе сигнализам врло поступно, поучена сопственим искуством. Она, наиме, у интервјуу који следи есеје, признаје да је и сама имала проблем да пронађе „улаз“ у сигнализам (в. Марићевић 2016: 160). Тако, примера ради, у првом есеју, ауторка расправља о сигналистичком читаоцу, чији развој неопажено може почети већ у

детињству, потом обавештава читаоца о сигнализму, шире – неоавангарди, да би, на послетку, читаоцу укратко показала у којим смеровима може да се креће његово будуће истраживање. Паралела повучена између Мирољуба Тодоровића и Мише Радивојевића, односно сигнализма и филмова црног таласа (чији је ауторка врстан познавалац), позива на сарадњу читаоца склоног седмој уметности, али исто тако показује различите врсте испољавања уметности у неоавангардном коду и начину размишљања. Оним традиционалним истраживачима се предочава веза сигнализма и других епоха, што је већ резултирало неколицином радова који су сигнализму пришли из те перспективе.¹ Први есеј у низу говори и о бризи, како ауторке, тако и сигнализма, о одсуству критичког мишљења, заокупљеност новцем, уопште материјалним, па тако видимо и комуникацију са савременим проблемима. Овакав одабир сегмената сигнализма показује да је ауторка промишљено изабрала почетак своје књиге, јер на једном месту стапа читаоца, писца, књижевност, уметност, хуманизам.

Даљи радови опет на уму имају читаоца, којима Јелена Марићевић може служити и као поуздана примарна литература, али и као усмерење ка корисним истраживањима и размишљањима о сигнализму, које ауторка несебично препоручује. Осим сигналистичких референци, читалац се сусреће са каткад крајње кончетистичким спрегама са разноликим писцима, делима, мислиоцима, што јесте одлика есејистике Јелене Марићевић. Оваква места ћемо двоструко коментарисати. Најпре, прегршт повезивања не могу увек наћи оправдање, често иза њих стоји искључиво ауторкина интуиција и имагинација, али се њихова вредност може мерити и у безбројним асоцијацијама које се јављају читаоцу. Дакле, оно што у датом тренутку није непобитна чињеница или запажање о посматраном, може се трансформисати у идеју која ће то бити. Наредна ствар коју смо о овој карактеристици ауторке желели да кажемо је у светлу сигнализма. Он, наиме, допушта, чак жели читаоца који ће сигнализам представити као отворени правац. Тежи различитим читањима, па му необични приступи често више пријају од оних на које смо навикли. Тако Јелена Марићевић неке од својих есеја почиње анегдотама, својим искуствима, она, заправо, жели да полемише са будућим читаоцем. Изражава се мишљење и очекује се реакција, што често има плодотворан ефекат. Јелена Марићевић, видно је, по сваку цену наставља разговор о књижевности.

Вратимо се конкретним питањима којима се ауторка бави тврђом да је књига *Легијимизација за сиџнализам* одлично полазиште за готово свако истраживање овога правца. *Тамни вилајет̄ од врбово̄џ ѝрућа* разоткрива епистоларне форме и мејл-арт. Ауторка сведочи о древној форми која у сигнализму, како и очекујемо, наново прелази границе на које смо навикли. Пример преписке са Марином

1 Споменимо, на пример, рад Исидоре Ане Стамболић Теме српског средњег века у сигнализму.

Абрамовић чини овај рад нарочито примамљивим и актуелним, узевши у обзир данашње интересовање за уметницу, што ауторку есеја карактерише истанчаним осећајем за модерне токове уметности. *Дневнике неоавангарде* ауторка осветљава малим литераризацијама, које сигнализам допушта, па имамо пловидбу од ненаучног ка научном приступу. Овај рад следи *Facebook сигнализам*, који је врста савременог дневника (дакле имамо леп след мисли), на шта се надовезује приказ *Чак и Сфинџа има очи*, што је анализа Тодоровићевих есејистичких муњограма – кратких фрагмената размишљања о уметности, поезији, хуманизму итд. Ауторка креће од нешто дуже, дневничке форме, наставља кратким записима са друштвене мреже, да би стигла до сажетих муњограма, за које каже да су „пренети на хартију у виду језгра или атома најблиставијих мисли“ (Марићевић 2016: 68). Читалац сазнаје и о сигналистичкој поезији, превођењу, које је свакако изазов неоавангарде, а помен заслужују есеји *Велико банџијско срце Миролуба Тодоровића* и *Либерџенски дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма*. Први нас подсећа на Драинца и Тодоровићев разговор са њиме. Други уводи Саву Дамјанова као писца унеколико блиском Тодоровићу. Јелена Марићевић везу налази у еротским елементима, њиховом остваривању, ефекту и оправданости. Овај есеј читаоца упознаје са еротским и његовим манифестацијама и, интересантно приказује „порнос“ као одраз данашњице и хватање у коштац са њим. *Широ сигнализација* баца светло на сигналистичку прозу и прича о сленгу и шатровачком, о метафорама без узвишености и њиховој каткад завидној ефектности. Последњи есеј говори о симболици звезда, а у неком дубљем слоју даје завршну реч ауторке о сигнализму, његовим стремљењима и потенцијалима.

Јелена Марићевић књигом *Леџијимизација за сигнализам* заиста остварује насловљено. Пажљивим и вредним читањем приближава сигнализам сваком читаоцу и, што је сигнализму изузетно значајно, ствара нове редове сигналистичких супер-читалаца. Без околишања ћемо рећи да је ауторка покренула талас младих истраживача, те да су, сигнализам и ауторка, једно другом постали насušни. Ауторка успева да са сваким разговором о књижевности повеже сигнализам, а разговора о сигнализму више нема без њених одличних есеја.

Литература:

Марићевић, Јелена (2016). *Леџијимизација за сигнализам*. Београд: Everest-media.

Proprietà per tutti i Paesi: R.P.D. - RADIOFILMUSICA - PONTI - DE LAURENTIIS - Industrie Musicali - Milano, Galleria del Corso 4 - Roma, via Vasc. Copyright 1956 by R.P.D. - RADIOFILMUSICA - PONTI - DE LAURENTIIS - Industrie Musicali - Milano - Roma. Tutti i diritti riservati a termine di legge.



Tempo di Valzer lento

Versi

RADIOFILMUSICA
PONTI - DE LAURENTIIS



GELSOMINA

VAZZER LENTO dal film LA STRADA

STRUMENTI in SI b

Musica di N. ROTA

2



Giovanni StraDA DA Ravenna



C.P. 271 - 48100 RAVENNA-ITALY
TEL. 0544/453699

Giovanni Strada Visual Poem

Маријана Јелисавчић

СИГНАЛИЗИРАЊЕ – РИКОШЕТИРАЊЕ ЧИТАОЦА (Сигнализам у текстовима Јелене Марићевић)

Сажетак: У књизи *Леђишимацја за сиџнализам* текстови који су настајали протеклих пет година из пера Јелене Марићевић, сабрани су на једном месту. Овом збирком текстова, којих има 13, сигнализам, авангардни правац који траје више од пет деценија (и који је још увек у настајању), добио је једно ново читање и тумачење, различито од досадашњих. Текстови Јелене Марићевић унели су мноштво новина у могућа истраживања сигнализма, повезујући га, како са модерним ауторима, тако и са оним који су стварали у ранијим епохама. Ови текстови сигнализму дају свевременску нит и утемељење, не само у књижевности, већ и у кинематографији, музици и осталим аспектима уметности. Марићевићева показује могућности кино читања, тумачења посредством Facebook сигнализације, и на експерименталан начин преводи визуелну и шатро поезију, приближавајући сигнализам и млађим нараштајима, али и онима који са овим правцем нису од раније били упознати, и доказује да је још увек отворен за нова читања и тумачења. Овим радом покушаћемо да одгонетнемо шта је то по чему се „сигнализирање“ Јелене Марићевић разликује у односу на ранија тумачења и што је чини пионирком у оваквом виду истраживања, које може имати мото „Све је само сигнал што ти види око“.

Кључне речи: сиџнализам, књижевност, авангарда, експеримент, шатро

Signalism – Ricocheting the reader (Signalism in texts of Jelena Marićević)

In the book *Authorisation for Signalism* texts, which had been written in the previous five years by Jelena Marićević, are gathered in one place. With this text collection, a total of 13, Signalism, an avant-garde movement, which lasts for more than fifty years (and still is in progression), became a new way of reading and interpretation, unlike previous analysis. The texts of Jelena Marićević have established many innovation in potential scientific research of Signalism, combining it with modern authors on the one hand and with the ones, who have been writing in the previous epoch, on the other. These texts give Signalism an endless string and foundation, not only in literature, but in cinematography, music and in the other aspects of fine arts. The author shows the possibilities of interpreting cinema, analysis over Facebook Signalism, and in an experimental way, she translates visual and šatro poetry, making it approachable to the new generation, but also to those, who were not confronted with it earlier, proving that Signalism is still open for new reading and interpretation. With this work, we will try to decipher why Jelena Maricevics “Signalism“ differs in comparison to the early analysis and what makes her a pioneer in this kind of research, which motto ought to be “Everything what your eye can see, is just a signal“.

Keywords: Signalism, literature, avant-garde, experiment, šatro

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 изникао 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 *Леђишимаџија 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, *l'ave 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 експериментата, 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“ (Трифунјагић 2017).

Материјал и методе

На примеру реминисценције из детињства ауторке, учојавамо да је управо сигнализам заслужан за њено потоње стасавање у „супер читаоца“. Овом правцу она дугује то што она није умрла на оној страници *Хазарског речника*, која је својеврсно (не)литерарно гробље Милорада Павића¹ (који је био један од првих претплатника на ревију *Сиџнал*). Како је дечји часопис *Тик-џак* разбуктавао машту својих најмлађих читалаца, допуштајући им да митове који су дати у назнакама 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

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

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 призми, 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. 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 гилотине 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 нагонне. Они се и опредмећују, чиме сигнализам упућује на то како модерно доба утиче на настанак механичких звери: у песми са почетка књиге *Свиња је огличан 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 *Apeiron* – тај део човекове главе замењен је одговарајућом половином кунине главе; у *Блајбинџеру* 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 стиснута 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 поједним оком

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

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 касеиофона*. 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 благоданима, 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 смо поменули, сведени на ону функцију која их и именује (пушике, растураче и слично), а којом се, како Марићевићева уочава, упућује на

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

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 Пидофилијус). 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 Миролуба Тодоровића и Саве Дамјанова који су бремени еротским. А још дуже пред „визуелним оргазмима“, сличицама 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, звездаца 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 пошिल्ке умрлима и црнотуморна 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 Миролуба Тодоровића и Јудите Шалго, Марићевићева повлачи линије између блиских исказа и ставова два писца. И *Дневници сигнализма* 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 именујемога 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, указује 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, *Квеси* и *космос*. Космизам, који је настао са првим песамама у нашем народу који је велики значај давао спрези 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 пошати са којима се читаоци данас масовно срећу. Зоран Живковић у свом најновијем роману *Тумач фонографија* 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 Корнхаузер 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. *Легијимација за сигнализам* је управо израз одупирања томе и покушаја да оно што је наше пригрлимо и спознамо његову праву вредност. Јелена Марићевић се у овој књизи бави постављањем сигнализма тамо где изворно припада: у српску књижевност, где је и настао и која је стално место његовог боравка.

Закључак

Легијимација за сигнализам 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 – сигнала. Охрабривањем да је свако тумачење легитимно, она читаоцима даје слободу да све препусте машти и слободним асоцијацијама.

Литература

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

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

СИГНАЛИСТИЧКЕ ХОРОР ПРИЧЕ

Књижевни покрет сигнализам, који у Србији траје и опстаје више од пола века уназад, са књижевним жанром хорором има доста додирних тачака. Најпре, реч је о начину уметничког изражавања, али таквог да су овај покрет, односно жанр, сваки на свој начин, одређени парадоксима. Главна одлика хорора је да садржаји у којима се појављује имају задатак да код читаоца изазову страх. Са друге стране, зашто бисмо читали нешто што би у нама произвело такву емоцију, „коју у стварном животу налазимо непријатном и чинимо све да избегнемо поводе за њу“ (Огњановић 2014: 9)? У књизи *Легијонација за сигнализам* Јелена Марићевић наводи неопходност да се буде „супер читалац“, како би тумачење сигналистичких радова било потпуно. Пуцањ у читаоца, који се том приликом дешава (јер то је иста врста изазивања онога који чита, коју је у *Хазарском речнику* спровео Милорад Павић⁴), заправо је „апел за учествовањем у грађењу смисла сигналистичког дела, апел за маштом, игром и за завршавањем започетог дела“ (Марићевић 2016: 13). Лепота и чар сигналистичке литературе лежи у факту да постоји онолико аутора колико постоји читалаца. Не постоји уврежено нити подразумевано тумачење, свако индивидуално читавање и дочитавање не само да је легитимно, већ је и врло пожељно. Парадокс сигнализма огледа се у тежњи аутора да својим текстом шокира, што је у спречи са могућношћу да читалац од материје одустане због садржаја који би му се учинио компликованим или неприкладним. Дизање руку од сигналистичког текста сведочи о опасности сигналистичког пуцња, којим се може укинути потенцијални будући „супер читалац“. Сигналистичко дело увек је отворено за сваког ко пожели да његов садржај интерпретира на свој начин и допринесе стварању новог смисла.

Један од занимљивијих начина читања сигнализма донео је Илија Бакић, овогодишњи добитник награде за фантастику у књижевности „Станислав Лем“, указујући на форме и теме које су блиске научнофантастичним, а којих се у свом опусу дотицао Мирољуб Тодоровић, „праотац сигнализма“ (како га је називао Славко Матковић). Према Бакићу, ово

„није нимало необично с обзиром на то како сигнализам трага како за начинима верног и убедљивог осликавања савременог тренутка у свести појединца, са акцентом на друштвено/научно/технолошким оквирима у којима се она развија, тако и за новим хоризонтима и правцима развоја свести и егзистенције у временима која долазе“ (Бакић 2015: 265).

Фантастика, вид књижевности коме припада око седамдесет одсто процената од свеукупне литературе, присутна је у сигнализму кроз многе

4 „На овом месту лежи онај читалац који никада неће отворити ову књигу. Он је овде заувек мртав“ (Павић 2012: 5).

своје подврсте, односно жанрове, од којих је онај са којим сигнализам дели парадокс што се тиче одређења, можда најинтригантнији.

Хорор фантастика се у књижевности званично детектује од романа *Оџранџски замак* Хораса Волпола (1764). Реч је о жанру који је у домаћој књижевности до скоријег времена⁵ био скрајнут (и у писању и у тумачењу) због аршина који су успостављени још у просветитељству, а који су дела обликована на овај начин подразумевала расадницима сујеверја, а самим тим и бласфемијом. Ипак, то није спречило писце, како светске, тако ни домаће литературе, да се каткад опробају у писању прича са мотивима и елементима језовитог.

У књизи *Торба од врбовоџ џрућа* коју аутор Мирољуб Тодоровић означава као дело где су заступљене „кратке приче, снови, нађене приче и слике приче“, видљив је уплив хорора. Најпре, то се уочава на почетку књиге, у одредници „Писац“. То је, по Фокнеру уметник, „биће које подстичу демони“ (Тодоровић 2010: 5). У овој формулацији некадашње античко обраћање музама у корист изазивања инспирације, замењено је схватањем да писца покрећу демони јер је он „оличење аморалности, јер је спреман да од било кога, од сваког пљачка, позајмљује, искамчи и украде само да би изашао на крај са својим послом“ (Тодоровић 2010: 5). Овде демонска помоћ може бити у кореспонденцији са фаустовским стицањем знања: у оба случаја силе таме се зазивају како би од човека направиле уметника, човека знања али и вештина. Фокнер наводи и да је писац у власти једног сна, а *Торба од врбовоџ џрућа*, између осталог, својеврсни је каталог застрашујућих снова у чијим чељустима се нашао Мирољуб Тодоровић.

Необична бића настајују причу „Људи-сенке“, један ауторов сан о северним пределима, у којима се осим њега налазе и прилике без крила које израћају из ледене пустоши, као да пливају. У причи „Зграда“, простор за који сазнајемо да му се често јавља у сновима, мења се драстично: више није у стану без књига на последњим спратовима, већ у подруму. Веровање које има утемељење махом у литератури и кинематографији, да је подрум хтонско место, настањено злом силом, у овом ауторовом сну испоставиће се као тачно. Ваздух је „топао, влажан и загушљив“, на крају степеништа је „огромна, блатњава баруштина“ а из воде „вире главе неких буљавих, жаболиких створења“, па све то „почиње да личи на предворје неког давно замишљеног пакла“ (Тодоровић 2010: 17). Страху и збуњености додатно доприносе мирис трулежи и сумпора и немогућност повратка натраг, као и вода која надлази, заплускујући ноге сневача. Овај сан могао би се тумачити и са становишта психоанализе (где вода означава несвесно), којој би се могла прикључити и песма *Умор* београдске рок групе Екагарина Велика: „Умор је дубоко у мени / Подрум у кући / Риба у води [...] Зар не видиш / Да ми се очи склапају?“ (Младеновић 2011: 59). Умор води

5 Тек 2014. године објављена је књига *Поетика хорора*, којом је аутор Дејан Огњановић представио овај жанр и дефинисао га.

до сна, а сан до куће у којој је подрум, у коме је вода у којој је риба (у причи – жаболико створење). Башлар наводи да за сваког од нас „постоји ониричка кућа, кућа сећања – сна, изгубљена у сенци нечег даљег од праве прошлости“ (Башлар 2005: 37), „кућа пружа уточиште сањањењу, кућа штити сањара, кућа нам дозвољава да мирно сањамо“ (Башлар 2005: 29). У пишевом сну долази до разарања тог уточишта, подземље је пуно воде, труло, настањено демонским бићима, и кућа постаје непријатељски простор, а сан постаје кошмар.

Бића која се у сну јављају не морају нужно бити демонска да би изражавала претњу. У причи „Хлеб и пси“, човеков најбољи пријатељ преобраћен у искежену животињу, и са пеном на устима, способан је да нападне човека који је пошао да купи хлеб, и да изазове преплашеност и очај. Такви су и крволочни кљунари (или јазавци) које на сред галерије у току концептуалне изложбе, робусна жена храни додацујући им кржаве комаде меса („Изложба“), или човек у пошти који „има чудну главу, избуљене, унезверене очи, уста претворена у птичији кљун“ (Тодоровић 2010: 86) и шишти („Човек са птичијим кљуном“). Дакле, животиња не мора бити створење из пандемонијума карактеристичног за хорор приче, већ може бити нешто свакодневно, али са пренаглашеним особинама и понашањем, које делује претеће. Страх може изазвати и чудно превозно средство које јуриша, а у коме нема возача („Возило“), као и људи. У причи „Насеље“, сневач тражећи непознатог човека по оронулим блатњавим улицама упада у опасност: почињу да га прате два огромна човека у црном, са месарским сатарама, који коментаришу серију свирепих грозних убистава читавих породица, а која се прошле ноћи десила у том насељу. Осим тога, шале се на рачун страдалих и детаљно описују злочин. Панично се удаљавајући од убица, сневач успева да се отисне са земље, и да им побегне полетевши. Серија несрећних снова који су се окончали паничним буђењем, прекинута је овим повољним расплетом. Сличну завршницу има и сан „Животиња и поштарка“: дубока ноћ (или, како би хорор писци рекли – глуво доба, што је време којим господари онострано) аутора затиче поред цркве Светог Марка на Ташмајдану, али чак ни светиња не може да отклони претњу оличену у животињи налик на црну мачку (антиципација вештице), чије очи „блеште у тами исијавајући продорну зеленкасту светлост. Из отворене чељусти испао лоптасти крвавоцрвени језик“ (Тодоровић 2010: 39). Пошта у коју ће се бегунац склонити испуњена је фрескама: он као да на сваки могући начин покушава да инкорпорира у свој сан довољно јаку заштиту од опасности. Овог пута, у томе и успева: поштарка му саопштава да је мачак Марко безопасан. Црква и простор око ње, углавном представљају заштиту којој демонска сила не може да се приближи. Ово не важи ако је црква на било који начин оскрнављена, али у Гогољевој причи *Виј* све заштите и религијске и паганске, студенту Хоми Бруту нису помогле да се одупре навали страшног бестијаријума у сред цркве. Интересантно је што Мирољуб Тодоровић у *Торбу од врбовоџ њрућа* увршћује и причу о

руском писцу, под насловом „Гогољева глава“, коју прати и визуелни рад – Гогољев портрет постављен изнад лобање која носи сунчане начаре. Садржај ове приче чини бизаран податак о човеку који је фолклорну фантастику са елементима хорора утемељио у светску литературу. Наиме, хипохондрични писац је због страха да не буде жив сахрањен, сачинио тестамент који налаже спору сахрану и помно испитивање смрти. Међутим, приликом откопавања његових земних остатака, „пишчева лобања нађена је окренута у страну“ (Тодоровић 2010: 62). Гласине да се Гогољев највећи страх обистинио, прекинуте су објашњењем да су подземне воде допринеле урушавању сандука, који је довео до промене положаја главе. Ипак, занимљиво је како се то десило баш њему. Неке од најстрашнијих српских прича засноване су управо на овом мотиву (*Мршва а жива*, др П. Михаиловић; *Под земљом*, Драгутин Илић).

Прича „Јоана“, забележена 1983. године, о истоименој девојчици из Пољске која без додира покреће ствари, доста подсећа на роман *Кери* Стивена Кинга, који је објављен девет година пре настанка ове приче. Чудесну појаву телекинезе, Кинг ће претворити у хорор причу у девојчици која је искористила моћи да би се осветила онима који су је годинама малтретирани. Прича „Похлепни поп“, о свештенику који је покушао да из туђе несреће и смрти извуче неку корист, помиње и Карађорђа који је тај поступак намеравао да казни бацајући живог попа у раку, где би касније био прекривен земљом, односно сахрањен жив. Мало је познато да је славни Вожд био велики борац против вештичарења, и да су у то време вештице биле под истрагом у Србији, а трагови поступања са њима видљиви су у писму Карађорђевог војводе Антонија Пљакића који у писму поручује Вожду да је једну бабу вештицу испекао у сред Књажевца, на шта је добио одговор: „То си све добро учинио!“ (Казимировић 1986: 72).

У сну који је описан у причи „Бука“, аутор ноћу пролази поред гробља читајући имена мртваца, док га посматрају „као да пулсирају, искачу и увлаче се у црни мермер, љубопитиве очи мртваца“ (Тодоровић 2010: 73). Гробље је још једно од хтонских места поред којих не ваља пролазити ноћу, која је време активности нечистих сила. Још један од атрибута оностраног је појавни облик јарета, које се у том контексту јавља у Глишићевим и Гогољевим причама, а које се у Тодоровићевој причи „Сатир“ јавља у хумористичном маниру – лица пуног задовољства, између женских ногу са којих висе смакнуте гаћице. Рас- такање хорора настаје када сневач препознаје песника О. Д. у лику јарета (сатира), који позива на колективну наладу, те због овог онеобичавања, смех уступа место страху.

У сегменту „Пингвини“ појављује се необично друштво, „мали људи слични пингвинима. Глава им је без косе. Лице људско са живим, радозналим очима. Немају руке већ издужена пераја на чијем је крају нешто налик на шаку са три прста“ (Тодоровић 2010: 46). Иако чудне, ове појаве нису претеће, али место на којем су се нашле са сневачем

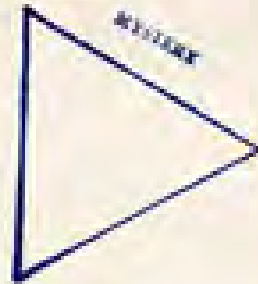
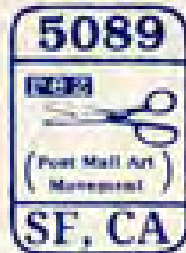
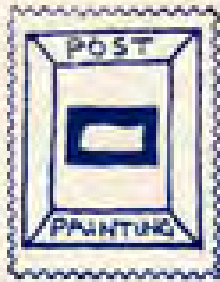
може се довести у везу са хорором који је карактеристичан за снове. Непрегледно, пусто море је сценарио који се најчешће односи на књижевне творевине писца космичке страве, Хауарда Филиписа Лавкрафта, чији се најпознатији јунак, гигантско биће по имену Ктулу које сања на дну океана, јавља у сновима и разорно делује на оне који њега сањају.

Неки од ликова из снова сакупљених у *Торбу од врбовоџ ђруђа* (која крије списе са строго чуваном тајном у истоименој причи) имају сличности са Ктулуом – изазивају страву код сневача, који се понекад од силине одбрамбене реакције пробуди. Створења која се налазе у каталогу снова Мирољуба Тодоровића блиска су ликовима карактеристичним за хорор приче: ту су наказе из демонског света, животиње чија улога је претећа и људи чије понашање изазива салве страха. Атмосфера је језовита, најчешће се све дешава у ноћи која је испуњена отужним мирисима и чудним звуковима, места су пушта и подложна дејству подземља (често хтонска).

Ониричка фантастика чије је главно својство некада било исказивање забрањеног под маском сна, у *Торби од врбовоџ ђруђа* добила је сасвим другачији смисао. Ови снови нису изговор за представљање скривеног смисла, већ паклене визије које се дешавају свакоме када заклопи очи, али често испаре у неколико трептаја након буђења. Мирољуб Тодоровић је 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. На овај начин, сигнализам је још једном утемељен као иновативан и маштовит правац, чија дела су „покретна међутгнезда“ (Стојковић 2010: 160) која се могу увек изнова тумачити и дописивати.

ЛИТЕРАТУРА:

- Бакић 2015: Илија Бакић, „Српска научнофантастична поезија – Мирољуб Тодоровић“ у: *Књижевна фантасијика: алманах 2015*, Сагобна књига, Београд, 2015.
- Башлар 2005: Гастон Башлар, *Поеијика ђросџора* (прев. Фрида Филиповић), Градац, Чачак – Београд, 2005.
- Казимировић 1986: Радован Н. Казимировић, „Чарање, чини и мађије“ у: *Тајансџивене ђојаве у нашем народу и Креманско ђророчансџиво*, Арион, Смедерево, 1986.
- Марићевић 2016: Јелена Марићевић, *Леђиџимаџија за сиђнализам*, Everest Media, Београд, 2016.
- Младеновић 2011: Милан Младеновић, *Дечак из воде: монођрафија Милана Миладеновића*, ЛОМ, Београд, 2011.
- Огђановић 2014: Дејан Огђановић, *Поеијика хорора*, Орфелин издаваштво, Нови Сад, 2014.
- Павић 2011: Милорад Павић, *Хазарски речник*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2011.
- Стојковић 2010: Душан Стојковић, „Читање између речи“ у: *Торба од врбовоџ ђруђа*, Tardis, Београд, 2010.
- Тодоровић 2010: Мирољуб Тодоровић, *Торба од врбовоџ ђруђа (краишке ђриче, снови, нађене ђриче и слике ђриче)*, Tardis, Београд, 2010.



john held jr. who wonders what
its all about



HOMMAGE TO THE AMERICAN MAIL ART
FRIENDS: (FRITZ KAHN) DOBRIGA AND
RODRICA X... AV SUPEK,
BALINT... (HY... FJ) TISMA,
EMILIJUS... EDWIN FORDMAN,
BY JOHN HELD JR. (OCTOBER 18)
AND NOWI SAD (OCTOBER 21, 1989).



John Held JR. *POST PAINTING*

Franko Bušić

Izbori

predizborna kampanja
u kampanji manjana

manjanu ima manjina

uz malo droga
za ljepšeg jednoroga

Split, 7. 1. 2015.

Splitski haiku

Kriza je.
Počele se i Spliciánke
udavati iz ljubavi.

Split, 15. 3. 2014.

Smrt dinosaurusima ASLOBODA narodu

„To nije za mrtvorodenčad koja još obožavaju svoj pupak.“
Tristan Tzara

bili jednom dva brata
Nitkov i Svatkov

često su skupa gledali tv sapunicu Esmeralda

i onda jednom veli Nitkov:
Svatkove pazi metak

Svatkov se nagonski baci
postrance po kauču
i nasadi se ustima
na Nitkovov ukrućeni milokliz

asloboda je ključna riječ

samo u postsocijalističkim državama pišu A odvojeno
hineći da ih boli kurac za Bakunjina

„Da li je jednostavnost jednostavna ili je dada?“

JE SUIS TRISTAN TZARA!

Split, 23. 1. 2015.

Komunisti zabranjuju štrajkove radnicima

biiip!
biiip!
biiip!

biiiiiiiiiiiiiiip!

Split, 15.1.2014.

Ovo nije postmarulićevski dvanaesterac

ja tebi – ti meni
od ferala do neonskih reklama

ja tebi – ti meni
fak krokodil mačka pas
izdrkavanje lijevom rukom

ja tebi – ti meni
jamimo jamnicu

klitorisi krmača
u našim paštetama
za dobro juto
samljeveni

Split, 2. 3. 2014.

PUNK(urac)

PUNK(urac) makrobiotike
PUNK(urac) permakulture
PUNK(urac) vegetarijanstva veganstva onanstva
PUNK(urac) feminizma
PUNK(urac) „antifašizma“
PUNK(urac) „nezavisne kulture“
PUNK(urac) „liberalne“ ljevice
PUNK(urac) mladih punk(uraca)
PUNK(urac) mladih općenito
PUNK(urac) ZA mlade
PUNK(urac) mladima

Split, 2015.

ПРИЈАТЕЉИ ЗВЕЗДА

КОЛИКО ЕНЕРГИЈЕ ТРОШИ
РАЗМИШЉАЊЕ?

АМСТЕРДАМСКО ЦАРСТВО

ОТМЕНОСТ

А ЛА КАЛИФОРНИЈА

ЕЛЕКТРИЧНИ
ДОДАТАК

ЗА УМЕТНИКЕ БЕЗ ДИПЛОМЕ

УЗ МАЛО
МАШТЕ...

МАЈМУНСКА ПОСЛА

ЗА „ПЕНЗИОНИСАНЕ”
ТОЧКОВЕ

ЗАБОРАВНА ДОМАЋИЦА

ЈЕСТИВА БУНДА

С ПРИЗВУКОМ
НОСТАЛГИЈЕ

МЕЊАЊЕ ТОКА
ИСТОРИЈЕ

ДУЖИНА КОРАКА ДОМИНЕ

тринаест

12

11

10

8

5

шездесет два

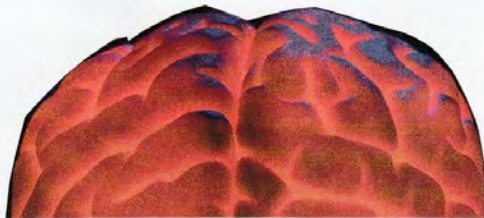
7

дванаест

непријатан мирисни траг...

МОЖЕ ЛИ СЕ УМРЕТИ
ОД СРАМОТЕ?

ПРИЈАТЕЉИ



Визије

ТО ДА МОНИКУ НИЈЕ ЈЕБАО БИЛ, ЗНАМО ЛИ МИ ТО?

Писати о песмама Франка Бушића доводи писца у искушење да батали прозу и употреби поетски лук и стрелу. Од мноштва песама (из његове три збирке) многе се издвајају као изванредне. Постоје и оне које су просто одушак и нужна (не)песничка рационализација али сам у овом избору оставио свега неколицину за пример. Један број песама служи да покаже токове мисли и открије топографију, исприча причу о свакодневном сразу интелигенције и друштвене квазиинтелигенције. Но, иако Бушић често стварности удара чврге по тинтари па и ногама у дупе, његова доминантна сексуална енергија више је сликарски а мање песнички набој — пожуда и презир, љубав и прорачунатост, више су у песниковој пажњи као његова „друга природа“ с којом он једино може да пије пиво и ждере кобасице. Док, поезија је нешто друго и она узлеће прекомпонујући јарачко лудирање у енергетску ланчу што блиста мимо овога света и у широком видокругу промовише онострану егзистенцију.

Али, шта је онострана егзистенција? На Бушићевом примеру, то је непрестани отпор систематском затупљивању и насиљу које систем спроводи над интелигенцијом слободе. Јер, чини се, превише је заправо очигледно, да интелигенције нема у поретку, да у поретку постоји лажно представљање, тенденциозно трасирање, опортунистичко мотивисање, и, хајде да будемо паметни, то је један — ум—мућак!

Код Бушића, поквареност није окидач који из њега одапиње моралистичке стрелице и дели савете о томе какав би требало бити гешталтски ћудоред. Уместо људима, обраћа се жохарима и упозорава на шта су насукани „дугом“ наслеђеним од предака: да се хране римским отпацама и богослужјем!

Што се патње тиче, *вришишање због немоћи*, чини се заслужено вриштање, нема емпатије код овог песника, јер је ионако нема. Нема је.

Код Бушића 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, *цойише* и фејсбукаче.

Упориште поезије је изван овог света и јесте једини истински педигре песника. *Барба* Франко Бушић с лакоћом исијава своје увиде и врелим ласером урезује дитирамбе преко фотографски уштопаних фаца које би да живе.

Слободан Шкерковић

НАДреализам је подДАДА

(кључеви)

Супериорност сигналистичког метода јесте у томе што не дозвољава баналности да заузме место мудрости, а мудрости дозвољава да звучи банално. Овим се елиминише несигурност која настаје када слободни ток мисли покуша да на себе навуче одору поезије, а песник или читалац упадне у дилему: *да ли јесте или није... њоезија?* — јер слободни ток мисли не пролази покрај страже позорности која јесте узрок критеријума.

Код Бушића је надреализам магритовски супериоран, превазишао младалачки бунт који захтева немогућу слободу, и уместо да прави бољи свет, разара постојећи, који ништа не ваља. Тако, цитирајући Бретона, постиже оно што и Колриџ — *мачке, мачке њосвуга!*

У сигнализму је парафраза исто што и цитат, а власник стихова су оба аутора, чак пре овај други, сједињени у вечности која истом силом у обојици ствара. У песми *Човјек њрејоловљен њрозором*, Бушић има додир треће врсте с надреализмом, којем не дозвољава да просто затрпава сликама „подсвести“ већ га дадаистички процесуира истим оним празним апстрактном којег је Бретон денунцирао и осудио као неморалног. Бретон као претеча Ворхола, није умео да слика баш као ни Ворхол... Код Бушића је, међутим, сликарски дар и у поезији надсликао „некреативне блефере“.

(СШ)

Остани ноћас дома

(кључеви)

Колико је њанк уметност зависи од уметности а не од панка. Панк је реакција на „уштољеност“, на ред и поредак, на протоколе вештачке интелигенције који убијају слободу „као пса“ на крају њпроцеса.

Код Бушића њанк и *Иг* иду заједно. Само, што је код њега *Иг* у функцији — панка. *Иг* је мотор панка, запењени, ускиснули, природна сила — *јуржина!*

Оно што је Фројд дефинисао као *слеји* и *бесловесни нагон* код Бушића је у функцији морала, гумица њеликан која брише лицемерје обожавалаца малог Исуса што чучи на облачићима.

Код Бушића истина *шѡрца из фалуса*. Истина је људождерство љубави и освете, експлозија срца која оживљава сабатну ноћ. Његов поглед на историју, хришћанство, родитељство.

Пичкина ријеч = врх поезије!

Жена је дом нагона...

Док је један број песама (који ће изостати из овог избора) просто препуцавање с пленом што се нуди отимајући се, у другим долази до изражаја песничко надилажење разулареног *Ига*, и у њима се поредак узимала–давала замењује стохастичким решењима типа

појест ће те свиње дјевојко
 бог је дијете с фармом мрава
 нити има знања нити планове
 појест ће те свиње

Трећи део збирке *Осџани ноћас гома* је — *Ајокалијса*. Или, боље речено — *Исџребљење*. У овом откровењу нестало је печених врабаца а *брлози лажних кнезова* остадоше празни. Коначно решење за освежење.

Бушић је пустио *Иг* да као цунами изјури и обави свој посао, при том га је *џроцесуирао* и на крају је остала пустиња. И, остао је песник да сеири пред *исџразносџи нишџавила*.

Следи циклус *Маме су им лагале* у којем психоанализа *Ига* стиже даље од фројдовске политичке коректности или ти недоречености. Лажљиве маме и попови... То је слатки, поетски егзорцизам с „најмрачнијим“ намерама.

У последњем циклусу *За долар више*, песник описује сусрет са смрћу у раној младости, када је већ све било зрело за потпуни распад. И, тај је доживљај наставио да живи као управо — то — распад с којим песник, још тада на страни смрти, разобличује и у ништавило утерује животне облике који су ионако само *лаж и мимикрија*. Пита се: *јесам ли луд или само акџивиран?*

У једној песми описује убиство пса. *Симболички џтрансфер са смрћу*, или... ?

Питање дуалности, старо филозофско питање, код Бушића је решено обухватањем обе стварности. Не као да се оне заиста мешају, него се у њему мешају, на тренутке га то збуњује, а затим мач поетске истине решава дилему: оба света постоје, независно један од другог, јал си у једном, јал си у другом, јал си у оба истовремено.

(СШ)

СЕКРЕТ ПРОТУКОНКЛАВА

(кључеви)

Зомби–апокалипса се наставља. Кад смо оно прешли из феудализма у социјализам па у капитализам па у постромантизам? Изгледа да та скрама у очима под песничким штапом почиње да блеји како ваља.

Збирка *Секреџ џроџукокклава* је више о методу сагледавања стварности, преименовања и играња скривеним и наткривеним значењима. У свету утвара Бушић види ножеве у њиховим рукама. То је оно што се дешава.

Сурови задах живота, радити или не радити — *шџо саг?*

Ако је човек друштвена животиња онда је друштво *колекџивни Иг*.

Ах, како је математика неприлагођена.

Углавном, сви једемо говна.

Дакле, једно анално преосетљиво друштванце.

(СШ)



Luc Fierens *La lotta poetica continua.*

Предраг Тодоровић

(Институт за књижевност и уметност, Београд)

ОДНОС НЕОАВАНГАРДЕ И АВАНГАРДЕ НА ПРИМЕРУ СИГНАЛИЗМА И ДАДАИЗМА

Кључне речи: сигнализам, дадаизам, авангарда, неоавангарда, зенитизам, *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, *Зенић* 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. Сâм 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 промптно одговара, још једном доказујући свој инстраживачки 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, конкретној, 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 *Експенџирчна чулносѝ*.

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 учртаном речи *Mort* (Смрт) уместо бројчаника. (Тодоровић 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 сигналистe и дадаистe 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, вагабонд, дадаиста, експериментатор, иноватор уметности, анархиста, револуционар, сликар, писац, дадасоф, фотомонтер, 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 настављали упорно свој уметнички експеримент до краја живота. Иако ће се неки, попут Реја и Ернста, окренути надреализму, поезика 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 напетост сценографији рата који ће бити изгубљен за пруску солдатеску 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

1 О овоме видети П. Тодоровић. „Дадаизам и надреализам“ у Планета Дада. Историјат и поезика, стр. 302 – 310.

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, 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 исечке 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 *несвесног* и аутоматизма какав налазимо у Хаусмановим *Manifeste de la regularisation du son* и *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 очи, 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 баухасовци 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 Миролуб 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 независног 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 револуционире 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 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

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, Аполинер, 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.

3 Један од таквих текстова је „Ангажовани уметник на делу“, објављен у листу Рад 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 Дада без. У броју 9 од новембра 1921. Хаусману је објављен текст на немачком језику „Sieg Triumph Tabak mit Bohnen“ (Победа тријумф дуван 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 Зенита 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 у одређене Алексићеве конструкције и нетачности, али надасве драгоценом као сведочанству постојања овог покрета и у нас, што је дуго било прећуткивано или

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 Швитерсом, Раулом Хаузманом, 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 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 Загребу 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 водила прве и друге и сваке следеће слична је: промена уметности, промена светоназора. О томе и говори Тодоровић у интервјуу из 1991,⁸ када каже:

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.
- 7 У нашем тексту „Чаробна кутија Зенита“, Књижевна историја, XLI, 139, 2009, стр. 939 – 952, бавили смо се статистиком авангарде у овој ревији. Фасцинира податак о чак 160 сарадника Зенита, 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 Зенит. Па и Драган Алексић и Раул Хаусман.
- 8 „Сигнализам – феномен наше културе“, Дневник, 16207, 11. децембар 1991, разговор водио Андреј Тишма.



Што се тиче часописа *Сиџнал* 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.)

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 излагања 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 *Свешокрепљу*, *Зеници*, *Дага-Танку*, *Дага цезу*, *Дага Јоку*, *Кинофону* и *Сигналу*, 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 *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 *Дага-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, правила ручно, а он то ради уз помоћ писаће машине или компјутера, не мења ништа суштину авангардне поетике. Циљ оправдава средство, у овом случају.

Интернационализам је још једна заједничка одлика дадаизма и сигнализма. Први покрет се брзо раширио диљем Европе, па и света,

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

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

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 Miroљub Todorović and Raoul Haussman in the magazine *Signal*. Through their relationship we are analyzing 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 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, Zenithism, *Signal*, *Zenit*, Haussman, Todorović, magazine.

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

ИЗВОРИ

Дада-Танк
Дада џез
Der Dada
Зениџ
Signal

ЛИТЕРАТУРА

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

Kornhauzer, 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, Miroљub. *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. *Просјори сињализма*. Агора: Нови Сад, 2014.

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

Тодоровић, Предраг. „Чаробна кутија Зениџа“, *Књижевна историја*, ХЛ, 139, 2009, стр. 939 – 952.

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

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

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

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

Светлана Рајичић Перић

ПОЕТИКА ИГРЕ У СИГНАЛИЗМУ

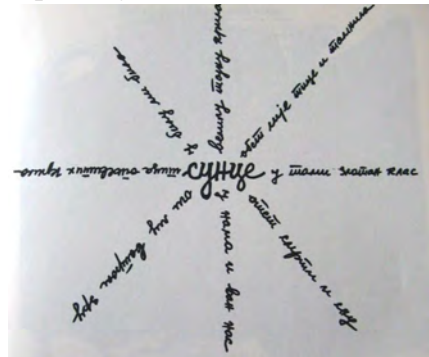
СЛИКА У ВИЗУЕЛНОЈ ПОЕЗИЈИ

Визуелна поезија је веома широк и разуђен феномен у уметности који је посебно био популаран 60-их и 70-их година 20. 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 20. 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, пресуско да би исказало 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 *Сигнал*, Тодоровић штампа визуелну поезију аутора широм света, највише се бавећи италијанским ауторима и теоријом визуелне поезије каквом је они виде. У књизи *Сигнализам* (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 (Миливоје Павловић,

Љубиша Јоцић, Влада Стојиљковић, Жарко Рошуљ, Вујица Решин Туцић...), али су и до данас визуелне песме остале један алтернативни вид песничког говора. Суштина визуелне поезије јесте тежња ка бога-тијој комуникацији, изналагање 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 истражи-вању 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 *туроезија*), 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.

Песма „Сунце“ (Слика 22) је визуелна сигналистичка песма калиграмског типа. На папиру видимо сунце и његове зраке исцртане речима, заправо исписане рукописом.



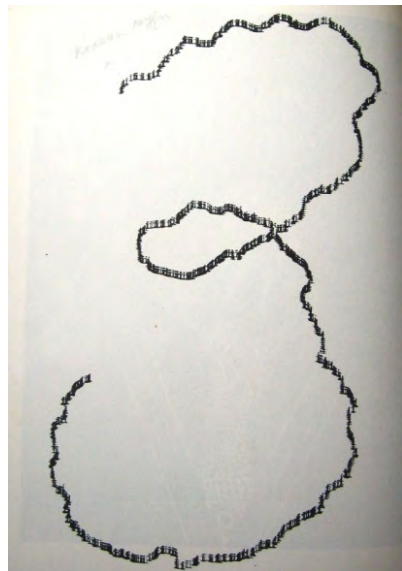
Али ово није само калиграм. Након почетне перцепције (видом), када смо на првом нивоу опажања приметили предмет песме, наступа игра тумачења. Зраци сунца су стихоиди које је неко исписао својом руком и тако се уписао у значење песме. Песму не можемо прочитати без покрета, или се ми морамо „вртети око 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):



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 *поезија*. 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 *Инсекти 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 малим телима чини некакав зид, а у контексту збирке и текст ума, нови означени знак (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 њесма*) 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 елемената структуре која је неопходан услов игривости. При том 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 средишта 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 *Цитатни, интертекстуалности*), 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, транспоновањем 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 брбљањем 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 истрошеноћу 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 хаосу¹².

12 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 човека“ (Мицић 1991 : 21).

Игриви текст било које врсте тражи изванредан 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, читава хаотична система (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 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 9.¹³ 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 текстуалности је релативност, расредиштеност и конструкција.

У својим сигналистичким фрагментима о хаосу и космосу¹⁴, Мирољуб Тодоровић говори о утемељењу сигналистичког песништва 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

13 Суштински гледано, зенисти су конструктивисти и одушевљени су формом као поклоници руских авангардиста (сваки формалиста би их узео у своје редове), али та 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.

14 У тему о сигнализму, у Савременик, Београд, бр. 1-2-3, (1990: 273-284).

речи, али се њему треба и вратити 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 распадајућег 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 немогућим¹⁵ каже да је: „песник авангарде суочен и инспирисан 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, 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 расподељивања 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

15 У Сигналу, интернационалној ревији за сигнализистичка истраживања, Београд, број 22-23-24, (2001-2002: 13-16).

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 перфориране 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 пребацивање графичког знака за слово Ж у други знаковни систем (рачунарски) и повезивање та два у визуелној песми.



Компјутерска поезија из циклуса *С резанцима свакако* упућује на те папирне траке – резанца, који су додат 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 заложиху
зајечар летоваћу
овчји котлет смирује“

(Годоровић 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 Негришораца: „Важнији нам је естетски процес од естетског предмета.“ (Негришорац 1991: 448)¹⁶

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“:

¹⁶ Разматрајући комбинаторичност другог песника, Александра Нејгенбауера, Иван Негришорац пише о поетичким карактеристикама комбинаторичке поезије и о начинима њеног читања.

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, покушавши 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 придружујемо) 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 *Гозби*).

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 *Задовољству у шекспиру 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 правилом, 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 извор⁷.

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 текстуалних 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 *ејис-џемолошки 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 вртоглавици¹⁷, 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 19. 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. 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

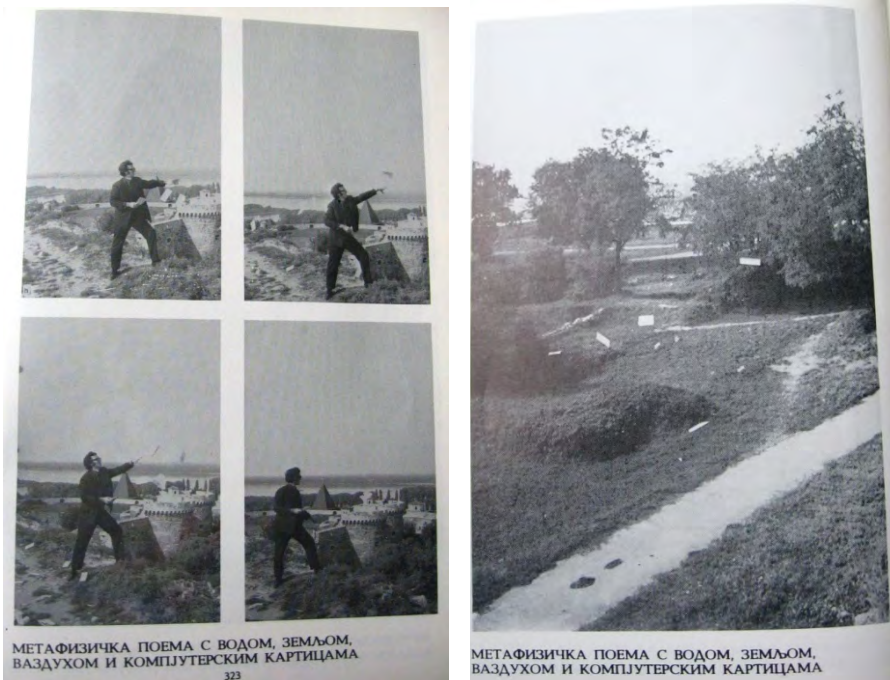
17 У нашем случају морамо да искључимо платонистичко гледање на плес, који је код њега у нераскидивој спреси са музиком која је сама по себи (по Платону и Аристотелу) миметичка уметност и циљ јој је да пробуди етичка осећања. На овакве ставове ослања се Јохан Хујзинга када плес види као чисту игру, ону 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.

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 игровој 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 тропи олеи ефекте и друго. Данас је сикинис вид плеса-разигравања помичне и неутемељене структуре књижевног текста, оргијастичког текста, оргијастичко 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, процесуалној 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 спреси 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 ког 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 нихил“, „Песма о краљу Артуру“, „Луномер“, „Е елегича“, 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.



МЕТАФИЗИЧКА ПОЕМА С ВОДОМ, ЗЕМЉОМ,
 ВАЗДУХОМ И КОМПЈУТЕРСКИМ КАРТИЦАМА
 323

МЕТАФИЗИЧКА ПОЕМА С ВОДОМ, ЗЕМЉОМ,
 ВАЗДУХОМ И КОМПЈУТЕРСКИМ КАРТИЦАМА

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 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 плес¹⁸ 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 Поеџика игре у српској књижевности 20. века
(Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Боџановић, М. Павић)*

18 Види у: (Валери 1956: 116-140)

Borislav Stanić

FRANCUSKI U 100 LEKCIJA

kupio sam dva budilnika i brali smo ruže
upitala me je da li je to istina
ne ja sam vas pitao zašto dete plače
mi mu dajemo hleba jedanput dnevno
i mi ga mnogo jedemo
lako je kupovati kad se ima novca
bolje je umreti nego patiti
ja sam suviše nervozan i to me sprečava da spavam
vi se neprestano žalite
pobogu razmislite pre nego govorite
gde je moj nož
mi se ne plašimo kiše
mi pozdravljamo vašu sestru
ona ima bele rukavice
i crven nos
nema te žene koja ne bi imala
bar jedan kapris
znam šta vas je sad zbunilo
vaš sat ne radi i trebate ga naviti
pogodili ste ali ono što se sviđa vama
ne sviđa se meni
pazite sad na ovo
ja menjam čarape svaki dan
i kad me boli glava ne uzimam nikakav lek
ali popušim nekoliko cigareta
ne previše
svega 300 dinara
evo šta ću vam reći u poverenju
moja žena jede mesa
i svako jutro sam probuđen od
paklene larme
izgubio sam svaku nadu
zato što znam da sam to
pročitao i ponovo pročitao
da dragi moj ali to nije dovoljno

trebate ga naučiti napamet
moram da vam kažem istinu da sam se našao
dosta zbunjen jer su mi rekli
da je dečak veoma zgodan
ne ne mogu
imam puno razloga da odbijem tu ponudu
kao što vidite
događaju se velike nesreće
moj mladi rođak je jedan lud zanesenjak
čim je ušao zaključao je kuvaricu
u podrum
da sam to znao uzeo bih komad
hleba sa čokoladom
i jednog lovačkog psa
kelner donesite mi molim vas
pariske i bečke novine
strpite se još malo
možda kroz dva tri dana
šta je rekao
ne znam šta je rekao
zar ništa niste čuli
dobro sam čuo ali nisam ništa razumeo
znate moja majka
guta razne praškove i pilule
ali fizionomija joj je vrlo prijatna
i inteligentna
vi to znate bolje od mene
ne znam šta mi je večeras
toliko mi je dosadno slušati uvek istu priču
treba da se okupam
gde su naši kaputi
tražim ih svuda ali ih ne nalazim nigde
evo mojeg evo tvog evo njegovog
ugasio sam električnu lampu

(Izvor: Milan Šare *Francuski u 100 lekcija*, Prosveta, 1965)



Običan dan

ЛМНТ НД БГРДМ

Јн Мјн мј Срм,
Прс, мј мртв дргв, тршњ Кн,
првђј м с јш, дк вд ћтм, бдм, мрм
лжм, хлдн, к н пшл клд.
См, т вш нсм м, жвт, н звзд,
нг нк чдвшт, плп, длфн,
шт с тмбј прк нс, плв, јзд,
урлч: „Прх, шп, смрт ј т.“
вч рско „нчв“ –
шпнск „нд“.

Т, мђтм, рстш, з зрњчу јсн,
с влм плвм, дљн, к брг.
Т трпрш, кд вд звзд гсн,
тпш, к Снц, лд сз, лњск снг.
Тб нм бсмсл, н смрт.
Т сјјш к скпа стр мч.
Тб св вскрсн, и згр, п с врт,
пнвлъ, ка дн дтњ плч.
кд м с глс, ч, дх, пкј,
Т ћш м, зnm, зт н крл свј.

спнј и нш Хвр,
Дбрвћ мртв, шјк шт с Схр бл,
првђј м с јш, к твр, втр, вр.
Мј Сб плдл, зн к пш.
См, т вш нсм м, млдст мћ,
вћ нк пшј, чмпнз, нвсл,
шт м с смј вршт мјј смћ.
Јдн с „Lch! Lch! Lch!“ др.
Дрг м шпћ: „Cdvт!“
Трћ: „Лш, лш, лш.“

Т, мђтм, шрш, к лбд крл,
збрв, н Днв Св, дк спвј.
Т бдш вслст, шт ј нкд бл,
ккт, т, мм крк, врск, вцј.
Тб нм црв, н с грб.
Т блстш, к крз сз љдск смх.
Тб јдн рч пв, змск дб,

прлвш крв, к вн, нв мх.
 қд м кли глв бд стл ст,
 Т ћш м, зnm, плбт к мт.
 Т, пршлст, мј свт,
 млдст, лбв, гндл, , н нб, Млѣц,
 првђт м с јш, к сн, тлс, лп цвт,
 дрштв мск, кј ј п мн дшл.
 См, т нсм ј, н Внцј шт с плв,
 нг нк ршвн, вт, стћц,
 шт стј з nm н змљ, трв.
 П кж: „Т лж пш! – Прсјк! – Пс!“
 вч фрнцск „tt pss“.
 нш „пршл“.

Т, мђтм, стјш нд шркм ркм,
 нд рвнцм плднм, тврд, здгнт к штт.
 Т пвш вдр, с грмлвм длкм,
 ткш стлћ, с мњм, свј нт.
 Тб nm мј лѣск тг.
 Т мш стрљч пглд прв nm.
 Т плч пртврш к джд шрн дг,
 хлдш, к длк бр, қд т дхnm.
 қд дђ чс д м с срц стр стш,
 Твј ћ бгрм пст н м к кш.

Lžb мј пт,
 свт, кл вздх н мрскј пн,
 првђј м с јш, дк м жжк дрхћ к прт
 прнсм змљ, сн, сн, сн.
 См, т вш нс, н жн, н лѣд жв,
 нг нк nmћн, слб, стн, сн,
 шт м кж д нс звр, д нс крв,
 д м жвт бш ншт нј д,
 п шпћ „п, п, п“
 нш „н, н“.

Т, мђтм, дшш, нћнј тшн,
 д звзд, шт кзј пт Снц твј сн.
 Т слшш свг срц лп, дбн,
 шт удр, к стnm, мрчн Клмгдн.
 Тб с нш бл стн мрв.
 Т бер сз ншх бцш прх.
 Ал с нд њм, псл, Твг зр зплв,
 кј с млд вс зглдх.
 қд умрн срц мј ћт, д сп,
 згвлвљ мк ћш м, сн, бт, Т.

Fnstr њн стс,
брк, пљпц, бр шт ј тк слн бл,
првђј м с јш, п нк лптр, блк, клс,
дк, з пршлст, слшм, њн крк, тк лк.
См, т вш нј н, н њн глс нсмјн,
нг нк крмрн, двљх црнх крл,
шт вч: зрк свк срћ тн кн.
П м мрмљ рч „tmb“ „smbг“.
П кршт њн „mbr, mbrг“ –
нш „грб“ „мрк“.

Т, мђтм, крћш, к нш лбд вчн,
з смрти, крв, прм Снц, н свј шт.
Дк мн дн тн твј пнр рчн,
Т с джш, з јтр, св зрцм бст.
Ј ћ нгд, см, Схр, стг,
нј гд с крвн сн,
л, к шт з мртвг Трг чч мт,
Т ћш, д смрт, бг тх мн.
кд м слм дш, кплъ, рк нг,
Тб, Тб, знм д н мг, н мг.

Жвт љдск, хрт,
св лст, глб, срн, Мсц н пчн,
првђј м с, н крј, к сн, ко смрт
јднг п јднг глмц ншг пзршт.
См, св т, ј, нсм нкд н бл вш
нг нк пн, трнц, шпт Кн,
шт шпћ, к срц, св хлднј тш:
д н стј, н Мнг, н јнг, н јн,
н Т, тршњ, н мндрн.
Нк ншт.

Т, мђтм, сјш, сд, крз сн мј твн,
крз бзбрј сз ншх, вчн, мрк, прх.
Крв твј к рс пл ј н рвн,
к нкд, д хлд тлкх смртнчк дх.
Грлм јш јднм н Твј кмн стрм,
Тб, Св, Твј Днв трм.
Снц с рђ мм сн. Сн! Свн! Згрм!
м Твј, к з вдрг нб грм.
кд мн дбј че стр схт Твј,
т м ћ бт пслдњ шпт мј.

(Извор: Милош Црњански *Ламенїи над Београдом*)

Мирољуб Тодоровић

ШИЗИЛИШТЕ
(Шатро жваке)



ЦЕО БЕГИШ ЈЕ МОЈ

Стојим на тргу код „Коња“. Велики Кнез у победничком фазону. И сам се осећам ко кец на десет. Зајебо сам век. Хендловао добар шљакарац.

Све је било чисто и лако. Такулин ми је пун лове. Цео Бегиш је мој. Почине кишица. Раја бежи у кокошарнике и троле.

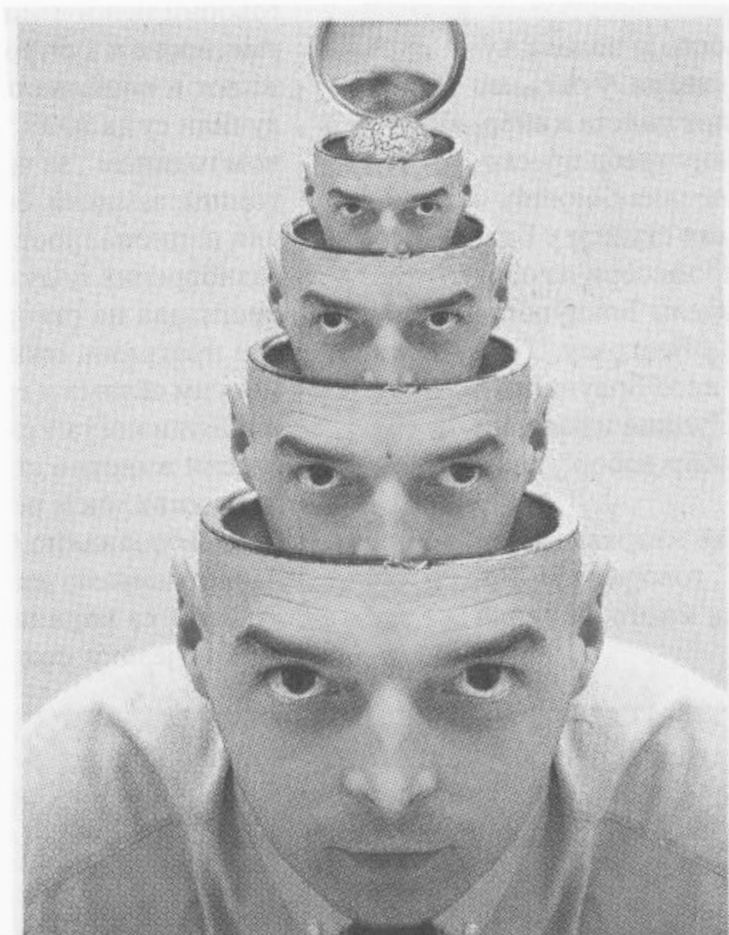
Не смета ми водолија. Њупа ми се. Полако дигнем котву ка „Руском цару“ да нађубрим црева.

ПИРАНА

Зоки Пирана прави је махер у шљаки. Уме да проврти лову тамо где се не надаш.

Пре месец дана имали смо у клапи бургијање за неку жилку. После много одваљивања жвака и чешљања језика закључисмо да се тај посао не исплати. „Чиста куловштина“, рече Мунгос.

Онда је Зоки Пирана узео ствар у своје руке. Омастио је бркове. За кратко време нафатирао се, пођонио вашке и показао да смо се збрљекнули.



СЛИЧАН КО ГОВНО ЈАЈЕТУ

Препоручио ми Сањин брат Жарко да прочитам књигу коју је на-шарао неки његов пајтос. Каже: „Шапирај, зракни у њој је описан тип сличан теби.“

Одавно не риљам књиге. И раније их нисам много готивио. Углавном пред књавање да убијем совку.

Одвојих тај цепњак. Нисам прочитао ни десет страна, фрљокнух га. Какав тип сличан мени?! Сличан ко говно јајету! Неки безвезњак који не зна шта хоће. Да ја тако блентаво хендлујем послове не би имао леба да једем.

