

ИВАН ШТЕРЛЕМАН

РАЂАЊЕ „СИГНАЛА”

Сигналистички манифести (1967–1970)

САЖЕТАК: Текст се бави манифестима сигнализма насталим у периоду од 1967. до 1970. године. Проучавајући њихову теоријску и историјску позадину увиђамо њихов пресудни значај за настанак и даљи развој српске неоавангарде. Осим што одомаћује актуелне жанрове и методе глобалне неоавангардне продукције (визуелна и компјутерска поезија), Мирољуб Тодоровић представља оригиналне идеје о сарадњи поезије и науке у контексту технолошке цивилизације, чиме постаје први оригинални југословенски „изам” још од зенитизма Љубомира Мицића и бива топло прихваћен у интернационалним круговима, али и од великана историјске авангарде као што је дадаиста Раул Хаусман.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: авангарда, књижевни жанрови, манифест, Мирољуб Тодоровић, неоавангарда, сигнализам.

Шта је то што је манифест учинило толико популарним међу авангардистима? Хилзенбек у њему види временску ефикасност, непосредан контакт са читаоцем, могућност да се уздрмају противници, испровоцирају на одговор и дају поводе за наставак полемике. Маринети истиче да постоји „уметност манифеста”, а исто тако и манифест са уметничком структуром, нпр. „Декларација песничких права” Селвинског, или Чичеринов текст „Канфун”.¹ Тристан Цара је могао да пише манифест не желећи ништа, Филип Супо га је писао зато што није имао шта да каже², али он је увек говорио

¹ Види: Rainer Gröbel, „Руски књижевни конструктивizam”, *Pojmovnik ruske avangarde I*, ур. А. Flaker, D. Ugrešić, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1984, 170.

² Адријан Марино, „Манифест”, *Књижевни жанрови и технике авангарде*, група аутора, прев. Радоман Кордић, Народна књига / Алфа, Београд 2001, 69.

нешто, увек је био повезан са оним што у књижевности зовемо „ангажованост” – па чак и дада је била једна идеја која је имала своје војнике.

Манифест, метапоетски текст посебне намене, који тежи да сруши рецепијентове естетске навике и створи нове³, у себи може садржати програм, дефиницију, слоган, рекламу, набрајање негативних или позитивних теза, понављање истих речи (ритуални аспект), квазиалгебарске формуле (рат + кубисти + футуристи = стил = уметност). Он је у исто време и проглас и опомена. Може бити испуњен мржњом, вербалним претеривањима и језичким насиљем. Код авангардиста тежи спектаклу, истеривању прошлости, покретању новог точка историје. Реториком „не” и „анти” се долази до жељеног „да”: „да се одбаце старе књижевне навике, треба најпре створити општу несигурност”.⁴

Након што је Маринети подучио младе авангардисте храбрости, смелости и побуни, и након што се током Другог светског рата умало није остварио сан Лучана Фолгореа о спаљивању читаве прошлости, Мирољуб Тодоровић на рушевинама модернизма и историјске авангарде одлучује да буде архитекта, градитељ новог авангардистичког духа, планетарне свести, зато и не треба да нас чуди што га је, пре сцијентизма и сигнализма, у младости привлачио појам конструктивизма.⁵ Миодраг Б. Протић у каталогу изложбе *Конструктивна уметност: елементи и принципи* истиче да

у начину коришћења индустријских материјала, у примени изражајних техника, коначно, у новим обликовним структурама које остварује, конструктивна уметност знатно шири досадашња пластичка искуства, утичући на преображај наше целокупне животне околине и упућујући данашњег гледаоца на активан и динамичан начин доживљавања и разумевања постојеће реалности.⁶

Конструктивистичке идеје су се, наравно, мењале у зависности од друштвених услова, међутим, оно што је остало исто је то да се нова уметност никако није могла замислити без симбиозе са науком и техником. Зелински је двадесетих одређивао функцију поезије као „елемент посредовања између техничке праксе и знан-

³ Види: Александар Флакер, „Авангардни манифест као књижевна врста”, *Период, стил, жанр*, Службени гласник, Београд 2011, 351.

⁴ Исто, 70.

⁵ Тај појам је напустио када се упознао са конструктивизмом историјске авангарде.

⁶ *Конструктивна уметност: елементи и принципи*, каталог изложбе, Музеј савремене уметности Београд, октобар–новембар 1969, 5.

