

Живан Живковић

Жанрови у сигнализму

Успомени Бранислава Јанкова

Рађање сигнализма у српској литератури и култури припадници овога покрета објашњавали су као израз потребе да се на стваралачки начин негирају истрошени „модел“ које је (са)чувала и даље проносила песничка и уметничка традиција, као и потребе да се, такође, креативно одговори захтевима времена, односно, његовој „духовној ситуацији“. „Почеци“ сигнализма везани су за 1959. годину и покушаје да се у нашу поезију — у којој су до тада суверено владали „принципи неоромантизма и закаснелог симболизма“ — унесу „нови тонови примерени електронској и технолошкој цивилизацији“.¹ Ови нови тонови захтевали су најрадикалније промене на експресивном плану — а те су се промене нужно тицале *језика* као основног медијума песме, односно, до тада незамењиве „материје“ у којој се песма обликује, постоји и садржава свој естетски и семантички онтолог. А пошто је језик као комуникацијско средство „потрошљив“ (јер је променљив), оснивач сигнализма Мирољуб Тодоровић није пропустио прилику да експлицитно саопшти како револуционисање поезије није могуће без увођења „свежих, још литерарно неистрошених језичких амалгама егзактних наука: физике, биологије, хемије, астрофизике и математике.“² До ових амалгама није се дошло случајно, из стваралачког хира какав иначе није стран авангарди — њих је, заправо, условила и песницима понудила наша електронска и технолошка цивилизација, а сигналисти су имали слуха да их „осете“, прихвате и интегришу у свој поетски говор. Отуда и прва фаза сигнализма добија име *сцијентизам*.

Манифест сцијентизма објављен је 1968. под насловом *Манифест песничке науке*. Исте године је написан и *Манифест сигнализма*, други сигналистички манифест. Овај манифест, под насловом *Regulae poesis* (објављен 1969) „даје основу за формирање борбеног авангардног покрета с циљем да захвати и револуционише све гране уметности (посебно литературу и ликовне уметности) отворивши нове процесе у култури радикалним експериментима у једној перманентној стваралачкој револуцији на коју је посебно утицала нова технолошка цивилизација“.³ Поставке сигналистичке „перманентне стваралачке револуције“ оснивач сигнализма разрадио је и прецизирао у трећем манифесту који носи једноставан и свеказујући наслов — *Сигнализам*. Манифест је објављен 1970, а значајан је посебно због тога што је у њему опширније дефинисан сигнализам као песнички концепт и као авангардни „изам“ и нарочито што је у њему извршена класификација „нових песничких облика“.

1 Мирољуб Тодоровић: *Токови сигнализма*, у: *Сигнализам*, „Градина“, Ниш, 1979, стр. 27.

2 Мирољуб Тодоровић, *Loc. cit.*

3 Мирољуб Тодоровић: Нав. дело, стр. 28.

Формирање сигналистичког покрета — речено је већ — поклопило се с покретањем интернационалне ревије СИГНАЛ. Часопис је почео излазити 1970, а угасио се са двобројем 8–9, јануара 1973. године. У часопису су, осим прилога домаћих и страних аутора, објављивани и библиографски подаци о авангардним публикацијама у свету. Подаци и публикације стизали су и обрађивани у сигналистичком Документационом центру, којим је руководио сам Мирољуб Тодоровић.⁴

Иако је листа сигналиста — у време када часопис СИГНАЛ излази — прилично дуга и мада су се око часописа окупили они песници, ликовни уметници и графичари који су прихватили програмске ставке сигналистичких манифеста, треба рећи да је сигнализам ступио на сцену литерарних збивања најпре песничким остварењима, па тек онда манифестима.⁵ Многе забуне око сигнализма догодиле су се, између осталог, и зато што су књижевни критичари придавали одвећ велики значај манифестима, а не самим уметничким делима, а књижевни манифести — познато је — начелно не тумаче бит уметности коју (и какву) прокламују.⁶

Квалификације сигналистичке поезије

Прво разврставање сигналистичке поезије обавио је Мирољуб Тодоровић у трећем манифесту, руководећи се, пре свега, „методама“ обликовања које је примењивао у реализацији појединих остварења. Тако у одељку *1.1. Сигналистичка поезија*, у овом манифесту, налазимо поделу под насловом *Методи и класификација сигналистичке поезије*, где је набројано девет сигналистичких врста овим редоследом:

- 1.1.1. Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија)
- 1.1.2. Компјутерска поезија
- 1.1.3. Алеаторна или стохастичка поезија
- 1.1.4. Статистичка поезија
- 1.1.5. Пермутациона, комбинациона и варијациона поезија
- 1.1.6. Сцијентистичка поезија
- 1.1.7. Технолошка поезија
- 1.1.8. Сигналистичка, кинетичка и фоничка (звучна) поезија.
- 1.1.9. Сигналистичка манифестација (гестуална поезија)⁷.

Примећује се да прва и девета врста на овој листи (сигналистичка поезија у ужем смислу и сигналистичка манифестација) не припадају тзв. сигналистичкој вербалној поезији, тј. оној поезији која је у потпуности или највећим делом остварена језиком (у језику). Примећује се, такође, да овим двама невербалним врстама у Тодоровићевој класификацији недостаје *мејл–арт* као специфична уметност комуникације на даљину, којом ће се оснивач

4 О часопису СИГНАЛ писао је Војислав И. Илић у тексту: *Часопис СИГНАЛ*, „Мостови“ (Пљевља), XIX, бр. 100, 1987, стр. 63–73.

5 Прва збирка Мирољуба Тодоровића — ПЛАНЕТА излази 1965.

6 Александар Флакер: *Тезе о проучавању авангарде, у Поетика оспоравања*, „Школска књига“, Загреб, 1982, стр. 20–32.

7 Мирољуб Тодоровић: *Сигнализам* (трећи манифест), у: *Сигнализам*, Ниш, 1979, стр. 85.

сигнализма, али и други сигналисти (па и ствараоци који нису припадали покрету) бавити до наших дана.

Свих девет сигналистичких врста Мирољуб Тодоровић је у трећем манифесту дефинисао, у најкраћим цртама, а у теоретским записима (које је унео у књигу *Сигнализам*), посветиће више пажње појединим врстама (визуелној, гестуалној, феноменолошкој поезији, итд.). Такође, информацијама овога типа пропратио је и поједине песничке књиге које је објављивао током две и по деценије интензивног поетског рада. Поједини његови записи о сигналистичким врстама преображавали су се у праве есеје, као што је, на пример, онај о шатровачком говору, објављен на крају књиге ГЕЈАК ГЛАНЦА ГУЉАРКЕ, или о *мејл–арту* (Планетарна комуникација), с обиљем података, објављен у књизи ДНЕВНИК АВАНГАРДЕ⁸.

Други пут, класификацијом властитих остварења пре свега, Мирољуб Тодоровић ће се позабавити у „необавезној“ форми слободних дискурса које је насловио *Фрагменти о сигнализму*. У првом блоку тих фрагмената⁹, он ће сигналистичке врсте поделити у две групе: прву чине „поезије и методе“ које експериментишу „у оквирима језика и вербалног не укључујући визуелне и друге елементе“. Овој групи припадају:

1. Алеаторна или стохастичка поезија
2. Статистичка поезија
3. Технолошка поезија
4. Пермутациона, комбинациона и варијациона поезија
5. Сцијентистичка поезија
6. Феноменолошка поезија
7. Шатровачка поезија
8. Компјутерска поезија (део који се остварује помоћу машине али у језику)¹⁰

Другу групу образују „поезије и методе које искључују неке језичке елементе оперишући знацима или поред вербалног укључују и визуелне и вокалне елементе“. Овој групи припадају:

1. Сигналистичка визуелна поезија
2. Звучна и кинетичка поезија
3. Компјутерска поезија (део који оперише словно–знаковним елементима) и
4. Сигналистичка манифестација (гестуална поезија)¹¹

Ове четири врсте сигналистичке поезије Тодоровић је означио заједничким именом — *семиолошка поезија*.

Прва група сигналистичких врста, упоређена са првом класификацијом коју је Тодоровић саопштио у трећем манифесту, показује се богатијом за две

8 Књига ГЕЈАК ГЛАНЦА ГУЉАРКЕ имала је два издања (1974, 1983). У другом издању проширен је и текст о шатровачком говору. Текст о мејл–арту (*Планетама комуникација*) Тодоровић је унео у књигу *Дневник авангарде*, „Графопублик“, Београд, 1990, стр. 34–59. О студиозности овога огледа сведочи и 46 референци којима је пропраћен.