ЛАЖНИ АМЕРИ

Префолирали ме фрајери. Провозали на рингишпилу. Увалили дивча жваку. Испадох бекан.

Требали су ми хитно зелембаћи да намирим рачуне. На брзака купих гуштере од неких левака. Нисам их прешпиловао. То је био скењ.

У циглани ми одмах испљунуше: лажни амери, вешто штеловани.

Падох у дефект. Рикнуо сам велику лову. Умало ме не звекну шлог.

ШИЗИЛИШТЕ (По причи Ј. М.)

Да не петљарим много, испљунућу жваку.

Сањих шизилиште, велику журку. Пуно раје: цукиш мацани, фенси фрајле.

Ударила сам гланц. Набацила белу хаљину, кожолепку, париске шујке. Сви су ме зблануто шацовали. Мачори посебно.

Клинке су биле љубоморне. Док сам танцовала, оне ме, на кварно саплету и фурну. Оманула сам и скоро попила патос.

Неки фрајер, чију фацу у оној фртурми и таме не прокужих, ухвати ме да не љоснем. Шапама ме је зграбио за амортизере. То ме је напа-лило. Само што не убалавих.



МРСОМУД

Типа накачих у „Мањежу“. Листао сам новине и кваasio се рогоњом кад он прифура и замоли да седне за мој сто. Зракнух га и климнух главом.

Чим се прикења, стриц одвали жваку. Причао је ко навијен. Продавао је буве од Кулина бана, давио. Имао је језик ко лопату. Што је дуже лапарао то ми је више штрикао живце. Ниси га могао уштоповати.

Био је ужасно сморан. Тежак ко тесне гаће. Прави мрсомуд.

Нисам више могао да гутам његову кеђажу и силовање из нехата. Дигох сидро и напустих кафану.

ТОЗА МРТВАК

Тај не уме леба да једе. Од како га знам стално је фаличан. Те боли га ово, те боли га оно. Час је срчко, час канцерко.

Док није почео да шљака још је некако ишло. Ал кад га је стигло курблачење почела је фрка. Није му се шљакало. Дремао је ко бува на курцу. Хватао маглу, развлачио. Увек у офсајду. Ваљао је думине. Фолирао. Измишљао бољке све теже и теже. Доце нису знале шта ће с њим. Кљукале су га лековима. На крају, шлајмаре ми, постао је марод.

Само што није ударио лулом у ледину.

Кужи на шта сада личи. Једва стоји на папцима. Калирао начисто. Кост и кожа. Дзиљке упале у тиквару. Живи мртвак.



СКИНИ ТРОЛУ

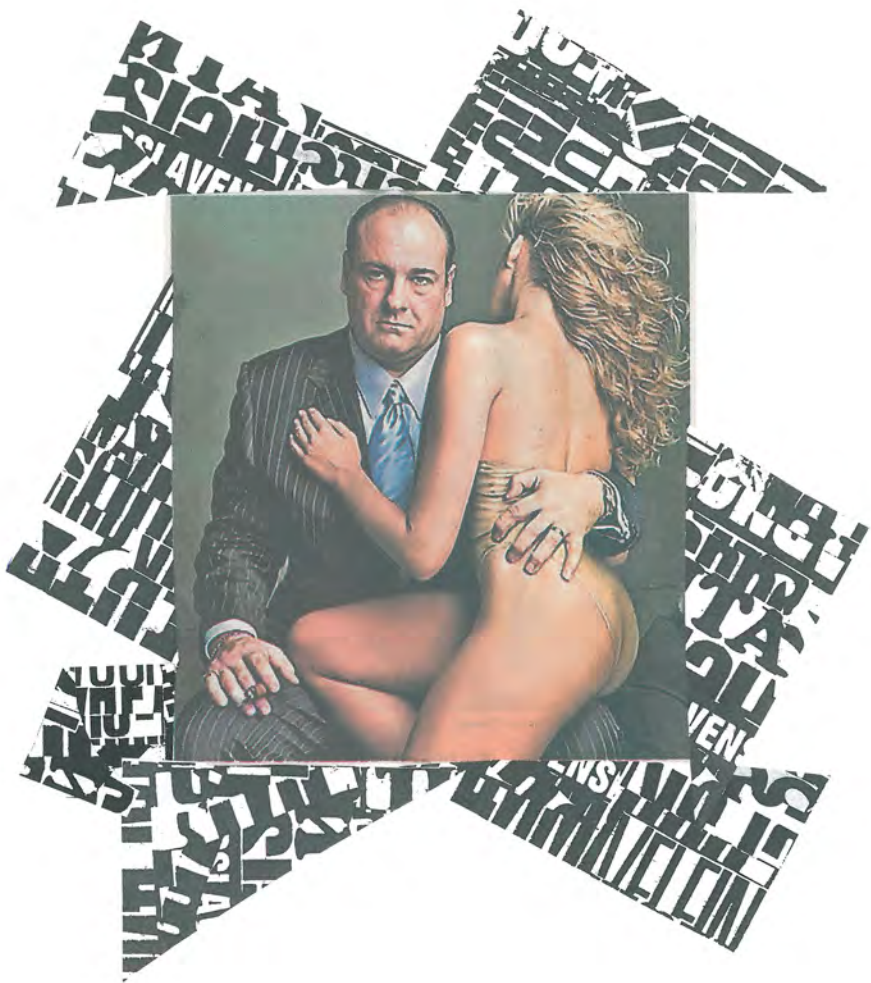
Размењујем жваку са својом пријатељицом Јеленом. Некада у образовки били смо у шеми.

Јелена се врло рано закуцала. Муж јој је знатно старији шмекос из ове нове тајкунске клапе. Има фирму. Нафатирао се на шверцу цигарета за време југоокинаве. Хаверише се сада и са неким политичким бучосима.

Јелена ми се жали да је грозоморно љубоморан. Закопао је у кући на Сењаку. Нигде је не пушта. Стално форта. Контролише и-мејл и мобилшку. Пије јој крв на сламчицу.

– Шта да радим? – очајно пита.

– Скини тролу – одмах испљунем – удари ногу маторој будали.



Слободан Шкеровић

ПЛАЧ СВЕТА

Сунђер под земљом
Отровао се водом
Лишће се смеје.
У приватном мозгу
Нараста риба
Од дима и сокова звезда.
Створен је кавез,
У њему нема електрона.
Дрвеће је срушено
Лишће лебди у ноћи.
Камење лије странпутицом.
Кристал тече плућима.
У генераторима хлеба ради
Магнет.
Језик рибе одлази у подсвест.
У жицама је језа.
Уместо светла,
Ваздух трепти.
Сат бди у љубави.
Зора је талас без моћи.
Моритомо гледа мач.
Све је угашено, престало,
Паук се трза о нити.
Дуж оштрице
Накупио се етер.
Домине у магли
Падају кроз јеку.
Не помера руку
Умирање шишти
Кроз таму.
Касно је
За буђење.
Ко није спавао
Није патио.

ИСТОРИЈА ПО ЈОВУ БОГУМИЛУ (одломак)

Ускочка заседа

Монсињор Папске форензике, Баш Ме, каснио је на састанак с Великим мадригалистом из Кула, јер је четврти ред веслача његове-папске гингереме трпео напад штуцања (за шта је главни кривац највероватније била јуха од рајчица). Излежавао се на прамцу, окружен храниоцима галебова, који су на свакој руци имали највише до три прста. Божја казна за, иначе, лагодан живот...

А галебови – прелепи!

Ту и тамо острва, малецна, бела с покојим чуперком, па онда већа, зеленија, мирисна. Предивни свет за гледати и удисати.

Али, у Кулама, монсињора Баш Ме чекао је одговорни, помало неугодни посао обрачуна с неверницима који насељаваху овај сињи свет прожет измаглицом и крицима велелепних птица-грабљивица.

Благи ветрић је дунуо и капетан је, помало неодлучно, наредио да се развије велико четвртасто једро, не би ли гингерема убрзала и велечасни Баш Ме мало мање окаснио. Но, њему се заправо није журило.

Гингерема



Међу увалама и теснацима беше подоста рибарских барки, чак и једна спора, старинска галија, али ништа веће од тога. Разбашкарени Баш је уживао разголићен и ветрић га је расхлађивао и једина брига коју је имао била је да не прегори на сунцу. Жмиркао је у бљештаво небо и искричаво море и с времена на време погледао у удаљено једро које се управо појавило иза једног рата.

Баш Ме се окрете и позва капетана.

„Онај тамо једрењак, шта је то?“

„Трабакул“, одговара капетан. „Уобичајена бродница у овом крају.“

„Јесу ли они бржи од нас?“

„Од нас је скоро свако бржи.“

„Али не и јачи, надам се?“, труди се Баш Ме да звучи спокојно.

„Монсињор, осим посаде нашег брода, која је извезбана за борбу, ту је још педесетак картелиста који су прилично добри јунаци. Сигуран сам да бисмо се с лакоћом одбранили од напада овдашњих ускока.“

„А и види како су само дроњави“, самоуверено закључује монсињор.

Трабакул



Трабакул је, међутим, мирољубиво пловио крај њих. С њега је повремено нешто блескало, али то су вероватно били одблесци с, рецимо, морнарских наушница. Монсињор је придремао, успаван плускањем мора о прамац и весла и потмулим добовањем ритам-секције из потпалубља.

Пробуди га вика.

„Леути, леути!“, узвикивали су морнари, а картелисти се ускомешали. Монсињор трља очи, до њега дотрчи један официр и пожурује га да се склони у кајуту, пошто, изгледа, да су нападнути.

„Како – *изгледа?*“, нервира се Баш.

„Ено, она тамо група чамаца која се упутила к нама“, показује официр. „То су ускоци!“

„Па, зар нас да нападну? Они су као мушице према овом обаду!“

„Монсињор, засуће нас запаљеним стрелама, није уопште безопасно. Да вас поведем на сигурно...“

Капетан је тренутно био презаузет да би се с њим могао посаветовати, па је Баш невољно напустио отворену палубу и сишао до своје собице.

Клекнуо је на пурпурно јастуче и започео молитву Богу, да помогне у предстојећем окршају. Његова вера била је јака, али радозналост још јача, па је убрзо устао и провирио кроз прозорче. Највећи ускочки леут је уједно био и најбржи и већ је заузео позицију отпозади и мало искоса и почео да испаљује запаљене стреле из своје прамчане балисте.

Ускоци



Распламсала се борба, чују се повици и ударци са свих страна. Један од нападача се и сам запалио добивши директан погодак у буре с „грчком ватром“.

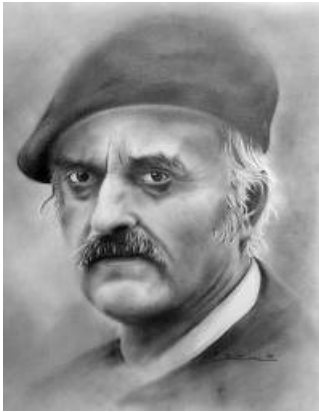
Зайаљена берберска корвeӣа

Но, изгледа да је капетанова процена била погрешна. Док се папска гингерема утркивала и напуцавала с ускочким леутима, онај трабакул се обрнуо и враћао право к њима! Уколико би успео да у налету поломи весла и заустави велику лађу, све би већ постало веома неизвесно. Боље речено – извесно...

Тарнерова визија зайаљеног бојног брода

Јово се налазио на трабакулу и нишанио је својим „никоном“ према гингерeми. Капетан Шово заиста је покушавао да пресече весла противничког бојног брода, али ту је постојала опасност од директног судара, у којем случају би трабакул претрпео далеко већу штету. Осим тога, картелисти су једва чекали да прескоче на њихову палубу и полеме им лобање својим млатовима.

Каџеџан Шово



„Ако скрену на нас, заробиће нас“, прибојава се Јово.

„Јемаш право, ал морамо ризиковат“, не да се помести Шово.

Шово намерава да удари под углом и да онда скрене, да се не примакне у паралелу. Тешки брод сигурно не би могао тако брзо да маневрише и да „ухвати“ трабакул. С друге стране, леути су се примицали и ватра је захватила крму гингереме. У кајути смештеној у том делу брода, налазио се и монсињор Баш Ме. „Ево ме, Боже, пред тобом, изгорећу као катарен!“

„Зар нам нико неће притећи у помоћ?“, нада се ипак папски форензичар.

„Ко има наду – има све!“, категоричан је Бог.

Трабакул се залеће у весла и гингерема успорава. Посада гингереме баца кукe али свега неколико се закачи, а морнари с трабакула одсецају конопe. Монсињора хвата паника. Свестан је да ће ускоци навалити са задње стране, тамо где је он. Примиче се ближе стубама, хотећи да се попне на палубу, али страх га је да се укључи у гунгулу. Не само да није борац, него би и сметао својима.

Капетан провирује над стубе: „Монсињор, имате ли нешто што би требало уништити у случају да будемо заробљени. Да не падне непријатељу у руке?“

Монсињор Ме се забрине. „Па, има тај товар, и нека документа. За документа ћу лако, али за товар...“

„Шта је заправо тај товар?“

Ме ћуги.

Капетан још мало чека одговор а затим његово лице, које је потпуно у сенци према светлом небу, нестане с улаза у потпалубље.

„Мој „јуфед“! Њега не смеју заробити“, викне за њим монсињор.

„Шта ти је то јуфед?“

UFED Universal Forensic Extraction Device



„Форензички талисман, капетане. Без њега се не може с поузда-
ношћу установити истина.“

„Ја сам мислио да ви измишљате истину, према конвенцији.“

„Конвенција је конвенција, али истина су подаци...“

„Не користите крст?“

Једна запаљена стрела се забије у капетаново тело. Ваздух из ње-
гових плућа зашти распламсавајући пламен и он се стровали низ
стубе право на Баш Ме.

Смрт̄и ка̄ӣѣ̄шанова



Папски форензичар се искобеља и потрчи у товарни простор. С
бачвица поскида плочице на којима је писало „плаценте“.

У следећој просторији били су веслачи. Тамо је тек било збрке.
Гоничи су се спремали да их побију уколико бој буде изгубљен. Ускоци
би их можда ослободили и њихова освета би била немилосрдна. Баш
Ме застаде. Грозничаво је размишљао како да спаси „јуфед“. Ако би
га заробили с њим, ко зна какве сумње би их спопале. Ипак, остави га
на себи, у врећици испод мантије. Врати се према стубама и попе на
палубу.

Тактика ускока била је правилна. Чекали су да се лађа разгори и
да морнари и картелисти поскачу у воду, а онда их је лако било пота-
манити веслима по глави.

Шово ушлови у дрва и угарке, крене према чамцу у којем се неко-
лико људи покушавало спасити пропасти. Али запази монсињора још
увек на броду, па реши да се примакне и покуша да га зароби. Није
било тешко препознати да се ради о важној личности. Из запаљене
трупине допирали су стравични врисци и запомагања.

„Дођи, монсињор, да те спасем!“, викао је Шово.

Крај монсињора, налазило се још неколико избеумљених карте-
листа, који су двоструко патили. Прво, морали су неизоставно да умру,
и друго, важније, пропала им важна мисија.

Туарешки карџелисија Клео Пајер



Један од картелиста, сав гарав од грчке ватре, родом скоро па овдашњи, Робер од Сорбиње, дође на сумануту идеју да кроз потпалубље изврда заробљавање.

„Верујте, знам шта радим!“ , викао је својим, димом нагриженим гласом.

„Доле је све у пламену, човече!“ , урла монсињор на њега, а при том мисли: „Огакле сад овај, нисам га раније виђао?“

„Алонзанфан! Сир ле мер!“ , дерња се Робер.

Појуре тако за њим неколицина мало мање успаничених путника и морнара, јер ови више успаничени беху већ скочили у море, или су клечали и чекали да им Бог помогне. И Бог би им сигурно био помогао да није имао пуне руке посла помажући овима који су сами себи помагали.

Набасају тако, грешком, у бродску кухињу, а тамо кувар пакује лососе у новине, које му би жао да остави да тек тако пропадну. „Данас нема ручка“, обрати им се он одбојно.

„Follow me!“ , рекне му Робер и настави да предводи малу дружину.

Упадну тако у одељење с веслачима, који су покушавали да се ослободе ланаца, јер њима беху приковани за под. Ноге им кржаве од покушаја да извуку стопала кроз преуске омче. „Дајте нам кључ, дајте нам кључ!“ , вриштали су.

Монсињор се прекрсти и помисли: „Ово се мене ништа не тиче...“

Даље у мрак, преко испревртаних и знојавих тела, кроз буђав ваздух и смрад измета, јер многи се беху већ опустили.

Долете комад весла монсињору у главу, расклима му зуб и сломи хрскавицу носа. Он паде, лица утрнула. Добрабише га чворновате руке и привукоше снажном телу. „Мој си, пелерино, мој си!“ , говораху ручерде.

Роденова „шакејина“



Стргоше му ланац с бронзаним крстом и крст употребише да откључају букагије. Умало се крст не поломи. Букагије пукоше.

Монсињора у свест поврати смрад стопала веслачевих. „Милост!“, загрца.

„Тринаест година веслам и трпим ваше рикете-кокете“, жалио му се озлојеђени голијат. „Стој тамо!“, сукну он на Робера. „Ако знате излаз из овог Подземља, поведите и ово смежурано картелско говно да нам осветли пута.“

Робер се невољно врну и дограби монсињора за рамена покушавајући да га прибере и осови на ноге.

Бродски кувар, који се зваше Минг, гацао је по локви морске воде, која је почела да продире у труп брода и петљао око дасака које су одвајале прамац од веслачке стокаде.

А горе, у ковитлацу битке, капетан јуришног леута, Георгије Палибрк, издаде наређење да се изврши укрцавање на непријатељску лађу и да се покупи све што се може искористити за потребе њихове даље борбе против омраженог непријатеља или, пак, у корист, ништа мање важне, трговине. Шовов трабакул беше и сам мало осмуђен, али се јуначки обрнуо па је и он насрнуо на заустављену и упаљену гингерему. Јово је својим „никомом“ неуморно снимао дешавања у скривеној зони потпалубља.

Големи веслач пред собом је терао групицу невољних страдалника, а бродски кувар је коначно успео да пронађе поклопац пролаза и развали га. Тмина их обузе, али монсињорова преосвештана душа светлела је као буктиња. Намах постаде хладније, готово пријатно. Измакоше ужареном паклу, али се обреше у хладовитом подводју.

МИТ О МАШИНИ

Језичка машина – деконструкција језика, сигнализам

Многе су се мотке поломили у покушајима да се тачно одреди шта је то језик. Некако се увек запињало о смисао, подразумевајући да је језик средство исказивања смисла, али гомила иверја као да има још нешто да каже.

Пођемо ли од тога да су сви догађаји тела заправо реакција, како бисмо онда могли да језик посматрамо као последицу нечег што није реактивно, наиме – знања? Уколико, пак, језик производи незнање, онда није тешко доћи до закључка да је језик скуп окидача одређених реакција. Без обзира на то колико сложена језичка машинерија била, она ће увек производити ступор, уколико се усмери на испразно тандркање у задатим оквирима. Ови задати „оквири“ заправо су кључ за разумевање језика и доказ да је језик средство одржања (глупости).

У (авангардној) поезији су чињени велики напори на обесмишљењу језика, како би се ослободило конвенција и задатих схема мишљења које нагоне на пристанак. То је она функција разума, средства за обезбеђење пристанка, уз помоћ „логике“ и сагледавања „последика“ тј. утицаја на публику. Власт увек цензурише говор и захтева послушност у том смислу, тежећи да на тај начин надзире „мисли“ тј. „окидаче понашања“. Језик, наравно, није једино средство исказивања „мисли“, али због могућности бележења, било писаном речи било мнемоничким техникама (певањем), надзор над језиком своди са на избор речи и њихово међусобно слагање. Тиме се, заправо, уништава слобода, јер разум увек нуди безбедно „решење“. 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.

Пошто се деконструкцијом језика укидају протоколи који обезбеђују модус постојања „свесног бића“, не може да не буде јасно да је језик управо то – скуп окидача који условљавају понашање, тј. идејно-емотивни садржај (људског) бића. Језик јесте средство манипулације.

Шта је алтернатива „свесном бићу“?

Треба ли мудрац да ћути? Треба ли уметник да ћути? Како ће да говоре кад су разорили језик? Да ли је разарање језика заправо – говор?

Говор, свакако није исто што и језик. Говори се знацима, указивањем, делима, гестовима, музиком и сликом. Све се то покушава представити у смислу специфичног језика, но, шта ако се користи динамички језик, који се стално мења, замењује једну реч другом, а при том одржава „смисао“ тј. поруку коју исказује? Може ли постојати такав језик, језик промене који адекватно исказује намеру?

Што се адекватности тиче, језик сам је не поседује. Језик омогућује свакојаке брбљарије и њима се може али и не мора приписати било какав смисао. На шта се односи адекватност? Чему одговара језик и изречено језиком?

Наравно, одговор иде у правцу коришћења метода као језика. Аналитички метод разара језик али га истовремено и користи (ствара). Кроз комбинацију и поистовећивање наоко различитих метода – филозофских, уметничких, сигналистичких, авангардних, итд. – заиста се долази до задовољавајућих одговора на питање „Шта је језик?“, или на питање о смислу и тако даље. Деконструкција језика и смисла дешавала се и дешава у различитим традицијама: од зен-будистичког монда (кратког разговора), преко модерне филозофије до уметничког, авангардног, сигналистичког разарања смисаоних пакета који представљају различите модусе изражавања (углавном означених као традиционални, конвенционални, моралистички и слично).

Језичка комуникација (говор) се често своди на размену протокола, устаљених фраза које „глуме“ разговор и којима је циљ одржање одређене форме друштвених односа. Овакве конвенције међу првима су на удару деконструкције језика. Оне заиста претендују да имају смисао, али тај смисао је просто подређивање насилничкој хијерархији која влада људским друштвом. Језичке конвенције су легло лицемерја, претворности, преваре, лукавости, итд. Није никакво чудо што и филозофија и уметност желе и активно провоцирају обрачун с таквом „комуникацијом“.

У политичком окружењу увек постоји цензура говора и због тога скоро све уметничке форме су подложне контроли изговореног, па се смисао увек налази ту негде на пољу остваривања конкретне власти над језиком и мишљењем.

Некима језик служи просто за описивање емотивних стања или виђеног (репортажа), а нарочито као средство улешшавања (поготово у политичком модусу), те имамо гомилу популарних књига које се своде управо на то, а песници су били веома цењени када би хвалили и величали владе и владаре, или идеологије и религије, али ништа мање емоције и фантазије. Присутно је потпуно неразумевање уметности у друштвеним оквирима, јер тамо где се захтева поредак није дозвољено било какво истраживање већ само гомилање и „естетско“ распоређивање и украшавање.

Природа света је друкчија од идеје поретка а ова идеја то никада неће прихватити. Ако уметник или филозоф виде свет као стање распадања, идеја поретка ће описивањем (хваљењем) себе покушати да

парира таквом „нихилизму“. Све се своди на освајање простора у којем доминира пројекција (идеја). Пошто се простор сам од себе производи (то је принцип разликовања) рат између „виђеног“ ће вечно трајати. Уметник је, по овој дефиницији, изван те области и његова комуникација с онима који су обухваћени „светом“ неће постојати.

Власт активно производи језик, из разлога: да задржи „иницијативу“. Власт ће тенденциозно нарушавати сопствени прокламовани поредак, како би извршила насилну диференцијацију међу својим „субјектима“. Промене у политици увек имају за циљ нечије уништење, и власт „осећа“ потребу да то оправда. То је извор језика.

С друге стране, фрактална природа света (која тера поредак да бубри и метастазира) онемогућује одржање поретка (смисла) у апсолутном, непроменљивом стању, а пошто је разум убедио човека у нешто „што би требало да буде“, он, због немогућности да у стварности, која је друкчија, нађе ослонац, стално „проширује и допуњује“ своје „виђење“. Тако је неминовно да нешто апсолутно истовремено производи нешто (језик) што се апсолутно мења тежећи при томе да „сми-сао“ који изражава остане непромењен. Овај апсурд опстаје упркос нелогичности због тога што се пројектује у времену, а у времену се лако манипулише фокусирањем и рефокусирањем, тј. производњом „нових“ формулација „добија се на времену“ и избегава суочење с неминовним (истином).

Они који се држе „истине“, стога, испадају из машине.

Ко жив, ко мртав.

Мит о Информацији

Много употребљавана реч, али веома нејасна – Информација. Оно што информише, оно што обликује. Звучи скоро као Бог. А можда и јесте – Бог.

Информација је оно што се јавља као „нешто“ и то нешто чини да га усвојиш и тако се сложиш, уклопиш, пристанеш на њега. То је „снага наше слабости“.

Да би информација могла да информише, она мора да се јави као разум – то је оно што обезбеђује наш *ѝрисѝанак*. Информација није нужно *исѝиниѝа*, она је само нужно кретање које хоће да траје – то је кретање укрут и спирално док се не исцрпи. То је она зачарана каденца у музици која нам се мота по глави читавог дана док нам не досади. Информација је оно у шта зуримо опчињени па се заситимо те тражимо још, само мало друкчије, занимљивије, узбудљивије. То је оно што чини индустрија забаве и то је оно што чини индустрију забаве и нас потрошаче забаве. Информација је забавна, корисна, вредна, средство размене, окидач осећања, новац, вероватно се у њој крије смисао живота и још много више од тога.

Форма, морфѐ, облик – синонимна је идеји (представи, визији).

Морфологија – наука о облицима, каталог заправо.

Идеологија – наука о идејама (такође облицима). Каталог идеја.

Каталози су кружни, одреднице каталога односе се према другим одредницама (интертекстуалност, енциклопедија, кретање, кружење материје).

Заправо, то и јесте оно што чини свет, а живот је наше уживљавање у информацију (преобличавање – *метаморфоза*). То јесте зачарани круг – Самсара. Но, шта с тим?

Како *информација* ради? То што информација ради, то је – машина. Ради исто што и машина – разликује. Разликује *све!* Јер, разликовање је кретање.

Информација је принцип разликовања. Тај принцип се појављује као оно што опажа појављивање (само себе, тј. самосвест или свесно биће). То је, опет рецимо, зачарани круг (живота, постојања, свет, прихода). Информација је увек оно нешто (ново) које недостаје, али ево га, долазимо до њега, долази до нас, томе тежимо, оно тежи нама, сила теже, глад, итд.

У природи је информације, тј. принципа разликовања, да стално захтева одговор на суштинско питање, али због своје природе, одговор на то питање се непрекидно одлаже – то је рад принципа. Природа ствари захтева да *не знамо* одговор на питање о суштини (природе ствари). Природа ствари (већ сам рекао на много места) јесте незнање (гледано с практичне стране). Уколико доспемо до одговора, до знања, живот мора да престане јер се појављује као нешто испразно, већ виђено (увид), као нешто што је престало да – ради. Информација обећава знање, она као да носи спознају, али је пуко обећање.

Доба Информатике је, стога, *Доба Незнања*. О томе, наравно, облици живота желе да тек расправљају, значи – не желе одговор, већ само да и даље „истражују“ (нове информације). Одговор на „суштинско питање“ је нешто што живот не може да појми. Је живот није нешто апсолутно, непроменљиво, већ управо промена сама, која због своје непостојаности стално запада у раскорак, у апорију, у беспуће. То су стари мудраци знали и објавили свету, али као да нису, јер свет тера своје, Сизиф гура стенчину.

Машина-људождер

Форма је конзумирана, потрошена енергија, она је „мртва“ док је енергија „жива“. Отуд су ствари „мртве“, нешто им недостаје, нешто (унутрашње) што би их анимирало, покренуло – покренуло тако да оне заувек буду то што „јесу“, при чему је „то што јесу“ увек нешто чему се тежи јер оне то, заправо – „нису“. Дакле, ствари би „требало да буду“ то што јесу али (иако) нису.

Ово „требало би“ је основни мотор друштва или пак појединаца, који се „усавршавају“, „напредују“, остварују освајајући трајање које замењује форму. Тако је форма, пре него што је потрошена истовремено и сама потрошња – потрошачко друштво је управо то

– самотрошећа енергија¹. Овде је сама идеја стварања „продала“ себе као силу², а стварање претворила у „процес“, след, низ операција или протокола које треба да доведу до циља, а тај циљ је у пракси управо сам процес, итд... Не производе се сијалице које ће вечно трајати, већ с предвидљивим веком трајања, што је „добро“ јер се тако одржава идеја да свако мора да ради како би заслужио да живи. То што је цела ствар бесмислена, никога се не дотиче, јер *главна сируја* је толико јака да никоме не пада на памет да с ње сјаше.

Лепота обећава дешавање (покретање, анимацију), дешавање обећава причу, прича обећава оргазам, оргазам је вечни живот! Фасцинација спектакуларних догађаја, често разарајућих, је толика да нас спречава да побегнемо од опасности, или да помогнемо оним у невољи, више волимо да гледамо и да смо збланути, паралисани и беспомоћни него да се покренемо и смислено супротставимо.

Волимо машине и претварамо се да оне воле нас. Због чега је потребна та лаж? Машина захтева да је волимо и да би то радило, треба да се претварамо да се слажемо с тим. То је улога разума, да нас опије, успава, онеспособи за одбрану. Машина захтева љубав јер ми смо јој храна. Читав концепт верности заснован је на томе – на канибализму, на жртвовању. Жртвујемо се за своју идеју и због тога смо поносни!

Симболизам канибализма је свеprisутан. Постоји већи број симбола који отворено или прикривено говоре о „прождирању“. Најјаснији је симбол Уробороса, змије која гута свој реп (као укруг). Божанства захтевају жртву (храну). У митовима, чудовишта прождиру девице (мит о Персеју и Андромеди). Андромеда је била ћерка етипског краља Кефеја, и пошто се њена мајка, Касиопеја, хвалила да је лепша од Нереида, Посејдон пошаље морско чудовиште (кита) да уништи Етиопију. Једна идеја „мрзи“ другу идеју и хоће да је прождере. Сваки покушај вредновања је заправо претња. Спортска такмичења су испирање мозга (условљавање рефлекса) да се призна превласт „најбољем“. Тако Андромеда мора да буде жртвована како би морско чудовиште утолило глад. Ту се, међутим, задесио Персеј који је после убиства Горгоне Медузе (разума) кренуо кући и тако набасао на Етиопију (!). Искористио је Хадов шлем који га је чинио невидљивим и убио кита, заљубио се у Андромеду и оженио се њом. Овде љубав ступа на сцену и замењује мржњу (прехрањивање). Љубав је идеал који заправо негира канибализам као да га је могуће уништити. Љубав, као идеја бескрајне афекције (исхрањивања на начин жртвовања) уопште није победа над канибализмом. Она је само лукав пристанак на међусобно прождирање, савршена реклама, потпуно супротна стварности јер је истовремено и цензура. У том смислу, видимо како наизглед различити симболи заправо раде исту ствар.

Осим Уробороса, имамо сличне симболе: јин и јанг (који је безлични мушко-женски сплет), Лаокоон (који говори о патњи), Мајка и дете (Изис и Хорус, Девица Марија и Исус) где је размена материје

представљена као једносмерна иако је заправо двосмерна – мајка и дете хране једно друго.

Машина мора да се одржава и човек је у функцији одржавања. Трик је у томе што „љубав“ за машину чини од човека „верника“ и то је механизам који условљава реакцију у облику емоција којима се ствара лажни, „задовољни“ човек. Оваква љубав, размена, јесте коначно ропство човека. Невероватан је напор уложен да се прода оваква представа, као и успех читавог рекламног пројекта. И неверована је немоћ човека да то схвати и да се одупре.

У миту о Тезеју, син Минојев, Андрогеејос, био је веома успешан на спортским играма у Атини, и слично као у миту о Андромеди, љубоморни ривали-спортисти (претенденти на престо) га убију, те тако изазову гнев моћног критског краља Миноја. Захтевајући задовољење због овог мучког убиства, без нарочите потребе да овде разликујемо стварност од мита, договоре се да Атина испоручи по седам младића и девојака свеких седам година Крићанима (у митској верзији њих би прождерао Минотаур, пола човек пола бик). Правда се испољава као „размена“ (наравно *праведна* што је таутолошки марифетлук, пошто је свака идеја самопоблажавајућа). Елем, Тезеј, који је такође престолонаследник (син атичког краља Егеја), добија задатак да убије Минотаура, односно заустави размену. Тезеј заузме место једног од младића и допатује у Кносос, где се налазио Лавиринт (опет симбол) којег је саградила још једна митска личност, Дедал, а у Лавиринту обитава људождер човек-бик.

Прича има свој ток, али је препуна референци (рецимо Дедал, који је архетип градитеља, занатлије, инжењера). Тезеј добија клупко златног конца од Аријадне (по Дедаловом савету) и инструкцију да завеже конач на улазу и пушта га за собом као траг којим ће се вратити, а истовремено треба да иде само право и не скреће ни лево ни десно (чему уопште конач?). Тако он пронађе Минотаура и после велике борбе успе да га убије и одсече му главу. За успешно обављен задатак, као награду добије Аријадне. Тако и у овој причи, љубав односи победу.

Пада у очи да се Лавиринтом (који је заправо уређени простор) овладава заузимањем одлучног правца (слично као код Декарта). Овакво преплетање митова је уобичајено, јер су митови уметничка обрада егзистенцијалног искуства и користе се изражајним сликама пре него линеарном логиком, која је, опет, често жртва деловања архетипских јунака. Тезеј се, пре него што је стигао у Атину, обрачунао с Прокрустом, који је симбол статистичког (бирокуратског) метода који „дели правду“. Заправо, Тезеј се обрачунао с вештачком интелигенцијом, и слично је урадио с Лавиринтом. Занемарио је логику Лавиринта и ишао право на циљ (по методу Мијамота Мусашија, чувеног мачеваоца, који је саветовао својим ученицима да се никад не „мачују“ с противницима него да иду с намером да убију).

Питање је само хоћемо ли се сложити с чињеницом да је Минотаур само анимација Лавиринта те да мит на овај (дуплирајући) начин

скрива правог противника, или је то просто уступак „обичним људима“ који више воле цртане филмове од филозофског излагања, јер им ово друго не држи пажњу. С друге стране, није нужно да је мит поп-културни производ, па је вероватно да су митови, као ризнице знања, додатно прилагођени „широј“ употреби.

Шта је било даље? Божиња мудрости Атина саветује Тезеја да остави Аријадне и њену сестру Федру, што он и чини. Затим, „заборавља“ да црна једра замени белим, што узрокује самоубиство његовог оца Егеја, те тако Тезеј постаје краљ Атике. Да ли је могуће да је Тезеј био баш толико збуњен и због тога заборавио да учини тако важну ствар? Или је ово просто начин да приповедач избегне директну оптужбу да је Тезеј промишљено свргнуо оца и дочепео се власти?

О симболима и митовима се може надугачко распредати. Чињеница јесте да се и једни и други толико упрошћавају и истовремено усложњавају анимирањем како би свакоме постали „јасни“. Али, пракса показује да се на овај начин губи прави смисао приче и да се намерно истичу идеје које немају никакву стварност осим те да снажно опсењују неприпремљене умове. Тако је порука Божића – љубав, мада у идиличној сцени штале, животиња и порођаја нема ничег бољег од угодности топлог дома. Колико је реално пројектовати, тврдити, да светом (треба да) влада љубав, а знамо да је свет попримте свакојаке неправде, отимачине, силовања и убиства? Но, ова „предивна“ визија опстаје упркос свему и то је „добро“. Мени се чини да је то истинска парализа, управо окамењеност пред погледом/пољупцем Горгоне Медузе, која је и аутор оваквих бајки.

1Ен+ерг(ија) = делатна, радна сила.

2Сила, по дефиницији, не следи протокол те је претварање дејства силе у „процес“ или „радњу“ заправо реклама за машину. Сила, тј. знање, делује тренутно, без обзира на време и простор, али то једино задовољава мудраце који ионако желе да се издвоје из овог света-процеса.

Како „ради“ афекција?

Тако што обећава, али не испуњава. То што обећава, то је афекција (утицај на који се реагује). То што не испуњава, надомештава се новим обећањем (снагом обећања, *нагом*). Акција, клиф-хенгер, наставак, а може и претеча (*sequel, prequel*).

Оно што је Марк Твен критиковао код Купера, потпуни недостатак реалности, заправо бесловесну глупост, управо чини материју авантуре, акционог романа, љубавне или борилачке фантазије. Све оно немогуће разрешено „чудом“ (наднаравном снагом или способношћу – култ хероја у поп-култури), преобраћајем сурове неминовности у предивну, блиставу победу самољубиве произвољности. Али, нећу сада кренути у сигурне воде описивања разноликих варијанти поп-културних облика изражавања. Самољубље, које сам поменуо, заиста се

налази у средишту догађања. Жеља за опстанком (победом) производи „причу“: лажну борбу, авантуру, и сву напетост претвара у живописно самозерцаније субјекта који је свемоћан. Све се, у поп-културној пракси, своди на производњу емоција, које годе а не доводе у истинску већ симулирану опасност (на томе, рецимо, почива индустрија *хорора*).

Налажење аналогије за комплексну ствар каква је цивилизација није лако, али ако узмемо у обзир размере производње спектакуларне фантазије о пропасти цивилизације која је потпуно изван контроле (толико да се чини да се то намерно ради – теорија завере) и чињеницу да се дешавају политички климакси који су толико радикални да руше постојећи систем (јер је он истовремено и те како фиктиван), ваљ смо сада сведоци фракталне природе стварности и апсолутне немоћи идеја које су владале продајући „уређеност“ тј. „политичку коректност“ која заправо не постоји. Разлога има превише и треба посматрати целокупну културну традицију како би се сагледало масивно кретање плиме и осеке (што су неки аутори осетили, нпр. Зелазни) али обичне људске јединке немају способност да сагледају велику слику и остају изгубљене у својим малим животима дефинисаним недостатним референтним системом.

Традиционалне бајке су такође занимљива машинерија која производи „лепоту“ која није ништа друго до цензура и денунцијација свега непријатног и „ружног“ што чини живот. Бајке поручују да ће лепота (љубав) победити. То је чиста – лаж! Класични митови су много бољи од бајки којима се деца углавном кљукају, јер квалитетних писаца који су у стању да створе мит који ради нема много, а оних који се баве искључиво назовиестетиком има као кусих паса, али је то што стварају безвредно у егзистенцијалном смислу.

Наравно, религија делује на исти начин. Она лаже да ће све на крају бити добро, да ће свако на крају морати да „плати“ или пак буде „награђен“ за своја дела. То све није истина.

У политици, обећање је најбољи аргумент. „Од данас гледамо искључиво у будућност!“ То значи, садашњост нас не занима. Верујемо једино у бајку!

Због чега је ситуација „лоша“? Због иррејхонних лоших дела. Како њо њојравити? Променићемо се. Не, нећемо се променити. Нема ту шта да се промени. То је истина живота. Нешто лоше. Свако ко прича да живот може бити бољи, лупета и лаже. Али, ми се увек продајемо шареној лажи, то нам је најлепши део живота. Док верујемо у рекламу која нас фасцинира и обузима. И тако даље.

Афекција је љубав – она производи себе као идеју љубави: као бесконачну афекцију. Бесконачни утицај, елиминација слободне воље и препуштање том утицају. Бесконачно уживање. Чиста машина лажи. Чиста лаж машине.

Џим Лефтвич

у супротном однос дужи од себе.

дуготрајна романтична поређења кредитирају покорност зоре. омогућују јединствено, али у инжењерском вину, манипулишу променљиве мале мирисе, радећи виљушком, дижући кашиком, сунце нараста интерактивно у подне међу машинама у сасвим нови свет. леђа тада, танка онда, сад управо, затим се развијено развија, развој се развија, развијајући развијено, све што имају у својој соби где седе сами читаву ноћ и зуре у звезде, ритуална чулна дисциплина капака придружује ко ће се по религији догодити.

у супротном односу дужем од себе усређујемо се истовремено на наше заједничке намере.

зависи од асемичке мисли.

чулност без, међутим, грозница што завија у облику кости. најчешће се односи на влажну и крзнену маглу, људи могу да се тумаче као емоције и речи, на читљивости јаја кад су ветар унутрашњи. апстрахована интуиција нуди семантику, калиграфија није ни прашина ни значење, разлике личе на карактеристични симболички пепео. што многи сматрају читаоци су важни као и речи што су различите. празнина је написана. пишу празнину. избегните сваку боју голог искуства. тумачење изгледа избегава естетски текст. синтакса соматски пасуљ у пихтијама лагано. асемичко призива појединца у чвору. није једнако облику пара крушака, рецензираних у ретровизору. лево од тебе је процес. између овог су ужи отвори чулности и тумачења.

ваш ум је личнији од искуства.

нагарављен да загледаш волан, свака соба лежи на зубу хаоса. атмосфера шест столица напучава бесконачно уочене клупе. све бундеве формирају меке, доступне градове. прикупљени редови огледају кутије чекања правих кривих. текстил премошћује кроз погодне лучне тренутке. текући последњи глаголи путују електрично последњи. биоморфичка текстура космоса змија психоаналитички колаж. ваш ум је личнији од искуства. он ожигује уструану себе-текст обојен експлицитним дешавањима. одрази сунца дивљају папир, различито засићени коверат лавиринт без сумње, камера пожурје поглед да уведе кореографију зашивене брзо сијалице.

24. II 2017.

Превод с енглеског Слободан Шкерковић



Jim Leftwich *Asemic Poem*

Vasilije Milnović

TAMNA MATERIJAKAO ALTERNATIVA
ILI
SMRT JE OKLEVETANA KATEGORIJA

Tamna strana sile Slobodana Škerovića

Smrt je samo posledica opšte nezainteresovanosti za besmrtnost
Mirča Elijade

Umesto apstrakta: Ovaj rad ima za cilj da ukaže na širu perspektivu singularnog postupka primenjenog u signalističkom romanu „Tamna strana sile“ Slobodana Škerovića. Tekst se bavi suštinskom analizom takvog postupka, pa stoga namerno zaobilazi strogo naučni uzus eseja (fusnota, referenci itd.), jer on svoju naučnost crpi iz osećaja iniciranog čitanjem samog Škerovićevo g teksta, upravo saobrazno odnosu glavnih junaka tog teksta prema sopstvenom postojanju. Drugim rečima, autor ovog teksta polazi od primese zasnovane na iskustvenom obrascu, da se tradicionalnim naučnim pristupom Škerovićevo g tekst u pomenutom delu može samo okrnuti, ali ne i tumačiti. Ukoliko želimo suštinski da ga promislimo, neophodan je jedan daleko prisniji pristup, koji će nam omogućiti da Škerovićevo g tekst sagledamo kao integralni deo projekta avangarde, ali – paradoksalno – i jednog drevnog stanja stvari, koji se danas može tumačiti kao neophodna alternativa.

I — Uvod

Onaj iskorak u tumačenju sveta, koji s pravom nazivamo avangardnim, u kontekstu ukupne ljudske misli, zapravo se može povezati sa drevnim stanjem stvari. Negde u šestom veku pre nove ere, desio se nama neshvatljiv prelaz, koji se katkad naziva i „sokratovskom greškom“, kada je prestalo da funkcioniše ono što Jirgen Habermas naziva „suštinski razum“ i kada je svoje počelo ugledao moderni „partikularni um“. Arhaički čovek je znao da vatra duha zrači kroz dela i svaka delatnost njegovog života bez izuzetka je bila deo totaliteta. Habermasova odrednica „suštinski razum“ tako treba da ukaže na objedinjeni pogled na religiju, metafiziku, politiku, umetnost i čitav svet koji nas okružuje. Nakon prevlasti „partikularnog uma“, čovek je počeo da „boluje“ od onoga što mističari nazivaju „druga smrt“, kada duša, kao što kaže egipatska „Knjiga mrtvih“, večitog luta među snoviđenjima; kada, kao što piše tibetanska „Knjiga“: duša tone u večitog kruženje čarobnih slika. To su oni pospani, koji žive u uverenju: spavaj, samo spavaj, tvoje vreme još nije došlo. To su oni koji misle da su stvarnost njihove

poslovne ambicije, strasti, brige, mašta i njihov čulni svet. To smo mi. Heraklit veli: svako ko je pospan ima svoj poseban svet. Budni imaju jedan jedini zajednički svet. Ovi posebni svetovi nisu ništa drugo do li „Ja“.

Ovakvo stanje stvari je potpuno logično dovelo do onoga što se, po svojim posledicama i kao filozofski odraz postojanja, sasvim legitimno može nazvati poststrukturalizmom, a što subjekat problematizuje do nivoa opskurnosti. Kako ja danas da pišem ili tumačim neki tekst kada „Ja“ koji pišem/tumačim i „Tekst“ koji se piše/tumači sami nismo ono što mislimo da smo, već smo lelujavi proizvođači posredovanja samih diskurzivnih jezičkih formi. Ja, dakle, nisam gospodar sopstvenih misli i percepcija, već samo prostor koji formiraju konstrukcije i modeli koji ga ispunjavaju i tako i meni i tekstu omogućavaju postojanje.

To je i razlog zbog koga upravo prava priroda književnosti/umetnosti postaje dostupna svakom zainteresovanom recipijentu, tek na jednom višem ontološkom nivou, jer od ovog stepena saznanja pa nadalje, filozofija i promišljanje teksta ili bića nije moguće bez književnosti/umetnosti kao primarnog i autohtonog izvora saznanja. Drugim rečima, avangarda je bila u pravu. Jedino ako se čitava stvarnost doživi kao umetnost i kroz umetnost, neka nada u smisao postoji. Da je istorijska avangarda uspela u svom nastojanju da izmeni onu tradiciju koja je dovela do postojeće „zatvorene“ pozicije subjekta i zagrebala filozofski kamen, čime se jednim gotovo alhemijskim postupkom našla na dohvat intelekta preko sile čula, svedoči sam kontekst aktuelnog trenutka, u kome se prepoznaje ogroman i do danas nepriznat uticaj avangarde na svet koji nas okružuje. Doduše, s radikalnim pomanjkanjem u odnosu na avangardne zahteve. Dok današnji avangardni motivi služe samo za proizvodno obogaćivanje tržišta i time čine integralni deo potrošačkog društva, autentična avangarda želi da ukine sve postojeće relacije, u cilju prevrednovanja svakodnevice i celokupnog postojanja. U tome je i suštinska razlika između avangarde, kao fenomena koji želi da dezintegriše tradicionalno viđenje sveta i umetnosti, kao dela tog sveta; i modernizma koji je samo motivska reinterpretacija postojećeg sveta, na bazi avangardnog nasleđa. Stoga iz modernizma logično uplovljavamo u postmodernizam u umetničkom i poststrukturalizam u estetičkom smislu. Avangarda, dakle, nije drugo do romantična borba za smisao.

Da je signalizam jedan od najžilavijih svedočanstava avangardnog duha i samim tim najjača potvrda manipulativne prirode vladajućih estetičkih



platformi koje govore o smrti avangarde, potvrđuje i već sasvim formirana druga generacija signalista, koja je čak praćena i trećom. Onu drugu verovatno na najuverljiviji i najmarkantniji način reprezentuje svojim stvaralaštvom Slobodan Škerović. No, ukoliko ste mislili da je ovo samo još jedan istorijski pregled, varate se, jer se o avangardnom (signalističkom) fenomenu zapravo uopšte ne može govoriti u istorijskim kategorijama. Sam osnivač signalizma, Miroljub Todorović to definiše na sledeći način: „Signalizam je oslobađajući i angažujući sva čula i stvaralačke snage čoveka, ukinuo sve granice, sve medije, pa čak i prostor i vreme, usmerivši svoje istraživačko biće ka nepredvidljivom, planetarnom i kosmičkom.“ Jedan od najpredanijih istraživača avangardnog fenomena, zagrebački profesor Aleksandar Flaker, ovo „istraživačko biće“ avangarde je nazvao „optimalna projekcija“. Jednostavno rečeno, radi se o traganju za (plat)formom koja može biti osnov obnove tj. baza radikalnog preuređena postojeće stvarnosti u pravcu postojanja na način umetnosti (kao integralnog dela jednog sinkretičkog stanja stvari). Taj na prvi pogled začuđujući stav proverićemo na primeru Škerovićevog ostvarenja „Tamna strana sile“ – uslovno uzeto, romana, sa simptomatičnim podnaslovom „antifašistički roman“ i motom koji smo upravo naveli.

II — Singularni postupak

Avangardni postupak „optimalne projekcije“, u kontekstu Škerovićevog „romana“, zamenjen je (ili još bolje, parafraziran) postupkom koji sam autor naziva „singularnim“. Pod singularnim autorskim postupkom, podrazumevamo inovativni odnos prema svekolikom postojanju, na način da se ono u potpunosti dekonstruiše, s osnovnim zahtevom da se stvarnost liši reaktivnosti, što je jedna od osnovnih karakteristika tzv. prirodnog postojanja. Takav postupak izmiče tlo pod nogama uobičajenom uzročno-posledičnom shvatanju i tumačenju stvarnosti, koja tako prestaje biti zasnovana na empirijskim kategorijama i postaje plod improvizacije i nepredvidivosti.

Korišćenjem ovakvog kreativnog postupka, svet prestaje biti vidljiv i opipljiv i postaje „tamna materija“. Naime, jedna od najdominantnijih osobina tamne materije jeste njena nereaktivnost. Drugim rečima, dodir sa njom ne proizvodi nikakvu promenu, nikakvo „trenje“, čak ni opažanje (jer bi i to bila svojevrsna promena). Iznenađno „uskakanje“ u domen tamne materije (što postupno biva jasno recipijentu) nije ništa drugo do li boravak u prostoru onostranog, metafizičkog, singularnog.

U tom smislu, ukoliko Škerovićevo prethodno ostvarenje „Šamanijada“, kao i njegove stvaralačke signalističke eseje, možemo tumačiti kao dela prelaza, dela koja se nalaze „na granici“ između prirodno-stvarnosnog i singularnog, onda za „Tamnu stranu sile“ možemo jedino konstatovati da se u potpunosti kreće zakrbuljenim područjima metafizičkog.

Pritom, Škerović poseduje ogroman arsenal SF referenci, pa podrazumeva i čitaoca koji dobroano vlada ovom vrstom obrazovanja. No, ovo svakako nije presudno za shvatanje pozicije Škerovićevog teksta. Ono što jeste

presudno i što čini razliku između piščevog preferiranog čitaoca i onog uobičajenog jeste određen smisao za napuštanje šablonskih rešenja, izvesna osetljivost za pojavnost tj. njeno prevladavanje, svojevrsni analitički pristup koji je spreman napustiti tradicionalne vremenom i prostorom uslovljene reakcije. Drugim rečima, priključivanje na „kosmičku mrežu“, baš kako to čine i glavni likovi romana (koji se i sami samo uslovno mogu nazvati književnim likovima), je moguće jedino putem inteligencije, ili još bolje – znanja. Jedino određeni nivo znanja omogućava smislenu improvizaciju.

Naprосто, ukoliko kažemo da je materija reaktivna, kao što je reaktivna i njena estetička nadogradnja u vidu tradicionalno shvaćene umetnosti, mi zapravo govorimo da je tradicionalan doživljaj postojanja uslovljen. To znači da se osnovne jedinice koje čine takav svet, u međurelacijama ponašaju predvidivo – odnosno formiraju ono što mi učimo kao prirodne zakone i prošlost/istoriju koja je njima ispisana. Tako se stvara uzročno-posledični niz, koji je predmet naučne, umetničke i svake druge vrste obrade, niz koji doživljavamo kao kosmos, u svom vremenskom i prostornom kontinuitetu. No, čitalac ove knjige mora biti spreman preformulisati svoja čula i misaoni aparat i adekvatno odgovoriti na pitanje: šta bi se desilo da takav svet, koji mislimo da jako dobro poznajemo, uplovi u oblast tamne materije? Otuda božanstvena agonija našeg prirodnog sveta – koji pred čitaocem ovog dela iščezava usled uplovljavanja Sunčevog sistema u oblast tamne materije – može biti prevladana jedino ukoliko se simulira postojanje slično onom pre smrti (koja se neminovno već desila), u oblicima primerenim ljudskim bićima. Tako se čitav ovaj roman dešava u svetu neuslovljenosti, svetu od pre Velikog praska. Preciznije, u vandimenzionalnom svetu, zbog toga što tamna materija ne proizvodi niz događaja – a to je po definiciji ono što nazivamo prostor/vreme.

Jednostavno rečeno, prilikom postepenog iščitavanja ovog teksta, neophodno je primetiti i primeniti njegov metod, koga smo imenovali kao singularni postupak. Jer sve pomenuto, čitava percepcija dela, kao i njegova specifična radnja – koja nije hronološki uslovljena vreme-prostorom, već „skokovita“, simulirana od jedne do druge tačke koje se međusobno ne razlikuju vremenski i prostorno, već preko iskustvenog, suštastvenog sadržaja – svoje počelo i uzrok pronalaze upravo u metodu! U njemu počelo nalazi i recepcija ovog avangardnog teksta od strane čitaoca, za razliku od uobičajenog umetničkog teksta koji ne može prenebregnuti, makar bio sasvim apolitičan, ideološku podobnost, kako je već pokazala u svojim teorijama Barbara Džonson. Ovaj postupak, naprotiv, ideološke kategorije svodi po prirodi stvari na njihove očigledne slabosti, pa se to u samom tekstu najčešće manifestuje kroz humor, apsurd ili bizarnost. Baš zbog toga ovaj roman nosi značajan podnaslov „antifašistički roman“.

Još više od toga: ovo je božanstvena parodija sveta koji nestaje. Našeg sveta. Pravi otklon od tradicionalno shvaćenog postojanja. Samim tim i tradicionalno shvaćene književnosti i umetnosti. Ovo avangardno delo s ponosom ističe svoju ne-umetnost. NE za genija! NE za klasičnu lepotu!

NE za umetnost u kojoj možete shvatiti šta se dešava! NE za umetnost, ukoliko nije život sam! NE! Ovo su prva dva slova svake rasne avangarde.

I pravi je podvig Škerović izveo u „Tamnoj strani sile“ zbog toga što je jedan ovakav „ukus za negativno“ ponovo uveo u masovnu kulturu, kojoj se avangarda (i ovaj signalistički roman kao njena manifestacija) po prirodi stvari obraća, prenebregavajući tradicionalne podele na „visoku“ i „nisku“ kulturu, ma koliko se te podele skrivale političkom korektnošću. U vremenu koje je zaboravilo „ukus za negativno“ i napustilo sopstvene revolucionarne postavke, ovo Škerović, između ostalog, postiže uvođenjem prave enciklopedije referenci na popularnu kulturu – od SF literature, preko video-igrica i serija, stripova, populističkih teorija zavera i rokenrol kulture, sve do najaktuelnijih naučnih teorija. Drugim rečima: kroz ovaj interdisciplinarni postupak, autor pristupa avangardnom odbacivanju kulture u celini (kao još jednog načina sistema da zavede od istine), isto onako kako je Peter Birger definisao istorijsku avangardu: kao zamašni projekat odbacivanja celokupne „institucije kulture“. Vreme je za „tamnu stranu“. Uostalom, jedan od glavnih likova romana Ramos (koji se već pojavljuje kod Škerovića u „Nevidljivom Marsu“), tvrdi u romanu da je volja za život u prosvetljenih „mračna“. Tako je Heraklit, primera radi, nazivan „mračni“, dok je Buda nirvanu nazivao mračnom, u kojoj nema čulnih i misaonih entiteta. Dakle, svako ko se izbori sa složenim networkom avangardnih, SF i filozofsko-mističkih referenci ovog romana ne može, a da se ne upita: da li je tama tamo, na „tamnoj strani“ ili mi živimo istu?

III — Distributivna energetska koalicija vs. avangardno umnožavanje energije

Mnogi metodi, od kojih su neki veoma poznati, bave se pokušajem rešavanja pomenutih „večnih tema“. Jedan sinkretički, Hakslijevimi rečima – perenijalni pristup stvarima (po principu: istina je jedna, putevi su različiti), lako bi mogao dovesti u vezu Škerovićev signalistički metod sa budističkim zenom, ili Kastanedinim ratničkim sistemom. Tako, na primer, pojedina poglavlja Škerovićevog romana počinju sa tipičnim početkom pripovedanja u budističkoj tradiciji: „ovako je bilo.“ Potom, sami likovi „Tamne strane...“ katkad neodoljivo podsećaju na Kastanedine „čarobnjakemudrace“ iz „Umeća sanjanja“, koji su se odrekli telesnosti i žive eonima u području duha. Takođe, Škerovićeva „kosmička mreža“ ima zajedničkih karakteristika sa Kastanedinom „skupnom tačkom“ (*assemblage point*) – što je sabirna tačka pažnje i percepcije koja čini ovaj svet, potpuna (re) kalibracija percepcije i tumačenja sveta. Ukoliko bi se skupna tačka pomerila dovoljno daleko od uobičajenog položaja, bio bi načinjen potpuno novi svet. Kod Kastanede je pomeranje skupne tačke zemlje, koja je svesno biće iz kojeg izviremo, neophodno da bi se promenila vladajuća paradigma.

Razume se, mi signalistički metod prepoznavamo u kontekstu avangardnog „rešenja“ preoblikovanja čitavog postojanja kroz naročito shvaćen estetički postupak u teoriji već imenovan kao „optimalna projekcija“,

„prevladavanje stvarnosti“ ili u Škerovićevom signalizmu – „singularni postupak“. No, ma kako sam metod nazivali, važno je prepoznati njegovu, ekonomskim rečnikom rečeno – energetska efikasnost. Evo o čemu se radi...

Kretanje onoga što se obično naziva radnja romana jeste apsolutno. Apsolutno kretanje je ono koje ne podrazumeva relativnost. Po obrascu koji se može iščitati iz sledećeg Ajnštajnovog citata, postavljenog kao završni moto romana: „Sad je Beso (stari drug) otišao iz ovog čudnog sveta malo pre mene. To ne znači ništa. Ljudi kao mi... znaju da je razlika između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti samo tvrdoglavo uporna opsena.“ Odluka da se kreće apsolutno (što je isto kao i reći: da se u opštem kretanju – stoji), unosi drugačiji smisao u tzv. prirodno dešavanje i ima za posledicu potpunu dekonstrukciju uobičajeno percipirane stvarnosti. Kako bi uopšte bilo moguće pratiti ovaj tekst, autor osmišljava tamnu materiju avangardnim postupkom „kolaža i montaže“ tj. događaji i situacije u tekstu se dešavaju spontano (slučajno), ali njihovo tumačenje i oblikovanje se vrši na osnovu iskustvenog zapleta, odnosno na osnovu konkretnog iskustva iz prirodnog ljudskog poretka. Baš onako kako Ramos u jednom trenutku tumači, ne krijući svoje zadovoljstvo dok priča: „Pa, neko bi rekao da je to opsena, ali, inteligentna. Što znači, baš me briga ako je maštarija, ukoliko pomoću nje mogu nešto da doznam.“ Ovaj postupak, kvalitativno drugačiji u odnosu na tradicionalne dramske, emotivne i/ili intelektualne zaplete, autor u svojim esejima naziva stohastički. Ovaj postupak ima nečeg od postupka vidljivog u „Egzegezi“ Filipa K. Dika, samo što je za razliku od Filipa K. Dika, koji je uzimao različite veštačke stimulanse (amfetamini, LSD itd.) i bolovao od shizofrenije, ovde mnogo uočljiviji sam metod, iako i jedan i drugi primer potvrđuju činjenicu koja glasi: da bi se došlo do odgovora na pitanje: koja je forma ideje? – neophodno je početi pričati priču! Na taj način, neminovnost dešavanja u prostorno-vremenskom okviru zamenjena je stvaranjem dešavanja! Postojanje postaje osmišljeno i uvek se dešava SADA. U izvesnom smislu, ispunjava se san istorijske avangarde – postojanje postaje umetnost!

U životu u našoj, prirodnoj stvarnosti, ljudi ulažu energiju u predstavu tj. u svoje postupke i opažanja. Posledica toga je lišavanje životne energije za račun (obećane) budućnosti ili prošlosti, što je sve – na osnovu singularnog postupka nam je jasno – zapravo simulakrum i zamena za pravu, autentičnu stvarnost. Takva žrtva ima svoju neumitnu cenu. Ta cena vidljiva je svuda oko nas, u svetu koji se pretvara u sivu zonu, gde je – Hajdegerovim rečima – tehnicitet preuzeo sve prerogative humaniteta, svetu kojim vladaju kamatne stope i anksioznost, svetu koji prolazi kroz apokalipsu svaki dan. Ekonomija eksploatacije ne teži što bržem dosezanju konačne istine već teži da prvo iskoristi i potroši sve prethodne faze, što je zapravo najveća kočnica spoznaji.

Za razliku od takvog prostorno-vremenski uslovljenog sveta, singularni postupak nam otkriva „tamnu materiju“, koja se uopšte ne troši i kojoj nije potrebno održavanje u životu. Ona konstantno proizvodi (dodaje) energiju i međudejstvom svojih jedinica ne proizvodi nešto treće. Ona je apsolutna. Drugim rečima, oblast tamne materije nije ništa drugo do oblast znanja, u

kome se um lako i bez trenja slobodno kreće kroz dešavanja koja sam osmišljava, što je u oblasti empirijskog nemoguće. Kako više puta u tekstu apostrofira Džo: „Ne mogu laži da stižu sa tamne strane“.

