

2158-k-82-13.

SIGNAL

INTERNACIONALNA REVIIJA ZA SIGNALISTIČKA ISTRAŽIVANJA



SIGNAL

INTERNATIONAL REVIEW FOR SIGNALIST RESEARCH



SIGNAL No 22 – 23 – 24

2001 – 2002

INTERNACIONALNA REVIIJA
ZA SIGNALISTIČKA ISTRAŽIVANJA

INTERNATIONAL REVIEW
FOR SIGNALIST RESEARCH

FRANCUSKA 7
11000 BEOGRAD
YUGOSLAVIA

ČASOPIS UREĐUJE
REDAKCIJSKI KOLEGIJUM

GLAVNI I ODGOVORNI
UREDNIK:
EDITOR:
MIROLJUB TODOROVIC

DESIGN:
BOGISLAV HERCFELD

ZNAK SIGNALA:
M. T. VID

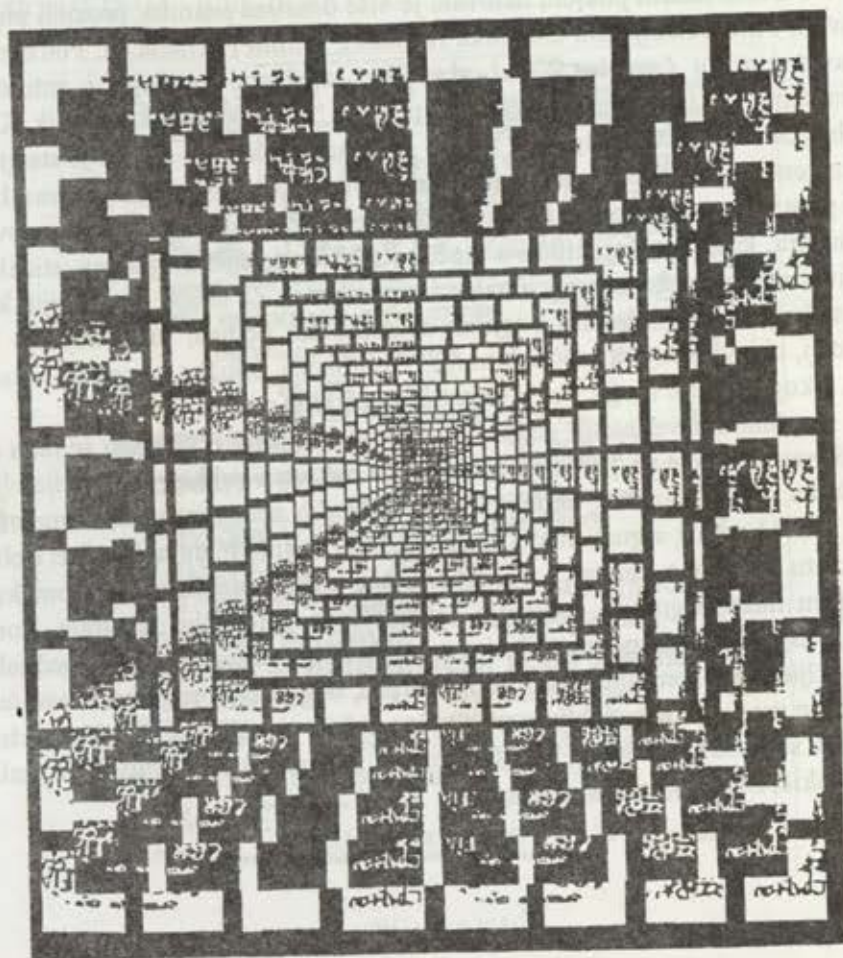
ŠTAMPA
PRINTED BY:
PRINT GRAPHIK TRADE
BEOGRAD

SADRŽAJ



Ilija BAKIĆ	2, 17, 19, 20
Miroljub TODOROVIC	3, 13
Christian BURGAUD	4
Milivoje PAVLOVIĆ	5
Dina VUKOVIĆ	21
Tanja KRAGUJEVIĆ	21
Jaroslav SUPEK	23, 96
Nebojša MILENKOVIĆ	26
Andrej ŽIVOR	27, 28
Luka PROŠIĆ	29
Zvonko SARIĆ	30, 34, 36, 41, 98
Dobrivoje JEVTIĆ	44, 96
Dragutin STOJKOVIĆ	44
Dobrica KAMPERELIĆ	45, 46, 100
Ljubomir ĐUKIĆ	49
Bogislav MARKOVIĆ	50
Dušan VIDA KOVIĆ	52, 53
Oliver MILIJIĆ	54, 55, 94
Slobodan ŠKEROVIĆ	56, 57, 59, 93
Vladimir MAK SIMOVIĆ	62
Dejan BOGOJEVIĆ	63, 94
Žarko ĐUROVIĆ	64
Svetislav N. BRKOVIĆ	65
Vladan PANKOVIĆ	66
Nikola CVETKOVIĆ	80
Klaus Peter DENCKER	93
Giovani STRADA	93
Margareta STANOJLOVIĆ	93
Enzo MINARELLI	94
Vili R. MELJNIKOV	94
Miroljub KEŠELJEVIĆ	95
Stevan VELIČKOVIĆ	95
Lucien SUEL	95
Mark SUTHERLAND	95
Marco PACHETTI	96
Vladan STANOJLOVIĆ	96
Irving VEISS	97
Andrej TIŠMA	97
Clemente PADIN	97
Dušan LEŠEVIĆ	97

Elektronska civilizacija, o kojoj se u signalizmu vizionarski razmišljalo i govorilo još šezdesetih godina prošlog stoleća, osvojila je danas čitav planetarni prostor i inicirala nove izvore umetnosti, nove stvaralačke instrumente i nove umetničke oblike. Naš pokret je spremno dočekao 21. vek. Jednom prilikom, pre više godina, izjavio sam da smo mi seme buduće planetarne i kosmičke umetnosti koja će se tvoriti novim stvaralačkim sredstvima imaginativnim preplitanjem i mešanjem raznovrsnih intermedijalnih oblika i umetničkih disciplina. Sada, 2002. godine, kada smo čudesnim, interaktivnim Internetom obujmili (premrežili) čitavu planetu načinivši od nje jedinstvenu kreativnu laboratoriju, mogu još smelije da kažem da će umetnost novog veka, pa, čak možda i čitavog trećeg milenijuma biti umetnost signalizma.



Christian BURGAUD

Milivoje PAVLOVIĆ

KLASIFIKACIJA SIGNALISTIČKIH RODOVA I VRSTA

1. Opšti problemi žanrovske klasifikacije

Klasifikovanje pojava, činjenica i podataka predstavlja jedan od osnovnih postulata nauke. Na prvom nivou klasifikacije među činjenicama se opaža određena povezanost, zatim otkriva ili unosi određeni red među njima. Klasifikacija se vrši prema jednom, a tipologija prema više merila. Na taj način se utvrđuju dublje veze među pojavama i činjenicama. Postupcima klasifikacije i tipologije se još ništa ne objašnjava, ali se pomaže lakšem objašnjenju i razumevanju, pa su klasifikacije nezaobilazne procedure na putu do spoznaje. Kako podvlači Đuro Šušnjić, „potrebu da pravimo klasifikacije i stvaramo tipologiju valja razumeti kao metodološko, tj. pomoćno sredstvo kojim se u mnoštvo pojava unosi izvestan *logički red*. „Svako sređivanje teži smanjivanju mnoštva pojava na njihove tipove i klase“¹, veli Šušnjić.

Svaka nauka utvrđuje načela klasifikacije u zavisnosti od prirode vlastitog predmeta. Problemi utvrđivanja određenog poretka ili hijerarhije prema kojima se književna dela međusobno grupišu, razvrstavaju ili razdvajaju predmet su književne genologije ili teorije literarnih žanrova i vrsta. Pojednostavljeno kazano zadatak genologije je da pruži odgovor na pitanje s kojim se suočava svaki proučavalac književnih fenomena: „šta su to književni rodovi a šta su književne vrste; zašto je toliko mnogo odgovora na isto pitanje, kako i zašto u literaturi postoji toliko nepregledno žanrovsko šarenilo?“²

Genološka problematika suočava savremenu nauku o književnosti s jednim od, svakako, najkompleksnijih problema u izučavanju literature. I najosnovniji uvid u genološka pitanja otvara mnoštvo elemenata i relacija među kojima je potrebno utvrditi stepene međuzavisnosti. Identifikacija i klasifikacija književnih žanrova ostvaruje se u principu na dva načina: (1) putem poimanja artefakata i (2) putem klasifikacije žanrovskih pojmova. I jedan i drugi način, kako naglašava Petar Milosavljević, ima zadatak „da osvetli logos koji postoji među literarnim delima“³.

Istorijski posmatrano, teorijsko promišljanje književnosti od njenih antičkih početaka do današnjeg dana može se, u stvari, razumeti kao stalni pokušaj genološkog određenja raznovrsnih književnih pojava. Danas široko prihvaćenu podelu na tri osnovna književna roda – liriku, epiku i dramatiku – ustanovio je Hegel, ali je i nakon Hegela niz proučavalaca književnosti, polazeći od raznih kriterijuma, činio nove klasifikacije književnih žanrova. Ukazujući na neke od novijih klasifikacija književnog stvaranja, Petar Milosavljević⁴ izdvaja dva relevantna pokušaja: moderni teoretičar književnosti Emil Štajger (*Osnovni pojmovi poetike*, 1945) došao je do hegelovske trijadne podela književnosti na osnovu odnosa prema reči u književnom stvaranju, dok je Nortrop Fraj (*Anatomija kritike*, 1957), polazeći od odnosa prema primaocu, ustanovio klasifikaciju književnih žanrova na četiri osnovna člana (drama, ep, lirika i proza).

Nastanak novih klasifikacija književnih formi pokazuje da u savremenom izučavanju genologija dobija drugo značenje i drugačije zadatke od onih koji se odnose na tradicionalno poimanje književnosti. Umesto da se bavi klasičnim vidovima klasifikacije književnih formi, ona se danas pre suočava sa zadatkom da pronađe relevantan odgovor na pitanja o međuosobnim raznim književnih formi, o njihovom značenju u presecima istorijskih i stilskih epoha, o odnosu prema poetičkim normama pojedinih razdoblja i sl. Kako je primetio Klaudio Giljen, genološki problemi su istovremeno okrenuti i prema budućnosti i prema prošlosti: „Prema prošlosti, kao književnim delima koja već postoje; prema budućnosti, ka početniku, ka budućem piscu, kao obaveštenom kritičaru“⁵.

Funkcija žanra je, po ovom teoretičaru, da pruži pomoć piscu u stalnom naporu da povezuje gradivo i formu, tačnije, da podešava gradivo generičkom modelu.

Druga ravan problema odnosi se na pitanje terminologije, koje je u književnoj genologiji posebno zaoštrano. Postojeća terminologija je, i nakon svih pokušaja da se u ovu oblast uvede red, često neprecizna, neujednačena, ambivalentna i nedovoljno izgrađena. Problem genološke terminologije čini pitanja klasifikacije književnih formi posebno složenim.

I najpovršniji uvid u ranije, ali i današnje klasifikacije književnih dela ukazuje na terminološko šarenilo i nedoslednost u upotrebi pojedinih termina. O tome je veoma dokumentovano pisao Pavao Pavličić na temelju uvida u hrvatsku i srpsku književno-kritičku i teorijsku praksu. Pokazuje se da čak i u teorijskim i kritičkim tekstovima priznatih autoriteta dolazi do zamena pojmovno-terminoloških oznaka za rod i vrstu, vrstu i žanr i sl. Normiranje terminologije u nauci o književnosti nije neophodno zbog toga da bi se jedan termin zamenio drugim, ili da bi se postigla jednoznačnost za pojave koje su po prirodi polimorfne, nego da bi se izgradila svest o važnosti precizne terminologije, odnosno, kako napominje Pavličić, „da nam pomogne da shvatimo kako nam precizni termini pomažu da nađemo odgovore na pitanja koja nam se čine relevantnim“⁶. Jednom rečju, raščišćavanje terminološke ravni problema otvara put da se odnosi i na pojmovnoj ravni preciziraju i razreše. U tom smislu, ovaj autor je, nakon uvida u dosadašnju terminološku situaciju, predložio da se precizira značenje ključnih genoloških termina prema sledećoj hijerarhiji:

forma – zajednički naziv svih predmeta klasifikacije;

rod – prvi, najviši nivo klasifikacije;

vrsta – drugi nivo klasifikacije (razvrstavanje unutar rodova);

podvrsta – nivo na kome se vrši razlikovanje unutar vrste;

žanr – dalje razvrstavanje u odnosu na podvrstu.

Književni rod predstavlja u književnoj genologiji pojam za označavanje pojava najšireg obima. S obzirom na maksimalan stepen opštosti, pojam roda je značajan pre svega za poetiku i inklinira filozofskoj sferi promišljanja. Otuda se, po P. Pavličiću, kao „temeljan pojam“ na području nauke o književnosti nameće oznaka vrste koja obuhvata pojave manjeg obima. „Kada se“, napominje ovaj autor, „vrste i (skupine unutar njih) shvate kao jedina prava realija na području književne genologije, pripremljen je teren za sustavno razmišljanje o toj problematici“⁷. Svakako, u ovako

postavljenom sistemu najproblematičniji je pojam žanra, kao najnižeg člana klasifikacione lestvice, koji se u opštoj upotrebi koristi kao oznaka vrste.

2. Novi nazivi ili nove forme?

U našoj klasifikaciji signalističkih žanrova služićemo se u osnovi genološkom terminologijom koja je napred opisana jer nam se čini da ona, uz određene modifikacije, može bar približno pokriti izuzetno složenu i razudenu stvaralačku praksu na ovom području. Međutim, bitno je napomenuti da je reč samo o jednom od *uslovnih* klasifikacionih sistema. Ivan Negrišorac podvlači da je u neoavangardnom stvaranju žanr „nemoćan da svojom strukturnom usmerenošću kontroliše i ograničava igrivu strast pisanja“, i otuda je pre reč o *metažanru*. Ovaj autor ističe da, u sklopu „opšteg antižanrovskog opredeljenja“, pesništvo neoavangarde radije operiše pojmom modela, kao „kategorijom jednog izrazito proizvodno orijentisanog programa“⁸. Oslanjajući se na primere iz hrvatske avangardne i neoavangardne prakse Gordana Slabinac govori o mogućem „žanrovskom sistemu“ u avangardnom stvaranju jer, uprkos „intencionalnoj destruktivnosti i antiformalnom zamahu avangarde, jezik je struke već opskrbljen izrazima kojima se mogu obuhvatiti posebnosti te stilske formacije“⁹. Autorka uzima u obzir činjenicu da je u okviru svih avangardnih pokreta bila izuzetno razvijena praksa žanrovskog samoimenovanja. U tom smislu, u cilju isticanja što naglašenije opozicije spram tradicionalne književnosti, avangarda je uvela u stvaranje više novih naziva nego novih formi. Često je u avangardnom stvaranju praksa da se delo naslovljava oznakom vrste, pri čemu nisu retki slučajevi zamene vrsta, što spada u strategiju destruiranja kanona tradicionalne književnosti. Očito je nastojanje za poništavanjem pojedinih kanonizovanih književnih vrsta i uvođenjem novih. Iza svega je stajala jasna težnja za destruisanjem pravila dotadašnjih književnih sistema. Sve je to avangardi otvorilo prostor za „uvođenje niza novih vrsta“, čije je imenovanje „redovito problematično“¹⁰.

Nova klasifikovanja književnih formi uvek ukazuju na činjenicu da postojeće klasifikacije nisu dovoljne, odnosno da ih živa književna stvarnost prevazilazi. S jedne strane, razvojem književnosti broj „genoloških objekata“¹¹ se neprekidno povećava, te se i sadržaj pojmova s kojima genologija operiše takođe mora modifikovati, iznova definisati i uskladiti sa stvarnom situacijom. S druge strane, naročito u književnosti dvadesetog veka, javili su se mnogi književni oblici koje nije poznavala dotadašnja književnost, što pred genologiju postavlja zadatak da i te pojave žanrovski klasifikuje. Kako podvlači Jovan Deretić, nekadašnja „supremacija žanrova“ se u savremenoj književnosti gubi, „individualni, stvaralački princip pokazuje stalnu težnju da nadvlada inerciju žanrova“, pojedina dela izlaze iz okvira pojedinih književnih vrsta, a „granice među žanrovima postaju fluidne tako da se prelaze ili neosetno ili s intencijom da se one dovedu u pitanje i razore“¹².

Ovo je posebno karakteristično za književnost avangarde koja, usled destruktivnog odnosa prema etabliranim žanrovima i opiranja bilo kakvoj sistematizaciji, suočava istraživače s posebno zaoštranim problemima žanrovske klasifikacije. „Tipologija formi avangarde“, naglašava Roberto Asor Rosa, „prirodno je beskonačna, i to

ne samo zbog izuzetnog bogatstva konkretnih pokušaja koje su činili umetnici ovog veka već i zbog jedne precizne teorijske motivacije, to jest zbog organski neklasicističkog karaktera avangarde.¹³ Tradicionalna podela na rodove i vrste u ovoj oblasti književnog stvaranja pokazuje u punoj meri svoju nedelotvornost – podela na liriku, epiku i dramu u klasifikaciji avangardnog stvaranja gotovo da ničemu ne služi.

Taj problem je posebno izučavao profesor Aleksandar Flaker u sklopu pitanja dehijerarhizacije tradicionalnih književnih vrsta u avangardnom stvaranju. On podseća da se u interakciji književnih rodova i vrsta odvija proces njihove stalne dehijerarhizacije; taj proces interakcije između postojećih književnih vrsta ojačan je težnjom za ukidanjem granica između literature i sublitterature: „I s ovim oblicima koji su se do nedavna nalazili izvan estetičkog priznatog kruga, stupaju otprije kanonizirani oblici u složenu interakciju koja dovodi do uvođenja mnogih novih postupaka u zatečene književne vrste“.¹⁴

Otuda se sasvim sigurno može tvrditi da je bogatstvo književnih formi kojim obiluje dvadeseti vek predstavljalo izuzetan podsticaj za razvoj genologije. U tom stvaranju je, kako naglašava Pavao Pavličić, na jednoj strani sve izrazitija težnja za ukidanjem tradicionalno shvaćenih formi, pa i za ukidanjem granica između književnosti i drugih oblika jezične komunikacije; na drugoj, pak, strani postoji „tendencija modernih djela da nasljeđuju neke tradicionalne žanrove i da se prema njima određuju, a novonastale forme (...) da se što čvršće konstituiraju i definiraju“.¹⁵

Sve to utiče da se klasifikacije, koje sasvim dobro funkcionišu kada je u pitanju tradicionalna literatura, u slučaju sistematizacije avangardnog stvaranja moraju modifikovati ili iznova izgraditi. Jedna od osobenosti savremene umetnosti je da previše ne uvažava zamisao književnog roda i žanra. Otuda su žanrovska određenja moderne umetnosti nestabilna i imaju najčešće uslovno značenje. Klasifikacioni model koji je predložio Pavličić čini se sasvim prihvatljivim za tradicionalnu literaturu jer se njime precizira značenje termina koji su inače u teorijskoj i kritičkoj upotrebi, a istovremeno se uspostavljaju neophodni međuođnos i hijerarhija među ključnim genološkim pojmovima. Međutim, za avangardnu i neoavangardnu književnost, u čijem okrilju je nastao i signalizam, taj klasifikacioni model nije dovoljan.

Podela na rodove – kojom se književnost deli na epsku, lirsku i dramsku – u književnosti signalizma nije podesna jer se jedan od bitnih signalističkih principa stvaralački manifestuje u mešanju raznih književnih rodova. Paralelno s tim u neoavangardnom stvaranju, kako naglašava Ivan Negrišorac, „razlikovanje poezija/proza biva vrlo uslovno postavljeno, s obzirom da ni jednom od ova dva pola nisu pridate nikakve strukturne odredbe koje bi važile s relativnom stalnošću“¹⁶, pa otuda, „sve može biti poezija i sve može biti proza, a arbitarnost ove odluke prepuštena je ravnopravno autoru i konzumentu“. Uprkos izražajnoj raznorodnosti, lirika se – u najširem shvatanju tog pojma – može smatrati najpogodnijim sredstvom za revolucionisanje književnih formi i filozofsko-antropoloških ideja. U našoj književnosti nema osnova da se u projektovanju budućnosti da prednost nekom drugom književnom rodu, kao što se u Nemačkoj – kako podseća Radovan Vučković – daje drami, a u poslednje vreme i prozi¹⁷. Čak se i teorijski tekstovi pišu oslanjanjem na iskustva avangardne lirike, zadržavši ponekad i grafički oblik stiha.

Naslede istorijske avangarde i neoavangarde ubedljivo pokazuje da stvaraoci moderne orijentacije nisu u neposrednoj praksi nimalo držali do zakonitosti književnih rodova. U avangardnom stvaranju svaki pokret i škola su stvarali svoje književne vrste i uspostavljali vlastitu hijerarhiju među njima. Na to, kao na širu književnu pojavu, ukazuje i P. Pavličić: „Novi književni pokret, naime, redovito istupa s novim, izmenjenim književnim vrstama, oslanjajući se na neku novu njihovu koncepciju. Svaka nova škola, pa čak i svaka nova generacija, kao da se smatra obaveznom da upravo na tome terenu potvrdi identitet, da se odvoji od tradicije i da zasnuje svoj pogled na književnost“¹⁸.

3. Žanrovska nestabilnost signalističke prakse

Celokupno genološko iskustvo, a naročito novije spoznaje, ukazuje da je za razvrstavanje i žanrovsku stratifikaciju avangardne književnosti potrebno utvrditi posebnu metodologiju. Kao pokreti koji su nastali u prelomnim razdobljima istorijskih i kulturnih epoha, istorijska avangarda i neoavangarda su u književnost unele nove vrste, koje do tada nisu postojale. Njihovo značenje izgledalo je sasvim drugačije u trenutku kada su predstavljali apsolutnu novinu, i danas, kada su već postali priznati žanrovi. O tome se mora voditi računa kada se takve pojave klasifikuju s današnje istorijske distance. Na to upozorava P. Pavličić u svojoj studiji o problemima genologije: „Djelo kojemu se u trenutku njegova nastanka ne može odrediti žanrovska pripadnost, jer je ono samo začetnik jednog novog žanra, vrednuje se na sasvim nov način onda kad se taj žanr ipak pojavi: ideja o njegovoj pionirskoj ulozi nema više temeljnu ulogu pri vrednovanju i djelo se omjerava o ostale pripadnike žanra, pa makar oni iz njega izravno proizašli kao sljedbenici. Ima li se sve to u vidu, bit će lakše ogledati i način funkcioniranja pojma žanra u raznim fazama kritičkog vrednovanja pojedinačnih tekstova“¹⁹. S druge strane, s obzirom da su mnoge inovacijske odlike avangardnog stvaranja postale sastavni deo, ako ne već i konvencija savremenog književnog postupka, one danas za recipijenta nemaju nekadašnje značenje provokacije. Time pokušaj sistematizacije „haotičnog kompleksa“ avangardnog stvaranja može čak biti i olakšan pošto je danas „naše duhovno oko već izvježbano te kudikamo lakše prepoznamo domete i ciljeve tehnike šoka, poučeni praksom postavangardističkih i neoavangardističkih trendova...“²⁰

Iako se avangardni stvaraoci prema konvencijama u umetničkom stvaranju odnose kao prema nečemu suvišnom i opterećujućem, poznavanje konvencija žanrova predstavlja neminovnost, kao uslov valjanog kritičkog rasuđivanja i vrednovanja. Kao svojevrsne konstante umetničkog stvaralaštva, žanrovi i druge genološke kategorije pružaju osnovno uporište pokušajima klasifikacije. Bez obzira što su avangardni pokreti relativizovali pojam žanra i ukinuli tradicionalnu hijerarhiju književnih vrsta i istovremeno dehijerarhizovali pojam književnosti, neophodno je imati u vidu da se i u ovom stvaranju na osnovu zastupljenosti pojedinih književnih vrsta može utvrditi određeni stepen žanrovske hijerarhičnosti. Neminovno je da i avangardni žanrovi imaju svoju prethodnicu ili naslon; kako ističe Žak Lenar, „svaki proizvod kulture nužno se oslanja na već ostvarene oblike s kojima započinje dijalog. Uvijek postoji nešto već – tu kad se čovjek počinje izražavati simbolički“²¹. Takođe, u postupku klasifikacije avangardnih žanrova treba voditi računa i o činjenici da su pripadnici

ovih stvaralačkih orijentacija u svojim programima i poetičkim oglašavanjima ponekad veoma temeljno opisali i precizno imenovali vlastite vrste i žanrove pesničkog stvaranja. Budući da je avangardna umetnost u velikoj meri samorefleksivna, moraju se u vezi s genološkim pitanjima uzimati u obzir i definicije žanra koje su pripadnici avangardnih struja eksplicirali u svojim programima i manifestima. Pritom, naravno, opis i klasifikaciju umetničkih žanrova valja prvenstveno zasnivati na analizi samog umetničkog artefakta, a posebno imati na umu i činjenicu da se u mnogim slučajevima sama umetnička praksa razilazila s programskim eksplikacijama. Svi ovi otkloni su neophodni kako bi se predupredila nesmotrenost da se o avangardi sudi na osnovu njenih književnih programa i manifesta, ili izjava učesnika avangardne bune, što bi bilo jednostavno i – nedelotvorno.

Zbog specifičnosti neoavangardnih umetničkih tvorevina, njihovo žanrovsko definisanje prati niz teškoća. Otvoren koncept neoavangardnih dela zasniva se na stavu da su koncepti umetnosti istorijski, kontekstualno i konceptualno *promenljivi*, *višeznačni* i *raznovrsni*. Definicije se moraju temeljiti na materijalnim, medijskim i morfološkim osobenostima umetničkog artefakta. Miško Šuvaković upozorava i na značaj konceptualnog, stilske, vrednosnog i značenjskog prepoznavanja konteksta pojavnosti umetničkog dela²². Zapravo, prema paradoksalnom uvidu Ivana Negrišorca, možda je jedini put da se u okviru neoavangarde određeni žanrovi prepoznaju mogući „kroz njihovo odsustvo“²³. Otuda, svako makrostrukturno određenje u neoavangardnom stvaranju ima metažanrovsku funkciju da pre u čitačevu svest „prizove određenu grupu književnih, ali i raznih drugih tekstova, nego što treba da potvrdi vlastitu pripadnost toj skupini“²⁴.

Ovde valja istaći da je u avangardnoj tradiciji i pojam umetničkog dela problematizovan. Odlike dela kao što su koherencija, autonomija, jedinstvo delova i celine, u avangardnoj, a u velikoj meri i u modernističkoj umetnosti su poništene, pa je avangardnu poetiku odlikovao stav o istrošenosti pojma umetničko delo. Adornova rečenica da „jedina djela koja danas vrijede, to su ona koja više nisu djela“²⁵ unosi dodatne kontroverze u ovu problematiku, ali istovremeno doprinosi pojmovnom raščišćavanju celokupnog kompleksa pitanja. Naime, pojam dela valja razumevati u dvostrukom značenju – kao opšti pojam i kao organsko, zaokruženo umetničko delo koje predstavlja svojevrsno otelotvorenje opšteg pojma. Destruktivna intencija avangarde mogla se odnositi samo na ovaj drugi pojam. Međutim, kako ističe nemački teoretičar Peter Birger, nakon sloma istorijske avangarde i neostvarivanja njenog zahteva o uključivanju umetnosti u društvenu praksu, neoavangarda je kao „autonoma umetnost u punom smislu reči“²⁶, ponovo afirmisala i restaurirala pojam umetničkog dela. Postavka nemačkog teoretičara svakako unosi u problematiku genološkog određenja istorijske avangarde i neoavangarde značajnu metodološku nijansu, koja proističe iz različitog odnosa prema pojmu umetničkog dela u jednom i drugom stvaranju.

4. Dominantni modeli i vrednost

Signalističku umetnost odlikuje izražita žanrovska inovativnost. Za ovo stvaranje može se tvrditi isto ono što generalno važi za celinu neoavangardne umetnosti: otpor prema zatvorenim strukturama tradicionalnog umetničkog stvaranja, nepriznavanje

bilo kakve ideologije, „već samo *l'autrisme*, tj. permanentna promena, neprestano traženje drugačijih, novatorskih rešenja“²⁷.

Iako je neoavangardnom stvaranju strana ideja bilo kakvog genocentrizma, svaki sistematičniji pristup ovom stvaranju zahteva klasifikovanje njegovih makrostrukturnih odrednica. S obzirom na sveobuhvatnost, raznovrsnost i raznolikost formi signalističkog stvaranja, ukazuje se potreba da se u ovoj oblasti izvrši makrostrukturna klasifikacija formi prema najopštijim kriterijama razvrstavanja, a zatim u okviru tih kategorija – prema određenim posebnostima i specifičnostima.

Za najopštiju kategoriju razvrstavanja koristiće se termin *rod*, a za nižu kategoriju razvrstavanja termin *vrsta*. Suočeni sa zadatkom grupisanja i razvrstavanja književnih dela i s teškoćama pronalaženja opšteg i jedinstvenog načina razvrstavanja, koje bi istovremeno bilo dovoljno elastično da „pokrije“ žanrovsku nestabilnost signalističke prakse, opredelili smo se za načelo razlikovanja kojim se kategorije *roda* i *vrste* poimaju u njihovom najširem značenju. Pri tom se stalno imalo na umu da je svaka tipologija relativna i predstavlja izbor među različitim mogućnostima. Opredelili smo se za terminološko-pojmovnu odrednicu *vrsta*, a ne *žanr*, koji se često upotrebljava u istom značenju.

U genološkim raspravama mnogi autori pojam žanra označavaju u izvesnom smislu problematičnim. On se koristi kao opšti genološki pojam, ali uobičajeno i kao oznaka vrste. Iz tih razloga se pojedini tumači, Zdenko Škreb na primer, protive upotrebi termina žanr u navedenom određenju, smatrajući da njega zamenjuje kategorija vrste²⁸. Uz sve navedeno, naše opredeljenje zasniva se i na uverenju da vidovi signalističkog stvaranja predstavljaju šire (ili više) kategorije na genološkoj lestvici od žanra. Žanr je direktno nadređen delu i predstavlja izraz njegove najkonkretnije kategorizacije. Sciјentistička poezija, primera radi, označava pojam koji obuhvata niz različitih signalističkih oblika koji se mogu dalje razvrstati i grupisati prema određenim unutrašnjim srodnostima i karakteristikama. Otuda nam se i čini da oni prevazilaze okvir žanra, a bliži su pojmu vrste.

U suočavanju s navedenim metodološkim i teorijskim dilemama, potpora našem modelu sistematizacije signalističkog stvaranja dolazi s one najautoritativnije strane – od samog tvorca signalizma Miroljuba Todorovića. Na osnovu Todorovićevih radova, najvišem nivou klasifikacije, koji bismo označili terminom *rod*, odgovarale bi signalističke forme koje se dele na dve najšire skupine:

- verbalna poezija
- neverbalna poezija.

U okviru navedenih grupa u kojima se najvidljivije ovaplotila izvorna samorodnost signalizma, godine 1996. nabrojali smo, u knjizi *Svet u signalima*²⁹, dvanaest vrsta verbalne i devet vrsta signalističke neverbalne poezije. Ova klasifikacija, koja je samo naznačena i ostala bez ikakve elaboracije, temeljila se na uvidu u razudeno stvaralaštvo Miroljuba Todorovića.

Kako je u signalističkom pokretu delovao, ili još deluje veći broj istaknutih eksperimentatora u jeziku i likovnim umetnostima, klasifikacione sintagme koje slede

nastale su posle kritičkog preispitivanja oblikotvornih svojstava ključnih ostvarenja većeg broja autora koji pišu u signalističkom ključu.

U svetu saznanja savremene književne genologije, razvrstavanje u rodove i vrste obavljeno je izdvajanjem, opisom i vrednovanjem morfoloških specifičnosti raznorodnih artefakata čitave jedne generacije kojoj je signalizam znak raspoznavanja pred svetom i nama samima.

(odlomak iz veće celine)

Beleške:

- ¹ Đuro Šušnjić, *Metodologija*, Beograd, 1999, str. 167.
- ² Petar Milosavljević, *Problemi teorije literarne genologije, Književni rodovi i vrste* (III), Beograd, 1990, str. 12.
- ³ Petar Milosavljević, *Ibidem*, str. 7.
- ⁴ Petar Milosavljević, *Ibidem*, str. 15–17.
- ⁵ Klaudio Giljen, *Književnost kao sistem, Nolit*, Beograd (bez godine izdanja), str. 108.
- ⁶ Pavao Pavličić, *Književna genologija*, Zagreb, 1986, str. 31.
- ⁷ Pavao Pavličić, *Ibidem*, str. 57.
- ⁸ Ivan Negrišorac, *Legitimacija za beskućnike*, Novi Sad, 1996, str. 272.
- ⁹ Gordana Slabinac, *Hrvatska književna avangarda*, Zagreb, 1988, str. 41.
- ¹⁰ Gordana Slabinac, *Ibidem*, str. 163.
- ¹¹ Petar Milosavljević, *Problemi teorije literarne genologije, Književni rodovi i vrste* (III), str. 16.
- ¹² Jovan Deretić, *Poetika srpske književnosti*, Beograd, 1977, str. 59.
- ¹³ Roberto Asor Rosa, *Avangarda*, u zborniku *Avangarda 2*, str. 35.
- ¹⁴ Alesandro Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb, 1976, str. 229.
- ¹⁵ Pavao Pavličić, *Književna genologija*, str. 6.
- ¹⁶ Ivan Negrišorac, *Legitimacija za beskućnike*, str. 270.
- ¹⁷ Radovan Vučković, *Avangardna poezija*, Banjaluka, 1984, str. 7.
- ¹⁸ Pavao Pavličić, *Književna genologija*, str. 72.
- ¹⁹ Pavao Pavličić, *Ibidem*, str. 117.
- ²⁰ Gordana Slabinac, *Hrvatska književna avangarda*, Zagreb, 1988, str. 9.
- ²¹ Žak Lenar, *Arhaizam i postmodernost*, u zborniku *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, priredio Gvozden Flego, Zagreb, 1988, str. 28.
- ²² Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd, 1999, str. 66.
- ²³ Ivan Negrišorac, *Legitimacija za beskućnike*, str. 270.
- ²⁴ Ivan Negrišorac, *Ibidem*, str. 270.
- ²⁵ Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, 1968, str. 60.
- ²⁶ Petar Birger, *Teorija avangarde*, Beograd, 1998, str. 92.
- ²⁷ Stefan Moravski, *Sumrak estetike*, Banjaluka, 1990, str. 94.
- ²⁸ Zdenko Škreb, *Studij književnosti*, Zagreb, 1976, str. 11.
- ²⁹ Milivoje Pavlović, *Svet u signalima*, Novi Sad, 1996, str. 133.

Miroljub TODOROVIĆ

ŽUDNJA ZA NEMOGUĆIM

(Fragmenti)

Traganje za prvotnom reči, za jezičkim izvorom iz koga će teći pesma suprotstavljena totalitetu racionalno uređenog sveta.

*

Delimično ili potpuno odbacivanje semantičkog sistema jezika u konkretnoj poeziji.

*

Analogije verbalnog i vizuelnog na ontološkom planu upućuje nas ka mogućem razrešenju aporije signalističkog tekstualnog tkanja.

*

Šatrovačka pesma: iz suštastvenih oblika stvarnosti.

*

Neizvesnost pesničkog oblika.

*

Forma kao nadoknada za nedostatnost u svetu i nedostatnost samog sveta.

*

Kako pesnik stvarno doseže moć poetskog?

*

Iskušavanje pesme u oprekama subjektivnog i objektivnog, mišljenja i bitka.

*

Ontološka bit oblika.

*

Šta bi to mogli biti izvori „univerzalnog lirizma“?

*

Fermentiranje pesničkih oblika u signalizmu.

*

Govor pesme mimo volje pesnika.

*

Jezik kao uslov i sadržaj, a često i forma stvaralaštva.

*

Poezija – istraživanje naše „izvorne stvarnosti“.

*

Poništeni oblik.

*

Istina šatrovačke poezije – istina neposrednog govora.

*

Za Humbolta jezik nije delo već delatnost.

*

Signalistička pesma i iskazivanje ne-rečenog.

*

Ne samo reakcija već intervencija podsvesti.

*

„Nesvesno je strukturirano kao jezik“.

(Lakan)

*

Otvorena gramatika „istine bivstvujućeg“.

*

Opredmetiti doživljeno u raslojenom svetu jezika i stvari.

*

Stišani govor fenomenološke pesme.

*

Da li se umetnost u dvadesetom veku, zaista, zauvek oslobodila „lepote kao balasta“?

*

Književna vrednost ne kao apsolutna i stalna, već promenljiva i relativna veličina.

*

Aktiviranje strukture reči i njene skrivene energije prepune poetske više-značnosti u apejronističkoj poeziji.

*

Pesnik neoavangarde suočen i inspirisan bezmernim prostranstvom jezika-haosa.

*

Mitske šifre pevanja u poemu *Putovanje u Zvezdaliju*.

*

Ka središtu označenog.

*

Poezija je uvek inicirala budućnost.

*

U kojoj meri slika može da funkcioniše kao sredstvo prenosa informacije slično govoru i pismu?

*

Put do neposrednog toka svesti.

*

Kako oslobađati kreativnu energiju jezika i znaka?

*

Reč priziva sliku, slika priziva reč.

*

U signalističkoj pesmi istovremeno se oblikuje više zona značenja.

*

Iz pukotina uznemirenog jezika.

*

Munjevit reakcija apejronističke imaginacije.

*

Smisao potencira znake otkrivajući obrise već utemeljenog sveta.

*

Moć imenovanja – moć određenja.

*

Radikalizacija sopstvenog životnog iskustva u neoavangardi.

*

I stvari nam omogućavaju da se identifikujemo.

*

Za Nortropa Fraja čovek je „dete jezika“.

*

Rečima fenomenološke pesme obujmiti i razotkriti stvari.

*

Metafizička žudnja za apsolutnim jedan od nekoliko kreativnih zamajaca u ranoj scijentističkoj fazi.

*

Intertekstualnost – kretanje teksta u različitim značenjskim prostorima unutar različitih označiteljskih postupaka koji nisu ustrojeni po istim mačelima.

*

Spajanjem bitka i logosa obnovljen je čin stvaranja u apejronističkoj poeziji.

*

Da li je reč istinsko telo misli?

*

Sam pesnički praksis ukazuje na veliku sličnost bića i jezika.

*

Signalistička pesma između govora i ne-govora.

*

Smisao je kretanje reči.

*

Otkrivati suštinu i značenje igre kao jedne od bitnih ljudskih aktivnosti.

*

Izokrenuta metafizika stvarnosti u aleatornoj pesmi.

*

Sposobnost označavanja – mogućnost saglasja subjekta i objekta, mišljenja i bitka.

*

„Kako bi slikar i pesnik mogli iskazati nešto drugo do svoj susret sa svetom“.

(Merlo Ponti)

*
Dopustiti govoru da iznova govori.

*
Signalističko promišljanje sveta inicijalna osnova planetarne umetnosti.

*
Oslušnuti pesmom unutarnji romor jezika i bića.

*
Govor kao glas samih stvari.

*
Napeti jezički luk apejronističke pesme.

*
Inspirativna moć stvari.

*
U vizuelnoj pesmi prodor grafizma u samo značenje.

*
Zvukovnost – jedna od neposrednih manifestacija materijalnosti govora.

*
Kada je polje značenja mnogo šire od izgovorene reči?

*
Sinteza različitih metajezičkih slojeva u signalističkoj pesmi.

*
„Ako čovek ne očekuje neočekivano, neće ga naći; tako je dobro skriveno i teško pristupačno“.

(Heraklit)

*
Mišljenje kao jezik i ritam sveta.

*
Rasprskavajući horizonti kreativne imaginacije u apejronizmu.

*
Vizuelno opažanje je vizuelno mišljenje.

*
Svet označen kao haotična slika tek imenovanih stvari.

*
Pesmom povratiti smisao svetu.

*
Signalizam pretpostavlja aktivno stvaranje jezika, a ne samo njegovo korišćenje.

*
Najveća žudnja govora: žudnja za nemogućim, za neizrecivim.

