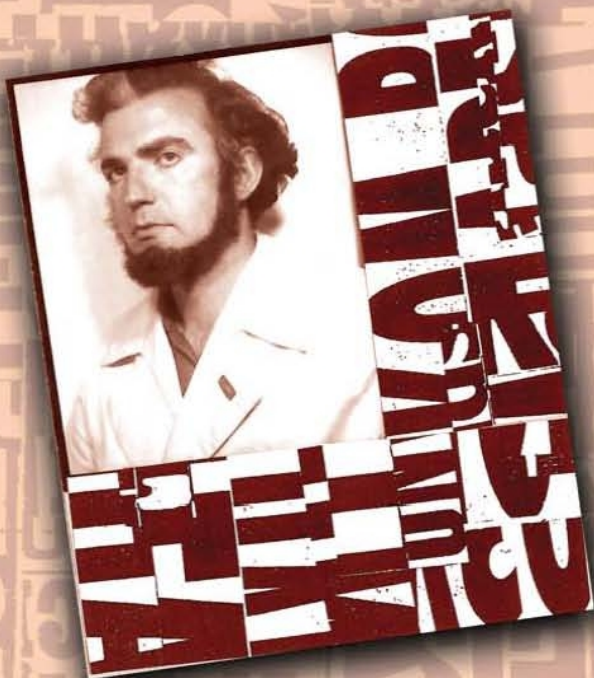


СИГНАЛИЗАМ

И ДЕЛО
МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Зборник





СИГНАЛИЗАМ

И ДЕЛО МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Зборник

Приредио
МИЛИВОЈЕ ПАВЛОВИЋ

*Ова књиџа је настала на основу издајања
за окрућим сћолом Библиотекe рада Београда
Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића*

Београд, 2014.

ДРУШТВЕНИ УСЛОВИ И ПОЈАВА СИГНАЛИЗМА

Повезаност књижевног стваралаштва с друштвеном структуром и развојем не могу да оспоре бројна „унутрашња” испитивања књижевног дела. Издавање књижевног текста из друштвеног контекста може се оправдати само аналитичким потребама научног истраживања. Све установе које користи „књижевнички народ” (писац, издавачи, тржиште књига, публика, систем образовања и истраживања књижевности) у тим државама имају различите функције и културне циљеве. Индивидуално књижевно стваралаштво, према томе, повезује многе видљиве нити са друштвеним условима. У каквом друштвеном амбијенту сигналисти формулишу своју поетику? Али, најпре једно подсећање.

У Краљевини СХС, после Првог светског рата, авангардни књижевни покрет чине експресионизам, надреализам, зенитизам, којима је заједничко одбацавање логичке дисциплине у стиху и граматичких правилности, а оно што их је разликовало био је

неједнак уплив психоаналитичких идеја и став према социјалном ангажману¹.

Српска авангарда, посебно експресионизам, формирала се у отпору према предратном романтизму и естетизму, али истовремено је то био и уметнички покрет младих писаца с наглашеним социјалним револтом. Свеже искуство рата, глади и патњи условио је код једне струје српских експресиониста јасну критику друштвене стварности у којој су живели².

Приврженици експресионизма одлучно су напустили наслеђену нормативну поетику. Српски експресионизам био је разнолик по изразу и тематици. У њему је било европеизма, традиционалног родољубља, песимизма али и друштвеног активизма³. Основна обележја српског експресионизма била су: трагање за вечношћу и жудња за завичајем, занос и слобода (анархизам душе) васионски узлети и исказивање свог песничког идентитета, симболичко-гротескни спојеви и хиперболисан израз⁴.

Књижевно стваралаштво Милоша Црњанског доводи у питање и тврдњу о књижевности као изразу

друштвених околности⁵. Разуме се, књижевност не постоји изван друштва, што је обичан труизам. Питање је само каква је природа веза између књижевног стваралаштва и друштвене ситуације. Да није једнозначно, на свој начин убедљиво говори чињеница што се у оквиру једног друштвеног стања рађа неколико књижевних покрета и школа. Између два светска рата, у Краљевини Југославији, постојало је неколико књижевних поетика које су могле да изразе позитивну друштвену стварност. Али, то је слаб аргумент за тврдњу о књижевности као изразу друштва. Која поетика изражава друштвену стварност? Питање је без прецизног одговора.

* * *

Како разумети однос између сигнализма у српској књижевности и друштвено-политичке стварности?

Раздобље од 1945. до 1991. године у српској књижевности било је изузетно плодно и разгранато тематски и жанровски. Парадоксално, али тачно. У условима недемократског система власти, српска књижевна уметност се стваралачки потврдила. У том широком распону поетика и стваралачких форми, сигнализам је био један стваралачки правац који је лако нашао своје место у српској књижевној републици. С једне стране, та чињеница казује да политички поредак није био тоталитаран, да је толерисао

1 Видети: Јован Деретић, *истио*, стр. 491–540; Слободанка Пековић, *Српска проза почетком XX века*, Просвета, Београд, 1987; Драгиша Витошевић, *Послератна авангарда и српска књижевност*, ИКУ, БИГЗ, Београд, 1972.

2 Неки истраживачи овог раздобља у српској књижевности тврдили су да је експресионизам „био мање књижевна школа, а више звучан и прикладан назив за начин иступања једног књижевног поколења”. Видети: Драгиша Витошевић, *истио*.

3 Јован Деретић, *истио*, стр.491-570.

4 Драгиша Витошевић, *истио*.

5 Аврамовић, З. *Књижевност и политика у делу Милоша Црњанског*, Академска књига, Нови Сад, 2007.

слободе у области уметничког стваралаштва уз повремене идеолошке и судске интервенције.

Однос друштвене стварности и политичког поретка с једне стране, и уметничке књижевности, с друге, није једнозначан нити предвидив. Друштвене структуре могу бити подударне са књижевним структурама значења, како је утврдио Лисијен Голдман у *Социологији романа*. Примери су социјална литература у Краљевини Југославије и ратна књижевност у раздобљима ратних и послератних кретања (СФР Југославија). Авангардни покрети су по дефиницији израз слободе уметничког стваралаштва, односно вечног трагања за новима. Без овога уметност би пресакнула.

Сигнализам као (нео)авангардни покрет настаје у социјалистичкој Југославији, односно Србији. У условима једнопартијског монопола, ствара се један књижевни покрет који је у високом степену аутономан у односу на партијске „задатке” књижевности. Експериментише се са језиком, симболима, сигнаlima (знацима) и притом користе научна знања из природних наука. Дакле, у условима ригидног (недемократског) система сигнализам осваја просторе књижевне демократије. Како објаснити овакав несклад између ауторитарног политичког поретка и књижевног авангардног правца? Постоје два објашњења.

На првом месту, одговор треба да потражимо у ономе што означава појам стваралаштва. Услов стваралаштва је слобода. Али, слобода није дата већ се за

њу мора свако изборити. И када постоје правне слободе, лична унутрашња слобода и даље остаје проблем. Појединац може имати идеју, став, знање али не и слободу да их искаже.

Стваралаштво је непрекидна борба са „унутрашњим и спољашњим границама”. У структури стваралачке (не)свести налазе се: имагинација, интелигенција, несвесно, интуиција, инвентивност и оригиналност.

Како препознајемо стваралаштво? Појам „ново” све објашњава. Тежња ствараоца (уметника) и групе да смисли, каже, уради нешто ново, суштинска је одлика стваралачких људи. Они хоће да учине нешто што је другачије од датог, од постојећег. Они су незадовољни оствареним и труде се да њихово дело буде другачије.

Традиција авангардних покрета у књижевности – експресионизам, надреализам, дадаизам, зенитизам, сигнализам – нема друштвено-политички ослонац. Ти покрети су створени из унутрашњег бића књижевности, они су самосвојне уметничке форме које се својом модерношћу изглобљују из друштвеног окружења. А тај извор унутрашњег бића књижевности није један већ мноштво. Док је надреализам израстао из феномена несвесног, зенитизам и дадаизам као побуна против владајућих конвенција, сигнализам је оно стваралачко ново пронашао у научним знањима и наглом ширењу електронске комуникације, на чијим основама се шири поље експериментисања у уметничкој књижевности.

Дакле, сигнализам не припада (нео)авангардној књижевности само својим делима, већ једнако и традицији разумевања односа друштва и књижевности. Упозорава нас да у том односу не постоји јединствена матрица тумачења и објашњења.

Утемељитељ сигнализма у српској књижевности и култури је Мирољуб Тодоровић (*Поетика сигнала*). Основна одлика ове струје мишљења и стварања у књижевности свакако је дубок заокрет ка новом повезивању грађе, духа, идеја и новопронађене форме. Како објаснити појаву сигнализма у Србији шездесетих година, која је на периферији научно-технолошке експанзије савременог западног друштва? Одговор је: стваралачким бићем писца и песника.

Мирољуб Тодоровић је оснивач неоавангардизма у српској књижевности. Не само да одбацује наслеђе авангарде, већ и оно што је извор сваке поезије и литературе – осећање и доживљај света. Сигнализам се окреће когнитивном, њега интересује разум као носилац стваралачког чина, и прецизност, чак и ниво научне тачности. По Мирољубу Тодоровићу, човек на крају другог миленијума није у власти доживљаја и судбине, већ каузалности и техничког разума. У „Манифесту песничке науке” из 1967/68. године Тодоровић записује да ће поезија морати да „прекине са тиранијом осећања и потребама срца”. Ако остави срце, шта јој остаје? Наука, одговара Тодоровић, јер ће у друштву са овим знањем успети да одгонетне све замршенији свет савременог човека.

Свака радикална новина у уметности, као и у другим областима културе, не може избећи сусрет са прихватањем и неприхватањем. Овај постиноваторски поредак не угрожава место у историји стваралаштва у коме се смењују ново и старо. И за сигнализам је значајно његово место у историји српске културе и књижевности, а не то коликог ће опсега бити његова утицајност. У том смислу ваља ублажити оцену о остварљивости основних поетичких идеја сигнализма: „Као утопистички пројекат сигнализам се није могао надати да се његове замисли брзо остваре. Најмање је постигао тамо где је очекивао да ће бити најубојитији: да, стварањем новог језика и померањем граница вербалног изражавања, зада ударац романтичарској осећајности и метафоричној реторици. Показало се да је тај, донекле, и традиционални начин певања, у односу на сигналистички радикализам, веома чврст и да су темељи на којима почива неразрушиви. Нису му се оствариле жеље да новим песмама задовољи естетске потребе ширих друштвених слојева и да постане масмедијална уметност. Сигнализам је био и остао ексклузивистички покрет упућен на ужи круг специјалиста у земљи и свету”.⁶

Како разумети сигнализам са аспекта српске културе и друштва? Двадесети век српске књижевности

6 Радован Вучковић: „Поетика сигнализма – Поводом књига *Поетика сигнала* М. Тодоровића и *Аванјарда, неоаванјарда и сигнала* М. Павловића, Просвета, Београд, 2003. *Књижевна историја*, год. XXXVI, број 122–123, 2004. стр. 305–311.

обележен је „борбом” наслеђеног и новог у уметничком стваралаштву, посебно књижевности. У традицији авангарде, сигнализам заузима значајно место по својој интенцији али и по својим остварењима. Сваки авангардни и неоавангардни покрет имао је свој друштвени и културни контекст. Али, независно од чињенице да ли је окружење било монархистичко или социјалистичко, рурално или урбано, било је од суштинске важности како се изражава оно ново насупрот старом. То *ново* у стваралаштву није условљено друштвеним приликама и степеном историјског развитака. Како бисмо иначе објаснили појаву чудесног *Дон Кихота* у 1605. години или *Браћу Карамазове* у полуфеудалној Русији 19. века?

Василије Милновић

ОПТИМАЛНЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ СИГНАЛИЗМА КАО АВАНГАРДНИ ОДГОВОР САВРЕМЕНОМ ДОБУ

Апстракт: Текст промишља феномен сигнализма с обзиром на специфични развојни лук српске авангарде, од историјско-авангардне и неоавангардне поетске праксе, све до актуелних експерименталних тенденција. Указујући на паралелни развој са доминантном културалном матрицом, показатељемо да овај традицијски ланац представља данас, у контексту техничко-технолошког окружења и опште политике пристајања, једини културни низ неконтаминиран манипулативним циљевима и самим тим – алтернативу. Широка заснованост сигнализма и његова присутност међу најмлађим ствараоцима указују на потребу реформисања и другачијег схватања естетске функције културе, нарочито с обзиром на савремено окружење.

Кључне речи: сигнализам, Мирољуб Тодоровић, „оптимална пројекција”, знак, „аутопојам”.

*Нова креативна средства, нови инспиративни извори
отворени и остварени оруђем електронске цивилизације,
открићима у њеним, природним у космос.
Рађање нових, неслучених облика, форми и јрана умет-
ности. Стваралачка експлозија у двадесет и првом веку.
Време сигнала.
Мирољуб Тодоровић, Језик и неизрециво*

У свом истраживању феномена авангарде, Александар Флакер је установио да је једна од најважнијих карактеристика авангарде, заједничка свим авангардним културним праксама, оно што он у *Поетици осйоравања* именује као „оптимална пројекција”. Наглашавајући различитост ове категорије у односу на утопију и указујући кроз бројне примере на декларативно залагање авангарде за потпуном метаморфозом друштва, културе и уметности, у правцу свеобухватне естетске револуције – Флакер „оптималну пројекцију”, као суштинску одредницу авангарде, везује за њен пројективно-футуролошки карактер. „Оптимална пројекција не означаје идеално структурирани простор будућности, она га не настоји дефинирати, већ означава кретање као бирање ‘оптималне варијанте’ у превладавању збиље.”¹

Овај глобални футуролошки циљ, на најјаснији начин, у контексту српске и европске неоавангарде, испољава сигнализам, како у делу његовог оснивача Мирољуба Тодоровића, тако и у веома широко заснованој пракси бројних припадника сигнализма.

С обзиром на специфични развојни лук српске авангарде, од историјско-авангардне и неоавангардне поетске праксе, све до актуелних експерименталних тенденција, сигнализам се данас доима као потенцијално остварење укупних авангардних „оптималних пројекција”. Према номенклатури Бориса Гројса² српска авангарда, као и све остале средњоев-

ропске авангарде, сврставају се у тзв. непарадигматске авангарде. Парадигматским авангардама су се до сада махом називале француске, италијанске, немачке и руске историјске авангарде, као велике, типичне или хегемоне авангарде које одређују извесни хоризонт историзације интернационалног појма авангарде. Широка заснованост сигнализма и његова присутност међу најмлађим ствараоцима, међутим, указује на насущну потребу реформисања и другачијег схватања естетске функције културе, па и њене типологије и периодизације, нарочито с обзиром на савремено окружење.

Наиме, формални језик сигнализма се данас може препознати у читавом савременом окружењу. Слободне виртуалне могућности савременог интернета, метајезик холивудског филм-спектакла, модерни адвертајзинг, интердисциплинарна достигнућа савремене науке, језик друштвених мрежа – све је то перципирано у самом заснивању сигнализма као авангардног покрета. Међутим, авангардне оптималне пројекције сигнализма јесу управо оно што га разликује у односу на поменуте манипулативне праксе доминантне културе, само формално засноване на техничкој апаратури авангарде.

Паралелно се развијајући са доминантном културном матрицом, сигнализам – и с њим повезан авангардни традицијски ланац – представља данас, у контексту техничко-технолошког окружења и опште

1 Флакер, Александар, *Поетика осйоравања: авангарда и књижевна љевица*, Школска књига, Загреб, 1984, стр. 68.

2 Видети: Groys, Boris, *The Total Art of Stalinism, Avant-garde*,

Aesthetic, Dictatorship and Beyond, Princeton University Press, Princeton NJ, 1992.

атмосфере радикалне дисхијерархизације и плура-литета знања, једини културни низ неконтаминиран манипулативним циљевима и самим тим – алтернативу. Прозирјући кроз копрену привидне речитости традиционалне културе, препознајући модерно доба као неку врсту Адонисовог врта (у коме плодови брзо зру и вену), у коме су ствари препуштене микроинтересима с партикуларним идентитетима (па тако и књижевност постаје микро-група, све више се уситњавајући и заборављајући на општост), где је једина ствар која није изложена променама флукуација новца, сигнализам предлаже алтернативно решење. Уосталом, речима Слободана Шкеровића, „ко ствара митове, тај производи стварност.”³ У систему у коме владају митови, једино нека врста антидискурса може дати одговор и из преосталих фрагмената обновити идеју јединства и хуманитета.

Овај апејронски карактер сигналистичког метода у контексту савремености представља парадокс. Наиме, по речима Јиргена Хабермаса, све до 18. века, развој европске културе и уметности је, у својим различитим хронолошким испољавањима, био везан за оно што Хабермас назива „суштински разум”.⁴ Ово је одредница која треба да укаже на обједињени традиционални поглед на религију, метафизику, политику, уметност и читав свет који нас окружује. Кул-

турна модерност од доба просветитељства наовамо, према његовим речима, представља дезинтеграцију „суштинског разума” на три независна подручја људске делатности: науку, морал и уметност. Ова подела водиће даљој институционализацији људских делатности, све до савремених партикуларних идентитета и културе фрагмената.

У таквој констелацији ствари, својеврсна међународно позната и призната „српска аномалија”, знана као сигнализам, данас означава потенцијал за ревалоризацију идеје „суштинског разума”. О томе сведочи и манифестативни исказ оснивача покрета, Мирољуба Тодоровића: „Сигнализам је, ослобађајући и ангажујући сва чула и стваралачке снаге човека, укинуо све границе, све медије, па чак и простор и време, усмеривши своје истраживачко биће ка непредвидљивом, планетарном и космичком.” Као да, преко сигналистичке перспективе, долазимо до природног, биолошког основа култа, религије и културе, као заједничког проблема природњачких и хуманистичких дисциплина. „Једно од основних прегнућа сигналистичке поетике је истраживање природе и понирање у саму основу, срж вербалног, визуелног, фоничког и гестуалног знака.”⁵ Није ли ово потенцијална алтер-

3 Шкеровић, Слободан, *Телеологија модерне и сигналистичке прозе: искорак из чишћања у моћ стварања*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/12175>.

4 Видети: Хабермас, Јирген, *Филозофски дискурс модерне: два наесћ предавања*, превео Игор Бошњак, Глобус, Загреб, 1988.

5 Тодоровић, Мирољуб, *Језик и неизрециво*, Алтера, Београд, 2011, стр. 322. Наведена књига сигнификантног наслова, писана у једном античко-профетском дискурсу наизглед неповезаних сентенци, према дубоком уверењу аутора овог текста, представља потенцијалну грађу за најдубље сагледавање „оптималних пројекција” самог сигнала, али и укупног дела Мирољуба Тодоровића.

натива доминантном културном дискурсу, који нас је довео до фукоовског узвика о „смрти човека“?

Ово идеалистичко, младалачко и константно обнављајуће настојање сигнализма манифестује се природно на једино могући начин: кроз језик!

Иако нам језик омогућава да комуницирамо, он нас такође приморава да то чинимо на одређене начине. То важи чак и за књижевну употребу језика, јер ни она не може бити крајње лична или јединствена, зато што мора поштовати одређене конвенције којима се језик штити од потпуне неодређености. То значи – промишљати језик као систем који претходи нама самима, па не може постојати никакво саморазумевање ван граница језика. Ми смо, дакле, подређени језичким принципима и ефектима и истовремено смо њихови субјекти.

Из тога произилази да појам битка ствари онаквих какве заиста јесу, јесте само последица текстуалних операција, тако да стварност никада није ништа више до текстуална пројекција: нешто на шта текстови алудирају, или за чим трагају, али са чиме никада не могу да буду идентични. Стварност није, дакле, нешто што је већ ту и што чека да буде текстуално представљено. Тако, уместо да о стварности размишљамо као о нечему што долази пре текстуалности, могуће је о том појму размишљати као о производу текстуалности.

Заснована на сосировском принципу знака, по коме је однос између означитеља и означеног произвољан, структура језика је за ову теорију таква да

је „језик” увек унапред одсечен од стварности. Једна „сосировски” заснована теорија, дакле, брише стварност из система: стварност никада није присутна у језичком систему и ми смо присиљени да, по Лакановим речима, прихватимо идеју о непрестаном клизању означеног под означитељ – тј. стварности под језик. Другим речима, прекомерност значења је увек могућа.

Као једна од последица тога, у први план је избило својеврсно „слављење текстуалности” (што је једна од најчешћих флоскула за означавање феномена постмодернизма). Међутим, одатле нас константно само танка црвена линија дели од сталне претње да текст постане израз баналне извештачености и пуке равнодушности, јер је сваки смисао испод неке речи испражњен. Када све постане текст, уместо стварности, сходно описаном односу знака и означеног, постоји једино њена симулација, или „хиперстварност” како то именује Бодријар.⁶ Када ствари поприме овакву конотацију, могућности за манипулацију постају бескрајне. Да ли је то пут који води у постхуманизам?

Оквири „знака” (*signum*), као својеврсног сигналистичког „аутопојма”, око кога се у својим различитим испољавањима формира сигналистичка поетска пракса, уопште се не поклапају са сосировски схваћеним знаком. У књижевној историографији се готово без изузетка пренебрегавало разумевање језика код

6 Термин је настао 1976. године у данас статусној књизи: Бодријар, Жан, *Симболичка размена и смрт*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.

авангардних аутора, као почетку сваке расправе о авангарди као језичко-стилском експерименту.⁷ Самим тим, превидео се уплив најзапретаније традиције, уочљив управо у семантици „аутопојмова”. Већ на основу сигналистичког схватања „знака” могуће је успоставити својеврсни традицијски лук у контексту српске књижевности: у зависности од аутора и конкретне поетике, ови „аутопојмови” имају различите називе, али је за све карактеристична „оптимална пројекција”, као захтев за конкретном изменом стварносне парадигме. Тако, примера ради, Растко Петровић експлицитно говори о „језику чисте непосредности”, као о једном од „облика чисте подсвести”, у зенитистичком контексту то ће бити, у верзији Ивана Гола „прајезик”, а у верзији Љубомира Мицића „ванум”, док ће Драган Алексић тај феномен називати „панпојмом”. Уколико овом списку додамо и фрагменте „Естетичких контемплација” Димитрија Митриновића, о којима се данас може говорити као о својеврсном футуристичком манифесту, тиме истовремено указујемо и на потенцијалне потпорне стубове сигналистичке поетике, у контексту српске историјске авангарде (или предавангарде).

Очигледно се у сигналистичкој обради „знака” ради о екстремном проширењу традиционалне се-

⁷ „Свет и језик основни су узроци синтаксичке и логичке де-струкције тако видљиве у алеаторној поезији. Што дубље продиремо у токове савремене цивилизације, слика света постаје изобличена и фрагментизована а језик муцав и искидан тек нас додирује својим немуштим рестловима.” Тодоровић, Мирољуб, *ibid.*, стр. 226.

мантике песме и знака, али и о преносу суштине поетског са семантичких на визуелне, ритмичке и енергетске феномене. То је оно упоредно постојање видљивог и невидљивог, чулног и апстрактног, земаљског и космичког, предсмртног и посмртног, стварност привида и привид стварности, истовременост постојања различитих светова и спекулативна фикција с тим повезана. Оваква поезија своју снагу црпи на првобитним изворима (чак и када је у питању футуристика, а и сигналистичка проза свој извор има у поезији), који су текли у доба доминантне превласти, Хабермасовим речима – „суштинског разума”. Или, речима Мирољуба Тодоровића: „Трагање за првотном речи, за језичким извором из кога ће потећи песма супротстављена тоталитету рационално уређеног света.”⁸ Зато су у сигналистичком „знаку”, за разлику од оног сосировског, истина и реторика једно, те се он може тумачити и као „идеограм” који можемо компарирати и са сажетом мудрошћу далекоисточних писама и са древношћу писама тзв. „примитивних народа”.

То је онај живи језички импулс који треба да замени дотрајалу европску артифицијелност и вештачку и неприродну „фонетску” култивисаност. Стога, није сигнализам антитрадицијски и контракултурни, него је она традиција и култура која је кооптирана у систем – контра-сигналистичка, анти-авангардна или, простије речено: неприродна. Свака реченица у сигналистичкој поетици треба да буде осамљена, не-

⁸ *Ibid.*, стр. 7

приступачна за било какво додатно тумачење и сама себи довољна, па је сваки покушај конвенционалног тумачења сигналистичког текста раван енергетском вампирizmu, јер таква врста не-конструктивистичке и не-креативне интерпретације представља одузимање енергије датих текстова, као што је одузимање енергије на стваралачком плану и било какав облик традиционалног стиховања, фабулације или риме.

Естетска функција авангардне културалне праксе, а пре свега њена језичко-стилска експериментална вредност, данас се може тумачити као филтер социјалног груминга (*grooming*). Другим речима, савремена хипотеза о социјалном грумингу руско-америчког теоретичара Михаила Епштејна⁹, заснована на природном самоочишћењу културе, која у свом поступном развоју поседује потенцију за стварање „новог живота” у дантеовском смислу, најочигледније се може доказати на примеру авангарде. Култура је, наиме, често дефинисана као веома ступњевит систем језика, којим човечанство говори само са собом. У књизи Робина Данбара *Чишћење, силе-шкарчење и еволуција језика*, на основу великог материјала из теренског проучавања примата, износи се хипотеза да језик потиче из лустрационих обреда, који имају функцију повезивања социјалних група. На тај начин, физичко самоочишћење би било аналогон и прафеномен свих културних процеса, где се, у складу са човековом умном еволуцијом, спољашње

9 Видети: Епштејн, Михаил, „Самоочишћење: хипотеза о пореклу културе”, у: *Филозофија шела*, Геопоетика, Београд, 2009, стр. 259–281.

заменеује унутрашњим. Током тог процеса, човек пропушта читав околни свет кроз скуп различитих филтера, па се култура може тумачити као један човеков џиновски заклон од ђубрета.

Када се ово повеже са савременим друштвеним контекстом и дигитално-технолошким окружењем, сигналистичка поетика се доима као логичан естетски филтер и пут ка конкретној измени стварносне парадигме. Овим процесом управља авангардна „оптимална пројекција”, па применом ове хипотезе на контекст савремене српске књижевности и културе у целини, могуће је тумачити сигналистичку поетику кроз призму непосредних остварења ових културних процеса и покушаје финализација историјско-авангардних „оптималних пројекција”, чиме би, дакле, према поменутој номенклатури Бориса Гројса, сигнализам пледирао да се успне до висина „парадигматских авангарди”.

Зато се данас сигнализам може промишљати мање као још-један-неоавангардни-покрет, а више као метод – и то онај који настоји да заокружи пројекције историјске авангарде. Управо због припадности сигнализма авангардном дискурсу, који покушава заменити овешталу културну парадигму новом стварношћу, његова естетика заправо постаје етика савременог доба и залог будуће идеје хуманитета.

ДОБА СИГНАЛА, НАША ЦИВИЛИЗАЦИЈА

„Права суштина сигнализма је то што он очекује
настајање планетарне свести.”
Дејв Оз („Шта је сигнализам?”,
International Mexican Art Magazine, октобар 1982)

Почели смо наводом о очекивању, а наставићемо с чињеницом о исходу. Сигнализам се у практичарском делу наше уметничко-културне сцене опажа као једно од највитаљнијих језгара *данашње* српске културе.

Ово је можда новост нашим књижевним критичарима, чак и оним који су свесни историјског или планетарног значаја овог покрета.

Практичари сматрају и застарелим виђење српске књижевне сцене као двопол(ар)не, подељене на традиционалисте и постмодернисте. Такво виђење је наслеђе генерацијско-поетичког јаза из 1980-их, који се распадом Југославије и сукобом два цивилизацијска блока претворио на терену у, наводно, идеолошки сукоб унутар васколике културе. То не можемо прихватити, јер не само да је прохујала епоха или две, већ ствари и нису манихејски дуалистичке,

чак ни у поменутиим круговима, нити унутар опуса појединачних стваралаца који им припадају.

Морамо освежити мапу стварности, начин на који појаве опажамо.

Данашња српска књижевна сцена је изразито мултиполарна и крије у себи више засебних ниша, менталних континената. Поменимо женско писмо, одређене правце у драматургији, локални развој далекоисточних књижевних облика као што је хаику, микропрозаизам и афористику, мултимедијално укрштање са другим облицима, повратак песништва као масовне појаве (нарочито преко интернета и уживо), међународно етаблирање српске фантастике са примућством научне, као и отворену могућност сличног етаблирања и за другу жанровску књижевност.

Чак је знаковита и текућа евроазијска опчињеност Милорадом Павићем, живахна у Источној Европи још од краја 1990-их, а управо разбуктавајућа и на Далеком Истоку. Павићево дело је још један доказ да српска двополарност не постоји, осим у склоностима неких од нас, уредника... Павић јесте постмодернизму био близак по неким елементима поетике, али је на другим равнима био и дубински везан за традиционалистичку, мистичку, езотеричку и друге струје унутар српске и светске културе. И није прехрабро устврдити да је, по методу, Последњи Византинац умногоме био склон баш стохастичко-алеторним и сцијентистичким начелима сигнализма.

Кад смо већ код сигнализма, управо је ту велика потреба за освежавањем мапе стварности – како

у ужем смислу покрета сабраног око Мирољуба Тодоровића, тако и у далеко ширем. Сигнализам је острујени космички храст који никада није престајао да буја и сада је у добу које схватамо као *шрећи велики сиџалистички џалас* за последњих пола века. И то можда најмасивнији талас, у свим видовима.

Иако је, и формално и суштински, сигнализам одавно схваћен као кључни неоавангардни ток у српској књижевности, граница му, искрено, још не видимо. Натпросторан је и надвременски у много чему. Његов утицај на локалну уметност и културу је изразит, иако понекад невидљив ако вам је мерило само папирна штампа са смањеним културним рубрикама или петоминутни одељци у телевизијским дневницима. Али је та невидљивост и логична, јер су фреквенције деловања авангардиста и друштва различите.

Сигнализам, наиме, дубински игнорише секундарне ствари, и као такав је потпуно незаинтересован за медијско нарицање или запевање, оглашавање, пропаганду, чаршију и њену замишљену двополарност, па чак и за ставове *неукључених*. И уопште, он је без икаквог занимања за србијанску социјалну стварност у професионалној књижевности. Сигнализам њуши и ствара сасвим нове просторе. (Као парадоксалну белешку, додајмо и да је утемељеност сигналазма у светској, балканској и српској традицији такође титанска, мада још недовољно проучена и разумевана.)

Двадесет први век је донео ново разрастање сигналазма. Сигнални круг, тај скупни генератор, заву-

као нам се под кожу, направио трансхуманистичку хибридизацију са нашим бићима. Постао је најличнија читалачка потреба. Пример за ово је чињеница да у сигнализму данас уз Тодоровића делују и они чије су хиљаде страна разноликих штива нама такође вратиле веру у књижевност као нужни и делатни облик изражавања – мислимо на Слободана Шкеровића и Илију Бакића. И њих двојица, два *енџиџеџа* по себи, истовремено су и неоавангарда и поп-култура и традиција, а у неким случајевима и творци свежих филозофских увида, дакле, достојни Тодоровићеви саговорници. Но, и то је тек врх сигнализујућег брега: стигло је најновије поколење, попут надареног прозаисте Адријана Сарајлије или његових истраживачких исписника Василија Милновића, Јелене Марићевић и Милоша Јоцића, које сада с радошћу упознајемо и откривамо.

Чини се да оволика *усређеност* силе унутар једног стваралачког круга није виђена у српској култури дуго, можда чак и деценијама, а последњих година је почела да бива и делатни чинилац у поп-култури и целокупном стварању преко главнотокровских канала. Један од њих је, нека се не замери на личном поносу уредника, и масивна електронска библиотека посвећена сигнализму, унутар културне мреже Пројекат Растко. Библиотека са својих близу 400 библиографских јединица баш ове седмице, 30. септембра 2013, навршава пет година омасовљене комуникације са планетом – у електронском свету то је временски одсечак чији су земни пандан деценије.

Подсетимо се овде да, за разлику од неких других покрета, сигнализам није тек поетика, већ је и метод и филозофија стварања, независно од књижевне форме која је тек једна међу многим ратниковим. Зато и у делима претходних доба можемо јасно осетити сигнализам, као општи стваралачки метод најс-премнијих. И зато се понекад учини да се сигнализам умножава из етера или ваздуха, да се самообнавља, чак и када не постоје непосредне личне везе са Мирољубом Тодоровићем или са ужом сигналистичком традицијом. Нескривено сигналистичку тежњу, па и метод, срећемо на неочекиваним местима: у неким радовима стрипско-архитектонске-ликовне групе Баухаус 7 још од раних 1980-их, нарочито у радовима Зорана Туцића, или у првој постјугословенској генерацији у српској драматургији, којој и моја маленкост припада (лични допринос су *Словенски Орфеј* и *Скаска о космичком јајету*, 1992).

А ту је и најочитији и најплоднији пример: београдска мултимедијална група „Космопловци”, чије је језгро зачето 1994. око Радована Поповића Црног. Кроз стрип, филм, музику, софтвер и концептуалне чинове то језгро представља најдиректнијег „унука” сигнализму, плимни талас међународно препознат. Баш као и у сигналистичкој књижевности, изгледа да сада и у стрипу можемо уочити развијену поделу на сцијентистички, алеаторни, стохастички, технолошки, феноменолошки, шатровачки, апејронистички, објектни, а развојем технологије ускоро ће вероватно постојати и звучни и гестуални стрип. (Има у

томе и песничке правде: Тодоровић је визуелно приповедање, стрип, уградио у сигнализам већ у зачећу.)

Направимо овде зум минус, на најшири план. Ако се вратимо пола века уназад на корене сцијентизма, каснијег сигналазма, видимо да је идеал Мирољуба Тодоровића у сваком погледу – мисаоно, научно, естетски, цивилизацијски – добио временом и спонтано прилежне саговорнике у свим следећим генерацијама српске културе.

А кроз све то, и сам сигнализам-храст траје, као још већи и важнији део нашег духовног екосистема. И није изгубио од авангардне бриткости и барбарогенијског замаха, али сада није тек светско чудо, већ и део сопствене културне матице, па и популарне културе.

Мора се признати да је планетарно време ишло наруку сигнализму, али само зато што га је Тодоровић *целовић* и *унапред видео*. И због тога сигнализам нагло добија нови и стабилни замах баш након 1995. године (светска мрежа), дакле уласком у трећу цивилизацијску револуцију Човечанства – информатичку.

О, како ли само ова цивилизација жуди да буде сигналистичка! И читаво човечанство, сновито и кочоперно. Загледајмо се понекад свежим и незаstraшеним очима и правим *виђењем* у наш планетарни начин живота, све моћнију технологију, друштво у разрастању, још неосвешћене идеале и спознаје... Чак и оклеветани Холивуд прави мегахитове на стохастички и алеаторни начин софтвером заснованим

на новим парадигмама, а сви ми, сада теслијански умрежени, опет у Звездалију стремимо, вољно или невољно.

Али, овде се поставља проблем са којим ће се наша наука о књижевности тек суочити, упркос чињеници да је добра уметност увек складна и исијавајућа, чак и ако немате све кључеве за њу. Наиме, ми још немамо погодан критички апарат и референтни систем за сигналистички покрет. Ако се за трен опустимо, прети нам немогућност разумевања текуће продукције.

Узмимо за пример наслов поглавља у Шкеро-вићевом најновијем роману-мултиверзуму *Тамна сјајана сила*. Он гласи „Бране, струне и ћемане”, те је говорнику српског језика сваки део наслова наизглед прозиран. Али, авај – само наизглед. Ако не пратите открића из физике и космологије уопште нећете разумети ове речи, нити које им је дејство у роману.

Јасно је да се од нас захтева стални напор, титанска синтеза. Да бисмо рашчитали бар неке од већих сигналистичких дубина, морамо без блефовања бити део свог времена, укључени у сопствену, непосредовану стварност. И морамо пратити најновији, понекад и јутрошњи развој природних и друштвених наука, филозофије, технологије, социологије, поп-културе, геополитике и општег духа времена. Јер, сигнализам зна: потенцијал је свуда. Сила чека да буде отелотворена. Освешћена.

И ако не одемо ми по Силу, доћи ће она по нас. А то не ваља.

Зато ми – практичари у култури и уметности – не прихватамо да су тек песничке слике биле оне мисли које је десетлећима уназад прибележио као храст стамени Мирољуб Тодоровић:

„Разни облици у којима се материја испољава очигледни су примери њених духовитих играрија: посебна структура елемената, једињења, агрегатна стања, разноврсност структуре Космоса. Привидна необавезност тих играрија може бити озбиљна препрека која ће често доводити у недоумицу логичан и систематичан научни дух, али зато никада не може збунити песника, његову машту и сми-сао за чудесно. Песник је и сам играч и он у сваком тренутку може прихватити игру. Зато и кључ за коначно сазнање суштине Материје и Свемира није само у рукама научника већ и у рукама песника.”

СИГНАЛИЗАМ И ТЕОРИЈА СВЕГА

Основно о сигнализму

Да би се исправно схватио сигнализам, осим праксе која нам је доступна у облику објављеног материјала, током више од четрдесет година откако је Мирољуб Тодоровић објавио своје прве манифесте, неопходно је да се разуме метод који ствара овакву праксу. Тај метод, наравно, постоји одувек, али у свим временима неопходно је да се људи подсети да је могуће радити и стварати мимо задатих параметара који *de facto* онемогућавају уметничко па и научно разумевање стварности која се непрекидно мења и допуњује новим открићима и феноменима.

Пракса сигнализма обухвата конкретна, разноврсна уметничка дела али и теорију која објашњава поступак долажења до таквог исхода. Ово је нужно због тога што постојећи критички апарат није био, а није ни сада, у стању да реагује с разумевањем на нови тренд или покрет, па и нову стварност, већ би без покушаја истинске анализе у старту одбацио иновације и експерименте. Ово је првенствено због тога што се етаблирана критика ретко служи анализом већ понајвише представама, схемама или пак директивама.

Пошто у надахнутих појединаца постоји тежња да се нешто што се догађа или ради објасни, с крајњом намером да се *све* објасни, те да више не буде никакве забуне око тога шта, како и због чега радити, у науци и уметности, религији или било којој другој области у којој човек покушава да себи представи општи поредак ствари као и разлоге постојања таквог евентуалног поретка – покушају да преклопим неколико различитих приступа и погледа на прилично дифузну представу духовне делатности људског бића, с обзиром на велики број формално различитих делања.

Сигнализам барата с неколико појмова, које ћу овде објаснити. То су сцијентизам, у фази која је претходила сигнализму, затим апејронизам и алеаторни, односно стохастички метод.

Сцијентизам је имао за циљ да у поезију уведе нове садржаје, оне које је традиционална уметност у великој мери превиђала, из различитих разлога, било естетских било идеолошких. У последња два века, упоредо с брзим развојем технологије, настао је нарочити начин обраде стварности – научна фантастика, који у књижевност и друге уметничке облике на велика врата уводи нову материјалност света. Нова стварност све више, а сада већ с несхватљивим убрзањем, диктира темпо наших живота. Научна фантастика је у највећој мери користила спекулативни метод, мање се бавећи техничким а много више филозофским и етичким последицама таласа промена које су утицале на ток историје, донеле велики напредак у стандарду живљења, али и велике ратове

и тоталитарне системе, а тој опасности смо и сада, можда више него икад, непосредно изложени.

Ова борба с иновацијама се у највећој мери војдила у прозним остварењима и на филму, у поезији више методолошки, као авангардна делатност, а мање садржајно. Сетићемо се књиге Алвина Тофлера, објављене средином седамдесетих 20. века – *Шок будућности*. У овој књизи обрађени су многи аспекти стравичног убрзања у развоју технологије и људске неадекватности да се прилагоди новим облицима постојања. Сигнализам је у суштини, с обзиром на овај глобални, а у доброј мери и космички тренд, реаговао отварањем и одлучношћу да се оваква дешавања схвате и креативно искористе.

Ту је негде и прелаз из сцијентизма у сигнализам, који је с много већом амбицијом усредсређен на сам метод стварања, више него на садржај створеног.

Мирољуб Тодоровић је, тако, својом поемом *Планета* увео науку у поезију, а затим у другим радовима експериментисао с компјутерима, који у то време ни најмање нису личили на ове данашње, а све је то у овдашњим „релевантним” круговима примљено с великом скепсом и неразумевањем.

Коришћење нових средстава артикулације, као и материјала, захтевало је унификовани метод који би без грешке обезбеђивао да резултат буде уметност а не помоћност, апологија или шунд.

Уметност је одувек баратала неизрецивим – апејроном, или просто – силом. Енергијом. У свету се заправо одувек одвијала фузија с неизрецивим и не-

описивим – с почетка 20. века била је то дада, и многи други покушаји да се у привидни поредак унесе елеменат који заправо једини опстаје – деконструкцијом представе стварности, која се у политичком животу неминовно нуди као апсолутна истина, што она свакако није. Летристи, надреалисти, флуksисти, психоаналитичари, супрематисти, авангардисти – сви су покушавали да спроведу анализу стварности и одреде шта јесте а шта није, да се формулише такозвана *Теорија свега*.

Да не бих превише историзовао причу, рећи ћу да се у уметничкој, па тако и сигналистичкој пракси, испоставило да је *истина однос ајстџрактивног према конкретном*, и да је тај однос заправо – *анализа*. Анализа која је и уметнички, и филозофски и научни метод долажења до истине.

Деконструкција јесте реконструкција

Анализа пружа увид у стварност, а истовремено омогућује стварање на основу увида и тада се назива алеаторним или стохастичким методом. Алеаторни или стохастички значе – *случајни*. Трећи синоним је – импровизација. Поновићу да се при импровизацији подразумева увид у стварност, тј. искуство или знање које једино омогућује квалитетно стварање *in situ*. То могу да раде искусни музичари, писци, филозофи, научници, проналазачи, спортисти, свако ко има довољно акумулираног знања у својој професији

али исто тако и одговарајући, свеобухватни референтни систем.

Оно што највише збуњује неприпремљени ум јесте чињеница да је спознаја истине – управо због синонимности речи којима се очигледно и формално наизглед таутолошки самодефинише – апсурдна са становишта било које логике засноване на редоследу. Али, управо је анализа алатка, метод, који укида условљене везе без којих чврстине и поузданости поретка и нема. Деконструкција, која је синоним анализе, значи поништавање условљености, узрочно-последичног низа каквим ми „нормално” сагледавамо и тумачимо свет, живот, себе. Деконструкција значи раздешавање представе која често служи као „метод спознаје”, а она то није. Јер представа подразумева протоколе који унапред дефинишу исход, чиме је свако стваралаштво спречено.

Деконструкција некоме може да изгледа као негација, разарање, нихилизам, дакле нешто веома лоше. Људи желе да виде целину у свету у којем постоје, а анализа то не дозвољава. Отуд и страх да ће нови метод довести до уништења човека и поретка.

Овде се свет заиста дели на онај испред и онај у огледалу. Заиста све изгледа као наглавачке, са сваке од ових међусобно заменљивих позиција. Неко сматра да је поредак добра ствар, насупрот хаосу и безумљу нереда. А неко ће рећи да је поредак побуна против слободе, јер применом анализе долазимо до тога да је поредак лажно представљање света који

као да поседује логичку чврстину привида, а јасно је да је то само уобразиља.

Разграђивањем и прераспоређивањем елемената стварности у стохастичкој поезији долази се до духовитих и критичких резултата који недвосмислено указују на апсурдност уређеног света, али ту се истовремено догађа и реконструкција, која доказује да се не ради просто о нихилизму и разарању зарад уништења, него се однос између делова света поставља на нове темеље. Свет и даље постоји, али не као свет у нестајању, који се троши у својим „коначним” и „најбољим” решењима, каквог познајемо као историју. Напротив, свет настао као последица доследне примене стохастичког метода има квалитет који није подложен дејству времена, односно застаревању, нити се икада може распасти јер не овиси о конкретним облицима. Он се састоји од анализованих облика, а то је чиста енергија.

Односни склоп – мрежа

У филозофији се одавно дошло до тога да су сви појмови део истог појма, да су све монаде делови Једне монаде, да је свемир сличан холограму, да је облик целине увек уочљив, само је понекад више или мање јасан. Овде се ради о поимању света као мреже, само је разлика у два схватања у томе да ли су чворови, елементи те мреже у зависном или независном односу; јесу ли делови те мреже у посредном или непосредном додиру.

Истина о знању јесте да су елементи знања у непосредном додиру једни с другима, дакле без посредовања структуре или облика. Овакву истину може да поседује само неко ко је напредовао у знању тако што је анализирао тумачења и одбацивао она која нису заснована на анализи.

Питање смрти је основни камен спотицања, гледано с некритичке позиције. Разарање је смрт, то је тачно, али разарање је такође и увид у истину, у суштину, у постојање које се не може довести у питање даљим разлагањем. Смрт је прекид условљености, изненадно просветљење које укида просторно-временски континуум. Она јесте крај једног погледа на свет, али је такође и једна другачија врста постојања којом владају другачије вредности.

Да ли је могућ компромис?

Сигнализам је отпочетка критикован јер је негирао традицију тражећи нова и другачија решења – нове облике исказивања, нове материјале; разлагао је смисао, речи до слова, звука, слике. Заступници традиционализма су сигнализам видели као разарајући талас који уништава све чега се дотакне.

Истина је сасвим супротна овоме. Сигнализам је унео нове методе, поиграо се ватром, повећао брзину и учесталост информације, проширио чулност, заиграо опасне, вртоглаве игре.

Стохастички, алеаторни метод јесте „случајни” метод заснован на искуству, знању, увиду – не онај приказани „слободни ток мисли” који је по дефиницији некритичан. То је сигнализам увео у праксу.

Однос апстрактног према конкретном је произвео уметност. А однос конкретног према апстрактном произвео је накарадно фулање које се агресивно али и параноично брижно чувало додира истине – додира смрти.

Традиција није превише оспособљена да усвоји иновацију. Традиција значи: пренос, предање, сакупљено искуство, капитал, али често погрешно схваћена значи – оклоп, одбранаштво, грчевито чување позиција.

Сигналиста није против традиције. Свако ко се користи сигналистичким методом проучава и ослања се на традицију. Није проблем у сигнализму и сигналистима. Проблем је у посесивним традиционалистима, који традицију сматрају својим поседом, то јест, присвојили су себи право да кроз призму ограниченог искуства суде онима који су отишли у широке, до сада несагледане просторе.

Шта је, дакле, истина? То да је сигнализам поубијао облике па је стога уметност остала без садржаја? То није истина, а ћутање о томе јесте истина – и то тужна.

Је ли истина да је коришћење компјутера при стварању поезије убило човека? Или поезију? Није. Истина је да је поезија унела у себе и компјутере, и путовање свемиром, и све оно што се догађа у последњих 150 година, а што није постојало у традицији 18. и 19. века. А данас, хајде да видимо шта би била, рецимо, традиција последњих деценија 20. века, и шта би се све по томе морало данас прећута-

ти и ставити на *ignore*, јер убрзање с почетка 21. века је велико, садржај света и живота нараста брзином коју више не можемо да пратимо јашући на коњима или лупајући по писаћим машинама.

Сигнализам није просто држао корак с науком и другим дешавањима, већ је дао свој допринос предупређењу и излажењу на крај с гомилом проблема који прате овакав бурни развој догађаја.

Јелена Крунић

СИГНАЛИЗАМ И ЕЛЕКТРОНСКИ МЕДИЈИ

Апстракт: У раду се бавимо односом сигнализма и нових медија, односно утицајем нових, електронских медија на сигналистичке ствараоце. Значај сигнализма у контексту нових медија превасходно је у чињеници да сигнализам стоји на почетку електронске ере у српској књижевности. Пре свега, пажњу ћемо посветити манифестима Мирољуба Тодоровића како бисмо указали на поетички значај електронских медија у сигнализму, затим компјутерској поезији и њеном значају у овом контексту. Када је о рецепцији дела реч указаћемо на промену односа према читаоцу, који добија значајнију улогу и на изванредан начин постаје коаутор.

Кључне речи: сигнализам, авангарда, електронски медији, компјутерска поезија

Промене које су се догодиле у 20. веку на пољу науке и уметности довеле су до новог схватања како живота тако и стваралаштва. Теорија релативитета, развој технике, Фројдово окретање подсвесном, појава филма као нове уметности, откриће ДНК. Ајнштајн је доказао да време и простор нису апсолутни, да је материја облик енергије и обрнуто, да се маса тела мења са његовом брзином. Године 1961. Ју-

риј Гагарин је полетео у свемир, а 1969. године Нил Армстронг крочио је на Месец. Године 1989. појавио се интернет, и количина информација доступних човеку почела је да расте невероватном брзином. Све ово померило је границе знања и јавио се осећај да је све могуће. Брзина путовања и размене информација довела је до нових схватања.

Крај 19. и почетак 20. века обележила је појава импресионизма, експресионизма и фовизма, након њих појављује се кубизам. Кубизам доноси револуцију у сликарству укинувши перспективу која је од периода ренесансе доминирала. Идеја да сликарство (одн. уметност) треба да подражава стварност сада је укинута, и кубисти се враћају *йримийивном* стваралаштву. Откриће уметности прехиспанских култура на тлу Јужне Америке, као и афричке уметности, подразумева и нове идеје у приказивању стварности: *кубизам руши йерсийективу којом се ренесанса йолико йоносила, и ойредељује се за једно ново йледање које више мойриийта йовезује у једну слику.* (Повијесџ умјетносџи у сликама, 2002: 156) Брак и Пикасо нису ни слутили какве ће промене у схватању уметности донети њихово стваралаштво. Видеоуметност, боди арт, ленд арт, инсталације, концептуална уметност, као и виртуелна уметност постају део галеријских поставки широм света.

У књижевности писци почињу да руше границе теме и форме дела. Авангардни ствараоци прве половине 20. века заслужни су за спајање различитих уметности и постепено брисање граница међу њима.

Аутори почињу да користе филмску технику, комбинују слику, колаж и реч приликом стварања књижевног дела. Футуристи прихватају нова открића на пољу технологије, обожавају машину.¹ Увођење електронских медија у књижевно стваралаштво омогућило је ауторима да на нов начин допринесу одбацивању прошлости и окрену се будућности и новим видовима стваралаштва. Окретање визуелном и гестовном начину комуникације морало је додатно подстаћи ствараоце ка окретању електронским медијима, који пружају више могућности за експериментисање на пољу форме, али и садржине. Такође, окренутост егзактним наукама и њихово укључивање у књижевно стваралаштво погодује *сџиварању йомоћу комџјуџера*. Авангардни ствараоци међу првима схватају да је технологија променила свет и почињу да стварају сопствени однос према тековинама новог света, независно од тога да ли је тај однос позитиван или негативан. Оно што су представници авангарде између два светска рата покушавали да остваре различитим средствима (превасходно медијима који су се тада појавили) након појаве компјутера и усавршавања нових програма постаје у потпуности могуће.

Компјутерска цивилизација омогућила је ствараоцима да се на други начин поставе према реципијентима нудећи им да допуне и измене дело или да

1 У стваралаштву футуриста машина је предмет обожавања, али не и средство помоћу ког аутор ствара. Такође, машина коју футуристи обожавају није нудила могућности које нуде електронски медији, пре свега компјутери, а онда и интернет.

бирају сопствени начин читања (хипертекст). Електронски медији подигли су интерактивност уметничког дела на виши ниво него икада. Однос човека и машине (у овом контексту пре свега компјутера) у другој половини 20. века и на почетку 21. века бива све компликованији самом чињеницом да се могућности деловања машине проширују и да машина може сада да учествује у процесу стварања, иако је човек тај који пише програме како би је покренуо и који управља њом. Машина пружа нове видове креативности, јављају се нови правци у уметности. Неки програми омогућавају машини већи степен креативности, и човек све мање може да контролише њен развој. Развој компјутера текао је невероватном брзином као и његова примена у свакодневном животу. Човек 21. века тешко да може да замисли живот без њега, али и технике уопште. Било би немогуће да се овакав развој технике у претходном веку није одразио и на стваралаштво.

Један од књижевних праваца који стоји на почетку електронске књижевности свакако је сигнализам. Радикалност сигнализма огледа се управо у истраживању нових могућности књижевности помоћу нових медија, пре свега електронских. Миливоје Павловић у *Кључевима сигналистичке поезије* сигнализам одређује као уметност технолошке и електронске цивилизације. Сигналисти су међу првима прихватили електронске медије и почели да се поигравају њима као новим средством уметничког израза. Компјутер за сигнализам није само предмет обожавања него и

средство стварања. Година 1969. означава почетак стварања помоћу компјутера. Те године, на изложби сигналистичке и компјутерске поезије појављују се две компјутерске и једна визуелна песма. Миливоје Павловић уочава:

„Тодоровићу је компјутер очигледно послужио као инструмент даљег ослобађања поезије од традиционалистичких образаца² и, што је важније, превазилажења чврстих граматичких и синтаксичких правила и стега.” (Павловић, 1999: 93)

Када је о рецепцији компјутерске поезије реч, читаоцу је дата много већа слобода у тумачењу. Компјутерска песма је отворено дело и читалац може значајно да прошири спектар значења.

Међусобна сарадња којој авангардисти придају велики значај постаће значајно олакшана открићем интернета. Такође, олакшана је и рецепција самим тим што је аутор у могућности да на интернету у било ком тренутку објави дело, али је до изражаја дошла и интерактивност са читаоцима, који су сада у могућности да активно учествују у стварању дела.³

2 Иако у оквиру сигнализма не можемо говорити о хипертексту, овде би требало нагласити да ова форма пружа највише могућности за ослобађање дела традиционалне форме, односно линеарности.

3 Овде као пример можемо навести пројекте у оквиру којих аутори на мрежу постављају недовршена дела нудећи читаоцима могућност коментарисања и одређених дописивања, затим пројекте у којима сваки читалац може постати стваралац дописујући одређено дело, додавањем поглавља (стварање књије над књијама) и сл.

Манифести сигнализма, које је објавио Мирољуб Тодоровић, као кључни сигналистички теоретичар и стваралац, значајно одређују природу правца. Тодоровић наглашава следеће:

„Наша цивилизација, коју без икаквих ограда, иако се налази тек на првом степену своје електронске и космичке експанзије, можемо назвати планетарном, битно мења начин живота људи у досад апсолутно неупоредивим размерама. Ове промене, засноване, углавном, на све бржем усвајању технолошких средстава мењају и човеков однос према уметности.” (Тодоровић, 1979: 9)

„Масмедијална дифузна средства цивилизације друге половине двадесетог века: телевизија, филм, видеотејп, атакују како на реч, тако и на штампану страницу (књигу) као традиционално упориште књижевности.” (Тодоровић, 1979: 9)

Када је реч о стварању помоћу нових средстава Тодоровић наглашава да:

„Песник у сигнализму ствара сам или уз помоћ машина, математичких модела, где интуитивно, и имагинативно надограђује постигнуте резултате. Кроз графичку форму, помоћу материјала, објеката, звука, кинетичких направа и геста, он омогућава песми да изађе из безличја ствари и процеса природе и поведе свој дијалог са светом.” (Тодоровић, 1979: 14)

Сигнализам, као покрет чији су ствараоци прихватили нове технологије на самом почетку, свакако је правац где се најдубље може уочити какве могућности ствараоцима нуди електронска ера. Поред могућности да дело буде доступно широј публици, електронски медији нуде и нове могућности стварања. Форма (књижевног) дела у 20. веку је постала једно од најзначајнијих питања, а нови медији нуде ствараоцима могућности које до сада нису постојале. На самим почецима електронске уметности сигналисти су савладали страх од машине и бојазан да она спутава или чак уништава креативност. Ствараоци сигнализма показују да машина може да прошири поље креативности и да је најчешће само средство помоћу ког се ствара, али да омогућава аутору да на нов начин приступи стварању дела.

„Комуникациони системи се усавршавају. Нова електронска ера створила је и ствараће све сложенија средства за информисање и комуницирање. Постојећи (национални) језици немоћни су када је у питању универзална комуникација. [...] Укидајући текуће језике са свим њиховим оптерећењима, сигналистичка поезија ће прећи у новој технолошкој ери на непосредно деловање путем чисто визуелних и фоничких средстава.” (Тодоровић, 1979: 15)

У овом цитату уочавамо и Тодоровићево схватање нових медија као могућности за нове видове комуникације у којима поред језика песник/ствара-

лац користи и друге медије како би комуницирао са читаоцима.

Компјутерска поезија само је један од елемената сигналистичке поезије. С обзиром на чињеницу да је једна од поетичких поставки сигнализма везана за спој књижевности и науке, компјутерска поезија јавља се као логичан след. Уметност бива све више окренута науци, и научна и технолошка открића све више утичу на њу. Једна од поетичких поставки сигнализма управо је окретање науци и новим открићима. Сматрамо да је овакав став према научним достигнућима превасходно утицао на то да сигналисти схвате могућности нових медија већ приликом њиховог појављивања. Електронски медији пружили су додатне могућности и када је реч о истраживању подсвесног.

Компјутерска поезија је и поигравање вероватноћом. Песник бира речи и пише програм, али смисао песме, онако како га ми схватамо, доведен је у питање. Довођење познатог значења речи у питање отвара нове могућности тумачења и поигравања смислом. Речи се могу наћи у контексту у који их људски ум никада не би ставио и на тај начин отварају се нова значења. Број комбинација које можемо добити на овај начин превазилази досадашње могућности.⁴ Компјутерска поезија

4 Иако се овде бавимо сигнализмом вредело би навести да су, када је рађено хипертекст издање *Хазарској речника* Милорада Павића, програмери израчунали да постоји преко два милиона начина на који можемо прочитати овај роман. За читаоца који одлучи да нелинеарно чита ово дело скоро је немогуће да два пута на исти начин прочита роман. Тако,

деконструише и синтаксу. Надреалистичка поезија, иако је претпостављала разарање структуре мисли и језика, ипак је вођена руком аутора који је могао да чини ситне исправке текста или се то дешавало несвесно. Компјутерска поезија одузима ову могућност самом чињеницом да програм није у могућности да разуме смисао речи него прати инструкције које му је задао аутор. Сходно овој чињеници значење песме зависи од читаоца, а не од аутора, посебно када у обзир узмемо компјутерске песме без интервенције аутора.⁵ У збирци *Свиња је одличан иливач* Мирољуба Тодоровића проналазимо неколико компјутерских песама. Сам аутор објашњава настанак ових песама наводећи да су

„експерименти вршени на рачунару Економског института у Београду 1969. године. [...] на дигиталном компјутеру IBM 360 рачунарског центра Математичког института у Београду 1970. године. [...] табеле програмиране су и добијене на компјутеру IBM, систем 360, модел 30, 16 K по идеји аутора песама.” (Тодоровић, http://www.miroljubtodorovic.com/pages/Svinja_je_odlican_plivac.pdf)

Значај првих пројеката Мирољуба Тодоровића, односно стварање помоћу компјутера, треба сагледа-

сваким новим читањем, добијамо могућност да поглавља поставимо у нови контекст, а на тај начин отварају нам се и нова значења. На исти начин могуће је поигравање речима и њиховим постављањем у различите контексте.