ствене теорије”⁷, што је довело до тога да развије „конструктивистичку теорију поетске слике као синтезе симболичке слике и знанственог појма”.⁸ На том трагу настају прве Тодоровићеве песме, отварајући путеве српској књижевности ка једном свежем, још увек некоришћеном лексичком фонду и његовој графичкој манипулацији.

Декларативни искази у оквиру збирке *Планети́а* (1965) – ту пре свега мислим на циклус „Истраживање на планети”, али и на одломке из дневника поеме – представљају обресе будућих манифеста, тада још некрштеног сигнализма, данас и даље активног српског неоавангардног покрета. Већ сами наслови као што су „Геометријскоалгебарска анализа поезије или Геометрија песме”, „Испитивање: Поезије, Живота и Смрти као линеарних функција”, „Једначина са две непознате”, „Задачи”, „Аналогије”, остављају утисак да се ради о научним радовима, а не поезији у традиционалном смислу, међутим, када се погледом спустимо ка телу песме и у очуђујућем распореду текста пронађемо формуле, графиконе и термине природних наука, схватамо да је у овом случају наука постала „средство Поезије”.⁹ Авангардност оваквог подухвата се не огледа само у екстремизацији поетских техника руских конструктивиста, зенитиста или Сречка Косовела, Тодоровић у својој првој збирци, као и у *Пућовању у Звездалију* (1971), ставља поезију у необичну позицију; песник-наратор није он – Мирољуб Тодоровић, већ башларовски човек-научник будућности који се обнавља као мисаоно биће уколико мисли науку.¹⁰ Приметићемо како се атмосфера научнофантастичне литературе у Тодоровићевој поезији, али и поезији других сигналиста, развија до нечега што бисмо могли назвати „научна фантастика језика”.

Део књижевне јавности био је уплашен појавом овакве поезије, као да ће њена научна страна у једном тренутку надвладати поетску, као да ће јој донети сувопарност и уклонити човека из ње. Они греше, јер шта је *Планети́а* ако не једна велика маштарија? Присуство научног дискурса отворило је многе могућности за лиричко експериментисање, уосталом, како би се поезија могла даље развијати (не мислим у прогресивно-квалитативном смислу) ако се не би тражила нова бојишта, нови материјали и значења? Критиком тадашње владајуће књижевне струје, која је окретала главу последњим човековим открићима на пољу биологије, физике и

⁷ R. Gröbel, нав. текст, 170.

⁸ Исто, 172.

⁹ Види: Мирољуб Тодоровић, *Планети́а*, Просвета, Ниш 1995, 60.

¹⁰ Види: Мирољуб Тодоровић, „Поезија – наука / Манифест песничке науке”, *Сигнализам*, Градина, Ниш 1979, 76.

хемије, као и неопеваним пространствима која она откривају, почиње први сигналистички манифест, објављен у новосадском часопису *Поља* 1968. године (бр. 117–118, јул–август).

Однос на релацији човек–наука–уметност драстично се променио у односу на Декартово доба, а да не говоримо о античком периоду и песницима-научницима као што су Емпедокле, Парменид и Лукреције. Тодоровић наводи имена као што су Ајнштајн, Планк, Де Брољи, Хајзенберг и примећује колико су њихова открића науку готово приближили изворима ирационалног.¹¹

Модерни научници-визионари у стварању величанствених хипотеза о материји (живој и мртвој) и свемиру, у путовању у непознато, онострано, учинили су, можда, први корак ка приближавању поезије и науке, прихватајући један од основних инструмената поезије – имагинацију. Ипак научни дух окован логичким формулама, ма колико их се ослобађао, не може сам да реши основе тајне материје и универзума: порекло живота, беланчевину, стварање материје, порекло свемира. За нове продоре у непознато нужно је поновно јединство поезије и науке.¹²

Ову идеју Тодоровић увелико спроводи већ у *Планетџи*, јер описи нама физички недоступних простора и њихово истраживање никако не би били могући без сарадње имагинације и науке. Песничка наука, не наука о књижевности, поетика, нити наук о песничкој продукцији, већ поезија као истраживање, као неопходно оружје за разрешење тајне стварања. Она од романтичара преузима „имагинацију као стваралачки инструмент и смисао за чудесно“¹³, али у исто време мора одбацити све остале тековине романтизма, преокупираност човеком, „потребе срца“ и јалово неоромантичарско преиспитивање о смислу и вредности поезије. Песничка наука настоји да десубјективизује песничку слику¹⁴, она не узима за своју тему нешто битније од човека већ га изједначава 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“¹⁵. Нови песник ће тумачењем науке, обрађивањем њених симбола и

¹¹ Исто, 77.

¹² Исто.