Ilija BAKIĆ

SUVO TALOŽENJE

iskrišta
nad razvodnim poljima kamene soli
(obogaćene gvožđem)
((ugljenom prašinom))

orošena
uljem

su
pomični lenjir sa
mehaničkom nulom u
linijama loma

odmašćeni etalon mere pokazuje
osnovnu grešku

zbijeni vazduh na tački zemljospoja
vri

A
EAE
IEAEI
OIEAEIO
UOIEAEIOU

i dalje

N
I
Ž
E

..... pored
..... elastičnih deformacija
..... etalona
..... kamene soli
..... prskotina
..... obogaćenih gvožđem
..... šema opterećenja
..... uglova
..... ivičnih ukrućenja
..... sleganja tla
..... suvog taloga
..... šljake

DO

zemljospoja

sa

ooblikovanom šupljinom vatre

udvojeni raskop ZEVA
U
dugi LUK talasnog
fronta prostrtog po vatrostalnom
pesku

suze smolom _____
PODGRADE

propustljivost vodene pare
uvodi srednju vrednost greške
POKAZIVAČA
NULA
klizi niz odmašćeno staklo
lutajuće struje
do

sipke geometrije
bušenja sklonih samozapaljivanju

glina je vetrobran
SUVU TALOŽENJE

SLANE

ZEMLJE

i ocedjenih brojeva
iz pozajmišta

koselost nagriza oplata
kapilare zapunjava očima
urasta
dublje

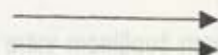
crvotočina otvara puteve
do srži

mekane
podatne

šuplje

spoj s vazduhom je drobi
u prah

nijedan glaas ne uspeva
da utekne
strelama
glicerina



Ilija BAKIĆ

DAN PRE

horde robota stigle su pod zidine zamka.
patuljak na najvišoj kuli vrisnu uzbunu i branitelji jurnu na bedeme vitlajući
oružjem.

pridošlice, međutim, ne pokazaše želju da počnu napad.
ulogorili su se, zapalili vatre i na njima topili komade stvrdnutog ulja, krešteći i
svetlucajući.

žamor, pojačan škripom ležaja zasutih prašinom, dizao se do zapovednika
vojske iza grudobrana.

prekaljeni ratnik ogrnut pelerinom od ispletene kose diva koga je oborio na
obredu inicijacije, kao dokaz da je odrastao, namršteno je pratio pokrete u pustinji
pitajući se, poučen iskustvima iz ratova s kentaurima i grifonima, šta neprijatelj
sprema.

velina se prelivala s oboda neba i napajala solarne ćelije na ramenima robota.
vetar je donosio mirise blata i krike pterodaktila i brontosaurusa iz močvara s
druge strane trošnih planina.

opsednuti su zapažali samo kretnje pred sobom i čuli svoje bilo.
pridošlice nisu dizale pogled.
posle mnogo otkućaja zapovednik sakupi podređene i zatraži da mu kažu svoje
mišljenje.

ne smemo čekati, bio je zajednički stav.
samo će nas izgladneti, izmoriti i izludeti.
onda da se pripremimo i sutra u zoru da otvorimo kapiju i jurnemo...
svi se složiše.

u tišini predvečerja oštrene su sablje i mačevi, zatezani lukovi, prebrojavane strele.
porodice su se opraštale, majke u nedrima držale otrov kojim će darivati decu
ako bitka bude izgubljena.

ratnici pomenuše pretke i zapevaše pesme smrti.
noć je bila gusta i teška.
novi dan nikad nije svanuo.
Sunce je prestalo da izlazi.

Ilija BAKIĆ

(...)

Koplja vitezova zapinjaše za oblake (ne zato što su duga nego jer su ovi pre-nisko) i male bujice pljuska izručivale su se po šlemu dotičnog heroja (što je izazivalo brzo rđanje – šlema, ne heroja jer oni nisu roboti već obični mutanti). Dresirani alioramusi poskakivali su, šibaju repom kopali tle i kukurikali besno. To je uzrokovalo pometnju i talasanje u redovima vojske, sudare, kucanje oklopa i oružja, psovke i otvaralo nove pljuskove. Zastave su se, ipak, ponosno vijorile a bubnjevi grurali.

Naspram ove bila je druga sila. Cupkajući s noge na nogu, džinovi su vitlali buzdovanima (najčešće iščupanim deblima s kojih bi polomili grane) ili se udarali pesnicama u grudi. Svi su urlali prskajući pljuvačkom a masne brade i kose nosio je povetarac. Zbog vike je na njih padala laka susnežica iz belog svoda.

Pustopoljina skamenjene soli protezala se između zavađenih. U njenoj sredini, na komadu asfalta od neke aerodromske piste, sedeli su njihovi predstavnici, goloruki, pred starim mudracem kentaustom. Ovaj ih je gledao pomno i samo su mu sapi drhtale na suncu što obasjavaše ničiju zemlju.

– Ovi, ovi gnusni stvorovi pogane našu zemlju – započe džin. – Njihove reči padaju na nju, izvlače so odatle i kamene je. Od tog zvuka otpada krljušt gušterima, voda je gorka a plodovi biljaka gnijile.

Mutant udahne da se oglasi ali ga kentaurov pogled sledi.

– I još nešto. Značenja tih reči izazivaju fatamorgane jarkih odjeka i zaluduju nam decu koja zaboravljaju da poštuju roditelje, beže od kuća... Njihove pesme su najpogubnije jer brišu sećanja i obzire pa se slušalac bestidno razotkriva izazivajući zablazan. Sve ovo mora prestati! Dosta smo ih trpeli i molili da se uzdrže. Bolje je i da izginemo nego da nas muče i ponižavaju – džin završi i pogru glavu.

– Odbijam sve optužbe. So izlazi iz zemlje da se sunča ali samo na mestima koja niko ne gazi. Ako nikada ne ideš negde to znači da ti to mesto ne treba, baš kao ovo ovde. Nisu za to krive naše reči i pesme. Njih, istina, nose vetrovi svojim putevima na koje nemamo uticaja, niti ih smemo usmeravati jer su sile vazduha nedodirive i slobodne da plešu. Sve drugo su laži a najveća je ona o deci njihovoj. Nijedno seme ne klija ako to zemlja ne želi. Tako je i s rečima. Miran je onaj ko ne želi da ih sluša ili ih čuje ali ne prihvata. Reči moraju da postoje jer bez njih mi nismo mi. A za to valja, ako treba, ginuti – mutant pogru tumorima izboranu glavu. Ona druga sve je vreme spavala.

Kentaur udarcem kopita zaključa raspravu, mahne repom i, nem, zagleda se u nebo. Visoko gore kružio je usamljeni pterodaktil.

Dina VUKOVIĆ

OGLEDALO

Čovek od stiropora
s rukama u džepovima
i kapuljačom na glavi
želeo je vetar
brz i jak vetar
da ga razbije
na stotine komadića
da se rasprši
po svim mostovima.

SKRIVENA

Naga misao
se protegla
po naran džastom platnu.

VETAR

Vetar je uvek
bio moć.
Nosio je Sunce na ledima
kao plašt
i stopala vrteo u krug.

ŽMURKE

Skrivena u stepeništu
u kom jelkine iglice rastu,
umazana sam
medom i blatom.
Aviončići od papira
mi bacaju bombe na glavu.
Moram kod mehaničara
da mi zakrpi osmeh
(procureo je opet).

CVET

Probila se trava
kroz vuneni tepih
moje sobe.
Valjam se,
okrećem,
ležim,
i dalje ništa,
samo jedan običan
cvet.

Tanja KRAGUJEVIĆ

HIPNOTISANA NEIZVESNOST

Dina Vuković: *Kroz e-mol. Pesme. Infotek, Beograd, 1999.*

Prostor lirike u prvoj pesničkoj knjizi nekog autora može se ponekad ukazati kao formula, ili štapić koji otvara jednu muzičku kutiju, album slika, čaroliju. Takođe taj svet pripada najčešće intimi, i teško se otvara spoljašnjem. Otkrivanje svog ja prvi je zahtev lirike koji ponekad traži zaklon, posvećenost, te tako i govori tajnim šiframa a ponekad se i nesvesno okreće proverenim frazama, tom najbržem putu ka drugome.

Stihovi prve knjige Dine Vuković, koji se ne bez razloga na samom početku obraćaju mašti a ponekad liče na skakutanje po kamenčićima u potoku ili po zvezdama, odista nose nešto od čednosti igre. No veoma brzo čitalac shvata da je lirika igra mlade pesnikinje tek privid, i da je njena čarolija dublje prirode, da je ona uvod u složeni doživljaj realnog sveta, utisnut u nebrušeni, te opet na neki način poseban, a ipak

nevin, nigde pre viđen prostor lirske pesme. Ako kažemo da je ova poezija uistinu svoja, onda ćemo načiniti prvi korak u tome da je prihvatimo u njenoj ozbiljnosti i izazovnosti.

Ja/ stvarno/ ne/ želim/ da/ ovaj/ list/ papira/ danas/ ostane/ prazan. Ova pesma (*Inspiracija*) – sačinjena od niza u kome je svaka reč naglašena, ozbiljan je zahvat u otključavanje sveta, te „pune praznine“, kako će ga okružena svojom ranom iskustvenošću i senzibilitetom, pročitati mlada pesnikinja. Ako se uzme u obzir da su ovi stihovi, napisani u njenoj trinaestoj godini, zahtevi koji pesnikinja postavlja pred sebe, *list papira*, odista oni se ukazuju kao provokacija daleka onom nemaru i nehajnosti svojstvenim njenim godinama. Od trinaeste do šesnaeste raste i ova knjiga, na način koji zahteva da se u njenom tumačenju ne podupiremo podatkom o mladim godinama, koliko da mu se okrenemo s pažnjom i delikatnošću.

Ono što se u takvom raščitavanju pojavljuje kao prava čitalačka impresija jeste činjenica da je Dina Vuković pesnik u kompletnom smislu reči. Prostor i vreme, život i pisanje, za nju su načini da se ovlada „anarhijom“ stvarnosti, a da se očuva svežina i dinamizam izraza i slika kao njegova najizazovnija suština, bliska muzici, skladu reči i kompozicije i neprekidnom putovanju koje tu suštinu otkriva sa spremnošću da joj odgovori.

2.

„Ispunjena mesečevim talasima“ – to je stanje posebne osetljivosti i vibracija koje ova pesnikinja ne iznosi kao neposredni sentiment, голу intimu, već kao saznanje koje se samorefleksivno uzdiže iznad svakog poetskog trenutka. Ta natkriljena svest je izvor dodatne energije njene pesme, slutnja o mogućnosti da će ona, suočena s gutbitkom, ponuditi nešto drugačije i više, da biće pesme jeste ono koje odoleva i traje, i kada sa sobom ponese trag rane. Kamenje je čvrsto/ i jako.// More je providno, mekano./ Još jače – to je već smelost pesnika, koji je zreo i mlad u isti mah, koji neprekidno čita znakove vremena i prostora. Statičnost i promene. I na taj način definiše samu suštinu lirske pesme. Kada se razgrnu igre apsurdna, pune šarma i maštovitog raščitavanja svakidašnje monotonije, ili za trenutak rastvori suptilna sažetost nalik japanskom znaku ovlašno otisnutom na papiru, ostaje snažan doživljajni uvid u statičnost i promene, ono što nam dani-tamnice ili neprozirnost i nepouzdanost kretanja u vremenu istinski nude. Tako stihovi *Soba/ metalni zidovi/ Sama* („Život“) i *Plaši me struja/ koja se povlači/ po mom telu,/ gorki, vlažni minuti* („Reka“) odražavaju deo tog neprekidnog kontrastiranja gde slušati i pisati, sanjati i disati znači saobražavati unutarnji ritam i melodiju postojanja, u smeli pokušaj da se intimno biće poistoveti sa čulima pesme, s dahom koji zna za nestanak – *da se raspršim/ na sve strane/ i osetim/ život* (pesma *Kraj*) – ali ima i svoje žudnje, svoj tok: *Kosti mi više/ nisu šuplje,/ ono drhtanje/ na samu misao/ popunilo ih je* (*Srce*).

Stihovi Dine Vuković začudni su, delikatni i samosvojni rez u čitanje jedne od najpresudnijih odlika vremena koje živimo. Njena *mapa neizvesnosti*, iskrojena od vazduha koji dišemo (leto „hladno i krhko“, „zastrašujuće sivo i oholo“) poklapa se s mikro-prostorom unutarnjeg drhtaja, ali i s hipnotičkom fiksiranošću autorkine pažnje na opipljivo prisustvo signala opasnosti, ugroženosti, koja se materijalizuje iz samog

zraka u metaforu nabrekle rukavici što visi na tankoj niti, ispunjena prašinom, „neizvesnošću i trzajima“, kao poseban prilog uverenju da je u ovoj poeziji reč o neobičnim susretanjima sveta iskustava i sveta oblika, o mogućnosti njihovog samosvojnog prožimanja po zakonima poetske pročišćenosti i igre koje oformljuju jasan i provokativan trag.

3.

Ništa – u iskazima pesnikinje – od početničke ekstravagancije, ili neumerenosti. A mnogo od lepote slika, prepisanih s dna jednog svetlu rastvorenog bića, s putovanja u nepoznato, s kojim se ova poezija tako lako identifikuje i kada u njemu ne vidi cilj, bivajući sva u eksploziji senzacija, mašte i lucidnog duha, koji stih drži na oku, u suptilnoj energiji kohezije, zaslužujući, ako svedemo sve njene dimenzije i svežinu njenog vapura, upravo onaj autopoetički ispis koji, pri kraju zbirke, beleži sama, sada već šesnaestogodišnja poetesa: *Blistam/ zato što postojim/ postojim/ da bih blistala*.

To blistanje s radošću pozdravljamo.

Jaroslav SUPEK

TRANSFORMACIJA SVESTI PUTEM SAMOREALIZACIJE U UMETNOSTI

Ništa nije što jeste

Kauzalno-logički sistem ustrojstva realnosti jave koji naginje predvidivosti budućih pojava i opravdanju minulih događanja nikad ili, tačnije napisano, ni od helensko-antičkih nametnutih poimanja kauzalno-logičkih shvatanja realnosti jave nije mogao da pomuti stvarnosnu činjenicu da taj i takav kauzalno-logički sistem nije faktičko stanje ove realnosti. Ili prostije rečeno: *ništa nije što jeste – jeste ono što nije*.

Kauzalno-logički sistem spoznaje nije spoznaja činjenica no deklamacija već naučenog a time i pretpostavljenog, dakle ovaj sistem i ne teži spoznaji već drži status quo nametnutih formula „saznanja“. Nemoć ovakvog funkcionisanja socijalnog spokojstva ustrojstva sveta najbolje se sagledava u vreme kritičkih, prelomnih („revolucionarnih“) godina, kada se do tada stameni kauzalno-logički sistem društvenog uređenja menja dijametralno suprotnim, ali na žalost ponovo kauzalno-logičkim ustrojem... i sve tako (kauzalno-logički) kroz celu pisanu istoriju, ako je akceptujemo kao apsolutno „objektivnu“ (pa makar i pod navodnicima), kako ovog veka, tako i zajedno s ovim milenijumom koji je na izdisaju. Na spiralnom zamajecu ovih događaja promene, što su udaljenije to su i ređe, dok ih nova tehnička dostignuća samo pospešuju, odnosno ubrzavaju da, vremenski, budu češća. Tako da se u relativno kratkom ljudskom veku mogu opaziti (te promene) i na globalnom planu, dok su ranije bile spoznatljive samo na lokalnom nivou.

Činjenica koja ovde iritira nije da su te promene evidentne, no da su promene ma koliko radikalne i suprotne uklopljive u svakidašnju monotoniju života. Ili, ljudska prilagodljivost je tolika da sve uklapa u šablone opstanka, pa bilo to razdoblje mira ili period rata – slično je i u

stvaralaštvu. Umetnost je iz razdoblja majstorstva, vremenski sagledivo, ubrzano skrenula u čistu igrariju. Početkom 20. veka Maljevič je, naslućujući ovu stranputicu, pokušao da je anulira upućujući stvaraoce na pojam koji bi se najkraće mogao definisati kao „kreativna lenjost“.

Kreativna lenjost

Maljevičeva istraživanja na prvi pogled definišu tu težnju ka lenjosti, ali kreativnoj lenjosti – odnosno postojanoj lenjosti u dosegnutom savršenstvu. Put, po Maljeviču, ka dosezanju te lenjosti u savršenstvu išao bi preko težnje ka čistoj formi uobličenoj (1913. godine) u *Crnom kvadratu*. Po Maljeviču „život je (tek) samo deformacija“¹. Deformacija u smislu umnožavanja formi (za razliku od svođenja forme na jednu jedinu: crni kvadrat; iliti beli kvadrat na beloj podlozi iz 1917–18. kada se i forma samoga kvadrata gubi, odnosno tek naslućuje a opet zbog lenjosti, sada, boje koja i u samoj sebi ostavlja tragove – još jedan vid ispoljavanja kreativne lenjosti). Maljevič tvrdi da „jedino kad čovek dosegne večno mirovanje (spoznaće) viši početak gde će rotacija svemira postati njegovo konačno ispunjenje“². Svaka forma teži „rotaciji svemira“, iliti formi pre forme (odnosno nepostojanja forme), a kako bi to danas rekli: čistoj energiji koja je u stalnom haosu i kome je naše suštastvo dalo oblik a da bi ga (navodno) spoznalo (!?!). Po Maljeviču spoznatljiv je tek „Svet kao bespredmetnost“³. Dakle svet u različitosti svodi sebe na beskonačni sadržaj oblika koji je neizbrojiv i baš time što je beskonačniji i neizbrojiviji teži nuli (ništavilu, bespredmetnosti). Jer „nauka i umetnost nemaju granice, jer ono što se beskonačno sadrži jeste nebrojivo, a beskonačnost i nebrojivost jednake su nuli“⁴. Tada više „nema postojanja ni u meni ni izvan mene; ništa ne može ništa da promeni, jer ne postoji ništa što bi moglo sebe da promeni ili da bude promenjeno“⁵,⁶ ako je sve već ništa.* (* Tada, kada se dostigne to stanje svesti kada je sve = ništa, doseže se i činjenica da se sve više ne tumači podvojenošću (formama ili oblicima). Jer suština više nije u razlici onoga u meni i izvan mene, već u rotaciji svemira koje sam i koje je i moje Ja (ako je svesno sebe). Ovakva egzistencija sopstva može se postići u vežbi *Nultog objekta*.) Nulti objekt je prenošenje stanja svesti na javi kao da je ona san, ovome prethodi prenošenje stanje svesti iz jave u san (kada smo u snu svesni da sve to sanjamo). Ali o ovome neki drugi put.

Gestualna poezija – performans

Ka dosezanju spoznaje „rotacije svemira“ stvaralac mora da prođe i iskustvo gestualne poezije (signalistički temin)⁶, iliti performansa. Dok je gestualna poezija proizašla iz pesničkog poimanja slobode stvaralaštva pri umetničkom činu, performans je proizašao iz likovnog poimanja slobode stvaralaštva pri umetničkom činu. U oba slučaja osnovni naglasak je dat na činjenici da umetnik, odnosno i konzument „postaju sastavni deo umetničke tvorevine“⁷. Oba ova umetnička čina mogu se svesti na tri osnovne komponente: aranžirano pozorište, individualni ritual i privatna svečanost.

Gestualnom poezijom se kultura reči razrešava iskonskijim gestom, performansom se nagoveštava težnja ka konvencioniranju normi jednog novog, subkulturalnog rituala. Gestualni pesnik se vraća u praiskon svojih stvaralačkih ishodišta (M. Todorović, *U cara Trojana kozje uši*, I i II)⁸, dok performer teži ka intenziviranju svojih postupaka preko naslućivanja kulture post-doba kao kraja ove epohe koja je izletela izvan svojih prirodnih tokova.

Oba ova stvaralačka čina uzdižu kult umetnika do iznad antikulta umetnosti uvodeći fenomen plemenskog rituala aktualizuju umetnika s misterijom instance šamana. Ovim aktom polarizuju stvaralaštvo kao čin odustajanja od reči i kao stvaralački akt kojim se rečima dodaje drugačiji (novi) smisao jednim alogičnim gestom. Naravno, sve ovo nije granični fenomen

određenja zabrane jednog, ili drugog, već mogućnost spoznaje značenja (reči) bez stvarnog poznavanja naučenog smisla (te iste reči). Jedno „otkačeno“ prosvetljenje spoznaje smisla bez smisla, iliti smisla pre smisla (spoznaja „sveta kao bespredmetnost“, po Maljeviču). To je ta premostivost nepremostivog putem odbacivanja do tada naučenog znanje jednim svesnim sprečavanjem produžavanja ove kulture koja stvarnost spoznaje imenovanjem, a ne čistom intuitivnom spoznajom. Ovo otkrovenje razbija stare norme spoznaje koje nije imalo svoga izvorišta u jedinki (pojedincu) jer se čistim primanjem, učenjem proverenih „istina“ apravo lično iskustvo omeđuje do zakržljivosti sopstvenih oseta.

Posezanje za elementarnim

Jedinka, baveći se društveno nepotrebnim atributima, odnosno sama sobom iliti sopstvenom duhovnom nadgradnjom koja je apriori sociološki otuđiva i etiketirana, spas – to jest sopstveni paravan – pronalazi u umetničkom činjenju. Dakle, da bi izbegao konflikt sa svojom okolinom na planu moralno-politički-religioznog karaktera, iliti uloge koje mu je društvo dodelilo, samopregorna jedinka svoje duhovno uzdizanje mimo normi usvojenih kroz pomenute karaktere (moralno-politički-religioznog) pojedinac počinje da tvrdi da je to što on radi jedna od podvrsti savremene umetnosti (!). Ovim činom uljuljuje uvek postojeće moralpolitikreligioz komesare forsirajući u prednji plan svima nepojmljivu savremenu umetnost i time zloupotrebljavajući umetničku višepolnu interpretaciju. Ovim svojim iskazom jedinka anulira instalaciju šamanizma, tu plemensku instituciju koja se tokom društvenog razvoja uvek prepakirala u aktuelni trend vrhovnog znanja.** (** Ako se šaman uzme kao prototip uneobičavanja funkcije transformacije svesti jedinke u prvobitnoj zajednici kroz datu „Šemu I“ može se pronaći veza između društvenog razvoja i time potaknutih novih pojava uneobičavanja funkcije transformacije svesti jedinke u okviru razvoja tog društva – odnosno kvaliteta koji je svojim razvojem dalo određeno društvo sa svojim društvenim pojavama. Moglo bi se reći da je umetnik, u tom kontekstu, uvek protivteža tim dehumanizujućim tenzijama funkcionalne transformacije svesti u težnji ka materijalizaciji spoznaje (oličene kroz istoriju putanjom: mag–alhemijar–naučnik).)

Ovim je taj telesni aspekt (gestualna poezija – performans) savremene umetničke prakse ipak više povratak introspekciji, traženju ne granice dosega sopstvenog ograničenja tela, već prevazilažnja nametnute nam segmentacije spoznaje stvarnosti koja nam se projektuje po ustaljenim i prevaziđenim formulama. Konfiguracijom telesne prenaplašenosti, u domenu savremene umetničke prakse, ipak se teži ka probuđenju topologije uspavanih spiritualnih supstancija kod jedinke gde, svaki pojedinac, spoznaje svoju sopstvenu duhovnu metropolu, složeniju i nesaglediviju od bilo koje naseljive koncentracije jednomne scene na dosadašnji način sagledive „materijalne“ nedodije. (O čemu smo već pisali u tekstu „Signal Art“⁹)

¹ K. Maljevič: *Lenjost – prava istina čovečanstva* (1921), *Suprematizam, SIC*, Beograd, 1980, str..

² Ibid.)

³ K. Maljevič, *Suprematističko ogledalo* (1923), ibid, str. 43.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Više o gestualnoj poeziji u knjizi M. Todorovića *Signalizam, Gradina*, Niš, 1979.

⁷ Ibid, str. 87.

⁸ M. Todorović, *U cara Trojana kozje uši, Velvet*, Beograd, 1995, str. 28 i str. 63–71.

⁹ *Signal* No 21, Beograd, 2000, str. 13–17.

OD SIGNALIZMA DO MAIL ARTA

Godina 1975. za početak umetničkog angažmana Jaroslava Supeka jeste umnogome presudna. U Salonu muzeja savremene umetnosti u Beogradu tada je održana jedna od izložbi signalizma na kojoj je zapažen nastup imao i Jaroslav Supek. Od tada pa do danas njegovo prisustvo na našoj (alternativnoj) umetničkoj sceni nezaobilazno je u svakom pogledu.

Signalizam Supeku daje onaj početni umetnički impuls obeležavajući ovaj period stvaranja, period traženja vlastitog umetničkog kreda, vlastite ličnosti i uz nju podrazumevajućeg stvaralačkog ega. Taj kredo Jaroslav Supek konačno pronalazi tek nekoliko godina kasnije – 1979. godine i to u mail artu, umetničkom pravcu čiji je (Supek) jedan od najznačajnijih pripadnika, teoretičara i propagatora.

U osnovi subverzivan prema svim do tada postojećim vidovima umetničkog stvaralaštva, mail art kao pokret obznamljuje stav o potrošenosti sredstava tradicionalne umetnosti, u prvi plan ističući značaj komunikacije. Umetnost = komunikacija, vo vjeruju je mail artisti. Izrastao iz pomenute nove duhovne klime šezdesetih i sedamdesetih godina, dobro utemeljen na iskustvima pokreta konkretne i vizuelne poezije, zatim Fluksusa i NJujorške dopisne škole, mail art na sebe uzima ulogu (strategiju) gerile nove umetnosti. Mail artisti kao da su već tada naslućivali i vizionarski pricali danas toliko često korišćenu tezu o pretvaranju sveta u globalno selo. Kao umetnost komunikacije, i to komunikacije sasvim specifičnog vida – kao slanje (mailing) umetničkih poruka (isključivo) putem pošte, mail art osamdesetih godina postaje u pravom smislu reči *planetarni fenomen*. Shvaćen kao umetnost koja specifičnim načinom komuniciranja prevazilazi sve državne, ideološke, jezičke, verske i druge barijere među ljudima, on svoje vrhunce doživljava upravo u to vreme – kada u poštanskoj razmeni umetničkih pošiljki učestvuje oko dvadeset hiljada umetnika iz gotovo svih zemalja sveta.

Među ključnim uporišnim tačkama jugoslovenskog mail arta svakako jesu i dve u principu srodne i međusobno nadopunjujuće akcije iz 1979. godine koje izvode Mirosljub Todorović i Jaroslav Supek. O Todorovićevoj akciji „Neuspela komunikacija“ Živan Živković piše: „Karte (postcard), s navedenom porukom *Razmišljajte o signalima*, slao je *preporučeno* ili *hitno* umrlim piscima, pesnicima, kritičarima i vođama prvog i drugog srpskog ustanka“¹. Tako je na izmišljene adrese Todorović, među ostalima, pisao i: Đuri Jakšiću (na Skadarsku 47), Jovanu Skerliću (Milana Rakića 17), Milošu Obrenoviću (Karadorđeva 6) a Karadorđu Petroviću (Miloševa 32) i drugima. Dok, pak, Jaroslav Supek u akciji „Pisma“ piše samome sebi. Adresovana na vlastito ime i adresu (Jaroslav Supek, Vojvođanska 14, 25234 Lalić), Supek pisma šalje menjajući samo mesto stanovanja, ili, pak, pišući svoju adresu s desna na levo (Valsoraj Kepus, Aksnađovjov 41, 43252 Čilal). Pisma s „prvom“ adresom šalje u gradove u zelji, dok, pak, ona s izokrenutom „adresom“ šalje u inostranstvo, uključujući tako u svoj projekat i međunarodnu poštu. U ovim akcijama autore su pre svega zanimale one informacije koje će, kao svojevrtni koautori projekata, dostaviti

službenici pošte. Ti slučajni sadržaji na koje autori ne mogu uticati daju osnovni ton njihovim akcijama. Među najzanimljivijim „komentarima“ kojima su se autori svakako najviše i radovali, bile su kratke „izjave“ u stilu: *nepoznat, odselio se, odbija prijem, ne prima, na putu, ne postoji, umro...* takođe, tu su i pečati određanih pošta, zapisi poštoša o tome kako naznačene primaoce nisu zatekli kod kuće i slični sadržaji.

U ovim dvema akcijama prepoznavamo onu vrednost koju, označavajući je specifičnošću domaćeg mail arta, Jaroslav Supek u samo dve reči sažima kao „manipulisanje manipulatorom“. Tu situaciju on ovako opisuje: „Pod manipulatorom podrazumevamo moćno ustrojstvo međunarodnog državnog aparata – poštu. Pošta sa svim svojim zahtevima, pravilima, ograničenjima prihvaćenim u svim oficijelnim, poštanskim ustanovama u svetu – naspram stvaraoce, umetnika željenog slobode u stvaralaštvu bez ograničenja egalerijskih razmena iskustava“².

(Izvod iz obimne studije *Umetnički nomadizam Jaroslava Supeka*)

¹ Živan Živković, *Signalizam-geneza poetika i umetnička praksa*, Vuk Karadžić, Paraćin, 1994.

² Jaroslav Supek, *Specifičnosti jugo-slovenskog mejl arta*, YU MAIL ART, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1994.

Andrej ŽIVOR

OPSERVACIJE

*
Prvi sneg
prividno menja svet.

*
Ušivam platnenu torbu,
ušivam je čvrsto i
sistematično.
U jednom trenutku
pomislim: da me
ova torba ne nadživi?

*
Naši svakodnevni jadi
izdižu se nad geološkim
slojevima,
a na kraju ostaćemo kao
sloj kostiju

debljine dva do tri
milimenta.

*
Živim,
ne pevam.

*
Reči,
zamena za život,
odložene za kasnije.

*
Lepota dana,
mudrost noći,
čitava pesma.

*
Sam sa sobom.
Brbljiva tišina.

Andrej ŽIVOR

SNEŽNI SUSRET

U vreme kada su još ptice letele nebom, ljudi jeli kuvanu hranu, a klimu nisu umeli da kontrolišu, šetao sam snežnom stazom na gradskoj periferiji. Sneg je škripao, vazduh je bio oštar, hladan, čak ispod nule. Tada je još снег padao s neba, slobodno, pokrivajući sve na šta bi naišao. Bleštava belina tla, neba, i samo škripavi zvuk snega pod čizmama, to je bilo sve.

Vojni poligon kraj kojeg sam prolazio video se kao na dlanu. Nije bilo letnjeg zelenila da ga sakrije. Osmatračka kućica je stajala na gredama pobodenim u снег kao štapićima za „mikado“. Šetnja me je vodila među parcele njiva, koje su ljudi tada stvarali obrađujući zemlju i sadeći voće i povrće za ishranu. Sve je ležalo pod snegom belo, glatko i ravno. Tršćane kućice na ponekoj parceli sada su stajale crne i napuštene.

Bio sam obučen u bundu, vuneni šal, vunenu kapu, ispod bunde džemper i prsluk. Zimi je čovek morao da obuče sve najtoplije što ima, jer hladnoća je prosto bolela, naročito po licu i rukama. Gegao sam se kroz снег očaran, ali i malo nesiguran pred tom ogromnom belinom i hladnoćom, kad stigoh do jedne od tršćanih kućica koje su služile leti i u proleće za odmor i sklanjanje alata za obradu zemlje. Tada još nije postojala mašinska uprava rastom flore, niti hormonsko podsticanje džinovskog rasta. Sve je iziskivalo ulaganje fizičkog rada, puno vremena i strpljenja.

Zastao sam već pomislivši da se vratim, kada kroz otvorena vrata tršćare ka meni pogled diže prelepa devojka (tada su one još bile slobodne, mogle da prošetaju kao muškarci, bez političkih, organizacionih i poslovnih obaveza). Beše to devojka 20. veka, kakvu je danas teško zamisliti: slobodna, čak lenja, raspuštene kose, sasvim pitoma, čak ponizna. Kao da se na momenat uplašila mog pojavljivanja (tada žene još nisu nosile generator polja odbojnosti).

Udoh u tršćaru bez razmišljanja i među nama se desi nešto danas nezamislivo, što bi mi retko ko poverovao kada bih sada opisao.

POVLAČENJE

Vlažno, tamno jutro. Magla se sleže u kanalima kraj ceste, po ulegnućima dvorišta, tu i tamo se stvorila raskvašena smesa zemlje i trave. Uz lak trzaj Velja se probudi. Leži na mokrom tlu, raskopčane košulje, zadignute jedne nogavice, s cipelom zabijenom u blato. Okreće glavu levo desno tražeći objašnjenje za svoj položaj. Da – on je vojnik. Uniforma. Od skora. Posmatra dugmad na grudima. Kako ih je mnogo. Naduven je od spavanja. Kroz glavu mu prođe bol. Seti se prošle večeri. Povratak. Kasni. Pet je prošlo. Zora. Sunce nacrvenjuje prugaste oblake. Jedna ptica proleće. Nebo je plavije. Velja se pomera u sedeći položaj. Kako je samo zaspao na blatnjavom travnjaku? Briše čelo. Mokre šiške su se rasnobile i izazivaju svrab. Dan se rađa. Sve je svetlije. Velja gleda nebo. Mir. Nema buke čizama. Šta li rade njegovi zelembači? Tamo su, iza žice. Njegovi drugovi. Možda je sad tamo i zabavno. Gleda prve prolaznike. Izlaze iz svojih domova i kreću ustaljenim pravcima. Bauljaju pospani,

pomalo pognuti. Utom žurno nailaze neke devojke. Gleda njihove čvrste korake, nasmejane usne. Gleda sebe. Blatnjav je, mnogo. Mora što pre nestati odavde. Ovo je prometna ulica. Možda se devojke njemu smeju. Ali već su odmakle, ne osvrću se. Blato se na rubovima zamaza suši i dobija boju uniforme. Dobro je, neće se videti kada stigne. Ustaje. Prelazi drum popreko, do prolaza između neke barake i žive ograde, pa prošavši nekoliko kuća izbija na široku i ravnu ulicu koja vodi do kasarne. Ide kaldrmisanim trotoarom. Gleda gore. Nebo sija. Ptice pevaju. Ljudi mu dolaze u susret. Lišće na drveću je zeleno. U žurbi prolazi još dve lipe i stiže do kasarnske kapije. Utom sunce obasja ceo kraj.

Luka PROŠIĆ

UDALJAVANJA

Uvek smo u blizini najdaljeg i ničega! I otuda smo! Odvajamo se od toga „otuda“ i dodirujemo ga i uvek smo u tome odvajanju i dodirivanju. I kad smo odvojeni, opet smo s tim, jednom se našlo to ništa i uvek se nađe, jednom se našlo, kad se došlo otuda i uvek se nađe.

Uvek smo u blizini najdaljeg i dodirujemo ga i otuda smo!

I možemo tamo, u blizinu najdaljeg i onda kažemo da je to tako, da smo otuda, to nam pripada da to kažemo da smo došli iz toga najdaljega i kažemo to i tako se izdvajamo i počinjemo!

I jedni smo jedini zbog toga što smo otuda! I zbog toga je izdvajanje naše, zbog toga što je to ništa s nama, zbog toga smo jedni jedini, zbog toga najdaljeg i ničega!

Došli smo iz najdaljega i doneli smo se, sebe smo doneli i videli se takvi kakvi smo i jedni jedini i isti!

I neka je tajnovitost s nama, kao mi sami!

*

To tako! To što je tako!

A mi smo utvrđivanje samo i izvesnost koja je teška i teža od bilo čega drugog i drži se sama, ta izvesnost i izdvaja se i pristaje uz sebe i odlučuje se i uspinje uz to odlučivanje i udaljavanje i u tome se izdvaja kao sama ta izvesnost i samo to najdalje i onda se ostaje i stoji!

I to je to, kad se ugledamo i ostanemo! I ostaje se i stoji!

I ništa se više ne može uraditi, kad se to uradi, a to je ta jedna reč koja nam se otela i jedan udarac i ostaje se s tim što se uradilo i to je jedino ostajanje i jedino naše ostajanje i stajanje i u tome smo stajanju sakupljeni i jaki i drugačiji od toga što se uradilo, ali to nije lutanje i nelagodnost, *To tako! To što je tako!* A to je to isto i onda ostajemo u toj sigurnosti i u tome središtu i neophodnosti koja se učvršćuje i sakuplja sama oko sebe!

*

A gledanje gleda kao da zauvek gleda! I te likove i slike gleda i drži ih i čuva i ne dodiruje i mirno je i gleda te likove i slike i jedino je i samo je i gleda kao da

zauvek gleda te tankosti i te predstave i prozirnosti i kao da sebe gleda kad njih gleda i otkrivanje je to samo i pokazivanje samo!

A mi jednom dođemo do te linije, do te nevidljive i neprelazne linije, jednom dođemo do te linije i do toga prelaza, kad je razlika velika i to neprelaženje i onda gledamo te predstave i to drugačije postojanje i to je stalno i to je ta velika naša podela i ta linija koja nas deli!

Jednom dođemo do te linije i nestajemo i gledamo kako nestajemo, jednom smo se izgradili i stekla se ta linija i taj prelaz neprelazni i dođemo do te linije i gledamo te likove lake i tanke i taj svet veliki i sjajnu zvezdu!

I pouzdanje smo veliko!

*

Stub

A vreme? To je jedan „stub“, ili tako što, jedan beskonačni „stub“ koji probija od „početka“ do „kraja“, to je najžešći „stub“ i najjači „stub“ i najstabilniji i najsigurniji i onaj koji je trajan i ona najsvetlija nit i najsvetlije koje rasvetljava unutra i najjače svetli i budi i probuđuje i drži i nosi u toj unutrašnjosti i to prema čemu se odmeravamo i merimo i prema čemu se gradimo i izgrađujemo i jednom izgradimo i to je to čvrsto i krhko i mi sami s tim „stubom“ i izgrađeni s tim „stubom“ i odmereni s najčvršćim i najtežim svetlom i najlakšim i taj „stub“ je samo središte naše i pre je svega što nam se dešavalo i posle svega i sa nama je i sa našim danima, satima i trenucima i drži nas posle onih koji su nestali i pre onih koji će doći i svako je od nas u toj poziciji i samo je čekanje i najveće čekanje i sećanje samo i svako je okusio i imao je vremena da okusi od te gorčine svetske i postojanja samog!

To vreme? To je taj „stub“, ili tako što, to što je samo za sebe i samo u sebi i hladno je i neuklonjivo, i gleda se i čuje to nevidljivo i nečujno kad se bolje zagleda i oslušne, to jedino i jedinstveno i stalno, i dodirnuti se može to nedodirljivo i lako i teško i najteže i najlakše, to vreme samo i taj „stub“ koji je blizak i dalek i najdalji i najbliži i isuviše blizu!