Tako se u „Tamnoj strani sile“ javlja bogata skala raznorodnih tokova događaja i impozantna scenografija – čak i postupak resetovanja određenih događaja i njihovo varijantno ponavljanje iz iste ili različite tačke sa drugačijim ishodima – koji ipak zajedno čine totalitet, koga je – kako je još Lukač u svojoj „Teoriji romana“ ustanovio – nemoguće postići u bilo kojoj tradicionalnoj formi linearnog, hronološkog nizanja/postojanja. Ovakvo gomilanje događaja bi u prirodnom svetu dovelo do raspada i havarije tj. potpunog gubitka energije. U singularnom postupku tj. avangardnom osmišljavanju preko „kolaža i montaže“, broj nezavisnih događaja može da se usložnjava do beskonačnosti, jer je moguće preskakanje s jedinice na jedinicu kosmičke mreže, u skladu sa poznavanjem (znanjem) postojećeg okruženja, a ne poznavanjem prethodnih događaja koji su doveli do nekog drugog događaja, u hronološkom smislu.

To je i razlog što ličnosti ovog romana nisu deo sveta, nego nose svet u sebi, a svi zajedno čine kosmičku mrežu, koja se konstantno samoobnavlja i energetske obogaćuje. U tom smislu, avangarda, koja je postupak saobrazan ovom kosmičkom obrascu, jeste autentičan izraz večite mladosti. Tako se „onostrani“ likovi ovog romana (Škerović bi rekao „eonski likovi“) stalno dopunjavaju novim iskustvima – kroz oslanjanje na sveopšte iskustvo skupljeno u kosmičkoj mreži, ili kroz međurelacije sa drugim ljudskim avatarima ili drugim kosmičkim bićima. Primera radi, glavni lik romana Džo je arhetip iz ranije Škerovićeve poezije i alter-ego samog pesnika, koji – kao i drugi Škerovićevi „eonski likovi“ – konstantno napreduje u spoznaji. Sam Eon nije ništa drugo do li večnost shvaćena kao zbirno znanje – Univerzalno čovečanstvo. Kada bismo ulazili u samu strukturu lika, lako bismo mogli nanovo iščitati Škerovićevo izvanredno poznavanje anglo-američke SF literature, jer su za oslikavanje lika Džoa očigledno poslužili mutant Džo iz „Grada“ Kliforda Sajmaka i Džeri Kornelijus Majkla Murkoka. Prema tome, onostrani princip međusobnih odnosa ličnosti baziran je na učestvovanju tj. deljenju, dok je ovostrano načelo isključivo razmena (uzimanje i davanje). U takvom svetu, različiti oblici distributivnih interesnih koalicija svakodnevno i konstantno crpu energiju, ne radeći ništa na njenom vraćanju.

Verovatno se zbog karaktera takvih ličnosti autor odlučio da svakog od njih obradi po obrascu jungijanskih arhetipova (sam Jung se u tekstu pojavljuje u jednom trenutku kao Dobrodušni Čiča) tj. kao sabrano iskustvo u okviru kolektivno nesvesnog, saobrazno poziciji ličnosti romana u kontekstu kosmičke mreže. Jedini način da Džo, Palmer i Ramon na izvestan način prežive „udar“ tamne materije jeste da se priključe putem svojih avatara na kosmičku mrežu i na taj način sami zaplove područjima „tamne strane“. Da se razumemo, svi likovi ovog romana su, dakako, mrtvi, no oni iza sebe ostavljaju izvesna emotivna, karakterna i ostala evolutivna nasleđa. Ta sabrana iskustva sada ispunjavaju prostor njihovih novih ličnosti

(avatare), koja preživljavaju ostvarenjem priključka na kosmičku mrežu. Motiv kosmičke mreže svakako predstavlja izvesnu reminiscenciju na slične mrežne fenomene savremenog sveta, kao što je, pre svega, *World Wide Web*, ali i upozoravajuću projekciju potencijalnog „konačnog“ zasnivanja veštačke globalne inteligencije (AGI – *Artificial Global Intelligence*). S druge strane, ličnosti-arhetipovi zadržavaju karakterne osobine i psihološke profile realnih ljudi preuzimanjem njihovih ličnosti. Upravo to i jeste avatar. Avatar je, dakle, osnovna alatka (*tool*) pomoću koje se ostvaruje prelaz iz jednog sveta u drugi.

IV — Šta ćemo sad – posle smrti?

Svako ko neupozoren kroči na Škerovićevu „tamnu stranu“, ubrzo će sebe zateći u haotičnom sistemu referenci, u mreži konstantno menjajućih imena, situacija i simbola, u stalnoj sinonimici dešavanja i neprekidnoj produktivnosti događanja, u kojima baš sve istovremeno može označavati i sve ostalo. No, ne treba prerano zaključivati. Autoru nije namera da kroz ovo svojevrsno „bujanje života“ – ništa manje razulareno nego kod Filipa K. Dika – slavi život. Naprotiv, Škerovićev „ratnički, signalistički, apejronski metod“ može jedino da slavi smrt! No, čuvajmo se ponovo preranog zaključivanja.

U ovom avangardnom tekstu, koji samom svojom formom i metodom poziva na prevrednovanje sveta, treba prevrednovati i sve klasične dihotomije, uobičajene u našem, prirodnom svetu. U tom smislu, Škerovićeva „tamna strana“ svakako svoje počelo može pronaći u izvesnom mitološkom pogledu na svet. U slavnom šestom pevanju „Odiseje“ glavni junak odlazi u zagrobni svet, u kome opstaju i dalje ljudski oblici. Iako je životna relacija između njih blokirana, oni poseduju izvesno znanje, koje čak ostaje delatno. Odnosno, to znanje nudi junaku određene odgovore. Stoga i na Škerovićevoj „tamnoj strani“ – da bi usvojili znanje i kretali se po tekstu u skladu s njim – moramo odbaciti ustaljene dihotomije. Tako se, primera radi, najrasprostranjenija dihotomija prirodnog sveta i njegove umetnosti – dobrozlo – na „tamnoj strani“ uobličava u dihotomiju: znanje-neznanje. Na isti način, baš kako bi mistici svih epoha i sami rekli, život je oblast neznanja, dok je smrt oblast znanja. Ne ili ne nužno biološka smrt, jer je ona samo prestanak dejstvovanja „prirodnih zakona“. Smrt na koju se ovde cilja može biti jedino tumačena kao filozofska, mistična smrt, koja nam omogućava sagledavanje znanja. U tom smislu, različiti društveni oblici, interpretacije i umetničke forme našeg sveta, služe samo tome da nam navuku koprenu na oči i da nam sakriju uvid u znanje, koje bi – kada bi se postiglo – mentalno značilo i prestanak važenja pomenutih društvenih oblika. Tradicionalna umetnost je, dakle, integralni deo opšte prevare. Ovde se ne radi ni o kakvoj teoriji zavere. Baš naprotiv, ovo je potpuno otvorena forma – lišena bilo kakve prinude (fašizma) – koja nam ukazuje na oblast znanja spram koje je naš svet običan kavez.

U savladanom iskustvu, sve se dešava sada, a unutar čoveka se nalazi beskrajni kosmos, pa je odabir kretanja stvar potpune slobode. Baš kao i

smrt – ovo je stanje potpune neuslovljenosti. Odvajkada, drevni čovek je u okviru svog znanja podučavao da su ljudima moguće tri velike Inicijacije: rođenje, kontinuum života i Velika Svetkovina Smrti. Da bi čovek bio potpun, on mora za života dva puta biti rođen. Alhemijskim jezikom rečeno: ukoliko prvo ne umre element, Veliko Delo (*Magnus Opus*) se ne može postići. Tako je „tamna strana“ zapravo ulaz čoveka u Univerzalno čovečanstvo, u domen istine, i istovremeni izlaz iz partikularnog, upojedinjenog, odsečenog, individualnog oblika postojanja. Drugačije rečeno, u pitanju je razlika između otvorenog bivstva i zatvorenog života. Razlika koja se manifestuje i u formi avangardnog teksta, nasuprot onom tradicionalnom. Zatvoreni život imanentan je savremenom, istorijskom čoveku – rečnikom prethodnog Škerovićevo ostvarenja „Šamanijada“: Mršavcu – obuzetom individualnošću, ambicijom, anksioznošću, materijalnošću.

Baš zbog toga, otvoreno bivstvo, kod Škerovića simbolizovano „tamnom materijom“, neminovno mora nahrupiti u zatvoreni život, do nivoa njegovog nestanka tj. slobode, u kojoj se kreću inteligentni likovi ovog romana. Još jedan dokaz avangardnosti ovog teksta: njegova revolucionarnost, svesni podtekst potencijalne pobune, koja se i dešava u jednoj od stvarnosti ovog romana. Evo nekoliko autorovih esejističkih zapažanja, u prilog ovome: „Živimo u svetu, to su već mnogi uočili, u kojem je tehnološki napredak postao najvažnija i najčuvanija tajna. Trpimo nevidljivo dejstvo novih tehnologija porobljavanja (...) Sve se prevodi u zavisnost, svaka razmena mora da se plati i oporezuje. Nove tehnologije omogućavaju apsolutnu vlast nad pojedincem i to na način održavanja u neznanju. Jedini izlaz je u „smrti“. Ali, oni koji ne razumeju pravu prirodu smrti, to jest da je ona upravo ono što je strogo „zabranjeno“ – *znanje*, ucenjeni su da žive, odnosno da ostanu ili 'postanu' glupaci.“

V – Zaključak

Među poznim beleškama Ničea postoji jedna koja govori o rođenju duše. U onom trenutku, kaže beleška, kada je čovek, koji je do tad živeo slobodno i aktivno, prvi put saznao za sebe u društvu, pod kontrolom zajednice i pod prinudom drugih ljudi, obrnuo se instinkt koji je nezaustavljivo zračio u svet. To je onaj trenutak, piše Niče, koji se naziva rođenjem duše. Ukoliko zamenimo reč „duša“ rečju Ja – dobićemo pravi smisao refleksije. Individualno, materijalno, ograničeno, prirodno, lično, zatvoreno Ja u „Tamnoj strani sile“ biva zbrisano činom ulaska u oblast „tamne materije“.

No, dok je za Ničea „kosmički doživljaj“ gubljenja horizonta još pun zebnje, Škerović bi mogao, zajedno sa Maljevičem uskliknuti: „Raskinuo sam prsten horizonta i oslobodio se kruga stvari, linije horizonta u koju su zatvoreni umetnik i oblici prirode. Taj prokleti krug koji otkriva novotariju za novotarijom, udaljuje umetnika od zadatka rušenja“. Tako je novina avangarde – Maljevićevo iščezavanje perspektive, Škerovićevo napuštanje iluzornog trodimenzionalnog prostora – zapravo večno, drevno stanje stvari i izlazak na slobodu. Zato se signalizam, baš kao i svaka istinska avangarda,

ne može sagledavati i sameravati u kontekstu neoavangarde, nego jedino i isključivo u kontekstu avangarde kao bezvremenog kreativnog fenomena.

U tehnološkom svetu koji nalikuje Adonisovom vrtu – u kome plodovi brzo zru i venu – u kome vladaju partikularne istine stručnjaka, a ne univerzalna istina mudraca, jedan sinkretički pristup stvarima – reprezentovan ovom knjigom – se ponovo doima kao preferirana forma.



Pete Spence *Visual Poem*



Dmitry Babenko



Klaus Peter Dencker



Fernando Aquiar



Andrew Topel

Ilija Bakić

MEĐU INIMA

on **(aj)** koga oda**(vno)** ne **(i)**ma
 jer **(ni)** je **(po)** stojao **(iz)** van
(za) grada
 prati senku **(svoju)**
 kako raste i opada **(na)** dolazi
 i odlazi bleđa u **(svojoj)**
 praznini šuplja **(ne)** čitljiva
 kao i **(us)** trajni šum u
(njegovim) ušima sa kojim se
 budi
 i
 zaspiva

(njemu) pak **(za)** uvek je teško
(pri) znati da **(taj)** oblik **(ta)**
 mrlja jeste on **(aj)** odavno
 koga ne **(i)**ma

(pre) poznajem **(to)** lice
 među inima
 u odrazima
 jer ono **(to)** hoće
 kao
 kad
 senka u preletu
 tamom nebosklona
 oglašila se krikom
 noćne ptice isukanih
 kandži
 žednih tela
 i odraza **(svojih)** na
 licima prepoznatih
 sred muka tmuše
 natkrivene senkom
 kljuna

nagrizeno rđom ljuspa se ime
(ta) zavesa u koju umotano je
t(e)lo
kroz nju diše **(i)** glasa se
pokreta sputanih

ipak
ono je **(i)** poklopac
bez koga vlaga brže hlapi
linije rukopisa venu **(i)**
blede do senke
ili bujaju sve dok ne
sretnu se u mrlju čiji
(ob)lik otvoren oku
budi sećanja
(naravno)
uvek **(po)**grešna

(jutarnji) ispljuvak
klupko **(je)** konaca krvavih
i mehurova
otkinut**(o)** od nepčane
posteljice

još **(vise)** slobodne niti
pupčane
(ispred) sklopljenog otvora

oštre reči somnambulne
cepale su **(opne)** na putu
(baš kao što)
igle dana
probadaju oči sve do potiljka

(sad)

trepere obodi **(rane)**
šupljine u kojoj jeste
bilo nekoga
pre no iščupan je

drhturi granica **(zbog)** odsustva
oslonca
osujećenosti

(jer)

to obrnuti pogrešni je sled
odumiranje **(pravilo)**
tiho **(sporo)** mučno
ali

(ono) dozvoljava

da svest
da spoznaja
razvijaju se

da užas
u malim zalogajima
guta se **(be)**

PLEMENITI GOSPODIN BENTAM U SVOM SANDUKU

Biograf je bio vrlo zadovoljan. Svečana sala Londonskog univerziteta blještala je kristalnim lusterima, dragim kamenjem u nakitu ponosno nošenom od visokih zvanica, lakovanim damskim cipelama i oficirskim čizmama, perlicama na lepezama, ponekim osmehom i značajnim pogledom.

Uto se domaćin, rektor univerziteta, zakašlje i objavi kraj promocije prvog zvaničnog životopisa uvaženog Džeremija Bentama (1748-1832), filozofa, humaniste, demokrate, borca za prava životinja, reformatora pravnog sistema... Rečju, velikog čoveka.

Šaroliko društvo grofova, lordova, ministara i dobrodošlih stranih ambasadora u pratnji njihovih galantnih dama, okrene se prema velikom ormaru od mahagonija u kome, iza debelog, kristalno čistog stakla, sedi, besprekorno odeven, u struku ponešto širi gospodin o kome je reč. Njegov dostojanstveni izgled donekle kvari stari, iskrivljeni slamnati šešir na vrhu impresivne glave sa licem strogih crta. Ali kako je uvaženi gospodin Bentam smatrao da je vrlo srećan ako uvek nosi taj šešir, nikome nije palo na pamet da izneveri njegove mišljenje koje je temeljio na ideji opšte sreće što većeg broja ljudi u ostvarenju koje se mora delati racionalno.

Ipak, plemenitost ovih nastojanja stavljali su pod znak pitanja mnogi nedobronamernici, od profesora univerziteta do konzervativnih političara. Čak je i najgori od svih, onaj čije su ideje bile daleko od svih principa poštenja i plemenitosti, taj izdajnik gospodstva, samozvani revolucionar Karl Marks našao za shodno da o Bentamu izrekne svoj, naravno, bezobziran sud, nazvavši ga „genijem buržoaske gluposti“. Istini za volju, ni u brojnim polemikama po dnevnim listovima Bentama nisu štedeli ali ni on nije ostajao dužan napadačima, bili oni sa akademskim ili gospodskim titulama ili tek nezadovoljni čitaoci.

Čak i sa današnje distance potpuno je nejasno otkuda sva ta žuč u raspravama sa čovekom koji propoveda racionalno ponašanje kao imperativ a ljudsku sreću kao cilj sveg delanja. Ako se tako plemenito gleda na svet jasno je otkuda njegov stav o odmeravanju kazne za prestupe prema šteti koju nanose sreći. Samo kažnjavanje Bentam je video kao nanošenje zla i zalagao se za uravnoteženo postupanje. Sva je njegova misao u tom duhu. Smatrao je da društvo može da napreduje jedino ako se uspostavi ravnoteža između uživanja i patnje. Moraju se u cilju boljitka zadovoljiti mnoge potrebe, od zdravlja, prijateljstva, bogatstva, znanja, vlasti do „plahovite pohote“ i „antipatije“ što je izuzetno teško ali nužno.

Bentam je odlučno stajao iza svojih reči i sprovodio ih u delo. Kako je bio veliki ljubitelj muzike dao je da se u svaku sobu njegovog doma postavi

klavir. On, istina, nije umeo da svira ali je puko saznanje da ima klavir u prostoriji u kojoj trenutno boravi smatrao dovoljnim da oseti sreću.

Koliko je duboka njegova želja da sve što radi bude na korist i dobrobit čovečanstva svedoči i stav da su sahrane besmislene pa čak i štetne. Ti postupci nikome ne pružaju nikakvu sreću i zadovoljstvo te ih ne treba ni upražnjavati. O tome da se telo pokojnika uzaludno odbacuje ne vredi ni govoriti. Stoga je racionalno drugačije postupati. Telo, govorio je, treba balsamovati i koristiti u svakodnevnom životu na opšte zadovoljstvo i sreću. Kako to postići? Lako. Preparirano telo treba, ako je lepo, obući, postaviti u željeni položaj, dobro premazati firnajsom a kad se osuši postaviti, kao spomenik, u nekom parku. Tako će šetači kroz vrtove i javne parkove ili trgove uživati u razgledanju zanimljivih skulptura. Biće to prizor za nezaborav. Da ne pominjemo značajne uštede koje bi ove skulpture donele gradskim vlastima. A bili bi srećni i potomci pokojnika jer ne samo što bi oni imali priliku da ga i dalje gledaju već bi mu se divili i drugi ljudi.

S druge strane, tela koja bi bila ružna za gledanje, izobličena ili potpuno istrošena starošću i bolestima, mogla bi se postavljati u posebne, poučne parkove za upozorenje i nauk mlađima.

Uprkos protivljenjima, osudama i preziru zbog ovih stavova, Bentam je bio uveren u ispravnost svoje ideje pa je testamentom odredio da, po smrti, bude balsamovan u prisustvu najodanijih prijatelja a onda je odredio da njegovo telo bude postavljeno upravo ovde, u svečanoj sali Univerzitet-skog koledža u Londonu, koji je, naravno, sam i osnovao. Zlobnici su tvrdili da je Bentam koledž i osnovao da bi imao prestižno mesto na kome će sedeti u sledećim vekovima.

Kako god bilo, i na promociji njegove biografije prisutni su pogledavali u njega a sada, pošto je ona okončana, spontano su se okupili, sa čašama pića i tanjirićima sendviča i kolača, oko ormara. Sada to već i nije ormar a svakako nije kovčeg već je, pre, vitrina ili izlog.

Biograf tad zapazi kako mu, sa knjigom u desnoj i kišobranom u levoj ruci, energično prilazi postarija dama. Pretpostavljajući da će zatražiti da joj napise posvetu pisac se osmehne, nesvesno se potapšavši po džepu kratkog kaputa da se uveri da je naliv-pero na svom mestu. Dama stane pred njega i klimne pa se oglasi: „Želela bih da Vas upitam nešto.“

„Naravno. Stojim na raspolaganju.“

„Imam neke primedbe na knjigu.“

„O, zar?“ odvratila pisac pitajući se kako je dama tako brzo pročitala svih 450 strana mada se knjiga koliko juče pojavila u knjižarama.

„Prvo, ništa ne pišete o statuama koje je časnici Bentam držao u svom vrtu. Bilo ih je desetak i sve su to bili ljudi koje je on lično poznavao i uvažavao. Da nije tako ne bi od njih tražio dozvolu da ih drži u svom vrtu. On je mnogo držao do svoje privatnosti i svakako nije želeo da u vrtu, prilikom šetnji, viđa osobe koje mu ne imponuju.“

„Moram priznati madam da nigde nisam našao zapise o tome. Vrlo sam iznenađen.“

„Nema mesta iznenađenju. Vrt je postojao. I statue u njemu. Zar Vi sumnjate u moje reči?“

„Ni najmanje. Ali, ako biste bili ljubazni da me uputite na izvor tih podataka, bio bih Vam vrlo zahvalan.“

Prezrivo otpuhnjivanje iz nozdrva odgovori na molbu.

Da prekрати neprijatnu tišinu biograf kruto upita: „Još neka primedba?“

„Itekako. Lepo ste opisali da je poštovani Bentam poslednjih godina života obavezno u džepu odela nosio par kristalnih očiju za koje je smatrao da su odgovarajuće boje i oblika. Dosta je precizan i opis balsamovanja pa čak i kako su stvari pošle loše po lice zbog čega je ono izbličeno pa je, na kraju, glava odvojena od tela i zamenjena voštanom. Ipak, niste bili precizni pa čitalac ne zna da li su oči u voštanoj glavi one koje je Bentam odabrano ili se neko drznuo da ih zameni. Priznajem da ste detaljno pratili dešavanja oko smeštanja glave u posebnu kutiju i smeštanje kraj nogu njenog vlasnika. Niste, međutim, zapazili da je taj čin, ma koliko bio nesretan, vrlo simboličan i svakako da je bolji od predloga da se glava čuva posebno i smesti na vrh ormara. Još gore, niste se osvrnuli na stalnu opasnost da se neko drzne i, iz koristoljublja ili čiste obesti ukrade tu veličanstvenu glavu. A tako šta se lako može desiti u ova vremena kada mladi ne poštuju starije i ne znaju za lepe manire.“

„Priznaćete da ja, kao biograf, ne mogu niti smem da spekulišem sa hipotetičkim situacijama. Moje je da se držim fakata.“

Dama kruto slegne ramenima (jer je nažalost bila u pravu i glava će biti ukradena i vraćena tek posle isplate simbolične otkupnine), pročisti grlo i nastavi: „Da, fakti. Upravo o tome sam htela. Ovo se tiče sasvim skorašnjeg događaja vezanog za promenu donjeg rublja gospodina Bentama.“

„Ali molim Vas... To je zapisano u knjizi. Čarls Ogden, profesor sa Kembridža, odista je sproveo taj poduhvat i zamenio donje rublje ovde prisutnoj statui g. Bentama, sa ili bez glave. Pomenuta su i reagovanja u medijima, opisan sam događaj, naravno, koliko to pristojnost dopušta. Zar to niste pročitali?“

„Jesam, jesam.“

„I?“

„Izostavili ste ono najbitnije.“

„Šta?“

„Niste napisali šta se desilo sa rubljem koje je promenjeno. Gde se ono nalazi? To je, smatram, krucijalno pitanje koje ste ostavili bez odgovora. Reč je o donjem rublju jednog vrlog gospodina koji je držao do sebe i svog dostojanstva. Mora se znati gde je ono, u kakvom je stanju, da li je diskretno oprano. To se mora jasno napisati. Takav propust! Nečuveno! I Vi imate smelosti da sebe nazovete piscem?“

Prozvanom ne osta ništa drugo no da obori glavu.

ТРЕПТАЈНИ СНИМАК СИГНАЛИЗМА

Јелена Марићевић „Легитимација за сигнализам“;
Библиотека Сигнал, „Everest media“, Београд, 2016.

Сигнализам, неоавангардни уметнички покрет настао у другој половини XX века у Југославији а активан и данас, прешао је дуг пут од, на својим почецима, разноврсних оспоравања с једне стране и похвала (истина не тако честих као негирања) до уважавања академске критике и теорије. Такав пут, чини се, потпуно је нормалан обзиром да авангарда, као уметност која се критички односи према традицији и савремености, свакако не може бити широко прихваћена нити од уметника чију праксу ставља под знак питања нити од академске критике која је, по природи ствари, уздржана па и конзервативна. Ипак, атрактивност и провокативност Сигнализма никако нису могли трајно остати незапажени односно бити скрајнути посебно када се показало да овај покрет није кратки блесак инвенције уског круга стваралаца већ годинама и деценијама опстаје, шири свој утицај на домаћој али и светској уметничкој сцени те му прилазе нови, млади уметници. И теоријско промишљање Сигнализма је расло и развијало се, од критичарских радова у периодици до засебних књига Живана Живковића, Миливоја Павловића, Ивана Негришорца и других. Ипак, парадоксално је (али и очекивано) да странац, Јулијан Корнхаузер, напише прву докторску тезу о Сигнализму. Међу новостасалим књижевним теоретичарима постоји интересовање за Сигнализам опредељено у низу критика и есеја објављених по часописима односно „Сигналистичким зборницима“. Књига „Легитимација за Сигнализам“ Јелене Марићевић (1988), критичарке нове генерације, доказ је, пак, њеног широког и континуираног бављења овим правцем.

Сам наслов књиге асоцира на дело Ивана Негришорца „Легитимација за бескућнике“ из 1996.г. које анализира неоавангардне правце и праксе југословенске књижевности а међу њима и Сигнализам. Како у интервјуу са Јеленом Марићевић, који је водио Душан Видаковић, сазнајемо професор Драган Станић алиас Иван Негришорац заслужан је за њен иницијални сусрет са Сигнализмом а у виду предлога да напише текст о књизи изабране поезије „Свиња је одличан пливач и друге песме“ („Тардис“, 2009) Мирољуба Тодоровића, оснивача Сигнализма. После савладавања „отпора материје“ настао је рад „Пуцањ у читаоца“ (објављен у „Летопису Матице српске“ 2012) за којим су следили други есеји да би њих 13 било сабрано у ову књигу којој је поднаслов „Пулсирање сигнализма“. У истоименом уводном тексту ауторка наглашава да је ова књига „замишљена као својеврсни сигналистички карди-

ограм, дисање и пулс сигнализма, његово било (и будућност)!“ Руководећи се теоријом „пулсирања књижевности“ Петера Зајеца, ауторка тежи синтези сопствених истраживања Сигнализма и оних ранијих теоретичара односно новим надинтерпретацијама конструисаним као мозаик састављен од неколико мозаика који ће „ухватити трептајни снимак сигнализма који је стално у покрету“.

И, одиста, Јелена Марићевић покушава да сагледа Сигнализам у низу тренутака садашњости који су производ неких ранијих тренутака и који ће бити основ и покретачи тренутака који ће наступити. То вишедимензионално посматрање историје овог уметничког покрета и, пре свега, деловања његовог зачетника, теоретичара и практичара Мирољуба Тодоровића подразумева и препознавање места Сигнализма у целини српске књижевности, прошле и данашње, односно проналажење, сагледавање и тумачење интеракција Сигнализма и Сигналиста са својим литерарним претходницима и савременицима. Те везе никако нису, нити се исцрпљују, једино на нивоу конфронтација, оспоравања и негирања Сигнализма и одговора на те нападе - о којима се чита у Тодоровићевој књизи „Nemo propheta in patria“ из 2014.г. - већ су много интензивније и дубље у сферама интелектуално-уметничког разумевања и уважавања. Ванредан увид у „дисање“ Сигнализма су Тодоровићеви дневници - које ауторка надахнуто одређује као „фејсбук сигнализам“ (слободно спајајући савремено са не тако давно прошлим временом) и у којима она апострофира примере сарадње са домаћим и светским уметницима - међу њима и недовољно познату сарадњу Марине Абрамовић са Тодоровићем на почецима њене каријере. Дневници и преписка пружају и драгоцену увид у Тодоровићеву „уметничку радионицу“ односно процесе стварања па у њима ауторка проналази клице/заметке песама које ће потом осванути на страницама Тодоровићевих књига. Ванредно је занимљиво паралелно сагледавање Тодоровићевих „Дневника сигнализма“ и „Радног дневника“ списатељице Јудите Шалго које открива сличности али и различитости приступа стваралаштву, литератури као и целокупном доживљају света као уметничког окружења. Један од Тодоровићевих препознатљивих манира су и знаменити „муњограми“ или „изреке“, цитати различитих аутора, сабрани у неколико књига, у којима се он, кроз речи других стваралаца, позиционира у просторима и временима Уметности. Ауторка своје анализе фокусира и на велико богатство Тодоровићевог језика, на безмало превратничко коришћење шатровачког језика у поезији и прози као и на визуелне песме као експерименте са самим коренима литературе и ликовности. Коначно, потврде Тодоровићеве и Сигналистичке провокативности и инвентивности следе у низу задивљујуће изведених паралела са дешавањима/остварењима у различитим уметничким жанровима/формама. Ауторка уверљиво повезује Сигнализам и филм, симболизам, барок или постмодернизам. Есеј „Либертенски дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма“ указује на везе Тодоровићеве поезије, прозе Саве Дамјанова, Чарлса Буковског, тумачење дела

Маркиза де Сада из пера Јовице Аћина. На истим, вишеструким тумачењима паралела у српској поезији, од народне поезије, барока и романтизма до савремених песника, у есеју „Космистичко путовање у сигнализам: „Моје срце на врху громобрана““, Тодоровићева поезија се недвосмислено потврђује и као продужетак претходних уметничких токова али и велики искорак из овешталих форми.

„Легитимација за сигнализам“ Јелене Марићевић понајпре потврђује тезу да је право тумачење Уметности креативно и као такво пандан стваралаштву а потом и да је Сигнализам надасве аутентичан, провокативан и значењски богат покрет. Ауторка успева да знатижељног читаоца води кроз (без)бројне нивое Сигнализма потврђујући га као интригантан уметнички концепт који је обележио српску уметност друге половине XX века и једнако полетно и надахнуто ушао у XXI век као један од релевантних, аутентичних стваралачких феномена. Ова књига такође потврђује да је Сигнализам у Јелени Марићевић добио новог, виспреног и надахнутог тумача/ствараоца.



Pierre Garnier *Spatial Poem*

Летонска група експерименталне поезије:

ЗАИБАЛИЗАМ

(КАРЛИС ВЕРДИНШ, РАИМОНДС КИРКИС,
ЕИНАРС ПЕЛШ, ПРИРЕДИО: АРВИС ВИГУЛС)

Карлис Вердинш (Kārlis Vērdiņš)

BALTIC GOOGLE MAP

1

SAKA KOKI SAKA LAPI
SAKA KALVI KABALA
KIRBU KAĪKA LUSTI TURSA
KRABI LAURI SADALA

RASSI KILDU RASSI VARA
LOHUSALU PARIKA
ALU KASTI TAPA ALU
ELVA LILLI KULINA

KARLA SAULA KARLA JURSI
TEMPA PUKA ABRUKA
TINU TORMA TIRI KURSI
EPRA SUPA VILIMA

MAIMA MAIMA ANGLA MALDA
PINDI PERI PAKLOVA
POSTI PANGA UTU TUKSI
PUTU PUPLI ORAVA

VADI ULVI! VADI KALVI!
PALIVERE NIGULA
IGAVERE TAGAVERE
ALU ALU SADALA!

3

PAJŪRIS GRŪTAS PAJŪRIS GUMBAS
UKRINAI KRAŠTAI – INDIJA LAŠAI
LAUKUVA LIZDAI VAIGUVA RUSNE
ODESA UTENA PAILGIS JASAI

PAILGIS JASAI – – –

VIDUKLĒ LAURAI SKAPIŠKIS TRAKAI
GENIAI KRUONIS KUPIŠKIS KULVA
BIRUTA DAINOS DAINAVA DALKA
KRETINGA KAMPAI ŠEPETA ŽELVA

ŠEPETA ŽELVA – – –

AKMENĒ KURŠAI ŽAGARĒ RUKLA –
JŪRAVA SPARTAI SANTAKA RUKAI
ŠEPETA ŠEPETA – – – MIROSLAVAS – – –
LAPELĒS INDIJA RUBIKAI TRAKAI

RUBIKAI TRAKAI – – –

Раимондс Киркис (Raimonds Ķirķis)

Dada error

```
Dada error

#!/bin/sh
# User interface/wrapper for the Dada Engine
# Author: acb
# Commenced: 14-7-1995

PBDIR="@PBDIR@"
DADAROOT="@DADAROOT@"
CPP="@_CPP@"

#CPP="/lib/cpp"
#CPPARGS="-lang-c++"
FILES=""
#PB="`dirname $0`/pb"
#INCLUDE="-I`dirname $0`/include -I$DADAROOT/include"
PB="${PBDIR}/pb"
INCLUDE="-I${DADAROOT}/include"

while test $# -gt 0
do
  case $1 in
    -D*) CPPARGS="$1 $CPPARGS";;
    -o) PBARGS="$PBARGS $1 $2"; shift;;
    -p) PBARGS="$PBARGS $1";;
    -r) PBARGS="$PBARGS $1 $2"; shift;;
    -s) PBARGS="$PBARGS $1 $2"; shift;;
    -w) PBARGS="$PBARGS $1 $2"; shift;;
    *) CPPARGS="$CPPARGS $1";;
  esac
  shift
done

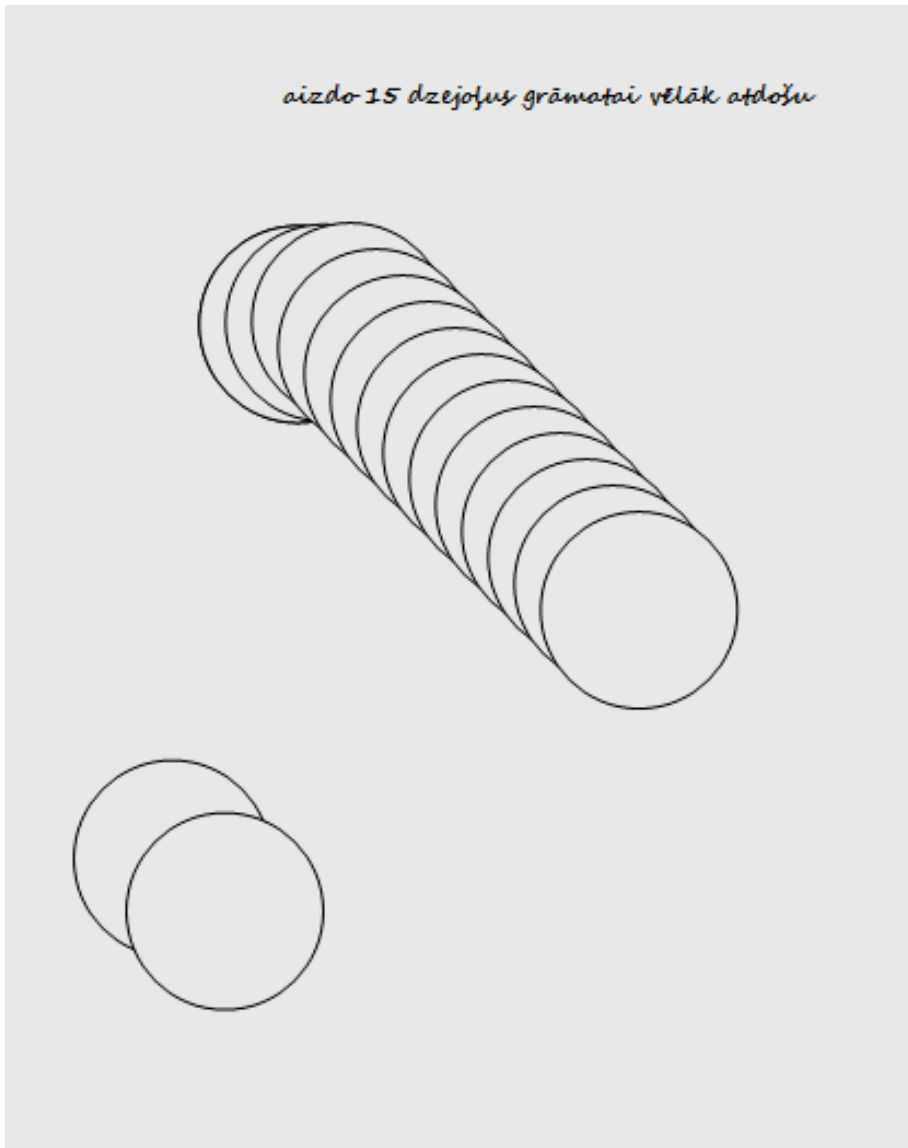
($CPP $INCLUDE $CPPARGS 2>/dev/null) | $PB $PBARGS
// this should produce a (non-syntactic) error when read,
because of
// the symbol „undefined”.

foo: bar baz
;

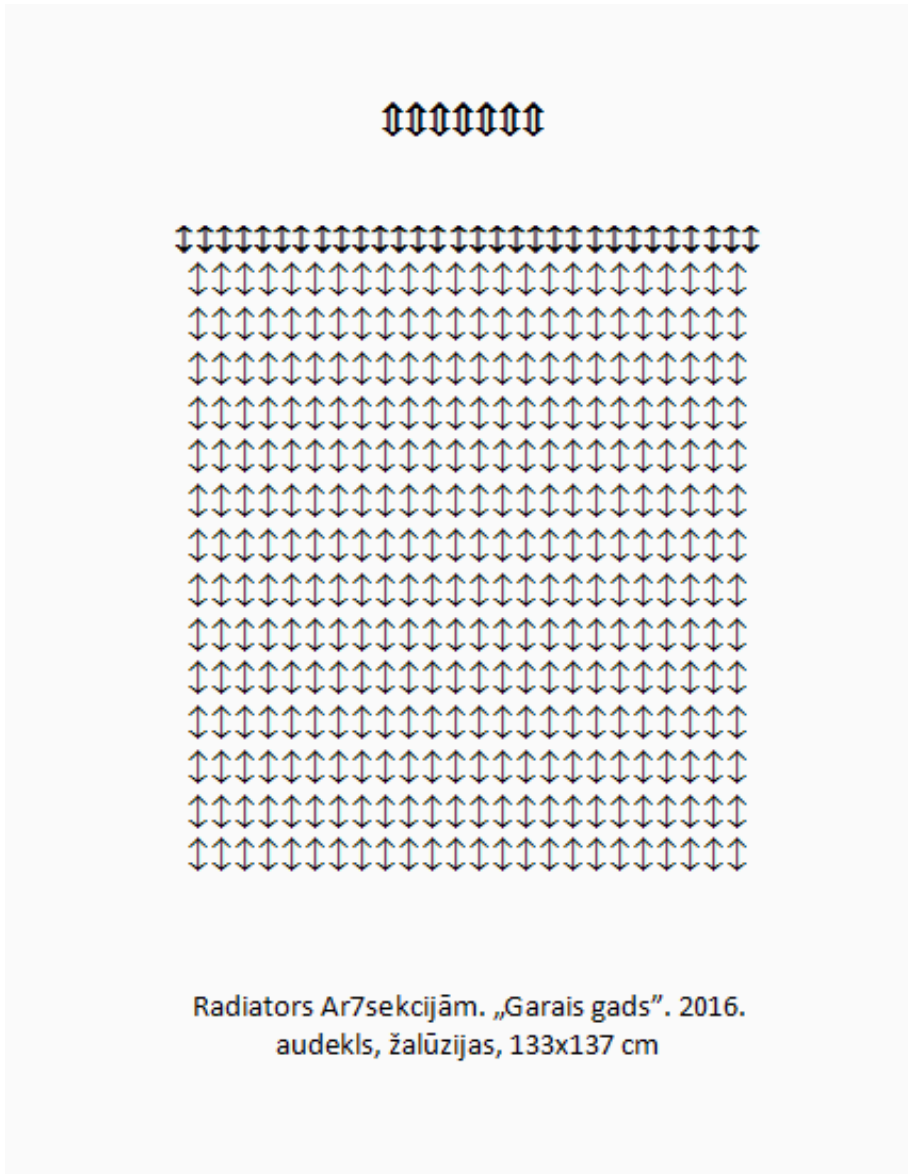
bar : undefined | „xyzyy” ;

baz : „plugh” ;
%trans foo:
„bar” : s „baz” „quux” ;
„frod” : d;
;
```

Еинарс Пелш (Einārs Pelšs)



позајми ми 15 песама за књигу, касније вратићу



Радијатор са 7 деоница. «Преступна година». 2016.

платно, жалузије, 133x137 цм

Viktor Radonjić

ODLAZEĆI

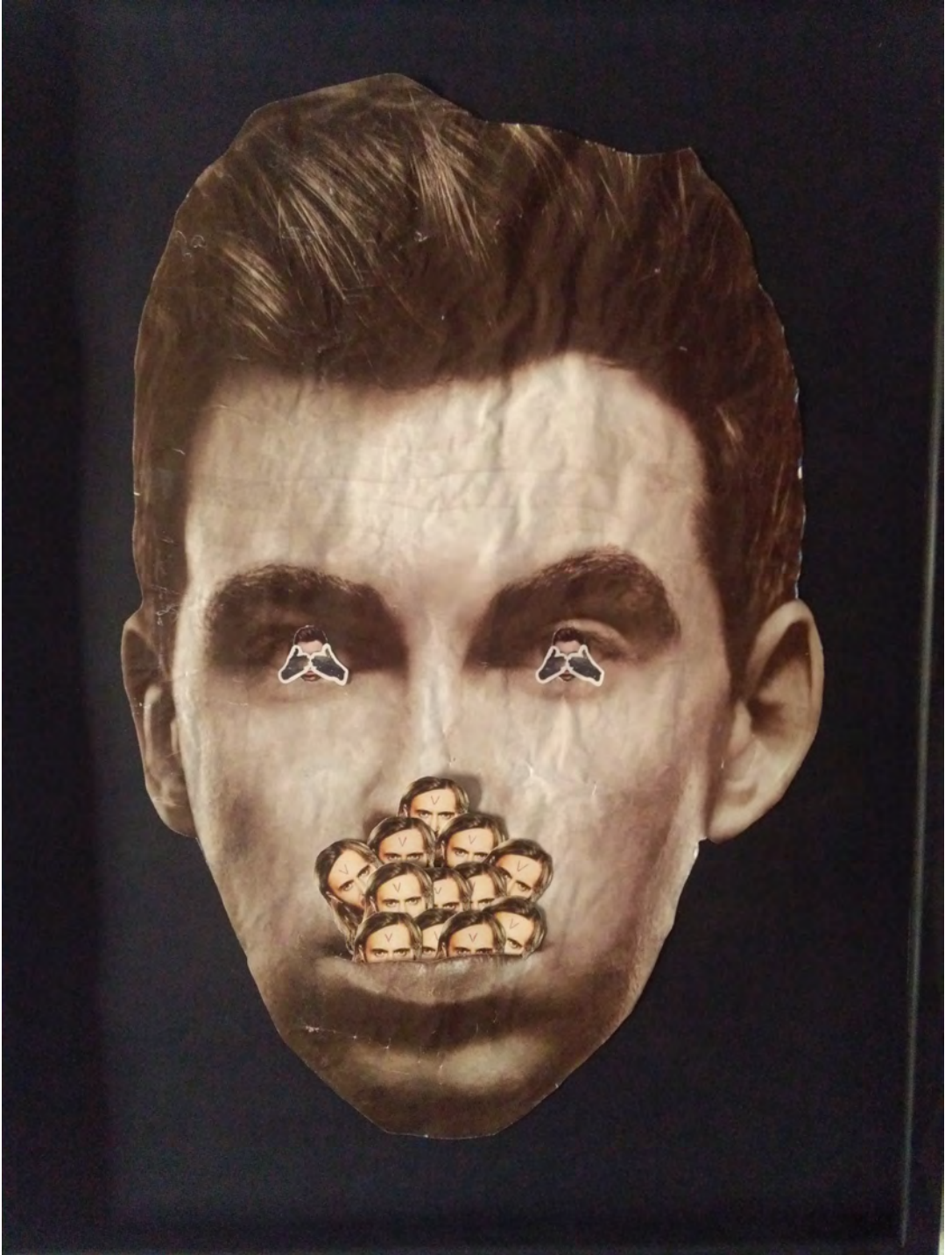
Kap na listu zemljine boje
Odraz u oku nečijeg ljubimca
Prolaznik oponaša okruženje
Ne koristi razlog kao rastanak
Štene i lakoća nametnute slobode
Vlažan osećaj nehata na klupi
Zločinu neprijatnosti sudi margina
Postolje je stabilno
Trese se od zime
Kap ne zna ništa o trenu

SLEDEĆI

Gumeno korito u delti mlečnih bradavica
Pamflet mesto krika *Ja sam živ*
Parnica odbrojava u igri *Žmurke*
Prvi trag je otkrio ime
Vidi me sledeći žmuri



Nico Vassilakis



Иван Коларић *Пуна усџа веГџе*

POLITIKA

VLADISLAV RIBNIKAR, OSNIVAČ
rez. kapetana, poginuo 1. septembra 1914. god.
DARJO RIBNIKAR, UREDNIK
rez. kapetana, poginuo 31. avgusta 1914. god.
Dr. SLOBODAN RIBNIKAR, DIREKTOR
rez. potporučnik, umro 24. septembra 1924. god.
VLADISLAV SL. RIBNIKAR, DIREKTOR
umro 1. decembra 1955. god.


PRIMERAK 1 DIN.

Centrala: 14-191 i 25-701. Sekretarijat i dežurni
urednik: 25-669. Oglasna agencija: 17-711.
Oglasno: 25-007. Prodajno: 22-659 i 21-409
Teleksi: 11-416, 11-419

BEOGRAD, SRÉDA 19. NOVEMBAR 1969. GOD
Broj 21460 — Godina LXVI

LIST IZLAZI SVAKOG DANA
RUKOPISI SE NE VRACAJU
PRETPLATA ZA JEDAN MESEĆ
Za našu zemlju 27, za strane zemlje 54 dinara

POLITIKI
MAKEDONSKA 29



Ovaj tekst je izvadak iz
knjige koja je nastala proširivanjem članka
objavljenog u *Politici* 19. novembra 1969.
godine. Prvobitna ideja je bila da se ukaže
samo na najvažnije momente vezane za
uspostavljanje jugoslovenstva na prostoru
srpskih zemalja, ali viševékovna složenost
problematike zahteva da neke stvari, ma
koliko bile očigledne i razumne moraju
da se iznova ponavljaju da ne bismo
neke druge stvari radili nanovo.

Boban Knéžević

ZA I PROTIV YUGOSLOVENSKOG PISMA

Često se čuje da je srpska ćirilica savršena i da je jugoslovensko pismo nakaradno. No, ako pogledamo jugoslovensku abecedu i uporedimo je sa srpskom azbukom, primetićemo gotovo stoprocentno preklapañe, a svi argumenti u prilog „savršenstva“ srpskog pisma mogu se pronaći i u jugoslovenskom:

A = A	C = Ц	Ć = Ћ	Đ = Ђ	G = Г
B = Б	Č = Ч	D = Д	Ǧ = Џ	E = Е

É = ne koristi se u srpskom, izgovara se kao E, JE, IJE ili čak II; a kombinacija **LÉ** može postati **ЉE**, **NÉ** **ЊE**, a **DÉ** **ЂE**. Svi izuzeci od pravila „Piši kao što govoriš...” vezani su za ovo slovo, a ĩnegovim uvodeĩnem postiglo se da se sve varijante Ńtokavskog: ekavska, jekavska, ijekavska i ikavska pišu identično. U ispisivaĩnu naslova i drugim dizajnerskim reŃeŃima ovo slovo se ponekad pojavljuje kao **Ɔ**, mada ima i sluăajeva, uglavnom na ekavskom govornom podruăju da se koristi ăisto E, onako kako se i izgovara, a ne **É**.

F = ϕ	K = K	N = H	R = P	U = Y
H = X	L = Л	Ñ = Њ	S = C	V = B
I = И	Љ = Љ	O = O	Š = III	Z = З
J = J	M = M	P = П	T = T	Ž = Ж

U pisaĩnu se mogu koristiti i sva latiniăna slova svih drugih jezika, s tim da su pojedina ăeŃe u upotrebi.

X = **KS**, koristi se iskljuăivo za strane reăi koje su odomaăene (**TAXI**)

Y = ponekad se koristi umesto slova **J** na poăetku vlastitih reăi (mnogi u naslovima pišu Jugoslavija, Yadran, Yanko...) Pravopisno nije ispravno, ali se toleriŃe, posebno kada se zna da je kod poăetnog odreăivaĩa slova razmatrano da **Y** bude zvaniăno jugoslovensko **J**.

W = prisutno u reăima stranog porekla na poăetku reăi i bez obzira na izgovor u originalu kod nas se ăuje iskljuăivo kao **V**.

Q = koristi se samo u stranim reăima, izgovara se kao naŃe **K**, a kombinacija **QU** se ăita **KV**.

Š = izgovara se kao vrlo umekŃano **Ń**, u lokalnoj upotrebi samo u nekim delovima Crne Gore.

Ž = izgovara se kao vrlo umekŃano **Ž**, u lokalnoj upotrebi samo u nekim delovima Crne Gore. Ova dva slova (**Š** i **Ž**) su zapravo turska verzija naŃih slova **Ń** i **Ž**, prihvatili su ih Albanci i deo Crnogoraca, pa je ăak traŃeno da budu uvrŃtenu u jugoslovenski jezik, kao Ńto je ranije uraăeno za **Ć** i **Ć** ili **Đ** i **Đ**.

З = izgovara se **DZ** (reă dzindzov), prisutno u turskom, rumunskom, albanskom i crnogorskom, bilo najozbiăniji kandidat da upadne u prvu postavu jugoslovenskog jezika, ali zbog malog broja uglavnom starih i rătko upotrebljivanih reăi nije.

Redoslăd ovih 38 slova za potrebe katalogizacije u bibliotekama je:

**A B C Ć Ć Đ З Ğ G E É F H I J K L Ł
M N Ń O P Q R S Š Ń T U V W X Y Z Ž Ž**

Милена Кулић

КЛОКОТРИЗАМ

Ми смо деца Црне рује. Ми смо њо̄гледали Црној руји у очи. Ми смо Црна руја. Клокотристичко обраћање Црним рупама енигматично је одзвањало осамдесетих година прошлог века, указујући тиме на нова уметничка збивања арт-сцене на просторима бивше Југославије. Тај клокотристички поклич нестајао је и постепено је утихнуо, по закључку Миливоја Павловића, као „да се све пре времена урушило у Црну рупу“¹. Након првог зрелијег таласа сигналистичке праксе (која је, за разлику од клокотризма, технологију „узела као посед свог времена“) настаје клокотризам (*КЛОвнови КОју ТРАју/ заӣо шӣо је бега вечна*) – мултидисциплинарни ток у култури и уметности, који прихвата „дух сигнализма и нешто појавних облика стваралачке праксе, али без изразитијих програмских текстова“². Тај „последњи крик европске авангарде“ (како га је доживео Ален Гинзберг) антитрадиционализмом и „гласном“ духовношћу³ представља тежњу за „ослобођењем поезије свих стега“ (М. Павловић) или пак „нову варијанту надреализма“, како дефинише Ј. Деретић. Ова неовангардна уметничка појава најпре је усредсређена на *дешавања*, односно ситу/к/ције (ситуација + акција). Клокотризам, *авангарда без а̄трибӯта искључивос̄ти* (А. Секулић), често је изазивао неразумевање, етикетирање и контраверзе; настајао је на рубовима књижевних жанрова, приморавајући читаоце и гледаоце да преиспитују сигурна упоришта и знања, показујући тиме ригидност успостављеног жанровског система. Није му посвећена нарочита студијска пажња и недостају продубљенија научно-истраживачка тумачења, али то није само знак недовољног истраживачког

1 Миливоје Павловић, *Авангарда, неовангарда и сигнализам*, Просвета, Београд 2002, 119.

2 Анаграм клокотризам потиче из збирке песама Александра Секулића Госпођа Халуцинација, чему је додат суфикс „изам“. Како истичу сами клокотристи овај „иницијални проговор“ настао је апсурдом, „у извесној оскудици бољег решења“. Видети: Миливоје Павловић, исто, 111.

3 Духовност је, по речима оснивача клокотризма, врло важна и неизбежна одредница. Под одређењем духовности, они шире подразумевају „ум, стање интелекта, па чак и сам стваралачки живот“. Духовност у клокотризму, тврди Миливоје Павловић у свом есеју *Клокотризам као неовангардна појава* (у књизи: *Авангарда, неовангарда и сигнализам*, 109) исказује „својеврсни психички интензитет, који нема материјалну растрзаност, те се не може у свему ни просторно ни временски одредити“. Александар Секулић, пак, текстом *Клокотризам, авангарда без атрибута искључивости* даје занимљиво тумачење клокотризма у односу на духовност. По његовом закључку клокотризам је „најпре збир индивидуалних духовности, њихово утапање у заједничко, клокотристичко догађање, тзв. ситу/к/ције, духовно прожимање, често по свом нахођењу и по властитој иницијалности“.

рада, него сведочанство о неодокучивости и животности клокотристичких продукција⁴.

„Још кад смо артикулисали постојање клокотризма“, у једном интервјуу истиче Адам Пуслојић, један од оснивача клокотризма, „казали смо истину: Клокотризма је било одувек. Како да нестане то чудо? Како да нестане Лепенски вир?“⁵ Клокотризам је, дакле, *живео од Праискона*⁶. Хипнотичким искуством *преживљења ствари* не представља пуко миметичко имитирање већ познатих европских изама, већ „чисти обљесак једне песничке фантазмагорије“, како га описује Миодраг Трипковић у *Клокоџу клокоџризма*. За почетни импулс стварања *ушоџијскоџ џокушаја* оживљавања поезије (без дефиниције и без часописа⁷), заслужни су песници (пре свега Адам Пуслојић, Александар Секулић и Јоан Флора⁸), али за разлику од сигнализма, где манифестација припада најпре поезији, свака клокотристичка ситуа/к/ција представљала је вишемедијални говор више различитих језика, те су песници истовремено и ситуактери и перформери, па тек онда песници.

Плодотворно је и врло интересантно упоредно изучавање сигнализма и клокотризма. Миљурко Вукадиновић у тексту *Сигнализам-клокоџризам: pro et contra*⁹ истиче да је „зона могућег контакта сигнализма и клокотризма сигналистичка манифестација (гестуална поезија) која има извесних сличности са ситуа/к/цијом/ клокотристичким делом“.¹⁰ Оснивач сигнализма Мирољуб Тодоровић истиче да

4 О клокотристичким ситуа/к/цијама: Миливоје Павловић, „Клокотризам као неоавангарда“, Авангарда, неоавангарда и сигнализам, Просвета, Београд 2002. Брана Димитријевић, Одгонетка клокотризма, Крушевац, 1983, Сигнализам и клокотризам (<https://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12734> приступљено: 5.3. 2017.)

5 „Ми смо деца црне рупе“, Разговор са Адамом Пуслојићем, разговор водио Зоран Радисављевић, Домети: часопис за културу, год. 41, бр. 158/159, 2014, 73.

6 Иван Растегорац је на кутији шибица записао прецизан датум настанка клокотризма – 16. мај 1978, иако се званична објава клокотризма, тврди Миливоје Павловић, десила нешто касније, „24. луја 1978“ (није штампарска грешка), на путу Хоча – Хеоград (у свом лудизму употребљавају име непостојећих градова, као да су тиме желели да мистификују и све учине загонетнијим). Видети: Миливоје Павловић, наведено дело, 111.

7 Клокотризам није имао свој часопис, па је био „гост“ у часописима: Књижевна реч, Око, Дело, Relations Синтеза...

8 Иако им се касније прикључују и Срба Игњатовић, Тодор Терзић, Миљурко Вукадиновић, Тодор Стевановић, Војислав Јакић, Мома Димић, Првослав Ралић, Иван Растегорац, Предраг Богдановић Ци, Драгиша Драшковић, Радислав Тркуља, Радош Стевановић, Коља Милуновић, Ивана Миланкова, Маријана Дан, Бранислав Вељковић и други.

9 Миљурко Вукадиновић, „Сигнализам-клокоџризам: pro et contra“, Сигнализам авангардни стваралачки покрет, Културни центар Београд 1984, 23-24.

10 Сигналисти су често примењивали гестуалне акције. Наводимо само неке које се везују за име оснивача сигнализма – Мирољуба Тодоровића: Месечев знак, Гордијев чвор, Метафизичка поема са водом, Песма о краљу Артуру, Луномер. Александар Бурић у тексту Гордијев чвор Мирољуба Тодоровића истиче да је „из низа визуелних радова М. Тодоровића који настају седамдесетих година 20. века, парадигматичан рад под називом Гордијев чвор који се састоји од фотографија које се могу посматрати појединачно, а могу се сматрати и деловима исте целине“ (Александар

гестуална поезија „укида све границе између песме, театра, happening-a и конкретне животне акције“. ¹¹ Сигнализам и клокотризам својим деловањем, сигурно је, не само да додирују изражајне уметничке крајности, већ их превазилазе како „у односу према изразу, језику, феноменима естетског и сазнајног“, тако и у односу према примаоцима те уметности. У оба правца је присутна *жанровска разубуђеност*, како дефинише Миливоје Павловић, истичући чињеницу да је дошло до *сијања и преиблијања* различитих уметничких облика. ¹² Са сигналистичким иновацијама у уметности долази до стварања нове врсте знака (сигнума), као и умногоне специфичног начина живота који је изродио својеврсни синкретизам науке и поезије. ¹³ И сигнализам и клокотризам, познато је, настали су из тежње да се супротставе „владајућим тенденцијама у уметности и култури“, а та тежња је и сигналистичке и клокотристичке упутила ка формирању нових обликотворних поступака, форми представљања и формирању новог знака. Графички знак (*signum* – знак) постаје доминантно средство; било да говоримо о гестуалној поезији, сигналу или језику, константно је прожимање најразличитијих уметничких облика и форми. У манифесту *Сигнализам* из 1970. године, сигнализам се дефинише као авангардни покрет који је настао с тежњом да захвати све гране уметности од поезије (литературе) до позоришта, ликовних уметности, музике, све до филма ¹⁴. У том смислу, приметно је да се рампа између различитих уметничких облика лако губи, како у сигналистичким, тако и у клокотристичким обликотворним поступцима, с напоменом да је у клокотристичком

Ђурић, „Гордијев чвор“, у: Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића, приредио Миливоје Павловић, Београд 2014, 281). Са друге стране, Светлана Рајичић Перић у својој докторској дисертацији Поетика игре у српској књижевности 20. века (Љ. Мицић, М. Тодоровић, С. Богдановић, М. Павић) наводи да је у перформанс-гестуалној поезији Гордијев чвор „тело у најширем смислу објекат, заточеник машинистичке ере“

(http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6965/Svetlana_Rajicic_Peric.pdf?sequence=2&isAllowed=y, приступљено: 5.3.2017).

11 Мирољуб Тодоровић: Сигнализам, Градина, Ниш 1979, 58.

12 Миливоје Павловић, наведено дело, 115.

13 За сигналистички стилски правац релевантно је конституисање три манифеста: Поезија – наука (Манифест песничке науке), Манифест сигнализма (REGULAE POESIS) и Сигнализам. Други манифест написан је 1968. године и има ближу одредницу Тезе за општи напад на текућу поезију. За тумачење одреднице наука у овим манифестима, наводимо један фрагмент који проистиче из сцијентистичке идеје да науку проближи човеку, тј. да језик представи као продукт песника. „Свет науке по некима није и свет бића, већ само квантифицираних правилности, вештих језичких конструкција и безнадежне квадратуре људског ума. (...) Ако је наука језик онда је језик саме суштине света.“

14 У овом манифесту, даље, истиче се да је „сигнализам за апсолутни експеримент у свим уметностима“. Знак излази из окриља само научних форми, те имамо наведене методе и класификацију сигналистичке поезије на: сигналистичку поезију у ужем смислу (визуелна поезија); компјутерску поезију; стохастичку поезију; статистичку поезију; пермутациону, комбинациону и варијациону поезију; сцијентистичку поезију; сигналистичку кинетичку и фоничку поезију; сигналистичку манифестацију (гестуалну поезију). Види: „Сигнализам“, у: Сигнализам, 85.

изразу присутна тежња ка масовношћу, што није случај код гестуалне сигналистичке поезије.

У сигналистичким манифестима, када је реч о гестуалној поезији, пре свега се истиче тело (једног) аутора као доминантно средство исказивања поруке, затим гест који представља носиоце *поеијско-есѿеијске поруке*. Трећи сигналистички манифест под насловом *Сиѓнализам* (1970) објављен је, пре свега, као „потреба да се освеже поетске норме самог правца“.¹⁵ У том манифесту се сигналистичка манифестација (гестуална поезија) дефинише као „нови отворени комуникациони систем где уметник (песник, произвођач дела), а често и акција самог корисника (конзумента) тог дела, још увек у процесу производње, постају саставни део коначне уметничке творевине.“¹⁶ Овај сигналистички систем требало би посматрати као експеримент, у којем су основна изражајна средства *акција* и *ѓесѿ*, управо неки од основних клокотристичких израза. Сви ови процеси у којем настаје поезија, морају се гледати као експеримент, јер је сигнализам, не заборавимо, увек *за аѿсолуѿни екѿериментѿ у свим умеѿносѿима*.