9 *Фрагменти о сигнализму I*, у: *Сигнализам*, Ниш, 1979, стр. 149–154.

10 *Фрагменти о сигнализму I*, стр. 152–154.

11 *Фрагменти о сигнализму I*, стр. 154.

врсте: нове врсте су *феноменолошка поезија* и поезија писана на *шатровачком говору*.

Семиолошком поезијом, пак, опет није обухваћен *мејл-арт* нити њему сродне „технике“ комуницирања на даљину (*Rubber stamp Art, Artist's postage stamps*), које несумњиво искорачују изван граница литературе у основном значењу те речи и залазе „у једну с литерарног становишта готово потпуно неиспитану област, област знака и семиологије“.¹² Индикативно је још нешто: број невербалних врста у другој класификацији, односно, врста семиолошке поезије — двоструко је мањи од броја врста вербалне поезије, што је још један — и то не само формални — знак сигналистичке усмерености на језик и на обликовање песме у језику, чиме се поништавају тенденциозна свођења сигнализма на *невербалну* (визуелну) и на *компјутерску* поезију, каква су вршили поједини књижевни критичари од настанка сигнализма до данас.

Принципијелно узев, сигналистичке *поезије* и *методе* могу се разврстати у две групе, онако како је то учинио и Мирољуб Тодоровић. Слично ће поступити и Јулијан Корнхаузер (*Julian Kornhauser*), пољски југослависта и један од најзначајнијих проучавалаца сигнализма до почетка осме деценије¹³. Корнхаузер ће већину сигналистичких вербалних врста прикључити *стохастичкој поезији*¹⁴. Ово сврставање више „поезија и метода“ у једну, није последица истраживачког непознавања ствари и неразлучивања примењених обликовних поступака (метода), колико разложног уверења да се бројне „методе“ истог или сродног карактера срећу у различитим врстама и да доприносе успостављању јединствене стилске равни у делу. Истовремено, Корнхаузерово уверење потврђује и једну ноторну чињеницу кад је реч о књижевним жанровима: као у поезији уопште, и у сигналистичкој нема апсолутно „чистих“ жанрова.

А Врсте сигналистичке вербалне поезије

У прегледу и класификацијском опису појединих сигналистичких врста најлогичније је поћи редом који успоставља хронологија сигналистичког *praxisa*, односно, од врста како су се оне јављале у пракси песника који су прихватили сигнализам — и, наравно, Мирољуба Тодоровића који је промовисао готово све ове врсте, дефинишући их у програмским или у теоретским текстовима.

Као песнички концепт сасвим особеног типа и као авангардно опредељење у прилично једноликом току српске поезије после другог светског рата, коју потресају завршни спорови између „модерниста“ и „реалиста“, сигнализам се у српској литератури и култури објавио као *сцијентизам* или *песничка наука*, о чему се говори и у првом сигналистичком манифесту. Полазећи од става:

¹² *Фрагменти о сигнализму* I, стр 154.

¹³ На Јагелонском универзитету у Кракову, Корнхаузер је одбранио и објавио докторску дисертацију под насловом: *Sygnalizm — propozycja serbskiej poezji eksperymentalnej*, 1981.

¹⁴ *Јулијан Корнхаузер: Стилистички приступ сигналистичкој поезији у Сигнализам у свету*, прир. Миодраг Б. Шијаковић, прев. Бисерка Рајчић; „Београдска књига“, Београд, 1984, стр. 75–97.

Наука је језик
*Поезија је језик*¹⁵

Мирољуб Тодоровић је увидео да су и наука и поезија у много чему недостатне и једностране као „тумачи“ Света, Човека, Космоса, Бића и да је њихово раздвајање, у ствари, омогућило потоњи њихов развој и удаљавање „језика“ једне од „језика“ друге, до граница када њихов поновни сусрет не би био могућан.

Смело изјављујући: „Стварајући гигантске космогоније, обухватајући у својим поемама судбину читавог света (свемира): Хесиод, Емпедокле, Парменид и Лукреције били су уједно песници, философи и научници“¹⁶, Тодоровић је указао на властиту спремност да усвоји искуства која долазе из егзактних наука, утолико пре што су ове науке углавном обележиле наш век, (односно, нашу „електронску и технолошку цивилизацију“. На плану *предметности*, оснивачу сигнализма учинила су се занимљивим сазнања до којих се дошло у физици, астрономији, биологији, биохемији, теорији информације и електроници, и пред њима није хтео да затвара очи. Био је свестан наиме, да се овим сазнањима несагледиво увећавају творачке моћи човека уопште и песника, посебно. Традиционална поезија *понављала је већ створено (imitatio)*, а у природи поезије је стварање *новог (creatio)*. Тога новог, чинило се Тодоровићу док је још био на песничким почецима, не може бити ни у поезији уколико се не измени њен *предмет*, а још мање ако се не измени *језик* којим се тај предмет предочава. Зато је — на плану форме — сигналистима и Тодоровићу импоновао „хладни“, прецизни, логични и надасве функционални језик наука као погодно средство за преношење *нових порука* примаоцима. Уједно, овај језик био је могућан и као средство да се њиме стилски/експресивно измени уобичајени језик песništва, на структурно–синтаксичком и на лексичко/синтагматском плану. Дакле, сцијентизација језика песме срачунато је вршена, с циљем да се радикално измени постојећи (конвенционални) језички (песнички) код, да се сузбије „повампирени“ романтизам у српској поезији, негира стваралачка субјективност и да песма постане универзално разумљива, као потпуни израз времена у којем настаје. Језик сцијентистичке поезије био је хибридан: његове основне компоненте (*језик науке + језик поезије*) доведене су у везу поступцима сцијентизације поетског, односно, поетизације научног језика.

1. Сцијентистичка поезија

Најбитније информације о интеграцији науке и поезије и образложења због чега се залаже за ово садејство привидно инкомпатибилних области људског духа, Мирољуб Тодоровић је саопштио у другом ставу *Манифеста песничке науке*, под насловом „Поетска визија Човека, Материје и Свемира“: Поезија здружена с науком (песничка наука), прихватајући *начин мишљења* научника и модерног пророка, усвајајући од науке њену строгост, а од поезије аналогију и смисао за ирационално, биће способна да нам објашњава парадоксе материје и да разрешава тајну стварања. Она ће морати, пре свега, да прекине са *тиранијом осећања* и потребама срца. Да се одрекне самоопевавања и јаловог

¹⁵ Мирољуб Тодоровић: *Језик сцијентистичке поезије*, у: *Сигнализам*, 1979 стр. 65

¹⁶ Мирољуб Тодоровић: *Поезија — Наука (Манифест песничке науке)*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 76.

постављања питања да ли је овом времену потребна или непотребна. Оваква каква је сада она је савршено непотребна. Здружена са науком, читајући и дешифрирајући нове странице универзума, поезија неће више постављати питања о смислу сопственог постојања.

Прихвативши од романтичара имагинацију као стваралачки инструмент и смисао за чудесно, нова поезија у свему другом мора стајати на позицијама апсолутно супротним позицији романтизма и разним видовима савременог неоромантизма. У том смислу биће и њено настојање за постепено десубјективизацију поетске слике. Она жели коначно да рашчисти са нарцисоидним и недовољно оправданим правом песника да буде стални и неприкосновени предмет поезије. 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 са природом, стављајући га и одређујући му место у свему оном што означавамо као универзум¹⁷.

У литератури о сигнализму било је аргументованих тврдњи да је сигнализам — не само захваљујући сцијентистичкој поезији, — „исто толико наука колико и уметност“¹⁸, а у сцијентистичкој поезији, чији је опис малочас наведен уочаване су две одлике: а) у њој се речи своде на знак, и б) у њој се користе симболички системи комуникације, који су, иначе, својствени методама егзактних наука¹⁹. Један наш истраживач — и сам сигналистички активиста — запазио је и објаснио у овој врсти сигналистичке поезије процес метафоризације научног језика елементима поетског, али је пропустио да укаже и на обрнут процес — на функцију елемената научног језика у поетском, а ова функција такође се може разумевати као метафоричка.

У трећем сигналистичком манифесту (*Сигнализам*), Тодоровић је сцијентистичку поезију дефинисао врло сажето: „Песник овде користи извесне делове и податке из разних области егзактних наука, па их директно или са мањим поетским интервенцијама излаже читаоцу (или гледаоцу) као готову песму, као коначни скуп овог пута не само научних већ и естетских информација“²⁰.