¹³ Исто.

¹⁴ Такав покушај ћемо видети и у књизи Владана Радовановића *Пустолина*, Нолит, Београд 1968.

¹⁵ Исто, 78.

формула својим читаоцима представити нову визију света, а с друге стране помоћи науци да види иза ограда физичких и техничких могућности. Пре свега, ради се о другачијем приступу стваралачком процесу, јер нови песник ствара „доводећи читав свој дух у стање активности код које су све способности – научника, песника и алхемичара – зависне једне од друге”.¹⁶ Један такав заокрет је заиста неопходан (иако је било ранијих покушаја, додуше неуспелих, код Емила Верхарена, футуриста и Ренеа Гила), јер Тодоровић не жели само да очува достојанство поезије у модерном добу, његов циљ је да поезија буде „највиши акт мисли који пред собом као загонетке има човека, материју и свемир”.¹⁷ Оно што он замера својим претходницима је то да су они користили само спољашње ознаке технолошке цивилизације без претензија за синтезом поетског и научног језика у виду дубљих истраживања, или, у случају Ренеа Гила, круг одабраних наука спремних да се синтетишу са поезијом био је исувише широк да би један такав пројекат могао да функционише. Тодоровић већ у првој реченици манифеста даје до знања да су физика, хемија и биологија науке са којима нова поезија треба да сарађује. Како се сигнализам буде развијао, приметимо да се већина језичких експеримената дешава на преиспитивању односа и граница свакодневног, емоционалног, поетског и научног језика. Задатак који „Манифест песничке науке” поставља пред нове песнике је да продру у запостављени језички систем науке и подигну ниво комуникативности поетског и научног језика на ниво практичног. Освежење поетског језика се покреће естетизацијом научног, а да би се то догодило потребно је „одузети научној науци део његове егзактно-логичке функције и померити га ка естетичко-иррационалним значењима”.¹⁸

Из првог Тодоровићевог манифеста стиче се утисак да нова поезија не би требало да полази од писца као индивидуалног генија, већ радника укљученог у мрежу. Нови песник неће бити у могућности да ствара поезију у духу свог времена уколико нема потребно образовање из природних наука као што су биологија, хемија и физика. Он мора да схвати да песничкој науци (сцијентизму) није циљ само да опева свет науке, или освежи песнички језик коришћењем научног, већ да кроз њу нови песник активно учествује у даљем развоју технолошке цивилизације у којој живимо.

Други манифест (1968)¹⁹, а званично први манифест сигнализма, под насловом *REGULAE POESIS* и пропратном напоменом

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Исто, 79.

¹⁹ Први пут објављен у часопису *Градина*, бр. 1, Ниш 1970.

„Тезе за општи напад на текућу поезију”, исписан је у форми Витгенштајновог *Tractatus*-а. Колико он представља напад на текућу поезију, толико је и одбрана сцијентистичко-сигналистичке идеје. Критичарима се ставља до знања да је језик науке – језик саме суштине света, стога он песнику постаје незаобилазни алат на путу до исте. Проблем текуће поезије је у томе што њен језик није универзалан, он је приватан и искључив, његова комуникативност је минимална и самим тим није у могућности да испуни задатке које поставља песничка наука. Сигналистичка „песма је изван песника: у процесима, у односима ствари и бића универзума”.²⁰ Она је у свету, представља његово догађање и највиши облик његове егзистенције. Новој поезији је неопходна слобода песме. Њеним процесима не сме стати на пут ни друштво ни сам песник. Она мора говорити језиком универзума, а песник и машина (у случају компјутерске поезије) морају бити само катализатори. За сигналисте језик је све оно што омогућује песму, али она је без песника немоћна. Он је тај који ће је осамосталити потпуним ослобађањем енергије језика, „разбијањем основе језичке материје на њене молекуле (речи) и атоме (слова)”²¹, чиме ће изазвати повратне процесе „фисије и фузије разних елемената језичког бића (звучовно, графичко и остало многоструко зрачење речи)”²². Овај став, који најављује визуелно и конкретно песништво у оквиру Тодоровићевог опуса, представља и званични прелаз са сцијентизма на сигнализам. Осим визуелне и конкретне поезије, „Манифест сигнализма” најављује и сарадњу песника и машине на пољу компјутерске поезије, с тим да се јасно ставља до знања да се не ради о замени човека машином већ само о алату/сараднику, који је и сам човеков производ.

