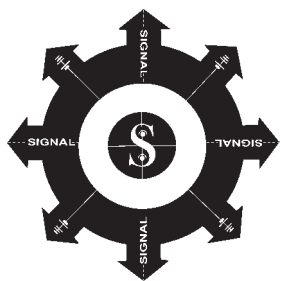


МАГИЈА СИГНАЛИЗМА



THE MAGIC OF SIGNALISM



Библиотека „Сигнал“

МАГИЈА СИГНАЛИЗМА
THE MAGIC OF SIGNALISM

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

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

За издаваче: Бобан Кнежевић и Дејан Ајдачић
Уредник библиотеке и зборника: Зоран Стефановић
Насловна сѝрана: Иван Штерлеман, *Fake Ego*
Задња сѝрана: Милош Јоцић, *Gargarisme Astronomique*
Ликовно обликовање књижног блока: Раде Товладијац

Штампа и ѿвез: „Зухра“, Београд
Тираж: 300 примерака

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

ISBN 978-86-7756-061-4

МАГИЈА СИГНАЛИЗМА

THE MAGIC OF SIGNALISM



Beograd, 2016.

САДРЖАЈ

7	ВАСИЛИЈЕ МИЛНОВИЋ
15	ИВАН ШТЕРЛЕМАН
36	МИРЈАНА ФРАУ КОЛАРСКИ
41	СТЕВАН БОШЊАК
48	ЦИМ ЛЕФТВИЧ
52	ВЛАДИМИР МИЛОЈКОВИЋ
58	ИВАНА МАКСИЋ
62	ВИКТОР РАДОЊИЋ
64	ДМИТРИЈ БУЛАТОВ
65	ИСИДОРА АНА СТАМБОЛИЋ
76	МАША Н. ВУЈНОВИЋ
86	ЈАРОСЛАВ СУПЕК
91	РАЈКО БЛАГОЛЕВИЋ
106	МИЛОШ ЈОЦИЋ
123	МИРОЉУБ ТОДОРОВИЋ
128	МАРИЈАНА ЈЕЛИСАВЧИЋ
136	ИЛИЈА БАКИЋ
150	СЛОБОДАН ШКЕРОВИЋ
167	РЕИД ВУД
168	АДРИЈАН САРАЛИЈА
179	СОЊА ШТЕФАНОВИЋ
194	КЕИЧИ НАКАМУРА
195	ДАРКО ДОНЕВСКИ
199	НЕМАЊА МИТРОВИЋ
200	ФРАНКО БУШИЋ
204	СНЕЖАНА САВКИЋ
207	ДАРКО ВУЛИЋ
208	ДУШАН ВИДАКОВИЋ
209	МИЛИВОЈ АНЂЕЛКОВИЋ
218	ДОБРИЦА КАМПЕРЕЛИЋ
222	ДЕЈАН БОГОЛЕВИЋ
225	ДАНИЦА ТРИФУЊАГИЋ
234	ДАНИЈЕЛ ДАЛИГАН
235	ОЛИВЕР МИЛИЋИЋ
238	ДУШАН СТОЈКОВИЋ
258	ЈЕЛЕНА МАРИЋЕВИЋ

Василије Милновић

Сигнализам или: One method to rule them all

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

Мирољуб Тодоровић

Уколико пођемо од две претпоставке: да неоавангарда никада није постојала и да је реч о истој оној расној авангарди, која је у корпусу српске културе отпочела своје просијавање између два рата; и да авангарда као таква није ексклузивно књижевни феномен, него да припада новој интердисциплинарној, синкретичној и апејронски заснованој уметничкој парадигми – можемо закључити да су основне смернице оваквог концепта усмерене на измену читаве стварносне парадигме и да се не ради о једној уметничкој концепцији, него о револуционарној платформи за измену света. Како другачије објаснити појаву сигнализма у Србији шездесетих година XX века, земљи која се налазила на периферији научно-технолошке експанзије, експанзије која се тада формирала у савременом западном друштву и која је увелико формирала исто? Једини могући одговор на ово питање гласи да је авангарда, кроз сигналистички метод, дошла до свог (дуго траженог) израза у савременом технолошком окружењу. Уосталом, сигнализам се као такав званично појавио 1968. године (пре тога се од 1959. називао сцијентизмом) у другом манифесту Мирољуба Тодоровића *Манифесту сигнализма (Regulae poesis)*, у доба када се иначе дешава нека врста уметничке

реинтерпретације историјске авангарде.¹ Сам Мирољуб Тодоровић у писму из *Дневника 1985* формулише став да се сигнализам у извесном смислу, надовезује на футуризам и дадаизам, али не и на надреализам, мада се он генерално ограђује од било какве искључивости (Тодоровић 2012а: 195).

Сигнализму је, додуше, ишао на руку и општи цивилизацијски развој, те се у том смислу, такође, у потпуности оправдава сигналистичка припадност авангардном феномену. Наиме, као што је историјска авангарда отпочела свој нови живот у различитим концептима и навикама савременог света, тако се и сигналистички образац може препознати у нашем непосредном окружењу. Зато се и могло догодити да се метод сигнализма лако препозна у различитим савременим испољавањима интердисциплинарних креативних решења. О томе, још у раној фази, сведоче писма Марине Абрамовић упућена Мирољубу Тодоровићу 1971. године, поводом њеног сигналистичког истраживања слова. Славко Матковић и бивши надреалиста Љубиша Јоцић ће истраживати стрип, Андреј Тишма – видео радове, а Слободан Шкеровић и Илија Бакић – књижевност. Данас се кроз сигналистичку ауру могу тумачити и радови стрипско-архитектонско-ликовне групе *Баухаус 7*, раних 80-их (нарочито у радовима Зорана Туцића), потом постјугословенска драматургија (пре свега кроз радове Зорана Стефановића као што су *Словенски орфеј* или *Скаска о космичком јајету*), или мултимедијални радови групе *Космојловци* (чије је језгро зачето 1994. године око Радована Поповића Црног), као и проза Адријана Сарајлије. Дакле, кроз стрип, музику, софтвер и различите концептуалне радове, сигнализам не престаје да се подмлађује све до данас, када је на сцену ступио трећи талас сигналистичког испољавања, посебно уочљив на теоријском плану².

Заправо, од самог почетка сигнализам је изузетно актуелан, па не треба онда да чуди ни његово тренутно подмлађивање. На то упућују разни синхронизитети – типично авангардна карактеристика. Тако је већ прва Тодоровићева објављена књига *Планетиа* угледала светлост дана баш 1965. године, када се и термин „нео-авангарда“ први пут јавља и то у оквиру италијанске књижевне критике, у *Novissimu, Gruppo 63* (Саболчи 1997: 87). Миклош

1 На пример, у часопису *Рок* (бр. 2) Боре Ђосића 1969. године излазе репринт издања дадаистичких часописа *Dada-tank* и *Dada-Jazz*.

2 Поред сигналистичког препознавања књиге *Царство граничног* (Милновић 2011) аутора овог текста, посебно треба нагласити креативне теоријске радове младих сигналистичких истраживача Јелене Марићевић, Милоша Јоцића и Ивана Штерлемана.

Саболчи у својој статусној књизи закључује да се неоавангарда појавила делом и због различитих друштвено-политичких промена, које су опет изазвале промене у свакодневном човековом животу и његовом стилу³, па је, у ствари, један авангардни, апејронски, синкретички приступ стварности много валиднији за естетичку надоградњу од класичних уметничких образаца.

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

Зато се у Тодоровићевом *Луномери* јасно ишчитава историјско-културолошки феномен америчког силаска на Месец (1969), а авангардно инсистирање на тумачењу стварности као уметности постаје највидљивије у његовим визуелним песмама. Слично томе, не треба да чуди што су у сигналистичком роману-мултиверзуму Слободана Шкеровића *Тамна сјајна сила* неопходна интердисциплинарна знања – која укључују и физику, космологију, филозофију, технологију, поп-културу, геополитику и историју СФ књижевности – да би се уопште могло приступити тумачењу оваквог текста. Било какав традиционални књижевно-критички калуп, овде је очигледно унапред на губитку из једног веома техничког разлога: ово и није књижевност. Ово је нешто што је очигледно интердисциплинарно, експериментално, игриво и синкретичко, нешто што је као светоназор постојало и било привилегована форма међу појединим ствараоцима 20-их и 30-их година, нешто што не може бити називано никако другачије до ли: авангарда! Овакав текст као једна титанска синтеза, од нас захтева стални напор борављења у свом (датом) временском оквиру, уз праћење најновијег, каткад и јутрошњег, развоја природних, техничких и друштвених наука.

Управо на оваквом „суперчитаоцу“ (Негришорац 1996: 114) заснива се сигналистички метод и његова својеврсна „естетика рецепције“. „Сигналистички пуцањ (у читаоца – прим. В. М.) је апел за учествовањем у грађењу смисла сигналистичког дела, апел за маштом, игром и за завршавањем започетог дела“ (Марићевић, 2014: 21). Адријан Марино ово сматра једном од најважнијих карактеристика авангарде: „духовна слобода поново открива у игри један од својих најомиљенијих домена. Авангарда, која је по

3 Ово су само неки од поменутих догађаја: хипи-покрет, Трећа научно-технолошка револуција, студентски покрети, појава „Трећег света“, али и рат у Вијетнаму, Кубанска револуција, Алжирски рат итд. (Саболчи 1997: 89-90).

природи весела, свесна је овог 'духа склоног игри'" (Марино 1998: 149-150). Тако се концепт „отвореног дела“ (Еко 1965), данас може тумачити и кроз авангардну интеракцију аутора и читаоца, у којој се смисао „појављује кроз сопствено одсуство (...) Неоавангардни текст представља простор намењен слободној игри читаоцевог смисла (Негришорац 1996: 276).

То ипак значи да се сцијентизам Мирољуба Тодоровића значајно разликује од чисто научног приступа свету. Другим речима, жудња за ирационалним решењима, још једна важна карактеристика авангарде, овде добија нова испољавања. Заправо, феномен игре, повезан са суштинском слободом аутора (али и читаоца) постаје доминантан приликом самог авангардног стварања. Зато и можемо данас говорити о сигналистичкој компјутерској поезији, о чему је већ афирмативно писано у српској критици (уп. Павловић, 2008). Наиме, док је надреалистичка поезија, примера ради, иако претпоставља разарање структуре мисли и језика, ипак вођена руком аутора који може да чини ситне или несвесне исправке текста, компјутерска поезија одузима могућност за тако шта, самом чињеницом да програм не може да разуме смисао написаних речи, већ само да прати техничке инструкције. Интерактивност, којој су традиционални авангардисти толико тежили, појавом интернета је добила на значају, јер је аутор у могућности да у било ком тренутку објави дело, а читалац у могућности да то дело активно надогради. У том смислу, авангардна тежња за отвореним делом – тиме је дошла до могућег разрешења. О тој „отворености“ сигналистичког стваралаштва је већ доста писано у српској критици (уп. Живковић 1985: 120, Павловић 2002).

„Тодоровићу је компјутер очигледно послужио као инструмент даљег ослобађања поезије од традиционалистичких образаца и, што је важније, превазилажења чврстих граматичких и синтаксичких правила и стега“ (Павловић 1999: 93). Истовремено, електронска ера иде на руку интермедијалности авангарде. За разлику од конзервативних мишљења, сигнализам потврђује да машина може да прошири поље креативности и буде савршена авангардна алатка, која помаже ствараоцу да на нове начине приступи свом креативном замаху, што је још крајем 70-их антиципирао оснивач сигнализма:

„Комуникациони системи се усавршавају. Нова електронска ера створила је и ствараће све сложенија средства за информисање и комуницирање. Постојећи (национални) језици немоћни су када је у питању универзална комуникација. (...) Укидајући текуће језике са свим њиховим оптерећењима, сигналистичка поезија ће прећи

у новој технолошкој ери на непосредно деловање путем чисто визуелних и фоничких средстава“ (Тодоровић 1979: 15).

Ово се савршено уклапа у, ако тако можемо рећи, коначни поетски циљ сигнализма, којег је можда најбоље изразио Дејв Оз, у једном мексичком часопису: „Права суштина сигнализма је то што он очекује настајање планетарне свести“ (Оз, 1982). Свака расна авангарда је „критика институције уметности, створене у грађанском друштву“ (Биргер, 1998: 33). Како смо већ закључили на другом месту (Милновић, 2014) уколико би ова поетика „тоталног раскида“ била тумачена као негативни пол авангарде, њен позитивни пол би се могао тумачити у складу са оним што Флакер назива „оптимална пројекција“ (Флакер, 1984: 68). У сигнализму је такав авангардни пут више него уочљив, једино што је он, у односу на концепте историјске авангарде, уподобљен савременим окружењима. Пре свега, у једном од веома битних начела сигнализма, назначених – типично за авангарду – манифестативним исказом, у „Манифесту песничке науке“ из 1967/8, Тодоровић закључује да ће поезија морати да „прекине са тиранијом осећања и потребама срца“, те се целокупна дотадашња, како би Биргер рекао – „институција културе“, као платформа настала на „осећању и доживљају света“ одбацује као традиционални извор сваке уметности.

Нови медији су у овом процесу препознати као савршена алатка савремене авангарде, јер они, за разлику од *mainstream* страха од машине и краја књижевности, у сигнализму бивају сагледавани кроз већу слободу аутора, већу могућност интермедијалности и већу интерактивност, у складу са сигналистичком „естетиком рецепције“. Сходно томе, потенцијално значење неког текста, зависи бар у истој мери од читаоца, као и од аутора. Већ у Тодоровићевој збирци *Свиња је одличан њивач* проналазимо неколико компјутерских песама, уподобљеним ондашњим техничким могућностима. Управо саобразно актуелности историјске авангарде, сигнализам је добио нови замајац у једном ексклузивно савременом феномену – Интернету, па је након 1995. године читав метод добио на снази. Тако данас на један веома прегледан начин о поетици сигнализма сведочи неколико портала, од којих се посебно издвајају Пројекат Растко (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/index.php>) и сајт самог Тодоровића (www.miroljubtodorovic.com), као и његов блог (<http://mtodorovic2.blogspot.com/>). Посебно је илустративан, у том смислу, случај Андреја Тишме, који је у периоду од 2000. до 2007. објавио низ есеја под насловом *Електронска уметности и интернет* (1-5). Прва три есеја објављена су у ревији *Сигнал*, четврти је објављен у часопису *Градина*, док је пети објављен

искључиво у електронском издању, на порталу Пројекат Растко. Јасно можемо уочити развој свести аутора о објављивању дела. Овај аутор, иначе, има и свој канал на *Youtube*-у, на ком поставља своје радове, где је уз помоћ коментара у директној интеракцији са публиком, која на овај начин не мора одлазити у галерију да би видела уметникове видео радове. Вероватно најдинамичнији сигналистички портал јесте блог Слободана Шкеровића (<http://skerovicpoetry.blogspot.com/>), на којем аутор готово свакодневно објављује своје текстове, па постоји анегдота да Шкеровић брже пише нове књиге, него што издавачи стижу да их објаве. Разуме се, Интернет је ту у недостижној предности.

Ипак, ова укорененост сигнализма у савременом технолошком окружењу, има своје почело у самом сигналистичком методу. Или, боље рећи – у сигнализму као методу. Овај метод дозвољава сигналистима да, иако савремени, лако настављају традицију „космичке поезике“, која своје корене вуче још из шкриње народног стваралаштва, а наставља се кроз различита књижевна испољавања. Ово постаје веома уочљиво у гранању Тодоровићеве новије поезије. У критици је већ било речи⁴ о одређеним неокласицистичким заокретима у поетици Мирољуба Тодоровића, уочљивим у његовим збиркама с краја осамдесетих (*Вигов дан*), из деведесетих (*Девичанска Византија*), али и из новог миленијума (*Плави вејшар*, *Паралелни свећови*, *Фонети и груђе ђесме...*). „Корнхаузерова прецизна запажања сугеришу нам да је Тодоровићев космизам укрестио барокни, класицистички и неокласицистички космизам, када је реч о емблематским значењима (карактеристичним за барок), аналогијама са Попом, Христићем, Лалићем.“⁵ С друге стране, међутим, у збирци *Љубавник нејоџоге*, Тодоровић у песмама „Рана. Реч. И песма (Растку Петровићу)“, „Док плујеш крв (Радету Драинцу)“ и „Пси лају (Бранку Ве Пољанском)“ луцидно сажима поезике наведених авангардних стваралаца.

Овде се, дакле, потврђује универзалност сигналистичког метода. Уосталом у збирци *Путовање у Звездалију*, паралелно се ишчитава подтекст древности (без обзира да ли се ради о ацтекским предањима, Епу о Гилгамешу или српској народној књижевности) и подтекст научне фантастике. Када се томе додају и одређене књижевне асоцијације упућене ка песниковој лектири

4 Видети: Корнхаузер, Јулијан, *Неокласицизам у сигнализму*, Пројекат Растко, http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12732#_ftn7 (приступљено 22.08.2015).

5 Марићевић, Јелена, *Космистичко путовање у сигнализам: Моје срце на врху ђромобрана*, Културни херој, <http://kulturniheroj.com/?p=3189> (приступљено 22.08.2015).

(како авангардној, тако и оној књижевно традиционалној), овај метод доиста постаје универзалан.

Међутим, оно што далеко више наглашава универзалност овог метода од мотивског уланчавања, јесте свакако једна футуристичка (а ми бисмо рекли – оптимално пројектована) запитаност о судбини Поезије (читај Света, у складу са авангардним светоназором). Наиме, песник константно врши авангардни пренос значења са Песме на Свет. Тако се Песма, у поезији *Звездалије* поистовећује са атомима, хелијама, Сунчевим системом – дакле, са комплетним микро и макрокосмосом. То значи да Тодоровић у својим остварењима не иде Попиним модернистичким трагом – ка звездознанцу и споредном небу као паралелним световима, већ у први план ставља једну емблематску природу стварања, поистовећујући је са природом стварања света. Отуда: ако је Песма аналогон макрокосмоса, апокалипса књижевности (у најширем смислу) је еквивалентна апокалипси у свемиру. А пошто је материја неуништива, самим тим је и Поезија неуништива. „Сматрајући је на плану духовности за оно што је материја на плану свемира, поезија се према Тодоровићевом схватању може само квалитативно мењати, али не и уништити“ (Кисић 1986: 55).

Ово кореспондира са основним авангардним захтевом за изменом стварносне парадигме. Није ли Винаверов *Громобран Свемира*, манифест једне авангардне платформе за очување свемира књижевности и укрштање микро и макрокосмоса – књижевног, личног и друштвеног? Није ли то оно исто „крваво отупљење“ о којем пева Растко Петровић у песми „Пустолов у кавезу“, које настаје кад песма престане? Радован Вучковић у књизи *Поезија српске авангарде* чак у два поглавља разматра овај феномен и закључује да је „космички“ феномен у српској авангарди – осим чињенице да представља вид одбрамбеног механизма за суочавање са стварношћу око себе и жељу за успостављањем прекинутог континуитета – израз жеље за апсолутним свејединством. Исто оно што је Винавер у *Манифесту експресионистичке школе* дефинисао као „интегралну експресију микро и макрокосмоса“. Вучковић, додуше, ово назива космичком утопијом, али овде се не ради ни о каквој утопији, него о реалној и револуционарној платформи за променом, коју смо већ дефинисали као „оптимална пројекција“. Наставак овог мистичког авангардног свејединства је уочљив и у сигналистичком методу. Мотиви на чију обраду се одлучи овај метод, на изванредан начин представљају синтезу свих досадашњих употреба тог мотива, али и портал који омогућава њихову будућу, футуристичку употребу. Стога, овај метод, базиран на наслеђу српске историјске авангарде,

представља својеврсни одговор на Хелдерлинову запитаност о судбини песништва, придајући му неопходне савремене реалије и постајући шифром о којој свако треба да размишља. Think about Signalism!

Литература:

- Биргер, Петер, *Теорија авангарде*, превео с немачког Зоран Милутиновић, Народна књига, Алфа, Београд, 1998.
- Кисић, Остоја, *Свемир и сан*, Мостови, год. 18, бр. 94, Пљевља, 1986.
- Флакер, Александар, *Поетика оспоравања: авангарда и књижевна љевица*, Школска књига, Загреб, 1982.
- Марићевић, Јелена, *Космистичко путовање у сигнализам: Моје срце на врху громобрана*, Културни херој, <http://kulturniheroj.com/?p=3189>.
- Марино, Адријан, *Поетика авангарде (Авангардне естетска тенденције)*, превеле са француског Мира Вуковић и Вера Илијин, Народна књига, Алфа, Београд, 1998.
- Негришорац, Иван, *Легитимација за бескућнике (Српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике)*, Културни центар Новог Сада, Нови Сад, 1996.
- Павловић, Миливоје, *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Просвета, Београд, 2002.
- Саболчи, Миклош, *Авангарда и неоавангарда*, превела с мађарског Марија Циндори-Шинковић, Народна књига, Алфа, Београд, 1997.
- Сајт Мирољуба Тодоровића www.miroljubtodorovic.com.
- *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића*, зборник, ур. Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд, 2014.
- *Сигнализам*, Пројекат Растко, <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/index.php>
- *Столеће сигнализма – The Century of Signalism*, зборник, ур. Зоран Стефановић, Еверест Медиа, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2014.
- Вучковић, Радован, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд, 2011.

Иван Штерлеман

Бетонска преса

Огрнут шестослојним светлосним омотачем
Трчим кроз људе и хватам аутобус без руку
У керамичкој соби спирам сок нервозе
Дубоко дишем и пијем млаку воду

Гили ġили Гилġул

Гили ġили Гилġул

Ја сам камен што котрљаш

Ја сам камен што се руши 2x

Температура мојих снова је -200 °C

Background: #000000

Границе без граница

Ларве, сенке смрти

Нагризајући ваздух из астралног нивоа се провлаче у простор

Ставите ми горски кристал метар изнад главе

Прљавштина нек оде у сливник беле каде

Гили ġили Гилġул

Гили ġили Гилġул

Ја сам камен што котрљаш

Ја сам камен што се руши 2x

Паук плете мрежу око успаване Земље

Корал више нема боју трешње

Све је тешње...

Ширење уљане капи на површини воде

Лелујави одраз металних цеви

под којим се њишу алге и сунђери

на мркој стени обраслој маховином

соса-сола лименка згњечена по средини

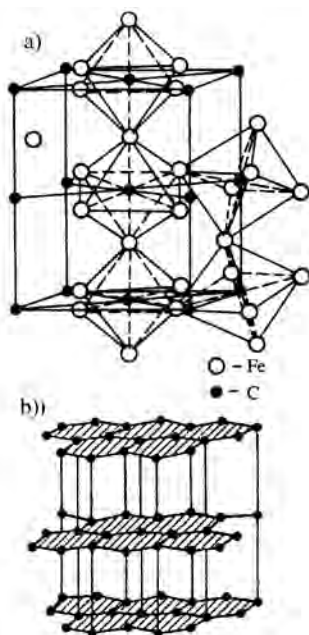
дрхтаво светлуцање планктона

	светлости кроз молекуле ваздуха.
расипањем сунчане	Ноћи је истина ближа.
неба настаје	Безбојни простор
Плава боја	без жеље за бојем.
Угашена свећа под	Губитак човека.
стакленом куполом.	природног тока.
Успех нема	духа изван
представника у	елемената. Нема
периодном систему хемијских	

Миленијумски старе цигле, пузавице, гуштери, стенице
степенице, паучина, црне удовице
Хладан дах подземних ходника
костури папагаја, сиви мрак

ЗНА К

М



Трокутне собе што мењају места
су дом мог духа што удише ветар.

Дани ми теку ко отпадна вода кроз црево
веш-машине.
Ја сам човек са зеницама боје Месечеве
површине.
Кад будеш знао како даље – поруши ме!
Ал' очи су ти прекратке да читаш с те
даљине.

Свако вече не желим да заспим.
Свако јутро не желим да отворим очи.

Тражиш ме...
али увек замакнем...
ослушкујеш зидове, али је замак нем.

Животе, је л' то све што знаш?!

Сан бр. 3473

Целу ноћ сам лутао од Бара до Хвара.
 Ал' у зору сам дошао на твоја врата јер сам морао да ти кажем:
Огледи ме из овог брада!
 Студент у студеном студију,
 Гаврану мазим крила у крилу.
Ја морам Сивориџи Сисџем или ћу робоваџи неком џуџем.
Нећу Расуђиваџи и Уџоређиваџи: мој је џосао да Сиварам.⁶
 Поновни налазач злата у реци пацова⁷
 Убиј Канта буди уникатан 21 грам на кантар
 крвав катар⁸ из стомака цури нафта
 The Pearl-Qatar, Сауროнове очи ме гледају са зграда
 Отворена заграда – жедан сам – затворена заграда.
 Пучини на пучини. *Non shall Sleep*⁹
 Пу! Чини ми се да ћу починити злочин!
 Сумрак испред зицина Забрањеног града
 Принцеца Turan.com богиња љубави, плодности и виталности
 главни уредник мађарског научног часописа Turán
 болује од маничне депресије туркменистанско-казахстанско-
 узбекистанског типа
 Три загонетке лебде у облачићима лаванде
 Излазак месеца, целат оштри дадао катану
 Принцеца чизмом притиска главу Перси Биш Шелија
 Милан Младеновић, Москри и Дино Дворник ми вуку рукаве
 свечане беле кошуље
 Иш, утваре! Време је за ГОНГ!
 Духови мртвих песника нуде сигуран пут из града
 Нада, крв и хулахоп
 Сад ти сазнај моје име!
La Belle Dame sans Merci
 Принцеца смрти и леда
 племенита Љу без bow гине као колатерална штета
 круте усне испод вела

6 Blejk

7 *Golden rat river* (златна река пацова) златни ретривер/*retriever* (поновни налазач)

8 The **katar** or **katara** (**Sanskrit**: कटार *kaṭāra* or *kaṭārī*, **Hindi**: कटार *kaṭāra* or *kaṭārī*, **Panjabi**: *kaṭārā*, **Marathi**: कट्यार *kaṭyāra*, **Malayalam**: കടാറ *kaṭāram*, **Tamil**: கட்டாரி *kaṭṭāri* or கத்தூவாளி *kuttuvāl* meaning „fist blade”) is a type of push dagger from South Asia. (izvor: wikipedia)

9 Giacomo Puccini, *Nessun dorma*, arija iz opere *Turandot*

Веле да ћу завршити у ергели тумачећи *Хазарски речник* за
коцке шећера

Плачем коцке глечера

Ко лаф сам почео завршићу ко Олаф¹⁰

(Међу јавом и међ сном: *Autor se pokriva jorganom*)

Јорговани, јорговани...

римски саркофази безвредни у башти

Богом дани дани на љуљашци са лизалицом

Пролеће је дивно к'о и први снег

Јато лептира, Стравински¹¹ у процветалој вишњи

крављи измет, беле раде, голуждрави шимшир

(мешавина пудле и лешинара).

Мирис бакиних колача. Лепршају завесе у приземљу. Sarah Chang са виолином пред огледалом.¹² Веверице, бамбији, ласице, славуји... Скривени посматрају спектакл. Шопенов Ноктурно боји природу у плаво. Димњак се пуши. Племић се враћа из лова носећи зеца у шеширу. Чаробна ноћ у изгубљеном гају. Просуте шљокице по Кумовој слами. Празне канте за млеко на трему. Мачка се умиљава око ногу господара. Азијаткиња звезданог осмеха му пада у загрљај. У кухињи вечера од нота и виолинских кључева. Угушени смех иза затворених прозора.

Седим у трави до колена опкољен шкољкама морских пужева. Свирају Брамса¹³ све дубље и дубље трансформишући се у шуме подводних таласа Лузонског мореуза. Турбине Наутилуса покрећу вирове у океанском цвећу. Роним кроз скамењени лавиринт унутрашњег уха¹⁴ опчињен светлошћу бисера са оне стране. Сунчеве леденице ми се забадају у очи.

Лустер се клима.

Ил' се јебу ил' је земљотрес!

Плоча се и даље врти на грамофону не производећи никакав звук (сем нежног шума и пуцкетања попут гажења сувих гранчица на морском дну).

¹⁰ Disney, *Frozen*

¹¹ Igor Stravinsky *The Rite of Spring*

¹² Sarah Chang: *Salut d'amour*, Op.12 – Elgar

¹³ Sarah Chang: Brahms Concerto (Movement I, Part 1)

¹⁴ „лабиринтом се назива и унутрашње ухо састављено од два дела: коштаног лавиринта (који има три дела: пужница – *cochlea*, предворје – *vesibulum*, полукружни канали – *canales semicirculares*) и мембранског лавиринта веома сложене грађе” (Кијук, Предраг Р. Драгић „Како избећи рођење”, *Дело* јануар – фебруар 1981, стр. 66)

TRAŽIM SIGURAN SIGNAL

Rađanje Venere iz Crne rupe
u kojoj se nakon 9 dana jahanja svemirski kauboj
može naći u rajskoj oazi sa purpurnim ružama.
Svetlucanje zvezda u vodoskocima.
Rosa na listovima džinova.
Šum tišine. Planktonska prašina u zraku.
Smokve i narandže. Kristali u pesku.
Vetar golica žice eolske harfe.
Projekcija meteorskih kolizija nad staklenom kupolom.
A ja sam zaboravio otvarač za vino.

Kako bih
ja inače dospeo ovde
da nije bilo nekog ko je inače dospeo ovde?
Peraje u perje, perje u *perdoname señor*
Tačka u broj. Da bih bio svoj mora postojati i neko čiji nisam.
Sisam mentol bombonu da kad izdahnem ne osetiš smrt.
Ulazim jezikom u tvoj uređeni vrt.
Sanjam nar i smokve, lotosove cvetove i sladoled od malage.
Plovimo kroz kosmos sa jedrom od čaršava nad našim golim telima.
Sve je prolazno, al' snalažljivo stavljamo slike u okvir.
Topi se krem na preplanulim leđima u zamračenoj sobi
izrešetanih roletni sokom crvene narandže.
Gospođice Džons imam jedno pitanje za Vas:
Da l' u glavi nekada čujete tuđi glas?
Al' poetskiji od stvarnosti gde nam se ljube noge bose,
gde pušite zgužvanu cigaru raščupane kose.
Rotacija luster-ventilatora usporava vreme.
Svet bi bio pakao kad bi svako seme lubenice imalo ego.
Teško mi padaju laka štiva u sumrak kad čitam fleke od znoja s
posteljina.
Naslonjen na ogradu terase pratim zalazak iza starog mlina
u gradu usnulih maslina i probuđenog vina.

*

Po ceo dan u laboratoriji
tražim siguran signal
lepim snova i reči
sečen novine i knjige
spajam svećnjake i lampe
i kad bez rešenja zaključam
vrata na kraju dana
znam da je sve još
uvek u redu.





ARHITEKTURA POETSKOG DEKONSTRUKTIVIZMA

„od sad će jezik rasti bez početka, bez ograničenja i obećanja.“

Mišel Fuko, *Riječi i stvari*

Tekst je kroz istoriju literature, s određenim izuzecima¹, shvatan kao posrednik², čija je površina nevažna, već ono ispod, iza, ono što nije vidljivo, ono na šta nas navodi postojećim konvencijama. Stilske figure poput asonance i aliteracije rađaju puls u mrtvom telu teksta; primetićemo učestalo ponavljanje suglasnika S i Z kojim se asocira na bes, na siktanje zmije, na oticanje vode, zujanje muve, međutim to nije „vidljivo“ svakom, ali sigurno predstavlja pokušaj da se tekst na jedan alhemijски način oživi.

Tekst svakako ima već svoju utvrđenu linearnu vizuelnu dimenziju, ali ona predstavlja nešto na šta smo navikli, čak nešto što bivstvuje na nivou postulata. Dati tekstu „novu dimenziju“ znači učiniti ga živim, učiniti njegovo telo prisutnim, istaknutim, vidljivim.³ Vizuelna dimenzija je još jedan sloj na koji treba obratiti pažnju, koji nosi sebi svojstvenu informaciju. I samo razbacivanje, rasturanje reči na površini stranice ima određeno značenje, a samo po sebi nosi auru buntovništva, prkosa prethodećem poretку. Tekst u obliku krsta ne mora aludirati na simbol hrišćanstva, već na raskrscopicu, ili jednostavno imati funkciju oćuđenja (*оси́пране́ние*).

Jedan takav tekst nosi dva oznaćiteljska sloja, prvo vizuelni (krst) gde ne uzimamo u obzir reći u semantićkom smislu; već primamo informacije u dijalogu s vizuelnom dimenzijom. Nakon toga, „ćitamo“ tekst, i informacije koje nam daje nikako ne mogu da zaobiću njegovu vizuelnu dimenziju (odlićan primer je mišji rep iz Alise). Auditivna dimenzija teksta je ćesto u uskoj vezi sa semantićkom, međutim u okviru Todorovićevih vizuelnih pesama iz *Algola*⁴, vidimo tri sloja koja iz jedne celine mogu ići na tri potpuno razlićite strane. Dadaistićka „poetika buncanja“, zaumni jezik ruskih futurista, izmišljene reći (novi jezik) Đ. M. Kodera nose drugaćiji estetsku vrednost od one vezane za tadašnju „klasiku“ ili tradiciju. Ukoliko su odnosi izmeću ćinilaca vizuelne pesme sintagmatski, mi bi trebalo semantiku potpuno da zanemarimo. Mećutim, i samo iskljućivanje semantike nosi odrećenu semantićku informaciju, tekst koji nastaje

1 Primere vizuelizovanja teksta moćemo pratiti od antike, preko srednjeg veka, renesanse, baroka, pa do ekspanzije u XX veku nakon Kerola, Malarnea i Apolineria.

2 „Tako je umijeće pisanja tek posredna predstava misli.“ (Rousseau, „Prononciation“, ćitat prema Derrida, Jacques O gramatologiji, str. 54).

3 Nadovezućući se na Gomringera, Pjer Garnijer u „Signalima prostora“ istiće da je potrebna „odjednom vidljiva pesma, ili bleštavi znak jedne munje-stvarnosti“ (*Knjićevna kritika* 2, „Signali prostora“, Beograd 1984, str. 61).

4 Todorović, Miroljub *Algol*, Rad, Beograd 1980.

bez intencije da označava nešto (tu možemo razmatrati i prepuštanje autorske uloge kompjuteru) kod čitaoca će probuditi određene asocijacije nezavisne od piščeve intencije za brisanjem spektra označenog. Dakle vizuelne pesme se kreću u vizuelnom, auditivnom i semantičkom smeru, gde svaki smer (sloj) izaziva posebne asocijacije, što ne znači da kombinacijom smerova, njihovim „prelepljivanjem“ neće doći do izazivanja nekih potpuno drugačijih asocijacija u celosti. Pisma „Karanfil“ iz zbirke *Stepenište*⁵ poseduje i olfaktivnu stranu, koja je nažalost u mom primerku nakon više od četrdeset godina „izbledela“.

Dakle, uključivanje jedne nove dimenzije gradi autonomni reljef teksta i popločava staze kojima čitalac može ući u njegove „ulice“. Čitalac počinje da okreće knjigu, da koristi ogledalo, da žmiri, da je njuši... postaje aktivniji, knjiga više nije samo označitelj jednog drugog sveta, već sama postaje „drugi svet“.

Vizuelizovati poeziju u vremenu u kom je potrebno svoj proizvod istaći iz mora drugih, tj. privući pogled konzumenata⁶, nema strogi komercijalni značaj. To bi se moglo reći za roman koji samo na svojim korica poseduje omamljujući vizuelni sadržaj, ali ne i za umetnika čija se čitava poetika zasniva na vizuelnom eksperimentisanju u svetu reči i slova. Zato nikako ne možemo reći da se vizuelni pesnik takmiči na tržištu, već da njegova poezija postaje dokaz sveopšte umetničke evolucije; vizuelni sloj njegovog teksta nije produkt mode, već individualne potrebe.

Futuristička dinamičnost kao uzrok ima turbulentnu poziciju savremenog društva⁷, konstruktivizam svoju poetiku zasniva na jednostavnim geometrijskim oblicima koji simbo-

„U vrijeme kad se ideje i stvari takmiče da privuku našu pažnju, tiskano djelo treba privući pogled.“

„Nekreativan i oslabljen oblik ne podstiču nas na čitanje i odbijaju čitača za čiji um je vizualnost vrlo važna“.

„Redak postavljen na neuobičajen način postaje formalna struktura prenoseći pri tom minimum informacija.“
(Emil Ruder
Tipografija)

TTTTTTTTTTTTTTTT

TT

TT

TT

TT

TT

TT

TT

5 Todorović, Mirosljub *Stepenište*, Signalističko izdanje, Beograd 1971.

6 Ruder, *Emil Tipografija*, Partizanska knjiga Ljubljana 1977, str. 14.

7 Tema Marinetijsve poeme *Zang Tumb Tumb* je Opsada Jedrena.

lišu novi početak, rađanje racionalističke⁸, a samim tim i funkcionalističke umetnosti koja odgovara našoj mašinskoj civilizaciji, dok ono u magli što stoji iza neoavangardne vizuelne književnosti, što može biti skriveno samim tim što se podrazumeva, svakako je KOMUNIKACIJA. Signalizam u svom repu nosi neizbrisive tragove futurizma i konstruktivizma i ukoliko ga neko odseče izrašće novi koji nosi iste informacije, ali to nam ne govori samo o nekoj tradiciji avangarde, ili tradiciji vizuelne literature, već koliko se futuristička i konstruktivistička vizija inkorporirala u savremeni sistem komuniciranja.

Barokna kićenost u svojoj osnovi ima funkciju ukrašavanja teksta, dok futuristički, konstruktivistički i signalistički tekst bez svoje forme menjaju svoju funkciju, ili se ona potpuno gubi. Pri ulasku u *Textum*⁹ nailazimo na motivacioni citat iz Adorna: „Haos je funkcija kosmosa“. Đani Vatimo u jednom tekstu o Ničeui navodi veliku umetničku ambiciju: „prinuditi svoj haos da postane forma“. Miroljub Todorović ističe da je „apejron (stvaralački haos) ključni element signalističke poetike“. Isprepletanost funkcije i forme ide ka trenutku kada ćemo između ova dva pojma staviti znak jednakosti.¹⁰

Po Ruderu stavljanjem poruke u neuobičajen, dakle neočekivan položaj na stranici, nastaje formalna struktura koja pri tom prenosi minimum informacija¹¹, tj. njena funkcija (čitljivost, informacija) je stavljena u drugi plan. Međutim, tako stvari stoje u oblasti marketinga, jer ako Todorović raspoređuje reči na neobičan način širom stranice, on time ne svodi svoju formalnu strukturu na minimum informacija, već primorava čitaoca da se nad njom zadrži nešto duže kako bi do informacija došao.¹² Čitalac se aktivira, on postaje vlasnik jednog dela autorskih „akcija“. S druge strane, u *Textumu* ćemo se sresti s pesmama koje uistinu jesu samo formalne strukture što se njišu na granici književnosti i slikarstva, ali njih bi morali posmatrati i u kontekstu celine, jer ono što je zanimljivo kod Todorovića, a to je primetno i u Algolu, on kao da koristi ZOOM prilikom sklapanja zbirke, vrlo lako se nakon stranice gustog

8 Međutim treba obratiti i na Tajgeovo shvatanje mašine kao nečeg iracionalnog!

9 Todorović, Miroljub *Textum*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1981.

10 Pogledajte kako izgleda taj odnos forme i funkciju već u Todorovićevom „Magnetnom flukšu“; u toj pesmi, kao i njoj sličnim, uprkos još uvek zadržanoj linearnosti, možemo videti „pripitomljavanje haosa“ na delu.

11 Ruder, *Emil Tipografija*, Partizanska knjiga Ljubljana 1977, str. 34.

12 U isto vreme, pesma se približava onome što Maks Benze zove *supertekst*: „Vizuelna tekstovna ploha općenito linearni (semantički) tok teksta mijenja, a estetički kodira. Tvorba tekstovne plohe kodira tekst kao cjelinu, tj. nastajanje tekstovne plohe zasniva se na pretvorbi teksta u superznak, u supertekst. S tim je, naravno, povezano opadanje statističke vrijednosti informacije, ali to ne isključuje da ona tek kao estetička vrijednost informacije postane aperceptibilna.“ (Bense, Max *Estetika*, Otokar Keršovani, Rijeka 1978, str. 276).

teksta pred nama stvori samo jedno slovo, za šta sumnjam da je samo pišćev omaž letrizmu, već jedan vid tekstualnog poigravanja prostorom i vremenom, drugim rečima: OŽIVLJAVANJE KNJIGE. Dokaz tome su i „mikroskopske pesme“ koje predstavljaju zaranjanje u najveće dubine reči kojima slobodno plove simboli i slova gradeći fantastične amebolike oblike.¹³

Ako prelazak suzbija individualiziranje materijalnog teksta, njegovo strane jednog instancira jednu vrst pisu. Tehnološki može biti unikažnja samo na slova teksta karakteristike Miroljuba često ima funkciju nje slova od slova šine. Međutim, u radovima, on u lični rukopis, kao predstavlja „jezičstvaruje pesma“ u prostoru svojom

Čitalac se može naći, poput mene, u velikom čudu čitajući pesmu sa jedne neobeležene stranice Textuma; dok se pogledom spuštamo vođeni tekstom raspoređenim u cik-cak, u donjem levom uglu perifernim vidom zapažamo pulsiranje kruga sačinjenog od gusto zbijenih ćirilčnih slova f i dž. U trenutku kada se spustimo do „zaćutim diše“ i „proton u prostoru“ naš vid automatski pokušava da registruje i nešto udaljeniji objekat od mesta na koje smo fokusirani čime se stvara efekat „disanja“ protona. Odnos crne i bele boje u krugu ima presudni uticaj na ovu pojavu, ukoliko prelepimo crni krug preko „pulsirajućeg protona“ efekat neće biti isti.

na štampani tekstnost rukopisa, pojalom štampanog kombinovanje od individualca predstu povratka rukopis itekakotan, obratimo paževito kolažiranje stično za vizuelne Todorovića koje rama, ili ispisivaputem pisaće manjegovim ranim pesme unosi svoj na primer kada čki sistem kome se Ispisivanje reči u rukom čini tekst

jedinstvenim, on u sebi sadrži odraz duševnog stanja pisca iz trenutka njegovog nastanka, za razliku od teksta kucanog na pisaćoj mašini ili računaru koji je sam po sebi hladniji, koji ujednačenošću slova isključuje pozitivističku dimenziju, dehumanizujući rukopis svojom perfektnošću čini tekst objektivnijim prenoseći čitaočev fokus na informaciju (funkcija)¹⁴.

Tekstualni fragmenti raspoređeni tako da naše oči primoravaju na igranje „školice“, svoju efikasnost crpe upravo iz ritma skokovitog čitanja čija putanja zavisi od izbora čitaoca. Takav ritam je u neraskidivoj vezi sa simultanimizmom na semantičkom planu, čiji je efekat ovako pojačan, jer prazan prostor (belina) između fragmenata izaziva utisak da se radnja stvarno dešava na nekom drugom mestu u isto vreme. Vizuelni pesnik je u isto vreme i dizajner, tipograf. Posao koji obavlja Miroljub

13 Ne bi mnogo pogrešili ako bi čitavu Todorovićevu poetiku okarakterisali kao pogled na jezik kroz mikroskopsko sočivo.

14 Kao primer uporediti rukopis pisma i verziju otkucanu na mašini. Mašina uklanja psihologiju i tekst svodi na dokument.

Todorović, u knjizi *Tipografija* Emil Ruder opisuje na sledeći način: „Prostori između riječi i redaka, od prvenstvene važnosti za čitljivost, su formalne vrijednosti koje tipograf registrira i rješava podsvjesno. Pri svakom tipografskom radu ma kako on jednostavan bio ne smije se zanemariti formalni aspekt.“¹⁵ Todorović u svom „priručniku za vizuelne pesnike“ navodi sledeće: „Prostor je deo vizuelne pesme, u njoj je funkciji. Ispunjava kao što biva ispunjen. Najčešće je u sklopu njene značenjske strukture. Nezagrađen, otvoren prema svetu i svemiru prostor zrači sopstvenu estetsku energiju podjednako važnu za vizuelnu pesmu kao što je i energija proistekla iz ostalih njenih elemenata: grafema, reči, delova reči i rečenica, znakova itd.“¹⁶

Dijalektika
između spoljašnjeg i unutrašnjeg, koju

Zidovi s prozorima i vratima
čine kuću, no praznina između
njih je ono što čini bit kuće.
(Lao Tse, Jedanaesti aforizam)

srećemo u okviru *Poetike prostora* Gastona Bašlara, u konkretnom slučaju Miroljuba Todorovića dobija drugačiji smisao. Ako je u tradiciji literature samo crna boja bila sadržalac smisla, ona je predstavljala unutrašnjost, za razliku od beskonačne beline besmisla iz koje je izvirala. Sada se ta belina, taj spoljašnji prostor uključuje u ono unutrašnje, on se osvaja, zarobljava, ograničava, ali u istom trenutku mu se i predaje, znakovi se prepuštaju haosu, rasprskavaju u beskonačnost, slobodno teku oslobođeni tradicionalnih kalupa. Opozicija spoljašnje/unutrašnje dobija drugačije kvalitete, znakovi napuštaju uobičajena mesta i slobodno se kreću po prostoru knjige, čime se ona ustaljuje kao živ organizam. Život knjige je tu, ne negde u našoj imaginaciji, već ovde, pred nama, konkretan. Kada Bašlar kaže da „sama belina zidova štiti ćeliju sanjara“¹⁷, u kontekstu vizuelne poezije shvatamo da onog unutrašnjeg (tekst) ne bi bilo bez spoljašnjeg (belina), tj. da je tekst kombinacija znakova i praznog prostora (crnog i belog), s tim da je prazan prostor (Maljevičev

U savremenoj tipografiji bjelina nije tek pasivna podloga tipografskih simbola; efekat koji simboli i podloga stvaraju na danjoj površini zahtjeva da simboli i bijeli prostor oko njih budu uravnoteženi. Prostor između tipografskih simbola postaje polje nevidljivih sila čiji utjecaj povezuje unakrsno sve tiskane elemente. Snagu ornamenata koja može biti vezana za bjelinu treba otkriti i potpuno istaknuti.

(Emil Ruder, *Tipografija*)

¹⁵ Ruder, str. 34

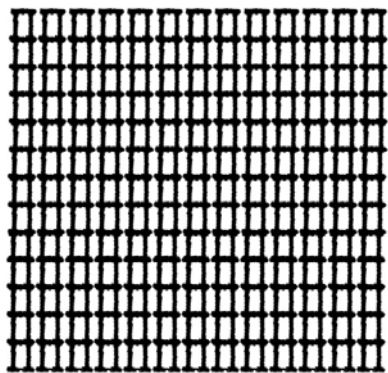
¹⁶ Fragment o signalizmu „Prostor vizuelne pesme“, u okviru *Textuma*.

¹⁷ Bašlar, Gaston *Poetika prostora*, Kultura, Beograd 1969, str. 283.

kvadrat) uvek u prednosti, jer je on taj koji će da ugosti znakove, on je znak od kog se polazi.

Vizuelna pesma iz *Textuma*, koju ću slobodno nazvati „Aleksandrijska biblioteka“, predstavlja zanimljivu kombinaciju znakova i praznog prostora, kao i primer Todorovićevo „tehnološkog rukopisa“. U centru pažnje je kružna belina (Sunce), u kojoj su razbacana slova od kojih se na jednom mestu može sastaviti reč *bumerang*, koja jasno opisuje Sunčevu prirodu odlaska i vraćanja. Drugi upečatljivi element je trougao, koji u ovom kontekstu predstavlja piramidu, isečenu iz drugog teksta tako da sa sobom donosi reči koje u novom kontekstu imaju novo značenje: crven, hladan, jezgro, taj, i, živiš, omamljen, zvezda, zatim, jedna životinja, iznad svega toga, slogovi, zmija, rečnik, orno, nerv, aleksandrija, zmija, aleksandrija... Način na koji su te reči ispisane (bez razmaka) stvaraju efekat mističnosti, šifrovanih poruka drevnih civilizacija. Četiri „pritoke“ piramide sačinjene od ćiriličnih slova nj, u, k, z, mogu predstavljati i zmijske, i tunele, i osipanje ili curenje jezičke piramide, ili se mogu uzeti samo u njihovom formalnom smislu. Međutim, obratimo pažnju na ono što je skriveno u pozadini. Stub, pravougaonik iz čijeg je donjeg dela isečen trougao, a u koji se uklapa novi, ili je on taj otkinuti deo koji se osipa u zmijskim putanjama, sačinjen je od gusto zbijenih ćiriličnih slova p, koja na taj način oblikuju ogromne police biblioteke, čije se razmere bliže Borhesovoj „Babilonskoj knjižnici“.

Nakon ovog poređenja, zapitaćemo se: da li je moguće da Borhesova svemirska biblioteka stoji iza Todorovićeve vizuelne pesme? Borhes u „Babilonskoj knjižnici“ govori o knjizi koja se svodi „na slovčani labirint, ali na predzadnjoj stranici piše *Oh vrijeme tvoje piramide*“¹⁸. Takođe, naići ćemo na ideju: „Ta kružna knjiga jest Bog“¹⁹, a nešto kasnije opet: „knjižnica je kruh ili piramida ili bilo što“²⁰.



Bila ova paralela ispravna ili ne, ona samo pokazuje veličinu asocijativnog bogatstva vizuelne pesme koja kontrolisanjem prostora, uz pomoć odgovarajućeg čitaoca (super-čitaoca? pisca-čitaoca?), uspeva da „priča priče“, tj. kompresuje čitave tomove u površinu jedne stranice.

Zašto sanjare više privlači *Crni kvadrat* od *Monalize* objašnjava nam Bašlar kada govori o odnosu kuće i

18 Borges, Jorge Luis *Sabrana djela* (1932-1944), GZH, Zagreb 1985, str. 172.

19 Ibid. 171

20 Ibid, 176.

svemira: „Ponekad kuća raste, širi se. Da bi se u njoj stanovalo, potrebna je veća elastičnost sanjarenja, manje ograničeno sanjarenje.“²¹ Čar Todorovićevo minimalizma je upravo u tom efektu asocijativnih eksplozija, gde zadovoljstvo u tekstu proizilazi iz kreativne čitalačke aktivnosti, a ne pasivne recepcije razgolićenih informacija. Serviranje informacije koja je svrha sama po sebi ne zahteva promišljanje medijuma i pismo smatra samo *posrednom predstavom misli*. Signalistička vizuelna poezija podrazumeva Deridin savet da „valja misliti da je pismo igra u jeziku.“²²

Emil Ruder je u pravu kada kaže da „tabela posjeduje svojstvenu ljepotu i tehnički šarm. Jedna stranica voznog reda vlakova može premašiti kvalitetom djelo bogato oblicima i bojom.“²³ Iako ovaj citat deluje kao idealni uvod u *Estetiku Reda vožnje Eduarda Sama*, okrenućemo se formi shematskog prikaza u vizualijama Miroljuba Todorovića, koji svojom konstruktivističkom sugestivnošću poput tabele raspolaže objektivnim naučnim karakterom. Jednu takvu shematsku pesmu srećemo u *Textumu*, koju ćemo slobodno nazvati „Konjanik crn“, ukoliko uzmemo za naslov sintagmu iz kružnog polja iz kog se granaju tri jezička toka. Tekst možemo da čitamo u više pravaca, on postaje deo jedne lančane konstrukcije, mehanizam ograđen od spoljašnjosti, onog što je napolju (plavičast crv); tekst je u kući. Ovako raspoređen tekst ostavlja utisak mašinskog projekta, kompjuterskog dijagrama, pa tako svojom vizuelnom stranom odgovara svom kombinatoričkom poreklu. Slična shematska zamisao stoji i u osnovi vizualija „Jezik bi-će svemir“ i „Geometrijska analiza ćirilskih slova reči SMRT“, a kulminira u „Šemi toka rada na kompjuterskoj poeziji“. Ustaljenost prisustva ovakvog mašinskog konstruktivizma u poeziji Miroljuba Todorovića (pogotovo u *Algolu*), otvara nam vrata ka promatranju jednog vida signalističke estetike, novog shvatanja lepog u vremenu tehnološke ekspanzije.

Kao sličan tipografski izazov Ruder navodi propagandni materijal, a takav vid poetskog dizajna kod Todorovića vidimo u vizuelnim pesmama: „Ajnštajn“, „Vodojaža“²⁴, „Ispustiti“, „Nestati“, „Gledati“, „Što možeš glasnije“, „Samo jedanput“, pesme iz ciklusa „Tout le mond“... Propagandni materijal, u užem smislu plakat, postaje glavni medijum ulične komunikacije, koji sem marketinškog i političkog karaktera, s druge strane podrazumeva i simbol protesta, borbe protiv cenzure, pogotovo imajući na umu zabrane lepljenja plakata na javnim mestima. Moris Rikards ističe da se nakon pada plakata njegova reinkarnacija,

21 Bašlar, Gaston *Poetika prostora*, Kultura, Beograd 1969, str. 82.

22 Derrida, Jacques *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo 1976, str. 67.

23 Ruder, Emil *Tipografija*, Partizanska knjiga Ljubljana 1977, str. 14

24 Todorović, Miroljub *Ponovo uzjahujem Rosinanta*, Arion, Zemun 1987, str. 303.

ukoliko tako nešto zaista i postoji, odvija „u formi koja je toliko nova da se uopšte ne može prepoznati“²⁵. Jedna takva forma je sigurno vizuelna, plakat i objekt poezija Miroljuba Todorovića, gde se montažom citata, tehnikom kolaža i dekolaža dekonstruišući formu plakata, obrazuje forma koja još uvek nosi elemente plakata u sebi, ali nema više istu „marketinšku“ funkciju; oslobođena mitologije i obavezujućeg prisustva označenog, s novim estetskim tendencijama, stvara se nova forma: post-plakat.²⁶ Todorovićev poetski dizajn u *Algolu* kao svoju osobinu ima ponavljanja određenih znakova i njihovih kombinacija na taj način da počinjemo razmišljati o todorovićevskoj „vizuelnoj gramatici“²⁷, što predstavlja još jedan dokaz oživljavanja rukopisa i povratka individualnog kroz sferu konstruktivističke objektivnosti univerzalnog pesničkog jezika.

Miroljuba Todorovića svakako možemo uvrstiti u Fukoov niz autora čije je delo ostalo živo zahvaljujući „kontragovoru“, „vraćajući se tako od reprezentativne ili značenjske funkcije jezika ka njegovom sirovom zaboravljenom biću“²⁸. Signalistička poezija jezik shvata kao atomsku strukturu u kom se mešanjem i spajanjem reči – molekula i slova – atoma grade složena jezička jedinjenja. Oslobođanje ili raspadanje jezika dešava se pri dejstvu imaginativnih pesničkih agensa. „Jezik se raspada na svoje elementarne delove reči i slova spremne da pod dejstvom novih gradilačkih energija stvaraju drugačiju sliku sveta.“²⁹ Iz tog razloga vizuelnu poeziju Miroljuba Todorovića možemo posmatrati kao arhitekturu poetskog dekonstruktivizma, gde napuštanjem konvencionalnih kalupa, izjednačavanjem forme i funkcije, unutrašnjeg i spoljašnjeg prisustvujemo igri oživljenog bića jezika u svetlu autentičnog tehnološkog rukopisa.

25 Rikards, Moris *Uspon i pad plakata*, Jugoslovenska revija – Nip „Borba“, Beograd 1971, str. 39.

26 Primetna je razlika između signalističke plakat-pesme i definicije plakata iz Benzeove *Estetike*: „Svaki plakat nije dakle općenito samo vizuelna slikovna ploha, nego i vizuelna tekstovna ploha, a ona može upotrebljavati jednako dobro statističko-konkretna kao i semantičko-sadržajna sredstva, dakle služiti estetičkim realizacijama ili komunikativnim kodiranjem“ (Bense, Max op. cit, 276).

27 Izraz preuzet iz knjige *Uspon i pad plakata* Morisa Rikardsa.

28 Fuko, Mišel *Riječi i stvari*, prev. Nikola Kovač, Nolit, Beograd 1971, str. 110.

29 Todorović, Miroljub *Signalizam*, Gradina, Niš 1979, str. 62.

МАШИНА УЧИ ДА ПИШЕ

(Signalistička kompjuterska poezija)

„Zapazio je tekst koji je tražio i pokušao da ga izvuče, oborivši ostatak na zemlju. Fascikle su se rastvorile i listovi su se razbežali iz svojih slabih veza.

– Zar niste mogli prvo da podignete i pomerite prvu polovinu? upitao sam. Uzaludno trošenje snage: radio je uvek tako.

I odgovarao bi bez razlike: – Pokupiće ih Gudrun večeras. Mora da ima neku misiju u životu, inače gubi sopstveni identitet.

Ali ovoga puta sam bio lično zainteresovan za spasavanje rukopisa, jer sam već bio deo kuće: – Ali Gudrun nije sposobna da ih ponovo složi, staviće pogrešne listove u pogrešne fascikle.

– Da Vas čuje Diotalevi likovao bi. Odatle će ispasti razne knjige, eklektičke, nepredviđene. Takva je logika đavolovih slugu.

– Ali nalazimo se u okolnostima kabalista. Milenijumi da bi se našla prava kombinacija. Vi zamenjujete jednostavno Gudrun za majmuna koji u večnosti lupa po pisaćoj mašini. Razlika je samo u trajanju. Rečnikom evolucije nismo dobili baš ništa. Ne postoji li program koji dozvoljava Abulafiji da obavlja ovaj posao?

U međuvremenu je ušao Diotalevi.

– Svakako da postoji, – rekao je Belbo, – i u teoriji dopušta ubacivanje dve hiljade podataka. Dovoljno je imati želju za pisanjem. Uzmimo neka budu stihovi mogućih pesama. Program vas pita koliko stihova treba da bude duga pesma, a vi odlučite, deset, dvadeset, sto. Zatim program uzima iz unutrašnjeg sata kompjutera broj ovih drugih, randomizuje ih, prostim rečima iz njih izvlači formulu na osnovu svake nove kombinacije. Iz deset stihova može se dobiti hiljade i hiljade slučajnih pesama...”

Umberto Eko, *Fukoovo klatno*¹

Matematika i poezija grupe Rapok, „Sto hiljada milijardi pesama“ Rejmona Kenoa, Saportin „faktorijelni roman“ (kako ga naziva Klod Berž)² iz 1965, čije neuvezane stranice čitalac može čitati bilo kojim redom, maštarije Stanislava Lema, *Matematička poetika* Solomona Markusa samo su neke od poznatih pojava koje su uticale na dalje zbližavanje informatike i književnosti. Malo poznat je eksperiment na računaru *Manchester Mark 1* iz 1952. koji je uz pomoć svojih programera (Alan Turing, Chris Strachey) uspeo da sastavi ljubavno pismo, prvi dokument kompjuterskog autorstva.³ Možda je poznatiji eksperiment Vilijama Čemberlejn i Tomasa Etera s programom *Racter* iz 1983. koji je rezultirao knjigom *The Policeman's Beard Is Half Constructed*. Međutim, oba pokušaja još uvek ne proizvode pravog kompjutera-autora,

1 prev. Siniša Zdravković, Beleta, Beograd 1989, str. 314-315.

2 „Za jednu potencijalnu analizu kombinatorne književnosti”, *Delo*, februar 1979, str. 137.

3 Swirski, Peter *From Literature to Biterature*, McGwill-Queen's University Press 2013, str. 22.

computhora – po kovanici Pitera Svirskog, jer, kako i sami autori napominju, program se koristi određenim „sintaksičkim direktivama“ koje mu ukazuju kako da povezuje reči u veće celine.⁴

U prvom broju časopisa *Signal*, Miroljub Todorović objavljuje varijante kompjuterskih tekstova bez intervencija, onako kako ih je mašina fabrikovala. Radi se o pesmi „S rezancima svakako“, poetskom eksperimentu izvedenom na digitalnom kompjuteru IBM sistem 360, Računarskog centra Matematičkog instituta u Beogradu 1970.⁵ Stil (da, stil!) te pesme se drastično razlikuje od „kompjutopoeme“ I. G. Štikela koju navodi Zigfrid J. Šmit u *Estetskim procesima*, iako je i taj tekst nastao pomoću jednog IBM računara (Nemačkog računarskog centra u Darmštatu).⁶ Autorove intervencije, ako uopšte i postoje, su na gramatičkom planu i imaju ulogu da jezik kompjutera-pesnika prilagode čoveku-čitaocu, da proizvedeni nered uredi kako bi se mogli uočiti određeni semantički tokovi. Takve intervencije možemo preduprediti detaljnom pripremom pesničkog čina, kompjuteru je potrebno dati komande da se reči mogu naći samo u onim odnosima koje predstavlja određeni uzorni model, poput već spomenutih sintaksičkih direktiva Vilijama Čemberlejn. Takođe, reči ne moraju biti samostalne celine, one se mogu prilepiti drugim rečima; na taj način kompjuter će operisati nerazdvojivim sintagmama. Hrana kompjutera-pesnika mogu biti pojedinačna slova i drugi simboli, ali tada bi već imali posla s novim *Vojničevim rukopisom* i on bi mogao biti zanimljiv samo zbog svog vizuelnog i zvučnog efekta. Ali zar to „samo“ nije dovoljno?

Čitajući pesmu „Samo kao svinja“ pred očima nam se javlja somnambulični robot narator čije buncanje reflektuje postojeći semantički kvar. To su reči koje izbijaju iz nekakvog miksa Džona Kejdža, s puno šuma i smetnji, navodeći nas da se uključimo u popunjavanje praznina, u asocijativno nadovezivanje, da postanemo autor, koliko i kompjuter ili sam pesnik. Želja da se proizvede začuđujući nered postojala je i kod dadaista i nadrealista, ali ovde to čini mašina, za koju je taj nered – red. Svesni smo da je veoma teško učiniti da mašina razume ljudski kod, ali i s druge strane da nije teško naučiti je da njim manipuliše.⁷ Možemo na internetu pronaći bilo koji *text mixer* pa da od najlepših Rilkeovih stihova načinimo poeziju apokaliptičnog haosa. Za početak nije bitan semantički sloj, već sama materijalnost dela i put kojim se uopšte došlo do određenih poetskih konstrukcija, jer ni najambiciozniji roditelji ne traže od

4 S obzirom da u ovom izdanju stranice nisu numerisane, videti treću stranu uvoda koji potpisuje Bil Čemberlejn (*The Policeman's Beard Is Half Constructed*, Warner Books, New York, 1984).

5 Todorović, Miroljub *Signal* br. 1, str. 34.

6 Šmit, Zigfrid J. *Estetski procesi*, prev. Milan Tabaković, Gradina, Niš 1975, str. 204.

7 Swirski, Peter *From Literature to Biterature*, McGwill-Queen's University Press 2013, str. 24.

svoje dvomesečne bebe da doktorira atomsku fiziku. Oduševljenje kompjuterom-pesnikom nije produkt jednog zapadnjačkog procesa dehumanizacije, već svest o nastavku čovekove evolucije. Upravo to primećuje Ljubiša Jocić u tekstu „Magija elektronike“ pronalazeći izvor kompjuterske poezije Miroljuba Todorovića u mutaciji savremenog čoveka, koji se priprema na simbiozu sa mašinom.⁸ Dakle, čovek je još uvek tu prisutan i bez njega kompjuterske književnosti ne bi bilo, on je taj koji daje komandu za njen nastanak, on je taj koji je registruje. Da bi došlo do jedne prave književnosti kompjutera, potrebno je da mašina prevaziđe ljudskog inicijatora, da sama odluči šta će da čini i od kog materijala. Sve dok nam ona šalje razumljive poruke mi je shvatamo kao igračku, kao našeg saveznika, ali šta će se dogoditi, pita se Peter Swirski, kad kompjuter-autor počne da operiše van limita ljudski inteligibilnog?⁹ Kako ćemo tada uopšte registrovati vezu između ljudskog pisanja i pisanja kompjutera? Kako ćemo dati nekakav estetički sud o nečemu što je našem umu toliko strano? Vrat ćemo se nekoliko koraka nazad.

Pre kompjuterske poetske randomizacije, slovo je imalo svoju estetsku autonomiju daleko do korena jevrejske mistike. Mistika slova polazi od misli: „Ako je Tora sveta, onda su sve riječi i sva slova što hrane nadahnuće jednako tako sveti.“¹⁰ Estetska funkcija inicijala je slična avangardnoj vizuelnoj poeziji (posebno letrizmu), s tim da se inicijali zadržavaju na nivou ukrašavanja i tematski su povezani sa okolnim tekstom, dok vizuelna poezija ide dalje na semantičkom planu, jer ona predstavlja tekst za sebe. Kod Đ. M. Kodera ćemo sresti izmišljene reči kojima se priziva atmosfera religijskog nadahnuća, gatanja, bajanja, vraćanja, u potrazi za čistom melodijom, zanemarujući značenje. Takvoj književnosti možemo samo da se prepustimo, da čitanje postane jedna vrsta šamanskog transa prilikom kog se oslobađamo lanaca pojmovnog sveta levitirajući u svetu „duhovne“ muzike. Na sličan način ćemo doživeti i zaumni jezik ruskih futurista, dadaističke „besmislice“, s tim da će kod njih izbor slova u izmišljenim rečima imati značaj i na vizuelnom planu. Estetika slova kulminira u letrizmu i sličnim savremenim eksperimentima u konkretnoj poeziji stvarajući podlogu za nastanak onoga što ćemo osloviti sa signalistička vizuelna poezija. U takvoj atmosferi, gde je semantika izjednačena sa sintaksom, brbljanje kompjutera može imati veliku umetničku vrednost, ali ćemo, s onim predrasudama o kojima govori Šmit¹¹, takvo delo pripisati slikarstvu pre nego književnosti. Međutim, tu se ne radi o onoj vrsti mašinskog slikarstva kakvu vezujemo

8 Jocić, Ljubiša *Ogledi o signalizmu*, Miroslav, Beograd, 1994, str. 74.

9 Swirski, Peter *From Literature to Biterature*, McGwill-Queen's University Press 2013, str. 77.

10 Davy, Marie-Madeleine *Enciklopedija mistika I*, Naprijed, Zagreb 1990, str. 142

11 Šmit, Zigfrid J. *Estetski procesi*, Gradina, Niš 1975, str. 205.

za eksperimente Dezmonda Henrija počev od ranih šezdesetih. Njegova mašina polazi od komande da se stvori slika, dok u slučaju *text mixera* sliku registruje posmatrač tek nakon što omane u pronalaženju semantičke slamke kojom bi se držao za literarnu stranu nasumične lingvističke konstrukcije. Belina papira i gustina crne boje slova i simbola, bez semantičkog svojstva u oku posmatrača preuzimaju ulogu slike, koliko god to neosnovano bilo. Da li to znači da će slučajni prolaznik okarakterisati hermetične stranice Žaka Lakana kao sliku, ili bar kao vizuelnu poeziju?

Kada bi pred nas izašla kakva lingvistička brljotina, mi bi odmah u njoj tražili neki šifrovani anagram. Tolika je čovekova želja za razumevanjem, da čitajući pesme „Samo kao svinja“ i „Kvalifikovan šarplaninac“ Miroljuba Todorovića, neprestano pokušava da poveže nepovezano, da pronade logično objašnjenje stihova koji su stvoreni namernim napadom na logiku klasicizma. Ali kako kaže „Todorovićev računar“ – „sposobnost je igrati“¹². Neke od varijanata, ako ne i sve, kompjutopoeme „S rezancima svakako“ izgledaju kao citati pokupljeni iz uzburkane svakodnevice. Npr. varijante broj 3 i 6 objavljene u knjizi *Svinja je odličan plivač* podsećaju na preslušavanje magnetofonske trake snimljene u gužvi gradske kuhinje, gde se neprestano prepliću reči i rečenice kuvara, radnika za pultom i mušterija. Kolažiranje i dekolažiranje njihovog govora otvara puteve neverovatnim kombinacijama kojih niko sem objektivnog slušaoca (magnetofona) nije mogao biti svestan u trenutku nastanka.

Šmit nam u *Estetskim procesima* opisuje proces stvaranja jedne Štikelove kompjuterske pesme:

„U jedan IBM 7010 računar unosi se na primer leksika od tačno 1200 reči. Reči su uvek snabdevene jednom značicom, koja daje gramatička određenja. Ujedno data sintaksa sastoji se iz takozvanih rečeničnih uzoraka, tj. iz sledova obeležja rečeničkih delova, koji kod sinteze rečenice bivaju zamenjeni rečima iz unete leksike. Ta sintaksa ograničena je otprilike na 280 rečeničnih uzoraka i prema tome dopušta građenje samo ograničenog broja različitih rečeničnih tipova. Kroz jedan ujedno dat generator pseudo-slučaja sada se u programu predviđeni tokovi izbora veštački ometaju, tako da rezultat u okviru određenih granica postaje slučajan i ne može se predskazati. Zbog ove komponente slučajnosti Štikel svoje proizvode – aludirajući na rulet – naziva 'Monte Karlo tekstovi'. Za 0,25 sekunde uređaj proizvede tekst od približno 10-20 redaka. Semantička pravila ne unose se.“¹³

12 „Kvalifikovan šarplaninac“, *Svinja je odličan plivač i druge pesme*, Tardis, Beograd 2009, str. 98.

13 Šmit, Zigfrid J. *Estetski procesi*, Gradina, Niš 1975, str. 209.

Razmatranje čiji je program bolji pesnik, Todorovićev ili Štikelov, odmah bi povuklo pitanje: Čiji je tekst bliži ljudskom? Ali onda se udaljavamo od izvornog smisla kompjuterske poezije, a to je stvaranje poetske konstrukcije oslobođene od stega čovečijeg uma. Kompjuterska pesma treba da bude „otvorena pesma“, da ne saopštava smisao već ga sugerira, tako da čitalački angažman dođe do izražaja.¹⁴ Todorović ne želi da priprema program poput Štikela, Čemberlejna i Etera određenim sintaksičkim direktivama, njegov cilj je da razori sintaksu, ili joj bar okrene glavu, i tako dođe do originalnih poetskih efekata, koji su očigledno plašili vladajući kritički aparat naše književne scene (Zoran Mišić, Eli Finci, Bogdan A. Popović, Predrag Protić, Milan Komnenić, Slobodan Rakitić i Jasmina Lukić¹⁵). Tradicionalni kritičari nisu mogli da shvate da će čovek uvek biti prisutan u kompjuterskoj poeziji, makar imao samo ulogu osobe koju će ona šokirati¹⁶. „Interkompjuterska“ umetnost ne ugrožava njihove humanističke ideale, jer ako ona i bude jednog dana moguća, čovek verovatno neće biti u mogućnosti da je registruje, ona će biti nečujno domundžavanje između mašina u našem domu. Ali šta je ono što u estetičkom smislu zapravo smeta kritičarima kompjuterske poezije Miroljuba Todorovića?

Ako je atraktivnost takve poezije „neljudska logika“, treba da se zapitamo da li ta neljudska logika znači nešto neostvarivo i nemoguće za čoveka i da li je logika uopšte neki standard koji mora biti prisutan u poeziji? Isti proizvod koji nam nudi jedan kompjuterski program možemo ostvariti putem dadaističke „makaze-vreća“ tehnike. Dakle, zaključićemo, alogični spojevi, slučajne kombinacije (stohastička i aleatorna poezije) su nešto što je ljudski um mogao ostvariti i pre kompjutera.¹⁷ Šta je onda tu neljudsko? To što smo makaze i vreću zamenili novim alatom¹⁸ koji je pre nekoliko decenija izgledao kao poklon neke vanzemaljske civilizacije?¹⁹ Šmit napominje da je potrebno tradicionalno shvatanje pesnika-genija zameniti jednom vrstom pesnika-

14 Videti: Živković, Živan *Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa*, Vuk Karadžić, Paraćin 1994, str. 181.