Ова Тодоровићева дефиниција осветљава само једну страну сцијентистичке поезије — ону која се тиче *садржаја* („делови и подаци из разних области егзактних наука“), који се уграђује у текст песме. Постојећи *текст* песме, у који се имплантирају „делови и подаци из разних области егзактних наука“ постаје тим „деловима и подацима...“ заправо *контекст* који ће им одредити нова значења, односно, улогу–функцију преношења *естетских информација*.

У другим текстовима Тодоровић је осветлио и *формалну* страну сцијентистичке поезије: истицао је да језик ове песничке врсте — под утицајем језика наука с којим се интегрише — тежи објективности, опису феномена (бића и ствари, човека и космоса), јасноћи, прегледности и сажетости, а то значи — искључивању полисемије, односно, метафоричности. У сцијентистичкој поезији овога песника и још неколико сигналиста, међутим, метафоричност се није

17 Мирољуб Тодоровић: *Поезија — Наука, у: Сигнализам*, 1979, стр.

18 *Dave Oz: Шта је сигнализам?*, у: *Сигнализам у свету*, прев. Драгомир Перовић, стр. 72–74.

19 *Matteo D'Ambrosio: Специфичности и конвергенције у сигналистичкој поезији у: Сигнализам у свету*, прев. Миодраг Б. Шиљаковић, стр. 56.

20 Мирољуб Тодоровић: *Сигнализам (трећи манифест)*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 84.

губила, јер у новом контексту и елементи поетског језика добијали су изразит метафорички смисао (јер су једни другима творили контекст).

Поред симбола, термина, лексема, синтагми и образаца из егзактних наука, у речнику сцијентистичке поезије појављиваће се и низ *кованица* (моћно средство очућења језика!), али и елементи *визуелизације језика*²¹.

Сцијентистичку поезију Мирољуба Тодоровића Јулијан Корнхаузер доводио је у везу са *феноменолошком поезијом*, поштујући као пресудни чинилац деперсонализацију лирскога субјекта у овим двама врстама сигналистичке поезије, као и објективно представљање песничког предмета²². Од много веће важности је, међутим, Корнхаузерова теза да је програм сцијентизма садржан у имплицитном облику у првој Тодоровићевој књизи — у ПЛАНЕТИ. У неким песмама из ове збирке, наиме, осим терминологије, сцијентистичке организације стихова–исказа, наћи ће се и *формуле, једначине, графикони*, па и *задаци*, од којих, на пример, трећи овако гласи:

*Доказати да истина и песма
Имају само једну заједничку тачку.*²³

У касније објављеним Тодоровићевим збиркама сретаће се *цртежи, фигуре*, хемијске, физичке и математичке *формуле* и *симболи*, али и искази — *дефиниције* које као да су преузимане из стручних лексикона, енциклопедија и слично. Коришћењем оваквих исказа — дефиниција, учињен је корак ка *феноменолошкој поезији*.

2. Феноменолошка поезија

Има основа претпоставка да су феноменолошка, а затим, *технолошка* и *нађена поезија* као врсте генериране из сцијентистичке сигналистичке поезије. Феноменолошку поезију као засебно жанр Мирољуб Тодоровић уводи у класификацију коју је саопштио у *Фрагментима о сигнализму II* (1969–1972) што значи да на њеном промишљању и одређењу ради у исто време када и на манифестима. Детаљнији „опис“ ове врсте Тодоровић је дао у засебном тексту (*Феноменологија бића и ствари*), који је објављен 1972, као предговор збирци ПОКЛОН ПАКЕТ). Овај „опис“ феноменолошке поезије сачињен је након конкретних искустава до којих је Тодоровић дошао пишући циклусе *Термити* (у збирци *KYBERNO*, 1970) и *Мравињак* (у књизи ПОКЛОН–ПАКЕТ). У циклусу *Термити* „опеване“ су животиње нижег реда“ (шкорпија, термити, стеница, оса, пуж, кишна глиста, пантљичара), а у *Мравињаку*, такође инсекти, а потом птице, гмизавци, сисари, итд. Све песме су кратке (не прелазе десетак стихова) и кратког су стиха (стих образују две или три речи).

Сцијентистичко порекло феноменолошке поезије запажа и Јулијан Корнхаузер приликом истраживања стилских особености сигналистичке вербалне поезије. Он је, наиме, уочио карактеристичну структурну схему ове поезије: у њој се најпре даје опис феномена о којем се као предмету песме пише, а тај опис заснован је на *избору информација* (селекција) из суме обавештења

21 Видети Тодоровићев рад *Речник планетарног језика насталог од основе ЗВЕЗД*, у поеми ПУТОВАЊЕ У ЗВЕЗДАЛИЈУ, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 60.

22 Јулиан Корнхаузер: *Стилистички приступ...*, стр. 89–90.

23 Мирољуб Тодоровић: ПЛАНЕТА, Ниш, 1965, стр. 62.

која о дотичном предмету (феномену) пружају одговарајуће научне дисциплине, стручни лексикони или енциклопедије. Избор информација смишљено је вршен: из низа информација о предмету описа узимају се оне (или „делови и подаци“ из једне информације) које су карактеристичне за описивани предмет и које — упркос томе што су општепознате — могу деловати на читаоца неочекивано, необично поетски. Ово дејство проистиче из чињенице да су у феноменолошкој песми „делови и подаци“ информација из текстова друге врсте постали носиоци естетског, што је — видели смо — био и основни циљ сцијентистичке поезије.

Феноменолошка песма, дакле, издиференцирала се из сажетих сцијентистичких *песама–описа, песама–дефиниција или песама* — „*одредница*“, али је у њој редукција вербалног материјала очигледнија. Осим вербалне „штедљивости“, која појачава стилску димензију и експресију песме, Корнхаузер ће у песмама овога типа наглашавати и неоспорно хумористичке вредности, односно ефекте. Према овом истраживачу сигнализма, у постизању оваквих ефеката, Тодоровићев стих није постојао „афоризам, колико анегдота, чија се хумористичка вредност заснива на одговарајућем избору израза (изражајних средстава) и на изолацији једне црте датог предмета“²⁴.

Судећи, пак, према Тодоровићевом тексту *Феноменологија бића и ствари*, за обликовање феноменолошке песме нарочито је значајно померање пажње са *ствари* (објекта, описиваног предмета у песми) на њену *суштину* (феномен), и то феномен како га је разумевао и дефинисао Едмунд Хусерл (*E. Husserl*). То значи, циљ феноменолошке песме није да представи предмет као такав већ само оно што тај предмет битно одређује. Понекад се ради само о једном својству предмета, о „изолацији једне црте датог предмета“, како каже Корнхаузер.

Од овакве позиције песника — који „објективно?“ анализује, описује и/или дефинише „суштину“ појаве/предмета о којима пише, „безлично“ и научнички „хладно“, до његовог говора који ће се наћи на самој граници егзактног, технолошког и урбаног говора — остао је само још један корак, и Тодоровић ће га учинити у песмама које је назвао *технолошким*. У *Феноменологији бића и ствари* Тодоровић је истицао да феноменолошка песма „нема амбициозних намера да буде илустрација било каквих филозофских теорија и система“ и да „као свака поезија /.../ измиче чврстим формулама и одређењима“²⁵.

И доиста, ову сигналистичку врсту немогућно је потпуно одвојити од сцијентистичке, с једне стране, и од технолошке и нађене поезије, с друге.

3. Технолошка поезија

У Тодоровићевом песничком раду технолошка поезија јавила се као израз отпора према „романтичној и неосимболистичкој вокацији која уз топле аплаузе цвета већ деценијама у овдашњој темпераментној и емотивној, познатој по громким метафизичким мишљењима и реторичким изливима, књижевној атмосфери“²⁶. Основни циљ ове поезије није био само пружање отпора поетикама традиционалног песништва, негација тог песништва уопште, него

24 Јулиан Корнхаузер: *Феноменолошка поезија Мирољуба Тодоровића*, „Књижевна реч“, IX, бр. 163, 25. март, 1981, стр. 22.

25 Мирољуб Тодоровић: *Феноменологија бића и ствари*, у: ПОКЛОН–ПАКЕТ, Београд, 1972, стр. 10.