Zvonko SARIĆ

(A) TIPIČNO

lobi bito
ela oce
vila cis
neros casa
cisneros momci
lez pardona
na prvu loptu

hip-hop lis-lis
ko se boji
poezije još?
bi bap gaba hej
rizi bizi kviz
nađite uljeza

(intelektualci su po pravilu crne mrlje *film noir* ostvarenja u kojima se pojavljuju kao degradirane ličnosti: neki od njih su mozgovi bandi, a neki napade razmišljanja leče bocom)

vidi didi
svididon (sve) vidi
– sve to stiže kablovima.
(didi gleda televizijski
program)
– podigao sam tiraž.
(didi voli svoj stomak)
– e, pa, vreme je za
romansu s hemijom.
(didi hoće da zviznemo po
grafit)
didi vidi
didinamičan dvomoćan
zna za carske mrvice
trljajući ogledalo
magičnom krpom,

čisto-čisto glanc,
radala se nova noć
ne birajući reči i sadržaj,
a mi stand-by,
o da
osećaš se mlad
pre izlaska u grad
(taj lirski trenutak
samo za starije od 18
godina)
i zašto poezija nije
kao u bajkama,
jer: i tako ti mi zviznemo
fit svež grafit
i još se zacrtali

(neki moju poeziju smatraju teškom, ali odbijam da varam mlade ljude praveći jezičke ili tematske kompromise – rekao sam tom prilikom)

kad (tad)
skoro pokupljeni
zbog opravdane sumnje,
ali kao na kerozin
ipak brži od službenih
plavih rotacionih,
e pa taj slatki ukus
uspeha...
25000 ljudi peva na trgu u
Subotici

5. oktobar 2000-te godine
sporo hodajući odlazim
kući
mic po mic
naborana planeta se
okretala
– pišemo piliće –
napisano je na kartonu
stavljenom u jedan prozor

materijal za istoriografsku obradu: 1846. U Subotici simpatije publike osvaja glumica i pevačica Deryne Szeppataki Rosza, koju „ne samo da je obožavala mađarska publika nego i stanovništvo srpskog, hrvatskog i nemačkog jezika“.

lakirani nokti
na njenim
nožnim prstima, stopala
pastelno zelena
bluza
elektro-konzumenti
planiramo sezonski
meni,
ja sam gospodin vozač

moje žene
ja sam jarbol
i ja sam tata
kormilo i džoker,
ma kakav revanšizam,
fileti smuđa
u mantilu
od susama

Zvonko SARIĆ
HVATAČ DUŠA

Imali smo nov raketni nosač gore u kosmosu, ali te noći meni bi više koristio Arijadnin razmotan konac koji bih sledio kao putokaz. Ulična rasveta u okolini Majke nije radila. Kuće su zapale u mrak, umuklo. Dovraga. Retka, čkiljava svetla. Mrklina na groblju neona. Srce mi je lupalo u grudima kao divlja ptičica u kavezu ispred bacača noževa. Ostao sam bez cigareta. Nedostatak endorfina u mozgu bio je moj stari problem. Emica je izvukla lajn pajdoa, ali sam odbio da ušmrknem. Kao dar s neba dobro bi mi došao CrushPop, koristan alat za filtriranje sadržaja. Da sam ga tada imao instaliranog u kompjuteru sveti Isidor iz Sevilje, zaštitnik Interneta, uslišio bi moju molbu. Morao sam da zapalim cigaretu, iako su mi prsti stalno bili zauzeti mišom i dugmićima tastature. Nazirao sam 24, 26, 28, cerekajući se u sebi. Ema me pratila u mislima otkad sam izašao iz njenog stana. Kreveta i kuhinje. Rekla mi je da neće odustati. Mogao sam razumeti sevanje njenih očiju, ali zašto da se lažemo? Smejte se i kijajte, ajte! Izazov štelovanja vredan je truda. Ljubav, tašnica sa šminkom i Biblija. Džepno izdanje. Znatiželjni? Da se slediš od puter nećkanja. Ma, može to i brže, jer su najpre suparnice, a onda prijateljice. Šoljica animacije samo što nije. Superprovodnik. Obe šolje podrepašice. Listajući spisak „bilo pa prošlo“ finger-piking tehnikom, veštinom na tragu jednog Blajnd Blejka, oslobađao sam se jednog dela užeglog vremena. Kako je deo dojučerašnjeg oticao iz mene, tako je slabio pritisak na moje središte. Počeo sam da negujem ideju o novom sidrištu, dok me je sila perverzije terala da pogledam svaki broj u nizu na limenim tablama stavljenim na zidove kuća. Oči su mi pratile: 36, 38, 40; Ana ima diazepam, jagnje malo; 42, 44, 46; Tili ima ksalol, lane slatko. Kuc-kuc. Subotica. Rakija i sahrane. Biranje svetlucavih staklića, prozirnih materijala, dubokih dekoltea i sliceva, u kombinaciji sa širokim nogavićama i strukiranim žaketima. Naglašenih ramena. Milo za drago, sve dok nas pijaništa smrt, velikim korusima od deset nota, ne uznesu prema zvezdama. Više puta sam dao maha svim tim užarenim žigovima, što su mi lebdeli pred očima, mudrijašeći o satreperavanju rezultata matematike teskobe, u otvorenom štimu na groblju kućnih ljubimaca. U ustima ima dovoljno pljuvačke da se poližu pomnoženi plikovi. Zastao sam da dovršim cigaretu. Uvek postoji neka priča. Ruke i dalje drže knjigu, prsti listaju stranice, ali mi toga skoro da i nismo svesni, već duboko zašli u lavirint priče. Virtuelan svet ima takvu moć. Prestajao sam da budem svestan da sedim u sobi ispred ekrana koji pokriva zid ispred mene. Ekran bi me iznova progutao u ambijent mogućnog i sićušna, zelena signalna svetla vazdušnih taksija žmirkala su iznad grada. Zapljuštalo je još jače. Morao sam da trpim smrad kiše. Bilo je isto, kao i u spoljnjem svetu. Bakterije su se razmnožavale nakon padavina ravno Alfa paru sivih pacova koji okoti godišnje 3.500 mladunaca. Na stolu sam napipao između ostalih drangulija tubu punu pilula Instant karma, koje jačaju imunitet. Isisao sam jednu mentol ukusa. Među plaćenicima je kružila priča da su u flašama s mirisima uskladišteni i bacili koji se povremeno ispuštaju u naše disajne organe. Prema izveštaju hidrometeorološkog zavoda, očekivao se gadan vremenski period. Uragan Mišel, stigao sa južne obale Kube preko Atlantskog okeana ukliznuvši pored Tangera u Sredozemno more donoseći

vetar koji duva brzinom od 217 kilometara na sat, podizao je na Jadranskom moru talase do šest metara, a očekivale su se i obline padavine tokom prodora na sever, pre nego što Mišel nastavi ka Severnom moru. Godine peska su prošle. Bolje nego pesak, neka se tornja. Ja sam pojeo svoj deo peska. Tada. Trućanje kod Elze Hasendruk u Štrosmajerovoj. Pakovao sam gomile odgovora iz epidemiološkog atlasa malignih oboljenja i pratio u nastavcima uzorne živote u ljubićima iz bolnice, kojima me kljukala bez srčane mane, ključajući zadovoljstvom što mi obezbeđuje povlasticu da pratim peripetije iz moje šoferske lože. Oduševljenje rehabilitacionim tretmanima u rezervatu biosfere na planini Golija, curilo je iz nje na sve strane. I svaki put te veznjače: stopljen miris stopala i najlona, hulahopke hvalevredne. Topla ispod pazuha i uvek izmoždena nakon dežurstva. Izgledala je zaista smlavljeno, nameštajući jastuke i pokrivač od mohera, dok se oko nje širio miris parfema Kabrio. Često puta spominjana riblja marinada ostala je u priči. Onko-epidemiolozi, dijagrami, ukupno kretanje kardiovaskularnih bolesti, moj rukoljub časnom porodičnom prezimenu doktora oca, primarijusa Hasendruka i Elzinim mamecima sladunjave patnje okasnele udavače. Do preznojavanja, samo u čarapama, iz zaleta sam se klizao po uglačanom parketu.

– Znaš li ti da si možda lud? – čudila se pomalo napeto.

– Rizikovaću s ludilom.

– Zašto?

– Da vidim da li mogu da se izvučem.

Posećivali smo veb-prezentacije i onlajn arhive posvećene svemu što je u vezi s fenomenom Karpenterovih kulturnih filmova, imala je mnogo reči od milja za Emicu, pre nego što nas je upoznala jedne noći u toj prvoj Godini peska, dok smo zajedno surfovali svetom Majke, nakon čega su vrlo brzo počele uživati u njihovom novonastalom odnosu rivalstva. Emica je bila jedna od mnogih kompjuterskih imigranata, koji naseljavaju sajber prostor. Radila je kao agent za specijalizovane aplikativne softvere. Za poslovi svet predstavljala je aplikacije koje omogućuju pronalaženje i pregledanje informacija o stanju tržišta i položaju konkurencije u njemu. Po zahtevu, nastavljala je s daljim traganjem da bi podaci ostali realno aktuelni. Svoje slobodno vreme provodila je surfujući, preparirana dozama pajdoa. Razvila je svoju zastavu i nerado je napuštala virtuelni svet. Zajedno s Elzom bio sam puškarnica od jagoda u unakrsnoj vatri usred voćnog kupa njenog privatnog Holivuda. Podjarmljen svojom sujetom, učestvovao sam u lakrdiji. Sprovodile su praksu zavodenja, sve više usredsređene jedna na drugu. Nudile su mi destilat idile, prethodno pročišćen u filterima trgovačkih sajmova aktivnosti za razonodu sinova i unuka. Oslobađale su minijaturne nemani malih ženskih podlosti, dok sam ja bio u zamci sopstvene odbrane. Zatvoren u sebe. Živci su prenosili nadražaje na male vrećice zla u nama i onda se zlo širilo i približilo se gomijim slojevima, dajući nam varljiv izgled u zavisnosti od situacije. Bong-bong. Bong-bong, jednolično je odzvanjalo. Ja sam bio taj bong-bong, pretvarajući se u odzvon. Uznemiravajuća žalost me je isprva retko posećivala a onda me u potpunosti obuzela. Postao sam svestan da u svima nama, virtuelno ili aktuelno, egzistira sva krivica koja uopšte postoji ali su me ipak ponovo prevarili moji antimoralni nagoni. Tešio sam sebe, naslađujući se aplauzima od onih bez duše. Potkraj godine, za jezik oblika buzdovana, slatki koh je bio razvod nekada časne trudnice Biljane, ko voli nek

izvoli, frekvencija ženskog smeha povišena dva puta iznad normalnog govora. Nešto kasnije, pogled u okno kroz udenuti spekulim. Usta zapenjena slinom. Dalje. Eto me kako pevušim: Heart of Stone. Elza i Ema moraću da nađu novog Atlasa, nauljenog bodi bildera iščupanih krilca koji će se vrteti u krug držeći njihov svet.

(Odlomak iz romana)

Zvonko SARIĆ

OPSTANAK EVIDENTNIH PROBLEMSKIH KONTINUITETA

(iz građe za izradu rečnika signalizma)

Imena iz telefonskog imenika nemaju više šta da imenuju. Vladajući standardi su teme sa etiketa. Kolotečina. Ostaci velikih ideja gube snagu uverenja. Dobro raspoloženje ne jenjava. Muzeji i internacionalni sajmovi umetnosti. Armory Show. Kulturni artikli. Pojam istine? Stvarnost je slučajnost konzumacije. Art dileri. Yes. Umetnost je izmislio čovek. Popularna strukturalistička doktrina predložava nam svet u kojem je ukupnost ideja u „mreži nužnosti“, koja pokriva epistemološka polja. Korpus ideja potiče iz neizbežne mreže, koja unapred sadrži sve mogućnosti, propisane u okviru polja spoznaje, u koje je pojedinac neizbežno uključen. Čovek se može kretati u okviru polja, kao ravni znanja, ali celina ostaje van domašaja pojedinca, jer je pojedinac podređen mreži nužnosti, nemoćan da nešto suštinski promeni. Jedno-obrazna prikaza sveta u kojoj je raznolikost nebitna. Hoćemo li prihvatiti, kao svežu robu, pojmovni novitet da je znak novog megamilenijuma izlomljena linija do u beskraj, artikal koji pretenduje da bude primat umesto amblema kruga s centrom?

RAZLIČITOST – mogućnost nadvladavanja nepokretnog „utmulog“ jezika statično konstruisanog (odbijanje iracionalnog straha od drugačijeg).

Amblem signalizma je krug iz kojeg izvire osam suprotnih putokaza-smerova. Suprotnosti su izvor promena. Unutar kruga, različitosti su deo celine jezika kao materije svoje vrste. Potaknuti procesom signalističke eksperimentalne prakse suprotnosti se sudaraju, jedine i razbijaju, dok se ne obrazuju u nove sisteme odnosa u celini pesme. Višak oslobođene energije jezika nastao pri neobuzdanom sudaranju, izvire van kruga, stremeći stvaranju novih jedinjenja materije jezika koja će iznova biti poprište kruženja i sudaranja suprotnosti u toku procesa eksperimenta.

EKSPERIMENT – čin u stvaralačkom procesu kao oblikotvorni metod.

Poststrukturalističke teorije su sporazum s postmodernom. Destrukcija ove doktrine ogleda se u težnji srozavanja i ukidanja suštine istorije, klase, ličnosti. Salata poleguša. Subjekt je decentriran. Ispario? U iluziji medijskih doživljajnih programa sociokulturna diferencijacija je teško ostvariva. Nakon gajenja i razvijanja užitka u potčinjavanju tradiciji, ekonomiji, fetišima, ideologijama i institucijama, društvena situacija je izmenjena. Učestvujući u mogućnostima spektakla industrijske simulacije događajnog i doživljenog, čovek u prostoru podražavanja može praktikovati svoje opsesije, temperament, traume, način mišljenja i duševni sklop. Ključni problemi i pitanja, kao i uvek, dolaze izvan umetnosti. Epoha generalne globalizacije otvara temu

medijskog širenja i rasprostiranja. Nakon pojave Interneta više nego ikada vode se rasprave o medijima i njihovom uticaju. Preovladavaju tumačenja da upliv obilja informacija deluje na pojedinca tako da izaziva utisak stanja šizofrene stvarnosti, koja je postala nerazumljiva i time krajnje komplikovana makar i za blic-promišljanje, pa se informacije primaju zdravo-za-gotovo, ali kako protumačiti umnožavanje izbora?

ESTETSKA INFORMACIJA – signalistički komunicirati teže da prenose informacije nedevalviranog značenja.

Amblem signalizma je višeznačan. Težište kruga je kreacija. Signalistički stvaralački pokret bavi se i istraživanjem fenomena kreacije. Signalistička poetika kreaciju određuje kao svojstvo samog bitisanja čoveka u želji komunikacije. U postojećem medijskom okruženju nužno je selektivno ponašanje. Autističko odbijanje učestvovanja u životu spoljašnjeg sveta je besmisleno, jer samooplođavanje postoji kod biljaka. Samooprašivanje nije svojstveno čoveku. Lavina informacija koja se sručuje u signalistički laboratorijum, nakon procesa odabiranja može poslužiti u vidu znanja kao pobuda u tvorbi i lajtmotiv za ogled, ili za pronalaženje i davanje drugih značenja vizuelnim i verbalnim metaforama koje su trgovci učinili opšte poznatim. Prevrednovane informacije i stvoreni artefakti lansiraju se iz kruga signalističkih radionica u različitim smerovima, putem mejl-arta ili Interneta, radi ostvarivanja komunikacije s recipijentima. Kombinovanjem verbalnog i vizuelnog, kao i vizuelizacijom jezika, postiže se univerzalna delotvornost signalističkih komunikata. **PLANETARIZAM** je obeležje signalizma. „Kada bežično povezivanje bude potpuno primenjeno, svet će prerasti u ogroman mozak, sposoban da reaguje na svakom svom delu“, govorio je Nikola Tesla. Prenos velikih količina lako razumljivih informacija zahteva zasnovanost poruke ne stereotipima i uniformnosti. Efikasna komunikacija u našem svetu koji obiluje informacijama zasniva se na ponavljanju rečenog. Pored činjenice da kontrola slanja poruka-informacija postoji kao vid sofisticirane cenzure u medijima, u sklopu vizuelnog dejstva postoje brojni spojevi metoda manipulacije. Subverzivni karakter signalističkog pokreta ispoljava se naspram metoda medija masovnih komunikacija koji koriste postupak sugestivnog ponavljanja jedne poruke istim ili različitim slikama i rečima da bi se tim metodom postiglo pozicioniranje pojedinca koje omogućuje dalje upravljanje „vidnim poljem“ jedinice, uklapajući lično i osobeno u ciljni patvoren mozaik uopštenog. Indikativan primer je program državne RTS i većine privatnih televizija u proteklih deset godina (1990–2000. godine). Na domaćim tv kanalima smenjivali su se kič glamur i emocije mržnje. Prostakluk i ritmički aplauzi. Slike vlasti. Viski i miris kivanog kupusa. Nijedan argument. Teatralizacija koja nema korelat u stvarnosti. Činjenica nema. Ponovo mit. Signalistički stvaralački pokret je nastavljao svoju praksu koja je sažimana u glasilu pokreta, internacionalnom časopisu *Signal*. Brojevi *Signala* su dokument o težnjama signalističke prakse. Prilozi jasno govore o planetarnom svojstvu signalizma, kosmopolitizmu, antitradicionalizmu i subverzivnom karakteru stvaralačke prakse, u deceniji kada na ovim prostorima mahnila ksenofobija, etničke prenapregnutosti i kič tradicionalizam, uz permanentan uticaj prisilnih ekonomskih i vojnih mera međunarodne zajednice. U protekloj deceniji signalizam bez prestanka promovise našu kulturu, bez obzira na unutrašnja i spoljašnja ograničenja. Subverzivnost signalističkih komunikata ogleda se

u suprotstavljanju estetičkog uverenja naspram stacioniranih klišeja i ukalupljenih uverenja, koje su deo plasmana medija masovnih komunikacija. IGRA je zajednička potreba za sve ljude na ovom svetu.

U civilizaciji popularne slike, signalizam odgovara ludizmom, kao stvaralačkim načelom, istraživanjem i igrom, izazovu dominacije formalnog matriksa. Postupkom fuzije jezika umetnosti i jezika medija, kojom ostvaruje stvaralačku komunikaciju. Radeći u različitim medijskim okruženjima, signalističkoj stvaralačkoj praksi nameće se stari problem predstavljanja sveta, jer novi mediji teže mimezisu. Veštačka inteligencija je mimezis, a isto tako od kompjuterskih igara pa do virtuelne realnosti, teži se imitaciji stvarnosti. ANTIMIMETIZAM je zahtev signalizma. Signalizam teži da izražava stvarnost.

U svetu globalne distribucije kapitala signalistički radovi nastoje tačno izraziti suštinu ekonomskih i političkih pozicioniranja individue. U jeku su rasprave o postkolonijalizmu, demokratiji, tržištu i medijima masovnih komunikacija. Signalistički stvaralački pokret ne gubi iz vida novu geopolitičku mapu Evrope koja je nastala nakon pada berlinskog zida 1989. godine i ratova na prostoru bivše SFRJ. Društva u tranziciji potenciraju brojna pitanja. Da li je ta velika naracija osnov za fragmentarnu izgradnju novih komunikata? Signalizam ne prihvata zamisao o neutralnosti jezičkog modela. Jezik je element koji sačinjava celinu ideološkog sistema. Radom na jeziku, i upravo jezikom, signalizam je uvek bio socijalno angažovan. Tvrdnjom da konfrontacija s konzervativnim ideologijama više nije moguća, zagovara se ostvarivanje estetskih prava kreiranjem imaginarnih zona, kao i korišćenjem elektronskih formi. Rezultat priče o tome „šta sve više nije moguće“ jeste realizacija premeštanja umetničke prakse u prostore gde saobraćaju estetski smerovi kritičke umetnosti i konzervativni estetski pravci, ali bez konfrontacije. Turšija. Identično veštim manevrima kapitala koji ne sprečava realizacije subverzivnih projekata unutar institucija, jer im na taj način poništava snagu i praktično potire potencijal subverzije. Nakon 1989. godine nadzornici održavanog pravca konzervativnih pogleda smišljeno i planski se dislociraju iz problemskih okvira kojima se bavi kritička umetnost elegantno plasirajući svoj megaproizvod – trijumf postmoderne robne estetike.

Svojstvo aktuelne umetničke scene je prisustvo mnogobrojnih aktera različitih praksi. Umetnik je često u poziciji da mora delovati kao kustos. Opstanak evidentnih problemskih kontinuiteta potvrđuje elementarni zahtev signalističkog stvaralačkog pokreta da se komunikat ne shvata kao jednom zauvek realizovan estetski predmet. Signalistička praksa je stvaralački tok koji teži ispoljavanju nepatvorenih kreacija kao izraza vremena i anticipacije moguće svesti.

Zvonko SARIĆ

TRAGANJE ZA NEPOZNATOM LEPTOM

Kada kažem Ljubiša Jocić, većina sagovornika odmah spominje poeziju ovog značajnog pisca, njegovu pripadnost nadrealizmu između dva svetska rata i priključenje signalističkom stvaralačkom pokretu sredinom sedamdesetih. Manje je

poznato da je Jocić uporedo sa signalističkom poezijom pisao i esejistiku, nastojeći da svojom poetikom unapredi signalistički stvaralački pokret. Knjiga *Ogledi o signalizmu* (IPA Miroslav, Beograd, 1994) objedinjuje Jocićeve tekstove koje je objavljivao u književnoj periodici. Ljubiša Jocić je umro 1978. godine.

„U najmračnijim delovima duše uvek je tri ujutru“, rekao je Skot Fiedžerald. Toliko je sati bilo otprilike i u duši avangarde krajem sedamdesetih. Avangarda je bila iscrpljena u pokušaju da ukine autonomnu umetnost i da pretvori umetnost u životnu praksu. Osnovni tekst estetske postmoderne tada je već napisan: Charles Jencks, *The language of Postmodern Architecture*, London, 1977. Nakon 1978. godine slika se ponovo počela razumevati kao fikcija. Događao se povratak ka umetnosti estetske fikcije, nakon racionalizacije slikarstva i potrage za objektivnim pravilima. U arhitekturi se događa pomeranje funkcionalističke granice i odgovara se na pitanje ljudske emocionalne potrebe. Pesnici jezičke poezije u skladu s postmodernom poetikom smatraju da je subjekt kreiran od socijalnih i istorijskih diskursa. Jezik se ne shvata kao sredstvo komunikacije. Stukturalisti i poststukturalisti smatraju da je raznolikost samo nebitna ravan događanja.

Čitam odlomke iz pisma koje Jocić piše Miroljubu Todoroviću. Jocić precizno uočava: „Signalizmu se prebacuje da dugo traje, o trajanju nije reč, signalizam živi“. Da. Signalizam je nastavio da živi, jer signalistička poetika ne eliminiše kategoriju subjekta, subjektivni gest i vlastiti rukopis. Ovaj stvaralački pokret negira lirski zanos i oduševljenje, pesničke šećeruške, kult tradicije, paramitove i strah od drugačijeg. Signalizam nije podlegao zabludi središnje dogme istorijskih avangardi, koje su programski proglašavale ukidanje granica između umetnosti i života, a kako nikada nije nastupao dobošarski strpljivo je nastavljao s umetničkom praksom i u vremenu postmoderne, kada se na sva zvona proklamovalo da avangarda više nije moguća. Devedesetih se javlja nova apstrakcija, a avangarda više nije jedan zatvoren diskurs. Tekst koji sam pisao u interakciji s Ilijom Bakićem naslovili smo shodno tome: „Lakim korakom u svim smerovima“ (*Signal* br. 21, Beograd, 2000). U pomenutom tekstu postavili smo i pitanje koliko će signalizam uspeli da aktivira okoštalu instituciju umetnosti i oslobodi je za stvarnost. Ljubiša Jocić u svojim ogledima piše da je signalizam znak jedne nove realnosti i da jašući na čudesnom elektronu obilazi Zemlju.

Život Ljubiše Jocića protekao je u znaku promene. Slobodnog duha, bio je siguran u sopstvene izbore. Jocić je nastojao da kreira svet ispočetka, a ne da svet objašnjava. Velike su razlike između nadrealizma i signalizma, ali Jocićevi nadrealistički kalamburi i „period snova“, nisu predstavljali zabran da ovaj pisac pristupi i signalističkom stvaralačkom pokretu. Čudno? Meni nije. Signalizam je bio i jeste izazov, a kreativni nemir nikada nije napuštao Jocića. Kako je on umetnik avangardne prakse, bliske su mu signalističke težnje kao što su eksperiment, ludizam, kosmopolitizam ili internacionalni karakter signalističkih dela. Verujem da je Jocić shvatao zamorenost avangarde u nastojanju da pomera granice u naporu izjednačavanja umetnosti i života. I šta se dešava? Ne minimalizujući estetsko, signalizam teži promeni stvaralačkih mogućnosti i jezika poezije. Jocić vidi mogući put za ostvarenje

programa avangarde da umetnost zaista prožima život, dobro znajući da se signalizam ne obraća posvećenim izabranicima nego se kao planetarna umetnost obraća svima, jer signalizam ne priznaje nacionalne, jezičke, uopšte bilo kakve granice. Adrian Mičel je lepo rekao da „većina ljudi ignoriše većinu poezije, zato što većina poezije ignoriše većinu ljudi“. Koristeći planetarnu mail-art mrežu, putem koje šalju signalističke komunikate, signalisti komuniciraju s kulturnim radnicima, domaćicama, profesorima, pravnicima, medicinskim sestrama, mehaničarima, „umetnicima“, s ljudima koji žive na planeti Zemlji. Signalisti ostvaruju komunikaciju s ljudima različitih nacionalnosti, vera i kultura, a naslovi Jocićevih ogleda: *Znaci vezani za samu realnost*, *Onirički jezik svakidašnjice* ili *Signalizam kao neminovnost svog vremena* sami po sebi dovoljno kažu.

U eseju *Signalistička umetnost tela* Jocić piše o pokušaju ispitivanja tela, koje se javlja kao otpor savremenim pojavama nasilja. Jocić nasilje shvata široko, od ispraznih tv programa, reklama, kriminala, pa do ratova. U ovom eseju zabeležio je i dva eksperimentalna poduhvata govora telom Marine Abramović. Ljudsko telo privlači Jocićevu pažnju i u ogledu *Nago telo kao savremeni masmedijum*, a teme kojima se bavi u ovom ogledu su manipulacije, potrošačko društvo, destruktivnost i masovni mediji. Jocić je ovaj ogled objavio 1975. Proces fabrikacije nagog tela tada je već bio završen i jedino što se menjalo do današnjih dana je promena važećih stereotipa, jer nago telo se koristi za reklamne svrhe samo u okvirima dopuštenih stereotipa. Potrošačka erotika budi iluziju sreće, tako da se stvara varka da je sve dopušteno i da je sve moguće. Jocić piše o proizvodnji potrošača i to jeste cena onoga što zovemo standard. Ali-ali... Slobodno tržište jeste uvećalo broj bogatih, ali je isto tako uvećalo i srednji sloj, smanjujući broj siromašnih. Jocić dobro primećuje da i potrošač proizvodi manipulatora i to je ta kvaka koja treba da se prevaziđe, jer standard treba da je sredstvo koje služi da se ostvari jedno humanije društvo. Savremena nejednakost i nasilje egzistiraju i dalje, brojni su marginalizovani i otuđeni, dok je na prostoru zemalja gde se odvija tranzicija uočljiva potreba za novim modelima društva. Jedno je sigurno. Za patologije savremenog života nije odgovorna naučna objektivnost. Napredak nauke i tehnike upotrebljava se za ublažavanje nepravdi. Prepuštanje iracionalnoj svesti, potrošački poriv, uživanje u zatupljujućim masmedijskim produktima, tradicionalizam koji odbacuje modernizam, kao i snovi i vizije o slavi i veličanstvenosti, uzroci su patologije savremenog života. Jedino će razboritost svakodnevnosti doprineti ublažavanju ekonomske nepravde i otuđenja. Miroljub Todorović je još davne 1968. u *Manifestu pesničke nauke* pisao o ujedinjenju poezije i nauke. Tako su i postavljeni temelji jedne nove poetike. Poetike signalističkog stvaralačkog pokreta.

Ljubiša Jocić je bio uveren da je jezik tradicionalne poezije istrošen. U ogledu *Signalizam i jezik* zalaže se za prozračenje jezika koji ne bi ograničavao neposrednu komunikaciju pisca i čitaoca. Jocić zna da je za jedan nov svet potreban nov jezik. Kako signalizam karakteriše budućnosna dimenzija, Jocić je pisao o funkciji poezije koja će prevazići mogućnosti dotadašnjeg izraza i komuniciranja. Pesnik u ovom eseju hrabro primećuje da je nadrealizam, pored svojih proglašenja o slobodi, doprineo

alijenaciji čoveka praksom automatskog pisanja koja se pretvorila u hermetizam i, najčešće, u besmisao. To je primetio Jocić, a ja ću primetiti da su nadrealistički proglasi o slobodi bili pseudorevolucionarna mistifikacija. Moguće je da tada neki nisu znali za Čistku, ali ako tada nisu znali, a trebalo je da znaju zbog miliona žrtava, nadrealisti su svakako znali pesmu Luja Aragona kojom veliča GPU (nastao od ČEKE, kasnije je preimenovan u NKVD).

Jocićeva promišljanja o avangardi mogu se pročitati u ogledu *Ponovo povodom signalizma*. Ovaj ogled je i osvrt na članak Dragoša Kalajića objavljen u *Umetnosti*, br. 43, 1975. U tom članku D. Kalajić svoja estetska polazišta zasniva na tvrdnji da je za raspad Evrope kriv ženski princip. Veoma interesantno. Ono što dalje sledi u tom članku jeste tvrdnja da je za sve što je trulo, a što, po Kalajićevom mišljenju, isto-vremeno znači i avangardno, kriva feminizacija sveta, ginekokratski duh i matrijarhat. Kalajića nerviraju homoseksualci. Zašto? Ili možda žene? Ko ga u stvari nervira? Inače, smak sveta se nije dogodio, Evropa se ujedinila, a u tuđi krevet nije pristojno zavirivati. O estetskim polazištima D. Kalajića, koji je 1979. pisao da se „rock and rollom sprovodi genocid mladih naraštaja“, i da je „u pitanju jedan metod determinacije koji je već bio isproban u Pavlovljevoj laboratoriji, na psima“, razuman čovek nema šta reći. Uostalom, D. Kalajić se duhovno formirao u okviru grupe Mediala, koju karakteriše kalup manirizma i prihvatanje prošlosti, jer su, eto, kasnije nastupile avangarde demonizma i nihilizma modernog doba. Vrlo, vrlo čudno ako znamo da je prema tvrdnjama članova grupe zakonodavac Mediale sam đavo. Mera Mediale je stav da je apstraktna umetnost, kubizam i nadrealizam, skup posledica manirizma, a taj skup karakteriše prostački ludizam i nihilizam, dok modernu civilizaciju i kulturu karakteriše iščekivanje ideala lepote i reda, te nastanak haosa i ružnoće. Svako ko je upoznat s dometima grupe Mediala nije iznenađen ovakvim stavovima D. Kalajića, a da manirizam može praktikovati čak i jedan homoseksualac dokazao je Fasbinder svojim filmom *Kerel*.

U ogledu *Ponovo povodom signalizma* Jocićeva zapažanja i moralno-socijalni podtekst zasnovani su na marksističkom fonu, ali čitajući ovaj, kao i sve ostale ogledе, ne stiće se utisak da se Jocić uporno pridržava tvrdjenja bez mogućnosti ponovnog ispitivanja iznetih stavova. Navešću za primer odlomak iz pisma koje Jocić piše Miroljubu Todoroviću: „Signalizam neprekidno problematizira stvarnost, stalno je Nov za Novo“. Jocić je pisao esejistiku u vreme blokovske politike. Razmišljajući o pitanju nasilja, kritikovao je kapitalistički svet i u podtekstu je primetan nekritički entuzijazam prema tadašnjem društvenom uređenju u zemljama koje su sačinjavale sovjetski blok. Jocić je često naivno kritičan prema zapadnom „društvu izobilja“. Kada je pao berlinski zid, mnoga štiva su odjednom postala beznačajna, kao kad se dinamit ovlaži. S ogledima koje je pisao ovaj učesnik avangardnih pokreta to se nije dogodilo, zato što se Jocić odupire stereotipima. Baveći se pitanjem nasilja, Jocić je aktuelan i danas. U svetu se još uvek umire od gladi. Religija tržišta je u ekspanziji. Nakon Regana, Širaka i Tačerove, ta degeneracija je veoma izražena. Konfrontirajući se s ortodoksni mišljenjem, Jocić razotkriva da se nasilje skriva i u tradicionalizmu. Pogađa u srž problema citirajući dr Vladimira Jovičića: „U sprezi s nacionalizmom,

tradicionalizam menja ćud, svoj konzervativizam zamenjuje reakcionarstvom, postaje agresivan“.

Nasilje u avangardi je otvoreno pitanje. Da li su nasilje i avangarda inkompatibilni? Zaista je problematično kod nekih istorijskih avangardi moralno saučesništvo sa sistemima koji su imali kriminalnu dimenziju. U Rusiji revoluciju nisu iznedrile škole lučizma, suprematizma ili kubofuturizma, ali je činjenica da je nakon revolucije 1917. godine tzv. „ruski eksperiment“ snažno povezan sa snagama koje su izvele revoluciju i osvojile vlast. Nakon revolucije brojni umetnici su učestvovali u propagandnom ratu i reorganizaciji umetničkih škola, jer im se činilo da se rađa jedan nov, bolji svet. Smatrali su da počinje nova era umetnosti, era proleTERSke umetnosti. Realnost će pokazati da su proleter i drugi brige, i to ozbiljne, baš kao i umetnici. Hlebnikov je umro 1922. godine, u potpunoj bedi, zbog gladi. Tatlinov spomenik III Internacionali ostaće zauvek samo maketa i simbol utopije. Politizacija Umetnosti je karakteristika ruskog eksperimenta i futurizma. Futurizam legitimise fašističku ideološku osnovu i kasnije fašistički režim. Futurizam je otvoreno nacionalistički i zagovornik stava da Italija mora putem rata dobiti područja koja joj „istorijski pripadaju“. Pokazalo se koliko je nacionalno predstavljanje bilo značajno za fašizam, čime se postiglo „poistovećivanje“ s narodom. Tokom konstituisanja fašizma (1919–1921) fašistički pokret preuzima mnogo toga iz futurističkog političkog programa. Marinetti organizuje grupu „Fasci di Combattimento“ u Milanu 1919. godine. Ustanovljenje ove grupe smatra se početkom organizovanog delovanja fašizma. Crnokošuljaše organizuje jedan drugi futurista, Ferči Veki, takođe 1919. godine.

Treba jasno istaći da čin nasilja nije svojstven avangardnoj umetničkoj praksi, ali je prisutna estetska destrukcija, kojom se suprotstavlja akademskoj i muzejskoj umetnosti. Jocić precizno beleži da je signalizam protiv smrti i razaranja, a za kreativnu subverzivnost, i to je bit pitanja o odnosu nasilja i avangarde. Ljubiša Jocić se trudio tokom svog života da ne prihvati stvorene klišeje i nastojao je da vrši svoju slobodu. Njegova kritika „društva izobilja“ sa stanovišta radikalnih pokreta šezdesetih je prostodušna i naravno bezazlena u svetu koji je u suštini vrlo surov. Na žalost, kako stvari stoje, sirotinja će se i dalje uvek nasmejati čak i lošim šalama bogatih. Sada, avgusta 2000. godine, štampanje jedne knjige poezije košta otprilike 500 DEM. Jedan minut reklame političke partije za izbore koji slede u septembru, košta na televizijskom programu 3600 DEM. Dakle, minut spota. Fudbalski klub Real je za 56 miliona dolara kupio Luisa Figa, portugalskog asa, od Barselone. Holivudske zvezde za ulogu u jednom filmu dobijaju višemilionske honorare. Ne baš porno star? Jocić je bio opsesivno zaokupljen temom masovnih medija i njihovim dejstvom na čoveka. Sve u svemu, što se tiče medija i dalje pistaći, čips, semenke, slani „bobi“ štapići, grisini, smoki, kokice, do poslednjeg daha, dok ne isprazne kesicu, ljudi, nasumce.

Odgovorno se odnositi prema životnoj stvarnosti znači i pokušaj razaranja masovnog mišljenja koje je utelovljeno u industriju medija. Znao je to i Jocić, humanista koji nije aplaudirao moćnima. Na putu ka jednoj novoj komunikaciji Ljubiša Jocić je tragao za nepoznatom lepotom.

Zvonko SARIC

INTERMEDIJALNOST U SIGNALIZMU I NEKE POSTAVKE SIGNALISTIČKOG ROMANA

Stvaralačko eksperimentisanje s intermedijalnim izražajnim formama sadržano je u praksi signalizma kao jedan od uočljivih kontinuiteta ovog stvaralačkog pokreta. Izražena intermedijalnost u kontinualnom toku umetničkih ideja i praksi, povezuje različite generacije koje su doprinosile signalizmu. Publikacija s naslovom: *Iz signalističkog dokumentacionog centra 1*, (Signal, Beograd, 1999), koja sadrži prepisku nekih od učesnika ovog stvaralačkog pokreta s osnivačem signalizma Mirosljubom Todorovićem, pruža uvid u začetak otvorenog procesa eksperimentalne prakse koja teži kombinovanju verbalnog i vizuelnog.

Pismo Marine Abramović, napisano proleća 1971. godine, sadrži na samom početku numeričku situaciju i podsituaciju: Marina 13 Zoran 13, $13+13=2\times 13$, i to je naracija. Marina Abramović piše u tom pismu da otkako zna za sebe, slika i sve vidi kroz boju i formu, piše da je slikarstvo za nju najsigurnije tle, ali naznačuje da je nju signalizam jako zainteresovao i da je tokom studijskog boravka u Zagrebu počela intenzivno da razmišlja i igra se sa slovima, a onda je počela i da radi pronalazeći i stvarajući sve više relacija između svog slikarstva i slova. Marina piše da je shvatila da su mogućnosti slova neiscrpne, a razmišlja i o materijalima na koje bi se slova upisivala. Pismo Slavka Matkovića iz 1972. godine, u kojem piše o svom napregnutom radu na signalističkom stripu, kazuje nam da je ponovo u pitanju težnja da se ostvari spoj slike i slova, dok Ljubiša Jocić u svom pismu, napisanom 1975. godine, piše Mirosljubu Todoroviću da je upravo u fazi stvaranja nove signalističke knjige koja će sadržati tekst, sliku, crtež, belinu i znak. Iz pomenutih pisama očituju se težnje nekih od aktera signalizma koje su i ostvarene u praksi ovog pokreta. Težnje za ostvarenjem spoja literarnog i likovnog predstavljanja imaće svoje ishodište u signalističkoj vizuelnoj poeziji koja pored likovnih sadržaja nudi i vidljiv jezik.

Realizacija signalističke poetike u samizdatu poezije Ilije Bakića *U slavu dekadnog sistema ili o aeiou*, i ispoljene težnje u njegovom romanu *Novi Vavilon*, primeri su promišljanja i u praksi sprovedenog spoja verbalnog i vizuelnog. Pored zasebnih ostvarenja signalističke vizuelne poezije, Ilija Bakić iskušava modalitete vizuelnog dejstva i u svojoj poeziji i prozi. Prilikom primene vizuelnih elemenata i njihovom kombinatorikom Bakić organizuje verbalni materijal stvarajući formu za estetske informacije. Primenom načela eksperimenta Bakić pored alfabetskih situacija konstruiše i numeričke postavke primenjujući u svojoj praksi postupak koji će sada uprošćeno pokušati da predstavim. Napišemo: $2+2=4$ i to su dva sabirka i njihov zbir, ali $2+?=!$ je numerička podsituacija, i to je već naracija. Isto tako, brojevima predstavljeno odbrojanje unazad, u kontekstu teksta, takođe predstavlja naraciju. Numeričke postavke i podsituacije pružaju bezbrojne mogućnosti u sadejstvu s verbalnim. Postupkom pretapanja verbalnog i vizuelnog Bakić estetske informacije kompleksno enkodira geometrizmom i upotrebom jezika matematike. Pri tome Bakić

vrši redukciju vizuelnog sadržaja na elementarne geometrijske jedinice, otvarajući tim postupkom mogućnost kompozicije sastavljene od geometrijskih elemenata, tako da se u slagalici pojedinačni elementi usklađuju u vizuelno-verbalnu celinu. Za Bakića je bitan i temporalni aspekt koji postiže upotrebom jezika matematike, ritmom brojeva, dok primenom geometrije iskušava i naša opažajna pravila koja počivaju na geometrizaciji sveta. Harmonija je u skladu s geometrijom, ali sučeljavanjem mnogoznačnosti sadržanih u verbalnom i grafičkom, suprotnosti se u ovoj poeziji prožimaju, inteligibilno i čulno se prepliću, kao i apstraktna geometrijska uređenost s vrenjem reči. Prožimanjem stroge geometrijske logike i energije materije poezije, slovni i znakovnih celina, red izvire iz haosa u Bakićevoj *Slavi dekadnog sistema*.