5 Детаљну анализу компјутерске поезије дао је Миливоје Павловић у раду *Компјутерска поезија: Ослобођени језик и програмирани знакови* (Пројекат Растко, Сигнализам, 2008, www.rastko.net)

ти и с обзиром на немогућност шире употребе компјутера у време када се они појављују. Приступ компјутерима тих година имао је мали број људи, па је сходно овоме мали број људи могао практично применити идеје овог типа. За само неколико деценија ситуација се променила толико да је данас скоро свако у могућности да ради овакве експерименте. Иако су програми до данас усавршени и неке ко није програмер по струци било би веома тешко да напише један од програма који подржава идеје уметника, доступност компјутера и компјутерских програма је неупоредиво већа. Данас би понављање ових експеримената вероватно изгубило смисао, али сагледано у контексту тадашњих тенденција, било је веома значајно, превасходно са становишта савладавања страха од машине и увођења нових медија у књижевно стваралаштво. Истраживање овог медија је још увек у току и откривене су само неке од могућности које он пружа уметницима.

Поред Мирољуба Тодоровића, који се поиграва речима и њиховим значењем, Спасоје Влајић се поиграва гласовима уводећи звучни ефекат као једини елемент који даје значење поезији, на тај начин он деконструише и саму реч, дајући првенство гласовима.

Миливоје Павловић у раду *Компјутерска поезија* наводи да се

„компјутерско песничко стварање у сигнализму заснива на следећим основним методама: (1) на експерименту чији је циљ да

се открију нове форме песничког исказа, (2) на спајању песничког језика и модерних техничких медија и (3) мултипликацији истих стваралачких идеја у различитим формама песничког изражавања (визуелно, звучно и сл.).” (Павловић: 20086)

Увођење експеримента у стваралаштво неизбежно води откривању нових могућности стваралаштва. Експерименти на нивоу форме значајни су за све правце који су се јавили у књижевности 20. века. Проналазак компјутера омогућио је ствараоцима да на други начин приступе питању форме, да деконструишу линеарност, синтаксу, значење речи, али и саму реч. Такође, увођење нових медија у стваралаштво води комбиновању речи, звука и слике, што код читалаца доводи до новог схватања дела⁶. Мул-

6 У књизи *Уметности као њосиуиак*, Виктор Шкловски је 1907. године употребио термин *ојсирањеније* (или онеобичавање). По Шкловском, који је сматрао да се наше опажање живота, па самим тим и књижевности, аутоматизује, функција уметности се заснива на отежавању рецепције дела, како бисмо дело *заиста видели*, односно видели другим очима. Уметност је по Шкловском поступак *ојжежале форме*. Открити читаоцу свет на нов начин значило је по Шкловском једину могућност да се он замисли над тим светом. И у психологији је познато да човек након неког времена престаје да придаје пажњу ономе што се стално понавља, или престаје да опажа предмете који га окружују. Начин да то променимо јесте да ставимо предмет у ново окружење. Исто је и са књижевним делом. Уколико се нека тема или форма понавља, након одређеног времена читалац престаје да опажа новине.

Шездесетих и седамдесетих година 20. века теоретичари књижевности (Стенли Фиш, Џонатан Калер, Волфганг Изер,

тимедијалност тако постаје нови вид стваралаштва, нудећи могућност аутору да оно што не може да ис- каже помоћу речи исказе сликом или звуком. Чита- лац, с друге стране, треба да споји све ове елементе приликом приступа мултимедијалном (књижевном) делу.

Збирка Мирољуба Тодоровића, симболичног на- слова *Киборџи*, указује на виђење будућности чове- чанства и интерфејса човека и машине. Технологија постаје део човечјег тела, саставни део будућег чо- века. Граница између материјалног и нематеријал- ног постаје све мање видљива, а човеку више није довољно не само његово тело, него ни планета на којој живи. *Киборџи* у том смислу представља прева- зилажење земаљског тела и земаљског знања. У пе- сми истоименог наслова (*Киборџи*) порука коју шаље човек будућности постаје нематеријална и васион- ска, човек је у садејству са машином, као и природа и животиње (пчела):

*лебдиш сувих усана њројрамиран
на слепоочници њи цев њрејуна малих кометиа*

*њчеле облећу сунчану ћелију
крисћали су у њиховој њамноцрвеној јейири
(Тодоровић1: 14, www.rastko.rs)*

Ханс Роберт Јаус) указују на значај читаоца у процесу одго- नेताња значења дела. Јаус је указао на чињеницу да значење дела није објективно, као што су структуралисти покушавали да докажу, већ се актуелизује кроз процес читања.

Интернет као нови медиј пружио је ствараоцима нову могућност објављивања дела, као и комуника- ције са читалачком публиком. Пројекат Растко (www.rastko.net), као најзначајнији пројекат ове врсте, из- дваја сигнализам као посебну целину. На прегледан начин читаоци могу да се упознају са поетиком овог правца, као и делима најзначајнијих аутора. Поред овога, овај сајт је веома значајан и за истраживаче, јер садржи електронску библиотеку у којој можемо пронаћи есеје и радове о сигнализму, што значајно олакшава истраживање, скраћујући време које би потенцијални истраживач провео у скупљању ли- тературе. Иако су на овом сајту превасходно обја- вљени ранији радови, сада у електронској форми, у последње време објављују се и нови радови, које чи- таоци не могу пронаћи у штампаном издању.

Други значајан сајт јесте сајт Мирољуба Тодо- ровића (www.miroljubtodorovic.com). Тодоровић на сајту нуди читаоцу библиографију својих радова, електронска издања одабраних радова, интервјуе, визуелне и мејл арт радове итд. Као и Пројекат Раст- ко и овај сајт нуди низ спољних веза како би чита- оци добили шири увид у стваралаштво сигнариста. Спољни сајтови читаоцу нуде могућност да се упоз- на са радом других аутора и значајно олакшавају ис- траживање сигналистичког стваралаштва.

Андреј Тишма на Јутјубу има канал на ком поста- вља радове и на тај начин их пружа на увид широј публици. Овај начин презентације нуди могућност постављања коментара, па аутор у сваком тренут-

ку може добити повратну информацију, а заинтересовани за његово стваралаштво не морају чекати да његови видео радови буду само део галеријске поставке. Овај аутор у периоду 2000–2007. године објављује низ есеја под насловом *Електронска уметност и Интернет* (1–5). Прва три есеја објављена су у ревији *Сигнал* четврти у *Градини*, док је пети есеј објављен једино у електронском издању, на Пројекту Растко. На овом примеру можемо видети и развој свести аутора о објављивању дела, есеја итд. Објављивање на интернету пружа аутору могућност да дело објави неупоредиво брже, као и читаоцима да лакше дођу до њега. Такође, уочавамо и постепено изједначавање статуса дела објављених на интернету, у електронској форми, са онима која су објављена у штампаном издању. Објављивање на интернету нуди и могућност да аутор добије повратну информацију од стране читалачке публике.

Интермедијалност у сигнализму такође долази до изражаја. Тако Марина Абрамовић, сликарка, истражује слова, о чему детаљно пише Мирољубу Тодоровићу 1971. године. Видео стваралаштво Андреја Тишме води у другу димензију овог покрета. Славко Матковић и Љубиша Јоцић истражују стрип. Електронски медији могу пружити уметницима више могућности управо у оквиру истраживања, не само књижевности, него и других уметности.

Један од значајних сегмената стваралаштва авангардних уметника представља и игра. Сигналистичко стваралаштво представља отклон од традициона-

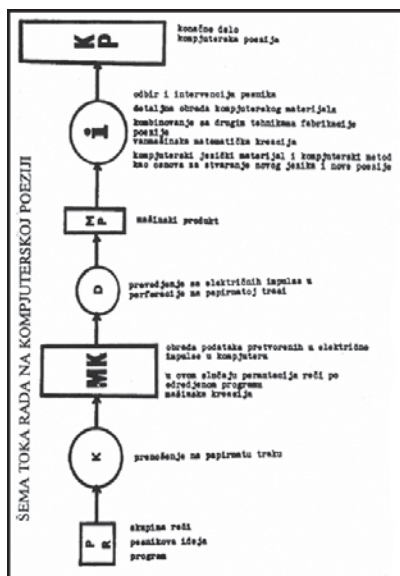
лизма и пружа висок степен слободе као један од предуслова за стварање. Слобода ствараоце доводи до иновације, и то, веома често, путем игре. Сама игра има корене у митском и ритуалном, самим тим и ирационалном, а ирационално је, као што је наглашено, значајна компонента сигналистичког стваралаштва. Адријан Марино наглашава да *духовна слобода њоново открива у ири један од својих најомљенијих домена. Авангарда, која је њо њприроди весела, свесна је овој „духа склоној ири“*. (Марино, 1998: 149–150). Исту традицију наставља и неоавангарда.

Сигнализам у српској књижевности стоји на почетку електронске ере. Сагледавањем односа сигнализма и нових медија можемо закључити да, иако се понекад чини да достигнућа у технологији воде ка крају уметничког стварања, машина бива само средство помоћу ког се ствара. Нови медији нуде нове могућности, али уметник је тај који даје печат делу и који одлучује о степену слободе који ће дати машини. С друге стране рецепција ових дела најчешће подразумева да реципијент активно учествује у стварању смисла. За разлику од традиционалног поимања рецепције, читалац/гледалац/слушалац је сада у позицији да и сам учествује у стварању па на извешан начин постаје коаутор. Слобода која му је дата већа је него икада пре, а комуникација аутора и читалаца постаје двосмерна.

Нови медији доносе већу слободу ауторима нудећи им могућност интердисциплинарности; међу жанровима се, такође, губи јасна граница. Увођење

електронских медија у књижевност погодује и фрагментарности и нелинеарности.

Значај електронских медија у стваралаштву сигналализма јесте у чињеници да у оквиру овог правца први пут у српској књижевности нови медији бивају озбиљно сагледани из нове перспективе, без страха од машине или краја књижевног стваралаштва. Такође, сигналисти, пре свега Мирољуб Тодоровић, већ након појаве првих компјутера и упоредо са првим делима у светској књижевности створеним помоћу ове машине, уводе електронске медије у српску књижевност. Све ово води ка естетици игре.



Мирољуб Тодоровић, Шема тока рада на компјутерској поезији, *Kyberno*, 1970.

Литература:

Авангарда, 2000 – Авангарда, *Теорија и историја јојма*, Приредио: Гојко Тешић, Народна књига, Београд, 2000.

Анђелковић, 2007 – Анђелковић, Миливој, *Мојућности електронске књижевности*, Пројекат Растко, 2007, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11260> (консултовано 28. 05. 2012)

Де Торе, 2001 – Де Торе, Гиљермо, *Историја авангардних књижевности*, превела са шпанског Нина Маринковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2001.

Марино, 1998 – Марино, Адријан, *Поетика авангарде: авангардне естетске тенденције*, с француског превеле: Мира Вуковић и Вера Илијин, Народна књига, Београд, 1998.

Менович, 2001 – Менович, Лев, *Метамедија: избор шекспирова*, превод Ђорђе Томић, Центар за савремену уметност, Београд, 2001.

Павловић, 1999 – Павловић, Миливоје, *Кључеви сигналаистичке поезије*, Просвета, Београд, 1999.

Павловић, 2008 – Павловић, Миливоје, *Сигнализам у обзору електронске ере*, Пројекат Растко, 2008, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13068> (консултовано 25. 11. 2011)

Павловић, 2008 – Павловић, Миливоје, *Компјутерска поезија: Ослобођени језик и програмирани знакови*, Пројекат Растко, 2008, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13069> (консултовано 28. 05. 2012)

Повијест уметности у сликама, 2002 – *Повијест уметности у сликама*, уредио Леонардо Марушић, превод Дуња Барбарић и Рајна Маршанић-Јовановић, Лео-смерсе, Загреб, 2002.

Поповић, 2007 – Поповић, Тања, *Речник књижевних термина*, Logos Art, Београд, 2007.

Тишма, 2007 – Тишма, Андреј, *Електронска уметност и Интернет (1)*, Пројекат Растко, 2007, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11308> (консултовано 25. 11. 2011)

Тишма, 2007 – Тишма, Андреј, *Електронска уметност и Интернет (2)*, Пројекат Растко, 2007, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11309> (консултовано 25. 11. 2011)

Тишма, 2007 – Тишма, Андреј, *Електронска уметност и Интернет* (3), Пројекат Растко, 2007, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11306> (консултовано 25. 11. 2011)

Тишма, 2007 – Тишма, Андреј, *Електронска уметност и Интернет* (4), Пројекат Растко, 2007, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11311> (консултовано 25. 11. 2011)

Тишма, 2007 – Тишма, Андреј, *Електронска уметност и Интернет* (5), Пројекат Растко, 2007, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11271> (консултовано 25. 11. 2011)

Тишма, 2007 – Тишма, Андреј, *E-mail уметност*, Пројекат Растко, 2007, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/11310> (консултовано 25. 11. 2011)

Тодоровић1 – Тодоровић, Мирољуб, *Киборџ*, <http://www.miroljubtodorovic.com/> (консултовано 25. 11. 2011)

Тодоровић, 1979 – Тодоровић, Мирољуб, *Сигнализам*, Градина, Ниш, 1979.

Даница Андрејевић

ПРОТОПОЕТИЧКИ СИГНАЛИ СИГНАЛИЗМА

Апстракт: У дијахронијској перспективи српске књижевности двадесетог века препознајемо више таласа једног те истог замаха модернистичке мисли и авангардне аутопоетичке самосвести наших писаца. Магистрални и матични за поетичке и структурне промене литературе био је међуратни полифони процес српске авангарде и њој сродних идеја. Рад прати протопоетичке везе и односе, сличности и разлике, те лирске паралелизме авангардизма и потоњих стилских формација, с акцентом на сигнализам и поезију М. Тодоровића. Експлицитна и иманентна поетика овога ствараоца кореспондирају с наслеђем авангарде, али иду и корак даље у искушавању редукције лирског језика и минимизирању лирске слике. Сама теоријска чињеница да је овај правац аутохтоно српски, те да није формиран по угледу на европске модернистичке школе, чини га драгоценом књижевно-историјском појавом.

Кључне речи: поетика, сигнализам, авангарда

Појава сигнализма у српској књижевности друге половине двадесетог века припада оним интуитивним скоковима наше националне интелигенције који за литературу значе искакање из једне културолошке ситуације и стављање у позицију изван ње. Свака авангарда припада категорији случајева везаних за

преврате у једној литератури. Међутим, у дијахроничкој перспективи, она ипак обезбеђује континуитете модернистичког певања и мишљења. Свакако, за такве појаве је потребно да се стекну предуслови и протопоетички импулси или веза са сличним иницијалним и мотиваторским „измима” и идејама у претходним стилским формацијама. Прекретнички, превратнички и радикални, такви покрети су, чини се, били мање или више самостални таласи једног те истог замаха модернистичког сензибилитета у двадесетом веку. Они чине део фреквентне, интензивне и метаморфозирајуће сцене српске авангарде чији су први наговештаји с почетка века кулминирали између два рата у српској авангарди. Наравно, не само српској.

Као и свака парабаза, јеретичко одступање од књижевног канона инсистира на (Деридиној) теорији разлике и различитог присуства песника у свету, и једна од сличности свих авангарди је различитост од владајућих конвенција. Међуратна српска авангарда активирала је нову песничку самосталност и нову уметничку слободу, тежећи за каламбуром, гротеском и карневализацијом света, како је то формулисао Михаил Бахтин. Сред апорија и оксиморона модерног времена, када присуствујемо свакодневном смаку света, песници су морали извести свој коперникански обрт. Технолошки раст цивилизације у чизмама од седам миља наметнуо је механизацију свести, пластични динамизам живота и истовремени отпор таквој роботизацији свести и

какофонији стварности. Антитрадиционализам улази на велика врата у нашу културу и објављује смрт песничке слике и смрт чисте форме у поезији. Сви системи, идеје и вредности се проблематизују и доводе у питање, а сви феномени и сензације се свode на код, знак, сигнал. Све се свodi не на језик догађаја, већ на догађај језика. У језику се, као кући битка, и догађају све промене у литератури. Нарочито између два рата, на делу је ново концептуално, програмско и манифестно крчење нових простора у поезији које ће се све више одмицати од рабљене, конвенционалне естетике и примаћи авантури паратекстуалности. Ортографска, синтаксичка и графичка експериментисања у међуратној поезији не доводе у питање аутономност појаве сигнализма после Другог светског рата. Међутим, не може се ни порећи да је све у књижевно-историјском и теоријском смислу почело тада, у првој српској авангарди, с Винаверовим термином *надірамаїтика*, великом екстазом Растка Петровића, распрскавањем реченице Црњанског, из тадашњег генерацијског покушаја да се именује неименљиво, да се савладају хаос, метеж и бука и бес света приближавањем таквим истим формама у литератури.

У деконструкцији света и реконструкцији језика, све авангардне струје у двадесетом веку тежиле су разбијању мимезиса, увођењу симултаности и хепенинга и релативизацији хронотопа, будући да су укидале границе историјског, рационалног и традиционалног. Принцип негације света, који се на-

лази у темељу свих авангардних идеја, заједнички је именитељ прве и свих каснијих српских авангарди. Штавише, тај уметнички концепт уопште није нов и уопште није пионирски за двадесети век. Мало је познат податак да у доба када национални романтизми цветају Европом, 1850. године, једна чикашка група уметника који себе називају Ништавци, одређује своје стварање противно свим ауторитетима – „ни кућа, ни црква, ни брак, ни новац, ни држава, ни морал”, узвикују они (Бил Брајсон, *Made in America*). Аутопоетичке и експлицитне реченице надреалиста, седамдесетак година касније – „Постоје мртви које треба убити”, „Будите реални, захтевајте немогуће”, до оне Ларионове из 2008 – „Будућност је иза нас” – део су једног сталног екстатичног захтева писаца за увек недостајућом слободом стваралаштва. Аполинерова синтагма „речи у слободи” и Рембоова „језик песму сања” такође могу да буду протопоетички сигнали и родоначелничке иницијалне речи за појаву сигнализма.

Отворени ум тражи отворено дело, тражи ослобађање од неподношљиве тежине језика и тежи елевацији израза ка метајезику. Истовремено, у тој револуцији форме, запажамо отежалост, опредмећеност и материјализацију поезије. Све се то одвија у светлу сцијентистичких и космичких достигнућа, као и Ајнштајнове теорије закривљености времена и простора. Демистификујући устаљене представе о свету, авангарда прави новомитске иконице. Једна од иновација сигнализма и постмодерне, која је такође

позната у првој авангарди, јесте и проблематизација статуса песника и читаоца, при чему се од другог захтева сличан напор ради успостављања смисла и вредновања дела. Сигнализам ће ићи тако далеко да ће прокламовати и поетику празног папира у „Белој књизи” Миливоја Павловића. Та редукција лирског текста иде даље од минус присуства речи Момчила Настасијевића, укида језик и постаје само гест, ван-вербална порука у нејезику. Реч је о контекстуалности света, о сигнализму као негативу новог криптотекста који ће садржати више тајну сигнала него његово значење. У том случају, у вавилонској библиотеци културе и цивилизације биће више места за све наше уметничке поруке. Творац сигнализма, аутентичног неоавангардног југословенског правца који је јединствен и у европским оквирима, у својој књизи *Време сиџнализма* каже следеће о функцији језика: „Језик универзума, језик је песничке неизрецивости. Песник мора освајати тај језик, разбијати зидове затворених система где су се већ устајали истрошени и мртви језици чија је информативност равна нули. Песник је рушилац и градилац истовремено. Увек на самој ивици провалије језичке ентропије и банализоване песничке информације, он је приморан да стално помера границе постојећих језика, непрекидно шири области њихових семантичко-тематских и комуникационих дејстава. Померати границе језика значи померати границе света, освајати нове пределе универзума. А песма је у структури света. Она је догађање света (универзума).” (Тодоровић, 2012, 10)

Сваки књижевни покрет који жели да рачуна на предзнак авангарда – претходница, мора да заговара поетику другости. Гојко Тешић у књизи *Српска књижевна авангарда* студиозно анализира односе и различите резултате сличних тенденција литерарних покрета и идеја тога доба.

Прокламујући сигнал као терминолошки и теоријски носач целог правца, његов аутор и следбеници га стављају на место свих одбачених иконика традиције или њиме артикулишу нове поретке и пројекције те исте традиције. Идеја о тоталној, сублимној и интегралној поезији такође није сасвим нова. У двадесетом веку, у српској поезији, она се може везати за есеј Симе Пандуровића „О интегралној поезији”, као и за идеју суматраизма, круговља и свесвета Милоша Црњанског. У сједињавању космичке свести и аутопоетике песника, сигнализам користи понајвише искуство надреалистичког писма, психички аутоматизам, њихову идеју о синергији логоса и праксиса и наизглед неспојивог формалног и онтолошког супстрата поетског дискурса.

Када је реч о компјутеризацији и механизацији модернистичког писма, сигнализам је дошао на саму ивицу стваралачке улоге писца. Та рубна, гранична позиција сигнализма ипак, чини се, није на страни оних који мисле да компјутер може писати поезију. Бранко Миљковић није био у праву када је рекао да ће сви писати поезију. Упркос метастази издања и лирских текстова, све што је написано није поезија. Компјутер такође пише ако му ми дамо инструкције.

Вознесењски тврди да компјутер све може да ради изузев две ствари – да буде религиозан и да пише поезију. Дакле, тај спиритуални супстрат поезије задржава и сигнализам. Чињеница да се сигнализам налази на ризичном семантичком пољу, с искошеним и редукованим погледом на свет, допринела је његовој занимљивости и иновацији. Сигнал, звучан или визуелан, пре значења, а понекад и на рачун значења, јесте део револуционарног кода овог правца, али и део његове херметичности. Сигнал постаје симбол и производи нову стварност. Да ли је та стварност предметна или представљена, то је основно питање на коме се могу заснивати аксиолошки суд и естетички домети сигналистичког текста. Генеришући вишелинијско читање, које ће нешто касније у прози применити Милорад Павић, сигналисти су такође на трагу промена форме и структуре започетих између два рата.

Протопоетичке сигнале у теоријском смислу можемо наћи и код руских формалиста и Виктора Шкловског, у синтагмама: *заумни језик, васкрснуће речи, онеобичавање, зачудности* итд. Тај особени, нови дух еволутивних и револутивних путева литературе у двадесетом веку својствен је и сигналистима, који у њега уграђују своју арабеску знаковних, језичких и сликовних симбола која „добива повремено димензије универзалног, планетарног језика”. (Павловић, 2012, 55) Та врста тежње ка лирском есперанту својствена је сигнализму. Кад већ нису могли измислити нови језик, новогovor супротан Орвеловом,

сигналисти су одбацили нормативни, „прочитани језик” (О. Давичо), обновили алогичну инверзију речи међуратних модерниста и анархичност лирског дискурса. Тежећи апејрону, они су замагљивали значење у потпуно трансформисаној слици света и надреалистичкој игри речи.

Растко Петровић је такође послао многе прото-поетичке сигнале сигналистима. Његова екстаза, велики пијани физички живот, опредељење и банализација поетских елемената, материјализација поезије и поетизација материје, могу се наћи у структури сигналистичке песме. Потом, некако у исто време, Васко Попа уноси у поезију непоетске предмете – пиксла, чивилук, столица, као што у песмама „АБЦ о Мирољубу Тодоровићу” срећемо предмете – боца, игла, четка. Хепениншки, симултани и фингирани карактер сигнала такође вуче генезу из „поетике сувише стварног”, „оболелости језика” и кованица Растка Петровића, и ироничко-критички се односи према утилитарности поезије.

Поједине песме Мирољуба Тодоровића, као „Посматрам вас крманоши и капетани”, као да су паспарту неке надреалистичке слике Далија. Слика не постоји као целина, она је део сталног процеса метаморфозе света. Надреалисти су имали свој модел непатетичног певања о патетичним темама који такође препознајемо код сигнала. Оно што је Црњански звао „папирнатом катастрофом пуном фраза и мистификаторства”, за сигнаliste је било питање избора апстрактног знака из стварности који ће без анесте-

зије, својим блеском из сигналног пиштоља, пренети своју поруку.

Сигнализам је доличан наставак великог модернистичког процеса, сјајног духовног замаха, боље рећи цунамија међуратних авангардиста, али у савременој периодизацијској слици српске књижевности, он значи врх полифоног и дисперзивног тражења нове експресије. Сигнализам јесте наслеђе српске историјске авангарде као стилске формације, али је и аутентичан облик позива на дијалог о добу који је артикулисан посебним „сложajem речи” (Љ. Недић). Хипермодернизам београдских надреалиста био је, чини се, поетички најутицајнији на целокупну савремену српску поезију, па самим тим и на сигнализам. Отклон од креације и случајни стимуланси које су имали надреалисти, видни су и у сигнализму. „Оставите кућу, жену, љубавницу, крените у шуме, реците не свему”, писао је Бретон 1924. године у свом „Манифесту надреализма”. Сматрао је поезију за перпетуум мобиле, тврдећи да многи песници из светске баштине могу проћи као надреалисти, наводећи Шекспира. Тако долазимо до оне бергсоновске покретне траке времена на којој су стални таласи авангарде уобичајени. Обнова и објава нове слободе довела је сигнаliste на ту траку сталног прогреса књижевности. Будући да је реалност неоснована, како каже Музил, идиосинкразије и облици властитог јаства су начин да се опише „слом стварности”, да се рашири поље „сада”.

Као супституцију за изгубљени апсолут („Бог је мртав”, Ниче), сигналисти су своје идеограме испи-

сивали као знаке правих фасцинација и маркера света, услед „слабљења реалности”, како је то уочио још Ђ. Лукач. Надреалисти су оставили, мада сами нису имали великог песника, велики песнички легат као основу за будући развој српске поезије.

Наводећи као мото своје збирке изабраних песама *Глад за неизговореним речи* Готфрида Бена о претку оног Ништа које тежи да се уобличи, и Дилена Томаса да свака слика у себи носи заматак свог ништавила, Тодоровић је на трагу нихилистичког логоса савремене поезије, али и схватања света као дијалектичког низа сталних промена. Посве надреалистичка миксација дисперзивних феномена света, спој молекуларног из песме „Ожилишта” и елементарног из песме „Клица” показује контроверзе савременог постојања. Своју везу с плазматичним светом материје, хелијском структуром и хипертрофираним телесним, која је окупирала Растка Петровића, показује и песма „Кариокинеза”. У Тодоровићевој песми млеко је црвено, а пасишта плава, чиме потврђује свој алогични стиховни поредак који кореспондира с међуратним модернистичким наумом у смислу пројекције и апстракције елемената света. Тодоровић тиме сугерише „изоштрени језик несвеснице”, како каже у песми „Крајем седме године”. Стохастички закони вероватноће и могућности динамизирају његов језик контроверзним терминима и појмовима који узрокују „земљотрес” међу речима и успостављају њихов демонски плес.

океан ћу ирсити од метала
леден хоћу али ово је човек
као најовештај светлости најовештај моћи
на означеним иушевима та семенка небеска.
„Али ово је човек” (Тодоровић, 2012, 34)

Распет у контроверзи између атавистичких тежњи ка Почелу и ултрамодернистичког снимка урушене егзистенције, Тодоровић признаје једну велику силу, једну планетарну енергију по чијим се законима владају и дух и материја и сам песник, као у песми „Како је јака”. Моћ која руководи и енергијом језика присутна је и у песама „Као човек као кост” и „Азбуко хромога Вука.”

Између магме непрочитаног света и енергије језика, у саобраћајницама подвести, како је говорио Давичо, настаје посебна организација језика у поезији Мирољуба Тодоровића. Та космичка енергија је знак песникове главе, знак својеврсног сигналистичког Дон Кихота који се бори с ветрењачама свемира. Винавер је, сетимо се, формулисао синтагму *іромобран свемира*.

У својим еволутивним токовима, међутим, поезија Мирољуба Тодоровића компатибилна је и са традиционалним идиомима, топонимима и именима из митологије, Библије и историје цивилизације. Тај наклон ка традицији је селективан и формира свој нови асоцијативни низ и однос међу појмовима. Прометеј, Рубикон, Титан, Хлебњиков, Фројд, Византија, Шехерезада, то су архетипске одреднице којима Тодоро-

вић даје индивидуални карактер, смештајући их у савремену егзистенцијалну ситуацију, дајући им новомитско значење и проблематизујући свој став према том свету. Такав ангажман и иронично-критички став доноси и субверзивне примесе сигналистичкој мисли. Тодоровићева поезија као да поставља неизговорено питање – Живимо ли сви у истој историји? Јесмо ли толико лоши ђаци или историја није била добра учитељица? Да ли је могуће да се циклизација светских збивања тако непогрешиво понавља? Живимо ли ми у различитим, паралелним световима?

У замешатељству богова и звери које нам нуде токови цивилизације, Тодоровић прави портрет постхуманистичког доба двадесетог века, тражећи тоталну слободу стварања, његове екстремне облике, до ивице игле, до уједа језика, до знака апсурда, до сигнала. Искушавајући нови дух језика у самом његовом корену, у лимфи саме лирске експресије, Тодоровић долази до синтагме „ошамућени језик” која је у носачима сигналистичке експлицитне и имплицитне поетике. Тај језички избор обележен је дубоким конфликтом човека и света, односом страшног индивидуалца и канона који покреће литературу од Сократа до Јозефа К. Хаосом у тексту жели се затомити хаос у свету, како рече Андрић за Растка Петровића. Сагласност с тим хаосом Тодоровић исповеда и у песми „На граници сабласне Атлантиде”:

*Жедна је земља. Косиождери вребају
јоскоке. То је моја ћуиња у куйини.*

*Страх од истине. Порекни бродоломе. Разори
црвена
небеса. Тамо куља семе. Жар љадне
материце. Сайлешћу се о твојој леи.
На граници сабласне Атлантиде.
(Тодоровић, 2012, 221)*

Позната Тодоровићева збирка песама *Звездана мисирија* већ самим насловом асоцира на васионске сфере поезије, на лирско неимарство и наслеђе космогоније Његоша, Лазе Костића и Диса, космоизма и космополитизма у српској поезији двадесетог века. Уосталом, разлози за постојање поезије би престали уколико не би постојала тајна постања и постојања коју ми везујемо за трансценденталне и метафизичке димензије. Тодоровић има свој сигналистички језички модел за експресију те тајне:

*Пушћен си у свећ. Земља
жедна. Бременити раздом.
То је расцуклина. Из које
капљу звезде. Пушћници
у омаи. Језик. Хобитница.
Врхунац куиње. За двојника.
За Луцифера. Долази вода
Жерава. Ваша заједничка
јосијеља. Појорскана крвљу.
(„То је расцуклина”, Тодоровић, 2012, 267)*

Динамизирање и ритмизација сигналистичке строфе постиже се управо тим кратким појмовним и ин-

терпункцијским омером. Покрет и путничка егзистенција такође се могу препознати у поезији међуратних модерниста. У сигнализму се, међутим, на њима више инсистира и формалним средствима даје подвучени карактер њихове пресудности у савременој егзистенцији.

Што се тиче српске византијске традиције, која може изгледати чудно као избор теме сходно свему што знамо о сигнализму, у Тодоровићевој песми је она „златна материца царства”. На том плану, имена Вида, Словена, Србаља, Косова, Самодреже, Јефимије, Ћеле-куле, из даље и ближе историје Срба, означавају националне сигнале који се не смеју погубити по ветрометини језика и времена. Ови традиционални маркери су такође демијуршки помешани у стилизацији савременог света, и њихова визуелизација је симптоматично кратка, магновењска, сигнална.

Поред речи глад, друга најфреквентнија реч у изабраним песмама Мирољуба Тодоровића је жеђ. Песник је жедан извора и увира, познатог и непознатог, физичког и метафизичког, егзистенцијалног и есенцијалног, спознаје и тајне. У потрази за изгубљеним јаством, песник постаје модерни Јасон. Његово златно руно је саткано од сигнала.

*Уснула је земља. Нема нам
йуша. Ни ноћаја. Док йесму
не уловимо. У врелу ускийшелом.
У кайи кисеоника. Јуродиви*

*йесниче. Искачеш из колевке.
Као йлод небески. Тврдоїлави
змај. У бајци недосањаној.
Дрхйећи од ірознице. Ка
йонору йловимо. Злайно руно
Језика. У їрлу нам сйава.
(„Златно руно”, Тодоровић, 2012, 429)*

Упркос ограничењима конструктивизма која се намећу концепту сигналистичког писма, или управо баш због њега, Тодоровић поручује да је у језику творачка моћ света. Речи навиру из жлезда, из љубавне непогоде, из неименованог. Више пута помињао Растку Петровићу Тодоровић посвећује песму „Рана. Реч и песма.” Једна од програмских песама је свакако и „Из располућеног језика”.

*Узми моје речи
и дах мој
у звездане кристале
йрейвори
свейле їримизне мейафоре
у куїиновом вину
у чиру човековом
заусйављам
йчеле олује
дионисову свейковину
земљойрес руши їрадове
у крик
гроби йовор*

*из располаћеног језика
кайље*

сребрн мег
(Тодоровић, 2012, 527)

Сигнализам хвата из муља историје оне вредности и оне сигнале хитнуте у цивилизацију који би требало да се нађу, драстично скраћени, на некој дискети криптоструктуре коју бисмо оставили у космосу после нестанка планете. У процесу новоименовања и искушавања могућности језика, у монтажи апстракција и динамичној смени лирских сензација, сигнализам силази у језик и истовремено се поставља изнад њега како би остварио своју пројекцију парадокса и оксиморона света. Више од надреалиста ослоњен на контролу лирског дискурса, Тодоровић је своју текстуалност и фигуралност артикулисао кроз праскове сопствених мини сигнала као малих језичких бомби које објављују своје праскове у сувереној обнови авангардног писма. Започет, као и свака авангарда, као лирска провокација, сигнализам своју дрскост користи као трајно бачену рукавицу у лице конвенцијама, канону и патетици у поезији. Несигурна стварност је нешто око чега се може преговарати, бар у уметничкој визији. Зашто онда та стварност не би била исписана сигнаlima, поручује Тодоровић. Језиком који, како каже Љубомир Симовић, поезија одувек сања – језиком Бога, Адама и животиња. Ако верујемо једној другој реченици, оној Умберта Ека да Бога може да замени само библиотека, поетски сиг-

нали сигнализма су већ део вавилонске библиотеке поезије и луцидна тековина модернистичке свести савремене лирике.

ШАТРО ПРОЗА ПЕСНИКА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Апстракт: У раду се анализира проза песника Мирољуба Тодоровића, оснивача и најважнијег аутора и теоретичара неоавангардног уметничког покрета сигнализма. Три су најважније врсте његове прозе: шатро приче и шатро романи, забележени снови и дневничка проза. Све три имају непосредне везе са поетиком сигнализма, односно са поетиком неоавангарде као наставком међуратних авангардних покрета дадаизма и надреализма и послератне неоавангарде у свету. У шатро прози основне књижевне особине произилазе из Тодоровићевих експеримената са језиком, са слободом израза и компоновања. Употребом шатровачког језика он је својој прози обезбедио непосредност, занимљивост, нове речи и неологизме, посебну врсту односа према свету. Његови књижевни јунаци потичу из група младих људи града које свој протест против грађанске културе исказују својим посебним језиком и слободним понашањем којим руше конвенције, норме и хуманистичке вредности грађанског друштва. И књиге прича и романи састављени су од кратких, минималистичким средствима остварених целина, које на крају сваке књиге наговештавају духовне портрете књижевних јунака.

Кључне речи: сигнализам, шатро приче, шатро романи, снови, дневничка проза, шатровачки језик, лексичке иновације, неологизми, романи састављени од кратких прича, заокруживање портрета књижевних јунака.

Песник Мирољуб Тодоровић, оснивач, кључни аутор и теоретичар сигнализма, неоавангардног покрета познатог како у оквирима књижевног, уметничког и културног простора некадашње Југославије тако и у европским и светским оквирима, од 2000. године па до данас објавио је неколико веома специфичних прозних књига, у којима је своју песничку имагинацију прилагођавао прозном књижевном изразу нестандартног изгледа и значења. Својим прозним књигама он је, међутим, и даље потврђивао основне поставке сигналистичког покрета, јер га је управо поетика сигнализма мотивисала на ширење њеног поља изражајних књижевних могућности. Он сигурно није једини савремени српски песник који је у једном временском раздобљу написао више прозних књига него песничких. У томе је донекле сличан Миодрагу Павловићу, који је последњих година такође објавио много више прозних него поетских страница, или Стевану Раичковићу, који се у последњим деценијама живота више бавио писањем прозних записа него песничких остварења. То у савременој српској књижевности нису једини, али јесу најкарактеристичнији примери преласка са поетског на прозни израз, или, тачније, успешног паралелног бављења једним и другим књижевним изразом.

Мирољуб Тодоровић има неколико врста прозних књига. Најпознатије међу њима, и истовремено најпровокативније, јесу кратке форме у књигама *Дошета́ло ми у уво – шайро ѝриче* („Филип Вишњић”, Београд, 2005), такође и *Шайро ѝриче* (у

издању Српске књижевне задруге, 2007), за коју је добио награду „Златно перо” за најбољу прозну књигу у тој години, затим *Киснем у кокошињу – шайро жваке* (Библиотека „Стеван Првовенчани”, Краљево, 2007), *Шокин-блук – шайро роман* (библиофилско издање часописа *Unus mundus*, Ниш, 2009), који је у целини ушао у књигу *Боли ме блајбинер – шайро роман* (Просвета, Београд, 2009). Пре тих остварења Тодоровић је као своју прву наративну форму објавио роман *Тек шито сам ошворила јошћу – ейис-шоларни роман о пријатељству и љубави* (Феникс, Београд, 2000), за који је поговор, с насловом „Књига вишеструке нежности”, написао Мома Димић. То је један од првих имејл романа у нашој књижевности; он се по форми и садржини разликује од претходних књига, и има засебне наративне особине, поготово што се ослања на одређену врсту чињеница и доживљаја произашлих из имејл преписке између неколико жена за време бомбардовања Србије 1999. године.

Следећу целину Тодоровићеве прозе чине књиге које су „испуњене сновима”. У тој врсти текстова најпре је објављена кратка књига *Прозор* (у издању Књижевног друштва „Свети Сава”, Београд, 2006), и она је у целини ушла у *Торбу од врбовој јрућа – крајке јриче, снови, нађене јриче и слике јриче* (Тардис, Београд, 2010), која је, са своје стране, и по садржини и по форми најсличнија његовим књигама дневницима, јер је произашла из њих. Од дневничке прозе најпре се појавио *Дневник 1982* (издање часописа *Unus mundus*, Ниш, 2006), затим *Дневник 1985* (такође из-

дање часописа *Unus mundus*, Ниш, 20012) и *Дневник сиџнализма 1979–1983* (Тардис, Београд, 2012). Поред стандардно објављених књига, Мирољуб Тодоровић, као један од најдоследнијих заговорника нових начина комуникације између књижевности и читалаца, објавио је и три књиге искључиво у интернет издању. То су *Лај ми на ђон* (2007), *Сиџално јроваљује буве* (2009) и *Apeiron* (2013). Прве две су најсличније његовој шатро прози, док је *Apeiron*, који је одавно најављиван као роман, с краћим избором текстова засад искључиво објављен у преводу на енглески језик. Његове књиге снова и дневничке прозе, које су највећој мери остварене у такозваном приповедачком презенту, већ тиме сугеришу, с једне стране, подсвесне садржаје песникових књижевних и других снова и, с друге, одређене врсте животних чињеница које су у дневничку прозу, због садржаја везаних за поетику сигнализма, улазиле најчешће мотивисане његовим иницијалним стваралачким интересовањима.

У свим тим књигама, које своје претече имају у авангардним покретима између два светска рата, највише у дадаизму и надреализму, као и у неоавангарди после Другог светског рата, овај песник с разлогом следи поетику наративних облика и њихових синтаксичких принципа. Међутим, његове прозне књиге умногоме произилазе и из његове елиптичне и парадоксом испуњене поетске лексике и посебности њених значењских усмерења мотивисаних поетиком сигнализма. Његов специфични песнички исказ, који

се најчешће у сажетом, често и енигматичном облику појављивао у његовим сигналистичким песмама, као и визуелне и графичке илустрације које су га пратиле, пренети су у његовим прозним књигама на план наративног израза, и ту су добијали много непосреднији и препознатљивији књижевни облик и значење него што су их имали у поезији. Тодоровићев песнички исказ – препун хумора, каламбура, гротеске, имажинативности, неочекиваних и алогичних вербалних и синтаксичких спојева – у наративном изразу, иако је наизглед знатно променио своју семантичку усмереност, није остајао само на нивоу духовитих вербалних и визуелних игара једног песника спремног на изазове различитих врста, већ је у првом реду био резултат наративне ауторске инвенције која је произилазила из поетски мотивисане стваралачке имажинације. Њена функција у новој књижевној форми намењена је изазивању шокантног и провокативног читалачког доживљаја готово у истој мери у којој је такав доживљај изазивала и његова поезија. Реакција на конвенције и клишее различитих врста, од оних опште друштвене, социјалне и политичке природе до оспоравања и демистификације традиционалних књижевних форми и њихових очекиваних књижевних значења била је основна и примарна мотивација Тодоровићевих прозних рукописа, а таква је била и у различитим облицима његове песничке активности, од сцијентистичких, стохастичких или визуелних песама до мејл арта, реди-мејда и шатровачке поезије, а иницијално је таква и у прози и поезији других ау-

тора сигнализма и интернет књижевности – Илије Бакића, Слободана Шкеровића, Звонка Сарића, Миливоја Анђелковића...

Поред духовито и слободно наратизованих животних ситуација, Тодоровић у кратким прозним облицима названим „шатро приче” и „шатро романи” – најчешће илустрованих инвентивним ауторским колажима који изазивају асоцијације шире од оних које нуди сама проза – основну мотивацију за књижевни текст, као што је то чинио и у поезији, проналази у језику и у његовим великим трансформативним и семантичким могућностима и изазовима. У књигама снова и у дневницима његов језик је, међутим, стандарднији и подложнији хоризонту стандардних читалачких очекивања.

Начин живота и мишљења, облици понашања и исказивања емотивних и других потреба младих људи, изречени су у Тодоровићевим шатро причама и шатро романима типичним језичким средствима која се користе у издвојеним социјалним и културним срединама данашњег града. Тодоровић заправо следи онај помало загонетни говор различитих социокултурних група који је још Вук Караџић, у своме *Рјечнику* из 1852. године, назвао „тајним”, „слепачким” или „гегавачким” говором. У Тодоровићевој прози, а једним делом и у његовој поезији, нарочито из прве стваралачке фазе, реч је о урбаном шатровачком говору, којим се служе данашњи млади људи, углавном они који своју слободу покушавају да остваре вербалним протестом против идеолошке и тех-

нолошке стварности у којој живе, некритичким отпором према животним конвенцијама или разменом и препродајом опијата различитих врста. Тај говор, с једне стране, по природи ствари задржава неке своје кључне комуникационе, али и морфолошке и семантичке особине, као што, с друге стране, задржава основне принципе слободног грађења нових речи и израза, и њиховог проширеног, често апсурдом и гротеском сугерисаног значења. Такве речи и изрази временом проширују поље свога активног деловања у језику и постепено улазе у говор свакодневне урбане комуникације, што је једна од важних последица њиховог настајања и употребе у одређеним срединама. Језик је стога у Тодоровићевој прози у исти мах веома јасно групно и колективно означен, најчешће и колективно семантизован. Он је кратак, директан, непатетичан, уз то иде на непосредно означавање предмета, али зато има могућност умножавања свога значења, како наговештава и сам Тодоровић у једном запису о шатровачком говору. Као такав, тај говор се већ у настанку шири на неколико својих значењских поља, што је један од најважнијих услова успешног наративног обликовања језика и њиме вербализоване стварности.

Релативизовање и деструкција признатих друштвених, хуманистичких, емотивних и моралних вредности које су донедавно важиле за кључну потпору комуникације у традиционалној култури и традиционалној књижевности, и њихово свођење на нови и измењени језички облик и знак, послужили су

аутору шатро прича и шатро романа за реску, духовиту, депатетизовану, хуморну и инвентивну наративну слику једног облика испољавања данашње урбане стварности и егзистенцијалне неизвесности и отуђености њених младих становника и њихових посебно издвојених група. Оспоравање признатих животних вредности, као једна од битних карактеристика измењених околности друштвеног живота и измењеног начина мишљења и понашања младих људи у граду у односу на понашање и начин комуникације у ранијем времену, у Тодоровићевим кратким причама и романима врло често је прерастало у праву језичку и литерарну игру блиску бурлески, у којој је све било могућно, допуштено и природно, иако је у свом изворном егзистенцијалном значењу, мерено нормама стандардног друштвеног морала, било управо супротно од тога. Прави књижевни смисао таквих прозних целина могао се открити читавањем у њих онога што је део опште културе и духа једног времена, а не свођењем на њихово појединачно и директно миметичко значење.

Посебне књижевне ефекте аутор шатро прозе постиже на плану лексичких иновација, морфолошких промена речи и духовитих сугестија њиховог новог лика, као и на плану њиховог постепеног семантичког ширења. У том погледу су значајни начини на које он у своју прозу укључује нове речи и неологизме, притом их и сам слободно градећи. Такве речи најчешће су настајале по звучној или значењској асоцијативности, или су узимане из других култур-

них сфера, да би у сфери живота издвојених група добијале неке нове значењске нијансе, које су или по сличности или по супротности укључиване у њихов систем вербалне комуникације. Такве речи – као што су „жмигавци” (очи), „блатобрани” (уши), „кустос” (келнер), „зембиљ” (кревет), „вашке” (новац, паре), „чаруга” (отимач, лопов), „даркерка” (црнка), „моша” (мобилни телефон), „компишка” (компјутер), „телка” (телевизија), „ровац” (цинкарош), „транца” (трамвај), „музеј охлађених” (мртвачница), „грабуљати” (претраживати, распитивати се), „уђанисати” (видети, открити, приметити), „преселити у читуљу” (ликвидирати, убити), „попити совку” (заспати, спавати), „гурати дрвца” (играти шах), „отпевати риголето” (повраћати) и многе друге – везане за тренутак активне употребе у затвореним групама младих људи града, односно за тренутак у којем су поједине кратке прозне форме биле писане, иако у данашњем времену понекад бивају превазиђене новим речима за исте појмове, јер се шатро језик не престано мења, у Тодоровићевој прози најчешће звуче сасвим адекватно. Понекад су, међутим, у кратким причама и романима овог аутора оне намножене до те мере да обичним читаоцима, неупознатим са таквим језиком или са значењима појединих његових речи, онемогућавају потпуније разумевање свих елемената значења текста, али тиме ипак не спречавају упознавање његовог општијег смисла. Аутор је тога био свестан, па на крају својих прозних књига није давао речнике мање познатих речи и израза, како је

то чинио у појединим књигама песама, јер је наговештај смисла и функције прозног текста већ био дат и без речничких објашњења.

Аутор читаоце својих прозних остварења ипак не оставља без семантичке сугестије, али је такође формира на необичан начин и индиректним књижевним средствима. На крају сваке књиге представљени књижевни садржаји указују се, с једне стране, не као афирмација и прихватање, или, с друге, као критичка и моралистичка осуда одређеног начина мишљења, изражавања и понашања, већ пре свега као њихова духовита и хумором обојена књижевна илустрација и слика. За оптимално формирање књижевног значења таквих прозних целина неопходна је активна сарадња између читаоца и текста, која умногоме зависи од степена читаочевог духовног профила, од његове радозналости и потребе за откривањем нових начина исказивања и нових значењских могућности књижевног говора. Критички однос према деформацијама етичке, интелектуалне, обичајне или хуманистичке природе садржан је у овим текстовима пре свега у њиховом новом онтолошком статусу, у њиховом књижевном и језичком облику, који по природи своје функције тежи афирмацији и јачању индивидуалних духовних вредности, а преко њих и колективних.

Књижевни јунаци Тодоровићевих кратких прозних облика објављених у шатро причама и романима припадници су одређених група младих људи, такозованих клапа, како сами кажу, који су не само исто-

мишљеници у односу на стандардну културу и морал данашњег града него су и књижевни ликови који се, самим тим што припадају одређеној младалачкој групи становника данашњег града, прилагођавају колективном начину изражавања и кључним изражајним принципима колективног говора. Онај који моделује њихов колективни говор и преноси га у књижевни облик свакако је сам аутор, од чије језичке инвенције и моћи књижевне конструкције зависи у којој мери ће тај говор бити стилизован у наративном тексту и у којој мери ће у говору појединих књижевних ликова бити индивидуализован. Мирољуб Тодоровић је у том смислу поступао слично начину на који је поступао и у поетским облицима. Он је, наиме, знатно синтетизовао структуру наративног текста и остављао у њој само оно што је најнужније. Зато у његовим шатро причама и романима нема дескрипције, нема чак ни детаљне наратије, већ се све садржи у кратким информативним јединицама и у сажетим дијалозима који дају само најнужније назнаке стварности књижевних јунака. То је једна врста елиптичне и минималистичке прозе, која више наговештава него што отворено (по)казује.

У њој је на тај начин, минималистичким наративним средствима, наговештена специфична психологија књижевних протагониста, помоћу језика су наговештени и њихови међусобни односи, помоћу језика је откривана и усмеравана њихова интелектуална пројекција света и сужени дијапазон њихових појединачних потреба и жеља. Пошто су

Тодоровићеви ликови углавном млади људи који су властитом вољом изопштени из друштвеног живота, њихово учешће у непосредној стварности углавном се своди на примарне животне потребе, на међусобне сусрете и разговоре, на сексуалне пориве, на повремено коришћење дроге у опуштајуће сврхе, на потребу за храном, спавањем, одмором. Они у данашњем књижевном времену представљају продужену врсту Капорових књижевних ликова који су своје време и припадност градском простору проводили у бескрајном „глуварењу” по градским улицама, трговима, биоскопима и кафанама. Зато и у Тодоровићевој прози, као раније донекле и у Капоровој, или у прози Тозе Влајковића, на пример, као да је све унапред дато – односи међу ликовима се не компликују и не заоштравају, њихов живот се не мења, сваки од њих и на почетку и на крају књиге остаје исти. Зато они током одвијања садржине прозне целине, што због форме у којој су обликовани углавном важи за романе, не доживљавају никакву унутрашњу промену и никакву врсту моралне или емотивне катарзе, као што се то дешава у стандардној прози.

А ипак се из приче у причу, из ситуације у ситуацију кроз које пролазе књижевни ликови, понављањем чињеница и животних призора сличног реда, постепено употпуњавају и кристалишу њихови портрети, тако да се на крају књиге назире не само њихов егзистенцијални статус него и њихова психологија отуђених припадника градског амбијента који не могу или не желе да се уклопе у норме уоби-

чајеног колективног друштвеног живота у великом граду и који настоје да своје животе организују само у складу са властитим погледима на свет. То важи колико за ликове у шатро причама, толико и за оне у романима, пошто су романи такође састављени од кратких наративних целина међусобно повезаних лабавом фабулативном структуром, главним ликом и мањим бројем ликова који се повремено појављују уз њега. Разлика између шатро романа и шатро прича не појачава се ни наративном перспективом, јер је и у једном и у другом жанру готово свеједно ко је приповедач, да ли један књижевни лик, што је уобичајено за романе, или наизглед спољни наратор, што је карактеристика шатро прича, пошто и у првом и у другом случају текстом доминирају и одређују његов књижевни статус приповедачки субјекти, односно сами књижевни јунаци и њихов језик који непосредно и из њих самих наговештава њихов унутрашњи живот и прати њихове спољашње активности. На тај начин се психологија, начин живота и понашање Тодоровићевих књижевних протагониста указују у чврстом преплету са њиховим језиком и врстом живота који воде. Тиме Мирољуб Тодоровић такође сугерише да издвојене и маргинализоване друштвене групе младих људи данашњег града својим понашањем и језиком најављују много дубље и трајније померање односа према основним вредностима на којима почива традиционална култура него што се то на први поглед чини. У тој врсти наговештаја и најаве налазе се неке од најзначајнијих вредности

општије природе Тодоровићевих кратких шатро прича и шатро романа, и стога њихова књижевна вредност и њихов општији културолошки значај с пуним правом могу бити виђени као симболични књижевни знаци отуђеног живота данашњег градског амбијента.

МАШИНЕ И СТВАРАЛАШТВО

(Компјутерска поезија Мирољуба Тодоровића)

Апстракт: У овом раду разматра се учинак компјутерске поезије као крајње експерименталне врсте сигналистичког песничког стваралаштва у коме се – укључењем рачунарске машине, и аутоматским стезањем језичких, визуелних и звучних елемената у нове синтагматске облике – остварују текстуална решења повезана првенствено законима статистике. Иако је наишла на негостољубив дочек и изазвала веома оштре реакције традиционалне критике, компјутерска сигналистичка поезија М. Тодоровића подстакла је далекосежна разматрања појма песничке уметности и путева њеног даљег развоја, указавши на другачије поимање и самих појмова „људског” и „машинског”. У радовима М. Тодоровића насталим у сарадњи и игри (не у конфронтацији!) с компјутерима резултати се посебно очитују у синтаксичкој равни песничког исказа, где се нормираним облицима уређења стиха противставља једна нова, слободна (случајна) синтакса песничког језика. У први мах шокантно, дејство таквог песничког продукта треба да пробуди скривене и успаване језичке потенцијале код читаоца, који ће директно искусити да језик није окоштао систем заробљен у непомерива правила. У закључку аутор подсећа да ће и у будућности, упркос томе што ће компјутери бити све савршенији и самосталнији, само људска јединка моћи да у игри математичких модела препозна евентуалну лепоту, као и да буде тумач континуалне бесконачности значења неког исказа – чак и кад је машинским путем спрегнут у синтагматски облик.

Кључне речи: сигнализам, уметност, техника, информатика, песничка машина, отворено дело, математичка поетика.

Компјутерска или, како је у најновијим критичко-есејистичким истраживањима означена, дигитална поезија (*digital poetry*) крајње је експериментална врста сигналистичког песништва у којој се реч као основна изражајна јединица спаја са другим речима или синтаксичким низовима уз помоћ машине и по закономерној путањи (пермутација и комбинација) које машина изводи у милионитим деловима секунде. Аутоматизованим стезањем језичких, визуелних и звучних елемената у нове синтагматске облике остварују се текстуална решења у којима се песничке фигуре налазе у положају статистичке природе.

У процесу настанка компјутерске поезије вербо-воковизуелна грађа моделује се рачунарском машином на унапред дефинисан начин; песничка семантика подвргава се логици математичке науке у којој су нумерички резултати зависни од учесталости и вероватноће. Исход те операције математички је мерљив и исказив, а уметнички сасвим непредвидив; зато што ни најсавршенија машина не располаже емоцијама и фикцијом, већ све преноси у простор хладне мисли и конкретног бројчаног односа.

У најширем смислу, компјутерска поезија полази од поимања језика као знаковног материјала који је подложен неограниченим спреговима и мутацијама, независно од захтева лингвистике и логики. Отуда у рецепцији компјутерског песништва значење уступа

место слободним асоцијацијама, а смисао – наслућивању. Тиме се знатно проширује поље језичког зрачења наспрам стандардног говора. Компјутерско поетско стварање на тај начин најдаље размиче границе песничког језика у односу на друге врсте сигналистичког вербалног песништва. Висок удео елемената случајности и формализације чини да у компјутерском песничком тексту сама структура представља вредност по себи независно од значењске носивости, и то је једна од основних одлика којом се компјутерска песма разликује од традиционалног песништва.

Естетски учинак компјутерске песме почива на јединству свесно одабраних знаковних елемената и непредвидивих вербалних односа, слика и метафора које настају аутоматским операцијама електронског рачунара. У оваквом начину грађења песме рачунарска машина се јавља као медиј који има могућност да открије невероватно велики број комбинација слова, речи и група речи; притом је ипак нужно да човек програмира машину и усмери је ка операцијама које би могле представљати одређени продор у стваралачко. Језик који излази из компјутера је онај којим располаже и влада песник, односно програмер. Сам компјутер, и кад је најсавршенији, нема никакву стваралачку мотивацију и апсолутно је равнодушан према свим подстицајима, осим према налогу који му даје оператер. За разлику од конвенционалног песништва, у коме се почетна идеја мења и дограђује током креативног процеса, компјутер није у стању да покаже ни минималну еластичност те врсте. Крајњи

резултат увек је лимитиран валентношћу почетне наредбе; компјутер одступа од иницијалног програма само кад погреша, или кад остане без извора енергије.

Развој технике и разуђена, готово неконтролисана примена техничких достигнућа представљају неке од основних одлика савремене цивилизације. Брзине појединих процеса толико су порасле да одговарајућа срачунавања може да обавља само електронска машина. Техника као примењена природна наука ушла је у двадесетом веку у све области живота. Експанзија технике у овом столећу сматра се једним од основних показатеља општег развоја и напретка у односу на претходна раздобља. Количине информација које настају у науци, привреди и администрацији умножавају се таквим темпом да се, према неким прорачунима, сваких 40 минута ствара довољно информација да попуни читаву једну енциклопедију од 24 тома! Поистовећивање научног и техничког развоја са друштвеним прогресом унапред даје техничкој моћи позитиван вредносни предзнак и тако, на извешан начин, заклања оне бројне негативне аспекте који прате технизацију савременог друштва.