26 Мирољуб Тодоровић: *Loc. cit.*

много дубљи и значајнији, и истраживачко–експериментални у суштини: трагати за феноменима *ствари*, па макар ту ствар (или „одредницу“, задану насловом песме и за чијим се феноменом трага), представљали тривијални „објекти“ (*четка за WC, усисивач, каљаче, улошци за ципеле* — све су ово наслови Тодоровићевих песама из циклуса *Поклон пакет*). У појединим песмама ове врсте, аутор „доцира“ како се треба понашати у одређеним ситуацијама, како користити одређене предмете, итд., о чему упечатљиво говори Тодоровићев циклус *Азбука лепог понашања*. У песмама овога циклуса, конструктивну функцију имаће идиоматика и лексика савременог тренутка (говорна пракса), фразе из рекламних слогана, затим, упутства и рецепти како шта учинити или применити. Захваљујући овим „средствима“ која су се умешала у основни песников говор (а нарочито увођењу фразеологије из говора свакодневице и потрошачког друштва, у којем је све роба, и све се рекламира, и износи на тржиште), феноменолошка песма преображавала се у технолошку поезију, у којој су хуморни (шалозбилни и гротескни) елементи још изразитији. Технолошка песма била је, у ствари, духовито ругање Поезији, како су ову уметност речи и језика разумевали традиционално настројени ствараоци и критичари.

Тодоровићева дефиниција технолошке поезије такође је кратка: „У трагањима за освежењем песничког језика, песник може да користи извесне спољне и друге манифестације и ознаке потрошачког друштва: скраћенице, језик реклама итд., дајући им својим поетским интервенцијама одређени смисао и значење“²⁷.

Као песник, Тодоровић је и у овоме жанру остварио изван–редне резултате: антологијску разину поседују, на пример, његови циклуси *Купујте само сигналистичку поезију* и *АБЦ о Мирољубу Тодоровићу* (оба циклуса припадају збирци СВИЊА ЈЕ ОДЛИЧАН ПЛИВАЧ)²⁸, а велики експресивни потенцијал „поједностављеног“ и „деструираног“ језика, наишао је на добар пријем међу песницима — како тих седамдесетих година, и не само међу сигналистима, тако и данас. Поред Тодоровића, феноменолошко–технолошку поезију писао је Љубиша Јоцић (парадигматичне су његове песме *Туш–портابل, Таван, Говор*, у збирци МЕСЕЧИНА У ТЕТРАПАКУ, и *Шта је документарни филм, Деловање ТВ*, у збирци КОЛИКО ЈЕ САТИ)²⁹ Јоцићев језик–амалгам саткан је од обичног говора, од елемената научног, рекламног, мас–медијалног језика, а у критици метафорично је назван *језиком тетрапака* (према наслову Јоцићеве збирке) или *технолошким језиком*.³⁰

Поред Јоцића, Слободана Павићевића и песника који су деловали у сигналистичком покрету, а касније се одвојили од сигнализма (Вујица Решин Туцић, Војислав Деспотов, Милорад Грујић), технолошку поезију данас пишу и песници који немају непосредних додира са сигнализмом, али који желе да

27 Мирољуб Тодоровић: *Сигнализам*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 87.

28 Збирка је објављена у „Просвети“, Београд, 1971.

29 МЕСЕЧИНА У ТЕТРАПАКУ објављена је у „Просвети“, Београд, 1975. Овом књигом Јоцић се активно укључио у сигналистички покрет. Збирка КОЛИКО ЈЕ САТИ објављена је у „Слову љубве“, Београд, 1976. године. Језик обеју збирки је „технолошки језик“, како су га именовали књижевни критичари, а њиме су исписане још неке Јоцићеве посмртно објављене песме, које припадају збирци НУЛТИ ЧАС (збирка је остала у рукопису).

30 Александар Петров: *Песнички знаци времена*, „Политика“, 13, мај, 1976, стр. 11.

песмом предоче и *аутентичне себе* и *аутентичну збиљу* којом живе (Јован Дујовић, Зоран Вуковић, Слободан Стојадиновић и други)³¹.

4. *Ready-made* (нађена) поезија

У *Фрагментима о сигнализму II*, у одељку у којем говори о основним циљевима сигналистичке поезије, Мирољуб Тодоровић је у облику експликације саопштио и ово: „Поезија се мора укључити и постати средство масовне комуникације.“³² Готово све сигналистичке „поезије и методе“ у знаку су овога укључења у средства масовне комуникације, мада је код неколиких сигналистичких врста доминантније наглашена идентификација поезије (као специфичног комуниката) са средствима масовног комуницирања (*ready-made* поезија и *mail-art*, на пример).

За одређење *ready-made* поезије, осим чињенице да је дериват сцијентистичко–технолошко–феноменолошке поезије или крајња резултатска консеквенца примењиваног поступка у овим трима сигналистичким врстама, потребно је имати у виду и лудичку основу сигнализма, посебно ону коју је Тодоровић — такође у *Фрагментима о сигнализму II* — означио као интуитивни лудизам спонтаног стваралачког духа³³, а затим, степен сродства ове врсте са *алеаторном поезијом*, са тзв. *објект–поезијом*, *мејл–артом* и његовим подврстама, с *гестуалном* и другим невербалним врстама сигналистичке поезије. Стога, многе одређујуће чињенице *ready-made* поезије могућно је наћи у описима набројаних врста, као и у краћим белешкама које је током свог дугогодишњег песничког рада водио Мирољуб Тодоровић.³⁴

Ready-made поезија се, у начелу, склапа од „нађеног“, готовог „материјала“ (рекламни слогани, наслови или делови наслова публикација, чланака, рубрика, сегменти „упутстава“ за употребу најразличитијих производа, новински, спортски и други фразеологизми, итд.), мада се не искључују ни песникове интервенције у процесу комбиновања/интегрисања оваквих, хетерогених и логици често противних исказа и њихових делова. У овој врсти сигналистичке поезије *ствари ће саме говорити*, *саме себе представљати* и искључивати песника као стваралачки субјект, а песма ће „читаоцу“ недвосмислено откривати своју *фактуру*, своја значења, „поетику“, и „естетику“. На овим чињеницама, које говоре о природи, „бићу“ и „технологији“ *ready-made* поезије, Јулијан Корнхаузер ће „проверити“ и потврдити Тодоровићеву експликацију да *ready-made* поезија антиципира конкретну и визуелну поезију, односно, властиту тезу да је феноменолошка поезија „у свим својим варијантама предворје конкретне и визуелне поезије“³⁵.

31 Неколико песама ове врсте Дујовић је објавио у књизи *Сигнализам — авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984, и у збирци РИНГ, Удружење књижевника Црне Горе, Титоград, 1986; Зоран Вуковић у књизи *ВЕЛИКА ДЕЛА ВЕЋ СУ НАПИСАНА*, „Књижевна заједница Новог Сада“, Нови Сад, 1986, а Слободан Стојадиновић у збирци *ДАНАЈСКИ ДАРОВИ*, „Просвета“, Београд 1987.

32 *Фрагменти о сигнализму I*, стр. 151.

33 *Фрагменти о сигнализму I*, стр. 150.

34 Видети, на пример, два Тодоровићева фрагмента под заједничким називом *Говор ствари*, у: *Сигнализам*, Ниш, 1979, стр. 109–110.

35 Јулиан Корнхаузер: *Феноменолошка поезија Мирољуба Тодоровића*, „Књижевна реч“, IX, бр. 163, 1981, стр. 22.

Ако је технолошка поезија, била извесно ругање Поезији у традиционалном смислу, *ready-made* поезија је у суштини анти-поезија и један од доказа да се сваки исказ може унети у поезију и постати носилац естетског. „Језик је све што омогућује песму“ — писао је у другом манифесту (*Regulae poesis*) оснивач сигнализма, стављајући, не без разлога, у поднаслов овога манифеста следећу назнаку: *Тезе за општи напад на текућу поезију*.³⁶

Треба на крају рећи да је Јулијан Корнхаузер све три сигналистичке врсте које смо извели из сцијентистичке поезије (*феноменолошка, технолошка и ready-made* поезија), сврставао у *стохастичку* поезију³⁷, (исто ће чинити и са компјутерском поезијом и другим „математичким“ сигналистичким врстама, као и са поезијом на шатровачком говору), руководећи се, пре свега, „рекламним кôдом“ којим се песници служе у обликовању наведених врста. Мада се ово сврставање не може прихватити у целости, ваља рећи да је Корнхаузер у праву када сматра да су и феноменолошка и стохастичка поезија „намерно антикњижевне“ врсте и да се не „слажу с јевтином и потрошачком уметношћу за масе“ — односно, да су негације те и такве уметности³⁸. Ово одређење важи и за технолошку и *ready-made* поезију.