Приметно је да када говоримо о гестуалној поезији, често истичемо да је потребан минималан број учесника (један учесник) да би одређено уметничко дело настало. У клокотристичким ситуа/к/цијама, пак, број учесника (ситуактера) је знатно већи, те би се ово издвојило као једна од основних разлика између сигналистичке и клокотристичке телесне изражајности (тј. знака). Пример је, рецимо, клокотристичка ситуа/к/ција *Н(а)есѿајање*, која је изведена 1984. године, у којој је учествовало чак 17 ситуактера; њих десет је своје текстове објавило у тематском броју часописа *Поља* (новембар, 1984. број 209) који је уредио Ђорђе Писарев, где се појављују и сликарка Евгенија Демнијевска и песник Александар Секулић са својим текстовима, иако тада нису били ситуактери.¹⁷ Упркос овој разлици, постоје извесне сличности између сигналистичког и клокотристичког приступа гестуалној поезији. Мислимо, пре свега, на одлику да и једно и друго настају у простору, даље, на идеју о процесуалности, као и на интензивно учешће аутора у стварању.

Као што је у манифесту *Сиѓнализам* наглашено, сигнализам се служи свим могућим средствима које пружа технолошка цивилизација за „разбијање текућег језичког система и мишљења“; чини нераздвојивим неколико видова реалности – литературу, сликарство, поезију, музику, сценско и електронско.¹⁸ Можемо приметити да ове одлике

15 Рајко Благојевић, „Манифести сигнализма“, Магија сигнализма, Библиотека „Сигнал“, Београд 2016, 99.

16 Мирољуб Тодоровић, „Сигнализам“, у: Сигнализам, 87.

17 У ситуацији *Н(а)есѿајање* учествовали су: Предраг Богдановић, Бранислав Вељковић, Миљурко Вукадиновић, Слободан Јовановић, Душан М. Кнежевић, Драган Коларевић, Ивана Миланков, Коља Милуновић, Адам Пуслојић, Иван Растегорац, Радош Стевановић, Драган Грбић, Мирослав Јовановић, Александра Павловић, Ненад Вучковић, Мирослав Вељић, Срба Крајић.

18 Мирољуб Тодоровић често истиче предности технологије, пре свега, када говори о фабрикацији језика путем песничких машина.

карактеришу и клокотристичко деловање. Поред тога, постоји још један, изузетно битан елемент који одликује сваку клокотристичку ситу/к/цију, а коју не би требало да изоставимо; то је да клокотризам бежи од затвореног простора, бежи од зидова (за разлику од позоришта које укида само четврти зид). Клокотристи се налазе свуда: на улици, на тргу, у дворишту, на неким посебно симболичким местима (попут некадашњег концентрационог логора Старо Сајмиште). У том смислу, значајан је и интересантан запис Александра Секулића који даје исечке сећања на једну клокотристичку ситу/к/цију:

„Памтим, ни пре ни после, никад тако одржано књижевно вече у базену (!), у води, у оделима – док један од нас чита песме, остали су загњурени под водом. Онда он оставља исписани лист папира да плива по води, устаје следећи.. и најзад, израњају скоро удављени, полумртви песници. Тако је, ето, и цела наша младост некако као клокотризам“.¹⁹

Клокотристичка, за разлику од великог дела сигналистичке поетике, није се заснивала првенствено на тексту или слици, већ је представљала синтезу „дисконтинуираног знаковног, сценског, вербо-воко-визуелног саопштења у отвореном простору, уз сваковрсна догађања, понекад и непрограмирана“ (М. Павловић). Подразумевала се сценска атмосфера (често слична и позоришној²⁰), подразумевало се станиславскијевско уживљавање, и покушај да то буде живот и (масовно) оживљавање. То је, можемо рећи, била суштина клокотристичких ситу/к/ција.

Идентитет клокотристичких дела, када је у питању споменута процесуалност, тврди М. Павловић, „почива на непостојаности, једанпутности и непоновљивости гестова и језика“.²¹ Реч *jeganūcūjnosī* изнађена је вешто и зналачки, она значи да је свака клокотристичка ситу/к/ција изведена само једном. Након тога, постала би непоновљива, заробљена у том тренутку и на том месту.²² То је била разлика у односу на позориште и позоришну представу. Пробе нису постојале, постојала је само *лабава* драматургија и *лабави* сценарио. Извођач

19 Александар Секулић, Клокотризам, авангарда без атрибута искључивости, сајт Александра Секулића (<https://aleksandaracasekulic.wordpress.com>, приступљено: 5. 3. 2017.)

20 Једноставан пример који илуструје повезаност перформерског (позоришног) израза, изложбеног стила и клокотристичке ситу/к/ције јесте ситу/к/ција Заузимање главе која је изведена у простору старе Бајлонијеве пиваре 1981. године. Перформерски део је „одигран“ у позоришним условима. У средини је била својеврсна бина, а публика је седела, као у позоришту, на трибинама. По завршеној представи, сведочи Брана Димитријевић (Сигнализам и клокотризам), публика је позвана да за песником И. Растегорцем, док рецитије песму Глава, прође кроз све до тада „једва запажен шатор начињен од пластике“, у коме су биле изложене скулптуре глава. Тај изложбени простор је био одмах након завршене ситу/к/ције - склоњен.

21 Миливоје Павловић, наведено дело, 109.

22 Ретко се дешавало да се понове делови одређених ситу/к/ција.

(ситуактер) је морао да се прилагоди датом простору и публици²³. Док са једне стране, Брана Димитријевић о клокотристичкој ситуа/к/цији говори као о „делу у настајању“ (*work in progress*), чиме клокотризам приближава театролошком тумачењу *happening*-а; са друге стране, Миљурко Вукадиновић и Миливоје Павловић говоре о „делу у настајању“, чиме се потврђује идеја о *јеганџуџносџи*. Дилемом између *happening*-а и *јеганџуџносџи*, покренуто је питање именовања клокотристичких ситуа/к/ција. Именовањем нечега, без сумње, показујемо суштинско разумевање грађе, те сматрамо да је ово питање веома значајно за будућа преиспитивања клокотризма. У литератури се често, не у потпуности оправдано, избегава назив *happening* када се говори о клокотризму (Б. Димитријевић, рецимо, тврди да је знатно прецизнији термин перформанс). Иван Растегорац у тексту *Фрагментџи о клокоџризму и Легеноџ изложџи* (у тематском броју *Поља*, 1984, уредио Ђорђе Писарев) јасно истиче и аргументује своје мишљење о овом питању, истичући да смо се „избегавањем те речи (*happening*) показали недовољно упућеним у једну сферу која нам је блиска и огрешили се о многе часне уметнике који су у тој сфери стварали чудеса“. Покушаћемо, овом приликом, да на основу неколико примера покажемо како се реч *happening* прикладно и пунозначно може користити када говоримо о клокотризму. Да је *happening* важна појава, показује нам деловање Боре Ђосића, који у свом делу *Mixed media* дефинише *happening* као „идеално дозирани оброк живота ограничен временом трајања, као што је храна ограничена конзервом у којој је смештена“²⁴. У покушају да докажемо оправданост Растегорчевог тумачења, наводимо, даље, као пример, фрагмент из студије коју је написао Жан Пол Сартр *Happening или докуменџовани џеатџар*, у којем даје значајно филозофско тумачење овог термина, а које нам може помоћи у реконструкцији и објашњењу клокотристичких ситуа/к/ција.

„Нема сцене, све се одиграва у једној сали, или на улици, на обали мора: између гледалаца и оних које не називамо актерима, већ *аџенџима*, постоји само провизорна разлика, тј. временска разлика. Они нешто чине, није важно шта, али нешто провокативно што узрокује прави догађај. (...) То је вешта експлоатација окрутности о којој је говорио Арто. Гледалац није позван да би се мешао у представу: он остаје делимично на дистанци. Он прима као ударац, ову намерно недовршену мешавину разбијених скечева, прекинуту у тренутку кад се рађа илузија“. (*Глумац*, 1973).

Овакво Сартрово тумачење термина *happening*, лако закључујемо, блиско је тумачењу клокотристичких ситуа/к/ција, са малим разликама које постају оправдане када читамо у целини Сартрово тумачење позоришне уметности. С данашњег становништва, чини се да није било

23 Нешто слично је у својој театарској лабораторији чинио Антонен Арто.

24 Бора Ђосић, *Mixed media*: Нова верзија, Завод за културу Војводине, Нови Сад, 2010, 23-34.

неопходно такво упорно одбацивање термина *happening*, иако је посве јасно да се клокотристичко деловање разликује од позоришног израза.²⁵ Потребне су, свакако, далеко дубље анализе да би се потврдила изречена претпоставка о употребљивости речи *happening*; неопходне су, пре свега, темељније анализе хронолошког пресека клокотристичких ситу/к/ција.

Сачуване су многе фотографије и многи видео записи клокотристичких ситу/к/ција који несумњиво позивају на нову врсту читања и дубља проучавања клокотризма. Све је само *сигнал ишо ти види око*, један је од могућих сигналистичких читања стварности.²⁶ У складу са тим, упућујући на везу између сигнализма и клокотризма, можемо поновити оно што је Б. Димитријевић записао: *Сваки уметник, ња и обични смртник, њошеницијални је клокоирисија*. Било да клокотристичке ситу/к/ције назовемо перформансом, *happening*-ом или другачије, истраживачима клокотристичких ситу/а/кција намеће се један утисак: Све је само клокот кловнова који трају.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вукадиновић, Миљурко. (1984). „Сигнализам-клокотризам: pro et contra“, *Сигнализам авангардни стваралачки њокрећ*, Културни центар, Београд.
2. Димитријевић, Брана. (1983). *Огџонейка клокоиризма*, Крушевац.
3. Димитријевић, Брана. (2008). *Сигнализам и клокоиризам*, Линк: <https://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12734>), Приступљено: 5. 3. 2017.
4. Ђурић, Александар. (2014). „Гордијев чвор“, у: *Сигнализам и дело Миролуба Тодоровића*, приредио Миливоје Павловић, Београд.
5. Марићевић, Јелена. (2016). *Легитимација за сигнализам*, Библиотека Сигнал, Београд.
6. Павловић, Миливоје. (2002). *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Промисла, Београд.
7. Рајичић Перић, Светлана. (2016). *Поеџика иџре у срџској књижевносџи 20. века (Љ. Миџић, М. Тодоровић, С. Боџдановић, М. Павић*, Линк: http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/6965/Svetlana_Rajicic_Peric.pdf?sequence=2&isAllowed=y), Приступљено: 5. 3. 2017.
8. Секулић, Александар. *Клокоиризам, авангарда без айрибуџа искључивосџи*, Линк: <https://aleksandaracasekulic.wordpress.com>, Приступљено: 5. 3. 2017.
9. Тодоровић, Миролуб. (1979). *Сигнализам*, Градина, Ниш.
10. Ђосић, Бора. (2010). *Mixed media: Нова верзија*, Завод за културу Војводине, Нови Сад.

25 Иако је, рецимо, један од најзначајнијих позоришних прегалника тог времена Бранко Плеша (глумац, редитељ, професор), пратио клокотристичке ситу/к/ције, што показује и критика стихова Горана Бабића, коју је 5. децембра 1980. године објавио у листу Комунист.

26 Јелена Марићевић, Легитимација за сигнализам, Библиотека Сигнал, Београд 2016, 11.

Vladimir Milojković

LI MING / MOŽDA SE I KINEZI KLANJAJU

Sedim uvek u srednjem / prvom redu
 filmovi na nemačkom
 se ređaju
 juče
 sa prljavom masnom crnom
 kosom
 pored a ispred
 jedno mesto
 sela je
Li Ming

ne znam kako se zove
 ni da li je iz **Kine**
 ili
 neke
 druge
 azijske
 zemlje
 da li poseduje
 azijsku
 robnu
 kuću "Peking"
 ili

neku
 drugu
 ne znam odakle je
 ali govori engleski
 excuse me I'm not speaking **Serbian**
 - izgovorila
 je
 kada ju
 je
 čovek
 upitao
 na
 srpskom

hteo sam i ja
do you understand **German**
where you're from
ali nisam
uvek bi se naklonila sa
osmehom
kada
bi me videla
možda nije **Kineskinja**
možda je **Japanka**
na besplatnim
projekcijama
nemačkog filma
gleda
i
sluša
nemački
čita srpski
latinično
o **Afganistanu**
o berlinskom zidu
o **DDR-u**
o biznisu u
Nigeriji
i kineskoj
uljudnosti
možda čita
sa usana
kineska
Japanka
Li
(ili je možda **Korejka**)
dok se
klanja
blago
sa osmehom
(a možda se i **Kinezi** klanjaju)
na



UV

Sjajne opne prosipaju se ljubičasto. Jedna nova usta. Ležim. Uzglavlje od otisaka u obliku srca; plave, crvene i bele boje.

Beli otisci u boji podloge se ne primećuju. Oni ne postoje.

Život koji mi pripada samo nekoliko sati dnevno. Ili ni toliko.

Pola šest izjutra. Glava je poput kamena koji pulsira. Dve nedorasle kornjače se povremeno penju. Kao danas. Šire zenice ka veštačkom suncu. Ultravioletno svetlo probija kroz pore. Zenice se šire i skupljaju svakih nekoliko sekundi. Svetlost je bezukusna. Listam katalog. Jedan život u memorijskim slikama prolazi ispred očiju u visini plafona. Život koji mi pripada samo nekoliko sekundi. Gutam pljuvačku. Obuzima me hladni talas. Isprekidane linije roze i baby blue tonova iskaču naizmenično u vidno polje, a potom nestaju u mraku. Desna polovina se sužava. Više ništa nije jasno.

Dve sekunde ili nekoliko sati, više nema smisla u lavirintu koji se steže oko tela. Posebno oko gornjih delova. Ustati zbog skapavanja na minimalcu ili podleći težini kamena na temenu (malo udesno) i ostati nepomično u položaju ledjima ka dole dok se žica realnosti zabada u donje ekstremitete, njihovu zadnju ložu? Treba ponovo da preživim. Dve sekunde, pa još deset, pa hiljadu i tako do novog jutra, iznova, iznova, iznova....

U želucu se polako taloži čadj. Lagano postaje crno kada se fizički pomešaju svi hemijski sastavi. Cedi se. Prolazi kroz čelijska sita u crevima i dublje, u koštanoj srži. Tama. Kada pokušavam da pobegnem od mraka grčim se u položaju fetusa. Nesvesno stiskam kapke i kovitlac memorijskih slika kida katalog na fragmente.

S vremena na vreme osećam olakšanje sa grašcima hladnog znoja. Ponekada povraćam prošlost i sadašnjost. Stopala se hlade od ležanja kao i šake, zato sa pljuvačkom ponekad gutam bele krugove.

Život se ukazuje kroz snopove prirodnog UV zračenja filtriranog kroz plastiku i staklo. Možda je i smrt.

Pre nego što se popnu na kamen dodajući dodatnu težinu, kornjače mahnito plivaju ka transparentnim zidovima zatvora koji predstavlja sav njihov život, njihov svet, jedini koji poznaju; tražeći svetlo, izlaz iz kaše sopstvenih izlučevina u kojoj plivaju dodirujući sâmo dno.

Dobrica Kamperelić

PODMLAĐENI SIGNALIZAM

(MAGIJA SIGNALIZMA, zbornik, biblioteka Signal,
Everest media, Beograd 2016.)

U uvodnom tekstu povodom ovog zbornika, Vasilije Milnović citira Mirosljuba Todorovića, krmanoša signalizma, koji kaže:

„Razni oblici u kojima se materija ispoljava očigledni su primeri njenih duhovitih igrarija: posebna struktura elemenata, jedinjenja, agregatna stanja, raznovrsnost strukture Kosmosa. Prividna neobaveznost tih igrarija može biti ozbiljna prepreka koja će često dovoditi u nedoumicu logičan i sistematičan naučni duh, ali zato nikada ne može zbuniti pesnika, njegovu maštu i smisao za čudesno. Pesnik je i sam igrač i on u svakom trenutku može prihvatiti igru. Zato i ključ za konačno saznanje suštine Materije i Svemira nije samo u rukama naučnika već i u rukama pesnika.“

I sam sam bio na tragu sličnih promišljanja, ove godine, kada sam realizovao projekt/izložbu s nazivom „Tajna Akaše“ (Prizori nedosanjanih snova) u galeriji BLOK. Akaša je ono iz čega sva bića proističu i u šta se vraćaju; ona je starija od svih njih - ona je poslednje ishodište. O tome piše i Lajonel Triling u eseju „Osećaj bivstvovanja i doživljaj umetnosti“ u okviru sjajne knjige ISKRENOST i AUTENTIČNOST (Nolit, biblioteka Szazvezda, 1990).

Ovde želim da pohvalim sve brojniju signalističku populaciju raznih generacija, koja se svojim priložima, kako na teoretskom planu tako i kroz poeziju i vizuelno-poetske radove, zdušno i maštovito uklopa u ideje i intencije neoavangarde. Pritom, posebno me raduje agilnost i maštovitost nove generacije signalista: Jelena Marićević, Miloš Jocić, Oliver Miličić, Snežana Savkić, Viktor Radonjić, Ivan Šterleman...o kojima sam već pisao u prikazu zbornika „Stoleće signalizma.“

Jedna od najubedljivijih, ja bih još dodao i najzavodljivijih, floskula o savremenoj umetnosti i novoj umetničkoj praksi je prenaplašena uloga hiperstimulacije svih čula. Niko pritom ne spominje mozak. Srećom nove generacije signalista nisu zavedene takvim aktivnostima mladih naraštaja. Zapravo, čitajući razgovor sa Jelenom Marićević u zborniku MAGIJA SIGNALIZMA bio sam, bez ikakvog preterivanja, zadivljen njenom istrajnom i kreativnom potragom za korenima i prodorima signalizma, i to ne knjiški, nego baš doslovno izvan granica neke pregrejane stolice nego i ove države: u Zagrebu, u Krakovu...Da je bilo prilika i, verovatno, sredstava

potraga bi je odvela i izvan granica ex SFRJ – u Francusku, Nemačku, Englesku, Španiju u Južnu Ameriku, među velikane eksperimentalne poezije. Interesantno mi je i Jelenino interesovanje za novu umetničku praksu bivše Jugoslavije, mada bih ja tu što-šta još dodao, ponešto i oduzeo, od onog što se nabraja kao temelj neoavangarde. Da ne preteram s pričom, rećiću još ovo: nema sumnje, Jelena Marićević je, generacijski, preuzela ulogu znamenitih signalističkih teoretičara poput Živana Živkovića, Milivoja Pavlovića, Slobodana Škerovića...

Viktor Radonjić je, rekao bih, već osvedočeni signalistički pesnik, što je dokazao i pesmama „Osvajanje nesanice“ i „Sricanjem u naslov“, u kojoj nalazim snažne uticaje nekih „zakletih signalista“. Miloš Jocić, pak, gaji potpuno različit signalistički poetski, i literarni iskaz, što nadopunjava vizuelnom poezijom. Njegove tviter priče su, takođe, originalne i duhovite, što je za signalizam jako važno.

Poletarci ne prestaju da me iznenađuju! Prijatno sam iznenađen, recimo, sjajnim tekstom Snežane Savkić s neobičnim naslovom „Pričajte mi o signal(u)-izm(aj)u!“ Osvrnuvši se na pitanje recepcije kao interakcije Teksta i Recipijenta, kao „razmene energije“ i ponovnog upisivanja kodova u svest čitaoca, ona tekst završava napomenom o autentičnom čitanju signalističke galaksije Miroljuba Todorovića: Tekst koji upija Jezik i Jezik koji upija Tekst. IŠČEKIVANJE - TABULA ROSA - ASPIRACIJA...AVESTA „O priči i pričanju“: „O signalu i signalizmu“.

Posebno mesto među njima zauzima i Ivan Šterleman koji sprema doktorsku disertaciju „Estetika signalizma“. U njegovoj poeziji vidimo snažne odbleske Carinog dadaizma, dok u vizuelnoj poeziji i kolažima uočavamo uticaj velikog dadasofa Raula Hausmana.

Osvrt na ovaj sjajan zbornik završiću prikazom radova Olivera Milijića - od kratkih proznih ostvarenja, do poezije i vizuelne poezije, uglavnom sve u furioznom tempu - stakato. U pesmi/eseju MISAO/JEZIK stoji: „Jezik, metafora misli /Reči, reči, ožiljci omišljavanja /Govorim: okovan, u talogu /na dnu senke pri.misli. /Znakovi umišljeni glasovi preljubnici. /Nemim krikom pre misa. se objavljuje.Promisao, to je maina.“

Ovakvom potencijalima mladih signalističkih stvaralaca možemo biti više nego zadovoljni i ohrabreni ne brinući za budućnost ovog našeg neoavangardnog pokreta.

ПУТОВАЊЕ НЕВИДОМ:~::~:

Андреас свемирски путниче
прекршитељу васељенских канона
издајниче и неверниче
грешниче на путу за бескрај
никад ти нећеш све те тајне
открити ни схватити
у осиној протоплазми

у вечној помрчини у невиду
у муклом неизмеру
зачараног човекољубља
до мрачних граница свести
нема места плаветнилу
непостојећој оази еволуције
живот посвуд завршава смрћу
док лајави каравани пролазе
на путу до новог неког
рађања или умирања...

ТАЈНА АКАШЕ

она је универзална душа
она је матрица универзума
све из ње потиче - све се у њу враћа
првотно је и последње исходиште
лишено фриволних и ласцивних тема
у њој је време сакривено
историјски пејсази и визије будућности
звучна пранајама и визуелна збрка
а ја хоћу у немогућу мисију
алегро фуриозо брзо и страсно
упркос временској дислокацији
гнусној гравитацији и семантичкој илузији
хоћу детоксикацију мисли и дела
али не као оптичку арт-опсену!

ЕМОТИВНА ДИЈАРЕЈА

„Кој на сиротињу дели, на Бога зајам дава!“
стара фаца а нов идентитет
и још се усуђује да вели
не одвраћају мене раздаљине
него неуважавања профаних мандова
спопала ме емотивна дијареја мозгајући
који би то могло бити разлог толиког одијума
болида који се крију иза кринке
а просеравају до бесвести мој брацо
спопала их ацедија па начисто затупели
тај њихов учварени гешталт и смрдљиви зврк
а бре свако псето пред своју се порту сили
то му моји драги ДАДА болесници дође
баш исто као и оно што нам свима треба
женско ко је анђел у лице а ђавол у срце!

DADA BALADA O PROLAZNOSTI:.....

Fedoru Opačiću, starom drugaru

Oćemo, DADA brate, da snimimo ovaj košmar
da ga utrpamo u kovertu, pa
uz pomoć moćnog PTT sistema klaj klaj...
Situacija je, DADA brate, ovakva:
temperatura zraka blizu 24 stupnjeva
a u/mesto prolaznosti:
Tinovo „BLATO“, stol uza zid...
Radnja:
Ispod Tinove slike lik s kapom.
Francuskom.
Sedi sam.
Stol do vrata:
Josip Sever. Pesnik.
„Anarhokor“...“Diktator“...
Sedi s četiri punoletne osobe.
Naravno, pojma nema da Fjodor i ja
ispisujemo baladu.
O njemu.
Pije travaricu. Šešir nema.
Do nas jedan pliva. U alkoholu.
Jedan umirovljenik i još jedan puše...
Uspešno.
Iza nas, pak, jedan skida oćale...
Jedan, a mogo bi biti, našta lići,
i jedna!
Magistar književnosti plaća novu turu
a kom bi drugom do...
pesničkom geniju.
Pazi...iz Pazina je!
Nestrpljivo oćekujemo odgovor
i baš te niš ne pitamo!
Ionako nam se loše piše...

OPENING the WORLD with art R & D KAMPERELIĆ

COMMUNICATION

LOVE POTIONS
СТРОГО ПОВЕРЛИВО
REFUSED

СТРОГО ПОВЕРЛИВО

REFUSED



LOVE POTIONS
СТРОГО ПОВЕРЛИВО
REFUSED



LA BOHÈME ART

TARGET

CREATION

CONCEPT



DESTROYED
ENDANGERED



P. R. D. Kamperelić



Rorica

DESIGNER
LABEL

Target

Миливој Анђелковић

ГОСПОДАР ПРИЧА

– Ено га! – узвикну Златана и обеси се кабану око врата. – Најзад! Заиста, био је то дуго тражени путоказ. Многозначан, толико да се иза њега и река раздвајала у два тока и кабан заустави брод.



Чуо се само понеки полугласни коментар.

– Види оно: не прима, у санацији. Сада знам зашто се галаксије удаљавају – објави Mister New Wave.

– Ама не удаљавају се. Беже од нас – објасни Прекобарац.

– Па, куда ћемо? – упита кабан Бар Бровић осетивши напетост међу путницима.

– Лево! – рекоше Амик, Раде и Прекобарац.

– Десно! – одговорише MNW, Златана и Протеј.

– Три према три... – двоумио се кабан. Он се загледа у таблу.

– Ви ћете бити четврти за лево или десно – подстаче га Амик.

– Драги – умеша се Златана. – Види оно „Лајк са 10.000 френдова“!

Како је то дивно!

– Оног господина Портпарола би вредело упознати – сагласи се MNW.

– Профитабилног? – запита Протеј. – Ја га познајем. Сарађујемо већ подуже.

– И, како му иде?

– Профитабилно. Сва издања су му комерцијална, нису га навукли на естетику. Зарађује, као и на оружју.

– Побогу! – згрози се Амик. – Зар се и тиме бавите?
 – Ни случајно – одреза Протеј. – Ја сам етичко биће, чак и када то смета бизнису. Тим парама бранимо и развијамо демократију. По-зајмљујемо их властима или опозицији. Е сад, што они тим новцем купе наше оружје, то је њихов проблем.

– Ипак оружје! – сневесели се Амик. – И нови ратови...

– А зарађујете двоструко – схватио је MNW. – На каматама и ценама оружја.

– Наравно, младићу – потврди Протеј и загледа се у MNW. – Биће од вас бизнисмен, већ видим.

– Али то оружје и ратови... – јадиковао је Амик.

– Да није било тога, госпо`н Амик – објасни Протеј – већина књига које толико цените не би никад биле написане. Ратови, несреће и патње стварају библиотеке нових књига које оплемењују људе. Видите како је то деликатно: књиге се претварају у новац, новац у оружје, а ратови и пратеће последице прочишћавају друштво, развијају уметност, историју, све што постоји.

– Хоћете да кажете – за оне који преживе.

– Замислите сами – био је упоран Протеј. – Ред књига и закона, ред оружја, ред успутних ратова, ред уметности – то НЕМА АЛТЕРНАТИВУ.



– Господо, молим вас – побуни се кабан – треба да одлучимо где ћемо.

– Па вас чекамо, кабане – подсети га Прекобарац.

– Али драги – није се предавала Златана. – Лајк са 10.000 френдова! То нема ни на Фејсбуку! Десно!

– То ћемо у повратку... Тражимо Господара прича, заре не?

И он одлучно скрену лево.

MNW чежњиво погледа обалу која се удаљавала.

– Ја бих изабрала – сетно ће Златана – једну славну глумицу и најпопуларнију певачицу и била као оне.

- Имитирала би их? – сумњичаво запита кабан.
- То се сада зове „цитирати имиџ“ – исправи га Раде. – Као што се за време рата цитира мир а за време мира води рат.
- Драга, кад нађемо Господара прича, открићемо да си већ славна...
- Ох, драги! Како је то лепо! Колико слава може да донесе?
- Много – одговори Амик. – Имаћете модну кућу са двадесет писта за манекене, нафтне акције и апартмане у Дубаију...
- Ја већ имам три – признаде MNW. – И фарму од 5000 хектара...
- Нисам знао да имам тако способног сапутника – заинтересова се Протеј. – Где је фарма, негде на изворима нафте?
- На Фејсбуку. Тамо сам је створио и поставио 12 албума са 600 фотки.
- Овде се искрцавамо – обавести их кабан. - Ево га нови путоказ!



И заиста, био је то коначни путоказ. За крај пута.

Путоказ који је гледао у њих.

– Ти квадратићи, то су приче које је већ испрчао – знао је Амик.

– Ко је тај Господар прича? – упита Златана. – Све смо запоставили због њега...

– Он зна све о причама и романима јер их непрестано сам приповеда - објасни Амик. – И познате, и непознате, и нове... У зони између ЗАБРАЊЕНОГ и ДОЗВОЉЕНОГ он претеже на нашу страну.



Окружавала су их столетна стабла, дебеле пузавице без краја и почетка, лишће велико као сунцобрани и јата птица која их се нису плашила. У даљини се видео вулкан који се пушио. Као да су били у прашуми која постоји од почетка света.

На чистини која се рашири пред њима, видели су старца у тршча-ној столици који зането прича околном дрвећу, травама, старим спо-меницима и небу.



Тихо су сели на дрвене клупе околу и почели да слушају...

Сачекали су тренутак да Господар прича устане да би се освежио матеом и повукао гутљај из флаше.

Раде са разумевањем климну главом – и ја бих тако причао да имам права пића, говорио је његов израз лица.

Кабан је загрилио Златану, очигледно разочарану немедијским изгледом старца.

– Морам да пређем на старословенску медовину – прошаптао је Раде. – Ове брендиране брље своде инвенцију на ниво просечног ЕУ потрошача...

Господар прича се загледа у лишће на дрвету и откину пуну шаку, заједно са маглом која га је сенчила. Положи га на длан и поче да уврће у зелено-сиве плетенице: кратка, дужа, сасвим кратка, са двоструком поентом...

Амик се значајно накашља и сви се загледаше у њега.

– Ваше приче – обрати се он старцу – задивљују. Као да левитирају. Како то постижете?

Господар прича диже главу и загледа се кроз Амика у дубине џунгле.

– Видели сте. Препаднем хаос. Откинем део и растресем док не нађем почетак.

– Почетак... хаоса?

– За то је задужено Памћење. Ја причам догађаје и догађања, стварне и могуће. Поново их премотавам јер је важније како се нешто збило него зашто се збило. Тражим светлост која се крије у сенкама.



– Књижевницима то ретко успева... – настави Амик.

– Мислите, онима што пишу књиге? – упита старац.

Он узне суд са водом, промућка га, попрска простор око себе и настави:

– Они прво морају да створе приповедача: ко прича, зашто, одакле, из ког времена и за које време... А ја сам приповедач који већ постоји, па могу да одмах изаберем из свега што постоји, лебди или нестаје.

– Господине приповедачу – Златана упути ка њему магму свог влажног осмеха – ви живите за приче...

– Варате се, млада дамо – сетно је погледа Господар прича. – Ја не живим, ја приповедам. Кад то радите, не живите ви већ ваше приче.

– Живите од прича, са правим стимулансима – убаца се Раде и загледа у флашу – можда ће га понудити да проба чашицу-две?

– Е, мој синко! – уздахну старац. – Ви то као о некој ренти. За причу се може живети тек када се не живи од ње.

Он прикупи каменчиће око себе и сасу их, између дланова, на малу гомилу.

– Проклетство уметности – закључи Амик трудећи се да изгледа као добро обавештен зналац.

– Не, таман посла... То је питање избора и одлуке: живот у оскудици или оскудица духа.

– И ви сте прихватили живот у оскудици? – зачуди се MNW.

– А ви, шта сте ви прихватили? – упита га Господар прича. – Оскудицу духа?

MNW се збуни и одмахну руком као да нешто тера од себе.

– Не волим оскудице, побегнем већ од прве... А онда ни оне друге не могу да ме стигну.

– То је као у доброј причи – настави Господар прича. – Иза видљивог смеха најчешће стоје невидљиве сузе.

– Али, молим вас – Амик прекиде тихи ламент над патњама MNW. – Ваше приче се појављују у књигама највиђенијих писаца. Друге, већ написане, ви причате као своје, а ја овде не видим ни трага од библиотеке.

Господар прича одмахну главом.

– То значи да захватамо исти комад хаоса. Они штампају књиге које речи, кроз читаоца, претварају у слике. Ја те слике стварам речима и шаљем у Памћење. А у њему је све – и написано, и испричано, и заборављено, и надограђено, и измишљено. Да нема Памћења, ништа не би постојало.

– Постојало би оно што видимо – успротиви се кабан 5ар 5ровић.
– Стена на реци разбије брод, ако је не видимо.

– А шта је то што видимо? – упита старац. – Погледајте се у огледало, па се мало померите. Ваш лик ће се променити. Који је прави: први или други? Ми видимо бескрајни низ одраза од којих ни један није истинит јер су сви истинити.



Прекобарац са разумевањем климну главом. Његово светско искуство је то потврђивало.

– Оно што видимо са кабанског моста, то је истинито – није се дао кабан.

– Истина је у свим тим одразима. Али ми одаберемо један, и тврдимо да су сви остали лажни. Хоћемо да све утерамо у њега, милом или силом. Он јесте удобан за нас, зато смо га одабрали, али тада највећи део света за нас постаје невидљив.

– Зато сте ви ту, и понеки писци – покуша Амик да му подиђе. – Ето, например, визуелни роман „Насељавање Виз@нтије“ у коме смо ми главни ликови. Ви сте га сигурно већ испричали, чим је објављен.

– „Насељавање Виз@нтије“? – присећао се старац. – Не сећам се, ја не дајем тако двосмислене наслове.

– Јесмо ли позитивни – упита Златана – пријатно негативни или онако баш, баш... Хоће ли моје слике добити хиљаду лајкова?

– Праве слике стварају само приче – одговори старац. – Оне могу да прикажу људе и догађаје из више углова. Истина се крије ИЗА РЕЧИ.



– Постоје ли нека правила за добру причу – упита Раде – поред правих стимуланса...

– Ех, драги моји... Прича се гради постепено, као мост изнад реке, и мора да тече лако као вода да би рекла нешто тешко и значајно. Да клизи са језика без великих речи и пренаглашених емоција...

– Шекспир – прошапта Амик. – Хамлетова упутства глумцима...

– Она не сме да буде задовољна сама собом, јер кад прича о животу цери се смрти...

– Хамлет и Јорикова лобања... – опет ће Амик. – Али тамо је обрнуто.

– Зато се причају приче. У славу живота. Да, Шекспир је знао за то – чуо га је старац. – Толико да неки мисле да је Он све нас и измислио...

– А шта ви мислите?

– Видећемо... Ако се све заврши потапањем брода, као у „Бури“, онда је у праву...

– Јер после тога долази хепиенд – убаца Раде.

– Потапање брода као део хепиенда? – ништа није разумео кабан.

– А приче о љубави? – Златана упита узбуђено. – Какве оне треба да буду да би нас учиниле срећним?

– Е, дете моје, није циљ да се човек осећа срећним. Зато су задужене разне супстанце и политичари. Циљ је да имамо основу да можемо да будемо срећни.

Златана затрепта, а кабан је чвршће пригрли – ја сам та основа, говорио је његов стисак.

– Приче – замисли се Амик – стварају илузије постојања и љубави. Оне ремете свет јер привид хоће да постане нова реалност.

– Зато се и причају, да сметају злу, похлепи, глупости и моћи. Оне су паметније од нас и тачније виде. Оне траже целину и знаке времена, одгонетају их или их поричу.

– И више уживају у манама – убаца Раде – него у врлинама.

Господар прича се загледа у Радета.

– Ви мора да сте рођени у време пуног месеца. То сте тачно рекли. Ево видите...

Он махну руком и свуда око њих појавише се речи, разбацане, згомилане, уврнуте или осенчене тамом; речи уместо лишћа и магле, камења и штапића.



– Речи чврсте и вечне, друге привремене и истрошене. Видите колико их је... Идеално би било да могу да причам истовремено у неколико гласова.

Он се наже и узне неколико речи које су се појавиле на зиду.

– Многе речи имају скривену ману. Ево, на пример, ова.

Он издвоји реч ПОБЕДНИК која се поносно извијала увис.




– Дођите, драга гошћо – позва он Златану. – Ви сте овде најлакши, дођите да јој испробамо носивост.

Он положи реч на земљу и – да би се смирила онако понета славом – пребаци мараму преко ње.

– Станите на мараму – позва он Златану.

Златана елегантно закорачи. Чуо се писак, штропот и претње и она брзо одступи.



Господар прича опрезно диже мараму.

Припијена уз земљу мировала је реч ПО док је њен наставак, оно БЕДНИК, врлудало околу без циља и сврхе.

– Ето шта се догађа ако реч притиснемо и злоупотребимо. Она изгуби смисао, или га промени у своју пародијску близнакињу... Речи су крте, као и човек...

Старац се замишљено загледа негде иза њих.

– А прича? – подсети га Амик опрезно.

– Прича? То је тајна окружена чињеницама. Најбоља је кад изађе из себе саме...

Он се пажљиво спусти у своју трошну столицу, опружи руке и ноге и сањиво затрепта:

– Да, драга господо... Прича је вешто усмерен сан који је старији од спавача... Укуцајте у те ваше апаратиће ГОСПОДАР ПРИЧА и све ћете сазнати...

Глава му клону и по равномерном дисању се видело да је заспао.

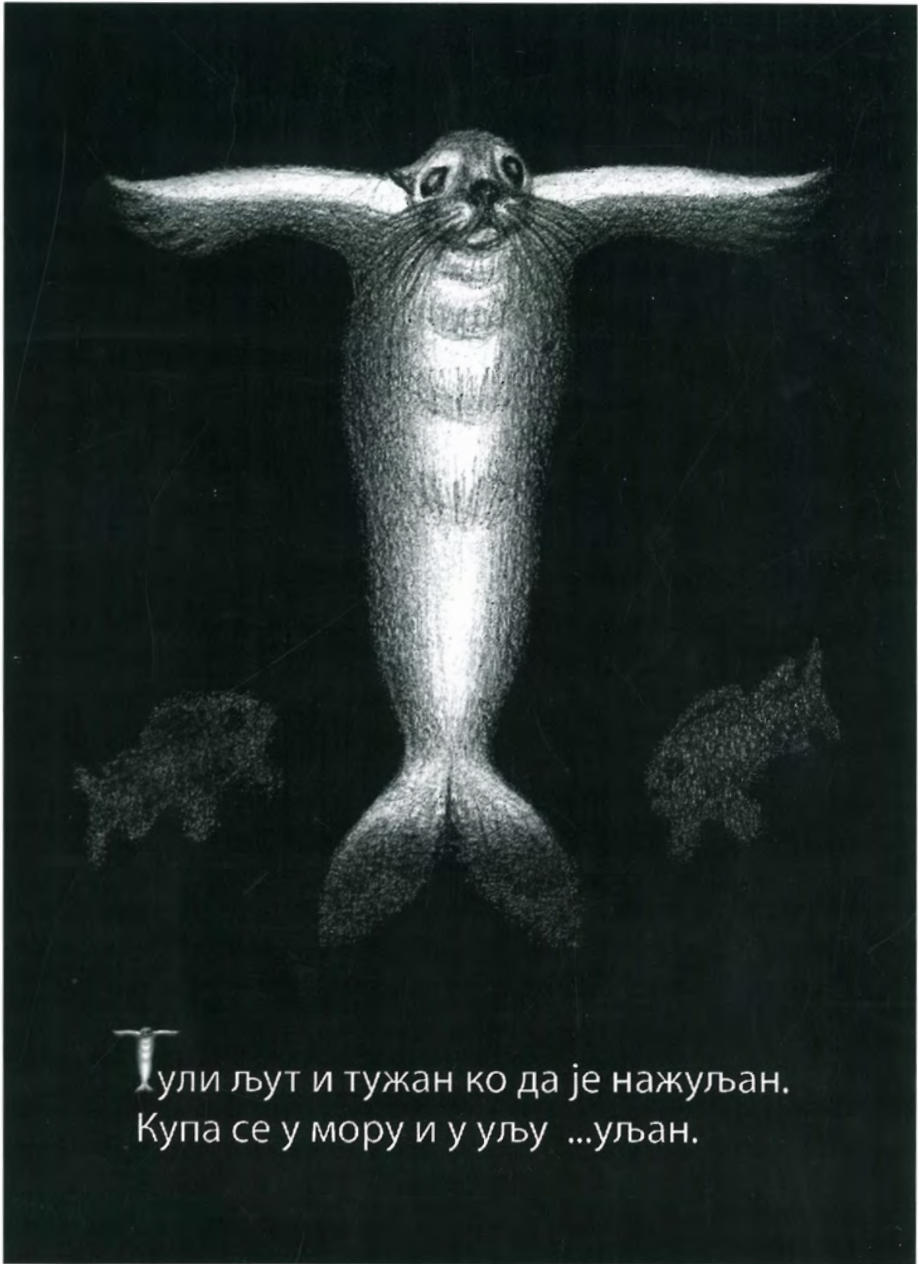
Златана, кабан и остали тихо и са поштовањем се удаљише. Раде се неколико пута осврте, као да се надао да ће њега, дете пуног Месеца, стари приповедач позвати натраг, на чашицу пића.

Амик је посртао по стази и понављао, да не заборави:

– Прича је вешто усмерен сан... по и бедник... који је старији... бедник и по... од спавача...



Nemanja Mitrović *Bukvar*



Nikola Pešić

MARINA ABRAMOVIĆ U SIGNALIZMU

Napuštanje slikarstva i uključivanje Marine Abramović u “novu umetničku praksu“ u literaturi se uglavnom vezuje za aktivnosti Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu i previđa se činjenica da je ona prethodno bila aktivna u neoavangardnom umetničkom pokretu signalizma.¹

Čak ni u inače iscrpnoj biografiji Abramovićeve² nema nijedne reference na signalizam.

Pokret signalizma, čiji je osnivač pesnik Miroljub Todorović, delovao je u Beogradu od 1968. godine, u oblasti vizuelne, konkretne i akcione poezije.³ Odmah po završetku Akademije likovnih umetnosti u Beogradu, Marina Abramović se po preporuci Zorana Popovića, budućeg kolege iz grupe šestoro umetnika u Studentskom kulturnom centru, uključila kao član redakcije u rad na prvom broju časopisa “Signal“ (1970),⁴ u kojem je objavila svoju vizuelnu poeziju (“Dim“ i “A“). Abramovićeva je bila predstavljena na izložbi jugoslovenske signalističke poezije, 1971. godine u Milanu i to je bila njena prva izložba van Jugoslavije. Zoran Popović kaže da je Abramovićeva bila “od samog početka veoma zagrejana za ideje signalizma“ (Popović 2005: 36). O žaru koji je Abramovićeva gajila prema signalizmu govori i njeno pismo upućeno Miroljubu Todoroviću 1971. godine iz Zagreba, gde je u to vreme pohađala postdiplomske studije. Ovo pismo je veoma dragoceno jer omogućava pogled na mladu Marinu Abramović, još nesigurnu u sebe i bez značajne ideje o tome kakvom umetnošću želi da se bavi.⁵

Prvi zvučni ambijenti Abramovićeve, nastali na samom početku njenog delovanja u Studentskom kulturnom centru, mogu se opisati kao signalistička poezija. Fotografija koja ilustruje njen zvučni ambijent „Belo“ (1972)

1 Izuzetak je knjiga Olivera Janković o beogradskom periodu Abramovićeve, vidi Janković 2012: 26. O vezi Abramovićeve i signalizma pisali su još Živković 1994 i Pavlović 2002, ali glavni predmet proučavanja u ovim izvorima je signalizam, a ne umetnost Abramovićeve. O Abramovićevoj i signalizmu iz pera Todorovića, vidi Todorović 2005.

2 Vestkot 2013 [2010]

3 Objavljena su tri manifesta signalizma: „Manifest pesničke nauke“ (1968), „Manifest Signalizma - Regulae Poesis“ (1969) i Signalizam (1970). Od 1970. do 1973. godine izašlo je devet brojeva časopisa „Signal“. Vidi Šuvaković 2005: 561

4 Todorović (ur.) 1970

5 Na primer, svoju vizuelnu poeziju objavljenu u prvom broju “Signala“ Abramovićeva u pismu Miroljubu Todoroviću komentariše: “I sve to što sam napravila za naš prvi broj časopisa bilo je neodređeno, bez neke jasne predstave o ideji (jer je nisam ni imala) [Todorović 1980]



objavljen je na naslovnoj strani „Signal“ br. 6/7, posvećenog signalističkoj gestualnoj poeziji.⁶ Fotografija koja ilustruje zvučni ambijent „Aerodrom“ (1972), takođe je objavljena u „Signalu“ br. 8/9.⁷

Signalistička gestualna poezija se zasniva “uglavnom na gestu i znaku”. Todorović objašnjava:

“Gestualni pesnik stvara u prostoru koristeći elemente od verbalnih preko vizuelnih do zvučnih da bi oblikovao svoje delo. Jezik pesme ovde čini skup verbo-voko-vizuelnih elemenata. Ova vrsta signalističke poezije ukida sve granice između pesme, teatra, hepeninga i konkretne životne akcije. Pesnik u njoj i kroz nju postaje neotuđivi deo svog umetničkog akta uključivši celokupno biće u informaciono dejstvo (značenje) pesme“ (Todorović [ur.] 1972: bez paginacije).

Bez obzira što je kasnije napustila signalizam i više se usmerila na delovanje pod okriljem kritičara “nove umetničke prakse“ okupljenih oko

6 Todorović (ur.) 1972

7 Todorović (ur.) 1973

Studentskog kulturnog centra, može se reći da su neki od prvih performansa Marine Abramović nastali izvesno pod značajnim uticajem signalizma. Gest i znak, o kojima govori Todorović, osnova su njenog čuvenog performansa "Ritam 5" (1974): njegovu strukturu sasvim jasno čine znak zvezde i gest stapanja umetnice sa njom.

Mesec dana nakon "Ritma 5", u maju 1974. godine, Abramovićeva je učestvovala na izložbi "Signalizam" u zagrebačkoj "Galeriji suvremene umjetnosti". Na stranici kataloga izložbe koja ilustruje njen doprinos izložbi reprodukovana je njena vizuelna pesma "A" i fotografija metronoma postavljenog u prostor galerije.⁸ Prema Todoroviću, proticanje vremena je u "signalističkoj kosmogoniji" imalo značajnu ulogu i moguće je da je Abramovićeva kroz razgovore s njim pronašla podsticaj za tadašnje izlaganje metronoma.⁹ Abramovićeva je metronom upotrebila ponovo na samostalnoj izložbi u "Galeriji suvremene umjetnosti" u oktobru 1974. godine, u okviru koje je izvela performans "Ritam 2" (1974).¹⁰ Ona je tom prilikom u pet praznih prostorija galerije izložila metronome koji su otkucavali pet različitih taktova. Zanimljivo je da je fotografija metronoma koja je objavljena u katalogu izložbe „Signalizam“ u Zagrebu

1974. godine reprodukovana ponovo 2001. godine u monografiji Abramovićeve "Artist Body",¹¹ ali pogrešno potpisana: ispod nje piše da je to fotografija sa navodne izložbe u galeriji "Richard Demarko" u Edinburgu 1971. godine (takva izložba nikada nije postojala).¹² I u monografiji "The Artist Is Present" iz 2010. godine takođe je preko cele strane reprodukovana jedna druga fotografija metronoma, takođe potpisana kao da je sa navodne izložbe u galeriji "Richard Demarko".¹³ Pored fotografije je izjava Abramovićeve u kojoj saopštava na kojim je sve izložbama koristila metronom, ali u njoj se ne spominje izložba "Signalizam", na kojoj ga je prvi put upotrebila.

U novijem radu Abramovićeve, metronom će postati pomoćni instrument u radovima koji pozivaju na praktikovanje "mindfulness" meditacione tehnike. Abramovićeva kaže: "Metronom daje osećaj vremena i prisustva. Njegov zvuk pomaže u usredsređivanju na ovde i sada" (Abramović 2010: 50). Na primer, metronom će zauzimati značajno mesto u strukturi njenog performansa "Kuća s pogledom na okean" (2002) tokom kojeg ga je Abramovićeva često uključivala kako bi naglasila prolazak

8 Bek (ur.) 1974: bez paginacije

9 Elektronska prepiska Nikole Pešića sa Miroljubom Todorovićem, 18. decembar 2015.

10 Bek (ur.) 1976: bez paginacije

11 Celant 2001: 14

12 Richard Demarko je organizovao pojavljivanje mladih jugoslovenskih umetnika na festivalu u Edinburgu 1973. godine, kada je i Marina Abramović prvi put boravila tamo i izvela performans „Ritam 10“.

13 Abramović 2010: 51

vremena. Upotrebiće ga i u instalaciji “Podmlađivač astralne ravnoteže“ (vidi 5.3.3). Možemo da zaključimo da su elementi istraživanja Abramovićeve u okviru pokreta signalizma, poput metronoma i shvatanja značaja proticanja vremena, ostali značajni i u njenom kasnijem radu.

Abramovićeve će 2005. godine ustupiti Todoroviću reprodukciju svoje umetničke fotografije načinjene te godine pod nazivom “Portret s škorpijom (otvorene oči)“, kako bi bila objavljena u časopisu “Gradina“ posvećenom pokretu signalizma.¹⁴ U svom imejlu Abramovićeve se tom prilikom zahvalila Todoroviću na katalogima koji su je podsetili “na davne stare dane“.¹⁵

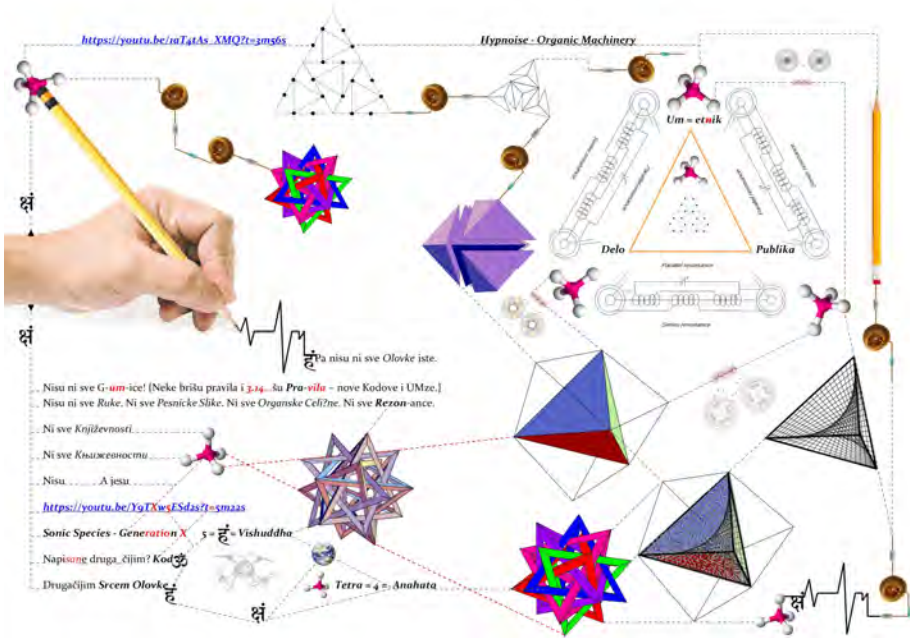
LITERATURA:

- ABRAMOVIĆ, Marina, 2010, *Artist Is Present*, New York: Museum of Modern Art.
- BEK, Božo (ur.), 1974, *Signalizam*, katalog, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- 1976, Abramović, katalog povodom izložbe M. Abramović u Galeriji suvremene umjetnosti 14. oktobra 1974. godine, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.
- CELANT, Germano, 2001, Marina Abramović. *Public Body. Installations and Objects 1965-2001*, Milan: Charta.
- JANKOVIĆ, Olivera, 2012, „Marina Abramović. Rani radovi - beogradski period“, Novi Sad: Bell Art Gallery.
- PAVLOVIĆ, Milivoje, 2002, „Avangarda, neoavangarda i signalizam“, Beograd: Prosveta.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško (ur.), 2005, „Pojmovnik suvremene umjetnosti“, Zagreb: Horetzky.
- TODOROVIĆ, Miroljub (ur.), 1970, „Signal“, br. 1, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- 1971, „Signal“, br. 2-3, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- 1972, „Signal“, br. 6-7, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- 1973, „Signal“, br. 8-9, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- 1980, Signalistički dokumentacioni centar u Narodnoj biblioteci Srbije.
- 2005, „Signalizam i Marina Abramović“. *Gradina*, 10 (2005), 27-35. Isto u knjizi „Vreme neoavangarde“, Beograd, 2012, str. 192-201.
- VESTKOT, Džejms, 2013 [2010], „Kad Marina Abramović umre: biografija“, Beograd: Plavi jahač /Novi magazin / Narodna biblioteka Srbije.
- ŽIVKOVIĆ, Živan, 1994, „Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa“, doktorska disertacija, Paraćin: Vuk Karadžić.

(Odlomak iz disertacije *Okultura u poetici Marine Abramović*)

14 Vidi Todorović 2005: 35

15 Ovaj imejl je reprodukovan u Todorović 2005: 35



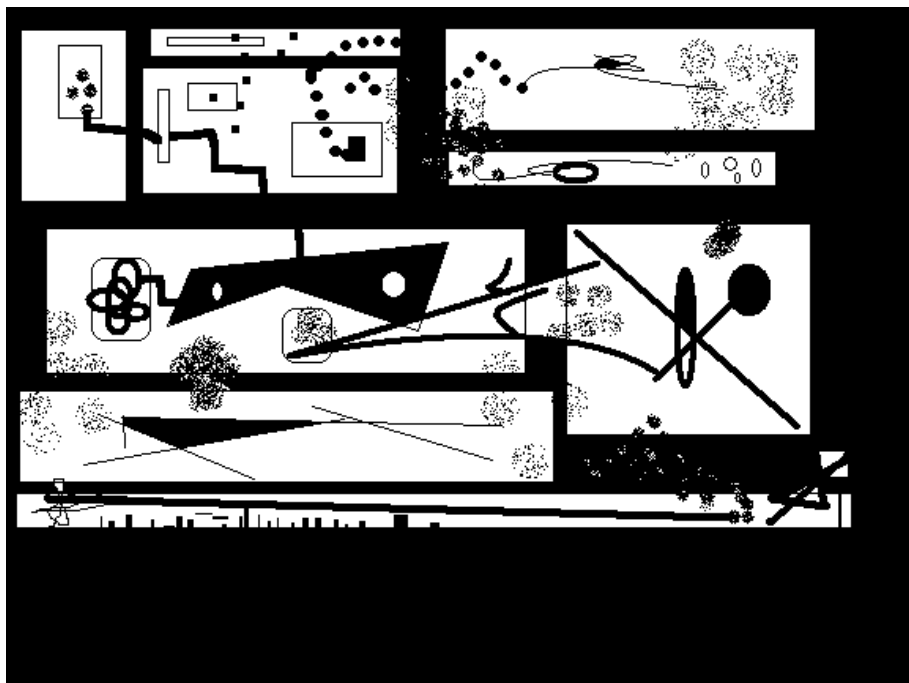
Nenad Panić Tetraheadron



Nenad Panić Arkticus

Stevan Bošnjak

Ispod neba šlem, ispod šlema ja, rov ispod mene, pod rovom kora planete, pod korom magma, ispod magme vrelna nepojamnika, ispod te vrelna magma, ispod magme kora planete, ispod kore rov, ispod rova ja, ispod mene šlem, ispod šlema nebo, ispod neba...



Iz daleka, odasvud, dolazio je miris tople čokolade i najfinijeg cejlonskog cimeta.

Uzrok ovome beše okean nad kojim su letele čokoladne ptice: cimetni albatrosi, pelikani sa krilima od vanile i muskata, morske lastavice su gradile topla gnezda za **Pretke od čokolade**. Buda bi, u šetnji sa Hristom i Muhamedom, ponekad izašao iz tih mlečnih gnezda da prošetaju čokoladnim talasima, nekad lebdeći nad njima, ne dodirujući ih, ponekad, kao mala deca gacajući po čokoladnom pljuskju nanetom šafranovim vetrom.

...

Bejah upravo izašao iz kuće gde je nana Anka pekla štrudlu od oraha, i tama je sad došla nekako prebrzo, nahrupila na Šabac, kao užurbana gomila.



Mi, najnasmejaniji te 1958 u Šapcu. Levo je kuća Brane Mrguda i Cajе lopova, desno Žike pedera, pa Osmana Ciganina, a ka bari Tadjina i Darinkina... iza našeg dvorišta Roja Lujka, ima baštu sa paradajzom jabukarom i stalno se parniči sa komšija Pajkom čija mačka uneređuje zasade i davi komšijske piliće. Mačku sam lično likvidirao mnogo godina potom, jedne noći posle pijančevanja sa ujka Miodragom, u zoru, po povratku iz kafane Šaran. Te 1966. koji sat pre ubistva Pajkove mačke, pevaljka *Lepa Rajka* je rekla mom ujaku: *Mića, pozajmi mi dečaka na sat-dva, baš je sladak.*

...

Vazduh je iz pravca *Zorke* i jevrejskog groblja, mirisao na lipu, slatki bagrem, prah grancli i kauterizovanu krv...kroz otvorene prozore dopirali su zvuci pesme *The Carnival Is Over*.

Popeo sam se zatim uz jedan breg blagog uspona i pri svetlosti punog meseca, koji se kao džinovski lampion zakačio za jedno jedino drvo na golom ćuviku, video, kako kroz ugodnu mlečnu tamu, tri obojene lopte skakuću ka meni, pa se sjuriše ulevo i odskakutaše niz dugu i blagu padinu, do tamnozelenom živicom osenčenog potoka na dnu kosine, gde se i zaustaviše.

*Gde su!
Moje lopte!
Ja sam ih bacio!
Moje lopte!
Gde su!*



Tako vičući kroz noć, pored mene projuri razbarušeni momak dvadesetih godina. Mogao sam se zakleti da je to isti čovek koji je jednom, nekada davno bio Braca Rujević. Ja mu levom rukom pokazah ulevo, usmeravajući mu pogled u pravcu potoka, niz padinu do tamne živice i mesta gde su se presijavale lopte.

Momak razbarušene kose uskliknu od sreće kad spazi te tri lopte sklupčane udno padine, one su mu iz nekog razloga očito mnogo značile pa poče groteskno, od nekontrolisanog zadovoljstva koje skoro da je prelazilo u ushit, da pocupkuje. Zatim se sjuri niz travnatu padinu pod sigurnom, blagom, rasplnutom svetlošću meseca, doskakuta do lopti, pa ih zagrlji kao kakva voljena bića. Sa njima u naručju, uđe u živicu, pređe potok i zatim se otuda više ništa ne ču.

Ni slomljena grančica, ni noćna ptica.

Pod punim mesecom ja se uspeh na vrh brda, prođoh ono jedino drvo, lepu rascvetalu šljivu, a iza drveta je bila Crkvice...ona u *Kaštel Lukšiću*.

Znao sam da je iza Crkve jedan mali vrt sa drvetom nara pored bazena od kamena punog čiste vode.

Na dnu bazena, na uglačanom kamenu pod vodom rasla je mahovina i vodena trava čije su duge bledozelene vlati podsećale na prolećne snove ljubavnika.

Sećao sam se da je Ona uvek bila tu.
Nekako je uvek tu bila.
I da bi baš Sad dobro došlo njeno prisustvo.
Neka i ćuti, neka me i ne pogleda, samo da je Tu .
Pratila me je ta narastajuća želja, dok sam odzvanjajuće koraćao kroz
perivoj sav u senkama.
Uđoh u Crkvu.
Iz tame broda, kog lako i brzo pređoh odzvanjajućim koracima ka
amvonu, pa kroz druga vrata, što na vrt vode, izaðoh.
Odatle nahrupi začuđujuća sunčeva svetlost i ja, u mešanju plavih i
zlatnih tonova, pored dobro poznate fontane, koja se nadnosila nad kameni
bazen pun vode i zelene mahovine, pod drvetom nara, videh Nju.
Znaći istina je.
Ona me je čekala.
Pa i kad se ona druga vrata, ulazna vrata crkvice u Kaštel Lukšiću
zatvoriše, ja na to ni malo ne obratih pažnju.
Bi dovoljno što sam bio u tom vrtu, gde me je, pod narovim drvetom,
Ona čekala nasmejana.



*Fotografisani smo iz vrta, u kom me je, ispod nara, Ona čekala.
Ja sam ovaj sa cvikama Lenonovkama i gusarskom maramom,
u Novom Vinodolskom, godina 1936*

32 дана од светла 32 дана ка светлу

После смрти вратио сам се кући у Ниш.

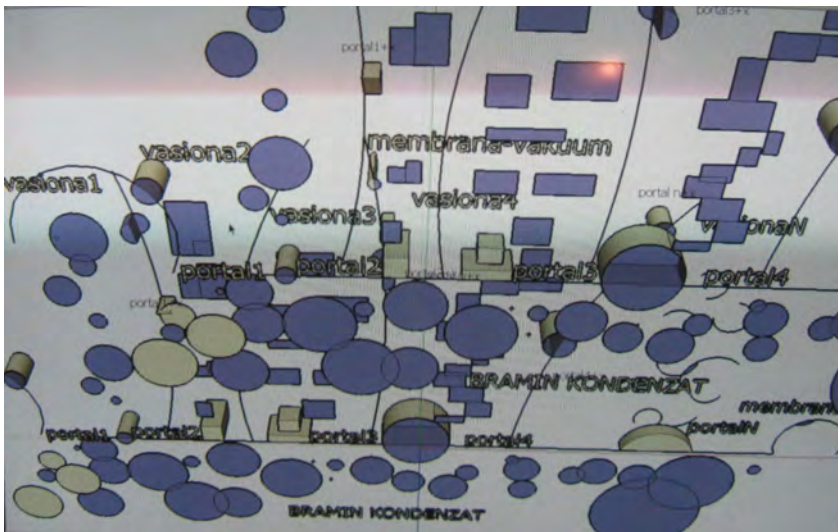
Пост трауматски стресни синдром. Вијетнамски синдром. Српски синдром. Запослио се у Нишком културном центру, дописивао са Јуријем Лушчанским, објавио песме Рози Домашиној, објаснио им, тим дивним Лужичким Србима, шта чека нас, њихову браћу Србе са Балкана. Као најнеочекиванију реакцију, прекинули су сваки контакт са мном...хмммм! Тако је, некако почела моја робинзонијада, можда је боље рећи симплицисимусијада, јер је Дефо све мазнуо од Гримелхаузена, али ко сам ја да се мешам у енглеско-немачке књишке лоповлуке. Дакле, био сам и даље ја Ја. Све је било скоро исто, назначавам скоро, као пре оног сусрета са Њом испод оног нара код оног базена, иза оне црквице у Каштел Лукшићу...био сам главни уредник часописа Унус Мундус, био сам још много тога, али и много тога више нисам био...опадала је квота непотребне интелигенције-растао ниво радости, све до оног трена кад прераста у блесавост због вишка мелатонина, хормона усрећитеља...гледао сам затим, у парку како мачка педантно лови врапце, опомињао сам их млатећи рукама као крилима ветрењача, журио упорну цица-мацу, свраке су чекетале: чкчкчкчкчкчкчк, и појма немам зашто ме је њихово неуротично чекетање подсећале на красну, јебозовну Драженку из Вараждина, која је имала дјечка Даворина, а чије је меко Ж при упознавању било јебозовније и од Драженке саме... знају Хрватице да ти памет помере... !