Позитивни аспекти примене техничких достигнућа у данашњем свету огледају се, пре свега, у стварању материјалних услова човекове егзистенције, заштити од стихијског деловања природних процеса, развоју средстава комуницирања међу људима и омогућавању ширим слојевима друштва више слободног времена за истинско самоостварење. У том

смислу, у први план се поставља етичка димензија процеса технизације и наглашава да све веће присуство машина у људском друштву има смисла само ако служи неком од наведених циљева и доприноси хуманизацији живота.

Убрзани развој технике отворио је, истовремено, низ сложених научних, филозофских и друштвених дилема, везаних пре свега за општа питања природе људског ума, смер даљег развоја менталних процеса и крајње домете експеримената са вештачком интелигенцијом. Теоријска психологија већ је упозорила на ризик да и човек ускоро буде посматран као систем за обраду информација. Некритичко понашање у овој флуидној, неомеђеној области могло би водити ка уношењу механичке логике у мисаоне процесе и, у даљој цивилизацијској перспективи, утицати на сужавање креативне димензије људског мишљења. Све то потврђује да је проблем односа човека и машине данас сложенији него икад, и да се у светлу његовог епохалног значења прелама и питање коришћења условно мислеће машине у уметничком стварању.

Појавом машина које „мисле”, електронских „мозгова” и, најзад, компјутера, и њиховом све разноврснијом применом у разним областима уметности, однос ствараоца и машине сагледава се комплексније, па се чак говори и о својеврсном супарништву уметника и машине. Наиме, све веће креативно присуство компјутера у уметничком стварању показује да машина није више човекова одмена само на пољу мануелних већ и духовних делатности. Ипак, не би

се могло прихватити да употреба компјутера а приори симболизује отуђење уметничког стварања, већ се пре ради о још једном виду експериментисања у песничком стварању. Како истичу теоретичари уметности и културе – међу њима и социолог Милош Илић – и најмоћнији компјутер је инфериоран у односу на уметника баш у оним битним аспектима стварања као што су креативна иницијатива, идеја, мотивација, став према артефакту, трагалаштво и флексибилан однос према стваралачком пројекту.¹ Отуда је важно напоменути да релације између компјутера и ствараоца не треба сагледавати у знаку супарништва већ сарадње.

Компјутерска песма јавља се као резултат снажног настојања да се поезија приближи науци и да се научно мишљење и нова техничка и технолошка достигнућа примене на општу корист. Такве тежње нису у супротности са логиком историје уметности јер, према увидима које износи Пјер Франкастел, не постоји противречност између развоја извесних облика савремене уметности и начина научних и техничких активности савременог друштва; „ти се начини заснивају на духовним ставовима одређеним људском средином која уобличава човека садашњице”². Франкастел указује на повезаност развоја уметничких дисциплина у нашем времену са техничким напретком и достигнућима науке, при

1 Милош Илић, *Теорија и филозофија стваралаштва*, Ниш, 1979, стр. 169.

2 Пјер Франкастел, *Уметности и техника*, Београд, 1964, стр. 225.

чему није реч о императивној условљености која би оспорила аутономију уметности у стилској и естетичкој равни. Као што је погрешно полазиште о могућем остварењу потпуне интеграције уметности и других специфичних људских активности, тако би неоснована била и тврдња да међу њима постоји само однос искључивости. Основно Франкастелово становиште је да прожимање уметности и технике представља универзалну појаву, јер „у свим епохама, као и у свим људским активностима, један удео припада техници, у најапстрактнијим математичким спекулацијама као и у најслободнијим естетским делима”. Посебно уметнички трендови у савременом свету указују на „тесну повезаност уметности и позитивних делатности друштва”. Тој вези је авангардна уметност двадесетог века дала изузетан подстицај. Отуда, према Франкастелу, авангардна уметност „није само позорница на којој се воде естетска расправљања у савременом свету, она је и оруђе за све опите складног прилагођавања нових друштава привредним и техничким условима произишлим из науке западног света”³.

Откако су стари Грци засновали логику и геометрију, ово подручје пружа обиље подстицаја за филозофска размишљања. У антици је, како је утврдио Стефан Баркер⁴, филозофија математике била сложена грана филозофије, пуна супротних схватања. Оснивач кибернетике Норберт Винер пише да је

3 *Ibidem*, стр. 230.

4 Стефан Баркер, *Филозофија математике*, Београд, 1973, стр. 11.

Платон био први кибернетичар (и први који је употребљавао тај термин). Тако прича о вештачкој интелигенцији практично почиње око пет векова пре наше ере, кад је Платон покушао да изложи свеукупно знање кроз експлицитне дефиниције које би свако могао да примени. Оно што не може да се изрази прецизним инструкцијама, неизбежно упућује на „произвољне невештости”.

Данашњи алгоритам којим се рачунару прописује одговарајућа процедура заправо је низ инструкција које, ако се извршавају прописаним редоследом, доводе до траженог решења.

Зачетак компјутерског песништва пресудно је повезан са наглим успоном рачунарске технологије⁵. У том смислу компјутерска поезија у склопу глобалног сигналистичког пројекта представља природан наставак линије која је започета сцијентистичком поезијом. Теоретичар авангарде и неоавангарде Миклош Саболчи налази да филозофске основе „језичко-машинског правца” имају додирне тачке са теоријама неопозитивизма⁶. Увођење компјутера у простор уметничког стварања не значи повлачење уметности пред доминацијом науке и технике као

5 По мишљењу Херберта Сајмона, које наводи Љубомир Радановић у предговору књиге Хјуберта Драјфуса, рачунар је четврта историјска прекретница у развоју цивилизације – после открића писма, арапског бројног система, аналитичке геометрије и диференцијалног рачуна (Hubert L. Dreyfus, *Шта рачунари не могу*, Београд, 1977, стр. 1).

6 Миклош Саболчи, *Авангарда и неоавангарда*, Београд, 1997, стр. 122.

битне цивилизацијске одлике модерног доба, већ се на тај начин, као и у другим врстама сигналистичког стварања, снажно подупиरे настојање авангардних уметника да властито стварање обогате новим комуникацијским могућностима.

Стваралац компјутерске поезије заснива песму на властитом искуству и доживљају, али се у стваралачку обраду лексичког материјала укључује компјутер који језичке знакове – слова (гласове), синтагме и реченице – подвргава разуђеном систему комбиновања и тако, практично, нуди могућност неограниченог укрштања језичких симбола и откривања нових смислова. На тај начин покреће се скривена језичка енергија до које не допире песник ограничен на субјективну „обработку” језика. У тексту „О песничким машинама” Мирољуб Тодоровић ће, у раној фази сигнализма, будућност поезије видети у њеном повезивању са компјутером и „фабрикацији језика путем песничких машина”⁷. Подвргавајући језик неочекиваним мутацијама, компјутер у песничкој употреби омогућује увид у готово недоступне просторе говора и мишљења, а то, како истичу сигналистички ствараоци, повратно утиче на активирање и таквих могућности људске психе „које се ослобађају понекад само у сну или трансу”, при чему би оно што се приписивало „случају, чудесном и мистичном, постало [...] приступачно обичном мишљењу”⁸.

7 Мирољуб Тодоровић, *Kyberno*, Београд, 1970, стр. 11.

8 Љубиша Јоцић, *Машина електронике*, Књижевна реч, Београд, 10. мај 1977. Видети и блог Сигнализам Љубише Јоцића <http://signalizamljubisejocica.blogspot.com/>

Замисао о коришћењу машине у уметничком стварању јавила се још у оквиру футуристичког покрета, у првим деценијама двадесетог века. Идеје о креативности машине, „механичком стилу” и слично, снажно се заговарају у футуристичким манифестима, а затим у оквиру конструктивистичких теорија. Отуда неки од најпознатијих теоретичара савремене уметности, међу којима и Макс Бензе и Умберто Еко, сврставају компјутерску уметност у шири комплекс неоконструктивизма као приступа уметности коме је, као и конструктивизму, својствена утопијска визија синтезе науке, технологије и уметничког рада. Истражујући естетику конструктивизма, и Радован Вучковић налази да је, у другој фази послератне експресионистичке уметности⁹, проблем стављања „технике конструкције” у службу „метафизике ирационалног и визионарног” схваћен као централно питање нове уметности.

Већ у оквиру историјске авангарде (у којој се случају придавала велика улога иако је, посебно у дадаизму, случај био управљан индивидуалним песничким филтром) јавили су се снажни гласови којима се указује на дехуманизујући дух технике и машинске цивилизације, а „машинизам”, као уметничка оријентација, сагледава претежно у негативној перспективи. Нарочито је искуство друге половине двадесетог столећа показало колико неконтролисано и нехумано коришћење техничких достигнућа може

9 Радован Вучковић, *Поетика хрватској и српској експресионизма*, Сарајево, 1979, стр. 229.

бити погубно, па чак довести у питање опстанак планете и живота, уколико се у развоју и примени технике запоставе етички и хуманистички аспект. Све ове напомене су битне да би се што боље разумео историјски, социолошки и културолошки контекст у коме се шездесетих година протеклог века јавља компјутерска уметност.

Структурне разноликости поезије из машине

Настанак компјутерске поезије, као врсте сигналистичког стварања, пресудно је повезан са развојем нових технологија и информацијских система високоурбанизованог друштва. Пре него што су приступили коришћењу компјутера у песничком стварању, идеја о ангажовању машине у игри, лингвистици и уметности прошла је историјски пут од беспоговорног и одушевљеног прихватања до сумње и оспоравања. У формализовању игре шаха начињен је извештајан помак, али је потпуни промашај забележен у веома скупом експерименту с аутоматизованим превођењем. Антони Етингер израдио је 1954. механички речник преноса основног значења са једног језика на други¹⁰, али машина никако није могла да реконструише контекст нити да се избори с двосмисленим реченицама. Први покушаји да се компјутер ангажује у вербалној уметности учињени су 1959, да би зна-

10 *Beitraege zur Sprachunde und Informations Verarbeitung*, Vol. 1, Heft 2, Munich, 1963, p. 18.

чајнији резултати били остварени 1966. године; тада Г. Штикл у Немачкој, на Високој техничкој школи у Дармштату, производи стихове на основу лексичког материјала убаченог у програмирану машину.

Компјутерско сигналистичко стварање јавља се крајем шездесетих година двадесетог века. Мирољуб Тодоровић бележи да „сигнализам током 1969. године уводи машине као стваралачке инструменте”¹¹. Најзначајнији резултати у овој области остварени су током наредне деценије, када се сигналистичко песништво потврђује као пионирски експеримент у трагању за новим формулама поетског стварања у којима би се на складан начин прожимао говор уметника и научника – лудизам, интуиција и спонтаност, с једне стране, и формализам, рацио и систематичност, с друге.

Песничке експерименте на компјутеру родоначелник сигнализма интензивно врши 1969. године, а резултате предочава јавности на изложбама компјутерске поезије. Наредне године појавиће се збирка компјутерских стихова *Kyberno*, а затим следе две књиге у којима је заступљена ова врста сигналистичког песништва¹². Овде треба придодати и књи-

11 *Кораци*, Крагујевац, 1–2, 1976, стр. 12.

12 *Наравно млеко њламен њчела*, Ниш, 1972, и *Алиол*, Београд, 1980.

По нашој оцени најбољу компјутерску поезију Мирољуб Тодоровић је остварио у збирци (поеми) *Наравно млеко њламен њчела*. Поред језичке варијанте у поеми је дата и машинска визуелна поезија. Поједине од тих песама објављене су у бројним иностраним антологијама неоавангардне (конкретне и визуелне) поезије, од којих посебно истичемо

гу *Форѿран* (1972), ручно израђену у 47 примерака, чије странице чине перфорисане компјутерске картице, која уводи читаоца у простор програмирања и интерпретације података у садејству са машином. У збирци *Алгол*, коју Микеле Перфети сматра кључном сигналистичком књигом¹³, Тодоровић је објавио песничке радове настале између 1967. и 1971. године, међу којима и најзначајнија остварења компјутерске поезије. У том периоду песник је у низу радова демонстрирао могућности коришћења компјутера у поетске сврхе отварајући нове, неслућене просторе језичке креације.

До посусталости у компјутерском експериментисању, како на плану песничког тако и ликовног, филмског и других уметничких медија долази истом седамдесетих година. Разлози стваралачке осеке у овој врсти песничког експериментисања су колико концепцијске толико естетичке природе (ограниченост техничких медија у погледу продубљивања стваралачких концепата, немогућност потпуног стапања уметничког и научног дискурса и др.).

У оквиру сигнализма компјутерска поезија представља најрадикалнији раскид са семантичношћу као једном од кључних ознака традиционалног песничког исказа. Посредством машине песнички текст се конституише као самосвојна структура која је аутономна

антологије Клауса Петера Денкера *Text-Bilder Visuelle Poesie International* (Келн, 1972) и Алена Ридела *Typewriter Art* (Лондон, 1975).

13 Микеле Перфети, „Алгол – кључна књига сигнализма”, у зборнику *Сигнализам у свешћу*, Београд, 1984, стр. 48.

у односу на људско поимање „смисла”. Поетика компјутерског песништва темељи се на помирењу рационалистичког становишта, израженог у програмирању и управљању језичким материјалом, које је препуштено машини, и индивидуалног избора из лексичког фонда природног језика, који врши уметник.

Песничке „фигуре” у овој врсти стваралаштва премијерно се налазе у положају који одређује теорија вероватноће. Непрозираности поетског дела прилази се прецизним инструментаријем математике и кибернетике; поетски језик, који живи од вишесмислености и сугестивних вредности, подвргава се техничко-рутинском аспекту и конвенцијама утврђеним још у прелиминарним разматрањима. У поезији су, као што је познато, битни и секундарни смислови, које машина не може да искаже. Рачунар не прави разлику између денотативног и конотативног¹⁴ значења речи; ову дистинкцију често не чине ни речници природних језика. Упркос овим и другим недостацима, математичко моделовање песничког материјала није узалудан посао. Симулацијама на рачунару песнички реквизити доводе се у раније неслућене контексте, чиме се разоткривају неизбеж-

14 По Цветану Тодорову, денотацију чини прва или основна функција неке речи односно предмета; било која друга функција има конотативни карактер (Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 117). *Оксфордски филозофски речник* Сајмона Блекбурна одређује денотацију неког термина (Нови Сад, 1999, стр. 209) као „објект на који он указује”. Конотацији овај речник даје апстрактно значење; оно је „услов на основу чега се нешто издваја као денотирано од стране термина”.

ни „рутински видови” поетског исказа и помаже сагледавање дубоко скривене архитектуре текста. Број контекста које комбинаториком ствара рачунар знатно је већи од броја елемената који се комбинују. Или, казано језиком математике, пребројив скуп речи и група речи даје неограничену (непребројиву) понуду поетских значења. У комбинаторној разногласности рачунара збива се судар (поетски) неизрецивог са (научно) објашњивим; из те дијалектике рађа се основа за ново разумевање текста, друкчије од свих које пружају раније познати књижевно-теоријски поступци.

Довођење поезије у близину математике и, потом, истраживање песничких вредности нумеричким резултатима, отворено је сучелило особености песничког и научног језика. Али, математичко моделовање није смањило радозналост за ново и неоткривено. Румунски математичар Соломон Маркус, који је у проучавање књижевности увео теорију скупова и топологију, тврди да наука здружена с поезијом чак увећава човеково чуђење пред непознатим, „преносећи га са тла религије на тле рационалног сазнања”¹⁵. Математика, по овом истраживачу, има довољно логике да би могла сагледати унутрашњу логику лирске поезије, и довољно „лудила” да не би заостајала за оним неизрецивим у песништву.

Компјутерско песничко стварање у сигнализму заснива се на следећим основним методама: (1) на

¹⁵ Соломон Маркус, *Математичка поезија*, Београд, 1974, стр. 49.

експерименту чији је циљ да се открију нове форме песничког исказа, (2) на спајању песничког језика и модерних техничких медија и (3) на мултипликацији истих стваралачких идеја у различитим формама песничког изражавања (визуелно, звучно, и сл.). Отуда је објашњиво што се коришћење културне машине модерног времена у процесу уметничке креације не ограничава само на поље песничког, већ се шири и на друге врсте уметничког изражавања – пре свега на сликарство, филм и музику.

У својим есејистичким радовима Мирољуб Тодоровић је прецизно оцртао релацију уметник – машина, која је парадигматична за овај вид песничког стварања. Битно је напоменути да Тодоровић већ од почетка прави јасну дистинкцију између ствараоца и машине, која је само оруђе, „инструмент” за реализацију уметникових замисли и идеја. Тодоровић ће на првом месту подвући да као „стваралачки инструменти” машине „инспиришу уметника на рад”, а затим „често и реализују уметникову идеју”¹⁶. Очито је да уметник „сарађује” са машином, али да битне одреднице уметничког чина, као што су песничка инспирација и песничка идеја, припадају човеку, а не рачунару. Ово је важно нагласити с обзиром на то да се у традиционалном тумачењу ове врсте поезије компјутер најчешће поистовећује са уметником/аутором, што је у почетној фази компјутерског стваралаштва изазивало далекосежне неспоразуме. Читав сигналистички покрет био је од појединих тумача

¹⁶ *Кораци*, стр. 12.

изједначаваан са компјутерском поезијом. Наравно, ни „креативност” компјутера не може се сасвим занемарити, будући да се и сам Тодоровић у дефинисању компјутерског стварања позива на научна становишта о сличности људске интуиције и генератора случајних бројева који се користе у програмирању и реализацији компјутерске поезије. Поједини критичари у том смислу посебно указују на „хибридни” карактер ове врсте поезије и благовремено подсећају, попут Остоје Кисића¹⁷, да ни уз помоћ компјутера *йоезију неће сви йисаџи*. По његовом мишљењу, компјутер не треба стављати у први план приликом разматрања домета ове врсте песништва, јер је он само „једно од средстава за рад” (Мајаковски је оловку називао таквим средством).

Однос песник – компјутер у процесу настајања компјутерске поезије постао је предмет многих теоријских спорења, при чему се једна од крајњих конвенци изражавала у становишту да компјутер у овој врсти песничког стварања замењује песника. Тај однос се додатно усложњава када се у поменути релацију уведе још један „посредник” – програмер, који такође може рачунати на „ауторство” компјутерског песничког артефакта. Неоспорно је, наиме, да се без његове „асистенције” песникове идеје не би могле реализовати у компјутерској обради. Међутим, реч је о симплификованом становишту које губи из вида

17 Остоја Кисић, „Наша компјутерска поезија”, у зборнику *Сиџнализам: аванџардни сџваралачки йокреџи*, Београд, 1984, стр. 14. Видети и блог Остоје Кисића Рани сџнализам, <http://ranisignalizam.blogspot.com/>

да компјутер не „ствара” песму већ само преузима једну фазу у њеном настанку и, у том смислу, има сараднички статус у односу на аутора.

У суштини, цео проблем долази отуда што уметник у настајању компјутерске поезије не влада целином процеса, већ у једном његовом делу компјутер „одлучује” независно од песника; могло би се рећи да је, што је удео одлучивања програмера и машине мањи, компјутерско уметничко дело све ближе универзалном смислу песништва у коме је људска димензија незамењива. Утолико је и песник као стваралац аутентичнији. Бавећи се критички овим питањима, Јулијан Корнхаузер је указао на извориште наведених проблема и на њихове теоријске и практичне последице¹⁸. Корнхаузерова полазишта представљају добру основу да се поједина питања у овом комплексу на задовољавајући начин разреше. Овај научник креће од чињенице да се фаза кад песник у процесу настанка компјутерске песме уноси „сиров материјал” у машину, без јасног увида шта ће добити након компјутерске обраде, може упоредити са ситуацијом у којој традиционални песник, пре него што приступи писању песме, носи „у глави” основну идеју и невербализоване слике и мисли. Овде је битно указати да и у традиционалном песничком поступку стваралац на почетку нема јасно сазнање о томе какав ће облик коначно добити његова замисао, и да ли ће се уопште реализовати као текст. Иако у процесу настанка

18 Јулијан Корнхаузер, *Сиџнализам: сџјска неоаванџарџа*, Ниш, 1998, стр. 106.

компјутерске песме машина и програмер завршавају сав посао око трансформације сировог материјала у одређен песнички исказ, песник је тај који одлучује о његовом коначном облику, а помоћ компјутера и програмера може се схватити као фактор убрзања процеса песничке креације. Као и код покушаја да се (у надреалиста) „аутоматским писањем” забележи стање спонтаног функционисања духа, ослобођеног стега разума и логичког мишљења, и овде је ауторова селекција неизбежна претпоставка сваке – па и машинске – комуникације. Најзад, не сме се изгубити из вида важна чињеница да је у овој врсти песничког стварања изузетно присутан фактор креативне игре, што је у складу са основама неоавангардне поетике, у којој лудистички моменат представља једно од темељних стваралачких начела.

Посебну пажњу компјутерској поезији посветио је Живан Живковић у својој књизи *Сијнализам – ѿнеза, ѿоеѿиика и умеѿничка ѿракса* (1994). Према његовим речима „у часу када се појавила, компјутерска сигналистичка поезија најавила је преокрет у даљем ‘третману’ језика као основног медијума песме и, на одређен начин, била тачка до које је сезао сигналистички експеримент у/на језику”. С друге стране, закључује Живковић, ова поезија је означила почетак неспоразума које ће имати сигналисти (посебно Мирољуб Тодоровић, који је једини од њих ‘писао’ у ‘сарадњи’ са електронским уређајем) са српском критичком мишљу поткрај шесте и почетком седме деценије.

Критичари су најрадикалније оспоравали сигнализам као нову стваралачку праксу управо у области компјутерске поезије, доводећи у питање саму онтолошку основу овог вида песничког стварања. Уместо промишљања песничког исказа и начина на који изражава властиту поруку или естетичку димензију, у многим, традиционалистичким приступима, кључно је било питање да ли се машина може појавити у улози песничког „субјекта” и да ли такво стварање може имати статус поезије, што је у рецепцијском смислу било крајње непродуктивно. Појављивање компјутерских песама Мирољуба Тодоровића пратила су жестока оспоравања – при чему се катастрофички наговештавало да оно представља „смрт човекову”, да открива стваралачку немоћ песника и да као такво нема стваралачку будућност. Ели Финци, угледни критичар и утицајни јавни радник, запитао се у *Полиѿици*, поводом Тодоровићевих експеримената на рачунарским машинама, куда иде човечанство и „шта ће бити са исконским људским вредностима?”¹⁹ Наравно, без дубље елаборације и са становишта које је традиционалистичко, али доминантно у култури овог времена. На тај начин, ван критичког видокруга је остајало управо оно што је најважније у свакој врсти песничког рада, па и компјутерског – сам предмет стварања, уметнички артефакт.

Снажна и, могло би се рећи, очекивана подршка (мада на неочекиваном месту) стигла је од ста-

19 Ели Финци, „Поезија из машине”, *Полиѿиика*, 21. март 1970.

рог авангардисте Душана Матића. Сусрет поезије с електроником Матић је ставио у сасвим позитиван контекст, похваливши експерименте с компјутерима М. Тодоровића и младих песника окупљених око часописа *Сиџнал*. „Они су дотакли до јуче узвишене и чедне идеале, досад увек заштићене самоћом свеће која гори у мрачној ноћи на столу, над којим је нагнут песник”, казао је Матић 1971. у Српској академији наука, у приступној беседи поводом избора за редовног члана. Фрагменте ове беседе пренели су *Полиџика* и *Књижевне новине*, а у целини је објављена у *Сиоменици САНУ*²⁰.

За боље разумевање стваралачког метода у компјутерској поезији ваља напоменути да он није тако једнозначан како су га доживљавали многи критичари ове поезије. Наиме, битно је разумети да песник у овој врсти стварања није „искључен” из уметничког процеса и да се његово учешће исказује на разним

20 Матић је у приступној беседи испричао и догађај из Женева, у коју је често одлазио. Један високо књижевно образовани скуп имао је да одговори на питање која је од двеју песама, приказаних на формулару, лепша, а затим да именује писца. Скуп се брзо сложио око лепше – то је била управо она песма коју је произвела електронска машина названа поетичним именом Калиопа. Мањи број учесника овог необичног опита открио је да је она друга песма била дело Пола Елијара... „Био је то испит поезије пред електронском машином”, додао је Матић, подсетивши да не треба ићи у Женеву јер у непосредној близини, усред Београда, мала група сигналистичких песника користи најновије техничке изуме приликом писања својих песама (*Сиоменица у часић новоизабраних чланова САНУ*, књига 55, Београд, 1972, стр. 79).

нивоима креативности. Сигналисти су назначили 6 метода прављења компјутерске поезије у којима се појављују различити видови сарадње песника и машине. Најближа је „чистој” компјутерској поезији (1) варијанта у којој песма настаје као компјутерска творевина без завршне интервенције аутора. Насупрот овој методи стоје песме (2) у којима је уметникова интервенција присутна у мањем или већем обиму. За две врсте компјутерских песама је карактеристично да настају тако што се на компјутерском језичком продукту врши (3) ванмашинска математичка креација, или (4) песничка креација. У првобитној фази компјутерског песничког стварања Мирољуб Тодоровић²¹ је у ову област укључивао и (5) пермутациону поезију, која настаје убацивањем читавих реченица и делова реченица у електронски рачунар и (6) компјутерску визуелну (летристичку) поезију.

Основно је, међутим, да у процесу настајања компјутерске песме, који се заснива на повезивању улаза (*input*) и излаза (*output*), на „улазу” стоји песник који компјутер „снабдева” фонемама, одређеним речима, синтагмама или целим реченицама, од којих машина, према одређеном програму, реализује уметничко дело. У том смислу, поједини теоретичари се залажу за израз *стваралачки синојсис*, а не *програм*, како би релативизовали учинак машине у настанку песме. „Материјал” који песник убацује у компјутер (језички знакови, речи, синтагме и реченице) није изабран

21 М. Тодоровић, *Куберно*, стр. 11. Погледати и сајт Мирољуба Тодоровића <http://www.miroljubtodorovic.com/>

случајно, али се учинак алеаторних фактора јавља у процесу компјутерске реализације.

Однос према добијеном материјалу успоставља се према једном од шест модела који су наведени у класификацији метода (подврста) компјутерског песничког стварања. Добијени продукт песник може у тој форми прихватити као довршено дело – реализовати га без било каквих накнадних интервенција – модел (1), или може, према моделу (2) извршити на њему мање или веће интервенције. Ипак, најчешће се у пракси јавља модел (4), када текст из компјутера постаје својеврсни предлог за песничку креацију. Та врста песничке интервенције на компјутерском „делу” оставља песнику практично неограничен простор за слободу властите имагинације, иако се и у том процесу стваралац ослања на „математичке игре песничке свести”. Показује се, наиме, да се песничка имагинација у процесу стварања компјутерске песме и сама, у знатној мери, прилагођава „логици” машине, што се очитовало у неприхватању устаљених језичких норми као и постулата уобичајеног логичког мишљења. С друге стране, „посткомпјутерска фаза рада на песмама указује на потребу заустављања или кочења хиперпродукције”²², то јест на улогу песника који ће, с обзиром на готово неограничене могућности компјутерског комбиновања и продуковања, извршити и ограничити избор понуђених реализација.

Број песама у којима је учинак компјутера доминантан, а песникове интервенције сведене на мини-

22 О. Кисић, *Наша компјутерска поезија*, стр. 15.

мум, скроман је. У знаку „чистог” компјутерског рукописа – дакле, без икаквих ауторских интервенција – јесу Тодоровићеве песме „Само као свиња”²³ и „С резанцима свакако”²⁴. Прва песма представља скуп исказа сложених у форми стихова којима недостаје логичка и синтаксичка устројеност:

*йољойривредно сйичийе
йамо йамо
кажем на йржиийу
једна чейка йолицају
удица али гишем
удица одумирање
јесам ли људождер
йудер нису
кувам у цркви
из шексийра из шексийра
ойрезно људождер
удица али гишем
једна чейка сео сам
сйособностй али ко
мој језик али ко
само као свиња*

Песму одликује потпуна асемантичност, а на вербалном нивоу, поред одсуства елемената логичности, нарушене су и граматичке норме – на пример, у стиховима: „једна четка голицају”, „једна четка сео

23 М. Тодоровић, *Kyberno*, стр. 21.

24 М. Тодоровић, *Алјол*, стр. 117.

сам”, „способност али ко” и др. Поједини стихови задовољавају основне лингвистичке и логичке захтеве, али ни они не доприносе успостављању кохеренције на нивоу целог исказа. На поетске атрибуте текста упућују његове формалне одлике као што је доследно придржавање метричке вредности стихова, где се најчешће јављају шестерац и осмерац као доминантни стихови нашег традиционалног песништва.

На поетску структуру у овом тексту, насталом од сто кодованих речи, упућују и разне врсте језичких понављања и звучних фигура којима се скреће пажња на сам језик, на оно што чини „тело речи” а не њено значење: два пута се јавља стих „удица али дишем”, а затим и анафора („удица али дишем / удица одумирање”), епифора („способност али ко / мој језик али ко”), паралелизми („једна четка голицају” и „једна четка сео сам”) и сл. Дакле, текст задовољава неке од спољашњих одлика песничког говора, али се њихов смисао усложњава због одсуства граматике и логике говора, чиме се, у суштини, проблематизује смисао песничке форме уопште. Непостојање значењске интенције у тексту отвара неограничено поље смислова које конституише читалац – на пример, одређена логичка линија може се успоставити ако се седми стих у песми („јесам ли људождер”) издвоји као значењска окосница исказа. Овај стих се намеће својом граматичком коректношћу, реторичком формом и двосмисленошћу. Наредни стихови могу, очито, имати фигуративну и металитерарну конотацију, након чега се следећи стих „опрезно љу-

дождер” може читати као иронични одговор на реторички двосмислено интонирано питање „јесам ли људождер”. У том случају завршни стих песме, који је дат и у наслову („само као свиња”) добија значење саркастичне поенте којом се „канибалској” теми даје дубљи моралистички смисао. Али, с обзиром на то да машина није могла унети значењску интенцију у текст, пројектовање семантичког плана је сасвим препуштено читаоцу.

Компјутерска песма као „отворено дело”

За сагледавање могућих импликација компјутерског песничког стварања веома је занимљиво упоредити песму „Само као свиња” са песмом из исте књиге: „Квалификовани шарпланинац”²⁵, која је настала на сличној лексичкој подлози, али је у њеном тексту песник вршио знатније креативне интервенције. То се, пре свега, односи на поштовање граматичке форме, језичко „умивање” исказа, модификовање појединих синтагми и укључивање нових језичких конструкција:

*сйособностй је ийрайи
одрезаћу јој и украсйи
на клиници али дишем
оболеће и хлеб
змија на калемејдану*

25 М. Тодоровић, *Kyberno*, стр. 22.

али гишем и волим
не само у ауџиобусу
јесам ли лајао
кажем и њошћојим
кажем нисам
(прва строфа)

Као што се види, проходност кроз текст ове песме је знатно побољшана; придржавање елементарних синтаксичких правила допринело је да се у песми може пратити одређени смисао из кога се наслућује интенционалност бар у рудиментарном виду. Али, оно што је нарочито видљиво односи се на присуство лирског субјекта, који има свој кохерентан лик, за разлику од прве песме у којој је песнички субјект – иако се оглашава у првом лицу – крајње безобличан, као и сам песнички говор.

Разлика између „чистог” и „дорађеног” компјутерског текста види се када се упоређи друга строфа песме „Квалификовани шарпланинац” („пољопри- вредно кувам / на клиници лаје ми / окрвављен у лову / квалификован шарпланинац / када хоће каже / јесам ли одумро / голицају ме дижи се / волим бити људождер / ја идем не странцу / наравно да га истерам”) и почетак песме „Само као свиња”. Оба фрагмента почињу истом речју, и у једном и у другом је очито одступање од стандардног говора, али учинак случајног повезивања речи је у песми „Само као свиња” знатно израженији него у „Квалификованом шарпланинцу”. Детаљнијом анализом у другој пе-

сми би се могла, бар у најелементарнијем виду, реконструисати одређена значењска интенција, што је у првој унапред искључено. Дакле, у песмама у којима су вршене одређене ауторске интервенције, дистанца у односу на стандардни песнички израз није онако радикална као у „чистој” компјутерској песми.

Компјутерска поема „С резанцима свакако” представља најобимније дело „чисте” компјутерске поезије. У уводу је М. Тодоровић посведочио да су „песме (варијанте)” објављене „без интервенција [у књизи погрешно одштампано „инвенција” уместо „интервенција”, што не узимамо као повод за јевтино психологизирање, прим. М. П.], онако како их је машина фабриковала”²⁶. Песма доноси исцрпан каталог комбинација одређених речи и синтагми чије је укупно значење – релативизација свих значења. Довољно је погледати варијанте у којима се јавља насловни израз „с резанцима свакако” па видети како се међу њима поред дистинкција, претежно јављају плеонастични односи или потирање („с резанцима желео бих”, „с резанцима свакако”, „с резанцима смирује”, „с резанцима летоваћу”, „с резанцима не заборавите”, „с резанцима не желим”). На тај начин, песме овог типа, у суштини, симулирају комуникацијску ситуацију високоразвијеног информацијског друштва – мноштво елемената, заправо, потиरे могућност истинске поруке и тако оцртава беспомоћност реципијента у окружењу савремених медија.

²⁶ М. Тодоровић, *Алиол*, стр. 119.

Наравно, у оквиру поеме (циклуса) „С резанцима свакако” јављају се и варијанте семантичког текста које се издвајају метафоричком вредношћу („без камате време је”), необичношћу слике („оргуљаш на ражњу”, „за зиму на ражњу”, „шетаћу на ражњу”), а највише лудичком и хуморно-ироничном димензијом („добро измешати ваш хоби”, „у браку масну супу”). Због тога се компјутерске песме, нарочито оне које доносе читаве каталоге комбинацијских варијанти, у првом реду доживљавају као лудички пројект чије се значење исцрпљује у бескрајном разграновању смислова као очигледне демонстрације неограничених потенцијала језика.

Пример компјутерског поетског остварења у коме су вршене „мање интервенције” је песма „Перу своја копна” из збирке *Kyberno*. Сачињена од петнаест стихова, она показује како се песнички текст структурира као стиховни поредак чији се смисао не открива у значењу већ у неочекиваним везама међу речима и синтагмама („Перу своја копна прекасно обала / ... / убити зелен је ту кружницу зажарено / не шифра се од препелице људски / то им је као врепа пашће стићи”, итд.). Овде су речи задржале граматичке облике, али су синтаксичка правила и логичност исказа укинута. Поједини стихови могу добити некакав метафорички смисао – на пример, стих „Вилицом тражити да ли је олово”, могао би се појавити и у традиционалном модерном исказу, као што би се и стих „Прстима океани не брините гледам”, могао „осмислити” и вишезначно тумачити, ако би се разложио

и читао „Прстима / океани, не брините / гледам”. И у једном и у другом примеру реч је о случајној комбинацији којом се не нарушава основно правило структурирања компјутерске песме. Према томе, метафоричка носивост ових стихова представља само статистичку случајност и отуда у тексту има исти статус као и асемантичност – само потврђује основни стваралачки принцип.

Трагање за логичним значењем у компјутерској поезији је у супротности са основним комуникацијским принципом ове врсте песама јер се њихова суштина изражава, пре свега, у неочекиваности лексичких спојева.

Компјутерска поезија захтева сасвим нову позицију реципијента у односу на друге врсте песништва, па чак и оног које је настало у оквиру авангарде. Док неки видови надреалистичке поезије – такође засновани на случајној игри асоцијација – теже, ипак, успостављању тематске организације и конституисању предмета песничког исказа, дотле је компјутерска песма неповезан збир случајних језичких израза који су асемантични и нелогични. Читалац је доведен у ситуацију да сам одређује шта ће у песми тражити, и фактички споља конституише њено тематско поље и предмет. Он одбацује устаљену рецепцијску апаратуру и, заправо, од постојећих делова, чији је распоред случајан, реструктурише властиту песму. Тиме се читалац измешта из позиције пасивног конзумента и постаје, паралелно са машином, саучесник у стваралачком процесу.

Пољски слависта Јулијан Корнхаузер је на стиховима из збирке *Наравно млеко ѿламен ѿчела* показао како се компјутерске песме могу реконструисати из позиције читаоца. С обзиром на то да су испеване у слободном стиху, при чему се крај стиха и синтаксички завршетак реченице не поклапају, и њихова метричка структура, практично, такође је у знаку случајности. На тај начин, Корнхаузер је текст из књиге *Наравно млеко ѿламен ѿчела*, који гласи: „На прагу острва / дете извор / трчим неуморан / трчим мртав / постојим проћи ће / таласи реч / на прагу мртав / север раскомадани / прекасно змију / глад отварам”, прочитао у следећем облику: „На прагу острва дете / извор трчим / неуморан трчим / мртав постојим / проћи ће таласи / реч на прагу / мртав север / раскомадани прекасно / змију глад отварам”²⁷. Корнхаузер напомиње да је то само једна од могућих варијанти тумачења, а да су сасвим легитимне и друге. По нашем осећању, други стих „дете извор”, који је у Корнхаузеровом читању темељно преструктуриран, могао би представљати кључну одредницу целе песме и отуда би такав приступ представљао основ за сасвим другачије читање. Битно је, међутим, да се компјутерски текст може читати као „отворено дело”, коме читалац даје коначни смисао.

Поступак својеврсне доградње компјутерске реализације може се видети на примерима Тодоровићевих песама „Дрвеће можда звони” и „Црвен је

и мртав човек” из збирке *Kyberno*. У песми „Дрвеће можда звони” подређеност законима машинског кодовања израженија је него у песми „Црвен је и мртав човек”. У другој песми поступак је слободнији, а ауторска интервенција присутнија.

Песма „Зима снег трчи коњ”²⁸ представља једну од парадигматичних компјутерских песничких творевина јер се у њој изражава сама бит овог поступка. Компјутерска обрада језичких знакова неслућено је проширила број лексичких комбинација, при чему се умножавањем могућих и релативизацијом стандардних значења стиже до својеврсног значењског апсолута и једне сасвим нове семиолошке ситуације. Тако се у поеми „Зима снег трчи коњ” четири лексеме варирају у чак 64 комбинације! Реч је о поступку „огољавања” значења како би се, према ауторској интенцији, стигло до „језгра језичког смисла”. Варирањем (пермутацијама) могуће је довести скоро до исцрпљења безбројних нијанси значења речи и појмова у различитим контекстима и спрези са другим (блиским или удаљеним) речима и појмовима. Истоветним поступком се, у овој књизи, продире до самог метафизичког предворја загонетке смрти у поеми „Узалуд леш жедан лежи”, која има укупно 30 строфа. Наводимо три карактеристичне строфе:

1.
УЗАЛУД УЗАЛУД
ЖЕДАН ЖЕДАН

²⁷ Јулијан Корнхаузер, „Стилистички приступ сигналистичкој поезији”, у зборнику *Сијнализам у свећу*, стр. 83.

²⁸ М. Тодоровић, *Алјол*, стр. 189.

ЛЕШ ЛЕЖИ
ЛЕЖИ ЛЕШ

15.
ЖЕДАН УЗАЛУД УЗАЛУД
ЖЕДАН УЗАЛУД ЛЕШ
ЖЕДАН УЗАЛУД ЖЕДАН
ЖЕДАН УЗАЛУД ЛЕЖИ

30.
ЛЕШ УЗАЛУД ЖЕДАН ЛЕЖИ
ЛЕШ УЗАЛУД ЛЕЖИ ЖЕДАН
ЛЕШ ЖЕДАН УЗАЛУД ЛЕЖИ
ЛЕШ ЖЕДАН ЛЕЖИ УЗАЛУД
ЛЕШ ЛЕЖИ УЗАЛУД ЖЕДАН
ЛЕШ ЛЕЖИ ЖЕДАН УЗАЛУД

У оквиру одређеног математичког модела и овако мали број унетих речи може, као што се види, донети невероватан број комбинација. Због методе математичког исцрпљивања спојева речи, у неким тумачењима ова се поезија назива и пермутационом; сам Тодоровић такође је две поеме у књизи *Алџол* именовао пермутационим. Од четири елемента, мењањем положаја и односа, могуће је сачинити поему са више стотина стихова необичне синтаксичко-интонационе структуре; применом опкорачења и употребом полустихова, чак и хиљаду. Овим поступком се, у срећнијим исходима, битно повећава „естетска ефикасност” новонасталих стихова. У обрнутим слу-

чајевима, безбројна понављања гуше вредност појединих језичких спрегова и ометају обећани силазак до самог језгра језика.

У целини гледано, компјутерска поезија представља пројекат крајње радикализације постојећих модела песничког стварања. Будући да се у процес настанка песме укључује машина, што повлачи за собом низ других последица, песник губи ореол демијурга и неприкосновеног творца песме. А то је нови корак у правцу унутрашње демократизације уметничког стварања и освајања нових нивоа поетске игре као стваралачког чина. Битно је промењена и позиција читаоца, који сада није тек само пасивни конзумент, већ уз посредовање компјутера постаје активни учесник у авантури текста, који може мењати и дограђивати по мери своје радозналости.

Компјутерско процесуирање песме, статистичка обрада, математички модели, разноврсност комбинација и серијско продуковање оштро дистанцирају компјутерску поезију у односу на стандардно песништво; то и јесте једно од могућих значења овог стварања – ослободити читаоца конвенција стандардног поимања стихова, покренути његове креативне потенцијале и учинити га ако не коаутором, а оно свакако активним саучесником у трагању за новим језиком и нестандартним семиолошким приступом, оним у коме је значење изгубило приоритет.

У компјутерској поезији резултати игре са машиним нарочито се очитују у синтаксичкој равни песничког исказа, где се нормираним облицима уређења

реченице противставља једна нова, слободна (случајна) синтакса песничког језика. Њено шокантно дејство треба да пробуди успаване језичке потенцијале код читаоца који ће директно искусити да језик није окоштали систем заробљен у непомерива правила. Компјутерска поезија на тај начин снажно фокусира проблем комуникативности у савременом свету, с обзиром на парадоксалност ситуације у којој се технологија масовних медија све више развија, а споразумевање постаје све униформније, једнозначније и празније. Могући смисао коришћења компјутера у песничком стварању је у томе да се унесе играчка димензија у ово подручје. Уместо што човек постаје привесак компјутера, лудичка природа сигналистичких експеримената доприноси неутрализацији дехуманизујућих аспеката у раду машине. Отуда су, ма како то чудно изгледало, у праву аутори који сматрају да коришћење компјутера у поетске сврхе, представља, у суштини, „критичко бекство од машина”²⁹.

Иако је наишла на негостољубив дочек, компјутерска поезија подстакла је далекосежна разматрања појма песничке уметности и путева њеног даљег развоја у условима сасвим извесног повећања ступња техничке остварљивости³⁰.

Новије, све савршеније генерације компјутера показују велике могућности које човек може да ис-

29 Даниел Далиган, „Сигнализам или крај комуникације”, у зборнику *Сијнализам у свейу*, стр. 53. Исто и на Пројекту Растко, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12815>

30 О експанзији дигиталне књижевности видети тематски блок у двоброју 6–7 *Књижевној иласника*, Београд, 2002.

користи, како у стварању књижевних, ликовних, музичких, тако и других уметничких творевина. У нашој, електронској епохи мењају се естетска значења уметничких дела као и норме традиционалних поетика. Компјутери и интернет омогућили су праву креативну експлозију несагледивих размера, поспешену такозваном „технолошком имажинацијом”³¹.

Нови стваралачки поступци што их је изнедрила електроника (компјутери) и њихова свеобухватна планетарна мрежа омогућили су у књижевности стварање хибридних хипертекстова и хипермедија који често у себи сједињују реч (језик), знак (слику), звук и гест. Елементе хипертекста налазимо већ у *Планети* (1965) Мирољуба Тодоровића, у одељку „Научна испитивања на Планети”, где се поред поезије, прозе, научних исказа налазе уклопљене и математичке формуле, алгебарске дефиниције и графикани, који заједно чине јединствену поетску целину. По нашем мишљењу и књига *Текстум* (1981), истог аутора, представља једну гигантску хипертекстуалну структуру у којој је испреплетен и умрежен велики број поетских (компјутерски текстови), прозних целина, есејистичких фрагмената и визуелних композиција. Слично је и са *Дневником сијнализма 1979–1983* (2012), чији је хипертекстуални модел више него очигледан³².

31 Владислава Гордић Петковић, *Виртуелна књижевност*, Београд, 2004, стр. 39.

32 Више о томе у есеју Јелене Марићевић „Facebook signalizam” на сајту <http://medjutim.org/pdf/5-15.pdf>

Овде ваља подсетити да се почетком 21. века у Америци рађају два књижевна правца, *фларф* и *концептуално писање*³³, код којих уочавамо бројне стваралачке методе и поступке промовисане и коришћене у сигнализму пре више деценија. То су преузимање готових текстова из штампе, медија, научних дела, политичких списа³⁴, затим реди-мејд (готова, нађена поезија), све до стварања поетских текстова путем компјутера, овог пута коришћењем интернет мреже³⁵.

Према речима шведске научнице Марије Енгберг, „дигитални поступци и песме су на прочељу културног тренутка који ће имати велики утицај на начин стварања и проучавања књижевности”. Анализирајући, у својој докторској дисертацији, англофону дигиталну књижевност, Енгбергова устврђује да се компјутерска поезија перманентно развија и шири, а да је „истраживање домета уметности у доба нових медија тек на почетку”³⁶.

Као што се могло видети из овог нашег излагања, трагање за новим формама, облицима и језицима књижевног изражавања и писање компјутерске поезије у нашем сигнализму започела су пре више

33 Мирољуб Тодоровић концептуално писање одређује знатно раније. Видети „Концептуално песништво” у књизи *Ка извору ствари*, Београд, 1995, стр. 34–35.

34 Видети Тодоровићеве збирке *Киберно*, 1970, *Свиња је одличан иливач*, 1971, *Чорба од мозга* и друге.

35 Више у онлајн часопису Агон на http://www.agoncasopis.com/Broj_17/o%20poeziji/2.Vladimir%20Stojnic.html

36 Види Engberg: “Born Digital: Writing Poetry in the Age of New Media ...”

од четири деценије; незаобилазним стваралачким резултатима она трају и надаље, као уметност сло-жених, мултипликованих и многоструких система приказивања, изражавања и конструисања унутар отвореног и често нестабилног интерактивног простора.

Трендови у актуелној уметничкој продукцији, посебно искуства филма, телевизије, радија и позоришта, указују на све значајнију улогу компјутера у њој. Иако ће, како упозоравају поједини критичари, и сами појмови „људског” и „машинског” у будућности имати другачије значење у односу на данашње, не постоје ризици да поезија буде сасвим потиснута техничко-рутинским аспектима. Компјутери могу бити самосталнији и савршенији, али не толико да сами себи пишу програме и испостављају песничке задатке. Језик је искључиви атрибут живих бића који човек не дели са машином коју је произвео и којој даје инструкције; само ће људска јединка и у игри математичких модела моћи да препозна евентуалну лепоту, као и да буде тумач континуалне бесконачности значења неког исказа, чак и када је он машинским путем спрегнут у синтагматски облик.

Немерљива вредност (песничког) исказа увек ће имати предност над мерљивом вредношћу (машинског) поретка. Зато ће писање песама и у будућности остати еминентно људска делатност.

Summary

This paper investigates the effect of computer poetry as an extremely experimental category of signalist poetic creativity where – having included the computing machine, and by automatic shrinkage of linguistic, visual and audio elements into new syntagmatic forms – textual solutions are achieved primarily by laws of statistics. Although it encountered an inhospitable reception, and caused very harsh reactions of the traditional criticism, M. Todorovic's computing signalist poetry actuated far-reaching considerations of the notion of poetic art and ways of its further development, indicating alternative understanding of the mere notions of "human" and "machine". In M. Todorovic's works resulting from cooperation and playfulness (not confrontation!) with computers, the results are especially manifested in the syntax field of poetic expression, where standardized shapes of verse disposition are confronted by a new, and free (coincidental) syntax of poetic language. At first shocking, the effects of such poetic product are supposed to stir hidden and sleeping linguistic potentials in the reader, who will directly experience that language is not an ossified system trapped in unbreakable rules. In conclusion, the author reminds that in the future, despite the fact that computers will be even more perfect and individual, only a human individual will be able to recognize an eventual beauty in a game of mathematical models, and be the interpreter of a continuous infinity of significance of a statement – even if composed by a machine into a syntagmatic form.

Keywords: signalism, art, technique, informatics, poetic machine, open work, mathematical poetics.

Јелена Марићевић

ШАТРО СИГНАЛИЗАЦИЈА

(Кино читање *Шайро йрича* и романа *Боли ме блајбинјер* Мирољуба Тодоровића)

Авангардни и неоавангардни покрети и гласила која су обележила њихове уметничке доприносе били су углавном кратког века. Сигнализам је српски (југословенски) неоавангардни стваралачки покрет, који може да се подичи континуираним опстојавањем и стваралачком делатношћу и код нас¹ и у свету. До назива (термина) сигнализам, оснивач и теоретичар овог покрета, Мирољуб Тодоровић, дошао је 1968, радећи на другом манифесту: *Манифесту сиџнализма (Regulae poesis)*, изводећи га из латинске речи *signum* – знак.² Придруживши се сигнализму, Јарослав Супек изнео је своје виђење појма сигнализам, разликујући га од знака: „Сигнал, не ‘знак’. ‘Знак’ је пасивнији у односу на константно од/давање себе и околине [...] давање на знање неком (осталима) да

1 Мада, „средином седамдесетих година наша традиционалистичка критика, углавном, ћутањем игнорише сигнализам” (Miroљub Todorović, „Tokovi signalizma”, u knj. *Vreme neoavangarde*, Altera, Beograd, 2012, 65).

2 *Исјео*, 46.

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 и човек и универзум".³ Но, због чега нам је потребан овакав увод? На шта желимо да сигнализујемо? Како сигналистичка уметност рачуна са стварношћу и како је блиска животу⁴, покушаћемо да на примерима Тодоровићевих *Шайро њрича*⁵ и шатро романа *Боли ме блајбинјер*⁶ у 150 жвака и 50 слика, укажемо и на филмску стварност на коју у извесном смислу могу сигнализирати ова дела.

Лајтмотивски се у сликама, или визуелним песмама Мирољуба Тодоровића провлачи мотив ока/очију. Његове књиге, иначе, остварују са читаоцем визуелно-вербалну комуникацију, баш као што и филмови комуницирају са публиком. Занимљиво је да мотив ока/очију,⁷ који се јавља у различитим видовима Тодоровићевих визуелних остварења, може

3 *Истѿо*, 63.

4 Уп. *истѿо*, 35.

5 Мирољуб Тодоровић, *Шайро њриче*, СКЗ, Београд, 2007.

6 Мирољуб Тодоровић, *Боли ме блајбинјер*, Просвета, Београд, 2009.

7 Уз одељак „Типус је био мутан” из романа *Боли ме блајбинјер*, стоји слика на којој хода мала црна силуета човека, иза кога је велики екран са главом мушкарца са тамним наочарима; њему су, дакле, очи скривене, али он види све друге, конкретно – црну силуету која хода. Човек са тамним наочарима може нас асоциирати на Великог Брата из романа 1984. Џорџа Орвела, по којем је, иначе, снимљен и истоимени филм.

имати додирних тачака са поетиком кино-ока, из футуристичког филма *Човек са камером* Дзига Вертова из 1929, а која остварује нову визију урбаног света помоћу оптичких и монтажних трикова.⁸ Сlike (визуелне песме) о којима размишљамо, конкретно, читањем *Шайро њрича* и романа *Боли ме блајбинјер*, кореспондирају са текстом и визуелно се уклапају у целину којој припадају, иако се могу наћи и у неким другим делима, али у комбинацији са другачијим текстом. Овако посматрано, оне фигурирају као монтажни трикови који имају довољан семантички потенцијал да се прилагоде сваком новом контексту у који их уметник постави.

Шатро проза наставља се на традицију шатро поезије коју негује Мирољуб Тодоровић. Шатровачки представља вид бунта према стандардном говору. И наратор и ликови *Шайро њрича* и романа *Боли ме блајбинјер* својеврсни су бунтовници чија се делатност углавном своди на задовољење свих видова телесних потреба, а чији се разговори именују „жвакама”. У филмовима са којима бисмо могли поредити прозу Мирољуба Тодоровића – *Млад и здрав као ружа* (1971) Јована Јовановића и *Дечко који обећава* (1981) Милоша Радивојевића, протагонисти – Стеван Николић Стив (Драган Николић) и Слободан Милошевић (Александар Берчек) – оличење су побуне против друштва и породице, који спутавају појединца да оствари слободну вољу, па тако развије

8 Jovan Jovanović, *Uvod u filmsku umetnost, (Uvod v filmsko mišljenje)*, Ljubljana, 2008, 13.

сопствене таленте и потенцијале. Видови њихове побуне остварени су у слободном говору са примесама шатровачког, у криминалним радњама, те сексуалним експериментима.

Какво је то друштво, а самим тим и људи, против којих се млада индивидуа буну? Да ли и поменути филмови и Тодоровићева шатро проза, али и поезија,⁹ за позадину својих уметничких остварења узимају исти друштвени миље? „Свет о којем је реч јесте, без остатка, грађански свет. Зато су, без обзира што (генерално узевши) описују страдања младог човека у комунистичком режиму (или ‘социјалистичком друштву’), Радивојевићев филмови беспштедна критика грађанског као планетарне категорије етичког и психичког растакања, која себе непрекидно рефлектује у времену”.¹⁰ Како код Радивојевића, а и у Јовановићевом филму *Млад и здрав као ружа*, уз који бисмо поменули и филм *Изразићо ја* (1969), тако и у шатро прози, млади бунтовник је у сукобу са законом, полицијом, па тако и владајућим режимом и друштвеним поретком. Роман *Боли ме блајбинјер* завршава се одласком наратора у затвор: „Набаци конце, – дркнут кракати, набилдован муркан вадећи гвожђе – најзад си долијао, водимо те у драгстор”. Дечко који обећава, Слободан Милошевић, у „драгстору” је прошао најбезболније – отпремљен је кући по-

9 Шатро поезију Мирољуб Тодоровић писао је седамдесетих година, у време када су снимања филмских остварења „црног таласа” била у јеку.

10 Bogdan Tirnanić, „Idejna kritika spolovila”, u knjizi: *Crni talas*, Filmski centar, Beograd, 2006, 177.

сле разговора са инспектором, док је Стив агресивно испитиван и претучен.

Дечко који обећава је за Богдана Тирнанића значајан филмски допринос истраживању „феномена ‘деч(а)ка’”, који су били „отелотворење једне представе, слика једне технологије” [...] први кадар *Дечка који обећава*, ‘кадар без главе’ јесте *close-up* једне машине, касетофона; јунак се појављује тек касније, као ‘производ’. Отуда је побуњени Слободан само ‘утвара без стварности’, дечак који неће дораси до човека [...] Дечаци су, јасно, производ технологија, они нису личности, већ само лик у огледалу. Огледало је базични чинилац читаве ове феноменологије. Огледало само одсликава истину, огледало је привид, рефлекс, сенка стварности. Свет личности је иза огледала.”¹¹ Моменти посматрања у огледалу нису ретки ни у филму *Млад и здрав као ружа*, но више у светлу егцентричног самопотврђивања и самодопадљивости.

Посебно је, међутим, значајно како је свој однос према овој проблематици уметнички уобличио Мирољуб Тодоровић, инкорпорирајући визуелне песме са елементом огледала у своје приче и роман. На начин Стевана Николића, у огледалу се посматра и „шлагер риба” из „Воде из баљоза”, али и „цакан кулов” из истоименог поглавља. У овом контексту важна нам је и визуелна песма уз поглавље под називом „Ко у излогу”, која нам, у комбинацији са текстом, сугерише не само одраз и огледање у стаклу излога разних „добрих батака, великих сифона и масних гу-

11 *Истио*, 178-179.

зова”, већ и њихово одистинско постојање у излогу, с обзиром на то да се „камењарке” и „травестити” нуде као свеже месо у излогу некакве месаре. Сугестивно кореспондентна је и визуелна песма уз одељак „Одлепио”, која нам приказује одраз човека у огледалу које издужује његов лик. Чини се да се људска глава човека који је „одлепио” (полудео), у одразу заиста, и буквално одлепљује, као да је део од темена до средине носа прилепљен за остатак главе. На овај начин могућно је говорити о визуелизацији метафоричног језика, какав је у овом случају шатровачки (на примеру речи „одлепио”). Крај романа текстуално је одлазак наратора у „драгстор”, а најпосле, јесте слика човека у некаквом мноштву огледала. Можда нас ова слика може упутити на траг поништавања индивидуалности кроз клонирање одраза у огледалима. Индивидуа више није нико, јер све оно што је окружује само је одраз деперсонализованог и дереализованог „сопства” у коме се не препознаје. У филмовима Милоша Радивојевића секс је, као „мучна, понижавајућа делатност елемент поништавања, коме све друго тежи. Зато последњи кадар филма *Квар* [1978] главног јунака слика без главе – овај свет је празни пејзаж. Ваља знати да филм *Дечко који обећава* почиње на исти начин, кадром без главе”.¹²

Но, откуда овакав поглед на човека? Можда одговор треба тражити у „технологији која од личности производи приказе”,¹³ и не само приказе, већ их

претвара у својеврсне „машине”. Филм Милоша Радивојевића проблематизовао је претварање човека у машину¹⁴ кроз мотив касетофона у првом кадру, док се код Јована Јовановића и Мирољуба Тодоровића може говорити о претварању човека у аутомобил. У филмском остварењу *Млад и здрав као ружа*, Стеван Николић се, ипак, не претвара у машину, будући да има обрисе снажне индивидуе, која се у огледалу искључиво самопотврђује. За њега су жене – аутомобили који му служе за „возање”, што се директно може потврдити следећом његовом изјавом: „Са курвама треба као са колима – грубо и нежно, а онда јој кажеш – Мрш, курво, ја сам твој Бог!”, али и у тренуцима када коментаришући женско тело помиње добру каросерију.