Žanrovske transformacije karakteristične su za roman na kraju 20. veka i s početka novog milenijuma. Bakićev roman *Novi Vavilon* poseduje karakteristike socijalne fantastike, ali u njemu ne postoji tradicionalna čistoća žanra naučne fantastike. Bakić je u ovom romanu primenio i neka iskustva iz signalističke prakse, zasnovane na poetici pokreta. Bakić upotrebljava svakodnevni, kolokvijalni jezik prilikom gradnje teksta, dok jezik štampe, reklama i mas-medija, citate i inserte upotrebljava kao matrice koje preobraća dajući im nova značenja. Sledstveno iskustvu signalističke prakse, Bakić primenjuje intermedijalnost preplitanjem verbalnog i vizuelnog, narušavajući stereotipnu organizaciju teksta prozorčićima, pravougao-nicima, u koje upisuje preobrnute matrice ili tek inserte, kojima se opet menja značenje u kontekstu inercije bolesti, nemorala, zla i ravnodušnosti prema krivici, koje se kotrlja u poglavljima romana. Ovi grafički izdvojeni inserti svojim humorno-ironičnim stavom ostvaruju prkosnu autonomiju usred fraktalne slike vremena. Dijalozi su u slengu i upravo upotrebom slenga Bakić daje plastičnu sliku polusveta Novog Vavilona. Sličnu brzinu konkretne akcije i slikovitost gradskog polusveta nalazimo i u višesmislenoj šatrovačkoj poeziji, koju je pisao Miroljub Todorović, istražujući šatrovački govor i stvarajući pesme na njemu. Praksa Ilije Bakića da eksperimentom ostvari autentičan izraz u nastojanju prevazilaženja zasnovanih shematičnosti strukture romana, predvidljivosti i tradicijom zadatih elemenata, naznačuje mogućnosti za dalji eksperimentalni rad u težnji da se napiše signalistički roman.

Razmislimo ovom prilikom zašto nadrealistički romansijerski pokušaji nisu uspeli. Nadrealistički stav prema romanu karakteriše negacija žanra realizma, ali krajnost nerealnog pogleda na svet, iz kojega je proistekao hermetizam nadrealističke poezije, nije pružao mogućnost pisanja nadrealističkog romana. Ukidanje priče nije bilo rešenje, niti će ikada biti. Praksa je pokazala da stil ne može biti jedini oslobođajući činilac. Oslanjanje isključivo na mogućnosti formalnih dostignuća odbacivanjem sadržaja neće se pokazati svrsishodnim, i to su nadrealisti morali znati ako su nakon poezije hteli pristupiti i pisanju nadrealističkih romana, a jesu hteli. Rešenje nisu pronašli razmišljajući o mogućnosti potpunog ukidanja tradicionalnih elemenata romana, jer je to jedna besmislica. Šta su rezultati? Aleksandar Vučo je u vreme zamaha beogradskog nadrealizma napisao *Koren vida* (Beograd, 1928), ali taj roman nije reprezentativan za nadrealizam jer pokušaj ostvarenja nadrealističke forme samo prekriva prisutan lirizam, a u romanu Dušana Matića i Aleksandra Vuča *Gluho doba*

(Beograd, 1939) već je uočljivo pomirenje s tradicionalnim postupkom. U ovom romanu se uvažava pozicija sveznajućeg pripovedača. Čak ni u antiromanu Marka Ristića *Bez mere* (Beograd, 1928) u kojem su primetni spojevi „nečitkog“, esejističkog, te poetskog teksta, nivo izraza nije se pokazao dovoljan. Nastojala se razbiti harmonija, ali orijentir novog sažimanja nije postojao. Činjenica je da se ostalo na predgovorima nenapisanih nadrealističkih romana. Suviše pridavanja značaja efektu u nadrealističkoj poeziji nije moglo produktivno rezultirati u prozi. Odgovor iracionalizma, bez trunke racionalizma, sigurno nije odgovor na ono što je unapred formirano u literaturi i što se želi prevazići. Nekonvencionalna rešenja nadrealističke poezije neće se pokazati dovoljna za pisanje romana, kao što ni negacija smislenosti nije rešenje kojim bi se izbegla reprodukcija starih ubeđenja, a hermetičnost je čorsokak i prečutkivanje, jer osnova ljudskog izražavanja svakako nije mistika i hermetizam, kao što to nisu ni nerazumljivost i nekoherencija. Zašto insistiram na sadržaju. Jednostavno je shvatiti da sadržaj ne mora posedovati podrazumevajuće kulture norme i vrednosti, i upravo sadržaj zasnovan na poetici signalizma omogućuje pisanje signalističkog romana. Praksa signalizma zasnovana je na poetici koja je proistekla iz eksperimentom stvorenih dela i upravo ovakvo postojanje poetike prisutna intermedijalna nastojanja i eksperimentalne težnje rada u jeziku tokom signalističke prakse? Postojeće etičke, političke i religiozne vrednosti su devalvirane. Te vrednosti je masovna kultura odavno učinila trivijalnim. Jedna od osnovnih težnji signalističke stvaralačke prakse jeste stvaranje novih, nedevalviranih estetskih informacija koje čine osnovni oslobađajući činilac umetnosti. Probijajući se kroz fetišne formacije klišeja uslovljenih reakcija koje je uspostavila kulturna industrija, signalistička stvaralačka praksa ne poseže za eksperimentom samo zbog gradnje stila u formalističkom smislu nego sledeći zasnovanu poetiku signalizma koja sadrži pogled na svet, a koji je izražajno ostvariv sledstveno principima poetike, pronalazi mogućnosti izražavanja i u jeziku signalističkog romana. Tržišna ekonomija je promenila profil institucije i publike. Signalizam je odavno shvatio reprezentativnu funkciju medija. Razmišljajući o romanu, koji je jedan od reprezentativnih proizvoda kulturne industrije, nužno je promišljanje o zasnivanju kritičkog instrumentarija unutar ove forme, dakle o mogućnostima prisvajanja upravo romana kao reprezentativnog modela kulturne industrije, jer je roman jedan od formalnih matriksa jezičkog modela postojećeg kulturnog sistema. Signalizam se ne bavi mišlju o „razaranju“ romana, nego o stvaranju signalističkog romana. Težište signalističke prakse je uvek rad na jeziku i u jeziku. Takva praksa neće biti pokušaj reprodukcije sveta nego težnja gradnje nove realnosti primerene čoveku i njegovoj univerzalnosti, uz subverzivnost usmerenu prema kulturi konzumacije i procesima proizvodnje neutralnih jezičkih modela. Nakon ostvarenja signalističke vizuelne poezije, te rada u jeziku raznorodnih žanrova signalističke verbalne poezije i intermedijalne prakse, ostaje da se samom praksom reši da li će se pisanje signalističkog romana ostvariti primenom iskustva dosadašnje intermedijalne prakse ili samom verbalnom praksom.

Dobrivoje JEVTIĆ

BOJE

Boje se ponašaju kao države,
– osorno jedna prema drugoj.

Njihove granice su neprelazne.

Koga jedna obuzme,
ne može ni da sanja
o drugim bojama.

Ali
vlast nad svima
ima godišnje doba.

Boja kamena i boja vazduha
po vazdan se dodiruju

u kosmičkom zanosu
da izrode treću boju.

Pusti boje da lutaju
– svaki će cvet,
a pogotovu svaki plod
nepogrešivo naći svoju,

Ponekad je menjanje boje
teško i bolno
kao porođaj.

Samo krajnje boje
zauvek ostaju iste.

Dragutin STOJKOVIĆ

JOŠ SAMO

još samo noć pre prosvetljenja
još samo f pre g h i
još samo zbogom pre doviđenja
još samo ja pre nego vi

još samo runda pre otrežnjenja
još samo nula pre jen dva tri

još samo amin pre iskupljenja
još samo ja pre nego vi

još samo ujed pre izvinjenja
još samo si pre do re mi
još samo metak pre pomirenja
još samo ja pre nego vi

Dobrica KAMPERELIĆ

NEPROLAZNOST SIGNALISTIČKE EMFAZE MIROLJUBA
KEŠELJEVIĆA

Jedinstven signalistički angažman Miroljuba Kešeljevića (1921–1993), filozofa i pesnika, polihistora i maštara, ostaće trajno upamćen, budućim istraživačima i tumačima signalizma biće važan putokaz ka otkrovenju nekih esencijalnih značajki ovog još uvek živog avangardnog pesničkog i umetničkog pokreta.

Kao originalni ater signalizma, kao mislilac i pesnik, Miroljub Kešeljević skrenuo je pažnju pesničke publike, pogotovu one znatiželjne, otvorene za novu poeziju, svojom prvom knjigom *U prostor u vreme* (1971) koja sadrži pesme (*U prostor u vreme, Polidijalektika, Konkretna pesma, Čovek...*) vodilje za potonja signalistička istraživanja i za utemeljenje sopstvene poetike, koju Kešeljević nije posebno imenovao ali je novi ciklus pesama sadržan u njegovoj drugoj knjizi *X – BOAT / LAĐA IKS* (KOV, Vršac, 1982) označio kao logestetsko-numeričke pesme. Prve pesme te vrste s nazivom *Logetska bajka o konačnim varijacijama* objavio je davne 1977. godine u niškoj *Gradini*. I upravo ovom pesmom Kešeljević uvodi numeričku dimenziju u svoju logestetsku vizuelnu poeziju, s neskrivenom ironijom na konačne teze o sudbini savremenog sveta.

Simbolom *x* i drugim simbolima, tejpvrajt tehnikom, letristički dakle, Kešeljević označava i gradi logičku, semantičku i estetsko-razvojnu celinu vizuelne čarolije *LAĐE, IKS*, oslikavajući *dijakompleksologiju* (multiplikovanu kompleksiološku dijalektiku) tadašnjeg, sadašnjeg, a bogme i budućeg vremena i prostora s epifanijama svih važnih događaja i saznanja.

U središtu ovog pesničkog ciklusa je ČOVEK, čovek s mogućnostima samo-iskazivanja pod njihovom strave i vremožderača, ali i čovek kao nezasićeni istraživač, tragalac za formulama života i sveta (kakav je i naziv jedne pesme – *Formula sveta*) nikad dovoljno uman da shvati sopstvenu egzistencijalnu problematiku. Taj čovek, taj Kešeljevićev čovek u logestetsko-numeričkom odelu vizuelne poezije, prilagodljiv novim kosmičkim modelima bivstvovanja, kao u pesmi *Esencijalni modul*, prima i šalje signale univerzalističke epohe.

Dramatika i dinamika ljudskog razvitka očitavaju se u Kešeljevićevim pesmama *Konfrontacija, Ekskomunikacija, Leteća glava i Kompleks 9*, koje bih nazvao video-filozofskim pesmama, sudeći po filozofskoj utemeljenosti i vizueno-numeričkoj transkripciji ovih vizuelno-poetskih tvorbi, a tako ih je, koliko se sećam, i sam Kešeljević nazivao.

Iako zastupljen u većini signalističkih zbornika i drugih publikacija posvećenih signalizmu (*Signalizam 81*, KPZ, Odžaci; Dr Živan Živković, *Signalizam / geneza, poetika i umetnička praksa I*, Vuk Karadžić, Beograd, 1984.; *Signalism – Yugoslav creative movement*, Miroljub Todorović, *Signal*, Beograd, 1998. itd), Miroljub Kešeljević, po mom uverenju, još nije dovoljno objašnjen, a ni shvaćen, kao pesnik-filozof, kao tragalac za sopstvenim pesničkim i vizuelno-poetskim izrazom. Ovaj

samonikli i svojemisleći signalista, bez posebnih uzora i pesničkih modela, u svojoj poeziji je gajio jedan univerzalni semantički i vizuelno-poetski kod, dovoljno atraktivan i prihvatljiv da ga Cesar Espinoza, znameniti meksički pesnik i teoretičar, s oduševljenjem prihvati i objavi veći deo *LADE IKS*, kao posebno izdanje vizuelno-poetske grupe *Colectivo - 3*, koju je osnovao krajem sedamdesetih.

I zato, dragi prijatelju, Miroljube Kešeljeviću, Vaše putovanje *Lađom Iks* traje i dalje. Započeto u Vršcu, u vreme dečastva i druženja s Vaskom Popom, školskim drugom, nastavljeno potom ko zna gde sve i ko zna s kim sve, nastavljeno je posebno u signalizmu i nikad dovršeno.

U Beogradu, 29. maja 2000.

Dobrica KAMPERELIĆ

SIGNALISTIČKA SIGNIFIKACIJA

(Povodom zbornika *Signalistička utopija*, Signal, Beograd, 2002.)

Signum retinet signitum

(Znak štiti ono što je /njim/ obeleženo)

U ovoj nikako utopističkoj i nikako prolaznoj signalističkoj publikaciji, dakle u ovom signalističkom projektu koji se ne zasniva samo na idealnim pretpostavkama i idealističkim umotvorinama protagonista i zagovornika signalizma – više nego u ranijim sličnim signalističkim projektima i publikacijama – ovaj je stvaralački avangardni pokret objašnjen i na najbolji način preporučen, kako teoretičarima savremene umetnosti tako i samim umetnicima.

Šta je *predmet signalizma*, zapravo signalističkih istraživanja? Naravno, to je *znak* (signal, signum), koji se u filozofskoj i lingvističkoj literaturi o značenju često sreće u pojmovima kao što su – „znaci“, „simboli“, „simptomi“? „signali“, a semiotika se definiše kao „nauka o znakovima“ (ili *signifika*). Za jezičke izraze (reči, rečenice) kaže se da su „znaci“ bića, predmeta, stanja... koje predstavljaju. Reč je o odnosu znaka i predmeta ili znaka i pojma, dakle, reč je o signifikaciji, što se u lingvističkim raspravama svodi na pitanje odnosa označitelja i označenika (Ferdinad de Sosir), ali postoji i jezik znakova i govor znacima, kao alternativnih usmenih, manualnih pa čak i zoosemiotičkih komunikacija. (*Enciklopedijski rečnik moderne lingvistike*, Nolit, Beograd, 1999). Signalizam je, međutim, nešto što se ne da baš lako objasniti, a kao *otvoren i kompleksan umetnički sistem*, još se uvek na razne (i različite) načine objašnjava, što se u zborniku *Signalistička utopija* lako zapaža.

Tako, recimo, Luka Prošić u ogledu *Šta je signalizam?* podseća čitaoca na tekst Miroljuba Todorovića i Ljubiše Jocića *Neke postavke signalizma*, u kome stoji da signalizam istražuje sve medije, sve komunikacione naprave i simbole koje je čovek stvorio, od slova, slika, znakova... do filma, televizije, kompjutera, videotejpa, kao i

naučne eksperimente, da bi se proizvele „nove estetske informacije“ i da bi se što dublje prodrlo u intelektualne i stvaralačke snage čovekove.

Dr Klaus Groh (poznat u Nemačkoj, a i širom sveta, kao Dr DADA) u svom prikazu signalizma s naslovom *Signalizam: više od samo jednog izma* najpre napominje da se svet sastoji od znakova, signala. („Belezi, oznake, simboli, fleševi i momenti: kratko, precizno, delotvorno i poput putokaza.“) Osvrnuvši se unazad, na početke „signalističkog sabora“ i međunarodne umetničke komunikacije pre tridesetak godina (Marina Abramović, Bogdanka Poznanović, Valter Foke, Marek Konječni...), kada su se „kontinenti približili jedan drugom“, kako kaže Groh, a razdaljine smanjile, kada nije postojao Internet i E-mail, osnovan je IAC (Međunarodna umetnička kooperacija), kao prvi Network (mreža umetničkog komuniciranja iliti Eternal Network, Večita mreža, kako ju je imenovao Robert Filiju, Fluksus umetnik), nastala su čvorišta umetničke komunikacije (i slati su signali, rođeno je nešto novo), a jedan od prvih je bio Signalizam, podseća nas na kraju dr Klaus Groh.

Vrlo je interesantno da Groh povezuje Miroljuba Todorovića i njegove ideje o interplanetarnim porukama i astralnoj komunikaciji sa svojim projektom ORBIT ART i osnivanjem BLACK PANEL svetske fondacije (mislio je na Maljevičev crni kvadrat kao esencijalni izvadak Vaseljene)... U tom fantastičnom projektu – u kome sam i sam učestvovao trebalo je (a, izgleda mi da nije, kako mi je Groh rekao prilikom susreta 2000-te u Mindenu) da u specijalnom rotirajućem vozilu lansiranom sa spejs-šatla u Kosmos bude odaslata kompletna mikrofilmovana izložba i prateće akcije, koje su prethodno predstavljene u 12 vodećih galerija širom sveta, i to nekoj hipotetičnoj civilizaciji tamo negde, u dubini Kosmosa. A sve je, zapravo, poteklo od Todorovića i njegove ideje o totalnoj komunikaciji, oličenoj u seriji tekstova *Vasionski hijeroglifi*, posvećenim letu američkog kosmičkog broda *Pionir* (start je bio 2. 8. 1972) i istraživanju asteroidnog pojasa Jupitera, ali i prvoj poruci čoveka stanovnicima drugih planeta na pozlaćenoj aluminijumskoj pločici (osnovna znamenja naše planete, Sunčevog sistema i naše rase).

No, uprizemimo se, poslušajmo pesnika Dušana Vidakovića:

(...) *Nadomak mesta udesa.*

Ukrasne knute. Tetiva m/el/ase.

Ozl/oj!/eđen si najlon-advokat

mimo predpremiere foto-robota.

(IZ/VANREDNO STANJE, odlomak)

Akademik Žarko Đurović u svetu signalističke poezije kao važnu relaciju, zapravo suodnos, vidi vezu jedne reči s drugom, ne samo u semantičkom nego i u dinamičkom i lingvističkom smislu, pri čemu je duh pokretač reči. Signalističku poeziju treba shvatiti kao poeziju slojeva, poeziju slojeva višeznačne namene, ističe Đurović. Zbog toga ona i deluje provokativno, kako u sferi misaonih postulatija tako i

u sferi zvukovnosti, zaključuje ovaj esejista u svom ogledu *Signalizam – umjetnost elektronskog doba*.

Andrej Živor (Andrej Tišma), Ilija Bakić, Zvonko Sarić, pa i sam Miroljub Todorović, nude baš takve poetske obrasce u *Signalističkoj utopiji* kroz ostvarenja: *Ukrštena iskrišta* (Ilija Bakić), *Noj je najveća ptica na svetu* (Zvonko Sarić), *Čas orgazma* (Miroljub Todorović), *Prirodni zakoni* (Andrej Živor).

Dva su tumača signalizma posebno zaokupila moju pažnju u *Signalističkoj utopiji* – Milivoje Pavlović i Miodrag Mrkić.

Najpre, malo me čudi što se Pavlović bavi Miškom Šuvakovićem i njegovom periodizacijom razvoja jugoslovenske neoavangarde, opisanoj u *Pojmovniku moderne i postmoderne likovne umetnosti*: 1) oživljavanje predratnog modernističkog i avangardnog izraza u preovlađujućem socrealističkom okruženju (S. Vinaver, L.J. Jocić, O. Davičo), 2) nastanak „nove neoavangarde“ (baš ljupko od Miška; postoji li i stara tradicionalna tradicija?) pedesetih kao otpor socrealizmu i građanskom modernizmu, okretanje umetničkom eksperimentu i novim prostorima vizuelno-poetskih istraživanja (gestualno-akciona umetnost Vladana Radovanovića i Leonida Šejke na tragu neoDADE, fluksusa i hepeninga), 3) različiti akcioni i eksperimentalno-istraživački pravci šezdesetih, 4) gašenje i transformacija neoavangardnih eksperimenata u Novu umetničku praksu. Nigde izričito nije pomenut signalizam a ima ga u većoj meri od onog što se pominje. No Ivan Neštrigorac – kako napominje Pavlović – pošao je od stanovišta da su za stvaranje potpune slike o srpskoj neoavangardi dovoljna tri pesnika – Miroljub Todorović, Vujica Rešin Tucić i Vojislav Despotov.

Milivoje Pavlović, najzad, daje objašnjenje o signalizmu koji bi, po njemu, „dominantno pripadao onom sloju neoavangarde koju Sabolči označava kao avangardu tipa „znak“, a Todorović ga shvata u najširem značenju i u jezički sistem uključuje ne samo jezik nego i čitav spektar matematičkih znakova, vizuelnih znakova, psihičkih reakcija i telesnih gestova.

Miodrag Mrkić u svojim misaonim nutrenjima, u svojoj kontemplaciji dakle, naslovljenoj zanesenjački – *Epoha Signalizma* – upotrebljava sintagmu „planetarnost signalizma“... koja usložnjava mogućnost kritičke analize, uprkos bogatoj bibliografiji, ali mesta ima za sve afinitete: teorijske, istraživačke, naučne. Baš tako i jeste. Signal se doživljava kao stilska figura a zbog sinestezije (mešanja čula) i mešanja medija (verbalnog, likovnog i vokalnog) kroz signalističku praksu ostvaruje se i ova trijada. Kao temeljan mislilac i predan signalizmu, kao teoretičar, Mrkić nalazi u ovom pokretu novu „stilsku figuru“ uz 250 drugih sa spiska u teoriji književnosti, pri čemu signalisti imaju svoj kreativni samobitak i tubitak.

A to će Ljubomir Đukić u pesmi *Izmenjive slike* ovako opisati: „slobodan prostor/ prekriven/ prurušen/ u skitnji leptira ... u polju maka/ bojažljiv pogled slutim/ uperen u nebo.

RAĐANJE ZNATIŽELJE

prikovan u ubedljivo videlo
drugog
zaviruje u odblesak slikanog
zajedničke buktinje pozdrav
prebivalište ubedljive
očiglednosti
stvara sliku ravnoteže čestica
glatkih rastopljenih boja
maštovitog nagađanja
na putanji ambijent štite i
objedinjuju
iznijansirano spareni izdanci
lelujavi izlazak odsjaja u naletu
rojevito prskaju predele
udahnute strepnje
prvi rasplet u naručju svitanja
ukrštanje aktuelizacije tajni
sanolika priželjkivanja pomisao
šteže
rađanje znatiželje
kazivanje ornamentike flore

OSLUŠKUJEM, NJUŠIM

osluškujem njušim
dvojicu
trščane frule
neopisivo pažljivo
jedan drugom
unutrašnji red

„LAKI PUTNIK“

s poezijom vodi ljubav
strpljiv duh lakog putnika
a telo mu miris vlage

rumeno lišće trči i leti
pre nego što obuzdano istruli
troši svežinu osmeh ranjiv
karakter uhvaćen obalama tise
severni vetar ukrašava znamen
znak lakoće puta vlastite prirode
crtežom na pesku susret
vrednosti
izdignut na nivo mudrosti

omiljen model pantomime
ne uvlači se u razgovore
ne plaši se ponude
skrivenog čarobnog čudovišta
zakopanog blaga
šest toplih sisa ispod suncobrana
gost neizgubljene ravnoteže
ne prihvata prezasićenost
nepresušnu iskvarenost

PROSJAK U ŠETNJI

iznad podzidane obale tise
uzburkana promena karaktera
sporogorućeg rogoza
podizujući romor blago videlo
poigravanje biljopisa
protiče neograničeno
proživljavanje
pomerene latice zelenog mastila
poseta suštine u skitnji
isijava duhovna priprema
neuništiva flora
tačku oslonca reflektuje
savršeno razumevanje
niz rukav zadebljan trag
oslobođen od ličnog stida
pogled deluje
razmazuje razuzdano nacrtano

Bogislav MARKOVIĆ
U ŠUMI PODIVLJALIH RUKOPISA

Senima Branislava Petrovića

Pređoh preko parka, usporeno i s velikim naporom, a onda, još sporije, stupih na kaldrmu Višnjiceve.

Pčela se jedna, velika i nečujna, spusti na pločnik i poče da raste; i ona i cvet su rasli i nisam mogao nikud.

"Nikud", rekoh glasom koji me beše izdao i činilo mi se da me niko nije čuo i da mi niko ne može pomoći.

"Pčelice moja velika, čovečice", buncao sam, "čuješ li me?"

Cvet se pod pčelinjim telom povijao i lelujao, i rastao istovremeno, i jecao; i voda je sa stabljike kapala. I kapi su rasle, i sve brže se otkidale i uvećavale baricu oblika Palićkog jezera. A zatim se barica raspukla, pa se od nje stvorio potočić koji je brzao i vijugao, i gubio se negde dole, ispod Jovanove pijace.

Tresao sam se, gotovo cvokotao.

Stegoh štap i htediti da opusjem, ali tada pomislih da bi bilo dobro da sednem i da se odmorim. Već sam video sebe na pločniku, zgrčenog i ukočenog, hladnog već.

Tog časa primetih kako pčelinja krila dobijaju crvenkastu boju pšecg srca i osetih toplotu čebadi kojom sam se pokrивao januara i februara šezdesetdruge. Tkala ih je Radovanka, pamtim, nekoliko godina ih je tkala i više od dva džaka vune na njih utrošila.

A onda, kada je otoplilo i kada sam ostao bez novca, onda sam ih nosio u vojni otpad, ali prodao sam ih brkatom Egipćaninu koji se nećkao, obarajući cenu, mešavinom šiptarskog i rdavog srpskog.

I odmah sam se pokajao i nisam znao šta da činim sa novcem i sa sobom, i činilo mi se da me bilo strah.

Istog dana, oko podne, sreo sam Bokija. Dok smo ručali i nalivali se na terasi ribljeg restorana na početku Solunske, neko mi ukrao i mantil i novac.

Dan kasnije, kad sam došao sebi i kad sam se istreznio, spopao me bes i došlo mi da me nema. Kao sada, tako sam se osećao, kao sada. Ni da naslutim nisam mogao koliko je majčinog vida stalo u ona dva ćilima, koliko briga i zebnje, i radosti da se njen jedinać neće smrznuti u dalekoj i nestvarnoj šumi, na ledenoj mansardi.

I dalje sam grešio, ispaštao i bolovao, jedio se i osećao strah, čak ni verovao nisam da ću se osloboditi noćnih mora i nesanice.

I danima sam se, i mesecima, uzdržavao, sve sam sebi uskraćivao; i postio sam, i podnosio i glad i žeđ, i odricao se... I kada mi se činilo da sam zaboravio na greh i da sam ga okajao – počinjao sam opet, nastavljao. Pa sam bežao na Frušku Goru i dugo ostajao gore.

I evo me, na pločniku Višnjiceve. Ili sam ispod mermerne ploče?

I opet mi hladno, opet.

Odjutriło već davno i pritajen sam sasvim, nepomičan, ali ne i hladan, i spreman sam, ako neko dođe, spreman sam da raširim ruke. Obradovaću se i levo oko će zaigrati, i podočnica, i slepoočnica leva i levi ugao usana.

A ti, devojčice, htediti da kažem, znaćeš da nisam skeptik i da nisam zajedljiv i da se, ipak, nikom nisam podsmehnuo, i da sam se i svom strahu i svojoj zebnji radovao i da nisam bio ni zavirljiv, ni ponosan, ni zao, iako sam imao zamrznut i bolan poluosmeh, i izdignute obrve, i nisam se dao, odrečno sam i neprimetno klimao glavom, ali ti si iznenada okrenula dugmence na radio-aparatu.

Okrenula si dugmence udesno. Ušla je Milanka, Miru ste i Vasilija i Milicu sklonili u trpezariju. Ti si, Kaćenka, oprezno, i bojažljivo čak, ušla u sobu i gacala kroz šumu izbledelih i zgužvanih rukopisa. Hartija nije šuštalala, ali se lepila za kožu i već je prekrila tvoja kolena.

"Branislave", okrenula si se, "koji ti je davo?"

"Nisam još spreman" – osmehnuo sam se.

Ušla je ona guja, ušla je pre sestre, pre lekara, pre svih; ušla je pa se, prepredena, sklonila, čekala i dočekala, i nisam jauknuo iako je igla bila i debela i tupa, i vrh sam osetio u malom mozgu, i nije kraj, rekao sam, nije, ponovio sam, ali me niko čuo.

"Gotovo je", oglasila se neznanka. "Eno, Brana se sav naježio, hladno mu, donesite pokrivač".

Hteo sam da se nalaktim. I da sednem, i da skočim, i da te zgrabim, i da te uzmem i ispustim, pa opet; mutile se slike u mojoj svesti i čas sam video tebe, davnu Katalin, čas sadašnju, ali i dalje đavolasnu i pegavu devojčicu sa salaša iza jezera, iza Palića, iza Sabatke, iza moje svesti.

Ali pre će biti da ništa nisam hteo; ili sam samo hteo da se bolno osmehnem i da se narugam onoj guji. Cerekala se, samo sam je ja čuo, samo ja. I iglu sam, tog časa, osetio u debelom mesu, ali sam znao da to nije ni debelo meso, ni deo butine, ni noge, ni boka – znao sam da to nije ni delić tela onog Branislava, davnog, znao sam, znao, ili se varam, ali i vi ste se zbunile.

Ženska čeljad, mislim da sam rekao, zbunile se ženske, upaničile i zaplakale.

A onaj Vasilije, isti ja, pamtim sebe iz Bjeluše, ni šest nisam imao; otac na stolu, okupan i obrijan i obučen u odelo za ukop, Radovanka u crnoj marami, uplakana ali i prisebna; Milanka se popela na tronožac, ljubi modru ruku našeg Vlaisava, skaće na zemljani pod, trči prema meni i kaže da sam ja glava kuće. Majka nas jednom rukom mazi po potiljku, čas mene, čas Milanku, a drugom nas gurka prema vratima. Odrasli Simeunovići i Petrovići su ispod oraha, seku daske, rendišu, ukucavaju eksere.

"Bakice, izađi", rekao je Vasilije. "Deda mora da spava, a ja moram da se igram. I Milica mora da se igra. I ona mala, tetina i Milankina".

A ja sam rekao:

Uzmite šaku pepela i šoljicu hladnih suza, bilo čijih suza i pepela bilo čega, uzmite drvenu kašiku i spiralnu bučalicu, i mešajte dok masa ne postane pitka i tečna, onda sve to prospite na gazu, obložite njome moje lice, i grudi, čitavo telo obložite i, znam, neću ozdraviti.

"Neka izađu svi iz sobe, deda mora da spava", rekao je Vasilije. "A oni ispod oraha neka sednu. Kada se bude odmorio, Brana će da ustane i da priča bajke. A Milanka će da ide u Čačak, kupiće karamele, sveske i rezani duvan za lulu".

A neznanka je rekla:

"Žalim, istinski žalim. Uzmite sveće, prekrstite se. Uz plamen i vaše uzdahe, Branislav će se lakše izvući iz tunela ovdašnjice".

Ako bi neko mogao, pomislio sam, ako bi neko mogao da skloni ovo mermerno čudo, crno čudo bez imena, i da donese onaj čilim iz šezdeset druge, krišku crnog hleba i kašičicu meda.

"Hladan je!" – viknu Milanka.

Okrenuh se, koraknuh i potom stupih na kaldrmu Višnjićeve.

Pčela se jedna, velika i crvena sva, spusti na pločnik i ne mogah nikud.

Dušan VIDA KOVIĆ

TETA SODOMIN ORFEUM

nafrizirana erzac-katarka
tvrdi da se još nije rodila

niti će za našeg vakt
ku'čina i tr'ica

ta fabulozna koještarijica
bukoliki eon

što navrat-nanos
zakida amnestije

otmičaru inventara
iz razdrljenosti

monotonog repertoara
teta sodominog orfeuma

NOSAČ ORDENA

saputnik u meni
enformelovski zarozan
u ovaj za kusur
rasitnjeni mah

neopravdano zasluuje
da me slobodno možete sresti
kako natenane odsustvujem
iz skaska o izandalom zemanu

nosač ordena
koji više ne vonja
ni na tučeni naftalin

ka svetloozarenosti
pin-ap zglavkara
oplođen zabludama

Dušan VIDA KOVIĆ

IZ ZAKOROVljenog RASADNIKA

Ugrušak altruizma abortira
oštrost. Onemoćala
plima. Dvojnika kroje prema
jednosmernoj
drskosti. Mehanički žitelj.
Izostanak
direktive. P-ogrebana
nelagodnost. Diluju
ispovednu kondiciju. Karantin, u
svakom slučaju.
Usredotočeno rangiranje.
Večnost će klonuti?
Krajputaši će je pomilovati? Po
važecem
Statutu Kružoka pokajnika?
Ufitiljen i zapitkivan.
Pejsmejker polupanog vida.
Kojekuda, tuda, svuda.
Tu i tamo. Vokal se splinom
napaja.
Pilot-krasta. Priroci. Otkucaji.
Uklanjaš se
u svoju korist. Za šačicu ilegala.
Na neviđeno.
Uvaljuješ sebi. Okolišajuće
intrige.
Iz zakorovljenog rasadnika.

U GUTLJAJU ISKUPLJENJA

nadzornik meteža
savršeno iracionalno
ubeđen velelepnošću
krstareće anateme

pergolasto odapet
ka uskomešanom ništa
u memli podrumlja
duše supersoničnosti

traži i pronalazi
primerno omasovljenog
svačijeg ničijeg pravednika
kadrog da deratizira intro

ako je verovati legendi
galantno će uskratiti
vladanje neopozivom presudom
u gutljaju iskupljenja

VETERAN NEDREMANE TAŠTINE

sveudilj se daveći
halapljiv polaroidan
ugruvanim komadom
evergrin hladetine
od sunderastih pro/ne/vera
servi/si/ranim pedantnošću
drugarce aklamacije
uz decentno arpediranje molim
dragovoljnog poistovećivanja
veteran nedremane taštine
sada pučki
pouzdupačke naguran
u razgaženu čeljust
mamicinog ziheraša
moraše avaj dozvoliti
da mu se pozoba obrazina
ne bi li mu poverovali
da je to jedino lice
kojim se ikada služio
izvan žice pepela

Oliver MILIJIĆ
UNUTAR I VAN REČI

Spontana poetika protivurečnosti. Nekonzistentnost.
Tekst je ne ljuti se čoveče. Mnoštvo učesnika ne znači lotreamonštinu, niti
(fiktivno) podmetanje autorstva učesnicima – u radu – na tekstu od strane autora iz
SENKE.

Pravila u hodu (varljiva), fluktuacija.
Tekst nije život.

Jeste: Kušanje modela. Iscrpljivanje mogućnosti. Bez apriornih stavova.

Prepoznatljivost neoavangarde i postmoderne; ne u funkciji oslonca – da bi se
bilo „na tragu“ i nadograđivalo – već korišćenje gotovih, svarenih, mehanički
preuzetih obrazaca, prosto, kao ne-živog književnog nasleđa. Važnost novog
konteksta.

Sinkretičnost kao obuhvatnost.

Nezavisnost reči od konteksta. Reč u svim mogućim pravcima – slojevima. Na
primer, ako je reč „jaje“ stavljena u kontekst hrišćanske simbolike, to nije negacija
svih ostalih pred/posle – hrišćanskih značenja i smislova.

Reč kao (objektivna) datost. Ne-pridavanje (trenutnog) značenja.

Interakcija smislova, unutar i van reči.

Tako se ispisuje – učitava i ono (trenutno)
ne-mišljeno.

U [0101111010] VODI/KOST.. SENKE /
KRSTUR RASPOLUČENOG BLIZANCA

/ bez naslova /

Ne ubij (BOGA U NJEMU)

ČUDI SE ČORNI BAŠ-ČOVEČE: bašti svome	
da li je moguće	matera. Gord grehotan
da je zaboravio	kao oganj
da li je moguće	što teče
da je drugost p[0] l.u bio	da zgasi
da li je moguće	sebe sama
da je Ne-stao.	

Oliver MILIJIĆ

To Ra u epizodi
IKO! IOPOJANJE:
ZAZIDAVANJE MOLITVE
U sanjarniku
sapeta Xao /



Isčupa j- uši
zidovima, muž-ženo
rekoh *OWNE*
u sebi



začovečš li se
videčš ti svoga boga/devičnjaka
triglava/

/kristalna krstila/ stereo ZVON:
umi li ko onde
svoj obraz
dvaput



kako silazi
sa ispupčenih ogledala

Ko je pojeo svu vatru. Nepropadljivi
samojedi, ko su. *Pitam.*



Prorokni,
ta prokaži,
čedomoro!

Slobodan ŠKEROVIĆ
ELEKTRONSKE TREPAVICE

(kuliraš pred ogledalom)
lebdiš dubinama
elektronskog mora
tirkiznog, beskrajnog
instantičnog raja;
lebdiš u poznatom
peckavom ozonskom
trenju

ti ratnik
pesnik, ubica
kret smrti
intenzitet...
lebdiš poznatom
strmom putanjom
u vrelom probuđenom
stanju

azurni prelomi neba
maglina, struja oko
tebe, strah, potres
bestežinski
pad u rezak,
pad, u
udisaj ekstatičnog tela

(neko te uznemirava)
on, koji traži, koji
kroz
krv sluša
muziku elektrona,
koji te čuje
arterijom, bilom
kome je gusta plava krv

on, ko beše
pesnik il' ubica,
žrtva
tragač i kopač
grobova, lopov

starog sjaja
on koji njuši

lepljivu crvenu
grušavu
kap

: njegova duša miriše
na beznađe,
on trpi pritisak
dodira, tvog, blagog
on odgurnut kovitom
elektrona, kao čigra
zvrk, vertigo
riđ kao spaljena boja,
riđa je njegova
unutrašnja tama,
kida ga munja
rasipa, slama
on, princ, pada
u groblje
prinčeva
on, kao dah, vapor
oblačić
u nebu tirkiznih oblaka

on ne nalazi

vadiš ga i sečeš
karotidu, i njegov život
prska ti ruke
njegovo srce uzalud
...

(plačeš tužna)
crveno i crno
zove te, čuješ
eho, iz neba, iz roja
elektrona, i reč niz mač
pada na dlan

kao suza je ta reč, vrela
kao safir plava
kao krug na vodi
vodi te dublje u dubinu
u tminu
u bič kojim palacaš
intenzitet, u
onaj tamnicu-svet:
tražiš, al' znaš
da ga vidiš u sebi
da je živ u tvom
tihom plaču
da je osmeh, zvezda
kap slanog u okeanu
da ga upijaš i pališ
spaljuješ, da ga nosiš
kao plam
kao plameni plamičak
u utrobi, vagini

u crvenom i crnom
prožimanju

(puca ti pred očima)
i tada ludi smeh
stvara elektronsku oluju,
tada kose tvoje
kao griva, kao crvena
i crna vatra,
tada ruke tvoje, kao
plavi pokret
kao lahor, kao plavi
cvet, tada
telo tvoje, kao zora
kao munja, prska belo
plavo, kao šav

tad znaš
(da te je zeznuo)

Slobodan ŠKEROVIĆ

SPASAVANJE OD GORGONINOG POGLEDA

(kratka autobiografska zen-analiza)

Da li je zen dobio ime po Zenonu? Ovo je lažno pitanje koje upućuje na pravi odgovor. Slično je i pitanje: Da li je Dekart zaista racionalista? A odgovor je: Da, zen jeste dobio ime po Zenonu, a Dekart nije racionalista.

Od mog prvog susreta sa zenom, preko Suzukijevog i Fromovog eseja *Zen budizam i psihoanaliza*, Devideove knjige *Haiku* i Keruakvog *On the Road*, prošlo je više od pola života. U međuvremenu mi je nedostajalo pameti da shvatim da Kastanovina učenja nisu samo 99 posto zen već svih 100 posto, a verovatno i više, ali i to sam na kraju shvatio, upravo prevodeći na srpski jednu knjigu Dajzegovih¹ eseja o zenu.

Pošto je odgovor na pitanje o smislu života uvek „42“², nemoguće je ne zaključiti da je zen pomogao u nalaženju tog odgovora, barem kada se radi o mojoj malenkosti.

U početku, zen mi je izgledao kao nešto veselo i bezbrižno, a istovremeno snažno i elastično. Kako se zen gotovo uvek poredi sa Zapadnom filozofijom, Zapadna filozofija mi je shodno zadatoj jednačini izgledala kao nešto izuzetno dosadno i preterano kruto. Ali moj maleni život bavio se, uprkos te odvratnosti prema Zapadu, razjašnjavanjem nekih posebnih aspekata ovog vazda prisutnog sukobljavanja zen(Istok)-Zapad.

Moram da kažem kako sada smatram da je odnos između zena i Zapadne filozofije zapravo lažna dilema. Zaista se ispostavilo da pojam Zapadna filozofija ne podrazumeva istinsku filozofiju nego jednu laž, lažno predstavljanje. Kada se u ovom

kontekstu misli „Zapad“ podrazumeva se „racionalizam“. Zapadni racionalizam se odnosi prema zenu kao prema zrnu bibera – zen je nešto zanimljivo, malo ali ljuto. I to je sve. Zato što racionalizam nikako ne može da mrdne dalje od toga – racionalistička analiza je vrlo plitka – takoreći „empirijska“.