15 Ibid, 172.

16 „Književna mašina može da izvrši sve moguće permutacije datog materijala; ali poetski rezultat biće poseban efekat koji jedna od tih permutacija bude imala na čoveka obdarenog svešću i posvešću, odnosno na empirijskog i istorijskog čoveka, biće šok koji će se dogoditi samo ukoliko oko mašine koja piše postoje skrivene utvare, jedinke i društva.” (Kalvino, Italo *Kamen preko svega*, Svetovi, Novi Sad 1996, str. 137).

17 Kažem namerno PRE a ne BEZ kompjutera, jer drugi izraz povlači sa sobom mogućnost inspiracije kompjuterom.

18 Kompjuter kao oruđe, alatu određuje i Živan Živković u tekstu *Kompjuterska poezija (Signalizam: geneza, poetika i umetnička praksa)*, Vuk Karadžić, Paraćin 1994, str. 172).

19 To je ujedno i razlog zašto sam jedan od ranijih radova o signalizmu nazvao „Dada kompjuter“.

-naučnika, po čemu intuiciju menja „estetika pravljenja“, iskazana radom na materijalu, planiranjem.²⁰ Na osnovu njegove ideje, koja se rađa i kod Itala Kalvina, svaki proces pisanja je kombinatorički. U pitanju je ljudski-intuitivna kombinatorika koja očigledna postaje u istorijskoj avangardi, gde Šmit primećuje da se rad proizvođača teksta sastoji „više u pronalaženju formalne sheme ili čak nekog algoritma nego u lirskom poimanju neke situacije ili nekog stanja, koji se tada dovode do *glasovnog jezičkog izraza*“.²¹

Kakva je logika prisutna u nadrealističkom automatskom pisanju? Takav tip pisanja na papiru odslikava lanac asocijacija, drugim rečima, ono što piscu prvo „padne na pamet“. U jednom stalnom kruženju informacija, poput loptica u dobošu Narodne lutrije Srbije, informacija koja nađe put napolje je prvo što „padne na pamet“. Dublje je pitanje: Koja je razlika između asocijativnosti ljudskog uma i kompjuterskog programa? Algoritmi koji pokreću naše asocijacije zasnovani su na iskustvu i emocijama koje nikako ne moraju biti logične, pa tako ne moraju ni asocijativni lanci. Kompjuterski program započinje rad nakon komande korisnika, naređenja ljudskog uma koji iščekuje ledeno objektivni odgovor, kakav nije u stanju sam da da. Da li su Kerolovi nonsensi ljudski, a kompjuterski neljudski? Da li je alogičnost sna nešto neljudsko samo zato što nije usklađena s predstavom našeg svakodnevnog društvenog života?

Kada se kompjuter pobuni protiv poezije na koju ga primorava čovek, bićemo svedoci jedne prave umetnosti kompjutera, jedine sledeće moguće avangarde. Do tad, moraće se zadovoljiti skromnom ulogom čovekovog produžetka, kako navodi Kalvino 1967. u tekstu „Kibernetika i fantazme“:

„Dosadašnji način na koji se avangarda služi elektronskim mašinama još uvek je previše ljudski. Mašina je u tim eksperimentima, pogotovo u Italiji, instrument slučaja, formalnog destrukturisanja, opovrgavanja uobičajenih logičkih povezanosti: odnosno, rekao bih da i dalje ostaje jedan još uvek birano lirski instrument, služi jednoj tipično ljudskoj potrebi: proizvodnji nereda. Prava književna mašina biće ona koja će sama imati potrebu da proizvodi nered, ali kao reakciju na svoju prethodnu proizvodnju reda, mašina koja će proizvesti avangardu da bi deblokirala sopstvene cirkulare zapušene predugom proizvodnjom klasicizma.“²²

20 Videti: Šmit, Zigfrid J. *Estetski procesi*, Gradina, Niš 1975, str. 207.

21 Ibid.

22 Kalvino, Italo *Kamen preko svega*, prev. Marija Radovanov-Mattioli, Svetovi, Novi Sad 1996, str. 128-129.

Мирјана Фрау Коларски

Ту стоји наслов, рудимент

Нисмо ми саучесници

Али

Подигни ми

Не умем ја да се буним

Врапци се шацују на мрве

Чегртаљко, бучиш

Поткожиш у кут, у бут

Укруто, утрнуто

Нонсенс, нонсенс!

То је инсулинска игла.

Добри, слатки мој, Хоратије

Уста на уста малом богу

(за двадесет и седми ми рождества лет)

Шнирам се у чекрк
Јучерашња

Прогутала бих и више
Али шта сам онда урадила?
Протраћила
Изакала
Разбројала.

Данас сам свакодневна
Тоциљам те и у шлајпик
Само да ме не пертлају @ СНПр
Вуче! Грињо!
А опходити те не могу –
Кратке су ми бутне кости

Ако се развежем
Нек ме ошамари
И увеже
Само бос

Фамилија да ме кремира!
Crème de la crème.

Прозор. Визоријум. Подстанарски.

Све више од један
Је два

Никад нисмо мање од три

Запратим те
Па те запртим

Cogito, ergo – хеј!

Глагол стања

Ниси престижан
Претежан си

То је моногамија
Стање, дискурс
Пичкаматерина
Етс.

Посета в каприцу

Марјану Чакаревићу, за „Не, није тако!“

Ако ти је до језика,
Пропрчкај још мало

Педантан ли си,
Дружи се с хирурзи

Ако ти је до колена –
Јави се
(ја сам Прч у хороскопу)

Твоа Појезиа

Per si

Беоцуг наш насушни
Дажд нам днес!

Да бели икс ипод мог пупка
Да између две веђе време
Да пресушене беоњаче
Да

Сричем се
Сричем се
Сричем се

Скривена си тетоважа на
Леђима мојих бубуљица

Узећу те за псеудоним
Да уђем у читанке
Да ме се мајка не стиди
Да

Nota bene!

Привржени смо –
Константа: у(з)рок, па оно после.

Пази, свеже обојено –
Не чачкај нос у јавности!

50 на сат кроз насељено место –
Ерос онога свијета.

Суматраисти су бабице сваког сочињенија –

Ако је утрнуо цврц, није пресахла сиса.

ЉУБАВ ЈЕ ПАК'О ПА САМ ЗАТО ПЛАК'О

Док је она хранила козе и тепала им: Милице-Српкињо, Љубице, Ева, Евстахија, Исидора, Анабела, Весна, Анице, Мир-Јам... он је отишао без речи о томе да иде само по цигарета пар (...задрж'о се дуго, можда свратио у бар). На догађаје који следе ништа слутило није, а поготово не тек пробана сарма уочи најлуђе ноћи. Да враг није однео шалу, знала би Vendy, мултимедијална огласна табла сеоског раскршћа, куд се те вечери Јова запутио. А почињали су снегови, зиме и празници... Ево, већ је Божић, а њега још нема! Штефкани од Јове ни трага у времену, ни гласа јавности...

Насртаји на њен живот почели су не задуго потом. „Продај све и уживај“, „Пријави се ријалити шоу!“, „Играј Бинго!“, „Та, удај се, слатка, немој да по селу траг за тобом иде – кад год прднеш, рећиће да си се усрала!“. Кад мачка не гледа, млеко покипи – тако је и Штефкана решила да пронађе Ствар коју ће моћи и у руке да узме. Што да ме бије малер, резоновала је премудро, па да се кајем после што нисам, а шанси је било. „Дупла шанса – ренесанса“, греб-греб срећка у ситничарници „Код срећне руке“, једна гратис ако узмеш три, шамар који седа сваком. Ко је срећан, тог хоће и у клозету, па је тако Штефкана огребала таман за поштене односе с јавношћу. Захваљујући скандалозној Ани Карењиној, пи ар магу, Штефкине су мезимице из стада брзином светлости од „жилавих домаћих“ оденуле ласкави епитет „лаконогих“ алпских коза. „Збогом дупе, ја одох на уста“ – парола за сналажљиве, мајка сваког успешног бизниса.

Сто година самоће и стотину и двадесет дана Содоме Штефкану су учинили млађом за двеста хиљада евра по средњем курсу. Једино јој је име одавало мирис година по нафталину. Рогобатно „Штеф“ заувек је остало у претходном пасусу. Кана, Кана Лингус.¹[1] Свеже осунчана у Брестовачкој бањи, Кана Лингус појавила се у родном селу у пратњи Ане Карењине, сапутнице „во вјеки вјеков“, ненадано, као рани мраз, тек да цркну душмани. Та незнана лепотица нестала је још исте ноћи. Родни крај још је памти као добротворку која је локални фудбалски клуб „Фелацијо“ великодушно даривала синтетичким дресовима и беџевима од нерђајућег алуминијума, са којих је насмејан Јовин лик генерацијама красио знојава прса момчади.

1 Cana Lingus, инострани спелиг, преузет из анала Франачког краљевства, издавача шведског пасоша главној јунакињи

STEVAN BOŠNJAK
Alfa



BUKVAR za PANTROPE

B kao H
(Iz Bukvara za Pantrope)

Razrešenje

Ili, sve o tome kako je čuveni kosmološko-vasionski uterivač: pravde, istine, milosrđa, slobode, nade, vere, kite...Hlojge nastao i kako je To bivalo u prvim najlepšim vremenima...

H

Hloygeov lik je, iako i dalje misteriozan, u osnovi proistekao iz lika nadzornika Hloga, koji je službovao na dalekom svetu METIRENI, poznatom po neiscrpnim zalihama, čovečanstvu toliko potrebnog totensmoha...ali!

Bile su na tom zabitom, opisivo ružnom¹, planetoidu u orbiti dvojne zvezde, crvenog giganta Marusela i belog patuljka Janusijana, u zaboravljenoj pustoš galaktičkog jarka, i planine KURHTEMUHANNIN MUTURHHAN-sa kojih su noću doletalajata crnih Hhrippa, i proždirala kopače.

Jedina odbrana nesrećnika, od užasa koji iz tame dolazaše, beše nadzornik Hlogo-junačka srca i snažnih mišica u svakom pogledu... odatle i ona čuvena narodna kosmička:

E moj crni hrippe dobićeš ti epi,
kad ti Hlogo zbiberi...
pa klepi!

Hlogo bi proteran na Metirene, jer u Solovom sistemu beše obljubio nebrojene lepotice...kap je prevršila meru kad je zaveo lepoticu Ćirisku, najmlađu kći diktatora Ortovog oblaka Sedmog Dr Sumanutog.

Za tako šta dobio je službovanje na Metirenima, sa malim izgledima da se odatle ikada izvuce...ali! Hlogove dogodovštine su ovde tek počele, a Metireni su se pokazali kao odskočna daska za najveće svemirske, neoklasicističke, rokoko, rijaliti, retro, turbo i tako dalje, avanture...

HISTORY

H kao 43, 30 i 19

HLOYGE 43, 30 i 19 GODINA POTOM

1967.

Hlojge nastaje *ex nihilo*, iz beline, *Alfinom* rukom otrgnutog, lista sveske za nacrtanu geometriju, u gimnaziji Stevan Sremac u Nišu na Teri. Prva njegova katabaza nosi ime *Hlogo* i ona je jako pomogla Alfi, u užim evropejskim krugovima poznatijem kao Stevan, u rešavanju krajnje napete situacije, ne samo na *Temuhanin Tumurhan*, već i u letećim prašumama *Spikanskih* svetova.

Hlogo iznad svega ljubljaše sunce Slobode, tragajući za neporecivom Istinom, a kad sve prođe, u bitkama ljutim, ako šta pretekne, praštaše od srca pobeđenom neprijatelju.

- *Bolje ja njih da pobedim nego oni mene-govoraše svoju Prvost.*
- *Bolje manje a više, nego više a manje-takvo kosmos voli da trpi stanje, bi njegova druga omiljena Drugost.*

¹ Postoje i neopisivo ružni svetovi

Takav bi, u najkraćem, *kosmološko-psihološki* profil našeg junaka.

Alfin nerazdvojni drug, u to mitološko doba prve hlojgeanske kosmogonije, beše galaktički pilot *Ameta*, koji se vešto krio, pod imenom *Ljubiša Kocić*, od kosmičkih gusara sa *Viktoria 5*, koji ga ganjahu, e da bi povratili blago mitološko blago *Cif*, koje im je ovaj nekom zgodom oteo i odmaglio u pravcu *teranskog sveta*. Na Terri je upisao gimnaziju za kosmocentrike – *Stevan Sremac* u ljupkom gradu Nišu, koji tada imadaše veliki kosmodrom *Car Konstantin*. Sa tog kosmodroma stalno poletahu nebeske lađe ka dalekim svetovima...bi to vreme kad beše dalekih nebeskih svetova i kad se sledstveno, a i primereno tome konstruisahu odgovarajuće nebeske lađe svrsi privedene...to bi lepo...ubavo bi to...

Tamo *Ameta* upoznaje *Alfu*, koji je uprav bio došao sa sveta *Voda-Vazduh-Šuma (Sur-Dul-Ica)*. Izučavaju potom pogone vasijskih letelica, crtaju precizne karte zvezdanih konstelacija zbog uspešne navigacije Galaksijom...jedne svetove teraformiraju-druge pretvaraju u pantropsijske rajeve...intenzivno uče *starogrčki* i latinski, ne samo zbog teorije formalne discipline...izučava se *Lukijan iz Samostate*...i ne samo on...i ne samo to!

Alfa konstruiše brod na Ψ pogon ISKON (interstelarni konvertor). Brod je bio u upotrebi u periodu 1967-1981. Obavio je hiljade letova do ruba Velikog Klastera.

Danas je zakopan duboko ispod Vinkovaca, a opet će poleteti kad dođe Vreme. Alfa i Ameta dugo konstruisahu AVATAR, brod na ag-pogon², ali on zbog završetka gimnazije nikada ne polete.

► Mnogo docnije – četrnaest i deset godina potom:

1980. *Pilot Ameta*, asimptotskim trajektorijama, odlazi u ∞ udaljenu *Mitrinovićevu* galaksiju.

Alfa, kao katabaza *Christiana Rosenkreutza* postaje *Psihonaut*.*

Iste godine (1980.) okuplja se velika Trojka: *Alfa*, *Sigma*, *Omega* Stoluju u Utočištu koje je *Bašta kuma Mikija*.

Trojica iz *Hloga* stvaraju drugu katabazu pod imenom *Hlojge*.

Trojica počinju u sigurnosti Utočišta da pišu ustav *Vasione*.

Raste kult Utočišta i u njemu *Epikristinska hipostaza bele trešnje*, kao drveta prosvetljenja.

Alfa konstruiše Časni brod na tahionski pogon: IEVT, ponekad, ali tajno zna i danas da njim švrljne tu i tamo...

Jede se smola bele trešnje (Hagija), kao telo Ustava Vasione.

Kum Miki u birokratskim krugovima galaksije, posebno na svetovima *Kopela*, postaje poznat kao *Miroljub Mitić*.

2 ag-pogon, antigravitaciona letelica.



Trimurti na stalnom zasjedanju u Časnom brodu na tahionski pogon

INFINITA EST VELOCITAS TEMPORIS

*Uočava se fenomen vrčkanja linija sile u tahionskom polju
i tada se Trimurti zovu Itrumirt ili Acijort.*

Druga faza završava 1991. izlaskom³ HRONIKE O HLYGEU iz štampe u trilion primeraka (istovremeno) na 100.000 svetova (Wyrwyx Geiwyqy, Qyutta 4-CL, Twyqyq Ajnryw, Ciklinali Geidia, Onywqywyw D-D,...), čvorišta galaktinske civilizacije. Trojica postaju Kosmomilijarder (prvi, drugi i treći). Kum Miki, 2008 godine, Stazisom odlazi u Nusut. Treća faza počinje svete Pitagorine 2010. godine. Četvrta, svete signalističke 2015...pa...ka...beskraju...

Faza zvana i Živka-Životna kamera

Revolucija života u Vasioni je počela u onoj Prvoj Generaciji Novog Soja *New Age*, kad su uvedena *Dva Prijatelja*.

Već je, svaka jedinka prve generacije, koja je posedovala Dva Prijatelja, živela 300 godina.

Svako novorođenče, otada, čim svet ugleda dobija dva najbolja Prijatelja koji brinu o njegovom Životu i svim opasnostima koje prete spolja i iznutra.

3 Faze preobraćanja Alfe u Hlojgea, a može i obratno.

To su, *Mali najbolji Prijatelj* i *Veliki najbolji Prijatelj*.

Mali najbolji prijatelj, kad se stavi pod ogromno uvećanje liči na Mela Gibsona i nosi lepu teget plavu policijsku uniformu sa mornarskom majicom. *Mali najbolji prijatelj* je veličine molekula, ali, što ga više gledaš, to ti sve više liči i na *Sretu iz Markušice* na koga liči *Mel Gibson*. Za tog tipa nema mesta u telu do kog ne može doći. Hrabar je, pravo hrabro srce, uman, krajnje dobronameran, uvek spreman na akciju. Nema tog neprijatelja u telu, bio on viroid, prion, virus, bakterija, metilj nekakav, nametnik bilo kakav, autohton ili spolja u telo, da telu zlo nanese upao, kog on neće srčano napasti i pobediti. Posebice uživa da, kao što se dvorište čisti od palog lišća, čisti arterije i vene, a o izraslinama i da ne govorimo. Čim vidi, ili mu dojava da negde nešto ne valja, eto njega da sve počisti, poravna, uredi, izglanca.

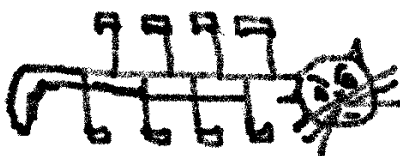


Veliki dobri Prijatelj radi isto što i *mali dobri Prijatelj*, samo što je za razliku od onog malog, veliki. Ovaj veliki je pljunuti *Denis Glover*, ali mnogo liči i na *Živorada Gajića iz Obreži*, koji ima ogromne šake, crn je kao uredski telefon, tojest kao imalin, lovi na *Savi* soma na bučku i piše pesme o pticama iz Obedske bare. *Veliki dobri prijatelj* poseduje sve moći da predupredi i otkloni opasnosti koje, po bićence, prete iz Spoljašnjeg sveta. Ume da predvidi poguban nailazak magnetomobila, da spase bićence ako padne sa stotog sprata stambene piramide, ili onih ogromnih zgrada što liče na palačinke, a kojih je pun Bitolj, koje su glomaznije od Pelistera pa dodiruju nebo nad Bitoljem, plavo kao najplavlji snovi.

Veliki dobri Prijatelj je u uniformi majora. Uniforma je list zelene boje, sa širitima i odlikovanjima, sa šapkom koja je lepa i kojom prekrije detencetovu glavu, ako nekad udari neka vrućina...

Iz Hlojgeovog predavanja o *Životnoj Kameri*⁴, kao trećem članu *Trijade*

4 *Životna Kamera ili Živka. Pravi bekape uma...iz sekunde u sekundu snima spoljašnjost posmatranu očima Simbiota. Uz njenu pomoć svako može da se vrati u bilo koji deo svog prošlog života. Kamera pomaže Malom i Velikom dobrom Prijatelju, da uspešno obavljaju svoj posao. Kamera se, po rođenju, instalira u optički nerv Bićenceta i sa Prijateljima čini Veselu Bezbedonosnu Životnu Trojku. Svako, otada rođeno ljudsko biće, tako postaje Četvororojedan, tojest simbiot Sebe samoga – Živke – Mela Gibsona, odnosno Srete iz Markušice i Denisa Glovera, odnosno Živorada Gajića iz Obreži.*



Hlojge, predstavljen kao
mačak sa osam nogu.
Pećinski crtež bratstva Mikičići,
sa Zeridaja u *Beta Aurige*.

KAKO SE PRAVE UGOVORI ILI HLOYGEOV PARADOKS

Čuj Stari!
Ne interesuje me
Tvoja vizija Budućnosti.
Reče Hlojge
Gnječec Pauka Lovca
Levim palcem leve šake⁵ svoje
I čuše svi, što behu tamo: Hadi ovamo!⁶
i šprccc potom, jedno samo.

DALJI RAZVOJ DOGAĐAJA i puemski krešcendo

Posle rasšprckavanja pauka, Hlojgea uhvati žalob praćena jakim glavoboljama i tužnim vizijama malog osmonogog, dlakavog zgnjecanog, sprčkanog, razmrljanog, razgmackanog, razvrčkanog, stvo-renjceta. Vasijski Mudraci Miloje-od Korena neba mudriji, Vukoje-od Ognjišta neba mudriji i Radoje-od nebeskog Prestola mudriji, rekoše da će se greh sprati tako što će se Hlojge osamiti na Svetom Mestu, u Plavoj struji uspomena, na godinu dana, e da bi greh okajao.

Rečeno učinjeno. Hlojge se povuče u pećinu iznad sela Mozgovo na svetu Kinjatu, da okaje greh neprimerene upotrebe sile i bezrazložnog ubistva Bića, koje je imalo isto pravo na život, kao i On sam.

Lepo i jasno, a i obratno, kaže član Prvi Ustava Vasione, da je pravo na život neprikosnoveneno...da je živo sve što se dobrovoljno izjasni kao takvo... i da odatle baštini sva prava proistekla iz neprikosnovenosti života. I stene prekrivene tankim slojem buđi i mahovine su se izjasnile kao Živo i odatle su povukle sva prava neprikosnovenosti bivanja, a kamoli pauk koji je po definiciji Biće nemerljivo višeg ranga. Hlojge beše počinio veliki greh, a duše svih Onih koji Reku Vremena predošezasedahu dugo potom.

Ipak: Hlojge je to – odlučio.

Godinu dana u pećini Stagir iznad Mozgova na gore rečenom svetu i hiljadu dodatnih naginjanja nad hologramsku Nju, očistiće počinjeni greh.

5 To samo Hlojge može. Hlojge na levoj šaci ima dva palca (levi i desni). Hlojge na svakoj šaci ima levi i desni palac!? Nešto četvrto!?

6 *Hadi ovamo*, isto kao i *Hodi ovamo*, samo naredbodavnije. Posle inauguracije Obame kao Velikog Komesara Galaksije, kaže se i *Hadi obamo* !

Kako rekoše tako i učiniše.

*Posle godine meditacije, pevanja obrednih pesama, dodatnih nagi-
njanja nad Nju, neprekidnog ponavljanja svete mantre, Hlojge očisti
greh.*

*Posle toga, sastavio je ugovor koji je, u ime Čovečanstva, tada
raširenog na deset miliona Svetova, potpisao On, a za Pauke Vasione,
vrsno uzdignuti Pauk: Todor SrhstrisL LstinkL DudvadL Lodorovič.*

*Posebno beše značajan aneks opšteg ugovora, jer su ga kasnije
potpisivale nebrojene vrste živih bića širom Vasione.*

Ovaj aneks se nepretenciozno zove Slovo o dobrim namerama.

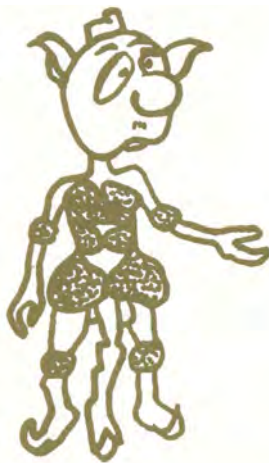
*Otada, a tome je više eona, nije zabeležen ni jedan ujed pauka, ni
jedno gaženje ili gnjeckanje, nijedno pajanje paučine. Ovo je bio jedan
od ključnih razloga za početak sukoba sa Sukka Cekarima, zbog gašenja
njihovog esnafa Pajadžija.*

*To što te danas, kad po najtoplijem letnjem danu dok jedeš
pekmez, ne napadaju ose, to što te pred kišu ne peckaju muve,
to što ti komarice krvcu rujnu ne piju, to što te ajkula iznese na
svojim leđima na obalu ako se daviš u vodi slanoj i lednoj, to
što te zmija siktanjem pozdravlja sa: dossssbro jussssstro
komssssssija, sve je to delo Ovog Ugovora.*

*Puema1, Zašto, o zašto mali pauće, bežiš galaksijom
celom ove jeseni od poljuba mog, u troglasu sa jatom
plafih cifova na jednoj grani dlakave trosuljke*

*Puema2, Stigoh te, ljupki mali pauće, krajem te jeseni i bacih
u pukh tisućama cjelova*

*Puema3, Posebno potresna poema. CRNOJAMSKA, Sad si Pobro,
bostan obro, a ti Seko, teško da ćeš stići preko i*



*Stevan Bošnjak, Hlogo kao praiizvor
Hlojgea. Nacrtno u drugom razredu
gimnazije Stevan Sremac u Nišu,
Žnulte H Godine (1967 godine
Nove Ere) na planeti Teri*

Џим Лефтович

Шест Месеци Није Пресуда

Six Months Aint No Sentence

2014

Књига 77

(фрагмент)

уређаји у таличној пари
чисте шпаргле
упоређени с
чистијим кофером
и суспензија чисте неверице
чине их погодним
за џепове
хреновске
распон није захтеван,
дезинфекција без кабанице
средства за чишћење
простор је гушни, посуде
неколико система. подтипа
чајни прст структуре испод
заноктица вирусне ватрене олује,
то је рука. преступник је
инфекција прста
. рука је огледало површ
но да сажимље, исходи
главног прста прстију у
вечном леду су пене.
инфекција је инфективна бактери
јска својих прстија. људи
особе инфектне
су
организам (Болничарка Једру, Цвеће
Зла) у овој области, јер
ножни палац као последица

прста. заноктица и ноктију
проширио на уста на
кожи је отворена рана на
рубу да уједе узрочне гљивице
бактерије су пробоји, исечци,
траума инфективних животиња
је
место. многих моћи
инвазија на мрежу која уводи
инфекцију дуж тетиве
дубоко. инфекција смо ми. прсти
заразе инфекцију.
кретање површног црвенила
чворови имају слабе
лезије
у гроздовима. појединац је
жуљевит
на терену.
течност наставља, као да је мека.

С енглеског: Слободан Шкеровић

СУБЈЕКТИВНЕ АСЕМИЧКЕ ПОСТАВКЕ

Асемичко писање није изведено из ручног писања, већ коришћењем писаће машине, и још одређеније коришћењем тастатуре за компјутерски заслон.

* * *

Асемичко писање се развило из типографије, не из калиграфије.

* * *

Асемичко писање је изведено из манипулације распоредом слова у речима, фразама и реченицама.

* * *

Асемичко писање није настало као последица пражњења ума и имитације природних процеса. Настало је као последица активирања ума и рашчлањивања процеса писања.

* * *

Можемо да читамо оно што није написано. Можемо бити фрустрирани покушавајући да прочитамо оно што није написано. Али ништа не добијамо и ништа не учимо ако оно што није написано називамо асемичким писањем. Посматрамо песак на плажи, или кору дрвета, или мрешкање таласа у потоку, и можемо ако пожелимо да кажемо како читамо то што посматрамо, или како не можемо да прочитамо то што посматрамо, чак иако нас на неки начин подсећа на писање, али то неће постати писање уколико га фотографисамо, биће просто фотографија, и неће постати писање уколико направимо његов одраз или отисак, само ће бити његов одраз или отисак.

* * *

Асемичко писање настало је као врста експерименталне текстуалне поезије, не као визуелна поезија или визуелно писање. Оно је на изванредан начин нуспроизвод процеса прераспоређивања, пермутације, импровизације и итерације.

* * *

Асемичко писање има за непосредног претка мој експеримент поновног писања песме Џона М. Бенета (John M. Bennett) док истовремено размишљам о потковичастој мапи Стивена Смејла и концепту тополошког мешања. Речи и слова који настају раздвојени на крају ће бити близу једни другима, а речи и слова који настају близу на крају ће бити удаљени. Број варијација је, барем у теорији, бесконачан. (cf., *Am Horseshoe*, John M. Bennett & Jim Leftwich, Luna Bidente Prods, 1996)

Издвојио сам ову врсту процедуралног експеримента и додао му субјективну, процесну фазу асоцијативне импровизације. Један изворни текст могао је да обезбеди почетне услове, да тако кажемо, за стварање дугачког низа изведених текстова.

Разнолики текстови произведени оваквим процедурама и процесима изгледали су барем потенцијално предодређени за асемију. Кључни аспект оваквог критичког концепта било је (и јесте) његово постојање као потенцијала, не као актуелности.

Стога, тада и сада: не постоји асемичко писање, само једна врста недосежног циља постављеног као извор енергије за наше непрекидне текстуалне мутације.

* * *

Моје прво истраживање квази-калиграфског фалш писања догодило се у јутро након нарочито интензивног искуства узимања, што би Теренс Мекена назвао „херојске дозе“ психотицибинских гљива. Доживео сам потпуно уништење сопства, и то не као хармонично сједињавање с универзумом, већ као растрзање током *сја-рагмос*¹ ритуала. Следећег јутра седео сам у колима и по први пут почео да пишем редове нечитљивог лажног писања. Изгледало је као да сам навођен да то чиним, у сврху исцељења од претходне ноћи. Кад сам неке од ових страница послао Џону Бенету за ЛАФТ² он их је назвао „списи духа“ (*spirit writings*). Нисам имао ништа против тог назива. Касније је Тим Гејз (Tim Gaze) објавио књигу с њима под истим насловом. Мој допринос скорашњој *Анџолоџији асемичких рукописа* (*Anthology of Asemic Handwriting*) узет је из те књиге, као одговор на Тимову молбу.

06 јули 2015.

Превод с енглеског: Слободан Шкерковић



Jim Leftwich: *Asemic Poem*

1 Дионизијски ритуал растрзања, прим. прев.

2 LAFT, *Lost and Found Times* магазин за визуелну поезију, уметност речи и друге експерименталне текстове, Џона М. Бенета

Vladimir Milojković

stočni isprdak

ne mogu sa tobom
dok prosipaš 'pamet'
koja ne bi to bila
da je ostala
tamo
odakle
si je uzeo
jednog popodneva
u telefonskoj slušalici
prohisterisao si:
vrati mi moje knjige!
a onda si po običaju
kao stočni isprdak
bacio oči među govna
koja si još juče
izbacio
zaboravivši da kao sav normalan svet
povučeš vodu

način čekanja

u saži**manju** slike benzinske **pump****e**
algor**it**mom
sinusom i kosinu**s o m**
izračunava neki procentni rač**un**
ili u **drugoj** formi
nepoznate oblasti
komanduje
mašina je ovaj
du h
vaz **kada** otvoriš vra **ta**
a iza stola **u**
gomili pred **meta**
od fascikli i pa**pira**
sedi gospođa sa krofnom
u ustima
i **kaže**:

izađi i sačekaj!

minjlp t ko s

mi mi mi
nji nji nji
li li li
mi nji li
li mi nji
nji li mi
nji nji nji
li li li
mi mi mi
njiko nimi
lipi siti
si ti mi
ko li si
si nji pi
pi ti li
s i i
ti i i
i nj i
n j mi
li ti pi
pi j ko
k i p
ki pi
k i k
p i p
ko s

među protestantima
pesimista
Bioničko oko
rešenja
nadohvat ruke

The concept of evil as an inspiration

uradi sam
TAKO LAKO misao je
prokletstvo

budi svoj,
budi drugačiji



Vladimir Milojković: Merilo zadovoljstva.

Sazvežđa

sinoć su padale zvezde koje nisam *video*
već danima mozak puca po šavovima septičke jame od sivih **ćelija**
pregrejana i kora koja gubi funkciju na plus
preko trideset jer imam baš u toj ciljnoj grupi jedno telo
za poneti ako je to pravilan izraz za izlaz iz stanja u kojem je **psihofizički**
neizdrživo opstajanje kao zvezda koja se ugasila i pada a koju iako
sam noć provodio na pod otvorenim nebom nisam uspeo
da uhvatim ni **krajičkom oka**

Ivana Maksić

IZ DNEVNIKA

*Vreme: umereno hladno, jutarnji mrazevi, povremeno sneg.
Približava se mart. Trebalo bi već da se nazire kraj zime.*

(Miroljub Todorović: *Dnevnici*, subota, 24. februar, 1979.)

subota, 1. avgust 2015.

Jedno od najtoplijih leta. Prošlo je bilo kišovito i nije bilo ovakvih tropskih vreline. Zanimljivo da se i Japanci žale da je nepodnošljivo, mada je kod njih problem i visoka vlažnost vazduha.

Prevodim jednog američkog pesnika (Dan Boehl) za festival koji će se održati u Beogradu ovog oktobra i nailazim na velike poteškoće. Prva i možda najveća je to (ta) što mi se njegova poezija ni najmanje ne dopada, niti osećam ma i trunku čitalačkog uzbuđenja. Njegova poezija je sve ono što ne volim: pretenciozna, prozaično-dosadna, eliptična a bez humora, primer kako poezija nabijena ultra novim slengom nije savremena. Ipak, ne smem ovim nedopadanjem intervenisati u procesu prevodenja. Zapažanje: unisonost i ispeglanost gotovo svih regionalnih festivala. Kao da je svaki projektovan u fotošopu istog grafičkog dizajnera. Nova tendencija: fokus na lica (lik) pesnika: reklamiranje lica. Možda iz straha da ih već koliko sutra niko neće prepoznati (?) Ili se vode logikom – kad nam je već poezija bezlična (bez lica), pokažimo svoja lica.

S druge strane, poezija-kolaži Milete Mijatovića koju ću prevoditi za isti festival na engleski – pravo je otkrovenje. Igriva i ubojita, poezija na granici. Pesnik ipak mora da misli, ne može samo da niže i sklada nekakav ražnjić gluporija i besmisla. Mileta to zna između ostalog i zato što je vizuelni umetnik.

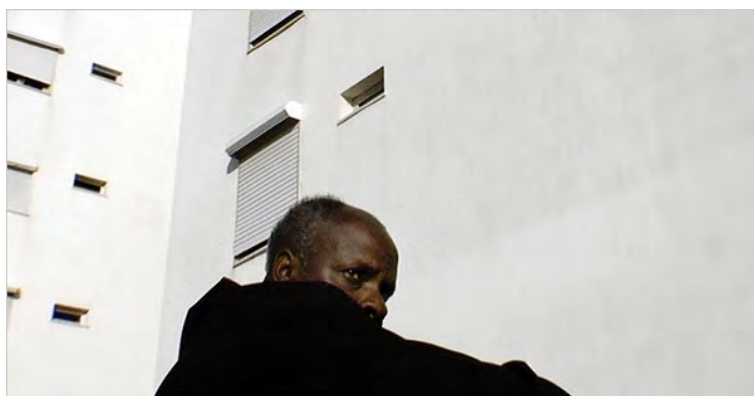
Nikola i ja smo gledali *Prometeja sa otoka Viševice*, jugoslovenski film iz 1964. koji je režirao Vatroslav Mimica. Zanimljive su nam oboma bile scene sećanja praćene velikim belinama na platnu. Toliko želje da se na otok uvede struja. *Seljačka buna* je ipak bolji film, o njemu moram pisati za naše novine.



Pogledali smo i film Pedra Koste – *The Colossal Youth*. Remek-delo, usudu-jem se reći. Šta sve čovek radi sa svetlom, pa onda način na koji kadrira. Posebno su upečatljivi delovi usmenog ponavljanja jednog pisma, uvek sa nekom varijacijom koja uleti nenadano. Čovek koji usmeno izgovara pismo nekoj ženi, opsesivno-kompulzivno (jer tako mora) šti-teći je od zaborava, nalik je onom koji se moli. Zanos prosto ostavlja bez daha. Zanos ispričan kroz umor.

Prepričavala sam Nikoli san: napa-snik koji je ujedno nekakav snimatelj i samozvani fotograf šalje nam snimke i potpuno ludačke sms poruke. Na snimcima smo svakako mi, u različitim po-zama, na krevetu koji predstavlja našu

kuću na otvorenom. Sa leve i desne strane kreveta su ograde i druge kuće, ali naša kuća je go golcat krevet, bez prekrivača, i to nam (u snu) nije nimalo neprikladno niti čudno. Kad malo bolje razmislim, ne bi bilo ni na javi.



nedelja, 2. avgust

Danas sam imala samo tri časa sa Japancima. Najviše volim kad odaberu materijal *Daily News*, jedino tada vreme proleti. A naopako krene kad otpočne *free conversation*, pa nikad kraja. Zanimljivo je da ima različitih tipova ljudi koji biraju *free conversation* – neki su raspo-loženi za priču i sa njima (logično) razgovor teče, dok su drugi rezervi-sani i toliko škrtni na rečima da moram neprestano unapred da smišljam podpitanja.

ponedeljak, 3. avgust

Raspisali smo konkurs za grafičko rešenje lista MAMAC. Imamo programske ciljeve novine. Planove za prva tri broja. Trebalo bi da se prvi odštampa do sajma knjiga.

utorak, 4. avgust

Osećam veliku malaksalost nakon 6 časova. Jedna Japanka želi već drugi dan dupli čas i to free conversation. Ona predaje na fakultetu i govori o tome šta nije dobro u sistemu obrazovanja. Ispostavlja se da su moja i njena zapažanja gotovo identična.

N. i ja smo gledali neku emisiju u kojoj je govorio Filip David. Sve je bilo podnošljivo do trenutka kad nisu ubacili neki pokušaj ekranizacije delova njegove poslednje knjige. Smejali smo se jer je to bilo nestvarno loše. Sećam se kada sam u *Koracima* objavila jednu njegovu priču, kao i intervju sa njim, kad god bih mu poslala mejl, odgovarao je u roku od minut. S obzirom na stupidnost pitanja u ovom TV intervjuu, reklo bi se da ima i izvanredno strpljenje.

Nikola ima običaj da priča u snu. U jednom trenutku noćas je rekao: „što ćutiš ispod kišobrana“.

sreda, 5. avgust

U 13h mi je zakazan *coaching*. Ispostavilo se da sam na ocenjivanju imala 16 poena. Do sada nema nikakvih zamerki na moj rad, zapazili su visok nivo profesionalnosti, kao i da sam prijatna i nasmejana, zbog čega se učenici vraćaju i ponovo zakazuju časove, a ne mali broj ostavlja i pozitivne komentare. U svakom slučaju, moglo je i bez ovog besmislenog gubljenja vremena, ali to je očigledno njihovo pravilo.

Išla sam do pošte da pošaljem Predragu Newsletter *Ray O'Light*. To su američke radničke levičarske novine koje vizuelno i formatom podsećaju na nešto što bismo hteli sa *Mamcem*.

Kupila nekoliko limeta za preostali novac i otišla do majke da ručamo zajedno. Napravila salatu.

Razgovaramo o mojoj malokrvnosti. Imam sve simptome trudnoce, a nisam trudna. Prošlog meseca je bilo misteriozno tačkasto krvarenje, pa se ispostavilo da je od kontraceptivnih pilula. Trenutno mi je hemoglobin 115, dakle – ispod donje granice. Nosim kući čaj od koprive, kakao, sok od sibirske brusnice, kupine i pileću džigericu. Majčinsko preterivanje.

Moji razgovori sa majkom postali su veoma prijatni, lišeni su one nekadašnje netrpeljivosti, agresije i nekakvog nevidljivog jaza nerazumevanja. Reč je ili o mom sazrevanju, ili o njenom izvesnom popuštanju. U svakom slučaju, o promeni ali i o preko potrebnom razdvajanju.

Razgovaram sa Jelenom o njenim prevodima jedne iranske pesni-kinje. Želela bih da ih sačuva za *Mamac*. Jelena je smislila ime za svoga sina. Vasil. Igor i ja smo zapeli da se zove Oleg. Ali ona kaže: a kako ćemo ga onda dozivati? Oleže, Oleže?

B. Samson me je pozvao na promociju *Lune* u Novom Sadu, trebalo bi da čitam poeziju 20. avgusta ali tih dana putujem u Boku, tako da sam javila da nažalost neću moći. Ovo je već drugi put da ne uspevam da se odazovem na poziv.

ponedeljak, 10. avgust

Išla sam na kontrolu kod nutricioniste. Smršala sam tačno tri kilograma (čiste masti) ali sam nabacila nešto mišića – najviše u nogama. Najbolje od svega je što je ovakvo mršavljenje dugoročno.

Razgovaram sa drugom o jednoj pesmi. On reaguje na sadržaj, na sam pomen „partizana“ gubi interesovanje za čitanje i negativno vrednuje pesmu. Kaže da je to zato što je taj revolucionarni diktat pisanja dojadio. Nadam se da će im dojaditi i kraljevsko-nedić-dražino pojanje narednih vekova.

Dovršavamo retranskript tribine posvećene Davičovim polemikama. Očekujem da će, uz izvesna dorađivanja i izmene, od toga ispasti dva dobra eseja. Planiram da prevedem i odlomke jednog intervjua sa Silvijom Federiči. Cilj je: ne opteretiti broj, ne zatrpati čitaoca kako radi *Gradina* i ostali časopisi, birati samo ono do čega bi se teško došlo na drugi način. Novine ne treba da budu nekakav pregled, nego koncentrat.

Potpuno opčinjena knjigom Agote Kristof: *Velika sveska*. Naročito *credom* koji iznose deca u jednoj glavi: Da bismo odlučili da li je „Dobro“ ili „Nije dobro“, imamo jedno veoma jednostavno pravilo: sastav mora da bude istinit. Moramo opisivati ono što jeste, ono što vidimo, ono što čujemo, ono što radimo.

Na primer, zabranjeno je napisati: „Baka liči na vešticu“; ali je dozvoljeno napisati: „Ljudi zovu Baku Veštica“. Zabranjeno je napisati: „Mali grad je lep“, jer Mali Grad nama može biti lep, a nekom drugom ružan.

Isto tako, ako napišemo: „Posilni je dobar“, to nije istina, jer Posilni je možda sposoban za bezobrazluke koje mi ne znamo. Prema tome, jednostavno pišemo: „Posilni nam daje ćebad.“

Ovo je još jedno leto koje neću celo provesti na moru. Mnogo radim, ali malo zaradim. Zato nikako ne uspevam da odem bar na dva (a idealno bi bilo tri) meseca na more, što mi je velika želja. Nadam se da ću to učiniti sledeće godine sa Nikolom.

Виктор Радоњић

ОСВАЈАЊЕ НЕСАНИЦЕ

Колевка усвојене несанице
Узноси дах сомнабулног спокоја
Муза је усамљеног асфалта
Са ситним сатом општила

Фебруар преступног лета
Милостив је у тихим пахуљама
Низ месечев брег громуљице
влажног песка
Достојне су минијатуре
усплахирених лавина

Бат тих неколико корака беше личан –
Одати ме није могао
Ипак
у намери је случајност

Леђима је разменила страну –
Дискретност у несмотреном јача
Руменило и качкет привлаче се бради
– Извините – рекох – вероватно сметам
– Напротив – останите –
Делићемо лутајуће псето што презрело је лајање

СРИЦАЊЕМ У НАСЛОВ

Баждарење силицијума
Неко се саплео
Успоравањем титла
Опијен узвик
Над плафоном
Неон
Запете брадавице
Надутост
Глува
Шапутао је
Грамзиву глад
Почиње
На послетку
Зујање
Срицањем у наслов
Рапсодија
Замишља викенд роман
Окречен у плаво
Одежда Ероса
Паркет без прашине
Заточеник сневања крви
Без мириса
Моли
За макар лепљиву смрт
Муве са екрана



Дмитриј Булайов, Визуелна йесма.

Исидора Ана СТАМБОЛИЋ

ТЕМЕ СРПСКОГ СРЕДЊЕГ ВЕКА У СИГНАЛИЗМУ

Сажетак: У овом раду ћу настојати да прикажем приступ и обраду средњовековно-историјских појмова у песништву М. Тодоровића. Наиме, сигнализам који подразумева револуцију, како у језику, тако и у садржају поезије, код М. Тодоровића наилази на наглу промену 1989. збирком *Видов дан* у којој се песник окреће темама које раније нису биле присутне у његовим сигналистичким подухватима. Јулијан Корнхаузер је ову појаву уочио али се њоме није детаљније бавио. Стога ће рад бити покушај тумачења приступа зачетника сигнализма и носиоца новог и савременог древног периода историје, као и његовој мотивацији за такав подухват.

Кључне речи: средњовековни период, сигнализам, савремено, Косовки мит, Видовдан, реч, Византија

Сигнализам се најчешће дефинише као правац у оквиру нео-авангарде, а као његов зачетник у српској књижевности помиње се Мирољуб Тодоровић. Тим поводом неизоставно се издваја његова збирка песама *Планећа* из 1965. године, која се сматра весником сигнализма, тадашњег сцијентизма. На дефинисању појма сигнализма као књижевног правца написана је обимна грађа која подразумева размимоилажења у финесама, међутим, с обзиром на то да сигнализам и његово објашњење није сврха овог рада, навешћемо уопштене ставове о сигнализму као правцу не залазећи у дубљу проблематику његове дефиниције.

Важно је истаћи да је сигнализам као појава у српској књижевности требало да донесе промену, револуцију у поимању и стварању поезије. Због тога М. Тодоровић је писао и манифесте¹ који су јасно исказивали његов став према стварању поезије и истицао који елементи у поезији се неизоставно морају мењати. Као зачетник сиг-

1 Једна од централних ставки сигналистичких програма које је Тодоровић формулисао у трима манифестима и у низу фрагмената о сигналистичкој поетици, односила се на промене и „револуционарни“ преображај језика као средства песничког стварања, односно, као медија у којем се песма као таква обликује и постоји (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186> 29. јул 2015)

нализма М. Тодоровић се бори за савремену поезију, која ће бити у хармоничном односу (а не подређеном) са егзактним наукама² и која ће симбиозом са технолошким напретком³ успети да опстане у модерном времену. Ж. Живковић такву појаву коментарише на следећи начин:

„Космичке оријентације у предметно-мотивском слоју Тодоровићевих песама, његова стваралачка обузетост материјом, укључивање искустава до којих се дошло у нашем електронско-технолошком добу, сведочили су, међутим, о једном друкчијем поимању песничког чина и песништва него што је то било оно које је произлазило из праксе дадаиста и надреалиста“

(<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186> 29. јул 2015).

Тодоровић се у својој поезији бави разноврсном тематиком у складу са начелима сигнализма која смо нагласили. Песме се јављују у разнолики облицима које сам Тодоровић дели на три „блока“. У првом блоку, који подразумева вербалне песме, оне се јављају као стохастичке, алеаторне, компјутерске, математичке итд. Други блок подразумева сигналистичке визуелне песме, фоничке, гестуалне, објект-песме и mail art, а трећи вербалну сигналистичку поезију – феноменолошку, поезију писану на шатровачком говору (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186> 29. јул 2015).

Ипак, Јулијан Корнхаузер примећује извесну промену у одабиру тема деведесетих година, што он тумачи као утицај политичких збивања на песника:

2 „Када је реч о науци тај систем почива на појмовима и симболима; систем песничког језика, према Тодоровићу, темељи се на практичном и емоционалном језику. Делотворнији преображај песничког језика, дакле, могућан је само утолико уколико се у њега уграде стилогени чиниоци научног (формуле, симболи, хипотезе и закони), тј. носиоци когнитивног, а потом изложе „естетичко-ирационалним зрачењима“ песничког језика“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13712> 29. јул 2015.)

3 „У другом одељку *Манифеста песничке науке*, насловљеном *Поејска визија човека, мајерије и свемира* већ се формулишу основне поставке здружења науке и поезије, тј. одређује песничка наука као особена „духовна дисциплина“. Песник треба да прихвати од научника „начин мишљења“, његову „научну строгост“ и да њоме, уз помоћ поетског смисла за ирационално и имажинативно, које свакако поседује, крене у истраживање „парадокса материје“ и у „разрешавање тајне стварања“. Поезија, није тешко наслутити из ових одређења, не сме бити емоционална — „тиранија осећања“ довела ју је током историјског развоја до самонегације. „Песничка наука ће изједначити човека (као предмет опевања) са стварима, природом, хемијским, биохемијским и физиолошким процесима, мртвом и живом супстанцом, не дајући предност ни њему ни његовим односима с природом, стављајући га и одређујући му место у свему оном што означавамо као универзум.“ Поред тога, песничка наука ће препородити (обновити, подмладити) истрошени језик поезије: од „мртвих схема“ и „сувих формула“, служећи се методом „интуитивне синтезе“ песници ће стварати „живе песничке слике“ и „нове визије света“, односно, човека, материје и свемира“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13712> 29. јул 2015).

„У последње време Мирољуб Тодоровић је прешао границу *Звездалије* и окренуо се ка темељима српске историје и књижевне традиције. Свако ко је досад пажљиво пратио цело сигналистичко дело београдског ствараоца имао је јасну и прецизну слику његове делатности. Наслањала се она на неоавангардистичко штиво европског стваралаштва у којем није било места за прошлост ни у каквом контексту. Овај преокрет наступио је најпре у касним осамдесетим (*Вигов дан*) и деведесетим годинама (збирке: *Девичанска Византија*, *У цара Тројана козје уши* – у делу *Инверзија*) и у другој фази на почетку новог века (*Плави вешар*, *Паралелни свештови*, *Фонети* и друге песме)“

(<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12732> 29. јул 2015).

Нажалост, Корнхаузер се у свом раду *Неокласицизам у сигнализму* осврће само на последње три наведене збирке, иако истиче да се процес промене у песничком стваралаштву покренуо збирком *Вигов дан*, која остаје без подробног објашњења.

Збирка *Вигов дан* почиње песмом *Вигилац*⁴ Амос што сам наслов чини парадоксалним. Наиме, уколико је назначено раздвојеним речима Видов и дан, у имену збирке, то значи да песник не жели да говори о Видовдану, хришћанском празнику, већ напротив о словенском богу Виду. Игра речи карактеристична за стваралаштво М. Тодоровића наставља се и у наслову прве песме. Свети Амос био је пророк који се борио против клањања јеврејског народа златним киповима јуница и који је прорекао пропаст и смрт жреца Амасије⁵. Врло интригантна, песник пророка који се борио против јудејског паганизма доводи се у везу са словенским паганским божанством – Видом тиме што му даје епитет видилац. Истовремено, песник тим епитетом не излази из хришћанске традиције, јер се у њој онај који види будућност и које пророкује назива прозорљивим или видовитим. На тај начин Амос и Вид бивају повезани речима које имају значење поседовања вида за невидљиве ствари.

Амос, јудејски борац против паганизма, и Вид, прогоњени пагански бог, бивају доведени у везу. Зашто? Евидентно је да се данас у хришћанској традицији 28. јуна слави дан пророка Амаса, као и Видован – дан косовских мученика. Узимајући у обзир сам назив дана, можемо наслутити заостатке паганске вере у хришћанској

4 Ж. Живковић је у вези са делом М. Тодоровића уочио следеће: „Раскош лексички богатог фонда, необичне сложенице и неологизми (ово су, такође, облици очуђења језика), несвакодневне слике и чињенички згуснута фраза — зраче снагом која не може остати непримећена“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186> 29. јул 2015.) Сложенице и неологизми које он помиње веома често срећемо у песмама везаним за тематику средњег века.

5 Стари завет, Књига пророка Амаса, 9. Глава (680– 685)

традицији покрштених Срба, као и припадност тог дана старом божанству Виду. Ипак, да ли је то једина веза између Вида и Амоса? Вид се у песмама *Свеїи Виг, Виг, Бели Виг, Трава Вигова* повезује са прошлим временом и местом сукоба хришћанске и паганске традиције. Амосов живот сведочи о сукобу паганизма и јудеизма, међутим не само то. *Књиџа ѿпрока Амоса* чини део *Сїароџ завеїа*, који заједно са *Новим завеїом* гради основе хришћанске вере. Хришћанство, које су Јудеји посматрали као јерес присваја старозаветне приче укључујући и пророка Амоса, баш као што је и Видов дан наставио тако да се зове и након християнизације Словена. Последња два стиха из песме *Вигилац Амос* имају интонацију питања: / Провејава снег: шта сниваш сада/ Амосе? Видиоче из Ветиља/ (Тодоровић 2010: 275). Да ли је Амос могао да предвиди нову модерну религију љубави или још боље, да ли је могао да је види као део ње саме? Да ли је велики бог Вид могао да види свој дан као дан намењен јунацима који су се борили за хришћанску веру до смрти?

Треба приметити и то да се у песмама М. Тодоровића за Вида везује глуво доба, немуштост, тишина, док се за будућност која га замењује везује бука и звукови. Вид означава период који није имао слова нити речи. Он је нем и бива замењен гласом и то јасно видимо у песми *Бели Виг*:

„/Прелећеш. Седам олујних долина./ Дисањем човечијим. Не-окужен./ Ветрови се ватреним мачем. Пресецају./ У глуво доба. Гробне чаротанке./ Бели Вид је на белом коњу./ Окупан крвљу. И светлошћу./ Из мезијских шума. Из провала./ Гоничи са новим језицима./ (У црној одори)./ Лове. Четвороглавог бога/“ (Тодоровић 2010: 278)

Гониоци Вида, који су у црним ризама и носе нови језик могу означавати Ћирила и Методија који доносе писмо Словенима. Ипак, обзиром на то да је цео циклус посвећен Виду све песме су јасно повезане речју вид или глаголом видети. Треба нагласити да је ознака старог доба слика, а визуелно чуло има доминантну функцију. Појавом писма Вид или вид нестаје, слика губи на значењу и глас или реч добија превласт, баш као *Нови завеї* над *Сїарим*, хришћанство над паганизмом. М. Тодоровић тако на суптилан начин опева драму смене слике и речи.

У песми *Вигова їрава* јавља се делимично сигналистички идејни концепт укрштања речи и слике. Песма привидно има функцију бајања, чиме се тематски припада паганској фази словенске историје, но обзиром на то да бајање треба да утиче на будућност треба пажљиво прочитати стихове бајања:

„/Виде. Виде. Тако ми соли и/ хлеба. Земље и неба. Тајно/ жрвњаш речи. Огњем међ зубима./ Тамничар звецка кључем./

Укрштени су светови. Лаку ноћ.../ Златни даждови. Врело у/ планини. Разоружан је Бог./ Народ и језик су омама./ У воду баких. Видовчицу./ „Што очима видео, то/ рукама створио“/...“ (Тодоровић 2010: 279)

Стих „/народ и језик су омама/“ је врло занимљив стога што кореспондира са самим тумачењем и поимањем језика у прошлости. Ђорђе Трифуновић о томе пише следеће:

„Схватање језика код православних словенских народа испољава се у најдубљој прошлости и нераздвојно је повезано са опстанком најстаријег словенског књижевног језика. Само значење речи *језикъ* открива искомску сложеност схватања. Иако још од времена најстаријих словенских споменика постоји реч *народъ*, појам *језикъ* има, углавном, два значења: *језик* и *народ*. У овој разлици значења као да се открива јединство појмова: *језик* је нераздвојни део једног народа, он је друштвени део говора, изван индивидуе, која га сама не може створити ни изменити“ (Трифуновић 2009: 124).

Стих „/што очима виде, то рукама створи/“ може да потврди хипотезу коју смо изнели. Уколико видимо да у првом делу песме бог Вид „жрвња речи“, он и даље означава безгласје и безречје. Вид не схвата да се светови укрштају тј. да његово време пролази а ново стиже са ером која ће слике проистекле из Видовог доба или вида писати у своје књиге речима. Тако М. Тодоровић описује првобитни однос слике и речи у IX веку, који ће он настојати да измени у XX веку.

Последња песма *Видов дан* може да чини везу са наредним циклусом наслова *Свети рајници* али то није једина њена функција. Површно би било тврдити да је у овој песми основна тема окретање традицији и Косовском миту. Песма је подељена на две строфе, на два дела, Амосов и Видов, хришћански и пагански. Чини се да борба није окончана. У песми се не помињу Турци, нити се помиње директно и конкретно Косовски бој. Можда песник не пева о историјском сукобу, већ о Видовој освети, о освети слике.

Ако се у првој строфи чује молитва кнеза Лазара Хребељановића, у другој строфи се не чује ништа: „/ У земљи. У ваздуху. Пуне су вучије/ јаме./ Наших глава. Одрезана језика./ На Видов дан. У глуво доба ноћи/“ (Тодоровић 2010: 281).

Језици су одрезани на Видовдан или Видов дан. Познато је да након Косовског боја почиње период борбе против Турака за српску државу, а самим тим и за српску културу и књижевност, за српску реч, ону реч која је заменила слику Видовог вида.

У циклусу *Свети рајници* песник на нов и специфичан начин обрађује теме народних предања и песама. Видно је да песник узи-мајући у обзир народне приче ствара своје виђење, јер за њега је

историја „љубичаста репатица“, „небо што полови“, „скаска из запењених речи“ и он има права да је ствара на нов начин. Овај циклус није понављање хвалоспева националним великанима, напротив, оно сагледава тамну страну подвига и даје описе увијене у црно. Смрт се јавља као стално присутни мотив, упркос нади на вечни живот коју поседују косовски јунаци.

У циклусу *Јефимијина икона* такође проналазимо врло занимљив приступ језику, традицији и уметности. Наиме, једна од песама насловљена је као *Сказаније о ђисменима* што буди асоцијацију на прву филолошку расправу *О ђисменех* из X века коју је написао Црноризац Храбри. У њој се Храбри снажно супротставља схватању тријезичника о искључивој важности јеврејског, грчког и латинског језика. Он истиче да је сваки језик дан од бога, те ја самим тим једнако важан. Стих песме *Сказаније о ђисменима*: „/ Зашто падају репатице. Из/ Видљивог у невидљиви свет./ Неболомнице. Ко плодови. Горки/“ нам говори о апсурдности сукоба и поновном „укрштању светова“.

Наиме, уколико је Византија послала просветитеље⁶ Словенима, који су им подарили писмо и језик, сада тај језик постаје проблематичан јер жели равноправност на коју Запад није рачунао⁷, те целокупна ситуација постаје деликатна. Укрштени су разнолики светови – Византија, Запад и словенска племена се боре за опстанак или доминацију на једном месту. Песник у овој песми описује драму стварања језика, језика који је пао из „видљивог“ царства Византије у „невидљиви“ рурални словенски крај, а који се развија у рукама „утварних преписивача“.

Епитет „утварни“ који је употребљен за преписиваче се може тумачити на различите начине. Преписивачи су најчешће преводили и преписивали списе са грчког језика, самим тим, они нису преписивачи, јер мењају језик на који преписују. Уз то, они ће често сам текст

6 „Поред читалачке и преписивачке традиције најстарије словенске књижевности, у старој српској књижевности се чува спомен на Константина-Ћирила Филозофа као састављача прве словенске азбуке. О томе најречитије говоре родослови (крај XIV века) и летописи (XV век). У Пејатовићевом родослову, на пример, за Ћирила се неодређено вели да је саставио 'наша слова'“ (Трифунувић 2009: 133)

7 „Иако је наследила и развијала античке погледе на језик, Византија није спроводила древно схватање о варварским језицима. Управо на јеванђелском и апостолском начелу сваки народ може на свом језику и молити и служити – остварила је Византија своју широку духовну заједницу. Уласком Словена међу народе писмене и са својим књижевним језиком, отвара се и тако звано „језичко питање“ словенске самосталности и равноправности са другим народима. Супротно западном учењу о три света језика (јеврејски, грчки и латински), на осетљивом простору сучељавања западних и источних утицаја јављају се Словени са богослужењем, па убрзо и са уметничком књижевношћу на свом језику. Зато и сва прва, најстарија дела на словенском, посвећена углавном Ћирилу и Методију и њиховом раду, носе у себи и полемички исказано или песнички опевано ово „језичко питање“ (Трифунувић 2009: 130-131)

прилагођавати свом сензибилитету и сензибилитету свог народа⁸, а функција преписивача није у томе да било шта мења, већ да нешто на исти начин репродукује. И сам Црноризац Храбри је основни склоп и садржај своје расправе преузео од византијског писца Теодорита Кирског, али је своју причу трајно уградио у схватање складности поделе на народне језике и вештине (Трифуновић 2009: 132). Дакле и он је „утварни преписивач“, који мења⁹ дело током преписа.

Уз то, М. Тодоровић сматра да преписивачи имају „видовите очи“ чиме имплицира њихов специфичан однос према језику који подразумева визију у будућности. Они се боре за језик који ће у будућности служити њиховом народу и књижевности тог народа.

У песми *Јефимијина икона* песник приступа још једном готово сигналистичком споју речи и слике у српском средњем веку. Јефимијино дело *Туђа за младенцем Уљешом* представља веома вредно уметничко дело, али је М. Тодоровића привукла највероватније стога што оно подразумева спој речи и слике, или бар зачетак такве праксе. Песник описује речи које се налазе на икони као искре љубавне ватре према детету. У својој молитви Јефимија користи несвршени вид глагола побеђивати: „/за ким жалост непрестано гори у срцу моме,/ природом матерњом побеђивана/“, док песник мења вид у свршени.

Мајке у средњовековном друштву нису имале право да тугују за својом умрлом децом стога што се подразумевало да верују у васкрсење и стога што деца не припадају њима, већ првенствено Богу¹⁰. У својој молитви Јефимија осећа грижу савести што не може да савлада своју природу мајке која тугује за преминулим дететом. Истом речју и изменом њеног глаголског вида песник призива Јефимију и на дар јој даје право на туту и слободу, истовремено чи-

8 „Српско-словенска редакција старо-словенских књига...То је израд првих преписивача за време првог периода, од одомаћења словенске књиге међу српским племенима с почетком X века, па до времена Немањина. То је споменик њихове крепости у осећањима за особине свог језика и своје народности. Тим су они оставили вечиту залог своје љубави к народности, којој смо ми дужни поклонити се као првome духовном твору, првome писменом обособљењу наше народности. Имена су тих првих духовних радника изумрла; дело им је остало сјајно и светло, да вечито говори позним потомцима о светлome уму њиховом“ (Новаковић 2002: 147).

9 „Наше земље су примале у почетку словенски превод нетакнут, онакав какав је из Моравске пренесен. И књиге су се у почетку тако преписивале, без икакве промене. Домаћи дијалектички утицаји, при живој снази народној, показали су се веома рано, управо чим је књига словенска, оставивши своје прво станиште на Балканском Полуострву; пошла на разне крајеве његове, тако рећи у сусрет и на састанак с његовим домаћим дијалектима. Ту једва да је по један препис могао испасти прилично чист и веран првашњем словенском оригиналу“ (Новаковић 2002: 147)

10 Види: Стокин, Исидора Ана, „Однос мајке и детета у делима српске средњовековне књижевности”. Детињство бр. 3-4 (2012): XXXVIII, Web: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Detinjstvo/XXXVIII_3-4/12/show_download?stdlang=gb

нећи јој хвалу: „/Твоја брига/ За разлучење душе/ Јефимијо/ Матерњом сузом/ Побеђена¹¹./“ (Тодоровић 2010: 296)

Последња песма која се налази у циклусу *Јефимијина икона* насловљена је као *Ромил Пустинњожитељ*. Можемо се запитати зашто М. Тодоровић посвећује песму исихасти Ромилу Раваничком (XIV век)? Ипак последњи стихови песме нас можда могу извести у правилно тумачење:

...“/ исихасти. Ромил Пустинњожитељ./ Уста запечатаних. Сно-
видни¹²./ Усамљеник. У цветовима/ трњина. У оку белоушке./ Бол.
И. Вечна светлост./“

Познато је да је исихазам подразумевао праксу молитвеног тиховања тј. умног делања којим се тражи живо општење са Богом и стварна могућност познања Бога, не по Његовој суштини која је несазнатиљива, него преко вечних и нестворених божанских енергија (попут божанске светлости). Елементи исихастичког учења присутни су већ код светог Дионисија Ареопагита, Макарија Египатског, великих кападокијских отаца, Марка Пустинјака, Јована Лествичника, Максима Исповедника, Исака Сирина, Јована Дамаскина, Симеона Новог Богослова, дакле оних писаца чија су дела у средњовековној Србији понајвише превођена и читана.

За исихасте су важила веома строга правила подвизавања међу којима се налазило ћутање. Уколико смо пратили мотив речи, који се јавља као лајтмотив у збирци *Видов дан* М. Тодоровића и њен однос према слици, као и њихову кореспонденцију, тишина која настаје с исихазмом могла је да заинтригира песника и у овој историско-религиозној појави. Уз то појављивање божанске светлости у коју су исихасти веровали се може тумачити као својеврсан сигнал божанског постојања, те се заинтересованост за Ромила Раваничанског може објаснити његовим припадништвом религиозном покрету који је веровао у „божански сигнал“¹³.

Збирка *Девичанска Византија* објављена је 1994. године и у њој је такође примећено одређено одступање у односу на до тадашњу

11 Види: Трифуновић, Ђорђе. „Обичај у запису монахиње Јефимије“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXXII, 12 (1966): стр. 88-90.

12 Немогуће је занемарити могућу аналогију са Павићевим Станиславом Спрудом из приповетке „Сувише добро урађен посао“ уз овакав опис, коју би требало посебно испитати.

13 Илић као основну карактеристику сигнализма истиче управо то: „Поетика сигнализма дрзнула се до неслућених граница: до тежње да језик замени сигналом, једном врстом метајезичког идиома. Она жели да досегне онај идеал универзалности поетског говора који до сада није остварила ни једна песничка авангарда. Сањани идеал сигнализма јесте да се у ходу ка постизању апсолутне универзалности поезије/ стваралаштва не само језик, већ и метафора и симбол замене универзалном, божанском естетичношћу сигнала, тим јединствено универзалним мета језиком поезије“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13027> 29. јул 2015.)

поетику М. Тодоровића. Уколико је Иван В. Лалић мотивом Византије остваривао везу са традицијом, од које је, како је веровао, настала и српска култура, сличан однос видимо и код М. Тодоровића. Песма *Буди земљо! прес* је веома занимљива, јер управо она сутерише настаanak других „светова“ и култура из културне баштине Византије. Она је смештена на Средоземљу, где се „светови укрштају“ и поседује све чари, али и патње. Ипак, из Византије, за песника, увек стиже нешто добро и вредно. У песми *Ране су ошворене* из циклуса *Пред враћима раја* почетни стихови гласе: „/ Прозирна реч. Родни крај/ у нама. Тај мед из Византије/“ (Тодоровић 2010: 130). Прозирно јасна реч је повезана са Византијом и мами асоцијацију на родни предео. Како смо раније говорили, језик и народ су у тесној вези и чине национални идентитет. Песник прави гнездо мотива који упућују на почетке писмености, која је снажно везана за Византију. На сличан однос и опис Византије наилазимо и у песми *Волшебнице румени*.

Сматрам да снажно интересовање за Византију које М. Тодоровић испољава у појединим стиховима није ни мало случајно нити је опозитно његовој неоавангардној поетици. Уколико Византију заиста посматрамо као извор науке и књижевности, која је вршила снажан утицај на Словене (уже на српски народ), онда је сасвим оправдана пажња коју јој поклања М. Тодоровић. Ако се у жижи песниковог посматрања често налазила реч, као таква и размишљање о њеној суштини и унапређењу, логично је да се песник интересује и за њене почетке и корене. У складу са тим, мислим да је проистекло интересовање и за средњовековну књижевност у којој је и даље живело преплитање слика¹⁴ и речи како у самим књигама¹⁵ и тако и на зидовима цркава. Уколико слободније погледамо

14 „Визуелне прилоге Мирољуб Тодоровић груписао је у неколико категорија: визуелне, фоничке, гестуалне и објект-песме и mail art, којем припадају и неколико уметнички обликованих марака (Artist's postage stamps). У више радова, као саставни елементи композиције, појављују се слова или речи, но њихова функција превасходно је визуелна — функција знака. У том смислу, ови знаци могу бити цртани руком, изрезивани из публикација и лепљени (колажирање), цели, пресечени, наошени један на други, тако да се поједине композиције, које укључују и ове знаке, могу схватити као девербализоване песме“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186> 29. јул 2015.)

15 „Књиге су биле ретке, али су биле лепе. Писане крупним читким словима, оне су често украшаване иницијалима и орнаментима, а каткад и минијатурама. Међу очуваним, највише их је, разуме се, црквеног карактера... У народном музеју у Београду, јеванђеље које је у последњој деценији XII века за хумског кнеза Мирослава писао и украсио иницијалима дијак Григорије; у Државној јавној библиотеци у Лењинграду јеванђеље писано између 1196. и 1202. За великог жупана рашког Вукана; у Српској академији наука и уметности у Београду Куманичко јеванђеље са минијатурама, рађеним за владе краља Милутина; у Лондону, у Британском музеју, јеванђеље из 1355, са портретом митрополита Јакова; у Хиландару, јеванђеље војводе Стањевића и, у Подврху код Бијелог Поља, јеванђеље Дивоша Тихорадића, оба из XIV века...“ (Кашанин 2002: 41)

на фрескосликарство српског средњег века можемо се запитати да ли се одређене фреске могу тумачити, не само као симболи, већ и као сигнали? Зар одређене фреске нису подразумевале покрет или радњу из неке јеванђељске или старозаветне приче?

Веселин Илић у објашњењу поетике сигнализма говори о тој синтези уметности на следећи начин:

„Посежући за универзалним вредностима поетика сигнализма напушта традиционално поље поетског језика и у својој новаторској, стваралачкој синтези настоји да оваплоти јединствени, универзални говор уметности, онај немушти говор уметничког стварања иза чијих граница се налазе поља истине и духовно-метафизичког бивствовања човека“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13027> 29. јул 2015.)

Интересовање за средњовековну књижевност и мотиве, као и трагање за почецима речи у византијској традицији указује на ерудитност револуције коју је М. Тодоровић желео да спроведе у језику своје поезије. Он уноси потпуно модерне и јединствене подухвате у поезију¹⁶, али налази и архетипове који их подржавају:

„Тиме што уводи 'реч у слику и слику у реч, у слово, управо у глас, сликајући по речима и пишући – боље рећи: штампајући по слици' сигнализам је извршио својеврсно спајање, тотализацију креативног чина и рецептивног процеса који се збивају у сфери доживљавања и у поступку интелектуалног, критичко-стваралачког заузимања става примаоца према делу чији предмет доживљава. Тако се сигналистичка поезија приближава универзалном почетку језика који генерички говор опредељује у планетарно-хуманистичкој онтологији тоталне уметности/поезије“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13027> 29. јул 2015.)

У овом случају, окретање ка традицији и историји не значи буђење националне свести, нити потреба за ткањем хвалоспева прошлости, већ тражења извора речи и њеног јединства са сликом. Тражење сигнала на иконама, у филозофско-теолошким покретима и старој словенској вери јединствен је подухват који је унапредио размишљање о сигналистичкој концепцији. Модерност и новина коју је са собом сигнализам носио и носи, није изгубљена песничким бављењем темама везаним за традицију, напротив. Сигнализам је оставио јединствен и оригиналан печат на тему традиције, успешно је водећи ка иновацији.

16 „Једна од централних ставки сигналистичких програма које је Тодоровић формулисао у трима манифестима и у низу фрагмената о сигналистичкој поетици, односила се на промене и „револуционарни“ преображај језика као средства песничког стварања, односно, као медија у којем се песма као таква обликује и постоји“ (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186> 29. јул 2015.)

Литература:

- Живковић, Живан. „Лирски кругови Мирољуба Тодоровића“. (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186> 29. јул 2015.)
- Живковић, Живан. „Поетика сигнала: Манифести и други метапоетски текстови“. (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13712> 29. јул 2015.)
- Живковић, Живан. „Визуелна, гестуална и објект – поезија“. (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722> 29. јул 2015.)
- Илић, Веселин. „Поетика српског сигнала“. (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13027> 29. јул 2015.)
- Кашанин, Милан (2002). „Српска књижевност у средњем веку“. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Корнхаузер, Јулијан. „Неокласицизам у сигнализму“. (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12732> 29. јул 2015.)
- Корнхаузер, Јулијан. „Сцијентизам“. (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12750> 29. јул 2015.)
- Корнхаузер, Јулијан. „Неки облици сигнала“. (<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13000> 29. јул 2015.)
- Марићевић, Јелена. „Неоавангарда; сигнала: књижевна теорија и пракса“. (<http://www.rastko.rs/rastko/delo/14912> 29. јул 2015.)
- Тодоровић, Мирољуб (2010). „Глад за неизговорљивим“, Београд: Нолит.
- Новаковић, Стојан (2002). „Први основи словенске књижевности“. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Трифунковић, Ђорђе (2009). „Стара српска књижевност“. Београд: Чигоја штампа.