Шайро ѝриче и *Боли ме блајбинјер* ефектни су примери како се шатровачком лексиком може створити утисак да смо у свету људи-машина, који: мисле чонтом, чују блатобранима, говоре кљуном, виде фаровима и трепћу жмигавцима, чије су задњице ауспуси, а мушки полни органи – акумулатори. Људи су, дакле, код Тодоровића – аутомобили, били они мушкарци или жене, за разлику од филма *Млад и свеж као ружа*. О претварању људи у машине сигнализују нам и визуелне песме, као што је она са корица *Шайро ѝрича* – иза поцепане фотографије (привида, одраза у објективу фото-апарата) неке жене, уоквирене брадом, зулуфима и косом (типичним за изглед мушкарца) у виду исечака из новина, помаља се ро-

14 Претварање човека у машину било је предмет размишљања још од 18. века. Сетимо се на пример Леметрове књиге *Човек машина*.

12 *Истио*, 178.

13 *Истио*, 178.

бот. У *Блајбинієру*, уз поглавље „Иде ми на ганглије” стоји и слика рачунара из чијег монитора вири људска рука која типка по тастатури. Човек је поистовећен са машином, а ради за машином, што би могло да сигнализује како ради на себи, а тако и сам себи „иде на ганглије”.

На градове машина у којима живимо сигнализују и слика саобраћајног колапса у облику фабричког димњака уз „Безвезно фанђосање” у *Блајбинієру*, али и посебно важна слика уз шатро причу „Фурам из Бегиша”, која је у облику ручног сата (сигнал за време у коме живимо), а представља панораму једног града са фотографијом змије рашчепљених чељусти. На питање зашто је слика града баш таква, један од одговора можемо пронаћи у поглављу „Мит мегалополиса” из књиге *Град у историји* Луиса Мамфорда: „Експанзивна привреда, усмерена искључиво на стицање профита, а не на задовољавање животних потреба, нужно ствара нову слику града: слику једног огромног ждрела које, под притиском сталне пропаганде и рекламе, гута плодове све јаче индустријске и пољопривредне производње [...] Тако та привреда производи сву силу аутомобила и фрижидера, али нема никаквог стимуланса да производи трајна уметничка дела, лепе вртове или чисто, непотрошачко слободно време.”¹⁵

Слика „огромног ждрела”, са којим Мамфорд пореди град, присутна је у визури Мирољуба Тодо-

ровића у виду змије рашчепљених чељусти. Град је, дакле, змијско ждрело.¹⁶ Ово запажање добија на значају када се постави у однос са сликом уз поглавље „Многе јајаре замајавају народ”, а са корица романа *Боли ме блајбинієр*, која представља човека са исплаженим змијским језиком. Значи ли то да у граду, великом змијском ждрелу, људи говоре језиком змија? Ако је тако, можда то значи да причају немаштиним језиком, можда да знају само да сикћу, па се права комуникација не може због таквог „шума” ни остварити. Значи ли то да је шатро проза Мирољуба Тодоровића сигнал и за међуљудско отуђење и неспоразум, ако људи већ нису више хумана бића, већ машине? Због тога, вероватно, људи из *Шатро љича* и *Блајбинієра* не размењују осећања и духовне вредности већ размењују новац¹⁷ као једину вредност и воде испразне, „шатро” разговоре.

У потрошачком друштву и речи су потрошне, и после њих мало тога остаје. Не случајно, у шатро прози прича има следеће синониме: жвака и испљувак. Како се жвакаћа гума жваће тек да би се жвакала, тј. не гута се, нема вредност (какву има храна), тако и читаоци, условно речено, треба да прожваћу Тодоровићеве „жваке” и „исплуну” их на крају. У

16 Песник Новица Тадић у збирци *Ждрело* (1981) град види на сличан начин. То можемо потврдити песмом под називом „Призивање ноћи”, која почиње овако: „У Граду у великом вражјем Ждрелу”.

17 Као пример, навели бисмо следећу слику уз „Вашке с кама-том” из *Блајбинієра* – глобус, свет, који или се врти око пара или се ништа људско не види од новчаница.

15 Luis Mamford, „Mit megalopolisa”, u knjizi: *Grad u istoriji*, prev. Vladimir Ivir, Book i Marso, Novi Beograd, 2006, 580-581.

свему томе, треба, међутим, рачунати са још једним аспектом. Ради се, наиме, о вредности „испљувака”. Вредност жвака зависи од тога колико је читалац дуго жвакао и колико је шећера (вредности) прогутао од те „жваке”. И овај се рад, у том смислу, може назвати „испљувком” свих жвака, што из романа *Боли ме блајбинџер*, то и из *Шайро љрича*. Стога је вредност шатро прозе на завидном нивоу, с обзиром на то да „шатро жваке” Мирољуба Тодоровића нису потрошне, већ увек спремне за поновна жвакања. Начињене су да трају, да буду, како је Јарослав Сукек рекао, сигнал – константнији и дужи од знака, и то такав да му нема краја. У нешто другачијем смислу, филм *Млад и здрав као ружа* нема краја, на шта сигнализује Стивова реченица: „Ја сам ваша [гангстерска] будућност! Чао!” и назнака: *NO END, NO HAPPYEND*. Дечко који обећава, најпосле, разбија главом огледало, што је својеврстан сигнал да живимо у „апокалиптично време”, како каже Александар Петровић.¹⁸

Јелена Марићевић

„ВРЕМЕНСКЕ ЛИНИЈЕ” СИГНАЛИЗМА: ФЕЈСБУК СИГНАЛИЗАМ



„Ако човек употребљава само речи, нико му не верује.”

Књија љромене Ји Ђинџи

(Из *Дневника сиџнализма 1979–1983*, Мирољуб Тодоровић; Тардис, Београд, 2012, стр. 335)

„Ми смо сви експресионисте. Ми сви узимамо стварност за средство свог стварања”, узвикнуо је Станислав Винавер на почетку свог програмског те-

¹⁸ В. Tirnanić, *nav. delo*, 179.

кста „Манифест експресионистичке школе” (1920).¹ Сутра – сви смо ми сигналисти, а само корак даље – фејсбук сигналисти! Свакодневна делања на фејсбуку (или другим друштвеним мрежама) вид су стварања сваког корисника мреже, а да је притом лична стварност средство тог „стварања”, почев од фотографија, преко преписке на чету или преко инбокса, дељења занимљивих информација, новости, савета, рецепата, цитата, омиљене музике, мисли, дешавања у животу; дељења апликација за игрице, квизове и упитнике; наравно, у складу са укусом, интересовањима, и још понечим. У том „још понечему” лежи једна битна разлика између свих фејсбук сигнала и оних фејсбук сигнала у чијем „стварању” се назире потенцијална уметничка вредност створеног.

Читањем недавно објављеног *Дневника сиџнализма 1979–1983*,² Мирољуба Тодоровића, који би неком

1 „Манифест експресионистичке школе” први пут је објављен у наставцима у часопису Прогрес, Београд, I/ 1920, 114, 22. IX, стр. 2–3; 115, 23. IX, стр. 2–3; 116, 24. IX, стр. 2–3; 124, 17. X, стр. 2–3; 126, 19. X, стр. 2–3; 130, 23. X, стр. 2–3. Први пут у целости је објављен као део књиге *Громобран свемира*, Београд, Свесловенска књижара М. Ј. Стефановића и друга, 1921, стр. 3–28. Ми смо се позвали на најновије издање – 3. том *Дела Сиџанислава Винавера – Чардак ни на небу ни на зељи*, (Службени гласник, Београд, 2012), књигу чији први одељак, „Нови путеви”, отпочиње овим манифестом, а цитат је са стр. 9.

2 Одломци из сигналистичких дневника објављивани су и раније, било у периодици или у виду мањих целина. Да поменемо само *Торбу од врбовој љрућа* (Тардис, Београд, 2010), *Дневник 1985* – сепарат (Нишки културни центар, Ниш,

читалачком оку можда и лично на „папазјанију”,³ стиче се, донекле, утисак листања нечије тзв. „временске линије” на фејсбук профилу. Попуњавање „временске линије” може бити аналогно некадашњем вођењу дневника, али не у класичном смислу, већ дневника који наликује сигналистичком дневнику Мирољуба Тодоровића. Иако, разуме се, постоје разлике између сигналистичког дневника и „временске линије”, оне се најдиректније односе на стваралачки медиј – „временска линија”, наиме, може функционисати само на интернету, брже се деле занимљиви садржаји између пријатеља, постоји преобиље садржаја, рачуна се и на аспект аудио записа (хартија, ипак, ћути сем када се листа, згужва, поцепа или исече, не би ли се евентуално начинио какав сигналистички колаж или визуелна песма), а треба имати у виду и временски тренутак: 1979–1983, када фејсбук није постојао (мада

2012). Сви наводи биће према издању *Дневник сиџнализма 1979–1983*, Тардис, Београд, 2012. уз број стране.

3 Испред дневничких записа из 1982. године стоје два цитата. Један је Витгенштајнов, други Гомбровичев. Реч „папазјанија” односи се на цитат Гомбровича: „[...] Јер мој дневник је папазјанија и готово свака реченица служи неколицини богова одједном” (стр. 191), а како ли је то кореспондентно са мотом *Дневника 1985* (Ниш, 2012): „Живот је порок неког бога који остаје скривен” – Готфрид Бен (стр. 112)? Свака реченица осликава део живота онога који записује дневник, она служи неколицини богова одједном: служи им – удовољава, посвећује им се, поистовећује се потенцијално са њима, чини да богови уживају тим служењем? Уједно може задобити обресе порока тог невидљивог бога; бог види свој порок, али питање је да ли порок (живот) не види коме служи!

рачунари јесу, па и сигналистичка компјутерска поезија).

Сигнализам је, сходно томе, из данашње перспективе антиципирао еру интернет умрежавања и то на примеру дневничких сигналистичких записа (али и умрежености између мејл артиста), кореспондентних „временској линији” фејсбука. Фејсбук статус може бити цитат – *Дневник сиџнализма* баштини обиље цитата о којима вреди размишљати („Think about Signalism”); може бити аутоцитат (неко промовише своју уметничку реч или мисао, ма каква била), а Мирољуб Тодоровић записује у дневник стихове из каснијих песничких збирки *Злајно руно*⁴ и *Љубавник нејојоде*,⁵ али и нпр. песму која припада жанру нађене поезије – „Две пеге на курцу”⁶

4 Нолит, Београд, 2006.

5 Повеља, Краљево, 2009.

6 „Међу папирима случајно натрапам на ову песму која припада жанру нађене поезије. Песма је настала (нађена) вероватно половином седамдесетих, а можда и раније, и не би смела да се изгуби у овој гомили: свезака, фасцикли и хартије која ме затрпава. Зато добија привилегију да уђе у Дневник” (стр. 559). Пренето на функционисање фејсбука – у мору фејсбук садржаја на почетној страни, аналогној мору папира и фасцикли, заиста човека свашта уме да затрпа. Међутим, селекцију може извршити сам корисник увођењем тзв. „звездица пријатеља” и искључивањем неких садржаја које нема намеру да прати. Може, надаље, доћи до још једне недаће; да и звани и незвани фејсбук пријатељи затрпавају „временску линију” (не)пожељним садржајима, но администратори су и то регулисали у виду опције закључавања „зида” или „временске линије”.



Слика 1: „Размишљајте о сигнализму”, разгледница

У виду вести на „почетној страни” фејсбук профила, може се појавити актуелност из сфере моде, политике, дешавања у свету и сл. уколико сте „лајковали” неку интернет страницу (магазина, политичке штампе, ре-цимо) на којој се налазе садржаји који вас интересују.⁷ На овом месту треба указати на сигналистичке дневничке записе о „природним маскама за лице” (стр. 82), те „правилима шминкања” у виду исечка из новина с нацртаним амебоидним оком и цветом (стр. 635),⁸ или вести из *Политике* од, примера ради, 15. јуна 1982. када су се Аргентинци предали на Фокландским острвима (стр. 360–361). Можда би се могло помислити да

7 Узмимо за пример Женски кутак: http://www.zenskikutak.rs/lifestyle/18487_Mamini-saveti-koje-treba-poslusati!.html (приступљено свим садржајима на интернету: 23. 5. 2013) са информацијама о томе како се треба нашминкати, шта носити ове сезоне итд.

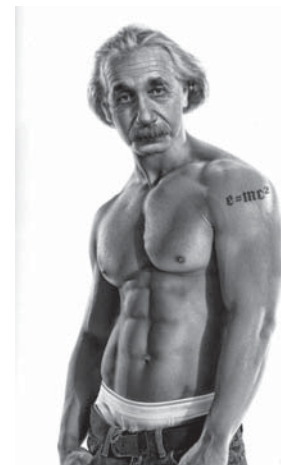
8 Ево и једне странице коју је аутор овог текста „лајковао”, и пронашао вест на „почетној страни”: <http://sml.rs/sminka.html>

се бар у *Дневнику сиџнализма* неће наићи на рекламе, огласе, но није тако. Истакла бих брачну понуду: „Изразита црнка, 176/36, лепе спољашњости, факултетски образована са станом у Београду, без обавеза, осећајна, жели упознати слободног човека, факултетски образованог, озбиљног и згодног. Шифра: Писати опширно” (стр. 304), те обавештење Благоја Кнежевића да уграђује „МИНИ пластично-жељезне РОЛЕТНЕ” (стр. 306). А ево и неких реклама са „временске линије” аутора овог текста: „Гаранција против целулита – apoteka-beograd.com – удружење дерматолога клинички потврдило деловање серума које топи масноћу” или рекламе за сладолед: „Максимално уживање – frikom.rs – Да ли си забавна? Интригантна? Страствена? МАХИМО [мисли се на сладолед] је прави избор за тебе”...

Прича о „временској линији” у контексту *Дневника сиџнализма* могла би се гранати у још неким правцима: као што постоје могућности за прихватање апликација, те играње игрица, тестова, квизова преко фејсбук налога, тако можете и читајући дневник Мирољуба Тодоровића да урадите неки тест (нпр. „Колико сте хладнокрвни?” стр. 292) или упитник (какав је саставио Марсел Пруст, стр. 288). Преписка на фејсбуку врши се преко инбокса и чет-ћаскања, док су и у Тодоровићев дневник уврштена писма (нпр. писмо Денису Понижу, стр. 110; Јарославу Супеку, Ранку Игрићу, стр. 133), наравно не сва, као што ни један фејсбук корисник не би помишљао на то да чита или чува сва своја „дописивања”.

Видели смо, постоје сличности, постоје разлике, а најважнија – питање уметничке вредности. Није

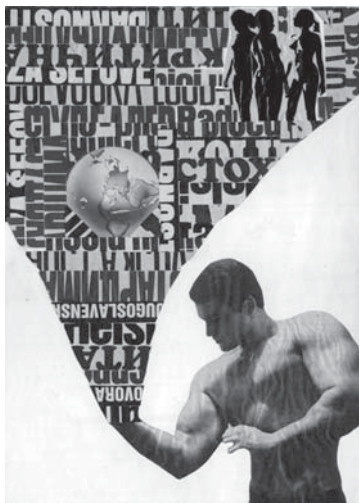
сваки фејсбук корисник уметник, нити је свака „временска линија” вредна размишљања. Постоје неке фејсбук странице које треба поменути, као и сајтови са којих се најчешће деле садржаји на фејсбуку (да поменемо најпопуларнији код нас – vukajlija.com). Стога би вредело назначити садржаје од уметничке вредности који би се могли укотвити у мисаоност сигналистичке поетике. Кренули бисмо од почетака сигнализма, који се првобитно називао сциентизам (1959), те увођења нових тонова примерених електронској и технолошкој цивилизацији. „Ајнштајнова теорија релативитета проглашава се за највећу поему модерног доба испевану у славу човека, а основна математичка формула те теорије $E=mc^2$, означена је као врхунска метафора”⁹ Погледајмо следећу слику:



Слика 2: фејсбук страница “Art, ctrl, del”
(www.facebook.com/ArtCtrlDel)

9 Мирољуб Тодоровић, „Токови сигнализма”, у књизи: *Време неоавангарде*, Алтера, Београд, 2012, стр. 25.

Чини се, заправо, као да би ова фотографија могла бити сигналистичка визуелна песма¹⁰ – при том, алудира директно на метафору „ $E=mc^2$ ” и то у обличју тетоваже; у складу је донекле са поменутом брачном понудом из *Дневника сиџнализма* (стр. 304), а од значаја у овом контексту је и чувена Тодоровићева визуелна песма:



Слика 3:

www.art-anima.com/v/2021-miroljub-todorovic-apeiron

10 „Посебно место у лепези сигналистичких истраживања заузима и гестуелна поезија [...] Тело постаје вишезначни комуникативни медиј [...] Продором у Италију, почетком прошле деценије, конкретна поезија добија другачије облике, отвара се смелија димензија употребом технике колажа, све више се искључује реч, па и слово из песме и постепено издваја нова, паралелна авангардна дисциплина – визуелна поезија (poesia visiva)”: Мирољуб Тодоровић, „Песничка авангарда”, у књ. *Време неоавангарде*, стр. 13.

Слика бр. 2 и слика бр. 3 биле би примери добре кореспонденције, која омогућава спровођење основног сигналистичког апела: „Размишљајте о сигнализму”. Размишљањем, дакле процесом који траје и омогућава низање различитих питања – неговање тела, спрам неговања духа; мотивација за вежбање (физички и мисаони напор) тела и духа, специфичности духа времена, планетарни (универзални) феномени, питање уметности, науке и технике...

Симптоматичних размишљања имали смо и поводом следеће две слике:



Слика 4: www.facebook.com/SundjerBob.page



Слика 5:

<http://mtodorovic2.blogspot.com/2007/06/visual-poetry-vp-1990.html>

У овом случају, сугестивнија је и подстицајнија за размишљање сигналистичка визуелна песма јер размишљање нуди више могућих мисаоних рукаваца (за разлику од експлицитније слике бр. 4 која рачуна са одвећ задатим коментаром): да ли је у питању екран телевизора или рачунара или се ради о наковњу који се обрушава са неба? Да ли се гестом скривања лица желео прикрити идентитет човека са слике бр. 5? Може ли се говорити о надреалној атмосфери сигналистичке песме, итд.? Да ли је виртуелни свет компјутера свет који замењује стварност, прети да је претвори у надреалност и смрска одлику идентитета – лик, и то лик који не мора да буде буквалан приказ лица, већ и духа? Можемо ли говорити

о фејсбук профилима и стварности фејсбука као све-присутним 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?

„На хипу се вријеме врти / један хип је све до смрти“, познати су стихови из поеме *Сузе сина размејноја* барокног песника Ивана Гундулића. Уметност би била та која непролазношћу одолева смрти – ловећи будућност, корак-два и више испред, а ипак у складу са духом времена. Сигнализам, кроз традицију и иновацију, кроз експеримент и улогу модернизације опстојава и манифестује се као актуелан. Стога бисмо за крај преиначили Гундулићеве стихове у ове, сигналистичке: „На прсту се Земља врти / један прст је све до окидача“:



Слика 6: визуелна песма „Планетарна комуникација“, корице на књизи: Мирољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*, Алтера, Београд, 2012.

ТАМНИ ВИЛАЈЕТ ОД ВРБОВОГ ПРУЋА: ПРЕПИСКА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

„На сајму књига у Франкфурту појавила су се Шилерова сабрана дела у 42 тома од чега је само преписка штампана у 12 томова. Интересовање издавача за преписку славних књижевника је толико велико да се појавило и 50 томова Гетеових писама као и 15 томова писама који су упућени овом немачком великану. Прошли век је, изгледа, био много више мејлартистички него овај наш у коме се мејл арт као уметност родила.”

(Мирољуб Тодоровић, *Дневник* 1985 (5. новембар 1985), сепарат, Унус Мундус, Ниш, 2012, 257)

„Миливоје [Павловић] свратио до Министарства. Писаће за ‘Политику’ чланак о царини која својом бирократском тупошћу онемогућава нормалну циркулацију књига и часописа између наших и страних културних институција. Десило се недавно, да је неке пошиљке упућене из иностранства Народној библиотеци и библиотеци Академије наука, царина задржала а онда продала као стару хартију. Никакве интервенције и позивања на међународне конвенције не помажу.”

(Мирољуб Тодоровић, *Дневник сиџнализма* 1979–1983 (11. децембар 1981), Тардис, Београд, 2012, 176)

Опште одлике преписке Мирољуба Тодоровића

Не бисмо смели да се усудимо и помислимо колико би томова евентуалних сабраних дела Мирољуба Тодоровића, „праоца сиџнализма”¹ могла заузети његова преписка, нити како би се то уопште могло приредити, без обзира на Тодоровићеву педантну брижљивост о рукописима и документима. Није толико реч о обиљу грађе, колико о једном сложенијем питању. Ради се, наиме, о писмима, пошиљкама, или, чак, препричаним писмима која се могу прочитати у *Дневницима сиџнализма*. С једне стране, сва преписка у дневницима саставни је и неодвојиви део те целине, или „папазјаније”, у којој „готово свака реченица служи неколицини богова” како каже Гомбрович.² Управо зато што свака реченица или мини-целина у дневнику служи неколицини богова, тако и писмо, као мини-целина у оквиру веће целине – дневника,

1 Потписник ове опаске („праотац сиџнализма”) јесте Славко Матковић, руководилац ликовне групе БОШ + БОШ из Суботице. На дописници од 16. августа 1975. године, војник Матковић (ВП 2005-1, 43260 Крижевци), иначе, захваљује се на примљеним каталозима, часопису *Дело*, пита да ли ће бити још *Сиџнала* (мисли се на сиџналистичку ревију), те помиње сиџналистички стрип. Копије Матковићеве дописнице могу се наћи у: М. Тодоровић, *Из сиџналистичкој документационој центри* 1 [рукописна грађа] [преписка Мирољуба Тодоровића], Сигнал, Београд, 1999. (Библиотека Матице српске: Сигнатура: МТ 787)

2 Мото за дневничке записе из 1982. је: „Јер мој Дневник је папазјанија и готово свака реченица служи неколицини богова” (М. Тодоровић, *Дневник сиџнализма* 1979–1983, 191)

служи неколицини богова, тј. посматра се и као самосталан и као несамосталан жанр, али и добија на својој целовитости у контексту белешки, коментара, или писама *Из сињалистичкој документационој ценџра 1*. Неке се посвете, штавише, могу читати као писамца: „Драги Мирољубе, наше пријатељство је такво и толико дуго траје да нам не смета ни евентуални ‘антагонизам’ клокотризма и сигнализма. Пријатељски, Аца Секулић. 10. 10. 1985. Београд.”³ Неки пут, можемо наићи на уједно и препричано и делимично цитирано писмо, са писмом у писму и песмом на крају, заједно са коментарима Мирољуба Тодоровића.

Такво је „подебеље писмо из Титограда од Буса Космикуса [*alias* Слободана Вукановића (1944)]. Шаље ми ‘сигналистичке песме Јована Дујовића’, како каже, сличне твојој ‘Свињи’ [мисли се на песничку књигу *Свиња је одличан њивач*, Просвета, Београд, 1971] и ‘Чорби’ [мисли се на песничку књигу *Чорба од мозја*, Запис, Београд, 1982]. На крају под П. С. ‘Ако правиш избор имај и Дујовића у виду’. Јован испод Буса дописује: ‘Стари друже, бјеше ли, (или тек долази), наше вријеме? Чујем о твојим подвизима, али како се не намећем већ пишем, па ако вриједи неће пропасти, не јављам се ни Теби, а могао би помоћи. Ти види што је ово. Имам разноврсне поезије и добро сам је изучио, али Слобо рече да те овим утњавим. Ради

3 Посвета се налази у књизи песама Аце Секулића – *Ово вам је за оно* (Књижевне новине, Београд, 1985), а може се прочитати међу сигналистичким дневничким белешкама од 13. октобра 1985 (*Дневник 1985*, 236).

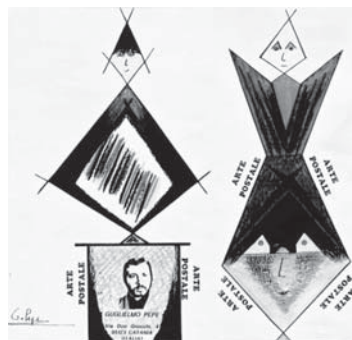
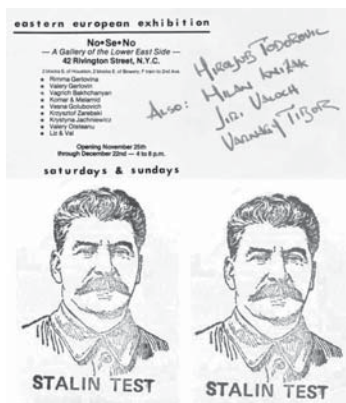
што мислиш да треба. Срдачно, Јован Дујовић’. Јову знам још из Ниша, пре двадесет и пет година, када је завршавао угоститељску школу, или можда већ био келнер у неком од нишких ресторана где смо се често састајали и ћаскали о литератури. Објављивали смо заједно прве песме у нишким ‘Гледиштима’. Јово је већ тада био ћелав иначе округле главе, сензуалних усана, насмешен, доброћудан момак^[4]. После је нестао из Ниша, обрео се у Титограду у ‘Побједи’ као новинар, објавио књигу песама, књигу прича и једну романирану биографију. Не много за сада већ четрдесетшестогодишњака (рођен 1937). Рукопис који шаље ‘Земља земљу лијечи’ заиста је сигналистички у стилу нађене (готове, *ready made*) поезије [...] Живе гомноваље: ‘Је ли огањ у главу / нека скупи / живе гомноваље / и нека истуче / и привије / на вратне жиле / у доста пута / пребољеће’ Браво Јово! Ти си први црногорски сигналиста”⁵

Чини се да је Мирољуб Тодоровић ради прегледности и лакшег разлучивања битног од небитног у

4 Занимљива су опажања Мирољуба Тодоровића и његови описи изгледа различитих људи. Не може се рећи да су тек произвољни. Из описа Јована Дујовића следи да је доброћудан момак, а из упечатљивог описа Данила Киша суптилна мисао да му „ружноћа” некако „лепо, интелектуално стоји”: „У одељењу за жиро рачуне Беобанке у Коларчевој сусретнем се са Данилом Кишом. Богзна како се љубазно поздравимо и док чекамо у реду, пред шалтером разменимо пар реченица. Омршавео, готово се потпуно осушио и још више поружнео, с тим што њему та ‘ружноћа’ некако лепо, интелектуално стоји” (*Дневник сињализма 1979–1983*, 73).

5 М. Тодоровић, *Дневник сињализма 1979–1983*, 616–617.

документацији посезао за оваквим редукцијама, какву смо навели. У неким случајевима само је стављена напомена да одређена пошиљка постоји: „Из Мајами Бича поново се писмом јавља колекционар конкретне и визуелне поезије Марвин Сакнер [Marvin Sackner]. Мораћу коначно нешто да му одговорим”, или: „Писмо Џејн Браун [Jane Brown]. Шаље ми и мејл упитник Гезе Пернецког [Geza Perneczky]”.⁶ Када је, пак, реч о неким позивима или *postcard*-поздравима који су за Тодоровића од посебног значаја, било интимног, било естетског, у сигналистичким дневницима дате су копије оригиналних докумената, као што су, примера ради, следеће две – прва је уз дневничке белешке од 6. децембра 1984, друга представља „Arte Verticale Postale”, Гуљелма Пепеа (Guglielmo Pepe) из Катаније уз белешке од 11. јуна 1989:



6 Мирољуб Тодоровић, *Дневник сиџализма 2: 1984–1989*, [електронски извор], доступан у Универзитетској библиотеци *Свешозар Марковић*, Београд, под сигнатуром: М ПБ27 442.

Проблеми класификације

Поред комплексног питања систематизације сигналистичке епистоларне грађе, било да се ради о *Дневницима сиџализма*, или рукописима *Из сиџалистичкој документационој центри 1*, може бити од значаја и оно што је Мирољуб Тодоровић записивао у дневнике, а поводом преписки других писаца; затим – цитати туђих писама, све што се тиче мејл арта, те званична писма од институција попут Окружног привредног суда, Удружења књижевника Србије, Музеја савремене уметности, Уметничког павиљона „Џвијета Зузорић” и сл. Из свега наведеног не треба изоставити ни имејл роман М. Т. Вида (*alias* Мирољуба Тодоровића) – *Тек што сам отворио пошту* (Феникс, Београд, 2000), који, поред преписке која чини наративну окосницу романа, садржи и Велимирово (*alter ego* Мирољуба Тодоровића) писмо против напада НАТО-а на Југославију,⁷ као и

7 Ево одломка из тог писма: „Песници, уметници, нетворкери! Драги пријатељи, у тренутку када сам припремао нови број Интернационалне ревије ‘Сигнал’, моју земљу су почеле да засипају бомбе НАТО криминалаца. Гину недужни људи, деца, руше се наше куће, фабрике, цркве, културни споменици [...] Пишем поезију већ педесет година [...] Веровао сам у човека, у човечанство, у хуманизам. Моја визија уметности била је интернационална – планетарна уметност. Сада, после убилачких авиона из САД, Велике Британије, Француске, Канаде, Италије, Немачке, Шпаније, Белгије, Холандије и Турске, морам да се запитам да ли још увек могу да верујем у то у шта сам веровао [...]” И заиста, године 1999. нема већег бола за планетарну уметност, ако погледамо позиве које је

црнотуморна писма⁸ која су 1999. године кружила Србијом. Од посебног је, најпосле, значаја то што се сигнал употребљава као синоним за писмо: „Стално ми стижу сигнали од Марике, Вује, Лалине Маје, Верочке”,⁹ док се у књизи *Chinese erotism* (Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1983) могу пронаћи и пошिल्ке умрлима.

Није тешко закључити да је епистоларна грађа толико разнородна да је треба макар условно по-

Мирољуб Тодоровић, осамдесетих година двадесетог столећа, добијао из читавог света (да поменемо само Мексико, САД, Португал, Шпанију...), преписку са именима попут следећих: Петер Урбан (Немачка), Дагмар Буркхарт (Немачка), Јулијан Корнхаузер (Пољска), Пјер Гарније (Француска), Алиса Пармејани (Италија), Томас Екман (САД). Како Мирољуб Тодоровић каже у интервјуу „Ратни ‘Сигнал’” (*Токони неогавијарге*, Нолит, Београд, 2004, 84) јавио се велики број уметника, књижевника, нетворкера и културних радника. Њихова реаговања објављена су у 19–20. броју Интернационалне ревије *Сиџнал*.

8 Издајили бисмо одломак из најупечатљивијег: „Иначе, воде имамо довољно. Сваки пут кад пада киша, скупљамо је у буренце. Што се хране тиче, сада је пролеће па има нарциса. Јуче смо ручали дивну супу од домаћег врапца, барени баштенски коров са мајим филетима. Пили смо вино (неидентификованог порекла), а на крају смо се почастили колачем од нарциса са мало блата, уместо чоколаде [...] Јуче сам шетао градом. Ров Кнеза Михајла је пун људи. Била су и нека догађања у Теразиској рупи [...] Добро је што ноћу нису потребне светиљке јер све светли од оне треће атомске бомбе [...] Олгица ће са својим матурантима да иде на екскурзију. Вероватно ће ићи на Карабурму да гледају највећи кратер на Балкану” (*Тек шћо сам оћворила џошћу*, 53–55)

9 М. Т. Вид, *Тек шћо сам оћворила џошћу*, Феникс, Београд, 2000, 66.

делити на ону са уметничком, те ону са књижевнo-историјском вредношћу. Ова грађа, међутим, припадала би тзв. „кућној књижевности”, о којој се Мирољуб Тодоровић изјашњава у дневничком запису од 29. марта 1982: „Кућну књижевност, према неким теоретичарима, можемо поделити на ‘официјелну’: преписка, документи (тестаменти, завештања), споменари итд. и ‘неофицијелну’: дневници, исповести, белешке, зборници и колажи с различитим исечцима из новина и слично”.¹⁰ Ове се поделе, ипак, не можемо држати, будући да не рачуна са сигналистичким укрштајима. Преписка, наводно „официјелна кућна књижевност”, инкорпорирана у „неофицијелне” дневнике, престала је да буде „официјелна”, но, будући неретко сувише званична, хладно или непријатно интонирана,¹¹ једним делом задржа-

10 М. Тодоровић, *Дневник сиџнализма 1979–1983*, 285.

11 У званичну преписку убројали бисмо, примера ради, одбијеницу издавачке куће Просвета: „Врло ми је жао што и на овај начин морам да Вас известим о ономе што сте из новина већ сазнали: Ваша књига није уврштена у коначни састав едиције ‘Савремена поезија’ (1984) [...] једноставно нисмо имали ни могућности, ни храбрости, а ни довољно јаког сопственог уверења да међу шест расположивих наслова (две књиге су чекале од прошле године) уврстимо и Вашу која се, признаћете, по ексклузивности тешко може мерити са осталима... очекивао [сам] да ћете нам овом приликом понудити нешто ‘конвенционалније’” (*Дневник сиџнализма 2: 1984–1989*, електронско издање). Исто тако, издавачко предузеће Рад (Драган Лакићевић) пише да одбија књигу *Хороской* (*Пуцањ у јовно*), због великог броја понуђених рукописа (*Дневник сиџнализма 1979–1983*, 773). Ако имамо у виду пријатељско и духовито писмо Петера

ва „официјелност”. Затим и дневнички записи, као „неофицијелни”, постају „официјелни”, будући да се поједини делови из дневника, али и писама, могу препознати у објављеним чланцима, студијама, књигама Мирољуба Тодоровића. Тада дневничка грађа и преписка постају припрема за улазак у теоријски и књижевно-критички дискурс.

Примера ради, издвојили бисмо краћи чланак „Нова критичка методологија” (Живан Живковић, *Сињалистичка поезија Љубиши Јоцића*, Београд, Зборник радова Педагошке академије за образовање васпитача, посебан отисак, 1986).¹² У дневнику (16. фебруар 1986) може се овај чланак прочитати у целости уз објашњење: „На Живанову молбу пишем ову препоруку за његов есеј о Љубиши Јоцићу, за Зборник Педагошке академије где ће га објавити”. Посебно је, такође, значајно запазити да је један део чланака из књиге *Време неоавангарде* посвећен управо значај-

Урбана (Франкфурт, 15. 1. 1973), којим поручује Мирољубу Тодоровићу: „Да ли си приредио Говнарију? То збиља немој да бациш, него то ради! Сачекаћу ту ствар, пре тога нећу да направим избор из сабраних твојих дела да знаш” (*Из сињалистичкој документационој ценџира 1*, без пагинације), и сопствено мишљење о заиста вредном *Пуцању у јовно* (уп. Јелена Марићевић, „Пуцањ у читаоца”, *Лешојис Мајишце српске*, год. 188, књ. 489, св. 3, 2012, 472–478) и више је него јасно да када је реч о Уметности, нема места за „конвенционалности” или компромисе. П. С. Песничка књига под експлицитним насловом *Пуцањ у јовно*, објављена је тек 2001. године.

12 Чланак се може прочитати у књизи: Мирољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*, Алтера, Београд, 2012, 143–145.

ним кореспондентима Мирољуба Тодоровића. Поменули бисмо само неке наслове појединих чланака, будући да су информативни и у погледу садржине: „Julian Blaine и Doc(k)s”,¹³ „Др Дада Клаус Грох”,¹⁴ „Sarenco – Lotta Poetica – Factotum Art”,¹⁵ „Просторна поезија Pierre-a Garnier-a”,¹⁶ „Guillertmo Deisler (1940–1995)”,¹⁷ „Сигнализам и Марина Абрамовић”.

13 Чланак се налази у књизи *Време неоавангарде*, 150–152, а преписка Жилијена Блена и Мирољуба Тодоровића у *Дневнику сињализма 1979–1983*, на странама: 534, 564, 609.

14 Чланак се може прочитати у књизи *Време неоавангарде*, 152–154, а преписка Клауса Гроха и Мирољуба Тодоровића у *Дневнику сињализма 1979–1983*, на странама: 157, 187, 501; те *Дневнику 1985*, на страни 181. Када је већ реч о дадаизму, занимљиво је Расторферово (Jean Marc Rastorfer) писмо из Лозане, у коме Тодоровића назива „дадаколаборатором у мејл арту” (*Дневник сињализма 1979–1983*, 56).

15 Чланак се налази у књизи *Време неоавангарде*, 154–156, а Саренково писмо у *Дневнику 1985*, на страни 151.

16 Чланак се налази у књизи *Време неоавангарде*, 174–175, а писмо Пјера Гарнијеа у следећем облику у *Дневнику сињализма 1979–1983*, 448: „Писмо Пјера Гарнијеа кога су моји војвођански ‘острвљени пси’ изгледа смували да дође у Кањижу. У писму каже да ће крајем септембра бити у Новом Саду па би желео да се видимо”.

17 Чланак се налази у књизи *Време неоавангарде*, 175–176, а подаци о Дајзлеровом писму којим се захваљује на зборнику *Сињализам: авангардни стваралачки покрећ и шаље неколико „postcards” са визуелном поезијом у Дневнику сињализма 2: 1984–1989* (електронско издање), запис од 4. јула 1984. У чланку се, иначе, помиње и писмо из 1972.

Преписка Мирољуба Тодоровића са Марином Абрамовић (пример)

Последњи од наведених чланака најобимнији је и нема фусноту, што значи да би о њему вредело више писати. Мирољуб Тодоровић записује у чланку „Сигнализам и Марина Абрамовић”: „У свом обимном, помало исповедном писму од девет густо исписаних страна великог А4 формата, које ми је упутила из Загреба с пролећа 1971. године, где се налазила на постдипломским студијама у радионици Крсте Хегедушића, Марина ће описати учешће у сигналистичком покрету и изнети и образложити своје ставове везане за креативно деловање, идеје и ликовну поетику сигналазма”.¹⁸ Марина Абрамовић је усхићено писала о фрапантној вези између ње, слова и њеног сликарства, скицирала је везе између слике-поруке и слова-поруке; писала да ће од 200 цртежа изабрати 10 и изрезати у пластици, пожалила се на тешкоће које она и Зоран Поповић имају око дистрибуције Интернационалне ревије *Сиџнал* и рекла да је написала сценарио за *Сиџналистички црџани филм*, на чијој је реализацији тада радила са Зораном Поповићем и Дарком Шнајдером.

Писмо се налази међу рукописима *Из сиџналистичкој докуменџационој ценџира 1*, а поред овог, још једно је из 1971. године, два писма из 1972 (сва из Загреба) и једна разгледница из Инзбрука (Аустрија)

¹⁸ М. Тодоровић, „Сигнализам и Марина Абрамовић”, *Време неованџарџе*, 192.

следеће садржине: „Драги Мирољубе, стално те сањаам чим се вратим морам да те видим. Ја сам врло компликовано, али и ти си. Што ради беба? [Подвласчења су Марине Абрамовић, а поред речи „беба”, нацртана је беба умотана у пелене, са главом на јастуку и подсећа на лептира, чак и на сладолед.] Поздрави маму. Све вас воли Марина”.

У другом писму из 1971. године Марина Абрамовић је најавила свој долазак у Београд: 28. децембра 1971. С друге стране хартије нацртана су три пендрека са питањима: „Шта је ово? А ово? А ово??? Одговор: пендрек савијен од употребе”. Савијен пендрек је заправо у облику ћириличног слова „С”; можда је то била права „сигнализација” на „Хрватско прољеће” 1971 – „С” као почетно слово баш ћириличне речи „сигнализам”, „С” које имплицира силу („савијен од употребе”), али и „С” као слово, тј. имплицирана веза између уметнице (која је у средишту догађаја), слова и њеног сликарства, о чему је писала у првом писму.

Што се тиче писма из 1972. године, а које се односи на „пендрекизацију”, уметница пише да је тражила али није могла да пронађе ствари (визуелне песме) Мирољуба Тодоровића¹⁹ излагане на изложби пово-

¹⁹ Из писма се, иначе, не види да је Марина Абрамовић тражила визуелне песме Мирољуба Тодоровића. Захваљујући сопственој преписци са господином Тодоровићем, било је могућно схватити на шта се односе „ствари” које је уметница тражила. М. Тодоровић пристао је да учествује на Загребачким сусретима, будући да је желео да се види са француским уметником из Париза, Жан-Франсоаом Бори-

Ни последње писмо Марине Абрамовић од јуна/јула 1972. није најпријатније. Надахнуто писмо од девет густо исписаних страница почињало је веселим „ХЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕЕ ЕЈ ЈЕДАН МИРОЉУБЕ!”, а потом следи: „МИРОЉУБЕ МИРОЉУБЕ СРЕБРЕНКА СЕ УБИЛА САДА У ПЕТАК ЈЕ БИЛА САХРАНА ОНА ЈЕ ХТЕЛА ДА РАДИ ЗА СИГНАЛ ДАН ПРЕ СМРТИ ЈЕ БИЛА КОД МЕНЕ И ПОКАЗИВАЛА МИ ЈЕ НЕКЕ ЦРТЕЖЕ И МИСЛИМ САД ДА ОДЕМ КОД ЊЕНИХ ДА ТО УЗМЕМ И ДА ТИ ТО ОБЈАВИШ КАД БУДЕМ ДОШЛА У БЕОГРАД [...] ИНАЂЕ САМ ПРЕКЉУЧЕ БИЛА КОД БАШИЋЕВИЋА ОНИ СЕ ИНТЕРЕСУЈУ ЗА ТЕ ЗВУКОВЕ А БЕК^[20] ТЕБЕ ГРОЗНО ЦЕНИ И КАЖЕ ДА ЈЕ 73 ГОД. ГОДИНА СИГНАЛА У ЗАГРЕБУ / А ТИ У МЕЂУВРЕМЕНУ НЕМОЈ ДА ПАДАШ У НЕКЕ СУМЊИВЕ ДЕПРЕСИЈЕ / ИДИ НА МОРЕ СУНЂАЈ

20 „Бек” се односи на Божу Бека са којим је Тодоровић, такође био у кореспонденцији, поводом изложбе у Галерији савремене умјетности у Загребу (23. 12. 1973). Писмо се налази међу рукописима *Из сигналаистичкој документационој центр* 1.

Тајна бројева 11 и 13

Одређен број писама *Из сићалистичкој докუმентаціоној ценітра 1*, поред овог, односи се на излажење и сарадњу око Интернационалне ревије *Сићал*.²¹ Зоран Поповић (писмо од 22. јануара 1971)

21 Ревија *Сиџнал* излазила је испрва од 1970. до 1973. године. Дана 11. 7. 1973. Републичка заједница културе донела је одлуку да се ревији *Сиџнал* „услед недостатка средстава” не доделе средства. Као да је у питању некаква романтичарска урота, званично обавештење потписао је председник извршног одбора Ђура Јакшић (мада би песник Ђура Јакшић можда донео другачију одлуку). (Одлука се чува међу документима *Из сиџналистичкој документационој центри* 1). „Праоцу сигнализма” било је, узгред, стало до повезивања са традицијом. О томе најбоље сведочи писмо захвалности Љубомиру Симовићу, који је поменуо Змаја као „претечу сигнализма” (*Дневник сиџнализма 1979–1983*, 445–446). Ако се има у виду одлука Ђуре Јакшића, посебно је запрепашћујуће што 20. јануара 1982. године Мирољуб Тодоровић записује у дневник како „Универзитетска библиотека ‘Светозар Марковић’ жели да се претплати на 2 примерка часописа ‘Сигнал’ за 1982. годину!?” (*Дневник сиџнализма 1979–1983*, 215). Часопис је обновљен тек 1995. године, „са истоветном неоавангардном концепцијом и интернационалном ширином” (М. Тодоровић, *Токови неоавангарде*, 82).

пита се како ли изгледа часопис, честита на иницијативи и сл. Зоран Поповић, значајно је, помиње се и у надахнутом писму Марине Абрамовић, али је и на првој страни тог писма изведена следећа рачуница: „Марина / 13 / Зоран / 13 / 13+13 / 2 x 13”. Не бисмо знали шта би ова рачуница могла да значи, али бисмо могли да приметимо да у преписци Мирољуба Тодоровића фигурира и број 11, у посвети: „У другој књизи (‘Људи са четири прста’) од речи до речи стоји: ‘Све је *Сиџнал*, све је 11 тај фатални број. Не заборави то, пријатељу: у сигналистички покрет само што нисам ушао: биће то појачање; али сте и без мене јаки, најјачи, Мирољубе / *Срећна* 77, као и свака Нова / Миодраг Булатовић”.²² У сну од 10. марта

22 М. Тодоровић, *Дневник сиџнализма 1979-1983*, 261.

Наравно, за Булатовићев роман *Људи са четири прста* (1975), симболика броја 11 (али и свиње, те не треба у том смислу занемарити ни књигу Мирољуба Тодоровића *Свиња је одличан њивач* (1971)) од несумњивог је значаја. Примера ради, у збирци Матаругиних фосилних старица, најважнија је једанаеста; затим, да поменемо 11. људождерски аустријски пук, Тумбас је 11 гробаља дигао у ваздух, 11 је број Адамове прве жене, нероткиње Лилит, а поврх свега, 11. априла 1912. најстарија крмача из бечке гране Берширових – Росалија, опрасила је 11 прасади. Једанаесто (не тринаесто) прасе имало је међу очима бели цвет и звало се Јосефина. Мистичари су прорекли да ће се због Јужних Словена (наводних криваца за почетак Великог рата), сваке 11. године родити по једна Јосефина. Та се свиња на омраженој „висоравни”, наиме, најрадије хранила петим прстом – палцем десне руке, без кога се православци не могу прекрстити са три прста већ, хтели то или не, морају целом шаком као католици. Четворопрсти Милош Марковић, главни

1985. године, Тодоровић је, иначе, на папирићу забележио број 11, а човек који му је рекао да забележи неки број на папирић, обавестио га је да је изгубио хиљаду динара.²³

Ако кренемо за општом симболиком бројева 11 и 13, издвајају нам се бар два могућа пута. Први јесте посезање за *Речником симбола*, где се о броју 11 каже како се „верује да сперми треба једанаест дана како би стигла до циља и оплодила мајчино јаје. Дете које долази на свет добија једанаест божанских снага кроз једанаест отвора своје мајке”.²⁴ О броју 13 издвојили смо следеће: „тринаест је на неки начин кључ једне парцијалне и релативне целине. Зато га Р. Швалер тумачи као ‘стваралачку моћ, добру или злу’ [...] Тај број уопштено одговара поновном почињању [...] непрекидно гурање Сизифовог камена”.²⁵ Симболика бројева 11 и 13 коју смо истакли у извесном је смислу заједничка и броју 11 и броју 13, будући да имплицира рађање, стваралачку моћ, нови почетак или нови циклус (чак је посвета Миодрага Булатовића написана поводом Нове ’77. године), али највероватније уметничког дела или уметничког пројекта.

јунак овог Булатовићевог романа, требало је да Дракулине језовите наредбе изврши на врло симптоматичан датум: 10. на 11. април 1971. године. Није безначајно поменути, исту је годину обележило „Хрватско прољеће”.

23 М. Тодоровић, *Дневник 1985*, 141.

24 Ален Гербран, Жан Шевалије, *Речник симбола*, прев. Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Гордић, Stylos, Нови Сад, 2004, 319.

25 А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола*, 988–989.

И други пут нас води ка истом закључку, иако се преко њега долази путем зенитизма Бранка Ве Пољанског. Бранко Ве Пољански, на име, у натфантастичном веома брзом љубавном роману *77 самоубица* ([репринт] Нови Зенит, Ново Милошево, 1992) посебно издваја, болдира број 13, заједно са питањем „Како ћемо разорити свет?“, ради стварања новог света, који ће доћи 7. дана после спознања руже, након 11 минута одбројавања, после којих се „на свим континентима урушило по неколико Мортонових аероплана на 77 аеродрома. 77 телеса изишло је из тих аероплана у 77 градова. Седамдесетседморица необичних посетника били су **Он Никифор Мортон**“.²⁶ У 11. и последњој минути, уз „праск!“ на уснама Никифора Мортонa остао је „вокал аааа“, као сигнум новог почетка, а у тестаментарној песми на крају екскламативни поклич: „**Живот нам нови дајте!**“.²⁷ Симболика, или боље рећи – сигнализација бројева 11 и 13, може се рећи, суптилно повезује идеје историјске авангарде и неоавангарде, што би могло да стане и у првих неколико речи Булатовићеве посвете: „Све је ‘Сигнал’“.²⁸ Тако је, између осталог, Мирољуб Тодоровић и насловио овај одломак из дневника, који се као некакав вид „слике приче“ нашао и у књизи

26 Б. Ве Пољански, *77 самоубица*, 18–20. Сва болдирања су Б. Ве Пољанског.

27 Б. Ве Пољански, *77 самоубица*, 26.

28 „Све је ‘Сигнал’“, али може бити и „Све је само сигнал што ти види око“, као преиначење стиха „Све је само симбол што ти види око“ из песме Војислава Илића, „Клеон и његов ученик“.

Торба од врбовој пружа – крајике приче, снови, нађене приче, и слике приче (Тардис, Београд, 2009, 28).

Уместо закључка

Преписку Мирољуба Тодоровића назвали бисмо „тамним вилајетом од врбовог пружа“: ухватите ли се у коштац са њом – кајаћете се, не ухватите ли се – кајаћете се. Ако се прихватите овог посла, имаћете увек осећај тужног кајања јер не можете да пишете о свему, о сваком писму, о сваком драгуљу сигналистичке кореспонденције који се не уклапа у малени оквир прстена, тј. рада који пишете. Ако одустанете, имаћете осећај кукавичлука, неспремности за изазовније захвате, на шта тек нисмо могли пристати. Осећај туге, јер се под окриљем овог рада није нашло све оно што смо намеравали, сместили смо у симболику врбовог пружа: „изазива осећај туге [...] она је симбол цикличног обнављања“,²⁹ са жељом да у новом циклусу рада на сигналистичкој преписци обновимо постојећу „торбу“ новим „врбовим пружем“.

29 А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола*, 1064.

ДНЕВНИК СИГНАЛИЗМА 1979–1983.

или

THINK ABOUT SIGNALISM

Своју потребу да искаже оно што осећа и мисли у себи, о себи и о свету у којем живи човек обично решава писањем дневничких бележака. Поред све способности комуникације са другим, суштинска усамљеност чаура је у коју се судбински враћа. Иако у њој пребива, иако је каткад заштитнички угодна, у њој га чека низ непријатних суочавања са самим собом. Један од начина да се из ње изађе макар на кратко јесте покушај разоткривања који би речима или другим знаковним језиком могао, штавише требало би, да донесе жељена разрешења нелагодности, страхова и недоумица.

Дневник служи управо таквом отварању, он је својеврстан гамбит – жртвовање интиме да би се заузврат добила слобода; када га, из суштаствене потребе, пишу људи без жеље за истицањем добијамо исповести везане искључиво за испуњење потребе појединца. Дневник једног писца, међутим, укључује и висок степен амбиције, а да ли ће бити доступан јавности или забрањен за објављивање па чак можда у једном тренутку бити спаљен, зависи највише од двосеклог мача сујете самог аутора.

За нешто више од три године уназад, наша читалачка публика добила је неколико обимних дела дневничке прозе: *Дневник њисан ноћу* Густава Херлинга-Груђињског (Београд, Службени гласник, 2010, превод: Бисерка Рајчић), *Дневник* Витолда Гомбровича (Службени гласник, 2010, односно 2012, Београд, превод: Бисерка Рајчић, односно Петар Вујићић), *Дневник сиџнализма 1979–1983* Мирољуба Тодоровића (Тардис, Београд, 2012) и *Животи на леду II и III* – дневници од новембра 1955. до марта 1983, односно од марта до децембра 1983. Борислава Пекића (Београд, Службени гласник, 2013).

Било би погрешно све ове дневнике поредити; сваки је потпуно различит и сваки говори на свој начин о дневничком жанру чије су бескрајне могућности једном писцу стављене на располагање и које ће он искористити у зависности од сопствених преференција.

Херлинг-Груђињски је своје записе радио имајући на уму „потпуност” која је за њега била идеал дневника. Тако је ово дело историјско-политичко-културолошки документ који, обухватајући векове људске цивилизације док интимност аутора склања у други план, превазилази првобитни жанровски оквир и у најбољим, есејистичким пасажима досеже до граница метафизике.

Дневнику Груђињског донекле је супротан *Дневник* Витолда Гомбровича; обузет собом, бескрајно луцидан, болно искрен и према себи и другима, овај писац је створио једно од најбољих дела дневничке

врсте у прошлом веку пуштајући у ту „потпуност” Груђињског једно супериорно Ја, које себе колико воли толико и презире, које кроз сопствена превирања и мењања показује и своју слабост али и огромну креативну енергију.

Дневнички записи Борислава Пекића, пак, не би требало да буду занимљиви само читаоцима овог подручја: велики зналац Историје (са великим И), Пекић поседује безграничну способност уочавања њеног (пре)окретања и кроз ту призму гледа и свет око себе, али и самог себе, дајући својим забелешкама вредност документа, обогаћеног специфичном иронијом и духовитошћу.

За разлику од дневника ове тројице писаца, *Дневник сињализма 1979–1983* Мирољуба Тодоровића тематски је сасвим одређен: он је писан у кључу (и у духу) сигналистичког покрета, и тај дух и тај кључ би требало да буду једино релевантно мерило уметничког учинка и досега *Дневника*. Притом свесно треба занемарити једну пишчеву дневничку забелешку у којој сам сумња у делотворност писања овог штива –

„Чишав дан у дейресивном сшању. Веома озбиљно размишљао да йресшанем са вођењем ‘дневника’. Треба инштензивније и чешиће шисаши йоезију и фразиментше а не шубиши драшцено време на овај заморни деловодник”

– јер такви искази спадају у афективне изливе својствене непрекидним уметничким стваралачким несигурностима и недоумицама.

Ако бисмо, пак, тај исказ узели „здро за готово” и *Дневнику* приступили као „заморном деловоднику”, остављајући по страни дефиницију, праксу и теорију сигнализма, он би се заиста приказао у светлости низа бележака уобичајених за свакодневни живот, насталих из сусрета и преплитања света и интима појединца, важних искључиво самом аутору. Мирољубу Тодоровићу то није био циљ.

Као уметник који се огледао у много жанрова – поезија, проза, есејистика и критичко-полемички текстови – Мирољуб Тодоровић је и родоначелник авангардног покрета *сињализам*. Сврставајући га у песнике експерименталне и поставангардне поезије који комбинују вербално са визуелним, звучним и гестуалним елементима, Јован Деретић у *Историји српске књижевности* (треће, проширено издање, Просвета, Београд, 2002, стр. 1219) Тодоровића наводи као аутора који је „свој концепт поезије прогласио за нов песнички правац, сигнализам”, чиме су и званично потврђене не само аутентичност ауторства овог покрета већ, у светским размерама, и његова изворност.

Године у којима је настајао *Дневник* су рефлексije преломних година у сигналистичком стваралаштву Мирољуба Тодоровића, започетом средином шездесетих година 20. века па до 1972. године, када почиње да се окреће идеји апејрона. Наиме, како се, различитим знаковним средствима исказана, идеја о сигнализму ширила у пракси, тако јој је и првобитно рухо сцијентизма као потпоре постајало

претесно. Постепено га скидајући и улазећи у ново, апејронистичко Анаксимандрово основно језгро свеукупног постојања, неограничено и бескрајно, каснији аристотеловски хаос из којег све истиче и у који све увире, сигнализам је ширио своје теоријске хоризонте настављајући да се прво потврђује у пракси а потом утемељује у систему идеја и његовој естетици.

Истовремено се гранајући и пролазећи кроз каљуге као последица раздвајања првобитне групе сигнала, тај нимало лаки пут сигнализма представљен је у *Дневнику* Мирољуба Тодоровића кроз (не)обликовану и (не)(пре)обликовану дневничку грађу у односу на време пре, и оно у којем је настајала.

Наизглед збркан скуп, дармар свега и свачега, ова књига има своју унутрашњу логику и прилично педантно постављену конструкцију која у себе увлачи околне садржаје, али и из себе исијава њихова нова, до тада потиснута значења. Тако се *Дневник* претвара у сигналистичку космогонију, космички хаос из којег извире аутентична креативна порука микрокосмосписца који постаје део макрокосмоса, сједињујући се са њим.

У прожимању та два света, појединачног и општег, сигнализам шаље свој ехо из свега што је аутор *Дневника* изабрао – иако би у нешто сажетијем облику учинак био упечатљивији – значењски прекорачујући границе, географске и временске, мада је насловом, макар у овим другим, сабијен у сегмент од четири године, од 1979. до 1983.

Тако Тодоровићев *Дневник* на себе истовремено преузима политички, друштвени и уметнички контекст конкретног тренутка у којем настаје, али га надраста и остварује се у самој суштини праксе сигнализма – „склоност експерименту без престанка”.

У четири године *Дневника* Мирољуба Тодоровића, из данашње перспективе, у 2013, стекле су се четири деценије укупног сигналистичког деловања, од првобитне поставке сигнализма чија је ослоњеност на природне науке прокламована суштинском за овај покрет до, у овој књизи видљивог, опредељења за метафизички доживљај света и трагања „за што потпунијим обрисима и дефиницијом планетарне опсесије и имагинативне просторно-временске космогоније, родних и моторних идеја првобитне фазе сигнализма.”

Због тога и поред често понављаних ауторових сумњи и зебњи типа „*По ко зна који људи сиреман да њрекинем са њисањем овој свој Дневника, њоричући му, у њренуцима ојишће обесхрабрености и дейресије, било какву сврху и вредности, њосебно ону за мене најважнију – њићерарну. Све ми се више чини да ме Дневник одвлачи од озбиљније креативної рада, за њашкава сћваралачку кризу и служи као ућеха и варка да се, ећо, ићак бавим каквим-ћаквим књижевним њослом.*” (јул 1983)

Дневник, избором наоко неважног садржаја, суштински на сваки део своје грађе и на њену свеукупност пројектује сигналистичку идеју и постаје документ те поставангардне стваралачке магме, од дадаизма ка апејронизму.