Трећи манифест сигнализма објављен је у првом броју интернационалне ревије *Сиџнал* 1970. године. У њему Мирољуб Тодоровић, настављајући се на претходни манифест, даје додатна објашњења -изма чији је творац, као и попис и кратак опис сигналистичких жанрова. Сам појам „сигнализам”, изведен од латинске речи *signum* (знак), представља значајно откриће, не само у оквиру домаћег говорног подручја већ уопштено, у контексту историје светске књижевности и уметности, јер прецизно, као што то чини симболизам крајем 19. века, успева да дочара специфичан уметнички сензибилитет шездесетих и седамдесетих година 20. века. Могло би се рећи да на етимолошком плану сигнализам и представља термилошки

²⁰ Види: М. Тодоровић, „Манифест сигнализма (*REGULAE POESIS*)”, *Сиџнализам*, 81.

²¹ Исто, 82.

²² Исто.

пандан симболизму. То поређење има још више смисла уколико имамо у виду да је неосимболизам или елиотовски модернизам Бранка Миљковића, Ивана В. Лалића и Миодрага Павловића био доминантна струја у српској књижевности тог времена, те се сигнализам може посматрати као реакција на исти.

У првом делу манифеста истиче се мултимедијалност покрета о којој се раније није говорило. Познаваоцима Тодоровићевог дела позната је била и ликовна страна његовог стваралаштва, манифестована у виду цртежа из *Пућивања у Звездалију*, а сада сазнају да се у оквиру сигналистичког пројекта увелико ради на револуционисању свих грана уметности, „од поезије (литературе) преко позоришта, ликовних уметности, музике до филма”.²³ Већ споменути наукама у претходним текстовима (биологија, хемија, физика) додаје се и математика, чија се све већа присутност у свакодневном животу никако не може занемарити. Сигнализам је уз уметника Владимира Боначића и групу теоретичара скупљену око часописа *Bit international*²⁴ сигурно један од најзаслужнијих за афирмацију компјутерске уметности на Балкану, пре свега компјутерске поезије, која се у оквиру овог манифеста званично представља као сигналистички жанр.

Направили бисмо велику грешку уколико бисмо извор целокупне сигналистичке продукције свели на „сигнал”, јер би се десило нешто слично стереотипу који је пратио симболизам од његовог настанка. Сигнали јесу најдоминантији елементи сигналистичке поезије, али у исто време „сигнал”, пре свега преко наслова интернационалне ревије чији је покретач Мирољуб Тодоровић, постаје симбол овог покрета и времена у којем је настао. Уосталом, као што смо већ рекли, у позадини речи „сигнал” стоји латинско *signum*, чиме се делатност Тодоровићевог -изма на макроплану представља као уметност цивилизације знака.

„Сигнализам је за апсолутни експеримент у свим уметностима.”²⁵ У архивама историјске авангарде пронаћи ћемо многе позиве на експеримент, који би требало да је темељ свих авангардних тенденција, али у оквиру сигнализма он се коначно враћа контексту природних наука из ког су га уметници преузели у виду метафоре за њихова истраживања и „скакање у непознато”. За разлику од неких његових критичара, Тодоровић нам нуди хуманистичку визију науке. Он је уверен да је „свака борба против науке унапред осуђена

²³ М. Тодоровић, „Сигнализам”, *Сигнализам*, 84.

²⁴ Погледати пре свега: *Bit international* – „Компјутери и визуелна истраживања”, № 2, Zagreb 1968.

²⁵ М. Тодоровић, „Сигнализам”, *Сигнализам*, 84.

на пропаст јер је борба против самог човека”.²⁶ Стога неопходност егзактно-научног приступа новој уметности не треба да обесхрабри уметника и наведе га на романтичарску борбу против тековина технолошке цивилизације.

Како би се сигнализам као појам одржао као заједнички именитељ свих његових жанрова и поджанрова, његова стваралачка активност морала је бити подељена на сигналистичку поезију у ужем и ширем смислу. У ужем смислу она се односила на крајњу лингвистичку редукцију речи и њено свођење на сам знак.²⁷ Тај тип визуелне и конкретне поезије представља још радикалнији приступ деструкцији речи него што је то виђено у радовима футуриста, дадаиста, руских конструктивиста и француских летриста. Поклоницима класичне књижевности неки од Тодоровићевих ставова могу изгледати заиста застрашујуће. Његова одлучност да обнови поезију, али и језик уопште, користећи се свим расположивим средствима технолошке цивилизације, романтичарским душама може изгледати као долазак механизације у Амазонију. Путем компјутера и употребе математичких и других егзактних метода он не жели само да разбије текући језички систем и мишљење већ и да укине сам језик схваћен као писани, национални затворени систем комуницирања и уведе графички идеограм заснован на математичким и другим симболима и знацима егзактних наука „као једино универзални и могући језик нове цивилизације”.²⁸ Дакле, сигнализам не представља искључиво деструктивну уметничку струју, он руши да би градио и отворио литератури, а посебно поезији „сасвим нове и неслућене могућности израза”²⁹, чиме оправдава своје конструктивистичке почетке.