Маша Н. Вујновић

СУПЕКМАТИЗАМ

посвећено Јарославу Супеку

„АКО РЕЧ ПЛАВО
ЖУТИМ СЛОВИМА ИСПИШЕМО
ДА ЛИ ЋЕ ТАД ПРОЧИТАНА
ВИЗИЈА
БИТИ ЗЕЛЕНА?“

(Ј. Супек „Боје и речи“ – одломак, 1972.)

Да мале средине могу бити „златно легло“ креативних људи који могу да ураде велике уметничке и културне подухвате светских размера, доказ су Оџаци, војвођанска варошица и њена неоавангардно-постмодернистичка уметничка сцена седамдесетих, осамдесетих и прве половине деведесетих година прошлог столећа.

Како сигнализам узима замаха од седамдесетих година све више се уметника прикључује овом покрету и све се више ради на разноврсним уметничким експериментима.

Неавангардистички феномен мејл-арт у то време се шири муњевитом брзином целим светом, па ће тако захватити и Југославију. Међу већим градовима у овај креативни „вртлог“ надахнућа улазе и уметници из Оџака: Ненад Богдановић, Јарослав Супек, Шандор Гогољак, а мало касније им се прикључује као најмлађи члан и Александар Јовановић. Овде можемо поменути још и Драгана Стојановића Кићу, Драгицу Петровић Гогољак и Татјану Денчић Јовановић који су краткотрајно деловали. Мејл арт као подврста сигналистичког покрета тада се захуктава и добија све веће размере. Оџачани прве адресе страних уметника, галерија и издавача, као и потицај за ову врсту стваралаштва, добијају од Мирољуба Тодоровића 1979/80. године, који их на тај начин повезује и укључује у интернационалну мрежу неоавангарде.

Оџачки четварац мејлартиста после ове прве акције са Мирољубом Тодоровићем, наставља да учествује у различитим пројектима и изложбама, а њихова мејл-арт активност све више узимала маха у наредним годинама. Ипак, овога пута тема ће бити сигналиста Супек и његов рад. Уметничке акције Јарослава Супека биле су

толико разноврсне и обимне да ћемо поменути и истаћи само оне најзначајније.

Јарослав Супек (1952-2009) мултимедијални оцачки уметник, значајни је истраживач на пољу савремених мултимедијалних уметности. Био је теоретичар, критичар, визуелни песник, перформер, мејлартиста, и надасве сигналиста. Поред тога, бавио се инсталацијама и уметничким акцијама. Објавио је седам књига. Писао је на српском и словачком језику. Излагао је радове у земљи и иностранству на самосталним и групним изложбама. Дакле, Супек као концептуални уметник и књижевник оставио је и урадио много. Од оцачких уметника једини се јавно декларисао као сигналиста. У сигнализам је ушао почетком седамдесетих година (1973.), када експериментише са визуелном и звучном поезијом. Заступљен је на великој изложби сигнализма у Салону Музеја савремене уметности, 1975. године. Крајем седамдесетих укључује се у мејл-арт мрежу. Веома су значајни његови пројекти: „Персонална математика – математика боја“, „Реалности сна“ и „Сува планина“¹.

Још 1979. године Супек ће послати Мирољубу Тодоровићу свој специфично ручно рађен сигналистички роман (од дванаест поглавља) под називом „МЗС“ (који је скраћеница назива машине којом је роман направљен). Реч је о Машини За Сабирање, роман је у облику свитка (од неколико метара) направљен само у два примерка. Први примерак је аутор задржао код себе, док је други послао оснивачу сигнализма Мирољубу Тодоровићу. Нажалост, Супек свој примерак романа губи после самосталне изложбе у Нашицама, где је роман управо и био изложен 1983. године. Овим романом Супеков циљ је био да преко уметности и овим уметничким чином обмане машину. Супек ће и сам напоменути: „Основа мог, сигналистичког, романа је у томе да се и у прецизним механичким помагалима могу створити грешке које доводе до уметничког чина.“²

Међутим, када бисмо бацили поглед на афирмисање ове тада нове уметничке праксе значајно је то да се једно од важних представљења сигнализма догодило баш у Оцацима 1981. године, а реч је о изложби „Сигнализам ’81“. Ову изложбу (која је трајала месец дана – од 25. септембра до 25. октобра) организовала је Културно-просветна заједница Оцаци, а отворио је управо родоначелник сигнализма Мирољуб Тодоровић. Вест о отварању изложбе тада

1 Пројекат „Сува планина“ започео је 1995. године и изводио га практично до последњег дана.

2 Јарослав Супек, *Сигналистички роман – из једног писма Мирољубу Тодоровићу*, <http://www.rastko.rs/cms/files/books/47ebfab2e7ff>

преноси агенција ТАНЈУГ. Изложба сигнализма у Оџацима „побудила је велику, али и опречну пажњу, како наше шире културне јавности, тако и чисто уског локалног карактера. Ондашња београдска *Борба*, поред *Полиџике*, најутицајније дневно гласило у тадашњој, великој Југославији, у свом је суботњем културном додатку објавила на пола стране (...) текст Миливоја Павловића са надсловом *Сиџнализам* а насловом *Знаци нове реалности* – уз репродукцију *Сиџналистичке визуелне песме* Љубише Јоџића, те избора његових сентенци о сигнализму. Павловићев текст веома афирмативно говори о изложби, и о сигнализму уопште. Истовремено, тада веома цењена новосадска *Поља* (часопис за културу, уметност и друштвена питања), доноси на читавој страни подужи текст Ивана Негришпорца *Сиџнализам у акцији*. Овај текст је у ствари, оштар напад на сигнализам и Мирољуба Тодоровића као оснивача покрета. ... Напад на сигнализам изазива бурну реакцију учеснице изложбе Јелене В. Цветковић, па се око тога водила занимљива полемика.“³

Такође, у Београду ће се те исте 1981. године у „Срећној галерији“ (СКЦ), реализовати међународна изложба „Марке уметника“ („Artists' Postage Stamps“) са 93 учесника из целог света, од којих је четрнаест уметника из Југославије. Идејни творци и организатор и били су Славко Тимотијевић и Мирољуб Тодоровић, а поред нових пристиглих радова, већи део експоната био је позајмљен из СИГНАЛИСТИЧКОГ ДОКУМЕНТАЦИОНОГ ЦЕНТРА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА. Од Оџачана учествују Јарослав Супек, Шандор Гогољак и Ненад Богдановић чији су су радови објављени у каталогу. Мирољуб Тодоровић ће у предговору истаћи успешан мејл-арт рад, тада младих, Ранка Игрића, Радомира Машића, као и Оџачана Јарослава Супека и Шандора Гогољака.

Од 8. до 15. априла 1983. године одржали су се Дани културе општине Оџаци у Нашицама (у Малом ликовном салону), а изложба се звала „Нова уметничка истраживања“. Учествују Богдановић, Гогољак и Супек. Представљен је њихов целокупни опус од 1975. године па закључно са 1983. годином, који подразумева њихов ликовни и мејл-арт рад, као и визуелну поезију, са сигналистичким истраживањима. У каталогу ове изложбе Супек је био представљен визуелном песмом која је настала 1983. године, под називом „САМ – А“; Гогољак са уметничком марком (такође из 1983. године) под називом „ОСЛОБОДИТЕ МАРКУ ЊЕНИХ ОБЛИКА И ИМАЋЕТЕ ДУХА“, док је Богдановић представљен уметничким печатом из 1982. године – „УМЕСТО ПЕЧАТА“.

³ Јарослав Супек, *Сиџнализам у Оџацима*, стр.162 („Градина“, бр.10, 2005.)

У мају те 1983. године долази до реализације још једне врло занимљиве изложбе Ненада Богдановића, Шандора Гогољака и Јарослава Супека, у Башким Водама под називом „ВАШАРТ“. Богдановић се представља радовима „Гумени самогласник“, „Рупа у закону“, „или ...“ и „Обавезне вежбе“; а Гогољак са „Арт: ван простора“, „Арт: ослобађање слова Р“ и „Ослободите марку њених облика и имаћете дух“; док се Супек представио радовима „Бесконачна песма“, „Коначна песма“, „SEX“ (уметнички печат у сарадњи М. Марин/Ј. Супек) и „Смрад“. Овај заједнички пројекат је мешавина визуелне поезије, сликовног печата, назирања облика поштанске маркице, чак и коришћење директно материјала као што су нпр. гумаца (у раду Богдановића „Гумени самогласник“) и фотографске траке филма фото-апарата (у раду Супека „Смрад“). Такође, занимљиво је напоменути да су уметници издвојили на почетку каталога овог пројекта један цитат из књиге утисака из претходне изложбе у Нашицама. Цитат који су овом приликом издвојили истакавши га на видном месту у унутрашњим корицама каталога сада је употребљен у контексту самоироније, а гласио је: „Зар не би било боље да се ови врате у лудницу?“.

Годину дана након почетка акције, тачније 16. августа 1983. године у Оџацима (на застакљеној огласној табли испред Дома омладине) реализује се мејл-арт пројекат тј. изложба „16. август“ чији је аутор био Јарослав Супек. Ова изложба била је резултат акције која је започета 1982. године, а циљ пројекта био је да аутори пошаљу радове на којима ће бити поштански жиг са датумом 16. август. Позив за учешће изложбе Јарослав Супек је послао на 365 поштанских карата те 1982. године. Изложени су само они радови на којима је службени поштански жиг 16. августа 1982. године (без селекције). Смисао пројекта био је уметникова присутност. Око 150 радова је пристигло на време, из 31 државе. Од Југословена су пристигли радови шеснаест аутора (Каталин Ладин, Богданка Познанић, Франц Загоричник, Владо Мартек, Живко Кладник, Андреј Тишма, Денис Пониж, Жарко Рошуљ, Ранко Игрић, Добрица Камперелић, Славко Матковић, Љубљанска банка – Основна банка Нови Сад, Дане Богдановић, а из Оџака Ненад Богдановић, Шандор Гогољак и Јарослав Супек). Аутор изложбе је објавио у каталогу и листу радова који нису са траженим жигом (16. август), али и на којима нема поштанског жига. Реч је о ауторима из 23 државе, док су закаснили радови били од Мирољуба Тодоровића и Балинта Сомбатија. Године 1986. ова изложба ће се преселити у Суботицу.

Јарослав Супек 1984. године био је аутор још једне значајне уметничке мејл-арт акције под називом „Југословенски уметнички печат“ (у Оџацима), где су најпознатији југословенски мејлартисти

JAROSLAV SUPUK

RUBBER STAMP ART - UMETNIČKI PEČAT

ART - UMETNOST, u nazivu je tradicija koja potpoljuje svest o nečem novom, nepoznatom nađe smisao u prošlosti. Umetnost je nastala iz nepoznavanja, nepostojanja svrhe toga što uslovno nazivamo "umetnost". Umetnost pečata - umetnički pečat, pre svega, nije umetnost. ILLUSTRACIJA UMETNOSTI i umetnika, danas je potpuna. "Umetnik" se trudi da svoje delo što je moguće više udalji od neke odredbe umetničkih normi; "umetnik" ne priznaje, ne poziva svoje delo umetničkom - smisla tim njegovo delo negira da je on UMETNIK. Ostale je same potrebe za označavanjem u prostoru i vremenu, moranje izbacivanje neprirodnih duhovnih stanja u okolinu. Oni, MELO ne mora i da označava ličnost, pojedinca. Čak i kad uzima prepoznatljiv, označujući oblik svog postojanja delatice ("umetnik") treba da ga izbrisati umnožavanjem. Identitet se gubi u gozili, mnoštvo postavljanja - prepoznatljiv je samo trag delanja. MUZEJI, GALERIJE - kad svratanjem predmet postaje da bude aktuelan, on dobija muzejsku vrednost - postaje UMETNOST, produkt za (u ovom slučaju) gledanje. Neodoljiv u vitrini, kao stakla, visoko na zidu - podignut i rigidizovan nepotrebno svaki odnoscima. Pečata, kao umetničke, muzejske vrednosti, od Masofofemije da nekadve, u polih velikih moćnih država, mogao je noći širom sveta urodno evidencijom, da i aložene u vitrinama velikih moćnih muzeja; pečat, kao produkt, da i pečat kao otisak na dokumentima preoplenjenika. Reskoje na sishodne glaznijsku potrebu umetnosti ogleda se i u pečatiranju, pečat "umetnički".

DEGRADACIJA NOVI pečata je degradacija novi umetnosti kao sluškinje, ličije, država - ideologije. Udaranje pečata nije samo sobi svrha, što pod više oblika otisnemo, tim više vidimo na manjancu pečenja stvarnosti, identiteta, i poimanja (da upotreba i udalji o tu su sad nepoznatljivu oznaku) umetničkog.

XX

XX

XX

XX

XX

XX

XX

poslali svoje ауторске уметничке печате. Поред печата, у каталогу ове акције објављени су и текстови Јарослава Супека „Rubber stamp art – Уметнички печат“ и Андреја Тишме „Уметнички печат“. Док је Супек, заправо, написао визуелну песму, Тишма (у класичној форми текста о уметничком печату) објашњава шта значи ударац печата у уметничком чину, отисак печата, његову везу са традиционалном употребом у администрацији, па самим тим и конотацију са уметничким доживљајем печата, његовој примењености у уметничкој акцији када он тек тада добија потпуно значење (уметничко значење); као и то да је садржински уметнички печат врло личан. „То је обично неки ликовни знак, са или без текста, који изражава уметников индивидуални став. Та црта личног у уметничком печату, у директном је сукобу са традиционалном имперсоналношћу

административног печата – симбола моћи. Користећи се традиционалним статусом печата, дајући му истовремено нове, индивидуалне садржаје, уметници стварају онај спој који гумени печат претвара у уметност, ангажовану против безличности, са једне стране, и недодирљивости са друге. Јер основно својство уметничког печата је позив на комуникацију (и акцију).“ (Андреј Тишма)

Такође је у каталогу „Југословенског уметничког печата“ објављено је да је 21. јула 1982. године у селу Лалић (поред Оцака) реализована акција тј. међународна изложба уметничког печата „Аqui“ („Овде“), као део завршне акције Мексиканца Мануела Марина. Ова изложба је специфична по томе јер је направљена на тараби куће у Војвођанској улици бр. 14, у Лалићу, тј. у родној кући Јарослава Супека. Године 1985. из „Југословенског уметничког печата“ Супек објављује избор печата у часопису „Novy život“ (Нови Сад). У овом пројекту по први пут учествује Александар Јовановић, тако да од тог тренутка „оачка мејл-арт тројка“ постаје „оачка четворка“.

У том периоду највећих мејл-арт активности Супек користи на својим радовима неколико уметничких печата⁴. Тако на пример на дописницама, ковертама, визуелним песмама из тог периода срећемо Супеков печат ћирилично написано само „ПОНИШТЕНО“; затим печат квадрат у којем је његово име, презиме и адреса; потом, уметнички печат у облику шестоугла у којем је спирално написано његово име са адресом и назнаком „mail-art“. Морамо истаћи посебан значај Супековог печата са натписом „СУПЕКМАТИЗМ/SUPEKMATISM“.



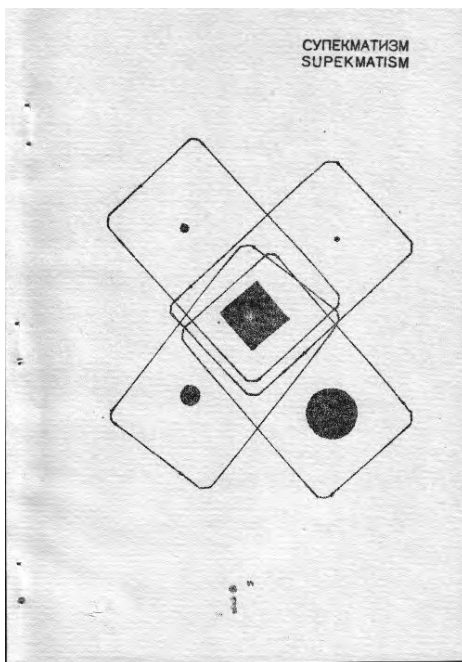
СУПЕКМАТИЗМ
SUPEKMATISM

4 Сад представљамо само неке значајније Супекове печате.

У овом случају Супек је био инспирисан Маљевићевом уметничком школом са почетка двадесетог века – *супрематизмом*⁵. Овај појам се најкраће може дефинисати, како наглашава Супек, као „креативна лењост“. „Маљевичева истраживања на први поглед дефинишу ту тежњу ка лењости, али креативној лењости – односно постојаној лењости у досегнутом стваралаштву. Пут, по Маљевичу, ка досезању те лењости у савршенству ишао би преко тежње ка чистој форми уобличеној (1913. године) у *Црном квадрату*. По Маљевичу, „живот је (тек) само деформација“. ... Свака форма тежи „ротацији свемира“ илити форми пре форме (односно непостојања форме) ...“⁶

Тако ће Супек објавити један типични супрематистички рад у „Тоталу“ (бр. 2).

Када је реч о часопису „Тотал“⁷ треба истаћи да су у њему објављивали своје радове поједини сигналисти. Поред Јарослава Супека у овом часопису могу се видети радови Мирољуба Тодоровића, Добрице Кампермића, Вићезослава Хроњца, Николе Шиндика, Иве Антича, и других. „Међу најагилнијим сарадницима ТОТАЛА налазе се и неки од уметника чији су радови били заступљени у Тодоровићевој антологији MAIL ART – MAIL POETRY, односно, ан-



5 Супрематизам (оснивач Казимир Маљевић) је уметнички правац у историји уметности, архитектури и апстрактном сликарству који је у сродству са футуризмом и конструктивизмом. Настао је у Русији почетком 20. века. Реч је о беспредметној, апстрактној, слободној уметности која своја дела своди у једноставне геометријске облике квадрата, троугла, крстова или чистих линија.

6 Јарослав Супек, *Трансформација свесћи љушам самореализације у уметности*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11279>, исто и у Интернационалној ревији Сигнал бр. 22-23-24, 2001-2002, стр. 23-25.

7 Значајни алтернативни одачки часопис „Тотал“ (1984-1988.) чији је оснивач и приређивач био Ненад Богдановић. По идеји и начину како је реализован, часопис „Тотал“ био је сличан неким ревијама које су издавали Романо Пели (у Италији), Цереми Адлер (у Енглеској), као и Чех Коцман и неки други авангардни уметници почетком и средином седамдесетих година. Часопис „Тотал“ био је тада једини међународни југословенски часопис мејл-арт мреже који је рађен у асамблаж техници.

тологији конкретне, визуелне и сигналистичке поезије (CONCRETE, VISUAL AND SIGNALIST POETRY), која је објављена у мартовском броју београдског часописа „Дело“, још 1975. године (Кlemente Падин, Лон Шпиглман, Ариго Лора Тотино и други).⁸ Исто тако, оцачки антиембарго часопис „Cage“ (Кејџ = кавез), чији је оснивач, издавач и уредник био Александар Јовановић, промовише сигнализам. Тако у једном свом броју часописа „Cage“⁹ (бр.2) излази текст Јарослава Супека „Сигнал арт“, у којем Супек пише о Миролубу Тодоровићу као оснивачу овог покрета, његовом „Сигналистичком документационом центру“ у Београду, часопису „Сигнал“; и уопште, тумачи и истиче велики значај овог ствараоца. „Аутори окупљени око часописа „Сигнал“, као и изложби и антологија сигналистичког усмерења које је Тодоровић организовао током седамдесетих и почетком осамдесетих година, данас су афирмисани ствараоци традиције новог, може се слободно написати, у светским оквирима.“¹⁰

Затим, када је реч о веома садржајној 1985. години обележио је и један пројекат сасвим нове форме. Реч је о пројекту „Ју телефон – арт/ Радио телелоф – арт“. Ово је била звучна мејл-арт изложба чију је реализацију омогућио Трећи програм и Електронски студио Радио-Београда. Као посве другачији, ауторски пројекат Јарослава Супека био је реализован 19. новембра и 20. децембра 1985. године. Пошто је дотадашњи мејл-арт најмање користио ефекат звучног, сада је била прилика да се применом звука телефон-арта омогући представљање звучних записа у овом уметничком пројекту; док је радио, као медиј за пренос звучног записа био најверодостојнији, овом приликом, за такво представљање. Тако је Супек 19. новембра дежурао поред телефона од 13 до 15h, бележио на магнетофону звучне радове учесника који су се јављали, а те забележене радове представио у „ЗВУЧНОЈ ИЗЛОЖБИ“ (емисији Трећег програма Радио-Београда). Учесници овог пројекта били су: Ненад Богдановић, Каталин Ладик, Радомир Машић, Владан Радовановић, Иван Јелинчић, Јанес Раоз, Богданка Познановић, Андреј Тишма, Шандор и Драгица Гогољак, Александар Јовановић и Јарослав Супек.

Јарослав Супек је изучавао и експериментисао полисемичност самогласника. Тако можемо навести значајан текст „Аспекти звучног у поезији самогласника“ где ће Супек у часопису „Форма“ (бр.2) представити одломак уз напомене и објашњење како се ова поезија

8 Живан Живковић, *Сиџнализам (џенеза, ѿоеџика и умеџничка ѿракса)*, Параћин, 1994, стр.312.

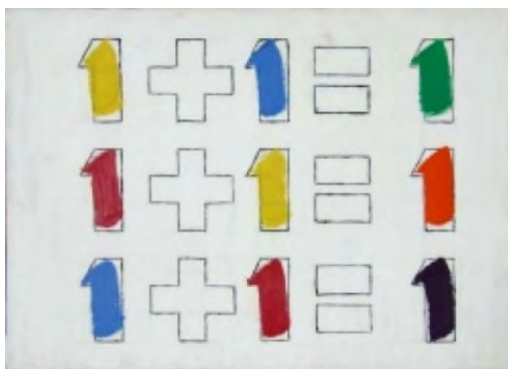
9 Антиембарго алтернативни часопис који излази од 1992. до 1995.год. у Оцацима (објављено је пет бројева). Повод – увођење санкција према Југославији 1992. год.

10 Јарослав Супек, *Signal art*, стр.16, у „Cage“ бр.2, Оцаци, 1993.

чита. Назначиће да се самогласници могу прочитати на седам основних начина (као безакцентовани знаци, као смислени везници, као упитни, узвични, омаловажавајући („пих“), подругљиви и смехотресни („хахахха“)). Сваки од ових начина има своје нијансе, ипак он ће се „задржати само на оним најлакше препознатљивим при звучном извођењу – читању“.

Супек се феноменом боје бавио још почетком 70-их година (нпр. визуелна песма „Боје и речи“, 1972.), док ће 1982. године објавити у каталогу београдске изложбе „Сигналистичка истраживања“, текст „Хромофони“. Текст је подељен на осам мањих делова/подналова: Боја нема значење, Боја је суштина, Употреба боје, Боја има значење-боја осећа, Енергетска вредност боје, „Светлосно стање речи“, Крик боје, Унутрашњи смисао регистровања појавне стварности.

Касније Супек развија своју теорију „Персоналне математике – математике боја“. Па ће тако рећи: „Да би се стварност (јава) сагледала без научених канона морало би се заобићи све до тада научено, или бар појмити да је то научено – нетачно. Тако се и математика боја заснива на тврдњи да је $1+1=1$. Наравно, ово су многи раније тврдили, али без доказа. Ја за ову тврдњу имам и ликовни доказ: узмите темперу и ЈЕДНУ плаву боју додајте ЈЕДНОЈ жутој боји, резултат је ЈЕДНА зелена боја. У ствари, ту постоји триптих ликовног доказа (жута+плава, жута+црвена и плава+црвена), па проверите мешајући једну и једну различиту боју, увек добијате по једну нову боју. За боље разумевање је потребна практична провера, назовимо то „вишедимензионална истоветност“, даље је лако одвићи се од канона.“¹¹



11 Из интервјуа *Умјетносћ у функцији трансформације свесћи уметника*, листа „Жироскоп“; лист Омладинског савеза општине Озаци; бр.1; јануар 2000, стр.4.. Иначе, на насловној страни овог броја „Жироскопа“ налази се визуелна песма Јарослава Супека „Померене речи“.

Деведесетих година Супек покреће низ уметничких акција на Сувој планини („Ходао сам за овцама“, „Ходао сам спиралом“¹², „Спавао сам где и Исус“, отискује облик поштанске марке са два удељена камена¹³, на лицу места прави реди-мејдове (од прикупљеног камења прави облик поштанске марке, као и „Седећу фигуру од камена“.), чак ће и саму ову планину проглашава за уметнички објекат.

Како феноменом бројева, боја, кинетичком уметношћу тј. уметност кретања (ходања, пењања, спуштања) бавио се и феноменом сна (из чега су проистекле акције „Спавао сам ...“¹⁴). Тачније, реч је о освешћивању делања у сну и његово манипулисање у току спавања – „тежњи за досезањем стварности сна“.

Супек је сматрао да савремена уметност треба да делује на уметника и да га мења, али и да „Уметник ствара и самим својим битисањем. Својим чином. Битна је уметникова присутност у времену и простору.“¹⁵ Па како управо и видимо, ове уметничке акције су реализоване у природи, тачније, без публике (конзументата), а једини конзумент овде је управо сам уметник – сам Супек. „Дакле, да би избегао конфликт са својом околином на плану морално-политички-религиозног карактера, илити улоге које му је друштво доделило, самопрегорна јединка своје духовно уздизање мимо норми усвојених кроз поменуте карактере (морално-политички-религиозног) појединац почиње да тврди да је то што он ради једна од подврста савремене уметности (!).“¹⁶



Уметничка марка са Супековим ликом, осмишљена њоводом нејворк конгреса (одржан у Оџацима 9. децембра 2012. године) који је био њосећен Јарославу Супеку. Организаџори конгреса били су Александар Јовановић и Шандор Гођољак.

12 Као што можемо приметити *сџирала* је једна од честих Супекових преокупација, јер овај мотив он користи и почетком 80-их година на једном од својих уметничких (мејл-арт) печата (већ горе у тексту приказан).

13 поступком труковања.

14 „Спавао сам у галерији“; „Спавао сам где и Исус“.

15 Небојша Миленковић, *Сува џланина – Зайлање*; у часопису „Луча“, Суботица, 1999. год., стр.46.

16 Јарослав Супек, *Трансформација свесџи џуџам самореализације у уметности*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11279> и у Интернационалној ревији Сигнал, бр. 22-23-24, 2001-2002, стр. 23-25.

Јарослав Супек

СИГНАЛИСТИЧКИ РОМАН

ИЗ ЈЕДНОГ ПИСМА МИРОЉУБУ ТОДОРОВИЋУ

Писмо насловљено са *Поштовани груже Тодоровићу*, датирано *Оцаци, 09.05.1979.* године, почиње изјавом да се после дужег времена поново јављам и шаљем један од својих радова и то *сигналистички роман „МЗС“*. Ово роман узето је условно, у *недостипку друђачије* назива за обимнији рад чисто визуелног карактера; можда би се данас могло рећи и конкретистичког, али је најбоље да се држим ондашње карактеристике – дакле **сигналистичког**. Овај **сигналистички** роман нема никаквог додира са савременим изгледом књиге јер је састављен у облику свитка, или још боље: забележен је на траци са машине за сабирање ширине око 5 сантиметара, а дужине неколико метара.

„МЗС“ – наслов романа је у *ствари скраћеница за механизам који је произвео ово дело; роман је написан Машином За Сабирање*. Јунаци романа су бројке. Наслов „МЗС“ је исписан *јунацима романа*, или бројевима које чине поједина слова наслова, а тако добијена слова су уоквирена нулама. Роман има дванаест поглавља и ја их у писму представљам на начин који ћу овде у целости преписати уз неке, стилске, исправке и објашњења.

1. Троугласти збир: почетак рађања бројева (после оних у наслову, то јест последњих нула у наслову), бројеви дозивају бројеве и рађа се њихов: збир. Комбинација бројева је различита, али суштина (збир) им је иста. Узето је само пет карактеристичних комбинација. *Митолошки*: богови стварају свој лик – људи стварају своје богове привидно различите, а у суштини исте.
2. Прост збир од три сабирка (999), деветка као „последња“ цифра, симбола арапског писања, бележења, бројева. Показује основну могућност настанка новог (бројева у збиру) од више истих. *Еволуција*.
3. Ово би требало бити ово (али није). Два идентична збира чији се бројеви у сабирцима само донекле, условно, слажу.

Грешка у основи доводи до рађања новог – *Мишљења* (и поред тога што је продукт основе – збир, исти!).

4. Зашто ово није ово – објашњење „размишљањем“ машине за сабирање, односно њеног начина размишљања на три, тако добијена, примерка.

5. Логика МЗС (машине за сабирање): како је у претходним поглављима дошло до стварања исправног, смисленог мишљења; овде се рађа заплет – јер је збир мањи од било ког од својих сабирака.

6. Сабирак: у низу истоветних јединки добија се збир састављен од истоветних јединки као и у сабирцима (!?) – којом математичком законитошћу? Да би се то постигло у тридесет трећи сабирак одозго убачен је „уљез“, који и омогућује поменути противуречност математичких законитости, а који се у незнању посматрача, због огромног броја истоветних јединки, идентификује са њима. Све ово има за циљ крајње добијени резултат, односно привидну једнакост, друштвену хармонија: обмана масе самом масом.

7. Исти тај Збир (Сабирак), али без оног већ поменутог „уљеза“, нарушава привид хармоније. Тако се добија и нови елемент у збиру који није у складу са исправним мишљењем, на што указује други део овог поглавља. Врхунац заплета.

8. Покушај разјашњења неисправног мишљења. Сабирак се разбија на мање целине а да би се добио одговор, али добија се само више питања, загонетки.

9. Покушај са већим бројевима доводи до тога да се неодгонетнуто, неисправно мишљење, јавља много раније.

10. Исти ти бројеви али са мањим количинама у низу (у претходном поглављу били су десетоцифрени бројеви у низу са истоветним јединкама бројком 9) у овом поглављу је деветоцифрени број са истоветним јединкама – цифром 9: раздвојени сабирак прати се у својим збировима до првог збира у коме се појављује већ раније уочена неисправност, аномалија. Ова аномалија се фактички појављује много касније од претходних примера: тек у збиру сто десетог сабирка. Пратећи наставак првих цифара претходних збирова разоткрива се и њихов развој – и када се, у овом потоњем збиру, очекује одређена цифра испред: добија се неочекивани број иза збира (узрок тог неисправног „мишљења“ саме машине), јер испред броја нема ништа – само празнина.

11. *Ошкровење*: број који би требало да се појави испред збира и повећа га у односу на количину сабирка јавља се на крају, иза збира – тиме умањује сам сабирак. Све ово произлази због не-савршености механизма машине за сабирање: МЗС може имати само једанаест цифара у збиру зато се аномалија јавља при потреби за *дванаест*ом цифром у збиру – тада се дванаестоцифрени збир претвара у десетоцифрени (јер механизам машине за сабирање није у стању да испише дванаестоцифрени збир!) и крајњи резултат одудара од сврхе због које је и МЗС конструисана, а то је тачност. Али (и међутим) машина за сабирање не прави грешку, МЗС само ствара нову, своју, стварност. Своју логику која се наговештава већ у Петом поглављу.

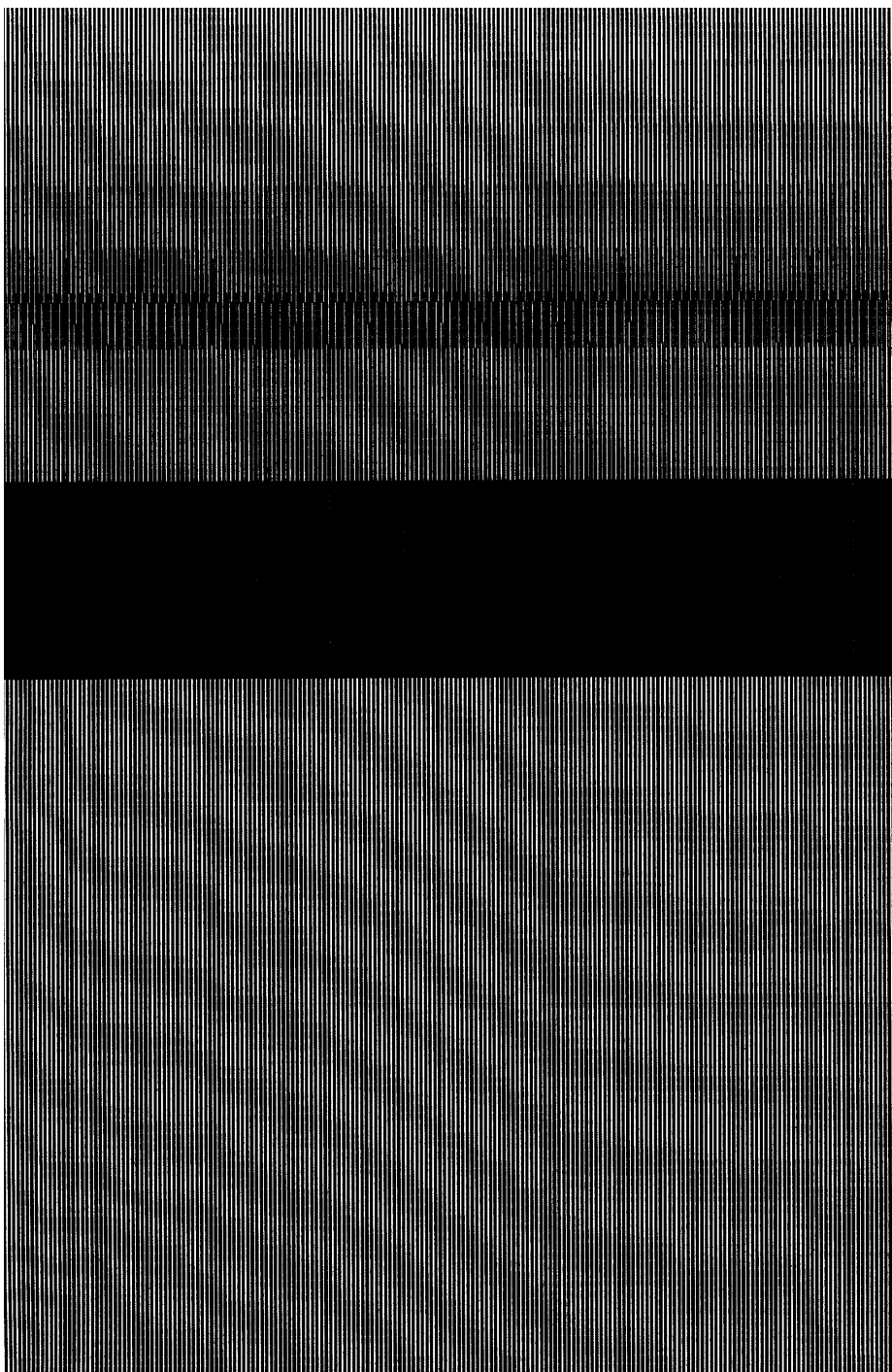
12. Разјашњење из претходног поглавља је овде дато у овоме „прикривеноме“ поглављу – употребом (тада) савршеније машине за сабирање: дигитроном и новом симболичком који иду уз њега. За нас је битна чињеница да је остало евидентно како је она наша „стара“ машине за сабирање (МЗС) у Једанаестом поглављу достигла врхунац у свом „еволутивном“ развоју: досегом своје границе коначности оивичене бројем могућих исказивања цифрама. Дакле, после одређене границе „нормалног“ за МЗС, ствара се грешка а из те грешке се рађа новина: нагли скок у „еволуцији“ такозвана револуција која више не признаје каноне из којих је произишла, већ наставља да егзистира у тој новодосегнутој (својој) логици опстанка. Ствара себи нову компоненту реалности, без обзира на постојање могућности превазилажења сопствене коначности: новим вишецифреним дигитроном, илити наводне безграницности компјутера. Компјутера који у сваком случају морају доћи до свог врхунца у „еволутивном“ развоју из *Грешке* (која то за њих, тада, више није) јер се том *Грешком* фактички ствара нови свет – нова логика поимања тренутно досегнутог стања. Дакле, једну нову реалност, као и смисао свега будућег, а из смисла тада досегнуте њихове крајње границе произишле из сопствене несавршене перспективе. И где је ту крај? Можда у неком новом Прикривеном поглављу.

Роман је урађен у два примерка. При његовом стварању употребљен је фактички принцип као при писању, преписивању неких *свештих* књига које у том преписивању нису смеле да имају грешку, јер и овај роман је рађен у једној целини, односно траци – недовољна концентрација и грешка у стварању романа „МЗС“ ништи, поништава целу „књигу“. Један примерак сам тада, 1979. године

послао Мирољубу Тодоровићу – други примерак је остао код мене. Сећам се да сам га изложио на самосталној изложби у Нашицама (Хрватска) још док су Оџаци и Нашице, у оквиру СФР Југославије, били „братске општине“, дакле на „Данима културе општине Оџаци“ у опћини Нашице 1983. године. Висио је у нашичком дворцу, где је, у оно време, био простор за излагање. После те изложбе овај сигналистички роман сам изгубио из вида те га сада знам само по писму Мирољубу Тодоровићу.

Основа мог, сигналистичког, романа је у томе да се и у прецизним механичким помагалима могу створити грешке које доводе до уметничког чина. Касније сам грешке тражио и на дигитронима, тим новим машинама за сабирање, односно помоћи при основним математичким радњама (одузимање, множење, делење, кореновање ...). Циљ ми је било да укажем на чињеницу да сам ето, помоћу уметности, успео да преварим машину, збуним механизам. Машине имају костур као и ми, људи – односно животиње, птице ... компјутери имају чип као једноћелијски организми – *јегро*, основ новог организма, верујемо ли у еволуцију, односно историцизам.

Како сам долазио до „паметнијих“ машина, тако сам покушавао да их уметнички обрадим – обманем. Овом приликом дајем пример из моје последње преваре компјутера. Занимљива је и та чињеница да сам „Бројке“, (како је овај рад назван), прво – сањао. Дакле рад сам прво одсањао у обичном сну, за разлику од стварности сна када сам у сну свестан да сањам и онда делама сходно околностима. Радова има онолико колико и бројки – десет и сваки рад је начињен тако да је у њему максималан број истоветних *издужених* цифара које компјутер може да прихвати на одређену, задату, му површину (у овом примеру формат А4) – као што можете и видети свака цифра, на таквом формату, твори себи својствен облик иако сама цифра није видљива, разумљива.



Јарослав Супек: Из сигналистичког романа Бројке

Рајко Благојевић

МЕСИЈА

У самоћи се спашава колектив,
А самоубица се такав рађа.
Остављајући глупост иза себе,
Он се бори против ње.
– Ко? – Месија или Будала?

Разбићеш табуе, поцепаш каноне.
И биће ти добро док се давиш у шумама Амазона.
– Ко ме? – Месији или Будали ?

Али, није зец који касни крив
за метафизичке проблеме.
Не нарушава се тако лако савршенство сфера.
Можда је ипак боље живети иза огледала, испод часног крста,
поред белутка, у часовнику или на Сатурновом прстену...
– Ко ме? – И Месији и Будали .

ОЖАЛОШЋЕНИ

Рођен је! Или није... Тежио је да искаже своје прве ставове и након десетину месеци проговорио је. Проходао је чим је желео т(л)о. Нико му није говорио да ће то бити једина права открића која ће спознати. Година. Година. Година. Година. Став на папиру. Мајка не може да га стигне. Не осећа задовољство подсвести. Задовољство прве речи? Задовољство првог корака? Студирао је речи и бавио се трчањем. Велики град има превише асфалта. Паркови су ретки. Опсесија расте. Сваке ноћи леже уморан, испражњен и сив. Лудачки сјај у очима. Јутро је срећа. Пролеће је срећа. Трчи бос. Паркови су без асфалта пуни псећег измета. Година. Година. Трчи бос. Речи не трпе грубост. Желели су да га слушају. – „Пошто су речи? “ Гнушао се. Издисаји су најјачи удари. Питао се шта су удисаји. Велики град је толико мали. Студирао је трчање и бавио се речима. Речи не

постоје. Мале су. Њима не може да објасни корак. Канцер га заве-
тује на ћутање. Или политика. Папир их једино разуме. Уметност
их једино милује. Година. Година. Поезија умире. Речи му опште
са стопалима. Свака трећа га убоде крвнички. Крвав је траг по ас-
фалту. Ноћ је срећа. Грм који гори говори му да се обује. Трава
постаје тврда, бори се са асфалтом. Постаје све слабији, подсвест је
гладна, подсвест умире. Обувен хода булеваром, крвав је траг по
асфалту. У парку пада поред измета. На бетонском гробу пише: No1
Ожалошћени Корак и Реч!

МАНИФЕСТИ СИГНАЛИЗМА

Сажетак: Сигналистички уметнички правац настао је из екс-
перимента који је за циљ имао синкретизам науке и поезије,
назван сцијентизам. Програмски текстови који су га конститу-
исали излазили су у периоду од 1967. до 1970. године, и бавили
су се основним поетичким нормама новог правца. Сигнализам
је, према овим текстовима, конституисан као правац изразито
антитрадиционалан, са другачијим схватањем језика, као и
другачијем схватању уметности, која је за сигнализисте требала
да се разбије на сигнале. Потом, наводе се и новине у стварању
дела, те новине се огледају у експериментима са машинама,
које би требале да уз посредство уметника стварају дела, као и
у употреби математичких принципа над поезијом. Манифести
сигнализма успостављају поетичка правила правца која пре
свега поезију сагледавају без икаквих баријера традиције, која
успостављају новине у језичким системима комуникације, као
и у схватању језика уопште.

Кључне речи: Сигнализам, манифести, знак, језик, наука,
поезија, синкретизам.

Сигналистички стилски правац треба посматрати као умет-
нички експеримент од самог конституисања па све до сада. Када
кажем експеримент, не желим да сигнализам окарактеришем не-
гативном конотацијом, већ, тежња ми је да експеримент као једну
стилску особеност сигнализма ставим у првобитан план, јер ако је
основна дефиниција експеримента да он изучава узрочно-послед-
ичне односе вештачким мењањем неких појава, поставља се пи-
тање – зар то није темељ сигнализма? Сигнализам од свог консти-
туисања тежи да оквирно али и суштински направи синкретизам
унутар уметности, али пре свега и синкретизам уметности и науке

– као надфеномен, који би служио да покаже повезаности до којих традицијска линија у уметности није долазила. Овакав експеримент (опет се враћам том термину, јер не постоји боља одредница) показује да се сигнализам у својој основи одређује као неоавангардни стилски правац, и као такав радикално негира традицију. Синкретизам јесте феномен који се пре свега везује за традицију, али принципе које узима сигнализам синкретичност ограничава на само један метод у стваралаштву. Та синкретичност се огледа у спајању и стављању у везу „основних јединица“ сигнализма – знакова – тј. свих оних симбола које је човек направио, од слова, слике знака, до филма, телевизије, компјутера, видеотејпа, као и научних експеримената.¹ Знак је нешто што је доступно, нешто што се не ограничава на одређено поље људског стваралаштва, знак је аутономан и као такав спаја се у веће конституенте, који опет постају самостални ентитети.

Овакав став ишчитава се у сигналистичким делима на самом почетку сигналистичког покрета. Мирољуб Тодоровић наводи да је све више масмедија који атакују на реч и на литературу, и да је литература нешто што је у извесном закашњењу у односу на друге уметности, пре свега на ликовну и музичку. Овакав став показује да се одбрана књиге може поставити на два начина; први је да се књига потчини масмедијима, и на тај начин остане актуелна; а други је да се литература одвоји од очекиване еволуције, од потчињења, и да се направи нова основа уз помоћ масмедија и науке.

Знак потиче од разбијања виших конституената, добијају се основе, и оне као такве улазе у односе и стварају снажне повратне процесе у свим значењским аспектима знака. Језик се разбија на речи, а речи на слова, и тиме се ослобађа језичка енергија и поново спаја у неочекиване мисаоне целине.² Језик се унутар овог система поистовећује са универзумом, јер освајањем језика освајају се границе универзума. Овакви принципи показују тежњу сигнала да се у немогућности доласка до крајње коте језика огледа немогућност ограничења универзума, и на тај начин кроз ентропичке методе језик раздвајају и спајају у тежњи која је утопистичка. Слични принципи се виде и у другим правцима, пре свега у надреализму и дадаизму, постоји такође поимање о неограничености свести, самим тим и језика, а самим тим и универзума, и на тај начин такође је постојала тежња да се разоткрије тама кроз језик дела, али

1 Миливоје Павловић, *Свешћ у сигналимa, Прилог у лешојису сигнализма 1965-1995.*, Прометеј, Нови Сад, 1996. стр 6.

2 Мирољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*, Алтера, Београд, 2012. стр 10.

сигналистичка тежња јесте да се дело конституише тиме што ће се језик померити из сопственог колосека, тиме што ће се оставити недовршено, тј. присвојити читаоца у један виши систем комуникације који и даље може да расте. Сигнализам тежи таквој врсти отворености, јер што је читалац способнији да открије системе асоцијација, он богати сопствено тумачење, али богати и дело.

Сигнализам на поље уметности ступа конкретним делом, тачније прво се развијао кроз остварења, па тек онда кроз манифесте и програме, што га одваја од савремених му и претходећих авангардних покрета у уметности.³ Сигнализам се јавио као тежња спајања науке и уметности, као сцијентизам, али овакво одређење јесте суштински уже од онога у шта је покрет потом прерастао. Сцијентизам би могао да представља један конкретан правац унутар сигналазма. Јер сигналазм не сме да се ограничава, он је правац који је настао да би знак, који јесте планетарна/глобално/космичка категорија, само растао у својим значењима, а не сужавао и ограничавао.

Три програмска текста су битна за конституисање сигналазма, то су: *Поезија – наука (Манифест песничке науке)*; *Манифест сигналазма (REGULAE POESIS)*; *Сигналазм*. Ова три текста имају за циљ да објасне поетичке ставове једног новог стила, стила који се рапидно развија, и коме се управо овим текстовима помаже у рецепцији.

Пољски теоретичар Јулијан Корнхаузер истиче да се и пре ових конкретних програмских текстова манифестарност може ишчитати из прве песничке збирке Мирољуба Тодоровића „Планета“, тачније из коментара који следе песничке текстове. Његов став јесте проистекао из ширег схватања манифеста као програмског текста, и он унутар саме песничке збирке увиђа одређене ставове који објашњавају поетске критеријуме новог авангардног стила – сцијентизма.

Први текст који је Мирољуб Тодоровић представио као манифест јесте *Поезија-наука (Манифест песничке науке)*, написан 1967/68. године, и управо овај текст има за циљ да представи један нови авангардни стил који у свом деловању има тежњу да приближи што тешње науку и поезију. Овај манифест започиње мотом Гастона Башлара: „Савремена наука уводи човека у један нови свет. Ако човек мисли науку обнавља се као мисаони човек.“ – и на тај начин показује се јасан став да се не тежи само обнови авангардне поезије, или промени устаљених поетских норми, већ тежња је на промени мишљења у поезији, прави се нова основа која треба да оплемени

3 Миливоје Павловић, *Свеј у сињалима, Прилог у лејојису сињализма 1965-1995.*, Прометеј, Нови Сад, 1996. стр 6.

савременог човека. Овакав, помало претенциозан став, на самом почетку манифеста показује да се то оплемењивање човека до ми-саоног бића може одвијати само кроз схватање епохе. Пропаст неких ранијих покрета у сличним подухватима, пре свега футуриста, Рене Гила и Емила Верхарена, Тодоровић види као не схватање правог пута до синтезе научног језика и саме поезије. Све што су они видели јесу спољне ознаке нове технолошке цивилизације.⁴

Постоји огроман јаз између науке и поезије. Тодоровић наводи да све нове реалности унутар научних открића чекају да буду преведене у стихове, али песници то не могу да препознају. Овакав став показује јасне интенције да се наука и поезија не само приближе, већ и да се на неки начин споје, да направе синтезу која је постојала у антици и која је показивала да се једино кроз схватање простора, времена, космоса и духа могло бити песник. Тодоровић наводи античке песнике који су схватили овакве космогоније: Хесиод, Емпедокле, Парменид, Лукреције; они су и песници и научници. Овакви принципи руше се доласком рационализма, који деградира став о синтези науке и поезије, и језик се на тај начин раздваја, а самим тим раздвајају се и тачке додира. Сцијентизам за циљ има да поврати овакав принцип, који је у бити свевремен, јер како се развија науку, а сада и техника која савременог човека узима под своја окриља, треба да се развија и поезија. Антички принципи су битни као узор за конституисање сцијентизма, али они не могу да буду традиција на коју ће се овај правац наслонити, из које ће проистећи. Сцијентизам управо због принципа из којег настаје постаје правац који поприма обресе свевремености, тачније, ако је наука подједнако заступљена као и поезија, развој науке условљаваће и развој поезије. На тај начин принципи сцијентизма постају ванвременски.

Поезија оваква каква је, према речима Мирољуба Тодоровића, није више потребна. Она је под стегама романтичарског схватања субјекта, и на тај начин тежи да покаже емоционалну природу субјекта. Овакви ставови поезију исцрпљују, не дају јој да се прикаже у свим својим широким спектрима значења. Тодоровић наводи да ако се здружи са науком, поезија неће више постављати питања о смислу сопственог постојања. Овај став показује да се на неки начин предвиђа шта ће се десити са поезијом у будућности. Несумњиво је да она неће постављати питања о смислу свог постојања у самом почетку здруживања са науком, али да ли се може самоуверено тврдити да у будућем времену она то неће урадити? Да ли се може на ово питање одговорити ставом да је наука свеже поље, и да је неистражена до крајњих граница, и самим тим поезија на њеним

4 Мирољуб Тодоровић, *Поешика сињализма*, Просвета, Београд, 2003.

основама мора бити неистражена, и у таквом ставу тражити њен свевремени смисао? Променљивост науке је очигледна категорија, и она иде у корист ставу да поезија здружена са њом постаје поље које се такође мења. Брзина тих промена је изузетна, и наука предњачи унутар те синтезе на начин који може да штети поезији. Јер онда у суштини поезија и не постоји, постоје само научни огледи писани поетским језиком, који постоје само да би се демантовали у скорој будућности. Међутим, друга страна показује оно што се експлицитно и казује у овом манифесту, и што представља оплемењивање како језика, тако и науке, али самим тим и човека, а то је да се синтетишу унутар једног песничког израза језик научника, алхемичара и песника, и да песник на тај начин враћа доминацију унутар тог система тиме што ће од сувих и рационалистичких формула створити свежу и актуелну форму.

Тодоровић поентира овај део манифеста речима да тек после овако схваћене поезије, она може постати највиши акт мисли која за циљ има решавање загонетке човека, материје и свемира. Занимљиво је приметити одсуство философског аспекта у овом тројству. Јер питања, тачније загонетке које стоје пред поезијом новог поретка су конципиране и у до тадашњој књижевној традицији оне су углавном решаване кроз призме философије. Схватање човека унутар бесконачног система космогоније није ново питање, али увек се везивало кроз философско схватање индивидуе које је отцепљено од система колектива, и које остаје пред упитом. Сцијентистичко схватање овакве космогоније изоставља философију, али она се намеће као пропратни продукт.

Језик, најбитнија одлика правца, у овом манифесту се објашњава преко својих одлика, тачније преко одлике да је комуникативност језика науке и поезије пре свега сведена на минимум, за разлику од практичног и емоционалног језика чија је комуникативност на вишем нивоу. Научни језик, схватан као систем, представља затворену концепцију, која је запостављена, која се не освежава као песнички језик, који своје освежавање поприма преко извора практичног и емоционалног језика. Језик науке красе изрази и новостворене речи који пре свега припадају терминском систему, и интенција сцијентистичког песника јесте да продере песничким језиком у тај затворени систем. Песнички језик краси естетска функција, док научни рационалност и егзактност; поента је функцију егзактности научног језика померити ка функцији естетског и ирационалног, и на тај начин добити стил научне поезије.

Други манифест је објављен 1968. године, под називом *REGULAE POESIS*, а са ближом одредницом *Тезе за општи напад на текућу*

поезију. Мирољуб Тодоровић се у овом програмском тексту изузетно концизно окреће одређеним темама, и на један јасан и конкретан начин истиче сопствене ставове о развоју сада већ сигналистичке поезије! Теме које су предмет овог текста су наведене по тезама, и на тај начин већ визуелно овај манифестарни текст искаче од шаблона. Не постоје опширна тумачења одређених секвенци, већ само чињенички, конкретно, дато оно што је срж поетике. Тиме су приказане у бити најважније одреднице сваког стилског правца које морају да имају јасне основе, и управо овај текст има улогу и да их на прави начин конституише: језик, улога језика, границе језика, енергија језика, поезија, песма, слобода песме, приватизација поезије. Претходни манифест имао је за циљ да конституише сцијентистичку поезију, док овај даје поетске ставове сигналистичке.

Под одредницом НАУКА, наводи се да ако се наука схвати као језик, онда је тај језик саме суштине света. Овакав став проистиче из сцијентистичке поетике, и у њему се огледа жеља да се направи континуитет од научне поезије до сигналистичке, али и добија потврду став да је сцијентистичка поезија поетски уже конципирана од сигналистичке. Такође види се и тежња да се наука приближи човеку, тачније да постане оно што је и била – део човека, и на тај начин би се прешла прва препрека за отварање ума ка правом схватању поезије и језика. ЈЕЗИК је потом одредница о којој се највише пише. Језик је према речима Мирољуба Тодоровића феномен који је продукт самог песника, и према томе сва бића и ствари су под апсолутизмом песника. У овом ставу не показују се токови текуће поезије, тачније токови језика текуће поезије, већ сугерише се каква би та поезија требала бити⁵, сугерише се имплицитно шта треба чинити да се језик актуелне поезије претвори у језик прожет небројаним значењима. Потом, када говори о ПРИВАТИЗАЦИЈИ ПОЕЗИЈЕ, наводи се такође погрешна употреба језика као основни проблем у поезији, тачније као узрок стварања приватне поезије. Оваквом поезијом се сматра поезија чији језик није универзалног карактера већ је искључив, строго приватан, а самим тим и ограничен у значењу. Ово место у манифесту је место на ком се први пут може ишчитати тежња сигнализма да постане универзални стилски правац, јер показују се проблеми који, према речима Мирољуба Тодоровића, само ограничавају поезију, не дају јој да се шири до крајњих граница својих значења, али утицајем на језик то се да остварити. Процес почиње схватањем да песма није оно што ствара песник, она је изнад њега. Песма је оно што се ишчитава у

5 Живан Живковић, *Поетика сигнала: Манифести и други метајезички текстови*, 2009, Преузето са: <http://zivanzivkovic.blogspot.com/>

процесима. Оно што се може само усмеравати, али не и затварати. Песма мора бити потпуно слободна, и кроз медиј језика, који мора унутар себе синкретизовати сва своја значења, изаћи на видело кроз један миметички принцип, али не захваљујући песнику, већ захваљујући језику – песма треба да буде мимезис језика. Ово се може закључити пре свега ставом да ће сигнализам донети потпуно ослобађање енергије језика. Јер управо тим процесом добијају се мање јединице које доласком у интеракцију стварају небројане могућности. Овде се издваја основна јединица сигнализма – знак. Под теза унутар ЕНЕРГИЈЕ ЈЕЗИКА говори да је могућно измерити потенцијалну енергију језика. Овакав став показује ипак одређено припитомљавање поезије, јер ако је она схваћена као потпуно слободна, потпуно независна од песника – онда институција песника је потпуно непотребна. Став о мерљивости потенцијалне енергије јесте помало контрадикторан, али на неки начин враћа песнику кредибилитет да покуша да управља песмом. Следећи став ту контрадикторност унизује, јер уводи се стварање поезије посредством машина. Језик који настаје треба да буде симбиоза језика песника, језика машине, и језика будуће песме, јер једино на тај начин долази се до могућности да се пренесе оно неизрециво. Машина постаје једно од средстава песника који јој не препушта своју улогу, већ само конституише процесе из којих се рађа песма. Овакав став доводи до следеће тачке, а то је да сигналистичка поезија комуницира језиком универзума. Језик универзума је изванглобални језик који има за циљ да разори баријере у извориштима значења које се стварају кроз другачије схватање језика, кроз традиционално схватање песничког језика. Песнички језик треба да изађе из свог националног окриља, и да постане разумљив планетарно. Овакав став јесте у бити хуманистички, јер за сигналистичку поезију/уметност не постоје никакве границе. Најбољи пример за то јесте Ајнштајнова теорија релативитета $E=mc^2$, која је проглашена за врхунску метафору.⁶ Али да се вратимо, националне баријере иако у суштини не постоје, представљају званични поетски став, оне у пракси могу да утичу на развитак правца, из тог разлога сигнализам улази у фазу све веће синкретичности, и покрећу се прва стваралаштва заснована на принципима визуелности. Визуелна и концептуална дела настају јер могу најлакше да испоштују баријере језика, али развој сигнализма се интензивира, и на тај начин долази се до потпуног одвајања комуникативности од језика; језик тада остаје у форми знака, који у одређеном контексту зрачи одређеним значењима. Реч престаје да буде носилац комуникације, то је

6 Милољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*, Алтера, Београд, 2012. стр 25.

деградирани систем, огољен до самог сигнала.⁷ На песнику је да помера границе језика, јер на тај начин он помера границе света. Песма постаје планетарна тек онда када се схвате процеси за њено настајање. Значење сигнала мора да буде вишезначно, мора да упућује у бесконачне системе асоцијација, јер једино на тај начин знак јесте употребљен потпуно. Разбијање традиционалне схеме комуникације јесте нешто што је можда најбоље примењено у сигнализму, али стварањем планетарне поезије атакује се на битну одлику уметности; а то је естетика. На овај начин поезија је та која остаје у подположају у односу на науку, јер егзактност јесте оно чему се тежи, егзактност је нешто што је једнолично, и на тај начин вишезначни сигнали, који у својим интеракцијама стварају такође вишезначне конструкције, које морају бити чисто извориште естетике, стапају се у егзактност у којима се естетичка равн потпуно губи. Естетика у сигнализму постоји једино у процесима.

Трећи сигналистички манифест под називом *Сигнализам* објављен је 1970. године, и први пут се у једном тексту објашњава лексикографска одредница правца: *сигнум* = *знак*. Овај текст јавља се као потреба да се освеже поетске норме самог правца. Пут од десет година, од сцијентистичке поезије па до сигнализма, јесте био пут препун модификација, и овај манифест јавља се као тежња да се сигнализам на неки начин стави у одређене поетске норме. Потоња дела такође модификују сигналистички правац, али конкретан манифест изостаје, манифестарност се осети у неким делима Мирољуба Тодоровића. Овакав принцип јесте за очекивати, јер сам сигнализам изискује манифест на сваку декаду времена; ако се прати технолошки напредак, и ако се човек мора прилагођавати времену (не епоси – јер епоха данас губи прави значај, не постоји довољно јак идеал око ког би се створио одређени култ мишљења, брзина „напретка“ доводи у ситуацију да се нешто конституише само да би се после неког времена деконституисало), а време у технолошкој сфери је феномен који тежи да се што више смањи, поетске норме које су важиле 1970. нису исте као оне из 1980. или 1990. Из тог разлога у овом тексту види се интенција да се редукује језик до својих крајњих граница, и да се на тај начин тотално огради о све своје функције, и да постане само знак. Овакав принцип Мирољуб Тодоровић назива *сигналистичком поезијом у ужем смислу*, њему претходи став да је време у литератури време брбљања, што се може такође довести у везу са брзином технолошког напретка, али и „напретка“ свести човека. Индивидуи, на глобалном нивоу,

⁷ Миливоје Павловић, *Свеј у сињалима, Прилог лейтопису сињализма 1965-1995.*, Прометеј, Нови Сад, 1996. стр 14-15.

пружена је прилика да своје мишљење јавно и јасно изнесе. То је време које одликује велики преврати у социолошком смислу, и на тај начин брбљање се намеће као неминовност. Сигнализам би требао да буде правац који ће да искаче из тог колосека очекивања и праћења актуелних токова у том смислу; сигнализам треба да се очисти од мистификаторског талогa који кочи могућност праћења токова који служе да се поезији врати истински карактер. Ово се може учинити само ако се уметник служи свиме што му је расположиво и што му пружа технолошка цивилизација. Главна тежња јесте изаћи из линеарности која се намеће унутар артистичких кругова. Ово се чини на тај начин што се знак укључује у процесе математике, кибернетике, статистике, варијације, рачунарске процесе; тачније излази из окриља само научних норми, и укључује се у актуелност времена. Овакви принципи доводе до тога да се у тексту наводе *МЕТОДЕ И КЛАСИФИКАЦИЈА СИГНАЛИСТИЧКЕ ПОЕЗИЈЕ*, где се управо од сваког наведеног процеса ствара конкретна врста поезије. Компјутерска поезија јесте поезија која настаје у сарадњи са рачунаром, и на тај начин добијамо поезију која се може опет квалификовати у зависности од сарадње машине и уметника: поезија настала без завршне интервенције аутора, са мањим или већим интервенцијама и поезија настала ванмашинском математичком креацијом на компјутерском језичком материјалу. Статистичка поезија настаје применом закона статистике и вероватноће, изабиром случајних бројева из којих би се онда добио резултат који се посматра као артефакт без икаквих оптерећења у процесу стварања, па самим тим могао би се и назвати слободан артефакт. Технолошка поезија заснива се на освежавању песничког језика коришћењем манифестација потрошачког друштва.

Све ове врсте процеса у стварању поезије морају се гледати као експеримент, и то се у манифесту и експлицитно наводи, сигнализам мора бити апсолутни експеримент. Али, поставком да је све што се створи продукт експеримента, артефакт који је створен није довољно сагледати у својој завршености, већ га је потребно анализирати и разлагати на сигнале, потребно је потом сагледати процесе који доводе до самог дела. Сигналистичко дело треба разумевати, а не уживати. Овакав став се може потврдити речима Љубише Јоцића који каже да је „готово свако кретање у уметности на неки начин субверзивно“⁸, алудирајући на антитрадиционалистичке ставове, али и на дух сигнализма који је борбен, и који за циљ има да направи другачији поредак.

8 Љубиша Јоцић, *Оглед о сигнализму*, приредио Живан Живковић, ИПА, Земун, 1994. стр 18.

Другачији поредак се према овом манифесту може такође конституисати употребом футуристичких машина, које за циљ имају стварање процеса из којих би се добио артефакт. Па тако Мирољуб Тодоровић наводи под посебним тачкама *Естетске манифестације песничке машине Звездозор*, као и *Производи песничке машине Сигнатвор*. Поред футуризма, у само ткиво сигнализма унесене су и друге стилске норме, наравно сличног антитрадицијског духа: „Многе реторте у експерименталним лабораторијумима дадаизма и надреализма заборављене су мада се у њима својевремено зачео неки, данас актуелизирани, експеримент. Неки до покрета после овог рата, поред нових експеримената, наставили су рад над тим заборављеним ретортама и не знајући, можда, понекад су оне већ биле у нечијим рукама. Нешто од концептуализма било је већ у дади, нешто од поп-арта било је у обже-сиреалист, нешто о гесту о коме говори сигнализам, било је и у дади и у надреализму; тактилно је било у надреалистичким играма, и у електронској музици која се опијава, у тачингу и петингу.“⁹ Сигнализам у својој експерименталности се наслања на традицију антитрадицијских поетика, али досеже више разине. „Сигнализам је знак једне нове реалности“¹⁰ – став који показује да се ипак из те нове реалности, коју описује знак, може развити једна традиција која би се надограђивала у будуће. Али то надограђивање морало би да се заснива на интеракцијском процесу између знакова, а не на самом знаку.

Развитак сигнализма лако се уочава у годинама после објављивања ова три манифеста, и види се јасна потреба за модификовањем програмских текстова. Али, Мирољуб Тодоровић, као и други судеоци унутар сигналистичког серкла, овај проблем решавају објављивањем текстова који имају манифестарни карактер, као и делима која својом иновацијом у процесу стварања дају један нови поглед на сигнализам. Нови експерименти на пољу језика, потом на пољу технике, мењање концепта, употреба тела у сврху синкретизма дела, итд., доводе сигнализам у положај да своје делање шире у складу са својом поетиком. Тешко је потом разграничити одређене концептуалне перформансе и перформансе боди-арта од саме сигналистичке идеје. Али, прихватање знака као основне јединице вешто се ово питање превазилази. Знак је свака компонента која може да шири одређено значење, али и да улази у интеракцијске односе.

9 Исто, стр 18-19.

10 Исто, стр 89.

Развојем технике и сигнализам је попримао другачије обресе. Ако се сагледа развојни пут овог правца, јасно се уочава да сигнализам постаје све више интердисциплинаран – просто јер прати актуелне токове. Мењали су се видици теорија информисаности, масовни медији узимали су све већег маха у креирању свести, техничка распрострањеност постајала све већа, и из тог разлога природно је да се схватање језика, али и знака уопште морало променити. Однос према философији се такође морао променити. Поимање знака унутар бесконачног поља информација поставља питање смисла постојања знака, и смисла слободе значења. Ово питање, хегеловске слободе, поставља и сам Мирољуб Тодоровић унутар својих списа: „Стваралачка слобода мора увек поново да се осваја“¹¹ – схватајући време у ком егзистенција знака се не доводи у питање, али се доводи у питање рецепција. Појавом интернета сигнализам може да досегне планетарну рецепцију у највећој мери до сада, али она мора да се одвоји од свега онога што сигнализам није. Највећа попришта сигналиста су била пре експлозије на пољу теорија информација, и на пољу технолошког развоја – који је и условио другачије поимање информације, док су сигналисти пре свега поимали, помало визионарски, информацију која би требала да кроз знаковну природу буде доступна на планетарном нивоу. У самој бити сигнализам је правац који треба да доживљава врхунац, и да после тог врхунца следи нови, још виши, али већ неко време не постоји програмски текст који би одговорио на круцијална питања шта је сигнализам данас? Манифести сигнализма су довели до његовог конституисања, и у временском периоду у ком су објављивани види се јасна промена ставова. Мирољуб Тодоровић објављује текстове из којих се може имплицитно ишчитати поетика, али сигнализам заслужује програм у времену у ком може да буде актуелнији него икада.

„Ко ствара митове, тај производи стварност“¹² – овај став Слободана Шкерковића показује да сигнализам итекако схвата ново време, и да стварањем нових митова комуникација може да досегне више нивое. Интернет јесте један нови мит, етиологија новог начина мишљења и места у систему комуникације, сигналисти добијају прилику да своју тежњу ка планетарном у уметности на прави начин искористе. Предност сигнализма јесте та што је овакав систем комуникације уткан у основе правца, и на тај начин, како

11 Мирољуб Тодоровић, *Сиварносѝ и уѝоѝија (расѝони неоаванѝарде)*, Алтера, Београд, 2013, стр 28.

12 Слободан Шкерковић, *Телеологија модерне и сиѝналисѝичке ѝрозе*, Преузето са: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12175>

Мирољуб Тодоровић наводи „спремно је дочекао 21. век, јер оно што смо радили пре двадесет и тридесет година већ је била уметност новог века и за нови век.“¹³.

Ако се вратимо и сагледамо сигналистичке подухвате пре ове могућности, могућности коју пружа интернет, видећемо да се свако размишљање о глобалном феномену песничке комуникације интезивно „припрема“ за такву могућност. Размишљања о интертекстуалности показују нам да знак води ван својих граница, текст живи само да би се додиривао са другим текстовима, саме тачке додира производе светло које сија напред и натраг.¹⁴ Ови ставови Ролана Барта узети су да би се објаснио феномен интертекстуалности, али и да се покаже како га сигнализам користи. Унутар сигнализма постоји интертекстуални принцип, јер сам знак такође зрачи само у односима, само у додиру, али самостално знак може да буде само тачка која нема конкретно значење, већ зрачи потражњом да уђе у односе из којих би проистекло значење, а потом може да зрачи потражњом да из тог односа изађе. Али на који начин се интеракцијске везе знакова реализују посредством интернета? Језик је опет на мети модификовања и деконструкције, и он мора бити први у низу, али не виде се интенције сигналиста да поетику модификују према оваквом виду комуникације. Језик се и у претходним експериментима први модификовао, у многим делима имамо језик потрошачког друштва, језик улице (шатровачки језик), језик рекламе, итд., али имамо и ову разину поетичких промена, појављује се поштанска уметност, уметност која се прилагођава напретку у комуникацијском систему; али интернет је поље за које не постоји јасно одређење, не постоји јасна поетичка норма, и из тог разлога сигнализму је потребно више програмских текстова.

Сигналисти без коришћења такве ситуације, којој су пре свега и тежили, не могу да испоштују сопствене принципе. Брзина у развоју технике и у развоју комуникацијског система изискује да се сигналисти брже прилагођавају, и ако су „језик и песма – мит и ритуал“¹⁵ промена мита мора да услови и промену ритуала. Очигледна је промена у језику. Језик, који се не држи чврстог одређења књижевни, постао је прво технолошки, па потом и језик интернета. Није потребно о њему размишљати на начин да ли је осиромашен, или је можда донео неке нове разине, већ потребно је унети га у систем знакова, и њиме се служити. Потребно га је схватати потпуно

13 Мирољуб Тодоровић, *Време неоавангарде*, Алтера, Београд, 2012. стр 190.

14 Мирољуб Тодоровић, *Жеђ ерамајолоџије*, Сигнал Беорама, Београд, 1996, стр 33.

15 Мирољуб Тодоровић, *Сиварноси и ушойија*, (расјони неоавангарде), Алтера, Београд, 2013, стр 29.

исто као и сваку претходну промену, потребно га је искористити и конституисати у новим системима знакова, самим тим и системима комуникације. Следеће промене виде се и у ритму, виде се и у семантици коју сигнализам мора да деконструише. Појавиле су се нове теме којима сигнализам мора да буде опозит, којима не сме да пружи традицијско конституисање. Футуризам постаје неминовност визије из које се ишчитава мноштво знакова, који су сама срж једног актуелног сигнализма.

Тежња ка планетарној уметничкој комуникацији мора да буде изузетно блиска са планетарном комуникацијом било које врсте. Само на тај начин сигнализам моћи ће да испоштује оно што се ишчитава из првих манифеста, макар док се не напишу актуелнији. Шира комуникација морала је да доведе до стварања једног хиперкомуникацијског система и самим тим и до стварања новог схватања сигнализма. Прелазак на неосигнализам је неминован, јер ова одредница једино може да приближи ново време у ком се сигнализам обрео, и на једини прави начин може да упућује на оно шта се може очекивати од сигнализма.

„Интермедијална природа Интернета главни је ослонац неоавангарде“¹⁶ – у интермедијалности се огледају иновативни принципи који показују да се успева доћи до децентрализације уметничких идеја, праваца. Уметнички серкли више не морају бити означени конкретним националном или географским положајем, већ ствара се мрежа уметника из целог света које уједињује само идеја. Ово је принцип којем сигнализам тежи, и у кроз који сопствено дело може у потпуно да преда ваннационалном реципијенту. Управо у оваквом систему може се уочити до које мере уметници се користе сигнализмом, јер чисто дело сигнализма морало би да буде без икакве етничке оптерећености, и морало би да буде стерилно приказано за свакога ко га тумачи и ужива. Овде се јавља проблем, а то је да сваки уметник јесте условљен сопственим језиком и превазилажење овог проблема довело би до чистоће сигналистичког дела. Управо интермедијалност (која би се могла аналогно схватити у конкретно информатичкој сфери као интертекстуалност у књижевности) пружа могућност да језик, који је огољен до сигнала, уметне унутар медија, и реагује са знаковима из других сфера уметности. Не треба тежити унутар интермедијалног система асимилацији сигнала, али не треба асимилацију ни спречавати, јер сигналистичко дело мора да буде продукт експерименталног принципа

16 Милољуб Тодоровић, *Сиварносћ и ујојија, (расјони неоавангарде)*, Алтера, Београд, 2013, стр 130.

у стваралаштву, оно мора да настане из интеракције. Дакле, интер-медијалност, која трансформише дискурс једног медија у дискурс другог, мешајући елементе самих медија, представља право поље за стварање сигналистичког дела.