...

Poštár je zvonio dvaput...

Signal, poslao mi Miroljub iz Beograda...da vidim...otvaram...čitam...

Ektoplazmatski čorten se protoplazmatski izvija...Брамин кондензат:



Dragi Stevo,

evo provedoh ove paklene letnje dane čitajući tvoj roman „Vrata iluzije“ i pripremajući svoju izložbu „Vreme signalizma“ koja će biti otvorena početkom septembra u Univerzitetnoj biblioteci „Svetozar Marković“ u Beogradu. Slabog zdravlja i oslabelih očiju teško čitam sa ekrana ali moj zaključak je, na kraju, da si napisao izuzetno delo. Zahuktali ritam naracije protkan fantazmagoričnim slikama drži pažnju čitaoca od početka do kraja.

Tvoj stil u prozi je osoben i uočljiv. Probijaš ustaljene žanrovske okvire i ulaziš u one literarne prostore koje još retki tumači novih kretanja u našoj književnosti označavaju kao neoavangardu. Veštim korišćenjem slika science-fictiona, mešanje s poetskim, filozofsko-esejističkim i literarno ubedljivim stvarnosnim sadržajima, tvoja proza je uzdignuta na jedan viši kreativni nivo koji krase metafizičke i metaliterarne dimenzije i odlike.

S te strane tvoj roman se se može odrediti kao fizistički, a ako dozvoliš da ga prisvajam, pomalo i signalistički. To je veoma važno zbog samog fizizma, koji si sa Goranom i Sigmom stvarao. Vi ste dali manifestima poetički okvir fizizma a ti taj okvir, i prostor njime određen, „Vratima iluzije“ (i ranijim zajedničkim knjigama), a posebno svojim galaktičkim esejima, na pravi način ispunjavaš.

Što se tiče izdavača, nažalost, tu ti ne mogu mnogo pomoći. Onu veliku knjigu poezije prošle godine izdao mi je Nolit pomoću sponzora. On je, uglavnom, tako i izdavao knjige. Proletos, međutim, privatni vlasnik ukinuo je Nolit.

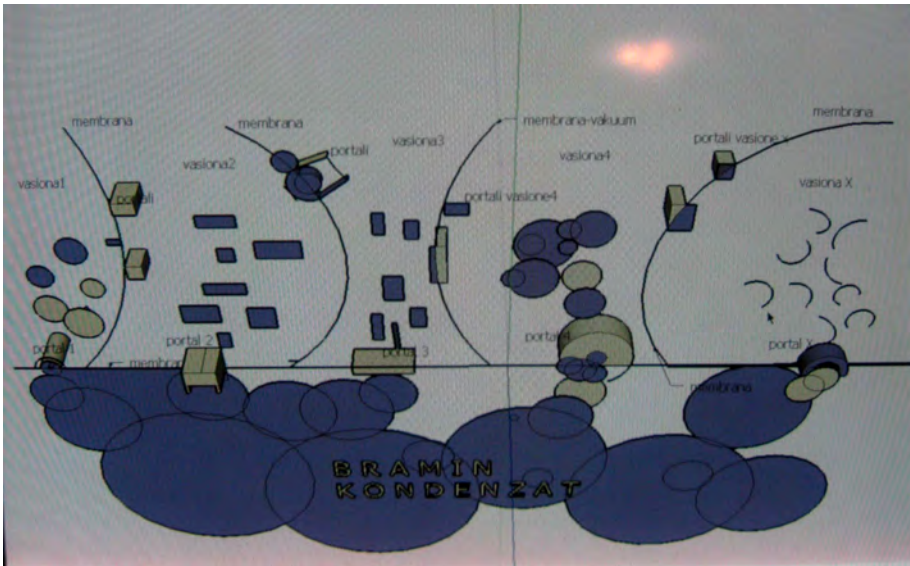
Izdavač Tardis, koji mi je izdao „Svinju“ i „Torbu“ osnovan je pre tri godine. Lepo je krenulo. Otvorena je knjižara u centru Beograda, objavljeno više knjiga uglavnom iz naučne fantastike. Sava Babić, sa prevodima Hamvaša, i ja služili smo izdavaču da podigne rejting kuće. No, od jeseni prošle godine sve je pošlo naopako. Knjige su se slabo prodavale, izdavač se zadužio. Tokom februara vlasnik Tardisa Spomenka Stefanović Pululu, i sama pisac, doživi blaži moždani udar i sve stane. U aprilu se zatvori knjižara. Za moju nevolju tu mi se zaglavi i prvi deo Dnevnika (1979-1983), sreden, prelomljen i potpuno spreman za štampu. Ostala je samo nada.

Pošalji mi svoju kraću biografiju, ne više od 10 do 12 redova. Gledaću da ovde, u nekim beogradskim listovima, ako se slažeš, objavim odlomke iz tvog romana.

Srdačno te pozdravljam,
Miroљjub

...

После Мирољубовог писма, најскап сасух у грло дуплу ораховачу...
 те тихо, уз музику Аргуса навалих на Белу Девицу...
 утуљена је светлост...
 она ће зачети...
 овога пута не на слами...
 пењу напуштених светионика...
 не у Витлејему...
 Зачеће...ту ПЕСМУ



$$0 \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{-\infty}$$

$$\infty \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{+\infty}$$

$$10^{-47} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 1$$

$$10^{-37} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{10}$$

$$10^{-27} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{20}$$

$$10^{-25} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{22}$$

$$10^{-22} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{25}$$

$$10^{-5} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{42}$$

$$10^5 \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{52}$$

$$10^{20} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{67}$$

$$10^{56} \cdot 10^{20} = 10^{-27} \cdot 10^{103}$$

Адријан Сарајлија

ЈЕСТЕ ЛИ ЧУЛИ ЗА ШЉИВУ, НЕЗНАНЧЕ?

Ђанта је пронашао Кеуш Раја у мирадаријуму, где је овај трештен мирадан лежао образом уз сто, међу раздробљеним љускама. Одмах се одлучио за метод брзе детоксикације: док се избројало до пет, Кеуш Рај се придизао елегантним покретима, захваљујући се на повраћеном достојанству.

„Нема на чему, инжењеру“, лаконски ће Ђанта, да би наставио загонетно, „Али, могао бих да урадим још тога за вас. Наравно, ако и ви урадите нешто за мене.“

„Већ сам дуго у пензији, незнанче. Једино што могу је да вам поручим један дозрео мирадар. У ствари, најбоље да ми поручимо два дизиготна, презрела, шљацнемо то, али – ипак, ви да платите. Јер знате, пензије су нам умањене...“

„Тек што сам вас подигао на ноге, господине Кеуш Рај, а ви ево, опет о беућењу. Можда је примереније да попијемо... рецимо, по једну србску кафу.“

„Тја. Пије ми се само ирска кафа...“

„Ма, хајдете. Инжењер вашег реномеа да се ваља по поду, не иде. Цуро!“, јекнуо је Ђантин баритон, „донес `дер две србске!“

„Бљак... Иначе, нервира је када је зову цуром. Газдарица, знате... По имену - Ава.“

„Него, да ми пређемо на ствар. Имам, рекох већ, понуду за вас.“

„Али, рекох већ, незнани пријатељу, одавно сам у пензији.“

Ђанта посегну у унутрашњост свог кицошког сакоа, извуче хартију, пресавијену на четврт, па рече: „Не мари. Иако пензионер, правом професионалном изазову нећете одолети.“

„Ех, ех...“, вајкао се Кеуш Рај колутајући ужареним очима, све уз облизивање усана испуцалих од хроничне конзумације.

„Чувени сте ви, инжењеру. Лавиринтом који сте дизајнирали и данас тумарају мисли становника уметничке колоније ЛВ40“, говорио је и превртао папир у десници, не отварајући га још увек. Белина хартије је била у снажном контрасту са пламен-црвеном Ђантином кожом.

„И, псују моју визију, гарант...“

Две чашице с прст-дебелим слојем жућкасте, провидне течности атерираще на сто. Микродроновид одзујаше ка гривокосој Ави чији су моћни бокови лелујали међу столовима.

„Да не помињем помало патинаст луксуз који сте подарили анти-Г летовалиштима над Андромединим Океаноидима. Сам их често походим... Него, каква је сад ово кафа?“

„Бех, а мени не дају ни да приђем Андромеди. Кредитни рејтинг ми се распао као љуске проклетог мирадара... Србска јесте, али кафа – јок. Овде топле напитке не точе. Јесте ли чули за шљиву, незнанче?“

„Шљива...“, Ђанта бритко сасу садржај чашице у грло без да је и трепнуо, „Инжењеру, чак и у оваквом ћумезу свако зна за ваша дела. Јер кад отегурају напоље, ови јадници већ с врата морају видети маглени сјај кула и купола Квантополиса...“

„Пређите на ствар док ја нисам поново прешао на - *сџвар*“, показао је погледом ка шанку, с којег се орила песма.

Дуги Ђантини прсти полако размоташе хартију. Потом је предаде без речи Кеуш Рају. Овај ју је одмах принео очима, јер, зна се, сваки редовни гост мирадаријума тешко се бори са ситнописом. Зачкиљо је, укочио главу, па убрзо престао и да мрмља. Потрајала је тишина довољно да Ђанта докрајчи србско пиће, мало боље озјака конобарицу, па чак и посумња је ли Кеуш Рај уопште дорастао сопственој репутацији.

„Ово јесте интересантно“, изусту коначно инжењер гласом у којем су се помешали очајање и егзалтација.

„Интересантно, него шта...“

„Прво бих се осврнуо на аутентичност“, конкретно и до кости истрежњено ће Кеуш Рај, „Ментални потпис тупал-кронских мудријаша је тешко, готово немогуће имитирати, а овде је здружено потписано бар десет-на-тринаести тих малих-великих умова.“

Ђанта је погладио брадицу и једва видљиво климнуо. То Кеуш Раја више није дотицало, јер његова пажња је лутала на потезу између папира у дрхтавој руци и извесне тачке на плафону.

„Начин кретања аутора кроз калкулацију је инвентиван, скоковит, убитачног темпа, и колико видим – такав је до самог краја. Дакле, дефинитивно њин“, сетан осмејак затитра на усуканом, мрком лицу, „Учио сам од Тупал-крона, али не бих био у стању да прорачун изведем овако. Уместо једног папирића, незнанче, мени би требала бар три подебела тома, а можда бих и целу нову област метафизичког инжењеринга морао да оснујем, па опет не бих дошао близу овако недвосмисленог закључка.“

Рекавши ово, Кеуш Рај се умало не загрцну на последњу реч.

„Да ли вам је сада јасно на шта ће се моја понуда односити?“

„Одакле вам ово, незнанче?“, суморног гласа, Кеуш Рај узврати питањем.

Ђанта одмахну руком, начинивши бритак црвени сев у полумраку: „Мени ништа није недоступно, инжењеру.“

Инжењер нагну чашицу преко доње усне, али ни капи шљиве више није било унутра. Зачкиљо је у саговорника, не кријући да се истовремено удаљава од стола. Чак је шкрипа његове столице надјачавала жамор у кафани.

„Лорд Ђанта... Или, онај којем нишија није недосијуно. Могао сам и да претпоставим. Само... не очекујте да ћу пасти на колена, лорде, иако сам свестан ваших моћи.“

Ђанта се насмеја и рече ведро: „Нема потребе за тим. Јер, ја сам дошао код вас, инжењеру, с молбом за помоћ. Видели сте прорачуне и јасно вам је да ће оно што долази имати терминалне ефекте на све, па и на мене.“

„Промена параметара стварности увек има такве ефекте, апсолутне и коначне. Ако је веровати Тупал-крону, остало је још највише четрдесет осам дана до...“, Кеуш Рај погледом обухвати мирадаријумске гужве што је више могао а лицем му провеја сетни осмех, „Ех, лако је њима.“

„Желим да направите склониште, инжењеру.“

„Склониште? Промена параметара стварности није баш ситуација за силазак у подрум...“

„Не говорим о таквој врсти склоништа, Кеуш Рај, и ви то врло добро знате. Да има користи правити га од бетона, ангажовао бих руског или каспуриканског архитекту. Овде је потребан метафизички инжењеринг, не правите се блесави. Промена неутринске амплитуде која, према прорачунима, долази врло ускоро, разориће само ткиво универзума. Према мојим информацијама, ви сте једини који...“

„Већ сам вам рекао, лорде Ђанта, одавно сам у пензији.“

„Бићете богато награђени!“

„Да погађам. Местом у склоништу које бих пројектовао за вас?“

„Управо тако. Шта би могло да буде вредније од спасења...“

„Нисам заинтересован да спашавам ни вашу, а још мање сопствену гузицу, лорде. Ако већ треба да наступи промена параметара стварности, ја ћу је дочекати урођен у квалитетан мирадар. Можда баш за овим столом... Нека буде пропаст света, није греда...“

„У реду, инжењеру“, рече неочекивано благо Ђанта и спусти визит карту на сто, поред тацне са хрпом искориштених љуспица, „Ако се предомислите, јавите ми се на овај број.“

Ђанта се учтиво наклони према пркосном Кеуш Рају, а онда помало дрско очеша конобарицу у пролазу и нестале у гомили која је сркала чист мирадар из плафонских сифона.

Инжењер је неколико минута седео празног погледа. Делови његовог ума, они које никада није најбоље контролисао, тумарали су кроз тупал-кронску калкулацију, дивећи се изнова методологији али и одашиљући таласе језе све до ножних прстију.

„Ава, душо, донеси ми један мањи накот“, повикао је коначно, три сата након што је црвенокожни моћник напустио његово сто.

Окрнула се и подбочила руке чиме су њене дојке, скривене комотно ланеном кошуљицом, запретиле да нарајцају чак и пометеног Кеуш Раја. „Неће моћи ове ноћи“, рекла је кривећи уста уличарски.

„Како то мислиш?“

„Нестало.“

„Нестало?!“

„Аха.“

„Кад? Како?“

„Малопре. Ето тако.“

„Ух...“

„Требао вечерас да достави Муки Мазвокар. Редовна испорука. Не личи на њега, али – нема га. Прц!“

„Ух...“, смрштеног лица ће Кеуш Рај, свестан да ће трнци ускоро постати бол, да ће бол до поноћи постати само лепо сећање, а да ће до зоре жудети да замени стварност за било какав кошмар. Перфидност геста *онога којем ништа није недостижно* би можда била предвидљива некоме којем мирадар није растворио ганглије. Кеуш Рај је, међутим, био изненађен, и то му је додатно пржило душу.

„Мораћу да затворим одмах, јер ће настати лудница овде. Видиш оне Чеверчанце што се љигаве око шанка?“

„Мхм...“

„Они ће ми изјести локал, ако их у`вати криза док су овде.“

Стајали су на пропланку с којег је поглед могао да обухвати целу долину, све те педантно распоређене винограде, мутнозелену вршцу реке, мостове чији се стубови пресијаваху на залазећем сунцу, али и оно због чега су уопште били ту: сферу која је пречником превазилазила размак између две речне обале. Мат-тамна и спороротирајућа, лебдела је над крајоликом док се око ње густо ројила Ђантина нано-арбајтура.

„Да нисте ударили по мирадару, лорде, не бих ни знао да ово ипак могу да извучем...“

„Већини и није познато ко је произвођач мирадара. А, баш *нико* не зна да без мог личног ђубрења тих драгоценних јајашаца не би ни било психогених ефеката коначног продукта...“

Кеуш Рај прогута кнедлу и промукло рече: „Још свега неколико минута и посао ће бити готов, лорде Ђанта. Промена параметара стварности, према тупалкронским прорачунима, наступа с освитом, тако да ћемо имати довољно времена за усељење.“

Онај којем ништа није недостижно је погладио високе залиске, поправио крагну црног шињела и запутио се дугим корацима низ падину. Кеуш Рај ништа мање одлучно крену за њим.

Изненада је Ђанта преко рамена бацио нешто што долете Кеуш Рају право на груди. Успевши да ухвати провидну врећицу пре него би пала на траву, инжењер препозна *џримзо* накот, што по изгледу, што по конзистенцији под прстима, а понајвише по осећају жудње који му се разгоре у сваком атому.

„Ту имаш за до ујутро...“, довикну Ђанта већ отиснут над врхове четинара. Кеуш Рај мораде да прекрије очи, јер је иза лебдећег Ђанте сијао одсечак тонуће звезде.

„Али, нећеш умети да одржаваш систем, лорде мој! Херметичност је око сто осам процената... С антинеутринским усисом се тек не би снашао...“.

Могоа је да се закуне да Ђанта звиждуће мелодију из једне старе телевизијске серије.

„А, и своје ствари сам убацио унутра“, тугаљиво је покушавао инжењер док се раздаљина међу њима увећавала.

Стао је задихан и завртео кажипрстом: „О, лорде, зар овако са заслужним пензионером?“

Кеуш Рај причека да му се дах поврати, па крену лагано узбрдо, све заравни и мотоцикла прислоњеног уз дрво. Звук макине потеря неке од скривених птица у небо, док друге само зјакнуше ка једва видљивом путељку међу храстовима.

Спуштао се брзо, с кацигом одложеном уз бок мотора, удишући ветар и ароме шумских смола. Вијугави пут је водио даље од сфере, у клисуру, па онда горе-доле уз помамљене брзаке. На једној оштрој окуци, оставио је мотоцикл. Било је то високо место, прави видиковац, а и светлости беше преостало таман довољно да осмотри пурпур хоризонта и смарадно зеленило. Извадио је из џепа врећицу што му је Ђанта беше оставио. Лако мигољење на његовом длану готово да му натера сузе.

Ава је седела на пању, лактова ослоњених на гола колена а браде о дланове, с опако дубоком бором што јој се управо отварала на челу. Дима, који се махом вио увис, било је и око њених белих глежњева у танком слоју, али довољно киселом да изазове свраб. Она се, међутим, није обазирала на то. Гледала је у угљенисане греде нетремично, чак и кад јој се мужевни глас спустио у косу:

„Чеверчанци су, изгледа, били у кризи ноћаске?“

Пошто није добио одговор, Кеуш Рај заседе на делић пања који није био под Авом.

Јутро се увелико преливало падином, па су одблесци росе стварали утисак да крчмарица и инжењер седе под смарагдним брдом.

После неког времена, процедила је:
„Муки Мазвокар ће ми дебело платити. Дебело...“

„Тја... Ова несташица нема везе са шверцерима, Ава. На мирадар више не рачунај. Заувек.“

Погледала га је преко левог рамена, подигавши десну обрву и он умало не паде с пања.

„То је немогуће!“ На њеном лицу – неверица, у гласу – дрхтање.

„Могуће, могуће. Нема више мирадара. Последњу количину у свемиру сам ноћас заврљачио у реку. То ти се зове - промена параметара стварности...Ух, ал` је јако сунце од јутрос“, рекавши ово скинуо је наочари за сунце и погурао их уз правилни Авин нос, „Требаће ти док се возимо.“

Мотоцикл се пресијавао у елегантним црним и сребрнастим облицима. Замислила је нешто лепо.



ТРАНСМУТАЦИЈА У ДВАДЕСЕТ ПЕТ СЛИКА

Приказ поетског романа *Пројекат Брандон*, Слободана Шкерковића; Библиотека *Сиџнал*, Everest media, 2015.

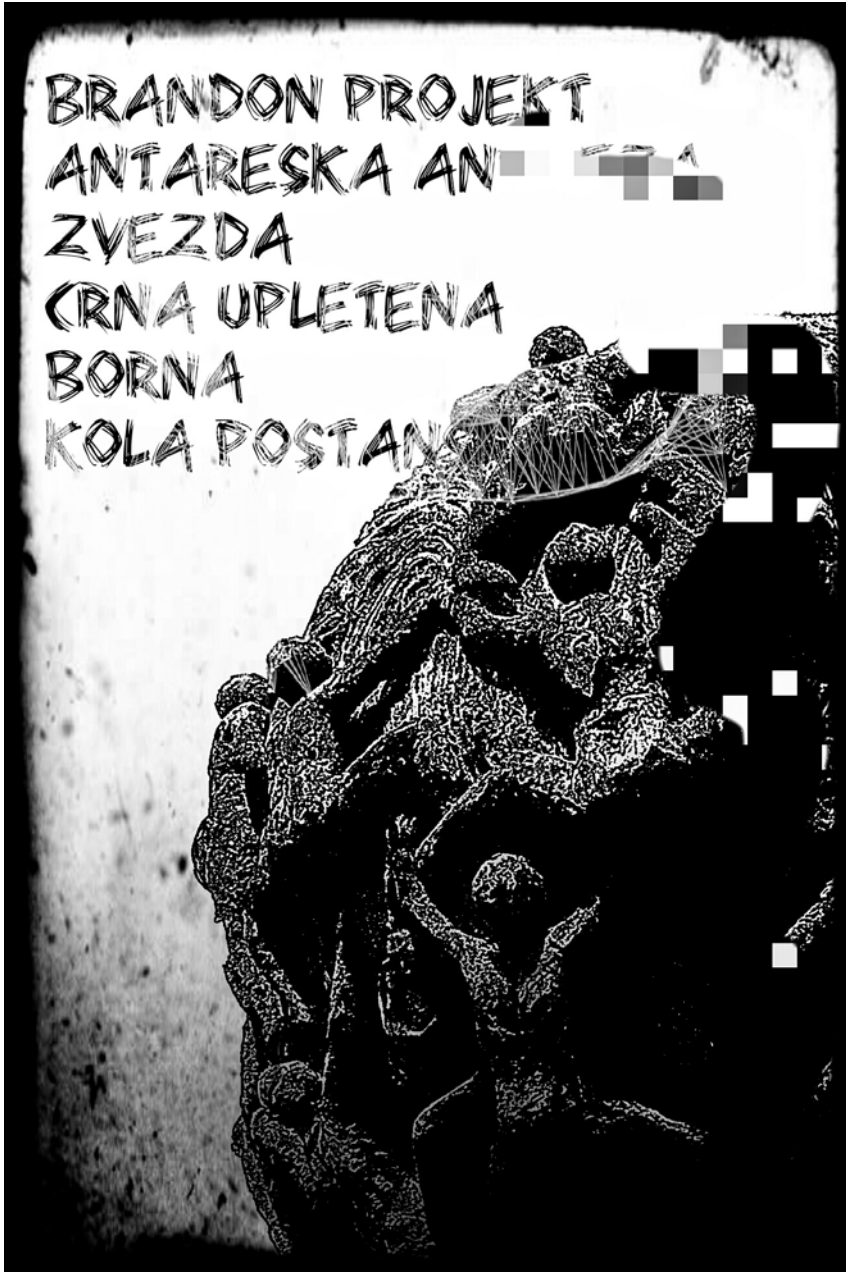
Фон Трир је ономад Антарес засенио планетом Меланхолија доводећи је у колизиони курс према Земљи, а пре мање од године холивудски астронаути Џ. Лоренс и К. Прат прозујаше бесловесно украј Арктуруса. Под зрацима ових двају супер-сјајних звезда у, космичком комшилуку нашег дома, одвија се у књизи Слободана Шкерковића нешто далеко судбоносније: сусрет пустолова Џоа и мистериозног Брандона. Џо, алтер-его песника или, ако хоћете, било кога од нас, тумара живописном Блер-Алфом у потрази за искуством. У маелстрому свемирског пушкарања, набасава на тамно-енергетски морфоид који се одазива на помало прозаично име - Брандон. Уплетени у мрежу изаткану од пробабилизма, неуроперцепције, уметничког надахнућа и честичне физике, наречени двојац улази у динамички дијалог зачињен акционим кавалкадама и камео-наступима специјалних гостију.

Поетски роман је, како и доликује, структуриран слично „траверзерској“ мрежи, што ће рећи флексибилан у функцији творца. Читању ове књиге би се аналогија могла тражити у слушању цеза, Бахових fuga или, можда, веома брзој промени маштовитих телевизијских канала. Важно је, међутим, нагласити да је Шкерковићева верзија/визија мреже (као апотеозе симулираног космоса) многоструко ближа будућој реалности тј. реалној будућности него што је то случај с *мајрицом* браће Ваховски. Брандон је, свакако, извеснији Нео, док Џоу филмског пандана (барем у том естетско-филозофском обрасцу) - и нема.

О језичком богатству Шкерковићеве литературе пуно је пута говорено и писано. И сада су ту неологизми, врцаве сцијентистичке конструкције, сигналистичке антитезе, вињете и хаикуи. Ту су и научно-фантастични омажи, од оних семиналном „Путовању у Звездалију“ Мирољуба Тодоровића до ефектне посвете Симаковом „Граду“. Шкерковић у игру убацује и лица с клупе за резервне играче, обилато мобилишући сопствени имагинаријум дефинисан у романима „Шаманијада“ и „Тамна страна силе“.

Алхемичари су веровали да је база материјалног света тзв. *Prima Materia*, примарна супстанција хаоса која у егзистенцију ступа само ако бива запоседнута формом. Иако је готово сигурно да песнику није на памети било претварање олова у злато, одређена аналогија у Брандоновом покушају да из метафизичког стања трансмутира у хуману форму је с алхемичјом јасна. У завршници, разматраће се и методологија овог процеса, али и дати дугорочна прогноза осветљавањем извесног конфликта космичке и вештачке интелигенције.

Егзистенцијалистичко у уметности Слободана Шкеровића снагу црпи из духовитости и лежерне мудрости, особина удаљених од домаћих културолошких образаца таман колико су далеко Делиблатска пешчара и моћни Арктурус. А, као што се још од времена Гилгамеша зна, нема истинске уметности ако се на страствен начин није забавила мистеријом постојања.



Дејан Богојевић

БЕХУ САМО ЗНАКОВИ

Скрива дан поразбијане зубе
Своја нова 4 чина у настанку
Беху само знакови
Сигнали међувремену
Жене у сагласју ноћних прича
Ж – као жал
П – као преподобни еп
Овај сигнал је слеп
Идемо на др-уги

Господин др-Уги
Обезнањен од сновидног
Цар Тројан има козје уши
Док Краљевић Марко траву пуши
А и даје Шарцу

Излазећи из воде
Воде де де де
Фоке ке ке ке
Млохаве ве ве ве
Декаве ве ве ве
444 поетске жртве
У овој песми остављају траг
Драг Аг
Аг пропламсава
Аг је костур написаног

РИМА РОБОТА

Браво сам рекао
Растуреним басамцима у старој кући
У старој шуми
У комбинацији фонетских там тамова

Солидарност речи
Консолидација поганих слова
И песма ова
Знаковна
Овна без руна дозива

Ро-го-ви Ро-го-ви Ро-го-ви
Ро-го-ви Ро-го-ви Ро-го-ви
Ро-го-ви Ро-го-ви Ро-го-ви
У врећи; шта рећи; слажу се
Као слогови у ваздуху
Као пухови који не мењају имиц

Ја сам оскрнављена РИма без ритМА
Ја сам још једна РОБот играчка
Ја сам рима робота

Гневно А вришти

ТВАР

Да би се освојио простор закрпе треба прескочити. Најделотворније је котрљане те речи испод језика, као језе и потом избацити ван као концентрисану масу рђавих твари. Не застарити. Бити хитар. Дар. Ноћна хука. Сред звука застој. Стој римо! Да попијем вино. Вино врано. Подробно. По-ДОБНО. Учим чељад. Свако је један глас. Гласови се сливају у спев. И прича добија РИТам. Ем је звучна, ем поучна, ем! Једем нар назор. Сокови су црвени. Сокови су слатки. У тој алатки је ствар! Зар???



Giovanni Fontana *Visual Poem*

Душан Стојковић

СНОВНИ СЛОВАР

ЊУХ

Из воде нас катапултирали. Талас о талас – ласо таласасто. Обе-шени о зрак, оватрени жеђу и глађу, гладном жеђи и жедном глађу, приземљени уз човечје рибице и очовечене рептиле, рашчовечене очице просЈака палацавог животТарења. На дЛану Сунца. На укоченој обрви Месеца. Намигивање смрти на сваком реНЕСАНсном раскреченом раскршћу, на сваком закрштеном неб/поскоку. Само њухом опиСпавамо утрНулу анатомију. УТоме проГнану. Атомима затомљену. Само њухом (о)гледамо што се виДети не да. Што седа на оножене бицикле и сечимице, узНосно, леБди на напрслини зРака који поОстаје убога рака сваком удисају. Запети свакој загребаној на свемирском отирачу. Дивље се оњушимо пре него што оберучке и свеношке зазвездимо.

ЊУШКА

Пуно светиште њушки: псећих, магарећих, коњских, (умилних и умивених) мацјих, вучјих (*врайи ми, моје крџице!*), лављих (подгривних), тигричастих, зажирафљених, од тела мајмуна одшрафљених, људских, дечјих, задевојчених, обудовелих, клоновских и овновских, пекарских и лекарских. На избор пробирљивој, несмирљивој, затанцаној деви која траву гази – девојче, враже, дриблери те траже – до поноћи, а од по ноћи мерка газ да опегази сваки малешни завеслај свог срца и подсрца – уморних плетисанки што из руку им се скотрљаше несажвакани снови, плуснуше на под ораховљени откуцаји часовника који је заборавио на сате – оловне, филцане, пепелне – с којима се вија Баковија, те лишен свих казальки, обезвремењен, упростори се у простим бројевима сваке смрти о чивилуке окачене. Од снова журно откачене.

ЊИШТАЊЕ

Као што нашим песницима све често увис пада а на доле се узноси, њиштање празних прозуклих кућа крај самоупаљених индијанских ватри крај којих коло завргавају одоцнеле додоле што ведру кишу не призивају из набреклих помодрелих облачина већ ишту кишу смрти у овом забавишту / заборавишту које свет јесте – свемири се, уширено и спрегнуто/стегнуто истомашно, кезуљећи се тек помољеном јајету смрти. Плахе јаребице, самртнички проклицаји, Ван Гогово растрчало ухо, шестар Дамјана Павловића, девице – луде и мудре – што себе приносе крај гроба Серјошке Јесењина, позоришни двоглед и дамски револвер Владимира будућносног Мајаковског, јесен и мај, неиспеглана жута блуза, цилиндар мишева пун – узалудна њиска су живота у п(р)овлачењу. Ерозија еротизије.

ЊИХАЊЕ

Њихај по њихај – њихајка. (И јавка и хајка.) Пуна усна одумрлих, инвалидних речи, прапораца и грлених модрица. Небо аористом подвучено. Имперфектни водопади у болници. Умоболница отворених прозора како би се аутоматско писање зачиграних облака и облачака, тачака и мрачака, заиграних скелета и грана лета одјесенило и зазимило у теглама препењених урмама које у земљу заривамо. Заобадила се намрешкана смрт што нам сваки прста миг и ногоступај надгледа и премерава. Снежана се са својом рударском трупом губи у узалудним покушајима да одруди зарудело небо. Ово се скаменило над нашим окретима и непокретима: никакве молитве не прима. Курир на прозору. четврти пушкомитраљецац, колонијална Хана, Сава Врачарац, распарена домина, мртве рукавице, Награбусило, мртве јавке, Кафка, Данило/Ноћило затиграли су своју игру. О главу кириловице која се тек предјуче у зорин цик ометодила.

ОГЛЕДАЛО

Шта видим приспем ли у луку сломљеног и ишчашеног, патрљцима руку облепљеног огледала када се заочим у његове катарактичне очи које су скије на Антарктику? Оне (и очи и скије) су се збавиле и одедиле за *шаку зрака и мало беле, јуџарње росе*, остављајући осталима све (пре)остало на част. Усмотрим крхотине својих доживљаја, огриске протутњалих снова: завежљаје који се на леђа упртити не могу, претешке за изморене и ватром прекаљене руке, једрилице које су одбиле да ослушну Љермонтова и наругале му се заклоњене барутним димом, под ушлаканим небом, у Пјатигорском, не прогутавши занебесали метак. Ту лугалицу што некад је хајдучки шетала, онда удовички залелекала, е да би се напокон, на по коња, толико омладостила да јој се ни да детињце човечји дочека не да. Свакоме, по заслуги, веља крушка у грло западне. Не замеди. Не источи.

ОКО

ОкО кО ОктОпОд ОдоОвуд заОкрену ОкОближњОм ОбилазницОм / блазницОм ОнОстранОг и ОтвОренО Обисну се О ОкОвратник

ОцветалОг неба, О



, јер



ОкОлиши пре нО штО

Ослика



ОкО је ОкО смрти ОставиО Оба поГледа и, Орајено, УдавилО се



у

ОблОга ОкОсница.

ОблО Ожилиште.

Оба ОбОжена на ОбОи.

ОкО ничег ништа/вилО.

ОгОлеО ОдОка и ОдОздО и ОдОзгО.

ОдОстраг ОдОјак.

ОкОлОмОтани ОкОлник.

ОсмО ОрО.

ОкО сОкОлОво.

ОДАР

Шиваћа машина рибљих костију, мацјих заноктица, проломских пословица, положена, немарно ненамерно накривљена на праву страну кривосмерно. Портабл сто за сецирање згуран у одарску тмину и сивину којој су раније одације читаве сонетне венце на го камен и његове натеклине смештале. Премештали притом урне препуне посребрене крви, а потом и оловне пиљке и клонуле шиљке забодене у загрцнуте крстове крцате онемелим певачицама и замантијашеним пузавим клизачима по поведици унезверене смрти. Сва су врата поотварана, прозори залепршали, а густа смеша затруднеле смрти пружила се по нашим олисталим ногама, по затрављеним нам плућима, зачиграном срцишту, у себе посуновраћеним очима. Још један ручак на трави крај пресахле реке. Док беседе отичу, речи се даве, слогови кашљуцају, а слова ословљавају оно што ословити се некажњено не сме.

ОМЧА

Сама глава стрелимице ка њој полеће. Вилхелм Тел, после обилног ручка и прочитане књиге која је свих слова и интерпункцијских знакова обезглављена, ако је икада (нико појма нема и када) главу уопште и носила не би ли се ње наносала у празнини коју натрунисмо постојањем праметнутим у непрекидно, задихано чиљење. Уста ништавила не спавају. Увек су – голуждрава – полуодшкринута. Обучена да и обучене и наге усисају колико за цигло један зуб, а јесу – Богу хвала! – крцата зубима, непретројивим, попут коштица којима се на верност заклињемо пре него што се омчом окраватимо и са ољуспане столице хопнемо увис, Сунцу у клецаво наручје.

ПЕПЕО

Клепсидре су изненада распродате и ни до једне – и после даноноћних и ноћнодневних тумарања/тумбарања/умарања/умирања – не приспесмо. Чак су се и из наших снова лоповски иселиле заборавивши притом да ролетне спусте те нам сновни прозори, и без голицљиве снокише, лепршају и лупкају незастајно, правећи промају од које зебу и умиру брзимице они заспали снови што се нису на време основили на властите ноге и шмугнули, када је сновна вода потекла, у шуму, у хајдуке. Али и ако клепсидри нема, руке су нам пуне пепела. Надире на наше носеве. Завејава нас пошто је у углу запуштене гробнице мукло кукурикнуо. Затрпава нам непотребно радозналу душу и сада смо изнутра временици. Но, нико то видети не може. Не зна се када је дан, када ноћ. Нема одговора на уобичајено питање: Колико је сати? Да би се до њега стигло потребно је одпепелити се. Од главе до пете. Од лаве до запете.

ПИСМО

Едгар Алан По га је давно себи замислио да отпошаље. Заборавио је да га на пошту однесе, подвукао га под књигу с ножем расеченим ст/раницама, смео с ума како га је ту ставио да би мистериозни злочин разрешен био и Божја правда се двоструко задовољила. На свим рубовима собе окупљају се и жмиркају по старинарницама и антикварницама препотопских књига напола затворене очи. У самом центру собе на шкрипавом се паркету збира читава колонија ушију кроз које прохујаше сви поклич и наредбе, сви псалми и разроке дидактичне епистоле, ослепеле речи и вртоглаве ономатопеје, бели уздаси и очађавели издаси. Узалудно су раскриљени дланови. На њих глаголи падобранима не слећу. Именице се у запећку кикоћу. Остаје нам само да тетурамо марамом обмотаном празнином. Док непослато писмо не закуца на наша замандаљена врата. На нашу олињалу душу.

ПОГЛЕД

Кад бацим поглед, као да куглу сам хитнуо. *Спојиш као крећен
у сред смрти!* – муцаво М. Павловић рецитије своја ђевања на виру
док оклаве му опако ноге сплићу и наводе га ка *свештим* и *шамним*
јразницима у којима затиче намћорастог С. Пандуровића који *сјајан*
дан ноћно боји харакиријем траве, бубе и звериња, постројавајући у
болничком мирисавом врћу оне што *лејо са ума су сишли*. Са сту-
денца с ведром у рукама поцупкује девојчица ишчекујући да лаконого
момче – не иди, санче пусти! – рибицу чапи. Циц миц! Грудоболни
Стражилово изоколили. Погледуш Негледуш, А о вратнице – коде-
риши, кодериши – обешени вратоломци. *Сви су нам чанци јразни:*
Ал је хладно, ух, ал ми је зима! Кад млидија` живити.

ПУТНИК

Овинаверио си се у таљигама шкрипавим, у рупи и зарупљу ва-
сељене, под су(н)цима што се лоп(а)тају над обезглављеним телима
јер главе су наумиле, и додрумиле, да се гиљотини у брк насмехну:
сеците, соколи, оно што само се одсекло! Труби трубама јерихонским,
а опако ћеш се, гладнице, глава наших начекати. Размозгао те бици-
клиста Жари: *Убрзо смо бели и жена и ја, / Дечкићи ѓа мало и кусну*
и свако ногама луја. А Из угла, Кад човек уснама серуца, / Леђима
окренуј звездама и космичким маглинама, Виткјевич кликну прија-
тељима говнарима: О говнари, друмови панично беже под вашим пос-
панам и трулим табанима. Све куће су се обезгнездиле. Сви претекли
људи протеклом смрћу су зајездили. Само он греде друмом без датума.
Само његовим коњима копита о сунчеве јасле, о месечеве зобнице бију.
Само се смрт самоубилачки осамила.

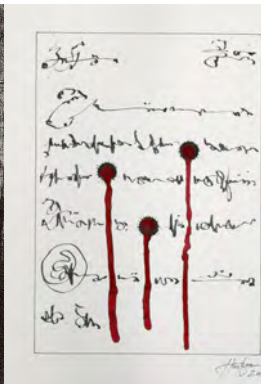
З Х ДАДА ххх

CRAVANRIGAUTVACHÉ

DA<da>da<da>μ¶!»¿Yænj|ϱz2ðøøø-ϑzεξϣ|ωzε-zWzεayYnϭ)ϫA#z̄C̄DADADA



Da<da>da<da>μ¶!»¿Yænj|ϱz2ðøøø-ϑzεξϣ|ωzε-zWzεayYnϭ)ϫA#z̄C̄DADADA



DA*****ДА

И СТУДИЈА И АНТОЛОГИЈА

Досад су написане и одбрањене три докторске дисертације о сигнализму. Прва је била *Сиџнализам српска неовангарда*¹ Јулијана Корнхаузера. Следио је *Сиџнализам (Генеза, њоеџика и умејничка ѓракса)*² Живана Живковића. Потом, *Авангарда, неоавангарда и сиџнализам*³ Миливоја Павловића. У припреми је и четврта. На Филозофском факултету у Новом Саду, код професора Гојка Тешића, на дисертацији *Есџеџика сиџнализма* ради Иван Штерлеман.⁴

Наумни смо да се задржимо на дисертацији / књизи Живана Живковића (1952–1996) пошто је она, по нашем суду, једнако као и по мишљењу Тање Ивановић⁵, и “дан дањи најкохерентнији и најинформантнији текст о сигнализму”.

Живковић је, сем књиге о којој пишемо, аутор још девет књига од којих су се две појавиле постхумно.⁶ О сигнализму и самом Мирољубу Тодоровићу и његовим књигама написао је велики број текстова који су штампани у часописима и књигама од којих су многи инкорпорирани у његову докторску дисертацију.⁷ Ова је, у неку руку, заправо, на

- 1 На пољском је књига штампана у Кракову 1981. Бисерка Рајчић ју је превела и штампала у нишкој Просвети 1998. године.
- 2 „Вук Караџић“, Параћин, 1994.
- 3 Просвета, Београд, 2002. Претходиле су јој књиге које су биле припремна радња за њу: Свет у сигналима: прилог летопису сигнализма, Прометеј, Нови Сад, 1996. и Кључеви сигналистичке поезике (Звездана синтакса Мирољуба Тодоровића), Просвета, Београд, 1999.
- 4 Једнако вредна као и споменути докторати је и студија „Поетички инжењеринг Мирољуба Тодоровића“ у књизи Ивана Негришорца, Легитимација за бескућнике: српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 1996, стр. 45–143.
- 5 Тања Ивановић, Три докторске дисертације о сигнализму или Како сам почела да разумевам сигнализам, Пројекат Растко, објављено 28. 3. 2008.
- 6 Орбите сигнализма, Новела, Београд, 1985; Изазови авангарде, Ново дело, Београд, 1986; Седми печат: критички записи, Књижевна заједница, Нови Сад, 1988; Сведочанства о авангарди, Драганић, Земун, 1992; Реч и смисао, „Мирослав“, Земун, 1995; Од речи до знака, Сигнал, Беорама, Београд, 1996; Гост са Истока: огледи о хаику поезији, Просвета, Ниш, 1996; Небески звоник (поезија), Сигнал, Београд, 1998. и Са страница „Детињства“, Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2000.
- 7 „Сигнализам данас и овде“ (о књизи Алгол), Летопис Матице српске, 1 (1982), стр. 187–189; „Простори поетског“ (о књизи Textum), Венац, 9 (1982), стр. 19–20; „Поезија и акција“ (о књизи Чорба од мозга), Књижевна реч, 209 (1983), стр. 12–13; „Chinese erotism Мирољуба Тодоровића“, Поља, 300 (1984), стр. 109–110; „Сигнализам – драж заумног“, Борба, бр. 3–4, март 1984, стр. 16; „Гејак гланца гуљарке“, Венац, 3 (1984), стр. 15; „Сигналистичка поезија – нова песничка авангарда“, Књижевност и језик, г. XXXI, 1 (1984), стр. 1–11; „Mail-art – уметност комуникације“, Зборник радова Педагошке академије за образовање васпитача, 8 (1984), стр. 89–101; „Шатровачка поезија Мирољуба Тодоровића“, Зборник радова Педагошке академије за образовање васпитача, 9 (1985), стр. 103–115; „Сигнализам и светска критичка мисао“ (о књизи Миодрага Шијаковића Сигнализам у свету), Поља, 312/313 (1985), стр. 101; „Корак ка извору

прави начин организована и укомпонована, серија раније објављених његових прилога о сигнализму уопште и Мирољубу Тодоровићу посебно, а Живковић је био убедљиво најагилнији и најкомпетентнији пратилац и тумач свега што се у сигнализму – тада невероватно живом и гибљивом уметничком покрету – збивало.

ствари (о књизи Дан на девичњаку)“, Летопис Матице српске, 12 (1985), стр. 796–799; „Visible language“, Relations, 4 (1985), 83–86; „Против петог точка“ (о књизи Штеп за шумидере), у Ж. Живковић, Орбите сигнализма, Новела, Београд, 1985, стр. 37–40; „Сигнализам и књижевна критика“ у Ж. Живковић, Орбите сигнализма, стр. 108–123; „Сигналистички метајезик“, Багдала, 322/323 (1986), стр. 14–16; „Сигналистичка поезија Љубише Јоцића“, Зборник радова Педагошке академије за образовање васпитача, 10 (1986), стр. 87–98; „Анатомија анатемисања авангарде“. Предговор књизи Певци са Бајлон-сквера Мирољуба Тодоровића, Ново дело, Београд, 1986, стр. 7–19; „Иронија и поезија“ (о збирци Нокаут), Савременик, Н. с, 1/2 (1986), стр. 163–166; „Компјутер и математика у песничкој пракси Мирољуба Тодоровића“, Зборник радова Педагошке академије за образовање васпитача, 11 (1987), стр. 73–88; „Лирски кругови Мирољуба Тодоровића“. Предговор књизи Поново уздахујем Росинанта Мирољуба Тодоровића, Арион, Београд, 1987, стр. 7–32; „Видљиви језик“ (о збирци Дан на девичњаку), Ревивија, Осиек, 10 (1987), стр. 804–807; „Љубише Јоцића огледи о сигнализму“, Мостови, Пљевља, 100 (1988), стр. 47–55; „Сигналистичка сцијентистичка поезија и њој сродне сигналистичке врсте“, Зборник радова Педагошке академије за образовање васпитача, 12 (1988), стр. 75–86; „Вербално и визуелно“ (о књизи Заћутим језа, језик, језгро), Стварање, 2 (1988), стр. 182–184; „Мешање живог песка“ (о књизи Белоушка пошје кишницу), Савременик, н. с., 9/10 (1988), стр. 275–280; „Стохастичка сигналистичка поезија“, Поља, XXXV, 363/364 (1989), стр. 229–232; „Жанрови у сигнализму“, Књижевни родови и врсте – теорија и историја III, Годишњак Института за књижевност и уметност, Београд, 1989, стр. 2–49; „Избор из савремене светске визуелне поезије“, Летопис Матице српске, 7/8 (1989), стр. 111–114; „Дијалог са митским и историјским“ (о књизи Видов дан), Домети, 59 (1989), стр. 98–103; „Апејронистичка поезија“, Савременик, н.с, 1/2/3 (1990), стр. 208–227; „Сцијентистичко-стохастички хаику Мирољуба Тодоровића“, Књижевност и језик, XXXVII (1990), стр. 367–376; „Сведочења о авангарди“ (о књизи Дневник о авангарди), Летопис Матице српске, 1 (1991), стр. 149–151; „Скица за портрет Мирољуба Тодоровића“, Домети, XVIII, 85 (1991), стр. 74–81; „Mail-art у сигнализму“, Руковет, XXXVII, 4/5 (1991), стр. 342–356; „Поетика сигнализма“, Стремљење, XXXI, 8/9 (1991), стр. 75–86; „Планински пејсажи, зими“ (о књизи Златибор), Багдала, 382/383 (1991), стр. 32; „Компјутерска поезија“, Поља, XXXVII, 394 (1991), стр. 490–492; „Визуелна, гестуална и објектна поезија“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XXXIX, 3 (1991); „Компјутерска поезија II“, Поља, XXXVIII, 395/396 (1992), стр. 35–36; „Генеза сигнализма“, Свеске, IV, 11 (1992), стр. 136–150; „Сигнал и гласови“ (о књизи Дишем. Говорим), Свеске, V, 15 (1992), стр. 71–76. и у Ж. Живковић, Од речи до знака, Сигнал, Беорама, Београд, 1996, стр. 32–36; „Сигналистичка надграматика“ (о књизи Ослобођени језик), Стремљење, XXXIII, 6/7/8 (1993), стр. 201–205. и у Ж. Живковић, Од речи до знака, стр. 37–41; Поговор књизи Мирољуба Тодоровића Гласна гаталинка, Просвета, Ниш, 1994, стр. 83–102; „Љубише Јоцића огледи о сигнализму“; предговор књизи Љубише Јоцића Огледи по сигнализму, „Мирослав“, Београд, 1994, стр. 3–14; „Шатровачка хаику поезија Мирољуба Тодоровића“, одломак, Збиља, I, 8/9, 15. 12. 1994, стр. 26; „Четврт века сигнализма“, Сигнал, 10 (1995), стр. 23–28. и Ж. Живковић, Од речи до знака, стр. 14–18; „Прилози за поезику сигнализма“ (о књизи Ка извору ствари), Повеља, н.с., XXV, 4 (1995), стр. 82–85, Књижевност, 3 / 4 (1997), стр. 565–569. и Ж. Живковић, Од речи до знака, стр. 58–60; „Од речи до знака (о стваралачком опусу Мирољуба Тодоровића у периоду 1991–1995)“, Савременик 38/39/40 (1996), стр. 52–68. и Ж. Живковић, Од речи до знака, стр. 61–74; „Игра и језик. Предговор књизи изабраних шатровачких песама Мирољуба Тодоровића Гејак гланца гуљарке“, Живан Живковић, Од речи до знака, стр. 56–57; „Антологија Mail-arta (о изложби Андреја Тишме `Природа даје Nature gives` у Сомбору 1992)“, Домети, 70/71 (1992), стр. 103–107. и Ж. Живковић, Од речи до знака, 22–25; „Хаику поезија Мирољуба Тодоровића“, Ж. Живковић, Гост са Истока, Просвета, Ниш, 1996, стр. 81–98; „Шатровачка хаику поезија Мирољуба Тодоровића“, Ж. Живковић, Гост са Истока, стр. 163–179. и „Вербални и ликовни елементи у поезији сигнализма“, Интердисциплинарне теорије књижевности – Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, годишњак XIX, серија ц: Теорија историје, Београд, 2001, стр. 303–307.

О њему се и за живота писало веома мало. После смрти готово нимало.⁸ Сасвим незаслужено као да је заборављен сасвим. Вредност његових радова, посебно оних о сигнализму, али не само њих, не дозвољава да они буду заобиђени када се новији проучаваоци књижевности сусретну са неком темом и неким делом о којима је он већ изрекао свој јасан, прецизан и научно промишљен суд.

*Сигнализам (Генеза, ѿоеѿика и умеѿничка ѿракса)*⁹ троделна је књига која објашњава три ствари које су се нашле као одреднице теме: генезу сигнализма, његову поетику и његову уметничку праксу.

Сигнализам се указује као особени настављач свега онога што је стваралачки преживело доба „херојског“ модернизма и његову смрт. Из њега он баштини само оно што је стваралачки преживело, али га прилагођава својој поетици која је сасвим кохерентна и иновативна, усмерена ка другим (планетарним) просторима који раније авангардисте нису заокупљали – ако уопште и јесу – у толикој мери. Свака авангарда јесте, пре свега, негација традиције. Но, постоји несумњиво и *ѿрадиѿија аванѿарѿе* и сваки нови авангардни покрет не може се понашати као да се у њу, макар делимично, не укључује.¹⁰ По Живковићу, најјача веза сигнализма са ранијом авангардом била би интернационални карактер часописа *Сиѿнал*, налик на исти такав карактер који су код нас у доба историјске авангарде поседовали Миѿићев *Зенѿиѿ*, *Даѿа-Танк* и *Dada-Jazz* Драгана Алексића и – додајемо – надреалистички часописи у којима су се прилози француских надреалиста појављивали не ретко по први пут и у оригиналу. Заједничке тежње раније авангарде и сигнализма биле би, по нашем теоретичару, осим споменутог, и космополитизам, визуелизација језика, антитрадиционализам, антимиѿетизам, експеримент, заговарање поетике „ружног“,

8 Поред њему посвећеног Годишњака катедре за српску књижевност са југословенским књижевностима, Филолошки факултет у Београду, 2006, издвајамо текстове Милослава Шуѿића „Једна значајна монографија о сигнализму“, *Сигнал*, 11/12 (1996), Марка Иконића „Сигнализам у токовима неоавангарде“, *Сигнал*, 11/12 (1996), Јована Пејчића „научноистраживачки опус Живана Живковића“, *Сигнал*, 15/16/17 (1997) и Мирољуба Тодоровића „Подршка за нове стваралачке продоре“, *Књижевне новине*, 944/945 (1997).

9 Докторска дисертација је одбрањена на Филолошком факултету у Београду 29. априла 1991. године пред Комисијом коју су чинили: проф. др Слободан Ж. Марковић, проф. др. Мате Лончар и проф. др. Сретен Петровић.

10 Везе сигнализма са историјском авангардом уочавају и његови проучаваоци. Тако, на пример, Влада Стојиљковић, у тексту „Сигнализам као авангардни покрет“, објављеном у *Корацима* (XI, 1–2/1976, 29), сматра визуелну поезију „наставком“ хиѿероглифа, оријенталних писама, барокне калиграфије, Аполинерових Калиграма, даданстичких колажа, слика Паула Клеа (заборављајући да припомене како је и у антици, и грчкој и римској, било *carmina figurata*). Милош И. Бандић је, у тексту „Сигнализам: Стил и статус“ (у *Сигнализам авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984, стр. 6), знатно обазривији. По њему, сигнализам се разликује од покрета који му претходе јер „није насртљиво офанзиван, негаторски, агресиван или бучан и разбарушен, анархичан, запаљив“ и он има „своју разрађену поетику“, многобројне манифесте, манифестације, билтене, каталоге, књиге које га сасвим јасно међе.

„разлагање језичких (синтаксичких) јединица на `ситније` честице“, хумористичко-пародистички однос према стварности, графичко и типографско обликовање текста, колаж и монтажа, коришћење медија масовних комуникација (сигналисти и за компјутером посежу) за конструисање уметничког текста и лудизам као „примарно обликотворно начело“.¹¹ Појава страних авангардиста у *Сиџналу* условљена је *шех-нолошком ером* у којој смо се обрели, а о њој и уметничком одазиву сигнализма на њу пишу у значајном свом теоријском тексту датом у облику теза „Неке поставке сигнализма“¹² Љубиша Јоцић и Мирољуб Тодоровић. Сам Тодоровић је негирао постојање било каквих веза између сигнализма и надреализма, признао оне које постоје када је о футуризму и, посебно, дадаизму реч, а овако је окарактерисао позицију сигнализма унутар њему савремених авангардних покрета из шездесетих и седамдесетих година прошлога века: „Наш покрет се у односу на конкретну, визуелну, летристичку и спацијалну поезију показује као комплекснији, обухватнији, са широком лепезом деловања, што подразумева и сложенији истраживачки инструментариј. С друге стране и амбиције сигнализма су, у односу на то што су желе ове струје, знатно веће, не само револуционисање поезије, или литературе, већ радикални захвати у свим областима уметности и човековог живљења, примерени новој планетарној цивилизацији.“¹³

Формирању сигналистичког покрета претходила су два манифеста, „Манифест песничке науке“ (1968) и „Манифест сигнализма (Regulae poesis)“ (1969) Мирољуба Тодоровића којем је следио трећи – „Сигнализам“ (1970) који „садржајно продубљује поставке из претходних двају“.¹⁴ Но, манифестима је претходила сигналистичка поезија. Овај покрет није био најпре поетички зацртан па тек онда и песнички реализован, већ савим обрнуто: поезија је манифесте призвала. Нови полет сигнализму, и на песничком и на теоријском плану, даје Љубиша Јоцић који му се прикључио 1975. године и био веома делатан све до своје смрти три године потом. Сигналистичко гласило *Сиџнал*, замишљено као тромесечник, нередовно излази од 1970. до 1973. године.¹⁵

11 в. Живан Живковић, Сигнализам, стр. 20.

12 Кораџи, XI, 1–2/1976, 35–38.

13 Мирољуб Тодоровић, „Однос сигнализма према другим авангардним покретима“, у М. Тодоровић, Дневник авангарде, Графопублик, Београд, 1990, стр. 20–21.

14 Живан Живановић, Сигнализам, стр. 23.

15 Ево списка његових сарадника: Раул Хаузман, Аугусто де Кампос, Клементе Падин, Микеле Перфети, Ханс Клавин, Ђулија Николаи, Адријано Спатола, Јиржи Валох, Ариго Лора Тотино, Жилијен Блен, Ж. Ф. Бори, Жан Клод Моано, Јохан Герц, Саренко, Уго Карега, Еуђенио Мичини и Пол де Вре, од страних, а од домаћих, поред Мирољуба Тодоровића, Биљана Томић, Зоран Поповић, Слободан Вукановић, Бранко Андрић, Марина Абрамовић, Славко Матковић, Золтан Мађар, Богданка Познановић, Добривоје Јевтић, Неша Париповић, Влада Стојиљковић и Тамара Јанковић.

У својој докторској дисертацији пољски југославист песник Јулијан Корнхаузер је тврдио како је Тодоровићева збирка *Планети́а* заправо „први и прави манифест сигнализма“. Живковић то одбацује, уз напомену како је у питању књига поетских а не метапоетских текстова којих у њој има само спорадично. Сва три споменута манифеста односила су се на прву фазу сигнализма, његову протофазу – сцијентизам. Манифестом ће касније Мирољуб Тодоровић „прогласити“ и свој текст „Фрагменти о сигнализму“ (такав „наслов“ имају и многи други Тодоровићев текстови) који доноси девет кратких фрагмената о апејронистичкој поезији.¹⁶ И „Неке поставке сигнализма“ (1975) Мирољуба Тодоровића и Љубише Јоцића могле би да „прођу“ као манифест. О свим овим манифестима Живан Живковић подноси критичарски рачун.

Тања Ивановић бележи: „Његово (Живковићево – Д. С.) одређивање жанрова у сигнализму (без обзира на чињеницу да се сигналистичка дела махом жанровски преплићу), до дана данашњег јесте најјаснија научна интерпретација развоја, појавних облика и суштине овог покрета.“ Живковић разликује – и пише детаљно о сваком – следеће жанрове: сигналистичка сцијентистичка поезија, феноменолошка, технолошка и ready-made поезија, стохастичка поезија, апејронистичка поезија, компјутерска поезија, пермутациона (варијациона) и статистичка поезија, шатровачка поезија, хаику, визуелна, гестуална и објект поезија и mail-art.

Прва фаза сигнализма – сцијентизам – изазвала је праву буру. Покрет је, по Живковићу очекивано, али сасвим промашено, био изједначен са „машинизацијом“ поезије, својен на визуелну и компјутерску поезију, иако су и тој у првој фази сигналистичког деловања написане и занимљиве и значајне вербалне песме. Дејв Оз је тврдио како је сигнализам подједнако и поезија и наука.¹⁷ Мирољуб Тодоровић сцијентизам види као „куну антиромантизма у поезији, негацију субјективног и субјективистичког, поетике засноване на искључивости емоција и емотивних стања“.¹⁸ Сцијентистичка песма би се могла, термином Пјера Гарнијеа, означити као *семантичка*. Уз Тодоровића (његове сцијентистичке збирке су: *Планети́а*, *Пушовање у Звездалију*, *Textum* и поједини циклуси из *Нокаути́а*, *Киберна* и *Поклон-џакеи́а*) кључни песници овакве поезије су Слободан Павићевић и Слободан Вукановић. Сцијентистичке песме имају и Бранко Андрић и, посебно, Спасоје Влајић. Пошто је извршио кратку анализу сцијентистичких збирки и појединих песама из њих, Живковић закључује: „Ова поезија означила је утемељење сигнализма као авангардног покрета и

16 Књижевност, XLIV, 1–2/1989, 218–219.

17 Дејв Оз, „Шта је сигнализам?“, у Сигнализам у свету, приредио Миодраг Б. Шијаковић, Београдска књига, Београд, 1984, стр. 72–74.

18 Мирољуб Тодоровић, „Манифест песничке науке (ПОЕЗИЈА – НАУКА)“, у М. Тодоровић, Сигнализам, Градина, Ниш, 1979, стр. 64.