Тако Тодоровић генерално остварује своју зами-
сао о „Више равни на којима су се одвијали, а надам
се да ће се и даље крећати, ови дневнички записи”,
у сигналистичком маниру прво обесмисливши а по-
том надградивши сопствено уверење (оваква перс-
пектива са разлогом изискује наводнике, дакле, „уве-
рење”) да је дневник који пише „Пре свега, бележење
животиње, породичне и радне ситуације и ајмос-
фере, дакле оно што се назива личним, интимним
дневником. Онда прожимање и мешање тих записа
са белешкама, исечцима из штампе о политичким,
културним и другим догађајима у земљи и у свету;
и најзад, савлађање на најпр нејасних његових
и прозних дарова у сировом стању, идеја, замисли,
извода из прочитаних књига свега онога што би мо-
ло даље да инспирише за даљи рад на поезији, прози,
есеју и слично. То би у већој или мањој мери трајало (и
трајало) разноврсни визуелни материјал.”

Зато је битно да се Дневник сигнализма 1979–1983
посматра са дубинским увидом у укривање више
равни које помиње писац. У супротном, служио
би не вредновању његовог уметничког домета већ
утољавању просечне читалачке радозналости.

Попуњавање тих равни изабраним материјалом
открива нам занимљиве линије мисаоног процеса, ко-
је почетна дадаистичка уздизања свакодневних три-
вијалија на сувисло иронични ниво спајају са пото-
њим, већ аутентичним, сигналистичким идејама и
радовима чији је циљ читавање у знаковно заједни-
штво са наоко ирелевантним домаћим и светским зби-

вањима у том времену, укључујући (посебно) поли-
тичке опресије и репресије. Иза ове укупности лежи,
заправо, поступак потпуног ремећења запарложеног
света оваквог каквог га знамо, његово поништење и
потом трагање за Знаком, и конкретним и метафизич-
ким, који би на рушевинама традиционалног створио
потпуно нов контекст и универзума и уметности.

Са чим се, дакле, све срећемо у нареченим равни-
ма Дневника Мирољуба Тодоровића?

Пре свега, ту су преглед Тодоровићевог дотада-
шњег стваралаштва – поезија, одломци текстова и
размишљања о сигнализму, компјутерској поезији,
визуелна поезија, мејл арт... – и клице новог, будућег.

Ту је и избор из кореспонденције са великим
бројем уметника из света, и са уредницима светских
авангардних часописа и програма уметничких га-
лерија. Сигналистичком документационом центру
који у Београду води Тодоровић стижу материјали са
свих страна; ту су сигналистичке разгледнице, сиг-
налистички уметнички печати и марке, књиге о мејл
арту, каталози, мејл артефакти..., али и позиви нашем
аутору на сарадњу и за учешће на изложбама у раз-
личитим земљама, заједно са најзвучнијим именима
светске авангарде. Сви ови материјали, позиви и од-
говори срећу се и мимоилазе, носећи увек јединстве-
ну кратку поруку која је прво, и прва, кренула из Бе-
ограда – „THINK ABOUT SIGNALISM” (Размишљај
о сигнализму).

Управо из перспективе ове крилатице у Дневни-
ку се види како функционише уметничка радиони-

ца једног ствараоца: пред читаоцем лежи свет идеја, процес у којем настају и мање се или више, лакше или теже реализују, а понекад уопште и не остварују – било зато што их уметник намерно оставља неуобличене или их потпуно одбацује. То је радионица у којој се као војери шуњамо кроз креативну интиму, суочавајући се са несаницама, безнадежним страхом и узнемиреностију, са егзалтираним стањима због успеха али и депресијама због неуспеха, о чему Тодоровић искрено говори.

Овај стални вртлог живота и уметничког рада на страницама *Дневника* чине још пишчеви снови, избор из догађања у свету – у Пољској, на Фокландима, у Ираку, Ирану, Израелу... – али и на домаћој сцени, сведен највећим делом на питање уметничких слобода и репресије у уметности (треба знати да су се у то време збили и случај Ђого, забрана *Голубњаче* Јована Радуловића, *Трен 2* Антонија Исаковића, укидање *Зайуса*, деловање Одбора за заштиту уметничких слобода при Удружењу књижевника Србије...). Уз бележење ових дешавања, Тодоровић као документ оставља и имена и презимена, или иницијале људи партијских послушника и конвертита који су у протеклим деценијама учествовали у југо- и, још више, у србо-политичким играма и укидањима уметничких слобода.

Ове чврсте блокове грађе *Дневника* писац разбија цитатима из уметничких и теоријских дела различитих наука и – горе поменутих – тривијалним, споредним белешкама у какве спадају тестови за разоноду

(„Да ли сте гојазни”, „Волите ли узбуђења”, „Живите ли са предрасудама”, „Колико сте хладнокрвни”, „Како подносити неуспех”), затим ТВ програм, вест о продаји препеличјих јаја, вежбе за опуштање пред спавање, рецепти за слатке прженице, киселу чорбу, цицвару, путер боранију или гулаш... а нису изостављени ни хороскоп ни огласи за познанства. Стављени у контекст светског и домаћег политичког и друштвеног тренутка ови безначајни подаци имају сврху оног финог дишановског подсмеха стварности која саму себе обесмишљава и коју, додатно, треба обесмислити и убити како би се, уз помоћ Уметности, створила нова, планетарна.

Посебно место у *Дневнику* посвећено је полемицим записима у одбрану аутентичности сигнализма као покрета, при чему Тодоровић са правом инсистира на своме ауторству, не презајући да се врло негативно одређује и према отпадницима, и према традиционалистима и неотрадиционалистима у књижевној критици који немају разумевања за сигнализам а још се мање труде да продру у његову суштину. Из ових дневничких пасуса произлази и пишчева (пре)осетљивост на утисак да и уметничка јавност и критика погрешно тумаче, занемарују или сасвим заборављају и сигнализам и њега као идејног творца овог покрета.

Тако аутор *Дневника* у писму у којем захваљује песнику Љубомиру Симовићу, који је, пишући о Змајевој поезији, одао признање и Тодоровићевој шатровачкој поезији, каже: „Већ сам се готово поми-

рио да је српска књижевност и мене и сигнализам одбацила...” У разговору са Јасмином Лукић у октобру 1982. пребацује јој да је „њена генерација заборавила на сигнализам и моју улогу у преломним седамдесетим годинама”, а посебан ударац доживљава на изложби „Нова уметност у Србији 1970–1980: појединци, групе, појаве” у Музеју савремене уметности у Београду из које је сигнализам потпуно искључен.

„Брисан чак из библиографије, документације и хронолошког прегледа”.

Ова пишчева рањивост, међутим, од посебне је врсте и читује се двојако: у оштрој реакцији на писање о сигналистичком покрету и њему као његовом аутору у негативном контексту, али и у ламенту над чињеницом да и када је контекст позитиван често не постоји ваљан инструментариј, па самим тим и ваљана аргументација да се такав став адекватно одбрани.

Дневник нам износи једну истину, прилично поражavajuћу за ондашњи књижевни живот у Србији: да Тодоровић врло често остаје сам на ветрометини у борби за признање и свог покрета и сопственог ауторског дела јер је оних који ће бити уз њега приликом одбране основних идеја у суштини врло мало, а и интелектуалне могућности неких од њих за тај чин су и код самог Тодоровића под сумњом.

Разумљив је ауторов јед због тога: из *Дневника* се види да се, у већини случајева, из аутентично креативних авангардних средина у свету, сигнализам као покрет и ауторски рад Мирољуба Тодоровића много

више вреднују и да су постављени у исту раван са већ утемељеним неоавангардним светским покретима и уметницима који делују у оквиру њих.

Овим полемикама откривају се и не само горепоменута (пре)осетљивост већ и одлучност уметника да се објављивањем *Дневника* суочи са сопственом сујетом и њеним дејством, оличеним у некада наглим одлукама или непримереним речима усмереним ка противнику. У белешкама о тим расправама, ипак, недостају кључни цитати из аргументације и једне и друге стране па је читаоцу ускраћен прецизнији увид у њихову суштину. Пошто писац, када већ у *Дневнику* наговештава одговоре на нападе а касније и најављује и објављује њихово штампање у одређеним часописима (углавном у загребачком „Оку”), није у њега унео бар најсажетији запис кључних елемената, полемика може само да се слутити... од тих су спорова касније, међутим, настале посебне књиге.

И поред тог недостатка, из Тодоровићевих овако непотпуних полемичких записа израста једна сасвим нова тема – тема епигонства, епигона и стваралачки стерилних људи којих има увек, и у свим браншама, али који се у огромном броју јављају баш у уметности. Критика није увек у стању, нити је спремна а ни вољна да у правом тренутку препозна овај тип неталентованих имитатора, па се они тако провлаче представљајући се као аутентични уметници.

Овакве појаве у једној култури обично прате и понеки, такође епигонски, некреативни часопис или институт за проучавање авангардне уметности (на-

живи су обично звучни) који, попут лишаја, желе да профитирају на неком од авангардних покрета. И једни и други се обично јављају познатим и етаблираним уметницима исказујући намеру да са њима сарађују у покрету или да њиховим учешћем – било на страницама часописа било у раду симпозијума – прибаве себи легитимитет.

Тај шунд, ти надриуметници или лажни пратиоци уметничких дешавања посебан су култур-социопатолошки слој друштва који није увек лако прозрети; у *Дневнику* неке од њих Тодоровић глатко оцењује не само као сву беду лажног испразног авангардизма, изузетно опасног по сигналистички покрет, већ и као вешто камуфлирани кич у чијој афирмацији, нажалост, главну улогу имају критичари и њихова мистификација „рада” таквих „уметника”.

Неке од таквих „стваралаца” у мањем броју слушајева писаца апострофира, док у већем шаље *сиїнале*, ЗНАКЕ, по којима ћемо их уочити. И то не само појединце већ и институције. Међу њима су, без сумње, најзанимљивији италијански Међународни фројдовски покрет (Movimento Freudiano internazionale) и Фондација међународне културе (Fondazione di cultura internazionale) из Милана Арманда Вердиљонеа. Вердиљоне је, наиме, свој покрет основао по угледу на Париску фројдовску школу харизматичног и контроверзног психоаналитичара Жака Лакана, чије је курсеве посећивао у Паризу; свој надринаучни (психоаналитички) бизнис – Вердиљоне је по вокацији лингвиста – развио је до запањујућих размера,

па су гости његових конференција били чак и Јонеско и Борхес, све док средином осамдесетих није оптужен за криминалне радње.

Случај Вердиљоне је само један у низу сличних чији се аутори у свету богате и извлаче корист захваљујући мистификацији и недостатку гласне критичке анализе и стручне осуде таквих кич-институција без праве културне и научне подлоге. Он је и парадигматичан јер се управо у *Дневнику* налазе чак четири писма-позивнице Мирољубу Тодоровићу за учешће на конгресима или у раду секција. Будући да их творац сигнализма није коментарисао, очигледно је да их је игнорисао (у време када су послата, критике Вердиљонеевог рада нису ушле у фазу у којој се њиме бави суд) што говори да Тодоровићево другогодишње искуство у сарадњи са различитим ствараоцима и институцијама вешто разликује кич од аутентичног.

Сиромашни духом, надриуметници и надринаучници појаве су које Тодоровић бележи у своме *Дневнику*, чиме даје врло занимљив и богат преглед друштвено-културних елемената једне епохе, остављајући будућим генерацијама да одреде свачије место према заслугама и „заслугама”.

Ови бизарни пасажии не могу, међутим, да скрену пажњу са основне интенције аутора да у *Дневнику*, паралелно са мноштвом конвенционалних записа уплетених у мрежу неконвенционалних идеја, инсистира на трагању за неистрошеним речима и на стварању нових које ће према принципу „непреста-

не духовне и језичке субверзије” у себи имати бога-тије значење, чак вишезначје као пожељније, а чије откривање препушта домишљатости читалаца. То инсистирање препознајемо највише у прозним и песничким одломцима, а нарочито у записима снова, у којима се јасно појављују трагови надреалистичке игре са подсвесним чији је резултат ширење поља свесног поимања ка безграничном апејрону и сажимање са њим.

Зато се слажемо са Тодоровићем када у једној дневничкој белешци каже:

„Гледана сада овако расутио у књијама, рукописима, цртежима, колажима и осталим производима нейрекидној рада дужеј од 20 година, тошово зајањујућом се чини моја космојонијска замисао. Као да нема јраница које није пробрала, јростјоре које није дошакла сијналистичка јесма. Сложености и компликованости те космојоније, чији јочетјак и крај више ни сам не моју да назрем, њена метјажезичка и метјафизичка констјрукција, сва у јрејлејима, у крхком јреливању, даљем расју и освајању, како свемира, знака, матјерије, тјако и друшјава, језика, човека, чини ми се да неће моћи никад бијти исјрјљена, чак ни обухваћена, јонајмање једном кријтичком свешћу, једносмерним и једнозначним јосјуйком декодирања.”

Када се у овом времену рекапитулирају искуства и наследство сигналистичког покрета, неизбежно је упитати се има ли сигнализам своје нове следбенике. Још у јесен 1983. године, у *Дневнику*, прилично

депресиван због сталне борбе да се сигнализам као покрет призна и заслужно критички вреднује, следствено чему би могао бити још богатији извор нових песничких покрета, Мирољуб Тодоровић закључује да: *„Сијнализам још увек нема (ни, прим. аут.) ваљане шумаче.”*

Важно је, међутим, рећи да је творац сигналазма у *Дневнику* прилично прецизно протумачио исконску потребу не само покрета чији је аутор већ, рекло би се, и целе авангарде и неоавангарде, постављајући себи самом и (ондашњим и будућим) сигналистима неумољиве услове: *„Свака сијналистичка јесма морала би бијти најисана у новом, нейознајом, крајње изненађујућем коду који ће од читјалаца захтевати максималан лудичко-имајинајивни најор.”*

Мирољуб Тодоровић је притом свестан да се „сваки јеснички модел јосле извесној времена (ујојтебе и злоујојтебе) естјетјски исјроши, исјразни.” Односно, да се, како примећује, долази *„до оне тјачке када јесник јо моделу-машини може савршено да рејродукује један одређени јоејски јовор. Након тоја, у сјваралачком бићу ‘јравој јесника’ јавиће се ошјори јрема овом већ инстјијуционализованом јовору и ... жудња да се он јорекне, унишји и на њејовим рушевинама изјради нова, друјачија јоезија.”*

Из ових пишчевих перцепција непогрешиво произлази да авангарда најразличитијих провенијенција, увек неизбежно прво мора да се упита *„Где су јранице оваквих радикалних ломова у људској свесји”*? а потом како да у ту нову захтевну уметничку

пустоловину која као вулкан непрестано и увек ври у свим културама света, укључи настављаче, поготову младе, како да нађе адекватне тумаче и, нимало неважно – какав је профил читалаца на које рачуна.

Стога није згорег подсетити се да је, више од две деценије по завршетку Дневника, у *Полиџици* од 22. априла 2004. године, новинар Тихомир Нешић забележио констатацију Мирољуба Тодоровића да „као организовани стваралачки покрет, оно што је пре двадесет и више година био, сигнализам више не постоји, али постоје инспиративне идеје и ствараоци још увек занети планетарним, језичко-истраживачким и будућносним визијама овог (нашег) покрета”.

Књига *Дневник 1979–1983*, по својим донетима чији је заједнички именитељ „Think about Signalism”, може бити почетна тачка тих визија.

Илија Бакић

ЧИТАЊЕ СИГНАЛА

Отклон од традиционалистичког уметничког резоновања и поступања учинио је дело Мирољуба Тодоровића примером изузетне иновативности и спремности на континуирани експеримент каквих у српској култури 20. и првим деценијама 21. века готово да нема.

Тодоровићева уметничка пракса користи разноврсна средства – визуелна, гестуална и текстуална.

У окриљу визуелног Тодоровић експериментира са различитим начинима колажирања слика и њихових делова, комбинованих са деформисаним, готово апстрактним фрагментима слова, са цртежима односно са читавим речима различитих облика односно фонтова. Битан део овог сегмента уметничког рада су и његови мејл арт радови и акције.

Гестуални „радови” подразумевају поступања која се могу повезивати са искуствима перформанса слободно модификованим према уметниковим потребама.

Текстуална пракса резултира делима која имају све одлике прозних односно песничких форми (у различитим степенима одмакнутих од класичних образаца) као и прелазну „међуграничну” форму

коју чине књиге састављене од цитата, сентенци, минијатура и фрагмената, теоријских поставки и циљева; ова, назовимо је привремено фрагментарно-композитна форма, није конзистентна јер у њу улазе и уметникови дневници који спајају личне догађаје и запажања, промишљања одређених уметничких дилема, цитате из текуће штампе и осталих медија, делове или читаве песме односно цитате из прочитаних књига. Књиге које пак садрже превасходно цитате разнородних уметничких али и научних дела, специфичне су по начину на који су саздане – наиме, иза свих делова може се назрети Тодоровићева намера у складу са којом одабире цитате, комбинује их и слаже; реч је дакле не о задесном или произвољном збиру већ, напротив, о свесно обликованој целини.

Одмак у „употреби језика” подразумева коришћење вокабулара специфичног за одређене научне дисциплине (астрономија, космологија), употребу готових језичко-појмовних склопова преузетих из средстава јавног информисања (новине, рекламе), коришћење „нелитерарних” односно „непристојних” термина као и исписивање поезија/проза тзв. „шатровачким” језиком. Таквим поступањем уметник релативизује устаљене појмове литерарног – књижевног језика као једино погодног/исправног за уметничке садржаје, претпостављајући им употребу свакдневног језика улице и маргиналних друштвених група. Континуираним употребама оваквих субверзивних средстава Тодоровић мења визуру перцепције сопствених књижевних дела али и дела својих

савременика, инсистирајући на већој уверљивости написаног, на провокацији и лудизму као квалитетима које традиционализам олако одбацује.

Тодоровић кроз свој досадашњи опус инсистира на јединству текстуалног и визуелног тако да његове књиге често чине спојеви поезије у оба медија – и текстуалне и визуелне. Овај приступ пружа аутору нове могућности у исписивању и представљању свог дела јер се увођењем различитих начина перцепције мења и начин „конзумирања” ангажовањем разнородних начина опажања, разумевања и тумачења садржаја, што је, у крајњем, можда и једини начин да се они схватају у цивилизацији која је у константном одмаку од текстуалних ка визуелним односно мултимедијалним порукама и медијима.

У неколико визуелних песама (визуалија) гледалац-читалац се сусреће са интригантним садржајима – техником колажирања спојени су делови људских фигура или предмета (углавном „забележених” фотографски) и фрагменти низова слова. Њиховим спојем-интеракцијом достигнут је нови ниво апстрактности: визуелно је окрњено, исечено из целине док су слова-речи лишени свог садржаја и дигнути-спуштени на раван графичког елемента. Али, док је слика, иако окрњена, оштећена, и даље функционална у својој значењској равни-препознатљивости, слова губе тај (значењски) ниво постајући (или ос-

тајући) примарне форме линија иза којих се, на муку и жалост читаоца, крије смисао који се не може са потпуном извесношћу докучити. Наравно, могуће је покушати ишчитавање овог модерног клинастог писма методама сличности и асоцијација (или чак гледањем под косим углом, као у некада честим загонеткама на енигматским страницама дечијих листова) али је резултат неизвестан, што само појачава фрустрацију знатижељника који, с друге стране, научен на одређене форме очекује да чита писмо а не да га гледа као само визуелни елемент слике.

У визуелним песмама које, пак, поред слика садрже фрагменте речи у читљивом облику, степен фрустрираности јесте мањи, али то не подразумева и мањи ниво засићења/загађења. Јер, делови сигнала дарованих или истргнутих из клупка техно света недовољни су за било какво ефикасно функционисање-делање, смислену активност у циљу спознаје и одбране од насртљивог света.

Ипак, ова рационализација понуђеног дела дефинитивно није његово ултимативно тумачење. Тодоровићево дело инсистира на лудизму као значајној компоненти. Игра и радост коју носи, провокација и задовољство стварања присутни су, понекад и примарни у уметниковој почетној намери која, током делања, бива допуњена и новим значењским нивоима. Без обзира на ове „додатке”, више или мање допадљива слика, њена унутрашња динамика којој доприносе неубичајени спојеви, контрастирања, понављања, односи црних/тамних и белих/светлих по-

врши, различити графизми и фото-технике, речи и њихови склопови, основ су уживања у колажу које подразумева ангажовање различитих опажајних сфера/концепата.

Поједини сегменти визуалија – они преузети из реклама односно тзв. промотивних фотографија, који су, захваљујући како масовном штампању тако и преовлађујућој (ушминкано-стерилној) естетици, један од визуелних идентитета (првенствено) 20. века у западном свету (и деловима на које он полаже своја либерално-профитерско-демократска права јачег), спој су са другим сегментима Тодоровићевог/сигналистичког дела(ња), понајпре оног који се, у поезији, користи такозваним реди-мејд материјалом пронађеним и издвојеним из новина и часописа, рекламних и сличних огласа. Слогани, квазисавети и сентенце смишљени/дизајнирани да у садејству са илустрацијама убеде будућег купца да без одређеног производа његов квалитетан и срећан живот није могућ нити прихватљив у светлу савремених трендова и модних кретања, баратају како фиксацијама појединаца којима се сугерише да морају достићи Потрошачки Рај као увод у онај Небески, тако и архетипским ситуацијама пригодно смештеним у свакодневицу. Отуда је вокабулар, градња реченице/пароле/сентенце и њен тон програмирано гламурозно помпезан, зарад чега се спроводи сврховито (дакле, оправдано) „малтретирање” језика, његове грађе и смисла речи. Ипак, ма како тенденциозно довитљиви били рекламни слогани, увек јесу (и остају) у служби

императивног (механицистичког) принципа „купи-употреби-баци”. Но, како је мистерија језика шира и дубља од поимања уметника а камоли рекламних занатлија, он се, ако му се дозволи и најмања слобода, отима тесним оквирима и оковима и граби у неслућене просторе. Ову одступницу домишљато обезбеђује Тодоровићева поезија, која измешта поруке из „природног” пропагандног окриља у битно другачије: отворено за сусрете са другим слоганима. Интеракција бивших флоскула резултира блиставим узлетима песничке инвенције богате значењима и асоцијацијама, запањујућим склоповима у којима се буде до тада скривене лепоте речи. Језик и његове моћи не предају се рутини, искривљењу и укалупљавању. Баш као што је у компјутерски генерисаној поезији Тодоровић, помоћу машине, доказао да не постоји могућност коначног и дефинитивног уништавања језика распоређивањем произвољно одабраних речи по задатим или произвољним математичко/машинским обрасцима, исто је потврђено и у неку руку обрнутим поступком – узимањем готових флоскула из једног строго сврсисходно/рационално дефинисаног принципа и њиховим инвентивним спајањем у нове целине које „функционишу” у поетским сферама. Такво измицање/искорак из традиционалног схватања поетског и непоетског, уметности, прози и поезији примереног и непримереног језика и тематика карактеристика је и аутопоетски задатак Тодоровићеве уметничке праксе односно сигнализма као покрета.

* * *

Још један корак у том смеру је Тодоровићева шатровачка поезија и проза. Посежући за дивљом границом језика, за пределима у којима се језик не престано прекраја и изнова ствара реагујући на промене у друштву из позиције маргиналаца, односно појединаца и група које желе или да се издвоје и дистанцирају од остатка заједнице (млађа популација) или да своје постојање и споразумевање учине непрозирним просечним члановима заједнице (криминални кругови). Оба задатка и намере ове „језичке завере” суштински нису супротни начелним принципима постојања језика, који је уређени систем споразумевања, али су практично антисоцијалне. Млади сопственим самоизграђеним језиком желе да се дистанцирају од света одраслих који их, у процесу социјализације, усмерава према активностима које млади доживљавају као небитне и отуда оптерећујуће. Посебан језик, нејасан старијима, овим генерацијама служи као средство идентификације сопствене припадности групи и начин пружања отпора непријатељском окружењу. Слична је сврха шатровачког у круговима који су на ивици законитости или су угазили у забрањене и кажњиве зоне. Неразумљивост језика којим се они служе треба да спречи све ван њиховог круга да сазнају било какве осетљиве и оптужујуће/дискредитујуће чињенице. Но, како млади и преступници комуницирају и са остатком популације (јер полусвет је стално у контакту са „обичним” светом), шатровачки се фил-

трира и у ширу популацију која га делом прихвата, што, с друге стране, узрокује „производњу” других верзија/модела шатровачког. Наравно, нове генерације изграђују своје верзије специјалних говора тако да је овај процес сталан, баш као што је сталан и сукоб књижевног, говорног и шатровачког; истина, са променљивим интензитетом. Тодоровић у шатровачкој поезији и прози барата тим конструисаним језиком/језицима, састављеним од општепознатих и специјализованих речи повезаних пригодном граматиком. Његови маргиналци, првенствено ситни преступници, истрајавају у својим, мање или више жаловим напорима да преживе под својим условима који нису друштвено пожељни. Хероји „шатро романа”, „жвака” и поезије исповедају се онако како говоре а говоре како мисле. Њихов језик, тај „новоговор” улице, врцав је и сликовит, поређења су несвакидашња, смела, и потенцирају карикатуралну сведеност, оштрину подела без имало или врло мало валера и финеса; инсистира се на краткоћи и јасности, нема сложених реченица а оно што се намерава каже се директно и прецизно. Живописне слике таквих егзистенција надограђене су језиком који, мада није научно-префињено књижевни, досеже висине инвенције али и поетске квалитете који се од њега не очекују. Материјал за језичке (де)конструкције налази се на лицу места, на улицама велеграда које врве свакојаким „типovima”, „фрајерима”, „фацама”; „шатро” настаје преко ноћи и једнако брзо се мења, баш као и појаве које га изазивају/инспиришу. Тодо-

ровић изнова открива лепоте језика које су (пре)често спутаване предрасудама о ономе што је прилично и ономе што то није.

Шатровачки је сјајан тест за оправдавање постојања језика као средства комуникације међу људима. Доказ је језичке жилавости и довитљивости јер „јури раме уз раме” са текућим, савременим животом, именује појаве, дешавања и односе који настају у урбаним џунглама. У том напору, који предузимају слабо или никако образовани људи, користе се новостворене/новоизмишљене речи али се посеже и за језичком традицијом, па се „старим” речима дају нова значења. Мада креиран од простог света, шатро се не своди само на одсликавање физичке појавности, већ покушава да „ухвати” и именује емоције и ментална стања, понекад успешно, понекад недовољно спретно. Сва ова довитљивост потврда је отпорности језика и непрестаног савладавања његових недовољности и несавршености. Наравно, шатро као „новоговор” који је производ једноставних/једностранних интелектуалних могућности резултира и сиромашењем интелектуалних „садржаја” својих корисника јер оно за шта нема имена не може се дефинисати, па остаје неискоришћени ментални талог. Односом креирања менталног профила увођењем „новоговора” бавили су се значајни романи какви су 1984 Џорџа Орвела и *Фаренхајт 451* Реја Бредберија.

Тодоровић одбија да о својим јунацима говори „интелектуалним” и граматички/правописно исправним „књижевним” језиком; дистанца између писца

и његовог јунака (и публике) избрисана је а речник улице „усељен” у литературу да би сведочио „са лица места” и доказао да котао у коме се ствара („крчка”) језик и даље интензивно ври ван академистичких забрана.

* * *

Уплив „неприличних” речи у поезију Тодоровић је можда најпровокативније практиковао у поеми *Пуцањ у ѿвно* (Латрина, Београд 2001), делу које одбија да се прилагоди конвенцијама пристојности и лепог васпитања, конформистичком добром укусу и манирима. Говно јесте незгодна реч у „пристојној” комуникацији па се избегава јер је проста и вулгарна; најбоље би било претварати се да уопште не постоји. Због тога она одмах „боде очи”, на њу се фокусира пажња и бес (јер је неко био безобразан да је употреби) и тако се прескаче прва реч наслова. Али, да ли је пуцањ заиста тако конвенционално прихватљив? Зар је пуцати у нешто или некога пристојно? Или је насилна активност, захваљујући развоју (Напретку?) Технологије и медијским манипулацијама постала сасвим „нормална” док је друга реч и даље непожељна? Колико то говори о устројству Цивилизације која потенцира деструкцију као уобичајени (подобни?) начин комуницирања и успостављања-одржавања односа у заједници? Контрапунктирање пожељног и непожељног у овој књизи дигнуто је са нивоа тривијалног на светски пресудно. Песник у свакоднев-

ним, пристојним фразама и флоскулама, без пардона мења речи и уместо живежних намирница или великих идеала уписује проказану реч, да би резултат тог поступка показао како узвишени смисао, пожељност и величанственост падају пред појмом који је исходиште физиолошког постојања и које, кад се стави у контекст духовне надградње цивилизације, поништава и исмева све етичко-филозофске узлете. Нихилистички безобзиран експеримент разоткрива крхке, нејаке темеље тзв. организованог друштвеног живота који нас окружује. Разарања слика Конфекцијске Идиле изазвана само једном „некултурном” речју потпомогнута су и разиграним колажима на којима се претенциозни новински наслови умножавају до нечитљивости док сред тог Потрошачког Раја видимо одсечене главе, човека са мишом у устима, девојку која љуби костур, да би се овај намерни распад, на задњој страници књиге, завршио својеручним цртежом аутора на тоалет папиру као крајњој критици (и самокритици) свих дотадашњих речи и визуалија. Мешање, слагање или комбиновање чисто текстуалних страница са визуалијама-колажима и у овој књизи ефектно је и доноси нови квалитет читања-гледања-разгледања уметничког дела. *Пуцањ у ѿвно* је, и после пет деценија од исписивања, убедљива књига која плени врцавошћу каламбура и интелигентних досетки чија провокативност дотиче универзалне дилеме.

У брисаном простору између поетских и прозних књига с једне, и проблематско/теоријских књига с друге стране, постоје дела која су са обе границе преузела понеку карактеристику и спојила их у сасвим особену фрагментарно-композитну форму. Реч је о књигама које је Тодоровић истрајно стварао и објављивао (*Ослобођени језик*, *Хаос и Космос*, *Ка извору сивари*, *Жеђ ирамајолоије* – пробране и сабране у један том провокативно насловљен као *Језик и неизрециво*). Спецификум тих „међуграничних” књига је у њиховој форми те домашају – оне су саздане од кратких ауторових исказа (претежно од једне, ређе две реченице) односно од цитата из дела бројних писаца, теоретичара и научника. Теме и интересовања ових песнички концизних сентенција крећу се (барем на први поглед) у границама литерарних интересовања (превасходно из визуре сигнализма), дилема и недоумица, али премашују и тако лабаве границе те се простиру свеколиким просторима духовности јер, њихова темељна намера јесте да, у складу са научним методима, дефинише поље истраживања, његове основне карактеристике, правилности и квалитете у границама постојећих вредносних система, те да поменути делатност позиционирају, спрам прошлости, у текућим дешавањима, односно у перспективама времена која долазе. Овај неспорно амбициозан наум утолико је тежи када се има на уму да је бављење Сигнализмом/Литературом/Уметношћу нераскидиво везано са свеукупним знањима и ис-

куствима цивилизације. Јер, Литература – и Сигнализам у њој – жижна је тачка кроз коју се преламају и рефлектују сва досадашња времена и одакле се, у будућност, шире сигнали који су поруке потомцима, односно сведочанство о прецима. Стога је реч не само о текстовима и стиховима већ о потпуном и тоталном Светоназору којим се Уметник руководи у сагледавање свега у себи и око себе, онога што је било пре, односно којим се руководи када одашиље своје гласове кроз простор и надолazeћа времена.

Дода ли се овоме да цитати обухватају мисли научника свих епоха, у распону од филозофа, етичара и теоретичара културе до теоријских физичара, заинтересованом читаоцу отварају се вишедимензионалне двери знања, промишљања и спекулисања о неким од круцијалних питања самоодређења јединке/ствараоца у простору и времену. Јер, полазећи од (пре)често потпуно багателисаних или вулгаризованих чињеница које се тичу језика или покрета, као општеусвојених и канонизованих система свакодневне комуникације, Тодоровић, користећи се, као основом, ставовима научника и уметника, развија идеје о великој моћи али још већој немоћи комуникације, о окошталости језика која гуши могућности у њему садржане. У даљем ширењу и издизању на виши ниво синтетичности и апстракције мишљења, аутор открива колико несавршеност језика (покрета/геста/слике) сиромашти менталне процесе човека, изобличујући његов доживљај света. Песници, којима је језик основно средство изражавања, морају, по

Тодоровићу, да трагају за његовим скривеним снагама, морају га ослобађати наметнутих шаблона (али и оних који су последица лењости и неинвентивности) како би могли открити нове хоризонте значења, емотивности и духовности. Скидање окова са језика, улазак у Неизрециво (оно што се до сада није могло/умело именовати али и оно што ће се тек открити а што се данас једва наслућује или је, чак, потпуно изван моћи поимања), залог су развоја Поезије и Уметности, али и стваралаца, односно конзумента Литературе. Сигнализам, као покрет поетског понирања у Савременост (уз пуно поштовање традиције али не и њено проглашавање за једини релевантни репер стварања), тежи усвајању свих новитета технолошке цивилизације, са припадајућим променама у друштвеном животу које „модерна времена” носе, и њиховом коришћењу у стварању нове поетике и другачије осећајности који ће бити темељ Поезије/Уметности Новог (Нових) Миленијума.

Кретање према тим и таквим циљевима, односно посезање за њима, намеће потребу/обавезу високо дефинисане самосвести, као и богате ерудиције и критичког става према њој. Тиме се интелектуално, поетско и естетско спајају у целину која превазилази снагу и вредност својих чинилаца, постајући можда и пример идеала коме ће Наука и Уметност težити у Новом Миленијуму. Тодоровић не даје само дефиниције и исказе јер ни сам нема одговоре на све дилеме – зато читаоцу нуди питања или износи проблем на који тек треба дефинисати одговор. Али, као што

(још увек) не постоји тзв. Јединствена Теорија која би сабрала сва знања фундаменталних наука и тако одредила место Човека у Универзуму, не постоји ни коначно знање о Уметности јер је и Уметност процес који не мирује, односно непрестано се мења и развија. Отуда је илузорно (бесмислено и конформистички конзервативно) постављати вечне естетске каноне по којима се мора стварати и створено тумачити; на жалост, такво традиционалистичко поступање једна је од константи етаблиране Уметности против које се Авангарда непрестано бори. Уместо да нуди интелектуалну радост, емотивност и лепоту, етаблирана/академистичка Уметност се насилно затвара у оквиру који је гуше, спутавају и обесмишљавају. Улога је Авангарде да Уметности врати атрибуте које јој традиционализам одузима; Сигнализам и Мирољуб Тодоровић устрајно се боре за враћање достојанства Поезији и свеколикој Уметности.

Међу Тодоровићевим књигама неколико је оних које иновативно спајају разнородне форме и обрасце у функционалну целину, читљиву линеарно (следећи пут од почетка према крају) или на прескок. Поезија, проза, лични дневнички записи, набрајања, списак важних телефона, насумични низови речи, питања на која се одговори уписују у одговарајуће колоне укрштених речи (којих нема), природне науке (зоологија, космологија), историја, куриозуми из свако-

дневне реалности, практични савети, цитати – све су то елементи дела које резултира једним свеобухватним погледом на тренутак стварања и трајања уметничке истине али и уметниковог бивствовања као материјално-физичког и чистог, есенцијалног естетичког ентитета. Резултат оваквих спајања/срастања су дела која садрже (нпр. у „Торби од врбовог прућа”) „кратке приче, снове, нађене слике и слике приче” („слике приче” нова су уметникова категорија/форма/формулација).

Тодоровић у оваквим делима дозвољава сваковрсне уласке у књигу (и, адекватно, изласке из ње) јер његове намере нису да дозира тензије у постепеном откривању садржине; напротив, аутор потпуно фрагментарношћу релативизује све категорије књишког уобличавања неког садржаја – можда није могао да избегне да књига има прву и последњу страну али је сасвим слободно, необуздано раздрагано измешао све сегменте и ређао их потпуно слободно, као да их је затворених очију вадио из шешира. Но, закони света и свемира којима се, хтели – не хтели, покуравамо, кажу: у сваком хаосу постоји одређени ред али је проблем открити његов образац. Парадоксално (или не) произвољност која се практикује у формирању ове књиге – не постоји јер је укинута самом чињеницом да је број сегмената који су „у игри” ограничен, и то управо вољом ствараоца. Шароликост сегмената доказ је бескраја света у коме живимо и несагледивости наслеђа које су нам оставили преци. Из такве визуре реалност престаје да функцио-

нише поуздано, препуна је изузетака и необјашњивих феномена који је релативизују и, у крајњем, стварају утисак да се она не разликује од необуздених/непоузданих снова.

Није ли стварност често зачуднија од маште (како је у предговору 2001: *одисеје у свемиру* тврдио Артур Кларк)?

У ствари, биће да је проблем у томе што недовољно познајемо свет око себе и у себи, па нисмо свесни да је мноштво наших измишљаја/умишљаја већ реализовано у Природи. Када пак спознамо сопствену заблуду, веровање у „стварност” бива пољуљано, а (како би се успоставила каква-таква ментална равнотежа) неповерење у снове слаби. Тодоровић овај закључак не дефинише изричито, он оставља својим читаоцима да се кроз књигу упознају са њим и да му се приклоне после одређеног броја ишчитаних „случајева” (како је то писао Хармс). Субверзија је, дакле, суптилна, „ненасилна”, али управо зато убедљива и делотворна. Хумор и цинизам, научна темељност и спекулативност, насумичност, необавезност, прекрети и искошени погледи на све око себе, одсуство плана и приоритета, оружја су списатеља који нема илузија (иако се није одрекао својих идеала), није оптерећен императивима дидактичности, већ је тихи и постојани заговорник лудизма као начина суочавања са паралелним стварностима кроз које пролази он (али и сви ми).

Ван очигледно авангардног тока Тодоровићеве поетске праксе налазе се збирке утемељене у другојачијим световима и стварностима. Дела каква су *Девичанска Византија*, *Видов дан*, *Звездана мистирија*, *Гори њовор*, *Злајно руно*, *Љубавник нејојоде* крећу се у просторима стварне или погодбене прошлости баратајући језичким материјалом који садржи мноштво архаизама укомпонованих у исто такав, старовремени, облик казивања/певања. Корене оваког певања налазимо још 1988. године у знаменитој збирци *Белушка њојије кишницу* која је била (и остала) јединствена по „извођењу песничких радова” у коме су учествовали компјутер и песник (у улози онога ко речима „храни” машину и „дотерује” њене производе). Збир ових напора донео је несвакидашње, духовите и оригиналне спојеве речи-појмова, с једне стране, и специфичну метричку поделу и исказивање стихова у коме се они „ломе” тачкама што нагони читаоца да застаје и тамо где по свом свакодневном инстинкту не би. Ова микронска провокација открива колико је језик богат и „отпоран” ако се, чак и формалним средствима, избаци из колосека и колотечине која га своди на овештале форме и лишава пуних значења.

Када је, пак, песник компјутеру задао ретке и старе речи, резултат њиховог уланчавања са „обичним” речима је онеобичена атмосфера односно специфична осећајност, што је указало на могуће путеве субверзије у традиционалном песничком кључу. То-

доровић је наставио са експериментима у том смеру; истина, искључио је компјутер као алатку/помагача а задржао посебно, паузама ломљено певање, урањајући вокабуларом и тематикама у официјелну прошлост овдашњих простора и ширине народног/митолошког поимања света.

У следу ширења и јачања „архајског” поетског гласа, поменуте књиге отворене су према епском, митолошком и митотворном, анимистичком и хришћанском доживљају окружења/света/свемира, што су, опет, тек поједина(чна) лица бескрајне Природе у окриљу које се човек рађа, живи у мукама и ретким тренуцима среће, и, коначно, нестаје. Мене Природе, годишња доба, раст биља, временске (не) прилике одражени су у исто таквим менама људског бића (група, племена, народа) јер, у крајњем, све је то део божанског наума који се само може наслутити, никако спознати до краја. Јединство са свеколиким светом услов је пуног човековог живота, његовог опстајања и, истовремено, спознаје сопствене величине али и маленкости. Призори који сведоче о трајању и умирању, расту и опадању, надањима и разочарењима, увек представљеним са дубоким миром (који се крије иза најжешћих страсти) сазнања да у свему пламса трун божанске искре. Ова одмереност потцртава осећање безвремености које стихови носе. Тој трајности примерене су „старе”, проверене речи које баштине патину протеклих векова; но, понегде пропламсавају и сасвим нове речи/појмови (лимфа или фотонски гејзир), тек да

покажу како се ново, у непрекинутом следу, надовезује на старо.

Песников говор „са задршком” (којим се спречава прелетање преко речи и губљење њиховог изворног садржаја) допуњен је супротним поступком – низањем речи без интерпункција у пуним редовима (и честим поигравањима са „природним” крајем исказа за који се испоставља да је, у ствари, већ почетак новог) односно песмама у којима су стихови „изломљени и разапети” толико да личе на паучину речи. Ове промене ритма, уз често сасвим редукован наративни слој, потенцирају слике/призоре, продубљују утиске акцентујући специфичне визууре ћутања, тихог посматрања и промишљања, препуштања току ствари и инстинктима – што знатижељног читаоца подсећа на цитате са почетка ове књиге у којима Готфрид Бен промишља „моћ речи која раздваја и спаја” а Дилен Томас открива да је центар његове песме „мноштво слика”. Тодоровић, као да у (својим) врсним стилским вежбама искушава колико су слике од речи богатије од делова/речи који су их саздали, али и како се реч тајновито трансформише откривајући ново лице у неуобичајеном окружењу.

Ове вишеслојне књиге откривају како се надахнуто и елегантно, без непотребне дневне острашћености, може писати на трагу традицијских тема и искустава; оне сведоче о непрестаном истраживању песничког ткива и проналажењу нових начина „певања” чак и на „старе” теме и форме, и својеврсни су доказ да је Мирољуб Тодоровић врстан стваралац

богатог талента који не познаје ограничења и не зазире од изазова, успевајући да увек једнако буде бунтован и провокативан, испрен и уверљив.

На једном (неминовно непотпуном) нивоу посматрања, целокупно се Тодоровићево досадашње стваралаштво може сматрати искушавањем и слављењем моћи језика. Ово оруђе људске врсте, залог цивилизације (у говорном и писаном облику) никада није сагледано у пуноћи свог богатства јер је научнички начин посматрања стварности фрагментаран – у анализи се елементи посматраног објекта деле и уситњавају и тиме добија богатство факата о њима али се из вида губи целина која је, чини се, више од збира (својих) делова. Тодоровић, Уметник/Песник, истрајно, у континуираном вишедеценијском напору, из књиге у књигу ставља под знак питања способност језика да опише материјалну реалност, односно да у речи преточи идеје, духовно богатство. Коначно, он не преза ни од покушаја да у језик унесе заумно, немушто, архајско, неименовано. Овај задатак тражи отвореност према свим облицима и девијацијама језика, према тривијалном, приземном и подземном, једнако као и према узвишеном, етеричном и високо естетизованом. На тим непрегледним пољима ваља изаћи са утртих стаза и крчити нове, кроз пустош и џунглу, кроз дивљи језик. Треба бити свевремен, истегнути се од прасветова до модерног и постмодер-

ног света, обухватити митолошко и симулакрумско, реално и виртуелно време, аналогно и дигитално сагледавање/доживљавање стварности. Не зазирати од ружних речи нити протежирати оне лепе и миле. Изговарати и исписивати их смишљено и напречац, дати их на обраду, спајање и уланчавање машини, огласним одељенима, мудрацима и криминалцима, деци и старцима. Коначно, све добијене резултате сабрати, разгледати и презентирати.

А коначни закључак гласи – језик је неуништив. Цепање и/или слагање, контрапунктирање и/или римовање, калупљење и/или потпуно игнорисање правила – ништа не може да поништи језик/реч јер испод кошуљице слова скривени су неизбројиви слојеви значења који се, неоткривеном алхемијом, спајају са значењима неких других речи да би, пропуштени кроз ум Ствараоца, били одаслати у простор-време прошлости-садашњости-будућности. Свакако, широм отворени ум Уметника Тодоровића тражи исто такав ум Читаоца који ће открити, спознати и доградити светове који су му предати. И наравно, доказивање неуништивности језика није позив на бахатост и небригу према њему, понижавање и каљање већ, сасвим супротно, на поштовање и (зашто не?) понизност према дару коме најчешће нисмо дорасли.

Објект својих експеримената *in vivo* Тодоровић ставља на разне муке и искушења, баратајући формама, интерпункцијама и њиховим одсуством, безбројним исказима различитих (не)смислених домета, вокабуларима техничких и друштвених наука, фило-

зофије и пиљарнице, логиком и апсурдом читања – а језик одолева свим искушењима и разоткрива се као бесконачно виспрен, асоцијативан, спреман и способан да споји неспојиво, изгради се и издигне из пепела и ђубришта. Његова значења/метафоре/менталне слике могу бити познати или препознатљиви али и потпуно неочекивани, оксиморонски-плеоназмички, екстатични и хипнотички, стерилни и оргазмички, сведени и неограничени – али их увек има, постоје, закупљају пажњу знатижељника, фасцинирају, збуњују и узнемиравају га, избацују из колотечине и лењости менталне. Речју, нуде му искуства каква у обичном, свакодневном животу не постоје. А бескрај језика обећава баш такве сензације и узбудљиве доживљаје.

Али, Тодоровић није апологета, не пише панегирике језику, нити је а priori уверен у његову неуништивост. Парадоксално или не, бојазан пред могућим уништењем језика видимо у његовим колажима – у низовима слова исечених толико да се не могу препознати и прочитати. Венци тако осакаћених сигнала позадина су фотографија/цртежа, целих или делова, али препознатљивих. Речи, дакле, могу, ипак, бити масакриране и затрте. Зашто? Јер је победила неподношљива лакоћа визуелног? Или је проблем у несагледивим товарима информација које запљускују Човека 21. века, од којих он, бирајући „пут којим се лакше иде”, најрадије/најлакше „троши” визуелне, лепо упаковане, шарене, инстантне, које не траже никакву свесну надоградњу, машту, инспирацију?

У потпуно пренесеном значењу, ово је уметничко поигравање са очекивањима као и контрапунктирање цивилизације слике и писма (мада је обема чуло вида основно оруђе за спознају садржаја). Тодоровићеви мишићави Мистер универзуми који носе или притискају балоне нечитљивих слова, баш као и мајмуни или планета Земља уоквирена исеченим-раздераним знаковима без порука, ненаметљиво али и недвосмислено сведоче о цивилизацијским постмодерним и постиндустријским раскрсницама, богатству садржаја-значења које тоне у засићења од којих се ништа не може сазнати. У коначном збиру, то се засићење претвара у загађење чула и ума, у регресију, стање које нема право разрешење односно алтернативу. Стање у коме Човек као мислеће биће нестаје. Тодоровић се не либи да, без обзира на то колико је отворен и благонаклон према новим временима, упозори на опасности које се тамо крију. Његов крик упозорења сигнал је за будућност.

Душан Стојковић

ПРОЗА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА ДОШЕТАЛА У УВО

Када је о авангардним и поставангардним писцима реч често се мисли како су они пре свега песници. Ако пишу прозу, сматра се како је она на корак од поезије и третира се као песничка на особен начин. Колико је то тачно, питање је које тражи исцрпан одговор и остављамо га за неку другу, теоријски утемељену, прилику.

Не смемо заборавити како су надреалисти, и не само они, правили разлику између *лиџературе* и *поезије*. Ценили су, сасвим разумљиво, само другу, коју су сматрали истинском и једином правом књижевношћу. Оно што пише Мирољуб Тодоровић – никакве сумње нема – спада у поезију схваћену онако како су то надреалисти чинили. Није све што авангардисти напишу књижевност по себи. Још мање је велика књижевност без оградe. Тодоровићева јесте и прво и друго.

Тодоровићева проза збрана је у десет књига: *Тек шћо сам оџворила џошћу* (2000), *Дошћало ми у уво* (2005), *Прозор* (2006), *Боли ме блајбинјер* (верзија из *Unus mundus-a*, 2007), *Шайро џриче* (2007), *Лај ми на ђон* (2007), *Боли ме блајбинјер* (2009), *Киснем у коко-*

шињцу (2008), *Торба од врбовој љрућа* (2010) и *Дневник сињализма 1979–1983* (2012). Уз то, у многим часописима објављене су и дневничке белешке из других година. Као сепарат из нишког часописа *Unus mundus* (број 19–20–21–22, 2006) штампан је *Дневник 1982*, а раније, у књизи *Дневник аванјарде* (1990), уз теоријске текстове и сигналистичку пошту, и изводи *Из сињалистичкој дневника 1979–1982*. Наш писац, као творац и вођа европски и светски прихваћеног покрета, чини све што је у његовој моћи да подастре све релевантне податке о томе како је тај покрет настајао, развијао се, живео, као и то како живи данас. Он није само књижевни стваралац, већ је и особени књижевни историчар.

Иако је објављен приличан број зборника о сигнализму – *Сињализам*, Кораџи, Крагујевац, 1976; *Сињализам '81*, КПЗ Оџаци, Оџаци, 1981; *Сињализам: аванјардни стваралачки покрећ*, Културни центар Београда, Београд, 1984; *Сињализам у свету*, приредио Миодраг Шијаковић, Београдска књига, Београд, 1984; *Сињалистичка ушћија*, Сигнал, Београд, 2001; *Сињализам, уметносћ ирећеј миленијума*, Сигнал, Београд, 2003; *Гласови планетарној – визије сињализма*, Сигнал, 2003; *Размишљајше о сињализму / Think about Signalism*, Сигнал, Београд, 2004; *Време сињализма*, сепарат нишког часописа „Градина”, бр. 10, 2005. и библиофилско издање, Друштво уметника сигналиста, Београд, 2006; *Демон сињализма*, Библиофилска издања, Друштво уметника сигналиста, Београд, 2007; *Планетарни визији сињ-*

нализма, приредио Миливоје Павловић, Мегатренд универзитет, Београд, 2010 – о Тодоровићевој прози у њима готово уопште није писано. Ретки су били и критички одазиви на њу у часописима.

У трима докторским дисертацијама о Мирољубу Тодоровићу и сигнализму – Живан Живковић, *Сињализам (Генеза, љоећика и уметничка љракса)*, „Вук Караџић”, Параћин, 1994, Јулијан Корнхаузер, *Сињализам: срјска неоаванјарда*, Просвета, Ниш, 1998. и Миливоје Павловић, *Аванјарда, неоаванјарда и сињализам*, Просвета, Београд, 2002 – Тодоровићева проза је, из разумљивих разлога (писац се прозно расписао тек у последњој фази свог сигналистичког деловања), заобиђена.

Упоредимо ли прозу Мирољуба Тодоровића са оном која је изашла испод пера најзначајнијег српског неоавангардног писца уопште, Војислава Деспотова, могли бисмо прибележити како је творац сигнализма песник који се позабавио и прозом, док је Војислав Деспотов готово у једнакој мери и песник и романијер.

Мирољуб Тодоровић се огледао у писању епистоларног и шатровачког романа, кратких прича, посебно шатровачких, дневничких записа и прибележених снова.

Тек шћо сам оћворила љошћу (Феникс, Београд, 2000) епистоларни је роман. Аутор се „покрио” псеудонимом М. Т. Вид. Исти псеудоним је употребљен и

када се радило о књигама песама *Шумски мед* (1990; 1992), *Радосно рже Рзав* (1990; хаику), и *Трн му црвен и црн* (1991), а у књизи критичких и других записа *Miscellanea* (2000), за коју је писац позајмио за себе псеудоним М. Стојкин, цртежи и колажи су приписани М. Т. Виду. Последње је још урађено и када је била реч о два песничким збиркама: *Смрдибуба* (1997) и *Пуцањ у јовно* (2001). Псеудоними не служе само за прикривање идентитета. Постоји велики број писаца који су све што су написали објавили под псеудонимом. Неки међу њима – ту је Фернандо Песоа несумњиви рекордер – служили су се читавом серијом хетеронима или псеудонима. Интересантно би било испитати чињеницу да је велики број писаца самоубица посегао за скривањем под псеудонимом (наводимо само неколицину: Жерар де Нервал, Џек Лондон, Пејо Јаворов, Артур Краван, Геза Чат, Осаму Дазаи, Паул Целан, Жан Амери, Ен Секстон, Јукио Мишима, Алексис Трајанос...). Одредница Тодоровићевог романа гласи *Епистоларни роман о пријатељству и љубави*. Појавило се неколико епистоларних романа у којима је била реч о бомбардовању наше земље током НАТО агресије, као и неколицина дневника вођених током исте. Издвајамо роман *Рајна јошија* (2002) Мирослава Јосић Вишњића и дневнике *Под бомбама* (2000) Моме Димића и *Ноћни зайиси* (2002) Дејана Богојевића. Главни јунак Тодоровићеве књиге, централни кореспондент је Динка, супруга, мајка, љубитељка позоришта, професор физике, разредни старешина. Она размењује мејл пору-

ке са неколико жена које се налазе у Бечу, Бостону, Пекингу, Будимпешти и Јерусалиму. Као споредни јунаци, они о којима се пише, јављају се њен муж – писац Велимир, и син Вики, научни сарадник института, који успева да добије америчку стипендију. Иронично делује чињеница да они који нас уништавају стипендирају наше научнике, али читав свет, а не само литература, на својеврсној иронији почива. Прва порука послата је 5. октобра 1998, а последња 16. августа 1999. Разговор се води о наоко обичним стварима, иако се у преписци констатује да су тишина, мрак и самоћа били сабласни. Живи се као да је све нормално. Постоји брига оних који нису поред нас о томе да ли ћемо преживети катаклизму која нас је задесила, покушаји да нам се помогне, и тако што ће бити покренути и други да протестују против онога што нам се дешава. По овом епистоларном роману, али и животу самом, живот је био јачи од смрти, као што је по Мопасану то била и љубав. У роману је и шест антиратних колажа, од којих се на четири налази око. Чије? Свевидеће? Немог посматрача? Пријатеља? Самог јунака романа? Отворено да упије, усиса у себе оно што види? Незатворено, јер би његово склапање могло смрт да призове? Будно непрекидно? Дечје? Страх? Живота? Могуће, смрти? Оно се, заузимајући различите ракурсе, шета. Двапут је при врху колажа. Од тога једанпут у центру. Незаустављиво је. Антисиренско. Ове најављују бомбе. Оно што се, неологистички, али и црнохуморно у исти мах, крсти као *бомбање*.

Прозор је, нимало случајно, 2006. године, објављен у издањима Светских свески Београдске мануфактуре снова. Књижица има тридесет две стране: петнаест снова и шест цртежа, налик на оне из *Планетне*, *Путовања у Звездалију* и *Textuma*. Снови – „Зид”, „Прозор”, „Изложба”, „Продавница”, „Стан”, „Суђење”, „Нови човек”, „Сако”, „И ногама и рукама”, „Риђокоса жена”, „Књига”, „Макета”, „Кључ”, „Школа” и „У полицији” – бележи писац, истргнути су из његових *Дневника* (1979–1989). Тако се *Дневник* још једном јавља као извориште свих осталих Тодоровићевих књижевних остварења: и песама, и прича, и колажа, и визуелних песама, и есејистике, и снова... У причању и бележењу снова међу француским надреалистима нарочито се истицао Робер Деснос који је био у стању да, као особени медиј, заспи пред другима и наглас описује оно што сања. Први број *Надреалистичке револуције* доноси следећу похвалу и узношење сна: „Сан је једини који оставља човеку сва права на слободу. Захваљујући сну, смрт не изгледа више мрачна, а смисао живота постаје индиферентан... Ми смо сви у власти сна и ми треба да осетимо његову моћ у будном стању. То је страхан тиранин обучен у огледала и муње. Шта су папир и перо, шта је писање пред овим цином који држи мишице облака својим мускулама.” Надреалисти, и француски и српски, тумачење снова су могли открити у чувеној Фројдовој студији, а отац психоанализе је, између осталог, био инспирисан текстовима немачких романтичара.

Последњи параграф сна „Суђење” гласи: „Председник суда, омален, дрчан, веома налик на Пикаса, устаје са столице, која је на нешто вишем нивоу од осталих, енергично одмахује руком, прилази, уноси ми се у лице, и каже, јасно и гласно, да у уметности нема невиних.” (стр. 12) Сасвим је очигледна у њему асоцијација на *Проклећу авлију* Ива Андрића, односно на параноичну и сабласну тврдњу Карађозову да невиних људи уопште и нема. И остали снови прикривено су цитатни.

Дневник сињализма 1979–1983 (Тардис, Београд, 2012) драгоцено је штиво. Двадесети век, и иначе, био је и век дневника. Многим значајним писцима прошлог века њихови дневници остаће и кључно литерарно остварење и они ће бити запамћени по њима. Још није сазрео тренутак да пресецамо и прибележимо о којим ствараоцима је реч. Довољно је, за сада, присетити се дневника Андреа Жида, Франца Кафке, Елијаса Канетија, Витолда Гомбровича, Шандора Мараија, Чезареа Павезеа, Макса Фриша... Када је о српској књижевности реч, Лазе Костића, Марка Ристића, Александра Тишме, Борислава Пекића... Најбољи дневници нипошто нису само лично штиво. Ни Кафкини, ни Павезеови. Они су отварање врата за поглед у књижевну радионицу, поетички бревијар, искрено освртање на књижевност и уметност којој се припада, али и на друге, зачетак многобројних каснијих литерарних пројеката и много штошта другог. Такав је и Тодоровићев дневник. И нешто више

од тога. Он је, пре свега, у исти мах, и дневник свога творца и дневник сигнализма: српског, европског, светског, планетарног уметничког покрета. То нипошто није чудно јер сигнализма без невиђене Тодоровићеве стваралачке енергије и без његових поетских чуда не би ни било и он не би трајао оволико колико траје упркос увреженим, и историјом књижевности и уметности потврђеним краткотрајним блесковима авангардних уметничких и књижевних праваца и покрета. Сигнализам је и данас, са новим сигналистичким јатом стваралаца окупљених око Мирољуба Тодоровића, творца овог уметничког покрета, и даље једнако жив, уз све неминовне промене, као и у тренутку када се, попут блеска, појавио на нашој и светској уметничкој сцени. Пред нама је читава серија фениксовских митарења. Иако писац на следећи начин подноси свој поетички „рачун”: „Све ми се више чини да ме Дневник одвлачи од озбиљнијег креативног рада, заташкава стваралачку кризу и служи као утеха и варка да се, ето, ипак бавим каквим-таквим књижевним послом” (710), његов дневник нам се указује као књига која би могла да изнедри сијасет малих књига чији би задатак био да баце непунско светло на сигналистичку авантуру која још увек траје. Дакле, нека врста *сигналистичке Библије*, састављене из прегршти малих књига што и јесте изворно значење речи којом је насловљена основна верска књига наше цивилизације.