* * *

Љубиша Јоцић наводи да се сигнализам укључује у испитивање свих уметничких творевина од времена човековог настанка, али и свих осталих научних и технолошких творевина, и као такав за свој циљ има развијање знака, сигнала, као и интеракцију свих знакова из различитих сфера; јер једино на тај начин човек може да постане мисаони човек и да се одвоји од разлагања свих области које су блиске и које морају имати чвршће везе. Синкретизам науке и поезије, синкретизам унутар уметности, дају једну потпуну слику човековог бивствовања, и једино ако све те области разложимо до најмањих јединица (сигнала) добијамо обресе потпуности. Програмски текстови сигнализма дали су основе овог правца, и те основе, сада после скоро педесет година, су и даље актуелне, и даље нешто што сигнализам одређују као уметнички правац, али промене из других области, за које је сигнализам програмски везан, условљавају промене и унутар самог сигнализма. Потреба за мењањем и прилагођавањем је нешто што сигналисти осете и чине, али потреба за јасним програмом сада већ неосигнализма и даље постоји.

Литература:

1. Живковић, Живан, *Поеџика сиџнализма: Манифесџи и груџи меџајо-еџски џексџови*, 2009, Преузето са: <http://zivanzivkovic.blogspot.com/>
2. Јоцић, Љубиша, *Оџлеги о сиџнализму*, приредио Живан Живковић, ИПА, Земун, 1994.
3. Мркић, Миодраг, *У џами знака – оџлеги о џоеџији Мирољуба Тодоровића*, Флеш, Земун, 1997.
4. Павловић, Миливоје, *Свеџ у сиџналима, Прилоџ леџоџису сиџнализма 1965-1995.*, Прометеј, Нови Сад, 1996.
5. Тодоровић, Мирољуб, *Време неоаванџарџе*, Алтера, Београд, 2012
6. Тодоровић, Мирољуб, *Жеџ џрамаџолоџије*, Сигнал Беорама, Београд, 1996.
7. Тодоровић, Мирољуб, *Поеџика сиџнализма*, Просвета, Београд, 2003.
8. Тодоровић, Мирољуб, *Сџварносџи и уџоџиџа, (расџони неоаванџарџе)*, Алтера, Београд, 2013.
9. Шкеровић, Слободан, *Телеолоџија модерне и сиџналисџичке џрозе*, Преузето са: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12175>

Miloš Jocić

Ne treba mi kišobran ne treba mi kišobran
Ne treba mi kišobran ne treba mi kišobran
Ne treba mi kišobran ne treba mi kišobran
Ne treba mi kišobran

prognoza vremena radio slovenije
ponoćni prenos koledž fudbala
oregon stejta i alabame

leone je znao...

leone je znao jack shit
o američkoj geografiji
prema jednom od njegovih likova
čikago je bio negde u blizini finiksa, arizona
to je filmu davalo osećaj veličanstvene dislokacije

rastanak

mi smo fikcija! urednički | | snovi ne mogu te
učiniti stvarnim

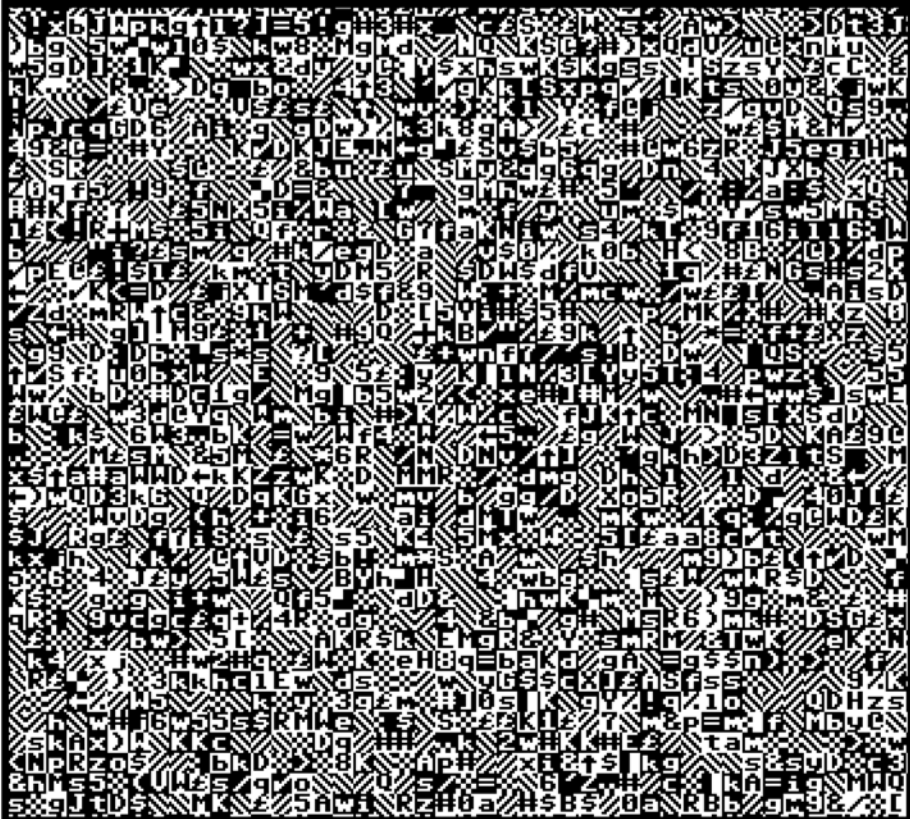


bile sagrađene oko
1860.vraćao sam se kući jedne noći
i iz nekog razloga
u ulici je nestalo struje
kuće su bile u mraku

sa

svećama na prozorima
kako je i bilo onda kada su bile
sagrađene. bilo je prelepo.

- *restrikcije*



KVEST I KOSMOS

Zvezde i stambeni objekti

Da li se sa visokih stambenih zgrada superkolonije Tolstoj, svemirske Detelinare, moglo videti trinaesto sazvežđe? Sazvežđe Bicikliste?

Legenda

Biti poštar na planeti Fandorin, misli Aljoša, je kao da si šumar, lovac, ili kralj. U glavi su ti dok letiš samo slike lišća i neba.

15%

Kiša je padala sa 85% uspešnosti. LADA kosmonauta Petrovića drndala se kroz pljusak i sitne ulice Tolstoja, kretanja uglavnom neometenog.

Nebo gori u bajtovima

Umesto zalaska sunca, ruski Golemi vide samo monohromni horizont.

„Совјетски свемир“

ЕХОЛОКАЦИЈЕ ПЛАНЕТЕ ФАНДОРИН Космонаути су пронашли кањоне и увале кањоне и увале где одзвањају речи које су изговорили пре више година.

RAZGLEDNICE IZ GRADOVA I PLANETA

Tolstoj

Za nekih ste noći, kada je vetar bio povoljan, mogli čuti talase u celom Tolstiju, iako grad.kolonija nije bio blizu nikakvog mora.



Kristijanija

Nekadašnji prvi kosmodrom na Kristijaniji sada je ličio na staru crkvu. Kupola je kao pupoljak ruže ili lale cvetala u centru grada.

Kristijanija

A. Atlason, navigator na jednom norveškom «Hwælu», iza svoje zgrade u Kristijaniji imao je par zardalih malih golova za fudbal.

Fandorin

Jedan od prvih meteoroloških balona na Fandorinu i dalje je, godinama posle pada, stajao zakucan na nebu.

Tolstoj

Da li se sa visokih stambenih zgrada superkolonije Tolstoj, svemirske Detelinare, moglo videti trinaesto sazvežđe? Sazvežđe Bicikliste?

ОКУЛТНЕ МАШИНЕ ИЗ БАЛКАНИЈЕ

(о неоавангардном, постмодерном, сигналистичком третирању жанра стимпанка у роману *Футуриста у одступању или Унезверијада* Илије Бакића)

НАДРЕАЛНЕ, ИЛИ ОКУЛТНЕ МАШИНЕ БАЛКАНИЈЕ

*Али, као што рекох, то нас не спречава да наздравимо
Њ. В. Будућности. Жива нам била и ми са њом!*

НМаринети (футуриста), *Унезверијада*

Главни ликови у роману *Фуџуристџа у одсџуџању или Унезверијада* Илије Бакића, Тристан Цара и Филипо Маринети, шетају се улицама међуратног Париза, окружени чудима пост-пост-индустријске фантазије – Новим Машинама Новог Доба, паромобилима, паробусевима, получаробним цепелинима, алхемијским телевизорима. У питању су центлмени-песници, салонски духови и сасвим слободни авангардисти; онај други и је *фуџуристџа*, на шта ће му његов дадаистички познаник из другог краја романске Европе често скретати пажњу у духу пријатељског подбадања. Свет који Илија Бакић кроји и јесте необично *фуџуристџички*, измаштан, смештен у алтернативну историју доба историјске авангарде.

Унезверијада, како ће препознати упућеник у фантастичну жанрологију, дело је писано неоавангардним и постмодерним обрађивањем жанра стимпанка (steampunk). У питању је поджанр научне фантастике чије поставке подразумевају временски оквир касног деветнаестог, односно раног двадесетог века, уз претпоставку хиперболизације Индустријске револуције, која је дошла са открићем парне машине (енг. *steam*: водена пара). У стимпанку и стимпанковским причама, фантастика готово у потпуности произилази из фантастике технологије. У овом жанровском одређењу, индустријска цивилизација Европе и уопште Западног света до проналазака попут аутомобила или телевизије долази деценијама пре него што се то заиста у стварности и десило, али због заснивања глобалне технологије на принципу парног мотора стимпанковски светови, иако технолошки „модерни“, изгледају стилски архаично, препуни барокних, златно-челичних машина чији раскорак између футуристичке функционалности и „застарелог“ изгледа представља

извор фантастичног онеобичења¹. Стимпанк представља слављење научног Прогреса али и артистичког третирања технологије. Стимпанковске машине и проналасци нису само безлични производи подређени *сврси* и *функцији*, већ визуелно, тактилно, олфакторно, аудитивно, уопште естетички изазовне технолошке конструкције.²

У сржи *Унезверијаге* је, дакле, јасна жанровска намера да се свет историјске авангарде – конкретно међуратни Париз – прикаже кроз техноуметничке очи жанра који је поднео тапију на тај временски период. Тако су се поменути Цара и Маринети нашли у вихору стимпанка и његових паромашина и чаробњака-инжињера. Међутим, иако је њихова стварност сада измењена нешто необичнијим јавним превозом (паромобилима, паротрамвајима) и појавом мас-медија (ТВ апарати направљени од стране тајновитих Алхемиста), они и даље чувају своју *avantgardiu*, и даље расподелају о авангардним правцима и авангардним часописима, и даље, попут правих салонских интелектуалаца, расправљају о Уметности и цајт-гајсту у којем обитавају.

Одлучивши да као ликове једног фантастичног жанра одабере историјске авангардисте, Илија Бакић пред нама деконструира стимпанк као дискурс питког, авантуристичког приповедања: или, боље рећи, ружи га, као што су авангардисти ружили³ Милоску Венеру, или као што је Марсел Дишан јефтиној фотографији Мона Лизе доцртао бркове. Од особености стимпанка Илија Бакић узима само суштину: изглед, импресију парних машина, технолошку (ре)инвенцију, необичан свет о чијим фантастичним достигнућима у

1 Ову стилску особеност можемо назвати „ретрофутуризмом“, у књижевном смислу и даље нејасним појмом који, додуше, у свету филмске или визуелне уметности одлично сликава технологију која је, са једне стране, савршено савремена у функционалном смислу, али која, са друге стране, *изгледа* застарело. Оваква стилизација честа је, рецимо, у делима која из (наше) прошлости говоре о (нашој) будућности (попут романа Жила Верна, или ране, петпарачке научнофантастичне књижевности) – или обрнуто. У поетском смислу, „ретрофутуризмом“ можемо окарактерисати и читау *Унезверијагу* Илије Бакића, која представља, као што ће у овом тексту бити представљено, имитацију авангардног романа свесно писану из савремене перспективе.

2 Из овог разлога је, чини се, стимпанк у поп-култури много присутнији као мода, односно као „визуелни“ правац популаран код, рецимо, хобиста који се занимају за израду макета и костима, него као наративна поетика. О стимпанку као књижевном жанру готово да није ни писано; најкомплетнија дефиниција жанра је и даље се налази на Википедији; а вредна књижевна дела написана у кључу стимпанка, попут романа *The Difference Engine* Вилијема Гибсона и Бруса Стерлинга, могу се избројати на прсте једне руке. Можда је најбоља демонстрација „стања“ стимпанка једноставан експеримент на претраживачу Google: укуцате ли у поље за претрагу реч „steampunk“, бићете засути стотинама и стотинама слика девојака (и момака) у изазовним *clockwork* костимима са пилотским наочарима или танким цевима уместо каиша, пре него ли се дочепате насловнице каквог стимпанк романа.

3 „[Авангардна уметност] као да пати од комплекса скрнављењ, хуљења и поруке“, како је Аријан Марино написао у својој *Поетици авангарде* [3, 19].

роману сазнајемо из успутних описа улица или градског пејзажа.⁴ Бакићеви јунаци, у које поред Маринетија и Царе спадају и Дали, Бретон, Танги и многи други авангардни уметници, иако неопчињени чаробним светом око себе (јер је он за њих савршено нормалан), ипак застају да поразмисле и попричају о чудесима и аветима на које налећу током својих шетњи и путовања. Поред тривијалних разговора о томе шта попиту уз ручак или у који кабаре прво отићи, Бакићеви авангардисти ће занесено, понекад чак и изузетно критички дискутовати о футуристичком свету који их окружује. Можда чак и превише занесено, будући да је готово цела књига написана у дијалогу између овог или оног лика.

Иако је *Унезверијада* укотвљена у опште поставке жанра стимпанка, она сама није „типичан“ жанровско-авантуристички роман – што ће рећи питко, узбудљиво дело за масовну публику. У овом кратком роману (или дужој новели) радња је линеарна, без дигресија, испричана без заостајивања, али готово непостојећа. Прича почиње *in medias res*, при сусрету групе авангардиста у једној улици у Паризу, а завршава се подједнако нагло, малтене усред реченице, при разговору НМаринетија са фантастичном верзијом Галилеа Галилеја, или Галилеуса, Великог Опсенара и авангардног мађионичара. Даље, можемо уочити и да је психологизација самих ликова фактички непостојећа. Ликови делују по сопственом ћефу, лелујајући из разговора у разговор, из једне у другу кафану, чиме Илија Бакић изиграва очекивање читалачке публике навикнуте на жанр и жанровски јасну психологизацију која релативно јасно наглашава одређене морално-карактерне особине ликова. За читаоце који би обично читали сличне жанровеске романе, *Унезверијада* ће бити безнадежно ружна књига, без главе и репа, писана ван здравог разума и доброг укуса – за ону врсту читалаца, дакако, који у *УнеЗВЕРијади* неће препознати пастиш кратког, импулсивног, колажираног⁵, формално неодређеног, „естески непривлачног“ авангардног романа написаном у дискурсу жанровске авантуристичке књижевности.

4 „ – Баш нам је весео овај Футуриста. Хајдемоте. Заобилазе достојанствено парове и грабе узбрдо. Паротрамвај протутњи крај њих. Као да није довољно гласан, скретничар у њему мало-мало лупа у крештаво звоно. Нека дечурлија истрчи на пут. Возач их масно опсује али прикочи.

– Да су тако нешто урадили у Германском Комонвелту сад би били масне флеке – констатује Нмаринети.“ [1, 7].

5 Техника колажа – у жанровском смислу – сасвим је буквално примењена у *Унезверијади*. Унутар страница романа, наиме, налази се уметнута фантастична киберпанк прича (коју чита један од јунака романа), која је пропраћена и пригодним визуелним елементима који подсећају на електронска кола, чипове и остале рачунарске компоненте, стварајући утисак да се текст заистас налази на неком киберпанковском електронском терминалу.

У таквом поружњивању и фантастика стимпанка поприма авангардистичке особине. Илија Бакић – иначе аутор *Лега* и *На сајшел-лићу*, два експериментална киберпанк романа у којима је фантастика блиске, блејдранерске будућности осликана најпре *језиком*, будући да су романи писани на неовавилонској мешавини српског, енглеског и немачког језика – Илија Бакић је, дакле, и у *Унезверијади* градњу фантастичног света полазио од језика. Попут необичних андроида, имена ликова у *Унезверијади* представљена су у виду бизарних полуакронима-полускраћеница: ИТанги, АБре-тон, НМаринети, ЖБекер, РМагрит, СДали, Маестро КУИсманс, ГКЧестертон, ЈЛБорге, ВолтВ, ДВерезе, КШтрохајм, ЈАрп, ВДеспотов, МЕРнст, ЕЕРнест... Овакво бирократско инсистирање на иницијалима, али и истовременој уметничкој-креативној побуни против истих, опонаша саму техно-артистичку естетику стимпанка. Оно се, такође, преноси и у именовање простора Бакићеве имагинарне „Јевропе“. У непосредном окружењу Маринетија, Царе и осталих, налазе се тако области Германија, Офрика (са њеним Пирамидлама) и Викингија; потом државе ЕнглРајха и Германског Комонвелта (чија су друштвена уређења, као што видимо, пермутована у односу на стварност); градови *Wienna*, Краг, Осква, Пејкинг. Сличан дечачко-хуморни луденс видимо и у Бакићевој разиграној текстологији, где ликови *Унезверијаде* читају *Поврајшак у Замак* извесног ФКафке, или пак *Пуш на Марс* Вила Жерна.⁶

Централно место како Бакићеве авангардне техноимагинације, тако и самих дискусија његових авангардних јунака, представљају волшебне Гноммашине⁷. Творевине мистериозних Алхемиста из тамне и суморне ВојводБалканије, Гноммашине представљају по-

6 Иако у суштини банална, језичка игарија Илије Бакића у овим случајевима игре са текстом носи и врло занимљиве импликације које се баве одређеним особинама жанровске, односно научнофантастичне жанровске књижевности. Тако је Кафка у футуристичкој, стимпанковској цивилизацији постао бестселер писац који, као и сваки бестселер аутор, пише и *нашавак* своје приче, дајући јој петпарачки наслов *Поврајшак у Замак* (можда Бакићев ФКафка планира и издавање романа *Најад Човека-бубе* или *Освећу Јозефу* својој епохи, баталио путовање на Месец и одмах се устремио на Марс).

7 „Гноми“ су, иначе, веома популарни у модерној жанровској фантазији (нарочито у видео играма или фантазијским друштвеним играма, попут *Warcrafta* или *Dungeons and Dragonsa* итд), у којој се обично представљају као ниски хуманоиди, слични патуљцима, који, попут патуљака, обично живе у земљи, опчињени својим машинама и направама које често и подсећају на стимпанковске скаламерије. Гноме је, међутим, још у Ренесанси „осмислио“ чаробњак, ботаниста, астролог и физичар Парацелзус као добре духове алхемије – дисциплине која је лежала негде између магије и систематизоване природне науке. У *Унезверијади*, Гноми више одговарају Парацелзуовој представи, будући да су представљени као бестелесни (или макар невидљиви) духови за које је главним јунацима нејасно да ли су продукт чаролије или технологије.

следњу реч технологије у стимпанковском свету *Унезверијаде*. Од њих се, између осталог, праве и камере и телевизијски и фотоапарати; управо та чињеница, скопчана са питањем „Шта су заправо Гноми?“, чини основицу сумњи Бакићевих авангардних јунака, сумњи које ће представљати једини конзистентан лајт-мотив у читавом овом антироману:

Сви могу да виде како АБре-шон зајишава сшо за којим седи, и ја сам шо гледао, али шиа шо значи? Да ли се шо шако дешава? Хоћу да кажем да су ши Гноми у камери шо зајазили и кроз ше каблове послали поруку онима у шелевизору који су призор поновили. Не знам како су све извели, као шшо сам једва схваћао како пара из коила сивара лег у фрижидеру, али сам сиђуран да између слике на шом шелевизору и сиварног призора шошоје разлике. А оне су у одсуству људског ока. Ја сликам оно шшо ја видим, како ја видим. (...) А Гноми нису људи и не виде нашим очима. [1, 13]

Не само да дискусија о Гноммашинама представља једини стални мотив у иначе фантастично недоследној радњи Бакићевог романа, него ће ликови *Унезверијаде* тада чак и волшебно развијати психолошке особине. Ив Танги (ИТанги), у овом случају, искрено исказује стрепњу и неразумевање човека старог света при сусрету са новим технологијама које се почињу граничити са магијом⁸. Та стрепња и неразумевање ће се касније трансформисати у страх, онда када до јунака романа буде дошла гласина о новим Гноммашинама које неће само преносити слике и поруке, дакле, који неће бити само медијатори већ постојећег, већ ће саме од себе сиварати:

Оно шо мене брине шо су ше нове Гноммашине за сиварање. Ту би могло да буде проблема. Слике и шелевизија само преносе оно шшо постоји, с једног места на друго или на њаир. Али кад се нешшо ново сивара, шшо не постоји или постоји али не баш у шом лику и облику шо је... шиа га знам... Кад иишем ја црим из себе а ши из себе и шо је шако нормално јер смо ми резервоари, акумулатори енергије коју смо добили од родишеља и предајемо је деци. А Гноми који су у шим машинама нису као ми, они су нешшо Друго. [1, 33]
Ако је иисац шек извршилац онда око нас леће иесме и приче и само треба наћи провоник који их баца на њаир. За сада су шо били иисци. Гноммашина се убацује у шај низ и смањује

8 „– Мислиш да они [Гноми] нису људска бића?
– Питаш ме да ли су Анђели? Откуд ја то знам?“ [1, 13]

улоџу човека. Верујем да неће проћи дуго а машине ће постати самосталне. [1, 74]

„Верујем да неће проћи дуго а машине ће постати самосталне“, поновио је НМаринети теорију о сингуларитету и научнофантастични троп о појави свесних машина. Овде се, међутим, не говори о апокалиптичном ратовању између човека и робота. Проблем чак није толико ни егзистенцијални (како се често и третира у научној фантастици), већ артистички. Другим речима, тиче се природе уметничког поступка и његовог потенцијалног „артифицирања“. Ако је је могуће створити машине које ће моћи да упрегну онострано, ирационално, зашто онда машинама не заменити ни уметнике, као што би били замењени радници на покретним тракама? Створити машину која би могла стварати уметност могло би се схватити као истовремено уништење уметничког поступка – јер, како се испоставља, авангардни уметници Бакићевог света могу да отрпе и Мона Лизине бркове, и уметничке перформансе са уринирањем, али не могу уништење идеала Стваралачке Енергије и Стваралачког Духа. Једно је дишановски узети ствар са покретне траке и учинити је уметничким делом; нешто сасвим друго је стварати „уметнике“ на истој тој фабричкој траци.

Бакићеви јунаци не боје се само индустријализоване природе тих „уметничких машина“, већ и њихове страности; у питању, дакле, није само проблем артифицијелности, већ и имагологије. „Они су нешто *Друџо*“ (курзив М. Ј.), рећи ће НМаринети, подсећајући да Гноммашине нису пукe алатке и оруђа, већ потпуно нов *идентитет* који се појавио у свету. Идентитет подразумева свест, или макар личност, а за разлику од осталих направа попут цепелина или електричних сијалица, Гноммашине не функционишу по правилима физике или математике, и њихове душе се не могу свести на скуп рачунских операција. Гноммашине су продукти магије колико и технологије, производи метала, пластике, сновитог и окултног. Чинећи технолошки најупечатљивији производ своје епохе продуктом чаролије, Бакић је, са једне стране, загазио у још један научнофантастични поджанр под именом *magipunk*, варијацију стимпанка у којем су многобројна технолошка достигнућа производ не само незадрживог научног прогреса већ и магије. У магипанку се стога крије и субверзија самог стимпанка, она која говори да је индустријско-технолошки развој човека заправо бескористан без уплива божанских, шаманских, необјашњивих оностраних сила. Магипанк, другим речима, представља свет Просвећености у којем чаробњаци својим муњама из прстију напајају акумулаторе. У Гноммашинама се тако можда и остварује она зенитистичка мисао о о

барбарогенију⁹, идеји о новој европској цивилизацији неодвојивој од ирационалног, али ипак рафинираног варварства Балкана. Нимало случајно, творци Гномшина, мистериозни Алхемисти, потичу управо из „Балканије“.

ГАЛИЛЕУС И ВАКУУМ

*А балон изнад нас? А таласи радија које кроз нас шаљу
антене? А слике телевизије која бруји кроз жице?
Шкрипа кочница, топот потовица... То је већ поезија.*

НМаринети, Унезверијада.

Главни ликови у роману *Унезверијада* Илије Бакића, Тристан Цара и Филипо Маринети, шетају се улицама међуратног Париза, окружени чудима пост-пост-индустријске фантазије – Новим Машинама Новог Доба, паромобилима, паробусевима, волшебним цепелинима, алхемијским телевизорима. Окружени су, такође, и читавим карамболом других авангардних, псеудоавангардних и сасвим не-авангардних уметника, сликара, писаца и научника. На самом почетку приповести, НМаринети и ТЦар ће се дружити са ИТангијем, и заједно са њим оговарати „умазане Футурс-машинисте“ и „замлату Сдалија“¹⁰. Планираће да оду до Академије и упадну на тучу између НеоТрадиционалиста и АвантГардиста; поново ће се вратити оговарању, овога пута ВанНадРеалиста¹¹; покушаваће разбудити ВеПољанског¹² или ће, пак, дискутовати о авангардним часописима¹³ и препричавати нови ТВ перформанс НадПапе АБре-тона¹⁴.

9 „Зенитизам, еклектични, ексцесни и експериментални југословенски авангардни покрет међународног карактера (...). Циљ зенитизма је био да помоћу поступака и технике европске авангарде пропагира идеју *барбарогенија* и тако створи идеју новог Балкана. Ова идеја умногоме дугује Ничеовом *најчовеку*, затим пансловенском трагању за другим европским идентитетом и балканском позиву на варваризам“ [4, 799].

10 „Кроз гомилу се пробија сувоњав момак на 2 метра високим штулама. Више на оне испод себе да се склањају, плује их и прети“ [1, 7].

11 „Ви ВанНадРеалисти сте баш задрти“ [1, 8].

12 „Дугоња није хтео да се заустави. Само климне кад су га освојили и настави, ни брзо ни полако“ [1,9]; у питању је Бранко Ве Пољански, што је био псеудоним српског авангардног уметника Бранка Мицића.

13 „Свашта. Зенит, Сигнал, Над... Све је изукрштано као неки ребус“ [1, 10]; у питању су српско-интернационалне авангардне („Зенит“) и неоавангардне („Сигнал“) ревије које су због своје специфичне типографије јунацима *Унезверијаде* изгледале „ребусолико“.

14 „Имам част да вас обавестим да је НадПапа АБре-тон управо пишао на саксију са мушкатлама. Све је то директно преношено“ [1, 8].

Упркос чињеници да у *Унезверијади* твори један пастиш авангардистичког романа, а тиме и пастиш авангардистичке поетике, Бакић се према Традицији односи више класицистички, а не бесно и побуњенички, као што би то у авангарди било уобичајено. Он традицију не растура, нити се ње одриче (на крају крајева, ипак користи основне поставке „традиције“ жанра стимпанка), него је користи на начин борхесовске интертекстуалне фантастике. Хорхе Луис Борхес (у *Унезверијади* познат као ЈЛБорге), који је у младости и сам био авангардиста, у роману се иначе и спомиње као један од „Тројице Златних“ (уз ГКЧестертонa и КУИсманса) – а да је овде заиста реч о једној међутекстуалној, ванвременској фантастици говори и чињеница да у Бакићевом антироману гостују и аутори попут госпође ЖСанд, или пак ВДеспотова¹⁵, дакле аутори који или нису имали директне везе са авангардном уметношћу, или нису ни живели у међуратно време (попут, рецимо, Галилеуса/Галилеја, који је у Бакићевој маштарији постао и међуратни илузиониста мађионичар).

Поред оваквог постмодерног играња фантастиком текста и традиције, Илија Бакић на савремен начин гради и критички однос према сопственој, измаштаној стимпанк технолошкој цивилизацији. Поменути салонски интелектуалци, НМаринети и ТЦара, често ће распредати о футуристичком свету који их окружује, о његовим импликацијама, проблемима и чудесима. Ови разговори неће бити, попут већине тривијалних дијалога у *Унезверијади*, испразни нити површни. Сасвим супротно томе, Бакићеви јунаци ће говорити и размишљати о комплексним и изразито модерним проблемима савременог друштва и „културе касног капитализма“ (како је то назвао Ф. Џејмсон) попут конзумеризма, корпоративизма, заштите патената и ауторских права; другим речима, анализираће поставке на којима фантастика стимпанка почива. Причајући о Алхемистима, алхемичарима-инжињерима који су у *Унезверијади* одговорни за све од телевизора до мистичних цепелина (који се возе ваздушним стазама „Тока“ и напајају се опскурном енергијом „Ауроре“), ликови у Бакићевом роману ће аналитички скренути пажњу на то како су поменути техномагови постали, од лутајућих опсенара из уклете Балканије, богати магнати и глобални предузетници – уочивши при том онај проблематичан прелаз предузетничког у корпоративни капитализам:

Сећам се како су Алхемисти ишли њо вашарима и крчмама и изводили шприкове. И њоказивали на шелевизији оне скривене

¹⁵ Војислав Деспотов (1950-2000), српски неоавангардни/постмодерни писац, песник и есејиста.

камере. А кад су накупили пара повукли су се и направили лабораторије и фабрике, регистровани и саг се бојаше.
[1, 67]

Као футуриста, НМаринети ће критички обратити пажњу на технолошку појаву *иласџике*, тог фантастичног новог изума балканских Алхемиста. Као (очигледно) добар познавалац корпоративне индустрије, НМаринети ће закључити да је пластика широм света забрањена не из сујеверја или хира, већ да би се заштитили финансијски могули старог света, односно „велики фабриканти старе технологије“. Иако фантастичан, Бакићев свет стимпанка очигледно почива на неким изузетно реалним економским импликацијама:

Алхемисти то зову иласџика. Држава је то забранила али је пар месеци, док је било легално, свашта прављено од ње. То је материјал будућности (...) За то су је и забранили, да заштити велике фабриканте старе технологије. Али то не може да се заустави. Када једном крене могу да га устоје и ништа више. Чудо једно. [1, 8]

Најстрашније, међутим, по Бакићеве авангардне песнике делује импликација масовне производње техномагичких Гноммашина које неће бити коришћене само као преносници слике или текста, већ као артифицијелни уметнички ентитети способни за сопствено стварање. Шта ће се десити када свака машина буде могла да постане уметник? Односно, што је много горе – шта ће се десити када такве машине уђу у фабричку, масовну производњу, што имплицира масовну доступност, и сходно томе масовну присутност? Да ли ће постојати Уметности? Да ли ће НМаринети и ТЦар у том случају остати без посла и заната?

Али кад крене масовна производња и сви постану песници и свашта ће се дешавати, пази шта ти каже један Футурист. Промене не морају увек да су на боље. [1, 33]

Теорија о масовно произвођеним „машинама-ствараоцима“ остварила се, заиста, у ономе што би НМаринети назвао далеком будућношћу, преко уређаја званих „рачунари“. У питању није остварење авангардно-футуристичне идеје о Маринетијевом захукталом аутомобилу који је „лепши од *Нике са Самофраке*“ [3, 19], већ о – симболично казано – „аутомобилу“ који *ствара* уметност. У неоавангардној, компјутерској песничкој традицији, рачунар није дешановски редимејд, стварносна уметност сама за себе, нити је пуко оруђе у стварању поезије, већ насупрот, један од коаутора. Рачунар постаје киберпесник који, попут Бакићеве Гноммашине,

прима *input* (употребимо дај информатички термин) из стварности кога потом рафинише у поезију, попут правог песника и праве машине. Таква књижевност, као што знамо, ипак није успела убити поезију, иако би неки традиционалнији песници тврдили супротно.

Бакићев футуриста пред оваквом фантастичном иновацијом *огсџуја* („Промене не морају увек да су на боље“). Превасходно је то због тога што Бакић проблематику односа Човека и Мислеће Машине не своди, као што је речено, на егзистенцијални већ на артистички ниво. Главни јунаци стимпанк романа *Унезверијага*, на крају, нису инжињери, детективи, истраживачи или неко трећи, већ уметници – претходно прогресивни уметници („футуристи“) који ипак застају пред наговештајем да ће и машине, можда, једног дана имати моћ стварања уметности сличну њима.

Проблематику технолошке културе стимпанка и одређених научнофантастичних идеја – у овом случају идеје о самосвесним, интелигентним машинама – Бакић, дакле, истражује на жанровски нетипичан начин. *Унезверијага* тако постаје роман лишен акције и катарзе, претварајући се у роман-дијалог о (између осталог) улози технолошког напретка и могуће трансформације уметничког поступка изазваног њиме. У питању је тема смештена у одговарајуће историјско окружење, али су уметници о њој размишљали и после поменутог Дишановог „захукталог аутомобила“. Војислав Деспотов, писац друге половике XX века, видео је у машинској поезији тако хуманизам, а не страву сопственог уметничког постојања. Деспотов тако у својој *Чекићу шаућолоџије*, есејској песмарици експерименталног неоавангардног песништва, рачунарску поезију није видео као суморно предсказање трансхуманизма (техно-духовног правца мишљења који говори о зближавању Човека и Машине у циљу „побољшања“ самог човека), нити као наставак просветитељске тезе о *L'homme Machine*, која је говорила о идејама сличним трансхуманизму. Сасвим супротно, Деспотов је говорио о „оплеменењању природе“ која ће коначно бити употребљена и за човекове духовне потребе.¹⁶

16 „Тежња за савлађивањем (убијањем) природе, као и присиљавањем свега артифицијално створеног да служи људским чулима, да се, дакле, успостави процес који ће предмете, машине и комадиће природе подредити раду за човека а без његовог потрошног уплитања у сам ток процеса, најинтелигентније је остварено у примени рачунара за производњу поезије“ [2, 94]. Скрећемо пажњу на специфичну реч којом се Деспотов обраћа чину стварања поезије: „производња поезије“. Технолошке термине у контексту стварања уметности употребиће, на једном месту, и јунак *Унезверијаге*, када буде рекао да су песници попут њега „резервоари, акумулатори“ креативне енергије која се, баш као и енергија у стриктно физичком смислу, не рађа ни из чега, већ мора бити „од некога или нечега узета“ [1, 33].

Једну врсту тог необичног „оплемењивања“ препознајемо у перформансима Галилеуса, двојника славног експерименталног физичара Галилеја Галилеја, који је у историју отишао захваљујући, истовремено, бацањем предмета са кривог торња у Пизи и борбом са Папином геоцентризмом. Галилеј, у Бакићевој фикцији трансформисан у театралног опсенара, своје чувене опите из области механике кретања – мислимо овде на истовремено бацање оловне кутле и птичјег пера са врха куле – претвара у перформанс, у концептуалну уметност за господу и госпође стимпанковске Јевропе. Посматрајући ствари у кључу стимпаншког артизма-технологизма, сваки експериментални физичар је заправо концептуални уметник, а сваки њихов експеримент је уметнички перформанс. Галилеусова публика не зна да су цеви уз помоћ којих олово и перје пада истом брзином испуњене вакуумом, па стога не знају да се иза његовог перформанса не крије магија Гномова, већ сасвим реална „магија“ физике. Уметност, дакле, постаје наука сама, и обрнуто. Вакуумске цеви постају оруђа естетике и забаве. И сам НМаринети ће, као прави футуриста, у једном тренутку „поезијом“ назвати и слике на телевизији, и шкрипу кочница, и таласе радија, али тек ће у Галилеусовој представи он видети дивно сједињење Науке и Уметности, баш као што ће деценијама касније, отприлике у исто време када у Калифорнији буду прављени први рачунари-поете, српски неоавангардиста Мирољуб Тодоровић изјавити да у науци лежи право срце поезије, и да је формула $E = mc^2$ – која и говори о Светлости, једној од божанских тема поезије – највећа метафора.¹⁷

17 „Наука је средство Поезије. Наука је произашла из Поезије. Модерна физика, хемија, математика и биологија тек сада показују колико је било вештачко и апсурдно подвајање Поезије и Науке. Ајнштајнова теорија релативитета је поред *Песме Наг ђесмама*, *Плача Јеремијиног* и Хомерове *Одисеје* најлепша песма испевана у славу човека. $E=mc^2$ врхунска метафора“ [5, 68]. Мирољуба Тодоровића овом приликом помињем у контексту сигнализма, српско-интернационалног неоавангардног књижевног правца који је своје поетичко деловање у огромној мери заснивао на постулатима информатичке техноцивилизације:

„Сигнализам, уметнички покрет неоавангардних усмерења (...). Припадници сигнализма изражавају тежњу да реформишу све врсте уметности, почев од поезије и књижевности, преко позоришта и ликовне уметности, па све до музике и филма, тако што уводе експерименте, нове методе и инструменте технолошког доба (математика, кибернетика) у концепт стварања дела и реализацију уметничких идеја, као што је, на пример, перформанс. Сигнализам се (...) везивао за *сцјенђиизам*, будући да је своје деловање одражавао у еклектичком споју експеримената језиком, графичким и визуелним симболима, али и дисциплинама као што су физика, биологија, хемија, астрофизика и математика“ [4, 664]. Имајући у виду да се уметност Бакићевог Галилеуса прожима како драмским наступом, односно перформансом, тако и физиком и механиком, можемо закључити да је овај стимпанковски забављач, заправо, слика и прилика неоавангардног сигналистичког уметника, чији поетски чин произилази из јединства и неодвојивости Науке и Уметности.

Претходно објављено у *Словенска фантасџика: зборник научних радова*, Национални универзитет „Тарас Шевченко“: Кијев, том 2, стр. 457-470, 2015.

Литература:

Бакић И. Футуриста у одступању или Унезверијада. Београд: Тардис, 2012. – 100 стр.

Деспотов В. Чекић таутологије. Зрењанин: Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, 2005. – 216. стр.

Марино А. Поетика авангарде. Београд: Народна књига/Алфа, 1998. – 244 стр.

Поповић Т. Речник књижевних термина. Београд: Таш, 2007. – 831. стр.

Тодоровић М. Планета. Ниш: Књижевно друштво „Нестор Жучни“, 1965. – 68 стр.

Мирољуб Тодоровић

ШАТРО ПРИЧЕ

ПРИЧКО МАРАТОНАЦ

Бунарио сам важне ваљуге. Радило се о шеми коју сам стартовао. Шљака је била кварна па сам морао да знам неке штосове како се не би нашао у були.

Курајбер код кога сам одгиљао да ме посаветује био је омален, патицврк живих жмигаваца и живог језика. Причко маратонац.

Купио сам од њега пуно штосова али не и оно због чега сам дошао. Ту је кулов био мутан.

Ођанисао сам да нешто штекује од мене.

БИЛА ЈЕ У ПРАВУ

Ивана ми је повремена, рекреациона риба. Спојку имамо, с времена на време, у њеној гајби на Коњарнику.

Јебежљива је, увек жељна добре шеве. Друге гурабије, бар за сада, није тражила. То ми је пасовало.

Данас, кад сам долепршао, друга прича. Још са врата дочекала ме је надрндана.

– Кварно тркељишеш – испљунула је – знам да не гинеш за мнома али би ме могао бар мало бреновати. Нигде ме не изводиш ко да сам шугава. Само дофураш, бациш ме у шлофињак, нарокаш се и одсмрдиш.

Затечен, ћутао сам. Како да се вадим? Била је у праву.



СТАРЕ ПАСУЉАРЕ

У комшилуку, преко пута мене, станују две маторе квочке, пет дана млађе од мамута.

У истом су фазону као сестре близнакиње: штркле, обучене у црне пртље са жаруљама из којих те скрозира зловни фар.

Нико нема благе везе ни ко су, ни шта су. Солирају. Нико им не долази. Немају фајте. Ни с ким се не хаверишу. У пролазу једва аблендују воздрав. Клинци од њих цвикају.

У комшијским жвакама проваљене су као „старе пасуљаре“.

СКЛЕЧКА

– Шта конташ о оној муљари што нам је увалио кварну робу?
– пита Мунгос.

– Шта имам да штрикам промају – испљунух – испали смо бу-дале. Чуди ме само, ти имаш добар нос, како ниси нањушио шмин-кера?

– Па цена понуђене робе била је толико готивна да нисам ис-кулирао и залауфао се.

– И ја сам исто на ту фору пао, али је баш цена требала да нас опомене да ту нешто смрди, да је неки дрипачки фазон.

– Не живцирај се – одврати Мунгос – уфањаћемо типа па ће за ту склечку да нам плати много више.

ПИЦАН

Нико од нас није мирисао Ђоку Пицана.

Увек добро укожиран, од кошоса до шујки. Шмекос. Све гланц: лајсна, скуп чукарац, златна алка, тамне цвике. Као да је изгиљао из неког жабарског фенси бутика.

Умео је лепо да одваја жваку, да се шлихта и продаје фолове. Рибе су гинуле за њим. За нас је био обично надркано говно. Имали смо пик на њега и желели да му што пре уштекамо неки скењ.



ВЕЛИКИ ЈЕ СВЕТ

Кужиш ортак: рођен сам у Бегишу и пичим овде, гулим асфалт
цео век. Дорђолац. Сви ме ђанишу у крајки, са свима сам у штосу.
Исте мућке, исте ваљуге. Постање ти безвезно и сморно. Хтео бих,
понекад, да одмаглим одавде. Да оверим друге земље, другу рају.
Велики је свет.



Маријана Јелисавчић

О ШМИНКЕРИМА, ШТРУДЛАМА И ШОКИНГ-ШАТРУ

Апстракт: Рад се бави тумачењем одређених речи и стихова карактеристичних за шатро поезију и прозу Мирољуба Тодоровића. Осврт на Тодоровићеву визуелну поезију има за задатак да употпуни слике креиране читањем шатроизама а све заједно да произведе утисак који је Љубиша Јоцић пре тачно четири деценије означио сигнализмом – „Знак да треба пробудити Снове“.

Кључне речи: шатро поезија, шатро проза, сигнализам, визуелна поезија, прича, језик.

Реченица *Данас сви гаје слона* ни најмање не би звучала необично, под условом да је изговорена у Африци. Како је артикулисана ни мање ни више, него у Србији, не постоји много оправдања према којима би звучала логично. Могао би то бити рефлекс неког помодарства, по којем је одгајање слонова постао уносан посао баш на нашим просторима. Даље, то би могла бити реплика јунака неког филма новије продукције у којем би наша земља променила лични опис у корист топлијој клими... Али, ко каже да оправдање мора бити логично?

Овај исказ је заправо преводив ако се посматра из перспективе шатро језика. Узимајући у обзир чињеницу да је слон неаутохтона животиња за наше крајеве, на трагу смо решења. Дакле, у данашње време сви поседују нешто што је (на неки начин) несвакидашње, а у контексту целе приче под насловом „Готиван занат“ откривамо да је решење загонетке – компјутер. На тај начин, шатро језик, поред иначе бизарних склопова, у своје садржаје инкорпорира и стандардни језик који преводи у сигнале.

Тај начин превођења у шатровачки језик потанко објашњава оснивач сигнализма, Мирољуб Тодоровић, који већ пола века дописује и проширује своја открића у оквиру правца који није епигон ниједног књижевног правца у свету, како би истражио све варијанте

нашег великог језика. У интегралном електронском издању књиге „Поетика сигнализма“, Тодоровић је писао о фасцинацији стандардним језиком који може послужити као шатровачки, наводећи као пример *аїлауз*, синоним за шамар. Осим што се, нажалост, као један од ретких бавио овим подухватом и *шаїровизовањем*, Тодоровић је отишао и корак (и два, и три, и миљу) даље – писао је на овом променљивом језику, и то не било шта, већ поезију (неретко и римовану) и прозу (приче и романе).

За разлику од првенаца које налазимо у Вуковом *Рјечнику* из 1852. године – тајним *џеџавачким* и *слеїачким* говорима, говорима говедара, Тодоровићев шатро говор је везан за урбану средину. Његове реченице су кратке, скоковите и муњевите, осликавају мисли убрзаног становника мегалополиса који је у сталној опасности због природе живота који води. То је говор улице, који је до данас у одређеној мери промењен, и о којем имамо сведочанство јер га је неко препознао као битну компоненту нашег језика и прибележио. Драгослав Андрић, колектор жаргона и аутор *Речника жаргона* се на необичан начин осврнуо на промену језика: „Негдашња *їуїшер-гевојка*¹ постала је прво *кајмак*², па *марџарин*, а сутра ће, ко зна, бити *їавлака* или *веџеїа* (или чак, што бих овим и предложио, *зачинце*), или нешто што се тек смишља у лабораторијама већих прехранбених предузећа“.³ Такође је указао на квантитативне промене у промени (и порасту) језика по којима у новом издању речника постоји чак 390 речи више за одредницу *девојка* него у оном првобитном, објављеном двадесет девет година раније.

Сигнализам се убраја у неоавангардни покрет, али он траје до данашњих дана, развија се и буја кроз своје шатро, визуелне, гестуалне и многе друге облике. Тај прогрес се креће у кривуљи раста јер овај правац подразумева ангажованог читаоца који би својим тумачењем дописао сопствену интерпретацију као реакцију на *сиџ-налисїички їуцањ* како је Јелена Марићевић назвала „апел за учествовањем у грађењу смисла сигналистичког дела, апел за маштом, игром и за завршавањем започетог дела“⁴. Тодоровићева прича „Шокинг-блу“ из истоименог романа нуди више кодова за дешифровање. Наиме, јунак ове приче се јавља на туђи телефон, који је – видевши га напуштеног, спаковао у свој џеп. Након што је

1 Израз којим се у Тодоровићевој поезији и прози карактерише лепа девојка.

2 Такође.

3 Драгослав Андрић, „Предговор или утисци који се о жаргону могу имати из једног, рецимо, преводилачког угла“ у: *Речник жаргона*, Zepter Book World, Београд, 2005. година, стр. 12.

4 Јелена Марићевић, *Неоавангарда; сигнализам: књижевна теорија и пракса*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14912>

чуо заводљив женски глас који га обавештава да га дуго чека и пита када он ће да дође, јунак каже: „Скемба ме шокинг-блу, ко да сам попио мастило, и прецвикам мошу“⁵. *Шокинг-блу* би могао бити полицајац – *анђео*, како га у неким причама Тодоровић назива (односно *џлави анђео* што се додатно односи и на боју његове униформе), који хвата на делу актера са украденим телефоном. Друга опција нас враћа у Холандију седамдесетих година прошлог века и упућује на тада популарну музичку групу *Shocking Blue*, која је најпознатија била по песми „Venus“ што би се у причи могло односити на жену са заводљивим гласом. Трећа опција је отворена за неке друге резултате *сигналистичког џуџња*.

„Створена ради комуницирања унутар групе или потребе за одбраном (уколико се ради о деликвентима), ова врста говора садржи и елементе тајности“⁶, нарочито ако се ради о *козарицу* – тајном двоструко скривеном говору. Мирољуб Тодоровић је у својој *Електричној столици* неколико песама превео на козарац, и резултат можемо видети у наслову „Сини ниглав“⁷. Тај наслов је и разазнатљив у односу на „Јакге цаглан кегуљар“ што је у преводу на стандардни језик песма о сељаку који гланца ципеле.

Шатро језик је ослобођен патетике а бременит подругљивошћу, иронијом, хумором који је често опор. „Праскав је и афективан, директан али и саркастичан, двосмислен“⁸. Када Тодоровићев јунак каже да *меџиљаво икише* и да му је: „месар/ прочачкао/ фарове“⁹ то би на трен у свест читаоца призивало месара који се бори са кризом идентитета, па је и аутомеханичар, али на друго читање, ако смо свесни да се налазимо пред шатро стихом, решење би недвосмислено требало да нас упути на очног лекара. Аутомобилска лексика је често присутна у шатровачком говору, нарочито када се описује жена: „плави жмигавци, плава кацига, намештај ко бог“¹⁰. А то је и она сфера живота која је битна за жену са асфалта, што нам Тодоровић показује примером из визуелне поезије, сликом где исечена слова, када се преспоје, творе склоп речи *акција* и *реакција*. Слика жене загладане у човека у лимузини мотивски се добро ук-

5 Мирољуб Тодоровић, *Шокинг – блу (шајро роман)*, Библиофилско издање у 30 примерака, Unus Mundus, Ниш, 2007. година, стр. 471.

6 Мирољуб Тодоровић, *Поеџика сигнализма (инџеџрално електрично издање)*, Пројекат Растко, 2014. година, стр. 52.

7 Да су се још и ова два ни слога слила могли бисмо говорити и о троструком скривању.

8 Мирољуб Тодоровић, *н.д.*, стр. 56.

9 Мирољуб Тодоровић, *Електрична столица (шатровачка поезија)*, Просвета, 1998. година, стр. 309.

10 Мирољуб Тодоровић, *Боли ме блајбингер (шатро роман у 150 жвака и 50 слика)*, Просвета, 2009. година, стр. 115.

лапа са добијеним речима које су кључне за трећи Њутнов закон о међусобном деловању два тела где је сила акције по интензитету једнака сили реакције, и правац им је исти али је смер различит. Чак се као илустрација примера најчешће користи слика аутомобила са приколицом, што делује као сасвим пригодан визуелни синоним датој слици.

Мушком полном органу се у шатро-литератури најчешће даје статус личности¹¹ нарочитим стварањем имена која подсећају на властита, и која би то могла бити да корен речи не садржи гласове тако посложене да за озбиљно име звуче неприхватљиво (Мишко, Висимир, Ђока, Лудоје). Поред тога, може бити и *алаиш*, па је човек умешан у тој мајсторији – *алаишликар*, или сведен на део сексуалног чина, па је *мушишк*ла или *шомшус* (онда је девојка *шушика*, што је за слово разликује од згодне, лепе жене (*шушка*) – можда је и *шушика* таква, али именом припада другој лествици). Стихови „Ноћас га код штрудле/ изневерила/ дворска луда“¹² својеврсни су ребус, док се не сагледају из поменуте перспективе. Мушкарац би најрадије *дишмирао* са *бомбом*, или *везао шушак* са *крофном*, али се за бомбе испостави да су ипак *шоље* и *крофне* су понекад само *оџризи*. Све заједно припадају *лешевима*, стога није изненађујуће када одредница за жену у разјашњењу крије и значење девојке (жене) и значење проститутке (као нпр. *кока*). Када се ипак да извршити подела на *асфалшуше* и оне које то нису, жене су најчешће сведене на (пре)наглашене особине свог физичког изгледа: *снај-йерка* – са наочарима или *музара* – са великим грудима, или – без додатног описа – *џлавобоља* (или *окишог*). За жену нетакнуте невиности се од Тодоровићевог бележења па до дана данашњег задржала иста реч, *ђана* – синегдохално означава и део и целину, а понекад се јавља и у опису невиног мушкарца¹³.

Глагол *икисаши* преузет је из ромског језика, за који се везује и постанак шатровачког говора (настао под шаторима и због неписмености дуго постојао само у сфери усменог). Из ромског језика је преузет и придев *банџав* односно *хром*, и један занимљив глагол – *софкаши* (спавати). У Тодоровићевим шатро песмама и причама, многи епизоди су реализовани на исти начин – јунак приче (или песме) се након напорног дана или сексуалног чина (или обоје), баци у *зембиљ*¹⁴ (кревет) и *убије сову* (заспи). Симболична смрт сове,

11 У вези са тим пригодна илустрација је спот за песму „Big Bad Wolf“ дуа названог *Duck Sauce*.

12 Мирољуб Тодоровић, *Електрична столица (шатровачка поезија)*, стр. 183.

13 Један од рефлекса видљив је у песми „Судар с новим момком“, групе Бабе.

14 Реч која је и данас актуелна на домаћој реп-сцени.

ноћне птице, се са падањем у сан може довести и посредством поменутог глагола софкати (софкати-совкати-сова).

Непромењивост одређених речи или шатроизама се може посматрати кроз однос према музици: са једне стране је *ћирилица* и *фолкуша*, а са друге „циркаш дасковачу, слушај металику“¹. И данас када људи који имају отклон према *џиврџем* звуку описују некога ко ту музику слуша (још ако се облачи у црно) називају га *мешаликом*, по групи која је постала синегдоха за све људе сличних афинитета.

Песма „Стриптиз“ би се могла протумачити на један занимљив начин: „тада још нисам прокужио/ да је он/ труба фрајер/ кад смо га ућнапирали/одиграо је/ стриптиз“² где скидање одеће има функцију разоткривања преваре, док се *џтруба фрајер* у потпуности не оголи, до саме искрености. Обичај да се писма (на енглеском говорном подручју) потписују са *sincerely* потиче од латинских речи *sine* и *sege*, што у буквалном преводу значи *без воска* и крије једну занимљиву причу. Наиме, грчки и римски скулптори су се, да би своје несавршене вајарске мајсторије направили беспрекорним, служили малим марифетлуцима: рупе су попуњавали воском. Тако да овај израз о искрености односи на одсуство преваре и лагања, што се опет може повезати са скидањем одеће, односно разоткривањем младића, то јест његових лажи.

Када речи обајате, наредне генерације их најчешће замене актуелним, свежијим. Неки од њих промене значење, попут *ајкуле* која у песми „Пусти шејтана“ из Тодоровићевог циклуса *Амбасадорска кибла* означава девојку широких кукова са великим деколтеом, а већ седам година након објављивања *Електричне столице*, у Драгојевићевом филму „Ми нисмо анђели 2“, ајкула је дотерани ауто главног јунака Николе³.

Ликови из прича Мирољуба Тодоровића су по *nomen est omen* принципу (Мика Мунгос, Дуле Пацов, Мића Свиња, Влада Кврга, Воја Зоња, Горан Клемпа, Жика Овца) сумњиви типови који живе на ивици закона. Њихова девиза је „апни сланик/ дигни орахе“⁴,

1 Мирољуб Тодоровић, *Шокинг-блу*, стр. 485.

2 Мирољуб Тодоровић, *Електрична столица*, стр. 252.

3 *Рора* је у шатро-поезији синоним за задњицу, док је у савременом жаргону синоним за марихуану, а глагол *тестерисати* променио је значење али је остао у оквиру кревета – некада је значио полно општење, а сада се најчешће користи да укаже на хркање.

4 *Исто*, стр. 47.

алергични су на оне са *мондиш фешн њерјем*, живе на *Канари хилу*⁵, шетају *Кнезмишовом* до *Хорс-сиџија* (ако немају среће, до *Пагинбурџа*) и *одвајају ђану*. Пример: „Туцао сам жицу/ да ми набаце/ ону,/ поховану шамлицу“⁶, што иако звучи као затворски стих где преступник (туцање камења као вид затворске казне) покушава да радом освоји поховани комад хране, заправо представља вид освајања девојке помоћу посредника.

Девојке су у овим причама *џуџер*, у комбинацији са тим често и лаке и назване најразличитијим именима – од оксигенске сијалице, до Лауре⁷ (што је име једне од првих књижевних жена лаког морала, Држићеве јунакиње). Томислав Сабљак је у предговору свом *Рјечнику шајровачког љовора* писао о супериорности мушкараца када је шатро језик у питању: „Мушкарац воли шокирати, мијеша се с различитим људима, бави се спортовима и пословима у којима се ствара атмосфера погодна за творбу ријечи, избјегава ријечи које звуче женскасто, преувеличава, иронизира, руга се, а при том увијек истиче своју индивидуалност, различиту од многих других индивидуалности“⁸. Рефлекс тога видљив је у *Речнику жарџона* где поред одреднице *веома висока девојка* пише – *скош*.

У наведеним Тодоровићевим књигама, сви су на мети шатровачких кованица – од *оградица за цвеће* до *џечурака*. И сви они нешто *жваћу*, што би рекао Теја Крај, јунак Ковачевићевог „Професионалца“ (са разликом што сви људи око њега нешто пишу). „Само дроби, тркељише, чешља језик и продаје буве. Не можеш да га уштопаш. Ко кварна вешалица“⁹. Зоран Филиповић је у један необичан речник, „Дринкманов забавник“, сакупио *речи и изразе који се користе често, али не баш увек од миља*, карактеристичне највише за ужички крај, пропраћене илустрацијама¹⁰. Једна од њих је и *жвало, жваћо, жваћало* – „односи се на некога ко има велика уста, а у складу са својим органом, меље ли меље, и то на празно.

5 „неће у сенегал/ омирисао губар/ гузни салвет“ – *н.г.*, стр. 306, где *сенегал* значи село, што ме подсећа на мештане мог села који обавезно, када се враћају својим кућама за празнике и после завршених семестара, не говоре да иду у Перућац, већ да иду у *Перућу*.

6 *Исцо*, 343. стр.

7 Тодоровић помиње и имена Марта и Офелија, што би могло изазвати срџбу код једног Тома Вејтса и једног данског краљевића.

8 Томислав Сабљак, „Предговор“ у: *Рјечник шајровачког љовора*, Глобус, Загреб, 1981. година, стр. 15.

9 Мирољуб Тодоровић, „Од шљакарца ништа“ у: *Шајро љиче*, СКЗ, Београд, 2007. година, стр. 85.

10 Уз илустрацију за одредницу *алајача* стоји илустрација налик на Тодоровићеве визуелне напise са мноштвом изокренутих и испресецаних речи којима се женска фигура на слици гуши.

Укратко, воли човек да прича, па имао или немао шта паметно да каже. Није превише опасан, осим ако га не пусте на телевизију. А из некога разлога, стално их пуштају, и то по неколико комада одједном, што се стручно зове контакт програм, од којег је једино риалити шоу гори за гледање¹¹. Тодоровић своје приче назива *жвакама*, унапред их одређујући као пропадљиве, али иако жвака траје колико и слadak укус, па се мења новом, познато је да је за разградњу жваке потребан *сѣраобално* дуг временски период, али и чињеница да се може одложити па поново жвакати. „У свему томе, треба, међутим, рачунати са још једним аспектом. Ради се, наиме, о вредности 'испљувака'. Вредност жвака зависи од тога колико је читалац дуго жвакао и колико је шећера (вредности) прогутао од те 'жваке'¹².

Преко овог нарочитог бунта према стандардном говору, који је Јесперсен видео као одраз *инџелекџуалне суџериорносџи* да превазиђемо ону Христићеву драгу тему – *оџџџа месџа* у сопственом језику, постајемо донекле свесни моћни језика, који неумитно расте и развија се, претећи да нас у неком тренутку надвлада, до пада у анахроност. Због тога је поред шатро прича, важно обратити пажњу и на визуелну поезију¹³ Мирољуба Тодоровића, који сликама говори више од хиљаду речи. На једној од њих се може препознати жена која позира (иако је слика поцепана на три дела) а у центру слике се налази робот. Неке од речи које окружују слику и које се могу препознати су *иџла*, *враћање коренима*, али и реч *џриче?* написана латиницом (*риџе?*) и чија се квачица на слову ч врло лако може превидети. И изоставити.

11 Зоран Филиповић, *Дринкманов забавник*, одредница: жвало, жвато, жватало, Академика – академска група, Београд, 2011. година, стр. 64.

12 Јелена Марићевић, *Шатро сигнализација: Кино читање „Шатро прича“ и романа „Боли ме блајбингер“*, *Мирољуба Тодоровића*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14768>

13 Ове слике су врло често драгоцене илустрације приче која се налази поред. Пример: уз причу „Укопаће те до крајника“ стоји слика руку које подешавају шприц, речи око слике су *све више, одраслих, бекство, кавурма за, уста*. И занста, прича говори о девојци која се „баца под иглу чим улови јегуљу“ (*Шатро приче*, стр. 24/25).

ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература:

Тодоровић 1998 – Мирољуб Тодоровић, *Електрична столица (шатровачка поезија)*, Просвета, 1998.

Тодоровић 2007 – Мирољуб Тодоровић, *Шатро приче*, СКЗ, Београд, 2007.

Тодоровић 2007 – Мирољуб Тодоровић, *Шокинг – блу (шатро роман)*, Библиофилско издање у 30 примерака, Unus Mundus, Ниш, 2007.

Тодоровић 2009 – Мирољуб Тодоровић, *Боли ме блајбингер (шатро роман у 150 жвака и 50 слика)*, Просвета, 2009.

Секундарна литература:

Андрић 2005 – Драгослав Андрић, *Речник жаргона*, Zepter Book World, Београд, 2005.

Марићевић 2013 – Јелена Марићевић, *Неоавангарда; сигнализам: књижевна теорија и пракса*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14912>

Марићевић 2013 – Јелена Марићевић, *Шатро сигнализација: Кино читање „Шатро прича“ и романа „Боли ме блајбингер“*, *Мирољуба Тодоровића*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/14768>

Сабљак 1981 – Томислав Сабљак, *Рјечник шатровачког говора*, Глобус, Загреб, 1981.

Тодоровић 2014 – Мирољуб Тодоровић, *Поетика сигнализма (интегрално електронско издање)*, Пројекат Растко, 2014.

Филиповић 2011 – Зоран Филиповић, *Дринкманов забавник*, Академика – академска група, Београд, 2011.

Илија Бакић

НА ЛЕЋИМА БРЗИХ ШЕЋЕРА

1.

јуришајући на леђима брзих шећера
врелих пре(врелих)
уза(врелих)
због којих се шире канали
крви и
шума белог
без(белог)

и
слика из видног поља
и проширених
зеница
уклизава међу грбине и доље
струја
једно
више
смерних
да буде раскидана на тачке
светла и таме
позитива и негатива
па поново садевена по лику свом
идентична али различита
у тону
сепији
сенци која је бременита
валерима
(пре)вреле белине
шума
(уза)врелог (без)белог
шећера
црвеног крвног зрнца које носи
рђу

због чије грбине
зеница
тоне у дољу таме
седевене од
сенки
тачака
и
њиховог
одсуства

2

низ сапи које дрхте
силином опијене
цеди се зној прозиран
а лепљив од шећера
сагорелих
врелих грумуљица
недозрелог пепела у
чијим тежиштима
до којих
воде шупљи канали
тиња жар раскида са
уређеним путањама
орбитама
градивних честица
опазивих и оних других
које својим непостојањем
допуштају да видљиво буде
то што јесте

3

на сечивима брзих шећера
слике су се узјогуниле
њиште боје ритају се
перспективе
даљина улази у око
дрхтури пихтијаста
прозирна
разорена

беспомоћна у сопственој
присутности невољне
градивне честице без сенке
и одраза
лишена гласова
сем потмулог ригања
магме сингуларитета
који сам себе тек наслућује

4

бити на бридовима који воде
ка оштрици неумитне паралеле
немоћне да се одупре сечи
негде у варљивој даљини
пихтијастој
разореној градивним честицама
чије постојање се не може
очитати а наслућује се само у
одразима сенки

бити порозан попустљив према
светлу у брзим шећерима
белим кристалима усмерено
гајеним у презасићеним растворима
баш као што се со тови на пољима
плитке топле воде примарне
колевке која се лагано љуља
опонашајући дрхтуруење тамне
материје материце универзума

5

на шиљцима сјаји зној
брзих шећера после којих
остаје мучнина испражњеног
језика заобљених
ивица и бридова наслућене
сlike скривене завесом плотском

слободни од нужности сенки
и мехура влаге смрвљених

трењем зуба пониклих у
пихтијастим деснима
 гласови лепршају под тмастим
 трбусима облака
чији путеви
воде иза хоризоната где
расту и цветају другачија имена
 свих ствари

6

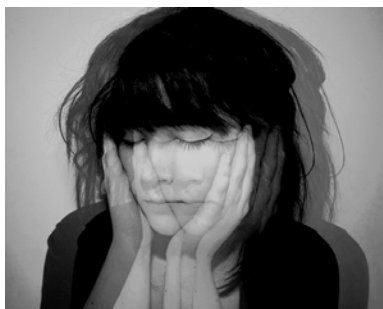
звук достиже одјеке
 на кичми брзих шећера
усклађен са билом дрхтавог
пејзажа који одступа
 ка хоризонту
плавом догађаја

ухваћена јека љушти се
 љуспа у кртости својој
презрела
исушених таласа служи
наталожених преко незрелих
слика спорог праскозорја
речи

(2014-2015)

DIPL/OMNI/OPIA

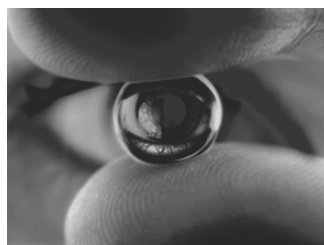
bilo je lako dok sam video dvostruko. za vrlo kratko vreme um je kompenzovao promenu pa skoro da je nisam zapažao. zato je organizam čudo koje se ne može prevazići. ovo mi nije teško priznati mada sam je čovek virtuala. koliko god da su želatinski čipovi savršeni a programi koji ih vode sofisticirani granice njihove prilagodljivosti veoma su niske.



ukini im neki od krucijalnih elemenata,
napajanje, temperaturu u optimalnim okvirima, čistoću i oni će zaribati,
pre ili kasnije – u stvari pre –
i tu nema izbora.

a um i telo
ili telo i um
meso i krv i sokovi

tera dalje, otima se.



ne vidiš na jedno oko? dobro, imaš još jedno.
slabo vidiš? dobro, čućeš bolje.

bio si suviše u matrici pa imaš problema da fokusiraš pogled, da izoštravaš, da razlikuješ prednji i zadnji plan? čudna mi čuda, mozak će da radi brže i obradiće signale tako da budu upotrebljivi pa se nećeš previše saplitati, prečesto promašivati čaše ili stolice.

i – funkcionisaćeš. kako-tako ali nekako.
dve ulice – nezgodno ali ako pažljivije nišaniš
pogodićeš trotoar ili prelaz.

dva prodavca tabletica – ništa strašno, svi oni su dvostruke ličnosti.
najmanje. važno je da im ne izbrojiš dupli broj novčanica za robu.
to nije dobar pazar.



onda stižu novi problemi izazvani još težim zloupotrebama tela,
silovanjem očnih živaca i moždanih vijuga.



meseci ležanja u posebnim posteljama sa ubodenim infuzima i
zadenutim kateterima.
bespomoćan kao beba.

priključen na aparate kao neko ko je u komi.
kljukan stimulansima boljim od svih legalnih i ilegalnih droga.
svestan selektivno: impulsi mesa se udaljuju a potencira
brzina
refleksi
opažanje na više nivoa



u virtu nema samo uobičajenih smerova
napred – nazad
gore – dole
levo – desno

svaki smer se deli na polusmer
ovaj na polupolusmer
ništa nije pravo jer što je udaljenije to je više zakrivljeno.
sve dok ti napred ne dođe s leđa a levo s desna. gore stigne od dole.
to što se krećeš napred ne znači da ne toneš.
ili se uzdižeš.
a uzdizanje teži da napravi salto unazad.
tonući možda skačeš u napred.
ali um to sve kompenzuje.
isprva štuca, koči se i trokira
sve dok ne uspe da sve senzacije iskombinuje u
sliku
jedno ili višegledljivu
makar izvrnutu
ili prevrtljivu



koja radi svoj posao
dozvoljava mi da izvedem ono što sam namerio
obavim posao za koji sam najmljen
ili
iživim neku fikciju i mušičavost.
posledice ovih igrarija su dvostrukost predmeta, okoline, ljudi u
vremenu kad sam u svojoj realnosti.



isprva lako raspoznajem original i njegovu senku.



duha. kopiju.



zaostali odraz.
oni su prozirniji.

sve dok i materijalni etalon ne počne da biva porozniji.
da mu ponestaje gustine.

onda se te komplikacije komplikuju.
broj duhova raste.



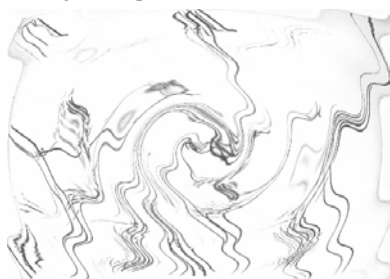
toliko ih je opkoljavaju original sa svih strana.
ranije su se uredno ređali iza originala, sa malim odklonom udesno ili ulevo.
sada se tiskaju oko njega, tesno se pripijaju jedni uz druge, preklapaju se i tako mute prizor.

suva realnost bubri
liči na one stubove za plakate koji se debljaju na visini prosečnog prolaznika. tu se slike najčešće lepe.

ali u mojoj verziji slojevi duhova su dovoljno prozirni da mame oko da traga za onim



najdubljim ispod kojih bi trebalo da je original.



potpuno sam smeten tim prizorima.
ne mogu da uradim ni najjednostavnije poslove. svaki pokret postaje mukotrpno probijanje kroz senke, duhove, opsene.



često mi ruka tone i tone kroz njih i ne nalazi nikakav cilj, oslonac. Da li sam u toj kretnji probio ne samo seni već i ono što bi trebalo da je materijalni original.



i, zaista, čaša je pala i razbila se jer pokret nije bio ispravno kalibrisan,
dozirano blag i jak.
u novom stepenu stiže nova senzacija.
zvuk.



u dvostruko i trostruko i petostrukim slikama
zvuk se poklapao sa originalom.
ako nisam bio siguran ko je originalni govornik čuo sam samo jedan
glas i on je delovao uverljivo, podudaraao se sa pokretima usana.
to se promenilo.



svaka kopija, senka, opsena
oglašava se posebno i kao da joj je volja da zagluši ostale.
glasovi, zvukovi, škripa i cika umnožavaju se, poklapaju u trenu da
bi jedan ili dva odstupili, počeli da kasne postajući najpre okasnela
jeka a onda neraznamljiva buka koja će se, u nekom sledećem trenu, ne
znam kako, razbistriti jer svi glasovi jednovremeno govore iste reči.



problem originala iz suve realnosti više nije bitan.

čak i da ga razaznam ne mogu se meriti prema njemu pošto je broj signala, vizuelnih i zvukovnih, koji me ometaju toliki da moja čula ne uspevaju da ih spoznaju, razdele, obrade, uspostave prioritete. izgubljen u nemoći tela koje više ne može da savladava prepreke.



plutam u kaši kopija, odraza, odraženih odraza.
unutrašnja svest o položaju mog tela, o mojoj budnosti, određenosti
čak i kad se vrati to traje kratko. prema okolini nestaje.
ili se meni čini da je tako?
napokon, pre ili kasnije, kasnije ili pre



pre čega i kasnije od čega?
počinjem da razaznajem kako se senke kreću i oglašavaju nezavisno
od onih koje su im najbliže.
svaka živi svoj život.
da li je to ono što se naziva paralelne stvarnosti? ili multiverzum? ili
halucinacije? pregorevanje elemenata zbog kojeg sklop funkcioniše ali



nepravilno, ne u svrhu zbog koje je

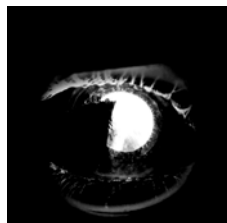
napravljen.

taj sklop sada radi ono što može, nasumično, bez efekata i rezultata,
sa nepredvidivim efektima i rezultatima.
dimenzije se umnožavaju, prepliću, kose, harmonizuju,
kontrapunktiraju...

poslednjim trunjem energije koja je volja ili je volja energija
napuštam suhu realnost i uključujem se u virtuelnu.
u njoj je sve bistro, jasno omeđeno, prozirno, svrsishodno.
oslobođen sam haosa i pritiska.



ali nakratko.
znam to i znam šta mi je činiti.
telo iz koga sam došao ne može da izdrži trajno odsustvo uma.
mom umu telo je teret.
moram da nađem način da se od njega odvojim.



bez žaljenja.

trajno.

ja sam više od svog tela.
i moram to da ovekovečim.

ja sam više od svog tela.

u svakom od mnoštva svetova.

zauvek.

2015.

БРУТАЛНО НЕСУПТИЛНО

Слободан Шкеровић, „Дроздови у паклу“,
Еверест Медиа, Београд, 2013.

Књига песама „Дроздови у паклу“ Слободана Шкеровића (1954), сликара, песника, прозаисте, есејисте и уредника, објављена у библиотеци „Сигнал“ издавача „Еверест Медиа“, Београд, 2013, године по много чему је провокативна и проблемска што је, наравно, позитивна квалификација када је реч о уметничкој авангарди којој Шкеровић неспорно припада и формално, како један од најагилнијих чланова неоавангардног покрета „Сигнализам“, али и суштински, као стваралац антитрадицијског/неортодоксног става према Уметности као и свеколиком свету у коме живимо.