5. Шатровачка поезија

Шатровачки говор као средство комуникација затворених друштвених група, али и различитих популација по узрасту, занимању, сталешком или социјалном статусу, био је изузетан изазов за Мирољуба Тодоровића као песника који је — у покушају револуционисања језика поезије (а тиме и поезије саме) — настојао да искуша све облике и потенцијале језичке говорне и писане праксе. Порекло термина *шатро-шатровачки*, као и његових синонима, односно, сваког говора који има све атрибуте средства за тајно, скривено општење, није лако утврдити, мада овај крипто-језик живи неспутано у свим језицима и културама света.³⁹

Нема сумње да је Тодоровићеву пажњу привукао овај вид говорне комуникације због општих својстава која су му инхерентна: *духовитост, фантастичност и надреалност*,⁴⁰ *дескриптивност, подругљивост, бeзосећајност*⁴¹, а свакако и због лудистичких компонената које су неизоставне у шатро-творењу речи и синтагми. Драгослав Андрић, уз Тодоровића и Томислава Сабљака, трећи књижевни посленик који се предано бавио шатровачким говором на нашем језичком подручју, указао је на још нека својства овог „ексцесног језика“: *асоцијативност, тајновитост исказа, двоструке игре садржаја и форме, пејоративност, иронија и сарказам, надреалистички спојеви речи, нонсенс, контраст, хиперболичност*⁴². Кратковек,

36 Манифест сигнализма, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 80.

37 Јулиан Корнхаузер: *Стилистички приступ...*, стр. 94

38 Јулиан Корнхаузер: *Стилистички приступ...*, стр. 94–96.

39 О пореклу појма *шатро* — *шатровачки* више у поглављу о шатровачкој поезији, у овој студији.

40 Ђорђе Тешић: *Прилог проучавању шатровачког говора*, „Гласник Етнографског музеја у Београду“, XVII, 1954, стр. 86–95.

41 Илија Симић: *Шатровачки жаргон*, „Дело“, XV, бр. 4, 1969, стр. 43.

42 Драгослав Андрић: *Предговор Двосмерном речнику српског жаргона и жаргона сродних речи и израза*, Београд, 1976.

везан за урођену човекову склоност ка игри (*spielieb*), шатровачки говор садржи и хумористичке елементе, затим, бројне интернационализме и обичне речи једног језика којима се придају друга значења. Као врста духовног „спорта“ (за оне који се налазе „ван закона“ у једној социјалној средини), шатро–говор природно припада и омладини, а рађа се из осећања интелектуалне или неке друге супериорности појединца или групе.⁴³

Шатровачки говор био је Мирољубу Тодоровићу „атрактивни“ језички „резерват“, у који пре њега песници нису залазили, још због нечег: овај „језик“ не подлеже правилима науке о језику, поседује изузетно развијену флексију, лексички је богат иако у свом вокабулару не садржи све граматичке врсте речи већ само именице, глаголе, придеве и бројеве. Према томе, стекло се више разлога за „сусрет“ оснивача сигнализма са херметичким говором какав је шатровачки, и, с обзиром на то да је Тодоровић објавио неколико књига поезије и две књиге полемика, писаних овим „језиком“, може се закључити да је тај „сусрет“ био плодан и инспиративан као простор за сигналистичко истраживање и експериментисање у/на језику песме.

Први весници укључивања шатровачког говора у поетску праксу срећу се у стохастичко–алеаторном циклусу *Рецепт за запаљење јетре*, из збирке КУБЕРНО (1970) Мирољуба Тодоровића, а „праву“ поезију на шатровачком говору доносе његове књиге ГЕЈАК ГЛАНЦА ГУЉАРКЕ (1974, 1983), ТЕЛЕЗУР ЗА ТРАКАЊЕ (1977) и ЧОРБА ОД МОЗГА (1982). У освртима на ове књиге (поготово на прву, која је заиста пала као бомба“ у српску поезију с почетка седамдесетих година) уочавана су она својства шатро–говора којима се он приближава *језику заума* алогичним и инфантилним вербалним игријама, какве су промовисали дадаисти, а такође и руски авангардисти (Хлебњиков, Кручоних и други). Разлике између језика заума или поезије и шатро–говора или поезије на шатровачком постоје: поезија заума је непреводива и не организује ни један конкретни смисао — њена семантичност је изван језика којим се обликује; шатровачка поезија је преводива и „преведени“ на стандардни језик, њени стихови су потпуни смисаони искази.⁴⁴

43 Ото Лесперсен: *Човјечанство, народ и појединац са лингвистичког становништа*; прев. Зденко Лешић, Сарајево, 1970, стр. 129.

44 По томе се шатровачка поезија и разликује од стохастичке и алеаторне поезије, које је као врсте сигналистичке поезије, такође писао Мирољуб Тодоровић. Међутим, Јулиан Корнхаузер је стохастичкој поезији прикључио и шатровачку, руководећи се структурним подударностима и исказима (стиховима) једне и друге врсте. Једину разлику између ових врста сигналистичке поезије налазио је у томе што је „једна писана природним књижевним језиком“ (стохастичка), а друга се искључиво служи сленг речником“ (шатровачка). Корнхаузер је сматрао да за Тодоровића није толико важан *избор лексике* колико „техника“ и „начини“ како ће *речи* укључити у игру. Видети: Ј. Корнхаузер: *Сленг (шатровачка поезија)*; прев. Бисерка Рајчић, ТОК, Прокупље, XX, 13–14, зима 1985/86, стр. 23–25.

Неслагање са овим Корнхаузеровим ставом испољио је Миливоје Павловић у раду *Сигнализам — југословенски стваралачки покрет*, објављеном у истом броју часописа „ТОК“, на стр. 4–7. Поштујући Тодоровићеве формулације о сигналистичким песничким врстама, које је Корнхаузер подвео под појам стохастичке поезије, Павловић је успешно разликује оно што је пољски југослависта на основу структурних подударности установио као сродно у стохастичкој и у поезији шатровачког говора. Павловић сматра да се иза онога што привидно ништа не значи (у поезији шатровачког говора) крије „низ реалних комуникативних ситуација“, јер се шатровачки говор може превести на стандардни језик, при чему се да видети да у тим крипто–језичким исказима има смисла, тј. значења — односно, слика и речи које тај смисао/значење носе, и да је у овој поезији семантички слој увек у првом плану песме“. Више о разликама ових двеју сигналистичких врста вербалне поезије биће у поглављима која су им посвећена у другом делу студије.

Уз преузете шатровачке речи и оне које је сам творио, Мирољуб Тодоровић се служио и метатезом (премештање слогова унутар речи), односно, двоструко скривеним језиком — *козарцем* (метатеза унутар „изворних шатровачких речи). Понекад је и у овој поезији инсистирао на редукцији вербалног „материјала“ па је песме сводио на дистихе у којима ће користити само једну врсту речи (именице, на пример), и понеку помоћну реч. Експресивност оваквих стихова повећана је честим гласовним понављањима (попут оних у песми *Фатум за фуњаре*, на пример, у којој се од наслова слуги појачана концентрација гласа *ф*). На шатровачком говору Тодоровић је писао и хаику поезију.

У дужим песмама на шатровачком говору, пак, појављује се и *лирски субјект*, дакле, лице које не мора бити (и редовно није) сам песник, већ лице у чије име песник говори. То лице је, заправо, својеврсни јунак песме, који је у песму уведен да саопшти своје задовољство, презир, надмоћ, лукавост, побуну против постојећег поретка ствари, омаловажавање или детронизовање свега што се сматра узвишеним, веома вредним, итд. Отуда у овој поезији има неоспорних призвуча социјалне лирике, па се — захваљујући овој лирској сигналистичкој врсти — Мирољуб Тодоровић може сматрати обновитељем једнога жанра који, тако рећи, нема значајнијег представника у савременом српском песништву.

Шатровачким говором (наравно, не тако доследно као у поезији) Мирољуб Тодоровић се послужио и у полемичким књигама ШТЕП ЗА ШУМИНДЕРЕ (1984) и ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА (1986). Шатровачки говор у овим Тодоровићевим књигама дошао је до пуног израза, не само зато што су поједини полемички текстови написани у стиху (у првој књизи) већ зато што је шатровачка лексика — захваљујући већ помињаним својствима — обезбеђивала полемици невероватну убојитост, дејственост. Та лексика — свежа, метафорична, неочекивана — није била одвећ сложена за декодирање, а у основи садржавала је критичке набоје. Критички однос према збиљи обележава сваки крипто–језик, а то значи и дела која су њиме писана. О критичкој одређености шатровачког говора, поводом Тодоровићевих дела, писао је Веселин Илић⁴⁵.