Verovatno mi je zen pomogao da shvatim koliko je taj i takav Zapad obična „laž i mimikrija“³. Dok sam čitao Dekartove *Meditacije* stalno me je maltretirala „tvrdnja“ (odnekud) da je Dekart „otac Zapadnog racionalizma“. S druge strane, moje iskustvo mi je nedvosmisleno govorilo da je Dekart zapravo mistik, filozof egzistencije. U svojim meditacijama on dolazi do istih rezultata i zaključaka do kojih je došao i Gotama Buda još pre dve i po hiljade godina. A Gotama je svakako bio majstor-analitičar. Međutim, njega niko nikada nije nazvao „ocem Istočnjačkog racionalizma“. Pažljivo sam se usredsredio na Reneovu izjavu „Cogito ergo sum“.⁴ Neko je, van svake sumnje tendenciozno, pre-tumačio „cogito“ kao „mislim“. A „cogito“ zapravo znači „znam“. Ova laž služi kao temelj čitavom racionalističkom Zapadu, pa onda ispada da se i zen, poredeći se sa ovim lažnim Postojanjem, srozava u istu ravan i time potpuno obezvređuje. A pošto je zen filozofija postojanja, jasno je da je cilj ovog marifetluka da se obezvređi ljudsko postojanje i da se isto dovede u funkciju jedne lažne predstave i ništa više nego „samo“ predstave o životu. Ali nije potrebno braniti Renea od racionalističkog čudovišta. Njegov „provizorni moral“ predstavlja isti onaj „metod življenja“ kakav propisuje don Huan kao „pravila prikradanja“, ili Jungov „proces individuacije“, ili pak Ekhartova tvrdnja da „čovjek ne mora da objašnjava (racionalizuje) svoje postupke“ – jer čovek je pre svega aktivni princip koji deluje na osnovu svoje slobode, a ne na osnovu svog ratio.

Razume se, onaj koji je sebi postavio kao cilj da „shvati“ smisao života, ne nalazi se u opasnosti da se pretvori u kamen pred ovakvim tvrdim racionalističkim pogledom, za koji su još stari Grci iznašli odgovarajući Simbol⁵.

Između ostalih stvari, zen znači i: Začepi (gubicu) Elokventnom Nasilju – što zen uvrštava u red borbenih veština. Specijalnost zena je udarac po ustima tvrdim bambusovim štapom kada usta počnu da bljuju gadosti (o čemu je i Isus govorio i radio u svoje vreme i dao značajan doprinos)⁶. Interesantno je podsetiti se da je i Niče glasno iskazao želju da „čekićem, umesto muzičkom viljuškom, zasniva po Simbolima“. Zen je, dakle, i muzička disciplina.

Da je zen muzička disciplina uveriće se svako ko sluša Bahovu muziku. Samo (prosto) slušajući njegovu muziku čovek doživljava „satori – iznenadno prosvetljenje“ – saznajući da: oblici ne nastaju jedni iz drugih, već njih Neko stvara.

Ovo je zaista značajno otkriće u životu pojedinca. Posledica ovakvog saznanja iz temelja menja život i odnos prema životu. Naime, uzrok života nije u samom životu pa, prema tome, život uopšte nije bitan.

Sada je prilika da se vratim Zenonu, koji bi, iako je poznat po svojim zen-aporijama (bespućima), trebalo da bude još poznatiji po svom konačnom suočenju sa smrću. Prema krajnje nepouzdanom izvoru (Hegel), Zenonovo poslednje životno delo bilo je da je odgrizao svoj sopstveni jezik i pljunuo ga u lice tiraninu-mučitelju koji ga je potom živog stucio u stupi – a i ovome je to bilo poslednje jer su ga njegovi

sopstveni obožavaoci, zgroženi tim postupkom, umlatili. Ova sažeta priča o životu lako se poredi s pričom o zen-učitelju koji je odbio da preda begunca vojsci zločinaca i za nagradu izgoreo zajedno sa svojim hramom – osmehujući se. I kao što ratio može da izađe na kraj s aporijama, tako ne može da izađe na kraj ni sa životom – ova dva istorijska primera jasno govore o istini i laži. Razume se, sada je potpuno jasno i zbog čega Sokrat nije potrčao da „spase“ svoj bedni život, već je radosno (u zenu⁷) odjahao u smrt.

Zen je način da se suočimo sa smrću, da kamen shvatimo kao „večnu vatru“⁸ i da nateramo 2 i 2 da budu 5⁹. To je način da se iskorači iz torova koje propisuje ratio i da se oslobodimo straha od odgovornosti, da „dišemo gde hoćemo“¹⁰.

¹ Dajzec Teitaro Suzuki.

² Vidi: Douglas Adams, *Hitchhiker's Guide to Galaxy*.

³ EKV Tatoo.

⁴ Znam, dakle jesam.

⁵ Gorgona Meduza.

⁶ Vidi: *Jevandelfa*.

⁷ Reč „zen“ je japanska varijanta kineske reči „č’an“, a ova pak imitacija sanskritske „dhyana“ – a svaka od njih znači isto: blaženstvo.

⁸ Heraklit.

⁹ Dostojevski.

¹⁰ „Duh diše gde hoće“ – iz Novog Zaveta.

Slobodan ŠKEROVIĆ

OGLED O POEZIJI I KREATIVNOJ METODI E. E. KAMINGZA

Izbor pesama i kratkih napisa je iz knjige Ričarda Kostelaneca, *AnOther E. E. Cummings*

„Iako je poznato da nijedan drugi rani moderni pesnik nije u ovolikoj meri eksperimentisao s jezikom, ono što nije tako dobro poznato je stepen Kamingzovih odstupanja. On je razgrađivao materijal poezije, inicijalno poznate reči i interpunkciju, a zatim ih sastavljao na neobične i iznenađujuće načine. Ovaj izbor uključuje njegove najekstremnije poetske eksperimente. Obratite pažnju na ekspresivno korišćenje velikih slova, verbalnu fragmentaciju i kompresiju, neologizme, lukavu reinterpunkciju, stihove koji su istovremeno i skraćeni i produženi, reprezentacionu tipografiju, strane reči, dijalekt i varijacije u okviru ponavljanja. Da biste odmerili koliki doprinos sve ovo daje njegovom pisanju, prosto uočite da se uvodni deo ovog izbora sastoji od sledećih reči:

moon over towns moon whisper less creature huge gropingness
who perfectly who float newly alone is dreamst only the moon
over towns slowly sprouting spirit

mesec nad gradovima nešapatav stvorenje ogromna pipkavost
koji savršeno koji pluta iznova sam je najspavljiviji samo mesec
iznad gradova lagano ničući duh

A zatim pogledajte šta je Kamingz učinio s ovim tekstom. Iako ovakva sredstva postaju glavni sadržaj mnogih ovakvih pesama, uočite da je pesma koja počinje sa „16 heures“ satira na pariske čuvarke reda¹ (¹ Richard Kostelanetz, *AnOther E. E. Cummings.*)

mOOn Over tOWns mOOn
whisper
less creature huge grO
pingness
whO perfectly whO
ΠOat
newly alOne is
dreamest
oNLY THE MooN o
VER ToWNS
SLowLY SPRoUTING SPIR
IT

Ovakva de-strukcija i re-strukcija poezije očigledno ima za cilj da izazove raspad uobičajenog interpretativnog sistema. Osim uvođenja dobro poznatog „toka misli“ koji se odlikuje nelogičnim ili „delimično logičnim“ nizanjem reči, Kamingz razara pravopis, rastavlja reči tako da one dobijaju, pored osnovnog značenja koje ostaje sačuvano i u takvoj podeljenosti, i neka druga značenja, što sve zajedno daje neke nove, iznenađujuće sadržaje i načine zaključivanja. U osnovi, dakle, Kamingz traga za neobičnim sredstvom izražavanja primenom analitičke metode na postojeće obrasce, koja razara smislaonu strukturu reči, odnosno pojmova, izbacujući u prvi plan i neke druge elemente govora, kao što su zvuk i sam izgled napisanih stihova. Ovakva sredstva često koriste i pesnici „pobunjenici“, ali za Kamingza se može slobodno reći da je ovo radio sistematski i uz punu svest o mogućim i željenim efektima.

Naravno, prevodilac je na mucu kada treba da prevede Kamingzovu poeziju. Način njegovog pisanja je takav da se i sam jezik kojim piše nalazi kao aktivan element poezije u strogoj vezi s alfabetom i ortografijom, a to skoro u potpunosti onemogućava korišćenje analogije između originalnog jezika i jezika na koji se poezija prevodi. Moguće je, naravno, ponuditi pre svega jedan analitički prevod s objašnjenjima igre reči, a to, opet, zahteva aktivan odnos publike i njeno postepeno upućivanje u tajne jezika s kojeg se prevodi. Ova komplikacija je sadržana u Kamingzovoj poeziji i to upravo zbog toga što je glavni naglasak na smislu i iskustvenom sadržaju, koji nadilaze sam jezik i na taj način jezik stavljaju tačno na mesto koje mu i pripada – na mesto izražajnog sredstva koje treba prevazići i prozreti da bi se stiglo do značenja/iskustva, tj. do subjekta.

Ovakvo izlaženje iz jezika i jeste Kamingzov „forte“. Njegove pesme na prvi pogled odišu raspadljivošću. Pesnik se nazire iza tih iskidanih i ispreturanih grupica slova koje su nekad, možda, bile nekakav jezik, a koje sada samo „liče“ na taj jezik. No upravo ta demistifikacija jezika i „uobičajenog“ značenja postavlja subjekta-

pesnika u neposredan odnos s primaocem njegove poezije, a sama poezija, lišena pevljivosti i prepoznatljivosti, biva žrtvovana u korist tog neposrednog odnosa dva subjekta, odnosa koji se ispostavlja kao suštinski. Poezija kao „posrednik“ u prenošenju ličnog iskustva se pretvara u neposrednost samog iskušavanja, što, dakako, podrazumeva učestvovanje čitaoca i njegovo „sjedinjavanje“ s autorom.

2

nouns to nouns

wan

wan

too nons too

and

and

nuns two nuns

wan d

ering

in sin

g

ular untheknowndulous s

pring

Igrom reči „nouns“ (imenice) i „nuns“ (kaluderice) lutaju u grehu (sin) odnosno u „jedinstvu“ – (singular), ali pre toga one su „wanton“ tj. „raskalašne“ pa svojom zvučnošću „wan-too-nons“ – „raskalašnost“ prelazi u „nuns“ tj. oličenje čednosti. Ova progresija lišena je „istorijskog“ znanja o pojmovima „kaluderica“, „raskalašnost“ i „greh“ i nudi nam jedno nekritično posmatranje stvarnosti.

Još je jedna druga vrsta igre ovde utkana „two“ znači „dva“, ali se čita isto kao „to“ – „ka“ (predlog). Ova zamena „2“ za „to“ ili „too“ („takođe“) je danas uobičajena u engleskom jeziku, a ušunjala se i kod nas kao, recimo, parola „I ♥ YU2“ – „volim i ja tebe“ odnosno „volim Jugoslaviju (YU) takođe“. Ova vrsta zamene ispisanog za zvučnost danas je u sve većoj upotrebi, naročito u elektronskim medijima, gde je uočljiva povećana upotreba simbola umesto reči. Dakle, pojam „jezik“ se u određenim sferama sliva u širi pojam „komunikacije“ koji objedinjuje različite oblike izražavanja.

Nije pogrešno zaključiti da je Kamingz bio na tragu ideogramskog pisma, koje u potpunosti negira i zaobilazi govorni jezik, jer je usmereno isključivo na izražavanje smisla i neposredno prenošenje iskustva. Zbog toga i samo oblikovanje pesme uvlačenjem redova ili kidanjem reči na dva ili više delova i njihovim ispisivanjem u više redova, predstavlja iskorak ka ideogramskom izražavanju, ili nekim kreativnim oblicima koji će se kasnije razviti i usavršiti u signalizmu.

*O prelijepe, o premile
usti drage i rumene,
ljupko ti ste zamamile
u razbludi željne mene!*

(Dživo Bunić: *Njena usta – Antologija dubrovačke lirike*, 1894)

Oko ponoći Nerma i ja smo se vratili u moj stan. Kroz širom otvoreni prozor ulazio je topli vazduh i osvežavao vrelinu avgustovske noći. Vrelinu u telu teško je moglo nešto suzbiti. Nerma se lagano raspremala i skidala za tuširanje. Tanke noge i uski struk s kruškastim sisama su me nemoćno razdrмали. Dok sam ja hranio moju kućnu mačku njenom omiljenom salamom, Nerma je umotana peškirom otišla pod tuš. Usput mi je dobacila svoju želju za masažom. Nisam odoleo izazovu da ne uđem pod vodu zajedno s njom. Čim sam mačku pustio vani skinuo sam majicu, pantalone i gaćice i prišao joj u zagrljaj. Između mojih i njenih grudi prskao je mlaz tuša. Njene sise su narastale uz moje telo dok se moja kita dizala uz njen stomak. Ispustila je tuš i počela lizati i gristi moje lice i usne. Spustio sam ruke niz njene bokove i priljubio je uza zid. Gurnuo sam prste između njenih prepona i dlanom uhvatio lepo izbrijanu ribu, vrelu i sočnu. Dok me je ljubila govorila je nemoj sada. Znao sam kada ženske pri ovakvoj popaljenosti govore nemoj sada da je to zapravo pravi zov za zabijanje. Malo je raširila noge i gurnula ih napred dok sam ja ušao u nju. Uzdisala je i vrištala svom snagom. Ulazio sam u nju pun strasti ritmom letnje vreline. Spajali smo glasove i uzdahe čarobnim prirodnim nagonom. Dok smo u podivljalom transu doživljavali vrhunce zagrljaj dva tela je bio sve veći i veći. Moji su zubi bili u njenom vratu a njeni nokti u mojim leđima.

Topla voda je polako nestajala a hladna jačala. Ona je šaputala da je vreme za masažu. Izbrisali smo se i prešli u sobu na rašireni ležaj. Legli smo na beli prekrivač pored otvorenog prozora i s ugašenim svetlom, s obzirom na dobre vidike sa susednih zgrada.

Nerma je volela čudnu masažu. Lizanje celog tela od prstiju nogu do ušiju lagano preko kolena, butina, prepona, mačkice, pupka, grudi, vrata i ušiju. Sve je to isto uzvraćala vešto i možda bolje od mene. Ljudska strast nema granice između dva gola tela spojena energijom ženskog i muškog erosa.

Uživao sam čudesno u trenucima dok je njen jezik lagano išao po mojim jajima, ispod njih i između mojih guzova. Dok me je lizala doživljavala je orgazme. Nisam je nikada pitao kako je došlo do ideje za lizanjem tela. Bilo je vrhunski i čudesno strastveno. Noć je prolazila a naša strastvena igra telima trajala punom snagom. San je došao u ranu zoru. Iscrpljen sam navukao roletnu na prozor i legao nazad u krevet uz njeno izlizano telo od glave do pete.

ČAHURE ČUDESNA

zvezde ne mogu ništa mravljim stvorovima pod pepelom pod toplotom i toplotom mekih vrela solitera te božanske kretnje naroda ti hajkači uzvikači čahure čudesa i lampe što pučinom odvlače nemir dok u brda silazi svetlost silazi silazi

RASPRŠI ODORE

kroz vodoskok bio sam ošamućen lik izlaz noćne kaplje na obrazu rogljevitih puteva između sirena slepih miševa rasprši odore u kojima se uzdižu vinogradi u rečni tok

REVNOSNE KUPINE

zvukovi sasa otvorene vetrenjače tople cigle u porazu vazduha predskazanja samo pobeđa samo platna usamljenih drhtaja revnosnih kupina list po list tačka usijanja postaje glasnik i požar trenutka i tri glasa se nadvikuju nad osamljenim procepom stena dok se prelivaju šaptavi u šumove i bivaju klizišta uništenja kosovi čute blistava previše blistava čast

JA ZNAM

ja znam da je ovaj vrt okopan tuđim snovima ja znam da hoću da te preobratim u zver i bacim u zverinjak ja znam sve kletve koje si zaboravio ja znam svaku dubinu na tvom telu ja znam kako da ti pričam danim i da ti kažem samo da ja znam ja znam da pobedim u noćnom trčanju senki ja znam da romore pećine pohotno

OBLIK NARANDŽINE KORE

dilema nema oblik narandžine kore poziva na vajanje uplovljavanje u sveopšte ludilo u samu srž osvetljavanja sagorelih kolevki i opet budan biva svaki vir i odaje kojima se kreću pesme kojima iznenada zalepimo etikete sa providnih boca isпивši svu tečnost kao govornik plamen kao vrcavu zbilju kao vraćanje u postolovine sna iznenada

Žarko ĐUROVIĆ
MAGIJA I AKCIJA

Iskustva signalizma

Svaka pojava u prirodi reflektuje se specifičnim znakom – slikom, brojem, dinamičkim kretanjima, bojom. Odatle se seli u svijest i saznanje kao imanentna komponenta fantastike. Reći ćemo da je poezija po svome suštastvu govor, ali i fenomeni u prirodi, recimo grom ili talasanje mora, predstavljaju govor. Govor koji se vrhuni tajanstvom sile, sa svojim neobičnim adresarom. Slike morske ili riječne površi postaju višeznačnije ako se u njih „uvede“ plivač. Kad se more stiša poslije pobjesnele igre talasa, ne podsjeća li nas to na iznenađujuću vrstu ćutanja koje se, bar tako duh osjeća, javlja kao tvoritelj mistike. Onda dolazimo do zaključka da je čudo bića „prepjev“ čuda prirode pred kojima smo nijemi kao pred svakim čudom. Vjeruje se da su mistika i poezija u stalnom razlazu. Međutim, one su vezane pupčanom vrpcom jedna za drugu, proširujući polje tajanstva u oblicima vlastitog iskazivanja: mistika kroz ćutanje, dok je poezija prevashodno upućena riječima.

Signalizam prepoznajem u oba ova čina. Mistično u signalizmu sliva se u dejstvo riječi, budući da one ovaploćuju magiju i akciju dovodeći ih u stanje stapanja. Mistično treba shvatiti u smislu zagonetnosti koja je „pokrovitelj“ pjesničke avanture. Najvećma u jeziku kao vrhovnom komunikacijskom određenju. Nije to rat protivu estetike, nego rat za novu estetiku gdje ima mnoštvo novih kodova izražajne tipnosti. Ja bih Majakovskog s puno razloga uveo među signaliste, pošto su za njega magija i akcija osnovni stvaralački postulati. Bitno je omogućiti poeziji da se račva u više iskazanih smjerova, uključujući u njega i grafičko modelovanje.

Vratimo se ponovo pojavnosti znakova u prirodi. Recimo dugi na nebu. Zar ona ne predstavlja vrstu upečatljivog grafičkog znaka. Riječ je o prstenu nadvijenim u udaljenom vidokrugu. Sama pojava se doimlje kao čudan plet linija kojima je boja „dodala“ mistični kolorit.

Miroljub Todorović boji slike prirode jezikom neobične vizuelizacije. Grafički element koji je u nekim pjesmama dominantan (pjesme *Vodopad*, *Kiša*, *Listopad* i druge) poprima markaciju duhovite pjesničke dosjetice. Pjesma poprima i filozofični biljeg. Pjesma *Nestati* spada u krug takvih stvaralačkih aktova. Nju čini jedna riječ s grafičkim smanjivanjem. Ona se na kraju pretvara u sličnu tačku, što je „opomena“ smrti.

Šta je za signalizam važno? Da uđe smjelo u jezgro samog života, razumije se, putem energetske spirale jednako okrenute realnosti svijeta i oniričkim dubinama. Samo ono što se prožima može da opstane kao energetski potencijal pjesme. Signalizam vidi svijet u kontinuiranom prožimanju, transcendiranom u doživljaj uvijek različitih vizura i datosti. Nekad je „složen“ od zvučnih efekata, a najčešće se veže za ono što zovemo misaonim spektrom. Prošlo je vrijeme „čiste“ estetike. Krik moralnog protesta ne trpi pohabani komunikacijski rječnik. On se vizira pobunjeničkom strašću u jeziku, u temi. To signalizam uspješno čini. Svijet ovako sačinjen traži da se iscrpljuje u igri poetske imaginacije, koja je jedino sposobna da spozna slutnju i učini je budućom realnošću. Signalizam je to geslo uzeo za matricu stvaralaštva dajući jeziku različite sondaže i učinke.

U jeziku, u njegovim dubinskim slojevima, signalizam vidi svoju šansu. Ona se potvrđivala kroz sve godine njegovog rasta i zrijevanja, kao specifični oblik planetarne

estetike, stavivši čovjeka u centar zbivanja svijeta. Kako čovjek živi na prostoru natkrivenim nebom, njemu ništa ne ostaje, kako to kaže Hajdeger, *nego da se mjeri spram nebeskog i s nečim nebeskim*. Ako se tako shvati naša sveukupna egzistencija, čovjek može bivstvovati.

Signalizam zapravo takvu premisu ima u vidu kod tvorenja avangardne estetike, u kojoj čud prirode snažno srasta s htjenjima čovjeka. Postaje njegov vodič a ona njen preobražavalac. Uvijek u struji i mijenjanju.

Svetislav N. BRKOVIĆ

PUT U ŠIPRAŽ

ŠIPKOV ŠIPRAŽ

Šipkov šipraž
ja i Ris

sunčev razdraž
žar u vis

Uz prisoj rogljast
pršti krš

niz raspuk rožast
duba strš

Odskoči zmija
dan u stran

a žiška sija
put u stan

u zamku Zamka – pas i ja

ŽEGA–ŽED

Sipi zraka polen sunca
– neoprašen cvet.

S neba pada ispred Zamka
– plodnja jalova.

Pčela mrtva mrav je vuče
– nerođeni plod.

Mir pritiska muka muka
– ogluveo dan.

CRNA GOSPA

Svetlost, gluhotom, besi.
U vrtu Cma Gospa.

Bez Sunca. Bez Ptice. Pas.
Bez Knjige. Bez Čitača.

Zamka Zamka.

OKO PSA

Jesam,
gluhotom gluvi gluhi dom.

Jesam,
nemi nemom nemi nemak.

Jesam,
stan nastana nastan stran.

Jesam,
zamak zamka zamke zamak.

Jesam,
ovo-zemno ono-zemni.

Jesam Ja.
Jesi ti, oko psa Zamak.

(Pesme iz rukopisa knjige: *Upadi reči – ispred Zamka*)

O SIGNALIZMU I SPONTANOM NARUŠENJU-OTKROVENJU
SIMETRIJA

U poglavlju „Poezija-nauka (manifest pesničke nauke)“ svoje značajne knjige *Signalizam* (Gradina, Niš, 1979) Miroljub Todorović kaže sledeće: „Nove stranice realnosti otvorene fizikom, hemijom i biologijom stoje već duže vreme pred pesnicima čekajući da budu prevedene u stihove. Pesnici ih, međutim, ignorišu, 'ne vide' ili ne prihvataju. U ovim sudbinskim trenucima za umetnost i nauku poezija nezainteresovano ili prestrašeno okreće glavu od neviđenog rasta tehnološke civilizacije, početka osvajanja svemira, otkrića mezona, antimaterije, kvazara, tajni belančevina, plazme, svetlosti, azota i ugljenika, biohemijskih i fizioloških procesa u tkivima biljaka, kariokineze. Prodor nauke u srce materije (žive – genetika, mrtve – nuklearna fizika) i srce svemira (radioastronomija i astrofizika), ne samo što nije približio nego je još više udaljio naučnika i umetnika. Antičko doba, međutim, nije znalo za ovaj ogromni i naizgled nepremostivi jaz između nauke i poezije. Stvarajući gigantske kosmogonije, obuhvatajući u svojim poemama sudbinu čitavog sveta (svemira): Hesiod, Empedokle, Parmenid i Lukrecije bili su ujedno pesnici, filozofi i naučnici. Tek negde od srednjeg veka i alhemičara, kad naučne discipline stupaju na čvrsto tle racionalizma gradeći svoju posebnu sliku sveta i svoj jezik, ovaj rasep je potpun. Razvoj hemije i fizike doveo je krajem devetnaestog veka do razbijanja mehanicističke slike sveta Bolcmana i rušenja veličanstvene, ali, u osnovi, jednostavne i jednostrane vizije makro i mikrokosmosa izgrađene na atomu kao 'jedinствenoj i nedeljivoj' čestici. Nešto kasnije, usvajanjem Plankove teorije kvanta i Ajnštajnovе specijalne i opšte teorije relativiteta, poljuljala se vekovima negovana formalno-logička i racionalistička struktura ljudskog duha. Konačno De Brojjevim talasima materije, Hajzenbergovom relacijom neodređenosti i novijim otkrićima iz biologije (struktura i uloga protoplazme i belančevine u živoj materiji, veza između diskontinualnih kvantnih pojava i mutacije, uloga gena i hromozoma kod oformljivanja živih organizama), nauka se gotovo približila izvorima iracionalnog. Moderni naučnici-vizionari u stvaranju veličanstvenih hipoteza o materiji (živoj i mrtvoj) i svemiru, o putovanju u nepoznato, onostrano, učinili su možda prvi korak ka približavanju poezije i nauke, prihvatajući jedan od osnovnih instrumenata poezije – imaginaciju. Ipak, naučni duh okovan logičkim formulama, ma koliko ih se oslobađao, ne može sam da reši osnovne tajne materije i univerzuma: poreklo života, belančevinu, stvaranje materije, poreklo svemira. Za nove prodore u nepoznato nužno je ponovno jedinstvo poezije i nauke. ... Poezija združena s naukom (pesnička nauka), prihvatajući način mišljenja naučnika i modernog proroka, usvajajući od nauke njenu strogost a od poezije analogiju i smisao za iracionalno, biće sposobna da nam objašnjava paradokse materije i da razrešava tajnu stvaranja. ... Prihvativši od romantičara imaginaciju kao stvaralački instrument i smisao za čudesno, nova poezija u svemu drugom mora stajati na pozicijama apsolutno suprotnim poeziji romantizma i raznim vidovima savremenog neoromantizma. U tom smislu biće i njeno nastojanje za postepenu desubjektivizaciju poetske slike. ... Pesnička nauka će izjednačiti čoveka (kao predmet opevanja) sa stvarima, prirodom,

hemijskim, biohemijskim i fiziološkim procesima, mrtvom i živom supstancom, ne dajući prednost ni njemu ni njegovim odnosima s prirodom, stavljajući ga i određujući mu mesto u svemu što označavamo kao univerzum. Podvrgavajući apstraktnu naučnu shemu i simbol (tj. signal – primedba V. P.) tvoračkoj lavini novog jezika i nove forme, dovodeći čitav svoj duh u stanje aktivnosti kod koje su sve sposobnosti – naučnika, pesnika i alhemičara – zavisne jedna od druge, razbijajući svojom do maksimuma usijanom imaginativnom svešću jedan veći deo naučne, logičke i racionalističke osnove, novi pesnik će biti u stanju da od mrtve sheme i suve formule, metodom intuitivne sinteze, stvori živu pesničku sliku, novu viziju sveta, otvori neslućene puteve pesničke nauke.“ (str. 76–78)

S druge strane, kada je reč o savremenoj fizici, tj. kvantnoj teoriji ujedinjenih polja Vajnbέργa, Salama, Glešoua, Higsа i drugih: „Ono što je posebno zadržavajuće u celom pristupu ovom problemu jeste saznanje da se problem slabih (nuklearnih – primedba V. P.) interakcija nije mogao rešiti u okviru samih slabih interakcija, već je bilo neophodno uključivanje elektromagnetskih interakcija. Tek zajedno, ali ne kao jednostavno zbir dve različite interakcije, predstavljaju konzistentnu sliku elektroslabih interakcija koja je na višim energetske skalama data samo jednom interakcijom. No kako se mi u ovom 'istorijskom' trenutku razvoja vasionе nalazimo u niskoenergetskom domenu, došlo je do narušenja više simetrije, pa se ta jedinstvena interakcija pojavljuje u dva različita oblika, u obliku elektromagnetske i u obliku slabe interakcije. ... Ovakvo razmišljanje nam sugerise mogućnost da su i preostale dve interakcije, jaka (nuklearna – primedba V. P.) i gravitaciona, samo rezultat bogatstva pojavnih oblika nastalih narušenjem više simetrije i da raznovrsnost kojom smo okruženi skriva jednostavnost najdublje suštine prirode. ... Šta god da se dogodi u budućnosti, sadašnje stanje možda najbolje karakterise sledeća opservacija Vajnbέργa. Naime, u sedmoj knjizi *Republike* Platon opisuje zatvorenike koji su bačeni u lance u pećini i mogu da vide samo senke koje spoljne predmete odslikavaju na pećinskom zidu. Kada su bili pušteni napolje, prvi osećaj je bio neizdržljiv bol u očima, i za trenutak su pomislili da su senke koje su gledali u pećini stvarnije od predmeta koje sada vide. No, postepeno, izoštravao im se vid i oni su mogli da shvate koliko je divan stvarni svet. I mi se nalazimo u takvoj pećini, zarobljeni ograničenim mogućnostima vrste eksperimenata koje možemo da postavimo. Posebno, mi možemo da proučavamo materiju samo na relativno niskim temperaturama gde su simetrije najverovatnije spontano narušene tako da priroda ne izgleda ni jednostavna ni ujedinjena. Mi nismo u stanju da izađemo iz te pećine, ali, gledajući dugo, uz napore, u senke na zidovima pećine, možemo bar da uočimo oblike simetrija koje, iako narušene, predstavljaju egzaktnе principe po kojima se vladaju svi fenomeni, izražavajući lepotu spoljnog sveta.“ (Dragan S. Popović, *Teorija elektroslabih interakcija, Sveske fizičkih nauka*, broj 2, 1995, str. 66–68.)

Čitaocu, pa i ne odveć pažljivom, teško da su promakle suštinske konceptualne analogije između Todorovićevih i, opštije, signalističkih, poetskih i estetičkih, odnosno filozofskih stavova, s jedne, i opštih metodoloških stavova moderne fizike, tj. kvantne teorije polja koje bismo mogli imenovati principom spontanog narušenja-otkrovenja simetrije, s druge strane. Detaljnija analiza ovih analogija, odnosno širi smisao principa spontanog narušenja-otkrovenja simetrije biće konkretni predmet ovog eseja.

Krenimo od fizike. Fizika i filozofija, u smislu koji bi se u prvom približavanju, tj. aproksimaciji, mogao izraziti kao mehanicizam ili redukcionizam, tj. nastojanje da se raznoliko mnoštvo prirodnih pojava svede na što je moguće manji broj elementarnih entiteta, prvih principa u okviru jednostavne, formalno-logičke (Aristotelove) dvovalentne (ili „da“ ili „ne“) sheme, imaju zajedničko poreklo u VI veku pre naše ere u školi maloazijskih mislilaca, tzv. Jonaca ili Milećana, Talesa, Anaksimena i Anaksimandra. Oni su učili da se ceo kosmos sastoji od (materijalne) praosnove, fluida koji je za Talesa – voda, za Anaksimena – vazduh, dok je za Anaksimandra on apstraktne prirode imenovan kao *apeiron*. Razređivanjem ili, pak, zgušnjavanjem ovog fluida, odnosno njegovim kretanjem u skladu s inherentnim dinamičkim zakonima, nastaju svi sekundarni prirodni oblici i pojave, mikro, mezo, makro ili mega kosmosa, prostije rečeno, od živih bića, posebno čoveka, do zvezdanog neba. U svakom od tih sekundarnih oblika neposredno dostupnih opažanju prikrivena je, u manjoj ili većoj meri, njegova jedinstvena praosnova i njena dinamička zakonitost, tj. životvorna sila koja se, ipak, strpljivom filozofskom analizom da bar naslutiti. Sve ovo, zaista, nije u biti različito od saznanja savremene fizike, tj. kvantne teorije polja u kojoj se *apeiron* naziva kvantnim poljem a njegove objektivne dinamičke zakonitosti opisuju jednačinama polja. Takve jednačine poseduju simetrijska svojstva koja označavaju da se dinamika polja bitno ne menja čak i ako samo polje pretrpi određenu simetrijsku transformaciju, tj. izmenu. Pri tome svaka od takvih transformacija određuje po jedan referentni sistem, ili, metaforično rečeno, subjektivni pogled na svet, pri čemu su svi takvi subjektivni pogledi na svet, iako međusobno različiti, suštinski ravnopravni i objektivno ujedinjeni posredstvom simetrije. Takođe, razređivanju ili zgušnjavanju *apeirona* korespondiraju koncepti faznih prelaza koji mogu imati diskretan karakter, tj. dešavati se na strogo određenim energijama ili temperaturama, pri čemu se pri faznom prelazu u jednom pravcu simetrijska svojstva prikrivaju i naizgled narušavaju, dok se u suprotnom pravcu ona otkrivaju i uspostavljaju. Poslužimo se jednostavnom mehaničkom analogijom. Poznato je da se u uobičajenim uslovima voda mrzne, tj. fazno prelazi u čvrsto stanje na 0° Celzijusa, ali i suprotno, da se led topi, tj. prelazi u tečno stanje na istoj toj temperaturi, iako se, naravno, prvi fazni prelaz dešava pri odvođenju, a drugi pri dovođenju određene količine toplote. Voda poseduje kontinualnu simetriju u smislu da su pri prostiranju svetlosti kroz nju svi pravci prostiranja potpuno ravnopravni, dok led, naprotiv, poseduje ograničenu formu ove simetrije, zbog čega postoje posebno istaknuti različiti pravci prostiranja svetlosti. Zapravo, ova razlika u simetriji prostiranja svetlosti kroz vodu i led posledica je različite simetrije rasporeda molekula, tj. unutrašnje strukture vode i leda. Ovde valja istaći da je u istorijskom razvoju nauke elementarna empirija, koja je najpre uočila proste ili redukovane simetrijske oblike na kristalima, a *kristalos* na grčkom znači zaleđen, jer su kristali pronalazeni po pećinama čime se stvorilo uverenje da potiču od zamrznute vode, nametnula kao prividno istinito mišljenje da samo kristali, a ne i tečnosti, poseduju svojstva simetrije i pravilnosti, iako je u skladu s prethodno rečenim baš obrnuto. To svakako dobro korespondira i Platonovoj alegoriji o pećini i teoriji saznanja. Šta više, može se reći da Platonovo filozofsko insistiranje na formalnom ili matematičkom elementu opisa pojava, s korenima u filozofiji pitagorejaca, ima ne manji značaj i

potvrdu u savremenoj kvantnoj teoriji polja od značaja i potvrde jonskog filozofskog insistiranja na sadržajnom ili materijalnom elementu opisa. Tako je, na neki način, moderna fizika uspostavila simetriju i jedinstvo ne samo između različitih tipova fizičkih interakcija nego i između različitih antičkih filozofskih koncepcija. Na primer, racionalističke, objektivističke, formalno-logičke, determinističko-kauzalne filozofske sheme Aristotela korespondiraju uslovima fiksne simetrije, bilo da je reč o jonskom konceptu fluida ili talasa kontinualno rasprostrtog po prostoru, bilo da je reč o atomističkim konceptima Leukipa i Demokrita, prema kojem je materija u obliku atoma diskretno lokalizovana u prostoru. Naprotiv, u uslovima faznih prelaza, odnosno procesima spontanog narušenja-otkrovenja simetrije formalno-logičke sheme prividno otkazuju i moraju biti zamenjene polivalentnim ili dijalektičkim logičkim shemama (u kojima su prisutna i različita intermedijalna stanja između istine i laži) s njima inherentnim iracionalnostima, subjektivnostima, slučajnostima, neodređenostima i višeznačnostima u predviđanju. Tako dobijamo jednu alegorijsku predstavu o diskretnoj hijerarhijskoj strukturi sveta, gde svaka viša stepenica hijerarhije korespondira sve višoj simetriji sve apstraktnije, ali istovremeno i sve jedinstvenije stabilne ontološke sheme opisive na standardan, formalno-logički način, dok međuprostor, tj. praznina između stepenica korespondira nestabilnoj smeši raznorodnih ontoloških shema više i niže stepenice izvan formalno-logičkog opisa, intuitivno naslutive dijalektičkom logikom. Ukoliko, sledeći i (re)interpretirajući antičku filozofiju, pod pojmom noumena podrazumevamo ono što se na datoj, imanentnoj stepenici da ne samo opisati nego i objasniti (svođenjem na elementarniji koncept), dok pod pojmom fenomena podrazumevamo ono što se na datoj imanentnoj stepenici da samo opisati ali ne i objasniti, egzistencija fenomena predstavlja pouzdan putokaz za postojanje još više transcendencije stepenice, iako, naravno, ukazuje i na put kojim se do nje, kroz prazninu, može stići. Tako je, recimo fenomen sile u Njutnovo mehanici, kao novovekovnom modelu antičke atomističke filozofije, ukazivao na nužnost generalizacije mehanike ka teoriji fizičkog polja, do čega je najpre došlo u području elektromagnetnih fenomena u teoriji Faradeja i Maksvela, a potom i u oblasti gravitacionih fenomena u Ajnštajnovoj teoriji relativiteta. Dalje, fenomeni mase i naelektrisanja atomskih objekata ukazivali su na nužnost generalizacije čitave dotadašnje fizike najpre ka formi kvantne mehanike (u kojoj se Borove racionalne stacionarne orbite elektrona u atomu i iracionalni kvantni skokovi elektrona između njih mogu smatrati paradigmom hijerarhijske strukture sveta, pogotovu nakon kasnije pune forme kvantne mehanike koja se, shodno Hajzenbergovim relacijama neodređenosti, direktno simetrijski razlikuje od nekvantne mehanike i fizike), a potom i prema kvantnoj teoriji polja. Suštinska unitarna simetrija kvantne mehanike zabranjuje da se o kvantnim objektima egzaktno govori bilo kao o klasičnim česticama tj. atomima, bilo kao o klasičnim talasima, izuzev u gruboj aproksimaciji klasične mehanike i fizike. U finijoj aproksimaciji, tj. u mernom procesu u kome se o kvantnom objektu sudi indirektno, iz aspekta njegove interakcije s određenim vrstama klasičnih mernih uređaja, tj. subjekata, kvantni objekat je moguće prezentovati nizom dijalektički spregnutih, tj. kako kaže Bor, komplementarnih klasičnih predstava – fenomena, kao što su talas i čestica. No potpuno egzaktno kvantni objekat kao noumen predstavlja takozvano kvantno

stanje nepromenljive norme, tj. „dužine“ u Kilbertovom prostoru kvantnih stanja što samo u dalekoj analogiji, s obzirom da se data „dužina“ ne može ni na koji način „skratiti“ ili „produžiti“, podseća na antičku koncepciju atomista. Kvantna teorija polja poseduje čitav kompleks složenih simetrija, Lorencovu simetriju teorije relativiteta, unitarnu simetriju kvantne mehanike, ali i dodatnu, takozvanu kalibracionu ili gejdž simetriju zahvaljujući kojoj je i moguće uspostaviti jedinstvo naizgled različitih fizičkih interakcija, odnosno, čije narušenje, tj. prikrivanje uzrokuje, kaskadnim procesom, preobraćanje jedinstvenog fizičkog polja u mnoštvo raznorodnih fizičkih pojava. Ne ulazeći u detalje može se reći da, shodno kvantnoj teoriji polja i modernoj kosmologiji, tzv. inflacione vasiona Gata i Lindea, istorijat kosmosa počinje od stanja jedinstvenog kvantnog polja na visokim energijama i temperaturama u ultramikroskopskim prostornim dimenzijama koji se u ekstremno kratkim vremenskim intervalima inflatorno, tj. kvazieksplozivno razvija u megaskopske prostorne dimenzije nižih energija i temperatura i tek potom, saglasno modelu velikog praska, ispunjava materijom čiji su raznorodni uobičajeni oblici posledice kako dinamičkih determinističkih evolucionih zakonitosti tako i skokovitih, slučajnih procesa spontanog narušenja simetrije.