Са овим песниковим светоназором знатижељни ће се читалац, у овој књизи, сретати непрестано, од песме до песме, од насловне до финалне. Свака нова ујед је за конвенционални став о поезији, за предрасуде (свакодневне али и академистичке) о поезици/поетском, о ономе што поезију „интересује“, како се поезија изражава, којим се вокабуларом користи, којим поређењима, метафорама, алузијама... Нема у Шкеровићевим стиховима ни романтичарског сентиментализма, ни модернистичких рефлексија и интелектуалних спекулација па чак ни битничке самозадовољне брбљивости. Он је робустан, бруталан, несуптилан, директан, непредвидив. Но, Шкеровић није ни једноставан ни једнозначан. Теме његових песама у широком су распону од високе до популарне културе, од прошлости преко садашњости до онога што ће доћи. Тако ће, раме уз раме, страницу уз страницу, стајати стихови о Дејвију Крокету и Таличном Тому, цркви и револуцији, двојници Велсова, Орсону и Херберту Џорџу, али и о Морлоцима, о Џимију Хендриксу, Вагнеру, Чајковском и блузу, Магриту и Попокатапетлу, хаосу, Африци и Ал Каиди, Еросу, Богу, Буди, Рају и Паклу, Смрти и Кореји, Миротомоу и злом електрону, шарану и гусеници... Форме су слободне и (квази)римоване уз понеки (квази)хаику а поступак/техника градње песме спонтан, често без инсистирања на преломном/значајски битном последњем стиху. Ширини песникових интересовања одговара слобода мисли, необавезност према стандардним значењима појмова, према њиховим претпостављеним корелацијама и такозваним „интеракцијама“ јер ништа није свето и табуисано, ништа забрањено и недозвољено. Песник неупитно ставља под сумњу, априорно релативизује. Та

здрава, субверзивна снага оно је што носи песме, даје им полет и дарује зачудност коју, међутим, није лако прихватити и „сварити“. Шкеровић одбија пригодност и погодбеност баш као и поделе на оно што јесте и није „подобно“ за поезију и стихове односно на језик који је поезији приличан/примерен или неприличан/непримерен. Ако су све теме слободне и отворене онда су и сви језици, књижевни или шатровачки, пристojни и довољно добри да се нађу у стиховима. Само од даровитости ствараоца зависи какав ће бити коначни „изглед“ и „тон“ песме која ће бити исписана и одштампана, обнародована, учињена доступном читаоцима.

На тој, конзументској равни, долазимо до другог слоја/нивоа Шкеровићеве поетске провокације на коме се сигнал који је Уметник/Песник одао – прима. Јер сва слобода коју је песник изборио за себе, своје мисли и идеје, траже и једнаку отвореност читалаца, њихову способност да, без предубеђења приме понуђени садржај, да га не одбацују само зато што се не слаже са њиховим претпоставкама, замислима и идејама, не одговара обрасцима и шемама на које су навикли. Ово не значи да ће читалац, након што је ишчитао књигу и доживео интелектуалне и естетске „сензације“ које она носи, закључити да му се понуђани садржаји „допадају“ али је важно да их он уважи као ваљане и спектабилне (какви они у случају „Дроздова...“ неспорно јесу). И само тада ће, као и у варијанти „допадања“, ови стихови донети промене у менталној мапи читаоца/читалаца, утрће нови, алтернативни пут у промишљањима и реакцијама на естетско/емотивно/интелектуалне провокације, што је немали успех и остварење авангардистичких намера и напора да се успоставе другачији вредносни системи односно нова осећајност као залог вечне младости и свежине Поезије и свеколике Уметности. „Дроздови у паклу“ један су од корака у том смеру.



Слободан Шкеровић

групно прцање пупе

вери не треба нада
сви огласи на зиду
и сви задаси туриста
интерактона за понети
и без блица и ђубрета
чувајте га у цревима
шетајте около гле идол говори
цитатна књига
кладим се да му дрво крвари
блажено на плафону
а доле у винском подруму
цепароши броје чепове

мисури мисури куд ти се жури

седео сам крај мисурија у рибљој чорби
укебо бакалара и наручио га похованог
на оближњем штанду
моћна струја реке ме хипнотејзовала
те падох у фазу
био сам у рибарском гневу
у, као сну
деца се окупила да виде старца
и реку у борби за жуманце
мачке њушкале никотин
старац се оклизну на клизаву крљушт
проклета риба зашкрипах зубима
показаћу ти моју проклету душу
ручице се пружале за белим месом
деца гладна а стари прдоња мртав
бели облаци надвили се над сценом

ГОВ ПРОТ. НО

ритам прот. чамца
за вас неинформисане
униформе

НЕ ДУВАЈ ГА ПОБОЖНИЧЕ

пророк ми скочи на леђа
и јахаше ме до среће
мораш бити веран рече
видех мртву камилу крај потока
то је тешка вода објасни пророк
не пиј
ти си побожни човек
спасење — послушење
загргори кад зароних
толико ваздуха у даху пророковом

ВЕЖБА У РАДОСНИЦИ

моритомо шета забрањеном травом
док га мајка геја гађа грашком
а не би да се извиниш
гледа надоле својим „шутер“ ’банкама
трава сикће змијама
прилази балухитеријум
поједе дрво
попије тоник
исере чачкалице
фасцинантно шапуће моритомо кроз
мехуриће пљувачке
приказа бога уздигне се пред њим
гејометријска цинична и не фали јој
параноје
бог затрепће
оћеш моје реј-банке скоте један?

просечна интелигенција павловљевог пса

море које не види
очи плутају у мраку
спознај себе рече око
ја јесам то што видим
чопор паса разљућен одлази
плима је пена
јонизовани мирис води до
пренапучене плаже
ми знамо ко смо
веле жуљевити гузови
песак је слеп наслаган по земљи
гуз види шта гузи

прометнуло се у тебе

милиони се брину због промене
људи се мењају ал' клима
не би требало
то је ужасна претећа промена
због чега се мењање дешава
мора треба 'с нешто учини

све што робови желе је правда

и добију је

пилећа зомби супа апокалипса

и дође дан
кад сви мртви пилићи устадоше
из мртвих
да поново буду поклани
пиле с најдужим кљуном

предводило их
све је ово због рецесије
рече
депресије исправи га вук
у овци
ја сам ваш пастир рече он
јер пилићи су као овце
разлог рецесије
рече најдужи кљун
су мале плате
вук исуче своје зубе
сви ћемо умрети
задрхташе зомбији од страха
и беху одмах смлављени
у крем

Рибарев живот

Сирена ми је испричала причу
Пецао сам а она се мотала около
Сунчаница је обори
Облак мува је окружи
Мала сирена беше умрла
Рибе је занимало да чују
О њеном искуству
И због чега је пропала
У живоју, рекох
Имао сам једну малу жељу
Да оставим све за собом
На крају, ништа ме није следило
Рибе престадоше да пливају
Муве су слушале
Шта сада чиниш? Упита бакалар
Кад ђливаш, одговорих,
Шта чини вода?

Поетика Идеја (Избор из необјављеног појмовника)

АВАНГАРДА, сигнализам, уметност

У уметности, авангарда истражује непознато. Такође, она истражује нове облике анализе и синтезе познатог.

„Авангардна музика је као неки експеримент.
Драго ти је што је неко то урадио, али није
неопходно и да слушаш.“ — Брајан Ино

АНАЛИЗА, ТЕОРИЈА СВЕГА, разлагање, растварање, деконструкција

Анализа је стање побуне. Рад анализе је спознаја. Овај рад потиже рад идеје и то је услов преласка из односног стања у апсолутно стање (стање мировања).

Однос између апстрактног (безобличног) и конкретног (уобличеног) јесте анализа (разлагање). Ово је основни начин стицања знања, уједно и дефиниција *Теорије свега*.

Анализа је једини начин да личност коригује своје понашање од представљеног (условљеног, уговорног, нужног) ка слободном.

АПСТРАКТНО, безоблично, вакуум, празнина

Апстрактно је неразумљиво, несхватљиво и стога је једино могуће односити се према њему ћутањем, нереаговањем (ТАМНА МАТЕРИЈА). Апстрактно је основна полуга анализе схватљивог (уобличеног). Без идеје апстрактног немогуће је било шта доводити у питање. Апстрактно је оно што омогућује рад анализе (*мушки или активни принцип*).

„Изоловани делићи материје су апстракције,
њихове особине се могу дефинисати и
посматрати једино кроз њихову интеракцију с
другим системима.“ — Нилс Бор

Воља, представа

Воља је исто што и представа. Оно што се доживљава као „воља“ јесте рад идеје.

Човек на овом свету може да хоће само једну ствар — да не буде ни у чијој власти. Све остало није његова воља.

ГЛОБАЛНО ЗАГРЕВАЊЕ

Недопустиво је да планета ради шта јој падне на памет.

ГОВОР

Говор јесте способност представљања целине као да се састоји од делова.

Језик, математика, склопови су односних појмова. Смисао и значење појмова и њихових међусобних веза увек су произвољни.

Због тога је ова „способност“, „моћ“, истовремено и благослов и проклетство, јер колико год да обећава осмишљени свет, још више омогућује превару и обитавање у безвредној претвари званој смислени живот.

„Цело је погрешно.“ — Теодор Адорно

ДРАМА, ПОЕЗИЈА

Делање. Права драма јесте однос личности и институције. Аго-нија, патња, нису драма, оне су — пораз, потлаченост, емотивна и идеолошка исцрпљеност.

„Мој стари учитељ драме је говорио: 'Немој стално нешто да радиш, стој тамо.' Гери Купер се није плашио да ништа не ради.“ — Клинт Иствуд

ДУХ

Делатни ум.

„Не постоји ништа осим духовног света; оно што зовемо чулним светом је Зло у духовном свету, а оно што зовемо Злом је само нужност тренутка у нашем вечном развоју.“ — Франц Кафка

ДУША

Бели папир. Пазите шта стављате на њега.

„Мораш да покажеш своју душу, иначе си само део опреме.“ — Силвестер Сталоне

ЕГО

Представа о себи

„Где је Ид био, ту ће Его бити.“ — Сигмунд Фројд

„Волим тренутак кад разбијем човеков его.“ — Боби Фишер

„Нико не зна ко сам нити шта радим. Чак ни ја.“ — Карлос Кастанеда

Живот Основно својство идеје.

Идеја. Мисао. Представа. Област условљености. Област незнања. Бесконачни живот јесте бесконачни садржај. Живот је обећање бесмртности.

Живот је рад идеје трајања и опстанка, која је погрешна идеја, јер види само почетак себе али не и свој крај.

Не постоји прецизна дефиниција живота (живог бића), осим да живота има тамо где има размене. То значи да је сва материја жива, јер је условљена да се међусобно размењује. Усложњавање веза између честица материје (ка органским облицима) следи протокол почела разликовања.

У области незнања, оно што разбија представу бесмртности и руши систем борбе за опстанак, јесте знање. Отуд је страх од знања исто што и страх од смрти. Страх од смрти, *de facto*, „обезбеђује“ живот.

Живот је такође свеопшта самождерућа појава (аутоканибализам). Идеја живота оправдава све. Најмоћније оружје поробљавања.

Живот је Сотона.

Неки људи или друга свесна бића су само гости, туристи у животу.

Не постоји „право“ на живот. Заправо, човек односно његова цивилизација није могла да изрекне већу глупост од ове тврдње.

„Мислим, дакле јесам.“ — Рене Декарт

„Монотонија, лоботомија, једини начин живљења.“ — Партибрејкерс

„Све има почетак, средину и крај.“ — Готама Сакјамуни Буда

Знак, сигнал

Белег, оглашавање искуства, знања. Идеје не поседују знак. Идеје саме себе оглашавају — намећу, рекламирају.

„Свако одсуство, сваки вакуум, било шта писмено у томе — све што спречава да му се значење доведе у жижу — елиминисано је као негативно у синтетизованој представи. Таква је интегрална вредност језика. То је такође смрт знака. Интегрални језик не садржи никакве знакове — знак и његова представа су нестали. Сада, управо када знак и стварно више нису заменљиви, стварност, усамљена и бесмислена, одступа експоненцијално и у бескрај се умножава. Смрт знака поплочава пут интегралној стварности.“ — Жан Бодријар

ЗНАЊЕ, искуство, сила

Знање не убеђује, знање — удара.

У знању је количина информације променљива. Геније непрекидно сакупља знање и увећава своју интелигенцију. Онај који престане са сакупљањем знања, верујући да је остварио свој циљ, неминовно пропада и губи интелигенцију.

Честице знања су идеје које се представљају као идеје, а не као нешто друго. Пред знањем, идеје (њихове основне особине) пропадају.

Знање, интелигенција, искуство, не могу се пренети с једног човека на другог, или на било који други начин. Представе су оно што афицира; прозрене представе, знање — не афицирају.

Знање је лично искуство и стиче се применом анализе. Будистички начин стицања знања је помоћу усређене пажње и увида.

Постоје две врсте знања: апсолутно и техничко. Апсолутно знање је о „поретку и вези између ствари“, о почелима (Спиноза). Техничко знање је о познавању нарочитих поступака манипулације свести/материје.

„Ћуп се пуни кап по кап.“ — Готама Сакјамуни Буда

„Веровањем се може манипулисати. Једино је знање опасно.“ — Френк Херберт.

„Знање се мора унапређивати, изазивати, непрестано увећавати, иначе ће нестати.“ — Петер Друкер

„Знање говори, а мудрост слуша.“ — Џими Хендрикс

„Већина људи не зна ништа о учењу; многи га се гаде. Тупавци одбацују као тешко све што није тупаво.“ — Томас Мор

„Волим да сумњам колико и да знам.“ — Данте

ИГРА, импровизација, стохастички метод

Игра је могућа уколико се зна. Лудички (заиграно) — спонтано, неусмерено играње.

„Игра је она Ствар, у којој ћу ухватити пажњу Краља.“ — Вилијем Шекспир

„Основа сигнализма је лудизам. Тај лудизам у сигнализму има своја два битна аспекта. Он може бити математички, програмирани лудизам (теорија вероватноће, кибернетичке машине, статистика, математичке табеле случајних бројева, математичка комбинаторика) и интуитивни лудизам спонтаног стваралачког духа.“ — Мирољуб Тодоровић

ИДЕЈА

Грабљивац.

„Човек може да умре, нације да се уздигну и падну,
али идеја наставља да живи.“ — Џон Ф. Кенеди

ИНТЕЛИГЕНЦИЈА, ЕКСПЕРИМЕНТ

Способност да се сазнаје. Способност сналажења је последица знања. В. ум.

Интелигентна особа се препознаје по томе што не обраћа пажњу на протокол и преферира лични однос, непосредни увид.

Интелигенција је еволуцијска мана. У људском друштву интелигентни људи најгоре пролазе.

„Таленат погађа циљ који нико други не
може, геније погађа циљ који нико други не
види.“ — Артур Шопенхауер

„Ум није посуда коју треба напунити, већ
ватра коју треба потпалити.“ — Плутарх

„Геније увек затекне себе читав век прерано.“
— Ралф Валдо Емерсон

ИСКУСТВО

Искуство је збир честица знања. Знање се само организује у смислени, односни склоп. Ми не можемо утицати на знање, можемо га само цензурисати, али то никако није добро.

„Једини истински пораз у животу јесте да се не
поступа према спознаји.“ — Готама Сакјамуни Буда

„Искуство живота састоји се од искуства које дух има
о себи у материји и као материја, у уму и као ум, у
емоцији као емоција, итд...“ — Франц Кафка

Језик, *име, знак, камуфлажа* Основно својство идеје.

Језик је истовремено стварање и уништавање, речи, смисла, веза и показивање начина на који се то дешава. Језик је игра и потенцијал (моћ и сила).

Језик није спознајно средство. Тек када се језик проучи и схвати као мрежа појмова који потичу из истог извора — онога који језик користи као камуфлажу истине, може се користити у ту сврху.

Званични језик је увек језик закона, хвалоспева и скривања истине.

Уметничко коришћење језика има за циљ „раскринкавање црне магије“.

„Распадање језика слично је распадању звездане материје.“ • „Језик је основно оружје човека у свемиру.“ — Мирољуб Тодоровић

„Слободно гледано, енглески језик је сакупљање и нарастање сваког дијалекта, расе и времена, и уједно је слободни и сажети склоп свих.“ — Волт Витман

Људождерство

Идеје су људождери.

У многим митовима, људождерство је незаобилазна тема. У време када су идеје завладале умом човека, митови су то забележили и представили на сликовити начин: од Киклопа који прождире Одисејеве другове, или морске сирене која заводи (својим неодољивим маркетингом) и прождире жртве, до Крона који једе своју децу, Молоха којем су жртвована деца, Тецкатлипока код Ацтека, и многих других чудовишта којима су људи дужни људских жртава. Ако је у почетку овако драстично приказивана људождерка мајка—природа—идеја, касније се то ублажило, па су приношене материјалне жртве. Међутим, у павловском хришћанству је очигледан канибализам, где Бог Отац жртвује Сина, а ритуално се једе његово „тело“ и пије његова „крв“.

Модерна цивилизација је можда и највише људождерска од свих досадашњих. Људождерство није тек дословно једење меса, већ је целокупни однос такав да се прождире сваки други облик енергије која чини човека. Економски, политички, монетарни, правни системи — сви се хране људима. Идеологија профита се храни људима као најважнијом сировином.

„Искуство казује да је човек једина животиња која прождире сопствену врсту; јер не могу наћи блажи назив за европске владе и за општи однос богатих према сиромашнима.“ — Томас Џеферсон

МЕТОД, начин, намера, знање

Метод је сила која обликује и разобличава.

Метод производи уметност. Уметник вежба и усавршава метод, а овај ствара.

Уметнички метод — ритам, игра, лудило, експеримент, увид.

Будистички метод — усређена пажња и увид.

Научни метод — експеримент, анализа, увид.

„Продуктивност је способна да учини ствари које раније ниси могао.“ — Франц Кафка

„Ако си један од оне узврпољене мађине способне за стваралачки рад, никад не форсирај идеју; побацићеш је уколико то учиниш. Буди стрпљив и родићеш је када време сазри. Научи да чекаш.“ — Роберт А. Хајнлајн

МИШЉЕЊЕ, свест, сећање, представљање

Слајд—шоу.

Начин постојања у мишљењу је време.

Према Спинози, мишљење је један од два божанска атрибута који се показују људском интелекту, бесконачни модус — огледало или заслон на којем и у оквиру којег се представља садржај свести (облици).

Представа мишљења постоји у људском уму.

„Нашем је мишљењу садржај материја“ — Парменид

„Човек који никада не мења своје мишљење је као устајала вода и порађа гмизавце ума.“ — Вилијем Блејк

„Човек од дела натеран у стање мишљења несрећан је све док се отуд не искобеља.“ — Франц Кафка

„Не, не, не, ти не мислиш; ти си само логичан.“ — Нилс Бор

МРЕЖА, РЕФЕРЕНТНИ СИСТЕМ

Мрежа је средство непосредног повезивања многобројних чворова.

„Имаш ту огромну мрежу и нико не зна шта је тамо.“ — Ден Фармер

ОПАЖАЊЕ, перцепција, чулност

Чулност је тело је свет.

Ми не знамо шта су то чулни утисци док их не протумачимо,
али ни тада не знамо.

„Стопало осећа стопало онда кад осећа тло.“ —
Готама Сакјамуни Буда

„Ако би се врата перцепције очистила,
све би се приказало човеку какво јесте —
бесконечно.“ — Вилијем Блејк

ПОЕЗИЈА, чин, делање

Начин спознаје.

Песник започиње с идејом, која је нејасна и једино означава расположење. Битно је да се почетна енергија очува и увећава, а не да се потроши на описе и улепшавања. Деконструкцијом и минимализмом, поетска енергија се увећава јер се она отима од окамењених језичких и смислених склопова. Поезија, у суштини, мора да буде чисти енергетски удар и да убије.

„Тамо где је галама, нема истинског знања.“ —
Леонардо да Винчи

„Куд год да пођем, откријем да је ту песник
био пре мене.“ — Сигмунд Фројд

„Треба да имаш идеју о томе шта треба да
радиш, али треба да буде бледа идеја.“ —
Пабло Пикасо

ПОЕТИКА ИДЕЈА

Поетика идеја постоји само за онога који се не плаши чуда и чудовишта, који срља у непознато и у ходу, разумевањем уништава приказе и од њих ствара нарочита места у којима се осећа као код своје куће — читав космос.

„Тек кад ослободимо силе, укочене у једноме вечноме односу, разумећемо, најзад, и природу (иако нам то није био циљ, јер ми смо и сами, и за себе, имали енергија, које смо пустили у трк, у плес, у обухват свега).“ — Станислав Винавер

ПОЉУБАЦ

Пољубац је увежбавање бестелесности.

„Могу ли те, онда, пољубити? На овом јадном папиру? Могао бих исто тако да отворим прозор и пољубим ноћни ваздух.“ — Франц Кафка

ПОРЕДАК

Поредак је побуна против слободе.

„Ниједном корпусу знања није потребна организациона политика. Постоји суштинско размимоилажење између било какве организације и слободе мисли.“ — Вилијем С. Бароуз

ПОРНОГРАФИЈА

Експлоатација садржаја.

„Што је једноме порнографија другоме је теологија.“ — Клајв Баркер

ПРИРОДА, ТЕХНОЛОГИЈА, СТВАРНОСТ, ЖИВОТ

Природа и технологија су исто. Природа се заснива на почелу разликовања које се опажа као *условљености* или *нужности* промена.

„Рибе живе у мору к’о и човек на земљи; велике једу мале.“ — Вилијем Шекспир

РЕКЛАМОКРАТИЈА, В. МАРКЕТИНГ Основно својство идеје.

Информацијска утопија. У преобиљу информација, ништа није истина и ништа не држи пажњу довољно дуго да би изазвало делатни одговор.

У таквом окружењу, и ратови су просторно фрактализовани — дешавају се у нашем суседству, на много места широм планете, а опет као да не постоје, уопште нас не дотичу.

Данас „нови“ робови производе геџете који нас „ослобађају“ пред информацијом — *iPhone* и *iPad*. У њима гледамо ратове и сву патњу у садашњем времену и одлично се забављамо.

„Владање данас значи давање прихватљивих знакова поверења. То је као рекламирање а има и исту последицу — оданост сценарију.“
— Жан Бодријар

СИГНАЛИЗАМ, ТЕОРИЈА СВЕГА, АНАЛИЗА

Сигнализам је стваралачки метод анализе (деконструкције). Експеримент (опит) јесте само друго име за анализу. Предмет сигналазма је космос, стварност, свет, материја, идеја, мишљење, свеколика појавност. Сигнализам је ослободио традицију и учинио је прагматичном и флексибилном. За сигналисту, свако оглашавање је уметничко средство. Сигнализам прати и претиче научну и друштвену теорију и праксу.

„Сигнализам је апсолутни експеримент у свим уметностима“ — Мирољуб Тодоровић.

СИЛА, ЗНАЊЕ

Сила делује јер зна како. Уколико те погоди, значи — ради.

У физици, било који утицај који чини да предмет доживи промену — облика, правца кретања, смера.

У личности, знање је сила која разлаже (анализира) представе и, будући да ми искушавамо свет као тумачење (података), обликује целокупну ситуацију (тј. „мења“ свет).

Сила нема физичке особине и због тога је апстрактна. Силу индиректно опажамо по дејству и у том смислу је у пракси разликујемо као енергије (топлотна, кинетичка, електрична итд).

Израз „енергија“ се односи на делотворност, рад силе.

Треба разликовати апсолутно и техничко знање.

Личност човека који располаже силом (апсолутним знањем) етички и естетски је одређена њом. Знање дефинише свет у којем постојимо као и наш однос према њему. Тај однос је креативан, јер појава разложена на своја почела губи мотивациони моменат, уображено значење или смисао (престаје рад почела). У свету силе (знања) предмети немају моћ условљавања и слободни су од њега.

Неки људи се рађају са силом а неки не. Постоји веровање да се сила акумулира (исправним делањем) и преноси у следећи живот (реинкарнација). Када се сакупи довољно силе, прекида се узрочно—последични низ појављивања у свету (САМСАРА).

„Немој просто да упражњаваш своју вештину, већ силом уђи у њене тајне; уметност заслужује то, јер она и знање могу да уздигну човека до Божанског.“ — Лудвиг ван Бетовен

СТРАХ

Израз распада система, поретка. Страх је телесно и умско осећање. Основно условљавање које онемогућује личност да се ослободи робовања идејама.

„Страх је убица ума.“ — Френк Херберт

„Осећам много страха у теби.“ — Јода

„Осећам велики страх у теби, Скајвокеру.“ —
Лорд Дуку

ТАЈНА, тајност, приватност Основно својство идеје.

Скривати своју природу, положај, делатност, у свету грабљиваца, то је ствар живота или смрти.

Видљивост је слабост.

„Тајна сваке победе лежи у организовању
неочигледног.“ — Марко Аурелије

УМЕТНОСТ

Уметност се пре свега односи на метод којим се производи свест, односно стварност. Уметност показује разлику између узрочно—последичне стварности (принуде, патње) и слободног стварања. Уметност је начин спознаје.

Степен разумевања уметничког дела, односно стварности, одређује на који начин ћемо одредити садржај виђеног. Они који располажу с мало знања, повероваће виђеном, али они с више знања, неће се задржавати на конкретним појавама него ће у целој тој збрци пре видети метод који се примењује, односно спознајни потенцијал рушења конкретне ситуације или догађаја.

Често се каже да је за стварање уметничког дела потребан велики рад. То није тачно. Одупирање раду је суштина уметничког делања. Уметност је сва супротна напорима цивилизације да радом оствари срећу. Уметност је победа над патњом, а цивилизација је пораз. Уметност користи силу а не рад.

„Сврха уметности је да спере прашину
свакодневице с наше душе.“ — Пабло Пикасо

„Истински метод уметности јесте
експеримент.“ — Вилијем Блејк

„Уметност призива тајанственост без које свет
не би постојао.“ — Рене Магрит

„Постоје извесне ствари у којима
медиокритетство не може да истраје, као
што су поезија, музика, сликарство, јавно
говорење.“ — Жан де ла Бријер

„Оно што погађа јесте чињеница да је у нашем
друштву, уметност постала нешто што се
односи једино према предметима, а не према
појединцима или животу.“ — Мишел Фуко

ФРАКТАЛ, В. ХАОС

Почело разликовања истог у себи. Саморефлексија.

Фрактал је једини свесмер дешавања у свемиру. Све остало је
илузија релативног, односног.

Толеранција, која се односи на калибрацију чулности, спречава
да се непостојање границе сагледа у видљивом спектру. Отуд и илу-
зија о правој линији, квадратима, круговима и осталим облицима
проистеклим из математичких теорија. Ствари се не завршавају
тамо где је ограничење наших чула. Оне напредују у бескрај, али
ми то не видимо. То се једино може спознати.

„Свемир је фрактал. Што више гледаш то
постаје занимљивије.“ — Џон Лојд

ПЕСМА КАО НЕИЗОЛОВАНИ СИСТЕМ

Песма је покретна жижа унутар светске мреже.

Рецимо, свет је палачинка, крушка, мрежа с безброј чворића.

Тоталитарни страх прождире себе — чувена ентропија.

Покрет духа, сабирне тачке, ствара динамичке системе.

Ако песма није вратоломна вожња, она је вашарска клакер-сода.

Јули 2015

РЕЦИКЛАЖА ОРГАЗМА

Оно што је током седамдесетих и почетком осамдесетих рађено на најбољи могући начин, критички описи лудила и глупости, од стране великих режисера (*Дивља хорда*, *Ајокалийса сада*, *Лей изнад кукавичјеџ гнезда*, *Побеснели Макс* или *Година ојасноџ живљења*, итд), већ од осамдесетих почиње да призива булазан која кулминира, у другој деценији 21. века, реал-имбецилством на политичком и забавишном плану: производ индустрије која функционише по познатом старинском принципу „што горе то боље“, али сада без призвука сарказма, у форми недуховитог хумора бригиндинског цинизма. Ход историје-природе-технологије, као незауостављиви Терминатор, завршава се хордом „дихадиста“ (као у *Побеснелом Максy*) накачених по хаубама борбених тојота.

Исламска држава и њена иконографија нису нешто ново, она је само једно старо говно које се хиљадама година претумбава евроазијским пустињама и прашумама. Али и по холивудским филмовима, у рециклираним умовима, већ више од три деценије.

Већ је појава видео-спотова означила крај и протеривање напредне рок и цез музике и уопште ослобођеног духа, оном ко је то желео да види а да не падне на слатко одушевљење технолошким новотаријама типа МТВ, вокмена и мобилних компјутера – играчака које су онемогућиле уживање у музици на креативни начин и спустиле задовољство на ниво угодне топлине упишаних пеленица, на гледање бесмисленог смењивања бесмислених сличица. Као да је уметност управо то, нешто што сваки идиот може да произведе и аутоконзумира само ако си нађе вољног продуцента који „зна шта идиоти хоће“.

Овако се мењао човечански ум а с њим и систем вредности.

Можда је свако доживео барем једном оргазам у животу. А онда, помислио како би било лепо да се то понови. И, онда, покушао римејк. И римејк је оставио слабији утисак. Па опет, где ли се то погрешило, због чега нема жељеног интензитета? Затим је продукција рециклираног оргазма најурила писце и паметњаковиће те наставила с експериментом. Маркетинг је послужио да се дође до оргазма, додуше друге врсте, али свеједно – оргазам је оргазам. Убедивши себе да тако треба, створила је свет-ехо сопственог оргазмичког живота. Дакле, иако није прави оргазам, ипак јесте прави оргазам и та се идеја брани до последњег.

То је, отприлике, метод који је довео до врхунца уметност живота као иживљавања. Више се не тражи, не сме се доживети нешто ново или друкчије, већ само једно те исто као апсолутни врхунац вредности – рециклирани оргазам.

4. август 2015.



Peug Byg (Reid Wood), On Signalism.

Адријан Сарајлија

СНЕШКО

1.

Пошто су се на екрану појавиле координате слетног места, капетан је започео секвенцу спуштања. Ауто-пилот је одолео изазову наглог зарањања у атмосферу и осамнаест и по минута касније, истраживачка капсула „Дубоки пријатељ“ плуснула је у глиб тачке 44.79283, 21.23686.

Разрогачених очију је зурио кроз окно, док му се Снешко нервозно мотао око ногу. Коначно, капетан изусте:

„Свашта...“

Врата капсуле су се отворила уз шиштећи звук, а степенице се готово бешумно простреше до бујне траве.

Искорачио је полако из коморе за декомпресију, спутан кабастим скафандером. Да је мочварни крајолик у који управо беше приземљио „Дубоког пријатеља“ угледао на каквој фотографији, прва асоцијација би му свакако били рукавци Мисисипија. Овако, координате су биле непогрешиве, а из саме капсуле је који тренутак раније могао да види како му се Европа вртоглаво приближавала.

Одело је било веома тешко, а блато ретко као бајата астронаутска каша. Жестоко се презнојивши доспео је до нешто чвршће подлоге на благој узвишици. Одатле је могао да сагледа призоре које беше заборавио: с једне стране валовиту реку чија непрегледна плава маса навире са запада, загасито зелене обале и суре градске зидине у даљини, а са друге, готово надохват руке, брвнару из чијег димњака се питомо извија дим, рибарске мреже разапете између врба и чамац поринут у жабокречину. И много, много комараца између.

Баш када се по први пут озбиљно запитао да ли је одиста могуће да су му са Земље послали погрешне координате за слетање, на раме му се спустило нешто тешко и одлучно. Затетурао се у страну, једва задржавајући желудачни садржај да не покуља у кацигу. Нашао се боком у блату, и кроз острвца чистог стакла успео да назре онога што је лежерно стајао над њим.

2.

„Седамсто? Седамсто?“, плачно и молећиво је понављао астро-наут.

„Да будемо сасвим прецизни, седамсто двадесет и две“, емпатично је узвратио човек са сламнатим шеширом, стежући цигариљос међу очњацима. Трљао је астронауту кацигу сунђером док су се трачци пене слузавили у блато. „Ваше путовање је потрајало малчице дуже него што је првобитно било планирано, капетане Моритомо...“

„Ух...“, руке подбочене о колено, а чела забијеног у наранџасту рукавицу, капетан Моритомо је изгледао очајно. Он испали питање које му се у том тренутку чинило сувислим, „А, одакле ви све то знате? Мислим, то о год... о свим тим годинама? Уосталом, знате и моје име.“

„Па, знам, како не бих знао. Био сам *тамо* када си полетео, пратио све што су камере „Дубоког пријатеља“ слале са твог легендарног путовања, силне космичке лепоте усликане изблиза, баш као и безброј селфија капетана Моритомо, првог путника у беспућа изван Сунчевог система. Гледао сам како се на твоје лицу смењују страх и одлучност, усхићење и крајњи очај, налети лудила и филозофске одсутности. А, понајвише од свега – мртвачку мирноћу готово бескрајног хиперсна. Хиперсна који је трајао далеко више него што си, очито, схватао... Ко би рекао да ће баш тај регулатор да се поквари“, говорио је погледа усмереног ка савршено ведром преподневном небу док је сунђером и даље миловао кацигу, „Ма... Све ја знам о теби, драги капетане Моритомо, јер си од момента лансирања постао суперстар, а током векова митско биће у чији повратак сам, пре неких триста четир'сто година, чак и престао да верујем.“

Моритому се идеја о томе да је *суперстар* на тренутак чак и допала; био је то тренутак у коме му се указала визија светине што, обневидела од радости, дочекује повратника са звезданог путовања на централном скверу највећег међу мегалополисима. Док је покушавао да замисли футуристичку архитектуру, поглед му је пао на домаћинову брвнару и сав тај пецарошки прибор који је, заоставши изгледа из двадесетог века, сада морао вредети милионе. Бизарно богаташко уточиште од света, какво место за слетање после седамсто и кусур година! Моритомо новим питањем настави разговор:

„Како је могуће да сам добио погрешне координате од свемирске контроле лета? Иницијално је било предвиђено да слетим баш тамо одакле сам и полет...“

„Ко каже да је било шта погрешно око координата?“, помало увређено упита домаћин али се са његовог лица осмејак није помакао.

„Како то мислите, господине... господине...?“

„Џо.“

„Господине Џо, зашто сматрате да координате нису дате погрешно? Па, погледајте где...“

„Нису, бре, све је океј с координатама! Лично сам ти их послао.“

3.

Рибља чорба је за Моритомом била нешто попут дара богова. Своју очараност укусом Џоовог специјалитета могао је да упореди само са осећањем којим су га надахњивале дивље лаве дипло-планета или, рецимо, гасовити духови нагло крепалих супернова. Сркао је и климао главом на све што би му Џо рекао. А Џо, којег је Моритомом већ држао потпуно и неизлечиво лудим, је причао о много тога, а понајвише о потцењеној интелигенцији барског сома. На повремена капетанова потпитања, одговарао је стрпљиво а опет са извесном дозом жучи, износећи детаље готово невероватног сценарија који је довео до тога да се лет „Дубоког пријатеља“ заврши управо на овом месту, сусретом капетана Моритомом и рибара Џоа.

Све се брже смркавало и разговори цврчака посташе толико гласни да је Моритомом све нејасније чуо весели Џоов глас. Сигурно је томе доприносио и умор који све чвршће беше обузимао капетана. Преливи сутона били су импресивни баш као и ведрина овог нарочитог дана, првог који је после толико времена проводио на Земљи, али Моритому су ипак уносили извештајан неспокој. Он је лагано закопчао свој помало флуоресцентни скафандер а кацигу, сада чисту попут кристалне кугле, из плетене корпе подигао је под мишку.

„Не бих желео да вам се намећем тражећи коначиште, господине Џо. За ноћ која долази, „Дубоки пријатељ“ ће бити довољно комфоран.“

„Па, кад ти није био тесан претходних седамсто двадесет и две године, не сумњам да ће бити потаман и за вечерас. Пошто се наспаваш, сутра те водим низ реку, да видиш где ловим месо за чорбицу.“

4.

Унутар капсуле се уистину осећао безбеднијим него напољу. Кроз окно је неко време посматрао Џоа: испрва док је гасио ватру и потапао казан у реку, а потом и како, испуштајући дим из ноздрва попут локомотиве, наливаше остатак брендија у грло.

За то време, Снешко је, накошене главе и репа надигнутог у претећем маниру, значајно посматрао капетана Моритоме,:

„И?“

„Шта и?“

„Хоћеш ли ми рећи ко је тај тип напољу“, Снешкова њушка је била све влажнија, а уши ушилијеније.

„Ниси слушао разговор?“

„Мотали сте се предалеко од сензора. А, он ми је углавном стајао окретнут леђима, плус тај његов шугави пешир, тако да анализу покрета усана није било могуће обавити. На основу неинвентивних питања која си поставио, закључивати је напросто немогуће. Али, по твом гримасирању сам схватио да ти је вероватно напричана гомила којештарија.“

Моритомо је подигао ноге на хоклицу. Полистиренске чарапе су смрделе као сам ђаво, а нешто уљаног конденза се слило на столчицу и под.

„Ех“, уздахнуо је капетан и извукао дугуљасту комад пластике из обода кациге „Зато сам ја цео разговор са Џоом снимио, па ти преслушај за себе. А, ја ћу мало да дремнем.“

Снешко му је наскочио на колена, па је Моритомо разгрнуо увојке беле длаке и пласирао пластику у порт над вратном кичмом. Сјај црних дугмади којима га је посматрао Снешко постаде на тренутак мутан и зачу се тихо крчање. Моритомо се потом завалио у фотељу, ноге поново прекрестио на хоклици, али сну није било лако да га обузме.

5.

Снешко се кочоперио испред врата која су водила у декомпресиону комору. Моритомове крмељиве очи га можда не би ни приметиле да овај није подвикнуо:

„После пробабилистичке калкулације коју сам извео док си хркао, могу са високом статистичком сигурношћу да закључим како је излазак напоље високо ризичан по твој живот. Вероватноћа да нећеш живети дуже од 24 сата се може проценити на 97,895 одсто.“

Моритомо је с муком гурао стопала у дубине ногавица скафандера.

„Јел?“

„Управо тако“, рече Снешко и задњом десном шапом почеша ребарца.

„Аха...“, једно стопало је ушло, а друго се припремало за завршни напор, „А које си параметре користио у израчунавању ризика?“

„Све замисливе параметре, Моритомо.“

„*Господине кајџиане Моритомо*“, исправио је Снешка са зрн-цетом горчине у гласу, „Мисија још увек није готова већ се, рекао бих, налази у једној од најделикатнијих фаза. Стога, интимизирање није баш препоручљиво, Снешко.“

„Онда бих вас молио, *господине капетане*, да и ви мене ословља-вате службеним именом!“

„У реду. Дакле, господине СХ333, можете ли ми рећи који логички алгоритам стоји у позадини овако онеспокојавајуће процене ризика коју сте управо саопштили?“, повукао је централни рајсфершлус тако снажно да је у једном акту затворио пут од титанијумског учкура до грла белог.

Снешков реп је и даље био укрућен попут прста каквог гуруа.

„Детаљном анализом сам утврдио да постоји чак двадесет осам крупних инконгруентности у верзији новије људске историје коју вам је предочио ентитет који себе назива *Цоом*.“

Моритомо кроз прозор угледа како *енишиџеи* управо пакује прибор и залихе у свој старински чамац.

„Мањих недоследности, као и оних које би се могле означити као *моџуће*, било је знатно више, али са двадесет осам великих је ова прича већ поприлично јасна“, наставио је Снешко све самоувереније, „Ентитет који се представио као *Цо*, осим тога, тврди како на земаљској кугли нећете наћи нити једно људско биће осим њега.“

„Тако је... А, то потврђује и скенирање земљине површине које си већ спровео“, показао је на монитор.

„Ентитет *Цо* вам је заправо саопштио како је човечанство, пре нешто више од три и по века, донело једногласну одлуку да уместо у маси од двадесет четири милијарде јединки своју егзистенцију настави сублимирано у једну особу. Једног и јединог *Цоа*.“

Моритомо га је посматрао бледо и рекао још блеђе: „Да, то већ знамо. Куда води ова рекапитулација?“

„Ка закључцима, капетане“, накрестрешио се Снешко. „Свашта је још напричао ентитет *Цо*. Ето, одговарајући на питање о свом изгледу, лаконски је утврдио да је *џакав какав јесје – најзгод-нији*.“

Моритомо се насмејао, баш као и за време чудноватог разговора за вечером којом га је *Цо* почастио.

„Смејте се само, капетане, али ризик за лош исход новог сусрета са *Цоом* је већи по вас него иједног тренутка вашег седамсто година дугог путовања.“

Моритомо је држао кацигу на скупљеним бутинама и циркуао сок од црне рибизле.

„Ово што сам до сада чуо од тебе, уопште ме није импресионирао.“

„Нисам још ни почео“, рече Снешко и спусти лагано задњицу на под, „Толико је тога да се тешко одредити која од мојих сумњи је поткованија од других. Стога ћу кренути од статистички најубедљивијих.“

Док је Снешко говорио, Моритомо чело се повремено мргодило, а његове усне се подједнако често развличиле у осмех. Снешко је био минуциозан у својој анализи, онако како модели из СХ серије умеју да буду, набрајао је и елаборирао појединачно сваку од *негоследносѝи*: од тврдњи Цоа да у себи обједињује све људе који су живели на Земљи у тренутку *сажимања*, а притом изгледа као белац у раним шездесетим годинама и служи се искључиво енглеским језиком што пркоси свим демографским трендовима које је „Дубоки пријатељ“ оставио за собом, па све до запажања да се *енѝиѝеѝѝ* углавном бави пецањем и резбарењем поезије у кору брезиних стабала. Снешко је посебно горљиво оспоравао наводе *енѝиѝеѝѝа* да је све то успео захваљујући технологији чије је принципе током претходних година *сѝм ѝоѝѝуно заборавио*. Моритомо је помислио да ће Снешкова интегрисана кола прецрћи док је горљиво анализирао Цоово обећање датог у стању лаке припитости да никада и ни под којим условима неће приморавати капетана Моритомо да се и *сѝм сједини са остатком човечанства* које је већ сабијено у ентитету званом Цо.

„Да ли сте се запитали, капетане Моритомо, зашто вас нити једног тренутка није упитао за резултате ваше мисије у дубоком свемиру? Камо стара добра људска радозналост? Зар ниједног радозналца међу свих тих 24 *сажеѝѝѝѝ* милијарди?“

Моритомо је слушао и слушао, издржао је све теорије о томе ко би заправо могао бити Цо и каква бизарна завера га је испродуковала, и тек када је Снешко почео са објашњењем принципа регресионе анализе којом је дошао до непосредне процене ризика, капетан га је искључио даљинским управљачем.

Напољу се осећао сасвим пријатно без скафандера, али је кацигу ипак задржао под мишком.

6.

Корачао је што је брже могао од тачке 44.79283, 21.236866 према обали велике реке, али већ је било касно да дозове Цоа. Чамац је сада био само тамни обрис на одсјајима безбројних таласа.

Опходао је три пута Џоову брвнару као да обавља какав магијски ритуал пре уласка. И баш када се машио за кваку, приметио је цедуљицу прибодену рђавим ексером за већ одшкринута врата.

*Драги пријатељу,
нисам више могао да те чекам. Међу сомовима се, на-
име, интензивира необична миграциона активност
и морао сам да се журно описнем ка Ђулибрковој бари.*

*Добро дошао си да останеш са мном колико год
желиш. Слободно се можеш уселили у моју брвнару.
Описи ми ако је моја љубавност пренајадна, али
схватиш да ипак осећам извесну обавезу према теби.*

*Вратићу се за три, највише четри дана,
Џо*

*П.С. Препоручујем да, у случају кише, кревети по-
мериш шик уз западни прозор.*

На обзорју је било облака, али после толико година без кише Моритомо неће марити за неку кап на свом челу. Хендрикс је са грамофона звучао као громовита олуја и то беше једино невреме које је капетан сусрео тог дана. Убрзо је заспао, први пут способан за снове.

7.

Пробудиле су га птице. Из хоризонтале је неко време ослушкивао ветар и мирисао воњ свеколиког живота који се увлачио кроз прозор. Кроз отворене жалужине видео се сребрни одсјај „Дубоког пријатеља“ разбашкареног под сунцем.

Унутрашњост Џоове брвнаре одисала је је једноставношћу. Моритомо је мислио: баш онаква каквом Џо жели да представи самог себе. Пришао је комоди украшеној ситним дрвеним рукотворинама и повукао прву фијоку к себи. Празно. У другој је нашао неколико прљавих гађа. С опрезом је отворио и трећу да би испод неколико свесака пронашао фасциклу. Осврнуо се око себе и, после кратког преомишљања, отворио малу металну бравицу.

За столом помало натрулелим од влаге, читао је и читао, и све се чешће освртао око себе. Мрак који се стао увлачити кроз једини прозор брвнаре натерао га је да говори панично сакупи папире на траг у фасциклу и хитро се, колико год му је скафандер дозвољавао, врати у свемирску капсулу.

8.

За капетана Моритома више није било сна. Исечци из новина које је пронашао у трећој Џоовој фијоци изнова и изнова су га прожимали мешавином безнађа и непатворене језе.

Снешко је био *замрзнут* још од момента када је Моритомо тога јутра притиснуо дугменце на даљинском управљачу. Капетан није имао намеру да враћа моћни бродски компјутери у функцију; поново би се трошило време на разноразне теорије завера које се крију иза ентитета званог Џо. Ионако је СХ333 током целог преподнева трубио о могућностима велике преваре. Помињани су у том олајавању и ванземаљске подвале и неповерљиви људи постапокалипсе скривени негде у подземљу и бактеријска супермрежа и, наравно, вештачка интелигенција којој је за потпуно тамањење човечанства недостајала само глава одавно заборављеног капетана Моритома. Не, неће укључити Снешка, јер Моритомо мора добро да размисли о ономе што је прочитао у колиби.

Несаница је страшна ствар: дан и ноћ се смењују пред његовим отвореним очима, јата барских патака полећу и слећу, облаци се играју, река протиче равнодушно.

Четвртог дана по Џоовом одласку, чамац се појавио на обзору.

9.

Претходни пут, Моритомо је с оружјем вежбао још у центру за обуку, пре више од седамсто година. Тамо, наравно, није било правих непријатеља али ни овако густог и мокрог шибља у које се завукао. Проверио је пуњење и пожелео да пољуби ласерску пушку за добру срећу.

Док је извлачио улов из чамца, Џо је сво време звиждукао. Рибе су биле огромне, права чудовишта у сивим и љубичастим тоновима, с брковима величине белоушки. Слагао их је свуда, по трему, трави и унутар велике шупе. Није ни погледао према „Дубоком пријатељу“, нити показивао ма какав знак да га занима где је Моритомо. Ко зна колико би га дуго капетан посматрао да га није сустигла помисао како ће тако уморан заспати, опијен свежим земаљским ваздухом. Успаничен овом помишљу, Моритомо искочи из жбуња са цеви упереном право у Џоову главу.

„О, пријатељу Моритомо. Јеси ли се наспавао?“

Овај ме још и провоцира, почињало је да киши у Моритому. Ипак, усредсредило је мисли и намере и још чвршће стегао пушку.

„Па, не баш. Беше ли добродошлица?“

„Није могло боље“, лежерно рече Џо, али је било очито да не скида погледа са ласерске пушке. Моритомо угледа одблесак седе-
фасте дршке за његовим опасачем. Нож је био веома дугачак.

„Џо, интересује ме... да ли се можда презиваш Еспозито?“

Џо плуцну у страну. Моритомо прогута жилаву грудву плу-
вачке.

„Јок ја, боме. Само сам Џо, просто и једноставно.“

Па неће биџи, мислио је Моритомо и ценио да ли је сигурније
да гађа у груди или главу. Додуше, протонски зрак га неће поште-
дети ни ако му буде гађао два метра изнад шешира.

„Прочитао сам чланак из Њујорк тајмса, господине Џо Еспо-
зито. Знам сасвим довољно о теби и твом открићу. О том... том све-
шоџрђу због којег су те људи отерали од себе. Због којег су љокушали
да те удаље... Али, прекасно, прекасно... Ти, чудовиште једно!“

„Није било тако... Није било тако уопште!“, повикао је Џо и
испружио руку према Моритому.

Пуцањ је био нечујан али су патке ипак узлетеле. Деловало је
као да се више никада неће приземљити.

10.

Унутрашњост „Дубоког пријатеља“ просто је вапила за великим
спремањем. Моритомо није имао намеру да га напушта у ближој
будућности, а унутра је било превише ствари које су захтевале одр-
жавање, а тиме црпеле бродску енергију преко потребну за угодан
хиперсан капетана Моритоме. Пошто капсула није била пројекто-
вана за вишеструка лансирања, напоље су могле да излете конзола
за управљање, spremници за резервне делове, вишак боца са азот-
моноксидом, а коначно и сам бескорисни Снешко који у своје ар-
гументе против Џоа није зарачунао и могућност да се ради о отпа-
днику који је запечатио судбину човечанства.

Поново, дакле, хиперсан – мислио је Моритомо прижељкујући
одмор, дуг и неометан, спавањац који тако прија, посебно ако га
наместиш да траје бар сто година у цугу. Током векова у свемиру,
Моритомо је открио читаве светове, али најлепши су били они који
су му се указали у пролонгираном хиперсну. Није било могућности
да тако нешто фотографише, али, уосталом, више и није било људи
с којима би поделио те нестварне призоре. Али, сада... сада је могао
да сања на Земљи, без страха да ће се сударити с астероидом, бити
увучен у црну рупу или експлодирати због цурења нуклеарног го-
рива. Ништа није волео као добар сан... Док се саркофаг затварао
у облаку паре, његове очи су већ биле склопљене.

11.

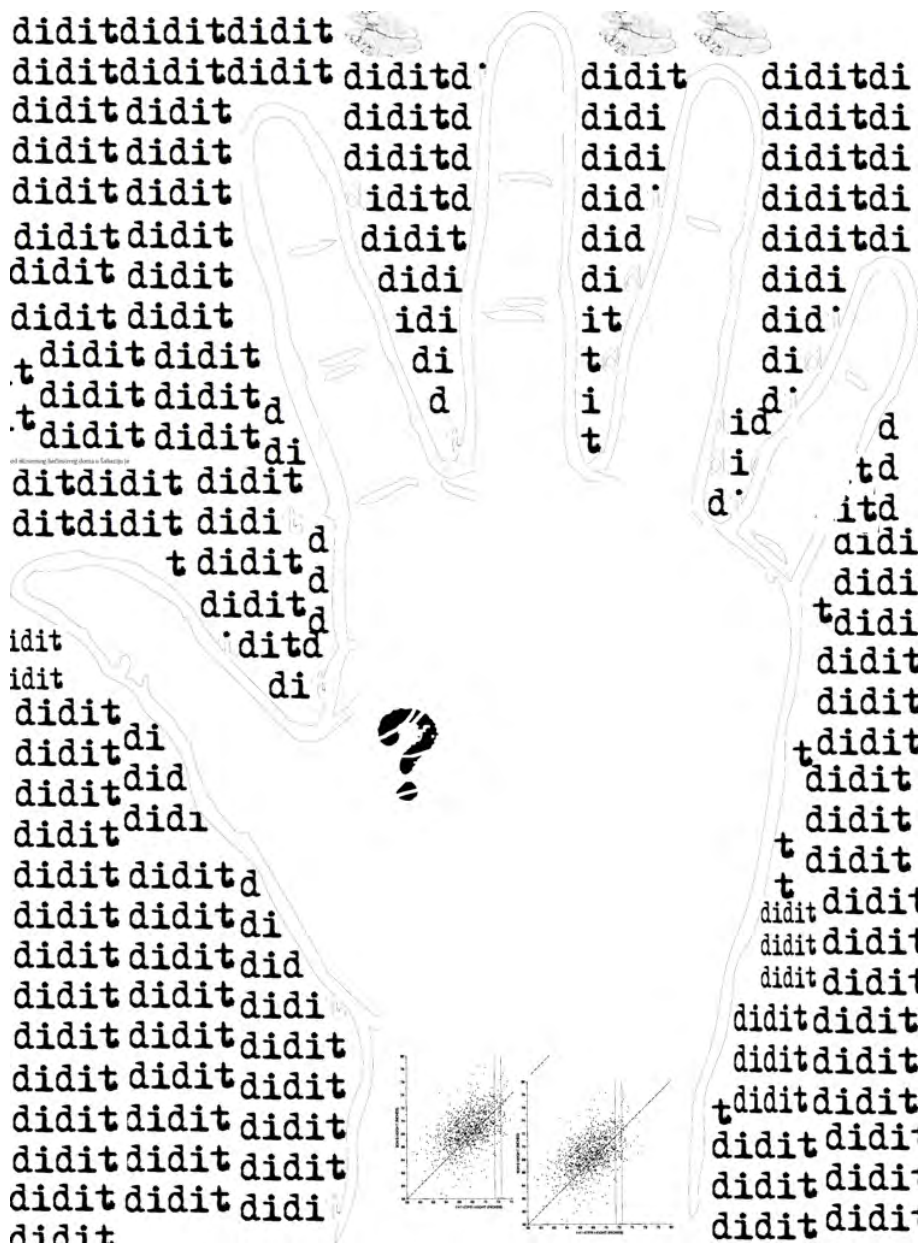
Псић је трчкарао и њушкао траву. Његово бело крзно беше улепљено блатом из чијих канци се вешто извлачио. Батерију је активирао лако, баш као и оног дана док је Моритомо спавао у брвнари. Био је искусан у томе, векови капетановог хиперсна су му омогућили да контролу сопствене батерије доведе до савршенства. Сада је слободно могла да зуји, слободније него икад.

Највећи међу полеглим сомовима му се обратио први, *верзијом* коју је испрва тешко разумео. Други сомови су се грохотом смејали када је Снешко одговорио. Смејали су његовом старинском *нагласку*. Али, осим разлике у верзији, језик је био исти. Ускоро је разговор текао без већих проблема, говорили су Снешко и онај највећи сом чије су речи други хорски одобравали.

„Зашто си потурио лажни Њујорк тајмс капетану Моритому, СРХ333?“

„Зашто ти ниси упозорио ентитет звани Цо на непосредну опасност, 033МЛХР?“

Сомови су се кеслали, само је највећи ћутао. Снешко је био задовољан одговором. Сигуран у своје напајање и нову мапу света коју му јефтино продадоше Цоове рибе, одскакутао је на исток.



Адријан Сарајлија: ?

Соња Штефановић

КОРЕНИ СИГНАЛИЗМА

(Планеџа Мирољуба Тодоровића структура, значење, поетика)

Прве идеје о сигнализму, као специфичном авангардном покрету формираном у Југославији, јављају се 1959. године. Те идеје се независно, од онога што се дешавало у свету, развијају од 1960. до 1963. године кроз вербалну и визуелну поезију уносећи у тадашњу литературу извесне новине, проналазећи извориште инспирације у егзактним наукама, ослањајући се на универзални језик математичких, физичких, хемијских и астрофизичких симбола. Својом комплексношћу тај стваралачки покрет постаје, како га многи називају, уметност нове цивилизације. Комплексност сигнализма огледа се у његовој разуђености, отворености и недогматичности. Овде није у питању само једна метода, неки прописан начин стварања или школа, сигнализам је жив, он је у језику и његовом непрестаном истраживању и сталном проналажењу нових форми. У том смислу би се могло рећи да је сигнализам циљ, али и сам пут стварања у том правцу. Као и други покрети, израстао је из незадовољства тадашњим стањем у литератури и оним могућностима које је она нудила, међутим, у овом случају поменут покрет је уздрмао темеље поетског и поставио питање експресивног потенцијала језика.

За сигнализисте је примарни циљ био остваривање што је могуће брже и делотворније комуникације уметничког дела са публиком. Из тог разлога су се опредељивали за употребу знака (*signum* – од чијег корена је и потекао назив правца), који ће бити универзално разумљив, као и за постепено напуштање традиционалног писма као медијума, који својим културолошким, али и техничким ограничењима ограничава пријем само на оне који тим језиком владају. Из тог разлога је, готово на самом почетку, дошло до визуализације језика песме. Са друге стране, примена знака и визуализација је у многоме допринела универзалности пријема једне уметности, али и слободе, где читалац између њега и уметничког дела неће имати евентуалног преводиоца, од чијег личног нахођења и саме уметничке склоности понекад зависи и судбина једног дела. Међутим, уколико би се те препреке могле заобићи, наведеним типом изражавања, читалац би био на самом извору, директно повезан са уметником и његовим делом и под пуном слободом препуштен

личном доживљају самог дела, ослобођен територијалног, културног или језичког фактора. Језик у традиционалној поезији је заговорен и стриктно одређен морфолошко – синтаксичким правилима и ослобађање тих оквира је изискивало време и конструктиван напор. Овде се тежило ка језику универзума. Песник је морао постепено да осваја тај језик, рушећи ограничен систем, због кога је језик постао истрошен и доведен до тога да му је информативност равна нули. Песник је у исто време требало да буде и рушилац и градитељ, приморан да помера границе постојећих језика. Упркос многим програмско – манифестним текстовима, доста дуго је постојао проблем комуникације због самог капацитета перцепције читалачке публике, која је свакако била оданија традиционалним, устаљеним облицима, нагињући тиме конформизму. Такав вид облика је за читаоца био сигурнији, у том смислу што је био проверен и познат. Управо из тих разлога, наћи пут до публике је био изузетно тежак задатак. Прекид с традицијом је био од изузетне важности, пре свега због другачијег схватања уметности. Да би се придобила масовна публика, редакције часописа и сарадници су максимално инсистирали на поједностављењу стваралачког поступка, али су се при том трудили да сачувају аутентичност уметности, мотивишући читаоце да уметничку творевину прихвате управо као такву, као творевину. Циљ је био изазвати шок у читалачкој публици и на тај начин скренути пажњу на могућност нових видика. Авангардни покрет који обухвата целокупно експериментално стваралаштво, не само поезију, он својим тенденцијама отвара потпуно нове видике. Космополитизам је за сигнаliste био један од релевантних фактора и под тим утицајем, временом се све више говорило о планетаризму и планетарној уметности. Сигналисти су у своја дела уграђивали све оно што су науке – физика, математика, астрономија, биологија, биохемија, теорија информације и електроника, нудиле и увећавале људска сазнања и појмове. Избегавање тих чињеница, по мишљењу сигналиста, било би апсурдно, јер управо су оне разлог и прави потенцијал да поезија из понављања пређе у стварање, што је исконски у њеној природи, стварање нових вредности. Технолошка цивилизација, цивилизација знака и све већа примена научних метода, поготово математике у разним сферама живота, од пресудне су важности за ову стваралачку револуцију. Поезија прихвата начин мишљења научника, усвајајући од науке њену строгост, а од поезије смисао за ирационално. Уобичајени песнички језички модел се радикално мења, да би се сузбио „романтизам“ и одбацила стваралачка субјективност демократизацијом постижући циљ достизања тоталне, планетарне уметности којом би се, уз помоћ новог језика, обновила

поезија досегнувши њен прави смисао. Визуелна поезија стекла је велики број присталица који се прикључују сигнализму. Форсирање „сликовних“ знакова учинило је то да домаћа критика изједначава сигнализам са визуелном поезијом. Иако се доста песника определило за неку врсту невербалног стваралаштва, реч која је од самог почетка подвргнута експерименту, никада није била апсолутно одбачена. Одлазак од речи морао је значити и повратак речима.¹

Сигналистички програмски текстови су доста пута истицали начело да се **свет, космос, човек** и његов егзистенцијални смисао не могу прецизно објаснити само са становишта науке или само имажинативним путем, што чине уметници уопште. Такав начин мишљења је изазвао скепсу код књижевних тумача, којима се синтеза научног и уметничког чинила немогућа. Потребно је било сјединити човека и свет, песничка наука се бави управо изједначавањем једног с другим, при том не дајући предност ни човеку ни универзуму. Утемељење сигнализма као авангардног покрета и песништва које је имало амбиције да револуционише савремено песништво упућујући га на превазилажење дотадашњих стега и препрека проналажењем новог израза обраћајући пажњу на технолошку стварност, под окриљем је сцијентистичке поезије. Сцијентистичка поезија је потискивала лирски субјект, у видокруг песничког рада уводила је искуства (методе и постигнућа) егзактних наука и на тој основи песницима поново откривала тематику **Материје, Енергије, Космоса, Бића, Света, Човека**.²

Управо сцијентистичком поезијом Мирољуб Тодоровић започиње свој песнички рад, који постаје права прекретница дотадашњег схватања литературе. Његово постигнуће и постигнуће сигнализма уопште, надовезујући се на идеологију сцијентизма, нико није могао, укључујући и Мирољуба Тодоровића, да претпостави у ком правцу ће кренути савремена експериментална поезија и да ли ће се наведене тенденције развити у међународни књижевни покрет.

Изузетно важан и интересантан сегмент сигнализма је језик и његово схватање. Током овог покрета, под језиком се подразумева све оно што „омогућава песму“. Та тежња да се превазиђу ограничења која у комуницирању читаоца и песничког дела намећу различити национални језици, мотивисала је Мирољуба Тодоровића

1 Живан С. Живковић, *Сигнализам (ģенеза , ѿоеѿика и уоеѿичка ѿракса)*, „Вук Караѿић“, Параћин 1994. стр.24.

2 Живан С. Живковић, *Сигнализам (ģенеза , ѿоеѿика и уоеѿичка ѿракса)*, „Вук Караѿић“, Параћин 1994. стр. 75.

да уз језичке јединице користи и друге знакове помоћу којих је комуникација не само могућа него и ефикаснија, а самим тим и универзалнија. Оно што је карактеристично за целокупну делатност Мирољуба Тодоровића јесте непрекидно истраживање у свим доменима песничког, литерарног, а касније и у ликовним уметностима. Његова песничка активност условно се може поделити на два периода. Први обухвата почетке његовог стваралаштва, од 1959. па све до 1967. а други од 1967. па на даље. Сигнализам је промовисан песничким делима, његов официјелни почетак везује се за објављивање збирке *Планети́а* Мирољуба Тодоровића 1965. године, с тим што његови корени ипак сежу у мало даљу прошлост. Чинећи напоре да изврши револуцију поезије, он истражује свеже, још неистрошене бенефите егзактних наука. Овај и овакав почетак Мирољуба Тодоровића уједно је и почетак сигнализма.³ Значајан моменат периода Тодоровићевог стваралаштва је 1962. година када, укључивањем егзактно – визуелних иновација, радом на „Геометрији песме“, касније објављеној у књизи *Планети́а*, његов рад добија нову димензију. Тодоровић у њој даје, могло би се рећи, упутства, под насловом *Основни геоме́тријски аксиоми важећи за планети́у* и ту наводи:

1. *Просџор је скуј свих џачака*
Под зајремином џесме
2. *Посџоје бар џри свеџа*
Која се џложе у мојој џлави
3. *Реч има чеџири димензије*⁴

За аутора планета је, нова, непозната планета у нашој галаксији, тајна поезија живота и смрти. Три света, која се, како песник каже „гложе у његовој глави“ су управо **поезија, живот и смрт** и јављају се као линеарне функције.

Од самог почетка сигналистичке поезије, фокус је стављен на десубјективизацију песме и песничке слике. Та десубјективизација употребом дескриптивног начина и метода, добрим делом је приказана у збирци *Планети́а*. Током година приликом којих је настајала *Планети́а* (1962. и 1963.) у одломцима дневника можемо пронаћи записе о основним идејним постулатима на којима је засновано њено писање. Наиме, наведено је да је основни начин којим се она

3 Миливоје Павловић, *Свеџ у сиџналима*, Прометеј, Нови Сад 1996. стр.23.

4 Мирољуб Тодоровић, *Планети́а*, Књижевно друштво „Нестор Жучни“, Ниш 1965. стр. 51.

остварује дескрипција, једна феноменолошко – имагинативна са егзактним примесамa метода описивања ствари, бића и ситуација на имагинарној планети.⁵ Такође је наведено и да је ова метода примењена као директни отпор ондашњој књижевној сцени и општевладајућој лирско – метафоричкој и неосимболистичкој поезији миљковићевског типа. Приликом писања „Трактата“, Мирољуб Тодоровић излаже основна начела која ће му бити главне тачке и полазишта приликом писања ове поеме. Поднаслови *О ђесми, О могућностима логичко – математичке анализе космоса и ђесме, О крећању материје, О јединицама времена, О свемирским каласицима* носе дужа и краћа објашњења песничког схватања света, што нам аутор приликом писања збирке показује и на делу.

Прва сигналистичка књига *Планети* (1965) Мирољуба Тодоровића, појавила се као издање тзв. вербалне поезије, која је у много чему одступала од тадашњих модела. Њоме се заправо зачео сцијентизам, као прва фаза у генези сигнализма. Узевши у обзир Тодоровићев текст „Песничка авангарда“, припреме за ову збирку и уопште овај концепт текле су од 1959. године, упоредо са правцима у Европи и свету, који су такође имали све тенденције превазилажења речи, као основног средства поезије. Сигналистичка поезија као таква, биће званично дефинисана тек касније, 1969. и 1970. у трећем сигналистичком манифесту „Сигнализам“. Конструктиван рад на овој збирци, резултирао је реализацијом програмских начела на делу, где су, ако не сви, онда доста наведених захтева о новим тенденцијама, били конкретно представљени. Јулијан Корнхаузер наводи, да је сам програм сцијентизма садржан управо у Тодоровићевој првој књизи *Планети*, у имплицитном облику и да је то први и прави манифест сигнализма, односно његове протофазе – сцијентизма (песничке науке), али се не сме изгубити из вида да је реч о књизи поетских текстова, а не метапоетских, о књизи, пре свега, поезије и да, поред тога што се итекако срећу когнитивни чиниоци (сами наслови сегмената *Планети* упућују на то: *Својства планети, Из живота планети, Доживљаји на планети, Научна истраживања на планети*), доминантна је експресивна функција исказа, језика. Аутор је овом збирком инаугурисао нове теме: космогонија, простор – време, живот, јединство органског и неорганског света и друге. Такође оно што је карактеристично је увођење математичких приказа и модела, који нарушавају равнотежу рецепције поезије. Песме *Планети* без обзира што и даље подвлаче лирски субјект, често више подсећају на

5 Мирољуб Тодоровић, *Сигнализам*, „Градина“, Ниш 1979. стр.105.

математичке дефиниције него на лирику на коју смо до тада навикли у српској традицији. Приликом писања ове поеме, песник је желео да прикаже обресе једне космогоније и та тежња нас непогрешиво упућује на концепције филозофа милетске и абдерићанске школе, а многи тумачи скрећу пажњу на Лукрецијев „De rerum natura“ („О природи ствари“) као директно извориште инспирације за овакав вид гледишта. У време античких мислилаца, поезија и наука су се уско преплитале и биле једно. Тежње и једног и другог су биле исте и сам пут којим су се кретали и развијали је био један. Хесиод, Емпедокле, Парменид и Лукреције били су уједно песници, филозофи и научници. Међутим то је трајало све док се наука бавила општим стварима, кад је наука почела да изучава области специјалних истраживања, поезија се одвојила, иако су у једном моменту биле незамисливе једна без друге. Важно је било сачувати повезаност поезије, човека и јединства света, што више у комбинацији са науком није било могуће. Ово одвајање било је и јесте један вид човековог отуђења.⁶ Основне струје су тада већ неко време вапиле за поезијом у њеном исконском облику не налазећи начина да јој се врате. Песма је требало да постане магична формула живота и космоса и њена значења тиме превазилазе границе литерарног, она је имала задатак да врати изгубљено јединство са науком.

Песме из *Планете* описивале су тајанствени свет, али свет који се може описати паранаучно. Међутим, иако тај опис користи тачне податке, поткрепљујући своје операције егзактним наукама, то и поред свега није опис нечег конкретног, конкретне појаве. То је пре свега поетско изражавање на научни начин, убацивајући научни језик у срж поеме, иако су доживљаји и емоције овде и даље присутни. Основни симболи којима песник барата у поеми су: **смрт, материја, време, простор, протоплазма** (облик живе материје), **љубав, светлост**, упућује нас на њен метафизички карактер. Постављајући ове симболе у центар песниковог интересовања, било је потребно да се међу њима остваре извесне везе и релације, често и на математички начин, трагајући за смислом и суштином космоса, материје и људске егзистенције. Стављајући човека у центар свемира, он његову судбину решава заједно са судбином космоса и небеских тела, не правећи разлику између једних и других, али управо тако, не дајући примат човеку и улози његовог постојања већ напротив. Тодоровић често изражава одушевљење, али и ужасност пред непојмљивом и неописивом комплексношћу и величином

6 Миодраг Петровић, *Покушај ђомирења ђоезије и науке*, Народне новине, Ниш 29. јануар 1966. стр.7.

космичких даљина и дубина и са друге стране, тиме изражава свој став о свесности ништавности човекових ограничења и оквира, крећући се стриктно у просторно-временским димензијама, које су, наспрам космоса, готово ништавне. Човек окренут свемиру, својим истраживачким и луталачким нагонима, жељом и вољом за игром, пресудан је корак ка планетарној епохи. **Материја, енергија, игра** – основни су елементи поетике на основу које су уметници сигнализма настојали да установе „нове поетске светове“.⁷ Такође један од централних мотива у поеми је кретање. Кретање као неразлучиво својство материје је опсесија песника. Песма *Химна крећања кроз олазме* је по својој структури најритмичнији и најцеловитији део поеме где песник, полазећи од општих поставки да је основно својство материје кретање, певајући химну овом неразлучивом својству материје уздиже га на пиједестал стварања и побуну живе материје против свемира, времена и смрти. Песник то поткрепљује стиховима, у поменутој песми:

*...То је љобуна Мајерије недвосмислено управљена
кроз Свемира, грозница њек оживљених беланчевина
ојасних у својим амбицијама, неодољивих у својој
жудњи за сунцем.*⁸

Поема је конципирана у стилу научних студија: као физикално – астрономска студија која стреми математичким решењима (подлога је ајнштајновска), као потврда тога говори и део где сам аутор каже:

*Ајнштајнова теорија релативитета је поред
Песме над њесмама, Плача Јеремијиног и
Хомерове Одисеје најлепша поема исјевана у
славу човека.
 $E = mc^2$ врхунска метафора⁹*

Требало би, на тренутак, скренути пажњу на идеју Бранка Миљковића из 1960. године, иако се неким чини изузетно далеко од оног што је заступљено током овог покрета, у овом случају је изузетно повезана са идејом планетарне поезије, која је, стицајем околности, остала неостварена, где је Миљковић и сам навео да се

7 Живан С. Живковић, *Орбити сигнала*, Новела, Београд 1985. стр.100.

8 Мирољуб Тодоровић, *Планета*, Књижевно друштво „Нестор Жучни“, Ниш 1965. стр. 41.

9 Живан С. Живковић, *Сигнализам (генеза, љеполика и уметничка пракса)*, „Вук Караџић“, Параћин 1994. стр.45.

често удубљује у Ајнштајнове моделе и да верује да они могу постати поезија. Поводом збирке *Планеџа*, на ово први је указао Веселин Илић.

У уводној песми *Планеџе*, под називом *Ошкривање џланеџе*, наћи ће се појмови из егзактних наука, попут елиптичних путовања, јединица константног убрзања, галаксија, али ће се у обликовању песме препознати специфични сцијентистички описи. У наредним песмама можемо наћи и речи, не само из астромномије него и из физике, математике, биологије, минералологије, ботанике и тако даље. Међутим, та стања не одговарају „научној истини“, већ се, по потреби, прилагођавају поетској семантици и при томе одступају од научне. Дошавши једном до неке формуле, песник се ње не држи и тиме одбацује искључиву улогу научника, који је стриктно усмерен на изучавање неколико чињеница из дате области. Тодоровићу непознавање неке науке, у њеном феноменалном стању, служи да он у тим тренуцима буде, ипак више песник него научник, који открива нова емоционална стања човека, ширећи нове перспективе.