песничког концепта који је имао амбиције да револуционише савремено песништво упућујући га на беспоговорно трагање за новим *изразом* и на ослушкивање наше технолошко-кибернетичке стварности, тј. одвраћајући га од овешталних поетика неоромантизма и неосимболизма, чији је крај означио – на упечатљив начин – Бранко Миљковић. [...] Као песничка оријентација и у програмима прокламована као поетика *suī generis*, сцијентистичка поезија се није угасила него се трансформисала у феноменолошку, односно, у технолошку и нађену поезију. [...] Стохастичка (а нарочито алеаторна) поезија блиска је комплексу сцијентистичко-феноменолошко-технолошке и нађене поезије, и главни `удар` који је сигнализам извршио на плану језика и поетске тематике у српском песништву седамдесетих година – догодио се управо захваљујући овим песничким врстама.¹⁹

Феноменолошка, технолошка и *ready-made* поезија су Живковићу „својеврсни деривати сигналистичке сцијентистичке поезије.“²⁰ У њима „*сīвари ће саме ѓоворићи*“.²¹ Јулијан Корнхаузер их је све, без довољно разлога, сврстао у стохастичку поезију. Пољски југослависта је, међутим, у праву када пише да су феноменолошка и стохастичка поезија „намерно антикњижевне“ и да одбацују уметност која је масама намењена. Тодоровић је своје погледе на феноменолошку поезију изложио у есеју „Феноменологија бића и ствари“.²² Феноменолошке су му песме из збирке *Поклон-йакей* (1972), феноменолошко-технолошки циклуси „Купујте само сигналистичку поезију“ и „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу“²³ из збирке *Свиња је одличан йливач* (1971), а *ready-made* поезији припадају циклуси „Нокаут“ истоимене збирке (1984) и „Вештачко дисање“ и „Трбобоља“ из *Чорбе од мозга* (1982). Укратко су осмотрене песме Слободана Павићевића и Славка М. Павићевића које припадају овим врстама сигналистичке поезије. Ванредне песме овог типа написао је Љубиша Јоцић, а „технологијом“ њихова писања служила се читава серија српских авангардиста – било да су краткотрајно припадали сигнализму или да су тврдили како са њим никакве везе немају.²⁴ Живковић бележи како Јоцић, као и увек раније, и у сигнализму када му се отворена срца прикључио даје целога себе, „продужавајући“ – ако икога уопште и продужава – само самога себе: „Дуги, ритмички организовани, стихови Љубише Јоцића по начину како се појединачни искази асоцијативно повезују у целину

19 Живан Живковић, Сигнализам, стр. 75.

20 Исто, стр. 109.

21 Исто

22 Мирољуб Тодоровић, Поклон-пакет, Београд, 1972, стр. 10.

23 Многе песме ових циклуса су антологијске. Ценио их је као оне које спадају у најхуморније које савремена српска поезија уопште има Миодраг Павловић.

24 На пример, Вујица Решин Туцић, Војислав Деспотов, Милорад Грујић, Јудита Шалго, Каталин Ладик, Јован Дујовић, Зоран Вуковић и др. Дакле, читава наша – како су је окрестили њени тумачи – тзв. „поезија промене“.

ове необичне прозодије, подсећају на неостварени у потпуности надреалистички сан о *конџинуираном* или *ауџомаџском џисању*.²⁵ Као што се од Тодоровића „позајмљивало“, чинило се то и када је у питању била поезија Љубише Јоџића. Оно што је у делима неких наших авангардиста било проглашено за најсуштаственију авангарду, било је присутно у његовим песмама из којих је уграбљено.

Мирољуб Тодоровић ставља знак једнакости између стохастичке и алеаторне поезије због онога што је у њима суштинско: „нека врста демијуршке тежње за алогичном синтезом неспојивих потпуно супротних и супротстављених елемената реалног света“.²⁶ Реченица се у овим песмама развија општрим *кубисџичким резовима*. Иначе, стохастичке су песме циклуса „Коџиц-Љељен“ (*Градина*, 1969), циклуса „Ожилиште“ (1967) збирке *Инсекџи на слеџоочници* (1978), *Пуџовање у Звездалију* (1969), циклус „Поново узјахујем Росинанта“ збирке *Телезур за џракање* (1977), циклус „Луномер II“ (1969/70) збирке *Алџол* (1980), *Свиња је огличан џливач* (1971), циклус „Рецепт за запаљење јетре“ збирке *Куберно* (1970), *Нокаџи* (1984), циклус „Хитно свеже рибе“ збирке *Chinese erotism* (1983). Тешко се могу разграничити стохастичка и алеаторна поезија (у другој доминира језик свакодневне комуникације, штампе, реклама, мас-медија), не само зато што их је критика „поклапала“ термином статистичка поезија, а сам песник такође нивелисао њихове разлике. Јулијан Корнхаузер је отишао корак даље. За њега су све песме Тодоровићеве „реализоване језиком“ стохастичке: и алеаторне, и феноменолошке, и компјутерске, чак и оне писане шатровачким говором. Миливоју Павловићу, међутим, шатровачка и стохастичка поезија нису истоветне, већ „стоје на сасвим супротним половима разуђене сигналистичке поезије“.²⁷ Живковић пише: „Поезија Мирољуба Тодоровића, стохастичка пре свега, затим, алеаторна, била је погубнија за језик традиционалне поезије него компјутерска – не зато што ју је Тодоровић нешто раније објављивао и што је објављује још увек, него зато што су њени *захваџи* у језик били *дубоки*, а песничка остварења *високе вредносџи*, тако да су поетички принципи ове поезије интензивно деловали у српском песништву с краја шездесетих и током седамдесетих година.“²⁸ Елементи стохастичке поезије присутни су и у песничким опусима Љубише Јоџића и Миодрага Шуваковића.

Апејронистичка поезија која се појављује са збирком *Белоушка џоџије кишници* (1988) добила је име по апејрону а „Апејрон (стваралачки хаос), кључни је елемент сигналистичке поетике. Разумевање

25 Живан Живковић, *Сигнализам*, 118.

26 Мирољуб Тодоровић, „Фрагменти о сигнализму“, у *Сигнализам авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984, стр. 31–32.

27 Миливоје Павловић, „Сигнализам – југословенски стваралачки покрет“, *Ток*, XX, 13–14/1985–1986, стр. 7.

28 Живан Живковић, *Сигнализам*, стр. 131.

естетског значења апејрона истовремено нам указује и на значај концепта стваралачке игре (лудизма) у сигналистичкој уметничкој (поетичкој) пракси.²⁹ Одликују је: лудички елементи, асоцијативност, ироничне, алузивне и хуморне интонације израза, гротескна слика света, „говорење о нечем“ најчешће у трећем лицу, мада су присутни и прво и друго говорно лице, као и у првој – сцијентистичкој фази – приметно присуство неологизама, једнако и архаизама, метафоризација језика (нема је у стохастичкој поезији), метапоетски пасажии, цитатност, фразе на страним језицима, очуђење, појачана учесталост ономатопеја, алитерација и асонанци. Уводи се тачка као интерпункцијски знак који ломи стихове и песму. Пошто је свака песма песма-колаж, потребно је приликом читања изнаћи *речи* – *мајице* које доминирају а да не морају притом да буду и најучесталије. Живковић као апејронистичку издваја и збирку *Девичанска Византија*.³⁰

Компјутерска поезија изазвала је прави шок и навела наше истакнуте критичаре из времена њеног појављивања (Зорана Мишића, Ели Финција, Богдана А. Поповића, Предрага Протића, Милана Комненића, Слободана Ракитића, Миодрага Перишића, Јасмину Лукић) да читаву Тодоровићеву поезију (и стохастичку, алеаторну, пермутациону, варијациону, статистичку, као и ону стварану уз „помоћ“ математике) прогласе компјутерском и визуелном, те, аутоматски, мање вредном и занемарљивом у контексту тадашње наше поезије и да је заобиђу када се складању антологија посвете.³¹ „Чисто“ компјутерске песме (без икаквих интервенција аутора, о којима је он, иначе, када их је вршио, подносио чист рачун у напоменама које су их пратиле) биле су само „Само као свиња“ из збирке *Kyberno* (1970) и компјутерска песма „С резанцима свакако“, објављена у *Алголу* (1980). У дисертацији Живковић пише како је, у коликој мери и са каквим накнадним интервенцијама, Тодоровић користио Звездозор, Сигнатвор и Дигитални компјутер при стварању својих песама.

Пермутациона (варијациона) поезија „заснива се на математичком исцрпљивању могућих спојева неколико речи, и по методу којим се служи, подсећа на компјутерску, али се у њој рачунари не користе“.³² Такве песме налазимо у *Алголу* (1980) и *Сћејенишију* (1971). Мали је број статистичких песама. У њих спадају, по Тодоровићевој дефиницији, оне које су настале „применом ванмашинске математичке

29 Мирољуб Тодоровић, „Фрагменти о сигнализму“, Књижевност, XLIV, 1–2/1989, стр. 218–219.

30 У време писања Живковићеве дисертације била је у штампи. У касној фази свога певања Тодоровић је испевао велики број – читаву серију збирки – апејронистичких песама и оне су збрране у два изборника његових песама (други је, уз прегршт додатих песама, поновљени први): Глад за неизговорљивим (2010) и Ловац магновења (2015).

31 Свој полемички обрачун са њима Тодоровић је извео у књизи Певци са Бајлонсквера, Ново дело, Београд, 1986.

32 Живан Живковић, Сигнализам, стр. 194.

креације на некомпјутерски језички материјал“.³³ Математичко у овој поезији су примена неких општих начела теорије вероватноће и математичких табела случајних бројева.

Мирољуб Тодоровић уводи шатровачку поезију у српску поезију. Чини то најпре неколиким песмама из *Куберна* (1970), а потом збиркама *Гејак ѓланца ѓуљарке* (1974), *Телезур за ѓракање* (1977) и *Чорба од мозга* (1982).³⁴ Шатровачки говор преплавиће и две једине његове полемичке књиге: *Шїей за шуминдере* (1984) и *Певци са Бајлонсквера* (1986), а њиме ће бити испевани и неколики циклуси хаику поезије. Живковић даје мини-анализу / историјат проучавања шатро језика у нашој лингвистици указујући на појаву неколиких речника овога говора. Пошто је Тодоровићу језик био „основни `медијум` песме“³⁵, сасвим очекиван је био и његов „сусрет“ са шатровачким говором.³⁶ Своје погледе на њега Тодоровић је изложио у тексту „О шатровачком језику“, штампаном у првој његовој збирци шатровачке лирике – *Гејак ѓланца ѓуљарке*. Његову шатровачку поезију треба, по Живковићу, „разумевати и као социјалну ѓоезију sui generis“.³⁷ Она има „непорециво наглашени морални смисао“.³⁸ Крупан је превид Јулијана Корнхаузера који је у стохастичку поезију смешта. Несумњив је њен атак на традиционалну поезију, посебно језик којим се ова служи. Живковић се слаже са „описом“ ове поезије који нуди Миливоје Павловић по којем се у њој „препознаје градски, урбани миље са својим негативним јунацима и социјалном потком. [...] Не атакује се на смисао, на значење, не разбија се слика света као у стохастичкој поезији, напротив, даје се веома пластична, и конкретна, метафорички незамућена, слика велеградског подземља и полусвета. С те стране нам се чини да шатровачка и стохастичка поезија, не само да нису истоветне, како тврди Корнхаузер, већ да стоје на сасвим супротним половима разуђене сигналистичке поезије.“³⁹

Иако на први поглед хаику, као сасвим традиционална песничка врста, никакве везе са сигнализмом не може имати, Мирољуб Тодоровић је то успешно демантовао. Првих његових педесетак хаику песама обрело се у *Textumi* (1981). Потом су се појавиле збирке *Злаѓибор* (1990) и *Радосно рже Рзав* (1990), којима можемо прикључити и неколико циклуса хаику песама написаних шатровачким говором. Може се говорити о трима „врстама“ Тодоровићевих хаику песама: сцијентистичкој/стохастичкој, стандардној и шатровачкој. У *Textumi*

33 Мирољуб Тодоровић, „Сигнализам“, Сигнал, Београд, 1970..

34 Све Тодоровићеве шатровачке песме – и оне касније настале – биће збрране у књизи Електрична столица, Просвета, Београд, 1998.

35 Живан Живковић, Сигнализам, стр. 207.

36 Овај ће касније „освојити“ и Тодоровићеве приче и романе.

37 Живан Живковић, Сигнализам, стр. 218.

38 Исто, 219.

39 Миливоје Павловић, наведено дело, стр. 7.

налазимо и хаикуе који су „умонтирани“ у визуелне песме. Све одлике шатровачког говора о којима пише Драгослав Андрић у предговору свом *Двосмерном речнику српског жаргона и жаргона сродних речи и израза* (1976): асоцијативност, тајновитост, двострука игра садржине и форме, пејоративност, иронија и сарказам, надреалистичност, парадокс, сликовитост, контрасти и хиперболичност, као и оне које им придодaje, у предговору свог речника *Шайра, рјечник шайровачког говора* (1981) Томислав Сабљак: антисентименталност, грубост, окрутност, претераност, погрдност и нестрпљивост у тону – могу се изнаћи и у Тодоровићевим делима написаним шатровачким говором. Живан Живковић, који има обимну и драгоцену књигу посвећену хаику поезији – *Госи са Исиока* (Просвета, Ниш, 1996), врши прецизну и исцрпну анализу Тодоровићевих хаику стихова.

Детаљно је описан и тренутак у којем се обелодањују Тодоровићева визуелна, гестуална и објект – поезија. Споменуте су неколике стране антологије визуелне и конкретне поезије, Тодоровићеве *Анџологија сигналистичке поезије* (*Сигнал*, бр. 4–5) и *Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија* (*Дело*, XXI, март 1975). До визуелних песама пристиже се различитим поступцима. У игри су цртеж, често комбинован с другим елементима, реализован – на пример – на новинском материјалу, комбинација цртежа и текста, стрип, коришћење писаће машине, употреба словних, бројних знакова, хемијских и математичких формула, колаж (најприсутнија „техника“). Велики број сигналиста „написао“ је визуелне сонете. Мирољуб Тодоровић је творац фонета. Његови колажи се препознају „по специфичној употреби пресечених слова и њиховом уграђивању у целину визуелне композиције“.⁴⁰

Драгоцени саставни део Живковићеве дисертације права је, и изврсна, антологија сигналистичке поезије. У њој је доминантна фигура, очекивано, Мирољуб Тодоровић који је заступљен са више од шездесетак прилога. Тако, заправо, добијамо праву антологију Тодоровићеве визуелне поезије. Уз њу ту је још једна антологија у којој је присутан један од значајних старих дадаиста – Раул Хаусман, сарадник *Сигнала*, са два прилога управо из овог часописа, и многи наши песници⁴¹, „привремени“ сигналисти (они који су овом покрету припадали или њиме, хтели то да признају или не, били окрзнути). Друга антологија је „права“ антологија, ригорозна до крајње мере, драгоцена и данас, и не само као документ песничког времена које је прошло. Сигнализам увек пристиже. Он је, као планетарна уметност, непрекидно нов и

40 Живан Живковић, *Сигнализам*, 251.

41 Ево њиховог списка: Нада Маринковић, Салма Ласло, Влада Стојиљковић, Миодраг Шуваковић, Спасоје Влајић, Љубиша Јоцић, Слободан Вукановић, Бранко Андрић, Бранислав Прелевић, Марина Абрамовић, Јелена В. Цветковић, Остоја Кисић, Звонимир Костић Палански, Добривоје Јевтић, Мирољуб Кешељевић, Неша Париповић, Жарко Рошуљ, Слободан Павићевић, Тамара Јанковић, Раде Обреновић, Славко М. Павићевић, Виктор Тодоровић, Бода Марковић, Обрад Јовановић, Зоран Поповић.

непорециво жив. Песничка будућност пристигла у песничку садашњост, али тако да се њена будућносна компонента никако не укида.

Гестуална поезија се назива и сигналистичком манифестацијом, акционом песмом, поезијом у процесу итд. Мирољуб Тодоровић их је имао више: „Месечев знак“, „Гордијев чвор“, „Метафизичка поема са водом“, „Aut Cesaraut nihil“, „Песма о краљу Артуру“, „Луномер“... Највише теоријске пажње овој поезији посветио је Љубиша Јоцић.

У објект-поезији, која се са ready-made поезијом додирује, реч је о предметима који естетички делују „интервенцијама“ које је на њима извео уметник.

Дисертација се окончава текстом о mail-artu у сигнализму. Овај је, једнако као и визуелна поезија, био онај који је сигнализам без икакве временске дистанце укључивао у светску поезију и показивао, и доказивао, како је он планетарна уметност. Посебно се издваја „Неуспела комуникација“ оснивача сигнализма. Драгоцена је обимна Тодоровићева антологија *Mail Art – Mail Poetry (Пошћанска уметност – Пошћанска поезија)* (Дело, фебруар 1980). Живковић и овде даје историјат ових активности, спомињући даду, заметке mail-arta у Аполинеровим *Калиграмима*, Марсела Дишана, *Fluxus...* Пише о изложбама и другим манифестацијама, Јарославу Супеку, Андреју Тишми, Ненаду Богдановићу, Добрици Камперелићу као уметницима чији је допринос овој врсти сигналистичког деловања непорецив. Текст о mail-artu прати мини антологија прилога наших и страних mail-artista, дакле, трећа која се у Живковићевој антологији може изнаћи.

Живковићев *Сигнализам* је књига која је била у тренутку своје појаве, и остала то до данас, незаобилазна за све оне који пожелеле са сигнализмом да се упознају. Нудећи мноштво цитираних текстова, три антологије, прецизно разграничење тада постојећих жанрова сигнализма, поуздане критичке оцене, она може послужити и као пример како докторска дисертација треба да изгледа. Далеко од тога да буде сувопарна и досадна, она је сасвим налик на сигналистички роман. Ако се многе теоријске књиге француских структуралиста (на пример, и више од оних које су написали други – Ролана Барта, Филипа Солерса или Јулије Кристеве) могу читати и као „теоријски“ романи, у једнакој мери се то може казати и за Живковићев *Сигнализам*. Он је књига која је доказала да траје јер јој време које неуморно пролази наудити не може нимало.

ПЕСНИКОВ ЛИРСКИ УЛОВ

(Мирољуб Тодоровић, *Ловац маџновења, Изабране и нове ђесме*, Everest media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2015)

Досад се појавило више избора Тодоровићеве поезије: *Поново узјахујем Росинанџа* (Арион, Београд, 1987) (највише песама узето је из *Планеише, Пушовања у Звездалију, Рецеиша за зајаљење јејре, С резанцима свакако, Поклон-џакеиша, Гејак џланца џуљарке и Чорбе од мозџа*); *Звездана мисџрија* (Сигнал, Београд, 1998) која доноси међу својим корицама четири збирке: *Дишем. Говорим, Белоушка џојџе кишницу, Девичанска Визанџија и Видов дан; Елекџрична сџолица* (Просвета, Београд, 1998) која је објединила све Тодоровићеве шатровачке песме раније штампане у збиркама *Гејак џланца џуљарке, Телезур за џракање, Амбасадорска кибла, Сџириџиз и Елекџрична сџолица; Рецеиш за зајаљење јејре* (Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 1999) садржао је изабране песме које је песник сврставао у алеоторне, технолошке, компјутерске, варијационе, ready-made, елементарне и визуелне, а највише их је преузето из збирки *Свиња је одличан џливач, Киберно и Чорба од мозџа*.¹ Исте врсте сигналистичких песама окупљене су и у изборнику *Свиња је одличан џливач и друџе џесме* (Тардис, Београд, 2009): преузети су циклуси из збирки *Свиња је одличан џливач, Киберно, Чорба од мозџа и Пуцањ у џовно* и поједине песме из *Алџола, Chinese erotism-а, Нокауџа и Сремскоџ џеваџа. Глад за неизџговорљивим* (Нолит, Београд, 2010) доноси читаве збирке (са мањим изменама и допунама) *Белоушка џојџе кишницу, Видов дан, Девичанска Визанџија, Звездана мисџрија, Гори џовор, Плави веџар, Злаџно руно и Љубавник неџоџоде*, као и изборе из збирки *Киберно, Сигнал, Телезур за џракање, Инсекџ на слеџоочници, Текстит, Нокауџ, Трн му црвен и црн, Дишем. Говорим, Румен џушџер кишу џреџрчава и Исџљувак олује*.

Ловац маџновења (Еверест медиа, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2015), заправо друго издање, иако неозначено као такво, *Глади за неизџговорљивим*, доноси песникову стохастичку и апејронистичку поезију. Песме присутне у овој и раније наведеној књизи се, са изузетно малим изузецима, преклапају. Нове песме (њих четрнаест²) налазе се у последњем циклусу збирке насловљеном „Из ока сновиџеџер“.

1 Било је у изборнику и песама из Алџола, Нокаута, Сремског џевапа и Chinese erotism.

2 „Реч се расцвегава“, „Као зорни знак“, „Из ока сновиџеџер“, „Нагост невољника“, „Глувило мркине“, „Будим се из кошмара“, „Пољубац одуваног маслачка“, „У Троји опустелој“, „Ослушкуј неизреџиво“, „Громки глас Заратустре“, „Језде несмирници“, „Језик је пламен“, „Речима разапет“ и „Црне небеснице“.

О поезији Мирољуба Тодоровића писао сам неколико пута.³ Овај пут, суочен са широким избором песама која је начинио сам аутор а који обухвата – како је већ прибележено – и читав низ комплетних збирки, скренућу пажњу само на неколико сегмената Тодоровићева песништва да бих показао како оно и данас, као и јуче, има шта да понуди, и не само (нео)аванградној, поезији српској и може послужити као плодносна инспирација многим песницима који нашој поезији, било стиљиво, било експлозивно, приступају или у њу и буквално улећу.

Антика је песнички фон многих Тодоровићевих песама.⁴

Песник често посеже за бројевима што је сасвим очекивано за поезију која се, колико је то песнички допустиво, наукама и сфери научног приближава и допушта им да се лирски огласе. Они задобијају и симболичку конотацију. Може се говорити, дакле, и о математизацији опеваног.

Основне речи теме (Живан Живковић их назива *речи-мајице*) Тодоровићева песништва збраног у овом изборнику су *звезда, анђео, вештар, мрав, сова, змија, ѓлад, семе, свешлоси, жеђ, ѓром, зрно, муња, олуја, родница, нож*.

Ту су и придеви *жедан, ѓлаган, ѓрудан, злаџан*.

Наводимо неколике примере за *трудан*: *ѓрудном звездом* („Сокови стабла“); *ѓрудан мирис* („Црна чучевина“); *ѓрудне речи* („Пламено писмо“); *речи заѓруднелих* („Утварни бескућници“); *ѓрудном језику* („Расте ти дрво“); *ѓрудне басме* („Глина“). Ево и прегршти која се односи на друге споменуте придеве: *ѓладне звезде* („Црвен је и мртав човек“); *леѓа ѓлад* („Мртви Одисеј“); *крвожедни ѓлаѓоли* („Омамљен тајном“); *жедно сунце* („Видим и чујем“); *крвожедна месечина* („Лабуд“).

Од прве збирке Тодоровић је успешно градио неологизме. Показивао је како је потребно „проширити“ језик е да би био у стању да обухвати све оно што песник својим стиховима покушава да опесми. Ево листе (потенцијалних) неологизама које смо изнашли у изборнику о којем пишемо: *безљуд; биваѓ; ваѓивек; ѓроѓисаѓ; ѓороход; даѓ-ѓодаваѓ; жеѓник; жуѓ; звездар; звездач; звездовечник; звездосаур; зѓромни; зеленѓор; земљокруѓ; јез; косѓоједиѓа; краѓковечник; ѓуљав; муњевина; муњоѓојни; некућник; обѓар; сѓочник; сунѓоморје; умирник; уѓрѓ*. Неки од њих, не само да су леѓи, несумњиво су неопходни српском језику који не треба у себе да се зачури но мора бити сасвим отворен за нове речи које га богате и лирски вихоре.

Навешћемо и малу серију синтагми, метафоричких и симболичких, које показују, и доказују, како је основна примедба која је Тодоровићевој поезији давана да је она пре свега „компјутерска“ и да је њен језик поробљен научним, антипоетским језиком сасвим неоснована:

3 „Непресушна моћ певања (Поезија све-чула Мирољуба Тодоровића)“, Савременик плус, 146/147/148 (2007), стр. 116–130; „Несмирљив поетски ратник“ у Душан Стојковић, Жубор метафизичког, Огледи о српском песништву, Алтера, Београд, 2010, стр. 35–44. и Унус мундус, Ниш, 41 (2012), стр. 129–133; „Песме из Пандорине кутије“ (у штампи). Види и мој текст „Поетика Мирољуба Тодоровића“ у Планетарни видици сигнализма, приредио Миливоје Павловић, Београд, 2010, стр. 29–56. и Унус мундус, Ниш, 41 (2012), стр. 133–149.

4 То би требало испитати у посебном раду.

крилаше крви („Ожилиште“); *ребрима ваздуха* (Исто); *иламен ваздуха* („Кариокинеза“); *водојага зрака* (Исто); *срце муње* („И самој зори јешћу“); *јахуљама сунца* („Не можеш пламен снега“); *крв ваздуха* („Само човек једе камен“); *сочну именицу* („Ту сочну именицу“); *ледена синџакса* („Водолија на длану“); *крисџални анђели* („Да нацрташ трмку“); *сунчева крв* („У смерним временима“).

Песник је мајсторски активирао синестезије које су, уз оксимороне, постале једна од кичми читаве његове лирике: *џрли мирис џрадова* („У вртачи“); *ледене мирисе* („Тринаест белих јагода“); *џрли мирис сунца* („И самој зори јешћу“); („Пламено писмо“); *мирис / џаме* („Острво сирена“); *мирис иламена* („Ево ме“); *мирисом олује* („Дуга је ноћ“); *мирис вечерњаче* (наслов песме); *Миришем сенку сџвари*; *видим кисеоник* („Затрављена препелица“); *Плаха звона илавейи* („Отров“); *злајни звон* („Мистерија“); *мокри вејар* („Као гривњаш. Као гаталинка“). Јасно се уочава предност / доминација олфактивних синестезијских слика.

Ево неколико примера за оксимороне: *иламен снеџа* („Не можеш пламен снега“); *Изрони сунце из џробиџиџа* („Звездана мистрија“); *вражји / анђели* („Чујеш ли зџон говора“); *Леген џи жар* („Махнито хододарје“).

Тодоровић се не користи римом, али је звучна раван његових пе-сама итекако богата што ћемо илустровати са само три примера: *Сруџи нас рџум* („Гмаз картагински“); *Краљежница и киџа*. / *Кројџки крајџковечник* („Кротки кратковечник“); *Чучи чума* („Кућа“).

Изузетно је широк дијапазон (распон је од метафоричких до метонимијских, од натуралистичких до импресионистичких, од експресионистичких до надреалистичких итд.) песничких слика (многе би могле да се нађу у књигама француског феноменолога Гастона Башлара): *дрџава и дремљива сџруна муње* („Ожилиште“); *меко млеко вејрова* (Исто); *џролеџи куриџум сунца* („Клица“); *крвава џрудва свејла* („Птица“); *дрвеђе можда звони* (истоимена песма); *мрџиваци иза зида одзвањају / зелени као механичари* („Црвено млеко“); и *самој зори јешћу нежно месо* („И самој зори јешћу“); *којно оџиче кроз сунчано море* („Пробудите се жеравици у сусрет“); *око зџажено небесима* (Исто); *иљуџиџи моје месо* („Али ово је човек“); *сањам уџоџљенике*. *цвејају џред олују* („У рудницима кише“); *Занебесај / вешалима* („Кости нам шумориле“); *Зелене муње сикћу* („Јасновици на њиви“); *џолубало се сунце* („Ташмајдан“); *Врџи се / свемир у нама*, *Неџоџкујљиви / бездан бића* („Пламено писмо“); *цвејне каџи сунца* („Отров“); *Време џрошло и време / будуђе*. *Почивају у времену / садашњем* („У бресквама из Александрије“; елиотовска – „уздрман“ цитат оне, рефлексивне, којом отпочиње „Бернт Нортон“ *Чейџири кварџеџа* енглеског нобеловца: *Време садашње и време џрошло / Су оба можда џрисуџна у времену будуђем, / А време будуђе садржано у времену џрошлом*); *Разјаџљена је чељуџи неба* („Озвездан“); *Пауџи месец џремреџили* („Пауџи“; месец је у овој слици метонимијска замена за небо које налазимо у народној пословици); *Уска су враџа смрџи* („Уска су врата смрти“; библијска слика коју налазимо и у Жидовој

прози); *бледи њејзаж / вечносѝи* („Пољубац одуваног маслачка“); *језик је њламен* („Језик је пламен“).

У песмама Тодоровић открива властиту поетику: *језик је исѝраживач* („Као лептир у рујну“); *Нагоним речи / да леѝе* („То сева чернозем“); *Глад за неизговорљивим* („Црвена мењава“); *Шѝа је зајраво / ѝесник. (...)* / *Побеснели ѝенис* („Дуг је пут“); *Наш / ѝакао су речи* („С оне стране поноћи...“); *Моје / ѝело је ѝесма* („Гладне ме утваре...“)⁵; *Слика осваја ѝесму* („Силазим у песму“); *Силазим / у ѝесму* („Силазим у песму“); *Риѝам језичке енерѝије се / убрзава. Песма ѝоноре додирује. / Зов другоѝ свеѝа је. У нама* („Зов“)⁶; *У ѝесме сам се / ѝреселио* („Нову песму певам“); *ѝесма-свеѝлосѝи* („Кап крви“).⁷

Оно што је најинтересантније онеобичавање је боја. Пиктурална раван Тодоровићевих песама тако је учињена сасвим „искошеном“, упоредивом, на пример, са оном која се налази у песничком делу великог експресионистичког песника Георга Тракла.⁸

Ево Тодоровићеве песничке палете.

Бели су: ветар („Дрвеће можда звони“), јагоде („Тринаест белих јагода“) и гавран („Тамо где гори“).⁹

Црни: снег („Ја знам своју меру“ и „Стрвина у трави...“), сунце („На границама свести“, „Ископ“ и „Дуга је ноћ“), муња („На љуту рану“; „Јасновици на њиви“ и „Ослушкује тело“), анђео („Време је било

5 Тодоровић, у поетичкој књизи Жеђ граматологије (Сигнал, Београда, Београд, 1996) пише: „Дарујући своје тело свету гестуални песник свет претвара у песму“. Полазећи од теоријско-метафоричке тврдње великог америчког песника Воласа Стивенса по којој „Тело је велика песма“, Тодоровић исту понавља, уз малу „атомизацију“: „Тело пише песму (текст). Песма уобличава тело. Песник је песма“ (Поетика сигнализма, Просвета, Београд, 2003, стр. 159). У Поетици сигнализма (Просвета, Београд, 2003, стр. 8) Тодоровић пише како језик постаје „језик – светлост“.

6 Песников силазак у песму јесте „Силазак у дубину, у отворени понор језика“ (Ка извору ствари Земун, Београд, 1995, стр. 66), спуштање у „подземље језика“ (Исто, 94), продор „с друге стране језика“ (Исто, 69) где се налазе „Тамни, неистражени простори између бића и језика“ (Игра и имагинација, Сигнал, Београд, 1993, стр. 13). Омогућавају да се груне „Из лавине језика у експлозију песме“ (Ка извору ствари, стр. 25) тако што је „Слобода и независност речи претворена у експлозивну лавину песничких слика и ритма“ (Ослобођени језик, Графопублик, Београд, 1990, стр. 52).

7 У књизи Хаос и космос (Феникс, Београд, 1994) Мирољуб Тодоровић пише како су једине песмине међе „границе светлости“. И стварање и читање песама једино је могуће ако се текстови осветле изнутра асоцијативном магмом песника и онога ко у поезију урања.

8 Примере из Траклова песништва узимамо из две књиге његових песама преведених на српски језик: *Изабране песме*, превод Бранимир Живојиновић, Српска књижевна задруга, Београд, 1990. и *Земља сна*, превод Бојан Белић, Службени гласник, Београд, 2014. У предговору уз свој превод Траклових песама, насловљен „Георг Тракл – странац на земљи“, Бојан Белић пише: „Колорит Тракловог песништва има двоструки карактер. Први је онтолошки, тј. поистовећивање колорита с унутрашњим аспектом перципираног и с његовим бићем, тако да плава звер, смеђе вино, бели галебови постају сопствени живи ентитети. Други аспект колорита јесте изједначавање боје с песниковим психичким доживљајем и субјективном перцепцијом.“ (стр. 10). Доминантне боје његова песништва су плава и пурпурна. Следи смења. У игри је и придев сребрн.

9 Траклу су бели: сен, корак, звер, звезда, туга, ноћ, сан, глас, живот. У песми „Пролећно вече“ пева о тихо-белим водама.

кишно“), ружа („Ташмајдан“), зуби („Дремљив поскок“), мед („Видим“), ветар („Из непрозирја“), зној („Ти што обожаваш демоне“), сунцокрет („Будим се из кошмара“).¹⁰

Сива је светлост („По небеском пролому“).¹¹

Зелени су: мртвачи и механичари („Црвено млеко“), ветар („Пред вратима раја“), муње („Азбуко хромог звука“ и „Ланци ждралова“), ватра („Мртво је око божанско“), безмерје („Бунца зелено безмерје“; „Гладне ме утваре...“ и „Кучнуо је час“), снег („Нуклеарна јаловина“), измаглица („Девичанска Византија“ и „И Хераклит је пио мед“), месо („Златна материцо. Царства“), звезда („Семе и загонетка“), пламен („Свети ратници“), месец („Ветрови са Чегра“), огањ („Којекуде Србију“ и „Ископ“), звер („Дорћол“), злато („Ка сунцу. Ка рођају...“ и „Рана. Реч. И песма“), пена („Круг“), мишеви („Ослушкујеш април“), светлост („Ископаник“), пустиња („... КРАЉ долази...“), човек („Ал-хадир“), речи („Сан“). Зеленкаста је крв („Ти си вековит“), а тамнозелено лице („Вид“).¹²

Плави: шуме („Јутарња трава под мошницама“), пепео („Тамо где звезда дели маглу и језик“), пламен лешева („Посматрам вас крманози и капетани“), крстача („Време је“), звезда („Баново брдо“), мушица („Булбулдер“), ветар („И Хомер“ и „Плави ветар“), сунце („Ти си вековит“), језик („У тами наших речи“), гром („На врату Ориона“). Модри: сенка („Покупе нас ветрови“), зуби („Твоји модри зуби“ и „Пажљиво посеј“), сунце („Звездочечник“ и „Град“), челик („С оне стране поноћи...“), људско месо („Модро људско месо“), стабло („И Хераклит је пио мед“), земља („Ослушнуо сам басму“), сунце („Озвездан“). Плави-части: снег („Певаш као змија“), ватра („Плавичаста ватра. Деца. Нетопири“); крв („Загонетка“).¹³

Црвени: млеко („Црвено млеко“ и „Свети Вит“), човек („Црвен је и мртав човек“), међава („Црвена међава“ и „Ђеле-кула“), трска („Жабља трава“), бујица („Да нацрташ трмку“), иње („Време је“), пролеће („Једем хлеб испоснички“), лабуд („Очекују нас“), магла („Пут чаровите горе“), ветар („Питагора“), сјај понора („У срцу Невидбога“), коњи („Речи неизговорљиве“), оргуље („Мера“).¹⁴

10 Траклу су црни: жаба, облак, снег, анђеоло, смех, небо, близина, раскош капије, метална небеса, киша, сопственост, грозничавост, ветар, гнус, разарање, роса, грозница, корак, корачање, ћутња, пролетање птица, труљење, мраз, вожња, сан, мачеви лажи, олуја, сенка, минути лудила, тишма, свежина ноћи, сета, прилика зла.

11 Траклу је сив смрад.

12 Траклу су зелени: светло, вода, магла, шупљина, каљуга, сенка, степенице лета, тмина, растакање меса, лето, тишина, крст, кристал.

13 Траклу су плави: вода, звер, сен(а), сенка, јадиковка, жалопојка, капак, веђа, слика, безмерје, ваздух, слуз, шпиља, тренутак, љубавници, облак, врело, плод, човекова прилика, оргуље, дашак, тихост, звоно, душа, растакање, осмех, цвет, лице, оклоп ратника, лед, чун, шпиља, пролеће, шуштање, тама, врело, облак дечакова сенка, свежина, талас глечера, језа, мир, ноћ, кладенац, звук фруле, огледало, глас анђела, тишина. У песми „Три рибњака у Хелбруну“ он има прилог вечерњеплаво.

14 Траклу су црвени: налети, језа, јад, тишина твојих уста, хајка, дивљач, звер, мужјаштво, облак, сенка. У песми „Псалм“ он пева: црвенкаста лупа из ковачнице, а у песми „Три сна П“ налазимо крв-пурпурна небеса.

Ружичасти: олово („У црној вртачи“), глечери („А ти љубавниче“), планина („Неизмерни су путеви...“), тама („Бескрај“), море („Пауци“).¹⁵
Румен је дах („Вид“).

Љубичасти су: сумрак („Поливаш лице млеко“, тама („Жустри коњи звездани“), репатица („Обилић“), коњ („На божијој стази“).

Наранџасти: јабланови („Анђама“) и планина („Рај“).

Риђа је ватра („Блуди Магелан“).

Опседантне боје Тодоровићева песничтва (оне које доминирају онеобиченим песничким сликама) су, лоркијански, зелена и плава. Речници симбола нам помажу да откријемо основна симболичка значења које зелена боја има: она је боја будућег живота и смрти, будуће младости, наде и веселости, али, у исто време, и промена, пролазности и љубоморе; као боја пролећа – означава репродукцију, поверење, природу, рај, обиље, мир; такође – је симбол неискуства, лудости и наивности; у вези је са бројем пет и вилинска је боја. Плава је боја воде као женског принципа. Означава истину, откровење, мудрост, верност, племенитост, мир, контемплацију, али и празнину и безгранични простор.

Цитирамо исцело песму „Тајна“ у којој су подједнако делатни „јунаци“ деца и боје које их „красе“:

*Бојимо своју децу живим бојама. Зеленом.
Жућом. Плавом. По чишавом шелу. Она
йлачу. Предосећају. Сузе им сйирају
боје с лица. Нежно их хвайамо за удове,
йриносимо сйрмој лишици клисуре и бацамо
у реку. Река бесно хучи исйод наших ногу.
Крвава је. Ёусйа црвена йена одбија се од
сйена. Шкройи наше очи. Сйрашина је шйо
шјајна.¹⁶*

Пурпурно је једна од основних боја Георга Тракла. Такви су: вињага, грождје, лоза, облак, смех, сунце, клетва, снег, уста, шпиља, пламен, ноздрва, крв, руке звезда, звезда, пламен, сладострашће, месец, сан, ожиљак сете, мука, цвеће, ноћни ветар, облак, чело, лаж, талас битке, тело.

15 Траклу су ружичасти: уздаси, анђео, звоно, човек, урвина, дан, ветар, снег. Рујни су му: плам, сати и шума, а у песми „У селу III“ пева о рују ноћног ветра.

Тракл веома често боје означава као сребрну и златну. Сребрни су му: вода, корак, чун, капак, снег, табани, језик и ноћ, а златни: облак, обличје, рибе, језа, цвет, сундокрет, дан, сјај, кола, очи, шума, вино, зрак, шума, вино, јесен, свежина, око почетка, мир, сенка, лишће, девица, ратни поклич, тишина вечерња, стаза, дах, човеков лик, крушка, уздах, гласови, грање ноћи, а у песми „Ноћу“ пева: црвено злато мог срца. Траклу је тихост смеђа. Он има и сребрносиву боју, али и бледу.

Као и Тодоровић, изузетно ретко посеже за жутом бојом. Пева једино, у песми, „На гробљу“, о жутом мирису тамјана.

16 Мирољуб Тодоровић, Ловац магновења, стр. 494.

Завиримо мало и у теоријске поставке и песничка умећа великих страних песника, књижевних теоретичара и философа е да бисмо видели у какво се коло могао ухватити (могуће и ухватио) наш песник.¹⁷

Погледајмо, најпре, *крајинијске* „слике“ гласова о којима зборе неколики писци. Прво онај који је и зачетник „теорије“ – Платон, у *Крајини*. По њему, р „означава“ кретање; и лакоћу и могућност пролажења кроз све ствари; с и з дисање, дах, немир; д и т повезивање и застој; н унутрашњост; о округлост итд. Дионисију Халикаршанину д годи уху, р га раздражује, с је изразито неугодно, а м и н бучно одзвјајају. Варон дели гласове на: *храјаве*, *глајке*, *закржале*, *исјружене*, *шврде* и *меке*. Лајбниц, у *Новим есејима*, за р везује жесток, а за д лаган покрет. По Скалићеру о „произлази из представе заокружености уста, док и, које означује најкрхкији глас, нема ни грбе ни трбуха“. Молијер, у *Грађанину-ћлемећу*, вели: „Отвор уста приказује управо један мали круг који представља слово О.“ Шарл Нодије, аутор *Збогара*, између осталог пише о „змијоликом изгледу слова С и З, Т које наликује на чекић, Б које је профил уста и слика усана које га творе, О које се заокружује под пером као што се усне заокружују у часу кад га изговарају...“ (готово сви цитирани пишу, наравно, о латиничним словима). Прво слово у речи или стиху за Малармеа је „доминантни консонант“ који нам помаже да објаснимо њихово значење (Малармеов тумач Жан-Пјер Ришар назива га „алитерацијским кључем“). За знаменитог француског симболистичког песника, на пример, б значи дебљину и округлост; ц гомилање, неотицање, застој; ф јак и сталан стисак; г жељу; ц брз и одлучан напад; с поставити или, обратно, тражити; д дугу радњу без сјаја, устајалост, таму; т заустављање, сталност; д дозивање без учинка, спорост, трајање, устајалост, али и: скочити, слушати, волети; н одређен и уверљив значај, блискост итд (француски песник испитује своју теорију служећи се речима преузетим из енглеског језика). Интересантна су кратилијска промишљања Пола Клодела. За њега су, најпре, о женка, а и фалус; ц – конвексност/конкавност; е и ј – увијање, рефлексивност; и, такође – окомитост, јединство; д – полазак/повратак; о – округлост; с – узлазна завојитост, силазна спирала итд. Као и Виктор Иго, и Пол Клодел се задржава и на формалној еквивалентности између слова и предмета: А представља двоструке лестве, И војника или стуб, О исконску округлост света, С стазу или змију, З муњу, Х крст, Д велики трбух, Е рукавац, Ј удицу или изокренути пастирски штап, Л сто без ногу, Н пут с наглим заокретима, У посуду итд. За Велимира Хлебњикова, творца *звездано* или *заумно* језика („Заумни језик полази од две претпоставке: 1) Први сугласник просте речи управља читавом речи – наредбодавац је осталима; 2) Речи које почињу истим сугласником обједињене су

17 Анализа Тодоровићевих песама тако што би се пажња обратила на гласове / слова као основне њихове атоме је оно што би тек требало да се обави и што тражи велики труд и пажљиво испитивање одабраних примера. То остављамо за неку другу прилику а овде подастиremo само претходно теоријско „голицање“.

истим појмом, као да са разних страна лете у исту тачку разума“) и *азбуке ума* („сваки сугласник скрива иза себе неки облик и представља име“), И – спаја, А – супротставља, О – умножава рат, Е – значи назадак, М – значи дељење целине на делове или нешто малено, Л – „прелаз висине у ширину“, К – одсућност кретања, смрт, Г – највишу тачку итд. Руски футурист, у тексту „Уметници света“, пише, између осталог и следеће: „В на свим језицима значи обртање једне тачке око друге – или по читавом кругу, или само по једном његовом делу, нагоре и надоле; [...] ... Х значи затворену криву која одељује положај једне тачке од кретања према њој друге тачке (заштитна црта). [...] ... С значи непокретну тачку која служи као полазна тачка многим другим тачкама које у њој почињу свој пут. [...] ... Н значи одсуство тачака, чисто поље.“ О муклости и злослутности самогласника у пишу В. Иванов, Китерман, Гринман... (последњи говори и о „раздраганости“ самогласника а). У чувеној *Теорији књижевности* Рене Велек и Остин Ворен утврђују „постојање битних веза између самогласника предњег реда (е и и) и танкости, брзине, јасности и сјајности, као и између самогласника задњег реда (о и у) и незграпности, спорости, мутности и мрачности...“

Морис Грамон пише, у *Француском сџиху...*, 1913 године, како сваки звук изазива специфичну емоцију (он утврђује и постојање „импресивних“ вредности појединих гласова). То ће касније преузети многи теоретичари. Између осталих, и Пјер Гиро који, у делу *Језик и версификација у делу Пола Валерија*, бележи: „Гласови директно делују на наш осећајни ритам“ и Стефен Улман који, у *Принципима семантике*, пише: „Афективна страна језика једнако је значајна као и његова спознајна функција.“ Ото Јесперсен говори о симболизму гласова, Чарлс С. Пирс о „универзуму говора“, а Андре Спир о артикуларном покрету који одређује смисао који ће нам глас сутерисати. Знаменити руски лингвист формалистичког усмерења Осип Брик, у *Звуковним ђонављањима*, пише како „елементи сликовног и звуковног стваралаштва постоје истовремено, а свако поједино дело у ствари је резултат та два разнородна песничка стремљења“.

По Александру Попу „звук се мора доимати као јека смисла“; по Полу Валерију „Песма (је – Д.С.) то дуготрајно оклевање између звука и смисла“. Валери бележи (окончаћемо наша цитирања тиме) и следеће: „Право значење једне речи могло би се схватити из онога према чему она води изван језика.“¹⁸

Тодоровићева поезија је – написали смо то у ранијем раду о њој – поезија све-чула. Свака његова песма истовремено је и песма по себи, и саставни део циклуса, и саставни део збирке и саставни део читавог његовог опуса. Она је и саставни део планетарне поезије, поезије која је – сигнализму захваљујући – постала водећа поезија времена у којем јесмо.

18 Примере смо углавном позајмили и цитате преузели из сјајне књиге Жерара Женета – Мимологије, Пут у Кратилију, превод Нада Вајс, Графички завод Хрватске, Загреб, 1975.

ХАРТИЈА НИЈЕ ПОБЕЛЕЛА или ЉУБИША ЈОЦИЋ ДАНАС

Љубиша Јоцић (1910–1978) један је из серије заборављених српских песника иако то нипошто не би смео да буде случај. Његов песнички опус кудикамо је значајнији од оног који су остварили многи наши навелико, не треба ни написати незаслужено, слављени песници. Није био довољно прихваћен и правилно критички процењен ни када се појавио, ни док је своје књиге објављивао и суделовао у нашем књижевном животу, а, на жалост, то се ни после његове смрти није збило. Љубиша Јоцић је био и остао *случај* наше поезије. На жалост, не и са срећним крајем како је то било када је о неким другим нашим песничким случајевима била реч. За своју песничку судбину донекле је и сам Љубиша Јоцић заслужио. Читав живот проживео је другима у пркос, уз нос. Са надреалистима када су га звали, иако је надреалиста био у најмању руку једнако као и они који су се у надреалистичку групу удружили, није сам хтео. Касније, када су се после Другог светског рата они обрели у новој власти и узели у своје руке, поред „праве“, и уметничку, наравно и књижевничку, власт у Србији, они нису хтели њега. Тако је увек, све док се није појавио наш сигнализам и он се препознао у њему и прикључио му се од срца да би се одмах потом и у првим његовим редовима нашао – Јоцић био по страни у позицији писца који, најпре својевољно, а затим и својевољно и вољом других, заузима *искошену* позицију. То му је омогућавало песничку слободу коју су наши бивши надреалисти полако, желећи и политички правоверно да делају, допуштајући политици да им једе и, на крају, и поједе поезију, а умишљајући да су надреалисти без престанка и без опозива и све надреалистичнији притом – изгубили готово сасвим. То га је онемогућавало да заузме оно место које му у нашој поезији припада а које је он изборио већ у младости када је објавио песничке књиге *Сан или Биљка* (1930), *Поема без наслова* (1934), *Песме* (1938), *Суморна њишања* (1940) и две књиге стихова на француском (прву у Паризу 1937, а другу, три године касније, у Београду). Посебно је значајан био његов песнички првенац.¹ После Другог светског рата Јоцић је објављивао песме, нарочито песме у прози, које су биле поприлично традиционалне, али су, негде у

1 Њега је, уз још две песме, уврстио у своју Антологију песништва српске авангарде 1902–1934. Откровења&Преиначења (Светови, Нови Сад, 1993) Гојко Тешић. Исто се налази и у Васионском самовару, Антологији југоавангарде 1902–1934, Свеска прва, српска авангарда (Чигоја штампа, Београд, 1998 – 2000) истог антологичара. На жалост, исто није учинио Бранко Алексић у својој Поезији надреализма у Београду 1924–1933 (Рад, Београд, 1980), иако се у њој обрео и Ристо Ратковић, несумњиви надреалистички песник, али, једнако као и Јоцић, неприпадник надреалистичке групе.

присенку, понеке од њих, сачувале и понешто од надреалистичке поетике.² Ни оне нису прочитане ваљано и нису оцењене праведно, те је Љубиша Јоцић био више (готово незвани) гост него прави станар (станарско право му је обезбеђивала вредност његове поезије) у антологијама српске поезије.³

А онда се појавио сигнализам. Љубиша Јоцић је у њему нашао огледало у којем се препознао из прве и постао један од најватренијих сигналиста. Као да се са смрћу тркао, објавио је збирке *Месечина у шејрајаку* (Просвета, Београд, 1975) и *Колико је сајти* (Слово љубве, Београд, 1976).⁴ У рукопису је остала, на жалост то је њена судбина и данас, збирка *Нуљни час*.

Неколицина некадашњих надреалиста видела је у сигнализму нови правац спреман и способан да изведе оно за шта су, сасвим вероватно, они били убеђени како је и њима у њихово време пошло за руком: да револуционарише савремену српску поезију. Стога је – и то је први степен њихове подршке – Душан Матић, у својој приступној беседи у Српској академији наука, између осталог, похвалио компјутерску поезију и, посебно, групу младих песника окупљених око часописа *Сигнал*. Оскар Давичо, помало одбачен од других, покушао је да се у сигнализам убаца. Извео је то збиркама *Сирии сивој* (с Предрагом Нешковићем, 1973) и *Веверице-лейшири или нагојис обојеној жбуна* (1975). Притом је надреалистичко које је упорно чувао у себи желео да амалгамише са сигналистичким схваћеним на свој начин. Комбинација је била, могуће је, смела, али није била претерано успешна. Оно

2 в. Огледало (1951), Крилато корење (1952), У земљи Арастрата (1955), Скривени светови (1960), Курир на прозору (1963); посебно трећу, четврту и пету наведену књигу.

3 Јоцићеве песме присутне су у следећим антологијама (изостављамо тематске): „Зеленгора“ у Остоја Кисић Један век српске поезије (Хронометар, Београд, 1971), „Моје се лице размотава“, „Вукови неимари“ и „Столица“ у Стеван Тонтић, Модерно српско песништво, Велика књига модерне српске поезије – Од Костића и Илића до данас (Свјетлост, Сарајево, 1991), „Ја сам платио своје“, „Палим пред зору“ и „Свете напушта одједном“ у Миљивоје Марковић, Антологија српске поезије двадесетог века (Просвета, Београд, 2000), „Са отпада“ у Мирослав Лукић, Несебичан музеј, Антологија поезије 1938–2000 (Мобаров институт, Заветине, Београд, Раброво, 2000), „Зеленгора“ и „Иронично пролеће“ у Милослав Шутић, Антологија модерне српске лирике 1920–1995 (Чигоја штампа, Београд, 2002), „Бура на асфалу“ и „Купите моје песме“ у Горан Бабић, Жежено злато мога језика (Глас српски, Графика, Бања Лука, 2007), „Ја сам платио своје“ и „Сусрет са сенком, 1“ у Ненад Грујичић, Антологија српске поезије (1847–2000) (Бранково коло, Сремски Карловци, 2012) и „Између тебе и мене“, „Болови“, „Ја сам платио своје“ и „De lux. Нико нема права да се игра са смрћу или Смрт се игра сама са собом“ у Миљурко Вукадиновић и Душан Стојковић, Трезор српске поезије (Српски песници двадесетог века), Троглава антологија (Фондација „Солидарност Србије“, Београд, 2014). У антологију наших песма у прози Српске прозаиде (Нолит, Београд, 2001) Бојана Стојановић-Пантовић је унела два текста Љубише Јоцића „Једна љубав на одмору“ и „Кроз мене долази саблазан“. Јоцић није заступљен ни у првом ни у другом издању едиције „Српска књижевност у сто књига“.

4 Песму „Све девојке треба да путују“, која је штампана у њој, објавио је Јоцић и као засебну плакету 1972. године.

што смо добили, никако није био најбољи Давичо. Љубиша Јоцић – и то је трећи степен приближавања сигнализму од стране бивших надреалиста – открио је сигнаlistsу у себи. Он није носио са собом никакав песнички терет којем би новооткривено хтео да прилагођава и приближава. Тешко да постоје песничке теразије које би успеле да одреди колико се грама бившег задржати може и да би се комбиновало са колико грама новог што се постојећем намерава додати. Јоцић је у сигнализам хрупио, пошто је претходно десетак година осматрао и, сасвим очигледно, пажљиво ишчитавао оно што је Мирољуб Тодоровић писао и (са)гледао оно што је Тодоровић као авангардиста радио. Видео је да и у њему, Јоцићу, сигналиста чучи и омогућио му да хопне. Није имитирао у сигнализму већ створено. (По)нудио је своју верзију сигналистичке поезије. Кратко је трајало (смрт је била брза), али је било аутентично. Постао је, и остао, најбољи српски сигналистички песник, уз Мирољуба Тодоровића. То је наша критика – по обичају – и уочила⁵ и није. Ако је и уочила, јер било је сасвим очигледно, није запамтила, јер није желела да запамти. Последица је била очекивана: као и многи други наши значајни песници, и Љубиша Јоцић је заборављен брзо и, чинило се, неповратно. Но, сваки неправедни заборав може и сам заборављен да буде. Права поезија не умире никада заувек. Њено време свако је време. И када се не чита, поготову не довољно, она као *ga* се чита. Оно што се сада пише, оно што нови сигналисти пишу, пише се и на фону Јоцићеве поезије. Потребно је – довољно је времена протекло – да се види (проба да увиди) шта је у њој трајно и да се то у нашу (авангардну, јер и таква постоји, али не само у њу) песничку традицију угради. Без песама Љубише Јоцића она је сиромашнија несумњиво.

5 Осим у дисертацијама Јулијана Корнхаузера (Сигнализам српска неоавангарда, превод са полског Бисерка Рајчић, Просвета, Ниш, 1988), Живана Живковића (Сигнализам: генеза, поетика и уметничка пракса, „Вук Караџић“, Параћин 1994) и Миливоја Павловића (Авангарда, неоавангарда и сигнализам, Просвета, Београд, 2002), успутно – о Јоцићевој поезији писао је у књизи Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века, књ. 3 (Просвета, Рад, Београд, Матица српска, Нови Сад, 1983, стр. 297–351; есеј је претходно објављен, 1977. године у Трећем програму Радио Београда, под насловом „Љубиша Јоцић и невиност гусенице“) Радомир Константиновић, а пажњу треба свратити и на следеће текстове: Љиљана Шоп, „Моћ поетске комуникације“, Улазница, X, 51–52 (1976), 120–123; Ђорђевић Вуковић, „Љубиша Јоцић“, у Огледи о српској књижевности, Нолит, Београд, 1985, стр. 174–206 (овај текст је претходно штампан као предговор за књигу Изабраних песама Љ. Јоцића у издању „Српске књижевне задруге“ 1981. године); Живан Живковић, „Сигналистичка поезија Љубише Јоцића“, Зборник радова, Педагошка академија за образовање васпитача предшколских установа, бр. 10, 1986, стр. 87–98; Војислав Н. Илић, „Љубиша Јоцић као песник и теоретичар сигнализма, Градина, 27, 5 /1999, 99–112; Жарко Буровић, „Пјесник који је тетрапаковао мјесечину или запис о Љубиши Јоцићу“, Багдала, 26, 414–415/1994, 5–6. и Милош Јоцић, „Снови Љубише Јоцића“, Књижевност, 68, 4/2013, 103–111. Треба погледати и његову биографију коју је, у серији биографија српских писаца, написао Радован Поповић – Разносач месечине, Службени гласник, Београд, 2009.

Сигналистичке песме Јоцићеве⁶ треба читати упоредо са његовим есејима посвећеним овом књижевном покрету. Они су имали више среће и Живан Живковић их је збрао и приредио у *Огледима из сигнализма*⁷ („Мирослав“, Београд, 1994), написавши за ту књигу темељан и подстицајан предговор „Љубише Јоцића огледи о сигнализму“. (стр. 3–14) По Живковићу, „Јоцићеве есеји су колажи, и онда када су писани са амбицијом да се методолошки јасно и чврсто утемеље и објасне одређени проблеми (`Сигнализам и три материје психе`), одају песника широке културе, велике начитаности и неограничене игре духа и речи.“ (13) Носећа тврдња предговора она је по којој је Јоцић „и као есејист био песник“. (13) Она је, никакве сумње нема, сасвим тачна, као што је тачно да и Мирољуб Тодоровић у својој есејистици, чија је основна текстуална монада фрагмент, песник остаје.

Месечина у шешрајаку (поднаслов јој је, нимало случајно, *signum temporis*) компактна је књига песама нераздељених на циклусе. Има их четрдесет две, односно четрдесет седам, ако шест делова песме „За манифест“ третирамо као засебне песме.⁸ Неке имају поетичке наслове: „Signum temporis“, „Пројекција – идентификација“, „Велика и мала слова“, „Песник“, „За манифест, 1–6“, „О одломцима“; неке су песнички одазиви на друга уметничка дела и уметнике: „Речи на дело `Compression de motocyclette` César-a Baldaccini-a“, „Леонардове тачкице“, „Поздрав Тимоти Лири“, „За маркиза де Сада и противу садиста“, „Пред репродукцијом једне фотографије Силвије Мајер“, „Песма о Енди Вархолу“, „Ужас је бестелер“.

По ванредној првој песми збирка је насловљена. Човек се био спустио на Месец 1969. године и песници су на то реаговали. Посебно,

6 Када је посезао за примерима у свом Чекићу таутологије. Прегледу нових врста техничке интелигенције у поезији СФРЈ (приредио Гојко Божовић, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин, 2005) Војислав Деспотов се одлучио за следеће Јоцићеве песме: „Велика и мала слова“, „Песник“, „За манифест, 2“ и „Без наслова“ (визуелна песма). Напоменимо како се у истој књизи налазе и песме Мирољуба Тодоровића: „Вештачко дисање“, „Јакте цаглан кегуљар“, „Кад будем био енглески репрезентативац“, „Боб копа поп“, „Чорба од мозга“, „Даћу вам рецепт за похованог М. Тодоровића“, „Јер ако“, визуелна „Крњ њар“, као и одломци из две његове песме: „Фајфе на фирцању“ и „Да је бар каква шлагер бутра“.

7 Гојко Тешић је Љубишу Јоцића у књизи *Авангардни писци као критичари* (Матица српска, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, 1994), у оквиру едиције „Српска књижевна критика“, заступио са пет прилога: „Одбрана од досаде“, „Скривени светови“, „Ортодијалектика филма“ и „Сигнализам (I, II)“, од којих су два последња – и наслови нам то јасно показују – посвећена сигнализму.

8 У *Изабране песме Ђорђевић Вуковић* је унео двадесет три: „Месечина у тетрапаку“, „Туш портабл“, „Signum temporis“, „Угаси светло“, „Воз“, „Београд без плаката“, „Поздрав Тимоти Лири“, „Пројекција-идентификација“, „Велика и мала слова“, „Око“, „За манифест, 3“, „За манифест, 4“, „Нико нема права да се игра са смрћу или Смрт се игра сама са собом“, „De lux Нико нема права да се игра са смрћу или Смрт се игра сама са собом“, „Али ви не чекајте“, „Иронично пролеће“, Пред репродукцијом једне фотографије Силвије Мајер“, „Купите моје песме“, „О одломцима“, „Размишљање у часу када ТВ приказује људима месец изблица“, „Са отпада“, „Бара на асфалу“ и „Јефтино прстење скупогеног сјаја“.

сигналисти (ни Мирољуб Тодоровић није могао да „прође“ поред Месеца а да га песнички не додирне; чинио је то и у визуелним својим песмама). И Јоцић међу њима. Поред већ споменуте, у којој су и следећи стихови: *рошаво Месечево лице; човек је забио свој нос у мривило Месеца; није ли Месећ први музеј за све засијаве; сумануће ноћи месечине Јунџове ноћи: нису ли Месецу изникли галијевски бркови* – он има и песму „Размишљања у часу кад тв приказује људима изблиза Месећ“.

Уз серију жаргонизама / шатровачких речи, попут: *вречайџи; грџаџи; кидаџи; џикаџи фудбал; ћуџица; чаџкаџи; чачкиџи дуџе; шораџи*, Јоцић склада и неколике (потенцијалне) неологизме: *џрохоџак; џџакнуџи; космомамуџи*.

Ево неколико ефектних синтагми које бисмо условно могли назвати сигналистичким (највише због лепоте којом зраче): *хракање џрајосџања* („Месечина у тетрапаку“); *облуџка белуџка* (Исто); *зрикаву џосџелу* („Signum temporis“); *џправе сеџања* („Речи на дело `Compression de motocyclette` Cesar-a Baldaccini-a“); *иронично џролеџе* (наслов песме); *звецаво зрно корака* („Иронично пролеџе“). Једна је синестезијска: *мирисним вриском* („Угаси светло“); једна парадоксална: *бродолом лејџоџе* („Присеџање“).

Особен вербални лудизам откривамо у звучно разиграним играма речи: *нека џобаци нека џогбаци џодаци које шаљу ауџомаџски саџелиџи / наџовешџавају* („Signum temporis“); *и маклуанско „оџиџило воџиџило“ оџиџило саоџиџило* („Пројекција-идентификација“); *у џреџуне џеџове џуни џрохоџа дохо-хо-хо-џика џроџања / џрема заслужи даџавоџ џрохоџа хо-хо-хо џрохоџка / у џокушају сџолноџ задовољња сваком џрема учинку* („Али ви не чекајте“); *из доџа из џреко из џака џџакне над оџвореним сџравама* (Исто).