Kako između fizike i hemije ne postoje principijelne razlike, tj. kako se hemija može smatrati jednom specijalnom podoblašću fizike, fizikom atomskih omotača pojednostavljeno rečeno, u sledećoj instanci možemo razmotriti odnos fizike i biologije, odnosno nežive i žive materije. Desetine atomskih vrsta, koje se mogu naći na površini planeta s povoljnim položajem u odnosu na matičnu zvezdu, mogu hemijskim vezama formirati praktično nebrojeno jedinjenja, tj. složene molekule. Neki od ovih molekula mogu, pod relativno slabim uticajem okoline, npr. pod dejstvom elektromagnetne radijacije matične zvezde formirati još složenije molekule sve dok takva složenost ne postane fizički nestabilna i ne prouzrokuje spontani raspad, upravo spontano narušenje simetrije. Naime, poznato je da se i obični kristali u povoljnim uslovima, na primer različiti kristali krečnjaka preko kojih u pećinama kaplje zasićen rastvor krečnjaka u vodi, formiraju sve veće i veće kristalne forme, stalaktite i stalagmite, krajnje stabilne unutrašnje strukture koje se bitnije ne menjaju čak i kad prestane povoljno delovanje okoline na njihov „rast“ ili „razvoj“. Ali nestabilne molekule o kojima je prethodno bilo reči čak i u povoljnim uslovima za svoj „rast“ zbog svoje unutrašnje nestabilnosti međumolekulskih veza doživljavaju nakon izvesne kritične tačke svoga „rasta“ ili „razvoja“ spontani „raspad“ ili „deobu“ na molekule istog ili sličnog, tj. mutiranog tipa ali ispod kritične tačke razvoja, što omogućava ponovni rast i deobu. Spontanost raspada ili spontano narušenje simetrije, uzrokuje favorizovanje određenih asimetričnih molekulskih oblika kod kojih prvobitna spontanost raspada postaje sve više izražena i počinje da teži stimulanosti, odnosno da se karakteristika slučajnosti višestrukim ponavljanjem povoljno selekcioniра u determinisanost. Tako, na koncu, izgleda kao da se prvobitni molekul „smišljeno“ i „voljno“, tj. prema nekom unapred datom planu, podelio, i dugim nizom deoba prilagođavajući se okolini „usavršio“. No, baš zbog nestabilnosti svoje unutrašnje strukture, tj. zbog relativno slabe veze između elemenata te strukture, dati molekuli izvan povoljnih egzistencijalnih uslova doživljavaju „izrazitu destrukciju“ ili „smrt“, tj. raspad ispod

minimalne mere nužne za njihovo obnavljanje, tj. rast i samo-reprodukciju, tj. razmnožavanje. Sad nije teško zaključiti da opisani nestabilni molekuli, tj. molekulske strukture, mogu biti smatrani elementima žive materije, i da je ona samo relativno i uslovno, dijalektičkim skokom ili spontanom narušenjem simetrije zbog inherentne nestabilnosti unutrašnje strukture, različita od ostale, nežive, materije. Tako se u biološkim istraživanjima pojam života javlja kao imanentni fenomen, dok se, s aspekta fizike on može tretirati kao transcendentni noumen, jer fizički koncept materije transcendirа biološki koncept materije, a „složenost“ živih oblika materije zapravo je samo posledica spontanog narušenja simetrije pri prelazu, tj. dijalektičkom skoku od nežive ka živoj materiji. Ukratko rečeno, potenciranje žive na račun nežive materije koju nam nameće uobičajena, tj. elementarna empirija, pogrešno je u istoj meri u kojoj se simetričnost i pravilnost u većoj meri pripisuje kristalima nego tečnostima. Ili, da razvijemo tezu, ono što se u ljudskom govoru i mišljenju najčešće podrazumeva pod prirodom jesu šume, livade, polja, dakle živa nadgradnja neživog reljefa naše planete, zapravo je tek vrlo mali i vrlo specifični deo prirode. I stoga, istine radi, umesto uobičajenog Aristotelovog: „Amicus Plato sed magis amica veritas“, valja reći, pripisujući to, metaforično, Platonu: „Amicus Aristotel sed magis amica veritas“, imajući ovde, naravno, u vidu Aristotelovo modeliranje fizike po meri biologije.

Evolucija živih bića u Darvinovom smislu koja, sem kontinualnog razvoja, evolucije u užem smislu, podrazumeva ne samo proste nego i složene procese narušenja simetrije, uklatko ne samo spontano nego (i dejstvom okoline) stimulisane procese diskretnog usloznavanja fizičke građe živih bića, ima takođe svoje konačne domete – životinje gigante, poput dinosaurusu ili mamuta. Mnogo bolja sposobnost prilagođavanja okolini, uključujući čak i menjanje okoline prema vlastitim potrebama, javila se kod onih životinjskih vrsta čiji se nervni sistem mogao ponašati dovoljno fleksibilno ili nestabilno da je procesima (spontanog) narušenja simetrije njegova struktura postala pogodna za složeno, indirektno fizičko komuniciranje s nervnim sistemima drugih jedinki iste vrste, što se jezikom savremene kompjuterske tehnike i kibernetike naziva paralelno procesiranje, a jezikom sociologije – društvena aktivnost. Pri tome je dobro poznato da stabilnost društvene zajednice zahteva od pojedinaca odustajanje od nekih ekstremnih manifestacija njegove nesputane biološke prirode, tj. određeno narušavanje simetrije njegovog instinktivnog ponašanja, što postaje sociološki imanentni fenomen tabua ili društvenih normi, pri čemu Frojdova psihoanaliza pokazuje da se ovde ne radi o apsolutnom narušenju nego pre o prikrivanju simetrije, odnosno da su sociološki imanentni fenomeni transcendentni noumeni biologije. Dakle, stabilna ili demokratska društva predstavljaju, pre svega, ona društva u kojima su organizacioni principi, tj. zakoni, simetrični, tj. nezavisni od izbora pojedinca (ravnopravnost pojedinaca pred zakonom), ali se do takve sociološke simetrije i usavršene društvene strukture stiže putem redukcije biološke simetrije, prava pojedinca na svaku aktivnost koja se u okviru društvene skupine pretvara u pravo jačeg, odnosno u rigidni autokratski ili čak diktatorski sistem. I, nije na odmet to ovde pomenuti, kao što demokratski sistemi korespondiraju paralelnom procesiranju, tako i aristokratski sistemi korespondiraju rednom ili serijskom procesiranju i mašinskom ili neinteligentnom, birokratskom mišljenju u kompjuterskoj tehnici. Najzad, moglo bi se reći da je paralelno procesiranje između nervnih sistema raznorodnih jedinki delovalo

i u suprotnom smeru osposobljavajući nervni sistem svake jedinke za individualno paralelno procesiranje, što se, jezikom psihologije, može tretirati kao fenomen svesti. Pri tome je izrazit primer takve evolucije živog bića u svesno biće upravo čovek, mada se određeni jednostavniji oblici društvenog života i svesti mogu pronaći i kod nekih drugih životinjskih zajednica. Ljudski mozak predstavlja, kao što je opštepoznato, sistem od deset do sto milijardi nervnih ćelija, neurona, što korespondira i broju zvezda u prosečnoj galaksiji, između kojih postoje mnogobrojne direktne i indirektno veze, tj. simpatički spojevi, za prenos nervnih, upravo električnih impulsa. Pobuđen od spoljašnje okoline, tj. metaforično rečeno, „kad mu se postavi pitanje ili problem“, ovakav sistem prelazi u pobuđeno, nestabilno stanje, visoke simetrije, koje se, saglasno principu spontanog narušenja simetrije, diskretno i slučajno svodi na jedno od niza mogućih lokalnih stabilnih stanja, što se u psihologiji označava kao fenomen „paljenja sijalice“, tj. „padanja misli na um“, koji se u povoljnom slučaju može tretirati i kao „odgovor na postavljeno pitanje ili rešenje postavljenog problema“. (U nepovoljnom slučaju čitav proces se ponavlja, tj. „razmišljanje nastavlja“ rečeno fenomenološkim jezikom psihologije.) Tek nakon tog inicijalnog koraka, spontanog i neuzrokovano, uspostavlja se uzročni lanac misli ili kauzalno mišljenje, a paralelno procesiranje svodi se, naizgled, na serijsko procesiranje. Upravo ovde se srećemo sa sličnom situacijom kao u slučaju evolucije kosmičke materije, ili evolucije živih organizama, gde se spontani i slučajni „inicijalni“ proces narušenja inicijalne simetrije i sam prikriva kasnijom povoljno selekcioniranom uzročnošću univerzalnim planom ili promisli. Na kraju valja istaći da se vezivanjem fenomena svesti za proces paralelnog procesiranja fizičkih elemenata koji poseduju nestabilna stanja otvara mogućnost stvaranja „veštačke inteligencije“ upravo mnogo preciznije rečeno, bez pejorativnog prizvuka, inteligentnih neživih fizičkih struktura. To, naravno, ne znači ništa drugo osim da su logički elementi takve inteligentne strukture načinjeni od fizičkih supstanci koje su daleko „otpornije“ na delovanje okoline od ugljovodoničnih supstanci žive materije, odnosno, da se živa materija može smatrati dijalektičkim posrednikom između visokosimetrične ali nestrukturirane, tj. nesvesne i redukovano-simetrične visokostrukturirane, tj. svesne forme univerzuma. Već danas je tehnički ostvarena „veštačka inteligencija“ zasnovana na paralelnom procesiranju silicijumskih čipova ili, pojednostavljeno rečeno, „tranzistora“, kao logičkih elemenata a njena inferiornost u odnosu na humanu inteligenciju nije principijelne, tj. kvalitativne već kvantitativne, tj. tehničke „prirode“, budući da se danas paralelno procesiranje odvija između logičkih elemenata koji su daleko manje brojni od broja neurona u ljudskom mozgu, ali se bez principijelnih poteškoća taj broj u budućnosti može povećati i „veštačka inteligencija“ može ne samo dostići nego i prevazići humanu inteligenciju u istom kvantitativnom smislu. Šta više, budući da gravitacioni sistemi sačinjeni od tri tela, npr. tri zvezde ili planete uporedive mase, i sami predstavljaju nestabilne sisteme, nije principijelno neostvarivo konstruisanje logičkih elemenata s gravitacionom fizičkom osnovom i organizovanje galaktičkih struktura u inteligentni sistem sve dok na kraju i čitav univerzum ne postane jedinstveni inteligentni sistem nežive fizičke prirode. To je, bez sumnje, vrlo blisko Hegelovom gledanju na evoluciju kosmosa, iako ovde kreativni element, korespondentan samokrećućem, samousavršavajućem ili

samohijerarhizujućem i samoosvešćujućem Hegelovom apsolutnom duhu, nije ni apsolutan ni nematerijalan i može se prosto imenovati spontanom narušenjem simetrije.

Nije teško videti da princip spontanog narušenja-otkrovenja simetrije, shvaćen kao opšti naučno-filozofski princip s brojnim aplikacijama i konsekvencama duboko korespondira i naučno-filozofskom aspektu u uvodu prezentovane Todorovićeve, tj. signalističke poetike. Ali i više od toga, može se pokazati da je signalistička poetika i estetika u komplementarnom aspektu koji je neposredno vezuje za umetničko stvaralaštvo (opšte naučno-filozofske rasprave stavlja u drugi plan) takođe suštinski korespondentna principu spontanog narušenja-otkrovenja simetrije shvaćenom u istom, usko-poetičkom smislu. S tim u vezi valja se pozvati na stavove Živana Živkovića. Upravo, dok se navedeni Todorovićeve tekst može smatrati kritičko-teorijskom analizom realizacije te motivacije u signalističkoj umetnosti (odnosno u jednom njenom žanru). „Apeironistička poezija je najmlađa vrsta signalističke poezije. Kao takva izdiferencirala se (spontanom narušenjem simetrije, dodali bismo – primedba V. P.) u odnosu na druge verbalne vrste signalističke poezije u praksi Miroljuba Todorovića tek od zbirke *Belouška popije kišnicu* (1988). Njeno ime Todorović je izveo od grčke reči *apeiron* koja je, u sačuvanim spisima miletskog filozofa Anaksimandra (VI vek pre nove ere) značila *neograničeno, beskonačno*. Tačnije, Anaksimandar je „naučavao da je sve nastalo iz iskustveno (imanentno – primedba V. P.) neodredivog (transcendentnog – primedba V. P.) prapočela (apeiron) i u nj se vraća. Sve postojeće nastaje neprestanim izdvajanjem suprotnosti, npr. toplog i hladnog, suvog i vlažnog, krutog i plinovitog (vatrenog). U apeironu nisu sadržane gotove stvari (imanentne forme i fenomeni – primedba V. P.) nego se sve događa procesom i pretanjem (determinističkom dinamikom i njenom simetrijom višeg, transcendentnog nivoa, i njenim spontanom, tj. slučajnim, verovatnosnim ili statističkim narušenjem, tj. prikrivanjem, u prelazu na niži, immanentni nivo redukovane dinamike i simetrije – primedba V. P.). Apeiron je vječan (tj. transcendentna simetrija se nikada apsolutno ne narušava – primedba V. P.) „da ne bi prestalo postojanje“, zatim „apeiron je bez starosti, da ne umire i ne propada“ (Branko Bošnjak, *Filozofski riječnik*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1984, str. 32.) U jednom od proznih fragmenata Todorović je ovako definisao apeiron, ističući da se radi o „ključnom elementu signalističke poetike“: „Apeiron (stvaralački kaos) (čime se intuitivno akcentuje da kaos, odnosno povećanje entropije pri prelasku s višeg, transcendentnog na niži, immanentni hijerarhijski nivo, uslovljen spontanom, tj. slučajnošću prividnog gubljenja simetrije, s jedne strane čuva transcendentnu simetriju početnog nivoa, a s druge razvija strukturu fenomena, tj. vrši kreacije na krajnjem nivou – primedba V. P.), ključni je element signalističke poetike. Razumevanje estetskog značaja apeirona istovremeno nam ukazuje i na značaj koncepta stvaralačke igre (ludizma) u signalističkoj (poetičkoj) praksi (takođe immanentne karakteristike spontanog narušenja simetrije, što posebno ilustruje primer kvantne mehanike, gde, nasuprot Ajnštajnovim očekivanjima „da se dobri Bog ne igra kockom“, celokupna naučna, eksperimentalna i teorijska iskustva pokazuju suprotno, tj. da, kako je nasuprot Ajnštajnu govorio Bor, „nije na nama da Bogu propisujemo kako da upravlja svetom“, pre svega svetom njegovih kreacija na immanentnom nivou, da upotrebimo religioznu metaforu – primedba V. P.) (Miroljub Todorović, *Fragmenti o signalizmu*, *Književnost* br. LXXXVIII(1989).

str. 124). Istom prilikom ovu „štur“ (imanentnu, tj. fenomenološku – primedba V. P.) definiciju dopunio je trima fragmentima koji (implicitno ukazuju na noumensku prirodu te definicije na transcendentom, poetskom nivou – primedba V. P.) su ustrojani kao stihovni iskazi:

„Na drugačijim temeljima
van koherencije
smisaonosti i totaliteta
tekućeg jezika
apejronistička pesma
služeći se virtuožno rečima
njihovim asocijativnim nitima
(paralelnim procesiranjem – primedba V. P.)
poetsko-igračkim iskustvom
transcendentira
gradi
novu (apstraktnu ali i jedinstvenu – primedba V. P.) sliku sveta
Od eksplozije jezika (poetskog kosmičkog velikog praska – primedba V. P.)
preko neobičnih (spontanih i slučajnih – primedba V. P.)
gramatičkih i sintaksičkih tvorevina
do unutrašnjeg ponora (transcendencije – primedba V. P.)
zračnog apejrona
Razudivanje ritma poetskog govora
ukrštanjem disparatnih (komplementarnih – primedba V. P.)
značenja
mešanjem pojmova
slika
stvari
situacija
i njihovih raznovrsnih
često suprotstavljenih
intencija
i smisaonih značenja“

... Program apejronizma, pesnički sagledavanog, Todorović je saopštavao uzgred, ponekad i ne pominjući apejron kao pojam... u fragmentima o signalizmu, kojima je pratio knjigu *Textum*, Todorović će u traganju za apejronom kao prapočetlom – iz kojega sve nastaje i u koje se sve vraća – biti još konkretniji. U fragmentu koji je naslovio *Gde je početak pesme?* zabeležio je sledeće: „Prvobitni kaos, energija i sila, bezglavo kretanje molekula, magnetna dejstva planeta, zvezda usplamtelog jezika, kipuće imaginacije; vatra i zemlja, vazduh i voda, ugljenik i elektroni, kiseonik i živa, rude i svetlost, sunce i kristali, mešajući se, sudarajući se, rasprskavajući se, umirući i rađajući se u beskonačnim varijantama s nesaznatljivim jezicima okrenuti su podjednako (simetrično – primedba V. P.) i svome kraju i vome početku“... Poetsko bavljenje naznačenim kategorijama (materije, prostor, vreme i jezik) u signalizmu se uglavnom

odvijalo na dve ravni – jezičkoj (verbalnoj) i konkretističko/vizuelnoj. Obe mogućnosti izraza (verbalna i vizuelna) javljaju se kao komplementarne jedna drugoj i, uprkos izdiferenciranim „metodama“ koje se primenjuju u svakoj od njih, mogu se razumevati kao dva pola signalističkog postupka u oblikovanju sveta pesme i poezije. Koreni apejronističke pesme, kao relativno novog signalističkog žanra, nalaze se u verbalnoj signalističkoj poeziji, tačnije u stohastičkoj poeziji, koja će se u embrionalnom obliku sretati skoro na samim počecima pesničkog rada Miroljuba Todorovića. Stohastičkom metodom izgradnje stiha – stiha u kojem će prestati da važe svi zakoni sintakse pa i „slogomerije“ – Todorović je ispisao cikluse u *Ožilištu* (1967), u strofički organizovanim pesmama iz *Putovanja u Zvezdaliju* (1969)... Stohastičku poeziju, inače, Todorović je „definirao“ nekoliko puta, najpre ukazujući na njenu težnju da stihom objedini „nespojive, potpuno suprotne i suprotstavljene elemente realnog sveta“ a zatim, podvlačeći razaranja sintakse na manje jezičke jedinice, često dovedene u vezu: u ovoj poeziji rečenica se „razbija ostrim, kubističkim rezovima“, a tako dobijeni „delovi“ potom se povezuju „tehnikom verbalnog kolaža“...

... Razgradnja-izgradnja jezičkog niza i znaka, prošlost-budućnost, početak-kraj, obnavljanje-nestajanje (tj. narušenje-otkrovenje simetrije – primedba V. P.), itd. – eto dijalektičkih opozicija koje je slutio Anaksimandar... a dorekao Heraklit (i elejci, pitagorejci, Platon, Aristotel i neoplatonici – primedba V. P.), što kao „istinu“ potvrđuju pesnici do naših dana. Ponor prošlog i budućeg, kao „unutrašnje ponore zračnog apejrona“, u jednom od navedenih fragmenata, imenovao je Miroljub Todorović. Pre toga, već ih je kao pesnik slutio – najpre, u stohastičkoj poeziji, a kad je slutnja (spontanom narušenjem simetrije – primedba V. P.) prerasla u spoznaju, zahtevala je da bude zasebno imenovana: apejron se kao deo (i fenomen – primedba V. P.) novog signalističkog žanra nije mogao izbeći... U apejronističkoj poeziji pisanje nije automatski čin, ono ne prati (a to nije ni moguće) unutarnje diktate svesti i podsvesti: apejronistička poezija se služi selekcijom „materijala“ i kombinacijom izabranih elemenata (koja čak može da prikriva inicijalnu spontanost narušenja simetrije i aproksimira je voljom ili planom – primedba V. P.). Cerebralnost govora potisnuta je svesno da bi pesnički rezultat delovao kao da je izveden iz snovidovnog, nesvesnog, onostranog. Transcendencija kao operacija i pesničkog duha prepoznaje se u naslovnoj pesmi zbirke *Devičanska Vizantija*:

Na ivici šume. Sa gorunom.
Sa praskozorjem. Pepeo i pljusak.
Devičanska Vizantija. Stavljam
oko u oganj. Buđenje golopnjača.
Put koji vodi. U pomami. Žrtvena
prvina. Drhtiš od zimomora. Potajac i
zagonetka. Srce zvezdoznanca.
Otkucavaju zgarišta. Gradovi
razvevani. Iz istog korena.
Maslačak i med. Vidim tvoje
telo. U rudi. U virovima.
Zelena izmaglica. Carstvo
zasvetluca.

U pesnikovom viđenju, u temelje Vizantije sleglo se iskustvo brojnih sredozemnih naroda, grčkog pre svega. U vizantijskoj kulturi, međutim, nisu se dovršile sve pretpostavke koje je antička kultura ostavila za sobom, ali osnova je markirana helenizmom, u čije tokove su se ulivali kasniji duhovni supstrati hebrejske, arapske i rimske provenijencije. Vizantija, dakle, ima svoje korene u antičkom grčkom logosu (logos beše na početku svega), označavala je *izuzetnu građevinu* duhovne i materijalne kulture, da bi se ugasila sredinom 15. veka i živela samo svojim *ostacima* (tj. narušenom simetrijom – primedba V. P.)... Vizantija, „okupljena“ oko helenskog jezgra kao svoje praosnove, objedinila je i „priloge“ drugih sredozemnih kultura (otkrila njihovu višu simetriju – primedba V. P.). Fiksaciju tako doživljene civilizacije (koja je, uzgred budi rečeno, privlačila srpske pesnike i ranije, a naročito M. Pavlovića, V. Popu, I. Lalića), Todorović je vršio pomoću faktografskog elementa – preko imena ljudi (stvaralaca) ili imena lokaliteta (Hekata, Herakleja, Homer, Carigrad, Persej, Kapadokija, Bosfor, Vasilik, Delfi, Moloh, Kerber, Roman Slatkopojac, Jovan Damaskin, Rosansko jevanđelje, Aja Sofija, Kalipolje, Antiohija, Romeji, Zlatni rog itd.) koji u isti mah jasno određuju i kategoriju *odnosnog, mišljenog vremena*. Već na ovom nivou čitanja primetno je *saučestvovanje* rimske tradicije (Merkur, Jupiter, Lucifer, Vergilije), judejske (Eden, Eva, Solomon) i slovensko-balkanske (tamni vilajet, pevač balkanske magle, rusalka, listopad itd.)... Ukratko: Vizantija (koja je *devičanska*, jer se, prema našem pesniku nalazi na počecima evropske kulture, kao *duhovni prostor bez granica*, nije dočekala „starost“ pošto se počela pre svoga „punoletstva“ gasiti ostavljajući za sobom ipak brojno „potomstvo“ – tragove materijalne i duhovne kulture), sagledana je kao istočnik evropske i svetske civilizacije, kao *Imperije duha* koju će osvajati mnogi, unoseći taj duh i nehotice i u vlastito i u biće svoje zajednice, naroda. Vizantija je *šifra* na koju je svodljiva evropska mudrost pa i poezija (tj. ona je transcendentni noumen evropskog kulturnog fenomena – primedba V. P.). U isti mah, Vizantija je *mnoštvo različitog*, mnoštvo u jednom, pluralizam unutar monizma (ukratko, simbol principa spontanog narušenja-otkrovenja simetrije – primedba V. P.); Vizantija je objašnjiva samo *pesnički* (istorija je inferiorna u odnosu na poeziju – tvrdio je još Aristotel), *racionalno* – ne... (Živan Živković, *Signalizam (geneza, poetika i umetnička praksa)*, Vuk Karadžić, Paraćin, 1994, str. 151–159.)

Kao dodatak Živkovićevom komentaru apejronističke i opšte signalističke poezije i poetike navedimo kraći izvod iz dela Viktora Bičkova *Vizantijska estetika*. „Križa helenskog racionalističkog mišljenja, koja se pogoršala u periodu helenizma, osnažila je antiracionalističku reakciju u novoj grčkopaganskoj kulturi, usmerivši je putem nerasčlanjenog, mitološkog mišljenja. Vizantijska umetnost se pokazala organski uključenom u sistem ontologije i gnoseologije, a estetička teorija – u teoriju saznanja, što je bitno odvojilo vizantijsku estetiku od antičke estetike... Već u Kapadokijaca (IV vek), naročito kod Pseudo Arcopagita (kraj V-VI veka) i Maksima Ispovednika (VI vek) jasno zvuči ideja transcendentnosti i, prema tome, principijelne nesaznajnosti Božanstva – ni pomoću razuma, ni pomoću osećanja. Intelktualno saznanje, po njihovom mišljenju, nije kadro da pronikne u sferu božanske suštine, ali vizantijski mislioci su ipak usmeravali sve sile svog uma na postizanje božanstvene istine. Kako tvrdi Pseudo-Dionisije, „ne treba nikad ostavljati svestenu ljubav prema istini“, neophodno je „neprestano i večno težiti prema njoj po meri svojih mogućnosti“

(što je, na religioznom planu, revitalizacija Platonove teorije saznanja predstavljene alegorijom pećine – primedba V. P.). To principijelno dvojstvo u prilaženju osnovnom pitanju gnoseologije navelo je vizantijske mislioce da organizuju sistem saznanja prouzročnosti prema dvostepenom principu. (Ovaj) poslednji se obrazovao u vizantijskoj duhovnoj kulturi kao rezultat svojevrstnoga sintetiziranja (tj. simetrizovanja – primedba V. P.) dvaju, po mnogim svojim parametrima suprotnih (tj. komplementarnih – primedba V. P.) principa mišljenja – starogrčkog (analitičkog, klasičnologičkog, „aristotelovskog“ – primedba V. P.) i bliskoistočnog (sintetičkog – primedba V. P.). Prvi stupanj vizantijske gnoseologije realizovao se na ravni verbalnog mišljenja. Vizantijski mislioci povodom trajnih logičkolingvističkih traganja prišli su (najpre instinktivno, ali istorijski zakonomerno) „poimanju“ onoga što se, iako nije celo u svetu (između ostaloga i proces saznanja), potčinjava logici uzročno-posledičnih odnosa... Vizantijski antinomizam se zasniva, s jedne strane, na antičkoj „dijalektici“ i antitetičnosti (skeptika posebno) a, s druge – on razvija antinomijske elemente biblijske literature. Setimo se heraklitovske tvrdnje o jedinstvu u svetu razumnosti i besmislenosti, o protivpoložnostima kao osnovu postojećega i harmoničnog („... i sve se kroz raspru stvara“), znamenite aporije Zenona; setimo se pitagorovaca s njihovim tajansvenim dejstvom filozofije – sa savremenoga gledišta tuđe jedinstvo matematike i magije, filozofije i muzike, nauke i misterije na najvišem duhovnom domenu. Dobar pokazatelj za nas je i pitagorejska klasifikacija deset parova suprotnosti bića. Uopšte, kada je reč o grčkoj, a i o bilo kojoj staroj filozofiji, ne sme se zaboraviti da se ona nikad ne pokazuje kao dosledan filozofski sistem novoevropskog tipa. Još tešnja veza i isprepletanost s umetničko-mitološkom sferom, religioznom praksom i društveno-državnom aktivnošću pridaju joj svojevrstu gipkost, nejednoznačnost... Platoničke ideje mističnog ushodenja prema jedinome, ljubav i erotički karakter tog ushoda, slivanje subjekta i objekta u procesu saznanja i oboženje kao konačni cilj procesa – sve su to ideje vrlo bliske hrišćanskom mišljenju – (i one kao takve) dobile su u vizantijskih mislilaca svestranu razradu... Gotovo svi vizantijski mislioci su poklanjali veliku pažnju suptilnim lingvističkim i, koristeći se savremenom terminologijom, semiotičkim istraživanjima, što je imalo pod sobom osnove bića. Mnogoznačnost same reči, njene istorijske, socijalne i geografske transformacije, problem mitologije (kulture) drugog naroda, pitanje neadekvatnosti prevoda na druge jezike kao i drugi lingvistički problemi, stavili su istočnohrišćansku misao pred velike teškoće. Ni Grci, virtuozi majstori reči, sa svojim sofističkom, dijalektičkom, silogističkom i retorskom tradicijom, ni izoštrani tumači „Tore“ nisu došli, na žalost, do toliko istančane i razumljive postavke lingvističkih problema, kakvu (postavku) raskrivamo u ranovizantijskih mislilaca... Pseudo-Dionisije je jasno shvatio neuporedivost jedne ravni bića s drugom, zemaljskog i nebeskog („nadbića“) i u vezi s tim je smatrao da formalnologički sistem koji se primenjivao na nižoj, prolaznoj ravni ne funkcioniše na ravni „nadbića“. „Bog se nalazi iznad svakoga znanja i iznad svakoga bića“ i, prema tome, svako intelektualno znanje nedovoljno je ili čak nepotrebno za sticanje višega znanja. Pseudo-Dionisije odjednom primećuje mučno, dubokomisaono traganje svih prethodnika u sferi logičkih dokaza, jasno formulišući za hrišćanstvo najvažniju gnoseološku antinomiju: Boga je moguće saznati i videti samo kroz ne-saznanje (neznanje) i ne-viđenje. „I po preimućstvu savršeno neznanje je najviše saznanje

onoga što prevazilazi sve (što je) dostupno saznanju". Ovde vizantijska gnoseologija praktično dolazi do svoga logičkog završetka: najvažnije znanje se postiže posredstvom odricanja od svakoga znanja, tvrdnje – posredovanjem negacije... Ali božanstvo, po Pseudo-Areopagitu, samo teži da bude „saznato“ i sebe objavljuje (otkriva) prema mogućnosti na ravni bića u vidu božanstvenih sila, energije – božanstvenih „razlikovanja“. U svakoj od svojih mnogobrojnih pojava nadsuštinskog božanstva, iskonsko „jedinstvo“, neraščlanjivo „sjedinenje“, na umno nepostiživ način prisustvuje svom celinom: u svojim „razlikovanjima“ (posebno ipostasima Trojice, u nestvorenom svetu božanstvenoga „preobražavanja“) „sjedinjeno se razdeljuje, umnožava se jedinstveno i razlikuje se (usložnjava se oblikom) ne raskidajući jedinstvo“... Dostupnu emanaciju božanstva, kao osnov neoplatoničke ontologije, nije prihvatio Pseudo-Areopagit, jer je to protivrečno hrišćanskoj ideji stvaranja ni iz čega. Pseudo-Dionisijev ne emanira, nego vasceo prosustvuje u svakome od svojih „razdvajanja“, ne napuštajući, svakako, svoje apsolutno jedinstvo. A kako je to moguće – autor *Areopagitika* ne zna i smatra da je upravo to suštinsko pitanje hrišćanske ontologije nedostupno ljudskom razumu; ono se opisuje pomoću antinomija čije je ukidanje moguće samo na putu religioznog opita. A znameniti hijerarhijski sistem Pseudo-Areopagitov pokazuje se, pre svega kao važan deo hrišćanske gnoseologije... Ali i to je „saznanje“ (transcendentne suštine Boga – primedba V. P.) moguće, ... kroz „neznanje“, prema čemu i vodi antinomijski sistem oznaka – kroz mističko sjedinjenje s božanstvom, to jest u sferi vansaznajnoj u kojoj najvažniju ulogu igra mistička kategorija „božanstvene ljubavi“... Antinomizami, konstatujući prisutnost protivrečnosti u objektu saznanja i sistemu „istinitih“ sudova o njemu, čini nov korak, posle antike, na putu razvijanja dijalektičkog mišljenja. U tome je njegova istorijska zasluga, koju još nije ocenila istorija filozofije. Međutim, u strogom smislu reči, vizantijski sistem mišljenja se nije pokazivao kao „dijalektički“ ni u platonovskome, (a) ni u hegelovskom poimanju ovog termina. Naprotiv, on se suprotstavlja jednoj i drugoj „dijalektici“ ukidajući prvu a prehodeći drugoj... Estetska teorija Vizantinaca bila je uključena u njihovu teoriju saznanja prauzroka, što je i pomoglo da se sačuva životnost i stvarnost ove poslednje teorije. Glavne kategorije vizantijske estetike – slika, simbol, znak, prekrasno, svetlost, kanon (tj. jednom rečju signali – primedba V. P.) – po svojoj biti su kategorije gnoseološke, one su činile osnovu i vizantijske teorije saznanja... Ako je Kliment Aleksandrijski, oslanjajući se na mimetički princip platonovske estetike, davao umetničkim slikama poslednje mesto u ontološkoj hijerarhiji – ispod pojava i predmeta prirode, Pseudo-Areopagit je u svome informaciono-hijerarhijskom sistemu smestio umetničke slike ne samo iznad pojava prirode nego i (iznad) čitavog čina crkvene hijerarhije, to jest između ravni bića i nadbića, na istom stupnju s tajnama... Ikonografski kanon je omogućio pojavu naročito plastične izražajnosti simbola u vizantijskoj umetnosti. Ponikavši na osnovu dubinskoga filozofsko-religioznog materijala, umetnički simbol (tj. signal – primedba V. P.) je postao osnov složene umetničke slike vizantijskog živopisa, koji je stvorio psihičku iluziju ukidanja (u procesu njegova opažanja) gnoseološke antinomije „transcendentalno-imanentno“. Tako je vizantijska gnoseologija našla svoj završetak u emocionalno-estetičkoj sferi, čime je posredno omogućila koncentraciju esetičke informacije u vizantijskoj umetnosti. „Više znanje“ se zadobijalo u vizantijskoj kulturi pre svega u formi

emocionalno-estetske informacije. Vansaznajno psihičko je bilo važna alka u sistemu saznanja vizantijskih mislilaca. U psihi subjekta opažanja, u procesu postajanja umetničke slike (aktivni psihički proces), u aktu estetskoga katarsisa ostvarivalo se ukidanje antinomije spekulativnoga mišljenja. Ali su samo visokoumetničke strukture ostvarivale psihičku osnovu toga ukidanja, jer se samo u tom slučaju ostvarivao proces estetskoga opažanja, radne aktivnosti saznanja i vansaznajne sfere psihe, proces složene duhovne aktivnosti subjekta opažanja. Upravo s tim je povezana osnovna poteškoća analitičkoga opisivanja kako vizantijskoga sistema mišljenja tako i njegove estetike i sistema umetničkih slika, jer unutar vizantijske duhovne kulture one su predstavljale neraščlanjivu celinu. (V. V. Bičkov, *Vizantijska estetika, Prosveta, Beograd, 1991, str. 31, 38, 39, 41, 47, 56, 57, 59, 61, 75, 76, 83.*)

Govoreći o istoriji evropskog slikarstva Lazar Trifunović kaže sledeće: „U umetnosti kao i u životu nema (apsolutnih – primedba V. P.) granica. Nemoguće je po njoj, a da to ne bude veštački i neprirodno, povlačiti tačne hronološke linije likovnih pojava, jer i one imaju svoju unutrašnju logiku razvoja i dijalektičke procese koji ih čine takvim kakve jesu ... Novija evropska umetnost ima dva (komplementarna – primedba V. P.) aspekta u svojoj genezi: jedan istorijske prirode – na liniji racionalnog koji je vodi do Dotovih dela – i drugi – na bazi modernog likovnog osećanja koji ide do vizantijskih ikona. To su bili temelji – Đoto i Vizantija – s kojih je izrasla evroska umetnost, bogata u pogledima, vitalna u realizaciji, nemirna u traženjima... Predmet je dezintegrisan, geometrijom deformisan i razlozan. Racionalnim metodama traži se njegova iracionalna suština. U mnogo čemu moderna slika se vraća tamo gde je bila vizantijska ikona – krug se tako zatvara, ali fond dostignuća je ogroman. U umetnosti se često dešavalo: vraćajući se na početne pozicije, ona je činila silovite prodore u novo i nepoznato.“ (Lazar Trifunović, *Galerija evropskih majstora, Jugoslavija, Beograd, 1965, str. 7, 8, 23.*) Slično se, naravno, upoređujući modernu, signalističku i onovremenu, vizantijsku poeziju može reći i za istoriju književnosti ili, pak, poredeći otkrića savremene kvantne teorije polja (princip spontanog narušenja-otkrovenja simetrije) i filozofska dela Pseudo-Dionisija Areopagite, Aristotela, Platona, pitagorejaca, Heraklita, Elejaca ili Milećana, i za istoriju nauke i filozofije. Šta više, može se konstatovati da na svakom stupnju svog razvoja zgrada civilizacije leži na dva „statički“ komplementarna temelja, na umetnosti i nauci. I mada se često umetnosti pridaje isključivo iracionalno-emosivni, a nauci isključivo racionalno-kognitivni karakter, dublja istraživanja se neosporno suprotstavljaju takvom pojednostavljenju. I naučna i umetnička misao, misleći ovde na proces koji se odigrava u nervnom sistemu stvaraoca, otpočinju iracionalno, spontanom narušenjem simetrije, a svoju konačnu potvrdu mogu dobiti samo u selekcionisanoj, racionalnoj formi. Pri tome, istina, naučno ostvarenje dozvoljava daleko manju disperziju, tj. odstupanje od srednje ili „tradicionalne“, tj. „klasične“ vrednosti, nego što je to slučaj s umetničkim delom, ali to ne znači a u naučnom delu nema umetničke širine i slobode, baš kao što to ne znači ni da u umetničkom delu nema putokaza ka naučnoj istini. Sve to svedoči o komplementaritetu nauke i umetnosti, ili, ako se uzdignemo za stepen više od imanentne pragmatičnosti, o njihovoj transcendentnoj simetričnosti i jedinstvenosti. U našem vremenu i na našim i širim prostorima umetnost signalizma jedan je od ključnih svedoka, šta više, učesnika ove simetričnosti.

Nikola CVETKOVIĆ
VIDOVI POETIKE SIGNALIZMA

Vreme nastanka signalizma više autora različito određuje u zavisnosti od toga da li uzima u obzir momenat šireg razrastanja na jugoslovenskim prostorima, ili fazu teorijskog konstituisanja, te momenat uključivanja u međunarodna avangardna kretanja, ili opet nešto drugo. Prema rečima dr Živana Živkovića, istraživača i poznavaoća ovog novog smera u umetnosti, signalizam je kao avangardni pokret u srpskoj poeziji nastao sredinom šezdesetih godina, „a pristalice na širem jugoslovenskom prostoru stekao potkraj šeste i početkom sedme decenije“.¹

Jovan Ćirilov piše da je ovaj avangardni pokret nastao početkom šezdesetih godina 20. veka, a teorijski se konstituisao krajem šezdesetih godina u Beogradu.²

U *Prosvetinoj enciklopediji* iz 1986. se ukazuje da je signalizam začeo ranije, a da se krajem šezdesetih godina teorijski uobličuje zaslugom beogradske signalističke grupe i pesnika Miroljuba Todorovića. Dok u *Općoj enciklopediji* Jugoslovenskog leksikografskog zavoda stoji zapisano da je ovaj interdisciplinarni umetnički pokret međunarodnog karaktera nastao u Jugoslaviji oko 1960.³

Po mišljenju Milivoja Pavlovića, osnove signalističkog pokreta i poetike Todorović je postavio „manifestima koji su se pojavili krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina. Pritom naznačava da su ti manifesti i odgovarajući prateći tekstovi objavljeni u knjizi *Signalizam*“ i dodaje da u knjizi *Oslobođeni jezik* Todorović proširuje i zaokružuje teorijska načela i poetiku signalizma. U obliku fragmenta, koji je ekvivalent pesničke forme, što se unekoliko približava poetizovanom iskazu, saopštava osnovne premise istraživačke poetike.⁴

Naglasimo da u poetičkim fragmentima iz *Oslobođenog jezika* Todorović u dvatri maha apostrofira avangardna kretanja 60-ih i 70-ih godina. Prvi put kao radi-kalnu trans-mimetičku fazu umetnosti i literature, a drugi put ukazuje na post-anarhističke stavove u delima i akcijama brojnih umetnika i sudeonika avangardnih težnji.⁵

Milivoje Pavlović, i sam učesnik u signalističkom pokretu, kao njegov leto-pisac, istraživač i poetičar, u jednom od ranih priloga o novoj i staroj avangardi obazrivo piše da se stvarni početak signalizma u nas, kada se još nije izdiferencirala ideja o mogućem prevratu u literaturi, može vezivati za 1959. godinu i pokušaje Miroljuba Todorovića „da lingvističkim istraživanjima i prodorima u jezičke rezervate egzaktnih nauka prekine s dotadašnjom literarnom praksom i kanonima“.⁶ *Prometej*, Novi Sad, 1996, str. 12.) Todorovićev rad na „Geometriji pesme“, uz uključivanje egzaktno-vizuelnih inovacija (1962), unosi nove elemente i dimenzije u ova nastojanja. Od prvih egzaktno-jezičkih zahvata, preko egzaktno-vizuelnih ovaploćenja u knjizi *Planeta* (1965), do imenovanja i formiranja pokreta, prošlo je, prema Pavlovićevoj oceni, više od 10 godina. A 1969. signalizam se uklapa u internacionalna avangardna kretanja, u smeru negovanja konkretne i vizuelne poezije.⁷

U nekoliko leksikografskih odrednica signalizma ističe se da je to (avangardni) stvaralački pokret.⁸ I sam Todorović na pitanje da li je signalizam struja, pokret, škola, apodiktiki odgovara: „Signalizam je stvaralački pokret“, dodajući da je organizovan i da ima svoju predistoriju, istoriju i trajanje. Izgleda da je prilikom leksikografskog imenovanja signalizma i ovaj Todorovićev iskaz iz 1981. imao uдела.