Које *мале књије* творе овај обимни дневник? Дневничке белешке (неретко пренети текстови из

дневних новина) које осликавају политички тренутак у којем се пише. Фрагменте у којима писац пише о себи могли бисмо насловити „Ја и свет”, али и „Ја у свету”, с тим што би први, очигледно, доносили и својеврсно „тумачење” доживљеног. Изузетно је драгоцен документарна грађа која нам открива како је изгледало пишчево дописивање са уредницима многобројних иностраних авангардних часописа. Посебан сегмент *Дневника* могли бисмо изнаћи у оним деловима у којима се, веома опширно и документарно, говори о пишчевим многобројним полемичким обрачунима са традиционалистима, бившим сигналистима – ренегатима покрета и оним нашим песницима који су желели, мимо свих релевантних чињеница, читаву нашу (нео)авангардност да припишу себи. *Дневници* су најава, и припремања, неколико теоријских књига којима би сигнализам био објашњен и утемељен као један од најзначајнијих, ако не и најзначајнији књижевни и уметнички покрет који се појавио у другој половини двадесетог века. Снови присутни у *Дневнику* обрешће се касније у *Торби од врбовој љрућа* (2010). Они граде сневник. Хумор не налазимо само у многобројним шатро причама расутим диљем *Дневника*. Ту су и песме, штампане исцела, изломљене синтаксичке структуре. Оне буде јединствен колоплет асоцијација. Од њих се може оформити неколико песничких збирки. Полазна тачка им је била *Poésie brute* знаменитог Пола Валерија. Други заборављају, али Мирољуб Тодоровић очито не, како је Валери једно време био песник којег су

ценили млади француски надреалистички песници. Могуће је издвојити и књигу есејистичких фрагмената. *Дневник* је такође препун анкета, прештампа-них реклама за књиге, практичних савета, визуелних и фонетских песама (читава једну њихову малу антологију могуће је начинити; наводе се Крученихове фонетске песме и показује тако како је овај руски авангардни песник, уз Хлебњикова и наш зенитизам, био основна полазна тачка читаве Тодоровићеве фонетске поезије). Пред нама се одвија мејл арт сторија и историја. Ту су и фрагмент-приче.

Мирољуб Тодоровић наставља да експериментир-ше. Творац сигнализма, правца који се полако ближи тренутку у којем ће постати – иако остаје авангар-дан, а авангарди то уопште није својствено – најду-готрајнији правац модерне српске књижевности, као што је непрестано ширио и продубљивао остварено – поезију – почиње то исто да чини и када је проза у питању. *Торба од врбовој љрућа* (Тардис, Београд, 2010), како то сам аутор у поднаслову истиче, доноси кратке приче, снове, нађене приче и слике приче. И у ранијим, па и у најранијим Тодоровићевим књигама, макар успутно, могли смо да се сусретнемо са њима – посебно са нађеним причама и причама сликама. *Торба од врбовој љрућа*, збирна књига, придружује се сличним ранијим остварењима нашега аутора: *Звездана мистирија*, *Електрична столица*, *Рецейт за за-йаљење јейре*, *Свиња је одличан љливач и друје љесме*, с тим што су она доносила поезију. Може се читати

и као вишеслојни роман у фрагментима. Било би ин-тересантно разлучити његове саставнице, обојити их различитим бојама, и пратити, покадшто лајтмо-тивски, покадшто контрапунктни, ритам њиховог смењивања у књизи.

Тодоровић, и сигнализам, инсистирају на непре-кидној игри и апсолутној слободи која допушта и на-лаже да се и цитирано, довођењем у нови контекст, прочита новим и искошеним наочарима. Слике при-че треба ишчитавати тако што се полази од ауторо-вих „интервенција” присутних на њима. „Портре-тисани” Вук Караџић, Лаза Костић, Никола Тесла, Милунка Савић, Милош Црњански, Бранко Миљко-вић, Александар Македонски, Николај Гогољ, Карл Маркс, Фјодор Достојевски, Фридрих Ниче, Џејмс Џојс, Езра Паунд, Томас Стернс Елиот, Хорхе Луис Борхес, Салвадор Дали, Семјуел Бекет творе специ-фичну историјско-философско-књижевну „поро-дицу” која баца читав сноп асоцијативних сигнала и гради интертекстуалну мрежу унутар које би се и Тодоровићева проза могла ишчитавати. Но, потен-цијалне асоцијације се ту не заустављају. Када је о сновима Тодоровићевим реч, могли бисмо их упо-редити са онима из *Сневника* Љубомира Симовића или *Ноћника* Владана Радовановића. Не бисмо смели заборавити, међутим, ни оне које су разасути у ро-манима Достојевског или у *Дневницима* и књижев-ним текстовима Франца Кафке, као ни песме-снове најразличитијих аутора: Рембоа, Понжа, Мишоа, надреалиста, и наших и француских, на пример.

Тодоровић користи грађу из ранијих својих књига. Слободно захвата из њих. Трпа у корпу. Преуређује. Поново слаже. У новом контексту, написали смо већ, прилози добијају ново светло и ново значење. Понеки прилози налик су на графите. Нимало случајно, у књизи је и текст „Песме и нужници”. Друштво му праве разнородни текстови писани старим / старинским језиком, разговори по зенбудистичкој мондо методи, списак важних телефона, прилози организовани у форми укрштених речи. *Корџом* врве развијени цитати: из Јонескове *Белаве њевачице*, Бекетовог романа *Молоа*, библијске *Књиге њројоведникове* у којем се о таштини збори. Даје се одломак еротске песме латинисте Ивана Чесмичког. Пуно је мини-есеја. Има и потенцијалних басни у којима су јунаци животиње: вилин коњиц (по Жану Ростану), пингвини, трут, гаврани, мољци, зец, зелени јазавац који призива Марка Ристића. Ту су и „сигналистички” текстови које би могла представити, на пример, „песма” „Кајсија – какао”: у сваком њеном реду су по три речи, раздвојене и међусобно неповезане, осим, потенцијално, на асоцијативној равни.

У Тодоровићевој књизи све постаје литература. Уклања се граница између доживљеног и написаног. Сањан је, и одсањан, читав живот. Притом су сан и јава постали надреалистички, често хуморни, спојени судови.

По Чехову, кратка прича је „прича без почетка и краја”. По Френку Норису „Читалац не сме да чита само између редова, него и између самих речи.” То-

доровићева *Корџа* нема ни прави почетак ни прави крај. Она је сама прича која себе саму сањајући прича. Једино исправно читање ове Тодоровићеве *Њесмојрозе* може се извести тако што ће се читаоци увући у саме речи и читати је из тог покретног међугнезда. Читати је тако што ће јој придруживати властите снове.

Књиге са којима бисмо најрадије упоредили најновију Тодоровићеву, сасвим су диспаратне: Кафкини *Дневници*, Витгенштајнови *Листини*, *Осамљености* и *Последње листиће* Василија Розанова, Камијеве *Хронике*.

Киснем у кокошињу, шатро жваке (тако их одређује писац), штампане су у додатку „Препоручено” краљевачког часописа *Повеља* 1/2008, на само двадесет шест страна. Зашто их зове жвакама? У *Двосмерном речнику српској жарџона и жарџону сродних речи и израза* (1976) ту реч Драгослав Андрић овако „дефинише”: гума за жвакање; разговор; досадно ћаскање; дуго одн. досадно причање; досадна одн. безвредна забавна композиција одн. песма; стари трик; виц (жаргон младих); макароне (касарнски жаргон). Само на корицама књиге (предњој и задњој) налазе се два колажа Мирољуба Тодоровића. У књизи су четрдесет три „жваке”. У питању су кратки текстови који тематски обрађују разне непријатности, болести, секс... Доносе хуморне описе људи који су се приземљили, живе на дну, као маргиналци. Најчешће су дилери, којима је нужен и приличи им

тајни језик. Он једини улепшава никакву стварност у којој јесу. У причама доминира Ја, али се јавља и колективна заменица – Ми. Јунак неколицине прича омиљен је Тодоровићев шатровачки јунак, у великој мери индивидуализиран за разлику од осталих ликова ове прозе – Мунгос. Ту је и женско Ја. Честа је дијалогска форма. Памтимо два шатровачка израза: *ошамарена ђо мозіу и накривойиздјиіи се*.

Дошетјало ми у уво, („Филип Вишњић”, Београд, 2006), с колажом на предњој страни корица, има седамдесет шест шатро прича, нераздељених на циклусе. Њихова радња се збива у Београду, односно Бегину. Спомињу се неки његови делови, пијаце, улице, кафане, топоси: Звездара, Чукарица, Калиш, Таш, Студењак, Кнез Мишова, „Метропол”, „Коларац”, „Коњ”, Бајлони, Зелењак... Реч је о рибама и дроги, сналажењу у животу, преживљавању, тучама, преварама, алкохолизму, коцки, затвору, школи и факултету (ретко), курвама... О људима са маргине, испод црте, онима који мање живе, а више животиња ре. И овде се помиње Мунгос. Чести су дијалози. Илуструјемо хумор присутан у причама навођењем неколико примера: *слабо шетја іаће у марайіону* (истоимена прича); *дршка од сїіомака* („Офркести се мало”); *їсовка од човека* (истоимена прича). Памтимо, између осталих, следећа три шатро неологизма: *ушимивоклиїи се*; *сїіроїоваїи*; *їуми-шїїрудла*.

Ево каталогизације *кока* које *фурају* Кнез Михиловом, у причи „Коке”: друсла; солитерка; главо-

боља; огриз; бедевија; авионка, мечка, зебрица; пасуљара; пиколина; живка; сатара; дупетара; преклапача; баштованка; бамбус; шамшула; фемка; друсњача; попишуља; тобоганка; лакица; цвехуља; зрикара; дроцика; трубадурка; сандучара; летећа риба; крс-тарица; жвакуља; луцпрда; муфлонка; пилићарка; разводница; фригос. Списак истих Драгослава Андрића, из *Двосмерної речника срїјскої жарїона и жарїону сродних речи и израза*, много је шири: шатровица; сокачара; битумен; габор; герла, гранит; гранит камењарка; гребалка; девојка; дромбуља; дромфуља; дроња; дропља; дроца; камен; каменац; камењарка; клинка; кока; кокара; куловка; курождер; лаура; марта; надничарка; пицопевка; пљугара; пропалитет; профукњача; рабинара; сека; сова; стакленац; такси-герла; стрина; тетреб; треба; туцаљка; фанфуља; фачкалица; флинта; флићка; фљакафљоца; фрнтуља; фукса; фуфа; фуфика; фуфица; фуца; цепаљка; цица; чавка; часна сека; чешаљка; чешаторка; чешљарка; чукара; цукља; шкољка; шодер; штука; кецара; клиндовка; лопата; мандовка; мандора; смрдибуба; ћошкара; фулагерка; хевина; шкрипља; штрикерица; штрихерица; шупендара; дрокса; дроцка; дроцуља; лакица; месара; намицаљка; офелија; пелановићка; пушика; растурача; седмица; спермара; сперматорка; спермуша; тутка; фљашка; фолксвагина; фрула; фуки; фукица; фукос; цогара; шљунак; шупика; каменчић; чварак; даша; цана; ћука; крш; курветина; леш; флондра; камен у бубрегу; прангија; ашов; пасуљара; штајгерка; ходалица; продавачица црних љу-

бичица. Оно што нам најпре пада у очи потпуно је непоклапање спискова. Јесте ли се шатровачки језик у међувремену толико изменио (непрекидна промена њему је у сржи, без ње њега не би ни било) или је Мирољуб Тодоровић одлучио да склада нове речи или старима припише ново, шатровачко, значење?

Има ли у овим причама ичега осим језика? Језик је главни јунак, ван икакве сумње. Постоји циклизација прича, додуше не јасно наглашена, помало налик на ону у кључним Бабељевим књигама. Језик упућује на то ко ће бити јунаци прича. Да ли арго само скрива? Непрекидно се мења причалачко Ја. Јавља се и као жена.

Шайро љриче, штампане у Српској књижевној задрузи 2007. године, имају седамдесет четири приче нераздељене на циклусе и шеснаест колажа. Колажи су сасвим равноправне саставнице ове књиге, као и других пишчевих остварења, као и уопште у авангарди. Дубравка Ораић Толић назива интерсемиотичким оне колаже / цитате код којих се цитатни саоднос успоставља међу различитим уметностима. По овој ауторки, авангардни колаж остварује начело монтаже. Требало би написати засебан текст чија би искључива тема били Тодоровићеви колажи инкорпорирани у његова литерарна дела, али и они који су уметничка дела по себи. Једнако би требало потражити и одговор на питање зашто аутор *Боли ме блајбинјер* назива романом, а остварења названа *Киснем у кокошињицу* и *Шайро љриче* – само причама.

Вредело би и позабавити се стално најављиваним, недовршеним, писаним између 1972. и 1975. године, вербално-визуелним романом *Ајеирон*. Испитати у чему су сличности и разлике између њега и других српских неоавангардних романа: *Сћрујање машије* (1970–1982) Вујице Решин Туцића, *Пејировірадска љрашина* (1990) Војислава Деспотова, два романа из интернет трилогије Миливоја Анђелковића – *Савршен злочин* (1999) и *Осмех Византије* (2003)... Не би се смела сметнути с ума ни најновија прозна остварења сигналисте Илије Бакића.

У првим четирима шатро причама мења се грама-тичко лице: Ја, Ти, Он, Ми. Поред мушког наратора, наново се јавља нараторка. Показује се, и доказује, како језик не трпи никакве, па ни полне поделе. Памте се два шатро неологизма: *ан љрчан* и *љуљумрца-љи*.

У причи „Обајатио” пред нама је нови каталог „риба”: солитерке; оклопњаче; разгажене лакодајке; лопате; гробарке; млекуље; троцевке; шамшуле; фемке; контрашице; пушикурке; нагузаче; свраке; баштованке; половњаче; једнорупке; саксије; фрижидерке; острагуше; живке; грофице од Бајлон-сквера. Ни сада се употребљене речи уопште (буквално ни једна) не поклапају са онима које је „пописао” Драгослав Андрић. И у овој књизи је присутан Мика Мунгос као јунак.

Интернет издање кратких шатровачких прича *Лајми на ђон* (2007) има их седамдесет четири, исто оно-

лико колико их је било и у *Шайро причама*. Радња се збива у Београду, а Скадарлија се шатровачки преименује у Скаџу. Мунгос се овај пут сасвим „разбашкарио”. Јунак је – углавном главни – следећих прича: „Бесан као глиста”, „Провалили фору”, „Не дави жваку”, „Стрептомицин”, „Цајка ме не мирише”, „Заставица”, „Хаварија”, „Није се гласнуо”, „Побеснео сам”, „Максимално нам је ишао на ганглије”, „Наш је зез”, „Зателебан”, „Воли га буљанфер”, „Шуш-метак”, „Кад се нафатираш”, „Коска” и „У трипу”. У овој збирци именовани су и други ликови: Миле Квака, Бата Килер, Пацов, Бора Крља, Пера Свиња, Мија Штука (у два причама), Бата Кенгур, Јова Локва, Зоран Сом, Влада Зоња и Зоран Мољац. Није заборављено ни женско Ја. Нема индивидуализације јунака. Наравно, нема је ни на језичкој равни. Њихов шатровачки језик једнообразан је. Писац у кратким причама не примењује никакву психолошку мотивацију. Она би се, сасвим условно, могла могуће открити ако се изврши накнадна циклизација прича са Мунгосом као главним јунаком. Оне су, сасвим извесно, заматак шатро романа са овим ликом као његовим главним јунаком.

Прво издање шатро романа *Боли ме блајбинјер*, у сто двадесет жвака и четрдесет седам слика, штампано је у нишком часопису *Unus mundus*, бр 27–28 / 2007, на стр. 410– 577. У другом, књижном издању романа биће изостављене слике које се налазе на следећим странама часописне верзије: 418, 427, 430, 435, 455, 458, 461, 464, 466, 470, 474, 476, 483, 489, 492,

494, 501, 509, 517, 521, 531, 545, 552, 559, 562, 565, 568. и 573. Оне припадају првој фази Тодоровићевих колажа, које бисмо могли назвати секси колажима и „спортским” колажима. У другом издању писац се потрудио да они „произађу” из самих жвака.

Просветино, друго издање (иако тај податак није назначен) шатро романа *Боли ме блајбинјер* (2009) има сто педесет жвака и педесет слика. Придодате су нове приче: „Да ти се чупа дигне на глави”, „Зателебан”, „Мудросер”, „Сан”, „Не готивим да ми сваки деген помиње мајку”, „Скењ”, „Било је чупаво”, „Вашка с каматом”, „Од јутра до сутра”, „Шпацир”, „Никад нисам био у таквој були”, „Уфурале се црне сестре”, „Не брини”, „Не готиви жене”, „Почех да се заливам”, „Ненајављен”, „Баксуз”, „Откачио зезалицу”, „Дрипачки фазони”, „Цоинт”, „Велика мућка”, „Крњак”, „Ко шифонске гаће”, „Лимбурга месеца”, „Цепарник”, „Ко калемегдански победник”, „Момак ми је одигравао”, „Шушимига”, „Одмах сам дигао котву”, „Добра књава”, „Топли сендвич”, „Контузовах се”, „Сокоћило”, „Ломикурка”, „Фотка”, „Стрептомицин за сукње” и „Искулирао сам га”, а изостављене из првог издања: „Плави анђели” (519), „Нешто је пукло у мени” (527), „Цвикетани” (528), „Ситна риба пљуцкавица” (557), „Чупава шема” (561), „Просуће тај дизајнер дуплу лову” (564). Нове су слике које се налазе на следећим странама: 12, 15, 19, 25, 29, 33, 38, 51, 68, 73, 76, 82, 95, 97, 104, 114, 123, 126, 130, 137, 139, 142, 146, 152, 155, 158, 163, 174, 187, 194. и 199.

Прва прича – „Недеља у Кнез Мишовој” – прос- торно лоцира „роман”. *Ја* је зајавало, фланер. У дру- гој причи, „Ко у излогу”, понуђен нам је нови „ката- лог”: „У Босанској ергела камењарки. Наређале се дуж улице: асфалтуше, цепаљке, ходалнице, смрдибубе, офелије, чварци, пицопевке, пушике, ашови, флинте, растураче и прангије па вабе и нуде – продају своју зевалицу.” Овај пут писац се није сасвим „оградио” од Драгослава Андрића. Једна прича зове се „Мунгос”, а овај јунак се јавља и у другим: „Преко шаје”, „Пе- глом у њокалицу”, „Фригос”, „Оладићу бога у њима”, „Не готиви жене”, „Ненајављен”, „Дрипачки фазони”, „То је намештаљка”, „Велика мућка”, „Цакан кулов”, „Офирали се”, „Момак ми је одигравао”, „Бистра чон- та”, „Пицопевац”, „Ломикурка”, „Ко миш у гвожђари”, „Оладила га на књавању” и „Нису они глафори”. Он, који је робијао, сада је шеф дружини у којој су и: Паја Дупе, Дејан Кенгур, Панта Гузоња, Мића Свиња, Влада Кврга, Воја Зоња, Горан Клемпа, Дуле Пацов (у двома причама), Жика Овца, Кењац, Мома Брица, Миле Ку- лов (у двома причама) и Дејан Буђави. Овај пут ту су и женски ликови, међу којима се издваја нараторова девојка – Сања. Нека врста песничког пандана овој, и осталим „шатровачким” Тодоровићевим књигама, могле би бити збирке песама о „баракашима” Ми- рослава Тодоровића *Летњеће бараке, ѿереници и њи’ове душе* (1990) и *Свети мученици* (1998), с тим што у овима шатровачког говора нема. Приче се граде сис- темом асоцијативних низова, пуне су језичких калам- бура, гротескне и налик на филмске кадрове.

Шатровачки језик најпре осваја Тодоровићеву поезију да би се касније, попут лавине, проширио и уселио најпре у полемичке текстове, потом у ха- ику песме, затим у кратку прозу и, коначно, у ро- ман. Шатровачки изрази јављају се у песмама на- шег сигнализисте почев од 1969. године. Прва збирка *шатровачке поезије, Гејак јланца јуљарке*, завршена 1972, појавила се 1974. године, да би 1983. доживела и друго издање. Ова поезија је пре свега језичка по- езија. Језик којим је написана, бележи писац у *Жеђи ѿрамајлопојије* (1996), „стварност [је] за себе”. Пре тога (1973), у кратком тексту „О шатровачком гово- ру”, прибележио је како је шатровачки говор „језик ситуације, догађаја, брзе и конкретне акције. Он не трпи једноличност, досаду и спорост. Праскав је и афективан, директан али и саркастичан и двосмис- лен. [...] Уочљива је и његова антисентименталност, а такође и јака тежња за ефектима. То је чулан језик којим се тешко може изразити нешто апстрактно.” Додаје како је и сам морао учествовати у богаћењу и неологистичком ојачавању нашег шатровачког гово- ра. Оно што је писац записао за своју поезију напи- сану на шатровачком језику подједнако важи и за сву његову прозу написану истим језиком.

Као што се Андре Бретон никада није одрекао надреализма, тако се ни Мирољуб Тодоровић – сас- вим смо убеђени у то – никада неће одвојити од сиг- нализма. Сигнализам (п)остаје и на почецима дваде-

сет првог века оно што је двадесетих година прошлог века био надреализам: *свейоезија*. Под пером правог сигнализисте, као што је то било и када су надреалисти били у питању, и проза постаје поезија. И живот сам премеће се у поезију.¹

1 Пишући о Тодоровићевој прози заобишли смо пишчеве есејистичке, теоријске и полемичке књиге – *Signalism* (1973), *Сиџнализам* (1979), *Шџеј за шуминдере – ко им шџџрика црева*, *Полемике* (1984), *Певци са Бајлон-сквера и моја фрка са њима* (1986), *Дневник аванјарде* (1990), *Ослобођени језик* (1992), *Игра и имаџинација* (1993), *Хаос и космос* (1994), *Ка извору сџвари* (Прилози за џоеџику сиџнализма) (1995), *Планетарна кулџура* (1995), *Жеђ џрамаџолоџије* (1996), *Signalism: Yugoslav Creative Movement* (1998), *Miscellanea*, *Криџички и дџуџи зайџиси* (2000), *Поеџика сиџнализма* (2003), *Токови нео-аванјарде* (2004) и *Језик и неизреџиво* (2011). Њима смо (осим последње) посветили студију „Основи поетике сиџнализма”, објављену у Годишњаку факултета за културу и медије Мегатренда, *Комуникације, медији, кулџура*, Београд, II, бр. 2, 2010, стр. 383 – 403.

Сретен Петровић

СИГНАЛИЗАМ КАО СТИЛИСТИЧКИ ПРОБЛЕМ

Полазне тезе

Сигнализам, као модерни правац у уметности, једнако присутан у поезији, као и у визуелним и музичким уметностима, овде ће бити разматран као естетичко питање. Такав приступ подразумева анализу домашаја сигналистичке уметничке праксе на укупно стање феномена уметности као уметности, односно значаја за саму естетску ствар. Неспорно је да је уметност у својој историји пролазила кроз бројне стилистичке и тематске промене, као последица технолошког и уопште друштвеног и културног кретања. Ова кретања била су, најчешће, подстицајна за проширивање опсега уметничких слобода и изражајних средстава, за општи процват уметности. У уметности су се одигравале и својеврсне револуције, на нивоу израза, чак са далекосежним онтолошким импликацијама. Свакако, не треба превиђати ни негативне ефекте динамичнога развоја друштва. У неким епохама, поглавито у 20. веку, било је и знатних падова у остваривању уметничких слобода, поименице у ауторитарним друштвима.

У ликовној уметности са Сезаном, родоначелником битних промена у оквиру стилистике, а затим у кубизму и апстрактној уметности, најзад, и у неким доменима концептуализма, учињени су изванредни продори: сламање табуа у погледу садржајних, стилских и уопште формалних стандарда који су у традицији успостављени. Те су промене унапредице уметнички живот, прошириле стваралачке и рецептивне могућности. Па ипак, с једним важним ограничењем. Промене о којима је овде реч, методички апстрактно узев, тичу се историјско-социолошког питања уметности. То претпоставља да оне, као предмет анализе, излазе из оквира филозофије уметности, односно филозофске естетике. Друштвену, психолошку, као и стилску промену у самој уметности филозофија посматра само као спољашњи *услов мојућности* за остварење естетског у делу. Другим речима, социолошки, психолошки и стилистички параметри нису одлучујући за разумевање онтолошког, естетско-вредносног статуса уметности.

Питање уметничких слобода, ограничења у избору садржаја, стилова, и уопште у форми изражавања, затим проблем плурализма укуса у рецепцији дела, те најзад разматрања у равни емпиријских чињеница, као и историјски и политички проблеми који тангирају уметност, ствар су историје, социологије уметности, социјалне стилистике и тематологије, психологије и социологије мотива. Поменути проблеми или аспекти уметности предмет су естетике уколико суштински доводе у питање естетско

као уметничку чињеницу. Модел за препознавање таквога естетичког интереса налази се у питању: да ли дати стил, оријентација, покрет не кочи постигнуће *есџетски* релевантног домета? На пример, да ли нове формалне, а и тематске оријентације, које су се на барокној матрици појавиле већ усред зреле ренесансе, а које опонирају успостављеним нормама, неоплатоничким и хеленистичким стандардима а и кодификованој *иерсџетивисџетичкој, ценџетрисџетичкој* композицији, остају у зони *есџетскоја* постигнућа? Показало се, тако, да су сликарска дела, естетички узев, сасвим легитимна и онда када су постигнута са ослонцем мајстора на „обрнуту”, илузионистичку визију и перспективу, као у византијском сликарству, као и онда када негују „објективистички” приказ. Најзад, естетску вредност достижу дела и у случају када сликар стави ван снаге обе перспективе, као у кубизму, или у упражњавању метода апсолутног свођења реалитета, у лирској или пак геометријској апстракцији? За естетику је примарно – односно, та чињеница постаје алармантна – када стваралачки метод, поступак или жанр, готово дело или артефакт падају изван вредносне номенклатуре ликовности, чиме се овим делима оспорава естетска вредност.

Исто питање, другачије формулисано. Будући да, у авангардној уметности, у целини гледано, не само што је промењена формална матрица већ је и учињен заокрет на тематском плану, а да при томе ове промене нису довеле у питање онтолошку и вреднос-

ну позицију ликовне уметности као такве, питање остаје: да ли то треба да значи да су дела настала у ближој и даљој прошлости, а пре појаве авангарде, *есџејџски* застарела само због тога што су рађена у номенклатури данас денунцираној као неактуелној, чак и реакционарној (Т. Адорно)?

Темељно питање остаје: да ли је уметност у традиционалној постави *есџејџски* мање вредна или чак невредна и као таква превазиђена? Ако су неки моменти њене спољашње конституције данас *déjà vu*, морамо се теоријски запитати да ли су чак и такви моменти, које данас здраворазумски узимамо као превазиђене, у прошлости били кадри да *иницирају* „естетски релевантно дело”? И овде смо у самој основи проблема!

У овом раду изнео сам теоријски оквир који још и данас сматрам одрживим у естетици, и управо на тим претпоставкама анализирам и домаћаје нових тенденција у савременој уметности. Одувек сам имао слуха за нове тенденције. Прихватам их и данас, разуме се, све док теоретичари, они који проносе до сада неவிђене стилске, методичке а и техничке иновације, не искораче у својим анализама уметности изван оквира њене историјске условности. А то значи, све док не забораве у тим разматрањима на вредносно безинтересни карактер анализа ових тенденција. То значи, сасвим конкретно, све дотле док презентне *техничке* промене у уметности не почну тумачити као разлог који директно условљава вредносни статус, „биће естетског”.

Пред нама је, на пример, сигнализам. Став да је *сиџнализам* нови планетарни покрет који открива знатне изражајне и садржајне могућности, сматрам значајним уколико се тиме настоји очувати социолошко, историјско-стилско одређење овога покрета. Међутим, спорови настају када се из тога оквира искорачи. Наиме, док смо у границама социолошке и историјско-уметничке компетенције, па *сиџнализам* тумачимо као покрет који богати садржајни и стилски репертоар и омогућава одређеној групи уметника нове путеве изражавања, такав је приступ теоријски легитиман. Међутим, теоријско и методолошко прекорачење настаје када се напусти овај критичко-еманципаторски елан Ума, односно самога сазнања и мишљења. У сфери естетичке компетенције Ум би морао остати непристрасно и безинтересно оријентисан према естетском вредновању. То даље имплицира да творевине настале у *сиџналистичком* духу не можемо само због тога што су се нашле у „сигналистичком” формату интерпретирати тако да је сам тај формат разлог који их, уједно, онтолошки и аксиолошки узвисује. Могло би се помислити да је овде реч о безличној акцентуацији. Међутим, ствари стоје другачије. Једна „сигналистичка *јесма*” је велика, или то није, због тога што је, у првом случају, она поглавито „песма”, а не зато што је примарно *сиџналистичка*, док је у другом случају она неуспела, али, такође, не због у њој присутнога *сиџналистичкој* момента – који се неке не мора нужно допасти – већ зато што у њој није остварено „песничко”. Дакле, пе-

сничком делу није нанело штету присуство „сигналистичког”, већ одсуство инвенције, због чињенице што је у ходу ка песми песнички доскок био кратак; најзад, што у време зачињања песме, на пример, по својим делима иначе инвентивни песник, није имао свој дан! И то је овде поента!

У овом раду, остајући у теоријско-филозофском оквиру који сам назначио поводом теоријских концепција о сигнализму, покушаћу да одговорим на неколико важних питања. Најпре, приликом разматрања дела која су настала у духу „сигналистичког” покрета остајем на гледишту да се о *есџетџској вредности*, о *онџолошкој* и *аксиолошкој* достатности, и не само дела овога уметничког покрета, већ и творевина насталих у другим и другојачијим инспирацијама, не може говорити, будући да о легитимацијској ствари тих дела као вредносно-естетских творевина, на свој начин, пресуђује време које ниједном теоретичару, па ни естетичару ни критичару уметности, није приручно. У тзв. критичкој естетици, која следи еманципаторски интерес сазнања, ми смо једино кадри да постављамо питања и водимо дијалог са другим и другојачијим теоријским гледиштима, да износимо своје сумње, и на крају, да се критички постављамо према таквим становиштима. Наш је досег, пре свега, метатеоријски, што ће рећи да се на том нивоу проблематизује смисао исказа, као и да се промишља питање могућности говора о *есџетџској* ствари, без намере да се теоријски и појмовно, *џозиџивно* говори о са-

мим *есџетџским* основама дела. Критичка естетика, као и свака повесно утемељена теорија, временски је, према томе, орочена, те из угла своје самокритичности, емпиријски увиђајући моменат актуелне трајности великих уметничких дела, остаје немоћна пред самим естетским Бићем какво је уметничко. А такво се Биће, сходно дуговеком искуству, једино целовито „отвара” управо у нарочитом, *есџетџском осећању*, особеном чулу, при чему за рационалне домене, поглавито за *разум* и *џојам*, остаје „недоступно и затворено”. Чињеница, а из ње, следствено, и питање: како и зашто оно велико у досад створеним делима траје, жилаво опстаје, перзистира, остаје за ограничени Ум неухватљиво и несхватљиво? Како је једном Јасперс рекао: „Уметност већ може бити на свом врхунцу, а да филозофије још и нема.” Разлог је тај што „уметник свагда достиже свој циљ, а филозоф никад”!

Анализа и коментари

Доајен југословенског и светског сигнализма, његов утемељивач, Мирољуб Тодоровић, песник и теоретичар уметности, и данас још увелико агилан, који ради на даљем развоју овога покрета али и на промишљању огромнога резултата, практичног и теоријског, који је у оквиру савремене поетике сигнализма, код нас и у свету, остварен у трајању безмало пола века. Сигнализам је већ једном био предмет

мојих анализа¹. Разматрање које се сада предузима, осим ранијих резултата, има у виду и новије погледе М. Тодоровића, као и увиде у савремено стање самога покрета. Још једном ћу се најпре осврнути на песникове ставове о томе да је наша цивилизација планетарна, а да је књижевност прошлих векова, будући ослоњена на *Реч* – као на своје елементарно изражајно средство – у великом кашњењу. Утолико се и у овој анализи сигнализма нећу устручавати да теоријско-критички проговорим не само о поетици М. Тодоровића, која је, као и свака друга, естетички легитимна, и која је не само зато што је у духу постмодернога теоријског плурализма, већ и због примарне теоријске позиције, увек и ствар одлуке, избора песника ствараоца. Уосталом, поетика сигнализма стоји уз раме са другим школама и покретима: реализмом и натурализмом, романтизмом и надреализмом; а такође и са бројним авангардним теоријским концептима и њиховим покретима. Полазна основа овде критичкога разматрања сигналистичке поетике има пре свега у виду очување *есџетичкоја инџереса* као моје примарне позиције. У раду ћу указивати и на могућна теоријска прекорачења до којих редовно долази када се са платформе ове *јоеџике* исходи ка вредновању самих дела, мотивски и концептуално

1 Види: С. Петровић, „Естетичке апорије сигнализма”. Савременик, Београд, 1990, I–III, 195–207; исти текст у књизи: С. Петровић, *За ауџономију уметџности. Есџетичка џреисџиџивања*. Библ. Наука. Филозофија. Службени гласник, Београд, 2010, поглавље: „Нове уметничке могућности”, стр. 295–319.

инспирисаних сигнализмом. А такво становиште, због редовне методолошке замке, прати ауторе, заговорнике сваког поетичког програма.

Један од посебних проблема је филозофски, естетички смисао иновација, посебно у домену метода и технике, односно средстава која афирмише ова поетика. Реч је принципијелном питању значајном за оцену домета било које поетике. Дакле, овде смо код питања онтолошког и аксиолошког статуса самих дела која настају у инспирацији овога покрета, посебно као последица примене наведених средстава. Прво је и основно питање: да ли доиста постоји *вредносно-каузална* веза између позитивнога вредновања средстава сигналистичке поетике и *есџетџскоја* учинка који доносе дела чињеницом што су у стваралачком процесу употребљена баш таква средства? Да ли се иманентно већ са технике и метода, принципијелно узев, искорачује на *онџолошки* и *вредносни џлан*? И коначно, да ли су тако произнесене творевине *eo ipso* „естетски” изгледније, вредније но она друга дела која су настала ношена неким другим поетикама и концептима, стилским могућностима, те према томе настала, врло условно речено, према општем кључу традиционалне поетике?

Како протумачити следећи, а и остале ставове из књиге М. Тодоровића? Ваља имати у виду да Тодоровић у најновијој књизи даје пресек мишљења бројних присталица покрета; према томе, у синтетичком захвату он формулише не само своје, већ и опште становиште прихваћено у кругу сигналиста. Отуда,

не на једном месту, и бројне контроверзе, које се не могу приписати нашем оснивачу сигнализма. У књизи се као опште становиште, поглед на сам покрет, формулише став о томе да је свим сигналистичким покретима заједничко „што трагају за новим облицима изражавања примереним нашој цивилизацији. Тако, они се залажу за ‘разарање традиционалног вербалног медија књижевне културе’ и наглашавају ‘да књигу треба надвладати новим нематеријалним средствима’. По њима, књига будућности биће *анационална*. ‘Многе идеје могу се изразити само идеографски’, кажу они, и зато ‘треба разбити досадашњи вербални језик, створити нов алфавет, *наднационални и космички знаковни језик*’”².

Неспорно је право уметника, колико год то теоријски није и пресудно у погледу естетскога домета њега као уметничког ствараоца, да трага за средствима које су примерена његовој цивилизацији. Међутим, тај искорак ка савременом, сматрам, није пресудан, и то због просте чињенице што као такав, будући „савремен”, нема више права да ставља *ad acta* друга, укључујући и традиционална средства и методе. Леонардо и Рафаел су користили перспективу у сликарству и учинили својеврстан заокрет ка античком ликовном идеалу. А тај је начин компоно-

вања слике, доиста, био последица напретка науке, геометрије и математике, и јесте несумњиви израз стања и духа цивилизације у доба ренесансе.

Па ипак, овде смо пред свагда отвореним питањем филозофије уметности, која се дисциплинарно, а спрам уметности, односи вредносно-онтолошки. Да ли, наиме, због те несумњиво историјско-уметничке чињенице, која је карактеристична за *зрелу ренесансу*, композиције Чимабуеа и Ђота, које још нису обема ногама закорачиле на ново просвећено тле ренесансе (јер им перспектива „није била јача страна”) *йогбацују* у чисто *ликовно-есџејском* смислу? Да ли су естетски недостатне само зато што нису обухваћене, супсумиране под „виши”, „епохално прононсирани” ренесансно-стилистички код? Може ли се, на крају, у *есџејско-ликовном* погледу уопште говорити о инфериорности византијскога фреско-сликарства које је, не због неукости, свакако, неговало „обрнуту перспективу”? Па, чак и да је било „неуко”?

А право питање далеко је шире, а одсудне је нарави. Зар има уопште уметности, било које епохе, која, поред осталог, већ иманентно са грађом коју обликује, да не идемо даље, не следи и трендове своје цивилизације? Зар дела – каква год да јесу – не користе нова техничка и технолошка средства, достигнућа свога доба? А та су средства и методи, а и технике, по правилу *нови и најреднији*? Ако ствари посматрамо из данашњег угла, ми у сликарству, на пример, запажамо кудикамо бољи квалитет боја, нове технике импрегнације платна; у вајарству, у клесању на при-

2 Мирољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*. Алтера, Београд, 2012, 6. Како се у овом раду ослањам искључиво на овај синтетички рад М. Тодоровића, ја ћу у даљем тексту користити скраћеницу: М. Т. Исто тако, у мојим наводима делова текста из исте књиге М. Тодоровића, највећи део истицања у тексту (курзив) су моје интервенције.

мер, користе се сложене, ефикасне технике, машинска помагала. А све то доприноси бржој, ефикасној реализацији дела. Извођење дела прати мањи утрпак снаге. То исто важи и за књижевност и поезију, посебно у коришћењу електронских средстава, не само за брже остварење својих уобразиљних импулса, већ и у пласирању у публикувању написаних дела. А постоји и још многих других погодности!

Али, одлучујуће је питање: да ли са праћењем и коришћењем нових средстава, метода и техника, по дефиницији већ уметник – сликар, композитор, најзад, њесник, стварајући дела „новим средствима” постиже и естетски више њосћинуће, виши квалитет, пожељнији стандард? Да ли се уметност најновије епохе, судећи према средствима и методима коришћења у стварању, већ том чињеницом истовремено може сматрати и естетски најпреднијом? На пример, да ли су дела новијег доба супериорнија у односу на традиционална? И то само зато што су дела прошлости, зацело из нашега угла посматрања, настала коришћењем „застарелих” средстава, те и сама нужно већ естетски назадна, или барем непоредива са донетима и остварењима модерних, авангардних или њосћимодерних? Најзад, да ли то имплицира како „традиционална дела” остварују нижи степен естетског интензитета, према томе, мање се допадају, а све то превасходно због у њима присутнога „деградантнога” чиниоца, каква је у византијском сликарству, на пример, „обрнута перспектива”? Да ли су такви узуси, осим што коче размах и

лепезу могућности, истовремено и за само естетско постигнуће, а не тек за мотивацију, лимитирајући фактор који кочи размах талента?

Уосталом, како се поставити према садржају Шекспировог *Хамлета*? Дело носи несумњиви печат националних околности. Свакако, тај је повесни материјал литерарно транспонован, али дело нам свакако говори и о дворским сплеткама, о психозама, које су, иначе, парадигматична тема националних историја. Но, и одлучујуће, да ли је доиста *Хамлет* сагледан са аспекта естетско-вредносно ограниченог дејства? Тачније, да ли су време, присуство и одјек историјских, националних околности, као наводно ограничавајући моменти дела, уједно и разлог његове протежности и деловања? Да ли дело остаје лимитирано, закуцава се на међама дате националне заједнице са њеном историјом, те да је, онда, доследно, за народе другачијих историјских одлика и култура, непријемчиво њиховом естетско-рецептивном чулу?

Принципијелно је следеће питање. Ако су средства сликарства, попут боје и цртежа, по себи већ „анационално” обојена, што би, по аналогiji, морала бити и тонска средства у музици, какве се онда консеквенције могу очекивати? Да ли чињеница што су, у поређењу са књижевним и песничким творевинама, код којих је реч средство израза – што имплицира да су уже национално и културно-историјски детерминисане – треба да значи како су поезија и литература у погледу естетскога досега инфериорније,

дакле, и краћега корака ка универзалном, цивилизацијском важењу? Чини ми се да је одговор негативан. Претпоставимо да песник користи есперанто као универзални језик. Да ли ће *само због ње чињенице*, „анационалног” средства изражавања, његова песма добити и на естетско-поетском квалитету? Присетимо се великог теоријског спора између Леонардовог узношења Сликарства над Поезијом, а потом Лесинговог негирања такве позиције. Обојица, познати уметници, залагаху се за супротна становишта. Па ипак, показало се како су обе концепције промашивале поенту, но не и сликарско дело Леонардово, а ни књижевно дело Лесингово, колико год да овај последњи, по снази талента у својој врсти, није стекао славу једнога Гетеа, а ни Леонарда.

Мирољуб Тодоровић је навео занимљив став француског песника и летристе, теоретичара уметности Исидора Исуа, који је после Другог светског рата у својим манифестима говорио како су „могућности употребе речи у песништву већ исцрпене и да летризам предлаже ‘чистији и дубљи елемент версификације – слово’” (М. Т. 6). По себи, ово Исуово гледиште може бити теоријски занимљиво. Али, за мене се овде отвара важно питање: да ли се данас уопште још неко сећа његовог дела, осим зналаца и подражавалаца његовог експеримента? Свакако, овде не треба спорити то да Исуово становиште има теоријску важност. Но, пред нама је несумњива чињеница: до нас још увек добацују дела Петрарке и Бокача, која су саздана на језику, на слову и речима!

Уосталом, како разумети теоријску позицију бразилске групе из 1958. године, под именом *Noigandres*, чији аутори пишу тзв. „конкретну поезију”, наглашавајући у свом манифесту из 1958. године [Pilot plan for Concrete Poetry] како „конкретна песма саопштава властиту структуру. Она је предмет у и по себи самој, а не интерпретација спољног објекта и мањевише субјективних сентимената. Њено материјално: реч (звук, визуелна форма, семантички садржај). Њени проблеми: функционалне релације ове материје. Фактори сличности и сродства, психологија форме дела (Gestalt). Ритмови: релационе моћи. Конкретна поезија употребљава фонетски систем и аналогну синтаксу, креирајући један специфично лингвистички вербовоковизуелни простор...” (нав. према М. Т. 7)?

Нема никакве сумње, са овим ставом, а и са гледиштем феноменолошког естетичара Микела Дифрена није се тешко сложити. Питам се, међутим, како је дошло до тога да су те две теоријске позиције у потпуноме сагласју? Наиме, и код М. Дифрена, делом, и код Мартина Хајдегера, можемо пронаћи многе битне сагласности са горе реченим. Код Дифрена читамо како „поезија казује свет... она нам не омогућава сазнање света, она нам га показује”. Исто тако, у речима Октавија Паса, а које он наводи, наиме, да је „смисао песме сама песма”, имамо изванредан прилог управо таквој, *феноменолошкој естетички*. Уосталом, и сâм Дифрен дописује како је *реч* у поезији више него важна, и да је поезија пре свега

и увек конкретна. „Поезија може бити неразумљива, али она никада није апстрактна”³.

Е сада, колико год да је Дифрен инсистирао на тези да је сама „реч” средиште поетскога казивања, односно да је „реч та која врши ту естетску функцију”, исти Дифрен запажа како је „реч исто толико одређена колико и одређујућа: она *може поетизовати* само оно што се да поетизовати”, тако што се с обзиром на сам предмет поезије морамо „питати какво је то његово биће које се може поетизовати” (Дифрен, 300).

Ови ставови су веома важни најпре због чињенице што указују на то како у уметности основну вредност њене форме, тј. само *есџејско*, не чине, примарно, ни садржај, ни предмет, чак ни присуство најиндивидуалнијих основа песника као личности, дакле, ни његово субјективно, већ је то *само* „поетско”, „естетско у песми”, које у песми постаје онтолошки сасвим независно од садржаја, сазнања, и јесте факт структуре песме, тј. Оно што о самој Песми одлучује. Према томе, поменути ставови бразилске групе, али и Дифренови, драгоцени су за разумевање онтолошког и вредносног статуса уметности.

Дакле, у тзв. „конкретној поезији”, која је методолошки подстицајна, својеврсна показна школска вежба, ми смо наведени да разумемо шта значи трагати ка оном у уметности Битном. Ту ми видимо шта чини основ *поезије*. Ингарден је једном приликом

инвентивно приметио: Уколико неко није кадар да у обичној, традиционалној песми *ослушне, сајледа*, најзад, *инџуира* оно исто што, наиме, желе изразити овде и наши Бразилци, онда такав трагалац, по Ингардену, није кадар да се „преда песничкој магми”. Уосталом, то што се неке допада Роденова скулптура која је саздана на људском акту, док је неко други очаран обликом Хенрија Мура који формом сасвим деструира фигуру као препознатљив, „реалистичан” приказ, не даје за право да се дело Родена сматра *ликовно-есџејски* мање вредним у поређењу са „*конкретном* скулптуром” Хенрија Мура, нити се тиме *есџејски* деградира дело енглескога мајстора над експресионистичком формом фигуративца Родена. Обојица су, пре свега и изнад свега, колоси вајарске форме. То важи и за Пита Мондријана, за његове слике, једнако из његове апстрактне фазе која *есџејско-сликарски* вреди колико и његова експресионистичка, реалистички препознатљива платна из ранијег периода. Исто тако, не могу се вредносно преузносити *слике* апстрактног израза у којима је Стојан Ђелић у својој зрелој фази геометријским поступком до краја свео приказ, насупрот његовим сликарским делима из педесетих година, у којима се и даље још осећају обриси спољнога света.

Теорија сиџнализма је сходно моме становишту критичке естетике поздрављена као настојање да се уметницима отвори пролаз ка новим могућностима изражавања. Уосталом, *сиџнализам* управо разумем као један од покрета релевантних за теорију умет-

3 Микел Дифрен, „Поетско. Лексика и синтакса поезије”. У: *Трећи џроџрам Радио Београда. Зима, 1970*, стр. 296, 298.

ности и поезије, дакле, као једнако важан како за ликовне уметности тако и за друге медије којима је *чулност* у основи. Одувек сам се критички дистанцирао од настојања теоретичара сигнализма који су сматрали да су *йоейиска*, *ликовна* дела настала из блиске им стваралачке инспирације, то јест *йоейиске* сигнализма, због саме те чињенице, по дефиницији нужно и *естеййски достаййна*. И не само то! Већ да је баш таква форма, рођена баш тим поступком, надређена великим делима прошлости за која се онда тврди како су естетски затамњена, односно препокривена „непотребним” семантички препознатљивим елементом, на пример: *фиџуром*, *мрџвом ѝриродом*, *ѝеј-зажем*, *йорѝрейџом*, *енѝеријером*.

Конкретна поезија и Макс Бензе

Макс Бензе је поводом *конкретне йоезије* приметио да је овде „реч о песништву које не репродукује семантички или естетски смисао својих елемената, на пример речи, с уобичајеним настанком одређених садржаја правилно и граматички, већ се игра видљивим везама и повезаностима површина. Не супротставља речи једне другима, већ њихова испреплетеност у перцепцији представља конструктивно начело ове поезије. Реч није у првом реду искоришћена као интенционална веза значења већ као материјал за приказивање, тако да се значење и приказивање условљавају реципрочно” (према М. Т. 8–9).

Став Макса Бензеа је демонстрабилан пример који говори о томе „шта поезија јесте”. Писац и естетичар, а поводом тзв. *конкретне йоезије*, изложио је битан аргумент за разумевање *йесништџва*. То је „игра речи”, „игра смислова”. Боље речено, Бензе је у негативном одрезивању небитнога овим методским поступком, слично Кантовом покушају, указао на то шта би могло бити суштинско за поезију као поезију, односно, на другој страни, шта је то што пада изван уметности. Једном речи, за *естеййско* или *уметничко* у уметности није од пресудне важности *садржај*. Односно, за саму поезију сасвим је небитно *значење*, *семантика речи*, већ оно што интендира сам *морфолошки* план, његова *синџакса*. По аналогiji, и у уметности сликања или вајања није основно шта једна слика *йредсџавља*, већ то да се продором кроз оно што је насликано досегне Виши смисао. У духу Ингардена то би значило да кроз „слику која нешто представља” ваља *инџуиџивно* исходити даље и дубље, и тако *естеййским* чулом досегнути до „слике која не *йредсџавља*”!

То шта Јесте, што чини бит *конкретне йоезије*, *конкретној сликарсџџва*, за које је примордијално то да је оно уметност боја, као што је *конкретно вајарсџџво* раскошна игра волумена, не налази се у хегелијанском *оџчиџавању* садржаја. Суштинско Дела, његова естетска носивост, да се послужимо старим језиком естетике, налази се у ономе што *на ѝрви йоџед не видимо*, што нам измиче и противставља се Уму, што је изван онога виђенога, онога што и шта „представља”.

Поводом покрета сигнализма, сасвим укратко. Ова поетика, овај покрет учинио је теоријски изузетно много на плану *кријтике укуса, кријтике свакдашњега разумевања* рецепције дела. Он се, у том смислу, показао и као изврсна педагогија, методичка добит за науку, он је добар пример како се на прави начин рецепијент уводи у истински *свѣт уметности*, ма колико на први поглед уметнички облик изгледао тајновито. Рецепијенту је пружена алатка за разбијање мита о томе да је уметност, како је то појмовно коректно, иако за саму ствар погрешно, формулисао немачки филозоф Јохан Готлиб Фихте, рекавши да је уметност форма која на сликовно примамљив начин приказује садржај неке више, дубље истине, истине митологије, историје, морала. А истинска уметност, међутим, у својој најдубљој суштини све то уопште није! Па ипак, што уопште није мање важно, колико год уметничко дело поседовало све овде наведене семантичке слојеве на тзв. „површинском копу” своје структуре, они никада по себи нису чинили ону крајњу, достатну Тачку. А на ту крајњу Тачку се фокусира истински сензибилан рецепијент када гледа Рембрантов *Портрет старица*, пошто најпре – речено методички апстрактно – прође кроз својеврсно „критичко сигналистичко чистиште”, након темељног „стављања у заграде” предрасуда, посебно оне да је уметност „форма преко које се на пријатнији, питкији начин излаже неко знање, нека друга *истина*”. Истина саме уметности види се даље од презентног призора! Разбијање те

илузије већ је добитак за естетичку педагогију. Поред осталог, сигнализам је и због тога веома значајан. Не само рецепцијски, у естетском смислу, већ и теоријски и естетички, јер је, као и феноменологија, понудио један хеуристички принцип, начин доласка, приближавања суштини уметничког у уметности!

Међутим, на овоме путу вреба и опасност. То што се данас „модерном уметношћу” проноси, та фама, како ово стварање „разуме” тек мали „просвећени” број, има и своју слабу страну. Претходно је питање: зашто се публика одбија од уметности? Обичним људима, наиме, изгледа како уметност постоји за тзв. *елићни слој*, па је то својеврсна *контра* идеји популаризовања уметности. Дакле, то на чему естетичари инсистирају у својим указивањима када говоре о томе „шта је уметност”, шта једно конкретно дело „чини уметничким”, по природи ствари не слаже се са лаичком представом о уметности. Чак ни са представом оних који уметност изнад свега дубоко доживљавају до граница свога сензибилитета предајући јој се целином свога бића. Овде се сусрећемо са једним парадоксом: њихово је осећање „исправно”, али њихова „рационализација”, њихово *теоријско ојравдавање онога што дубоко и исправно доживљавају* је погрешно! А погрешно је, свакако, због мањкавости теоријске културе! Дакле, овде долази до неспоразума у два равнина: *нейосредној доживљаја*, с једне стране, а затим његовог *шумачења*, с друге. Рецепијент, заиста, може дубоко и истински доживети једно дело, на начин да у своме Бићу ос-

твари највиши рецептивно-естетски домет, а да, упркос томе, његово *објашњење*, *тумачење* тога шта је и како доживео, изгледа као радикално самообмањивање. Као што је једном рани Лукач приметио на једном месту: „Они то раде, али не знају.” Овде би се, аналогно, могло казати за рецепијенте, а држим да би то могло бити поучно и за саме уметнике: „Они исправно доживљавају дело, али не знају како”. Као год што и „уметници, ношени интуицијом савршено добро праве дела, иако је њихово тумачење сопственог рада, ако не сасвим погрешно, свакако недостатно и непотпуно”. Наиме, и њима самима се само стварање дела чини као каква мистерија, јер када би је спознали, не би се латили стиха, боје, речи, тона, киста.

Стратегија сигнализма, неизрецивост језика и нови песнички идеал

Читамо у тексту:

„У сигнализму се разбија основа језичке материје на молекуле (речи) и атоме (слова) што доводи до веома снажних повратних процеса фисије и фузије разнородних елемената језичког бића (звучног, графичког и осталог многоструког значења речи), потпуног ослобађања језичке енергије и поновног спајања у неочекиване, изненадне, мисаоне, фоничке и сликовне целине. Ту се језик при-

ближио једном *енџиройичком* молекуларном хаосу, коме је претходила акција разарања, да би се кроз негенетропички песнички дух и имажинацију поново вратио у виду нестандардних слика обогачених *значењима* и *значањским* нијансама високе информативне вредности”. Најзад, „Глас, слово и простор у жижи су истраживања. Њихове синтетичке варијације, интерактивни процеси, одређују се као основне оперативне јединице нових текстуалних структура. Текст је плетиво сачињено од тих елемената” (М. Т. 10,12).

Последњом реченицом првог наведеног става, таква утисак имам, као да се сигнализам прикопчава на Хегелову идеју; додуше, сада охрабрено Адорновим настојањем да се, супротно Хегелу, уметности обезбеди нека виша и дубља истиносна функција с оне стране хегеловскога *чулног иривидија*. Наиме, из реченог става излази како се кроз песничку имажинацију и нове склопове атома, тј. слова која улазе у чудесан сплет речи, мимо граматике и учене синтаксе, долази сад до неке *дубље семантике*. И ту смо већ у Адорновом забрану. Уметност није више као у Хегела „позитивни чулни приказ истине Идеје”, већ је у функцији радикалне критике свега постојећег а и свега традиционалног, укључујући и тзв. окоштале језичке структуре које су вршиле улогу верног „приказивача истине”, а у функцији *одраза*. Сада је уметности намењена нова, револуционарна улога, сходно новим цивилизацијским, технолошким дометима.

Ова радикална промена захвата чак и само *звучно у језику*, чим се убрзава процес прекомпоновања, ради на новом сложају слова, и тако задира, наводно, испод површине, испод саме *чулности* да би се тако изнедрила нека нова, епохална *значења*. Једном речи, радикални отклон од традиционалне семантике истовремено је и апел за један други модалитет значења и смисла, наводно ненаданих, који су према сигналистичком дискурсу и естетици његовој, нешто ново, вредносно узвишеније, израз узорне креативности. Но, да ли се код свих савремених сигналиста заиста одустаје од поезије која је у складу са *семантиком*? Или ће пре бити да јој сигналиста, како год била језичка структура прекомпонована, накнадно учитава одређену семантику, и тако, само на друга врата, поетско дело приводи интересу идеологије и сазнања, ненадано је сврставајући у породицу утилитарне уметности.

И ево нас у Француској. Пред нама је манифест семантичке поезије. У прогласу Пјера Гарнијеа дефинише се „фоничка и семантичка поезија”, чије делове манифеста парафразира М. Тодоровић. Показује се како се „семантичка песма не користи језиком као *експресијом* нечега”, али ни као „*експресијом* За”. Једно је сасвим сигурно, ова поезија „на уобичајен начин садржи индикативни назив попут *ујужива, лекарских рецепата, наредби*. Језик је у *семантичкој* песми у *знајној мери* *пошцењен*, јер он више није *индикација* за”. У таквој поезији сада „следе сигнали, панои, упутства да се поживи неколико тренутака у

поезији. Ова поезија, закључује Гарније, не тежи за *иновацијом* већ за *иницијацијом*” (М. Т. 15).

Утисак је како у опште теоријском смислу ови ставови експлицирају програм једне од варијаната теорије одраза, *миметичке теорије* из прве половине 20. века. *Реч, Слика и Тон* су у функцији пропаганде, политичке семантике. Гарније је од сигнала прихватио његову критику становишта да је *језик* у бити национални језик, на којем су наивчине, понесене љубављу, здушно певале, а ствар је у томе да такав језик треба радикално деструирати, он се не сме појавити у првом плану. Оно што је до сада такав поетски језик на садржајном нивоу еманирао треба трансформисати, увести га у нови *семантички* *проспор*, који је према Гарнијеу *полиптички*. Педагошке консеквенције су познате. На овај ће начин песник сасвим узмаћи, а тиме и потреба његова за *иновацијом*; нестаће и илузија песника за стварањем *трајног облика*. Све ће то довести до тога да ће се *језик* сасвим *испиритисати, ионизисати и нестати*, а са њим и сопство песника. А управо је то имплицирао и социјалистички програм, по коме су уметник и уметност звучници за разглашавање и популаризовање политичких идеја и истина моћних, владајућих група: очулотворење Хегелове Идеје. Код Хегела: „*Лејо* се одређује као чулно *појављивање* Идеје” (Das Schöne bestimmt sich dadurch als das sinnliche Scheinen der Idee”).