У другом делу манифеста Тодоровић нам представља методе и класификацију сигналистичке поезије: сигналистичку поезију у ужем смислу (визуелна поезија), компјутерску поезију, алеаторну или стохастичку поезију, статистичку поезију, пермутациону, комбинациону и варијациону поезију, сцијентистичку, технолошку, сигналистичку кинетичку и фоничну поезију (звучна поезија) и сигналистичку манифестацију (гестуална поезија). Сви ови облици сигналистичке поезије дубоко су повезани са тековинама технолошке цивилизације, па чак и визуелна поезија, која не би била могућа без писаће машине (*typewriter art*) и прогреса технологије штампарства која је авангардистима отворила нове опције графич-

²⁶ Исто.

²⁷ Види: исто, 85.

²⁸ Исто.

²⁹ Исто.

ког обликовања. Исти случај је и са гестуалном поезијом, јер она никако не би могла бити забележена без камере или фото-апарата. Постаје јасно да технологија није створила жељу за уништењем свега што јој је претходило, него је просто отворила полигон новим експериментима и својом ефикасношћу учинила класичну књижевност спором и анахроном. Нове генерације технолошке цивилизације у којој знак све више доминира у односу на реч све брже губе пажњу и стрпљење у сусрету са гигантским делима светске литературе као што су *Рај и мир*, *Тихи Дон*, па и чак и нешто модернијим *Чаробним брегом* или Прустовом *Поштрагом за изгубљеним временом*. Морамо бити реални и признати да она полако постају немогућа за „конзумацију”. Мирољуб Тодоровић и група сигналиста окупљена око њега³⁰ на време су приметили овакав развој догађаја, стога су у почетку били демонизовани од стране традиционалне критике која је годинама живела од студирања класичне литературе.

Приметићемо да стил Тодоровићевих манифеста није толико агресиван с обзиром да се ради о једном од највећих неоавангардиста с наших простора. Они нам делују много „мекше” од футуристичких, дадаистичких и зенитистичких прогласа, јер се не користе триковима персуазије, нити покушавају да шокирају и изнервирају публику. Манифести сигнализма су чисти теоријски текстови који желе да промене естетске навике реципијента самом новином коју доносе. Све што Тодоровић захтева је да развој уметности буде у кораку са развојем науке. То је у једном тренутку довело до тога да његово дело одређени „теоретичари савремене уметности” означе појмовима научна или академска авангарда, као да је појам авангарда (без пратећих епитета) резервисан искључиво за језичке безобразнике и музејске хулигане. Упркос томе, његове идеје су се показале као изузетно радикалне и опасне за важећи српски књижевни канон, што је заједно резултирало намерним неразумевањем и прећуткивањем значаја сигнализма за српску књижевност. Срећом, и поред многих напада, захваљујући похвалама и сарадњи еминентних надреалистичких ветерана,

³⁰ Добривоје Јевтић, Милорад Грујић, Раде Обреновић, Бода Марковић, Звонимир Костић Палански, Мирољуб Кешељевић, Јарослав Супек, Бранислав Прелевић, Славко М. Павићевић, Миодраг Шуваковић, Слободан Павићевић, Слободан Вукановић, Предраг Шиђанин, Ласло Салма, Никола Стојановић, Миливоје Павловић, Славко Матковић, Влада Стојиљковић, Вујица Решин Туцић, Жарко Рошуљ, Неша Париповић, Богданка Познановић, Зоран Поповић, Марина Абрамовић, Миливоје Павловић, Љубиша Јоцић, Оскар Давичо, Остоја Кисић, Спасоје Влајић, Добрица Камперелић, Урком Гергељ, Раша Тодосијевић, Пеђа Нешковић, Тамара Јанковић, Бранко Андрић, Золтан Мађар, Биљана Томић...

вешедценијском труду Мирољуба Тодоровића, а данас и радовима великог броја младих истраживача који су препознали његову вредност, сигнализам не само да није пао у заборав већ је и даље активан авангардни стваралачки покрет.

Мср Иван В. Штерлеман
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске студије
ivansterlemann@gmail.com