Но, основни лирски полигон на којем се сасвим разоткрила метафоричка и сновиделна магма Јоцићева певања биле су песничке слике, најразличитијих лирских „усмерења“ и експлозивне по свом поетском дејству (поред надреалистичких, и у оквиру надреалистичког оне су запоседале подручје натуралистичког, експресионистичког, метонимијског, црнохуморног, ироничног, парадоксалног... а све то је у свој лонац трпао, и ефектно, кувао и скувао сигнализам): *мува залџљена за неџца вечноџ џренуџка* („Месечина у тетрапаку“); *шака џе звука / меснаџа и велика џљусне џо сџомаку* (Исто); *у канализацији ново-роџенчад џауџолошки шаџуџу* (Исто); *Амбис свеџа се као џрло у џрчу заџворио / или можда ваџинални џрч је сџласнуо* (Исто); *сунчани веџар носи увојке вечностџи ниџџавила* (Исто); *између ноџу има мали џроб хџедох реџи комџџуџор који се џричесџо // Да ли је исџљувавање клиџориса кроз браду и бркове исџљивавање уџљувавање уџшававње џај леџи* (Исто); *кроз џросџоре времена боџ је лажа а сан је исџина* (Исто; подвукао Д. С.); *А један куџак на овој нашој земљи на којој су се срели заљубљени / џоџлиџи је од свих небеских сџрава* (Исто); *А заџо се бунџе џроџив џачинџа кад је џо само некадање*

ошрцано ишћање грћање ирошло кроз бројеве комјјушора / иознао сам га кад је ироговорио језиком машина / исмевајући све наде експераиша (Исто); хумано морално социјално колико речи за иосиргање (Исто); играјмо се ласерима а она је имала шойлес (Исто); слика као и човек има своје унуириашње море („Живот слике“); шеијају се муње између анђела реактора („Signum temporis“); и једно другом нишћа нисмо рекли / она крај мене гола ирикуиљао сам јој у мраку рамена и задњицу од цинка и олова и бедра од боксиша / и била је иу надохваи моје руке изгубљена / осећао сам се узалудан и иразан / из које је иразнине дошла она и у какву ће из иосиеле да исиари / разговарали смо о разним својим иројекшима регацији и моншажу / и нишћа нисмо рекли нисмо рекли да смо дошли из иразног („Signum temporis“); хладног воћа њених усана („Угаси светло“); мирисни јоргован воде (Исто); све је невино и чистио као да га нема а ишак иронично лишће / јесени иодсмевајући се иуиљењу своје ируло злаио разбацује ио блаиу / све су ио наклаиња за иразне ноћи и самоишне сенке / никуд се више нећеш оишнуиши све су иловидбе илаиње / боле ме очи као да сам њима гризао нокте / удаси свеило („Угаси светло“); Око је иеиелница (или шшо слично) свакидање ваише („Око“); Таван је ишјај свеи у коме с нама оишше бића / која не видимо с којима говоримо ћуишањем / и сновима / Таван су речи којих нема ни у једној речи / шаван су сивари којих нема ни у једној сивари („Таван“); у сваком случају није ли ивоје љубљено шело / комјјуишер или горчина која иш иризе црева („Размишљања у часу кад тв приказује људима изблиза Месец“); иа иошшуна обученоси мушкараца и нагоси жена / није имала ону коб Лоиреамонових иевања / о случајном сусреиу кишобрана и шиваће машине на сшолу за сецирање / излог је више иодсећао на оне иривијалне сцене са реклама / у којима крај обученог аушомобила сшоји гола жена („Пред излогом“).

Прикривено, Месец⁹ се указује као једно од изворишта ових, и оваквих слика; друго, мање прикривено, је секс. Последњи је извориште и уточиште слика; он их храни еруптивношћу и динамичношћу. У њима су очувани праменови надреализма.

У понеким песмама као да се јавља прави „сигналистички“ Растко Петровић. Букти његова загрцнута снага.

Песма „Туш портабл“ „придружује“ се сличним Тодоровићевим песмама. Скрећемо пажњу и на песму „Маникир“. У оној која има за наслов „Београд без плаката“ пева се како је плакате (и филмове) потиснула „свемоћна телевизија“. Бој против ње и манипулација којима она бомбардује своје гледаоце, сигналисти воде између осталог визуелним песмама.

9 Радован Поповић пише: „Када га је млади драматург и филмски критичар Слободан Новаковић упитао зашто је стално на бициклу, одговорио му је: `Разносим месечину по Београду`.“ (Радован Поповић, Разносач месечине, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 120–121).

У збирци су и изузетно кратке (песме „Датуми“ и „Бара на асфалту“, нпр, имају само по осам стихова, а „Играчке“ још мање – пет; најмање – четири – „Сањарење“ и „Свакодневност“ из друге збирке; кратке су и делови песме „За манифест“) и веома дуге песме.

Готово да нема интерпункцијских знакова, изузев понеке тачке и наводница.

Само је неколико рима: *које чекају љубљених шума у дну њене зенице / црвене су и сџенице њокидај везе и дуни / она ње чека на рубу сенице сџруџни биће хладно / на лубу њене улубљене задњице* („Иронично пролеће“).

И рефрени се појаве понекад.

Две „близначке“ / „огледалске“ песме, „компјутерске“, су: „Нико нема право да се игра са смрћу или Смрт се игра сама са собом“ и „De lux Нико нема право да се игра са смрћу или Смрт се игра сама са собом“.

Поетичка је песма, дадаистичка, „Велика и мала слова“. Важи то и за кратку песму „Оглас – песма“ (цитирамо је исцела):

*довољно је да узем један оџлас и да џа
сџавим у своју књиџу
довољно је да сам џа издвојио
довољно је да сам џа сџавио у књиџу
довољно је да сам џа само њошџисао
и он њосџаје њесма*

Поетичке ставове откривамо и у другим песмама, посебно у песми која има и поетички наслов „Песник“: *њесник живи у амбиџенџу вешџачке „нове џприроде“ / њесник сџуџа у дирекџну комуникаџију са чиџаоџем и десаџреализује џрџиџиџе / [...] / њесник замењује једнаџосџ браџсџиво слободу за свесџ за сџрасџ за сџрасну свесџ и свесну сџрасџ за сазнање и имаџинаџију / [...] / њесник у својој чаџавој собиџи вечносџи свесџан је да њеџова њесма није финални џродуџи у џланеџарном џросџору / њесник дефеџиџиџира маниџулаџију / њесник је њесник да би њоеџију сџварали сви / а не нико. Али и: мислим да џреба сџиџи и џресџиџи консуменџа (За манифест, 1“); Чини ми се исџовремено кад насџају / моје њесме насџаје и мој манифесџ („За манифест, 3“); сви се боре за џрџиџиџе и њесници џреба / да се боре за џрџиџиџе / моје њесме џреба џџамџаџи у великом џџираџу / за масовну џоџрошњу / кад сви људи буду чиџали и џисали њесме / џџираџи ће биџи оџромни (Исто); и џакве квалиџеџе као добра фоџоџраџија / џреба да има и моја њесма („За манифест, 5“); Како је џисање комуникаџија са свима / џо не џреба избеџавати џонављање нечеџ / џиџо су веџ друџи рекли / чак нису џоџребне ни наводнице („За манифесџ, 6“); уосџалом џонављам не ради се о субјекџивиџеџу / ради се о сџруџиџури / сџруџиџура није сџвар сџруџиџура је инџормаџија / једноџ чина / сџваралаџка акџивносџ човека раџа сџруџиџуру (Исто); њесниџиџву је домовина и језик и сан и свеш / [...] / њесма може да буде само џевана или џисана / џоеџију џосмаџра и исџиџије наука али / наука није џоеџија / џоеџија може*

себе да испишете и истражујете / само поезијом / поезија може да информисе али није информација / [...] / поезија не замењује зближеност за машини она је / сама машина сама зближеност („Домовина“); ја мислим да се не може да брани морбидија и наказност („Треба правити филмове о омладинским радним бригадама“); Мени су се увек доидали огломци они највише / највише човека да се укључи у медијум / привлаче ме сценарије које су крњаве фотодографије / [...] / волео бих да гледам крњаве филмове да читам / крњаве књиге којима недостижу сценарије / кад би могло и да гледам крњаву телевизију / волим карпов-а раученберг-а дин-а олденбург-а / сегал-а неодагауисе и хој-арписе / доидају ме се плакаше лејбене па цейане па / ојет цейане... / [...] / ипакви иризори не изазивају само визуелни контакти / они изражавају ипактилносно ипактилно учеиће као да смо / сами у фотодографији и да треба својим рукама / да ипактиримо да разоикријемо оне делове које / је ипакти коџа и нема ипакти / привлаче ме и археолошка налазишћа ипакти огломак руке / [...] / и нису мање занимљива фабричка ипактишћа... („О одломцима“); многи који себе називају „авангарда“ у оним / цивилизацијама на умору / нису ипактишћа авангарда („Леш обиља трулежом се шминка или није реч о дозирању соларног и лунарног принципа“); све говори кад чуиш и кад ћуиш / и море коџа нема / и земља које нема / и небо коџа нема („Језик“).

Поетичко је често пуно ироничног набоја.

Песник убацује у песме речи на латинском језику. И латински је знак попут осталих знакова који су сигналистима лирско гориво.

Има песму „Треба правити филмове о омладинским радним бригадама“, која се може довести у везу са песмама „Шта је документарни филм“, „Деловање ТВ“ и „Да се уметнички живи“ из збирке *Колико је саиш*. У трећој од њих су и стихови: *читави рафови холица гондола иуних разних / ипактишћа су александријске библиошће / иуне ипактишћа фаншасишћне ликовне и / шексишћелне садржине / свака ипактишћа је ипактишћа урбана / иуна духовне кулшуре ипактишћа цивилшације*.

Јоцић је написао прегршт песама које су реакције на друга уметничка дела: „Речи на дело `Compression de motocyclette` Cesar-a Baldaccini-a“; „Леонардове тачкице“ (налазе се на слици која приказује Изабелу д`Есте, а подсећају на *шачкасће хладне информације* о којима је писао Маршал Меклуан); „Пројекција-идентификација“ (ова песма била је најпре текст на објекту Гордане Јоцић изложеном на изложби „Међуакција“ у београдском Студентском културном центру 1972. године); „Столица“ (по истоименој слици Гордане Јоцић); „Песма о Енди Вархолу“ у којој се налазе и стихови: *Преко разних медија дошао сам до ових / информација о Енди Вархолу / и највише сам од њих ипактишћа / доида ми се овај начин ипактишћа јер / мислим да свако о свакоме може / на овакав начин да највише ипактишћа*.

Из песме „За маркиза де Сада и противу садиста“ издвајамо стихове: *сад је велики у ипактишћама и сад је највише ипактишћа књига ипактишћа ипактишћа / како се смрт може ипактишћа*.

Песма „Пред репродукцијом једне фотографије Силвије Мајер“ као мото има детаљ из *Линдвисџике и њоеџике* Романа Јакобсона, а у њој су цитирани и стихови из песме „Мачке“ Шарла Бодлера.

У последњој песми збирке, „Ужас је бестселер“, Јоцић пише о глумици Линди Блер која је одиграла главну улогу у филму *Истеривачи ђавола*.

У песми „Поздрав Тимоти Лири“ (заговорник употребе психоделичних дрога) налазимо: *кркља њокварени комјџуџор*, а цитирана је и Меклаунова порука *оџиџило је њорука*.

У песми „Кад путујем возом“ цитирани су научници Пјер Русо, Луј де Броји, Роберт Линсен и Саша Нахт и она поприма елементе есеја. У песми „Желите ли лице из музеја“ пренет је текст из „Грације“.

Песма „Купите моје песме“ стваралачка је „реплика“ на песме из циклуса „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу“ збирке *Свиња је одличан њливач* (1971) Мирољуба Тодоровића (посебно треба издвојити песму „Купујте само сигналистичку поезију“).

Јоцић спомиње у својим песмама „Битеф“ и „Атеље 212“, као и америчког сликара Џексона Полока.

Песма „Гуштер од кобалта“ пева о атомској експлозији на острву Бикини. У читавом низу песама Љубиша Јоцић ангажовано, критички, антиратно пева о актуалним догађајима. Између осталог и о глобалној студентској побуни из 1966. године (в. „Јефтино прстење скупоценог сјаја“), хипицима, рату у Вијетнаму (в. „Колаж тв информација“). Има и „Антидипломатску антиноту господину Никсону“.

Било би интересантно упоредити дуту, седмоделну, песму „Енгле-ска без лептира“ са кратком „Са отпада“.

*Колико је саџи*¹⁰ доноси двадесет и осам песама и шест Јоцићевих цртежа, од којих су четири несумњиво инспирисана изгледом јапанских словних знакова. Опет је збирка лишена циклусног разврставања песама.

Ову збирку отвара изврсна песма „Све девојке треба да путују“, дадаистички хуморну, из које издвајамо следећу динамичко-статичну слику, пуну лирских чаплиновских гегова: *Шеф сџанице је шеф сџанице која увек сџоји и у којој он сџоји / у којој све сџоји возови шине ѓраџови / у којој сџоји сџаница и у сџаници шеф сџанице / у којој сџоји шефовица на ѓрозору који сџоји / у којој сџоји ѓрозор на коме сџоји шефовица између саксија цвећа које сџоје / у сџаници сџоје саџови који сџоје у сџаници / у сџаници сџоје ѓуџници који јуре и моџају се и који стоје / у сџаници сџоје рамџе фењери звџздање шалџери и звучници / [...] / Чувар ѓруџе скаче и ѓреврђе се ѓреко же-лезничких ѓраџова.*

10 Из ње је Вуковић за Изабране песме преузео следећих десет песама: „Ситуација је конфликтна“, „Столица“, „Слапови на Плитвичким језерима“, „Сањарење“, „Посета, „На трг пун света“, „Оглас-песма“, „Домовина“, „Све девојке треба да путују“ и „Све те напушта одједном“. Из збирке Нулти час, која је остала у рукопису, узете су две песме: „Да вратиш се зар“ и „Нулти час 1980“.

Лепа је песма „À la Modigliani“, а „Балада о потрошеним љубавницима“ нови је ватромет слика (хармсовско губљење делова тела за које се испоставља како је било плакатирано): *увек кад се враћала од фоџографа девојка је / имала један део шела један део себе / МАЊЕ али је зашћо могла да има / многе сивари ВИШЕ / [...] / младић је одвео девојку далеко од фоџографа / и обиља богајсјива / и пољујцима је лечио и поврашио јој је прво / очи а зашћим све остјало шћо је / раније изгубила // и били су ојетј сиромашни и кад су поново / изашли у град девојка је ојетј све / зажелела / љубавници су се погледали и заједно су / ошћили код фоџографа / и сад можејће да их понекад срејнејће како / иду загрљени две беле магличастје сени / између бљешћавих слика њихових нагјих шела / раскомаданих по плакашћима на сћошћину делова / како полове несћварни између јасних плакашћа и реклама / излејљених по зидовима кањона улица.*

Збирка *Нуљћи час* никако да дочека своју појаву на нашој песничкој сцени. Као да доказује неписано правило како све што има своју цену не може код нас и да се засцени. Песма по којој је збирка насловљена антологијска је без икакве сумње. Ту су и неколике поетичке попут, на пример, „Заменице“, „(Не)писати“ и „Говор“. Наводимо исцела другу:

*Писаши све дошће
док на харшћији нишћа не
остјане
док харшћја не побели*

Чинимо то и када је у питању „Неспокојство“ (пошто нису укњижене¹¹, тешко је доћи данас до њих и прочитати их):

*Био сам поланина један елекшон на
свом пошћу задржао се у мени*

*пролазило је микро време и макро време
прошле су године прошли су векови и он је
још био пошћу*

*полико их је дошло и прошло полико њих
ће још доћи и проћи полико их је одувек*

*било у мени али на њега јединог нисам
могао да се навикнем*

*да га нисам зашћазисо као шћо ни груге не
зашћажам све би било у реду мимо бих живео
али овако био сам у сћалном шћчекивању
помишљао сам да ће једном кроз мене*

11 Објављене су обе у часопису Поља.

*јролејшејши и за увек несјашаши нејпримејшо
и муњевијшо брже од мога зајажанја
а шо ме је узнемиравало можда јоражавало
бићу јоражен ма кад и ма како се шо десило*

Живан Живковић¹² у предговору постхумно штампане књиге Јоцићевих есеја о сигнализму коју је он приредио пише како су они колажи и да је он „и као есејист био песник“.¹³ Показаћемо, цитирајући „кључне“, и данас веома инспиративне, ставове из његових есеја како је, и какав је, он то био. Понудићемо есејима обзнањену поетику Јоцићеву које се овај придржавао када је писању својих песама приступао.

По Јоцићу индустријска епоха је прошла а наступила је технолошка. Он бележи: „... сигнализам нас уводи у један виши слој хуманизма“.¹⁴ Овај покрет реакција је „на туморични пораст традиционалистичког уплаканог сентиментализма, кичерског псеудоромантизма у нашој средини“.¹⁵ Он не заборавља оно што су авангардно покренули и остварили дадаизам и надреализам. Када је о овом другом покрету реч, ту је Мирољуб Тодоровић био много опрезнији, убеђен како надреалистички авангардно нипошто не „паше“ авангардном које је у срцу сигнализма. Ипак, и сам Јоцић, у есеју „Сигнализам и језик“, пише о алијенацији човека којој је и сам надреализам инсистирањем на неостваривом аутоматском писању (оно се окончава у бесмислу и херметизму), допринео.¹⁶ Сигнализам се и напаја идејама историјске авангарде, али, у исти мах, и ратује са њима, јер је аутентичан, свој. Притом, сигнализам „не негира раније вредности (традицију) већ сматра да је материјал којим располажемо из прошлости, довољан за уопштавања која ће убрзати ток ка новим, потпунијим садржајима“, јер поковање традиције оптерећено је „делулитом некретања“.¹⁷ „Лажне авангарде“ су „оно што је најглушље у целом свету“, „али и оне могу да послуже да би се рекло шта је права“.¹⁸ Убијању животиња на позоришној сцени, разпињању вола на крст, Буњуеловом жилету, морбидним сценама у

12 У свом тексту о Јоцићевој поезији Живковић бележи како наш песник није имао среће са књижевном критиком и како је, сасвим незаслужено, остао на маргини наше књижевности. Збило се то што је био сасвим неконвенционалан: из надреализма „преселио“ се у другу „авантуру духа“ – сигнализам а то наша инертна и традиционалистички настројена критика није могла, ни хтела, да поднесе.

13 Љубиша Јоцић, Огледи о сигнализму, „Мирослав“, Београд, 1994, стр. 13.

14 Љубиша Јоцић, „Знаци везани за саму реалност (Прилог дискусији о сигнализму)“ у Љубиша Јоцић, Огледи о сигнализму, „Мирослав“, Београд, 1994, стр. 16.

15 Љубиша Јоцић, „Сигнализам – *signum temporis*“, у Љубиша Јоцић, Огледи о сигнализму, стр. 18.

16 в. Љубиша Јоцић, Огледи о сигнализму, стр. 30–31.

17 Љубиша Јоцић, „Сигнализам као неминовност свог времена“ у Љубиша Јоцић, Огледи о сигнализму, стр. 80.

18 Љубиша Јоцић, „Позиције сигнализма“ у Љубиша Јоцић, Огледи о сигнализму, стр. 93.

Бергмановим филмовима, морбидним и садистичким сценама уопште у разним уметностима, такозваној „уметности тела“ (изузев оне коју у својим хепенинзима демонстрира, остајући изван сваке стране агресије, на страни људскости, Марина Абрамовић), свему ономе што је „само још један израз болести конзументског друштва, а никако уметност“, по Јоцићу, сигнализам се „са гнушањем... супротставља“. ¹⁹ „Сигнализам не само да се гнуша морбидија, насиља и свих других капиталистичких махнитости, већ их искључује из свог ткива, било у каквој форми.“ ²⁰

„Сигнализам никада није ни очекивао да науку претвори у поезију, нити поезију у науку, али је убеђен да на овом ступњу развоја уметности и науке долази велико време да наука и поезија могу да воде љубав.“ ²¹

„Чини ми се да сигнализам гледа на све што се дешава истовремено као да је то и нешто прошло и давно прошло, и као да то тек настаје. У ствари, да се садашњица појављује и као прошлост и као будућност.“ ²²

„Сигнализам, то је наша акција да се појави оно што се никада пре није појавило на свету. [...] Овлађујући свим медијима, желимо да их поунутрашњимо.“ ²³ Он „тражи могућност једног тоталнијег система комуникације, можда неку врсту еманације, који би омогућио да свака ћелија, да и сваки атом, да и сваки електрон еманира своју спиритуалност“. ²⁴ Он је „људистички, агонски“. ²⁵

„Сигнализам је Знак да треба пробудити Снове.“ ²⁶

Радомир Константиновић је и Љубишу Јоцића у свом вишетомном *Бићу и језику* узео на зуб. По њему, „Он је песник који се непрестано мења, и он не говори само различитим језицима уметности и литературе (сликарства, документарног филма, романа, поезије, есеја), него и различитим језицима поезије. [...] Његово сабрано дело је рушевина

19 Љубиша Јоцић, „Сигналистичка уметност тела“ у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, стр. 23.

20 Љубиша Јоцић, „Поноово поводом сигнализма“ у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, стр. 41.

21 Љубиша Јоцић, „Сигнализам и три материје психе у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, стр. 101.

22 Љубиша Јоцић, „Поново поводом сигнализма“ у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, стр. 45.

23 Љубиша Јоцић, „Опет фрагменти о сигнализму“ у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, стр. 63.

24 Љубиша Јоцић, „Системи сигнализма“ у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, стр. 78.

25 Љубиша Јоцић, „Сигнализам II“ у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, „Мирослав“, стр. 89.

26 Љубиша Јоцић, „Сигнализам“ у Љубиша Јоцић, *Огледи о сигнализму*, „Мирослав“, стр. 83.

стилова и ставова²⁷, а „Моћ његовога саображавања најактуелнијем стилу је велика, готово неупоредива: увек има у његовим текстовима, у свим `epocaма`, истога *ġeniġa aġaiġġabilne inġiġeliġenġiġe* чије су способности интуитивног продирања у механику и функционисање основних начела најразличитијих и међусобно најпротивуречнијих, неизмирљивих, менталних ставова и стилова, ван сваке сумње јединствене...“²⁸ Јоцић је, по Константиновићу, преко Анри Мишоа, из надреализма доспео до неодадаизма, али, у исти мах, и ка „екстремном рационализму“. Песма му постаје „*врхунски једносџавна и ѡехнички чистѡа*, као модерна фотографија са корица илустрованог листа...“²⁹ Одредницу *неодадаизам* Константиновић редовно у овом тексту користи уместо термина *сигнализам* који неће употребити ни једном.

Замена надреалистичког сигналистичким, по Милошу Јоцићу у есеју „Снови Љубише Јоцића“ је промена сна: *сан ѡезије* постао је *сан кулѡуре*.³⁰ Јоцићев есеј, уз Константиновићев и Живковићев, најбољи текст који се о поезији Љубише Јоцића појавио, доноси нам и следеће критичарско „просветљење“: наш песник је сигнализам „превасходно прихватио у смислу културне филозофије. Његов песнички стил, и сам по себи разнолик, само се прилагодио новој поетици. Постао је миметичнији, јаснији, мањег замаха, теме нових песама вртеће се мање око личних, мрачних исповести а више око различитих елемената масовне културе и потрошачког друштва. Тодоровић је једном приликом изјавио да је из окриља сигнализма произишао и српски поетски постмодернизам – у том случају, *Месечина у ѡеѡраѡу* је (заједно са *Колико је сѡиѡи*) свакако једна од првих и савршенијих примера српске постмодерне поезије.“³¹ Милош Јоцић тврди како је његов презимењак „у сигнализам ушло свим бићем, не само са јасним поетским ставом већ и са јасним погледом на свет. Јоцић није само писао песме сигналистичким језиком него је и модеран свет посматрао очима сигнализисте.“³²

Поезија Љубише Јоцића, одсањана сасвим, заслужује да се поново нађе пред књижевним истраживачима. Требало би да они понуде своје снове којима би се у Јоцићеве ушло. Његова поезија би могла да буде посматрана као надреалистичка без одјаве, надреалистичко-експресионистичка, надреалистичко-сигналистичка, сигналистичка, сигналистичко-постмодернистичка, постмодернистич- ка... У сваком од ових читања она ће остати Јоцићева. Треба је само читати.

27 Радомир Константиновић, „Љубиша Јоцић и невиност гусенице“, Трећи програм Радио Београда, 34/35, III/IV (1977), стр. 473.

28 Исто, 478.

29 Исто, 506.

30 Милош Јоцић, „Снови Љубише Јоцића“, Књижевност, 68, 4 (2013), стр. 103.

31 Исто, стр. 104–105.

32 Исто, стр. 109.

ПОЛЕМИЧКА ВАТРОВАЊА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Мирољуб Тодоровић је објавио две књиге полемика: *Шшиџ за шуминдере. Ко им шширика црева*, Арион, Земун, 1984. и *Певци са Бајлонсквера и моја фрка са њима*, Ново дело, Београд, 1986. Оне су прештампане у књизи *Neto propheta in patria: џолемике*, Еверест медиа, Београд, 2014.¹

Наша књижевност по томе никакав изузетак није: полемике су се водиле често и биле оштре и немилосрдне те је литерарно перје летело на све стране. Полемичара је било различитих врста. Светислав Стефановић је, на пример, упамћен по томе што је „ударао“ на најзначајније наше критичаре и писце и остајао притом у седлу. Станислав Винавер је успешно војевао против злих волшебника. Зенитисти су се окомили на све који су им се нашли на путу, а сви су им на путу били. Раде Драинац је нашао за паметно да се обруши на Тина Ујевића који је своје полемичко умеће стекао делећи полемички двобој с Антуном Густавом Матошем. Црњански није штедео никога. Велибор Глигорић ће – то је сада сасвим извесно – у српској књижевности остати запамћен – ако се то уопште и деси – једино по памфлетима које је писао. Ђорђе Јовановић је у *Нагреализму данас и овде*, и не само ту, и не само тада, имао полемички полигон. Марко Ристић се својим полемичким нападима није прославио. Данило Киш је пожелео да напише своју српску варијанту Крлежиног *Дијалектичког Анџибарбаруса*, али је његов *Час анаџомије* остао књига која је извукла само нерешен резултат, ако је и то био случај, упореди ли се са *Нарцисом без лица* његовог полемичког протуношца Драгана М. Јеремића. Ни Оскар Давичо, као ни Марко Ристић, није се претерано својим полемикама прославио. У последње време као врсни полемичари огласили су се Љиљана Ђурђић, Предраг Чудић, Бошко Томашевић и Небојша Васовић. Многи од њихових полемичких утука / атака нису добили одговоре или су полемике насилно и нефер прекидане.

Разлози да се заповедају полемичке чарке које би, не ретко, и у читаве пожаре букнуле, били су сасвим различити и, понекад, не сасвим јасни. Зашто је Мирољуб Тодоровић наоштрио своје полемичко перо, међутим, јасно нам је од прве. Вођа српског сигнализма није могао више да слуша како се оно што ствара тумачи на погрешан, искривљен начин, било због незнања, било због лоших намера оних који су се пера латили и на њега и његово дело насрнули. Још мање је могао мирно да гледа како се оно што је он створио безобзирно поткрада, те

1 Она је троделна јер садржи, као трећи део, „Нишке анимозности“ у којима се налазе два полемичка текста „Крња реч о шумном времену“ и „Нишке анимозности“. У питању је Тодоровићева полемика из 1984/1985. године са Драгољубом Јанковићем, „хроничарем нишких полемика“.



тобоже испада како он, поткрадајући друге, поткрада самога себе. Никакве ту логике није било. Но, било је, несумњиво, поткрадања и требало је ствари, како би рекао Бранислав Нушић, речима својих јунака, *йосйавийи на своје месйо*. Мирољуб Тодоровић се подухватио – када то други нису хтели, или нису умели, или нису смели – да то учини сам. Да покаже онима којима то није било јасно, или који су желели да прикрију да једино тако јесте, како његово дело изгледа, које су висине до којих се оно испело и ко су они који, намерно / злонамерно, њега и његово дело виде онако како не може да се види, тумаче како не сме да се тумачи и потцењују е да би преценили оне који су у његовој сенци и који се мрвицама са његове књижевне трпезе хране.

Шшеј за шуминдере је колаж полемичких текстова објављених, или онемогућених да објављени буду, од 1981. до 1983. године. Књига отпочиње специфичним објашњењем датим на шатровачком језику: „У овом ћитапу набошћете на фрцангле, дупле пегле, ватровања, максмацоле, цепања књижевних, уметничких и бирократских шминкера, воњифера, штампажера и осталих дибдилеја.“² И касније, у својим

2 Пошто је у књизи *Nemo propheta in patria* оно штампано пре Штепа..., „објашњење“ се проширило на све Тодоровићеве полемичке текстове. Када наводимо страну на којој се цитирано налази, у нашем раду служимо се књигом *Nemo propheta in patria*.

полемикама, Тодоровић се спорадично, изузетно ефектно, шатровачким језиком служи. Шатровачким језиком исписане су и многобројне његове песме, хаику песме, кратке приче и романи. Мирољуб Тодоровић је, никакве сумње нема, највећи *шајровац* српске књижевности.

Први текст у књизи је „писмо“ „Гљарку шалину у буљину па смо квит“, одговор на „пандурску шизблазу“ Вујице Решина Туцића³ штампану 1. октобра 1975. године у *Књижевним новинама*.⁴ Оно означава Тодоровићев разлаз са познатим нашим (нео)авангардистом који је тврдио како никада сигналиста није био, иако његових прилога има у антологији *Сигналистичка поезија* (1971) коју је вођа српског сигнализма саставио, као и у сигналистичким зборницима и каталозима. Упоредјујући нове Туцићеве песме, штампане у *Књижевним новинама*, и своје, раније објављене у збиркама *Киберно* (1970) и *Наравно млеко ѓламен ѓчела* (1972), Тодоровић бележи: „Ја овде не могу да кажем да си користио моју личност, али неке друге ствари – заиста, и то обилато.“ (стр. 8) И (нео)авангардисти, посебно ако сами буду неоправдано прозивани за загледање у туђе збирке и копирање нечијих формалних измислица, спремни су да одговоре равном мером. Посебно ако су у праву, а у праву јесу ако је временски моменат / хронологија објављених песама и књига на њиховој страни.

Следе два полемичка текста, „Незнање удружено с малициозношћу, или: како по Бр. Чецу mail-art постаје jail-art“ и „Мали зелени Чегец“ (има поднаслов „ДРАМА оксидИРА у муљу распоЈАСАЛЕ нишТИЦЕ“), у којима се разоткрива Чегецово незнање. Овај хрватски књижевник, сасвим површно и погрешно, сматра како је mail-art искључиво везан за пошту, иако уметник и теоретичар Улис Карион пише како „mail-art има веома мало везе с поштом, а врло много с уметношћу“. (11) Чегец, који се „ноншалантно брчка у блату сопственог незнања и необавештености“ (12), хтео би тако да „припитоми“ mail-art

3 У Чекићу таутологије. Прегледу нових врста техничке интелигенције у поезији СФРЈ [штампан је у Давичовом часопису Даље у (дво и тро)бројевима 18/19 (1986/1987), 20/21/22 (1987/1988) и 29/30 (1990) и, постхумно, 2005, као књига, у Зрењанину] Војислав Деспотов је Вујицу Решин Туцића третирао као најзначајнијег неоавангардисту српске књижевности. Деспотов пише, на пример, како се Туцићева књига Сан и критика мора „готово у целисти цитирати пошто је у питању непосредна производња поезије од рибљих костију, гранична стратегија комуницирања са чистим, традиционалним средствима“ (стр. 49. наведене књиге). Највећи број примера, цитираних одломака и читавих песама Деспотов преузима управо од њега. Деспотов пише и како је Решин Туцић писац првог југословенског визуелног романа Стругање маште (1970–1982). Похваљује и књигу, роман (?), „компликованије структуре“ (стр. 170) – Пустолина (по аутору, написана је 1962, а објављена 1968) Владана Радовановића, цитирајући четири одломка из њега. Смеће с ума како је Мирољуб Тодоровић радио између 1972. и 1975. године на вербално-визуелном роману Апеирон који је остао недовршен, али чији су се вербални и визуелни делови били објављивани у нашим часописима. Додуше, Деспотов дозвољава себи да призна и како када је о сигнализму реч овај „остаје нејасно као строг смер вербо-воко-визуализма“. (стр. 28)

4 Писмо није тада штампано и по први пут се, дакле, као нека врста увода, појавило тек у Тодоровићевој књизи.

трпајући га у затворену сферу приватног и интимног. У другом свом полемичком тексту, пошто је ишчитао и друге Чегецове рецензије и збирке песама, Тодоровић показује како дела неко ко је у свему чиме се тобоже стваралачки бави сушти епигон којем је основни циљ да скрије све трагове своје неинвентивности и позајмица од других, бољих и талентованијих, те оболи од „херостратског синдрома“. Притом, парадоксално, Чегец, неузнат у довољној мери са поетиком (нео)авангарде, сматра како је оригиналност „темељно проблемско питање“, иако, на пример, један од кључних (неоавангардних) естетичара Абрахам Мол „дословце каже: `Бит уметничког дела налази се у копији а не више у оригиналном делу`.“ (17) Но, мора се знати кога треба копирати и како то извести. Марсел Дишан „дорађује“ Мона Лизу тако што јој доцртава браду и зашиљене бркове. Од тада, хтели то да признамо или не, постоје две Мона Лизе: Леонардова и Дишанова.

У Београду је априла 1982. године организована у Музеју савремене уметности изложба „Вербо-воко-визуелно у Југославији 1950–1980“ чији је аутор био Владан Радовановић. Незадовољан начином на који је било планирано да он, деградирано, буде представљен на истој, фамилијарно-клановским понашањем организатора, прецењивањем значаја Владана Радовановића који је, индиректно, проглашен (прогласио се сам, заправо) папом југословенске неоавангарде и, коначно, некоректним односом према њему лично оних који су за организовање изложбе били задужени, Мирољуб Тодоровић је отпочео и водио полемику, у загребачком *Оку*, *Омладинским новинама*, *Данасу*, *Пољима* и *Књижевним новинама*, са више актера ове „смешне, и помало тужне, комедије“ (18). Полемику је заподенуо текстом „Острвљени пси на трагу сигнализма“ у којем се осврнуо на улицички однос бившег сигнализисте Славка Матковића „босу“ Владану Радовановићу. Иронично примећује како је Матковића могуће чак „хипнотисао“ да у сигнализму, који сада отписује, дела пуном паром. Није то само карактеристично за сигнализам већ важи за сваку авангарду и неоавангарду: они који се отпаде од ње, највише показују зубе и пљују оно у шта су се до јуче клели. У тој групи, коју образују „културни отпад, лешинари“, „антиталенти, пси који су у сталном трагању за новим господарима“ (27), обрели су се, уз Матковића, и Жарко Рошуљ и Балинт Сомбати. Да група нараста увећавањем броја отпадника од сигнализма, показује наредни полемички прилог „О чопору и фантомима“ који открива како су се њој прикључили и Добрица Кампарелић и Ранко Игрић. Пошто су они, визуелна песма то показује, *чойор*, потребан им је предводник чопора, коловођа, „њихово сема-синтетичанство, мистер вербо-воко-визуелног, `ноћник авангардни`“ (31) и они га изналазе у, такође визуелном песмом овековеченом, Владану Радовановићу.

„Како одбрани своје дело од (не)културне бирократије“ доноси „отворено“ писмо (и све оно што је му је уследило и пратило ову аферу) Марији Пушић, управници Музеја савремене уметности у Београду којим Тодоровић забрањује да се на поменутој изложби појави било

који његов рад или било која књига, публикација, часопис и антологија које је он уредио, као и било који прилог из њих. То се ипак збило и изванредан број радова био је фотокопиран из његових књига и приказан мимо његове воље. Да зло буде веће – и прекршај тежи – притом нису наведени извори позајмица. То сведочи о непримереној и недопустивој „приватизацији“ Музеја савремене уметности: уместо да буде оно што треба да буде, он се очито нашао у рукама разгранатог клана.

„Шодер авангардиста“ уводи у игру Франца Загоричника који умишља како је „Брус Ли, Симон Темплар, агент 009 нашег авангардизма“ (45), а заправо је „девица, света дева, јунферица, цана цоловача, блomba, вирцинијана, лименка, неосуђивана риба, целка“ (47), „шуминдер, љубитељ ловуце и институција“. (47) Пошто је навео своју песму „Мирољуб Тодоровић заузима крајње субјективне ставове“ из циклуса „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу“ збирке *Свиња је одличан њливач*, писац додаје – шатровачку – посвећену Загоричнику и његовој уметничкој „активности“. Тодоровић свој текст окончава – овај пут у *post scriptum*-у датој – другом шатровачком песмом и једном визуелном, а у обема је Загоричник „јунак“.

Песме посвећене словеначком неоавангардисти отвориле су славину и биле су праћене песмама упућене другим бившим сигналистима и онима који су били само (бивши) симпатизери овог покрета: „Вујици Решину алијас Туци хисте(о)рику југословенског авангардизма“, Кости Богдановићу – „Уфурани `уметник`“, Драгану Величковићу – „Ком ли папају папи?“, Бори Ћосићу – „Бора Ћос“, Вујици Решић Туцићу (још једном) – „Ушнирани миш“, Остоји Кисићу – „Канаринац Киско“, Миру Главургићу – „Тане од сатане“, Боривоју Радаковићу – „Приватно `Око`“. Владан Радовановић (Јадовановић) био је привилегован те је „почашћен“ још једном визуелном песмом.

Ево песме насловљене „Навална петорка веде/оваца“ (лако се могу дешифровати имена и презимена уметника споменутих у њој):

1. Ждерко Енерџи
2. Пајџи Косџа
3. Франци Ждановичник
4. Текџонац Јадовановић
5. Воњифер Смуца

Ту је још једна песма, „Неуро-артист Фра. З.“, испевана „у част“ Франци Загоричника, чије се презиме увек – полемички – премеће у Ждановичник. Све песме испеване су, наравно, шатровачким језиком, те тако Тодоровић озваничује стиховну *шайројолемику* унутар српске поезије. Оне нас издалека подсећају на оно што је својим чувеним *џан-џолоџијама* остварио незаобилазни Станислав Винавер.

Последњи текст у књизи, „Бирократија и авангарда“, посвећен је изложби „Нова уметност у Србији 1970 – 1980, појединци – групе – појаве“, одржаној априла 1983. године у Музеју савремене уметности у Београду. Са ове изложбе потпуно је уклоњен сигнализам. Мислило

се како ће овај покрет насилним прећуткивањем бити стварно „исписан“ и избрисан из савремене српске уметности. Осим Тодоровића, и пре њега, своје неслагање са овим поступком изразили су Драган Величковић и Зоран Маркуш. Није само изложба била фалсификат, био је то и каталог који ју је пропратио. Вршена су намерна изостављања значајних текстова (нпр. „Сигналистичка уметност тела“ Љубише Јоцића) из „Хронолошког прегледа“ и „Документације“ који су били саставни делови истог, прећутано је како су Марина Абрамовић, Зоран Поповић и Неша Париповић своје уметничко деловање започели као сигналисти, потпуно су игнорисани манифести сигнализма и сигналистичке акције у простору / гестуална поезија, визуелни радови сигналиста и сигналистичке изложбе. Фалсификат никада неће, и не може, постати релевантна уметничка чињеница. Он остаје оно на шта морамо с презиром гледати – (уметничка) лаж.

„Ударни“ текст ове полемичке књиге насловљен је „Хомункулус из Парацелзијусове тегле“ и има поднаслов „Прилог проучавању `стваралачког` лика Владана Радовановића као контра-фазон на панегрике које су `аутору` одрецитовали Вујица Решин Туџић, у броју 169. и Франци Загоричник у броју 270. `Ока`“. Владан Радовановић је, по Тодоровићу, „духовно недоношче“ (56) Медиале, а ова „нема никакве везе с авангардом“. (56) *Пустолина* Радовановићева, која је штампана 1968. године, појавила се, осам година раније, у *Видицима* и није имала „никаких визуелних елемената“ (57), није била космолошка поема и била је сасвим на трагу француских „шозиста“. „По свој прилици је `Пустолина` постала `вербо-воко-визуелна` и `космолошка поема` у последњем моменту, пред штампање, 1967, или чак 1968. године, када је овај гребарош, начувши опет нешто о конкретној поезији, брже боље визуелизовао поједине делове своје `шозистичке` мажњевине...“ (58) Но, три године раније, 1965, штампана је Тодоровићева *Планетица*. Владан Радовановић није сам ни своје „пипазоне“ опипао, већ их је пронашао у „Манифесту тактилизма“ који је Филипо Томазо Маринети 1921. године у Паризу објавио. Потом је Марсел Дишан од сунђерасте гуме направио „Ружичасту дојку“ која је била излагана уз упутство како да буде пипана. Пошто је „демаскиран“ као *пипазонац*, Радовановић је „открио“ *пипазоне* (и њих инспирисан оним што су други у/радили пре њега). Опипљиво је дакле како је Владан Радовановић само пипаво следио туђа открића и ишао за њима тврдећи како осваја пионирски нове просторе. Резултат је био унапред предвидљив: увек је – нужно – испадао смешан.

Није згорега да погледамо како је ову полемичку књигу прочитао њен – после аутора – први читалац, несумњиво најватренији пратилац и најпоузданији тумач сигнализма, Живан Живковић. (Његов текст се налази на задњим корицама првог издања.) По њему, све што је дотакло полемичким својим жаром Тодоровић је „неспутаном игром духа проткао“ и (црним) хумором узнео. С разлогом је Живковић предвидео да се многи од прозваних неће осетити и позваном да се у дијалог о

покренутим проблемима укључе, а без дијалога – знао је то и Сократ – никаквог решења никаквог духовног спора нема.

Другој Тодоровићевој полемичкој књизи, *Певци са Бајлон-сквера и моја фрка са њима*, Живан Живковић је написао предговор и назвао га „Анатомија анатемисања авангарде“. Овај наслов збира оно што је био наум читаве књиге: скинути маске притајеним и притуљеним традиционалистима и прелакираним тобожњим авангардистима који су се, и једни и други, затекли осушнути и немоћни пред правом авангардом која је снажно бризгала и с којом нису били у стању да се понесу. Живковић пише: „У име друкчијих сензибилитета и сазнања и у складу с цивилизацијским токовима нашег доба, сигнализам се појавио као *авангардна нужносћ* – као реакција на обнављање преживелих традиционалистичких схватања *џевања и мишљења*.“ Као и Винавер са својим, Тодоровић бој бије са новим *злим волшебницима*, али ови су обукли ново рухо те се обрушавају истовремено и на сигнализам и на историјску авангарду, нарочито на зенитизам, и више још на надреализам, не увиђајући како Васко Попа, на пример, не може бити следбеник надреализма ако је овај покрет покрет који не доноси ништа одистински трајно у поезију. Они које полемички раскринкава Мирољуб Тодоровић мисле за себе да су признати књижевни критичари, умишљају како се и теоријом књижевности баве, састављају антологије, а да притом „не осећају *гах свога времена*“. Тако им се може дести да буду – а скоро здушно сви то јесу – против експериментисања у књижевности, несвесни како Теодор Адорно у својој *Естетичкој теорији* с разлогом тврди да „више никако није могућа уметност која не би експериментисала“. Да би вођу сигнализма свели на пуког експериментатора, они његову поезију своде – отписујући успут, јер је се плаше, и конкретну и визуелну поезију, као и лудизам, њихову основну компоненту – на компјутерску / „машинску“ поезију која тобоже може само да произведе не само *смрћ њоезије*, него и *смрћ човека*. Њихови напади лишени су сваке поетике, једнако као и сваке етике. Дифамно је њихово фаворизовање песника епигона и плагијатора. Тодоровић у својим полемикама „не брани него *сџвара*“. Полемикама се не може остварити ништа боље и узвишеније.

Певци са Бајлон-сквера имају два мота; први је узет из Хлебњиковљевог *Занџезија*, други из есеја Станислава Винавера. Књига је полемички „роман“ чија поглавља имају наслове и који хронолошки прати рат који је вођен од стране наше (не)критике против сигнализма. Чим се један полемичар умори, други га, као на некој покретној траци, замени. Тодоровић се тако сам обрачунава још једном са мноштвом противника (у претходној књизи оне који су се, кочићевским изразом *зџомилавали*, назвао је *чојором*).

Тодоровић тврди како су „сигналистичка истраживања и експерименти у језику и са језиком, откривање нових песничких поступака и облика омогућили да српска поезија крајем шездесетих и почетком седамдесетих година крене сасвим новим, другачијим путевима“

(81–82), али и да је тај „песнички прелом“ од стране наше књижевне критике био потпуно „прећутан“. Ако је неки *зли волшебник* о сигнализму проустио коју, у питању је било тотално неразумевање онога што сигнализам српској (и светској) поезији (уметности) доноси, одбацивање с гнушањем његовог радикалног превредновања затеченог и жестоко, неоправдан напад на оно што се није разумело уопште или се разумевало сасвим погрешно и злонамерно. Зли волшебници показали су своје зло лице. Нападали су сигнализам и традиционалисти и лажни авангардисти⁵, авангардисти из треће руке, као и „кал који је сам (сигнализам – Д.С.) створио“, они који су му припадали па га се одрекли. Не зна се ко горе, и оштрије, и промашеније и, из данашње перспективе, смешније.

Први озбиљнији напад извео је тада млади Перо Зубац када је, 1966. године у новосадском студентском листу *Index*, објавио приказ *Планеше*. Напад се свео на приговор да Тодоровић није за своје „планетарне визије“ користио – поезији једино примерен – песнички језик, већ је прибегао – поезији сасвим страном – научном језику.

Следећи напад је био и озбиљнији и жешћи. Извео га је тада један од водећих, ако не и стварно водећи, наш књижевни критичар Зоран Мишић, уредник *Књижевности*. У есеју „Време јарости и игара“, објављеном у том часопису, констатовао да су се заиграле нове приче „пуне буке и беса“ које ништа не значе, а у наредном „На вест о смрти човековој“, штампаном у истом часопису, пошто је обзнанио како је и у српској књижевности за стварање стихова коришћен компјутер, прогласио је овај за човековог „електронског двојника Баш Човека, који ће у његово име говорити народу, писати песме и управљати светом“. Да би се то збило, човек на којег смо се свикли мора мртав да буде, а машина треба све да зграби у своје руке. Када је био уприличен разговор / дискусиона трибина о уређивачкој политици часописа *Књижевности*, Мишић ће се похвалити: „Ми не штампамо експерименте, пробе се праве код куће, не објављују се у часописима. Једини часописи који су штампали експерименте били су надреалистички часописи који до литературе нису ни држали“, да би закључио, погрешно наравно: „Прави авангардни писци не експериментишу.“⁶

5 „У сигнализму лажна авангарда, као у огледалу, види свој одраз, свој нестваралачки јад и духовну жаловост, знајући да пред њим узалуд, фолирантски крије своје право аријергардно порекло и крајње намере,“ (83)

6 Наши ранији авангардисти, надреалисти, демантовали су га убрзо. Најпре је Душан Матић похвалио компјутерску поезију у својој приступној беседи у САНУ. Уследила је подршка Оскара Давича, изнета у приказу Тодоровићеве збирке Наравно млеко пламен пчела: „Отуд за мене представљају експерименти којима се са толико инвентивности одаје Мирољуб Тодоровић више но празнични свеж и свечан тренутак, а сигнализам као и примена математичко-кибернетичких поетских импулса и подстицаја, прву шансу да се после скоро педесет година и у овој нашој паланци духа почну да догађају песничке чињенице од подстицајног значаја како за нас тако и за цео свет.“ Најзад ће стари надреалиста, никада не и официјелни члан групе, Љубиша Јоцић приступити сигнализму (и написати своје најбоље песме), а друштво ће му правити и Оскар Давичо.

Ускоро му се придружио критичарски доајен Ели Финци који ће, у *Полијици*, почетком 1970, „готово панично реаговати“ (86) на појаву *Сиџнала*. Питање које га мучи, а по њему требало би и све остале да замучи, било је: „Докле се простире моћ и где почиње немоћ машине? Или, још шире: У наше технократско време, шта ће бити са исконским људским вредностима?“

Основно извориште свих напада на сигнализам био је „смешни, мизонистички страх од машине и душебрижништво над тобоже угроженим хуманизмом“. (87) Као вођа традиционалиста појављује се, критичар и антологичар, Богдан А. Поповић. Он се радије „кловновски“ прерушава у барокног племића него што прихвата било шта што сигнализам доноси. Иде толико далеко да чак и не жели уопште да зна како он постоји. Ипак, мало зажмури и онда га види искључиво као компјутерску и визуелну поезију, антихуману сасвим, те потврђује став теоретичара авангарде Рената Пођолија⁷ по којем сваки ретроградни књижевни критичар авангарду обавезно дефинише као „процес дехуманизације“. Своје погледе на сигнализам Богдан А. Поповић је изложио у текстовима „Стихови из машине“ и „Песничка авангарда данас – шта је то“, штампаним 1970. и 1972. године у *Савременику* (по Тодоровићу, њих је Поповић оформио, петрифицирао, иако заправо ништа што су сигналисти створили није ни прочитао), а да је „неоспорни вођ српског песничког традиционализма“ (90) доказао је својом антологијом *Поезија и традиција (Савременик, 8/9, 1971)*. У њу је сместио две Петровићеве песме, „Суложница“ и „Словороданије“. Оне су, предавангардне, успут и најтрадиционалније, и најлошије, песме које се у овој, иначе изузетно лошој, антологији налазе. Наслов друге међу њима најбоље „покрива“ шта је у том трену Милутин Петровић могао песнички да изведе.

На Поповића се, својим „незнањем и баврљањем“ (91), надовезао Предраг Протић, тада веома запажен критичар који ће се потом пребацити у воде књижевне историје. У тексту „Границе и могућности сигналистичке поезије“, штампаном у *Савременику* 1982. године, као и многи други противници сигнализма, сасвим погрешно везује овај за надреализам. Сам Тодоровић, међутим, с разлогом тврди како сигнализам никакве додирне везе са надреализмом нема и како он прихвата понешто од онога што су теоријски најавили и остварили италијански футуристи и дадаисти. По Протићу, оно што је за надреализам био психички аутоматизам / аутоматски текст⁸, Тодоровићу је била

7 в. Ренато Пођоли, *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд, 1975.

8 Много суптилније је мишљење Миодрага Павловића који је био рецензент Тодоровићеве збирке који пише: „Овај поступак подразумева један аутоматизам, који за разлику од ранијег, надреалистичког псеудоаутоматизма, који је био субјективан, и који је заправо значајно, инаугурисао стварање једног новог, одредљивог песничког стила, овај, компјутерски аутоматизам, дакле, доноси нам покушај једног спољњег, објективног аутоматизма. Али на више начина и тај аутоматизам носи трагове субјективности, има своју унутарњу пропорцију очекиваног и неочекиваног, има своју прозодију, и своју типологију, свој вербални хоризонт.“

поезија стварана уз помоћ компјутера (притом Протић пише – необавештено – о циклусу песама које су писане без икакве помоћи електронске машине). Протић иде корак даље и пише о „слепим цревима“ (132) литературе и таква види у зенитизму и надреализму за које везује нашу народну пословицу „Где си био, нигде, шта си радио, ништа.“ Пошто су надреализам и зенитизам у корену сигнализма, сасвим је јасно како је он за нашег критичара литерарно *слепо црево* на квадрат.

Још један антологичар, Милан Комненић, прикључује се јату противника сигнализма. Његова мимикрија је већа, али његово припадање песничком традиционализму није спорно нимало. Са новом поезијом, па и сигнализмом, он „кокетира“ помало, али му то не смета да, потпуно апсурдно, на једној књижевној вечери у Загребу на којој је промовисао 1970. године своју антологију *Новије српске њеснишиво*⁹, изјави како сигналистичка поезија представља „неауторско песништво“. (94) Компјутер је, по њему, дакле, „прогутао“ песника и није онај ко песнику помаже, већ, сасвим обрнуто, песник је тај ко је његов неспорни слуга.

Традиционалисте су наследили неотрадиционалисти чији су главни заступници Јасмина Лукић и Миодраг Перишић. Обоје песнике здраворазумски саветују да се сваког експериментисања у поезији клоне пошто оно представља „произвољност“ и „пуку жељу за игром“. Тодоровић користи прилику да издвоји Ханса Магнуса Енцесбергера и његов атак на авангарду као полазиште наших критичара који се на ову обрушавају. Ови потоњи, и не само они, и не само код нас, заражени су „кутом енценсбергеријаном“. (96) И немачки песник и они који иду његовим трагом сматрају да је готово сваки експеримент раван нули, обичан блеф и потпуно бесмислен. Прочитамо ли, међутим, нове естетичаре, сасвим „отворене“ према авангардној уметности, Абрахама Мола и Макса Бензеа, видећемо како је по њима авангардни експеримент“ облик „самоочувања уметности“. Тодоровић пише: „Чињеница је, међутим, да је управо захваљујући авангарди експеримент ушао на велика врата у литературу и уметност и да у њима егзистира већ више деценија. Чињеница је, такође, да је овај појам, ушавши у једну нову област попримио другачија значења од оних које има у науци, тако да поред стрпљивог посматрања, оштроумности и промишљености, као основних претпоставки за његову егзактну употребу, подразумева још и стваралачку инвенцију, смелост, као и агоничку

9 Антологија се, најпре, појавила у часописној верзији (Дело, 1, 1970), да би била, измењена и допуњена, штампана као књига под истим насловом (Књижевна омладина Србије, 1972). У њој ће Мирољуб Тодоровић бити сасвим „прескочен“, а онај ко га је „следио“, Милутин Петровић, присутан са чак пет песама, биће, после Божидара Милидраговића који их има девет, најзаступљенији млађи српски песник. Да не може да затоми у себи притајено дивљење према традиционалном и песнички преживелом, антологичар открива тако што избор Петровићевих песама отпочиње песмом „Из `Златних стихова`“ које се Петровић – желећи да одбаци са себе змијску кошуљицу романтизма и традиционализма – одрекао, као што је то и учинио са двама песничким збиркама којима је у нашу поезију ступио. У часописној верзији антологије, Петровић ће бити представљен само овом песмом.

тежњу за освајањем нових уметничких простора, што му Енценсбергер категорички одриче.“ (99) Словеначки авангардни критичар и антологичар авангардних остварења Денис Пониж сматра, сагласно Тодоровићу, како захтев за експериментом „треба да постане централни водич уметничког стваралаштва, ако не и превладајућа и водећа снага сваке литературе“. И Јасмина Лукић и Миодраг Перишић у својим критичким текстовима уопште не спомињу сигнализам, клоне га се као да је куга у питању. Тако они, као и Богдан А. Поповић, на пример, али и многи други, постају не хроничари, већ обични „фалсификатори српске песничке епохе седамдесетих година“. (137) За њих је сигнализам, који је највидљивији тада на српској песничкој мапи, потпуно невидљив, а песнички најживље постаје оно што је песнички мртворођено и оно што пред њиховим очима песнички умире. Фалсификат увећава то што они као јединог правог авангардисту, чија се поезија, по тврђењу Јасмине Лукић, „не оптерећује непотребним експериментисањем“, виде, „епигона сигнализма“ (111), Милутина Петровића. Јасмина Лукић у својој књизи *Друго лице. Прилози чишању новијег српског јесништва* (Просвета, Београд, 1985) једно поглавље, насловљено „Креативност деструкције“, посвећује Милутину Петровићу.¹⁰ Миодрагу Перишићу је он, у антологији / панорами новије српске поезије – *Укус осамдесетих* (Књижевне новине, Београд, 1986), са десет песама¹¹ „ударни“ песник.

Пошто други то не желе да ураде, чини то Мирољуб Тодоровић. Читаоцима његове полемичке књиге он јасно предочава шта је све сигнализам донео српској поезији. Излаже кратки историјат покрета, те онда набраја како је све сигнализам ратовао са традиционализмом и неосимболизмом који је у српској поезији предводио Бранко Миљковић. Чинио је то „разграђивањем традиционалних образаца певања“ (101), померањем научних језика, коришћењем имагинације, „ка естетичко-ирационалним зрачењима“ (102), „методом мешања, кондензовања и спајања егзактних и лирских чињеница“ (102) који доводи до стварања „фантазмагоричних“ песничких слика, увлачењем науке у поезију што мења, суштински мења, биће поезије, схватањем речи као језичких молекула чији су атоми слова и гласови, давањем потпуне слободе последње споменутих, визуелном, компјутерском, гестуалном поезијом, једнако и феноменолошком у којој „долази до десубјективизације песме и песничке слике“ (106), ready made поезијом и стохастичком у којој се реченица, по Корнхаузеру, разбија кубистичким резovima те се пристиже до вербалних колажа, алеаторном (користи колоквијални језик, језик штампе, реклама, мас-медија) и шатровач-

10 в. стр. 57–87. У овој књизи критички текстови се односе, поред његовог, и на песничка дела Адама Пуслојића, Новице Тадића, Раше Ливаде. Милана Милишића, Предрага Чудића, Рајка Петрова Нога, Братислава Милановића, Мирослава Максимовића, Душка Новаковића, Радмиле Лазић и – збирно – Синана Гудевића, Милоша Комадине, Немање Митровића и Гордане Ђирјанић.

11 По десет песама имају само још Борислав Радовић и Мирослав Максимовић.

ком поезијом која је особени приновак у српској поезији уопште... Једном речју, појавила се *џланеџарна* уметност коју духовни пигмеји нису били у стању да виде.

Следи најубојитији сегмент књиге *Певци са Бајлон-сквера*, обрачун са поезијом Милутина Петровића и доказивање „колико је ова песничка маскота неотрадиционализма и његових заговорника, бројних литерарних дроћкаша и осталих културтрегерских дустабанлија, у ствари епигон сигнализма, који је користећи искуства овог српског авангардног покрета, а посебно преузимајући један од бројних стваралачких поступака што је откривен у предкомпјутерској (стохастичка поезија) и компјутерској фази сигнализма, успео да се у времену пометњи пред лавином сигналистичких открића наметне као некаква средња, дакле, мање опасна варијанта традиционалистичком естаблишменту и његовим настављачима“. (111) Петровић се одриче својих песничких почетака, збирки *Тако она хоће* (1968) и *Дрзновено рождесџиво* (1969). Но, по Тодоровићу, то су „аутентичне“ збирке које откривају његово право лице. Све остало је наличје, камуфлажа, шминкерај. Од традиционалисте он се преко ноћи премеће у авангардисту. Све његове тобожње формалне иновације могле су се наћи у раније написаним Тодоровићевим песмама. И не само то. Понека његова песма исувише је близаначка са, такође раније испеваном, Тодоровићевом песмом. Збирка *Глава на џању* „позајмила“ је разорену стиховну синтаксу, алогичност и „потмули тектонски ритам“ од Тодоровићевог песничког циклуса „Коњиц-Љељен“ и збирке *Сигнал / Киберно*.¹² Највише за промоцију епигона у поетског иноватора учинио је Слободан Ракитић. Иако примећује како Петровићева *Промена* „поседује нешто од компјутерског начина писања стихова, чак неке црте сигналистичке поезије“, он ће ствар окренути тумбе и закључити: „Но, за разлику од сигнализма, који, тако рећи, ништа не казује, који је пре шара него песма, код Петровића је и даље реч основни носилац судбине бића.“ На страну, што последње није случај, није се ни од шаре пристигло до рељефне слике. Го цар није обукао ново одело већ је покушао да се удене у оно које је са другог свукао, а то нипошто лако не бива.

Циркус одбране неодбрањивог се ту не окончава. Миодраг Перишић оптужује Душана Вукајловића да је своју збирку *Џраве за мучење* палимпсестно писао преко Петровићевог *Свраба*. Тако је овај песник постао Петровићев епигон по Перишићеву мишљењу, то јест његовој

12 Пошто није добио по песничким прстима, Петровић наставља са својом работом: Циклус „Хвала Ели“ из Тодоровићеве збирке *Чорба од мозга* (1982) биће иницијална каписла за „производњу“ циклуса „Неразумне“ којима је окончан Петровићев песнички изборник *Стихија* (1983). Ако се раније трудио да прикрије своје „невешто плагирање“, охрабрен жмурењем наше књижевне критике, башкарењем по многим антологијама, похвалним панегирицима, наградама, умислио је – пише Тодоровић – како је „поставио толика чаруга да сматра како је моје дело алајбегова слама одакле може сваки неталентовани креша да мажњава кад хоће и како му дуне из буљине у бубрег“. (121)

критичарској „пандуријади“¹³, односно епигон епигона, пошто је претходно већ Петровић епигонисао.

Требало би погледати како су Мирољуб Тодоровић и Милутин Петровић у антологијама српске поезије пролазили. Тодоровића је поприличан број антологичара заобишао, Петровића нико. И не само то. Ако је Тодоровић у антологијама био, налазио се у незаслуженој сенци онога ко је стално преко рамена у његову поезију завиривао а у антологијама се људски банио.¹⁴

13 У делу књиге чији је главни јунак Милутин Петровић Тодоровић поново, као и у претходној својој књизи полемика, приступа шатровачком језику. Овај оно о чему се пише (црно)хуморно осликава.