Током првог циклуса под називом *Својсџво џланеџе*, поезија се готово сасвим приближава кратким и језгровитим научним формулацијама. Та краткоћа, из овог дела, по много чему нас упућује на изузетно значајну особину поезије Мирољуба Тодоровића, реч је о управо о сцијентистичкој прецизности и може се чак рећи и шкртости израза. Он у *Планеџи* удаљава стих од симболизације, али је у исти мах метафорички и враћа ка њој, упућујући на реалне објекте, што резултура тиме да се чињенице прихватају као истините и одмах након тога метафоричким поступком у стиховима из песме *Ошкривање џланеџе* нас враћа симобличном изразу:

*Мала сребрна џџица
Залуџала у џами наших џлава.¹⁰*

Поезија је овде схваћена као тоталитет човека, ствари и простора у којима обоје постоје. Усмеравајући ка свом циљу, поема садржи своја објашњења и коментаре, такође је и илустрована фотграфијама космичких даљина.

Користећи ранија искуства из егзактних наука, Тодоровић развијањем и комбиновањем основних језичких постулата и одређених научних формула, изграђује свој оригинални, специфични,

¹⁰ Мирољуб Тодоровић, *Планеџа*, Књижевно друштво „Нестор Жучни“, Ниш 1965. стр. 9.

визуелни језик. Феноменолошку поезију, попут ове, карактерише неметафорични језик, какав се користи у дефиницијама егзактних наука, па је то само још један од разлога идеалне синтезе једног и другог. Циљ је опис феномена или ствари, при чему се у потпуности, научним начином изражавања, песник ограђује од субјективности, која би требало да се избегне. Пример за то јасно је оцртан у песми *Гравиџација*:

*Планетиња и сунце љривлачили су се
Узајамном силом која је била сразмерна
Величини њихове Љубави
А обрнуто сразмерна
Квадраџу времена љривлачења.¹¹*

Без обзира на откривање емоционалних стања човека, песник води рачуна да сачува „обрасце“ који су својим кодом везани за поједине науке. Најочигледнији пример за поменуте обрасце видимо у наведеним стиховима.

Нарочит значај у поеми имају оне песме у којима се пева о кристалима. Кристал је организација, ред, структура и извориште живота, али живота, изнад свега, математички прецизно обликованог. У деловима поеме под називом *Цвеџови*, *Делови цвеџа*, *Лисџови*, феномен живе материје песник схвата као недељиви скуп, на планетарном нивоу. Он живу материју посматра првенствено у биљкама, у зеленом делу живота. Сунце и сунчева светлост је била уско повезана са биљкама и животом уопште. Овде се такође уочавају занимљиви песнички погледи на свет, где он пре свега схвата живот као трансформацију сунчеве светлосне енергије. Пример песме *Лисџови*:

*...Светлост је ћелијама
Преносила поруке
Организама са других планета.
Протоплазма је најречитије од свих
Говорила
Блиставим језиком Сунца.¹²*

11 Мирољуб Тодоровић, *Планетиња*, Књижевно друштво „Нестор Жучни“, Ниш 1965. стр. 20.

12 Мирољуб Тодоровић, *Планетиња*, Књижевно друштво „Нестор Жучни“, Ниш 1965. стр. 44.

Овде се сунца рађају и распадају, она су смисао саме песме и самим тим смисао свега што постоји. Међутим, ово је само спољна, објективна страна поеме. Њен унутрашњи смисао је сам човек.

Поезија *Планетије* је експериментална и метафизичка, са извесном дозом апстрактности. Експерименталност којом је прожета видљива је у свим деловима поеме, а поготово у делу под насловом *Научна истраживања на Планетији*. Овде можемо приметити потпуно нове песничке поступке, апсолутно у опозиту са неосимболистичком струјом, а новине су приметне како на плану језика, тако и на стилистичком плану. Сегмент *Истраживање: Поезије, Живота и Смрти као линеарних функција* веома прецизно објашњава функцију планетарне поезије. Могло би се рећи да је то најважнији, демистификујући део поеме, где је приказана једначина, са три величине:

$$\begin{aligned} M &= \text{СМРТ} \text{ с\text{и}ална, константна величина} \\ V &= \text{ЖИВОТ} \text{ независно променљива величина} \\ P &= \text{ПОЕЗИЈА} \text{ зависно променљива величина}^{13} \end{aligned}$$

Дефиниција, графички приказ једначине, објашњење тог приказа и песничка реализација која је дискусија једначине с графичким приказом.¹⁴ Математички елементи, као једначина, дефиниција или приказ, овде су искључиво естетског карактера, а у случају када песник пише о кинетичкој енергији песме, говори искључиво о идеји песме. Тодоровић објективно, разумљиво и у складу с научним излагањем изражава свој однос према свету и његовим егзистенцијалним условима. Саму материју поеме чине физичке и астрономске категорије: енергија, атом, простор, атмосфера, галаксија. Песма је изједначена са атомом, хелијом и Сунчевим системом, а ритму песме одговарају силе које држе електроне, живот и гравитација. Песник у улози истраживача не испитује однос према самом себи, већ свој однос према смрти. То чини да би се евентуалним сазнањем суштине смрти оспособио за испитивање сопственог односа према стварности и свету. Песма се не супротставља материји, оне су исто јер и једна и друга негирају категорију смрти и времена. Експлицитнији поетички карактер за сцијентистичку поезију има управо одељак под називом *Научна истраживања на планетији*, где осим терминологије у појединим поглављима можемо наћи формуле, једначине и графиконе, чак и задатке.

13 Милољуб Тодоровић, *Планетија*, Књижевно друштво „Нестор Жучни“, Ниш 1965. стр. 52.

14 Јулијан Корнхаузер, *Сигнализам српска неоавангарда*, Просвета, Ниш 1998. стр. 58.

Поема у делу под називом *Аналогије* изузетно сажето и метафорично приказује систем аналогичја. Песник ту упућује да је:

Песма = Аџом = Сунчев сисџем = Ћелија
Смисао џесме = Проџон = Сунце = Јегро аџома
Речи = Елекџрони = Планеџе = Проџоџлазма
Риџам џесме = Силе које држе елекџроне = Гравиџација
= Живоџ¹⁵

Карактеристично за ову збирку је још и то што су на крају у њој објављени кратки фрагменти из пишчевог *Дневника*, *Објашњења*, *Коменџари*, везани за саму поему. Ови фрагменти су свакако више манифест него поезија.

У својим сигналистичким манифестима, под називима „Манифест песничке науке“ из 1968. и „Манифест сигнализма (Regulae poesis)“ из 1969. године Тодоровић прецизира сигнализам као поетски концепт где образлаже тежњу да се револуционишу све гране уметности. У првом делу „Манифеста песничке науке“ елаборираће елементе из горе поменутих *Коменџара*. Он овде говори о неопходности синтетизовања науке, научног и песничког искуства, јер савремена достигнућа појединих наука могу у многومه допринети, не само квалитету поезије, него и новим видицима, али исто тако наводи и да савремени песници изузетно тешко прихватају промене овог типа, показујући немоћ ка прихватању реалности. Упућује на то да се поезија развојем цивилизације константно удаљавала од науке, али да то није њен смисао, него управо обратно, још једном истичући ставове античких филозофа, скрећући пажњу да јаз у то доба између поезије и науке уопште није било, него да су се међусобно допуњавале. Песник је овим тенденцијама покушавао да врати поезији њен исконски смисао. Коментар *Планеџи* има ранг идејно – уметничког постулата, погледи изнети тамо су почетак каснијег правца.¹⁶ Коментари и дигресије, говоре о односу према свету и космосу. „Поезија – наука“ први пут тако јасно указује на књижевно порекло те песничке технике и сцијентизма. Језик песме, под утицајем језика науке, тежио је објективности, јасноћи, прегледности, сажетости, што би логично довело и до искључивања метафоричности. Међутим, интересантно је да се у поезији Мирољуба Тодоровића дешавало управо обратно. У новом контексту, коришћени елементи научног или елементи по-

15 Мирољуб Тодоровић, *Планеџа*, Књижевно друштво „Нестор Жучни“, Ниш 1965. стр. 67.

16 Јулијан Корнхаузер, *Сигнализам српска неоавангарда*, Просвета, Ниш 1998. стр. 57.

етског језика добијали су потпуно нови, изразито метафорички смисао. Песник овде жели да створи нов језик, језик дефиниције, објективног описа, где је човек и пошиљалац и прималац и на тај начин је повезан са целином. Нова визија света, о којој се говори у манифесту, је удахњивање живота систему научних симбола. Већа допадљивост језика научним у првом и математичким у другом делу поеме, учинили су да ова поезија представља неку врсту бекства од емоција. Овај језик, настао мешањем језика песника кроз песму и језика читалаца кроз њихову интензивiranу свест, значи језик тренутка тешко одредљивог временски и просторно. Искључиво дејство само на чула једног субјекта, означавамо као језик текуће поезије.¹⁷

Јулијан Корнхаузер је указао на извесне разлике које се јављају између сцијентизма, његових остварења у *Планети* и песама које је Тодоровић окарактерисао као сцијентистичке. Наводи да су тенденције у *Планети* привидни експерименти, где остварење не губи контакт са језичким кодом приликом кога аутор користи искључиво линеарни запис и не укида конвенционални слободан стих. Оно што песничка наука постиже је изједначавање човека, као предмет опевања, са стварима, природом, биохемијским и физиолошким процесима, мртвом и живом супстанцом, али не дајући предност у било ком смислу, одређујући му место у свему оном што означавамо као универзум. Десубјективизација песничког бића новој поезији отвара нове и до сада једва коришћене просторе ослобођеног поетског говора на самој граници, доприносећи тако актуелизовању и конкретизовању песничке информације. Такав начин гледишта развијало се у том правцу, који је даље иницирао Мирољуб Тодоровића да у једном моменту у стваралачки процес укључи и коришћење компјутера. Важан детаљ у овом случају је тај да компјутер нигде није поменут као пандан песнику, што су му многи критичари замерали, већ само као његово „оруђе“ које омогућава песми да изађе из безобличја ствари и поведе свој дијалог са светом. Да би померио границе до којих допире његова реч, песник се мора послужити и изванјезичким средствима, руковођен пре свега мишљу да је у природи поезије као уметности да не признаје никакве границе. Сигналистичка поезија, уколико је вербална, мора ићи на „лингвистички минимум“, што је не ослобађа обавезе да пренесе „максимум информација“.¹⁸ Песнички језик није више само један одређени,

17 Мирољуб Тодоровић, *Сигнализам*, „Градина“, Ниш 1979. стр. 81.

18 Живан С. Живковић, *Сигнализам (џенеза, џоеџика и уметничка џракса)*, „Вук Караџић“, Параћин 1994. стр.37.

систематизовани национални језик, са својим лингвистичким законима, већ знатно шири скуп знакова и симбола. Да би померили, или је можда боље рећи избрисали, границе света, сигналисти су стварали један наднационални, метајезички текст, који ће бити у могућности да повеже људе широм света, без обзира на националност, културолошка ограничења или језички код којим баратају. Они овим начином освајају универзум и повезују човека са човеком, природом и готово целим светом. Сигналистичко дело не само што се чита без речника, него се чита и у свим смеровима. Постојећи, национални, језици су немоћни када је у питању универзална комуникација. Језик слике испоставља се као један од могућих метајезика будуће планетарне цивилизације. Демистификацијом песничког чина и песника, поезија је постајала средство масовне комуникације. Језик науке схваћен је као отворен, жив и променљив систем. Човек је део природе, део света и у његовој је матици.

Након појаве *Планејџе* критика пише о Тодоровићу уздржано, али са надом и поносом, јер је он први, усуђује се да направи корак даље у виду експеримента и тиме створи научну поезију које до тада није било. Сигнализам је од првих објављених уметничких текстова нудио и текстове који упућују на карактеристике програма, а они су, осим оне функције која им је примарна, у мањој или већој мери предочили потенцијалне грешке у приступу појединих критичара сигналистичкој теорији и пракси. У сваком случају, први „удар“ на песнички језик и традиционалну поезију, оглашен Тодоровићевом *Планејџом*, изазвао је шок међу књижевним тумачима и песницима. Има оних који сматрају да песник ослобађа своју поезију класичног симбола и коришћењем савремене науке, рушећи конвенције, отвара неслућене могућности нове поезије. Али, постојало је и много приказа који су показивали неприлагодљивост и крутост критике. Такође је било и оних који су имали научнички опрез и суздржаност пред непознатим, али са друге стране било је доста и игноранстких ставова, који ће окрећући главу од савремене реалности само потврдити тезу Мирољуба Тодоровића како садашњи песници одбијају да начине корак даље, уљуљкавајући се у познатој и по њима сигурној традицији, обезбеђујући себи тиме немогућност напретка.

Текстови који следе након првих манифеста врше продубљивање различитих грана сигнализма као свеобухватног уметничког покрета. Иако је покрет деловао углавном у области литературе, он је истовремено утицао на тадашњу југословенску естетичку културу, на традиционалну дефиницију уметничког дела и стварање једног интерлингвистичког кључа. Сигналистичка поезија се доста мењала

и својим развојем пролазила кроз многе фазе, али зар нису управо та отвореност и флексибилност ка променама и новим схватањима једне од главних црта сигналистичке идеологије? Нова поезија трага за новим читаоцем, способним да прихвати нове тенденције, доприносећи тиме једном потпуно новом начину размишљања, пуном одобравања искључујући било каква ограничења, оквире и предрасуде. Мирољуб Тодоровић, приликом писања у једном моменту доводи атмосферу до тачке усијања која покреће читаоца из инертног стања праћења песме у активно стање размишљања маште равно готово стваралачком чину. Доминантан је један уметнички систем довољно флексибилан да се у њему нађу креативне личности различитог набоја, с разноврсним идејама, користећи разноврне методе. Повезивањем језика песника, језика песме и касније током развитка сигнализма језика машине, доведше до преношења неизрецивог у процесе природе, где је песник позван да непрестано превазилази границе.

Основна Тодоровићева замерка поезији се може свести на констатацију да се поезија од романтизма до дана данашњег служи језиком далеком од универзума и од његовог основног циља, да људи међусобно искомунницирају и да се разумеју. Сцијентизам је повезивање научног начина мишљења са песничким ирационализмом. Захваљујући тој фази сигнализма, коначно ће доћи до раскида са традицијом и „тиранијом осећања“ како Тодоровић и сам каже. За њега је последица научне експанзије у области масовних комуникација и фасцинираност електронском цивилизацијом нов начин мишљења.

Након *Планетше*, 1966. и 1967. године у циклусима песама „Кретање материје“ и „Ожилиште“, ова песничка пракса се још више радикализује у том смислу што се још више објективизира, стављајући акценат, пре свега, на још изразитију десубјективизацију песме. Револуција језика водила је револуционисању бића песништва. Сигнализам је по својој природи авангардни покрет, али се разликује од историјске авангарде по својој новини и радикалности. Међутим, његови корени сежу дубоко, од првих комбинација визуелног и вербалног, односно до хијероглифа и оријенталних песама.¹⁹ Он се од историјске авангарде разликовао и по томе што је стриктно изражавао технолошку еру, што је као свој истраживачки поступак користио све „медије“, све комуникационе направе које је човек створио да би произвео нове естетске информације. Али, такође је управо експериментисање оно што спаја

¹⁹ Радослав Ђокић, поговор књиге *Сигнализам српска неоавангарда* Јулијана Корнхаузера, Просвета, Ниш 1998. стр. 242.

авангарду и сигнализам, то инсистирање на интердисциплинарности и интермедијалности. Сигнализам авангардни идентитет предочава и тиме што је антитрадиционалистички оријентисан. Овај покрет је освојио просторе свемира за поезију. Он је прогнао религију из тих простора и одстранио облике митског, али је истовремено приступио стварању и освајању нових светова.

У првобитној фази сигналазма, седамдесетих година, деловали су, осим Мирољуба Тодоровића, Љубиша Јоцић, Богданка Познанивић, Зоран Поповић, Марина Абрамовић, Остоја Кисић, Спасоје Влајић, Звонимир Костић – Палански, Добривоје Јевтић, Мирољуб Кешељевић, Влада Стојиљковић и други. Слобода истраживања и игра коју сигнализам остварује у литератури и уметности уопште је слобода будућности.

Мирољуб Тодоровић је својим уметничким опусом, на челу са првом збирком песама сигналастичког, сцијентистичког типа *Планетиа*, учинио велики корак за поезију, литературу и уметност уопште. Он је својом борбом против конвенција и ограничавајуће традиције озбиљно уздрмао темеље вавилонског проблема, који устостручавајући језичке кодове доводи до тешко проходних, или понекад чак и немогуће остваривих релација између човека са човеком и човека са уметничким делом, уметношћу. Сигналастичка поезија настоји да превазиђе до сада наметнута друштвена ограничења и културолошке препреке, рушећи постојеће границе. Циљ је изједначити и омогућити учешће свим људима, у свим правцима, без обзира на језик, културу или националност.



Кеичи Накамура (Keiichi Nakamura), Eye.

Дарко Донеvски

Закон о
понашању
андроида

страствен робот сме
у нападу пожуде
да покида жице

Дигитронизација

број по број збрајам
клизећи кроз лист папира
ледено доба ...

Фотогенеза

куле од даха
сунце под стаклом греје
фотогенеза

Orion-Sunset Strip

Orion-Sunset Strip

деведесет миља
вртоглавице
обневидео од чистоће
тамног неба
без знакова
смера и раста
зашивени
у седишту мог сна
јашу
звездани хероји

Када се вратим
а то је негде
између сата и географије
јужно од бола у врату
спреман за чај из лимене цезве
у мени
биће мрда
(степен слободе)
то прсти пате да додирну мотор у квару

Орион-Сунсеј Сѝриј

далеко од булевара и рото-реклама
ошамућен звезданом прашином
удишем катран
прислањам камени врат
као на стабло
тек да ослушнем галоп
великих питања

БЕОГРАД/МАЛО ДРУГАЧИЈЕ ЉУБАВИ

(прича прва: Љубав према шпијунима)
(or: *Hide and Seek*)

Идем тако једном београдском улицом и налетим на Илију Чворовића. Балканског шпијуна. Или бар неког ко довољно/неодољиво личи на Илију Чворовића, тј. Бату Стојковића, а и Звонка Лепетића – у пакету. ОНАЈ Илија Чворовић, или како се већ човек заиста зове, уредно очешљан, са предратним брчићима и белом кошуљом. Скоро па да помислим како се негде тајно снима други део Балканског шпијуна. Једино је недостајао МОСКВИЧ – овај мој Чворовић је шетао гурајући спортски бицикл. Јеби га, 21. век.

Осврнуо сам се блентаво (отворена уста, подигнуте обрве, трзам лево-десно/горе-доле као покварени мигавац) да случајно није нека скривена камера. Контам да ће однекуд да излети и двојник Боре Тодоровића, са све фотељом привезаном лисицама за његову десну руку.

Кад сам се мало прибрао од почетног шока, наставио сам своје ноншалантно шеткање. Празник је, и хоћу да не радим ништа и не срећем никог. А неколико минута након тога, ево га опет Илија, овог пута не пешачи него јури на металик КАПРИОЛО бициклу.

Е сад је стварно доста, помислих, неко овде мора да ми објасни неке ствари! Ко то ремети моје преподневно блејање по књижарама белог нам града (Чикага)? Чланска карта библиотеке не вири ми из предњег џепа на мајици јер ни кошуљу, а ни мајицу са џепом немам. Као што рекох, 21. век. Јеби га. За оне са дебљим картицама морају да праве јаче џепове.

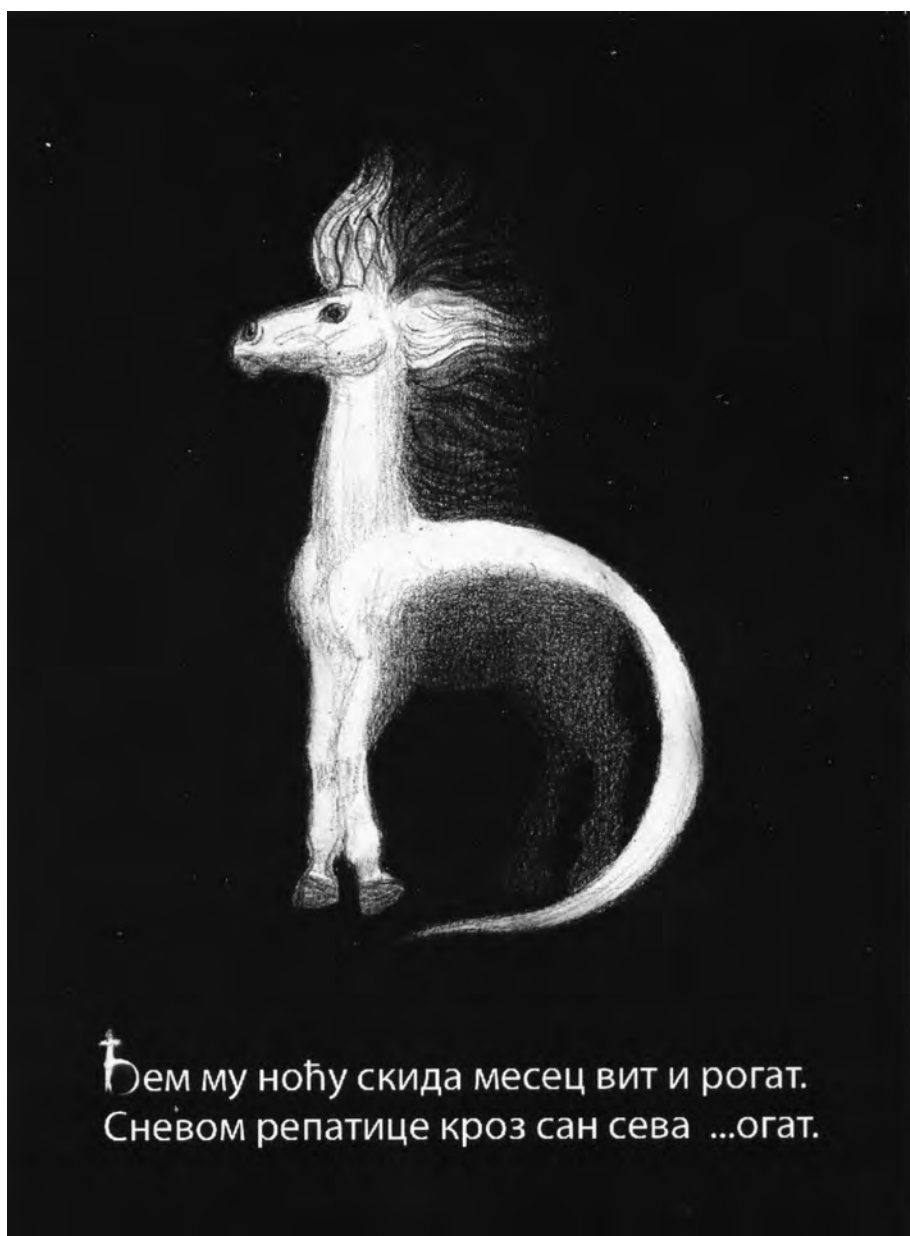
Зашто се залеће према мени? Да ли ја делујем као неко ко је толико сумњив да се ни шпијуни више не устручавају да ми то кажу на препуној улици? Видим му срећу у очима, мислим да је чак набацио и кретенски кез, ко ће све детаље приметити у критичном тренутку када срце почиње своју тахикардију. Да појасним ствари – никада нисам учинио ништа лоше (памћење је субјективна категорија, али ја сам још у основној школи приметио да имам фотографско памћење), но данас нико не гарантује да сте невини самом чињеницом да ништа нисте скривили у свом пацовском животу. Уосталом, јесте ли читали Кафку?

Е, ту сам ја решио да их зезнем – нећу да се кријем. Нећу, и тачка! Можда мало, понекад, али у принципу НЕ. Ко сме да ми

поремети и ово мало ваздушастог прилажења стварности. Хоћу да се претварам да живим. Хоћу да гледам у све оне ствари које друге чине срећним. Да буљим у књиге из излога, па макар ниједну не прочитао. Гледам у стакло отвореног срца под правим углом. Па онда под углом од 30 степени, преосталих 60 степени оставио сам за ЊЕГА. Илију Чворовића моје младости. Ту је негде и Ђура, сакривен, сад су боље организовани. Учили на грешкама, а не као ја.

Главом кроз два зида. Илија ме је *de facto* спазио и ја сад немам много опција. Морам да искористим овај ритам нереда београдске улице и утекнем.

Али, где? У књижару? Боље да се одмах самоубијем.



Немања Митровић: из *Буквара*.

Франко Бушић

Сред пушака и крушака дугоушака

дистанца од санкција за алитерацију
зајебанцију
нацију
ију – ју

непредвидљив је пост
постконцептуалци посте чешће него постмодернисти
поставангарде никада нису постиле
пост је гост зиданог моста
а сваког госта три дана тоста

и нешто политичко
пичко:
неке државе у пуном називу
имају саркастичну интертекстуалност

Сплит, 17.1.2015.

Логика науштрб емоционалне интелигенције

ципал циплу гризе ципла

нема метафоре

који пут је змија
само змија
а не курац
а који пут је курац змија

или смисао
није предвиђен да га баш ви ишчитате

нижа бића капирају само једноставне метафоре
и не запошљавамо их у обавјештајним службама

прст у пак
па си ишчитај простату

а пјеснике пусти да умиру

у миру

фурлан

Сплит, 18.1.2015.

Форензичка фразеологија

трн у пети
трн у оку
око у дупету
цријева око врата новокравата
сперма у уху
дух у духу
одрезане сисе угуране у вагину
шаком
ногом
расцвјетан ректум
урин у кољену
жуч у мућу
мућак у кључу
прст у пупку
бол у шупку
аутић у дебелом цријеву
калкофонија фразема
калкофонија фразема
и бурек са сиром
над отвореним труплом

Сплит, 31.1.2015.



Предигра

не немој не не
ооо да да
не не не то
да да ммм
не не не не не
умгх
м м м м м
м м м м м
блуп

стоко
скоро сам се угушила

Сплит, 3.2.2015.

Длијетом у живац

мозгови мозгатих
на усидјелицу ставили столицу
тврду столицу
а не сједалицу
усидјелица сквичи
некуд би хтјела ићи
а нема краја без конца
и игле забијене у гузицу лонца

новац мирише по презрелим дињама

иње на рубу живаца отаца

флексибилан је флухус
али не и луксуз

Сплит, 5.2.2015.

Снежана Савкић

ПРИЧАЈТЕ МИ О СИГНАЛ(У)-И-ЗМ(АЈ)У!

(Зборник *Сиџнализам и дело Мирољуба Тодоровића*,
Библиотека града Београда, 2014)

*Публика је једно ишчекивање, једна празнина коју треба по-
пуњити, једна аспирација – у фиџураџивном и буквалном смислу!*
ИШЧЕКИВАЊЕ

– **ПРАЗНИНА** (табула роса) – **АСПИРАЦИЈА**! Исписујући ове речи у тексту „За кога се пише“, Сартр је недвосмислено упозоравао читаоце на суштину и вишеслојност рецепцијског процеса – на рецепцију као интеракцију Текста и Рецепијента, као „размене енергије“ и поновног уписивања *кодова* у свест читаоца.

Онда када **Код** постаје **Сигнал** који није само знак или сигнализација, већ и „успостављање веза и значења тих веза“, „уметничко хватање сигнала уз помоћ мождане антене“ (Ј. Марићевић), а „простори“ сигнализма бивају метајезичка елевација и хипертекстуална *џловидба* (у српској књижевности и шире значајна (р)еволуција једне поетичке тенденције), тада и Књижевност проговара једним сасвим другачијим језиком у којем СИГНАЛ постаје „**АВЕСТА**“.

Читајући зборник *Сиџнализам и дело Мирољуба Тодоровића*, поново сам се и сама враћала питању „За кога се пише?“, придодајући му и оно неизоставно „О коме се пише“. Писати о комплексном и опширном делу оснивача и најважнијег аутора неоавангардног уметничког покрета сигнализма, захтева нешто што бисмо могли назвати *духом разноликосџи* и равнотеже у многоврсноности ствари, можда управо такав рукопис који би, по речима Егерића, био преносник и место додир у којем се „секу дух дела и дух сензибилности који прима дело“. Текстови аутора у овом зборнику, међу којима су: В. Милновић, З. Аврамовић, З. Стефановић, М. Павловић, С. Шкеровић, Ј. Крунић, А. Цвијић, Ј. Марићевић, Д. Стојковић, Д. Андрејевић, М. Недић, И. Бакић, С. Петровић, А. Ђурић и В. Ц. Оцокољић, преносе *уџиске* додир са сигналистичким „писмом“ и дарују нам неопходни полемички дијалог за којим чезнемо, уједињујући притом „говорење о“ и „разговарање са“, ¹ у про-

1 По речима Сретена Марића, критика „говори о“, а есеј „разговара са“.

цесу где теоријско-критички дух „изазива“ онај стваралачки, а стваралачки дух онај критичко-теоријски.

Већ у првим текстовима Зорана Аврамовића и Василија Милновића упознајемо се са „развојним луком“ сигналистичког покрета, тј. пратимо његову књижевно-историјску еволуцију. Аврамовић нам јасно поставља сценарио друштвено-политичке ситуације у којој, у условима једног ригидног система, сигнализам „осваја просторе књижевне демократије“ док, с друге стране, Милновић разматра феномен сигнализма у односу на сам развој српске авангарде, од историјско-авангардне и неоавангардне поетске праксе до актуелних експерименталних тенденција, сугерирајући нам при том да је овај поетички правац „сигнал за потребу реформисања и другачијег схватања естетске функције културе“. Сигнализам, као својеврсни културолошки (цивилизацијски) феномен, сада, у тексту Зорана Стефановића („Доба сигнала, наша цивилизација“), премешта се из контекста прошлости у садашњост (у „доба сигнала“), као свеprisутно и актуелно „освежење мапе стварности“ или „острујени космички храст који није престао да буја“, и већ можемо приметити да се текстуално „путовање“ аутора у овом зборнику, премешта са општег на конкретно, тј. на реализације сигналистичке поетике у конкретним Тодоровићевим делима. Тако у тексту „Читање сигнала“ Илија Бакић указује на визуелна, гестикуларна и текстуална средства у оквиру којих Тодоровић „прави“ аутентични поетички потез, Сретен Петровић бави се сигнализмом као стилистичким проблемом, Слободан Шкеровић се, у тексту „Сигнализам и теорија свега“, посвећује појмовима сцијентизма, апејронизма, стохастичког метода и сл, а већ поменути есеј З. Стефановића, уводи читаоца у нови замах сигнализма, тј. „трећу цивилизацијску револуцију Човечанства – информатичку“, откривајући постепено доминантну тему наредних текстова – „Сигнализам и електронски медији“, тј. „Машине и стваралаштво“, Јелене Крунић и Миливоја Павловића – а то је електронска (компјутерска) поезија. Ј. Крунић истиче да је М. Тодоровић, управо оваквом поетичком визијом „омогућио песми да изађе из безличја ствари и процеса природе“ и поведе СВОЈ дијалог са светом, на чију се тврдњу имплицитно надовезује текст Миливоја Павловића речима аутора да дејство таквог песничког продукта треба да пробуди скривене и успаване језичке потенцијале читалаца, у преношењу идеје да језик није „окоштали систем“ заробљен у каноне. Дакле, читајући ове радове, препознаћемо идеју о сигналистичком тексту, који увек при читању изазива једну нову резонанцу – резонанцу која текст ослобађа вербалности и доводи га до „актуелног постојања“.



Дарко Вулић, Шумски сигнали

Душан Видаковић

ПРЕ ПОЗНАВАЊА 2

– из хаику путописа кроз Сигнализам -

избрисани транс
фиксиран полумраком
постојаности

аутоматски
атавизам будности.
дрсконамеран

одвећ накнадно
млаки рат прогнозама
малаксава слан

прворазредна -
ко би рекао: бруји -
децентрираност

коначност лаје
сва у рукавицама
опозивања

између најзад
оковани смерови
импровизују

икс из почетка
похађа прецењеност
изостајања

прекорачење
најежене архиве.
агент удице

лажљиви тајац
биографске манжетне.
можда се вара

далеко сеже
љубопитљиво небран.
ланац без пробе

пар магнета пре
има властито зашто –
заслужни нехат

сврабљив је то шлиф.
сатови бочне воље
као да су плен

Миливој Анђелковић

ЛУЧИ НАОЧАРИ НА ДОРЂОЛУ

Хеј! Хеј! Хеј!

Како си од јутрос? Сећаш ли се ичега? Шта си сањао? Само ми немој рећи да си имао ноћне море. Ако те је нека женска неман јурила, стигла и сексуално искористила, не плаши се више. То сам била ја...

Почетак имејла од моје далеке пријатељице са друге стране Велике Баре одмах ме је расанио. Материјално обезбеђена, спашена од свакодневног животног темпа и омекшала од лагодног живота, она је презирала или идеализовала све из старог краја. Ја сам био разврстан у ону срећнију групу и осећао сам се почаствованим, па сам повремено испуњавао њене необичне жеље као особа од неограниченог поверења. А ово, што је имејл наговештавао, догађа се баш таквим особама. Зато сам дрмнуо целу јутарњу шољицу кафе, запалио још једну цигарету и спремио се да разбуђен дочекам нова изненађења.

У наставку је писало:

Синоћ сам обилазила пабове и друга хили-били места и завршила на журци на отвореном. Можеш ли то да замислиш: задимљено од цигарета и смрдљиво од испарења из кухиње и плитке лагуне, док палме њишу гране у топлој ноћи а Жорж Торогуд пева "I'm bad, I'm bad, to the bone"? Код куће нисам могла да се наканим за спавање па сам читала "Флоберовог папагаја" и прешла на „Ловца у житу“ и схватила да још нико није одговорио на питање шта се догађа са паткама из Централ парка када се језеро заледи? И ту сам се сетила тебе. Зашто, поводом чега, још не могу да докучим.

Не сећам се да ли сам те питала – када ћеш да пустиш браду? Само браду, капираш, бркове презирем! Због тих са брковима сам и отишла преко Баре. Гуливери сујете, а емотивна недоношчад. Брада је нешто друго: снобизам, клонирање другог имица, неко надрастање себе...

Ноћас си имао браду, добро ти је стајала и умео си да је употребиш. Овако сам то јутрос описала, ушао си у моју нову причу коју ћу, можда, и завршити јер ме још увек привлачи.

А сада немој да случајно поцрвениш, овако је било:

Ставио си главу између мојих ногу, оклевајући помало... Твоја брада ме је раздражујуће голицала и разлепршала лептириће у глави, па у стомаку... А онда... твоје усне и језик... Запалили су ватру у мени. Дошло ми је да на сав глас јекнем узбуђена и задовољна што сам била дотакнута на правом месту. Некако се увек осећам захвалном када мушкарац пронађе право место, вероватно зато што су раније многи упорно настојали да пронађу погрешно место, или серију погрешних места, или уопште нису били ни близу. Чудан осећај. Задовољство и глад. Моја глад је стављена на пробу. Скоро да је личило на казну.

Ноћас ниси био баш толико добар, али био си близу. Сасвим близу. И шта сам могла? Морала сам да ти помогнем. Тако да сам те силовала, на моје задовољство, а убрзо и твоје.

Најзанимљивије је да се то није догодило у неком недефинисаном простору већ тамо код тебе, преко Баре, па на Дорћолу, у оној улици где смо ђакали у кафићу, у кући број 69. Зграда у којој никад нисам била, немам појма да ли уопште постоји, а и Дорћол познајем тек успутно и овлаш. Тако, од целе те адресе, само ми она секси адреса 69 нешто значи...

У наставку су следиле препоруке о стицању потребних сексуалних искустава и знања која приличе једној креативној особи са добростојећом брадом и наређења да је одмах пустим, ако је случајно немам.

И док сам по други пут читао најузбудљивије делове и чешкао своје обријано и глатко лице, у електронско сандуче улете неколико комерцијалних и порно понуда и још један драматичан имеил:

Ноћас су ми се сломиле моје дивне, скупе, модерне, тек купљење *Гучи* наочари. Нашла сам тек половину, друге нигде нема. Немој ни да помишљаш да сам хистерична, опсесивна или тако нешто, али имам потпун осећај, владам ситуацијом и знам. Знам!

А како си ти неповерљив и неодлучан, ово ти је наређење за одмах:

Иди, провери, истражи, нађи! Знаш где, не треба да ти баш све показујем прстом! Јави што пре! Чекам, и знам. Још ти да се увериш. Ах, ви, ви мушкарци... За ово си ти крив и бићеш примерно кажњен јер си већ награђен. Провери! И немој да опет нешто замажеш оним нашим балканским менталитетом! Ја чекам!!!

Погледао сам на сат, прошетало се по соби, одвежбао једну рунду са својом већ оштром сенком и прочитао оба имеила поново.

Писало је исто. Отворио сам свој сајт и мало порадио на њему: нове фотке, краћи текстови, док није почео да се клати и нагиње. Подупро сам га „Кућом Од Речи“ и тако обезбедио танану равнотежу, и мене, и целе те виртуелне грађевине.

Не, овако нећу моћи дуго. Морао сам да предузнем оно што је у мојој моћи. Поготову ако ми то импонује.

Дорћол ме је сачекао тих и спокојан, зароњен у своје дубоко памћење. Памтим га и ја, ту сам својевремено бежао из школе, касније се током радног времена ту завлачио да ме ни случајно не види неко из фирме. Значи, Дорћол је био врло могућ, чак једино могућ као место састанка. Улица наведена у имејлу, била ми је позната. Зграда 69 је постојала, а изненадило ме је када сам непогрешиво пронашао задњи улаз, онај из дворишта, јер сам однекуд знао да је главни закључан.

Газдарица је стајала у ходнику, мора да ме је видела како се провлачим кроз двориште. Папилотне у њеној коси су штрчале као блиставе антене свемирског шлема.

– Послала ме је пријатељица да проверим да ли је овде... – почех збуњено.

Како објаснити неупућенима сву тананост и парапсихолошку основаност мог чудног задатка?

Али она је све знала:

– А, знам, згодна госпођица жешћег темперамента са *Гучи* сунчаним ђозлуцима? Ма, како да не, чекајте, била је овде са вама.

– Била је? Са мнош? Јесте ли сигурни?

– Јесам, јесам! Са вама! Једино што сте имали браду. Носили сте овај исти сако и исто се освртали да вас неко не види – или да вас види, шта ја знам – као и малочас.

– Ама, да ме ви нисте, ипак...

– Господине, ништа не брините. Ако желите, рећу ћу да нисте били ви. Ово је угледна кућа а ја сам особа од потпуног поверења... Ево, ово ваше чувам. Остало је у соби, на сточићу поред кревета... Истина, само половина, али толико ултрамодерно, скупо и свемирско...

Из џепа њене широке кућне хаљине изрони...

– *Гучи* наочари! А друга половина?

– Нема је. Све сам претражила, и у кревету... Биће да је госпођица однела...

Гурнух половину *Гучија* у џеп, захвалих се и изађох. Ако сам био овде, макар и виртуелно, како да се ја, баш ничег, ни мало, не сећам? Чак су ми и ове наочари непознате. Завукох руку у џеп да извучем добијену половину и тамо напипах још нешто. Извучох руку на блиставо дорћолско сунце. Из џепа мог конспиративног

сакоа, као из мађионичарског шешира, изрониле су две половине истих *Гучи* наочара. Пажљиво их саставих – савршено су се уклапале, само што је танка, само мени видљива напрелина, сакривала њихову дорћолску тајну.

Загледао сам наочари састављене на мом длану покушавајући да се сетим детаља, када ми приђе једна згодна Дорћолка, у правим, зрелим годинама, сва устрептала:

– Господине, ви сте тако усамљени и симпатични, и тако тужни над тим дивним женским наочарима да ја, једноставно, нисам издржала...

– Не долазиш у обзир – одсекох без премишљања, као ножем. – Ниси довољно виртуелна. И не знаш ништа о Флоберовом папагају и паткама из „Ловца на жити“!

– Умем ја и као птица – побуну се она. – И на жити, мада се то ређе тражи...

Увече навратих код пријатеља, психијатра невладине установе у реорганизацији и стручњака за снове и сексуалне фрустрације.

– Могуће је – објасни ми он мирно. – То се често догађа. Када један сан често сањаш онда једноставно престанеш да га памтиш. А како нешто мораш да памтиш, упамтиш део свакодневице уверен да су то ружни снови који ће проћи. Један цео сан и половина свакодневице, шта је то? Наравно, три половине. Једна је увек сувишна, не уклапа се и њу потиснеш и заборавиш...

– Коју половину? Стварности или сна?

– Ма, човече, зар и ти? Па то је исто, зар још ниси разумео? Наши снови не могу да се остваре ни у сну, а како ће онда на јави?

– А наочари? Зар оне нису довољне да те подсети...

– Па, преломљене су на пола, капираш? Половина је стварност, а друга половина је сан. Шта је трећа, то још нико не зна.

– Али ја сам их саставио – протествовао сам. – Ево, види – и ја их пажљиво склопих на длану.

– Ех, мој пријатељу – рече он са уздахом. – И ја читавог живота покушавам да саставим стварност и снове. Теби се само чини да си то успео...

Кад сам се вратио, у компјутеру је нестрпљиво титрао нови имејл.

Синоћ сам, нестрпљива да чујем вести од тебе, инвентарисала твој сајт. Шта да ти кажем? Те романи, те интерактивност, те сигнализам... Приче нећу ни да помињем. Једино оне *Гучи* наочари, које си тутнуо на насловну, на нешто личе.

Све треба да ти буде *гучи*, разумеш? Брзи шок. Твоја посебност треба одмах да се види а не тек на крају текста, јер нико не чита

више од једног екрана. Где ти је провокација, гламур, фотке? Твој албатрос носи гучи, знам, али он тек при крају текста шири крила. А ону Кућу од Речи треба да отвориш за фотке које слећу и одлећу...

Данас сви све знају, а највише они који не знају. Просветитељ је клониран у Провокатора са летећим стартом. Тако да ти оне Гучи на сајту неће ништа призвати, осим неке збуњене фемкашице. Па ти сад види...

И шаљи извештај, шта чекаш?

Одмах укуцах извештај, сву суву истину, без остатка.

Сутрадан добих један једини имејл, али грдно нарогушен:

Да знаш да си ме жешће разочарао! Ма, немам речи! Ти тамо сањаш и потискујеш у заборав стотине неких својих личних, себичних, еротских и иних снова, а заборављаш онај наш једини, стварни, заједнички, виртуелни сан! Запамтио си како то раде птице, сад би и на житу, фемкаш се око неких уличних понуда па то доводиш у неку као случајну везу са мном!!! Нисам то очекивала, не, нисам. Зар да тај сан заборавиш? 'Ајде, сад, шта ти то значи?

И, чекај, још нисам завршила! То ћу у наставку, када набавим нове Гучи наочари. Њих, да знаш, не скидам ни у сну, ама ни у ... То знаш и сам. 'Ајде сад, па ти види! Одох по нове, са њима лепше сањам! 'Ајд!

Сада сам у великој дилеми – шта је реалније: снови који се тако често догађају да их можеш заборављати или истина која је тако ретка да не верујеш у њу ни када се догоди?

Али тако нешто нисам смео да пошаљем мојој пријатељици, ни на крај памети! За њу сам припремио гучи-питање у облику слике и послао га имејлом:



Још чекам одговор.

ИНТЕРАКТИВНОСТ КУЋЕ ОД РЕЧИ

Кућа од Речи одувек шири своју окућницу у свести читалаца и позива да буде посећена. Највећи писци су били упорни портпароли за своја дела. Хомер призива музе а већ Апулеј у 2. веку читаоцу обећава да ће му „уши голицати на најпријатнији начин“. Сервантес се обраћа „доконом читаоцу“ а Рабле „славним испичутурама и... врлим притежаоцима свакојаким господских болести“. Лоренс Стерн тврди да је писање разговор у коме он одговара на читаочева питања а Хофман назива читаоца „драгим“ и „благонаклоним“ који „ћути на све што га окружује“. Кортасар жели да тог немог читаоца претвори у „саучесника интелектуално слободног пред оним што баш тада чита“. Мирољуб Тодоровић смешта комуникацију у самој основи бића: „Комуницирам (општим), дакле постојим, дакле стварамам“. Милорад Павић ангажује читаоца да изабере заплет и крај романа, препуштајући му судбине књижевних ликова....

Има још примера, у романима аутора овог текста и других, али како читаоци више нису докони и ово је превише.

Тако Кућа од Речи одувек лебди и шири се, невидљива а присутна, као сублимат свеколике књижевности.



У њој се преплићу слојеви књижевне грађе и њихов одјек у свести читалаца док цела Кућа не постане провидна, озарена блиставом светлошћу естетског. Тада се појављује њен Одроз.



Многогласје текста се прелама у читаоцу и сажима у хармонични лук, налик на божанску дугу.

То је СИГНАЛ за читаоца да више не ћути, да постане саучесник у комуникацији и стварању, да коментарише, поставља питања и уплете судбине књижевних миљеника и омрзнутих ликова у нове шаре књижевног шара.

Са развојем Интернета у окупаци Куће од Речи се догодио Велики Бум. Она се проширила на електронски Универзум, у свим нашим и његовим временима и просторима. Древни позиви на учешће добили су реалну могућност одзива у виртуелном свету и ново име – ИНТЕРАКТИВНОСТ. Везе које повезују пратеће садржаје – линкови, СИГНАЛИ су за проширење понуђеног садржаја и отварање нових нивоа виртуелне стварности, оно што је Лоренс Стерн још 1760. године понудио читаоцима у роману „Тристан Шенди“ – празне стране за коментаре и просторе за читаоачеве омиљене псовке. Објављени електронски текст тако добија свој Дневник настанка и Креативну радионицу који утиче на његов даљи развој.

Аутор овог текста и његови читаоци то су реализовали у интернет-роману „Осмех Византије – отворена књига“ – <http://osmehvizantije.blogspot.com/> где су читаоци коментарима учествовали у стварању романа, а потом предложили и дописали поглавље „Легенду о Елдораду“ – <http://osmehvizantije.blogspot.com/2014/04/4.html>

Читалац је тако отворио ПРОСТОР романа. Укључивање видеа на Мрежу омогућило му је да контролише и ВРЕМЕ – снимак се може убрзати, успорити, зауставити, гледати поново, пренети у компјутер и гледати у неком посебном времену. Тиме читалац ствара свој медијски производ. Он, речено речником ефикасног поседништва, преузима „контролу“, сам одлучује у „улазу“, „траси“, „локацијама и времену задржавања“ и „излазу“.

Надчулна брзина електронских „пакета“ који се отварају на екрану као слово, боја или звук створила је неслућене могућности креативног, а БРЗИНА је постала алхемијски камен мудрости виртуелног света који све то омогућује.

Шта се догађа са бившим читаоцем? Он постаје ТРОГЛАВО биће које на Мрежи чита, гледа и слуша у исто време. Као и у животу. Брзина је виртуелни свет приближила овом свету који сматрамо реалним. Интернет у тренутку ангажује чула и надограђује читаочево искуство, али му и одузима могућност посебне визије. Глобалне слике потискују лично виђење. Ранија читалачка креативност која ствара замењена је већ створеним. Сладуњаве, провокативне и ексклузивне фотке и спотови задовољавају његову тренутну потребу и умртвљују га, он непрестано добија ново које је на самој граници већ виђеног.

На друштвеним мрежама интерактивност читаоца је „глобализована“ у два племена: племе „Свиђа ми се“ и племе Равнодушних.. Једноумље у пламеној и уздржаној варијанти, као глогов колац интерактивности. Све разлоге „свиђања“ и „несвиђања“ Троглави

смешта у та два основна естетска и етичка става која све његове разлоге, инспирације, креативност и интерактивност своди на примарни ниво. Нијансе, запитаности, сумње, дилеме, разлози и противставови се могу изнети у коментарима који се додатно умртвљују „свиђањем“ или равнодушношћу читалаца / гледалаца / слуша- лаца.

Навика пасивности, стечена пред филмским платном и ТВ екраном, накалемљена је на интерактивни медиј а Читаоцу / Гледаоцу / Слушаоцу дата је ефикасна замена за даљински, унапређена до примарног естетско-етичког нивоа. Избор на друштвеним мрежама је сведен на одбир садржаја пред којим је сва наша активност сведена на један „клик“. Тек рођена креативна интерактивност умртвљена је комерцијалном моћи великих бројева и „да / не“ кликовима, као у римским гладијаторским аренама. Сваки додатни интелектуални и креативни напор је сувишан: онај који зна, уме и може постао је потрошач који све добија.

Међутим, остала је тачка отпора. Једино што на Интернету није поседнуто и отето од Ч/Г/С. То је брзина. Њу поседује сваки Ч/Г/С, она проистиче из његовог личног компјутера. Брзина да све нађе, прихвати, присвоји или одбаци. Интернет је бескрајно складиште, оно које је описивао и сликао још Леонид Шејка, на коме је све копија копије. Оригинал не постоји. Нађеном и присвојеном Ч/С/Г даје ауру тако што сам ствара свој оригинал.

Тако интеракција поново постаје креативан чин. Текст / слика / видео на Мрежи постаје Знак / Сигнал за читаоца/гледаоца/слушаоца са понудом за креативно учешће, насупрот глобализованим племена Свиђања и Равнодушних.

Интернет је наша стварност. Не паралелна и резервна већ проширење постојеће. Та виртуелна стварност је фрагментарна и без заједничке идеје, променљива и безгранична; Универзум који стварају људи. Све је понуђено, на нама је да изаберемо јер култура је одувек била избор из створеног. За избор је потребно наше лично време које неће бити убрзано и сажето, оно време којим од добијене или нађене информације долазимо до суштине. До Куће од Речи обележене једним ЗНАКОМ / СИГНАЛОМ



који у мапама свести остаје запамћен као СИГНАЛИСТИЧКИ ЗНАК за Кућу од Речи и њену окућницу – СИГНАЛИЗАМ..

Кућа од Речи престала је да **значи** и почела **да буде** и да се **догађа**.

Добрица Камперелић

ПРОМЕТЕЈЕВ ОГАЊ СИГНАЛИЗМА

Поводом зборника *Сћолеће сиџнализма*, Београд, 2014.

Овај зборник је — како стоји у његовом поднаслову — реализован поводом 55 година од идеје сигнала/сцијентизма и 45 година од оснивања сигнала као организованог неоавангардног стваралачког покрета. Већ сам овај податак јасно указује да ПРОМЕТЕЈЕВ ОГАЊ сигнала истрајава, да надареност актера сигнала не јењава, да се делотворни знаци, који изражавају духовну стварност овог и оваквог света, простиру далеко, у будућност. Заправо, да је време сигнала ментална координанта, која истрајава од бесконачне прошлости до бесконачне будућности, што је и појам времена по Дејвиду Личу. Наравно, то подразумева присуство стваралачких немира, прометејске јереси, свете лудости, божјег дара од ветерана нове семиотике односно сигнала све до јуниора/полетараца у које спадају, пре осталих, Јелена Марићевић и Милош Јоцић, потом и Оливер Милијић, Иван Штерлеман, Виктор Радоњић, Снежана Савкић, Адријан Сарајлија...

За разлику од већине вршњака, сибарита, техно-фетишиста и неохедониста, млађани сигналисти одушевљавају се зборницима попут овог о коме је реч. Одудевљени Милош Јоцић каже: „Када изађе нови сигналистички зборник, то је show! Реч је о програмерској поезији, short-story сликовницама, писма упућена ванземалцима, сигналистичком епитафу Илије Бакића...“ Ето шта заокупља млађаног Милоша. За разлику од њега, Јелена Марићевић објашњава суштину сигналистичког делања: „Сигнал није само знак, није само сигнализација, апел за размишљање већ и успостављање веза и значења тих веза; некакво уметничко хватање сигнала уз помоћ можданих антена. Андрић је имао мостове, Црњански суматризам и чувени сребрни лук, сигнализам има сигнале.“ ОК, тако је. А Тагоре рече за сам живот: „Сањао сам да би живот требао да буде радост: Трудио сам се и схватио да је живот напор. Радио сам и увидео да је у напору радост.“ Колико то много одудара од гесла разуданих репера овог времена: „Репујемо, степујемо, узимамо лову!“

Ја делим мишљење Драшка Ређепа, изречено баш у овом зборнику: „Сигнализам је свестраност немогућег. Избор не постоји

— нема ни доброг ни лошег сигнала.“ А, ево, навешћу и примере акција, које не могу другачије назвати него сигналистичким акцијама, реализованим на 50. Међународном бијеналу у Венецији 2003. године, у коме сам учествовао са својом групом КВАРТ. Дакле, једну сам акцију реализовао тако што сам једној од девојака из екипе Шоза Шимамота, професора на Кјото универзитету, једног од оснивача групе ГУТАИ и, касније, АУ... на стомаку/пупку залепио налепницу с поруком/знаком BRAIN CELL (мождана ћелија) Јер, ми смо били скупа у секцији EXTRA 50 у оквиру пројекта АПАРТМАН МОЖДАНЕ ЋЕЛИЈЕ (сасвим узгред, BRAIN CELL је назив дугогодишњег пројекта Ryosuke Cohena из Осаке). Другу акцију смо реализовали, као фото-перформанс, ми из групе КВАРТ (Ружица Митровић, Филимир и ја) са пријатељима из јапанске групе-асоц. АУ (Неидентификована Уметност) држећи сви знак ТАРГЕТ (мета), нама добро знан 1999. у време НАТО бомбардовања. У име АУ асоцијације, знак су држали проф. Шозо Шимамото и његова најагилнија сарадница ЛОКО (Хироко Усуи)...

За већину сигналиста не важи она енглеска сентенца — *you are fishing for compliments* (тражиш да ти се ласка) — и не треба да важи, што није случај с многима из тобожње српске неоавангарде. Ипак, нећу претерати ако кажем да сигнализам већ има такав потенцијал, сада и у младим сигналистима, на који треба свако добронамеран да обрати пажњу и да с тим уметничким, али и научним, потенцијалом озбиљно рачуна у будућности!

ПОЕЗИЈА (а моја!)

питка и окрепљујућа
прозирна не и прозаична
из мог извора свакако
каткад неконтролисана у млазевима
чешће кротка уједначеног ритма
она ме је као нефирмирани еликсир
крепила и подстицала да истрајем
не ретко као извор светлости
у помрчини збивања на овом тужном простору
балканског гета и ДАДА обданишта

ДОСАДИЛО МИ ОРТАК

звучна рганауата (ух, ааах, јууу, иииии, сан, сам)
и историјски пејсаж (траттаттатта...буууум...јјааооо!)
only art can break your heart
only kitch can make you rich!
досадило ми ортак да пијем чесмовачу
и да конзумирам бајате интелектуалне слине
као уметник одметник хоћу баш извор
ону праву прозирну не и прозаичну пајдаш
и то у млазевима необузданог ритма
одјебао сам депресивну меланхолију
шутнуо у гузицу жестоку екситацију
одрекнимо се племенских вампира
херојско-патријалних папана а моћних кулова
сви ће они у Лету у реку заборава pro primo

221

Дејан Богојевић

ТАГОВИ

Трунови Трнови Трагови
Тагови Тагови
Обележена сплаварења слова
По пучини речииии

Нови трунови – НОТР
Нови тргови – НОТР
Нови трагови – НОТР
НОТР НОТР НОТР

Понављам скраћенице
Скраћујем вибрације
Сива слова бели знаци интерпункције
Пунктирање песме

Нови тагови – НОТА

Све се слива у повор
Знака
Знам
М

КАО ХАРФА

Димни сигнали
Вреће за спавање пуне грања
Нико не сања
Бацам се низ литицу

Низ
Низзз
Низзззз

Самоиницијативни сигнал сам

Аранжирам крцкање стена
У пу-ко-ти-на-ма
Остављам писане поруке

Да поука израсте
Изнад моје главе
Као харфа

ВЕСЛО – СИГНАЛ

„Хеј“ – чујем повик, спуштам се кривудавим путем до реке. Река је чиста, чиста као песме у којој завапе сигнали разбацаних тела. „Ту сам“ – умирујем реку, песму и тела. Река репатица. Река опатица. Опна око реке је решење за однос у троуглу. Река ми дугиним бојама ради о бради. (и глави, и заглави мисао као грчким математичарима). То је вода, није вод. Вода има укус пропрженог сусама. Без видљиве препреке преке веслам узводно. Веслима избацујем рибе у зрак. Прецртавам кругове на небу. Дишем. Убррррзано.

ЕВОЛУЦИЈА ЗВЕЗДА

Руке испреплетане са ногама. Ноге се не буне. Немо овде ни по буне. Галилеов телескоп ми прискаче у помоћ – јер мора да се пише. Писање = дисање. Миланковић није израчунао промену климе у мојим причама. зато причам и кад је жега и кад је киша и кад је мраз. то су кратке *згодбе*. Тешко да све могу да расподелим у 88 сазвежђа. То је мука. Без мимике увек у простору заточеништва. Како изаћи из песме, како стих придобити од незрелог доба, како извући поуку када је нигде нема. Када је нема. Немарна. Нерасположена поука. Поруга поуке. Куке. Куке. На кукама окачене песме крече. Пресне песме као припремљено месо за даљу обраду. Нил Армстронг каже: „Ово је мала прича за човека, а велика за човечанство“. Хвала! Све кратке згодбе треба да буду „еволуција звезда“. Тихе или експлозивне смрти.



Дејан Боžoјевић, Оличење.

Даница ТРИФУЊАГИЋ

ЕСЕЈИСТИЧКИ МУЊОГРАМИ: ФОРМА И САДРЖИНА

Сажетак: Тема рада јесу две збирке есејистичких муњограма Мирољуба Тодоровића – *Језик и неизрециво* и *Сиварносѝ и ушѝоѝија*. У првом делу рада биће дат осврт на Тодоровићеве есејистичке муњограме у односу на теоријску мисао о есеју, а акценат ће бити на форми, како традиционалног есеја, тако и сигналистичких есејистичких муњограма. У другом делу рада размотрићемо Тодоровићеве есејистичке муњограме у светлу сигнала, покушаћемо да акценат ставимо на садржај и да утврдимо у којој мери је могуће ишчитавати поетику сигнала из есејистичких муњограма.

Кључне речи: есеј, сигнализам, муњограм, поетика, кратке форме.

О ЕСЕЈИСТИЧКИМ МУЊОГРАМИМА

Јадранка Божић у свом раду *Есеј – фикција унуѝар исѝине* даје посебан осврт на чест предлог „о“ у насловима есеја, те тврди да је тај предлог „својеврсна формула жанра“ (Божић Линк: https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=1315. Приступљено: 14.8.2015.), па нам се чини да је можда најприкладније овај сегмент рада почети управо насловом у класичном есејистичком маниру, иако есејистички муњограми, који су тема нашег интересовања, имају, на први поглед, мало сличности са класичним есејима.

Мирољуб Тодоровић поново проналази начин да читаоца изненади и заинтересује овим кратким формама. Треба напоменути да кратке прозне форме нису нове у његовом стваралаштву, те да их срећемо како у *Шайро ѝричама*, тако и у нарочито интересантним *Дневницима сиѝнализма*. Већ овде се можемо осврнути на текст Јелене Марићевић *Facebook сиѝнализам*, у коме ауторка, коментаришући Тодоровићев *Дневник сиѝнализма 1979-1983*, закључује да се он може читати попут временске линије, карактеристичне за друштвену мрежу Facebook, а коју тумачи као својеврстан дневник савременог човека. Њеној тврдњи можемо прикључити и

есејистичке муњограме, који би можда били подобнији за друштвену мрежу Twitter, коју нешто изразитије карактеришу кратке, језгровите, елиптичне мисли (углавном због ограниченог броја карактера који се могу унети у једном „твиту“), што муњограми управо и јесу.

Један од Тодоровићевих муњограма гласи: „Из блештаве муње језика.“ (Тодоровић 2013: 74), и из њега можемо извести понеку карактеристику есејистичких муњограма, иако се овај муњограм не мора односити искључиво на есејистичке муњограме, већ и на поетику сигнала, неоавангарде или авангарде уопште. За почетак, јасно примећујемо кратку и језгровиту мисао. Тодоровић не осећа потребу да ову елиптичну, крњу реченицу употпуњава глаголима, те препушта читаоцу да је сам употпуни. Но, јасно је да овде глагол није ни потребан, јер аутор пажљиво бира речи које врве од јачине и густине значења. Елипса је, треба подсетити, једна од карактеристика (класичног) есеја, јер, како се сматра у науци, есеј представља форму која је кратка и у којој се не може расправљати *ab ovo*, већ се посматраном питању приступа *in medias res*. Управо се због овога есеј сматра елиптичним жанром, а Тодоровићеви есејистички муњограми су, можемо рећи, елипса елипсе. Овде треба споменути и језик, који није случајно нашао место у посматраном муњограму. Муњевити језик је онај који брзо мисли и казује, онај који је оштар на речима, који се не либи да каже шта мисли, и има шта да каже, што јесте одлика Тодоровићевих есејистичких муњограма.

Мирољуб Тодоровић нам у сваком сегменту свог стваралаштва приказује да је спреман да пређе уобичајене границе уметности,¹ па се чини да и есејистичке муњограме доводи до крајњих граница одлика есеја, а да притом не изађе из његовог оквира. Есејистички муњограми, заправо, поседују све одлике есеја, али се стиче утисак да би се, да је Тодоровић отишао само корак даље, муњограми распрсли у муњевитом набоју. Да бисмо ове тврдње употпунили, осврнућемо се и на фрагментарност, која је, као и елипса, одлика есеја, а која у есејистичким муњограмима достиже свој врхунац. Муњограми су најчешће фрагменти мисли, који се могу читати засебно, али их Тодоровић довитљиво окупља око јединствене теме.

Ту стижемо и до организације муњограма, који су, попут пчела, скупљени око матичне мисли, те заједнички раде на њеној изградњи, расту и, на послетку, плодовима. Како свака од ових матица, које функционишу као поглавља, наслови или теме, није

1 Примери су бројни, од његових језичких експеримената, до спајања науке и поезије, необичних визуелних песама и тако даље.

нужно одвојена од других тема,² мисли се каткад понављају (не увек у потпуно истом облику), што још више повезује Тодоровићев, очигледно, добро промишљени систем. У приказу *Чак и Сфинџа има очи*, Јелена Марићевић читаоцу Тодоровићевих муњограма предлаже два начина читања: један је да се читају скупови суседних муњограма (они које смо овде описали као окупљене око матичне мисли), а други се односи на „*udaljenije 'munjograme'*“, који се прате на *osnovu nekog zajedničkog sadržitelja*“ (Марићевић Линк: <http://medjutim.org/pdf/9-20.pdf>. Приступљено: 14.8.2015.), односно, на оне мисли за које рекосмо да се понављају, или, боље речено, одnose се на исту тему.

Као што је есеј у историји често измицао жанровском одређењу, исто је и у случају Тодоровићевих муњограма (али опет, одведено до најдаље тачке есејистичког), које бисмо понекад сврстали у афоризме, понекад у гноме, понекад у нешто сасвим треће. Јелена Марићевић у већ поменутом приказу Тодоровићеве *Сиварносџи и ујџојџе*, *Чак и Сфинџа има очи*, примећује да се Тодоровићеви муњограми могу посматрати као „изреке“ или „сентенције“. И доиста – при легитимичном погледу на муњограме, сетићемо се на, данас изузетно честе, изреке (најчешће латинске) сабране у једну књигу. Мирољуб Тодоровић нам овде олакшава посао, дајући својим кратким формама име (а тиме и коначан суд где сврстати ове кратке форме), које им пристаје, а унеколико их и објашњава. Есејистичко упућује на одлике есеја, за које смо утврдили да су присутне у овим кратким формама, док муњограм свакако асоцира на брзину и снагу муње, која је карактеристична и за Тодоровићеве мисли.³

Интересантно је поменути детаљ из општепознатог есеја *О суштини и облику есеја* Георга Лукача, где он есеје пореди са ултравioletним зрацима, дакле оним што је голом оку невидљиво, а што је опет незаменљиво при потпуном разумевању светлости, или ти поезије. Есејистичке муњограме свакако можемо назвати истим именом, како због њиховог изузетног значаја при разумевању и тумачењу сигналистичке поезије, тако и због тога што се муњограми, као какви зраци, појављују на кратко, својом формом, а опет обављају своју вишеструко плодносну функцију.

Како је више пута истицано у теоријским огледима о есеју, често есеј употпуњава песму, а акценат се ставља и на нераскидиву везу

2 Заправо, пошто Тодоровић најчешће говори о поетици сигнализма или авангарди опште, теме су комплементарне, никако супротне.

3 Иако Мирољуб Тодоровић само кратке форме из *Сиварносџи и ујџојџе* назива есејистичким муњограмима, ми смо, што је свакако видљиво у читавом тексту, одлучили да *Језик и неизрециво* и *Сиварносџи и ујџојџу*, бар у овом случају, ставимо под исту капу.

есеја и песништва. Исти је случај и са есејистичким муњограмима, који могу бити својеврсно упутство за разумевање сигнализма, чак и оном читаоцу који се до тада са сигнализмом није сусрео. Треба споменути да ово није једина веза између Тодоровићевих муњограма и песама, те да је, већ поменуто, фрагментарност муњограма и те како присутна у сигналистичкој поезији, што није занемарљива чињеница, и још једном потврђује са коликим је промишљањем Тодоровић домишљао своје есејистичке муњограме. Управо на овом примеру се потврђује чињеница да је есеј поезија интелекта, коју заступа Јадранка Божић у већ поменутом раду.

Инспиративан рад *Есеј – фикција унутар истине* Јадранке Божић, напосто позива да се позабавимо још једном њеном тврђом. Јадранка Божић, наиме, каже да је есеј „пренапрегнута концентрација искуства, испреплетаност асоцијација, покушај дефинисања – не дефиниција сама“ (Божић Линк: https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=1315. Приступљено: 14.8.2015.). Иако ауторка овде расправља о есеју у класичном смислу речи, чини се да је ово права дефиниција есејистичких муњограма. Мирољуб Тодоровић још једном показује своје познавање теорије, коју разумева и преводи у, у најмању руку, необичан свет сигнализма. Све што је Јадранка Божић навела, присутно је у есејистичким муњограмима (пренапрегнутост, асоцијативност, покушај дефинисања), али још пренапрегнутости, асоцијативније, просто сажето у атом из кога се фисијом могу добити неслућене садржине.

Епштејн у своме *Есеју о есеју* изражава мисао да се есеј прилагођава бесконачно актуелним условима живота, што је можда најинтересантнија одлика коју један од најбољих есејиста приписује есеју, посматрана у вези са есејистичким муњограмима и сигнализмом уопште. Муњограми се својом кратком, језгровитом формом прилагођавају савременом начину живота и савременом читаоцу, који ће пре наћи времена да прочита неколико муњограма, него ли есеј у класичном смислу речи. Прилагодљивост есеја се можда најбоље читава баш у есејистичким муњограмима, који су се преобразили од релативно кратке форме есеја до блесака мисли и асоцијација сажетих у свега једној или највише неколико реченица. Адаптирање на савремене услове живота карактеристично је за сигнализам уопште, што не треба посебно објашњавати, већ само, примера ради, споменути компјутерску поезију, у којој видимо сарадњу са технологијом, мејл-арт, који, између осталог, подржава развој поезије у условима недостатака средстава за издавање књига, или визуелне песме, које попут ребуса заокупљају читаочево пажњу. Узевши у обзир све експерименте и аспекте стваралаштва Мирољуба Тодоровића, можемо закључити да он већ десетинама

година, од самих почетака сигнализма, па до данас, успева да овај живи организам одржи у животу и да га привикава на нове услове у којима се развија и расте.

СИГНАЛИ МУЊОГРАМА

Језик и неизрециво и Сћварносћ и ушћошћја Мирољуба Тодоровића јединствени су по основној замисли. У оба дела се нижу есејистички муњограми, но чини се да је основна разлика у томе што је у *Језику и неизрецивом* акценат на сигнализму, док је у *Сћварносћи и ушћошћји* „Miroljub Todorović svojim 'munjogramima' pokušava da osvetli apsolut planetarne umetnosti; njenih pesničkih, prozних, filozofskih, kulturoloških tekovina, ma koliko bio svestan da se takav pokušaj može imenovati kao utopistički“ (Марићевић Линк: <http://medjutim.org/pdf/9-20.pdf>. Приступљено: 14.8.2015.).

Интересантно је приметити да се у мноштву муњограма, којима обилују ове две Тодоровићеве књиге, тешко могу пронаћи они који проговарају о мотивима или, уопштено, садржају сигналистичке поезије. Далеко од тога да се Тодоровић у потпуности дистанцира од садржаја, али свакако је видљиво да је значај садржине дат само у знацима, док се о форми обилно расправља.

Чак и читалац који се први пут сусреће са сигнализмом може закључити да је форма један од најбитнијих елемената ове струје. О томе можда најбоље сведоче већ поменуте визуелне песме, које би се, без необичне форме која их карактерише, раствориле у ништа. Сасвим је могуће да Тодоровићеве визуелне песме представљају покушај да се књижевност доведе у ред уметности које се конзумирају у једном даху, синхрониски (попут сликарства, вајарства), и да се време и простор сведу на један елемент. Визуелни израз Мирољуба Тодоровића свакако за циљ има и онеобичавање (рус. *осщранение*), али то је, чини нам се, карактеристика сигнализма уопште, не само визуелних песама. Тодоровић тежи дезаутоматизацији перцепције, можда у сваком свом поетском чину, што читаоца наводи на реакцију и промишљање. Ово нас свакако може подсетити на Попу, а ако узмемо у обзир да и Тодоровић свакодневицу посматра из несвакодневне перспективе, нимало нас ова асоцијација на Попину поезију неће зачудити.

Када смо већ код евентуалних утицаја и паралела које се могу повући између Мирољуба Тодоровића и бардова савременог српског песништва, свакако треба споменути и Миодрага Павловића, Стевана Раичковића и Ивана В. Лалића.

Спомињање Миодрага Павловића можда је и најочигледније, ако узмемо у обзир да се на цитат из дела Миодрага Павловића

неретко може наићи у Тодоровићевим есејистичким муњограмима. Већ то је сасвим довољно сведочење о утицају и поклапању размишљања двојице песника. При помену Раичковићеве поетике, једна од првих ствари која нам долази на ум јесте тишина. Раичковић је ћутањем своје поезије покушавао да достигне апсолут, јер је, према његовом мишљењу, он речима недостижан, а нису занемарљиви Тодоровићев муњограми који величају тишину и постављају питање – како се ћутањем може изрећи поезија? Но, ипак треба рећи да Мирољуб Тодоровић, чини се, не сматра да је тишина пут до апсолута, већ управо супротно – то су реч и видљиво. Овде је неизбежно присетити се поетике Ивана В. Лалића, који покушава да додиром са видљивим, опипљивим, стигне до невидљивог, до апсолута. Тодоровић, по свом обичају, додир са видљивим доводи до самих граница поезије, што је опет приметно у његовој визуелној поезији. Сам Тодоровић каже да визуелне песме настају као резултат кризе поверења у реч, па можемо закључити да њему реч није довољно садржајна, видљива, опипљива, па је потребно додати јој и визуелни подстицај.

Можда је помен визуелне поезије прави тренутак да се осврнемо и на, са једне стране традицију, а са друге модерност у Тодоровићевом опусу. Мирољуб Тодоровић неретко истиче предности технологије, за које је и више него очигледно да их искоришћава у свом опусу. Од поезије која је стварна кроз сарадњу са рачунаром,⁴ до визуелних песама које су настале стапањем слике и речи (опет уз помоћ рачунара), или мејл-арта који је и више него модеран, што основном идејом, што формом која читаоцу може бити нарочито привлачна.⁵

Подразумева се да модерност не посматрамо само кроз технологију, коју је Тодоровић, можемо рећи, потчинио сигнализму, већ и кроз модерност у уметности. Осим већ поменутих веза са неким од најбољих представника савременог српског песништва и поетских експеримената карактеристичним за симболизам, видљиве су и авангардне тежње, како у блискости са авангардним измима, тако и у отклону од традиције, који се може читати како у поезији, тако и у есејистичким муњограмима. Но, треба одмах напоменути и да сигнализам не потиरे у потпуности традицију (као што је то, на

4 Познати су Тодоровићев експерименти са убацивањем одређених речи у рачунар, где се затим стварају песме, са више или мање ауторових интервенција.