6. Стохастичка и алеаторна поезија

Стохастичка и алеаторна поезија јављају се као једна сигналистичка врста у обе класификације Мирољуба Тодоровића, дакле, у оној из трећег манифеста (*Сигнализам*, 1960/70) и у класификацији у *Фрагментима о сигнализму II*. У оба случаја, у имену ове сигналистичке врсте јавља се спрега: *алеаторна или стохастичка поезија*. У првој класификацији, ова врста је на трећој позицији (иза сигналистичке поезије у ужем смислу и компјутерске поезије), а у другој, на првом месту, у комплексу сигналистичке вербалне поезије.

Дакле, у прво време оснивач сигнализма није правио разлику између ових врста које, иначе, није престао да пише до данас. У избору *Фрагмената о сигнализму*, Тодоровић је ову или ове врсте сигналистичке вербалне поезије дефинисао на следећи начин: „У алеаторној или стохастичкој поезији може се одмах уочити нека врста демијуршке тежње за алогичном синтезом неспојивих,

45 Веселин Илић: *Авангарда, језик и поезија*, поговор књизи ЧОРБА ОД МОЗГА, „Запис“, Београд, 1982, стр. 205.

потпуно супротних и супротстављених елемената реалног света. То је дало повода појединим теоретичарима да овакав песнички поступак оквалификују још и као неодадаизам⁴⁶.

Знатно касније, у одељку *Шта је сигнализам донео српској поезији*, у књизи ПЕВЦИ СА БАЈЛОН СКВЕРА Тодоровић ће дефинисати стохастичку поезију као поезију „песничког“ (стандардног) језика, а алеаторну као поезију која користи истоветан стваралачки поступак, али уз појачану примену лексичког и синтагматског вербалног „материјала“, какав је коришћен у технолошкој и ready-made поезији (свакодневни говор, језик масмедија, реклама, итд.). У овом смислу, Тодоровић каже: „У стохастичкој поезији се, међутим, разбија реченица и то оштрим, како један од проучавалаца сигнализма наглашава, *кубистичким резovima*, а текстуалне поетске целине често се оформљују техником вербалног колажа. Реченички низови су недоречени, изглобљени, прекинути у свом језичко-енергетском напону и сваки следећи стих је независна значењска јединица исказа”⁴⁷.

У овом одељку књиге ПЕВЦИ СА БАЈЛОН-СКВЕРА — у којој се, иначе, „обрачунава“ са традиционализмом и традиционалистима у савременој српској поезији — Тодоровић ће саопштити и неколико важних чињеница о алеаторној поезији (коју је Корнхаузер посматрао у комплексу стохастичке или у комплексу компјутерске поезије). Разликовни елементи стохастичке и алеаторне поезије у овој Тодоровићевој опсервацији сасвим су очигледни: „У алеаторној поезији користи се сличан стваралачки поступак као у стохастичкој, али се употребљава *свакодневни, колоквијални језик, језик штампе, реклама, масмедија, технолошке цивилизације*”⁴⁸.

Дилеме које намећу својим истраживачима ове две сигналистичке вербалне поетске врсте, у погледу њиховог жанровског разграничења, приметно су смањене уколико се на уму имају управо наведене формулације Мирољуба Тодоровића. Међутим, коначно разграничење једне од друге веома је сложено — не само због тога што су обе као два вида сигналистичког рада идентификоване као једна у експликацијама свога творца него и зато што се у критичкој пракси за њих користио као синоним и термин *статистичка поезија*. Односно, што су се у њихов обликовни поступак уносила искуства и компјутерске и феноменолошке поезије, чиме је, практично, обухваћен скоро целокупни сигналистички поетски рад на језику, тј. што је установљено „сродство“ већине сигналистичких вербалних остварења, „поезија и метода“.

У реализацији програмских ставки сигнализма — од којих је свакако најважнија револуционисање језика поезије — стохастичка и алеаторна поезија (уз сцијентистичку и њене изведенице: феноменолошку, технолошку и ready-made поезију), имале су пресудну улогу. Обе ове врсте „напале“ су сам језик, његову „логику“, „ентитет“, „онтос“. Продоре које су стохастичка и алеаторна поезија оствариле на плану вербалног, први је запазио и ваљано проценио Јулијан Корнхаузер⁴⁹, који је стохастичку поезију (као надређени жанр и категорију према алеаторној и другим врстама вербалне поезије) разумевао као

46 Мирољуб Тодоровић: *Фрагменти о сигнализму*, у: *Сигнализам — авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984, стр. 31–32.

47 Мирољуб Тодоровић: ПЕВЦИ СА БАЈЛОН-СКВЕРА, „Ново дело“, Београд, 1986, стр. 58–60.

48 Мирољуб Тодоровић: Нав. дело, стр. 61.

49 Јулијан Корнхаузер. *Стилистички приступ...*, стр. 75–97. Сви наводи у овом одељку, узети су из овог Корнхаузеровог текста.

„честиту кћер дадаизма“, чиме је сугерирао идеју о континуитету европске историјске авангарде и њене „традиције“. Та традиција авангарде у питање је доводила до тада неприкосновену „институцију“ или „светињу“ поезије — језик. Компјутер, којим ће се Тодоровић готово у исто време послужити у своме раду, омогућиће песнику да његов „напад“ на језик буде интензивнији, агресивнији и бескомпромиснији, а са друге стране, електронски уређај пружио је прилику песнику да у „другом светлу сагледа могућности језика“ као „материјала“ песме⁵⁰.

У стилистичким анализама сигналистичке вербалне поезије Јулијан Корнхаузер је схватао стохастичку поезију (као и друге врсте које је прибројавао овој) као поезију „у којој свет речи мало или готово ништа не значи“. Ова поезија је, према његовој оцени *игра — игра случајних читања*. „За читаоца је стохастичка песма која користи књижевни језик само као *запис, игру и изненађење*. Јер реч употребљена у песми указује на *објект* и *контекст*. Због тога и поред случајних *конфронтација* чини одређену *целину*, и ако не целину оно карику коју читалац може на произвољан начин, али разумљив начин да повеже. У случају сленг песме таква операција је немогућа. Како прималац може створити целину од елемената који му ништа не значе.“⁵¹

Из ових опсервација Јулијана Корнхаузера — за размишљање о природи и жанровским одликама стохастичке поезије — битне су речи које смо подвукли: *игра, запис, изненађење, објект, контекст, конфронтација* језичких елемената, *целина* песме, јер се ради о чиниоцима поетике овог сигналистичког жанра. Поетички смисао има Корнхаузерова реченица да „стохастичком поезијом називамо све реализације у којима се случајно асоцирање речи у оквиру једнога текста постиже различитим ригорозно примењиваним математичким методама“, мада она допушта да се (због примене „математичких метода“) стохастичкој поезији прикључи и компјутерска и друге врсте „математичких поезија“. Међутим, веома су инспиративни Корнхаузерови закључци, изведени брижљиво из обављених стилско–семантичких анализа појединих песама Мирољуба Тодоровића. У жанровском погледу, изузетно је релевантно његово — анализом потврђено — мишљење да статистичка и технолошка поезија показују висок степен „тематичности“, на основу које се разликују од компјутерске и алеаторне поезије, на пример, а затим, да је у сцијентистичкој и у феноменолошкој поезији дошло до потпуне деперсонализације лирског субјекта, док је у „чистој“ стохастичкој поезији песниково Ја доминантно (као и у шатровачкој поезији), јер је то Ја израз ауторове „маште и инвенције“.

Расположива грађа (песнички текстови Мирољуба Тодоровића, пре свега, и литература о њима) о стохастичкој и алеаторној сигналистичкој поезији, дозвољава оцену да су ове две врсте финализовале нешто што се никада у историјској авангарди није оформило као уметнички концепт и као дефинитивни артефакт: оне су „разориле“ језик поезије (а не компјутерска поезија), тако што су „имитовале“ рад и „језик“ машине, и на тај начин под сумњу довеле устаљена правила примене језика у говорној и песничкој пракси. Тодоровић је, наиме, стохастичком и алеаторном поезијом вршио разградњу и природног и секундарног (књижевног језика, тј. језичкога стандарда) језичког система,

50 Миливоје Павловић: *Сигнализам — југословенски стваралачки покрет*, „ТОК“, XX, 13–14, зима 1985/86, стр. 4.

51 Јулиан Корнхаузер: *Сленг (шатровачка) поезија*, стр. 2–25. Коментар завршних реченица овог Корнхаузеровог закључка дао је Миливоје Павловић. Видети напомену 44.

поништавао је законитости језичке синтаксе, логике, али и обављао поново „слагање“, „конституисање“ језичких јединица и језичког система, различитим техникама, додуше, али са несумњивим естетским (поетским) учинцима.