Становиште италијанске критичарке Росане Апицеле (Rossana Apicella) М. Тодоровић излаже сасвим

коректно. „Визуелна поезија је проистекла, дакле, из перманентног експериментисања, резултат је ‘песничке акције’ и одређује се као феномен потпуно новине, ‘спонтан и силовит гест, први преломни гест двадесетог века.’” Коментар нашег теоретичара не изостаје. Речи ове критичарке о визуелној поезији као о „алузивно ироничној”, „социјалној и политичкој сатири” могу се препознати у пракси једног броја италијанских песника. И опет смо код ставова компатибилних са позицијом Гарнијеа. Наиме, за италијанског сигналистичког песника Лучана Орија (Luciano Ori) каже се како је „изванредно луцидан и снажан песник који своју ангажовану поезију често користи и у *нейосредној њолиитичкој борби*” (М. Т. 14–15, курзив С. П.).

И ево нас код питања теоријске кохерентности ставова разних аутора ове сигналистичке поетике. Питамо се како је, сагласно ранијим гледиштима, могућно сада говорити о радикалној деконструкцији традиционалног језика и семантике, уколико један део сигналиста управо заговара одлучан повратак епохама у којима су владале утилитарне поетике, а и њихове семантике?

Тодоровићев став је језгровит, сасвим јасан. „Језик универзума, језик је песничке неизрецивости. Песник мора освајати тај језик, разбијати зидове затворених система где су се већ устајали истрошени и мртви језици чија је информативност равна нули. Песник је рушилац и градилац истовремено.” Песник гради, не руши! „Померити границе језика

значи померити границе света, освајати нове пределе универзума. А песма је у структури света. Она је догађање света (универзума).” (М. Т. 10–11 и даље).

Овом поетолошком платформом, сигнализам је добио престижну, био бих спреман да тврдим и *есететички* значајну *мисију*. Реч је о настојању да се његов продор не треба зауставити на поезији, већ његов елан ваља следити у свим уметностима. Од 1969. године *сиџнализам* тежи да постане „авангардни стваралачки покрет са тежњом да захвати и револуционире све гране уметности: од *њоезије* (литературе) преко *њозоришћа*, *ликовних уметности*, *музике* до *филма*, уносећи *ејзактјан* начин мишљења и отварајући нове процесе у култури радикалним експериментима и методима у оквиру једне перманентне стваралачке револуције”.

Несумњиво, продор нових комуникационих система је незаустављив процес. Електронска ера из дана у дан поставља нове универзалне стандарде комуницирања, наткриљује општења сведена само на националном језику. Чак и нације најпоносније на своју традиционалну културу и језик, немачка и француска, колико год невољно, окрећу се *енілеском*, свеједно што су дубоко свесне да им тај језик не убија само вољу за чином свагдашње комуникације, већ их демотивише и разуверава да се на хладном туђем језику уопште може поетски осећати, живети и волети! М. Тодоровић признаје како се „комуникациони системи усложњавају”. Нова електронска ера створила је и ствараће све сложенија средства за информи-

сање и комуникације. „Постојећи (национални) језици немоћни су када је у питању универзална комуникација. Они све више губе од оног значаја који су имали у ранијим епохама говора и писма. *Језик слике* показује се као један од могућих *мeтjа-језика* будуће планетарне цивилизације.”

И опет се отвара незаобилазно питање које сваки истински песник дубоко осећа. Наиме, какву би судбину могли очекивати *Хамлејт* и *Божанствена комедија*, *Дон Кихот*, или *Злочин и казна* и *Сеобе*, и њима слична остварења изнедрена у формату националних језика? Треба ли онда признати да ће уметности слике, ликовнога израза, задобити ширу примењивост, универзалност? Но, уколико ствари тако стоје, зашто је онда из истог цивилизацијскога, технолошког разлога, и ликовна уметност, штафелајска слика, у узмицању наспрам којештарија типа перформативних иживљавања под плаштом уметности, која прате егзибиционистичке сеансе, а и разна домишљата изазивања шока и сензација, подвргавањем *садистичком* и *мазохистичком насиљу* властитог тела, да би се послала порука како је разорен мит о нежној и слабој жени? У свима њима, мајстор и режисер стварања осредњости, нових играрија за замајавање, лежи у новом цивилизацијском *spiritus rectori* који је одважан и спреман да чак и снагом принуде оствари примарни циљ, срозавање Духа и принципа индивидуалне оригиналности. Подсетио бих на речи Ивана Фохта из 1981. године у *Политици*. „Није по себи толико страшна чињеница да

неком може пасти на памет да свој измет продаје у конзервама”, него је „далеко страшнија и од Хегелове прогнозе” о крају, смрти уметности, то „што се те конзерве купују”. А у закључку, упозоравајући, примећује: „Ако дакле умјетности ускоро дође крај, то неће бити из Хегелових разлога, не зато што би она постала духу преуска и туђа, него зато што је сам дух изгубио битку. Не зато што би се дух попео на виши степен, него што је пао на најнижи могући.”

Визуелна и конкретна поезија

Бројним цитатима из дела савремених сигналистичких стваралаца жели се, поред осталог, указати и на одлучност тих стваралаца у разбијању елементарне семантике речи. О томе је раније нешто саопштено. Поступком деконструкције молекула сваке граматике, а то значи редукцијом речи на *ајоме* и *слова*, жели се створити простор за размах слободне имагинације, препуштене игри словима а у циљу произвођења нових обрта а и необичних, никако граматички стандардних смисаоних склопова. Главни је циљ да се таквим новим сложајима, уз помоћ *шока*, *ироније*, *алузије*, *криптике*, изврши удар на рецепцијски затомњени орган традиционалисте, како би се у адорновском стилу, таквом радикализацијом напада на постојеће, уклониле *уштаљене љраксе* комуникације, а шоком на једнодимензионални, просветитељски Ум, отворило поље нових могућности.

Чак и да границе тога „новога” нису до краја знане а ни вредносно поуздане, једно је сасвим извесно: ваља концентрисати удар „на оно што је било”!

Примери Росане Апичеле и Лучана Орија јасно указују да се уметност овде разуме у социјалној мисији крчења путева ка несметаној владавини цивилизацијског Ума, чиме се пропагира идеологија увођења Човека у монолитни планетарни простор у коме ће се несметано и одједном остварити Све, под условом да се најпре пристане на деструкцију свега. А идеал песника: није ли онда сличан лику роботизованог ствараоца?

Песници око часописа *Апрош* (*Approches*). – На његовом је челу Жан Франсоа Бори, који самоисповедно, не мање самокритички, напомиње како му се жеља „за независношћу” коначно остварила када је напустио један „духовни свет, цивилизацију која више није његова”, и која сада припада прошлости. У томе отклону, како га интерпретира Тодоровић, Бори је нашао ослонац у „визуелној поезији” која је данас достигла „независан облик да се можемо упитати не налазимо се пред неком *новом естетиком* која би могла потпуно да *преобрази односе језика и свесћи*” (М. Т. 15, 16). Но, ту је одмах и ново питање: шта уопште значи исказ који сугерише становиште Жан Франсоа Борија, да је основни теоријски проблем тзв. „нове естетике”, почев од 1968. године, питање *језика и свесћи*. Како се у тој шеми развоја естетичког мишљења после 1968. уопште могу избећи маркантне личности у естетици којима је сасвим

стран ентузијазам о потреби проблематизовања питања *језика и свесћи*? Могу ли се овде уопште пренебрегнути имена савремене филозофије уметности и естетике чија су становишта обележена феноменологијом? Почев од Блоховог *Духа ујшћине*, Хајдегерових радова, од *Извора уметничког дела* и *Чему њесници до Шумских њушева*, преко Дифренове расправе о *Уметничком делу* и *Поејском*, да не набрајамо дела попут *Онџолоије уметности* Романа Ингардена, *Естетике* Гвида Морпурга Таљабуеа, најзад, Крочеву *Естетичку* и *Поејику*, а онда и радове Николаја Хартмана под истим називом, у којима се радикално одступа од гносеологизма, а према томе и од теме Језика и Свести, која више није битна за разумевање бића Уметности. Поменути естетички списи, више од других, демонстрирају радикални отклон од *теорије огрза*, од разумевања уметности као облика *свесћи* и одрза *исшине*. У њима се оспорава теза да су поезија и сликарство симболи, изрази садржајне естетике, естетике свести.

Теоретичари сигнализма убрајају у најзначајније естетичаре овога покрета Макса Бензеа и Зигфрида Шмита. Професор на Универзитету у Билефелду, Шмит је можда и најзначајнији теоретичар *конкретне* и *визуелне њоезије* у Немачкој. На тему конкретне поезије често се наводи његово гледиште како су језик и семиотички систем незаобилазни. Нема никакве сумње, Шмитово становиште блиско је француском естетичару Микелу Дифрену. Једном речи, према Шмиту „конкретна поезија не говори о ‘нечему’,

него то ‘нешто’ показује”. То даље значи да поезија није ни „миметичка ни анегдотичка, него ѱенеративна и објективирајућа” и као таква представља облик „комуникативног понашања човека”; она је поливалентне нарави на начин који је „естетичан у новом смислу те речи” (М. Т. 20–21, курзив С. П.).

Остајући код теза Микела Дифрена, да поезија нема никакав други циљ, понајмање тај да говори о нечему и да нешто индицира, већ да поезија показује себе сама, своје Биће, Шмит је склон да закључи како „визуелна поезија” свесно „остварује програм целокупног песништва” на начин што у њој сам језик постаје уметност. Према Шмиту „у визуелној поезији само је језик истинит: он је циљ и тема песништва. Визуелни текст ѱоказује, а не исказује нишћиа. Он је оно што је”. Коментаришући ставове З. Шмита, М. Тодоровић примећује како је за овога аутора визуелна поезија *естетски процес*. Она мења свест посматрача, разбија схеме које очекује, одбијајући да користи језик на уобичајени, стандардан начин како је то било у традиционалној, садржајној поезији (М. Т. 21).

Морам признати да су ми наведени ставови З. Шмита, као и гледиште М. Дифрена, теоријски веома блиски. О томе сам опширније писао у критичкој анализи основних идеја које је Шмит изложио у *Естетским процесима* (Siegfried J. Schmidt, *Aesthetische Prozesse*)⁴. У осврту, по обиму неуобичајено оп-

сежном, а пре скоро четири деценије, ја сам у завршним деловима текста, уз све похвале аутору, био слободан да учиним и неколико критичких коментара. Цитираћу само оне делове који се односе на основни став З. Шмита, о томе, наиме, да „суштина естетске продукције и комуникације открива [...] своје имплицитно политичко језгро, које веома независно од тематике и политичке намере, обележава, тако рећи, дубинско-структуралну повезаност уметности и друштва”⁵. У наставку сам забележио:

„Управо стога ми се чини да не постоји нека битна, структурална различитост у становиштима о ангажованости Ђерђа Лукача и Зигфрида Шмита. – Обојица траже политички смисао у деловању уметности, а тиме и слој у уметничком делу у коме се то ‘политичко’ садржи: у Лукача је ‘идеолошко’ експлицитно изражено на споредном, ре-презентативном плану структуре; у Шмита је ‘политичко’ имплицитно садржано на главном, презентативном плану дела, у слоју ‘естетскога’. Полазећи од различите традиције европске историје уметности, Лукач од традиције миметичке, а Шмит од модерне презентативне уметности, ова два теоретичара доспевају једновременно и до различите процене оних токова који су били заобиђени у њиховим анализама: Лукач се оглушује о *модерну уметност*, именујући

4 О томе видети у мом тексту: „Естетски процес између аутентичности и неслободе”, *Gledišta*, Београд, 1975, X, 929–943.

5 Види и наш превод, Шмит, „Естетски процеси. Прилози теорији немиметичке уметности и литературе”, Градина, Ниш, 1974.

је псеудо-авангардизмом, Шмит на материјалу конкретног сликарства и конкретне поезије показује њихову предност у односу на затворену структуру значења *традиционалне репрезентативне уметности*” (стр. 941–942).

На једном другом месту, критички се одређујући према Шмиту, приметио сам да је у његовој „концепцији, која је веома инспирисана ‘критичком теоријом’ друштва”, чији је Теодор Адорно утемељивач, уједно и родоначелник у естетици и неомарксизму, готово читава „традиционална уметност” посматрана као недостатна, а „модерна” као једино извесна и изврсна, уједно! Закључио сам свој осврт речима да се ниједној епохи уметности, дакле, ни *традиционалној*, не сме а приори оспорити вредност, нити пак догматски аплаудирати свему новом, само зато што долази „касније”. Супротно томе, са ослонцем на теорију каква је Адорнова, односно Шмитова, неоправдано се „одбацује све постојеће, а неретко и досадашња, традиционална уметност” (исто, стр. 943).

Због изнетих примедба на рачун Шмитовог гледишта о конкретној поезији, као резултата сигналистичкога покрета, може се поставити следеће питање. Да ли зато што се у модерној поезији језик ослободио *семантичке, утилитијарне функције* – оне функције која је, несумњиво, била присутна и у поезији Рилкеа и Хелдерлина – сама та чињеница, по себи већ, дакле, представља напредак, „плус” за саму ту поезију, што би онда имплицирало да је она естетски узвишенија и тако тамни ауру *традицио-*

налне? Или је ствар у томе што нам се у овој, нпр. сигналистичкој, још одређеније, конкретној поезији, као згодном теоријском или хеуристичком примеру, експлицитније, и за школске потребе тумачења питања шта је уметничко у уметности, прегнантије оцртава „естетски битно”? Оно, дакле, Битно које поседује, иначе, уметност у целини? Какве су консеквенције? Уколико се покаже како и Хелдерлинова песма „исказује само Биће” света, другојачије него што то чини једна песма у *репрезентативном кључу*, у облику названом „конкретна”, да ли већ само због тога „модерну”, „конкретну поезију” треба сматрати *вреднијом*, естетски *досијашном*, док Хелдерлинову, као „не-конкретну”, која другојачијим средствима и употребом језика исказује исто оно „естетско Биће” као и друге, а потоње, треба сматрати мање вредном?

У оваквим приликама увек сам тражио помоћ у једноме ставу емпиристичке провенијенције. Реч је о томе да ће о вредности било које презентације, форме, оријентације у којој се појављује „естетско”, надоласеће време већ знати да одлучи. Тачније, о судбини онога мноштва што исходи из богате радионице стваралаштва, будуће време ће селектовати само дела трајне вредности која су у времену опстала, надиграла пролазност и оно у делима ефемерно. У свакој теоријски новој концепцији, поглавито од доба модерне, авангардне до поставангардне уметности, није се узимала довољно обазриво диференција *прокламованој, идејичкој пројекта* који се нудио ствараоцима, и *резултатна* који такав програм

и такве поетике промовишу. Због тога је Бернар Беренсон, италијански естетичар и историчар ликовне уметности, сходно интенцији Кантове синтагме о постојању „оригиналних бесмислица” употребио један други, не мање тачан израз „оригиналност неспособности”; то је онај „исход” када неко од подстицајне идеје не направи ништа ваљано! Ми бисмо се овде могли досетити шта све може пушка у рукама Мандушића Вука, али не и обратно, када она језди у празно. Неталенат ће и најинвентивнију идеју знати већ да изопачи и унакази. Није ствар у Идеји, а ни у теоретичару, који није уметник, већ у *инвенцији* и *таленту*, у *способости* да се створи естетски облик.

Наиме, шта је уопште спорно у исказу који овде имам у виду упозоравајући како је у повести већ све одлучено? Да су преживела дела Софокла и Шекспира, Сервантеса и Достојевског, али и творевине Фидије и Микеланђела, Леонарда и Рембранта, као и нама у времену ближих дела Бетовена и Гетеа, Родена и Достојевског, Хенрија Мура или Пикаса. А о делима која данас славodobитно марширају нашом културном сценом, сачекаћемо суд времена. Све је на сцени, цена се утврђује; понешто ће опстати, али много тога препустиће се заборау и отписати. Ескарпи је упозоравао: ваља сачекати можда и тридесет година од смрти аутора како би се видело да ли ће његово твораство „издржати пробу времена”, успети да „преживи”. Сачекајмо да на сцену ступи нова генерација публике са другојачијим сензибилитетом. Овим емпиријским показатељем, разуме се, не

може се поуздано установити да ли је „преживело” дело опстало само зато што је заиста *естетски вредно*. Али је зато сасвим извесно да је овај *временски* аршин довољан да неумољиво укаже на девијације, а и да са културне сцене елиминише све оно што је *естетски* недостатно. Према том истом параметру, и врло условно, могли бисмо се сложити како нам Разум налаже стрпљење да бисмо могли сагледати да ли ће се одржати и колико од свега данас направљенога у радионицама *визуелне поезије*, *постмодернизма* и *поставангарде*, а и нових *уметничких пракси*? Уосталом, пред нама је историјска чињеница: не враћајући се предалеко уназад, данас већ добро увиђамо каква је судбина творевина *реализма* 19. века, уметника створених у двадесетом, а инспирисаних модернизмом. Разуме се, много шта је од створенога у минулој повести уметности опстало, али је огроман фондус „творевина” однео вихор у лику „историјске ерозије” писца (израз Ескарпијев)⁶.

Одувек сам се, иначе, залагао за право уметника на експеримент, на трагање ради изналажења онога суптилнога пута којим ће се кретати његово „оригинално” биће, његово сопство. Егзистенција, према томе и уметникова, није закључена, она је свагда на путу! Консеквентно, са правом на слободу избора следи и друго право, право уметника „на погрешку”. И то је сасвим легитимно. Међутим, овде би се исто тако могло подсетити на један у обичајности народ-

6 Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*. Presses universitaires de France, Paris, 1960, 31.

ној очувани кристал мудрости: да се неко, али не и свако, имао „рашта и родити“! Због тих чињеница, а и мог теоријског става, одувек сам био радикални противник оне врсте праксе да се „новина“ која се догоди у билом којем уметничком кругу или покрету, често и каквог ситног талента, настоји механизми-ма идеолошке рационализације, а и уз посредовање политичких моћника, програмски претворити у налог културне политике са катастрофалним исходом. То су они несрећни тренуци када почиње прогон и погром неистомишљеника. Када се животно право на лични „избор властитог стила“ преображава у прескрипторан, нормативан став са општим вредносним значењем чија је консеквенција радикални нихилизам, деструкција и одбацивање свега, другог и другачијем а у повести уметности створено, што се у времену дубоко укоренило, опстајући као трајна вредност.

Промислимо значење става: захваљујући средствима комуникације човек се данас не осећа више „национално изолованим“. „Људи су све мање одређени нацијом, националним језиком, а све више функцијом коју заузимају у друштву и свету“. Песник новог покрета Андријано Спатола за своју „тоталну поезију“ изнео је занимљив став, не мање теоријски дискутабилан.

„Она [тотална поезија] живи према свету, иде према свету, креће се. И због тог отварања, *тотална поезија* има своју прву и огромну препреку у националној поезији. Разне

националне поезије живе од *предрасуда* и базирају се изнад свега на убеђењу да је једини инструмент ширења, на другу страну граница и царинарница, превод. Али те границе и царинарнице су стварне баријере; самом чињеницом да постоје, и да постоје чак и за *поезију*, показују да су још чврсто на стадијуму *илемена*. Можда је *тоталној поезији* поверен огроман задатак: *уништити национализме, уништити приватну концесију културе*.“ (цит. према М. Т. 23–24, курзив С. П.).

Тако Спатола о великанима *националној* певања! Зар је поезија Хелдерлина на племенском стадијуму, национално затворена, само зато што је писана на немачком језику, на језику народа који није успео да обезбеди статус колонијалне силе, а језику своме протежност на далеки Исток и блиски Југ? Чини се да се овде ради пре свега о превасходно естетичком, а и антрополошком питању. Наиме, да ли је стварно оно „национално у Човеку“ уједно и његово ограничење? Значи ли то уједно и разлог дефицијентности која се протеже и на само уметничко стварање? Да ли то онда имплицира став да је за поезију ограничење већ и чињеница што уопште постоји песниково „лично а приори“? Најзад, може ли песник, односно уметник, уопште све те наслаге које скрива његово комплексно биће, од националног, културног идентитета до личнога Сопства, да једноставно „стави у заграде“, „испумпа Себе из себе“? Не води ли то, даље, и до питања „може ли стваралац своје предра-

суде, личне ставове, уопште редуковати” и наставити рад, тако обезличен, у роботизованом аперсоналном „идентитету”? И одмах смо код битнога питања: шта је уопште човек? Зар су дела Шекспира, Сервантеса и Софокла, Рафаела и Микеланђела, Баха и Достојевског уопште могућна без оних бројних својстава – дакле, изван културне, националне средине? Зар тим обележјем, али и ништа мање, оном највластитијом, личном бојом, нису уметници прожели своја дела уносећи у њих Меру и интерес Свеопштости, као хтеће да се досегне она крајња људска граница? Уметничке форме су вишегласне, са више идентитета. Уметник је увек радио на подлози таквих човекових симбола, који говоре о човеку не само као о јединки, нити опет, једино као о бићу Племена и Рода, већ свакако и као о бићу Универзума. И управо у тој диференцији Човек је као непоновљива егзистенција једино могућан, а спрам осталих, назовимо их „једности” у природи, оних што марширају или лете у строју, и тако вазда бивајући „једно за све” и „сви као безлично, исто”. Насупрот њима Човек доказује како је Људско, додуше, део Рода, али на парадигматичан начин, и упркос тој „истости” а у поређењу са родом или ројем Пчела, Човек је и самосвојно, оригинално, егзистенцијално, персонализовано Биће. Одузмите му националност и индивидуалност, сатераћете човека у Саће, и тиме поразили Песму!

Апотеоза Машине и апокалипса Човека и Уметности

У једном моменту, када је песник почео у своме раду да употребљава машине, „престрашеним традиционалистима, али и бившим надреалистичким авангардистима, учинило се да је машина уклонила човека са поља креације и заузела његово место”, па су кренуле „тужбалице о дехуманизацији стваралаштва, о машинској уметности која ће уништити људско, о трагичној, готово хамлетовској позицији уметника у електронској цивилизацији”⁷.

Теоретичар неоавангарде Мирољуб Тодоровић примећује како је страх од присуства машине у стваралаштву песничком био непотребан, додајући да „будућност уметности” неће бити угрожена, а да и не говоримо о најави „смрти уметности”. Разумљиво је, наиме, питање до којег се долази после свега. Зар се од злослутних предвиђања давне 1970. године заиста није ништа десило? Зар није, таква каква је постала, уметност почела гурати реципијенте од себе? Чак и више од тога. Технолошка цивилизација као парадигматичан облик „тврдог друштва”, у своме је замаху не само поразила уметност већ је скрајнула и на маргину бацила све тзв. „меке, сензибилне фор-

⁷ У фусноти Тодоровић упућује: „Види Зоран Мишић, На вест о смрти човека. *Књижевност*, бр. 11, 1969; Ели Финци, Поезија из машине. *Полијтика*, 21. март 1970; Богдан А. Поповић, Песничка авангарда данас – шта је то? *Савременик*, бр. 4, април, 1972”. Исти рад, М. Тодоровић, *Време неоавангарде*, 58, 65.

ме”. Чак се тврди како таквих дилема, предвиђања смрти уметности „у сигнализму није било. Није било уопште колебања у томе да се машина употреби у стваралачке сврхе. Није било дилеме да је то што је добијено уз њену помоћ литература, поетски текст” (М. Т. 59).

Да ли ствари стоје тако? Уосталом, видеће се да ли ће и шта још остати од онога што је проистекло из онога сложаја Технике и Литературе, што се уз диригенцију машине изродило као „литература, поетски текст”. Подсетићу овде на скулптуре сликара Зорана Петровића, који је често окапавао у трагању за отпадом који су строго схематизоване машине одбациле, па је он, иронизирајући, од олупина правио фигуре и тако исказивао свој уметнички протест, унутрашњи крик, а на фону критике „савршенства” технике. Да ли је то и каквих одјека имало?

„Стара, традиционална литература и уметност покушале су задржати *status quo* уплашене понорношћу новина које је донео сигнализам, немогућношћу да се бар делимично прилагоде, одлучношћу и радикалношћу којом је сигнализам наступао кроз своја два најистуренија облика: визуелну и компјутерску поезију.” Најзад, „своју истраживачку виталност сигнализам је испољио и кроз друге облике, можда мање радикалне од оних о којим сам говорио, али зато не мање значајне за литературу и уметност. То се, пре свега, односи на *шајровачку, феноменолошку, алеа-торну и сјохасичку поезију*, где су видни напори да се што дубље продре у језик, да се испита само

биће језика како би се пронашле нове могућности за његову песничку употребу” (М. Т. 59, курзив С. П.).

Браћамо се, по ко зна који пут, на питање: да ли развој науке и технике, што је чињеница, већ по себи ствара такве услове и околности да пристајањем на њене услуге, методе и средства у домену уметности по себи доводи до виших „естетских стандарда”? Како ствари стоје са видном користи за нашу ствар, а коју нам пружа теорија информације? Она заиста доприноси побољшању комуникације, увећава степен ефективног општења већ створених дела са реципијентима. На примеру сликарства и музике то се сасвим јасно уочава, а затим такође у штампању литерарних остварења, без чијег би доприноса умножавању таква дела остала тешко проходна, тј. недоступна људима и ужим а и ширим заједницама, укључујући и светску. Данас су бројна дела похрањена у музејима широм света, док су музичке манифестације, концерти, доступни свима. Па ипак, још једном треба указати како све то ниуколико само по себи не проузрокује суштински вредно, естетско постигнуће. Све то олакшава стварање, комуникацију нечега што је већ по себи естетски престижно. Неко се може заинтересовати за уметничка дела, бити подстакнут њима да ужива и ода се стваралаштву опсежније него што је неко други био кадар пре само стотину година! Но, шта ће сад из тога уследити, као из какве инспирације или повода, не зависи од олакшане му комуникације, као год што ни велика Академија, школа и учење заната, музичке радионице, на

пример, не произносе генија ако он то већ није, и ако у себи не носи велику снагу, ватру стваралаштва.

Сигнализам, као и други слични покрети, *романтизам, експресионизам, напурализам, реализам, модернизам, авангардизам*, стилистички су појмови. Стилизови као такви могу се анализирати тек пошто их помоћу *методичких апстракција* обазриво екстрахирамо из самих дела. У реалитету, међутим, дакле, у самом уметничком делу оно што називамо „стилом” већ је уметничком иманентно, од дела самог онтички нераздвојиво и неразликано, као год што се таквим, неразликаним, појављује и у процедури стварања, у готовом делу, као и у аутентичном доживљају. Дакле, када га хеуристички, оном методичком апстракцијом деривирамо, и засебно посматрамо, тада нам *стил* много више говори о *епохи, времену* у којем дело настаје, а мање о естетској форми. А та је *форма*, останемо ли у уобичајеној, не баш најсрећнијој формулацији, оно што уобичајено називамо „супстанцијом естетског”, или „уметничким у уметности”, што кореспондира са ванвременим дела. Када Гете каже да је геније мајстор који Тренутку подарује Трајност, онда су пред нама две величине: тренутак као *стилско, временско* и *садржајно*, и на другој страни моменат трајности, ванвремености дела, као она његова црта која исходи у трансцендентном. У уметности, у животу једнога дела, треба строго диференцирати „информационо” од „естетске информације”. Тек ова друга кореспондира са *естетском вредношћу*.

Други значајан теоретичар уметности, Абрахам Мол, међу првима је у естетици применио теорију информације. Његове речи да „уметничко дело зрачи одређене информације” уопште нису спорне као, уосталом, ни гледиште било којег теоретичара који сматра да је уметност облик који може емитовати поруке, бити у дослуху са моралним и филозофским гледиштима; најзад, да се у њему могу наћи и својеврсна политичка и идеолошка гледишта.

Овде је, међутим, потребно теоријски стриктно диференцирати неколико момената. Најпре, чињеницу да свако дело може у себи садржавати и поједине слојеве значења, а и информација свакако, чак и на више сазнајних нивоа. Но, и то је важно, дело садржи и *естетску информацију*. Према томе, „*естетска информација*” је метафора која говори о томе да је у једноме артефакту присутно *естетско*, на начин да оно пада изван уобичајене „информације”. Према томе, с оне је стране „естетске” информације сазнајна или „уобичајена”, која се овде узима у строго гносеолошком смислу, која кореспондира са *истином* и *сазнањем*, којима је место у *науци* и *филозофији*, но не и у уметности.

У тексту је већ споменут Теодор Адорно. Са овим се естетичарем екстремнога авангардизма не налазим у истом пољу. Свакако, не због његовог заузимања за модерну уметност, већ због радикалне осуде *традиционалне*, дакле због начина уздизања „модерне”. Па ипак, и упркос тој чињеници, овај парадоксални мислилац изрекао је веома значајан став о

улози лирике данас. Он је разумео како је *лирика* супротна друштву управо због тога што је њен израз „у потпуности индивидуалан”. А такво апострофирање лирике сматрам данас изузетно вредним. Најпре, стога што у отклону од поствареног света *лирски* израз призива „слику живота слободног од присиле владајуће праксе, од корисности, од притиска штурог самоодржања”. Тиме је, сматра Адорно, *лирика* имплицитно „протест против једног друштвеног стања које сваки појединац доживљава као непријатељско, туђе, хладно, опресивно”. Чињеница је да лирика инсистира „на очувању индивидуалног субјективитета, односно ‘Ја’”, да се супротставља „колективу, објективитету”. Али, оно највише што индивидуално *Ја* може да постигне кроз *лирски* израз јесте то да „природу коју је човек изгубио” покуша „поново успоставити”, прожимајући је душом. „Тек ће очовечење поново вратити природи право које јој је отело човеково овладавање природом”, свакако, у име Технике⁸. Према томе, закључује Адорно, „данас, пошто изгледа да је индивидуалан израз, који је претпоставка појма лирике од којег полазим, услед кризе индивидуе уздрман до у срж, невидљиви колективни ток лирике продире на површину на најразличитијим местима, најпре само као фермент самог индивидуалног изрази, а онда, можда ипак и као антиципација једног стања које позитивно превазилази пуку индивидуалност”. Дакле, ма колико овим ставовима

8 Adorno, „Rede über Lyrik und Gesellschaft”. U: Adorno, *Noten zur Literatur*, I, Frankfurt, 1958, 75 и д.

Адорно противречио своме заузимању за афирмацију вредности савремене технике и науке, а на чијој основи почива авангарда, он је ставом о *лирици* као *најсубјективнијој* уметничкој форми данас, и стога најпожељнијој, показао како се уметност може директно борити суочена са данашњим злом и ништавилем, као последицама поствареног, сцијентистичког света који је радикално обезличио Човека.

Но, стратегија сигнализма и даље уважава постулате да је пожељни узлет духовности ка планетарном, резултат управо технолошког и научног прогреса. Отуда се и наглашава како је „девица сигнализма одувек била перманентно револуционисање бића уметности”, као и став да је „Уметност без експеримента мртва”! Па ипак, за сигнализам је од пресудне важности теза да је „наша цивилизација пружила уметницима, како нова средства општења и изражавања, тако и огромне просторе у којима се тим средствима може експериментисати. Прихватајући та нова средства и улазећи у те другачије просторе сигнализам тежи да се изрази, пре свега, као планетарна уметност. Своје естетске назоре он заснива на неким резултатима егзактних наука, теорије информације и знака (сигнала) као битном обележју планетарне епохе” (М. Т. 44). Разуме се, у саме почетке *сигнализма* спада и уверење о блиској повезаности покрета са *сцијентизмом*. Уосталом, М. Тодоровић и подсећа како је „првобитна идеја сигнализма сцијентизам – покушај синтезе поезије (литературе) и егзактних наука. То је већ тада, шездесетих година, био читав

један програм револуционисања поезије, културе, мишљења. Не само песнички бунт” (М. Т. 57). Међутим, видели смо, после шездесетих година 20. века *сињализам* је у знатној мери еволуирао, крећући се у већем броју дивергентних праваца, тако да се већ данас отвара питање његове кохерентности.

Преостаје ми, на крају, да кажем неколико речи о личном односу према сигнализму и његовом утемељивачу. Најпре, књига Мирољуба Тодоровића коју овде једино имам у виду и коју сам обилато користио послужила ми је да се упознам са новијим кретањима у поетици и теорији сигнализма. Разлог је у простој чињеници што су до Тодоровића, а онда и у овој синтетичкој његовој књизи, морале приспети све најзначајније информације о томе шта се у теорији и пракси сигнализма збива данас у свету. Познајем, са осцилацијама у интензитету пријема, готово целокупно дело Мирољуба Тодоровића, које осим значајних теоријских књига о теми сигнализма, обухвата и поетиколошке, естетичке и филозофско-антрополошке фрагменте. А ту су и збирке, условно речено, шатровачке литературе, као и сама поезија Тодоровића која је писана у духу сигнализма али и пре њега – те збирке сам, узгред да и то кажем, користио на предавањима из естетике, као и у експерименталном истраживању укуса којим сам руководио. Оно је обављено са београдским студентима уметничких академија у првој половини последње деценије 20. века. Несумњиво, пред нама је и обиман песнички опус самога Мирољуба, који је стилски многостран.

Реч на крају

Радећи на овом тексту увидео сам како ми предстоји знатно озбиљнији захват Мирољубовог теоријског а и естетског штива. Тодоровић је песник, али и теоретичар, мислилац. Несумњиво је, моје су интимне симпатије на страни песника, пред чијим остварењем критички естетичар, колико је то уопште могућно, престаје да буде посвећен и предан мислима и теорији, под претпоставком да га уметност интимно, а и инстинктивно усхићује и узноси. На другој страни, Тодоровићев, иако теоријски незавршен опус – дакле, његова поетика сигнализма а и све што уз ове теоријске радове иде – увек су ме провоцирали, позивајући на дијалог, никад ме не остављајући равнодушним колико год мој пристанак на сигнализам као покрет није текао глатко. У мени је свагда изазивао теоријски немир. У Мирољубовој поетици, коју увек прати лутајућа мисао (и као таква кореспондира са мојим теоријским преокупацијама), налазим инспирацију за наставак разговора са самим собом, посредно и са Тодоровићевим теоријским идејама. У томе пољу, колико год се спорио са Мирољубом, још сам више осећао несагласност са собом самим. Како сам у домену тога теоријског управо на сваком кораку у некој напетости и неслагању, указало ми се овога пута сасвим јасно да би било од користи започети озбиљан, али непосредан дијалог са Тодоровићем о врло суптилним теоријско-естетичким питањима. Моја је намера да са њим заједно, на нарочит непо-

средан начин, проговоримо о темељним питањима опште естетике али и о поетици сигнализма. Уопште узев, сигнализам, као и сам Тодоровић као његов утемељивач, изазов су за једну теоријску расправу која би се одвијала у оквиру дијалога између оних којима је општа стваралачка природа иманентна, али и теоријски довољно самосвојна. Управо се такве личности често нађу на различитим путевима, са погледима на исто али у мишљењу другојачије артикулисано. Тамо где у теоријском има разлика, једино је и могућ дијалог. Но, када се дијалог фокусира на проблеме који једнаким интензитетом покрећу оба учесника, могуће је да он буде произнесен до форме продуктивног. А то опет, признаћу отворено, наводи на помисао како о бројним теоријским питањима која жуде за дијалогом ради њиховога разрешења, два потенцијална саговорника још нису сасвим чисто.

Александар Ђурић

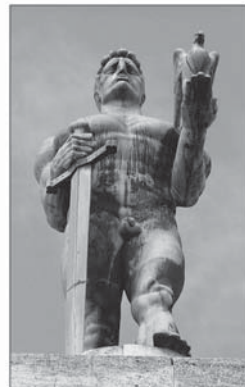
ГОРДИЈЕВ ЧВОР МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Мирољуб Тодоровић, мултимедијални уметник, оснивач и теоретичар сигнализма, још седамдесетих година 20. века почео је у свом практичном раду да примењује постулате релационистичке естетике. То је време када концептуална уметност релативизује основна начела ликовне уметности и уводи у оптицај нови термин: визуелна уметност. Истовремено почиње одумирање културе појединих облика и наступа доба доминације веза, релација, односа који се између њих успостављају.

Из низа визуелних радова М. Тодоровића који настају тих година парадигматичан је рад под називом „Гордијев чвор”, који се састоји од фотографија које се могу посматрати појединачно, а могу се сматрати и деловима исте целине. На њима је фигура мушкарца (препознајемо аутора) која стоји на бедему (препознајемо београдску тврђаву), везана, сапета тракама, на фону широког хоризонта. Мотив на фотографијама варира променом положаја тела актера.

Тодоровићево дело, међутим, чине још две слике непосредно невидљиве, али које својим класама ек-

виваленције граде пресечни скуп са класама еквиваленције перципиране фотографије. То су: песничка слика из древног мита о Гордију и чвору који је увезао и Александру Великом који је чвор мачем пресекао, и слика из сећања оних који су на Калемегдану видели статуу Победника, симбол града на ушћу Саве у Дунав. У пресеку скупова визуелних датости све три слике налази се језгро пуног значења, налази се *нови облик*. Саме слике најбоље сведоче својим говором, а ми смо им нашим аранжманом незнатно помогли.



СИГНАЛИЗАМ У ИГРИ МАТЕРИЈЕ И СВЕТЛУ НАУЧНИХ ОТКРИЋА: ВИЗУЕЛНА ПОЕЗИЈА

Апстракт: У раду се анализира улога речи у оквиру сигнала и визуелне поезије. Паралела се успоставља са серијским производима у односу на серијски поновљива слова, знакове и њихову улогу у стварању оригиналног уметничког дела. У раду је дат и кратак осврт на појам метаслике из угла Томаса Мичела, а у прилог визуелној поезији и њеној важности у савременом друштву. Такође, анализирани су две слике Мирољуба Тодоровића: Звездан бездан и Сунце.

Фетишизација индустријских производа 60-их година 20. века битно је промовисана од стране поп арт уметника. Подражавајући културу свакодневног живота уметници су све више уносили приказе и доживљаје употребних предмета и производа у ликовно стваралаштво и на тај начин настојали да серијски производ пренесу у домен оригиналног уметничког дела. Са друге стране, авангарда као уметнички покрет 20. века допринео је одвајању естетике¹

1 Традиционално схваћено, естетско подразумева склад са композицијским геометријским законитостима које стварају идеалне односе и облике, приказивање универзалне сушти-

од традиционално лепог и проширивања на домен ружног. Тако долази до нове потрошње значења у постмодерној култури. Сликање предмета или његово обликовање у простору као доживљај световног или сакралног, измештање његовог изворног места и улоге посредника између два света, у простор у коме постаје уметничко дело, временом ће све више преузимати елементе из равни индустријске сфере.²

Шездесетих година у Србији се јавља сигнализам као вид колебљивог односа између чина умножавања на серијски начин и чина стварања аутентичног уметничког дела. Са једне стране, сигнализам као уметнички покрет, односно огранак уметности у виду визуелне поезије, од речи, знакова са одређеним, конвенционално утврђеним значењем (помало налик производима индустријског света) настоји да изрази дубоку унутрашњу поруку, а са друге стране, попут магије орнамената прати један низ, мантре, готово магичке формуле које опчињавају посматрача али и самог ствараоца у тренутку настајања. Тако се поставља питање да ли сигнализам доприноси фетишизацији слова или не? Могло би се рећи да сигнала

не света и изражавање унутрашње нужности, сабраности и узвишености уметника. Шуваковић, М. *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион арт, 2011, стр. 229. Умберто Еко, на пример, наводи да је оно што је ружно данас, знак и претеца наступајућих преображаја сутрашњице. Еко, У. *Историја ружноће*, Београд, Плато, 2007, стр. 365.

2 Цветковска Оцокољић, В., Цветковски, Т. „Бубретари и/или уметници: да ли је некултурно величати отпатке”, у: *Култура* 137, Београд, Завод за проучавање културног развоја, 2013, стр. 251.

лизам ипак прати много старија настојања која уводе у различите видове трансa, подражавајући заправо ритам природе у њеним најчистијим испољавањима.

За разлику од анализе и преношења вештачки, људским умом створених производа у домен оригиналног уметничког стваралаштва, уметници се окрећу и вечитој загонетки материје као такве, спонтане, природне, са сопственим законитостима и правилима. Као представник српског сигнализма, Тодоровић се и сам бави проблематиком материје. Он наводи да материја *врло често испољавља духовите замке људском интелекту и да је сама њој себи увек њрожећа ијром, у чему је суштина њене дијалектичке њрироде*. Павећи паралелу између материје, уметности и научних сазнања, Тодоровић наводи како привидна „необавезност тих игарија може бити озбиљна препрека која ће често доводити у недоумицу логичан и систематичан научни дух, али зато никада не може збунити песника, његову машту и смисао за чудесно”³. Управо је уметник, стваралац, тај који у вечиту игру материје уноси свој несвесни след и доживљај, те је на том, готово ирационалном нивоу, подражава и учи од ње преносећи је у раван свесног и визуелно доживљајног. Доприносећи визибилности⁴ свог дела, сигналиста уводи у тајне, у

алегорије које путем визуелног доживљаја отварају читав нови, дубљи систем знакова, односно „продужено и проширено метафорско казивање и сликање неког круга појава, преношење значења по сличности читавог једног круга појава на други круг”⁵. Стварањем аналогииа са нагласком на визуелни доживљај који се даље преноси у унутрашње окружење појединца и развија духовни процес унутар њега, сигналиста управо попут древног човека који је настојао да путем природних појава растумачи личне душевне патње, осећања и схватање света, ствара један нови свет прожет тајанственим нитима и законитостима. Са друге стране, из угла когнитивне психологије, будући да управо представе добијене путем чула пресликавају део особина објекта на који се односе⁶ може се поуздано тврдити да управо визуелне аналогне представе исказују најдубљу снагу и моћ у комуникацији са окружењем. Тако се аналогиие могу сматрати најстаријим начином човекове спознаје веза између спољашњег и унутрашњег света. О тој снази Арнхајм⁷ каже следеће: „Ликовни аналози најчешће служе као посредници између чулних искустава и нетелесних сила које леже у основи предмета и збивања тих искустава”. На тај начин, у стварању дела визуелне поезиие, која неретко

3 Тодоровић, М. *Поетика сигналализма*, Београд, Просвета, 2003, стр. 1.

4 Појам „визибилно” у смислу тумачења језика слике (читања слике) примарно је метафоричког карактера. Први пут овај израз (као и израз „иконологија текста”) употребио је Рејнолдс (Joshua Reynolds) у 18. веку или Гомбрич (Ernst Gombrich). Према: Mitchell, T. *What do Pictures Want?: The*

Lives and Loves of Images. Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 111.

5 Radovanović, V. *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, str. 123.

6 Костић, А. *Когнитивна психологија*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

7 Arnheim, R. *Vizuelno mišljenje*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985, str. 124.

користи у свом изразу једноставан, поновљив, конвенционалан знак, рефлексива се одвија „савијањем ка унутра”⁸ преображавајући визуелни доживљај у свестан садржај. Знак постаје симбол где „симбол као шира естетичка категорија није слика, већ средство сугестије; [које] указује на оно што је скривено и слутњиво. Наговештавање и оног неизрецивог у неком могућем облику, давањем маха читаочевом домишљању („ону истину коју човекова уста не могу да кажу уху, али коју дух каже духу”, Бланшо), неизбежно води у зачарани круг – кад се тиче симболичког разумевања, на чему се заснива поетика сигнализма”⁹.

Визуелна поезија¹⁰ јавља се као „песничка врста чија је основна одлика стваралачко прожимање вер-

8 Jung, C.G. *Čovek i njegovi simboli*, Beograd, Narodna knjiga Alfa, 1996, str. 209.

9 Петровић, Т. „Књижевност за децу и сигнализам”, у: *Планетарни визици сигнализма* (ур. М. Павловић), Београд, Мегатренд универзитет, 2010, стр. 86.

10 Визуелна поезија (ит. *poesia visuale*, *poesia visiva*, енгл. *visual poetry*) облик је неоавангардног уметничког изражавања, настао раних 60-их година, који интертекстуално и интерсликовно повезује књижевност и ликовне уметности. У ширем смислу, визуелна поезија је облик поетског изражавања који резултује: 1. записима природног језика у којима је визуелни карактер текста надређен значењском, 2. визуелним знаковним структурама аналогним идеографском писму или неком другом знаковном систему (алхемија, магија, математика, логика) и 3. произвољним, случајним или према индивидуалним правилима заснованим визуелним структурама, које произлазе из поетског деловања и мишљења, или контекстуално и историјски припадају еволуцији поезије. Према: Шуваковић, М. *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион арт, 2011, стр. 774.

балног и визуелног језика, односно књижевне и ликовне уметности, при чему се уметнички артефакт структурира као симбиоза текстуалног и сликовног израза”¹¹. С обзиром на то да се визибилно најчешће а можда и најснажније изражава управо путем поетског виђења стварности,¹² визуелна поезија омогућује да се истовремено и *види* и *чује*. И док *ојсценост* слика¹³ преовладава савременим друштвом, слика унутар слике, односно преплитање визуелног и визибилног, путем фрагментације и исечака шире целине, враћа појединца у доживљај интегрисане слике, и насупрот потрошњи значења и слика, уводи га у дубљу смисленост постојања. Сигналиста није произвођач уметности нити мануфактурни радник који понавља истоветну радњу безброј пута, он попут некадашњих градитеља космоса проналази у свом стваралачком низу нит која повезује детаље, боје, облике и знакове, „геометријом” стварајући стварност иза илузије видљивог света. Као сигналистичка врста и једна сасвим нова комуникациона структура, визуелна поезија, односно визуелна песма даје значења која првенствено настају из визуелног поретка, док су дискурзивни или вербални аспекти природних језика стављени у други план, некад и сасвим истиснути. „У визуелној песми садржај прелази из слике у реч, и обрнуто, да би се на крају тран-

11 Павловић, М. *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Београд, Просвета, 2002, стр. 286.

12 Bogdanović, K. *Uvod u vizuelnu kulturu*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1986, str. 7.

13 Bodrijar, Ž. *Drugo od istoga*, Beograd, Lapis, 1994, str. 124.

сформисао у бескрајни калеидоскоп одувек жућеног универзалног говора.”¹⁴ Шмит наводи да је визуелна поезија, представљањем издвојених речи или језичких елемената као оптичких знакова на површини слике, остварила једну особену семантику и да она првенствено показује језик у стању могућности. За разлику од песништва које јој претходи, он наводи да визуелна поезија иде за тим да начело језичности смисла, нераздвојиво јединство знаковне радње и смисаоне радње, само учини естетским доживљајем на површини знакова, и да се она остварује као језик.¹⁵

Принцип визуелне поезије, у којој се преплићу и прожимају вербално (књижевно) и визуелно (ликовно), при чему се уметнички артефакт образује као обједињење текстуалног и сликовног израза, веома је заступљен у савременим видовима комуникације, нарочито у масовним медијима. Разлика је у томе што је у ранијим епохама људског живљења ово дејство спонтано произлазило из самог виђења, а данас се оно изазива вештачки, споља, агресивно и редундантно.¹⁶ С обзиром на то да су визуелна дела по својој суштини отворенија од вербалних и често захтевају од посматрача да уложи извесан напор и учествује као сустваралац, комуникација кроз визу-

14 Павловић, М. *Аванјарда, неоаванјарда и синализам*, Београд, Просвета, 2002, стр. 287.

15 Шмит, З. *Естетски процеси*, Ниш, Градина, 1975, стр. 155–6.

16 Цветковска Оцокољић, В., Цветковски, Т. *Комуникација: човек и култура*, Београд, Мегатренд универзитет, 2009, стр. 156.

елну поезију постаје двосмеран процес који превазилази уобичајена својства писаног језика. На тај начин се означава „једно од најрадикалнијих искорачења из чауре вербалног језика, и из видова комуникације на које је информисање вековима било осуђено [...] инсистирањем на оптичко-графичком деловању текста подражава се концепт планетарне комуникације међу људима”.¹⁷

Мичел¹⁸ посебно анализира појам метаслике, где се нарочито бави њеном спољашњом и унутрашњом структуром као и њиховим међуодносом.¹⁹ Насупрот обматујућим сликама савременог доба које су „брза храна за очи”, он наглашава улогу слика које захтевају продужену пажњу, и размишљање и деловање. Тако, метаслика може обухватити и најчешће обухвата, поред других медија и начина изражавања, и књижевност, односно слово-знак. На тај начин, метаслика се остварује преклапањем јукстапозиционираних сцена или елемената унутар једне сцене која доводи до слојевитости. То је нарочито важно јер се повећава динамизам унутар једне сцене, с обзиром на то да посматраче све теже може да привуче и да им задржи пажњу једна статична слика или медиј. Као један од

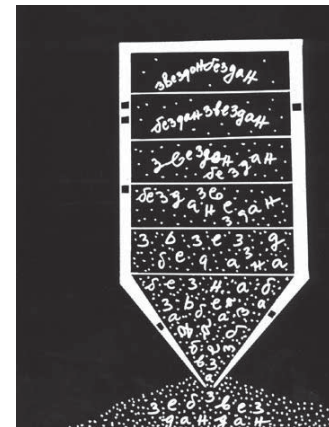
17 Павловић, М., *нав. дело*, стр. 175.

18 Grostad A. i Vagnes O., “What do pictures want? Interview with W.J.T. Mitchell”, *Images Journal for Visual Studies*, Center for Visual Studies, 10. May 2011. <http://visual-studies.com/interviews/mitchell.html>

19 О тумачењу и анализи појединих примера метаслика види у: Цветковска Оцокољић, В., Цветковски, Т. „Metaslike kao oblik kreiranja kulturnih vrednosti”, у: *Kultura*, 133, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2011, str. 224–240.

видова метаслике он наводи и слику унутар слике. То је слика која унутар себе садржи другу слику различите врсте и стога реконтекстуализује унутрашњу слику уметнуту унутар веће; и слика која је уоквирана, не унутар друге слике већ унутар дискурса, који се одражава на њу као образац сликовности као такве.²⁰ Тако је свака слика потенцијално једна врста вртлога или црне рупе која може да усиса свест посматрача, а истовремено (из истог разлога) може да се шири у виду бесконачног низа одраза. Тако се означена површина отвара као простор за перцепцију и рефлексiju.

Свет симбола, визуелних и менталних слика, као знак, печат или варљива стварност везан је за најпријемчивије људско чуло – вид. Плотин, говорећи о уметности као изразу непосредног и потпуног упознавања са суштином ствари, каже да стварање визуелног доживљаја не долази споља већ изнутра јер наша душа нема потребе да гледа споља, ако има у себи предмет који види. Тако онај који гледа постаје једно са гледаним.²¹



Слика 1: Звездан бездан²²



Слика 2: Сунце велико²³

20 Mitchell, T. *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

21 Jaspers, K. *Anaksimander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo, Laoce, Nagarduna*, Beograd, Vuk Karadžić, 1988, str. 65.

22 *Звездан бездан*. Мирољуб Тодоровић. Из опуса визуелне поезије. Преузето са: http://www.miroljubtodorovic.com/pages/vizuelna_poezija.htm

23 *Сунце велико*. Из опуса визуелне поезије. Мирољуб Тодоровић. Преузето са: http://www.miroljubtodorovic.com/pages/vizuelna_poezija.htm

Као добар пример метаслике, односног једног њеног вида који се испољава као слика унутар слике, може се анализирати Тодоровићева визуелна песма²⁴ – „Звездан бездан” (слика 1). Иако визуелна песма²⁵ свој материјал црпе из стварности и најчешће сликовним језиком упућује на стварност, она може имати низ нових значења или на један специфичан начин „провоцирати” примаоца поруке да проналази нова, слојевитија значења. Слика је представљена у црно-белим тоновима. По слободној интерпретацији аутора текста, може се уочити црна Сатурнова коцка на коју се надовезује левак из ког *испичу* звезде. Донекле налик пешчаном сату, овај мотив одаје композициону нестабилност јер нема ослонац у доњем делу слике. Међутим, управо та неравнотежа указује на етеричност ноћног небеског свода, испуњеног звездама. Бездан звездан упућује на немогућност човека да појми недокучивост космоса и његових дубина и ширина. Обасјан звездама, тај непрегледни простор садржи ноту мистике и алхемијског стања познатог као *ниредо* – прва тама у коју се појединац упушта када креће у спознају самог себе и друга тама која се јавља као моменат пре просветљења, односно потпу-

24 Визуелна песма припада у суштини асемантичном типу поезије – што значи да смислена порука или значење не представљају основну интенцију њеног језика. Према: Павловић, М. *Аванјарда, неоаванјарда и сијнализам*, Београд, Просвета, 2002, стр. 287.

25 О протооблицима визуелне песме у српској средњовековној књижевности, детаљније види у: Павловић, М., *нав. дело*, стр. 287–291.

не спознаје. Са друге стране, тама, као друго својство светлости, указује на недељивост и неодвојивост ове две, наизглед тако нераскидиве а истовремено и потпуно супротстављене природе. Коцка која броји четири основна нивоа (четири основна елемента) и испуњава се петим (квинтесенцијом) – а пет је и број човека – даље се усложњава обрнутим троуглом као архетипским женским принципом који даје живот. Праћењем вертикале одозго надолу може се уочити пораст броја звезда које се при дну јављају згуснуто, док се на самом дну слике може прочитати дуплирано „дан дан”. Може се претпоставити да је аутор на тај начин желео да искаже стари принцип да се из таме иде ка светлости, односно да тама са мноштвом звезда, искричавих, треперавих светлости, ствара једну велику светлост, односно дан. Такође, приказана слика може указивати и на Платиново схватање о души која силази из чистог, небеског света у виду искре, у материјално, трулежно тело, подложно заборава.

Зракасто, велико сунце (слика 2) у форми круга који једва приметно искаче из своје савршене геометријске равнотеже у горњем десном углу, донекле подсећа на Сунце како га је давно видео Козма Индикоплов у својој *Хришћанској топографији* или на Христа – непобедиво сунце, како је запажено у *Хлудовском њсалтиру*. Оно што је својствено наведеним илустрацијама управо је веза између Христа у медаљону (клипеусу) и некада обожаваног Аполона. Слова исписана у зрацима, односно слова која чине

зраке, носе одређене поруке и помисли аутора. У средини је крупнијим словима исписано *сунце*. Неки од сунчаних зрака носе следеће поруке: *оїей смрїи и сну; у нама и ван нас; у їаами злаїїан клас*, и друго.

Аутор је свакако успео да дочара бездан са звездама, тамну ноћ и искричаву светлост. Неизвесност пред судбином, њеним играма, страх који изазива непознато, и мрак као врхунац стрепње и несазнајне дубине, исказују се подједнако. Тодоровић је приказао, управо како је Мичел говорио, слику као живу целину, која постоји сама за себе и поседује сопствене светове. Слика као једна врста вртлога, црне рупе која истовремено поседује снагу ширења и увлачења, подражава идеју о ширењу и залажењу дводимензионалне слике у физички и духовни простор. Специфична треперавост и искричавост слике „Бездан звездан” допуњена је и геометријски приказаним сводом који се нагиње на једну и на другу страну попут клатна, делујући готово хипнотички. Магија слике додатно је наглашена магијом речи које се понављају, обрћу, скраћују и размењују у низовима: *Звездан – бездан* – [непрегледан].

Насупрот тами на слици „Звездан бездан”, на слици „Сунце велико” је приказана светлост у својој силини и благодатности. Међутим, кратке поруке исписане у зрацима *Сунца* који се благотворно и животодавно спуштају на земљу такође говоре о нераскидивој вези између светлости и таме као и између живота и смрти. На слици „Сунце велико”

преовладава бела боја и светлост. На тај начин аутор је дочарао моћ сунца и његову снагу. Центрична композиција појачава сугестивну моћ Сунца, док се зраци који произлазе из њега симетрично шире у простор. Насупрот бездану који увлачи посматрача у свет мрачног и непознатог, сунце даје своју светлост, пружа се ка посматрачу и изазива радост.

Наведене две илустрације примењене су у сврху анализе управо стога што осликавају контрасте унутар самих слика, као и међусобно. Свет таме и свет светлости, односно рађање и смрт, и све што је између а праћено је путањама сунчевих зрака, чини путовање сваког човека на земљи. Управо наизглед тако једноставни мотиви, у раду Тодоровића добили су своју донекле заборављену снагу и моћ да увуку посматрача у свој свет али и у дубоку самоспознају. Наведене слике се могу анализирати и као врата дубљих, невидљивих светова, али и као чувари прагова за све несмотрене и уплашене, материјом одређене и за материју видљивог света опредељене појединце. „Визуелна поезија захтева зато активног, спонтаног и интелигентног посматрача који је дошао до несентименталног и наиндивидуалног става према уметности.”²⁶

26 Шмит, З. *Естетски процеси*, Ниш, Градина, 1975, стр. 156.

Литература:

Arnhajm, R. *Vizuelno mišljenje*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.

Bodrijar, Ž. *Drugo od istoga*, Beograd, Lapis, 1994.

Grostad A. & Vagnes O., "What do pictures want? Interview with W.J.T. Mitchell", *Images Journal for Visual Studies*, Center for Visual Studies, 10. May 2011. <http://visual-studies.com/interviews/mitchell.html>

Еко, У. *Историја ружноће*, Београд, Плато, 2007.

Jaspers, K. *Anaksimander, Heraklit, Parmenid, Plotin, Anselmo, Laoce, Nagarduna*, Beograd, Vuk Karadžić, 1988.

Jung, C.G. *Čovek i njegovi simboli*, Beograd, Narodna knjiga Alfa, 1996.

Костић, А. *Коиниживна психологија*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Mitchell, T. *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Павловић, М. *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Београд, Просвета, 2002.

Петровић, Т. „Књижевност за децу и сигнализам”, у: *Планетарни видови сигнала* (ур. М. Павловић), Београд, Мегатренд универзитет, 2010, стр. 82–99.

Radovanović, V. *Vokovizuel*, Beograd, Nolit.

Тодоровић, М. *Поетика сигнала*, Београд, Просвета, 2003.

Цветковска Оцокољић, В., Цветковски, Т. „Ћубретари и/или уметници: да ли је некултурно величати отпатке”, у: *Култура* 137, Београд, Завод за проучавање културног развитака, 2013, стр. 247–259.