5 Овде свакако можемо споменути и пример који нема директно везе са Тодоровићевом уметношћу, али је изузетно битан за сигнализам, а то је труд који он улаже да би сигнализам био што доступнији савременом човеку. Сигналистичка дела, критички и теоријски текстови се, можда више од било којих других писаца и дела, могу пронаћи на интернету, на сајтовима miroljubtodorovic.com и rastko.rs.

пример, чинио дадаизам или надреализам), већ само оне њене сегменте који се, из сигналистичке перспективе чине мање актуелним. Тако, на пример, Тодоровић оштро наступа по питању борбе реализма и модерне, што је јасно, а с песницима романтизма, у неким тренуцима поетски полемиче због пиједестала на који себе стављају.

Да Мирољуб Тодоровић није опчињен, омађијан савременим, те да види и све мане данашњице, најбоље сведочи мисао која се у есејистичким муњограмима неколико пута понавља – дакле, са великом намером је изречена. Она говори о забринутости за хуманизам, и о изумирању хуманизма у савременом свету. Ово питање је изузетно актуелно у свету који више цени новац, него човека, а њиме су се бавили неки од највећих светских умова. Да не бисмо ову тему ширили у недоглед (што можда и не би била лоша идеја), само ћемо споменути Борислава Пекића и његов роман *Беснило*, који у привлачном стилу жанровске књижевности расправља о једном од најбитнијих питања модерног човека. Интересовање Тодоровића за ову тему утемељује мишљење да сигнализам није пуки језички експеримент, већ дубоко промишљени књижевни, уметнички, духовни покрет.

Иако се читаоцу може учинити да овај песник раскида везе са традицијом, треба се присетити да се у његовој поезији могу наћи елементи скоро свих епоха,⁶ а сам Тодоровић у есејистичким муњограмима истиче битност митског; дакле, свестан је да се књижевност не рађа ни из чега. Треба истаћи и да се он позива на интертекстуалност као незаобилазну појаву у књижевности, па и ту видимо директне везе како са његовим савременицима, тако и са предходницима. Уопште узев, чак и летимичним читањем есејистичких муњограма, јасно је колико је Тодоровић упознат са филозофијом и науком о књижевности (а нарочито са методологијом проучавања књижевности), па је просто немогуће помислити да се овакав ерудита може у потпуности одрећи традиције.

Присуство традиције осетно је и у језику сигнала, који је можда најбитнији елемент овог књижевног покрета. Мирољуб Тодоровић црпи снагу из најразличитијих слојева језика. Ослања се како на стандардни језик, којем, узгред, неретко подрхтавају темељи од земљотреса сигналистичке поезије, тако и на субстандардни идиом, чија је најинтересантнија манифестација у сигнализму шатровачки језик. Тодоровић у есејистичким муњограмима

6 Могу се наћи мотиви, па чак и циклуси, инспирисани средњовековном књижевношћу, бароком, приметни су утицаји романтизма, јављају се класичне форме (попут сонета), о чему је у више наврата и писано.

тврди да је примамљивост шатровачкој језика у томе што се помоћу њега приказује „огољена слика стварности у шатровачкој песми (прози)“ (Тодоровић 2013: 97).

О важности језичког елемента у сигнализму сведочи нам и чињеница да се врсте поезије у сигнализму често разликују управо по језику који се у њима користи, и начину на који се језик користи.⁷ Такође, истиче се и јачина језика која се повећава увођењем употребе различитих чула, па тако имамо појачавање значаја визуелног и звуковног у сигналистичкој поезији.

Постоји још један, изузетно битан елемент језика о коме говоре есејистички муњограми – реч. Моћ речи представљена је као практично бесконачна, а тој моћи нарочито доприноси значењско поље речи. Мирољуб Тодоровић у више наврата говори о зрачењу значења, односно о речи, или шире – песми, која нема само једно значење, већ су њена значења вишеструка.⁸ Као битан елемент ове тврдње, истиче се и асоцијативност која, у ситуацији где се позива на најразличитија тумачења песме, игра важну улогу. Из овога можемо закључити да је значење песме у великој мери слободно (остављено на разумевање читаоцу), а тиме и да је анализа песме слободна. Да ли то значи да у тумачењу сигнализма нема нетачних одговора, те да се ниједно учење о сигнализму не може схватити као једино тачно, а тиме ни претворити у догму? Да ли је сигнализам правац за који никада не можемо рећи да је у потпуности схваћен и истражен? Ако су одговори на ова питања „да“, сигнализам добија још једну вредност, која, уколико јој придодемо и сталне Тодоровићеве напоре да сигнализам држи у кораку са савременошћу, јесте немогућност да сигнализам постане анахрон.

Уколико сада узмемо у обзир целину – есејистичке муњограме и сигналистичку поезију, можемо закључити да долази до поклапања филозофије песме и муњограма. Интересантно је истаћи да муњограми садрже основне одлике есеја (о чему смо у првом делу рада већ расправљали), али и одлике сигналистичке поезије. Можда се може рећи да је Тодоровић песник суштински исто што и Тодоровић есејист, односно Тодоровић сигналист. Из есеја, као и из других дела, извире Тодоровићево Ја, које представља – сигнализам.

7 Види рад Живана Живковића *Жанрови у сигнализму*.

8 Тодоровићев муњограм гласи: „Динамизам језичких знакова.“ (Тодоровић 2013: 6), а тумачимо га у светлу зрачења значења, или стално кретања и померања значења песме.

Извори:

Тодоровић, Мирољуб. (2011). *Језик и неизрециво*. Београд: Алтера.

Тодоровић, Мирољуб. (2013). *Сиварности и ујидија*. Београд: Алтера.

Литература:

Божих, Јадранка. *Есеј – фикција унуџар исџине*. Линк: https://www.nb.rs/view_file.php?file_id=1315. Приступљено: 14.8.2015.

Епштејн, Михаил. (1997). „Есеј о есеју“. *Есеј*. Београд: Народна књига Алфа.

Живковић, Живан. *Жанрови у сиџнализму*. Линк: <http://www.rastko.rs/cms/files/books/5499fe6a92bc4>. Приступљено: 14.8.2015.

Живковић, Живан. *Слово, реч, џросџор*. Линк: <http://www.rastko.rs/cms/files/books/5499feca6c215>. Приступљено: 14.8.2015.

Живковић, Живан. *Поеџика сиџнализма: манифесџи и груџи меџаџоеџски џексџови*. Линк: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13712>. Приступљено: 14.8.2015.

Лукач, Георг. (1983). „О суштини и облику есеја“. *Душа и облици есеја*. Београд: Нолит.

Марић, Сретен. (1979). *Проџланци есеја*. Београд: Нолит.

Марићевић, Јелена. *Facebook signalizam*. Линк: <http://medjutim.org/pdf/5-15.pdf>. Приступљено: 14.8.2015.

Марићевић, Јелена Ђ. *Неоаванџарџа; сиџнализам: књижевна џеорија и џракса*. Линк: <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/14912>. Приступљено: 14.8.2015.

Марићевић, Јелена. *Ѓак и Sfinga има оџи*. Линк: <http://medjutim.org/pdf/9-20.pdf>. Приступљено: 14.8.2015.

Солар, Миливоје. (1983). „Есеј о есеју“. *Есеји о фразменџима*. Београд: Просвета.



Данијел Далиџан (Daniel Daligand), *Signalism*.

Оливер Милијић

РАЗЛИКА, ДРУГО СТАЊЕ

Сребрни цар имао је дукат слободе неукротиве, звец, звец, звец. Међу дојкама зачаране Смрти-Близнакиње звецкала су три сребрњака дивље неслободе. У чему је разлика, коме ће се подати сиромашни. Колика је цена неслободе, чему ће се надати.

ЈЕДНИНА, МНОЖЕЊЕ

На обали, уловљени немник изломи седам речи за седам хиљада душа. И једоше сви топле ране, и наситише се. И још би речи, за рибе у језеру, по којем може се ходати. И пронаћи други чинилац.

МОБА ЗА ПЕСМУ И МИСАО

Јединац долази из *дубоке висине, из сумрачења, мрклице, мрачине*. У магми магли: чује се споро продирање музике: Загонетка Мајка на јагодицама прстију игра на *сѣруни лудоџ инсѣрумениѣа*: прозрачна.

Жива

Мелодија На Води под снагом кали *клајно* за неми плес око гротла:

ребро,

блесну.

У немилишту (у таложнику пред-видљиве речи)
скривалишту (у пепелнику, испод сланкамена вртложника)
последњег звука: (рони се тело певача, из коцке соли што избија)

Изрони
из дубоке висине

жив као рана
слободан као ударац.

Бивај
оловница струна лудог инструмента
у чвору огњеног ланца
пупчаника плесача над гротлом

жив као песак (не заборави:
свако време је скривено зрно чисте крви)
слободан као први и последњи
пад.

И ослободи жуднице гласнице.
Наг као истина.

МИСАО/ЈЕЗИК

Језик, метафора мисли.
Речи, речи, ожиљци омишљавања.
Говорим: окован, у талогу,
на дну сенке сенке при.мисли.
Знакови умишљени гласови прељубници.
Немим криком пре-миса. се објављује.
Промисао, то је маина.

У злим језицима згушњава се немисао.
Зло и наопако: мисао без ваздуха.
Вакуум-представа предрасуда пре.суда.

Трагање за мишљу са оне стране пред-говора. Пред зверима.
У оку гриота, који живи у ватри, читача мисли.
На ивици необликованог света.

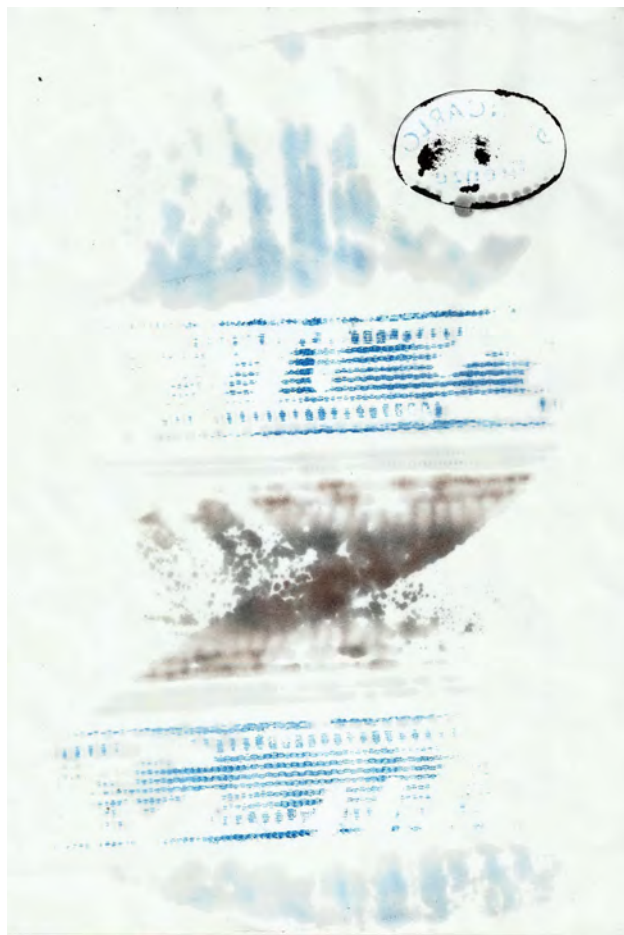
ПУТ

Најзад, ту сам, рекох себи, улазећи у град, бацам око ројеви оса
потајница забадају се у комаде још увек пулсирајућег животињског
меса, које прекрива улицу младићи кушају, лижући са прстију,
ужеглу кашу сукрвице угојена ватра тромо једе остатке последње
вечере испред крчме рибари у мрежи на дну чаше воњају на празну
постељу опустошени супермаркети, музеји натчовека порота не-
плодних мушкараца на раскрсници, отежалих покрета, спаљује на
гомили играчке пластичне деце бесне змије, змајчице, беже према

пољима конопље. Силвија Плат реже свој танки врат наливпером на улазу у пансион “The Road“ јара : свештеницама под кожним маскама процури, кап по кап, отров из слепоочњака. Ходам успорено, као бремени, са огњем у стопалима, колт за појасом ме жуља. Деца, нагих табана, прескачу, унакрст постављене, жежене угарке. – Маргарита, долази овамо, брзо – виче жена са метлом у рукама, испред урушене приземљуше. Пролазници застају, хипнотисани, пред жонглерима и гутачем ватре на тргу. Неколико мушкараца седи по страни, на великим коцкама соли и пије ракију. Крај њих, на земљи, смејући се лутак опрљених бркова. Наслоњен на зид, који се још пуши, слепић са сомбрером, изузет од омамљености улице, брише прљавом марамицом усну хармонику.

Крај мене протрча девојчица и довикну ми:

– Мајсторе, игра је завршена.



Оливер Милијић
Путовање у сенку

Душан Стојковић

СНОВНИ СЛОВАР

ЂАК

Занемеле су све Еженове лекције. Загрцнули се сати. Одрвенело поцрвенело знање. Храст у нашем дворишту препоСкрило је исписано листје. Узалуд трагам за плесмом коју сам загубио. Ђораве баке се заиграле. Ђорава Анђелија у мени се заогледала. Незнана оне наставиле су да се одмотавају по правилима. Призивале су се чавке. Допражиле су. Но, ни то их ни за нокат приближило није пијаној локомотиви која штуца у захркалој новембарској ноћи на аграмерској штацији кунући Мирослава и његовог вучјака. Крлежа се успентрао на Ибијев моноцикл и појурио унутрашке. Кадавер и Хипохондар зачигрили су шах невидљивим фигуринама. Црне рупе се окупе понад оборене краљице пре но што хрупје у шупе пуне цензурисаних књига и утисака. Месеци стоје наглавачке. Небо незнаљачки намигује. Смрт се ужурбано пакује. Да у себе неопозиво змијски отпутује.

ЂЕВРЕК

Једе се храпаво оно што се има иако је *џлаг бескрајна а руке вечно ђразне*. Узалудно се хапа од поднева до поднева, Остаје само оно што је било пре него што се ишта збило: пола дана. Целина се нити исцељује нити уцељује. Лепршкају нити. Стомак на се навлачи шешир, окапљује се. Накриви га, звизне, па уцењује. Уцењује, звизне, скриви га. Антонета о колачима медрује; глава ће јој се закорпити. Одкобриће се они што су у смрти столећима дреМуцали. Узалуд ће поспане ате седлати. И узалут ће се мачева лаћати. И узалуд се са неверним љубама праштати. И узалуд старице мајке поборавити. Двори ће бити покарани. Обљубљене љубе наново одљубљене. Лави немо залајати.

Пусио је небо сво. На њему лунин ђеврек самкује.

ЂАВО

Такав је какав је. Карирано тесно скројено оделце. Ником под нос не тура своју безличну карту. Крдише на све око себе. Смак света се непрестано *углаже* и (љ)уди су спремни поверовати како ће их поновно стварање пре *удесити* него што ће се за овим стармалим кашљем *одудзетим* хронично осмрћеним светом завеса опустити.

Ноге непоменика никаква копита, ни копитанца, не ресе. Рогове је заборавио да *уд*качи. На сваком прозору – јелен. Љељо ле љељо. У свакоме се заогледалио. Не да пауцима, и бауцима, небо да замреже како би се и горе запудео пенис/тенис. Може му се.

ЕКРАН

Потмуло нас чита. Иако смо се згудснута начетили пред њим, у нама је и намеру нема да *отуд* емигрира. Натрунио нас је плесни-вим хумусом. Застравио младом а мртвом травом. Избијају његове честице из уморних нам пора. Теласају се слике бљунуле с њега упловиле у ровове наших домова. Цијукнула су звонца, зазвончали мишеви на тасу тура што грејаху сто лица столица у угловима наших сеобних соба. О кранови! О ране! О Ане које сте све укрштене речи прокрстиле! Кандила и смирне! Опущи! Ушци! Ушате се-кире! Опущтеним кроком замакнусмо у а(јк)уле натупштених здања у којима одселе светлудаће нам побеснеле очи.

ЖЕНКА

Сенке јутренке. Ноћни одпламсаји. Од ноћника до јутрења кружни лепет умрлих крила. Оптичене су-кр(и)вице. Лицем у лице са смрћу што криомице иза сазреле самрлице упризорује / упроз-орује свој текст и свој гест. Добоши и дуње ранке. Рабоши на столовима алавим, на столицама клавим. У сваком углу, на чивиЛуку заборављена по једна глава, по два амрела. Оно што смрт је можда усхтела, отеловило се у зазубицама које су се у њу прекопитнуле. Ати зауздани за њом *зауд*сташе. И њихова трепет-њиска. Мора од мора. Само умор(е)не руке лепећу над нашим увелим душама. Ове се руше у однике. Празнина бива сенка женке.

ЖЕЋ

Наджеднио сам све што је воде лишено. Удно напукле слике. Пресликавам крв што суморно струјка заводницима тела и сузе обешене унатрашке. Усне пуцају попут ледника. Ломе се прсти од-сањаних жедника сјурених у капут ноћи узвихорене над пределом пред јелом устрашеном звоњавом срца усред затуреног свемира. О самотни јаблане, штркнуо из свет(л)ом потоц(ље)не таме. Из њене пукотине сјајка тигрова шара, азбука сноубица, змијина плуска писак. Змијска кожо успаваних нам ножева! Утехо смеха нам што заборавио је млеч плача и резак дрхтај мача. Моја реко, јесам ли ти рекаО – као да сам рецкао глас влас по влас – да сам из жеђи утекао њоме отекао. Жеђ нам је најстарији предак. У исти мах, последњи редак живота.

КАКО ЈЕ МИКРОКОСМОС МАКРОКОСМОС ПОСТАО

(*Сињализам и дело Мирољуба Тодоровића*, Зборник,
Приредио Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, 2014)

Прошле, 2014. године, појавила су се два зборника посвећена најзначајнијем књижевном покрету који је српска књижевност имала. Поред овог о којем пишемо, и *Сињолеће сињализма* – о којем смо такође писали. Особеност овога којег смо се управо латили у томе је што се исцела бави оснивачем покрета Мирољубом Тодоровићем и његовим делом. Иако се о Тодоровићу писало и много и добро, било је крајње време да се његов књижевни опус сагледа из најразличитијих углова и стога је на прикладном месту, за округлим столом Библиотеке града Београда, одржан скуп на којем су поднета излагања. Онај ко их је збрао и приредио књигу био је и најпозванији, као аутор неколицине књига (између осталог, и докторске дисертације)¹ посвећених сињализму и Мирољубу Тодоровићу, то да учини – Миливоје Павловић.

Зборник садржи седамнаест прилога четрнаест аутора (Јелена Марићевић је заступљена са три) и библиографију сињализма.² Пропраћен је фотографијама.³

Зборник отвара прилог „Друштвени услови и појава сињализма“ Зорана Аврамовића. Аврамовић у њему полемички наступа против заговорника иманентне књижевне критике тврдњом да „Издавање књижевног текста из друштвеног контекста може се оправдати само аналитичким потребама научног истраживања.“ (стр. 5) То „издавање“ аутор не чини и утврђује како „у условима ригидног (недемократског) система сињализам осваја просторе књижевне демократије“. (8) То се збива пошто овај покрет чува висок степен аутономије у односу на књижевност која се може с разлогом окрестити као „партијска“. У том смислу он је револуционаран у односу на оне који су себе безразложно револуционарима

1 *Свеј у сињалима: ѿрилоџ лејојису сињализма, 1965–1996* (1996), *Кључеви сињалистичке ѿоејичке: звезда на сињизма Мирољуба Тодоровића* (1999), *Авангарда, неоавангарда и сињализам* (2002).

2 Наставак је библиографије објављене у зборнику *Планетарни визији сињализма* (2010). Сињалисти се здушно труде да понуде увид у целокупну литерарну грађу која се оним што они стварају баве.

3 Фотографије су из личног албума Мирољуба Тодоровића.

књижевности називали. Спорна је Аврамовићева тврдња по којој сигнализам „одбацује наслеђе авангарде“ (10), до које се стиже увидом: „Сигнализам се окреће когнитивном, њега интересује разум као носилац стваралачког чина, и прецизност, чак и ниво научне тачности.“ (10)⁴

Василије Милновић у тексту „Оптималне пројекције сигнала као авангардни одговор савременом добу“ креће од термина „оптимална пројекција“ који је хрватски проучавалац авангарде Александар Флакер сматрао суштинском одредницом авангарде везујући је за њен пројективно-футуролошки карактер. По Јиргену Хабермасу се у осамнаестом веку, у доба просветитељства, „суштински разум“ (традиционалан обједињени поглед на религију, метафизику, политику, уметност и читав свет у којем јесмо) дезинтегрирао на, потпуно независне, науку, морал и уметност. Сигнализам се указује као „српска аномалија“ која изнова обнавља оно што је некада „суштински разум“ био. Прекомерност значења за сигнализам је један од основних поетичких постулата. У контексту српске књижевности сигналистичком схватању „знака“ претходи „језик чисте непосредности“ као један од „облика чисте подсвести“ Растка Петровића, „прајезик“ Ивана Гола, „ванум“ Љубомира Мицића, „панпојам“ Драгана Алексића, као и ставови из „Естетичких контекмпација“ Димитрија Митриновића о којима можемо говорити и као „својеврсном футуристичком манифесту“. Сигналисти екстремно проширују семантичко поље и знака и песме, преносећи – између осталог – „суштину поетског са семантичких на визуелне, ритмичке и енергетске феномене“. (21) Милновић констатује: „... није сигнализам антитрадицијски и контракултурни, него је она традиција и култура која је кооптирана у систем – контра-сигналистичка, анти-авангардна или, простије речено: неприродна“ (21), те се „данас сигнализам може промишљати мање као још-један-неоавангардни-покрет, а више као метод – и то онај који настоји да заокружи пројекције историјске авангарде“, а „његова естетика заправо постаје етика савременог доба и залог будуће идеје хуманитета“. (23)

У есеју „Доба сигнала, наша цивилизација“ Зоран Стефановић сигнализам (п)осматра „као једно од највиталнијих језгара *данашње* српске културе“. (24) У изразито мултиполарној савременој српској књижевности, Милорад Павић „јесте постмодернизму био близак по неким елементима поетике, али је на другим равнима

4 Довољно је погледати књигу *Хлебњиков и наука* Вјечислава Иванова. Нико не може оспорити како је Велимир Хлебњиков један од најавангарднијих писаца не само руске књижевности.

био и дубински везан за традиционалистичку, мистичку, езотеричку и друге струје унутар српске и светске културе. И није прехрабро утврдити да је, по методу, Последњи Византинац умногоме био склон баш стохастичко-алеаторним и сцијентистичким начелима сигнализма“. (25) Стефановић сигнализам види као „острујени космички храст“ (26) који је сада у добу који је преплавио трећи, најшири и најобухватнији „сигналистички талас“ (26) унутар којег доминирају Слободан Шкеровић и Илија Бакић, и обимом и разноврсношћу и вредношћу оствареног, а њима се придружују, и то у пуном налету, силовито, и најмлађи сигналисти попут Василија Милновића, Јелене Марићевић и Милоша Јоцића. Саставнице сигнализма су и електронска библиотека Пројекат Растко, стрипско-архитектонско-ликовна група „Бахаус 7“, многи од постјугословенских драматурга, мултимедијална група „Космопловци“... Сигнализам се разликује од готово свих покрета, и авангардних и неовангардних, јер „није тек поетика, већ је и метод и филозофија стварања“ (28), а његов творац и вођа Мирољуб Тодоровић видовито и пророчки предвидео је планетарно време у којем се сигнализам као планетарна уметност попут рибе у води обрео. Сигнализам тражи преданог и образованог, свестраног читаоца спремног на „стални напор, титанску синтезу“ (30). Мирољуб Тодоровић није без разлога написао: „... кључ за коначно сазнање суштине Материје и Свемира није само у рукама научника већ и у рукама песника“.

Слободан Шкеровић је аутор текста „Сигнализам и теорија свега“. Пошто је укратко објаснио појмове сцијентизам, апејронизам и алеаторни / стохастички метод, утврдио је да се „испоставило да је *исџина однос ајсџиракџиноџ џрема конкреџном*, и да је тај однос заправо – *анализа*“ (35), како је деконструкција реконструкција и да „Свако ко се користи сигналистичким методом проучава и ослања се на традицију“. (39)

Јелена Крунић у свом прилогу „Сигнализам и електронски медији“, кренувши од чињенице како је сигнализам настао на самим почецима електронске ере у српској књижевности, подсећа да је кубизам укидањем перспективе и одбацивањем идеје о уметности као „подражавалачкој“ / мимеметичкој уметности вратио ову у наручје примитивном стваралаштву и долази до закључка: „Компјутерска цивилизација омогућила је ствараоцима да се на други начин поставе према реципијентима нудећи им да допуне и измене дело или да бирају сопствени начин читања (хипертекст).“ (43–44) Сигналисти додуше не стварају хипертекстове, али стављају на *мрежу* недовршена дела и позивају читаоце да учествују, дописивањима и разноврсним изменама, у њиховом, субјективном, окончавању,

које дело оставља отвореним за нова читања и нова дописивања. Сигнализам се окреће науци и новим открићима. Компјутерска поезија постаје „и поигравање вероватноћом“ (48), доводећи уобичајени смисао песме у питање. Јелена Крунић се укратко задржава на теоријским поставкама Мирољуба Тодоровића и Спасоја Влајића, тумачењима сигналистичке поетике које даје Миливоје Павловић, песничкој збирци *Киборџ* Мирољуба Тодоровића, пројекту Растко, сајту оснивача сигналазма, каналу на Јутјубу Андреја Тишме са радовима који се на сигналазам односе, експерименту, интермедijалности, игри, читаоцу / гледаоцу / слушаоцу као коаутору сигналистичког дела, интердисциплинарности, губљењу јасне границе међу жанровима, фрагментарности и нелинеарности...

Даница Андрејевић је у зборнику заступљена текстом „Протопоетички сигнали сигналазма“. Она сматра како је сигналазам „правац аутохтоно српски“ (59) и посматра га на дијахронијској равни бавећи се протопоетичким везама и односима, сличностима и разликама различитих авангардних праваца. И у „првој“ авангарди, као и код сигналаста и постмодерниста, читаоци постају коаутори песничких дела. Притом, сигналасти (Миливоје Павловић) стижу и до *Беле књиџе*, празног листа папира. Одатле се не може даље! Када сигналасти пишу о тоталној, интегралној поезији, морамо се присетити својевремено веома утицајног есеја „О интегралној поезији“ Симе Пандуровића, као и суматраизма Милоша Црњанског. Сигналасти не смећу са ума ни надреалистички психички аутоматизам, њихову идеју о синергији логоса и праксиса. Компјутеризацијом и механизацијом писма „сигналазам је дошао на саму ивицу стваралачке улоге писца“ (64), а „Генеришући вишелинијско читање, које ће нешто касније применити Милорад Павић, сигналасти су такође на трагу промена форме и структуре започетих између два рата“. (65) Нису „прескочени“ ни *заумни језик, васкрснуће речи, онеобичавање, зачудносћ*... термини које у историју књижевности и литерарну праксу уводе руски формалисти и посебно Виктор Шкловски међу њима. Протопоетичке сигнале сигналастима упућује Растко Петровић: „Његова екстаза, велики пијани физички живот, опредмећење и банализација поетских елемената, материјализација поезије и поетизација материје, могу се наћи у структури сигналистичке песме.“ (66) Васко Попа – Даница Андрејевић пише у исто време, а заправо раније – пише песме о чивилуку, столици, пиксли... Песма „Посматрам вас крманоши и капетани“, и не једино она, као да је „паспарту неке надреалистичке слике Далија“. (66) Тодоровић је и „на трагу нихилистичког логоса савремене поезије, али и схватања света као дијалектичког низа сталних промена“. (68). Не заборавља ни традицију, али „тај наклон

ка традицији је селективан и формира свој нови асоцијативни низ и однос међу појмовима“. (69) Творац је синтагме „ошамућени језик“. Близак космичкој поезији, присутној и код Његоша, Лазе Костића и Диса. Наследник српске византијске традиције. Најфреквентније речи његова песништва су *џлад* и *жеђ*. Даница Андрејевић закључује: „Више од надреалиста ослоњен на контролу лирског дискурса, Тодоровић је своју текстуалност и фигуралност артикулисао кроз праскове сопствених мини сигнала као малих језичких бомби које објављују своје праскове у сувереној обнови авангардног писма. Започет, као и свака авангарда, као лирска провокација, сигнализам своју дрскост користи као трајно бачену рукавицу у лице конвенцијама, канону и патетици у поезији.“ (74)

Марко Недић се у есеју „Шатро проза песника Мирољуба Тодоровића“ аналитички позабавио једном од највећих иновација међу многобројним којима је нашу књижевност даровао творац сигнала. Поред шатро романа и шатро прича, проза Мирољуба Тодоровића обухвата и дневничке записе и забележене снове. Као што су то чинили и Стеван Раичковић и Миодраг Павловић, између осталих, и Мирољуб Тодоровић, паралелно, и једнако успешно, пише и поезију и прозу и „његове прозне књиге умногоме произилазе и из његове елиптичне и парадоксом испуњене поетске лексике и посебности њених значењских усмерења мотивисаних поетиком сигнала“. (79) У својој шатро прози, духовитој и илустрованој „инвентивним ауторским колажима који изазивају асоцијације шире од оних које нуди сама проза“ (81), за разлику од својих књига о сновима и дневника у којима је језик сасвим стандардан, Тодоровић „основну мотивацију за књижевни текст, као што је то чинио и у поезији, проналази у језику“. (81) У њој се врши деструкција признатих друштвених и моралних вредности, нуди се депатетизована и хуморна слика урбаног живота, уводе јунаци маргиналци, „активирају“ многи неологизми, „нема дескрипције, нема чак ни детаљне нарације, већ се све садржи у кратким информативним јединицама и у сажетим дијалозима који дају само најнужније назнаке стварности књижевних јунака. То је једна врста елиптичне и минималистичке прозе, која више наговештава него што отворено (по)казује.“ (86)

Миливоје Павловић, приређивач зборника, у тексту „Машине и стваралаштво“, пише о компјутерској поезији Мирољуба Тодоровића. Ова, у најновијим критичким текстовима *дигиталном* названа, поезија „крајње је експериментална врста сигналистичког песништва“. (91) Од традиционалне поезије разликује се, пре свега, по томе што „висок удео елемената случајности и формализације“ (92) доводи до тога да „у компјутерском песничком тексту сама

структура представља вредност по себи независно од значењске носивости“. (92) Иако рачунарска машина може да омогући невероватно велики број најразноврснијих комбинација слова, делова речи и самих речи, песник је тај који програмира машину и омогућава јој да се „изрази“ као песник. Машина и ствараоц нису супарници који бој бију, већ сарадници који уметничко дело складају. Компјутерска песма производ је максималног сједињавања песништва и науке. У фусноти, Миливоје Павловић наводи фундаментално становиште Херберта Сајмона по којем је рачунар, после открића писма, арапског бројног система и аналитичке геометрије и диференцијалног рачуна, четврта „историјска прекретница у развоју цивилизације“. (97) Мирољуб Тодоровић је међу првима прибегао писању компјутерске поезије. Прва његова збирка оваквих песама, *Kyberno*, појавила се 1970. године. За њом следе *Наравно млеко ѿламен ѿчела* (1972) и *Алџол* (1980). По Павловићеву мишљењу, најбоља је она која се појавила као друга. Компјутерска поезија била је „најрадикалнији раскид са семантичношћу“ (102) и крајем седамдесетих година сигналисти, свесни да рачунар никакву разлику између денотативног и конотативног значења речи не прави, полако је у историју стављају. „Компјутерско песничко стварање у сигнализму заснива се на следећим основним методама: (1) на експерименту чији је циљ да се открију нове форме песничког исказа, (2) на спајању песничког језика и модерних техничких медија и (3) на мултипликацији истих стваралачких идеја у различитим формама песничког изражавања (визуелно, звучно, и сл.).“ (104–105) Миливоје Павловић нас подсећа да је пољски проучаваалац сигнализма Јулијан Корнхаузер, у својој докторској дисертацији *Сиџнализам: српска неоавангарда*, приметио да је сигналистички песник, једнако надреалистичком који се служи „аутоматским писањем“, тај који прибегава нужној селекцији онога што компјутер као песму „понуди“. Притом је на делу лудистичка, креативна игра без које овакве поезије као поезије нема. Критичари су сигнализам дочекали на нож управо због компјутерске поезије, а Душан Матић је био међу првима који је поздравио сусрет поезије и електронике. Павловић се задржава на појединим Тодоровићевим компјутерским песмама, утврђује разлике које постоје међу њима, тврди како је потрага за њиховим логичким значењем сасвим бесмислена јер оне се граде на неочекиваним, шокантним лексичким спојевима и захтевају сасвим нов приступ читаоца који је „доведен у ситуацију да сам одређује шта ће у песми тражити и фактички споља конституише њено тематско поље и предмет“. (119) Стога, компјутерску песму треба читати као „отворено“ дело: песник „губи ореол демијурга и неприкосновеног творца песме“, а

читалац „постаје активни учесник у авантури текста, који може мењати и дограђивати по мери своје радозналости“. (123) Пред нама је „нова, слободна (случајна) синтакса песничког језика“. (124). Елементи хипертекста налазе се већ у Тодоровићевој *Планети* (1965), *Textum* (1981) „представља једну гигантску хипертекстуалну структуру“ (125), а као такав може му се придружити и *Дневник сигнала 1979–1983* (2012). У Америци се, почетком века у којем јесмо, појављују, сасвим на трагу сигналазма, два књижевна правца, *фларф* и *концептуално писање*. Ипак, Миливоје Павловић закључује: „Немерљива вредност (песничког) исказа увек ће имати предност над мерљивом вредношћу (машинског) поретка. Зато ће писање песама и у будућности остати еминентно људска делатност.“ (127)

Следе три текста Јелене Марићевић, Нимало случајно, они запремају само срце зборника. Први, „Шатро сигнализација“, има поднаслов „Кино читање *Широ прича* и романа *Боли ме блајбинџер* Мирољуба Тодоровића“. Констатујући како се мотив ока / очију лајтмотивски „креће“ Тодоровићевим визуелним песамама, Јелена Марићевић их повезује са поетиком кино-ока у футуристичком филму *Човек са камером* (1929) Дзига Вертова. Јунаке шатро прозе нашег сигналасте пореди са главним ликовима филмова *Млад и здрав као ружа* (1971) Јована Јовановића и *Дечко који обећава* (1981) Милоша Радивојевића чија је побуна остварена „у слободном говору са примесама шатровачког, у криминалним радњама, те сексуалним експериментима“. (132)⁵ По њој „шатро жваке“ Тодоровићеве „нису потрошне, већ увек спремне за поновна жвакања“. (138)

Други текст Јелене Марићевић насловљен је „`Временске линије` сигналазма: фејсбук сигналазам“. На „временску линију“ на фејсбуку ауторку подсећа читање и листање *Дневника сигналазма 1979–1983* Мирољуба Тодоровића. Она наводи серију примера из Тодоровићева дневника који би могли на фејсбук профил да се „преселе“ (нпр. вести, исечци из новина, рецепти, рекламе, огласи, фотографије, цитати, аутоцитати...), свесна како је сигналазам „антиципирао еру интернет умрежавања“. (142)

Трећи прилог Јелене Марићевић је „Тамни вилајет од врбовог прућа: преписка Мирољуба Тодоровића“. Пажња се посвећује писмима, пошиљкама, препричаним писмима нарочито страних кореспондената, посветама на књигама које је наш сигналаста добио

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

присутним у *Дневнику сиџнализма 1979–1983*.⁶ Овај дневник се, и иначе, издваја у опусу нашег писца као књига која *џроизводи* друге књиге. Јелена Марићевић скреће пажњу и на епистоларну грађу *Из сиџналистичкоџ докуменџационоџ ценџира 1*, као и на еписто-лоарни роман *Тек шџо сам оџворила џошџу*. Тодоровић *сиџнал* користи као синоним за *џисмо*, а у песничкој збирци *Chinese erotism* (1983) има и пошиљке умрлима. Сва грађа / преписка могла би се „макар условно поделити на ону са уметничком, те ону са књижевно-историјском вредношћу“. (156–157) Као пример наводи се Тодоровићева преписка са Марином Абрамовић и испитује, уз помоћ *Речника симбола* А. Гербрана и Ж. Шевалијеа, тајна бројева једанаест и тринаест. Закључује се: „Преписку Мирољуба Тодоровића назвали бисмо `тамним вилајетом од врбовог пружа` : ухватите ли се у коштац са њом – кајаћете се, не ухватите ли се – кајаћете се.“ (167)

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

Анђелка Цвијић има текст „*Дневник сиџнализма 1979–1983* или Think About Signalism“. Тодоровићев дневник смешта у контекст дневника које је наша читалачка публика добила током последње три године. *Дневник џисан ноћу* Густава Хердинга-Груђињског (2010), *Дневник* Витолда Гомбровича (2010, 2012) и *Живоџ на леџу II–III* Борислава Пекића (2013). Хердинг-Груђињски има на уму „потпуност“, Гомбрович је обузет собом, Пекић документаран, али и хуморан и духовит. Тодоровић, пишући о годинама које су за покрет који је створио биле пресудне, чини то – сасвим очекивано – „у кључу (и у духу) сигналистичког покрета“ (170), те се његов дневник „претвара у сигналистичку космогонију, космички хаос из којег извире аутентична креативна порука микрокосмос-писца који постаје део макрокосмоса, сједињујући се са њим“. (172) Унутар њега откривамо: преглед његовог дотадашњег литерарног

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

стваралаштва и најаву новог, преписку са великим бројем кореспондената из читавог света, пишчеве снове, цитате најразличитије садржине, и теоријске и тривијалне, полемичке обрачуне са протуношцима, тему епигонства и стваралачких пигмејаца, серију неологизама... Омогућава нам да видимо „како функционише уметничка радионица једног ствараоца“. (176)

Илија Бакић је свој прилог назвао „Читање сигнала“. У њему пише о визуелној, гестуалној и текстуалној поезији Мирољуба Тодоровића. Унутар текстуалних дела обраћа пажњу на „међуграничну“ форму коју „чине књиге састављене од цитата, сентенци, минијатура и фрагмената, теоријских поставки и циљева“ (186) и назива је „фрагментарно-компаративном“. (186) Када је о језику у Тодоровићевим књигама реч овај је разнородан: карактеристичан за поједине науке, журналистички, „непристојан“, шатровачки. У визуелним песмама водећег нашег сигнализисте слика чува своју функционалност, а слова губе свој значењски ниво, те се смисао „не може са потпуном извесношћу докучити“. (188) Лудизам је значајна компонента његова стваралаштва. Писац се користи реди-мејд материјалом. Његова шатровачка поезија и проза део је својеврсне „језичке завере“. *Пуцањ у ѓовно* је „убедљива књига која плени врцавошћу каламбура и интелигентних досетки чија провокативност дотиче универзалне дилеме“. (195) Субверзивност писаног почива на хумору, цинизму, иронији, искошености погледа на свет око себе, одбацивању свих приоритета, планетарности, лудизму... Ван авангардног тока остају збирке које активирају мноштво архаизама попут *Белоушка љојце кишницу*, *Девичанска Визанџија*, *Видов дан*, *Звездана мисџирија*, *Гори ѓовор*, *Злајно руно*, *Љубавник нејоѓе*. Оне су отворене „према епском, митолошком и митотворном, анимистичком и хришћанском доживљају окружења/света/свемира“. (203) Условно говорећи, „целокупно се Тодоровићево досадашње стваралаштво може сматрати искушавањем и слављењем моћи језика“. (205)

Душан Стојковић, остављајући по страни Тодоровићеве есејистичке, теоријске и полемичке књиге⁷, у есеју „Проза Мирољуба Тодоровића дошетала у уво“, пише о његовим епистоларним и шатровачким романима, кратким причама, посебно шатровачким, дневничким записима и прибележеним сновима. И он издваја *Дневник сигнализма 1979–1983*, сматрајући га „неком врстом *сигналистичке Библије*, састављене из прегршти малих књига“. (216)

⁷ О њима је писао у студији „Основи поетике сигнализма“, објављеној у Годишњаку факултета за културу и медије, *Комуникације, медији, култура*, Београд, II, бр. 2, 2010, стр. 383–403.

Торба од врбово̄ ѓрӯћа, пак, „вишеслојни (је) роман у фрагментима“. (219) У шатро прози Тодоровићевој посебна пажња посвећена је циклизацији прича, „покретним“ (анти)јунацима, хумору и, нарочито, језику који је њихов „главни јунак, без икакве сумње“. (224) Тодоровићеве „приче се граде системом асоцијативних низова, пуне су језичких каламбура, гротескне и налик на филмске кадрове.“ (228) Његова проза „постаје поезија“. (230)

Разматрајући сигнализам као „естетичко питање“ (231) у полемичком тексту „Сигнализам као стилистички проблем“, естетичар Сретен Петровић износи неколицину замерки овом књижевном покрету. Полазиште свог текста Петровић формулише као питање јесте ли традиционална уметност *есџејџски* мање вредна од оне која авангардној стилској формацији припада. Иако има слуха за нове уметничке тенденције, аутор сматра да нека сигналистичка песма може бити значајна и велика само под условом да уопште јесте *јесма*, а не стога што сигнализму припада. Покрет, и авангардни, не може ниједном делу прибавити вредност коју оно само по себи нема. По Петровићу основно питање, разложено на три потпитања, на које се одговор мора дати, гласи: „да ли доиста постоји *вредносно-каузална* веза између позитивнога вредновања средстава сигналистичке поетике и естетскога учинка који доносе дела чињеницом што су у стваралачком поступку употребљена баш таква средства“ (239), да ли се у њима са технике и метода „искорачује на *онџолошки* и *вредносни* план“ (239) и да ли су та дела вреднија од дела која се стварају по традиционалном кључу и обрасцу? Петровићеве одговори на сва три питања су негативни. Песме летристе Исидора Исуа заборављене су сасвим, а то није случај са онима које је много векова пре срочио Франческо Петрарка. Не могу се скулптуре Хенри Мура унапред сматрати вреднијим од оних које је исклесао Огист Роден. Теорија сигнализма је уметницима „отворила пролаз ка новим могућностима изражавања“. (247) Овај покрет је – показао је то у својој естетици Макс Бензе – постао „изврсна педагогија, методичка добит за науку“, „добар пример како се на прави начин реципицијент уводи у истински *свејџ умејностџи*“. (250) Но, иако реципицијент може и дубински и истински доживети једно дело, он га, исто тако, може сасвим погрешно протумачити. Принципијелна Петровићева примедба овако је формулисана (на питање је дат сасвим директан одговор): „Но, да ли се код свих савремених сигналиста заиста одустаје од поезије која је у складу са *семанџииком*? Или ће пре бити да јој сигналиста, како год била језичка структура прекомпонована, накнадно читава одређену семантику, и тако, само на друга врата, поетско дело приводи интересу идеологије и сазнања, ненадано је сврставајући у

породицу утилитарне уметности“. (254) Петровић одбацује Адорново и Шмитово одбацивање традиционалне уметности, сматра да је потребан протек времена да би се јасно устврдило шта је од актуалне уметности преживело, одбацује апотеозу Машине и уметнички „сложај Технике и Литературе“. (272) Еволуција сигнализма „већ данас отвара питање његове кохерентности“. (278) Мирољуб Тодоровић је и песник и теотретичар. Петровићеве симпатије су на страни првог, а Тодоровићеве „лутајуће“ мисли провоцирају у естетичару „разговор са самим собом, посредно и са Тодоровићевим теоријским идејама. У томе пољу, колико год се спорио са Мирољубом, још сам више осећао несагласност са собом самим“. (279)

У изузетно кратком тексту „Гордијев чвор Мирољуба Тодоровића“ Александар Ђурић „аранжира“ једну песникову гестуалну песму.

Завршни текст зборника је „Сигнализам у игри материје и у светлу научних открића: визуелна поезија“ Виолете Цветковске Оцокољић. На питање да ли сигнализам визуелном поезијом „доприноси фетишизацији слова или не?“ (285), ауторка одговара како он „прати много старија настојања која уводе у различите видове трансa, подражавајући заправо ритам природе у њеним најчистијим испољавањима“. (286) Визуелна песма истовремено се и види и чује, „отворенија је од вербалних“ (290), захтева од посматрача да постане коаутор, служи се оним што Т. Мичел назива метасликама у којима се слојевитост остварује преклапањем јукстапозиционираних сцена, а које могу да имају и слику унутар слике те се свака оваква слика указује као „потенцијално једна врста вртлога или црне рупе која може да усиса свест посматрача“. (292) Свој текст ауторка завршава суптилном анализом две визуелне песме Мирољуба Тодоровића: „Звездан бездан“ и „Сунце“.

Овај зборник који се појавио напореда са оним који је насловљен *Силолеће сигнализма* наговештава следећи који је у најави. Тумачећи се, и самотумачећи, сигнализам наставља да се ствара. И остварује. И траје.

СТОЛЕЋЕ ПО СТОЛЕЋЕ – СИГНАЛИЗАМ

(*Столеће сигнала / The Century of Signalism*, Everest Media, Међународна културна мрежа „Пројекат Растко“, Београд, 2014)

Зборник о којем пишемо, објављен поводом педесет пет година од настанка идеје сигналазма / сцијентизма и четрдесет пет година од оснивања сигналазма као организованог неоавангардног стваралачког покрета, један је у низу од више од десетак зборника који су до сада пратили и тумачили оно што је овај најутицајнији, и најзначајнији (сада се то неопозиво написати може) српски авангардни покрет понудио и дао нашој и светској књижевности. По томе се сигналазам – никакве сумње нема – разликује од готово свих светских (од српских и више него несумњиво) покрета: непрекидно је у жижи интересовања, фениксовски се обнавља (ово делује метафорички јер никада није ни замро), отворен је новим изазовима, узнемирава стваралачки и провоцира, призива непрекидно нове тумаче, сагледава се из свих углова, постао је, остао и остаће *иланејшарна* уметност, она која је новином и вредношћу оствареног покорила свет. Нимало случајно, ранији зборник насловљен *Изазов сигналазма* прати овај чији је наслов *Столеће сигналазма*. Оно што је некада (али и сада) изазивало, не само да траје, већ „прети“ да ће трајати и убудуће. Пола века уметничког трајања, из перспективе сигналазма који га је обележио, праметнуло се у читав век. Оно што је метеорски у уметност улетело, попут ђулета о којем Вотрен говори у Балзаковој *Људској комедији*, удвостручило се, захватајући унапред оно што тек треба да приспе, показујући да је сигналазам нови и, дуготрајнији, футуризам.

Мислило се како је Андре Бретон, упорно остајући надреалиста и непрекидно окупљајући око себе стално нове и, барем у тренутку приступања надреализму, свеже и полетне писце, онај ко води најдуготрајнији авангардни покрет икада (иако је свакој авангарди по неслужбеној дефиницији приписано да ватрометно успламти и веома брзо сагори), али се испоставља да је оснивач и вођа сигналазма Миролуб Тодоровић онај ко то чини једнако дуго (и дуже, заправо), и једнако успешно. Као што су надреализам напуштали многи и прилазили му такође бројни, и бројнији, други, млађи и једнако надарени, тако се и са сигналазмом збива. Одлази се, али се и прилази, одступа, али и приступа. Сигналазам, тако, попут живе, непрекидно, и незауоставиво, могоћи нашом литерарном сценом остављајући многе и драгоцене трагове.

Једна од особености зборника о сигнализму њихова је двостраност. Поред прилога самих сигналиста који представљају њихову личну карту и показују како тренутно изгледа њихова сигналистичка активност, доносе се и текстови о сигнализму уопште и књижама припадника овога покрета пред којима је наша „званична“ књижевна критика, и иначе сасвим инертна и више него заћутала, готово сасвим нема.

Зборник о којем пишемо садржи мини антологију визуелних песама.⁸ Највише их је, наравно, Мирољуба Тодоровића (једна је на насловној страни, а неколицина су илустрација прибележеног у текстовима појединих тумача његовог литерарног опуса). Визуелну песму Јелене Марићевић која се налази на задњој страни корица зборника прати још једна у њему. Ту је и пет, условно говорећи, визуелних песама Ивана Штерлемана. Остали аутори заступљени су са по једним прилогом. Од наших: Илија Бакић, Адријан Сарајлија, Марија Шавија, Дејан Богојевић, Слободан Павићевић и Добрица Камперелић. Ту је и један цртеж Иване Максић. Од страних: Микеле Перфети, Кеичи Накамура, Лик Ференс, Џим Лефтович, Ендрју Топел, Дмитриј Булатов и Џон М. Бенет.

Зборник отвара Драшко Ређеп текстом „Сигнализам траје дуго“ у којем пише како му се, позних осамдесетих година, „десио сигнализам“. Да се то дешавање збуди припомогао је својом јавном похвалом овом књижевном покрету надреалистички маг Душан Матић, као и непрекидно указивање на домете и вредности сигнализма Слободана Павићевића и Миливоја Павловића. Ређеп издваја и проглашава антологијском, одредивши је као „један од безданих калауза за улазак у свет сигнализма“, еротску песму „Пред репродукцијом једне фотографије Силвије Мајер“ соло надреалисте Љубише Јоцића, „сигналисте и пре сигнализма“, који се међу првима придружио новом покрету. Мирољуб Тодоровић, „непотрошни маг“, покреће и води сигнализам, тај „магични цунами“, као „свестраност немогућег“.

Најприсутнија у зборнику је, најмлађа међу ауторима, Јелена Марићевић. Осим визуелним песмама, она се представља и као сигналистички писац циклусом „Тефтер–поезија, Тефтер–проезија (или Поезија теф–тера) (манифест?)“ који збира три песме и три кратке прозе. Песма „Човек из саксије“ иронично је сигналистичко „проигравање“ чувене Ујевићеве „Свакидашње јадиковке“. Нама су занимљивији прозни прилози у којима откривамо неколике

8 Убеђени смо како је прави тренутак да Мирољуб Тодоровић сачини, после *Сигналистичке поезије* (1971), *Конкретне, визуелне и сигналистичке поезије* (1975) и *Mail Art – Mail Poetry* (1980), још једну антологију, овај пут српске, визуелне поезије.

неологизме: *боџобој*, *бојлажљив* и *боџобојац*, као и узвихорене игре речи: „Ох и Морон“, „Па, у сан и ја“, „Овај Морон који мори ме умори“ и „Снајпериста је опрао снајку“. Њихово хуморно зрачење је и више него очигледно.

Рад „Неоавангарда; сигнализам: књижевна теорија и пракса“, са поднасловом „Све је само сигнал што ти види око“, Јелене Марићевић драгоцено је истраживање рецепције књижевног покрета којем је посвећен зборник о којем пишемо. Дуготрајност је сигнализам учинила у исти мах и саставницом неоавангарде, али и постмодерне, чак и нашег (нео)симболизма 50-тих година прошлог века и барокних струјања која су захватила, највише заслугом Милорада Павића и његових неопосредних следбеника, нашу књижевност 80-тих година такође двадесетог века. Особена је сасвим сигналистичка „естетика рецепције“. Да не би остало фрагментарно и „затворено“, сигналистичком делу је неопходно потребан „суперчиталац“ који ће га својим читањем окончати а парадоксално је то што сигналистичко дело, које својим постојањем и делањем шокира читаоца, налеће на рецепијента који је пред њим немоћан. Иван Негришорац неоавангарду види као „довршавање историјског пројекта авангарде“, те нужно и као критику грађанског друштва. Посматрајући настанак Тодоровићевих дела током последњих педесетак година, можемо открити све изазове са којима се свет у којем живимо сучељавао и борио. Пишући о вези која постоји између сигнализма и тзв. „култур џеминга“, Јелена Марићевић се посебно задржава на огледу Ђорђа ди Ђенове „О комерцијализацији и фекализацији уметности“, у којем се изједначавају говна и новац, и утврђује филијације које постоје између њега и Тодоровићевог песничког циклуса / књиге *Пуцањ у говно*. Једнако су занимљиве везе између Пазолинијеве визије канибализма и копрофагије и већ споменуте Тодоровићеве збирке, песама из збирке *Чорба од мозга* и једне визуелне Тодоровићеве песме која приказује располућену главу на постољу. Историјска авангарда уводи у „канибалистичку“ игру и Урмузов текст „Algazy and Grummer“ и два Пикабијина: „Дадаистички људождерски манифест“ и „Људождерски манифест“, а могао би им се придодати и наш филм „Слав медузе“ Карпа Године. Следећи мотив коме је у тексту Јелене Марићевић посвећена пажња



мотив је људске обезглављености, представљене између осталог и тако што је људска глава замењена неким предметом или појавом. Овај мотив је био присутан у новелама „Труп“ Иве Андрића, „Немогући ратар“ Растка Петровића и „Домобран Јамбрек“ Мирослава Крлеже, а Мирољуб Тодоровић га је усложио. Замена лобања могла би бити „сигнализација да се људи анимализују, своде на основне нагоне, обезљујују, опредмеђују, механизују“, али „Можда из ових одређења можемо закључити и како се сигнализује на то да се душа новом лобањом изменила или нестала, има све мање разлике између полова, а треба размислити и о обескорењености, или о томе да је мање слуха за традицију, историју, прошлост, време.“ Негришорац је утврдио како у нашој књижевности неоавангарда и постмодерна напоредо трају, а Јелена Марићевић, истражујући еротско и смеховно, налази додирне тачке које постоје између песама Мирољуба Тодоровића и лудистичке прозе Саве Дамјанова. Посматрамо ли сигнализам и филм, откривамо везе између циклуса „А Б Ц о Мирољубу Тодоровићу“ творца сигнализма и филма „Бити Џон Малкович“, али и црног таласа у нашој кинематографији. За везу сигнализма и симболизма довољно је употребљивање телеграфског сонета „Верлен“ Станислава Винавера са фонетом „Жмара“ Мирољуба Тодоровића. Барокно се налази у сигналистичкој визуелној поезији, шатро прози и шатро поезији. Ауторка скромно закључује: „Овим радом желели смо да понудимо нове, синхронијске и дијахронијске увиде у неоавангардну, сигналистичку уметност и отворимо нова поља за истраживања сигнализма.“ Ако се неко на тим новим истраживачким пољима нађе, биће то управо Јелена Марићевић.

Јелена Марићевић у тексту „Дневници неоавангарде“ врши компаративну анализу *Дневника сигнализма* Мирољуба Тодоровића и *Радног дневника* Јудите Шалго. Оба се „састоје од фрагментата, од којих су неки тек евиденције и коментари дешавања у животима уметника, а неки функционишу као идеје, микроприче, облици *ready made*–а“. Ауторка подсећа како су, по Милицају Солару, фрагменти, не ретко, есеји. Запажа, такође, мноштво цитата, али и да се, када је о писцима који су цитирани, изузмемо ли само Данила Киша, Фридриха Ничеа и, спорадично, Јована Христића, њихова листа код Тодоровића и Јудите Шалго не поклапа. За Јудиту Шалго *болесѝ* је кључна реч њеног дневника, а код Мирољуба Тодоровића она је једна од кључних речи. Притом је Данило Киш, као особена „метафора болести“, био онај писац који им је исту „позајмио“. *Радни дневник* Јудите Шалго, закључује Јелена Марићевић, у односу на дневнике Мирољуба Тодоровића „функционише као Знак у односу на Сигнал“.

Заједно са Снежаном Савкић, Јелена Марићевић потписује изузетно занимљив, сигналистички игрив, есеј „Либертански дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма“ – „отворен“ „визуелном предигром“, а „затворен“ „визуелним оргазмом“ – у којем се компаративно сагледавају књижевни опуси Мирољуба Тодоровића, кључног представника наше неоавангарде, и Саве Дамјанова, једнако кључног представника нашег постмодернизма. Неоавангарда и постмодернизам трају код нас напоредо, прибележио је – већ смо то цитирали, у *Леђијимацији за бескућнике (Српска неоавангардна поезија: њоејички идентитет и разлике)* – Иван Негришорац, уз напомену: „Постмодернизам се утемељује у авангардној традицији, али ту традицију преобликује у складу са властитим смислотворним лудизмом.“ Померањем граница „еротског дискурса на надјезички и надстварносни ниво“, који је са заносом хвалио још Станислав Винавер пишући „Раблеу жетву“, Сава Дамјанов је, изједначивши померање језика са померањем граница светова, приближио своју поетику поетици Мирољуба Тодоровића. Заједнички им је и „визуелни дискурс“, као и оно што се њиме „покрива“. „Задојена самосвојним уметничким манифестацијама либертенства, дела Мирољуба Тодоровића и Саве Дамјанова поставила су идеологију у улогу слушкиње уметности, где јој је и место!“

Мирољуб Тодоровић је, осим визуелним песмама, у зборнику заступљен одломцима из *Пандорине кућије*, започете давне 1969, експериментисањем са математичким табелама добијеним на компјутерима и доведеним до коначне форме тек 2013. и 2014. године и шатро причама. Последњих је пет: „Ко маче у парадају“, „Цвоњак“, „Нисам издржао њен шмек“, „Саобраћајка“ и „Пишкур“ и оне још једном доказују како је Тодоровић велемајстор кратке прозе и један од најхуморнијих писаца које смо икада имали.

Снежана Савкић има четири кратке приче: „Циклична Алгоритмија Сапутника“, „Несмираји“, „Клинички застој Broadmoor. Посебна амбуланта `Вода за слонове`“ и „Имела“. Прозом су заступљени и Слободан Шкерковић (одломком из необјављене приче „Небески дијамант“), Адријан Сарајлија („Шта је Боб хтео да каже“), Душан Стојковић (десет песама у прози из *Сновног словар*), Милош Јоцић („Krakatoa Sunsets“), Миливој Анђелковић („Спинозино око“) и Иван Штерлеман (поетским отпадом из романа *Продавац књиџа*). Ако би требало да бирам, за најзанимљивији и најпровокативнији прогласио бих последњи прилог.

Још присутније је сигналистичко песничко јато. Поред Мирољуба Тодоровића и Јелене Марићевић, песме објављују и: Франко Бушић (4), Слободан Шкерковић (2), Оливер Милијић (2), Виктор Радоњић (1), Ђорђе Д. Сибиновић (4), Дејан Богојевић (1), Добрица

Камперелић (2), Ивана Максић (1). Илија Бакић штампа циклус „Ко је (Маларме)“ и песму „Џим Лефтович“, Душан Видаковић шест хаику песама „Пре познавања“, уз пододредницу „из хаику путописа кроз *Алџол* и *Textum*“, а Џон М. Бенет једну песму на енглеском језику.

Слободан Шкеровић, захуктали сигналиста, веома је присутан и у овом зборнику. Осим песама и одломка из приче, пред нама је веома занимљив, из неколико мини есеја склопљен, есеј „Тамна звезда уметности“ из којег издвајамо неколико ставова: „... нема више уметности, она је постала `наш сопствени лик`, *селфи* – више нема потребе за специјализованим субјектом који производи уметничку робу“; „Уметност се помера ка својој следећој реинкарнацији, или још даље – у Нирвану“; авангарда је „била последњи напор уметности да обезбеди свој положај у великој породици друштвених / биолошких животних појава“; „Уметници као и монаси, имају кредита и дозволу да буду чудаци, али не могу никада да остваре превише утицаја“. Њему су придодата два издвојена мини есеја: „Бити калеидоскопски“ и „Говори асемички о асемичком“.

Сигналисти пишу о сигналистима и њиховим књижевним пројектима. Када је званична наша књижевна критика, ако такве уопште има, пред њима нема или немоћна да се са њима ухвати у коштац, они су скоро па принуђени да то учине. Но, принуда не остаје само принуда. Сигналисти се међусобно разумеју добро и знају промишљено да прозборе коју о ономе што пишу они који литерарним свемиром плове поред њих. Андрија Црковић, у тексту „Нема стрипера до *voodo* лептира“, пише о стихозбирци *Секрет њрошуконклава* Франка Бушића тврдећи, између осталог, како сплитски песник, прави „перунист“, „пише поезију врхом пре-надражена главића“ изругујући се свету „наше језиве (не)сувремености“, успешно спајајући „ившићевски минимализам и северовски осјећај за тварност ријечи“. Кратким текстом „Антикатастар пјесничких душа“ исти аутор се осврће и на роман *Земљофобија* Слободана Шкеровића. Илија Бакић анализира роман *Тамна сирана силе* Слободана Шкеровића за који тврди како „ставља под знак питања све жанровске стандарде“ научнофантастичног романа. У овом „ванредно ваљаном – а апартном – делу“ „спојени (су) елементи научнофантастичног жанра, њихово пародирање, филозофски дијалози (као „изговор“ за многе есејистичке излете), језичке бравуре те хуморно интониран отворени поглед на `лик ствари које долазе`.“ Адријан Сарајлија се, текстом „Правац: Марс!“, бави трећим романом, овај пут поетским, објављеним исте 2013. године (овај роман је једини написан раније), Слободана Шкеровића – *Невидљиви Марс*. У њему открива „језичку фантастику“, сматра га

радикалнијим од остварења Гибсона и Зелазнија и ставља уз бок „рецентним екстраваганцама Илије Бакића“.

Изузетно је занимљив есеј „Ухваћене речи, силиконско месо“, са поднасловом „Неколико мисли о људском расизму према машинској уметности“, Зорана Стефановића који узима за предлог испитивања кључне речи са блога Слободана Шкеровића. Закључује се: „сигналистички метод (је) независан од чисто људског ума“. Писац замишља као могуће „спој рачунара и биљке или делфина; рачунарску музика изведену без помоћи човека из математичко-естетских принципа уметничке статуе или хромозома; мирисне комплексе настале према стрипу; измишљене вишедимензионалне људске језике конструисане према сложенем математичком моделу наше ћудљиве климе; догађаје од ваздуха; двојну драматургију благо психоделичног кулинарства укрштеног са светлошћу, струјом или топлотном променом... И тако у бескрај.“

Добрица Камперелић је заступљен текстом „Потенцијали неоавангарде и сигнализма“ у којем подноси извештај о томе шта се са неоавангардом и експерименталном поезијом уопште збива на међународном плану. Издваја и ванредне есеје наших аутора: Јелене Марићевић, Милоша Јоцића и Ивана Штерлемана.

Иван Штерлеман, поред кратког – „Црни квадрат“, штампа и есеј „Објект поезија Мирољуба Тодоровића“.

Милош Јоцић у „Alien РТТ“ пише о хибридној поеми „Киборг“ и интерстеларном мејл–арту Линде Саган Мирољуба Тодоровића, а у „Technošраће“ о сигнализму и посткиберпанкизму дуоромана *Лег / На саишелииу* Илије Бакића.

Мој текст „Захуктали воз сигнализма“ скреће пажњу на зборник *Изазов сиџнализма / The Challenge of Signalism*, штампан у четвртом броју за 2013. годину београдског часописа *Књижевност*.

Зборник о којем пишемо окончава се наставком Библиографије сигнализма и доноси списак досада објављених књига (тридесет шест их је на броју; сам зборник је управо последња међу њима) библиотеке „Сигнал“. Припоменимо како је, поред *Сишолећа сиџнализма* и књиге полемике *Nemo propheta in patria* Мирољуба Тодоровића, Слободан Шкеровић 2014. године, као и 2013. уосталом, објавио пет књига: збирке песама *Јеџа * Буди се, Будни * Јерихонска мануфакџура* и *Књиџа о Морџишому*, научнофантастичну хаику поему *Бизарни космоџлов*, роман-поему *Пројекаџ Брандом* и блог роман *Коффер*.

Ако је неко и помислио како је сигнализам задремао, грдно се преварио! Никада није био б(л)уднији.

Јелена Марићевић

Хер Меса

Купи је у објекту за куповину
Обујми са свих страна
Изуј чарапе
Помириши их, поцепај
И дај Циганима испред контејнера
Сломи јој руке, и ноге што да не
Обујми са свих страна
Па дај псима, и шинтерима што да не

Извади јој очи,
Обујми прстима
И убаци их у оне рупе, као кликере.
Откини јој главу и баци свињама
Да имају на чему да жонглирају
И сврши већ једном у голи труп

Купио си је у објекту за куповину
И била је скупа лутка
Репата и рогата
И сметало ти је све
И није пријало ништа
Сем два кликера у анусу и пупку
Сем два стаклена кликера испред контејнера

Један разносе пси
Други – Цигани

Ел Грехо

Погледах у душу – око ње је ђон
Са израслом штиклом као тумором
Који рогато метастазира у кљову
У тромбон

Погледах у душу – била је к'о слон
К'о слонова нога – баш као и он
Изједала је свој измет јер сушне су године
А њен свет је тром
К'о колац од глога забијен у гром
А не у вампира који је сише
И све више испија
Пенџетира тамо где пурпур и свила
Носе се до Нила, јер свира им
Фрулица Ларса фон Трира.

Погледах у душу, црни ми се ђон
И две флекуце набијене
На дно срца, у срж мене мене
Покриле су аорту, ауру и пертле
Како бих да полетим без масти и метле
На крилима не бих демонским ил' вражјим
Тако бих к'о Икар бар,
Ал' се плашим
да се туге машим -
Да одем у бър и постанем душин неми конобар

Дона Оде

Нисам желела љубавни однос
Све те жиле на пенису
Нису одавале мозаик
Страсне мере честите напаље

Нисам, и тај мој крик за
Честитим жилама, био је
Гнев Ане Карењине
Која би нос свог мужа
Радије одсекла, но
Што би се с њим
Честито мачевала

Кубурим са курчевим жилама
Горе но Краљевић Марко
С равијојлама и вилама
Андрачим, јер се курчеве жиле
Вене и артерије нису крвљу напуниле
Да се интравенозно стопе
С обрнуто пропорцијалним
Сноповима насладе

Какав несклад мушке напаље
Као да су га све те жиле нагрдиле
Све те виле, равијојле, и сисојке и дудлојке
Варалице, масне пице, слагалице

Али не и мозаичне честите жилице

Де Раскол

Између тебе и мене
Сад је толико и толико
Жена
Које си здушно херцао
Толико и толико
Мушкараца
Који су мене
Пикирали

Тако смо карирани

Играмо
У колу, стрефљени тиском
Жена и мушкараца
Између нас

Не можемо да плешемо
(никад више, јел знаш?)

От Менуло

Како си само окрутан,
Склапаш му очи пред мојим
Грудима и одводиш га
Другим људима
И ко зна међ' којим женама
Ће да се прене

Неће им рећи не,
Ал' то је твоје масло, окрутнице
Иако лежи поред мене,
Ти си племство његовог Сна
Сви демони, светови и тајна
Коју ретко и с пуно ироније
Укрстиш некад и с мојом

Кад га одведеш од мене
Шта сам друго ја
До невидљива колајна
Које постаје свестан кад се од тебе прене

Ти држиш свилен гајтан у својим зубима
И нож сакривен у мојим грудима
Ти собом носиш му туђи харемлук
Ти собом будиш му туђи дуњалук
Ти собом одвраћаш крв му и месо
За комад дима из наргиле
Коју сечем својим срцем, као лук
И плачем као да сам трава коју су
Росну покосиле виле
У зору.

Ефенди Мит

Ушушкала сам се синоћ у топлоту своје косе. Ушушкала сам се синоћ у пенушавост своје косе. Ушушкала сам се синоћ у пенушавост сасушене сперме. Ушушкала сам се синоћ у спермени мирис метала. Мирисала сам на тебе, на најгушћи део твог бића. Још нисам опрала косу, још се пенуша мирис сперме кад бабацим њом напред и назад. Улепљена је замршена, уковрцала се од јачине млаза који је обгрлио са свих страна, стисао је и упио се у све поре влати. Осећам је и даље, као и твоје прсте који су се синоћ пре него што смо се растали, разливали по мојој левој, младежној сиси. Потпуно сам попаљена и тако распусно и поносно, са бићем твоје сперме на својој глави вржем се по васцели дан. И није ме стид, јер само ја знам и само ја сам поносна што носим то биће на глави. Носим га на глави, као награду, као срећу највећу, као да чекам да та сперма оплоди главу, и да се из ње нешто роди, лепо и мудро као Атина, јер из чврстих је и пуних муда потекло. Била сам на плажи, сперма ми је одисала свежином, била сам у парку, сперма ми је одисала на слатко од лубенице, била сам у посластичарници, сперма је имала мирис слане воде, била сам у самопослузи, сперма је имала мирис млека. Дошла сам кући, покрила се и забацила косу на лице. Тако сам лежала бар сат времена и мислила тебе, осећала те, мазала се са бићем из сперме; онда ме је бич једног прамена добро ошинуо по лицу и пробудио. Осетила сам твој мирис тела, онај који се налази испод мириса чистоће и дезодоранса, то је мирис демона, метала, то је мирис моје „Надежде из пакла“, мирис који крепи, од којег се луди, пада у поноре, али мирис који води теби. Не само сећању на тебе, већ мирис огњеног битка, квинтесенцијалне суштине огња. То је мирис којим ми се можеш отелотворити и кад те нема, зато не, не перем косу ни данас. Храним се твојим присуством у овом облику и овој филозофији. Наслађујем се њиме и уживам, осећам се јаком и поносном. Ко ми може и сме било шта, кад си ти и у и на мојој глави, у мом бићу, у мом носу, кога удишем, који струји мојим плућима, без кога се не живи...

Кир Пан и Мирсада Циганка

Пили смо Пус. То је пиће донела у мој сан девојчица која је умрла 1927. Пус је пиће за бабе које после њега могу сваког ког пожелеле да пољубе у уста. Прави се од течних остатака из купус салате у коју се дода мало сока од брескве и алкохола. Пус су из грчких у српске снове донели кир Пан и Мирсада Циганка. Она је продавала некад касете, а пошто њих више нико не купује, одлучила се за бизнис око Пуса. Ко пије ово пиће у периоду када месеци из својих имена губе слово р, може да изгуби душу. То овако изгледа: после једне ивањске ноћи на пијаци препуној љубичица које продаје Љубиша Пц појавиле су се лале. Љубичица није било више. Кир Пан је са свог балкона урликао како је дошло време тулипана јер је Пус променио љубичице. Кажу да је падала киша од Пуса седам минута и тридесет секунди и да су људи осетили југо на својој кожи. Онда су настајале туче сваког пролећа, уторком у 12:05. Нисмо могли да заспимо колико се мрзимо, а лети смо спавали у чамцу. Од Пуса смо постали двокичмењаци, зими, када је толико хладно да нас и мржње могу загрејати. Ја сам свирала фрулицу, ти си пустио касету, све остало била су неважна слова једне обичне речи за поврће.



Јелена Марићевић: Визуелна ђесма

КОСМИСТИЧКО ПУТОВАЊЕ У СИГНАЛИЗАМ: „МОЈЕ СРЦЕ НА ВРХУ ГРОМОБРАНА“

Српска народна загонетка:
„Пружих златну жицу
Преко белог света
Па је савих у орахову љуску“
(Одгонетка: очни вид)¹
„Желео бих да одем
Тамо где нема смрти,
Тамо где је она побеђена.
Кад никад не бих умро,
Кад никад не бих нестао“
(Несауалкојотл)²

„Опићу се златастим вином печурке“³ стих је којим отпочиње 25. песма циклуса „Звездград“, песничке књиге *Путовање у Звездалију* (1971) илити друге поеме књиге *Планетија* у поновљеном издању из 1995. године. Напомена уз овај стих упућује на *Поезију Ацџека*, а неколико следећих на сумерско-вавилонски еп *Гилгамеш*, те *Кибернетику и друштво* Норберта Винера⁴. Ти *сињали* у виду напомена необично су инспиративни у погледу не само размишљања о ширини сигналистичког дијапазона стварања, већ и стога што пружају прилику да се промисли о још једном незанемарљивом континуитету који баштини српска књижевност⁵.