Протооблици стохастичке поезије, у опусу Мирољуба Тодоровића, срећу се још у „сцијентистичкој фази“ његовог стварања, тј. у циклусу *Ожигишите*⁵² (где су поједини пасажии поеме визуализовани), а потом се песме ове врсте континуирано јављају у пракси овога песника до данас. Уз извесне, стилематске, пре свега, толеранције, могло би се рећи да поједине збирке Љубише Јоцића, Вујице Решина Туцића, Војислава Деспотова, Милорада Грујића и других песника, садрже и у „незамућеном виду“ и песме ове врсте. Велики број стохастичких песама увршћен је и у Тодоровићеву књигу изабраних песама *ПОНОВО УЗЈАХУЈЕМ РОСИНАНТА*⁵³. Најновији радови Мирољуба Тодоровића потврђују виталност стохастичке поезије и њене неограничене експресивне и преображавалачке могућности. Једна од њих је апејронистичка поезија.⁵⁴

7. Апејронистичка поезија

За дефинисање апејронистичке поезије као посебнога жанра у обзир се морају узети елементи на основу којих је Јулијан Корнхаузер одредио жанровске одлике стохастичке поезије. Реч је, наиме, о поезији у чијој поетској „морфологији“ нарочиту улогу/намену имају *игра, искази* (схваћени као *записи*), *изненађење* („неочекивани“ ефект који „изазива“ сваки сегмент песме), усмерење на *објект* (предмет о којем песма казује) и на *контекст* (асоцијативни простор семантичког зрачења песме), а затим, *конфронтација* употребљених језичких елемената, и — у односу на стохастичку поезију — знатно „чвршће“ организована структура песме.

Иако нема сумње да је апејронистичка поезија генерирана из стохастичке поезије, и да се, начелно у комплексу ове може и проучавати, има неколико елемената који „допуштају“ и „обавезују“ истраживаче да се апејронистичка поезија посматра и као засебан жанр сигналистичке вербалне поезије. Први је већ поменуто: *целина песме* у апејронистичкој поезији је упадљивије присутна, односно, песма је структурно „уређенија“ и тематски „одређенија“, што, наравно, не утиче битније на ширину њеног асоцијативног спектра, уколико се упореди са стохастичком песмом. Друго, тој структурној „уређености“ и тематској „одређености“ знатно доприноси Тодоровићево ослањање на „интерпункцију“, тј. на примену тачке као интерпункцијског знака који, у овом случају има и друге, не само синтаксичке и правописне намене. Најзад, у апејронистичкој поезији Мирољуб Тодоровић је и те како водио рачуна (као и у шатровачкој, и у другим врстама вербалне сигналистичке поезије), о *избору речи*

52 Мирољуб Тодоровић: *Ожигишите*, у: ИНСЕКТ НА СЛЕПООЧНИЦИ, „Дечје новине“, Горњи Милановац, 1978.

53 Књига је објављена у „Ариону“, Београд, 1987.

54 Током последњих неколико година Мирољуб Тодоровић је у књижевним часописима и новинама објавио неколико циклуса или поема ове врсте. Међутим, у овим редовима приметне су разлике у односу на стандардну стохастичку поезију, а очитују се на структурном, семантичком, тематском па и на синтаксичком плану. Нарочито је у апејронистичкој поезији интензивирана равна тематике, а новину у структури и ритму стихова и његових сегмената, означила је примена тачке као интерпункцијског знака.

које ће укључити у „игру“ обликовања песме, тј. језичких саопштења која осим основног, морају „саопштавати“ и естетске „информације“ или значења.

Као „најмлађа“ врста сигналистичке вербалне поезије, апејронистичка поезија се издиференцирала у односу на друге врсте тек од Тодоровићеве збирке песама БЕЛОУШКА ПОПИЈЕ КИШНИЦУ (1988). Њено име оснивач сигнализма извео је од грчке речи *ápeiron*, која је значила нешто што је неограничено, бесконачно. У дефинисању значења појма апејро– на Тодоровић се ослањао на учења милетског филозофа Анаксимандра (VI век пре нове ере), у чијим списима је овај појам означавао *праночело* свега постојећег, искуствено неопредљиво и несазнатљиво, из којег све почиње и у које се све враћа. У једном од својих фрагмената, Тодоровић ће истицати да је апејрон кључни елемент сигналистичке поетике и да разумевање естетског значења и зрачења апејрона истовремено указује и на значај концепта *стваралачке игре* у сигналистичкој уметничкој (песничкој) пракси.⁵⁵

Мада ће у поглављу о апејронистичкој поезији бити више речи о поетици овога жанра вербалне сигналистичке поезије, није на одмет истаћи да је ова поезија још одлучније рачунала на „разградњу“ језичког исказа, све док се овај не преобрази у знак, у апејрон, из којег ће, опет, све настати, изнова се отеловити (у језичком смислу). У том „реконституисању“ исказа, математичке табеле случајних бројева имале су све мању улогу, уколико нису сасвим „укинуте“. „Начело случаја“ — у стохастичкој и алеаторној поезији врло функционално — овде је „контролисано“. Тачније: употребљене речи и синтагме у апејронистичкој поезији „директније“ су упућивале на *објект* („предмет“ песме) и на *контекст* (одређивање значења) него у стохастичкој поезији. С тим у складу, обављан је и одбир речи, односно, омеђаван је њихов асоцијативни и семантички потенцијал, тако што су се оне синтагматски и синтаксички уцеловљавале у исказе, између осталог, и применом тачке као интерпункцијског знака. Семантичка, стилска и естетска обележја овако обликованих песама Мирољуба Тодоровића, у односу на песме Вујице Решина Туцића, на пример, из збирке САН И КРИТИКА⁵⁶, више него да су очигледна. „Песме“ из Туцићеве збирке, наиме, пре су прозни искази (фрагменти), саздани од потпуних или непотпуних реченица или, пак, засновани на моделу тзв. просте реченице, него што су поезија, ма колико широко разумевали овај појам. Тодоровићева апејронистичка поезија има сасвим други „лик“, а то потврђују његови до сада објављени циклуси, односно, књиге.⁵⁷

8. Компјутерска и математичке врсте сигналистичке поезије

Када се пре нешто више од двадесет година појавила прва песма коју је „сложио“ рачунар, по „налогу“ Мирољуба Тодоровића, на нашем књижевно–критичком простору огласило се мишљење да је на видику смрт поезије, да се поезија убудуће неће писати и стварати него *фабриковати*, да су песници „сувишни“ јер су „машине почеле певати“, итд. *Машинска* или *компјутерска поезија*, тако рећи, одмах по рођењу одбацивана је као *вештачка*, *нехумана*,

55 Мирољуб Тодоровић. *Фрагменти о сигнализму*, „Књижевност“, XLIV, књ. LXXXVIII, св. 1–2, 1989, стр. 218–219.

56 Вујица Решин Туцић: *Сан и критика*, „Ћипранов“, Нови Сад, 1977.

57 Потпуна „библиографија“ апејронистичких радова Мирољуба Тодоровића предочена је у моме тексту *Апејронистичка поезија*, „Савременик“, нова серија, год. XXXVI, књ. 11, бр. 1–2–3, стр. 208–227.

погубна — погубна по језик и биће поезије и по душу потенцијалних читалаца. Ова поезија је убрзо — захваљујући незнању и лаицизму књижевних критичара — постала синоним за сигнализам, његов „заштитни“ знак, заправо: у компјутерску поезију убрајане су и друге сигналистичке врсте, у чијем обликовању, иначе, није коришћен електронски уређај, као и математичке „поезије и методе“ (пермутациона/варијациона и статистичка поезија), које се реализују уз помоћ математичких табела или метода.