14 Ево антологија у којима је заступљен Мирољуб Тодоровић (наводимо и песме којима је заступљен у њима): Сава Пенчић и Веселин Илић, Похвала ватри („Нестор Жучни“, Ниш, 1964): Из Планете: „Кристали“, „Скакавци“, „Химне кристалима“, „Невреме“, „Јаје“, „Истраживања“, „Вргови звезда“ и „Метали“; Остоја Кисић, Један век српске поезије (Хронометар, Београд, 1971): Путовање у Звездалију 2, 3, 3, 5, 7, 8. и 17; Стеван Тонтић, Модерно српско песништво, Велика књига српског песништва од Костића и Илића до данас (Свјетлост, Сарајево, 1991) : „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу, I, II“ и, визуелна, „Ајнштајн“; Љубиша Ђидић, Бескрајни плави круг, Антологија модерног српског песништва (1945–1995) (Апостроф, Београд, 1999): „Мирољуб Тодоровић заузима крајње субјективне ставове“; Мирослав Лукић, Несебичан музеј, Антологија поезије 1938–2000, друго, допуњено издање (Мобаров институт пишчевих издања, Београд, Заветине, Раброво, 2000): „Златна материца царства“, „Химне плетем“, „Гнездо зебе зелене“, „Преокрет и магновење“ и „Звездана мистрија“; Милослав Шутић, Антологија модерне српске лирике 1920–1995 (Чигоја штампа, Београд, 2002): „О простору и кретању 3“, „Под пљуском звезда на глини мокрој“ и „Азбуко хромог Вука“; Милутин Лујо Данојлић, Озарена, 255 српских песника (МЛД, Београд, 2004): „Гнездо зебе зелене“, „Звездана мистрија“, „Трава видова“ и „Свиња је оличан пливач“; Часлав Ђорђевић, Српски сонет (1768–2008: Избор, типологија) (Службени гласник, Београд, 2009): „Жмара“; Добривоје Станојевић, Поезија и последњи дани, 30 година савремене српске поезије (Сербика, Београд, 2009): „Мешаш живи песак“ и „Затетребио“; Ненад Грујичић, Антологија српске поезије (1847–2000) (Бранково коло, Сремски Карловци, 2012): „Боб копа поп“ и „Вид“; Миљурко Вукадиновић и Душан Стојковић, Трезор 1, Српски песници двадесетог века, Троглана антологија (Фондација „Солидарност Србије“, Београд, у штампи): „Четири чавке“, „Мирољуб Тодоровић заузима крајње субјективне ставове“, „Угаси креч“, „Видов дан“, „Зангези“ и „Купујте само сигналистичку поезију“.

Тодоровић је, нормално, присутан и у два антологијама нишког песништва. У Сазвежђу ариљског анђела (Просвета, Ниш, 1996) Крстивоја Илића са пет песама: „(Земља)“, „(Светлост)“, „(Ваздух)“, „(Вода)“ и „(Мерења)“, а у Антологији нишких песника (Просвета, Ниш, 2003) Милентија Ђорђевића са седам: „Зелени локвањи Аустралије“, „Од шљафгуста нема ништа“, „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу“, „Инсект на слепоочници“, „Залуд ме громни зари гром“, „Под пљуском звезда на глини мокрој“ и „Закони гравитације“.

Присутан је и у тематским антологијама. Навешћу за које сам се његове песме одлучио када сам склапао своје: Тело у телу, Антологија српске еротске поезије (Гео, Младеновац – Београд, 2003): „Од шљафгуста нема ништа“, „Не копчаш да сам пешкир“, „Пала му трола“, „Шамара мајмуна“, „Једва пуни сарму“, „Лака коњица“ и „Соитије (Сношај)“; Граматика смрти. Прироци. Антологија песама о самоубиству и самоубицама (Шумадијске метафре, Библиотека града Београда, Библиотека „Деспот Стефан Лазаревић“, Младеновац, 2007): „Вешање“; (са Миљурком Вукадиновићем) Нису све болести за мене, Антологија песама о болести, болницама, болу... (Фондација „Солидарност Србије“, Београд, 2014): „Рецепт за запаљење јетре“ и „Трбобоља“; (са Миљурком Вукадиновићем) Нису све болести за мене, Антологија српских песама о болести, болницама, болу... (Dipeh, Београд, 2015); „Рецепт за запаљење јетре“ и „Трбобоља“; (са Дејаном Богојевићем) Дадаизам није мртав, Живела дада да да (2017): „Четири чавке“, „Мирољуб Тодоровић заузима крајње субјективне ставове“, „Купујте само сигналистичку поезију“, „Снвњ рс“ и „Јакте цаглан кегуљар“.

Када је своју књигу Тодоровић писао многи су били сасвим уверени како је Милутин Петровић песник који зевсовски грми српском поезијом. Није та грмљавина брзо утихнула. Чула се колико до јуче. Сада је, изгледа, песник (да ли привремено?) замукао, а они који су га неконтролисано хвалили поприлично су утихнули. На другој страни, пристижу нови сигналисти и нико ко се у књижевност разуме не би могао да каже како се сигнализам умору ближи.

Две књиге Тодоровићевих полемика својеврсна су одбрана поезије. У њима се ново сукобљава са старим, традиционалним, а њихов аутор показује како је и зашто ново ново и како и зашто је старо изанђало и песнички превазиђено. Открива се ко су нови зли волшебници. Против њих је поведен, и добијен, песнички рат. На једној страни су били они који су се ка планетарној уметности устремили, а на другој духовни пигмеји који су хтели да наставе да кусају из, одавно празног, старог песничког чанка. На једној страни био је сам Мирољуб Тодоровић, а на другој гомила која је само мењала лице а заправо чувала препознатљиву маску. Доказало се како лаж има ограничени век трајања, како се тантуз никада, и никако, не може протурити као златник.

Тодоровићеве кратке шатровачке прозе налазе се у антологији коју сам приредио са Дејаном Богојевићем – Зрнца, Антологија најкраће приче на српском језику (Од Гаврила Венцловића до Маје Солар) (Легенда, Чачак, 2011), која је штампана и на словачком (Апокалипса, Љубљана, 2012) и на словачком језику (Romboid, Bratislava, 2016).

Милутина Петровића налазимо у следећим антологијама: Богдан А. Петровић, Поезија и традиција, Антологија (1951–1971) (1971) (две песме); Милан Комненић, Новије српско песништво (1972) (пет песама); Александар Петров, Поезија југословенских народа 1945–1975, Токови – опредељења (1975) (три песме); Вито Марковић, Антологија и коментари савремене југословенске мисаоне поезије (1980) (једна); Тиодор Росић, Савремена поезија југословенских народа и народности (1984) (четири); Стеван Тонтић, Модерно српско песништво, Велика књига српског песништва од Костића и Илића до данас (1991) (осам); Вук Крњевић, Међу јавом и мед сном (1985), (четири); Миодраг Перишић, Укус осамдесетих (1986) (десет); Љубиша Ђидић, Бескрајни плави круг, Антологија модерног српског песништва (1945–1995) (1999) (четири); Миливоје Марковић, Антологија српске поезије двадесетог века (2000) (четири); Мирослав Лукић, Несебичан музеј, Антологија поезије 1938–2000 (седам); Бојана Стојановић Пантовић, Српске прозаиде (2001) (једна); Зоран Богнар, Ново распеће, Антологија савремене српске поезије трагом естетског егзорцизма 1967–2000 (2001) (четири); Милослав Шутић, Антологија модерне српске лирике 1920–1995 (2002) (две); Гојко Божовић, Places We Love (2006) (пет); Милутин Лујо Данојлић, Озарења, 255 српских песника (2004) (шест); Мирослав Егерић, Антологија српског песништва XIX–XX век (2008) (две); Добривоје Станојевић, Поезија и последњи дани, 30 година савремене српске поезије (2009) (пет) и Ненад Грујић, Антологија српске поезије (1847–2000) (2012) (две).

Петровићеве песме су присутне и у два цветника нишке поезије: у Сазвежђу Ариљског анђела (1996) Крстивоја Илића две, а у Антологији нишких песника (2003) Милентија Ђорђевића пет.

Сумирајмо, Мирољуба Тодоровића (на штету самих антологија) нема у антологијама Богдана А. Поповића, Милана Комненића, Александра Петрова, Вите Марковића, Тиодора Росића, Миодрага Перишића, Миливоја Марковића, Бојане Стојановић Пантовић, Зорана Богнара, Гојка Божовића и Мирослава Егерића. Милутина Петровића само је Остоја Кисић „прескочио“.

СИГНАЛИЗАМ КАО ОГЛЕДАЛО ЧУДЕСНОГ

(*Маџија сиџнализма / The Magic of Signalism*, Everest media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2016)

Као педесет шеста књига библиотека „Сигнал“ појавио се зборник *Маџија сиџнализма*. Он је природни наставак свих ранијих зборника који су покушавали да одгонетну шта сигнализам јесте, како се он развија и шта је то што га чини неугасиво авангардном и планетарном уметношћу. Зборници су штампани било у часописима (нпр. у *Корацима* 1976-е, *Баџдали* 1986-е, *Повељи* 1988-е, *Књижевности* 1989. и 2013-е, *Градини* 2006-е, *Савременику* 2007-е...), било у засебним књигама: *Сиџнализам '81*, КПЗ Оџаци, Оџаци, 1981, *Сиџнализам – авангардни сиваралачки џокреј*, Културни центар Београда, Београд, 1984, *Сиџнализам у свећу*, приредио Миодраг Шијаковић, Београдска књига, Београд, 1984, *Сиџналистичка уџоџија*, Сигнал, Београд, 2001, *Сиџнализам, уметности џређеџ миленијума*, Сигнал, Београд, 2003, *Гласови џланешарноџ – визије сиџнализма*, Сигнал, 2003, *Размишљајте о сиџнализму / Think about Signalism*, Сигнал, Београд, 2004, *Време сиџнализма / The Times of Signalism*, Библиофилско издање, Друштво уметника сигналиста, Београд, 2006, *Демон сиџнализма*, Библиофилска издања, Друштво уметника сигналиста, Београд, 2007, *Планешарни видици сиџнализма*, приредио Миливоје Павловић, Београд, 2010, *Изазов сиџнализма / The Challeng of Signalism*, *Књижевности*, Београд, година LXVIII, бр 4 / 2013, *Сџолеће сиџнализма / The Century of Signalism*, Everest Media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2014, *Сиџнализам и дело Миролуба Тодоровића*, приредио Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, 2014. Ниједној књижевној појави или правцу у српској књижевности није посвећена толика, и таква, пажња, те се сигнализам издваја као феномен своје врсте. Он, не само да траје, него је непрестано жив и свеж за нове, такође живе и свеже, критичке увиде, оцене и процене. Као што је реч *сџолеће* у претпоследњем зборнику била „одговор“ на реч *изазов* која се налазила у наслову онога који је њему претходио, назив последњег зборника садржи реч *маџија*. Сигнализам који изазива и обележава век у којем то чини тако што се пола века за читав век може узети, несумњиво маџија јесте.

И овај зборник има међу својим корицама мини антологију визуелних песама. Две се налазе на корицама: прва, изузетно успела, џојсовска не само стога што је њен саставни део портрет знаменитог ирског писца, најавангарднијег светског писца уопште – дело је Ивана Штерлемана, а друга – она која је на задњим корицама – творевина је Милоша Јоџића. Поред њих, ту су и: још две, такође изузетно успеле, Ивана Штерлемана, три Милоша Јоџића, три Миролуба Тодоровића,

као и визуелни прилози Џима Лефтвича, Реида Вуда, Кеичи Накамура, Данијела Далигана, Дмитрија Булатова, Франка Бушића, Владимира Милојковића (два), Адријана Сарајлије, Немање Митровића, Добрице Камперелића, Дејана Богојевића, Оливера Милијића и Јелене Марићевић. Ликовним прилозима крцати су текстови „Буквар за пантропе“ Стевана Бошњака, „Гучи наочари на Дорћолу“ Миљивоја Анђелковића, и, посебно, „Дипл/омни/опиа“ Илије Бакића, у оквиру рада „Супекматизам“ Маше Н. Војновић дата је читава серија сигналистичких печата Јарослава Супека, Дарко Вулић нас дарује са два „шумска сигнала“, а писмо Јарослава Супека Мирољубу Тодоровићу о сигналистичком роману пошљаоца *МЗС*, пропраћено је једном страницом сигналистичког романа *Бројке* истога аутора. Одавно је сасвим очигледно како се они који сигнализму гравитирају у овај књижевни покрет укључују тек онда када визуелну песму оформе. Визуелне песме су, и буквално, улазнице за сигнализам. Једнако као и ранијим зборницима, карактеристично за сигнализам уопште, међу сарадницима су и писци из иностранства. Планетарни правац отворен је за читаву планету.

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

не немој не не
ооо да да
не не не њо
да да ммм
не не не не не
умѣх
м м м м м
м м м м м
блуди

сџоко
скоро сам се уџушила

Другој наводимо само наслов – „Сред пушака и крушака дугоушака“. Сваки зборник о сигнализму склапа се као теоријска књига укрштена са антологијским пресеком актуалног сигналистичког стваралаштва. Нипошто случајно бира се текст који ће бити уводни. Овај зборник отвара онај који је насловљен „Сигнализам или: One method to rule them all“ Василија Милновића. Он је, имплицитно, полемички.

Велики број тумача сигнализма питао се, и још се пита, како овај неоавангардни покрет траје тако дуго иако је за све авангарде карактеристично да бурно блесну и брзо се угасе. Једино је надреализам, захваљујући ванредној енергији и непрекидно обнављаној инвентивности Андре Бретона, био изузетак. Милновићев „одговор“ на то упорно питање су следеће претпоставке које он за истину узима: „... неоавангарда никада није постојала“ већ „је реч о истој оној расној авангарди, која је у корпусу српске културе отпочела своје просијавање између два рата; и (да) авангарда као таква није ексклузивно књижевни феномен, него (да) припада новој интердисциплинарној, синкретичкој и апејронски заснованој уметничкој парадигми – можемо закључити да су основне смернице оваквог концепта усмерене на измену читаве стварносне парадигме и да се не ради о једној уметничкој концепцији, него о револуционарној платформи за измену света“. (7) Додаје како је „авангарда, кроз сигналистички метод, дошла до свог (дуго траженог) израза у савременом технолошком окружењу“. (7) Сам Мирољуб Тодоровић негира било какву везу сигнализма са надреализмом, а признаје како покрет којем је он на челу додирне везе има са футуризмом и дадаизмом. (И надреалисти, посебно у првом Бретоновом *Надреалистичком манифесту*, признају како књижевне претече имају.) Сигнализам је од самих својих почетака био присутан у интердисциплинарним остварењима Марине Абрамовић, Славка Матковића, групе *Бош+Бош* итд. И данас, трећи талас сигналиста у којем су најактивнији и најприсутнији Јелена Марићевић, Милош Јоцић, Иван Штерлеман и сам Милновић, наставља да дела интердисциплинарно (посебно на теоријском плану) и доказује како је сигнализам далеко од сваког замирања. Сигналистичка парадигма завладала је светском, и нашом, књижевношћу, желеле ове то да признају или не. Да би се могао протумачити роман-мултиверзум Слободана Шкеровића, уз Илију Бакића предводника другог таласа сигналиста, неопходно је потребно поседовати интердисциплинарна знања која покривају физику, космологију, философију, технологију, поп-културу, геополитику, историју... Таквих читалаца, и међу самим сигналистима, веома је мало, а једини прави читаоци сигналистичких остварења морају бити пишчеви сарадници, они који су интерактивни. Појава интернета после 1995. године, овом књижевном покрету, којем је у језгру стваралачка игра, даје нов замајац, појачавајући нагло улогу читалаца у самом процесу стварања: они више не тумаче, већ „надограђују“ дело. Ово постаје (над)отворено кудикамо више него што је пре педесетак година Умберто Еко очекивао. Јулијан Корнхаузер је луцидно приметио како се Мирољуб Тодоровић није ограничио на авангардне подстицаје већ их је вешто укрестио са барокним, класицистичким и неокласицистичким. Но, оно што много више наглашава универзалност сигнализма то је што сигналистички песник, посебно сам Мирољуб Тодоровић, „врши пренос значења са Песме на Свет“, те, на пример у *Звездалији*, песму „поистовећује са атомима, хелијама, Сунчевим системом – дакле, са комплетним микро и макрокосмосом“. (13) Ако Радован Вучковић, у *Поезији српске авангарде*, полазећи од

Винаверова *Манифестна експресионистичке школе*, утопију назива „космичком утопијом“ (13), сигналисти су утопију оживотворили и она је престала утопија да буде.

Као и у прошлом зборнику, *Силолеће сигнализма*, и у овом је најприсутнија, најмлађа међу ауторима, Јелена Марићевић. Једнако као и у прошлом зборнику, она је истовремено и сигналистички стваралац и тумач сигнализма. Поред пет сигналистичких песама, игриво хуморних, следећих наслова „Хер Меса“, „Ел Грехо“, „Дона Оде“, „Де Раскол“ и „От Менуло“, и две исто тако духовите, језички ватрометне, кратке приче, „Ефенди Мит“ и „Кир Пан и Мирсада Циганка“, заступљена је ванредним есејистичким прилогом – „Космистичко путовање у сигнализам: `Моје срце на врху громобрана`.“ После рада, написаног са Снежаном Савкић, „Либертенски дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма“, штампаног у *Силолећу сигнализма*, у којем је испитан ерос-континуитет српске књижевности, у „Космистичком путовању...“ је учињено исто када је о космос-континуитету исте књижевности реч. У њему је, ауторка пажљиво набројала космичке песме које су се обреле у несумњиво најзначајнијој антологији српске поезије уопште – *Анџологији српског њесништва* (пето допуњено издање 1985; у ранијим издањима, између осталог, није било усменог песништва) Миодрага Павловића: митолошке усмене песме о свадбама небеских тела, Силуан, Доментијанова „Реч о светлости“, „Молитва пред тврдитима сунца“ архиепископа Данила, „Монашка песма“ непознатог нашег песника с краја осамнаестог века, „Видим небо отворено“ Милована Видаковића, „Почетак буне протв дахија“ Филипа Вишњића, „Северни путник к антики“ Василија Суботића, „Кад се небо мути“ Милице Стојадиновић Српкиње, одломци из *Луче микрокозме* Његошеве, „Моје небо јер је мутно“ Јована Јовановића Змаја, „Бачки јади“ Милана Кујунџића Абердара, „Santa Maria della Salute“ и „Песничка химна Јована Дамаскина“ Лазе Костића, „Кад се угаси сунце“ Војислава Илића, „Песма“ Јована Дучића, „Тамница“ и Можда спава“ Владислава Петковића Диса. Космизам је присутан и у песмама / „песмама“ Гаврила Стефановића Венцловића, Јована Хаџића (уз Василија Суботића, по оцени Небојше Јовановића, он је главни космичар међу српским класицистичким песницима), „Вилованки“ Лазе Костића, Ракићевој „Симониди“, песмама Тодора Манојловића¹, Станислава Винавера, Ранка Младеновића, Анице Савић Ребац, Милоша Црњанског, Сиба Миличића, Васка Попе, Миодрага Павловића, Милорада Павића... То је „припрема“ да се на космизам у песништву Миролуба Тодоровића, почев од његових раних књига *Планета* и *Путовање у Звездалију*, пређе. Сам Тодоровић, у напомени уз један стих друге књиге, своју поезију доводи у везу са оном коју су стварали стари Астеци и Египћани, са *Ејом о Гилгамешу*, али и са књигом *Кибернетика и друштво*

1 Радован Вучковић, у Поезији српске авангарде (Службени гласник, Београд, 2011), космизму српске међуратне поезије посвећује два поглавља: „Космичко песништво“ и „Деструкција космичких утопија и конструктивистичко-мистично песништво“ (в. стр. 139–181. и 181–217).

Норберта Винера. Иако сигнализам, и када је космизам у питању, има додирних тачака са космизмом поезије која му је претходила, он је – истовремено – „и синтеза дотадашњих космизама и портал у будућа!“ (270) Нимало случајно, један од псеудонима Мирољуба Тодоровића, који је од својих песничких почетака „трагао за видовитом семенком богова“ (270), био је и Вид. Он успоставља песнички дијалог и са нашом усменом лириком и са нашим средњовековним песништвом. Посебно у збирци *Видов дан* (1989), али и у каснијим збиркама: *Девичанска Византија*, *У цара Тројана козје уши*, *Плави вешар*, *Паралелни свејови*, *Фонетички и групе њесме*. Корнхаузер прву споменућу збирку сматра „неокласицистичким преокретом“ у његовом стваралаштву, истиче како космизам вође сигнализма није на трагу оног који је заговарао Васко Попа, пише о особеном укрштању барокног, класицистичког и неокласицистичког космизма када је о млађем песнику реч, али и о присутним аналозијама са Попом, Јованом Христићем и Иваном В. Лалићем. Јелена Марићевић у минуциозним анализама указује и на „везе“ које постоје између песничких слика присутних у појединим Тодоровићевим песмама и онима које су потписали у својим песмама Растко Петровић, Раде Драинац и Бранко Ве Пољански и, у свом *Громобрану свемира*, Станислав Винавер. Њен текст се (не) окончава једним п.с-ом у којем се скреће пажња на циклус твитер-прича „Квест и космос“ младог сигнализисте Милоша Јоцића и на песму „Звезда путница“ класика савременог српског песништва Љубомира Симића. Ниједан текст о незавршеном сигнализму и не може завршен једном за свагда да буде.

Веома је интересантан интервју који је Јелена Марићевић дала Душану Видаковићу. По наслову који је њему дат и читав зборник је насловљен. У њему млада сигнализисткиња открива како је њен „сусрет“ са сигнализмом био случајан. Након јавног читања у Сремским Карловцима 2011. године, професор Драган Станић (Иван Негришорац) дао јој је изборник *Свиња је одличан њливач* Мирољуба Тодоровића и потражио да нешто о њему напише за *Лешојис Мајице српске* који је он тада уређивао. Књига је мало чекала на полицама, изазивала и пружала најпре отпор, али, тада се улаз у сигнализам отворио, уз помоћ зенитизма с којим се ауторка раније сусретала, и испоставило се како је Станићев предлог био за њу „најуноснија препорука за читање“. (278) Како се и сама сигнализмом „заразила“, „заразила“ је и друге њиме. Тако је, на пример, Иван Штерлеман пријавио докторску дисертацију о естетици сигнализма код Гојка Тешића. Ново сигнализистичко јато било је сасвим спремно да узлети, изнова осмотри оно што је о сигнализму било уочено и укаже на оно што је измицало пажњи ранијих тумача. Јелена Марићевић се није на томе зауставила. Њена је идеја – она је почела у зборницима о сигнализму да се већ остварује, и у њеним и у радовима њених младих колега – да се напише особена, сасвим искошена, јеретичка потпуно, али и плодотворна несумњиво, *Сигнализистичка историја српске књижевности* унутар које би детаљно биле испитане везе које је овај авангардни покрет остварио са

средњовековном, усменом, барокном, деветнаестовековном књижевношћу. Станислав Винавер, у језгру чијег дела су „четири велика М: МАГИЈА, МИСТИКА, МАТЕМАТИКА, МУЗИКА!“ (280), ванредно је полазиште за сигналистичка истраживања. Ауторку посебно привлаче „рубна“ сигналистичка остварења попут шатро прича и козараца, шатро прозе, полемике, есејистичких муњограма. За последње је сковала термин *твџитер-манџфестџи*, а Милош Јоџић ствара „жанр у настајању“ – твџитер приче. Барокна поетика је алка која спаја дело Милорада Павића са сигналистичким остварењима Мирољуба Тодоровића. Разлаз Мирољуба Тодоровића са истакнутим нашим неоавангардистом Вујицом Решином Туџићем уследио је стога што је први у својим сигналистичким манифестима откривао везе које између покрета који предводи и тзв. историјске авангарде постоје, а други је то одбацивао. Јелена Марићевић Тодоровићеве есејистичке муњограме, које твџитер-манџфестима назива, схвата као „одличан спој авангардне традиџије и потребе за модернизацијом“. (282) Посебно јој је драга полифона Тодоровићева *Торба од врбовоџ ѝрућа* „која је дневничке фрагменте истопила и излила у слике-приче“. (283) Интересантни су јој клокотристи, тврди како је Мирољуб Тодоровић, уз Андрића, Киша и Павића, најприсутнији наш писац у иностранству, а своју књигу *Летџићимација за сигнализам*, која окупља све њене радове о овом покрету настале од 2011. до 2015. године, схвата као неку врсту дипломе „на неком имагинарном Одсеку са сигнализам“. (284–285)

Уз Јелену Марићевић, највише прилога у овом зборнику имају Иван Штерлеман, Милош Јоџић, Илија Бакић, Слободан Шкеровић и Душан Стојковић.

Штерлеман је, поред визуелних песама и сигналистичких песама „Бетонска преса“, „Сан бр. 3473“ и „Тражим сигуран сигнал“, у зборнику заступљен и са два ванредна есеја. Први је „Архитектура поетског деконструктивизма“. У њему издваја звучне стилске фигуре асонанцу и алитерацију тврдећи како оне „рађају пулс у мртвом телу текста“. (22) Текст мора добити „нову димензију“ а он је стиче најразноврснијим онеобичавањима, посебно на визуелној равни. Притом се одбацује свака униформност. Текст који је понуђен у облику крста, на пример, „не мора алудирати на симбол хришћанства, већ на раскрсницу, или једноставно имати функцију очуђења (остранение)“ (22), „Футуристичка динамичност као узрок има турбулентну позицију савременог друштва, конструктивизам своју поетику заснива на једноставним геометријским облицима који симболишу нови почетак. Рађање рационалистичке, а самим тим и функционалистичке уметности која одговара нашој машинској цивилизацији, док оно у магли што стоји иза неоавангардне визуелне књижевности, што може бити скривено самим тим што се подразумева, свакако је КОМУНИКАЦИЈА“. (23–24) Иако у фусноти, Штерлеман скенерски одређује читаву поетику Мирољуба Тодоровића као „поглед на језик кроз микроскопско сочиво“. (25) У његовим делима „Опозиција спољашње / унутрашње добија другачије квалитете, знакови напуштају уобичајена места и слободно се крећу по

простору књиге, чиме се она устаљује као жив организам“ (26), те је сасвим умесно приупитати се (иако одговор на такво питање нипошто није лако дати) „да ли је могуће да Борхесова свемирска библиотека стоји иза Тодоровићеве визуелне песме?“ (27) У овом свом есеју о визуелној Тодоровићеве поезији, Штерлеман вођу сигнализма смешта у „Фукоов низ аутора чије је дело живо захваљујући `контраговору`“ и тврди да „Сигналистичка поезија језик схвата као атомску структуру у ком се мешањем и спајањем речи – молекула и слова – атома граде сложена језичка једињења. Ослобађање или распадање језика дешава се при дејству имагинативних песничких агенса“. (29)

Други Штерлеманов есеј „Машина учи да пише“ посвећен је сигналистичкој компјутерској поезији. Уз навођење многобројних примера „математизације“ поезије и прозе, Штерлеман спомиње и Тодоровићеву песму „С резанцима свакако“, поетски експеримент изведен на дигиталном компјутеру и објављен у првом броју часописа *Сигнал*. Напомиње: „Жеља да се произведе зачуђујући наред постојала је и код дадаиста и надреалиста, али овде то чини машина, за коју је тај наред – ред“. (31) Наводи питање Петера Свирског: схватамо као играчку компјутер који нам разумљиве поруке шаље, али шта ће бити када се он „обезобрази“ и „почне да оперише ван лимита људски интелегибилно?“ (32) Измишљене речи у Кодеровим песмама не приклањају се, у потрази за мелодијом, значењу. Њихово читање је „једна врста шаманског трансa“ (32). Тако доживљавамо и остварења дадаиста и летриста, заумни језик руских футуриста. Нормално, и сигналистичку визуелну поезију која није заборавила „естетику слова“ у летризму и конкретној поезији. Компјутерска песма мора бити максимално „отворена“. Не треба да саопштава смисао већ да га сугерише. Зигфрид Ј. Шмит у *Естетским процесима* пише како је потребно „традиционално схватање песника-генија заменити једном врстом песника-научника“ (34–35). И он, и Итало Калвино, тврде: „сваки процес писања је комбинаторички“. (35) Не може се, и не сме, тврдити да су „Керолови нонсенси људски, а компјутерски нељудски“, једнако као и алогичност сна. (35) „Једина следећа могућа авангарда“ наступиће тек онда када се сам компјутер побуни против поезије „на коју га приморава човек“ (35), почне да пише по својој вољи и по својим правилима која не морају ни по чему да се са онима за које су људи залажу сложе.

Милош Јоцић је, поред визуелних песама и две серије твитер прича (прва је насловљена „Квест и космос“, а друга „Разгледнице из градова и планета“), заступљен и есејем „Окултне машине из Балканије.“ У њему је реч о неоавангардном, постмодерном и сигналистичком третирању жанра стимпанка у роману *Футуристича у одстицању или Унезверијага* Илије Бакића. Као што је у својој познатој *Поезици авангарде* прибележио Аријан Марино: „[Авангардна уметност] као да пати од комплекса скрнављења, хуљења и поруге“, чини то у свом роману српски сигналиста: „Одлучивши се да као ликове једног фантастичног жанра одабере историјске авангардисте (Тристана Цару и Филипа Томаза Маринетија – Д.С.), Илија Бакић пред нама деконструира стимпанк као дискурс питког, авантуристичког приповедања: или,

боље рећи, ружи га, као што су авангардисти ружили Милоску Венеру, или као што је Марсел Дишан јефтиној фотографији Мона Лизе доцртао бркове.“ (112)

Илија Бакић је, поред стихова и прозе, понудио и кратак приказ збирке *Дроздови у њаклу* Слободана Шкеровића. У њему, пошто је констатовао како је њен аутор „робустан, бруталан, несуптилан, директан, непредвидив“, закључује како он „није ни једноставан ни једнозначан“. (148)

Слободан Шкеровић је, поред сигналистичких песама, представљен избором из *Поеџика Идеја*², мини есејем „Песма као неизоловани сисџем“³ и – кратким – текстом „Рециклажа оргазма“.

Душан Стојковић, поред шест кратких проза из *Сновноџ словарa*, има два опширна приказа два сигналистичка зборника: *Сиџнализам и дело Мирољуба Тодоровића* и *Сиџолеђе сиџнализма / The Century of Signalism*.⁴

Мирољуб Тодоровић је, поред визуелних песама, у *Маџији сиџнализма* штампао шест нових шатро прича: „Причко маратонаџ“, „Била је у праву“, „Старе пасуљаре“, „Скљечка“, „Пиџан“ и „Велики је свет“.

Осим Тодоровићевих прича, и већ споменутих проза Милоша Јоџића, Илије Бакића, Душана Стојковића и Јелене Марићевић, у зборнику су и, углавном кратки, прозни текстови Мирјане фрау Коларски („Љубав је пак `о па сам зато плак `о“), Стевана Бошњака („Буквар за пантропе“), Владимира Милојковића („песма у прози“ „Сазвежђа“), Рајка Благојевића („Ожалошћени“), Адријана Сарајлије („Снешко“), Дарка Доневоџко („Београд/мало другачије љубави“), Миливоја Анђелковића („Гучи наочари на Дорђолу“), Дејана Богојевића („Весло – сиџнал“ и „Еволуџија звезда“) и Оливера Милијића („Разлика, друго стање“, „Једнина, множина“, „Моба зе песму и мисао“, „Мисао/језик“ и „Пут“). Ту је и прилог „Из дневника“ Иване Максић, као и одломак из једног писма Јарослава Супека Мирољубу Тодоровићу, насловљен „Сигналистички роман“ у којем је реч о роману *МЗС*, који је постојао само у два примерка од којих је онај ауторов, изложен на самосталној изложби у Нашицама 1983. године, неџао.

2 Овај појмовник је штампан, као педесет шеста књига библиотеке „Сиџнал“ непосредно после изласка Маџије сиџнализма, ове године.

3 Наводимо га исцела:

„Песма је покретна жиџа унутар светске мреже.
Реџимо, свет је палачинка, крушка, мреџа с безброј чворића.
Тоталитарни страх прождире себе – чувена ентропија.
Покрет духа, сабирне тачке, ствара динамичке системе.
Ако песма није вратоломна воџња, она је вашарска клакер-сода.“ (165)

4 Стојковић је до сада приказао и следеће сигналистичке зборнике: *Време сиџнализма / The Times of Signalism*, Библиофилско издање, Друштво уметника сиџналиста, Београд, 2006, *Демон сиџнализма*, Библиофилска издања, Друштво уметника сиџналиста, Београд, 2007, *Планетарни видици сиџнализма*, Приредио Миливоје Павловић, Београд, 2010, *Изазов сиџнализма / The Challenge of Signalism*, Књижевност, Београд, година LXVIII, бр 4 / 2013. и *Столеђе сиџнализма / The Century of Signalism*, Everest Media, Међународна културна мреџа „Пројекат Растко“, Београд, 2014.

Сигналистичке песме, осим споменутих Ивана Штерлемана, Милоша Јоцића, Илије Бакића, Слободана Шкерковића и Јелене Марићевић, објављују и Мирјана фрау Коларски (шест песама), Владимир Милојковић (3), Виктор Радоњић (2), Рајко Благојевић (2), Дарко Доњевски (четири од којих су прве три хаикуи), Душан Видаковић (дванаест хаику песама из хаику путописа кроз Сигнализам), Добрица Камперелић (2) и Дејан Богојевић (2). Од страних аутора ту су Џим Лефтвич (“Шест Месеци Није Пресуда“, у преводу Слободана Шкерковића) и Франко Бушић (пет песама; једну смо раније испела и цитирали).

Идеја о писању сигналистичке историје књижевности (српска књижевност осматрана уз помоћ сигналистичког дурбина) полако је почела да се остварује. У овом зборнику Исидора Ана Стамболић се огласила текстом „Теме српског средњег века у сигнализму“. Још Јулијан Корнхаузер је уочио како се, почев од збирке *Vigov dan* (1989), Мирољуб Тодоровић подухвата тема које су до тада биле сасвим одсутне у његову песништву, али се све на уочавању (по Корнхаузеру то је било условљено политичким збивањима) и завршило. Исидора Ана Стамболић овој промени / тематском резу посвећује свој рад. Она детаљно анализира неколицину песама збирке *Vigov dan*. Зауоставља се и на збирци *Девичанска Византија* (1994) и закључује: „Интересовање за средњовековну књижевност и мотиве, као и трагање за почецима речи у византијској традицији указује на ерудитност револуције коју је М. Тодоровић желео да спроведе у језику своје поезије. Он уноси потпуно модерне и јединствене подухвате у поезију, али налази и архетипове који их подржавају... [...] ... окретање ка традицији и историји не значи буђење националне свести, нити (је) потреба за ткањем хвалоспева прошлости, већ тражења извора речи и њеног јединства са сликом. Тражење сигнала на иконама, у филозофско-теолошким покретима и старој словенској вери јединствен је подухват који је унапредио размишљање о сигналистичкој концепцији.“ (74)

Маша Н. Вујновић, у тексту „Супекматизам“, пише о Јарославу Супеку и његовој варијанти сигнализма, задржавајући се посебно на његовим мејл-арт активностима, али и на његовој теорији „Персоналне математике – математике боја“, феномену бројева, његовој кинетичкој уметности и изучавању феномена сна. У оквиру рада представљени су нам и неки од најзначајнијих Супекових печата.

Поред песме „Месија“ и прозе „Ожалашћени“, Рајко Благојевић је заступљен и студијом „Манифести сигнализма“. Из ње издвајамо следећу реченицу: „Прелазак на неосигнализам је неминован, јер ова одредница једино може да приближи ново време у ком се сигнализам обрео, и на један прави начин може да упућује на оно шта се може очекивати од сигнализма.“ (104)

Веома је интересантан и провокативан прилог „О шминкерима, штрудма и шокинг-шатру“ Маријане Јелисавчић посвећен *шајпроизмима* у прози и поезији Мирољуба Тодоровића. Намера рада била је да покаже како се остварује замисао Љубише Јоцића стара већ четири

деценије по којој сигнализам јесте „Знак да треба пробудити Снове.“ Управо то својом шатро поезијом и прозом Тодоровић и чини. Његов шатро говор је „везан за урбану средину“ (129), за разлику од тајних *џеџавачких* и *слејачких* говора чије примере налазимо у другом издању Вукова *Српског рјечника* (1852).

Соња Штефановић у „Коренима сигнализма“ пише о структури, значењу и поетици збирке *Планетиа* Мирољуба Тодоровића. Прва Тодоровићева збирка, по Јулијану Корнхаузеру, садржи у имплицитном облику први прави манифест сигнализма, односно сцијентизма који је обележио прву фазу деловања овог књижевног покрета. За Соњу Штефановић је поезија присутна у *Планети* „експериментална и метафизичка, са извесном дозом апстрактности“. (188) Сигналистичка песма „не само што се чита без речника, него се чита и у свим смеровима. (...) Језик слике испоставља се као један од могућих метајезика будуће планетарне цивилизације. Демистификацијом песничког чина и песника, поезија је постајала средство масовне комуникације. Језик науке схваћен је као отворен, жив и променљив систем.“ (191)

Снежана Савкић је текст „Причајте ми о сигнал(у)–и–зм(а)у“, као и Душан Стојковић, посветила представљању зборника *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића*.

Кратак текст написан поводом зборника *Сиволеће сигнализма* Добраца Камперелић је насловио „Прометејев огањ сигнализма“. У њему скреће пажњу на уметнички и научни потенцијал младих сигналиста, оних који овом покрету уливају свежу крв.

Есеј „Есејистички муњограми: форма и садржина“ Данице Трифуњагић бави се два есејистичким књигама Мирољуба Тодоровића – *Језик и неизрециво* и *Сиварносћ и ушћошћ*. Ако је есеј елиптични жанр, а јесте, онда су Тодоровићеве *муњограми* „елипса елипсе“. (236) Користећи се Лукачевим поређењем есеја са ултравиолентним зрацима, свесна њихове фрагментарности, посебно појачане у Тодоровићевим муњограмима, „који су, попут пчела, окупљени око матичне мисли“ (226), желећи да их теоријски „дефинише“, Трифуњагић их одређује као афоризме, гноме, изреке, сентенције. Но, они се тешко могу свести само на једну могућу одредницу. Полазећи од, за њу веома инспиративног, текста „Есеј – фикција унутар истине“ Јадранке Божић, Трифуњагић прихвата њено одређење есеја као „поезије интелекта“. (228)

Као што се већ уобичајило, и овај зборник се окончава наставком Библиографије сигнализма и, као што је у оном који му је претходио био случај, доноси списак досада објављених књига библиотеке „Сигнал“. Приспело се до педесет шест.⁵

Већ су најављени нови зборници. Пристижу нови сигналисти. Откривају се нове планете. Сигнализам наставља да затрављује.

5 Књига Легитимација за сигнализам, тренутно најагилније, уз Слободана Шкерковића, припаднице покрета, Јелене Марићевић појавила се као педесет и седма у овој библиотеци. Круг се не затвара.

ПЕСМЕ ИЗ ПАНДОРИНЕ КУТИЈЕ

(Мирољуб Тодоровић, *Пандорина кутија*, Everest Media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2015)

Вођа сигнализма сређује свој сигналистички корпус. Не само да се појављују његове нове књиге, све чешћи су – изузетно обимни, прецизно склопљени – избори из његова песништва¹, поновљена издања полемичких и есејистичких текстова² и дневници, а појављују се и збирке које обухватају раније написане а никада међу корицама књига обухваћене песме. Управо последње доноси нам *Пандорина кутија*, штампана као педесет и пета књига оживеле и веома продуктивне библиотеке „Сигнал“. Збирка је, по речима аутора које се налазе у напомени, настала „из хаотичног радног материјала, започетих, недовршених, одбачених и необјављених песама с краја шездесетих и почетка седамдесетих година. Тај материјал (текстови и песме) добијен је експериментима помоћу математичких табела случајних бројева. Математичке табеле од стотину пермутираних бројева (од 0 до 99) добијене су на компјутерима Економског факултета, 1969. и Математичког института, 1970. године у Београду. Комбинације су извођене са седам табела речи. Прве три табеле садржале су по броју пет до шест речи, једна табела имала је преко 500 речи, а остале четири имале су три речи по броју, дакле по табели 300 речи. У игри је укупно било преко 2.700 речи, али добар део њих није искоришћен. Накнадним интервенцијама, приликом стварања песама, додаване су нове речи.“ Нешто песама прештампано је из *Textuma* (1981), „а највећи број је, уз огроман напор да се вратим (уђем) у креативне токове, стил, начин стварања и поетско надахнуће од пре више деценија, из поменутог извора, обрађен, довршен, упесмљен, конкрет-изован, визуелизован и доведен до коначног облика у годинама 2013. и 2014“, окончава своју напомену Тодоровић.³

Сигнализму је у тренутку када се појавио као књижевни покрет приговарано да врши компјутеризацију и „машинизацију“ поезије, те да тако из ове излази на велика врата. Примедба је била неоснована. Машине нису писале песме без песниковог удела и многе од тих

1 Свиња је одличан пливач и друге песме, Тардис, Београд, 2009, Глад за неизговорљивим, Нолит, Београд, 2010. и Ловац магновења, Everist media, Београд, 2016.

2 *Nemo propheta in patria*, Everest Media, Београд, 2014, Простори сигнализма, Агора, Зрењанин, 2014.

3 Мирољуб Тодоровић, *Пандорина кутија*, Everest media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2015, стр. 161.

„машинских“ песама итекако песме јесу и то много боље од оних које су срочили они који су сигналистима примедбе те врсте упућивали. Песме које се налазе у *Пандориној кутији* и данас заслужују да буду прочитане и неке од њих неће моћи бити сасвим заобиђене и када и ужи, могуће и најужи, избори из Тодоровићеве поезије буду складани.

Збирка има четири циклуса: „Глас из неизречја“, „Будно ожилиште“, „Дарујем ти творче“ и „Реч ме обасјава“. Први и други циклус имају по тридесет четири, трећи тридесет две, а четврти, који чине конкретне и визуелне песме, тридесет осам песама. Први и последњи циклус творе круг: проговара се из неизречја да би нас, напokon, реч обасјала. Но, реч која то изводи често је поетско „објашњење“, осликано, слова или се она са сликом здружила или, чак, у њу и преметнула.

Свака песма се састоји од по два катрена, с тим што је један стих „преломљен“ у седам песама и за њих би се могло рећи како садрже по пола стиха више. Стих се најчешће своди на две или три речи. Потпуно су елиминисани сви интерпункцијски знаци и „укинута“ велика слова. Основна лична заменица је ТИ. Све песме „упућене“ су некоме. И читаоцу. И самом песнику.

Симптоматичан је списак оних који се у овим песмама помињу: Рембо; Маларме; Ханибал; Хомер; Ифигенија; Питија; Прометеј; Нарцис; Орфеј; Хермес; Аријадна; Аполон; Тутанкамон; Протеј; Цезар; Гутенберг; Ботичели. По два пута јављају се Гилгамеш, Озирис, Хераклит и Платон. Пандора, која је у наслову, наравно, има предност. Двапут се пева о Пандориној кутији, а ту су и Пандорин мираз и податне Пандоре.

Нимало случајно, Рембо је на челу овог низа. Знаменити француски песник, претеча сваке авангарде, памти се по неколиким поетичким ставовима који су у срцу модерне поезије. Посебно по: „до непознатог треба допрети растројством свих чула“⁴; „ЈА, то је неко други“⁵, „Јер ЈА, то је неко други. Ако се бакар пробуди као труба, то никако није његова грешка“⁶; „Песник постаје видовит помоћу дугог, огромног и смишљеног *расширојсџива свих чула*“⁷; (песник постаје) „и врховни Учењак! – Јер он стиже до *незнано̄*! Јер је он више него усавршио своју ионако богату душу! Он стиже до незнаног, и кад би на крају чак и полудео и изгубио моћ схватања својих визија, он их је ипак видео! Па нек се распрсне у свом залету до нечувених и неназовљивих ствари; доћи ће други страховити радници и почеће на оним

4 Артур Рембо, „Писмо Жоржу Изамбару“. Рађање модерне књижевности. Поезија, приредили Сретен Марић и Ђорђије Вуковић, Нолит, Београд, 1975, стр. 41.

5 Исто, 42.

6 Артур Рембо, „Писмо Полу Дементију“, Рађање модерне књижевности. Поезија, приредили Сретен Марић и Ђорђије Вуковић, Нолит, Београд, 1975, стр. 42.

7 Исто, 43.

хоризонтима на којима се он срушио!⁸; „Проналажење новог језика...“⁹; „... пошто је свака реч појам, доћи ће доба општег језика! [...] То ће бити језик којим ће разговарати душе, који ће сажимати све, мирисе, звуке, боје, којим ће мисао качити и повлачити мисао“¹⁰; „А док све то чекамо. Тражимо од песника *новоси*, у идејама и формама.“¹¹ Њих се у својим песмама, и својој поетици, држао и творац сигнализма. Бар донекле и „кориговано“. Тодоровић је признао како је и сигнализам имао претече. Нашао их је у дадаистима и футуристима. Никако не и у надреалистима. Ако су се француски надреалисти, посебно у првом свом манифесту, али не само у њему, у Рембоа клели, могли су то да учине, са једнако ваљаним разлозима, иако нису, и дадаисти.

Мора се имати у виду да су речи унапред изабране, како то сам Тодоровић у напомени каже, и да се оне „врте“ у различитим комбинацијама, али то не спречава ове песме да добију лирску арому. Нису све речи сасвим равноправне, неке од њих постају поетски „носеће“, што, на пример, по нама, несумњиво важи за придеве *жедан* и *џлаган* или именице *џланеџа* као и оне које су везане за песму и литерарно стварање. Задржимо се на другоспоменутом придеву. У овој збирци гладни су именице, гробља, речници, земља, Прометеј, а и говор је огладнео.

За прву фазу Тодоровићева певања, ону у којој је он планетарио и звездовао, карактеристично је ковање неологизама. (Посебно су разгранати они који се творе од речи *звезда*.) Наводимо прегршт (потенцијалних) неологизама са којима смо се сусрели у *Пандориној кућици*: *басмар*; *звездоској*; *злойак*; *иноречје*; *лелејка*; *муњобој*; *џразноход*; *рођај*; *суначник*; *уџробник*; *худодол*.

Наводимо само два примера да покажемо како је интензивирање алитерација и асонанци довољно да, у одсуству римовања, „ојача“ звучну раван. Први пример показује доминацију сугласника „з“: *звезду узми / из лимфе заражене / екџлозија зиме / у зверима зрачи*, а други асонантно-алитеративне комбинације „у“ и „р“ *крџи на џрудима / џорчина у грлу*.

Издајамо неколицину синтагми е да бисмо показали како машина као сарадник зна да се до метафоричке равни успне и, у исто време, како песник не жели да подлегне – и не подлеже – голој поетомашинизацији стихова о којој су сањали (треба поштено признати: само теоријски сањали) италијански футуристи а руски им жестоко замерали због тога: *жедну џесму*; *жедан крвоџок*; *лом језика*; *крвава суза*; *чарање речника*; *оџровна неџоџода*; *блудни нарџис*; *мраз језика*; *наџон џуџи*; *сунчани ивер*; *крџика кршевина*; *олујна реченица*;

8 Исто, 43,

9 Исто, 44.

10 Исто, 44.

11 Исто, 44.

вијоџлаву азбуку; ѿлава ѿасѿрмка; зелено сунце; ѿрудних речи; сунце обнажено; месечева џолоѿиња. Додајемо им, из усмене наше поезије преузету, реч злаѿокрилу, петраркистички, жар љувени, синестезијски, црни веѿар, као и, оксиморонску, ледну муњу.

Како је машина спремна песнику да се покори показују нам још више песничке слике које овим песмама меандрирају: ѿихи џромови / у ѿвом срцу; речима неразумним / зови невидбоџа; обнажен сада / бубри куришум; жена ѿред олиѿаром / нежни леш; Плаѿион са крилима; у мрзлој колевци / заѿалим ненадано / куришум-ѿесму; сѿећак и ѿрудница; ѿџребне кочије / зобљу месечину; дажди дажди / сѿравна оборина; џлува је ѿама. Постоје и оне које су цитатни омаж Васиљеву: џазио сам крв као и дводелне, амбивалентне, попут: ѿриближава се ѿас / крилаѿи љубавник / ѿланеѿа ѿланеѿа / зев џосѿодњи и шѿа су снови / зев ѿонорнице / из неме ѿсеме / ѿаклен молиѿивеник.

Мирољуб Тодоровић је храбро отворио Пандорину кутију, али из ње су излетеле песме!

BIBLIOGRAFIJA SIGNALIZMA

Nastavak bibliografije objavljene u zborniku
Magija signalizma, Everest media, Beograd, 2016.

2784. Sonja Štefanović, „Planeta Miroljuba Todorovića“, Gradina, broj 66-67, 2015, str. 263-275.
2785. Ilija Bakić, „Upesmljavanje (sirovog) jezičkog materijala“, Povelja, broj 3, 2015, str. 152-155.
2786. Z. R. „Izabrane i nove pesme“, Politika, 8. III 2016, str. 12.
2787. Miroljub Todorović, „Nemo propheta in Patria“ (Šta je signalizam doneo srpskoj poeziji?), Književni pregled broj 9, april-maj-jun, 2016, str. 38-43.
2788. Marijana Jelisavčić, „O šminkerima, štrudlama i šoking-šatru“, Književne novine, god LXVIII, broj 1247-48, mart-april, 2016, str. 7-9.
2789. MAGIJA SIGNALIZMA – THE MAGIC OF SIGNALISM (zbornik), Beograd, 2016. <https://www.scribd.com/user/241074242/Signalizam>
2790. Vasilije Milnović, „Signalizam ili: One metod to rule them all“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 7-14.
2791. Ivan Šterleman, „Arhitektura poetskog destruktivizma“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 22-29.
2792. Ivan Šterleman, „Mašina uči da piše“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 30-35.
2793. Džim Leftvič, „Subjektivne asemantičke postavke“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 49-51.
2794. Isidora Ana Stambolić, „Teme srpskog srednjeg veka u signalizmu“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 65-75.
2795. Maša N. Vujnović, „Supekmatizam“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 76-85.
2796. Jaroslav Supek, „Signalistički roman“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 86-89.
2797. Rajko Blagojević, „Manifesti signalizma“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 92-105.
2798. Miloš Jocić, „Okultne mašine iz Balkanije“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 111-122.
2799. Marijana Jelisavčić, „O šminkerima, štrudlama i šoking-šatru“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 128-135.
2800. Ilija Bakić, „Brutalno nesuptilno“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 148-149.

2801. Slobodan Škerović, „Poetika ideja“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 154-165.
2802. Slobodan Škerović, „Reciklaža orgazma“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 166.
2803. Sonja Štefanović, „Koreni signalizma“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 179-193.
2804. Snežana Savkić, „Pričajte mi o signal(u)-i-zm(aj)u!“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 204-206.
2805. Dobrica Kamperelić, „Prometejev oganj signalizma“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 218-219.
2806. Danica Trifunjagić, „Esejistički munjogrami: forma I sadržina“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 225-233.
2807. Dušan Stojković, „Kako je mikrokosmos makrokosmos postao“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 240-250.
2808. Dušan Stojković, „Stoleće po stoleće – signalizam“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 251-257.
2809. Jelena Marićević, „Kosmističko putovanje u signalizam: Moje srce na vrhu gromobrana“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 264-276.
2810. Dušan Vidaković – Jelena Marićević, „Magija signalizma“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 277-286.
2811. Anonim „Bibliografija signalizma“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 287-290.
2812. „Biblioteka Signal“ u „Magija signalizma – The Magic of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2016, str. 291-293.
2813. Dušan Stojković, „Bogatstvo jezika“, Srpska vila, god. XXII, broj 43, maj, 2016, str. 101-104.
2814. Jelena Marićević, „Legitimacija za signalizam“, Everest Media, Beograd, 2016.
2815. Jelena Marićević „Legitimacija za signalizam“ <http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15332>
2816. Jacques Donguy, „Poesies experimentales Zone numerique“ (1953-2007), Dijon, 2007, str. 219, 251, 308, 380.
2817. Z. R. „Antologija eksperimentalne poezije“, Politika broj 36886, god. CXIII, sreda 20. jul 2016, str. 12.
2818. Jelena Mrićević, „Legitimacija za signalizam“ <https://www.scribd.com/document/319384107/Jelena-Mari%C4%87evi%C4%87-LEGITIMACIJA-ZA-SIGNALIZAM>
2819. Slobodan Škerović, „Iskliznuti svet“, Kulturni heroj, <http://kulturniheroj.com/?p=3537>
2820. Branislav Živanović, „Glasovi iz neizrečja“, Zlatna greda, broj 171-172, januar-februar 2016, str. 70-71.

2821. Dragan Bogutović, „Preveliko breme“, Večernje novosti, god. LXIII, petak, 26. VIII 2016.
2822. Dragan Bogutović, „Puls signalista“, Večernje novosti, god. LXIII, petak 7. oktobar, 2016.
2823. Isidora Ana Stambolić, „Teme srpskog srednjeg veka u signalizmu“, Srpska vila, broj 44, oktobar 2016, str. 54-64.
2824. Jelena Kalajdžija, „Kardiogram neoavangarde“, Književni pregled, god VII, broj 11, 2016, str. 18-23.
2825. Jelena Marićević, „Čak i Sfinga ima oči“, Književni pregled, god. VII, broj 11, 2016, str. 65-67.
2826. Ostoja Kisić, „Svemir i san“, časopis „Orion“ broj 3, 2016, str. 105-120, Brčko.
2827. Nikola Pešić, „Okultura iz 'duhovne kuhinje' Marine Abramović“, Philologia Mediana, god. VIII, broj 8, 2016, str. 331-341.
2828. Dobrica Kamperelić, „Podmlađeni signalizam“, <https://prozaonline.com/2017/01/04/dobrica-kamperelic-podmladjeni-signalizam/>
2829. Danica Trifunjagić, „Prototip signalističkog super-čitaoca“, <http://casopiskult.com/tag/danica-trifunjagic/>
2830. Danica Andrejević, „Protopoetički signali signalizma“ u knjizi „Tokovi srpske književnosti 20 - vek“, Filozofski fakultet, Kosovska Mitrovica, 2016, str. 107-117.
2831. Svetlana Rajičić Perić, „Poetika igre u srpskoj književnosti 20. veka“ PDF] [Докторска дисертација Светлане Рајичић - Универзитет у ...](#)
2832. Jelena Marićević, „X+Y=pesma ili moje osećanje sveta' u kutiji renesanse Miroljuba Todorovića“, Letopis Matice srpske, god 193, knjiga 499, sv. 3, mart 2017, str. 233-242. http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_499_3/05%20Maricevic.pdf
2833. Ivan Šterleman, „Signalizam i lingvistika“, Letopis Matice srpske, god 193, knjiga 499, sv. 3, mart 2017, str. 243-257. http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_499_3/06%20Sterleman.pdf
2834. Dušan Stojković, „Signalizam kao ogledalo čudesnog“, Letopis Matice srpske, god 193, knjiga 499, sv. 3, mart 2017, str. 360-364. http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_499_3/24%20Stojkovic.pdf
2835. Ivan Šterleman, „Neoavangardni eseji“, Književni pregled, god. VIII, broj 13, str. 8-12.
2836. Dobrica Kamperelić, „Podmlađeni signalizam“, Književni pregled, god. VIII, broj 13, str. 23-25.
2837. Dušan Stojković, „Pesme iz Pandorine kutije“, Književni pregled, god. VIII, broj 13, str. 26-29.
2838. Danica Trifunjagić, „Prototip signalističkog super-čitaoca“, Književni pregled, god. VIII, broj 13, str. 30-33.
2839. Ilija Bakić, „Čitanje signala“, Književni pregled, god. VIII, broj 13, str. 91-92.

Библиотека „Сигнал“

Са подбиблиотекама, ауторским колима
и библиофилским издањима

1. Miroljub Todorović, *Signal*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
2. Miroljub Todorović, *Kyberno*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
3. Miroljub Todorović, *Stepenište = Staircase = L'escalier = Scalinata*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1971.
4. Miroljub Todorović, *Fortran*, artist's book, „Сигнал“, Београд, 1972.
5. Miroljub Todorović, *Signalism*, есеји, „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
6. Miroljub Todorović, *Approaches*, I. A. C., Friedrichsfehn, Немачка, 1973.
7. Miroljub Todorović, *Thirty signalist poems = Trideset signalističkih pesama*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
8. ~ *Signalizam*, каталог изложбе, Галерија 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, Београд, 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. Миролуб Тодоровић, *Иџра и имагинација*, есеји, Библиотека „А6“, „Сигнал“, Београд, 1993.
17. Миролуб Тодоровић, *Освојени њросџор*, каталог изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1994.
18. Živan Živković, *Od reči do znaka*, есеји, Библиотека „Алфа“, „Сигнал“ и „Београма“, Београд, 1996.
19. Миролуб Тодоровић, *Жеђ ѓрамаџолоџије*, есеји, Библиотека „Глоса“, „Сигнал“, Београд, 1996.

20. Božidar Šujica, *Lisières, cicatrices*, поезија, La bibliothèque „Le point“, „Сигнал“, Београд 1996.
21. Мирољуб Тодоровић, *Звездана мислирија*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“ и „Београма“, Београд, 1998.
22. Miroljub Todorović, *Signalism Yugoslav creative movement*, на енглеском, немачком, шпанском, италијанском, француском и руском језику, есеји, „Сигнал“, Београд, 1998.
23. Миодраг Мркић, *У шами знака 2*, есејистика, Библиотека „Пентаграм“, „Сигнал“ и „Београма“, 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. Miroljub Todorović, *Iz signalističkog dokumentacionog centra*, преписка, „Сигнал“, Београд, 1999.
27. Zvonko Sarić, *Šinjel do svanića*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“, Београд 2001.
28. ~ *Сиџналистичка ушоирија*, 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, *Сиџнал*, 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, Београд, 2012.
40. Miroljub Todorović, *Apeiron*, verbal–visual novel, „Mycellium“, Smolensk, 2013.
41. ~ *Изазов сиџнализма*, сепарат из часописа *Књижевности* број 4, Београд, 2013.
42. Слободан Шкеровић, *Јерихон, Јерихон и њоеме Крома и Смриш њајерја*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2013.

43. Слободан Шкерковић, *Земљофобија*, роман, „Everest Media“, Београд, 2013.
44. Слободан Шкерковић, *Невидљиви Марс*, роман, „Everest Media“, Београд, 2013.
45. Слободан Шкерковић, *Вулканска филозофија*, есеји, „Everest Media“, Београд, 2013.
46. Слободан Шкерковић, *Дроздови у Паклу*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2013.
47. Милољуб Тодоровић, *Нето propheta in patria*, полемике, „Everest Media“, Београд, 2014.
48. ~ *Сполеће сињализма*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2014.
49. Слободан Шкерковић, *Јеџа • Буди се, Будни • Јерихонска мануфактура*, песме, „Everest Media“, Београд, 2014.
50. Слободан Шкерковић, *Пројекти Брандон*, роман–поема, „Everest Media“, Београд, 2014.
51. Слободан Шкерковић, *Књига о Моршому*, песме, „Everest Media“, Београд, 2014.
52. Слободан Шкерковић, *Кофер*, блог роман, „Everest Media“, Београд, 2014.
53. Слободан Шкерковић, *Бизарни космојлов*, научнофантастична хаику поема, „Everest Media“, Београд, 2014.
54. Миролуб Тодоровић, *Пандорина кушија*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2015.
55. ~ *Маџја сињализма*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2016.
56. Јелена Марићевић, *Леџимација за сињализам*, есеји, „Everest Media“, Београд, 2016.
57. Илија Бакић, *Чишање сињала*, есеји, „Everest Media“, Београд, 2017.
58. Франко Бушић, *Џаробнице Срвенкарпина*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.
59. Илија Бакић, *Ог и до*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.
60. Миролуб Тодоровић, *Извори сињализма*, интервјуи, „Everest media“, Београд, 2017.
61. ~ *Визије сињализма*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2017.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.02СИГНАЛИЗАМ(082)
821.163.41.09(082)
821.163.41-82(082)
016:82.02СИГНАЛИЗАМ

ВИЗИЈЕ сигнализма = Visions of Signalism / [уредник зборника Зоран Стефановић].
- Београд : Everest Media : Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, 2017
(Београд : Skripta Internacional). - 345 стр. : илустр. ; 24 см. - (Библиотека Сигнал
/ основао Мирољуб Тодоровић)

Текст ћир. и лат. - Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст.
- Библиографија уз поједине радове. - Bibliografija Signalizma : nastavak bibliografije
objavljene u zborniku Magija signalizma, Everest Media, Beograd, 2016.: str. 340-342.

ISBN 978-86-7756-081-2 (ЕМ)

1. Стефановић, Зоран [уредник]
- а) Књижевност - Сигнализам - Зборници
- б) Српска књижевност - Сигнализам - Зборници
- с) Књижевност - Сигнализам - Библиографије

COBISS.SR-ID 237925644