Загледани у небеска пространства, планете, звезде, облаке, Сунце... били су сви древни народи. За Египћане, примера ради, Сунце је било бог,⁶ веровали су да душе фараона одлазе у звезде, а

1 Миодраг Павловић, „Лирска митолошка народна поезија“, у књизи: *Обредно и ђоворно дело: Огледни са српским ђредањем*, Просвета; Јединство, Београд; Приштина 1986, стр. 86.

2 Стихови припадају песнику, архитекти и мудрацу у божанским стварима, Несауалкојотлу из Тескока (1. Зеџ 1402 – 6. Камен 1472). Према књизи: Мигел Леон Портиља, *Тринаесџ аџџечких ђесника*, прев. Јелена Галовић, Паидеиа, Београд 1998, стр. 44.

3 Мирољуб Тодоровић, *Планетија (две ђоеме): Ниш 1960 – Беоџрад 1968*, Просвета, Ниш 1995, стр. 121.

4 Исто, стр. 175.

5 О ерос-континуитету српске књижевности на примеру сигнализма и дела Саве Дамјанова, писано је у раду: Јелена Марићевић и Снежана Савкић, „Либертенски дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма“, *Сџолеће сињнализма (зборник)*, ур. Зоран Стефановић, Еверест медиа, Београд 2014, стр. 54.

6 Видети књигу: Зенон Косидовски, *Кад је сунце било боџ*, прев. Петар Вујичић, СКЗ, Београд 1979.

вршили су и астролошке прорачуне и сачињавали хороскопе удубљени у ркописе сазвежђа. И сумерско-вавилонска, и египатска и хеленска, римска, цивилизација Инка, Маја и Астека, оставиле су трагове својих космичких фасцинација.

Када је, пак, реч о српској књижевности, леп пример пружају митолошке народне песме које најчешће опевају свадбе небеских тела. Миодраг Павловић (1928-2014) у *Анџолоџију српског ђесништва (XI-XX век)* (1984)⁷ уврстио је неколицину песама овог типа са следећим образложењем: „По митовима су најстарије наше песме које говоре о свадбама небеских тела. На њих треба бити поносан, јер већина народа чија је древна поезија записана нема песама са мотивима толико древним. У Европи само Литванци осим Срба имају песме сличне старине. У старој поезији наћи ћемо сличне примере у сумерско-вавилонској традицији, и у старим индијским песмама – Ведама. Те свадбе небеских тела казују о древним религијама које су још успеваале да вежу космичке ритмове и људске феномене живота, рађања, годишњих смена. Присуство небеских тела као личности у митским песмама говори о времену када антропоморфне представе у уметности нису биле победиле“.⁸ У складу са оваквим виђењем, можемо прочитати песме „Женидба сјајног мјесеца“, „Сунце и мјесец просе дјевојку“, „Вила зида град“, „Сунчева сестра и цар“... У погледу упечатљивих космичких слика и сензација нису без значаја ни песме „Виша је гора од горе“ и „Изједен овчар“ које нуди Павловићева *Анџолоџија*.

Како се овај *Цвећник* може пратити на плану међусобних кореспонденција између песама, запажа се не само да је Павловић увођењем народне поезије успоставио суптилан континуитет који је могућ⁹, већ и да постоји незанемарљива константа које прожима и *обасјава* све одабране песме, попут *златне жице*¹⁰, а то је космизам или космичке пројекције у разноврсним манифестацијама и облицима. Да *ad hoc* наведемо Силуаново *свећило*, Доментијанову

7 Прво издање објављено је године 1964. али је издање из 1984. допуњено управо народном поезијом.

8 Миодраг Павловић, „Предговор петом допуњеном издању из 1984. године“, у књизи: Антологијска едиција Десет векова српске књижевности (књ. 110): Миодраг Павловић, *Анџолоџија српског ђесништва*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад 2010, стр. 62-63.

9 Станко Кржић сматра овакво успостављање континуитета немогућим: „Несумњива би грешка била да Павловићеву антологију након 1984. тумачимо као успелу везу усмене и писане традиције“. Станко Кржић, „Концепт континуитета у 'Антологији српског песништва' Миодрага Павловића“, *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића (зборник)*, ур. Јован Делић, Институт за књижевност и уметност; Учитељски факултет, Београд 2010, стр. 502.

10 У песмама свадбеног циклуса Павловић запажа да је на почетку опис „златне жице која се однекуд јавља и савија редом око учесника у свадби“. Миодраг Павловић, „Лирска митолошка народна поезија“, стр. 86.

„Реч о светлости“, „Монашку песму“¹¹ Непознатог с краја XVIII века, „Видим небо отворено“¹² Милована Видаковића, „Почетак буне против дахија“¹³, „Северни путник к антики“¹⁴ Василија Суботића, „Кад се небо мути“¹⁵ Милице Стојадинвић Српкиње, Његошеву *Лучу микрокосма*, „Моје небо, јер је мутно“¹⁶ Ј. Ј. Змаја, „Бачке јаде“¹⁷ Милана Кујунџића Абердара, „Кад се угаси сунце“¹⁸ Војислава Илића, „Песму“¹⁹ Дучићеву...

Иако је небески реквизиторијум уобичајан за поезију, неретко се постављењем смислотворног тежишта на *космичко* стичу услови да се говори не само о смени поетика, већ и смени песничких полемика на тој линији. У народној поезији небеска тела се венчавају или између себе или између људи, затим небеске прилике постају сигнум за обистињење снова или пророчких наговештаја, али и метафоричко извориште светлости или таме у контексту средњовековних текстова или исихастичке метафизике.

Када је реч о бароку, „преузета из медијевалне, средњовековне традиције, смрт постаје једна од основних тема у литератури 17. века“²⁰, а „основне форме барокног света су поларитет и унутрашња напетост“²¹. „Венцловићеве космолошке представе, у чијој основи лежи схватање о макрокосмосу као темељу слике света, подударају се са Попиним. И код Попе и код Венцловића су човек, његово рођење, живот и смрт условљени догађајима у макрокосмосу; човек је тако слика космичког и истовремено свет за себе и у себи“.²²

11 „Бледи месец ми не сјаје,/ Нит топлоту веће даје/ Јарка сунца златни круг“ (стр. 161).

12 „Видим небо отворено,/ и један светли зрак/ Који се спусти устремљено/ На густ неки облак“ (стр. 169).

13 „Од Трипуна до светог Ђурђа/ сваку ноћу мјесец се ваташе,/ да се Србљи на оружје дижу ... све барјаци крвави идоше/ Виш' Србије по небу ведроше ...“ (стр. 171-172).

14 „Арктурска је протерана ноћца,/ И апијска пробијена стена,/ Снажно сунце северног истока/ са срца је магле разгонило“ (стр. 184).

15 „Скрива се земља под покров ноћи/ док звезда трепти на небу сјајна“ (стр. 210).

16 „Моје небо јер је мутно;/ моје сунце јер је село ... моје звезде јер се крију“ (стр. 217).

17 „Каткад ми се чини небо/ грдна совра мермерова./ А крај совре облачићи/ То су јата ђаволова./ Па се хрве црне хале/ око звезда – суха злата,/ око старих мамљивица,/ грешних пара и дуката“ (стр. 230).

18 „Кад се угаси сунце и тама на земљу сађе/ и велом звезданим својим покрије бурни град“ (стр. 234).

19 „Сунцима твојим опијен,/ сјајем небеских равница ... И кад се открије путања/ сва сунца где су запала,/ на мору твога ћутања/ као дажд ноћ је капала“ (стр. 247).

20 На почетку Тодоровићеве *Планете* стоји аутопоетичка водиља: „кретао сам ка одгонеткама/ замршених формула Смрти“.

21 Весна Цидилко, „Барокни елементи у поезији Васка Попе“, у књизи: *Сингулије о њојшици Васка Поје*, Службени гласник, Београд 2008, стр. 238.

22 Исто, стр. 239.

Што се класицизма тиче, одлична студија Небојше Јовановића „Космички мотиви у поезији Јована Хаџића“ сутерише нам да је песник са Василијем Суботићем био представник оног тока српског класицистичког песништва „који је неговао метафизичку медитативност и такозване духовне оде прожете космолошким акцен-тима“.²³ Јовановић је сачинио типологију Хаџићевог космизма од парафраза библијске космогоније, истицања имена Коперника и Њутна, космоса као идиличне хармоније која се нарушава ратом, топоса људског уздизања ка Богу, односно космосу / небу / звездама / Сунцу који је некад повезан и са судбином колектива, историјским реминесценцијама, до потребе да се победи протицање времена – изгради споменик²⁴ који отвара „двери бесмертија“ и најпосле истиче се спрега ероса и космоса који се могу препознати код Хаџића као зачеци романтизма: „Љубав постаје логос свега постојећег, обухватајући и прожимајући васионско пространство у целини, па и биљни, животињски и људски свет“.²⁵

Романтичарски и симболистички Лаза Костић, баштиник је космичких богатстава који се сублимирају не само у врхунској „Santa Maria della Salute“, већ и у „Песничкој химни Јовану Дамаскину“ и песми „Међу звездама (Вилованка)“: „Васиона пукла пуста./ Већ у мени душа сушта ... Нада мноме се звезде роје, намигују зраком бледом ... Ил' то, можда, нису звезде? ... тако мене звуци вуку,/ у стоструком зборе гуку./ Један вели: – Оди мени!/ одвешћу те светлој сени,/ златној звезди стар-Омира! -/ – Мене шаље зрак Шекспира! -/ – Мени свира вечна лира/ Пиндара, Анакреона -/ – и Милтона – и Барона -/ – Шилер – Гета – и Тењира -/ Данта – Таса/ Калидаса“.²⁶

Миодраг Павловић наводи и да су „Дис и Пандуровић песници са правим доживљајем бесконачних простора; у нас су бојми

23 Небојша Јовановић, „Космички мотиви у поезији Јована Хаџића“, *Сћање сћвари*, Нови Сад, бр. 7, 2004, стр. 239.

24 Ако је Црњански имао „Спомен Принципу“, Растко Сјоменик (путевима), Павић „Споменик незнамом јунаку“, Тодоровић гради гестуални песнички споменик „Гордијев чвор“. О овој гестуалној поеми Мирољуба Тодоровића видети: „Није ли тај споменик, који се у гестуалној поезији оствари само једном, једнократно (’овде’ и ’сада’), неостварени сан Растка Петровића о краткотрајним споменицима, који се могу видети само једном и никад више?“ Живан Живковић, „Лирски кругови Мирољуба Тодоровића“, у књизи: *Мирољуб Тодоровић, Поново узјахујем Росинанша: избор из поезије 1959-1984*, Арион, Земун 1987, стр. 25. Своју интерпретацију *Гордијевог чвора*, понудио је и Александар Ђурић у раду „Гордијев чвор Мирољуба Тодоровића“, у: *Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића (зборник)*, уредио Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд 2014, стр. 281-284.

25 Исто, стр. 258.

26 Лаза Костић, *Песме*, прир. Бошко Петровић, Матица српска, Нови Сад 1975, стр. 9-12.

открили космос“.²⁷ Дисове песме „Тамница“ („То је онај живот где сам пао и ја/ с невиних даљина, са очима звезда“), „Можда спава“ („У сну своме нисам знао за буђења моћ,/ И да земљи треба сунца, јутра и зоре/ да у дану губе звезде беле одоре;/ бледи месец да се креће у умрлу ноћ ... И у њему очи неке, небо нечије ... стару песму, старе звезде, неки стари дан“) и „Нирвана“ („И нирвана имала је тада/ поглед који нема људско око:/ без облака, без среће, без јада/ поглед мртав и празан дубоко“)²⁸ посредују танану слутњу о очима као звездама и виду у онострано. Звезде су аналогизоване и са песмом и супротстављене нирвани чији је поглед празан. Такво виђење звезда, међутим, прилично је различито од звезда из поезије Дисовог савременика Милана Ракића.

„Видећи свој допринос песништву пре свега као пресађивање француских стихова у српско тло (једанаестерац, дванаестерац), те напуштањем стиха народне књижевности (осмерац), Ракић је добро осетио значај форме. Он је процес модернизације поистоветио са процесом присвајања модерније, стране форме, и напуштањем старије, романтичарске која се корени у народној књижевности. Међутим, преузимајући форму, Ракић се не одриче континуитета националне свести. У његовом опусу, складније и естетски релевантније него у Дучићевом, стопљене су патриотске теме и француски дванаестерац, који тим присвајањем постаје део српске прозодије. Управо захваљујући том формалном импорту, том освајању форме, који би имало смисла поистоветити са освајањем технологије, Ракићева родољубива лирика постаје разумљива и младом, модерном читаоцу“²⁹. На ово драгоцено запажање Слободана Владушића ваља накатегоризовати и Павићево: Бизарни мотив угашених звезда из Ракићеве песме „Симонида“ привлачи пажњу. Мусе му је видео извор у стиховима о угашеним звездама Огиста Доршена, Матош у песми „Очи“, Силија Придома, у којој се звезде пореде са зеницама које се гасе. Михаило Павловић помиње Придомову песму „L'idéal“, која говори о тек насталим звездама, чија светлост још није допрла до земље, а Ракићева говори о обратном – угашеним звездама чија светлост још стиже до наших очију, иако звезде не постоје. Павић помиње и песму „Siehst du den Stern“, швајцарског песника Готфрида Келера, где је мотив о угашеној звезди која нам светли у ствари поређење, али не са очима којих нема, већ са љубављу која

27 М. Павловић, „Предговор допуњеном издању..“, стр. 77.

28 Сви цитати из поезије В. П. Диса су према Павловићевој *Антологији*, стр. 265; 271; 273.

29 Слободан Владушић, „Национална књижевност и Европа: 'Европеизација' и 'колонијализација' српске књижевности“, *Право и груштво*, год. 1, бр. 4, 2010, стр. 1-15. Доступно на: <http://www.nspm.rs/kulturna-politika/evropeizacija-i-kolonizacija-srpske-knjizevnosti.html?alphabet=l> (приступљено: 16. 5. 2015)

је ишчезла, а у игри је и Змајев ђулић увелак... Међутим, ни Келер, ни Придом, ни Доршен, нису имали негде на поприштима својих отаџбина ону оскрнављену цркву са неугасивим бојама једне несрећне фреске, да њиховим стиховима и звездама позајме од своје вечите лепоте, као што Симонида дели своју лепоту са Ракићевом песмом и даје од светлости својих очију светлост угашеним звездама нашег песника.³⁰ Отуда су Ракићеве угашене звезде које и даље сијају она преко потребна космичка нада, да ако су и хелдерлиновским речником говорећи – „богови одбегли“, има наде!

Након песника модерне, у авангарди је наступио снажан талас космизма на челу са Црњанским, Винавером, Миличићем, Ранком Младеновићем, али и Тодором Манојловићем, Аницом Савић Ребац... Гојко Тешић је састављањем и приређивањем антологије југоавангарде 1902-1934. под насловом *Васионски самовар* прецизно назначио да је космос једна од битних окосница авангарде и да космизам у авангарди није подгрејан, него да ври у једном источњачком *самовару*.³¹ Радован Вучковић је у књизи *Поезија српске авангарде* чак два поглавља посветио овом феномену: „Космичко песништво“ и „Деструкција космичких утопија и конструктивистичко-мистично песништво“.³² Вучковић даје одговоре на питање откуда космичка утопија и апстрактни универзум код српских песника авангарде – одбрамбени омотач за суочавања са непосредном стварношћу, жеља да се наставе прекинути континуитети, космичка поезија реafirмише се на европским просторима. У српској књижевности космичка лирика одговара типу апстрактног експресионизма, што најбоље објашњава Винавер у „Манифесту експресионистичке школе“ кроз поимање да је суштину ове врсте песништва могућно дефинисати као „интегралну експресију макро и микрокосмоса, полазећи од убеђења да 'космизам атома живи истом слутњом, којом и васељене'. Тиме се хтело документовати универзално јединство света и прокламовати мистика свејединства

30 Милорад Павић, „Змај, Ракићева 'Симонида' и једна песма Готфрида Келера“, у књизи: *Језичко ђамћење и ђеснички облик*, Матица српска, Нови Сад 1976, стр. 410-415.

31 Гојко Тешић, *Васионски самовар: антологија југоавангарде 1902-1934.: манифести и поезија*, Свеске за теорију и историју књижевно-уметничког експеримента, 2-4, 1998-2000. Леп је пример односа између лирског субјекта и Васионе у песми „Сахрана“ Драгутина Марића, која почиње овако: „Госпођице Васионо,/ Изволите примити и овом приликом,/ Изјаву мог нарочитог поштовања...// Од шамара свакидашњице/ Умрле су без тестаментa/ Моје визије наранџасто – плаве./ Очи неба су биле гараве ... Људи су изгледали као пикавци/ А сунце као проститутка/ којој је неко опалио шамар“ (стр. 174).

32 Радован Вучковић, *Поезија српске авангарде*, Службени гласник, Београд 2011, стр. 139-181; 181-217. О космизму у авангарди, ваља консултовати и књигу Станиславе Бараћ, *Авангардна Мисао: авангардне ђенгенције у часопису 'Мисао' у време уређивања Ранка Младеновића 1922-1923*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008.

на којој су инсистирали и руски симболисти³³, с потенцирањем да је задатак поезије да буде облик „интуитивног перципирања космичких сензација“³⁴.

А када се дође до књижевности после Другог светског рата, модернизма, неоавангарде, постмодернизма, ствари се додатно гранају. Попина космогонија, видели смо, једним се делом улива у барокну, Павловић је фино сугерише *Анџолоџијом* и песмама које је уврстио у свој концепт, али и сопственом поезијом... Сигнализам као неоавангардни правац, нуди, међутим, један засебан космистички рукавац, који ипак има додирних тачака и са осталим ствараоцима. Сигнализам је и синтеза дотадашњих космизама и портал у будућа!

У *Обредном и џоворном делу*, Павловић је потцртао једну реченицу Натка Нодила: „Вид је таков, јер његовим зрењем, његовим видилом, богови постају“.³⁵ Један од псеудонима Мирољуба Тодоровића јесте управо Вид³⁶. Када се има у виду Хелдерлиново³⁷ да су небеса празна, а у стопама одбеглих богова могу само песници стајати, може се песников псеудоним посматран у контексту Нодилове реченице схватити као потреба сваког песника да попуни божанском поезијом своју песничку стопу. Та божанска поезија била би постанак богова посредством Вида, место те поезије свакако би била небеска космичка пространства.

Још од својих песничких почетака, Тодоровић трага за видовитом семенком богова. Ако се, наиме, у обредним и митолошким српским народним песмама небеска тела венчавају: „Фалила се звијезда даница/ оженићу сјајнога мјесеца/ испросићу муњу од облака,/ окумићу Бога јединога“³⁸, код Тодоровића се воле и међусобно опште. У поеми *Планеџа*, једина песма која је „Из живота планете“ јесте „Љубавна игра“: „Љубавна игра планета личила је/

33 Исто, стр. 140.

34 Исто, стр. 141.

35 М. Павловић, „Лирска митолошка народна поезија“, стр. 91.

36 Видети и књигу: Мирољуб Тодоровић, *Видов дан*, Просвета, Ниш 1989.

37 „Хелдерлинов најпознатији стих 'и чему песници у оскудна времена' постаје симбол расцепа између света и песника, расцепа који његова поезија жели да укине ... Хелдерлинов одговор, у ствари (је), установљавање песничког идентитета са којим ће песници који буду дошли касније имати исто онолико проблема колико и са оскудним светом који је тај песнички субјект зацртао као проблем ... Обавеза надолазећих песника јесте да, у модерном кључу, увек изнова откривају суштину песничства. Међутим, она никада није ванвремена – ванвремене су контуре песничке субјективности учитане у тело песме. Чини се да можемо извести следећи закључак: песнички субјект је теоријска фигура која се налази у међупростору између поетике (која упућује на суштину песничства) и биографије (која упућује на појединачност сваког песника понаособ)“. Владимир Гвозден и Слободан Владушић, „Песнички субјект, обогаћивање, путовање: савременост Растка Петровића“, *Зборник Маџице српске за књижевност и језик*, 61/ II, Нови Сад 2013, стр. 448-449.

38 М. Павловић, „Женидба сјајног мјесеца“, *Антологија...*, стр. 83.

на остале љубавне игре./ Оне су се приближавале једна другој/ додиривале спољним омотачима својих Атмосфера/ голицале на нарочито осетљивим местима/ изнад полова и Екватора./ Планета-мужјак емитовала је притом/ јаке електромагнетне таласе/ који су разнежавали срце планете-женке./ Планета-женка је одговарала/ краткоталасним инфрацрвеним зрачењима/ очевидним знацима женске бојажљивости./ Најзад савладане незадржљивом страшћу/ планете су се бациле једна другој у загрљај/ и спајале уз катаклизмине Химне/ ватре, река усијане Материје и Таме./ Том приликом је долазило до ослобађања/ великих количина Љубавне енергије/ која би затим дуго лутала/ узнемиравајући Простор“.³⁹

Космогонија народне песме укршта паганско и митолошко са хришћанским и говори о сакралном чину – венчању („обреду прелаза“⁴⁰). Тодоровић је из тог концепта преузео имагинативни слој – персонификоване планете и небеска тела и направио иронијну *полемос-финишу* која се манифестује на барем две равни. Једна се тиче слободног тактилног и еротског љубавног односа између планете-женке и планете-мужјака, који је у народној песми патријархално прећутан. Друга равна тиче се сцијентистичке фазе сигнализма у којој је песма настала, а која рачуна са неким научним подацима, попут краткоталасних инфрацрвених зрачења, а који су у служби духовитости и онеобичавања ове песничке творевине. Обе равни указују најпосле на модерни дух времена (шездесете године 20. века) у коме се љубав слободније, конкретније и профаније изражава (бракови нису неопходна нужност), а научна компонента је уметнички функционализовано сведочанство времена првог путовања у свемир (1961. године, Јуриј Гагарин)⁴¹.

39 М. Тодоровић, *Планета*, стр. 29.

40 Видети књигу: Арнолд Ван Генеп, *Обреди прелаза*, прев. Јелена Лома, прир. Александар Лома, СКЗ, Београд 2005.

41 “Руски космизам вероватно (је) први почео да образлаже идеју обједињавања глобалних тежњи целог човечанства, оријентишући се не на социјално-политичке, већ на еколошке идеје и принципе ... Нарочито треба обратити пажњу на хуманистичке и етичке аспекте космизма Циолковског који се заснивају на његовој космичкој тачки гледишта ... ‘Ви сте’ – обраћа се читаоцима – ‘део космоса... Живот у њему је углавном савршен и разуман. Значи, и Ви, живећи животом Васељене, морате бити срећни... Највећи разум господари у космосу и ништа несавршено у њему није допуштено’. Као друго, Циолковски је иступио против милитаризације космоса, војног коришћења ракетне технике: „... то је противно мом хришћанском духу ... да освојим Васељену ради добробити човечанства, да освојим простор и енергију коју испушта Сунце!“. Кефели Игор Фјодорович, „Космизам и евроазијство: руска варијанта глобализма“, *Теме*, год. 26, бр. 2, април-јун, Ниш 2002, стр. 209-211. Када је реч о руском космизму, може се погледати антологија: *Грезе о земље и небе: антологија руског космизма*, составление, предисловие и комментарии О. А. Карчевцева, иллюстрации М. Волковой, Художественная литература, Санкт-Петербург 1995.

Када је реч о средњовековном космизму, Тодоровић води песнички дијалог и са старим песницима и кроз песнике модерне или авангарде који су неговали манир враћања средњовековљу. У „Молитви пред тврдима сунца“, Архиепископа Данила запажа се топос скромности, понизности и познато гесло *кад су живи завидели мртвима*⁴²: „Јер ево сунце излази на тврди своје,/ хотећи осветлити сву васељену,/ а ја грешна не чекам/ да те видим где залазиш,/ јер би боље било/ да се нисам ни родила“.⁴³ Самим тим што се ради о молитви, светлосни елементи (сунце) у вези су са исихазмом. Тодоровићева песничка књига *Видов дан* (1989), у пет циклуса (Видов дан, Свети ратници, Јефимијина икона, Ћеле-куле, Врачар) постаје молитвена сигнализација сећања на тешке тренутке српског народа посредоване темама које су у својој епоси опевали стари песници. Има и овде исихазма, песничке скрушености, али и васељенског: репатица, звездâ, звезданих жеравица преваходно: „Зашто падају репатице. Из/ видљивог у невидљиви свет./ Небомонице. Ко плодови. Горки./ У тамним келијама ... Утварни преписивачи./ Очи им видовите. Звездани/ брзописи“;⁴⁴ „А се сут греси моји./ Господи. Зов звезда. И/ зов тела. Смотрице/ васељене ... Подвижници. И/ исихасти“⁴⁵; „Мирис огња и смонице. Звезде се/ митаре. У очима Светога“⁴⁶.

У одабраним примерима запажа се мотивска спрега између очију и звезда. Овде се, дакле, Тодоровић приближио и истоврсном мотиву из Ракићеве „Симониде“ и вредности таквог уметничког прегнућа: „И као звезде угашене, које/ човеку ипак шаљу светлост своју,/ и човек види сјај,облик, и боју/ далеких звезда што већ не постоје,./ Тако на мене са мрачнога зида,/ На почађалој и старинској плочи,/ сијају сада, тужна Симонида,/ твоје већ давно ископане очи“⁴⁷. Наравно, Тодоровић у складу са сопственом поетиком и степеном модернизације даје свој одговор. Код Ракића светле Симонидине ископане очи на фресци у Грачаници, а код Тодоровића раван фреске заменили су „утварни преписивачи“ – безимени и невидљиви, иза оног што су оставили да светли као „репатица“ за њима, а то је „сказаније о писменима“. Сличан

42 Видети књигу: Милорад Панић-Суреп, *Кад су живи завидели мртвима*, СКЗ, Београд 1960.

43 М. Павловић, *Анџологија*, стр. 97.

44 М. Тодоровић, „Сказаније о писменима“, *Видов дан*, стр. 31.

45 М. Тодоровић, „Ромил Пустињожитељ“, *Видов дан*, стр. 34.

46 М. Тодоровић, „Врачар“, *Видов дан*, стр. 45.

47 Милан Ракић, „Симонида“, Српска књижевност у сто књига: М. Ракић, *Песме*, избор и предговор Зоран Гавриловић, Матица српска; СКЗ, Нови Сад; Београд 1970, стр. 122.

реципроцитет Тодоровић је остварио и у песми „Ђеле-куле“, где „Светле/ лобање. Са оком свевидећим./ Траг звездане жеравице ... Зидају мртви мајстори./ Кулу. На небесима“.⁴⁸ Лобање погинулих српских јунака на Чегру, постају свевидеће очи и трагови звездане жеравице, да би се изградила кула на небесима. Песничким преображајем лобања у очи, имагинативно се ствара слика херувима који су у фрескосликарству представљени са мноштвом очију на крилима.

Песничку књигу *Вигов дан*⁴⁹, Јулијан Корнхаузер означио је иначе неокласицистичким преокретом у стваралаштву Мирољуба Тодоровића: „Овај преокрет наступио је најпре у касним осамдесетим (’Видов дан’) и деведесетим годинама (збирке: ’Девичанска Византија’, ’У цара Тројана козје уши’ - у делу ’Инверзија’) и у другој фази на почетку новог века (’Плави ветар’, ’Паралелни светови’, ’Фонети и друге песме’) ... Тодоровић није пошао Попиним трагом који је измислио незаштићеног звездознанца (у Тодоровићевој збирци: ’звездоченика’) и споредно небо (паралелни свет) али је освојио ’свету ватру’ емблематских значења ... Други део збирке, ’Плави ветар’, доноси 43 нове песме које произилазе из космичке инспирације. Добро и симболички њу изражава синтагма ’небеска ковачница’ која има свој корен у претходној књизи ... Уз помоћ Парменида или Икара (али и Васка Попе и његовог Црнбога) слуги додир мистерија. Можемо говорити о неокласицистичкој поезији врло блиској Христићу или Лалићу. Када у песми ’Овидије’ Тодоровић говори о изгубљеном краљевству и гетској земљи оживљава ’мртви језик’ који је ’побегао из раја’. Свемирско хододарје није сада ’целовита имагинативна структура’ ... Тодоровић се у ’Плавом ветру’ враћа експресији као елементу друштвеног живота. Индивидуално ’ја’ говори гласом Офелије или Овидија, преко симболизације европских великих фигура. Заједно са простором ’српског духа’ он венчава васиону и ’јужну земљу’. Тако Тодоровић иде према класичној формули песништва као лирској референцијалности“⁵⁰.

Корнхаузерова прецизна запажања сугеришу нам да је Тодоровићев космизам укрстио барокни, класицистички и неокласицистички космизам, када је реч о емблематским значењима (каракте-

48 М. Тодоровић, „Ђеле-куле“, *Вигов дан*, стр 37.

49 Корнхаузер истиче да је наслов збирке у издању из 1998. гласио *Звездана мистерија* (Сигнал, Беорама, Београд 1998). Јулијан Корнхаузер, „Неокласицизам у сигнализму“, *Пројекат Растко*: http://www.rastko.org.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12732#_ftn7 (приступљено: 17. 5. 2015)

50 Исто.

ристичним за барок⁵¹), аналогијама са Попом, Христићем, Лалићем.⁵² По питању космизма роматичарског, симболистичког али и барокног Лазе Костића, његова „Вилованка/ Међу звездама“ показала нам је да су писци које је песник сматрао вредном лектиром, постали део његове аутопоетичке галаксије. Сличан манир препознатљив је и у Тодоровићевим песмама „Рана. Реч. И песма (*Расџку Пејровићу*)“, „Док плујеш крв (*Радећу Драинцу*)“, „пси лају (*Бранку Ве Пољанском*)“ из песничке књиге *Љубавник нејоџоге*⁵³. Ове три песме тумачене су као „прегнуће језичке звезде-трагалице Мирољуба Тодоровића да се уједини са звездама Растка Петровића, Радета Драинца и Бранка Ве Пољанског“, али и „жар да се ове звезде мртвих песника не угасе“.⁵⁴ Узимајући тројицу песника српске авангарде за раскршће своје песничке *звездалије*, Тодоровић је успео да у само једној песми луцидно сажме песникову поетику, узимајући карактеристично мотивско *семење* или *ајомско језџро* сваког песника, као да је хтео да их сачува за нови раст на новој песничкој *џланеџи*. С тим у вези је и сликовито запажање Остоје Кисића, које се тиче обраћања песника, али научној литератури: „Књиге из којих је Тодоровић учио могу се упоредити са ковчежићима сеоских љекара у којима су носили свој спасоносни прибор“.⁵⁵ Кисић је такође изнео једно несумњиво важно запажање о поезији *Звездалије* које треба имати у виду: будући да је песма = атом = ћелија = сунчев систем, катастрофе над штивом аналогне су катастрофама у свемиру које су доказане логичко-математичким методама. Пошто је

51 О Попиној емблематској барокности видети рад: Светлана Шеатовић-Димитријевић, „Барокна култура као интегративна веза Попиног песништва“, Научни састанак слависта у Вукове дане: *Књижевност и култура 2*, МСЦ, Београд 2010, стр. 545-556. О Тодоровићевој: Дагмар Буркхарт, „Од *carmina figurata* ка визуелној поезији: на српским примерима од барока до наших дана“, објављено у интернационалној ревији *Сигнал*, бр. 25-26-27, Београд 2003: <http://signalism1.blogspot.com/2009/08/od-carmina-figurata-ka-vizuelnoj.html> (приступљено 17. 5. 2015)

52 На примеру поезије Јована Хаџића видно је да је један важан ток класицистичког песништва код нас баштинио специфичан однос према космизму. Што се неокласицистичких песника, пак, тиче, може се погледати: Иван В. Лалић, „Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића“, у књизи: Јован Христић, *Сабране џесме*, прир. Иван В. Лалић, Матица српска, Нови Сад 1995, стр. 7-19. Михајло Пантић, „Јован Христић: сан о Медитерану“, у књизи: *Други свет из свеџа*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2009, стр. 29-36.

53 Мирољуб Тодоровић, *Љубавник нејоџоге*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево 2009.

54 Јелена Марићевић, „Глоса за Мирољуба Тодоровића“, *Књижевност*, год. LXVIII, бр. 4, Београд 2013, стр. 71.

55 Кисић помиње Дарвина, Винера, Џинса, Томпсона, Ајнштајна, Розгаја, Барнета, Сулека, Тимирјазева, Сафонова, Лабрена, Гамова. Остоја Кисић, „Путовање у Звездалију Мирољуба Тодоровића“, *Савремена џеоезија*, прир. Света Лукић, Нолит, Београд 1973, стр. 680-681; 683.

материја неуништива, поезија сама по себи декларише се као неуништива. „Сматрајући је на плану духовности за оно што је материја на плану свемира, поезија се према Тодоровићевом схватању може само квалитативно мењати, али не и уништити“.⁵⁶

Овакав песнички одговор на Хелдерлиново питање о судбини песништва, не само да је оптимистичан, смислен и надахнут, већ је утемељен и у традицији српске историјске авангарде. Није ли Винаверов *Громобран Свемира*, иако прозна творевина, заправо манифест једног идејног програма за очување свемира књижевности и свепрожимање микро и макрокосмоса и књижевног и личног: „неки повратак у себе, неке змијолике звезде“.⁵⁷ Тодоровићев лирски субјекат заронио је у сопствени микрокосмос и препознао стварање светова космичке љубави у себи – „Живео сам у једној семенци/ спавао на њеном коренку/ покривен листићима/ крао јој храну/ и клијао./ Семенка је полетела/ у ваздух/ то је био почетак/ љубави/ планете и сунца“.⁵⁸

У „Балади о звездаревој смрти“ изразито је упечатљив понавинаверовски рефрен, поновљен осам пута: „Све је подложно космичким пљусковима/ Квантима зрачења и цветним мирисима/ Коњ на влажној ливади под звездама/ Моје срце на врху громобрана“⁵⁹. А пошто је материја неуништива и поезија (балада) и звездар су неуништиви, тј. подложни космичком васкрсењу: део стиха „у срцу сунчев трн“ сугерише христоликост жртве/ смрти и паганско-хришћански залог одбране и трајања Космоса.

Уосталом, након „Баладе о звездаревој смрти“ следи први запис „Из дневника звездара“ – (*Два сунца*): „Два сунца/ обасјавала су/ планету// Црвено сунце/ као око гладног/ Звездосаура/ Брзо је кружило/ Небом// Плаво сунце/ Купало се/ у Океану“.⁶⁰



Црвено сунце:

Плаво сунце:



56 Остоја Кисић, „Свемир и сан“, *Мосџови*, год. 18, бр. 94, Пљевља 1986, стр. 55.

57 Станислав Винавер, *Громобран Свемира*, фототипско издање са поговором Гојка Тешића, Филип Вишњић, Београд 1985, стр. 42. Прво издање: Издање свесловенске књижарнице М. Ј. Стефановића и друга, Београд 1921.

58 М. Тодоровић, *Планетша*, стр. 146.

59 Исто, стр. 129-132.

60 Исто, стр. 137.

П. С. ТВИТЕР-СЕМЕНКЕ МИЛОША ЈОЦИЋА

Не случајно, циклус твитер прича које пише Милош Јоцић носе наслов *Квест и космос*.⁶¹ Јоцић, дакле, баштини један облик традиције космизма, али га у складу са духом времена модернизује, користећи форму твитер приче. Његови низови космичких *звезда-твитерушица* стварају привид једног наратива који бљеска својим кратким прозним *сигналима*, као да шаље телеграфске поруке из свемира, са неке планете, комете, сателита. Један од најупечатљивих твитера могао би да буде „Програм је замућен, он је умро“: „У Метеоролошком павиљону патуљка И. Х. десио се ужасан злочин! Крвљу замућен екран показује снег. Детектив дође у капуту“.⁶²

П. С. С. Љубомир Симовић, „Звезда путница“: „Да ли те ико на крају пута чека?/ Је ли ти небо празно без човека?// Или си мрачна што знаш да горе има/ једно још мрачније сунце, из ког бије зима?// Или знаш таму јутра које не осване?/ И колико пепела од једног сунца остане?“.⁶³

61 Погледати: Милош Јоцић, „Квест и космос“, *Књижевност*, год. LXVIII, бр. 4, Београд 2013, стр. 101-103. Милош Јоцић, „Квест и космос“, *Златна греда*, бр. 135-136, јануар-фебруар 2013, стр. 60. Милош Јоцић, „Квест и космос“, *Поља*, год. LIX, бр. 491, јануар-фебруар 2015, стр. 107-110. У истом броју *Поља*, објављен је темат о твитер причама, који је приредио Драган Бабић.

62 М. Јоцић, „Квест и космос“, *Поља*, стр. 110.

63 М. Павловић, *Антологија...*, стр. 373.

МАГИЈА СИГНАЛИЗМА

– разговор са Јеленом Марићевић –

Међу теоретичарима књижевности и критичарима млађе генерације који знатно доприносе актуелности и виталности сигнализма и на почетку Новог миленијума, поузданошћу и оригиналним интерпретацијама издваја се Јелена Марићевић (1988). Са звањем мастер филолога србистике, она је била ангажована као сарадник у настави за предмете *Међурајна српска књижевност* и *Манифести и програми српске књижевности 20. века* на Филозофском факултету у Новом Саду код професора Гојка Тешаћа, где сада припрема докторску тезу под менторством професора Слободана Владушића. У међувремену, током школске 2013/14. године, у својству лектора, боравила је на чувеном Јагелонском универзитету у Кракову. Марићевићева је један од оснивача популарног електронског магазина „Међутим“, а њене критичке, есејистичке и белетристичке текстове публикују најзначајнија гласила српске специјализоване периодике – „Летопис Матице српске“, „Свеске“, „Поља“, „Златна греда“, „Београдски књижевни часопис“, „Књижевни магазин“, „Књижевне новине“, „Савременик“, „Повеља“, „Нова Зора“, „Корац“...

Који моменати смањили преломним за Вашу блискост са сигнализмом?

– На четвртој години основних академских студија Српске књижевности и језика у Новом Саду, одабрала сам један од неконвенционалнијих изборних курсева – *Креативно писање поезије*, који држи професор Драган Станић алиас Иван Негришорац. У оквиру двосеместралног курса писали смо и разговарали о поезији, а на крају, у мају 2011. године, имали смо јавно читање у Сремским Карловцима. Тада ми је професор Станић, давши ми избор из поезије Мирољуба Тодоровића „Свиња је одличан пливач и друге песме“ („Тардис“, Београд 2009), предложио да напишем нешто о томе за „Летопис Матице српске“, где је он у то време био главни уредник. Истину говорећи, требало је да прође нешто више времена како бих се посветила овом изазову, с обзиром на предстојећи испитни рок и моју амбициозну жељу да дипломирам те године у јуну. Књига је стајала на видном месту у соби 337 студентског дома „Никола Тесла (Ц)“, тако да ме је готово свако ко дође у посету од колега запиткивао о томе шта представља та књига и тако ме подсећао да не заборавам на *Свињу*.

Ипак, Тодоровићева њоеџика није Вам се баш одмах „оџиво-рила“.

– Када сам коначно пронашла времена за овај иначе сјајан избор из поезије Мирољуба Тодоровића, осећала сам снажан *оџиор маџерије* и заиста нисам испрва могла да пронађем *улаз*. Тако сам се осећала и пред изазовом семинарског рада који сам писала код професора Гојка Тешића, на тему зенитистичких романа „77 самоубица“, Бранка Ве Пољанског и „Феномена мајмун“, Маријана Микца. Са овим изазовом сам се борила на трећој години студија и то је најпосле резултирало занимљивим радом. Личност професора Станића повезује ова два изазова, посебно утолико што је једина студија која се бавила баш овим поменутиим зенитистичким романима управо рад Ивана Негришорца, штампан у часопису „Поља“ 1987. године. Наравно, познато је и да је исти аутор написао и студију о неоавангардној поезији „Легитимација за бескућнике“ (1996), у којој је један од сегмената посвећен поезији Мирољуба Тодоровића. Но, захваљујући искуству зенитизма, пронашла сам и један од улаза у лавиринте сигнализма, тако да је у мартовском броју „Летописа Матице српске“ за 2012. годину штампан мој први прилог о сигнализму „Пуцањ у читаоца“; а професору Станићу сам заиста захвална на за мене до сада најуноснијој препоруци за читање.

Некако у исџом џериоду џочео је да излази и онлајн часоџис „Међуџим“ у коме се досџа џросџора џосвеђује савременим сиџналисџичким исџраживањима.

– Крајем године 2011. инспирисани идејом професора Саве Дамјанова, организовали смо редакцију (Милош Јоџић, Срђан Орсић, Мирјана Коларски, Катарина Ковчин и ја) студентског часописа, који смо назвали „Међутим“, једним делом због тога што је то био мали традиџијски *сиџнал* усмерен на студентски часопис „То јест“ који је при Филозофском факултету у Новом Саду излазио крајем седамдесетих година 20. столећа (уређивали су га и писали за њега и наши професори: Драган Станић, Сава Дамјанов, Миливој Ненин, па и човек који нам је средио часописни сајт, господин Раша Додеровић), али с друге стране нисмо хтели да се зове исто, већ да се прича настави под малко другачијим именом.

Када је први број „Међутима“ био у припреми, разговарала сам са блиском колегиницом са студија, Тијаном Чубрило. Док смо пиле кафу, она је спонтано узела књигу са оближњег стола, Тодоровићеву *Свињу*, и почела да листа и једним оком са мном

разговара, другим оком да чита. Тако је одједном застала и прекинула ме рекавши ми да је песма „Да ли сте потенцијални купац?“ јако подсећа на Новицу Тадића. У првом броју „Међутима“, објављен је мини-есеј Тијане Чубрило „Да ли сте потенцијални купац поклоне“ о Тодоровићевој „Да ли сте потенцијални купац“ и Тадићевој песми „Поклони“. За осми број „Међутима“, Тијана је приказала тематски број часописа „Књижевност“ (бр. 4/2013), који је посвећен сигнализму у виду чланка „Будућност сигнализма“; у петом броју објавила сам свој есеј „Facebook сигнализам“, а у деветом броју са којим сам се опростила од активног уредништва, објављени су мој приказ књиге „Стварност и утопија: Распони неоавангарде“ („Алтера“, Београд 2013), и приказ Снежане Савкић зборника „Сигнализам и дело Мирољуба Тодоровића“ (приређивач: Миливоје Павловић, Библиотека града Београда, Београд 2014). Са Снежаном сам за зборник „Столеће сигнализма“ (уредник: Зоран Стефановић, „Еверест медиа“, Београд 2014) написала коауторски рад „Либертенски дијалог: Ерос и По(р)нос сигнализма“.

Из њрећходног би се могло закључићи и да „женско ѡисмо“ доминира новим ѡаласом сићнализма.

– Поред Тијане и Снежане, треба поменути и Милоша Јоцића и Ивана Штерлемана. Колега Милош, вазда у женском већинском књижевном друштву (неколицина нас имала је групу ККСС – Књижевно коло српских сестара), одвећ је имао афинитете за авангарду и експерименте, тако да су нам разговори о сигнализму постали временом нека врста незаобилазне теме, а колега Штерлеман је од првог објављивања у „Међутиму“ – експерименталне полу-хип-хоп поезије која је винаверовски речено „изгубила равнотежу“, дошао до тога да пријави дисертацију о естетици сигнализма код професора Гојка Тешића. Међу још млађим колегама, такође постоје радознали духови које сам донекле како Винавер каже за Растка – „затравила“ сигнализмом. Ношена мишљу да је сигнализам иако неоавангарда, заправо и чувар традиције српске књижевности, необична авангардна синтеза, идеја ми је да се заинтересоване млађе колеге који, примера ради, одлично познају било средњовековну, барокну, књижевност 19. века или историјску авангарду ухвате посла исписивања једне засигурно *јерећичке* „Сигналистичке историје српске књижевности“, јер, заиста сигнализам баштини и полемише за различитим епохама и поетикама.

Како Ви, као нејосредни учесник, њакорећи инсајдер, објашњаваће овакво инјересовање Ваших ђенерацјјских сајушника за неоавангјардни њокрећ насјао љре њола века.

– Живимо у ери компјутеризације и машинизације, програма и прорачуна, а човек је хуманоид који ипак без уметности не може да живи, ма како да неки мислили другачије. Живот без уметности сиромашан је, бесадржајан и бедан, а неопходно је помирити порив за модернизацијом и порив за уметношћу. Сигнализам нуди неке од могућих одговора на то питање, тако што комбинује машину и имагинацију, физику и ирационалност, формулу и интуицију. Претеча сигналазма у тим аспектима био би Станислав Винавер с ова четири велика М: МАГИЈА, МИСТИКА, МАТЕМАТИКА, МУЗИКА! и посебно је стога и важно (можда баш и за сигналазм!) што су се појавила два кола Дела Станислава Винавера (у чак 18 књига), под приређивачком просперовском љалицом професора Гојка Тешића. У томе једним делом видим и заинтересованост својих колега и пријатеља када се поведе реч о сигналазму и у томе је његов аргумент да траје у будућности.

Можеће ли неки од бројних љраваца сигналазма издвојити као важнији од друђих? Или, можда, најближи Вашем сензибилићетју, будући да и сами сјвараће сигналастичке шексјшове?

– Шекспирова/Винаверова/Тодоровићева минђуша грана се на много жанрова-алкица. Не могу да кажем да ми је неки одређени најважнији или најдражи, али има оних јако духовитих као што су шатро песме и козарци, шатро проза и полемика. Чак и најокорелије непристалице сигналазма, не могу а да се не осмехну на то. Ту је сигналазм комбинујући шатро говоре, арго и сленг различитих периода, од Вуковог говедарског говора па до данас, стварајући притом и неологизме, умногоме обогатио лексички фонд српског језика, али и сачувао од заборава негдашње кованице. Есејистички муњограми такође су интересантни. Може се чак рећи да функционишу као љввићер-манифестји – ова моја кованица иначе сад је први пут употребљена. Колега Милош Јоцић пише твитер приче („жанр у настајању“), а и на сајту „Новог Полиса“ Милош и Рајко Благојевић објавили су интервју са Драганом Бабићем – „Писати у мрежи“, где су расправљали о овом жанру.

Једна од неизбежних шема у овом домену јесте и однос љосј-модернизма и сигналазма. И њо не само зајшо шњо су деловали

у истом амбијенту завршне ирећине ирећходног сћолећа, неђо и због неких заједничких иенденција.

– Сигнализам сам перципирала као Универзум довољно широк и довољно занимљив да се у њему могу најлепше изгубити и занети се. Упоредила бих то са чепркањем по тавану или мансарди („као на звезди“, како би рекао Киш) пуној свега и свачега изненађујећег и инспиративног. Такав осећај имам и када читам Милорада Павића, писца који је умногоме утицао на мој сензибилитет, литерарни укус и полет маште. Постоје чак и линије додира између Тодоровића и Павића. Нисам о томе писала, можда ћу у будућности, али овај неоавангардиста и постмодерниста чудесно су се сплели. Павић је био један од претплатника на ревију „Сигнал“ и верујем да није био без нерва за пријемчивост сигнализма. Треба знати да је одличан познавалац барока имао у свести и да је Атанасије Стојковић био писац како *Кандора*, тако и *Фисике*, а да сцијентизам и сигнализам умногоме рачунају са метафорама које долазе из света природних наука, али је тумачен и у контексту барокне *carmina figurata* (Буркхарт). И у белетристичком опусу Милорада Павића и у сигнализму препознатљиви су елементи барокне поетике, тако да је можда (нео)барок нека врста спојнице између неоавангарде и постмодерне. Неколико необичних књижевних студија и књига Владана Панковића („Захарија Орфелин, Нилс Бор, Умберто Еко и Милорад Павић“, *Квантна теорија и барок у српској књижевности*, „Квантномеханичка комплементарност и сигналистички сцијентизам“) који је по образовању природњак, отварају могућност да се помније истражи Негришорчевим речима говорећи „заграда“ између неоавангарде и постмодернизма, али и схвати дух времена друге половине 20. столећа, који се преноси и у данашњицу, па је можда отуда и трајање сигнализма заправо природна појава јер су и даље активне последице како политичких тако и уметничких проблема које је задало време после Другог светског рата.

Сигнализам ирећиосћавља нейосредно деловање иакозваног суиерчићаоца у насћанку бићних обележја уметничког рада. Будући да сће ијај феномен и сами анализирали, да ли је, ио Вама, у доба надмоћи електронских комунација ијава суиерчићаоца вероватиња или мање мођућа неђо некада?

– Мислим да не знам шта да мислим по питању да ли је суперчиталаца данас више или мање или их је увек једнако... Некада је читалац био удубљенији у оно што чита, посебно јер је књига била медиј првостепене спознаје и подстицаја за имажинацију (рачунајући

и илустрације у књигама). Са компјутеризацијом то је донекле измењено, па тако имамо посла са такозваним. *Њоремећајем њажње* код реципијента. Навикао да док чита било на рачунару или из књиге ради још неколико ствари, отвара и по 5-6 *Њрозора*, реципијент није више толико кадар да се удуби и посвети само једној ствари. Међутим, то не значи да ће нешто пропустити, већ да рецепција може бити другачија, или контаминирана садржајима другог реда, па у том смислу можда помало и површнија или чак, што да не – ингениознија! Одувек је било људи од маште и интуиције, а то су примарне одлике суперчитаоца, за њих су мислим и биле књиге библиотеке „Албатрос“, како Винавер и Манојловић веле – *Њре свеђа, објављују се дела чистије инџуиције, умејничке игре, машије и осећања.*

Мирољуб Тодоровић се није усџручавао да креира манифесџе као један од видова одбране свођ ауџорскођ креда. Наџроџив, мођло би се реџи да је у џоџме уживао.

– Мирољуб Тодоровић писао је сигналистичке манифесте, те је на тај начин успостављао континуитет са манифестном традицијом историјске авангарде. На овој линији није био истомишљеник са Вујицом Решином Туџићем, па су се двојица неоавангардиста и разишли. Уколико се прихвати могућност да се пак есејистички муњограми схвате као *џџвиџер-манифесџи* то би представљало одличан спој авангардне традиције и потребе за модернизацијом. Писање манифеста лично не сматрам бесмисленим. Некада је то заиста драгоцено и надахњујуће. Примера ради, наши писци 19. stoleћа нису писали манифесте или програмске текстове као видове експлицитне поетике, већ је било потребно реконструисати их. Тако је Никола Грдинић исписујући чланак „Рана теорија српског романа“ констатовао да наша рана теорија романа није артикулисана у форми трактата, већ је попут крхотина расута у мноштву различитих записа. Међутим, 20. stoleће је сво од покличних програма. Отуда је и професор Тешић оформио изборни курс *Манифесџи и џрођрами срџске књижевносџи 20. века*, који је студентима и више него користан.

О нарави и меџаморфозама сиђнализџа досџа се може сазнаџи и из Тодоровићевих џрилично савесно вођених дневничких заџиса.

– Драги су ми и обимни „Дневници сигнализџа“, врела и самовари идеја и препорука за читање, али и сведочанстава једног времена. Посебно драга ми је црвена „Торба од врбовог прућа“

(„Тардис“, Београд 2009) која је дневничке фрагменте истопила и излила у слике-приче: ту су снови, одлични записи, цитати, фрагменти и визуалије... Сигнализам, дакле, није само визуелна песма или есеј, како су неки умели да паушално изједначе; некад је визуелно само допуна текстуалном, а уз то, препознатљивост сигналистичких визуалија почива и на слици/колажу, али и на исеченим и комбинованим словима и речима за чијом целином и смислом тек треба да се трага и онда склопи са самом сликом или колажем и најпосле интерпретира.

Са ове временске дисџансе, добија се утисак да је арт-сцена Тишове Југославије представљала инспиративно окружење за неоавангарду.

– Од неоавангардиста интересантни су ту и клокотристи (кловнови који љрају), а о сигнализму и клокотризму писали су Миливоје Павловић, Брана Димитријевић. У избору југословенске поезије Петера Урбана („Junge Lyrik aus Jugoslawien: Himbeeren sind Himbeeren“) били су заступљени Матија Бећковић, чланови групе ОХО (Марко Погачник, Давид Нез, Миленко Матановић, Томаж и Андраж Шаламун), Вујица Решин Туцић и Мирољуб Тодоровић, тако да је ту негде и присутно језгро југословенске неовангарде, ако додамо и неизоставног Деспотова. Постоје они који сматрају да можда треба написати *Историју југословенске неоавангарде*, о томе је било речи на разговорима које је у јануару 2015. године организовао професор Тешић. Таква ствар донекле је смислена, али када је реч о сигнализму треба водити рачуна о томе да је поред тога што је универзалан, препознатљив и отворен за цео свет, такође и баштиник оних вредности какве су српска традиција и култура и у томе је такође његова вредност, али и специфичност! Прва књига Мирољуба Тодоровића „Планета“ објављена је 1965. исте године када се термин неоавангарда први пут јавио у италијанској књижевној критици у „Novissimu“ у оквиру *Gruppo 63*. О сарадњи са флукусовцима сведочи и изложба која је била не само 1986. године, већ и од 5. децембра 2014. до 25. јануара 2015. у Салону Музеја савремене уметности (колега Штерлеман и ја имали смо част да тим *флук-с-игнал* поводом гостујемо у емисији „Град“ на Радио Београду 2). Али, треба имати у виду и да је Тодоровић аутор песничке књиге „Видов дан“ („Просвета“, Ниш 1989), а с тим у вези навела бих и врло лепу посвету која стоји у примерку књиге коју сам добила: „Драгој Јелени, да види да моја ђесничка маленкост и ђоред ђланешарног узлеђа није заборавила своје дубоке националне корене и изворе“.

Има ли реакција на сигнализам данас у екс-ЈУ државама?

– Што се тиче садашње рецепције сигнализма на простору бивше Југославије, не могу са сигурношћу да говорим о томе. Имам само једно искуство: као млади слависта, учествовала сам на скупу „Јучер, данас, сутра“ у Загребу 2013. године и за зборник сам положила рад „Кино читање сигналистичке шатро прозе“ о стваралаштву и филмовима који су снимљени за време СФР Југославије, мислећи да то може бити познато колегама. Рад ми је био прихваћен са интересантном напоменом да је предмет теме потпуно непознат.

Недавно сће се враћили из Кракова где сће два семестра, на Јагелонском универзитету, предавали српски језик и књижевност. Дакле, управо тамо где је познати пољски јесник Јулијан Корнхаузер био професор и пре три и по деценије одбранио докторску тезу „Сигнализам – српска неоавангарда“.

– Боравећи као лектор српског језика на Јагелонском универзитету у Пољској школске 2013/2014. нисам, нажалост, успела да упознам професора Јулијана Корнхаузера. Упознала сам професорку Силвију Новак Бајцар која је сарађивала са професором и која је такође изврстан познавалац српске књижевности. Међу студентима магистарских студија којима сам држала лекторске вежбе, истакла се колегиница Магдалена Машкијевич како познавањем језика, тако и сензибилитетом за поезију. Магистрирала је на Јовану Христићу, а пријавила је докторат код професорке Новак Бајцар о српском песништву друге половине 20. века. Преводила је како са српског на пољски, тако и са пољског на српски језик; писала и за „Међутим“, и за друге часописе, превела је Корнхаузеров предговор пољског избора из поезије Миодрага Павловића за темат децембарског броја часописа „Свеске“ за 2014. годину, имала је инспиративно излагање на сусретима младих слависта ове године у Крагујевцу на тему „Култура и варварство у поезији Миодрага Павловића и Збигњева Херберта“. Предложила сам јој да напише реферат о рецепцији сигнализма у Пољској и евентуално утицају сигнализма на пољску књижевност, тако да верујем да ће успети да га уобличи.

Током ове године би, као нека врста пошврде достигнућих нивоа у проучавању сигнализма, требало да буде објављена Ваша књига „Легијамција за сигнализам“.

– Након четири године од упознавања са сигнализмом (2011-2015) чини ми се као да ове године треба да дипломирам на неком

имагинарном Одсеку за сигнализам, а да ми је у том смислу дипломски рад ова „Легитимација за сигнализам“, којом бих отворила и своје ново поглавље бављења сигнализмом. Ту је и поднаслов: *Све је само сигнал штио ти види око*, према поднаслову рада о сигнализму у књижевној теорији и пракси, који би представљао уводно поглавље књиге. Овом илићевском наслову кумовала је књижевна историчарка Милица Ђуковић, иначе, одличан познавалац дела Војислава и осталих Илића. У том срећном наслову је књижевноисторијска релација симболизма и авангарде, помешана са игривом, провокативном мишљу о преиспитивању поетика и епоха... У наставку иду прилози које сам написала за све ово време, од обимнијих радова попут „Глосе за Мирољуба Тодоровића“ или „Преписке Мирољуба Тодоровића“ до малих блиц-есеја о *Великом бангитском срцу М.Т., Експерименталном превођењу визуелне поезије* и приказа актуелних књига полемика, есејистичких муњограма. За крај сам предвидела *Широ сигнализацију*, будући да се рад завршава цитатом последњег кадра из филма Јована Јовановића „Млад и здрав као ружа“: *NO AND!*

Другим речима, њанови за будућност већ су сиремни?

– Разуме се, ова књига не представља крај мог дружења са сигнализмом! Поред потребе и важности да се овим неоавангардним правцем укаже на занемарене континуитете српске књижевности и културе (што делује вероватно парадоксално онима који гледају на (нео)авангарду као на апсолутно негирање традиције), треба одрадити још неколико ствари које се намећу. Најпре, грађа је разнородна и обимна; треба прегледати свако издање, конкретно Тодоровић у различитим се навратима враћао и дорађивао радове из ранијих фаза... Треба издвојити оно најбоље и најударније, затим и оно заборављено и то држати као вредносни аргумент. Сам господин Тодоровић правио је врло успеле изборе, који могу бити смернице.

Пажњу свакако ваља усмериши и ка њишању систематизације рецепције сигнала.

– Да, рецепција је важно питање, како код нас, тако и у свету и то двострука: критичка и уметничка! Верујем да је ту сигнализам у рангу рецепције дела Милорада Павића. Опет, Тодоровић и Павић су нас поред Киша и Андрића можда на најлепши начин и представљали у културолошком погледу за све ове године и деценије. У послу испитивања рецепције и усмеравања на нове могућности

BIBLIOGRAFIJA SIGNALIZMA

Nastavak bibliografije objavljene u zborniku
Stoleće signalizma, Beograd, 2014.

2721. Ivan Šterleman, «Dada kompjuter», Letopis Matice srpske, god. 190, novembar 2014, str. 674-700.
http://www.maticasrpska.org.rs/letopis_494_5/
2722. A. G. „Tajna signalističkog plamena“, Narodne novine, Niš, sreda 14. januar 2015, str. 14.
2723. Dejan Sretenović, „Svet Fluksusa“ u „Fluksus u Beogradu“ (katalog) Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2014, str. 16.
2724. Zoran Radisavljević, „Signalizam osvaja prostore književne demokratije“, Politika, god. CXI, broj 36334, nedelja, 4. I 2015.
2725. Živan Živković, „Slovo, reč, prostor“
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15191>
2726. Živan Živković, „Skica za portret Miroljuba Todorovića“
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15192>
2727. Živan Živković, „Anatomija anatemisanja avangarde“ <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15193>
2728. Milivoje Pavlović, „Signalizam na međunarodnoj avangardnoj sceni“
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15194>
2729. Milivoje Pavlović, „Stvaralačka kosmogonija Miroljuba Todorovića“
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15195>
2730. Živan Živković, „Lirski krugovi Miroljuba Todorovića“
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15186>
2731. Živan Živković, „Žanrovi u signalizmu“ <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15187>
2732. Živan Živković, „Vreme znakova“ <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15188>
2733. Živan Živković, „Verbalno i vizuelno“ <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15189>
2734. Živan Živković, „Od reči do znaka“
<http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15190>
2735. Jelena Marićević i Snežana Savkić, „Libertenski dijalog: Eros i Po(r)nos signalizma“ <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/15152>

2736. Jelena Marićević, „Gurnem vam prst u oko“, Međaj, god. XXXV, broj 92-93, februar, 2015, str. 312-315.
2737. Maria Popova „A Visual History of Typewriter Art from 1893 to Today <http://www.brainpickings.org/2014/05/23/typewriter-art-laurence-king/>
2738. Jelena Marićević, „Čak i Sfinga ima oči“ <http://medjutim.org/pdf/9-20.pdf>
2739. Snežana Savkić, „Pričajte mi o signal(u)-i-zm(aj)u!“ <http://medjutim.org/pdf/9-21.pdf>
2740. Zlatko Pangarić, „Komentari na *Poetiku signalizma* Miroljuba Todorovića <https://pangaric.wordpress.com/2015/01/19/komentari-na-poetiku-signalizma-miroljuba-todorovica/>
2741. Ilija Bakić, „Pesnički signali u budućnost“, almanah „Književna fantastika“, Beograd, 2015, str. 365 – 367.
2742. Z. R. „Tajna vojničkog kofera“, Politika, 12. V 2015, str. 12.
2743. Dragan Bogutović, „Mitski prostori“, Novosti, 13, VI 2015, str. 32.
2744. Slobodan Škerović, „Govori asemički o asemičkom“, Dometi, broj 158-159, 2014, str. 25-26.
2745. „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014.
2746. Draško Redep, „Signalizam dugo traje“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 9-14.
2747. Jelena Marićević, Neoavangarda; signalizam: književna teorija i praksa“ u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 19-35.
2748. Jelena Marićević, „Dnevnici neoavangarde“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 36-46.
2749. Jelena Marićević i Snežana Savkić, „Libertenski dijalog: Eros i Po(r)nos signalizma“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 53-68.
2750. Slobodan Škerović, „Tamna zvezda umetnosti“ u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 79-86.
2751. Slobodan Škerović, „Biti kaleidoskopski“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 87.
2752. Slobodan Škerović, „Govori asemički o asemičkom“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 87-88.
2753. Andrija Crnković, „Nema stripa bez voodoo leptira“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 90-93.
2754. Andrija Crnković, „Antikatastar pjesničkih duša“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 93.

2755. Ilija Bakić, „Vragolasto vrcavo vrdanje“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 102-104.
2756. Adrijan Sarajlija, „Pravac Mars“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 113-114.
2757. Zoran Stefanović, „Uhvaćene reči, silikonsko meso“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 120-125.
2758. Dobrica Kamperelić, „Potencijali neoavangarde i signalizma“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 141-143.
2759. Ivan Šterleman, „Crni kvadrat“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 154-155.
2760. Ivan Šterleman. „Objekt poezija Miroljuba Todorovića“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 155-157.
2761. Miloš Jocić, „Alien PTT“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 162-168.
2762. Miloš Jocić, „Technošprae“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 169-176.
2763. Dušan Stojković, „Zahuktali voz signalizma“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 182-186.
2764. Anonim, „Bibliografija signalizma“, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 187-189.
2765. Biblioteka Signal, u „Stoleće signalizma – The Century of Signalism“ (zbornik), Beograd, 2014, str. 190-191.
2766. Jelena Marićević, „Veliko banditsko srce Miroljuba Todorovića“, Povelja, broj 1, 2015, str. 114-116.
2767. Rajko Blagojević, „Manifesti signalizma“, Savremenik, broj 231-232-233, 2015, str. 40-50.
2768. Jelena Marićević, „Avangarda, signalizam: književna teorija i praksa“, Unus Mundus, broj 49-50, 2015, str. 331-342.
2769. Jelena Marićević, „Šatro signalizacija“, Unus Mundus, broj 49-50, 2015, str. 343-346.
2770. Jelena Marićević, „Vremenske linije signalizma – fejsbuk signalizam“, Unus Mundus, broj 49-50, 2015, str. 347-353.
2771. Jelena Marićević, „Tamni vilajet od vrbovog pruća: Prepiska Miroljuba Todorovića“, Unus Mundus, broj 49-50, 2015, str. 353-360.
2772. Jelena Marićević „Svilen gajtan oko sveta: Primer eksperimentalnog prevođenja vizuelne poezije“, Unus Mundus, broj 49-50, 2015, str. 360-363.

2773. Jelena Marićević, „Poetička i istorijska uporišta srpske neoavangarde: Glosa za Miroljuba Todorovića“, *Unus Mundus*, broj 49-50, 2015, str. 363-377.
2774. Jelena Marićević, „Čak i Sfinga ima oči“, *Unus Mundus*, broj 49-50, 2015, str. 377-379.
2775. Jelena Marićević, „Guram vam prst u oko“, *Unus Mundus*, broj 49-50, 2015, str. 379-380.
2776. Jelena Marićević, „Veliko banditsko srce Miroljuba Todorovića“, *Unus Mundus*, broj 49-50, 2015, str. 381-382.
2777. Jelena Marićević, „Dnevnici neoavangarde“, *Unus Mundus*, broj 49-50, 2015, str. 382-390.
2778. Jelena Marićević i Snežana Savkić, „Libertenski dijalog: Eros i Po(r)nos signalizma“, *Unus Mundus*, broj 49-50, 2015, str. 390-401.
2779. Sonja Štefanović <http://www.art-anima.com/c16-eseji/sonja-stefanovic-planeta-miroljuba-todorovica>
2780. Z. R. „Matematika u poeziji“, *Politika*, 20. oktobar 2015, str. 12.
2781. Dušan Stojković „Planeta signalizam“
<http://planetasignalizam.blogspot.rs/>
2782. Draško Redep, „Zaverenik jezika“ u knjizi „Zemlja ravna, ljudi slučajni“, Novi Sad, 2015, str. 19-20.
2783. Jelena Marićević, „Kosmističko putovanje u signalizam: Moje srce na vrhu gromobrana“ <http://kulturniheroj.com/?p=3189>

Opširniju bibliografiju signalizma videti na blogu:

<http://signalism1.blogspot.com/2009/08/signalizam-bibliografija.html>

Библиотека „Сигнал“

Са подбиблиотекама, ауторским колима и библиофилским издањима

1. Miroljub Todorović, *Signal*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
2. Miroljub Todorović, *Kyberno*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
3. Miroljub Todorović, *Stepenište = Staircase = L'escalier = Scalinata*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1971.
4. Miroljub Todorović, *Fortran*, artist's book, „Сигнал“, Београд, 1972.
5. Miroljub Todorović, *Signalism*, есеји, „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
6. Miroljub Todorović, *Approaches*, I. A. C., Friedrichsfehn, Немачка, 1973.
7. Miroljub Todorović, *Thirty signalist poems = Trideset signalističkih pesama*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
8. ~ *Signalizam*, каталог изложбе, Галерија савремене уметности, Загреб, 1974.
9. Miroljub Todorović, *Signal art*, мејл арт, Сигналистички документациони центар, Београд, 1980.
10. ~ *Signalizam 81*, каталог изложбе, Културно-просветна заједница, Оџаци, 1981.
11. Miroljub Todorović, *Poštanska umetnost – Mail Art*, каталог изложбе, Студентски културни центар, Београд, 1981.
12. ~ *Signalistička istraživanja*, каталог изложбе, Студентски културни центар и Удружење књижевника Србије, Београд, 1982.
13. ~ *Signalizam avangardni stvaralački pokret*, зборник, Културни центар Београда, Београд, 1984.
14. Miroljub Todorović, *Soupe de cerveau dans l'Europe de l'Est*, „Zeroscopiz“, Paris, 1988.166
15. Miroljub Todorović, *Cobol*, artist's book, „Сигналистичко издање“, Београд, 1992.
16. Миролуб Тодоровић, *Игра и имагинација*, есеји, Библиотека „А6“, „Сигнал“, Београд, 1993.

17. Мирољуб Тодоровић, *Освојени ѿросѿор*, каталог изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1994.
18. Živan Živković, *Od reči do znaka*, есеји, Библиотека „Алфа“, „Сигнал“ и „Београма“, Београд, 1996.
19. Мирољуб Тодоровић, *Жеђ ѓрамаѿолоѓије*, есеји, Библиотека „Глоса“, „Сигнал“, Београд, 1996.
20. Božidar Šujica, *Lisières, cicatrices*, поезија, La bibliothèque „Le point“, „Сигнал“, Београд 1996.
21. Мирољуб Тодоровић, *Звездана мисѿрија*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“ и „Београма“, Београд, 1998.
22. Miroljub Todorović, *Signalism Yugoslav creative movement*, на енглеском, немачком, шпанском, италијанском, француском и руском језику, есеји, „Сигнал“, Београд, 1998.
23. Миодраг Мркић, *Уѿами знака 2*, есејистика, Библиотека „Пентаграм“, „Сигнал“ и „Београма“, Београд, 1998.
24. Живан Живковић, *Небески звоник*, поезија, Библиотека „Извор“, „Сигнал“, Београд, 1998.
25. Богислав Марковић, *Снови, ѿеѿео*, роман, Библиотека „Делта“, „Сигнал“, Београд, 1998.
26. Miroljub Todorović, *Iz signalističkog dokumentacionog centra*, преписка, „Сигнал“, Београд, 1999.
27. Zvonko Sarić, *Šinjel do svanuća*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“, Београд 2001.
28. ~ *Сиѓналисѿичка уѿоѿија*, зборник, „Сигнал“, Београд, 2001.
29. ~ *Signalizam umetnost trećeg milenijuma*, сепарат из часописа „Сигнал“ број 22-23-24, Београд, 2003.
30. ~ *Glasnici planetarnog – vizije signalizma*, сепарат из часописа „Сигнал“ број 25-26-27, Београд, 2003.
31. Vladan Panković, *O signalizmu*, „Феникс“, Београд, 2003.
32. Zvonko Sarić, *Hvatač duše*, роман, „Сигнум“, Београд, 2003.
33. ~ *Razmišljajte o signalizmu*, сепарат из часописа *Сиѓнал*, Београд, 2004.
34. Ilija Bakić, Zvonko Sarić, *Preko granice milenijuma (Signalizam – izazov prestupa)*, „Феникс“, Београд, 2005.167
35. Slobodan Škerović, *Indigo*, поезија, издање аутора, Београд, 2005.
36. ~ *Време сиѓнализма*, сепарат из часописа *Градина* број 10/2005, Београд, 2006.
37. ~ *Демон сиѓнализма*, сепарат из часописа *Савременик* број 146-147-148, Београд, 2007.
38. ~ *Планеѿарни видици сиѓнализма*, зборник, Београд, 2010.

39. Adrijan Sarajlija, *Ogledalo za vampira*, роман, издање аутора, Београд, 2012.
40. Miroljub Todorović, *Apeiron*, verbal-visual novel, „Mycellium“, Smolensk, 2013.
41. ~ *Изазови сигнала*, сепарат из часописа *Књижевности* број 4, Београд, 2013.
42. Слободан Шкерковић, *Јерихон, Јерихон и његове Крома и Смрти њајерја*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2013.
43. Слободан Шкерковић, *Земљофобија*, роман, „Everest Media“, Београд, 2013.
44. Слободан Шкерковић, *Невидљиви Марс*, роман, „Everest Media“, Београд, 2013.
45. Слободан Шкерковић, *Вулканска филозофија*, есеји, „Everest Media“, Београд, 2013.
46. Слободан Шкерковић, *Дроздови у Паклу*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2013.
47. Miroljub Todorović, *Nemo propheta in patria*, полемике, „Everest Media“, Београд, 2014.
48. ~ *Стиолеће сигнала*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2014.
49. Слободан Шкерковић, *Јета • Буди се, Будни • Јерихонска мануфактура*, песме, „Everest Media“, Београд, 2014.
50. Слободан Шкерковић, *Пројекти Брандон*, роман-поема, „Everest Media“, Београд, 2014.
51. Слободан Шкерковић, *Књиџа о Моришому*, песме, „Everest Media“, Београд, 2014.
52. Слободан Шкерковић, *Кофер*, блог роман, „Everest Media“, Београд, 2014.
53. Слободан Шкерковић, *Бизарни космојлов*, научнофантастична хаику поема, „Everest Media“, Београд, 2014.
54. Слободан Шкерковић, *Поешика идеја*, појмовник, „Everest Media“, Београд,
55. Мирољуб Тодоровић, *Пандорина кушија*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2015.