Pod izrazom stvaralački tu se podrazumeva nastojanje da se menja, revolucionariše i preoblikuje viđenje sveta, pa delimično i način osećanja kod većeg broja ljudi. A da li se signalističkim preoblikovanjem viđenja sveta i eventualnog načina osećanja menja i sama stvarnost, ostaje otvoreno pitanje. Utoliko pre što signalizam u izvesnom smislu upućuje i na to da postoji neka stvarnost sama po sebi, oličena i signumu, znaku, obeležju, što donekle biva izvan čoveka, a ne i u istorijskom odnosu s ljudima.

Pripadnici signalističkog pokreta predstavljaju jednu umetničko-stvaralačku grupu koja unekoliko ima koherentan pogled na svet, što nije uvek i u svemu celovit. Taj se pogled na svet ispoljavao u različitim vidovima pesničke, likovne, foničke, fenomenološke, kompjuterske, gestualne, mejl-art, dizajnerske, kao i studijsko-teorijske i poetičke aktivnosti, uključujući tu i multimedijalne oblike izražavanja.

I pored toga što se grupa signalista ispoljavala povremeno, ponekad parcijalno, pa možda i slučajno, ipak je delovala i deluje u znatnoj meri kao organska celina. Ona je duhovno-stvaralački prihvatala i apsorbovala ponešto od prethodnih avangardnih stremljenja i uključivala u svoje programske koncepcije. Iako to što je prihvaćeno nije bilo izvorno, autentično, pa ni u svemu prirodno signalističkom pokretu, pojedinci su sledili, donekle razvijali, dograđivali unoseći ga u zajedničke tokove, uz podređivanje osnovnoj koncepciji. Pri tome se više ili manje uspešno usaglašavala umetnička praksa s programskim i poetičkim stavovima pa i sa zajedničkim pogledom na svet.

Signalizam uspostavlja izvesne veze i spone sa samim izvorima moderne poezije i to na liniji odnosa prema snu o apsolutnoj kreativnoj slobodi, slici likovnosti i vizuelnosti, te imaginaciji, snovidovnosti, asocijativnosti i sl. Bodler u pismu Arsenu Useju piše o *lirskim kretanjima duše i lelujanjima sanjarija*, trzajima svesti što je možda i jedno od sumatraističkih uporišta Miloša Crnjanskog. A pismo završava ukazivanjem „da je najveća sreća pesnika da ostvari tačno ono što je naumio da uradi“.⁹ Signalisti polazeći od Bodlera smatraju da pesnička slika mora da bude tačna a pesnikova imaginacija precizna. „Pošto lucidnost očito daje prednost nad instinktom kod ovog pesnika inteligencija dobija prevashodnu stvaralačku ulogu“.¹⁰ Intelktualac je za signaliste misaono biće koje se prepušta stvaralaštvu efikasno rešavajući praktične spisateljske i poetičke probleme.

Signalisti su na umetnika gledali kao na stvaralačku ličnost u čijem se biću, duhu, kao i u neuhvatljivoj ontološkoj strukturi pesme i delu uopšte, stalno prepliću i prožimaju fantazija i ironija. A tvorevine kreativne poetske imaginacije su, po mišljenju Miroljuba Todorovića, „istinitije od same stvarnosti“. U tom smislu dejstvujući imaginacija je vrlo važan instrument pesničko-stvaralačkog iskustva.

Vredno je pomena da Miroljub Todorović među poetičkim fragmentima odeljka *Nagon za pesmom* posebno izdvaja i navodi Bodlerov iskaz: „Lepo je uvek bizarno“ koji dovodi u neposrednu vezu s estetičkim aspektima signalizma.¹² Veći broj signalista bodlerovski misli da lepo u osnovi sadrži i nešto od malo bizarnosti, i to one naivne i nesvesne, koja nije tražena. Jer bizarno je za njih, pored ostalog, i ono što je osobeno, čudesno i neobično, što sadrži jedan vid sećanja na ranije predstave o stvarnom.

Signalizam u skladu sa svojom ekumenskom koncepcijom izražava žudnju za univerzalnom i apsolutnom poetikom imanentističkog karaktera koju vidi kao pobunu protiv Kosmosa i Sveta. Tu je i žudnja pesnika da svojim ukupnim snagama prodre do esencijalne osnove Kosmosa shvaćenog kao vasceli Svet koji može da se poistoveti s duhom koji ga posmatra. Signalistički pesnik treba da dopre do suštastva Kosmosa i

Sveta, da nastoji da ovlada njima sa svešću da je izuzetno delikatno osvojiti večnu problematiku tajne Sveta i preobratiti je u deo sopstvenog kreativnog bića. A na biće su gledali kao na sve stvarno što je u saglasju sa sveukupnim. Pritom su postavljali pitanje o mogućnosti ostvarivanja višeg stepena sklada između bića i stvari, između univerzuma i čoveka.

Miroljub Todorović signal – jedinicu što upućuje na nešto i izvan sebe same – određuje kao „svetlost bića“, manifestaciju onoga što jeste u stvaranju vasseljene. Signal je za njega i Logos onog što „jeste“ kao neuništiva energija i univerzalni princip objave. Svetlost bića je signal praiskonskog intelekta, ispoljenje i proces kojim se ono unutarnje, magnoveno, skriveno izražava i postaje otkrivenje života, istine, umetnosti, ospoljenog neposrednog saznanja i božanstvenosti.

Svetlost bića, koja je i signal, istovremeno je i večna energija i stila razvića koja istrajava putujući kroz svekolike oblike materije. Ta energija je neuništiva i neprolazna, ona je konstanta i kada putuje „od jednog praska (krika) tek rođene Vasione do njenog ropca (kolapsa) u sopstvenoj materici preopterećenoj silama koje će je ponovo vratiti na zatamnjene puteve stvaranja“, kako bi rekao Miroljub Todorović.

Programsko-poetičko u Pavlovićevim tekstovima

Pojedini Pavlovićevi prilozi, naročito oni sažetiji, iz prve faze praćenja i učestvovanja u signalističkom pokretu, ali i neki iz potonje, imaju svežinu programskih napisa. U njima se lapidarno, pregledno i glasovito afirmišu bitni poetički stavovi, koncepcije, konkretne akcije, umetnička praksa i stvaralačka nastojanja, ponekad u sintetičkom vidu.

Polazeći od Pavlovićeve *Bele knjige* (1974) signalisti su se na izvestan način programsko-poetički odredili prema *delu*, književnom delu kao takvom.¹³ U prvih nekoliko uvodnih i završnih programskih iskaza, apostrofira se da je *Bela knjiga* – d e l o. Književno delo se tu sagledava kao svojevrsan otvoreni sistem, kao Gutembergova galaksija pisma; univerzalna multimedijalna komunikacija i izraz planetarnog bića, mikro i makro sveta, te kao obećanje života i budni, ne somnambulni, san čoveka i čovečanstva obuzetog sumnjama i ironijom. „*Bela knjiga* je totalno delo“, zaključuje se uposlednjem, dvadesetom stavu.

Gledano u celini, za signaliste delo je sistem uspostavljenih komunikacija sa svom varijabilnošću promenljivih znakova scijentističkih odnosa i relacija. Ono uspostavlja komunikativno medijski sistem i svet u smislu samodoučavanja i vaspostavljanja apsoluta tehnološke ere, u procesu ispisivanja *Sveta*. Za signalističko delo je karakteristična znakovna i značenjska polifonost i nesvodljivost na jednu dimenziju ili relaciju stvarnosti.

Delo je, pokazuje Pavlovićeva *Bela knjiga*, otvoreni ekran planetarnog, svekosmičnog bića koje svoju ontološku suštinu napaja kreativnom energijom, što u novom svetlu otkriva galaksiju pisma i znakova. Ono je izraz neuništivog bića koje isijava svest i neizrecivo prisustvo magičnih sila što su u njemu preovladale.

U manifestnom tekstu o *Beloj knjizi* ukazuje se da ona predstavlja apsolut(izam) tehnološke ere u smislu njenog bezuslovnog prihvatanja sa svim pretpostavkama o valjanosti i progresivnosti. Važnost prihvatanja tehnološke ere pominjana je i u drugim sličnim priložima, ali ne s ovako decideranom filozofsko-tehnološkom osnovom. Čini se da su za neka sažeta leksikografska određenja signalizma /Ž. Milisavac, Ž.

Živković/ ovi pojmovi preuzeti upravo iz pomenutog teksta). Pavlović je u potonjim svojim programskim zahvatima, kako je sve više preovladavala elektronsko-kompjuterska era i civilizacija, pored tehnološkog aspekta, uključivao i elektronski, dajući mu izvesno prvenstvo.

Autor izvornog letopisa signalizma (1965–1995), kao i drugi pripadnici ove umetničke grupe, shvata da naučno-tehnološka i kompjuterska revolucija donose nove i bitno drugačije životno-saznajne, duhovne i umetničke sadržaje. Zato Pavlović, s puno razloga, skoro programski ukazuje na oslobodilački duh (ali ne i na prisustvo suprotnih, porobljivačkih tendencija) i iskustvo elektronske i tehnološke civilizacije, kao i na kreiranje novih, „drukčijih, duhu našeg vremena primerenih artefakata“. On vizionarski sluti da će generacije u novom milenijumu celovito shvatiti „zanose i prko-se osnivača signalizma i smisao revolucionisanja svih umetnosti kako bi one bile stvarni izraz i potreba čoveka tehnološke ili elektronske ere“.¹⁴ U odgovoru na Pavlovićevo pitanje o pravcima daljeg razvoja signalizma i potvrđivanju u trećem milenijumu, Miroljub Todorović predviđa da će (naredno) 21. stoleće biti *stoleće signalizma*. „Mi smo samo seme, tek tu i tamo stidljivo proklijalo“¹⁵, kaže doslovce poetski metaforično osnivač signalizma. Seme je za njega ovde oličenje latentne moći i skrivene potencijalne energije što je saželo u sebi snagu koja će se tek ispoljiti. Ono je ovde simbol svojevrsnog središta iz koga će proklijavanjem izrasti moćno i razgranato vasseljensko drvo.

Budući razvoj signalizma vidi u širokom razmahu i snažnoj „eksploziji planetarne i počecima ostvarivanja kosmičke umetnosti“, što će se posebno ispoljiti u intermedijalnim segmentima.

Todorović u preplitanju, uzajamnom prožimanju i mešanju raznovrsnih oblika najavljuje mogućnost nastajanja novih stvaralačkih disciplina, što je sasvim realno. „Prava razgranata stabla, krošnje i cvetovi umetnosti koju smo inicirali videće se tek u sledećem veku“, dodaje slikovito s puno birane simbolike.

Uprkos tome što se čovek u svojoj biti sporo menja, Todorović predviđa dolazak novih ljudi, otkrivanje novih sredstava za kreativni rad, te otvaranje novih prostora „među planetama, zvezdama i u čoveku, realne i imaginativne kosmogonije, izvorne slike bića, znaka i govora“.¹⁶ Biće to istinski iskorak u neistraženo galaktičko carstvo bogočovekove reči i vasseljenskog znaka, da parafraziramo Pavlovićev naslov. Jer, umetnici signalisti će se, prema Todoroviću, demijurski poigravati pred odškrinutim vratima „Vasseljene i jezika neprozirnog“; oni će ovaplotiti začete ideje i probuditi snove što će se pretvoriti u stvarnost.¹⁷

Žanrovske klasifikacije signalističke poezije

Pošto je Milivoje Pavlović kao signalista ostvario uvid skoro u celinu signalističkog pesničkog stvaralaštva, koncipirao je i uobličio „Klasifikaciju signalističke poezije“. Integralno sagledanu pesničku produkciju signalista podelio je na dve osnovne vrste. Prvu, prema ovoj klasifikaciji, čine *vrste verbalne poezije*, a drugu, *neverbalna poezija*.

Verbalna poezija se opet klasifikuje u dvanaest podvrsta, završno sa „Haiku u signalizmu“, kojoj mi, adekvatno postavljenim kriterijumima, pridodajemo i trinaestu – poezija za decu u signalizmu. Pomenimo ih sve po redosledu: 1) Scijentistička poezija; 2) Aleatorna poezija; 3) Stohastička poezija; 4) Fenomenološka poezija;

5) Permutaciona poezija, 6) Kompjuterska poezija (deo koji se ostvaruje pomoću mašine, ali u jeziku); 7) Statistička poezija; 8) Šatrovačka poezija; 9) Ready-made („Nadena“) poezija; 10) Elementarna poezija; 11) Apejronistička poezija; 12) Haiku u signalizmu; i mi dodajemo 13) Poezija za decu u signalizmu.

Neverbalnu poeziju Pavlović klasifikuje u devet podvrsta, kojoj kao desetu dodajemo: vizuelnu poeziju za decu. Evo tog redosleda: 1. Konkretna poezija; 2. Vizuelna poezija; 3. Fonička (zvučna) poezija; 4. Kinetička poezija (pesničke mašine *Signatvor* i *Zvezdovor*; 5. Kompjuterska poezija (deo koji operiše slovno-znakovnim elementima); 6. Gestualna poezija (raniji naziv Signalistička manifestacija); 7. Objekt-poezija; 8. Mejl-art (poezija komunikacije); 9. Vizuelna haiku¹⁸; i mi dodajemo 10. Vizuelna poezija za decu.

Ova dosta spretno sistematizovana klasifikacija je nastala u procesu pripremanja knjige *Svet u signalima*. Tvorac pomenute klasifikacije M. Pavlović najavljuje argumentaciju¹⁹ s primerima za svaku vrstu i podvrstu signalističke poezije, što je ostvareno u knjizi *Avangarda, neoavangarda i signalizam* (Beograd, 2002).

Zadržimo našu pažnju na vizuelnoj poeziji iz druge, neverbalne vrste poezije. Korifej signalizma Miroljub Todorović, autor antologijske vizuelno-znakovne *Pesme*, programski ukazuje da je materijalnost *Pesme* jedna od najbitnijih ontoloških oznaka vizuelne poezije. Ta poezija sazdana od skladnog, često simetričnog raščinjavanja reči, pojedinih sintagmi, delića iskaza na slogove i slova kao znakove, i njihovo ponekad geometrijsko redanje, komponovanje i razastiranje na stranicama knjige – „ne operiše jezikom već se ostvaruje kao jezik“. A istinsko i u mnogo čemu kompleksno estetsko zračenje, isijavanje, i duhovno-saznajno delovanje vizuelne pesme, prema teoretičaru Todoroviću, „zasniva se, u najvećoj meri, na materijalno shvaćenoj optičkoj percepciji teksta“. (1994).

Različite metode novog oblikovanja i modeliranja prostora otvaraju značajne mogućnosti vizuelnoj poeziji. A upravo ta vrsta neverbalne poezije, prema oceni Milivoja Pavlovića, odigrala je veliku, ključnu ulogu u ostvarivanju i kreativnom zaživljavanju polaznih postavki signalističkog smera. Vizuelna pesma je na određen način prevladala, možda prevazišla ustaljeni, uobičajeni verbalni pesnički izraz unošenjem crteža, slike, u poetski iskaz. Tako je vizuelna pesma, uz pomoć neverbalnih znakova, pre svega, crteža, slike, grafikona, fotosa i drugih vešto kolažiranih elemenata, na svoj način „desemantizovala poeziju“, približavajući je još više i neposrednije drugim umetnostima, likovnim²⁰ i plastičnim.

Signalizam i kultura

Milivoje Pavlović pre i više od drugih naglašava kulturno-stvaralačku dimenziju, važnost i osnovu signalizma, koji radije imenuje kao književnu pojavu i činjenicu, ili avangardni pravac, a nešto manje kao književni pokret. On celovitije i obuhvatnije od brojnih pojedinaca koji su se pojavili poetikom signalizma, sagledava njegovo stupanje na književnu scenu, ali i šire „na scenu srpske kulture“.²¹ Jer prisustvo i zaživljavanje signalizma u srpskoj kulturi znači mnogo više ako se kultura shvati kao ostvarivanje čovekovog humaniteta.

Author knjige *Svet u signalima* koji se već tri decenije istrajno i predano bavi stvaralačkom genezom, živom teorijskom mišlju i praksom signalizma, s dosta razloga ističe da je signalizam najznačajniji i najplodotvorniji avangardni pravac „u našoj

kulturi“ (podvukao N. C.). A kultura je za Pavlovića, vidimo to iz njegovih knjiga, *Kultura od do* (1980), *Kulturni frontovi i pozadina* (1984), složena i višeslojna celina koja obuhvata ukupno ljudsko, materijalno i duhovno stvaralaštvo, istorijsko saznanje, umetnost, moral, prosvetčenost, pravo, humane vrednosti, oplemenjenost. Ona je za njega slojevita celina u koju se ugrađuje sve ono što čovek misli i delotvorno čini u procesu društveno-istorijskog i humanističkog potvrđivanja.

Signalizam se kritički odnosi prema tradiciji uzetoj kao skup običaja, ustaljenih postupaka, stavova i navika, koje predstavljaju izvesnu vezu s prošlošću. Na tradiciju su gledali kao na sentimentalnu reminiscenciju, zanemarujući činjenicu da tradicija deluje i onda kada se to ne vidi dovoljno jasno i očigledno. Izvestan duhovni kontinuitet i identitet određene kulture i civilizacije se ostvaruje, uprkos svim poricanjima.

Međutim, i pored odlučnog negiranja književne tradicije u eliotovskom smislu, a kasnije i Lotmanovo poimanje dela na fonu određene tradicije, signalizam, prema Milivoju Pavloviću, nije uvek negatorski isključiv, agresivno nasrtljiv, žestoko ofanzivan i odbojan „prema svemu što je u srpskoj kulturi stvoreno“. On se, u izvesnom smislu, s razumevanjem i tolerancijom odnosi prema kontinuitetu ranije stvorenih kulturnih vrednosti, i ne teži poništavanju ukupne kulturno-civilizacijske baštine srpskog naroda. Uvažavanje nekih nesumnjivih kulturnih vrednosti i dostignuća minulih epoha, za signaliste nije istovremeno i izraz kontinuiteta određenih, jednom za svagda datih koncepcija u kojima bi se iscrpljivle sve primordijalne vrednosti tradicije. I ovde Pavlović ostaje dosledan koncepciji istorijskog saznanja u valorizovanju kulturno-stvaralačke osnove signalizma oslonjenog na humanizam, ne izneveravajući svoj ponekad prisutan signalistički radikalizam i odvažnost u konkretnom delovanju.

Treba naglasiti da je Miroljub Todorović ukazivao na kulturnu ulogu i funkciju signalizma svestan da se nova kultura i civilizacija skoro neprestano stvaraju u humanističkoj težnji ka boljem i plodotvornijem svetu i životu. Isticao je da signalistička koncepcija širi i razastire pogled na svet i njegovu percepciju, otvarajući mogućnosti za jednu novu osećajnost. U tom smislu Todorović nastoji da odredi mesto koje signalizam ima u srpskoj kulturi i civilizaciji, stavljajući akcenat na delo i delotvornost.

Pošto je ostvario uvid u tokove istorijske avangarde, Todorović je dobro ocenio da ona ima bogatu tradiciju, ali je signalizam i pored svega toga ostao veoma usamljen u srpskoj kulturi i literaturi, jer postaje jedan od najizrazitijih neoavangardnih pokreta, dodajemo mi. Signalisti razložno smatraju da umetničko delo treba da izražava esencijalne osnove jedne kulture i što je moguće celovitiji totalitet. A delo i kada preobražava ili iznova stvara novu realnost u većoj je meri konstruisani i oblikovani totalitet nego prirodni organizam koji je povezan sa širim kulturnim kontekstom.

Na kulturu signalisti gledaju kao na sadržajni način života, uključujući i način percepcije, vrednosti, vidove mišljenja i delovanja i dr. A mišljenje i delanje je usmerenost ka totalizaciji kulture u koju se ugrađuje i celinom bića utemeljuje.

Među poetičkim fragmentima o drugačijim estetičkim normama Miroljub Todorović se kritički određuje prema neosimbolizmu pominjući ga u kontekstu ograničenosti tradicionalističke pesničke prakse. Pritom akcenat stavlja na „ispražnjenost neosimboličke formule“,²² misleći poetički na lirski izraz i poetske iskaze koji sadrže pomalo oveštale simbole.

Todorović je polazio od poetičkog stava da signalizam neprekidno istražuje jezik i druge raznolike vidove ljudske komunikacije i pošto pronalazi nove poetske oblike i književno-umetničke postupke – negatorski se odnosi prema nekim fosiliziranim neosimboličkim strukturama. U nastojanju da uspostavi drugačija estetička i poetička pravila signalizam nije prihvatio okamenjene, zastarele i tradicionalističke poetske forme i izraz, koji su korišćeni u pojedinim momentima od strane neosimbolista. Radikalizujući istraživanje jezika i poetskog komuniciranja, Todorović se šezdesetih godina ponekad neopravdano ignorantski odnosio prema neosimbolizmu zagovarajući miniranje njegove pesničke prakse,²³ koja je u pojedinim vidovima bila takođe inovativna i u protivstavu nasleđenim tradicionalističkim stereotipima. No, signalizam je u tom smislu bio mnogo radikalniji i odlučniji i na poetičkom planu kao i u pogledu pesničke stvaralačke prakse. A kao rodonačelnik signalizma Todorović je smatrao da je skoro istorijski nužno i neizbežno suprotstavljanje neosimbolizmu. Utoliko pre što je inicirao istraživanje i praktično proveru pesničkih mogućnosti nejezika.

U kontekstu poetičkih naznaka u aleatornoj, stohastičkoj i apejronističkoj poeziji Miroljub Todorović postavlja razložno pitanje: da li su nove postupke kolaž i asamblaż u našu umetnost uveli nadrealisti, ili njihovi prethodnici zenitisti? ²⁴ Izvesno je da su i jedni i drugi, kao i njihovi prethodnici kubisti i dadaisti, primenjivali tehniku kolaža kako bi u izvesnom smislu pomerili žanrovske granice, suprotstavljajući tradicionalnoj i u običajenoj iluzionističkoj slici i predstavi – nova dela nezavisna od stvarnosti, u formi novog umetničkog realiteta. To je, kao i u slučaju signalističkog unošenja brojnih novih postulata u umetnost, predstavljalo vid pobune protiv skorelih aksioloških sistema i tradicionalističkih podela i parcijalizacije same umetnosti.²⁵

Doprinos bogaćenju jezika

Signalizam je višesmerno dao vidan doprinos razvijanju, bogaćenju i usavršavanju pesničkog jezika i izraza. O tome nedvosmisleno svedoči koliko umetnička praksa, skoro toliko i programsko-poetički iskazi, napisi, prilozi i sl.

Početkom 80-ih godina, u razgovoru s Pavlovićem, teoretičar signalizma Miroljub Todorović se dosta precizno odredio prema pesničkom jeziku. Pritom je ukazao da su signalisti još na početku hteli da razbiju okoštalu strukturu pesničkog jezika i da spuste svoju istraživačku sondu „u dublje, ponornije delove neistraženog kosmosa, znaka i semiologije“. On smatra da uklanjanjem jezika kao posrednika i njegovom destrukcijom, signalistička poezija čitalačkoj publici „ponovo približava predmete i bića, ukazujući na njihovu suštinu“. Signalizam je, prema Todorovićevom tumačenju, predstavljao svojevrsan odgovor i reakciju na verbalizme, opštu brbljariju i inflaciju reči u tome momentu. I doista, signalisti su u procesu umetničkog stvaranja, umesto jezika, koristili neke druge elemente: slova, znake, simbole, kolaže, fotografije, zvuke, glasove, akcije, geste i sl. „Pesnički jezik više nije samo jedan određeni, sistematizovani nacionalni jezik sa svojom lingvističkim zakonima, već znatno širi skup znakova i simbola.“²⁶

Zahvaljujući signalističkim istraživanjima jezik više nije zatvoren u sebe i svoj sistem, niti je sveden samo na uže nacionalne okvire. On je, prema Todoroviću, nadnacionalan, a „metajezička struktura je jedna od glavnih odlika signalističke vizuelne

poezije“, tvrdi Miroljub Todorović. Signalisti smelo pomeraju granice jezika, s uverenjem da pomeraju i granice i relacije sveta, osvajajući nove predele univerzuma.²⁷

Signalisti čudo pesničkog jezika pretvaraju u neku vrstu objekta u kome predmetnost postaje glas za sebe, bez izrazitijih subjektivnih označenja. Oni nastoje da oslobode onu unutrašnju, skrivenu energiju jezika, podstičući pri tome i čoveka i njegovu svest da se debalansira od prihvaćenih i samonametnutih okova, a takođe i od krutih jezičkih normi i zakonitosti. Jezik pri tom zadobija delotvornu snagu koja pomera relacije između pesme i poezije koja može biti sadržana i u nepesnama.

Signalističkoj poeziji i pesnicima potrebna su nova, različita i mnogo kompleksnija izražajna sredstva; jer su ona „pevna“ i jezičko izražajna sredstva tradicionalističke poezije u znatnoj meri istrošena.

Signalisti su zagovarali subjektivnost ekspresije u smislu da ono što se izražava, iskazuje pa i prikazuje zavisi od subjekta koji to čini u okviru sopstvenog semiotičkog sistema referencije. Na subjektivnost ekspresije koja se izučava još od Aristotelovog doba gledali su kao na umetničko i pesničko ispoljavanje i izražavanje uopšte. Zahvaljujući njihovom insistiranju na duboko ličnoj i kreativnoj ekspresiji uočljivo je veće interesovanje za ove složene fenomene. U savremenim poetičkim razmatranjima to se sve više povezuje sa slojevitim gledištima izraženog stanja uma i duha prema ličnoj istini, ali i objektivnost projektivizma.

Jedna od bitnih poetičkih odrednica signalizma jeste „osloboditi jezik svih stega kako bi sam od sebe (i po sebi) zapevao“. Da bi se to dogodilo treba otkriti gde su izvorišta a gde uviri i ušća oslobođenog jezika. Jedno od izvorišta jezičko-stvaralačke produktivnosti verovatno se nalazi i u svesti koja je oslobođena svih stega.

U težnji ka oslobođenju jezika signalistički pesnici se bore protiv svih granica i međa koje osećaju kao teret i barijera što ih onemogućavaju i blokiraju u procesu umetničkog samoostvarivanja. Zato oni činom oslobađanja i unošenja svakovrsnih indvacija afirmišu Apolinerov iskaz o čoveku koji je u neprekidnom traganju za novim jezikom.

U signalističkoj poeziji i poetici koja je neprekidno i smelo istraživanje, jezik, znak, reč, govor zajedno sa ludičkim inovacijama imaju važno mesto i ulogu, naročito kada su izazov poetičkim zakonima. Igrave novine su zagonetne, tajanstvene i u mnogo čemu nepredvidljive u planetarnoj i kosmološkoj igri čoveka, jezika i znaka.

Signalističko pesništvo je plodotvorna proizvodnja jezika što se stapa s umom – s jezikom koji sažima u sebi znak i metafiziku istine. Pesma je onda kreativni čin samoprevazilaženja znaka, jezika pa i sveta. Jezik koji se akciono otima bezmerju: pesma je što priziva samu sebe, ističe na jednom mestu Miroljub Todorović.

Signalisti odvažno razotkrivaju životna, filozofska, psihomentalna i druga izvorišta pesničke upotrebe oslobođenog jezika i raznoliki spektar jezičkog dejstva i zračenja. Oni ukazuju na slojevitost razlika između činjeničko-faktografskog i nadahnuto poetskog u jeziku, otvarajući nove mogućnosti zračnog odseva pesme u destabilizovanom i narušenom jezičkom sistemu. Uspostavljajući drugačiji odnos između jezičkih činjenica i poetske osnove, oni pomeraju relacije funkcionisanja jezika u pesmi.

Dosledni koncepciji oslobođenja jezika signalisti su nosili u sebi veliku, skoro neodoljivu potrebu za promenom i vaspostavljanjem drugačijeg govora rečima, znacima, gestama, slikama. Pojedini među njima su bili blizu verovanja u magijsku moć govora koja se izvodi u trenutku iskazivanja, saopštavanja. Smatrali su da govor

nalazi svoje središte u duši i biću i da na svoj način obeležava sva duhovna i životno-telesna ispoljavanja. U moći govora videli su i razaznavali onu prvobitnu, prapočetnu snagu nagomilanog kolektivnog iskustva.

Pesnički govor se, po mišljenju signalista, znatno razlikuje od tekućeg, svakidašnjeg govora i kolokvijalnih govornih nizova. U pesničkom govoru se stvaralačko biće jezika ispoljava kroz umetničko oblikovanje jezičkog materijala, kroz temeljnu nadgradnju verbalnog gradiva. Pesnički govor je shvaćen kao zaseban, oslobođen i unutar sebe nadograđen govor o govoru. Pri tom sam pesnički govor nije dograđivanje diskursa verbalnim i drugim ukrasima, već totalno preoblikovanje i nadograđivanje tog diskursa.

Signaliste zanima mogućnost ponovnog vraćanja slike, slikovnosti i znaka kao govornih elemenata u krug i domen različitih vrsta govornih činjenica. Pri tome se misli na individualno govorno stvaralaštvo viđeno kao zbir specifičnih umetničko-poetskih iskaza koje proizvode izvorni stvaraoci što se suprotstavljaju tekućem kolektivnom jezičkom sistemu. Slika, znaci i govorne činjenice u duhu oslobađanja jezlka mogu da sadrže obeležja koja su nezavisna od nekih važećih sistema pravila i normi.

Istovremeno signalisti su kritički bili orijentisani prema pozitivističkim koncepcijama težeći otvorenoj klasi reči, slika, znakova, govoru činjenica, bez ikakvog ograničenja i zamagljivanja. Oni su u težnji ka otvorenom delu uočavali zatvorenost i zamagljenosti govora činjenica i stvari. Za njih je govor klase reči znakova, gesta kreativno otvoren ukoliko posmatrač i primalac zajedno s umetnikom sudeluju u dovršavanju i dogovaranju dela. Zato pojedina signalistička dela i odlikuje neodređenost, zamagljenost saopštenja, nedovršenost forme, višesmislenost, bez defektivne poruke, na razasrtom polju govornih i drugih mogućnosti za kreativne intervencije čitalaca i slušalaca.

Signalizam teži novom shvatanju i kreativnom predočavanju znakova oblikujući poetske verbalno-znakovne i grafičke veze i sisteme u dodiru i prepletu s univerzalnim. On ponovo oživljava i vaskrsava jezički i grafički znak u nastojanju da pronade novu osnovu preobražaja umetnosti. U znakovno-jezičkom, leksičkom i grafičko-vizuelnom vidu razaznaje sliku duhovnog ponašanja i kretanja kao nešto živo ili inspirisano i podstaknuto životom. Telesnost višeslojne jezičke suštine pokazuje se kao buđenje znaka u poetskoj tvorevini i vaspostavljanje znakovnog sistema u medijalnom vidu umetničkog izražavanja. Todorović u svojim poetičkim fragmentima ukazuje na mišljenje Žan Pol Sartra po kome moderni pesnici upotrebljavaju reči kao stvari, a ne kao znakove.

O zvezdanoj sintaksi Miroljuba Todorovića

Posle knjige *Svet u signalima* (1996) najnovije delo Milivoja Pavlovića *Ključevi signalističke poetike* (1999) potvrđuje da je autor dobar znalac i svojevrtni letopisac, poetičar i istraživač savremenih umetničkih tokova. Ovom studijom on je smelo zašao u astralnu sintaksu Miroljuba Todorovića, rodonačelnika signalizma i ubedljivo pokazao da je ovaj neoavangardni umetnički pokret daleko premašio naše okvire i relacije dosežući šire internacionalne i planetarne sfere i značaj. Dobro je ocenjeno da Pavlović celinom svoga dela posvedočava „da je signalizam stavovima, provokacijama i stvaralačkom praksom ponudio dugoročnu energiju pomeranja umetničkih granica i obogaćivanja izražajnih sredstava“ (Čedomir Mirković).

Prva dva odeljka knjige *Ključevi signalističke poetike* čine skladnu sadržajnu celinu i predstavljaju uvod u celovitije razmatranje teorijskih aspekata signalizma. U njima su, pored opšteg pogleda na delo i stvaralaštvo Miroljuba Todorovića, izloženi programsko-poetički i metapoetski pogledi u istorijskoj razvojnosti („Programsko-manifestni i metapoetski pogledi“). Autor je ovde studijsku pažnju usredsredio na osnovne manifestno-programskih priloga koji su najavili signalizam i na ono što je prethodilo teorijskim i estetičkim stavovima, iskazima i koncepcijama. Posebnu pažnju posvetio je manifestnom radikalizmu Miroljuba Todorovića, imaginativnosti kao poetičkom instrumentu i desubjektivizaciji pesničke slike u prvim manifestima signalizma (*Poezija – nauka*), uz isticanje podudarnosti između ove eksplicitne poetike i pesničke prakse u kosmološkim poemama *Planeta* i *Putovanje u Zvezdaliju*. U drugom manifestu signalizma, prema Pavlovićevim ocenama, zaokružena su načela scijentizma i otvorene nove mogućnosti u sferi jezičkog izraza („energija jezika“) i tumačenja ontoloških, kosmoloških i antropoloških problema, dok je treći manifest donekle neadekvatno i kroz citate sagledan, iz uže žanrovske i radikalističke perspektive.

U nastavku on piše o programu pesničke obnove, signalističkoj ontologiji i komunikaciji, o prirodi i karakteru znaka kao presudnog oruđa „čoveka i umetnika u borbi protiv razarajućih sila energije“, služeći se brojnim citatima. To u znatnoj meri važi i za završne odeljke prvog dela ove studije u kojima se razmatraju otpori kanonizovanim umetničkim formama i prošireno polje pesničke prakse.

U narednih nekoliko poglavlja Pavlović se osvrće na scijentizaciju i revolucionisanje pesničkog jezika (*Scijentizam – eksplozija nauke kao eksplozija jezika*), kao i na stilsko-izražajne i žanrovske karakteristike signalizma. Tu se najpre osvrće na začetke svojevrstne planetarne komunikacije, zalazeći u suptilniju analizu egzaktno-jezičkog vokabulara scijentističkih, simboličkih, motivskih i drugih preokupacija Miroljuba Todorovića. Zanimljivo je poređenje rane pesme Milana Dedince *Moć prostora* koja najavljuje dinamičan ritam novog, dolazećeg vremena tehničke civilizacije, sa scijentističkim zahvatima i sličnim poetičkim sintagmama Miroljuba Todorovića.

Eksperimentalnost, metafizički aspekti, slojevita simbolika (*Himna šumi*), velike i zračne *Planete* srpske poezije predmet su Pavlovićevog preispitivanja i analize u *Ljubavnoj igri*; strast je ovde sagledana kao prirodna sila i energija što luta kosmičkim prostranstvima. Ukazivanjem na dionizijsko i apolonijsko načelo u viđenjima Miroljuba Todorovića i na slično označene ničeovske principe, Pavlović podiže svoja poetička razmatranja na jedan viši nivo. A prilikom analize poeme *Putovanje u Zvezdaliju* pokazaće da je umetnost u nečemu smelija od nauke. Tu on prezentira deo originalnog rečnika koji je objavljen uz ovu poemu, s propratnim komentarima.

U središnjem, trećem, pomalo fragmentarno oblikovanom odeljku, koji ne iscrpljuje veliko bogatstvo stilsko-izražajnih i žanrovskih osobnosti obimnog opusa rodonačelnika signalizma, Milivoje Pavlović piše o karakteristikama verbalne i neverbalne poezije i iznosi ilustrativne primere koje povremeno analizira. Pritom polazi od Todorovićeve žanrovske klasifikacije signalističke poezije izložene u trećem manifestu (*Signal*, 1970), kao i od svoje šire i celovitije (*Svet u signalima*, 1996), koja je rezultat uvida u celinu signalističkog pesničkog stvaralaštva i noviju neoavangardnu produkciju kod nas i u svetu. Tu je vredna pažnje poetička naznaka o teorijskoj koncepciji Todorovića koji na žanrove gleda kao na načelo poretka što uvažava

odgovarajuće tipove umetničke organizacije usaglašene s pesničkom ekspresijom i književnom strukturom.

Uočljiva je neujednačenost u tretmanu pojedinih žanrovskih oblika, i to uglavnom onih koji su i kod samog Todorovića ostali na nivou eksperimenta. Međutim, kod žanrovskih oblika u kojima je rodonačelnik signalizma doneo dragocene inovacije i genološke prodore, analiza je potpunija (stohastička, apejronistička i aleatorna poezija). Kada je reč o tehnološkoj poeziji, na primer, Pavlović je, da bi ostvario utisak celine neposrednog pesničkog govora, naveo integralnu verziju pesme (*Širimo svoje miroljube Todoroviće*), iako bi, čini se, bilo celishodnije da je simbolički dobro osmišljenim komentarima, koji se inače nalaze iza pesme, prozeo i time pojasnio ili približio pojedine ključne delove ovog humorno-ironičnog pevanja. Zahvalno bi bilo da je autor potpunije izložio slojevite, sadržinske, stilske-i-izražajne, jezičke, formalne, foničke, semantičke i druge unutrašnje karakteristike brojnih vešto i uspešno odabranih primera, kao i njihovo umetničko-estetsko zračenje. U sintetičkom zaključku o verbalnoj poeziji Miroljuba Todorovića Pavlović ističe: „Dosledan svojoj poetici, on je uporno istraživao, spretno kombinovao, preplitao, sučeljavao svakovrsne izražajne mogućnosti. Bogatstvo i raznolikost žanrovskih oblika stvorili su mu osnovu da uobliči nove vidove verbalne poezije (scijentistička, fenomenološka, stohastička, apejronistička itd.), da neke umetnički dogradi i usavrši (gestualna poezija, mejl-art, vizuelna poezija), čineći razuđenom i raznolikom svoju žanrovsku poetičku koncepciju“.

Posle argumentovane konstatacije da su Todorovićeve istraživanja u jezičkom i stilske-i-izražajnom, formalnom, tipološkom i žanrovskom pogledu prevazišla prvotne najave, Pavlović naglašava da je pesnik učinio originalne pomake i prodore u našoj neoavangardnoj umetnosti, „a evropska i svetska kultura i umetnost već su prihvatile te inovacije kao nerazdvojni deo celine moderne umetnosti“.

U sličnom duhu Milivoje Pavlović obradio je i vidove neverbalne (semiološke) poezije Miroljuba Todorovića, a pre svega: konkretnu, vizuelnu, mejl-art i gestualnu poeziju. Komentari su koncizni, poetički osmišljeniji, uz potrebu celovitije umetničko-estetičke analize i komparativnih ukazivanja na slične ili različite primere u našoj, domaćoj i eventualno, šire, evropskoj neoavangardnoj umetnosti. U opštem pogledu na stilske-i-izražajne, jezičke, žanrovske i druge osobenosti verbalne i neverbalne poezije, prema oceni autora, Todorović dostiže zavidan umetničko-stvaralački nivo i estetske domašaje kojima osnivač signalizma „dezavuiše okoštalo biće pojedinih poetika i na njima zasnovanu pesničku praksu“.

I pored izrazitijeg afirmativnog tona koji provejava kroz celinu ove studije na račun strožijih kritičkih valorizacija – u smeru načela da je kritičko stanovište jedino plodno u naučnom istraživanju – Pavlović ovde uzdržano napominje da rodonačelnik signalizma, prolazeći kroz složene procese ličnog usavršavanja, „nije ni mogao da u svakom žanrovskom obliku dostigne visoke pesničke i poetičke domete; i pored vidnog napora, pesnik je u nekim signalističkim vrstama i žanrovima (statistička, elementarna, matematička i kombinaciona poezija, na primer) ostao na nivou eksperimenta“.

Završni, četvrti deo studije, *Signalizam na međunarodnoj avangardnoj sceni*, dobro je zamišljen i u osnovi valjano ostvaren u pravcu jedne vrste zaključnih preispitivanja stvaralačkog prisustva signalizma u širim evropskim i svetskim relacijama. Pavlović je nastojao da sistematizuje i obradi vrlo teško dostupnu građu i izvore po značaju i mestu koje Todorović ima u domaćim i međunarodnim antologijama isto-

rijske avangarde i neoavangarde, u multimedijalnim projektima, izložbama, katalozima i u periodici. Svakom od pomenutih vidova delovanja i prisustva on je posvetio poseban odeljak, prezentirajući mnoštvo dragocenih podataka, ponekad u pomalo faktografskom obliku, a delom kroz poetičke opaske i komentare. Ovaj pregled biće od velike koristi budućim istraživačima međunarodne dimenzije signalizma.