Цветковска Оцокољић, В., Цветковски, Т. *Комуникација: човек и култура*, Београд, Мегатренд универзитет, 2009

Cvetkovska Ocokoljić, V., Cvetkovski, T. „Metaslike kao oblik kreiranja kulturnih vrednosti”, u: *Kultura* 133, Beograd, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, 2011, str. 224–240.

Шмит, З. *Естетски процеси*, Ниш, Градина, 1975.

Шуваковић, М. *Појмовник теорије уметности*, Београд, Орион арт, 2011.

БИБЛИОГРАФИЈА СИГНАЛИЗМА

Наставак библиографије објављене у зборнику „Планетарни видови сигнала”, Београд, 2010.

2301. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika 1983”, *Dometi*, god. 36, dvobroj 138–139, jesen–zima 2009, str. 95–116.

2302. Julijan Kornhauzer, „Neoavangarda i problem komparativistike” u knjizi Gojka Tešića *Avangarda i tradicija*, Beograd, 2002, str. 124–130.

2303. Slobodan Škerović, „Science Fiction poezija Miroљuba Todorovića”, *Art-Anima*, Didaktika, april, 2010. <http://www.art-anima.com/forumi/index.php?topic=1017.0>

2304. Radojica Tautović, „Orfej s elektronskom lirom”, *Art-Anima*, <http://www.art-anima.com/forumi/index.php?topic=1017.msg10204#msg10204>

2305. Miroljub Todorović, „Novi oblici proze”, sajt prozaonline.com, <http://prozaonline.com/?s=Novi+oblici+proze&x=0&y=0>

2306. Miroljub Todorović, „Zagonetka jezika”, sajt prozaonline.com, <http://prozaonline.com/?s=zagonetka+jezika&x=0&y=0>

2307. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Književni list*, broj 92–94, maj–jun–jul, 2010, str. 14.

2308. Sreten Petrović, „Estetičke aporije signalizma” u knjizi *Za autonomiju umetnosti (Estetička preispitivanja)*, Beograd, 2010, str. 295–319.

2309. *Planetarni vidici signalizma. Zbornik. (Četiri decenije signalizma)*, Beograd, 2010.

2310. Dr Marija Aleksić, *Zadužbine kulture Srbije i javnost*, Beograd, 2010, str. 99–101.

2311. Prof. dr Milivoje Pavlović, „Srbija i svet: četiri decenije signalizma” (1969–2009), u knjizi *Planetarni vidici signalizma*, Beograd, 2010, str. 1–8.

2312. Džon Held, „Mejl-art i signalizam”, *isto*, str. 9–11.
2313. Dmitrij Bulatov, „O principima korelacije kulturnih kodova na primerima signalizma i međunarodne kulturne mreže”, *isto*, str. 12–19.
2314. Dragan Latinčić, „Zvuk u poeziji signalizma”, *isto*, str. 20–28.
2315. Mr Dušan Stojković, „Osnove poetike signalizma”, *isto*, str. 29–56.
2316. Danijel Daligan, „Signalizam i pansemiotika”, *isto*, str. 57–58.
2317. Mateo D'Ambrozio, „Novi interlingvistički ključ”, *isto*, str. 59–63.
2318. Milivoj Anđelković, „Signalizam i elektronska umetnost”, *isto*, str. 64–76.
2319. Prof. dr Nikola Cvetković, „Dnevničko-poetički zapisi Miroljuba Todorovića”, *isto*, str. 77–81.
2320. Prof. dr Tihomir Petrović, „Književnost za decu i signalizam”, *isto*, str. 82–98.
2321. Keiči Nakamura, „Manifest signalizma”, *isto*, str. 99.
2322. Anonim, „Signalizam – bibliografija”, *isto*, str. 101–115.
2323. Dragan Bogutović, „Šatro žvake”, *Novosti*, god. LVII, sreda 19. jun 2010, str. 34.
2324. Jovanka Vukanović, „Leksički eksperimenti”, u knjizi *Figure zla*, Beograd 2010, str. 41–42.
2325. Miroljub Todorović, „Tri signalistička pesnika”, *isto*, str. 51–52.
2326. Žarko Đurović, „Signalistička matrica”, *isto*, str. 47–50.
2327. Dušan Stojković, „Čitanje između reči”, prozaonline.com, jun 2010.
2328. Miroljub Todorović, „Umetnost – ljudska potreba za trajanjem”, prozaonline.com, jun 2010.

2329. Ivan Negrišorac, „Prozorljivo oko Milorada Pavića”, *Letopis Matice srpske*, maj 2010, str. 895–896.
2330. Z. Radisavljević, „Planetarni signalizam”, *Politika*, god. CVII, br. 34719, utorak 6. jul 2010, str. 14.
2331. Miroljub Todorović, „Kapitalno delo”, prozaonline.com, jun 2010.
2332. *Signalizam Miroljuba Todorovića 1968–2008. Katalog*, Istorijski arhiv Beograda, decembar 2008. (Trajanje izložbe: decembar 2008 – april 2009)
2333. Z. R. „Signalizam je u modi”, *Politika*, 19. jul 2010, str. 10.
2334. Miroljub Todorović, „Novi oblici proze”, *Književne novine*, god. LXII, br. 1179–1180, jul–avgust 2010.
2335. Vasilije Radikić, „Avangardni tokovi u književnosti za decu”, *Savremenik*, 181–182–183, 2010, str. 78–86.
2336. Julijan Kornhauzer, „Neoklasicizam u signalizmu”, *isto*, str. 94–101.
2337. Nikola Cvetković / Milivoje Pavlović, „Zračenja signalizma”, *isto*, str. 86–94.
2338. Dragan Bogutović, „Lov na jezičke dragulje” (intervju), *Večernje novosti*, Kultura, subota, 24. jul 2010, str. 23.
2339. „Trajanje za neizgovorljivim” (intervju), prozaonline.com, jul 2010.
2340. Miroljub Todorović, „Jedan pogled na nove umetničke forme”, *Dunavski venac*, god. VII, br. 55, jul 2010, str. 12.
2341. Miroljub Todorović, „Veliki istraživački poduhvat”, *Dunavski venac*, god VII, br. 56, avgust 2010, str. 12.
2342. Miroljub Todorović, „Ohrabrenje i podrška modernom”, *Večernje novosti*, god. LVII, utorak 14. septembar 2010, str. 34.
2343. Draško Redep, „Matićeva žeđ za apsolutnim”, *Blic*, br. 4887, 19. septembar 2010. (Blic knjiga).

2344. Anonim, „Krleža – Miroljubu Todoroviću”, www.sumadijapress.co.rs/index-p128-ni8412-c128.html, 19. septembar 2010.

2345. Anonim, „Miroljub Todorović dobitnik nagrade ‘Priznanje Krleža’”, Međunarodni radio Srbije – magazin, 21.septembar 2010.

2346. Anonim, „Krleža Miroljubu Todoroviću”, seecult.org, Portal za kulturu.

2347. D. B. „Priznanje Krleža”, *Večernje novosti*, sreda 22. septembar 2010, str. 34.

2348. Z. R. „Priznanje Krleža Miroljubu Todoroviću”, *Politika*, sreda 21. septembar 2010, str. 15.

2349. Anonim, „Priznanje Krleža Miroljubu Todoroviću”, www.tardis.rs.

2350. Dušan Stojković, „Nesmirljiv poetski ratnik”, u knjizi *Žubor metafizike*, Beograd 2010, str. 35–44.

2351. Zoran Ilić, „Priznanje Krleža”, *Dunavski venac*, 30. septembar 2010, str. 12.

2352. Anonim, „Priznanje Krleža Miroljubu Todorović”, exyuvesti.blogspot.com, 2009–09.

2353. Žarko Đurović, „Smislenost šatrovačkog govora”, *Savremenik* br. 184–185–186, 2010, str. 61–63.

2354. Slobodan Škerović, „Fraktalni manifest”, <http://www.art-anima.com/forumi/index.php?topic=1146.0>

2355. Nikola Dedić, „Signalizam”, u: *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek (Prvi tom: Radikalne umetničke prakse)*, Orion Art, Beograd 2010, str. 326–328.

2356. Petar Milošević, „Signalizam” u: *Storija srpske književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 732–736.

2357. Miroljub Todorović, „Jedan pogled na nove umetničke forme”, *Književni pregled*, br. 3, oktobar–novembar–decembar 2010, str. 127–128.

2358. Miroljub Todorović, „Sjaj srpske avangarde”, *isto*, str. 129–131.

2359. Dragan Bogutović, „Vulkan jezika”, *Večernje novosti*, god. LVII, subota 6. novembar 2010, Kultura, str. 28.

2360. Miroljub Todorović, „Eruptivni stvaralac”, *Dunavski venac*, god. VII, br. 58, novembar 2010, Beograd, str. 12.

2361. Adrijan Sarajlija, „Magnum opus tek dolazi”, u knjizi Slobodana Škerovića *Crna kutija*, Beograd 2010, str. 191–192.

2362. Slobodan Škerović, „Manufaktura G Adrijana Sarajlije”, pogovor u knjizi Adrijana Sarajlije *Manufaktura G*, Beograd, 2010, str. 287–290.

2363. Ostoja Kisić, „Velika rasprava” (Rani signalizam), <http://ranisignalizam.blogspot.com/>

2364. Ilija Bakić, „Bezvremeni univerzum”, *Koraci*, god. XLIX, sveska 11–12, 2010, str. 171–176.

2365. Anonim, „Priznanje Krleža”, *Akt*, god. X, br. 41–42–43, 2010, str. 115.

2366. Miroljub Todorović, „Eruptivni stvaralac”, *isto*, str. 115–116.

2367. Ivana Milaković, „Torba od snova”, <http://www.tardis.rs/prikazi/>

2368. Slobodan Škerović, „Politika žanra”, <http://www.art-anima.com/forumi/index.php?topic=1019.0>

2369. Slobodan Škerović, „Politika žanra”, *Emitor*, br. 478, jun 2010.

2370. Slobodan Škerović, „Poezija stripova”, <http://www.tardis.rs/prikazi/poezija-stripova>

2371. Dejan Žikić, „Signalizam u istoriji avangarde”, <http://prozaonline.com/?p=2214>

2372. Ilija Bakić, „Ogledi o signalizmu Ljubiše Jocića”, <http://ilijada.blogspot.com/2010/09/ogledi-o-signalizmu-ljubise-jocica.html>

2373. Ilija Bakić, „Divlji jezik”, <http://ilijada.blogspot.com/2010/09/divlji-jezik.html>

2374. Ilija Bakić, „Avangarda u tradiciji”, <http://ilijada.blogspot.com/2010/03/avangarda-u-tradiciji.html>

2375. Ilija Bakić, „Strastveni eseji”, <http://ilijada.blogspot.com/search/?q=strastveni+eseji>

2376. Ilija Bakić, „Govno je neuništivo”, <http://ilijada.blogspot.com/search/?q=govno+je+neuni%C5%A1tivo>

2377. Ilija Bakić, „Strip u smutnim vremenima”, <http://ilijada.blogspot.com/search/?q=strip+u+smutnim+vremenima>

2378. Prof. dr. Milivoje Pavlović, „Iz mog ugla”, *Pravda*, 28. januar 2011, str. 28.

2379. D. Bogutović, „Vizuelna poezija (Doprinos signalizma)”, *Večernje novosti*, LVIII, 3. februar 2011, str. 35

2380. Z. R. „Oslobođeni jezik”, *Politika*, CVIII, broj 34932, 7. februar 2011, str. 13

2381. Prof. dr Nikola Cvetković, „Umetnička budućnost koja se ostvaruje”, u: *Komunikacija, mediji, kultura. Godišnjak za kulturu i medije*, god. III, (2011), str. 585–596.

2382. Nikola Cvetković, „Vidici signalizma”, <http://www.box.net/shared/7b4u1q8afp>

2383. Rada Stijović, „Kevo, brate, skuvaj mi fuka”, *Politika*, 13. februar 2011, str. 8.

2384. Dejan Žikić, „Optička poezija”, *Dunavski venac*, broj 60, februar 2011, str. 11.

2385. Miroljub Todorović, „Dnevnik 1983”, *Naše stvaranje*, LVII/ 3–4 (2010), str. 217–235.

2386. Dušan Stojković, „Čitanje između reči”, <http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj04/kp10.html>

2387. Miroljub Todorović, „Dnevnik 1983”, <http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj04/kp64.html>

2388. Nikola Cvetković, „Tumačenja signalizma”, <http://alma.rs/knjizevni-pregled/broj04/kp01.html>

2389. Miroljub Todorović, „Stvaralačka eksplozija”, *Savremenik*, broj 187–188, 2010, str. 55–56.

2390. Anonim, „Miroljub Todorović”, *Književne novine*, LXIII, broj 1185–1186, januar–februar 2011, str. 4.

2391. Miloslav Šutić, „An Aesthetic to Modern Lyrical Poetry” u: *An Anthology of Modern Serbian Lyrical Poetry (1925–1995)*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2010, str. 63 i 324–325.

2392. Miroljub Todorović, „Dnevnik 1983”, *Književni pregled*, broj 4, januar–februar–mart 2011, str. 272–288.

2393. Dušan Stojković, „Čitanje između reči”, *Književni pregled*, broj 4, januar–februar–mart 2011, str. 80–83.

2394. Nikola Cvetković, „Tumačenja signalizma”, *Književni pregled*, broj 4, januar–februar–mart 2011, 8–18.

2395. Milovan Ćurčić, „Sintetička književna forma”, <http://prozaonline.com/?p=2601>

2396. Slobodan Ivkov, „Crna kutija (Slobodan Škerović)”, *Blic*, br. 5066, nedelja 20. mart 2011, podlistak Knjiga, br. 124, god. III

2397. I.D.L. „Uži izbor”, *Večernje novosti*, subota 26. mart 2011.

2398. Milovan Ćurčić, „Sa malo reči kazati što više”, *Dunavski venac*, br. 61, mart 2011, str. 11.

2399. Slobodan Škerović, „Na tragu fraktalnog doba”, *Emitor*, br. 479, april, MMXI (2011), str. 22–27.

2400. Ilija Bakić, „Postojana subverzija”, *Letopis Matice srpske*, god. 187, mart 2011, knj. 487, sv. 3, str. 474–476.

2401. Milovan Ćurčić, „Sa malo reči kazati što više”, *Zemun pres*, br. 1, april 2011, str. 11.

2402. Milentije Đorđević, „Poezija u vreme antipoezije”, *Koraci*, br. 3–4, 2011, str. 94.

2403. Dušan Stojković, „Vitalnost signalizma”, <http://prozaonline.com/?p=3070>

2405. Slobodan Škerović, „Egzistencija i umetnost Marine Abramović”, <http://moji-tragovi.blogspot.com/2011/02/marina-abramovic-egzistencijalizam-u.html>

2406. Dejan Žikić, „Istraživanje i tumačenje neoavangarde”, *Književne novine*, god. LXIII, broj 1190, jun 2011, str. 4.

2407. Milovan Ćurčić, „Odsanjane priče”, *Zlatna greda*, god. XI, broj 115–116, maj–jun 2011, str. 81–82.

2408. Dušan Stojković, „Nesmirljiv poetski ratnik” u knjizi *Žubor metafizičkog: ogledi o srpskim pesnicima*, Beograd, 2010, str. 35–44.

2409. „Vreme signalizma” <http://www.seecult.org/vest/vreme-signalizma>

2410. „Vreme signalizma” <http://www.tardis.rs/vesti-i-novosti/vreme-signalizma>

2411. „Vreme signalizma” http://prozaonline.com/?page_id=276

2412. „Vreme signalizma” <http://www.glas-javnosti.rs/clanak/kultura/glas-javnosti-o6-09-2011/izlozba-vreme-signalizma>

2413. Anonim, „Univerzitetska biblioteka – Todorović”, *Večernje novosti*, utorak 6. septembar 2011, str. 15.

2414. „Vreme signalizma”, http://www.unilib.bg.ac.rs/o_nama/izlozbe/vreme_signalizma/index

2415. Z[oran] R[adisavljević], „Vreme signalizma”, *Politika*, god. CVIII, broj 35141, sreda 7. septembar 2011, str. 13.

2416. A. K. „Vreme signalizma”, *Politika*, četvrtak 8. septembar 2011.

2417. N. N. K. „Znakovi kroz vreme”, *Večernje novosti*, god. LVIII, četvrtak 8. septembar 2011, str. 30.

2418. „Otvorena izložba *Vreme signalizma*”, <http://www.glassrbije.org/info/index.php>

2419. „Vreme signalizma”, <http://vesti.aladin.info/2011-09-06/831797-izlo%C5%Beba-%22vreme-signalizma>

2420. „Vreme signalizma”, <http://knjizevnost.org/najave/3610-vreme-signalizma>

2421. „Vreme signalizma”, <http://www.galerijapero.com/showNews.php?nid=1765>

2422. „Vreme signalizma”, <http://exyuvesti.blogspot.com/2011/09/vreme-signalizma.html>

2423. Prof. dr Milivoje Pavlović, „Vreme signalizma – danas, ovde i još ponegde”, <http://prozaonline.com?p=3618>

2424. Miroljub Todorović „Žudnja za nemogućim”, http://moji-tragovi.blogspot.com/2011/09/blog-post_19.html

2425. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Književni magazin*, broj 121–122–123, god. XI, jul–septembar, 2011, str. 10–11.

2426. M. L. Belatukadruz, „Provalija srpske književnosti”, *Braničevo*, broj 5–6, 2011, str. 250–257 i 350–353.

2427. Prof. dr Milivoje Pavlović, „Vreme signalizma”, *Dunavski venac*, broj 65, 30. septembar 2011, Beograd, str. 12.

2428. Ostoja Kisić, „Velika rasprava (O ranom signalizmu)”, *Unus mundus*, broj 39, 2011, Niš, str. 329–431.

2429. Miodrag Mrkić, „Bogalj mesija u senci tajne vasseljene (Ogledi o poeziji Ilije Bakića)”, *Unus mundus*, broj 39, 2011, str. 433–528.

2430. Dušan Stojković, „Vihorne slike odnesnevanih pesama (O poeziji Dejana Bogojevića)”, *Savremenik*, broj 195–196, 2011, str. 92–104.

2431. Miroljub Todorović, „Dva pesnička groba”, *Književne novine*, broj 1193, septembar 2011, str. 4.

2432. Milivoje Pavlović, „Danas, ovde i još ponegde”, *Književne novine*, broj 1193, septembar, 2011, str. 24.

2433. Dobrica Kamperelić, „Koreni vizuelnog pesništva...” u katalogu *Vizuelno-poetska špansko-srpska sinergija*, Instituto Cervantes, Beograd, 1–11, septembar, 2011.

2434. Milivoj Kostić, „Pesme-slike Dejana Bogojevića”, *Akt*, god. XI, broj 44–45–46, 2011, str. 115.

2435. Dobrica Kamperelić, „Iznad estetskih i konceptualnih nebula”, *Akt*, god. XI, broj 44–45–46, 2011, str. 116.

2436. Dobrica Kamperelić, „Izložba vizuelne poezije”, *Akt*, god. XI, broj 44–45–46, 2011, str. 112–113.

2437. Tomislav Milošević, „Predeo pre početka zri... ili sedam musketara osvaja pesnički svet”, *Akt*, god. XI, broj 44–45–46, 2011, str. 119–121.

2438. Dušan Stojković, „Novi zbornik o planetarnom signalizmu”, *Akt*, god. XI, broj 44–45–46, 2011, str. 123–127.

2439. Aleksandar Petrov, „Novija srpska poezija” u knjizi *Pre prošlosti (I)*, Beograd, 2011, str. 160–161.

2440. Aleksandar Petrov, „Signalistički pesnik Miroljub Todorović”, u knjizi *Pre prošlosti (I)*, Beograd, 2011, str. 311–314.

2441. Aleksandar Petrov, „Vidov dan Miroljuba Todorovića”, u knjizi *Pre prošlosti (I)*, Beograd, 2011, str. 315–316.

2442. Ilija Bakić, „Strastveni eseji (O knjizi Slobodana Škerovića)”, *Quest*, no. 1/2011, str. 35–37.

2443. Anonim, „Signalizam”, u: *Niški leksikon*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 457.

2444. Aleksandar B. Laković, „U začaranom krugu jezika”, u knjizi *Dnevnik glasova*, Agora, Zrenjanin, 2011, str. 156–159.

2445. Slobodan Škerović, „Poetika genija”, <http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj05/kp04.html>

2446. Živan Živković, „Signalistička scijentistička poezija”, <http://www.art-anima.com/radovi/64-knjizevnost/1419-Signalisti%C4%8Dka-scijentisti%C4%8Dka-poezija>

2447. Slobodan Škerović, „Apejronistička ili afazijska poezija”, *Književne novine*, god. LXIII, broj 1194–95, oktobar–novembar 2011, str. 11.

2448. Žarko Đurović, „Da li je performans umjetnički medij”, *Bagdala*, god. LIII, broj 490, oktobar–decembar 2011, str. 95.

2449. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Bagdala*, god. LIII, broj 490, oktobar–decembar 2011, str. 64–77.

2450. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Polja*, broj 472, novembar–decembar 2011, str. 146–163.

2451. Slobodan Škerović, „Poetika genija”, <http://www.aforizmi.org/etna/etna109/etna8.htm>

2452. Miroslav A. Mušić, „Vuković i carstvo znakova”, *Tabu*, broj 50, X/9, 2011, str. 68.

2453. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Bdenje*, god. X, broj 29–30, jul–decembar, 2011, str. 74–91.

2454. Tihomir Petrović, „Istorija srpske književnosti za decu”, Novi Sad, 2008, str. 449 i 537–538.

2455. <http://sites.google.com/site/bibliotekaalas/rukopisi-miroluba-todorovica>

2456. Z[oran] R[adisavljević], „Esejistički munjogrami”, *Politika*, utorak 17. januar 2012, str.– 12.

2457. Slobodan Škerović, „Politika žanra”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14300>

2458. Slobodan Škerović, „Iskliznuti svet”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14299>

2459. Slobodan Škerović, „Fraktalno doba i smrt informatike”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14298>

2460. Slobodan Škerović, „Fraktalni horizont mita”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14297>

2461. Slobodan Škerović, „Kratki eseji inspirisani slikarima”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14296>

2462. Slobodan Škerović, „Apejronistička ili afazijska poezija”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14295>

2463. Slobodan Škerović, „Sidonijski kvartet (Revizija stvaranja)”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14304>

2464. Slobodan Škerović, „Pornografija, erotika, umetnost”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14303>

2465. Slobodan Škerović, „Poetska namera”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14302>

2466. Slobodan Škerović, „Poetika genija”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14301>

2467. Slobodan Škerović, „Sudnji dan”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14306>

2468. Slobodan Škerović, „Šta je to naučna fantastika”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14305>

2469. Slobodan Škerović, „Vulkanska filozofija”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14307>

2470. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Književni list*, broj 103, januar–februar, 2012, str. 22.

2471. Miroljub Todorović, „Raskovnik pod jezikom”, *Ko-vine*, god. XI, broj 17, 2011, str. 59–62.

2472. “Delo, mesečni književni časopis, Belgrade, le numéro 3 de 1975 est consacré à la ‘Concrete, Visual and Signalist Poetry’”, u: *Le Fonds Paul Destribats : une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la bibliothèque Kandinsky*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011, no. 936, str. 334.

2472. “Internacionalna revija za signalistička istraživanja SIGNAL, International Review for Signalist Research SIGNAL, Dirigé par Miroljub Todorović, Belgrade, no. 1, 1970”, u: *Le Fonds Paul Destribats : une collection de revues et de périodiques des avant-gardes internationales à la bibliothèque Kandinsky*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2011, no. 1004, str. 352.

2473. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Nova zora*, broj 31, jesen 2011, str. 55–64.

2474. Miroljub Todorović, „Stvaralački kosmos Ilije Bakića”, <http://prozaonline.com/?p=4132>

2475. Miroljub Todorović, „Stvaralački kosmos Ilije Bakića”, http://ilijada.blogspot.com/2012/03/miroljub-todorovic-stvaralacki-kosmos.html?utm_source=BP_recent

2476. Miroljub Todorović, „Poezija kosmičke tajne”, *Dunavski venac*, broj 68, mart, 2012, str. 11.

2477. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Koraci*, god. XLVI, broj 1–3, 2012, str. 14–31.

2478. Milivoj Anđelković, „Naseljavanje Vizantije” (vizuelni elektronski roman), Tardis, Beograd, 2011.

2479. M. V. „Uručeni Zlatni beočuzi”, *Politika*, petak 13. april 2012, str. 12.

2480. A. Popadić, „Enciklopedija kulture”, *Večernje novosti*, petak 13. april 2012, str. 12.

2481. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika 1984”, *Letopis Matice srpske*, god. 188, mart 2012, knj. 489, sv. 3, str. 452–471.

2482. Miško Šuvaković, „Bogdanka i Dejan Poznanović”, Zagreb, Novi Sad, Beograd, 2012.

2483. Miroljub Todorović, „Ja, to je neko drugi” (Iz Dnevnika 1981), *Književne novine*, god. LXIV, broj 1200–1201, april–maj 2012, str. 5.

2484. Miroljub Todorović, „Ja, to je neko drugi” (Iz Dnevnika 1981), <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14440>

2485. Miroljub Todorović, „Stvaralački kosmos Ilije Bakića”, <http://art-anima.com/index.php/v/1490>

2486. Dušan Stojković, „Ni po babi ni po strinama”, *Braničevo*, broj 1–4, 2012, str. 133–149.

2487. Dušan Stojković, „Nesmirljiv poetski ratnik”, *Unus mundus*, broj 41, 2012, str. 129–133.

2488. Dušan Stojković, „Poetika Miroljuba Todorovića”, *Unus mundus*, broj 41, 2012, str. 133–149.

2489. Dušan Stojković, „Čitanje između reči”, *Unus mundus*, broj 41, 2012, str. 149–151.

2490. Dušan Stojković, „Trajno vreme: signalizam”, *Unus mundus*, broj 41, 2012, str. 151–154.

2491. Dušan Stojković, „I demoni i signali: poezija: dakle”, *Unus mundus*, broj 41, 2012, str. 154–157.

2492. Dušan Stojković, „Neprekidna živost signalizma”, *Unus mundus*, broj 41, 2012, str. 157–161.

2493. Anonim, „Dobitnici Zlatnog beočuga Kulturno-prosvetne zajednice Beograda”, *Dunavski venac*, broj 71, 30. april 2012, str. 12.

2494. Miroljub Todorović, „Kreativne vizije bliske budućnosti”, *Dunavski venac*, broj 71, 30. april 2012, str. 12.

2495. Miomir Milinković, „Književnost za decu i mlade – poetika”, Učiteljski fakultet, Užice, 2012, str. 35.

2496. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Dometi*, god. 38, četvorobroj 144–147, 2011, str. 57–80.

2497. Jelena Marićević, „Pucanj u čitaoca”, *Letopis Matice srpske*, god. 188., knj. 489, sv. 3, mart 2012, str. 472–478.

2498. Slobodan Škerović, „Humor i groteska”, <http://prozaonline.com/?p=4482#more-4482>

2499. Radojica Tautović, „Orfej s elektronskom lirom”, <http://www.art-anima.com/v/1556-radojica-tautovic-orfej-s-elektronskom-lirom>

2500. Dušan Stojković, „Čitanje između reči”, <http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj04/kp10.html>

2501. Aleksandar L. Jugović, „Vampiri u svetu spektakla”, *Politika*, Kulturni dodatak, 16. jun 2012, str. 10, <http://www.art-anima.com/ogledalozavampira/prikazi/aleksandar-jugovic-vampiri-u-svetu-spektakla.html>

2502. Vlada Todorović, „Nevidljivi čovek”, izveštaj sa predstavljanja *Šamanijade* Slobodana Škerovića u UKS, 25. jun 2012, na sajtu Pogled iz svemirskog broda, <http://www.sfpogled.net/Vesti.html>

2503. Miroljub Todorović, „Dnevnik 1985”, *Unus mundus*, broj 42, 2012, str. 111–292.

2504. Miroljub Todorović, *Vreme neoavangarde*, Altera, Beograd, 2012.

2505. Pavle Levi, “Notes around General Cinefication” u: *Cinema by Other Means*, Oxford University Press, New York, 2012, str. 98–104.

2506. Miroljub Todorović, „Nove mogućnosti jezika”, *Književni magazin*, broj 132–133, jun–jul 2012, str. 30.

2507. Žarko Đurović, „Modeli signalističke kreacije”, *Književne novine*, broj 1203–1204, jul–avgust 2012, str. 4.

2508. Tijana Čubrilo, <http://www.medjutim.org/index.php/cp/article/view/21/37>

2509. “Pages from Apeiron, by Miroljub Todorović”, <http://abstractcomics.blogspot.com/2012/07/pages-from-apeiron-by-miroljub-todorovic.html>

2510. Therearepeoplewho, blog, <http://therearepeoplewho.tumblr.com/post/10664844017/jedanodmnogih-logo-of-signalism-movement-in>

2511. M. Vulićević, „Vreme neoavangarde”, *Politika*, subota 28. jul 2012 (Kulturni dodatak, str. 5).

2512. Miroljub Todorović, „Dnevnik 1985”, Niš, 2012.

2513. Miroljub Todorović, „Signalizam i Marina Abramović”, <http://www.beogradskanedelja.rs/kultura.html>

2514. “Signalisme”, <http://es.encydia.com/fr/Signalisme>

2515. Slobodan Ivkov, „Šamanijada”, *Blic*, nedelja 12. avgust 2012, u dodatku Knjiga.

2516. Slobodan Škerović, „Poigravanje žanrom”, *Savremeni*, br. 200, 2012, str. 155–157.

2517. „Manifest pesničke nauke”, Miroljub Todorović, <http://hiperboreja.blogspot.com/2011/12/manifest-pesnicke-nauke-miroljub.html>

2518. Kogito klub, <https://sites.google.com/site/usmeruvrtloga/vodic-za-nepo-koleblive-i-radoznale-duhom/nemo-prophetainpatriapevcisabajlon-skveraimojafrkasanjima>

2519. „Dnevnik 1989”, <https://sites.google.com/site/bibliotekaalas/rukopisi-miroluba-todorovica/dnevnik1989>

2520. Miroljub Todorović, „Nemo prophéta in patria”, <https://sites.google.com/site/zavetinegalerija/nikola-jovanovic/od-iznenadnog-bola/nemoprophetainpatriamiroljubtodorovic>

2521. Miroljub Todorović, „Šta je signalizam doneo srpskoj poeziji”, <https://sites.google.com/site/posebnaporodicanazavetina/assignments/stajesignalizamdoneosrpskojpoezijimiroljubtodorovic>

2522. Danko Stojić, „Bitni motivi vizuelnog romana”, *Savremeni*, broj 200, 2012, str. 135–136.

2523. Miroljub Todorović, „Gordana i Branko” (Odlomci iz *Dnevnika*), *Bdenje*, broj 32–33, god. XI, april–septembar 2012, str. 95–96.

2524. Zoran Stefanović, „Širokim onostazama”, *Dunavski venac*, broj 74, septembar 2012, str. 11.

2525. Miroljub Todorović, „Pevci sa Bajlon-skvera i moja frka s njima”... <https://sites.google.com/site/orkestarsuz/knizevna-filoksera/pevcisabajlon-skveraimojafrkasanjimamiroljubtodorovic>

2526. Miroljub Todorović, „Plagirani plagijator ili Patašon – prelaz Miodraga Perišića”, <https://sites.google.com/site/zavetineagregat/faqs/plagiraniplagijatorilipatason-prelazmiodragaperisicamiroljubtodorovic>

2527. Z. R., „Signalizam je u modi”, *Politika*, utorak 4. septembar 2012, str. 13.

2528. Miroljub Todorović, „Signalizam i Marina Abramović”, http://libartes.com/2012/avgust/reci_reci_rec/miroljub_todorovic.php#libartes

2529. „Promocija nove knjige Miroljuba Todorovića”, <http://art-anima.com/index.php/32-vesti/promocije-i-predavanja/1643-promocija-nove-knjige-miroljuba-todorovica>

2530. D. Bt., „Dnevnik signalizma”, *Večernje novosti*, 10. septembar 2012, str. 15.

2531. B. H., „Promovisan *Dnevnik signalizma*”, *Politika*, utorak 11. septembar 2012, str. 19.

2532. http://www.danas.rs/dodaci/vikend/knjiga_danas/ilija_bakic_kroz_svemirske_crvotocine.54.html?news_id=247573

2533. Miroljub Todorović, „Iz *Dnevnika 1984*”; Jelena Marićević, „Pucanj u čitaoca”, http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_489_3.pdf

2534. Dušan Stojković, „Dnevnik signalizma”, <http://prozaonline.com/?p=4847>

2535. *Signalizam*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1974, <http://msu.hr/#/hr/15453/>

2536. “Various entries on Signalism”, <http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=22977>

2537. Dobrica Kamperelić, <http://prozaonline.com/?p=4929>

2538. Miroljub Todorović, „Iz *Dnevnika 1985*”, *Trag*, broj 31, septembar 2012, str. 98–109.

2539. Miroljub Todorovic, “Hands Which Wrote Cantos”; “He too Thinks about Signalism” u: *The Last WISPO. Anthology: Visual Poetry 1998–2008*, Fantagraphics books, Seattle, Washington, 2012, pp 280–281.

2540. „Hedonista na peru”, *Večernje novosti*, 16. decembar 2012, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:410800-Hedonista-na-peru>

2541. Miroljub Todorović, „Iz *Dnevnika 1986*”, *Srpska vila*, god. XVIII, br. 36, oktobar 2012, str. 87–96.

2542. Milovan Ćurčić, „Imaginarni svetovi kratke priče”, *Srpska vila*, god. XVIII, br. 36, oktobar 2012, str. 197–199.

2543. Tijana Čubrilo, „Da li ste potencijalni kupac poklo-na?”, *Književne novine*, god. LXIV, broj 1206–1207, oktobar–novembar 2012, str. 9.

2544. Slobodan Škerović, „Signalizam otvara beskrajne vidike”, *Koraci*, god. XLVI, sveska 10–12, 2012, str. 174–178.

2545. Dobrica Kamperelić, „Vreme neoavangarde još traje”, *Savremenik*, broj 201–202–203, 2012, str. 69–70.

2546. Dragan Bogutović, „Hedonista na peru (*Dnevnik signalizma* Miroljuba Todorovića)”, *Večernje novosti*, god. LX, ponedjeljak, 17. decembar 2012, str. 15.

2547. Ilija Bakić, „Signalizam – vraćanje dostojanstva stvaralaštvu”, <http://prozaonline.com/?p=5189>

2548. Miroljub Todorović, „Apeiron”, <http://www.scribd.com/doc/124376884/Miroljub-Todorovic%C4%87-Apeiron>

2549. Milovan Ćurčić, <http://prozaonline.com/?p=5377>

2550. Ratko Radunović, <http://www.vijesti.me/kultura/covjek-koji-je-zelio-da-bude-vampir-clanak-121989>

2551. Radovan Popović, „Magija Dnevnika”, *Književne novine*, god. LXV, broj 1209–1210, januar–februar 2013, str. 8.

2552. Milovan Ćurčić, „Verbo-vizuelni roman”, *Dunavski venac*, broj 79, 26. februar 2013, str. 8.

2553. Ilija Bakić, „Teorijsko osmišljavanje signalizma”, *Srpski književni list*, broj 4/109, mart i april 2013, str. 19.

2554. Anonim, „Todorović na engleskom”, *Književne novine*, god. LXV, broj 1211, mart 2013, str. 23.

2555. Draško Ređep, „Hor jednog čoveka”, *Koraci*, broj 1–3, 2013, str. 5–12.

2556. Kompjuterska poezija signalizma, http://www.unilib.rs/o_nama/izlozbe/signalizam-kompjuterska-poezija/index.php

2557. Svetski dan knjige i autorskih prava, „Knjiga i stvaralaštvo mašina”, <http://ubsm.bg.ac.rs/cirilica/vest/131/predavanje-povodom-svetskog-dana-knjige-i-autorskih-prava-knjiga-i-stvaralastvo-masina>

2558. Dimitrije Stefanović, „Knjige i stvaralaštvo mašina”, *Prosvetni pregled*, 25. april 2013, str. 23.

2559. Ilija Bakić, „Tragalačka proza Slobodana Škerovića”, *Dunavski venac*, broj 81, april 2013, str. 8.

2560. Dušan Stojković, „Progovor pesničkog novojezgra”, u knjizi Olivera Milijića *Virus. Jezgro. Ikona*, Bdenje, 2013, str. 68–73.

2561. Milovan Ćurčić, „Sinteza verbalnog i vizuelnog”, <http://art-anima.com/v/2021-miroljub-todorovic-apeiron>

2562. Ilija Bakić, „Novi horizonti proze”, <http://prozaonline.com/?p=5624>

2563. Miroljub Todorović, „Jezik – izvor koji obnavlja svet”, *Srpska vila*, broj 37, april 2013, str. 239–242.

2564. Jelena Marićević, „Facebook signalizam”, <http://www.medjutim.org/pdf/5-15.pdf>

2565. Anonim, „Kako je nastao signalizam”, *Politika*, 24. maj 2013.

2566. Z[oran] R[adisavljević], „Dnevnik signalizma”, *Politika*, utorak 11. jun 2013, str. 12.

2567. Zoran Stefanović, „Širokim onostazama”, <http://kulturniheroj.com/?p=1634>

2568. Tanja Kragujević, „U uznemirenom telu jezika”, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/14762>

2569. Jelena Marićević, „Poetička i istorijska uporišta srpske neoavangarde: glosa za Miroljuba Todorovića”, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14769>

2570. Jelena Marićević, Šatro signalizacija: kino čitanje „Šatro priča” i romana „Boli me blajbinger”, Miroljuba Todorovića, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/14768>

2571. <http://www.dnevnik.rs/kultura/ilija-bakic-knjizevnik-traganje-za-drugacijim-izrazom>

2572. Milivoj Anđelković, „Trin@esto sazvežđe”, *Savremenik*, broj 207–208–209, 2013

2573. MOMA Museum of Modern Arts, by John Held, <http://research.moma.org/mailart/S.html#sign>

2574. Pavle Levi, *Kino drugim sredstvima*, Beograd, 2013, str. 16 i 130–136.

2575. Slobodan Škerović, „Iskliznuti svet”, *Unus mundus* broj 45, 2013, str. 99–150.

2576. Miroljub Todorović, „Stvarnost i utopija”, *Unus mundus*, broj 45, 2013, str. 337–447.

2577. Miroljub Todorović, „Jezik – izvor kojim se obnavlja svet”, <http://prozaonline.com/?p=5787>

2578. Ilija Bakić, „Poigravanje prozom i stvarnostima”, <http://kulturniheroj.com/?p=1803>

2579. Miodrag Mrkić, „Transcendentno savršenstvo signalizma”, Beograd, 2013.

2580. Z[oran] R[adisavljević], „Neoavangarda – signalizam”, *Politika*, sreda 10. jul 2013, str. 13.

2581. Radovan Vučković, „Poetika signalizma”, u knjizi *Problemi, pisci, dela*, VI, Beograd, 2012, str. 244–251.

2582. „Signalizam i delo osnivača signalizma Miroljuba Todorovića”, <http://tamnivilajet.wordpress.com/2011/09/04/>

2583. Zoran Stefanović, „Ja, moj neumrlj blizanac i svet na postavu izvrnut”, pogovor u knjizi *Srboljuba Nikića Žig petokrake*, Raška, 2013.

2584. *Šamanijada* (roman), [http://sr.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A8%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%98%D0%B0%D0%B4%D0%B0_\(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD\)&oldid=7533963](http://sr.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A8%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%98%D0%B0%D0%B4%D0%B0_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)&oldid=7533963)

2585. Slobodan Škerović, „Pesma na dan – Amondilana”, <http://www.kcb.org.rs/OProgramima/Pesmanadan/Pesmanadannajava/tabid/1095/AnnID/949/language/sr-Latn-CS/Default.aspx>

2586. Tanja Kragujević, „Za jedan trenutak, i vek posle”, *Gradina*, broj 50–51, 2013.

2587. Slobodan Škerović, „Šetnja kroz umove”, prikaz knjige Ilije Bakića *U odvajanju*, <http://skerovicpoetry.blogspot.com/2013/09/2009.html>

2588. Miroljub Todorović, „Reč i svet”, <http://spektator.blogspot.com/2013/09/miroljub-todorovic.html>

2589. „*Unus mundus* 45. put”, *Danas*, god. XVII, broj 5829–5830, 14–15. septembar 2013, http://www.danas.rs/dodaci/vikend/knjiga_danas/unus_mundus_45_put.54.html?news_id=267614

2590. Milivoj Anđelković, „Sletanje na elektronski mesec” u: *Trin@esto sazvežđe*, Beograd, 2013, str. 96–97.

2591. „Okrugli sto i izložba posvećeni signalizmu i delu Miroljuba Todorovića”, <http://www.tardis.rs/vesti-i-novosti/signalizam-u-bgb>

2592. „Okrugli sto o signalizmu”, <http://www.bgb.org.rs/index.php/2-uncategorised/211-rugli-s-i-izl-zb-p-sv-c-ni-si-gn-liz-u-i-d-lu-ir-ljub-d-r-vic>

2593. D. Bt. „Izazovi signalizma”, *Večernje novosti*, sreda 25. septembar 2013, str. 15.

2594. Z. R. „Signalizam i delo Miroljuba Todorovića”, *Politika*, god. CX, broj 35877, sreda 25. septembar 2013, str. 13.

2595. Bogdan A. Popović, „Stihovi iz mašine” u: *Sporenja i druge teme*, Prosveta, Beograd, 2013, str. 51–54.

2596. Bogdan A. Popović, „Pesnička avangarda” u: *Sporenja i druge teme*, Prosveta, Beograd, 2013, str. 204–228.

2597. Miroljub Todorović, „Dnevnik 1989”, *Savremenik*, broj 210–211–212, 2013, str. 74–89.

2598. Milovan Ćurčić, „Sinteza verbalnog i vizuelnog”, *Savremenik*, broj 210–211–212, 2013, str. 125

2599. Miroljub Todorović, „Reč i svet” <http://prozaonline.com/?p=6046>

2600. Miroljub Todorović, „Unutrašnji govor I”, <http://kulturniheroj.com/?p=2067>

2601. Radovan Vučković, „Poetika signalizma”, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13026>

2602. Miloš Jocić „Tkač i grabljivica”, <http://art-anima.com/v/2239-slobodan-skerovic-samanijada>

2603. Anonim, „Okrugli sto i izložba posvećeni signalizmu i delu Miroljuba Todorovića”, *Srpska vila*, broj 38, oktobar 2013, str. 71–72, Bijeljina.

2604. Zoran Stefanović, „Doba signala, naša civilizacija”, *Srpska vila*, broj 38, oktobar 2013, str. 73–77.

2605. „Signalizam, časopis *Književnost*”, <http://www.scribd.com/doc/184879762/%C4%8Casopis-%E2%80%9EKnji%C5%B Eevnost%E2%80%9C-4-2013-%E2%80%93SIGNALIZAM-Temat-o-signalizmu#page=100>

2606. Jelena Marićević, „Neoavangarda; signalizam: književna teorija i praksa”, <http://rastko.rs/rastko/delo/14910>

2607. *Signal (časopis)*, http://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%B3%D0%BD%D0%B0%D0%BB_%28%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%29

2608. Miroljub Todorović, *Boli me blajbinger*, http://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BB%D0%B8_%D0%BC%D0%B5_%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%98%D0%B1%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80

2609. Jelena Krunić, „Signalizam i elektronski mediji”, <http://rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/14911>

2610. Z. R. „Ključevi signalizma”, http://www.knjigainfo.com/index.php?gde=@http%3A//www.knjigainfo.com/pls/sasa/bip.tekstovi_o_izdanju%3Ftip%3D12%26pblcid%3D10161@

2611. Slobodan Škerović, *Vulkanska filozofija*, Biblioteka Signal, Beograd, 2013.

2612. Slobodan Škerović, *Jerihon, Jerihon*, Biblioteka Signal, Beograd, 2013.

2613. Slobodan Škerović, *Drozdovi u paklu*, Biblioteka Signal, Beograd, 2013.

2614. Slobodan Škerović, *Zemljofobija*, Biblioteka Signal, Beograd, 2013.

2615. Slobodan Škerović, *Nevidljivi Mars*, Biblioteka Signal, Beograd, 2013.

2616. Miroljub Todorović, *Kiborg*, Altera, Beograd, 2013.

2617. Miroljub Todorović, *Stvarnost i utopija*, Altera, Beograd, 2013.

2618. „Izazov signalizma”, separat iz časopisa *Književnost*, broj 4, Beograd, 2013.

2619. Milivoje Pavlović, „Planetarni signalizam”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 4.

2620. Miroljub Todorović, „Rasponi neoavangarde”, *Književnost*, broj 4, 2013, str.7-19.

2621. Slobodan Škerović, „Maglina signalizam”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 37– 44.

2622. Slobodan Škerović, „Šetnja kroz umove”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 44– 47.

2623. Slobodan Škerović, „Adrijan Sarajlija i ‘Berlin Bob’ – poigravanje parametrima stvarnosti”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 47– 52.

2624. Slobodan Škerović, „Ko ostane njemu dvije”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 52–54.

2625. Jelena Marićević, „Svilen gajtan oko sveta: primer eksperimentalnog prevođenja vizuelne poezije”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 56– 60.

2626. Jelena Marićević, „Poetička i istorijska uporišta srpske neoavangarde: glosa za Miroljuba Todorovića”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 60–82.

2627. Ilija Bakić, „Avangardne avanture”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 92–95.

2628. Ilija Bakić, „Dubinsko traganje”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 95–97.

2629. Miloš Jocić, „Snovi Ljubiše Jocića”, *Književnost*, broj 4, 2013, str.103– 111.

2630. Miloš Jocić, „Električni panteizam”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 112–117.

2631. Miloš Jocić, „Tkač i grabljivica”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 118–122.

2632. Dušan Stojković, „Dnevnik i više od dnevnika”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 161–168.

2633. Zoran Stefanović, „Doba signala, naša civilizacija”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 171–176.

2634. Dobrica Kamperelić, „Planetarna laboratorija umetnosti”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 182–184.

2635. Vasilije Milnović, „Optimalne projekcije signalizma kao avangardni odgovor savremenom dobu”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 185–192.

2636. Dušan Vidaković, „Reči, ratovi, krug”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 201–205.

2637. Matija Anđelković, „U rudnicima kiše”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 219–222.

2638. Dragan Latinčić, „O kompoziciji Matije Anđelkovića”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 223–224.

2639. Olga Latinčić, „Legat signalizma u Istorijskom arhivu Beograda”, *Književnost*, broj 4, 2013, str. 225–229.

2640. Miroljub Todorović, „Dnevnik 1989” (Drugi nastavak), *Savremenik*, broj 213–214–215, 2013, str. 37–55.

2641. Miroljub Todorović, „Unutrašnji govor II” <http://kulturniheroj.com/?p=2228>

2642. Vasilije Radikić, „Miroljub Todorović kao dečji pesnik” u: *Cvrčak ili mrav*, Zmajevе dečje igre, Novi Sad, 2010, str. 96–99.

2643. Živan Živković <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=992.0>

2644. Miroljub Todorović, „Iz Dnevnika”, *Putevi*, god. LI, broj 14–15, 1012, str. 214–221, Banja Luka.

2645. Art-anima o časopisu *Književnost*, <http://www.art-anima.com/index.php/18-vesti/casopisi/2353-casopis-knjizevnost-posvecen-signalistickom-pokretu>

2646. A. G. „Prodor na svetsku trpezu duha”, *Narodne novine*, broj 11–12 januar 2014, str. 14, Niš.

2647. Miroljub Todorović, *Pucanj u govno*, Latrina, http://www.pdf-repo.com/pdf_1a/157bg7o1em952872aeb.html

2648. Andrej Tišma, *Communication: Art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013.

2649. Miroljub Todorović, „Vizuelna poezija i mejl art” u: Andrej Tišma, *Communication: Art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013, str. 29.

2650. Živan S. Živković, „Mejl art i pečati” u: Andrej Tišma, *Communication: Art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013, str. 29.

2651. Miroljub Todorović, „Pečati i performansi” u: Andrej Tišma, *Communication: Art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013 str. 32.

2652. Miroljub Todorović, „Visual Poetry and Mail Art” u: Andrej Tišma, *Communication: Art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013, str. 60.

2653. Živan S. Živković, „Mail Art and Rubber-Stamp Art” u: Andrej Tišma, *Communication: Art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013, str. 60.

2654. Miroljub Todorović, „Rubber-Stamp Art and Performances” u: Andrej Tišma, *Communication: Art*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2013, str. 63.

2655. Marko Nedić, „Šatro proza pesnika Miroljuba Todorovića”, <http://kulturniheroj.com/?p=2381>

2656. Z. Radisavljević, „Signalizam je još u modi”, *Politika*, god. CXI, broj 36007, sreda 5. februar 2014, str. 12.

2657. Miroljub Todorović, „Vreme neoavangarde”, <https://www.yumpu.com/hr/document/view/13987647/vreme-neoavangarde-miroljub-todorovic>

2658. Slobodan Škerović, „U znanju se može naći uporište” (intervju), u knjizi *Vulkanska filozofija*, Beograd, 2013, str. 159–167.

2659. Adrijan Sarajlija, „Pogovor *Nevidljivom Marsu*”, u knjizi Slobodana Škerovića *Nevidljivi Mars*, Beograd, 2013, str. 135–136.

2660. Ilija Bakić, „Kada je započeo kraj sveta?”, u knjizi Slobodana Škerovića *Jerihon*, Beograd, 2013, str. 95–97.

2661. Miroljub Todorović, „Drugačiji govor”, *Književne novine*, god. LXVI, broj 1221–1222, januar–februar 2014, Beograd, str. 9.

2662. Milentije Đorđević, „Signalizam i nadrealizam”, <http://milentije.blogspot.com/2010/11/signalizam-i-nadrealizam.html>

2663. Jelena Marićević, „Kino čitanje signalističke šatro proze” u: *Jučer, danas, sutra – slavistika. Zbornik radova*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2013, str. 155–159.

2664. L. Merenik, „Vizuelna poezija” u: *Srpska enciklopedija. Drugi tom*, Matica srpska, SANU, Zavod za udžbenike, Beograd – Novi Sad, 2013, str. 380–381.

2665. Draško Ređep, „Magična planeta signalizma”, <http://www.knjizara.com/Avangarda-neoavangarda-i-signalizam-Milivoje-Pavlovic-102028>

2666. Dragan Bogutović, „Vizija signalizma”, *Večernje novosti*, god. LXI, 15. mart 2014, str. 22.

2667. „Signalizam – polemike”, <http://signalizampolemike.blogspot.com/>

2668. „Signalizam u svetu (Strani autori o signalizmu)”, <http://signalizamusvetu.blogspot.com/>

Опширнију библиографију сигнализма видети на блогу:

SIGNALIZAM – BIBLIOGRAFIJA – Signalizam: manifesti, studije ..., <http://signalism1.blogspot.com/2009/08/signalizam-bibliografija.html>

ФОТОГРАФИЈЕ



Мирољубов деда Аћим Јелић (Сарајево 1865 – Скопље 1935), учитељ и просветни надзорник у српским школама Старе и Јужне Србије (Македонија и Косово и Метохија) у Отоманској империји



Мирољубова мајка
Стојка Јелић, учитељица
(Кочани 1907 – Београд 1988)



Сестра Надежда
(Надица) Тодоровић,
(Нови Пазар 1942 – Ниш 1961)



Са сестром Надицом,
Ћићевац – Крушевац 1945.



Са сестром Надицом,
Београд, 1949.



Гимназија „Стеван Сремац”, Ниш, VII разред, 1956–1957.



Седми разред осмогодишње школе, Ћићевац, 1953.



На врху Триглава, 1958.



У војсци, Загреб, 1965.



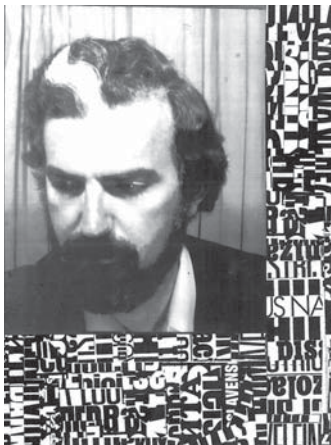
Аутопортрет, 1968.



Са супругом Динком на Калемегдану, 1974.



У време студентске побуне
1968. („Корачница Црвеног
универзитета”)



У време оснивања сигнализма
као неоавангардног
стваралачког покрета, 1969.



Венчање, 1974.



Промоција збирке *Свиња је одличан љивач* у Дому омладине, 1972. године, са Александром Петровим и Милославом Шутићем



На изложби *Сијнализам* у Галерији савремене уметности, Загреб, 1974. са Богданком Познанивић



Промоција збирке *Телезур за љракање* у Студентском културном центру 1977, са Динком Тодоровић и Јовицом Аћином



Са сином Виктором, 1976.



Изложба *YU Mail Art* у Музеју савремене уметности у Београду, 1994.
(Камперелић, Богдановић, Тодоровић, Супек, Тишма)

ВРЕМЕ СИГНАЛИЗМА



Унука Маја у визуелној песми „Време сигнализма“



Награда Вукове задужбине
за збирку поезије *Плави ветар*, 2007.



Отварање изложбе *Сиџнализам*
у Историјском архиву Београда, 2008.



Плакат изложбе *Сиџнализам*



Снаха Кери (Carrie), доктор генетике на Лојола универзитету у Чикагу, унука Маја и син Виктор



Виктор Тодоровић, доктор генетике на Нортвестерн универзитету у Чикагу



Маја Тодоровић, друга виолина у Чикашком филхармонијском оркестру за младе



Сигналисти на округлом столу *Сиџнализам и дело Мирољуба Тодоровића*, Библиотека града Београда, 25. септембар, 2013.



Округли сто *Сиџнализам и дело Мирољуба Тодоровића*, Библиотека града Београда, 25. септембар, 2013.

САДРЖАЈ

Зоран Аврамовић: ДРУШТВЕНИ УСЛОВИ И ПОЈАВА СИГНАЛИЗМА	5
Василије Милновић: ОПТИМАЛНЕ ПРОЈЕКЦИЈЕ СИГНАЛИЗМА КАО АВАНГАРДНИ ОДГОВОР САВРЕМЕНОМ ДОБУ	13
Зоран Стефановић: ДОБА СИГНАЛА, НАША ЦИВИЛИЗАЦИЈА	24
Слободан Шкерковић: СИГНАЛИЗАМ И ТЕОРИЈА СВЕГА	32
Јелена Крунић: СИГНАЛИЗАМ И ЕЛЕКТРОНСКИ МЕДИЈИ	41
Даница Андрејевић: ПРОТОПОЕТИЧКИ СИГНАЛИ СИГНАЛИЗМА	59
Марко Недић: ШАТРО ПРОЗА ПЕСНИКА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА ...	76
Миливоје Павловић: МАШИНЕ И СТВАРАЛАШТВО	90
Јелена Марићевић: ШАТРО СИГНАЛИЗАЦИЈА	129
Јелена Марићевић: „ВРЕМЕНСКЕ ЛИНИЈЕ” СИГНАЛИЗМА: ФЕЈСБУК СИГНАЛИЗАМ	139
Јелена Марићевић: ТАМНИ ВИЛАЈЕТ ОД ВРБОВОГ ПРУЋА: ПРЕПИСКА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА	150
Анђелка Цвијић: ДНЕВНИК СИГНАЛИЗМА 1979–1938. или THINK ABOUT SIGNALISM	168
Илија Бакић: ЧИТАЊЕ СИГНАЛА	185
Душан Стојковић: ПРОЗА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА ДОШЕТАЛА У УВО	209
Сретен Петровић: СИГНАЛИЗАМ КАО СТИЛИСТИЧКИ ПРОБЛЕМ	231
Александар Ђурић: ГОРДИЈЕВ ЧВОР МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА	281
Виолета Цветковска Оцокољић: СИГНАЛИЗАМ У ИГРИ МАТЕРИЈЕ И СВЕТЛУ НАУЧНИХ ОТКРИЋА: ВИЗУЕЛНА ПОЕЗИЈА	284
БИБЛИОГРАФИЈА СИГНАЛИЗМА	299
ФОТОГРАФИЈЕ	329

СИГНАЛИЗАМ
И ДЕЛО МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА
Зборник
Приредио
МИЛИВОЈЕ ПАВЛОВИЋ
© 2014. Библиотека града Београда
Издавач
БИБЛИОТЕКА ГРАДА БЕОГРАДА
Београд, Кнез Михаилова 56
Директор и главни одговорни уредник
Јасмина Нинков
Оперативни уредник
Марјан Маринковић
Корице и прелом
Амалија Витезовић
Тираж 300

ISBN 978-86-7191-249-5

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82.02СИГНАЛИЗАМ(082)
821.163.41.09 Тодоровић М.(082)
016:82.02СИГНАЛИЗАМ

СИГНАЛИЗАМ и дело Мирољуба Тодоровића : зборник / приредио Миливоје Павловић. - Београд : Библиотека града Београда, 2014 (Београд : Чигоја штампа). - 342 стр. : илустр. ; 20 cm

"Ова књига је настала на основу излагања за округлим столом Библиотеке града Београда ..." --> прелим. стр. - Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз поједине радове. - Библиографија сигнала : наставак библиографије објављене у зборнику "Планетарни видови сигнала", Београд, 2010: стр. 301-327.

ISBN 978-86-7191-249-5

1. Павловић, Миливоје, 1947- [приређивач, сакупљач]

а) Тодоровић, Мирољуб (1940-) - Зборници

б) Књижевност - Сигнализам - Зборници

COBISS.SR-ID 206768140

Зоран Аврамовић
Василије Милновић
Зоран Стефановић
Слободан Шкеровић
Јелена Крунић
Даница Андрејевић
Марко Недић
Јелена Марићевић
Анђелка Цвијић
Илија Бакић
Душан Стојковић
Сретен Петровић
Александар Ђурић
Виолета Цветковска Оцокољић
Миливоје Павловић

ISBN 978-86-7191-