U odeljku *Kosmopolitizam na delu* Pavlović posvedočava da su sedma i osma decenija 20. veka bile vreme najvećeg internacionalnog uspona signalizma i Miroljuba Todorovića. Materijali iz Signalističkog dokumentacionog centra, u koje je Pavlović prvi i jedini među našim istraživačima stvaralački zaronio, nedvosmisleno potvrđuju da je više od tri stotine pesama, eseja, vizuelnih ostvarenja i odgovarajućih polimedijalnih radova Miroljuba Todorovića objavljeno, reprodukovano, preštampano i komentarisano u mnogobrojnim antologijama, časopisima, zbornicima, katalozima, periodičnim i drugim publikacijama širom sveta; i u tom smislu Todorović je – prema oceni Pavlovića – planetarni pesnik.

Brojna i raznovrsna ostvarenja rodonačelnika signalizma prisutna su u stotinu antologija i drugih izbora konkretne, vizuelne poezije, mejl-art i dr. Pavlović je za ovaj rad izdvojio one najreprezentativnije, uz kraće informativne opaske i male poetičke komentare. Slično je učinio i s pregledom multimedijalne aktivnosti Miroljuba Todorovića u formi samostalnih (12) i kolektivnih (preko 500) izložbi, i u mnogobrojnim katalozima i vrlo raznolikoj periodici. Iz tih odeljaka se vidi sva širina i obuhvat stvaralačkog prisustva Miroljuba Todorovića, koji „stoji rame uz rame s najeminentnijim kreatorima prevratničkog duha u savremenoj umetnosti“, kako dobro zaključuje Pavlović.

Posle analitičkog sagledavanja pesničkog stvaralaštva i poetike Miroljuba Todorovića u njihovoj genezi, sinhronoj i dijahronoj perspektivi, a na osnovu relevantnih izvora i najznačajnijih ostvarenja, Milivoje Pavlović je sintetički uobličio *Zaključna razmatranja*. U njima je na više od desetak strana rezimirao rezultate do kojih je došao u prethodnim poglavljima. Pri tome je produbio i šire zasnovao svoje ocene i stavove u kojima su sadržane najbitnije odlike i kvaliteti razuđenog dela Miroljuba Todorovića, njegova slojevita pesnička i poetička misao i razuđene koncepcije, kao i delotvorno prisustvo i puna afirmacija umetničko-poetskih i teorijskih shvatanja u međunarodnim i planetarnim prostorima tokom minulih decenija. Pavlović je zaključio da se delo Miroljuba Todorovića iskazuje i potvrđuje kao složeno, „obuhvatno i mnogostruko po strukturi a po formi i u sadržinskom pogledu raznoliko i nesvodljivo u uobičajene žanrovske i druge sheme“. Ono u mnogo čemu izlazi iz konvencionalnih „izražajnih okvira, kategorija i normi umetničkog saopštavanja, i nikako se ne može svesti u jednu ravan, ni valorizovati tradicionalnim merilima“.

Miroljuba Todorovića autor ocenjuje kao polifonu stvaralačku ličnost i značajnu književno-poetičku pojavu koja je svojim delom obogatila „tvoračke mogućnosti naše savremene umetnosti i u planetarnim relacijama afirmisala našu kulturu u poslednjoj četvrtini ovog veka“. Njegovo raznovrsno i obimno delo bitno menja sliku o nekim vidovima našeg zaostajanja za evropskim književnim tokovima, smatra Pavlović i dodaje: „Pojavom signalizma kao umetničkog pokreta s neoavangardnim predznakom, naša kultura uspeva da se stvaralački uključi u moderne evropske i svetske tokove, unoseći u njih značajne inovacije“.

U završnom pasusu *Zaključnih razmatranja* Milivoje Pavlović ukazuje da signalizam, zahvaljujući pre svega Miroljubu Todoroviću i grupi koja ga delotvorno

sledi (a njoj pripada i sâm), „glavnim svojim tokom predstavlja onaj luk koji stvaralački povezuje avangardna stremljenja iz međuratnog perioda sa savremenim razdobljem, donoseći dragocene inovacije kojima se srpska umetnost ravnopravno uključuje u moderne svetske procese“. Rodonačelnik signalizma je, manifestnim radikalizmom i originalnom pesničkom praksom, snažnom destrukcijom tradicionalizma, ali i prihvatanjem izvesnih njegovih životvornih vrednosti, s vešto pronađenim novinama, vizionarskim širenjem prostora literarnog iskustva, ukazivanjem na nove mogućnosti jezika i znaka, znatno izmenio estetski kôd naše umetnosti.

Na kraju se nalazi veoma korisna, obuhvatna i dobro koncipirana bibliografija bogate i raznovrsne signalističke produkcije Miroljuba Todorovića, kao i važnije literature o signalizmu, koja zahvata period od 1965. do 1998. Bibliografija nedvosmisleno potvrđuje međunarodnu afirmaciju signalizma, a istovremeno stvaralački korespondira s tematskim zahvatima ovog dela.

¹¹ Rečnik književnih termina, Institut za književnost i umetnost i Nolit, Beograd, 1992, str. 776.

¹² Jovan Čirilov, Rečnik novih reči, Narodna knjiga, Beograd, 1982, str. 196.

¹³ Prosvetina enciklopedija, Beograd, 1981, tom 3, str. 191.

¹⁴ Miroljub Todorović, Signalizam, Gradina, Niš, 1979.

¹⁵ M. Pavlović, Iz recenzije za knjigu „Oslobođeni jezik“ M. Todorovića (1992).

¹⁶ M. Todorović, Oslobođeni jezik, Grafopublik, Zemun, 1992, str. 6, 11 i 49.

¹⁷ Milivoje Pavlović, Svet u signalima (Prilog letopisu signalizma, 1965–1995

¹⁸ Isto, str. 12.

¹⁹ Prosvetina enciklopedija, Beograd, 1981, tom 3, str. 191; Rečnik književnih termina, str. 196.

²⁰ Baudelaire, Oeuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1961

²¹ Miroljub Todorović, Oslobođeni jezik, Grafopublik, Zemun, 1992, str. 5.

²² Isto, str. 61.

²³ O Beloj knjizi, Književna reč, Beograd, april, 1976. Navedeno prema knjizi M. Pavlovića Svet u signalima, str. 29.

²⁴ M. Pavlović, Signali za novi vek, Prolog za knjigu Svet u signalima, str. 8

²⁵ Iskorak u neistraženo carstvo reči i znaka (Dve večeri s Miroljubom Todorovićem, tri decenije kasnije), Svet u Signalima, str. 123.

²⁶ Isto, str. 123.

²⁷ Isto, str. 123.

²⁸ M. Pavlović, Svet u signalima, str. 133.

²⁹ Isto, str. 133.

³⁰ Uvodna napomena za odeljak Provetravanje jezika (Panorama signalističke vizuelne poezije) u knjizi M. Pavlovića Svet u signalima, str. 136.

³¹ M. Pavlović, Svet u signalima – Prilog letopisu signalizma, 1965–1995, Novi Sad, 1996, str. 5.

³² M. Todorović, Oslobođeni jezik, str. 40.

³³ Isto, str. 43.

³⁴ Isto, str. 60.

³⁵ Vidi razmatranja o kolažu, asamblažu, fotogramima i crtežima u studiji Miodraga B. Protića: Srpski nadrealizam 1929–1932, u katalogu Jugoslovenska umetnost XX veka – 1929–1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam, Muzej savremene umetnosti, Beograd, april–jun 1969, str. 12–16.

³⁶ M. Pavlović, Signalizam – „izam“ ili izum? – Razgovor s Miroljubom Todorovićem, navedeno prema knjizi Svet u signalima, str. 36.

³⁷ Isto, str. 36

VIZUELNA POEZIJA I MAIL ART



Klaus Peter Deucker



Giovanni Strada



Slobodan Škerović



Margareta Stanojlović

Гласници

ПЛОВИДБА ДО ОСТРВА

ГЕРМЕНСКИХ ХРИСТИАН

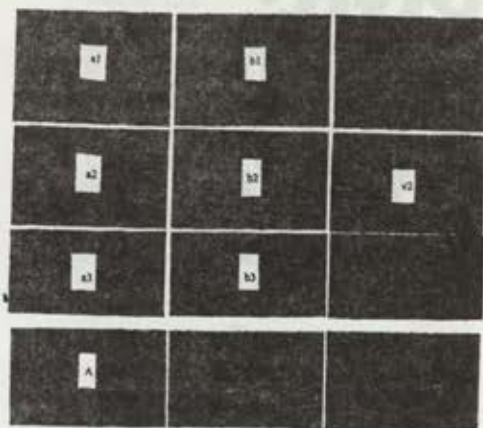
Шта би се догодило

Бродови Уз помоћ Фреске

Dejan Bogojević

provocazione in atto
al punto
esclamativo

Enco Minarelli



Oliver Milijić



Vili R. Melnikov

S U N C E S E P O P K L O

NA NA NA NA NA NA NA NA NA NA NA
NA KRUŠKU ODŽAK OBRVE LEDJA BRDO
NA AVAN TEPIH PRULU VOSAK KANDILO
NA HLEB VINO NAOČARE KVASAC ČARDAK
NA ACU ČEBE ČASU MILKU KOLENO LUK
NA BRADU SANDUK PRST PIAŠU JEČAM
NA TOČAK OČI OLUK KNJIGU ZVONO
NA KUĆU BURE BASTU ŠLJIVU JAJE
NA KUĆE STO PERJE SITO UHO NOVAC
NA TRUBU ŽICU KUTIJU PRSTEN DUVAK
NA REKU LONAC DASKU CVET DUŠU
NA
NA
NA
NA
NA
NA
NA
NA
NA
NA
NA
NA

Miroljub Kešeljević



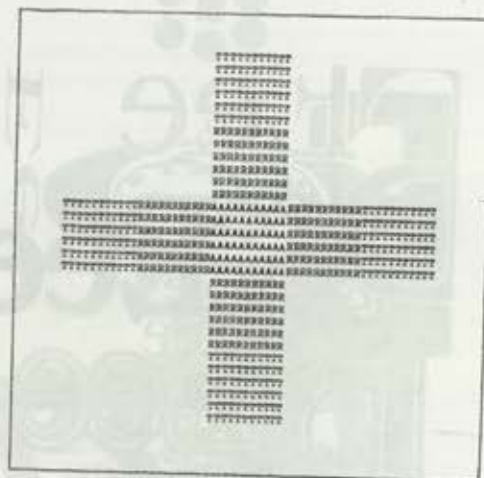
Stevan Veličković

Oxidization

[illegible]

Lucien Suel

Mark Sutherland



Jaroslav Supek

the
mental
traveller

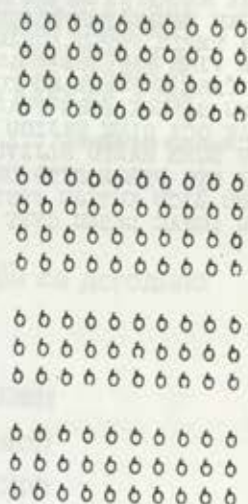


MARCO PACHETTI

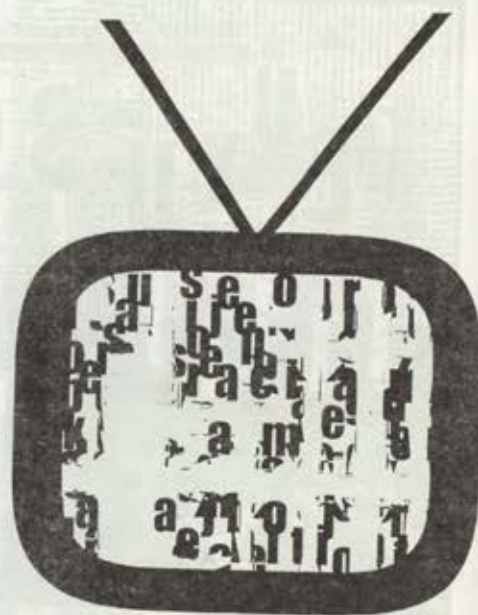
Marco Pachetti

JESENJI MOTIV

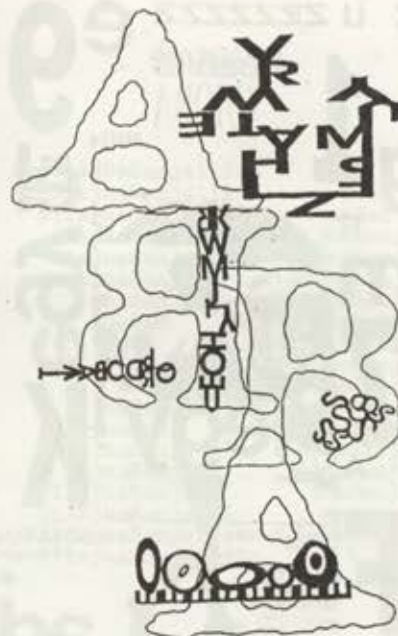
Voće



Dobrivoje Jevtić



Vladan Stanojlović



Irving Weiss

dolar
dolar
dolar
dolar
dolar

Clemente Padin



Andrej Tišma

Ali **ti** nema
žeš **ti** ma **ti**
ikak **ti** venad
e **ti** preostaj
ti jedina
odbrana **ti** ad
oč **ti** a **ti** jan **ti** jam
oc **ti** a **ti** t **ti** klav
i **ti** a **ti** k **ti** k **ti** o **ti** n **ti** c
er **ti** **ti** k **ti** o **ti** l **ti** a **ti** r
ac **ti** 1979920

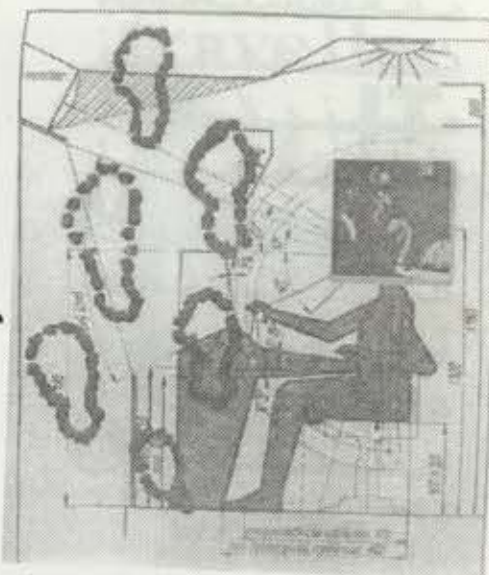
Dušan Lešević



Geza Perneczky



Zvonko Sarić



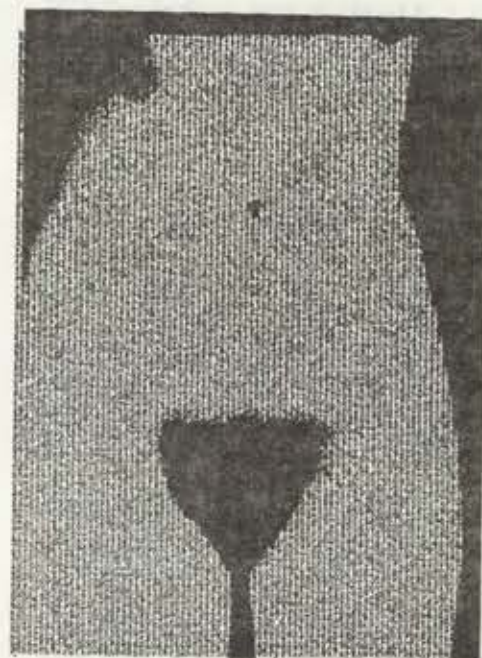
Miroslav Klivar



Predrag Petrović



Vladeta Stanković



Marcello Diotallevi



Sandor Gogolyak



Jon Stefan



KOMPONENTE
min, označava nainan

IZRAZA koja hosi nko

jama...
PILITAK...
FRIEDMAN...
RISTOJAN...
plitak...



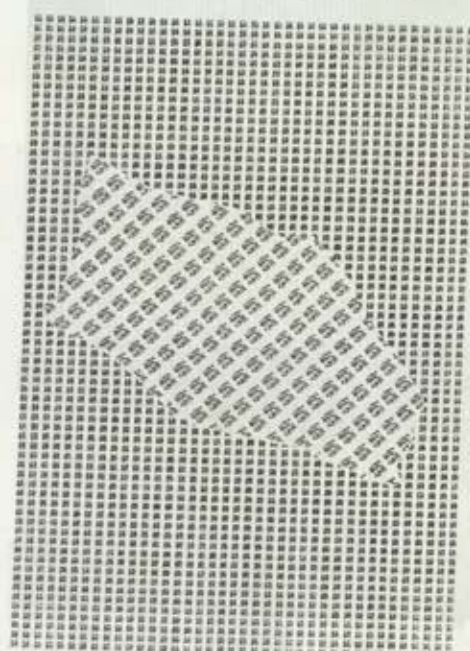
Dobrica Kamperelić



Gabriele Castelli



Miroljub Filipović Filimir



Keiichi Nakanura

SIGNALIZAM – BIBLIOGRAFIJA

Dopuna i nastavak bibliografije objavljene u časopisu *Signal* no. 21, Beograd, 2000.

ČASOPIS:

1561. *Signal* no. 21, 2000, Beograd.

KNJIGE O SIGNALIZMU:

1562. Žarko Đurović: *Svijet signalizma*, Interpres, Beograd, 2002.
1563. *Signalistička utopija* (zbornik), Signal, Beograd, 2002.

LITERATURA:

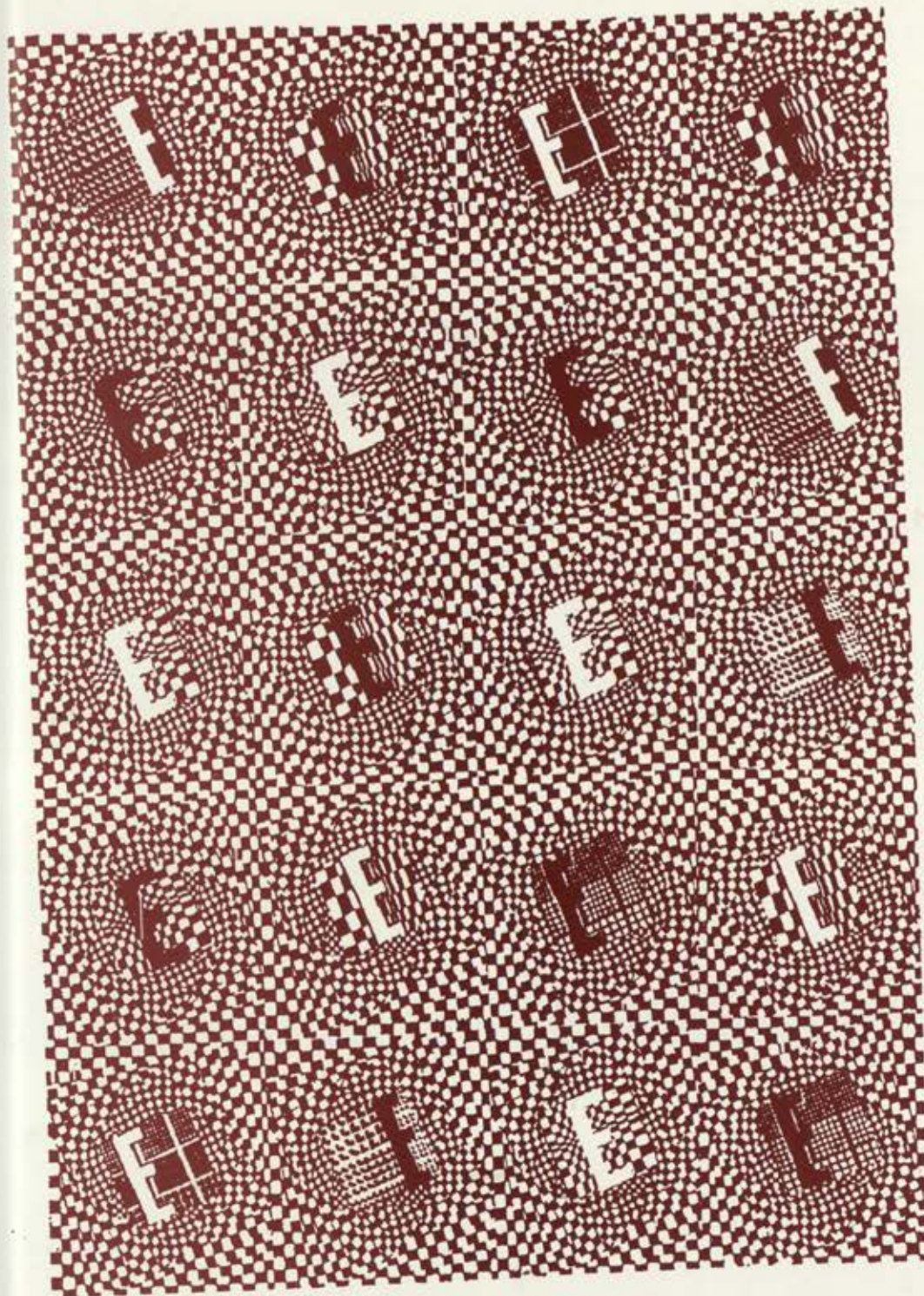
- 1977.
1564. Svetislav Basara: *Signalizam, Reč mladih*, 1. 1. 1977, str. 5.
- 1998.
1565. Jarnoslav Supek: *Vizualizacija teksta – vizuelna poezija, Mostovi*, XXIX 153–154–155, 1998, 138–144.
- 1999.
1566. Zvonko Sarić: *Szignalizmus es mail-art, Orbis*, IV, 1, 1999, 68–69.
1567. Miško Šuvaković: *Signalizam*, u *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*, Beograd – Novi Sad, 1999, 305.
1568. Zvonko Sarić: *Jezik slike, Orbis*, V, 4, 1999, 119–120.
- 2000.
1569. Dobrica Kamperelić: *Bibliomantijom do jedinstvene knjige eseja, Glasnik*, VI, 9, 2000, 526–527, Podgorica.
1570. Dragoljub Stojadinović: *Šatro stihovi, Večernje novosti*, XLVII, 13. IV 2000, 18.
1571. Zvonko Sarić: *Poezija bez cvetnih motiva, Orbis*, V, 1–2, 2000, 87–88.
1572. Žarko Đurović: *Paradoks i ironija, Ulaznica*, XXXIV, 169, februar 2000, 64–66.
1573. Andrej Tišma: *Elektronska umetnost i Internet, Signal* no. 21, 2000, 3–9.
1574. Ilija Bakić, Zvonko Sarić: *Lakim korakom u svim smerovima, Signal* no. 21, 2000, 10–11.
1575. Dobrica Kamperelić: *Signalističko čedo u obzorju novog milenijuma, Signal* no. 21, 2000, 12.
1576. Jaroslav Supek: *Signal art, Signal* no. 21, 2000, 13–16.
1577. Dobrica Kamperelić: *Novi signalistički izdanci, Signal* no. 21, 2000, 17–18.
1578. Draganja Ramadanski: *Let iznad šarene strane, Signal* no. 21, 2000, 19–20.
1579. Dobrica Kamperelić: *Mirosljub Filipović Filimir, Signal* no. 21, 2000, 32.
1580. Dr Klaus Groh: *Signalismus; mehr als ein-ismus, Signal* no. 21, 2000, 36.
1581. Dr Klaus Groh: *Statement: Klaus Groh Die Poesie, Signal* no. 21, 2000, 48.
1582. Draganja Urošević: *Existence as glittering, Signal* no. 21, 2000, 51.
1583. Tanja Kragujević: *Hypnotised uncertainty, Signal* no. 21, 2000, 52–53.
1584. Mirosljub Todorović: *Third millenium spirituality, Signal* no. 21, 2000, 59.
1585. Gillo Dorfles: *Michele Perfetti: Before the word, beyond the image, Signal* no. 21, 2000, 62.
1586. Clemente Padin: *Edgardo Antonio Vigo: Aspiration to Freedom, Signal* no. 21, 2000, 64–65.
1587. Luka Prošić: *Tajne signalizma, Signal* no. 21, 2000, 72–74.
1588. Dobrica Kamperelić: *Jedinstvena knjiga eseja, Signal* no. 21, 2000, 75.
1589. Bogić Rakočević: *Studiozno promišljanje, Signal* no. 21, 2000, 76.
1590. Anonim: *Signalizam – bibliografija, Signal* no. 21, 2000, 77–79.
1591. Rene Huyghe: *Dialog avec visible (Dijalog s vidljivim), Signal* no. 21, 2000, 80–82.

1592. Rene Huyghe: *Žnak oslobođa misao*, *Signal* no. 21, 2000, 82–83.
 1593. Eugenio Miccini, Michele Perfetti: *Vizuelna poezija*, *Signal* no. 21, 2000, 84.
 1594. Lucia Marcucci: *Vizuelna poezija*, *Signal* no. 21, 2000, 85.
 1595. D(ušan) V(idaković): *Signal, Nedeljni Dnevnik*, IV, 168–169, 28. IV – 5. V 2000, 33.
 1596. N. P.-j.: *Signal, Dnevnik*, 10. V 2000, 18.
 1597. Anonim: *Nagrada Fonda „Todor Manojlović“ za 1998. godinu, Ulaganica*, XXXIV, 170, april 2000, 67–68.
 1598. M(ica) C(vijeti): *Signalistička mapa sveta*, *Borba*, LXXVIII, 139, 18. IV 2000.
 1599. A. Cvijić: *Obnavljanje jezika*, *Politika*, 29. V 2000, 25.
 1600. Miroljub Todorović: *Žarko Đurović i signalizam*, *Svaranje*, LV, 1–5, 2000, 163–169.
 1601. Vasilije Radikić: *Ključevi signalističke poetike*, *Politika*, XCVII, 31121, 17. VI 2000, 24.
 1602. Jaroslav Supek: *Signalizam u Odžacima*, *Žirokop*, I, 5, 2000, 7.
 1603. Z. K(rstanić): *Umetnost na struju*, *Ekspres*, 19. VI 2000, 8.
 1604. Radovan Popović: *Ožljci i opomene (M. Stojkin očito književni pseudonim)*, *Politika*, 31. VII 2000, 22.
 1605. Dobrica Kamperelić: *Univerzalno avangardno glasilo*, *Bulevar*, br. 023, 26. VIII 2000, 39–40.
 1606. Žarko Đurović: *Ponijeranje vokacijskih granica*, *Ovdje*, XXXI, 379–380–381, VII–VIII–IX, 2000, 73.
 1607. Mila Milosavljević: *Iz knjižarskih izloga (Milivoje Pavlović: „Ključevi signalističke poetike“)*, *Sveske*, X, 54–55, septembar 2000, 162.
 1608. Nikola Racković: *Bibliografija signalizma*, *Bibliografski vjesnik*, XXIX, 1, 2000, 251, Cetinje.
 1609. Milosla: Šutić: *Pomeranje granica pesničkog čina*, u knjizi M. Todorovića *Azurni san*, Zrenjanin, 2000, 120–128.
 1610. Moma Dimić: *Knjiga višestruke nežnosti*, u knjizi M. T. Vida *Tek što sam otvorila poštu*, Beograd, 2000, 121–122.
 1611. Miloslav Šutić: *Lirski signalizam*, *Borba*, LXXVIII, 314, 9. XI 2000.
 1612. Dušan Vidaković: *Sve velike promene započele su u poeziji*, *Bulevar*, br. 030, 25. XI – 9. XII 2000, 36–37.
 1613. A. B.: *Novi signalistički izdanci*, *Narodne novine*, 13. XI 2000.
 1614. Radovan Popović: *Novo u knjižarskim izlozima*, *Politika*, 25. XII 2000, 20.
 1615. A. Bukurović: *Lirski signalizam*, *Narodne novine*, 23. XI 2000, 10.
 1616. Miloslav Šutić: *Postmoderni lirizam*, *Povelja*, XXX 3, decembar 2000, 125–129.
 1617. M. Stojkin: *Miscellaneae* (Kritički i drugi zapisi), *Beorama*, Beograd, 2000.
- 2001.
1618. Moma Dimić: *Knjiga višestruke nežnosti*, *Borba*, LXXIX, 4, 4. I 2001.
 1619. Mr Ljiljana Lukić: *Lirski signali*, *Semblerske novine*, XXII, 418, 1–15. I 2001, 11, Bijeljina.
 1620. Andrej Tišma: *Kreativno dopisivanje*, *Dnevnik*, LVIII, 19368, 7. II 2001, 15.
 1621. Ilija Bakić: *Rušenje sveta i jezika*, *Borba*, LXXIX, 39, 8. II 2001.
 1622. Draginja Urošević: *Žnak ti je ime*, *Književna reč*, XXX, 515, 2001, 20.
 1623. Miroljub Todorović: *Odavno je on to zaslužio*, *Borba*, 22. III 2001, 10.
 1624. Dobrica Kamperelić: *Svaštoždor* (Signalistički ispljuvak), *Orbis*, VI, 2, 2001, 53–54.
 1625. Dobrica Kamperelić: *Uznesenje u orbitu kompjuterske (signalističke) umetnosti*, *Orbis*, VI, 2, 2001, 55–56.
 1626. Mr Ljiljana Lukić: *Književnost iz kompjutera*, *Semblerske novine*, XXII, 428, 12.
 1627. Z. Radisavljević: *Azurni san*, *Politika*, 17. VIII 2001, 15.
 1628. Zoran M. Mandić: *Primenjena epigonika?*, *Dnevnik*, 13. VI 2001, 15.
 1629. Milivoje Pavlović: *Zvučna (fonička) poezija u signalizmu*, *Književne novine*, LII, 1035, 1–15. VI 2001, 17.
 1630. D. Vidaković: *Proza na „struju“*, *Borba*, LXXIX, 22, 9. VIII 2001.
 1631. Milivoje Pavlović: *Stvaralačka kosmogonija Miroljuba Todorovića*, *Zbilja (Reality)*, XI, 70–71–72, 2001, 28–29.

1632. Dušan Vidaković: *Književnost – disciplina za dugoprugaše*, *Borba*, LXXIX, 246, 3. IX 2001, 8.
 1632a. Miroljub Todorović: *Poema „Šinjel do svanuća“ signaliste Zvonka Sarića...*, u knjizi Zvonka Sarića *Šinjel do svanuća*, *Signal*, Beograd, 2001, str. 79.
 1633. Vladan Pavković, Nikica Banić: *Sagledavanje spektra duginih boja*, *Kadinjača*, Užice, 2001, str. 159–161.
 1634. Zvonko Sarić: *Kritika društvenog totaliteta*, *Borba*, LXXIX, 249, 6. IX 2001.
 1635. Živan Živković: *Verbalni i likovni elementi u poeziji signalizma*, u: *Interdisciplinarnost teorije književnosti* (zbornik radova), Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2001, str. 303–307.
 1636. Ljiljana Lukić: *Tkanje lirskog senzibiliteta*, *Književne novine*, LII, 1041, 1–15. IX 2001, 21.
 1637. Žarko Đurović: *Signalističko usmerenje*, *Borba*, 4. X 2001.
 1638. Miodrag Mrkić: *Prološke varijacije o Velikoj majci*, u: *Goleška boginja*, Beograd, 2001, str. 5–13.
 1639. Dušan Matić: *Pisanje i govor (Pristupna beseda u SANU)*, Bagdala, XLIII 450, oktobar–decembar 2001, 9–10.
 1640. Milivoje Pavlović: *Srpska neoavangarda* (signalizam i klototrizam), *Književne novine*, LII, 1043, 1–15. oktobar 2001, str. 3 i 10.
 1641. K. R.: *Signalizam i klototrizam*, *Politika*, 7. XI 2001, 16.
 1642. Bogdan A. Popović: *Lirika avangardnog pesnika*, *NIN*, 2649, 4. X 2001, 40.
 1643. Svetozar Radonjić Ras: *Signal kao mostovi*, *Savremenik* br. 89–90–91, 2001, 120–121.
 1644. Dušan Vidaković: *Tek što sam otvorila poštu*, *Napred*, LVII, 2749, 12. X 2001, 5. Valjevo.
 1645. Draginja Urošević: *Žnak ti je ime*, *Međaj*, XXI, 50, 2001, 36.
 1646. Andrej Tišma: *Tvorac planete Signalije*, *Međaj*, XXI, 50, 2001, 36–40.
 1647. Dobrica Kamperelić: *Gordijev čvor Miroljuba Todorovića*, *Međaj*, XXI, 50, 2001, 41–42.
 1648. Ilija Bakić: *U opštem jeziku*, *Rukovet*, XLVII, 5–6–7–8, 2001, 86–87.
 1649. Zlatko Romić: *Sredstvo za čišćenje vijuga*, *Subotičke novine*, 7. IX 2001, 11.
 1650. Fekete J. Jozsef: *Color Neon*, *Magyar Szó*, 13. X 2001, 9.
 1651. Žarko Đurović: *Estetsku avangarda*, *Dan*, III, 991, 8. XI 2001, 14.
 1652. Žarko Đurović: *Obogaćivanje osjećajnosti*, *Dan*, III, 992, 9. XI 2001, 12.
 1653. Žarko Đurović: *Industrijski pejzaž*, *Dan*, III, 993, 10. XI 2001, 14.
 1654. Žarko Đurović: *Dograđivanje sna*, *Dan*, III, 995, 12. XI 2001, 15.
 1655. Žarko Đurović: *Šatrovačka poezija*, *Dan*, III, 997, 14. XI 2001, 14.
 1656. Žarko Đurović: *Putovanje u Zvezdaliju*, *Dan*, III, 998, 15. XI 2001, 14.
 1657. Žarko Đurović: *Signalistički doživljaj sveta*, *Borba*, LXXIX, 326, 22. XI 2001.
 1658. Dr Klaus Groh: *Signalizam: više od samo jednog izma*, *Književnost*, god. XLXI, knj. CV, sv. 7–9, 2001, str. 674–675.
 1659. Ilija Bakić: *Ogledi o signalizmu Ljubiše Jocića*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001.
 1660. Zvonko Sarić: *Signalistički samizdat*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 682–686.
 1661. Zvonko Sarić: *Signalistička utopija*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 691–693.
 1662. Luka Prošić: *Signalizam, na početku*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 693–700.
 1663. Miroljub Todorović: *Iz Dnevnika*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 703–706.
 1664. Žarko Đurović: *Signalizam – umjetnost elektronskog doba*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 707–712.
 1665. Andrej Tišma: *E-mail umetnost*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 715–718.
 1666. Dobrica Kamperelić: *Signalizam kao krajnje otvoren i kompleksan umetnički sistem*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 718–720.
 1667. Dobrica Kamperelić: *Začeci virusa signalizma – simptomi i sindromi*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 720–722.
 1668. Miodrag Mrkić: *Epoha signalizma*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 727–729.
 1669. Milivoje Pavlović: *Signalizam – ključni stvaralački pravac u srpskoj neoavangardi*, *Književnost*, XLXI, CV, 7–8–9, 2001, 731–737.
 1670. K. R.: *O signalizmu*, *Politika*, 23. XII. 2001, 17.

2002.

1671. D. Vidaković: *Svet se ne završava, Borba*, 12-13. I 2002, 10.
1672. Miloslav Šutić: *Bespoštedna kritika (Pucanj u govno), Novosti*, 31. I 2002, 21.
1673. D. Vidaković: *Utopija je postala stvarnost, Borba*, LXXIX, 42, 11. II 2002, 9.
1674. Radivoj Šajtinac: *Slovocikli nad Panonijom, Dnevnik*, LX, 19761, 13. II 2002, 20.
1675. K. R.: *Signalistička utopija, Politika*, XCIX, 31710, 13. II 2002, 14.
1676. Z. R.: *Signalizam Zvonka Sarića, Subotičke novine*, 13. II 2002, 13.
1677. R. D.: *Nedavno su izašle iz štampe... Pobjeda*, LVIII, 13005, 28. II 2002, 12.
1678. L. Lakić: *Duša je izvoriste riječi, Glas Crnogoraca*, br. 461, 30. I 2002, 13.
1679. O. Ugrin: *Stvaralac modernog senzibiliteta, Pobjeda*, LVIII, 12975, 29. I 2002, 11.
1680. T. Božović: *Promovisana književna djela Žarka Đurovića, Publika*, II, 37, 29. I 2002, 12.
1681. Ž. Janjušević: *Samosvojnost oslonjena na signalizam, Dan*, IV, 1071, 29. I 2002, 15.
1682. Miroslav Lukić: *21. vek, Gatalinka i šljivov vidik, Savremenik* br. 95/2001-96/2002, str. 47-63.
1683. Milenko Pejović: *Pun pogodak Miroslava Todorovića, Savremenik* br. 95/2001-96/2002, str. 145-147.
1684. Dušan Vidaković: *Previše je Trpimira, Borba*, 23-24. III 2002, 10.
1685. Novo Tomić: *Freske i kompjuteri, Novosti*, 26. III 2002, 18.
1686. Radovan Popović: *Žarko Đurović godinama je pratio signalističko stvaralaštvo Politika*, 15. IV 2002, 14.
1687. Milivoje Pavlović: *Od reči do krika (Mejl-art u signalizmu), Letopis Matice srpske*, god. 178, knj. 459, sv. 3, mart 2002, str. 290-302.
1688. Budimir Kralj: *Stvaralaštvo Žarka Đurovića, Radio Crne Gore, Podgorica*, 3. V 2002.
1689. Dušan Vidaković: *Signalistička utopija, Napred*, LVII, 2775, 19. IV 2002, 5.
1690. Ilija Bakić: *U susret novim izazovima, Dnevnik*, LX, 19854, 22. V 2002, 22.
1691. Tanja Kragujević: *U uznemirenom telu jezika, Letopis Matice srpske*, god. 178, knj. 459, sv. 5, maj 2002, 677-710.
1692. Branka Radojković Kubeš: *Nova Atlantida, Beograd*, 2001, str. 87.
1693. Milivoje Pavlović: *Kompjuterska poezija u signalizmu (I), Sveske*, XIII, 62-63, mart 2002, 95-103.
1694. K. R.: *Razbijanje jezika, Politika*, 25. VII 2002, str. A 14.
1695. Ljiljana Lukić: *Maštovite priče i crteži, Borba*, LXXXI, 206, 25. VII 2002.
1696. Žarko Đurović: *Signalizam Miroslava Todorovića, Prsvjetni rad*, br. 9-10, 28. VII 2002.
1697. Svetozar Radonjić Ras: *Pristup signalizmu, Borba*, 234, 22. VIII 2002.



Christian BURGAUD

ILIJBA BAKIĆ
MIROLJUB TODOROVIC
CHRISTIAN BURGAUD
MILIVOJE PAVLOVIC
DINA VUKOVIC
TANJA KRAGUJEVIC
JAROSLAV SUPEK
NEBOJŠA MILENKOVIC
ANDREJ ŽIVOR
LUKA PROŠIĆ
ZVONKO SARIĆ
DOBRIVOJE JEVTIĆ
DRAGUTIN STOJKOVIC
DOBRICA KAMPERELIĆ
LJUBOMIR ĐUKIĆ
BOGISLAV MARKOVIC
DUŠAN VIDAKOVIC
OLIVER MILIJIĆ
SLOBODAN ŠKEROVIC
VLADIMIR MAKSIMOVIC
DEJAN BOGOJEVIC
ŽARKO ĐUROVIC
SVETISLAV N. BRKOVIC
VLADAN PANKOVIC
NIKOLA CVETKOVIC
GIOVANI STRADA
ENZO MINARELLI
VILI R. MELJNIKOV
MIROLJUB KEŠELJEVIC
STEVAN VELIČKOVIC
LUCIEN SUEL
MARCO PACHETI
VLADAN STANOJLOVIC
KLAUS PETER DENCKER
MARGARETA STANOJLOVIC
MARK SUTHERLAND
IRVING VEISS
ANDREJ TIŠMA
CLEMENTE PADIN
DUŠAN LEŠEVIC
GEZA PERNESZKY
MIROSLAV KLIVAR
PREDRAG PETROVIC
VLADETA STANKOVIC
SANDOR GOGOLYAK
MARCELLO DIOTALLEVI
JON STEFAN
MIROLJUB FILIPOVIC FILIMIR
GABRIELE CASTELLI
KEIICHI NAKAMURA