Заблуде књижевних критичара потхрањивала је њихова необавештеност и, изнад свега, *површиност читања* песничких дела, с једне, и програмских текстова, с друге стране. Критичари су више (или пре) веровали пропратним програмским текстовима уз поједина остварења него остварењима самим, па су тако остајали „слепи“ за многе елементарне чињенице које се најнепосредније тичу компјутерске поезије (или „математичких“ поезија), које, иначе, нису измицале пажњи страних истраживача. На страни, наиме, рачунар је схватан као „инструмент стварања“ којим *управља песник*. Мисао да у разматрању компјутерске поезије треба у први план ставити песника и његову инвенцију, а не уређај, код нас је први изрекао Остоја Кисић.⁵⁸

У трећем сигналистичком манифесту Мирољуб Тодоровић је у класификацији сигналистичких поетских врста компјутерској поезији доделио „високо“ друго место. Објашњење ове поезије веома је кратко, а садржи и „листу“ компјутерских подврста: „Компјутерска поезија настаје у сарадњи са електронским рачунаром. Према степену и начину сарадње уметника и машине разликујемо више метода и врста ове поезије:

- 1.2.1. Без завршне интервенције аутора
- 1.2.2. Са мањим или већим интервенцијама
- 1.2.3. Ванмашинска математичка креација на компјутерском језичком материјалу
- 1.2.4. Песничка креација на компјутерском језичком материјалу
- 1.2.5. Компјутерска визуелна поезија са програмирањем слова и знакова.⁵⁹

Опис рада или „сарадње“ уметника и машине, знатно је опсежнији, а садржан је у тексту *О песничким машинама*.⁶⁰ У песничке машине које учествују у *фабрикацији језика* Тодоровић је убројао ЗВЕЗДОЗОР („песничка машина за фабрикацију сигналистичке кинетичке поезије“), СИГНАТВОР („машина која служи за фабрикацију сигналистичке поезије у ширем смислу: конкретне, летристичке, графичке, визуелне“), и ДИГИТАЛНИ КОМПЈУТЕР („универзална и готово идеална машина за фабрикацију језика“ — машина, дакле, чија се универзалност огледа у томе што „без икаквих конструктивних измена може да обавља различите задатке и решава различите проблеме“). Елаборацију рада на дигиталном компјутеру Тодоровић је изложио у девет тачака: *припрема, програм, храна — улазни орган, машинска креација, машински производ,*

⁵⁸ Остоја Кисић: *Наша компјутерска поезија*, у: Остоја Кисић, *Незвана авангарда*, „Ново дело“, Београд, 1986, стр. 95–126.

⁵⁹ Мирољуб Тодоровић: *Сигнализам*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 86.

⁶⁰ Мирољуб Тодоровић: *О песничким машинама*, у: KYBERNO, 1970, стр. 16–17.

песничка интервенција, ванмашинска математичка креација, песничка креација, коначни производ (компјутерска поезија).

У песничком опусу Мирољуба Тодоровића „песничке машине“ ипак нису одвећ дуго и често коришћене. Компјутерских или песама у чијем је обликовању коришћен компјутер сразмерно је мало у односу на број остварења која припадају другим сигналистичким поетским врстама. Тачније речено, само два остварења овога песника остала су онаква како их је „сложио“ уређај: *Само као свиња* (из збирке *КУВЕРНО*, 1970) и компјутеропоема *С резанцима свакако* (објављена у *АЛГОЛУ*, 1980). У свим другим делима, која су настајала у „сарадњи“ са рачунаром током 1969. и 1970. године, вршене су интервенције, о чему је аутор редовно обавештавао читаоце, напоменама којима је пропратио свако своје дело или књигу.

Од почетка „сарадње“ са компјутером Тодоровић је био свестан чињенице да су моћи машине ипак ограничене у односу на стваралачку моћ песника који у своме раду може „имитовати“ технологију рада машине. Ту свест о ограниченој моћи и „машти“ уређаја Тодоровић је саопштио на овај начин: „Парадоксална је, међутим, чињеница да је ова аутоматска, односно машинска страна језика, а у исто време све одлучније ’откривање речи као творачког субјекта и смисла’ понекад виднија у продуктима ванмашинске математичке креације, него у продуктима чисто машинске креације.“⁶¹ Зато се упуштао у мање или веће „корекције“ добијеног компјутерског материјала, односно, у „подваљивања“ уређају (па и књижевној критици!), пишући поезију по „законима“ математичких табела случајних бројева. Ови „закони“ поштовани су у *алеаторној* и *стохастичкој* поезији, а *пермутациона* и/или *варијациона* поезија већ у своме имену садрже принципе на основу којих су обликоване.

„Репертоар основних закона“ које ће у овој врсти поезије у везу доводити компјутер, према Јеши Денегрију, одређује сам песник. Препуштени „вољи“ компјутера („генератору случаја“), ти знакови (речи и синтагме) образовали су исказе чију „завршну структуру“ није било могућно предвидети.⁶² „Репертоар основних знакова“ у Тодоровићевом раду обухватао је најчешће стотину речи, од којих је компјутер могао „сложити“ око двеста песама. Случајни „сусрети“ знакова — речи, које је у међусобне везе довео компјутер, омогућавали су просијавање њихових основних значења, јер се у новоствореним контекстима значење једне речи, на пример, „огољавало“ пошто се „експонирало“ на фону других речи са којима се прва нашла у неочекиваној вези. Најзначајнији поетски ефекат овако добијених исказа садржан је у *тачки повезивања* речи, јер компјутерска поезија не поседује семантичку ситуацију“, али садржи својеврсно представљени свет: лирску ситуацију“.⁶³ Истовремено, случајно постигнуте спреге речи обезбеђивале су исказима хуморне призвуче, јер је у своме избору речи као „хране“ за компјутер, песник узимао речи из најразличитијих области живота и људске духовности, а пошто случајни сусрети речи у примаоцу изазивају асоцијације, ефекти на које рачуна ова врста поезије подразумевају и појачани читаочев ангажман. Стога, компјутерска песма добрим делом зависи од рецептивних моћи примаоца и могућности његових асоцијативних механизма,

61 Мирољуб Тодоровић: *Loc. cit.*

62 Јеша Денегри: *Компјутерска поезија*, Каталог салона *Трибине младих*, Нови Сад, 1969.

63 Јулиан Корнхаусер: *Стилистички приступ...*, стр. 82.

те зато остаје *отворена песма* која мање саопштава смисао, а више га сугерира — њен смисао се образује у примаоцу.⁶⁴

Бесконачне, дуге низове исказа, које је према програму сачинио компјутер, песник је сегментирао у варијанте одређене дужине (углавном од десетак исказа–стихова), чиме се завршавала његова „сарадња“ са уређајем. „Сарадња“ се могла и наставити, уколико је песник желео да још експериментираше на добијеном материјалу, а сводила се на то да се суми речи, које је у исказе повезао компјутер, додају друге, нове речи или изрази (речи алтемативе), односно, помоћне речи (везници, предлози). Интервенцијама ове врсте вршене су семантичке промене (пошто су обављане и граматичке измене облика речи), чиме се значајно појачавало „присуство“ песника у коначном „производу“, а то је директно водило порасту укупних поетских учинака поезије о којој је реч.

Тодоровићеве „дораве“ језичког материјала, добијеног пермутацијом кодираних речи и група речи у дигиталном компјутеру, уз коришћење математичких табела случајних бројева („математичка теорија игара, статистички закони“, каже Тодоровић), постају његов уобичајени поступак. Поштовање математичких табела, добијаних на рачунару или на други начин, чинило је да искази поприме својства аутоматски писаног текста, а подстицало је, такође, песникову имагинацију и потребу да се у стваралачком процесу буде нов и онда када се формално поштују устаљени поетски облици.⁶⁵

Границе између компјутерске поезије и песама које је Мирољуб Тодоровић стварао служећи се математичким принципима није тешко извести, утолико пре што је овај песник углавном предочавао начине како је обликовао поједина своја дела.

Математичкој сигналистичкој поезији припадају *пермутационе* (варијационе или комбинационе) и *статистичке* песме. У опусу Мирољуба Тодоровића ових песама (као и компјутерских) нема много (други сигналисти нису писали ове врсте поезије). Његова *пермутациона* поезија почива на математичком исцрпљивању могућних спојева речи из „суме“ (или збира) од свега неколико лексема (најчешће четири), и умногоме подсећа на компјутерску поезију, мада се овај уређај уопште не користи. У неколиким поемама ове врсте (*Зима снег трчи коњ и Узалуд леш жедан лежи*, у збирци АЛГОЛ, 1980, *Човек можда мртав хода*, у књизи СТЕПЕНИШТЕ, 1971, и *Челик затим родитељ утишан*, објављена у часопису „Корац“, год. XI, књ. XI, св. 1–2, 1976, стр. 33), пермутоване су четири речи, дате у насловима. Према томе, у свакој поеми од четири изабране речи могло се начинити 16 варијација од по четири стиха, односно, могло се добити максимално 64 стиховне комбинације.

Посебан ефекат у поетском смислу стиче се у случају када се број комбинација смањује: „огољење“ речи се интензивира јер „превелика понављања могу да затрпају високу информативну вредност појединих језичких спрегова“, као што се, с друге стране, нагомилавањем малог броја језичких елемената може доћи до „изненадног ослобођења све до тада брижљиво чуване језичке енергије“.⁶⁶ Две краће песме (*Боб копа боб* и *Данас дан био је*)

64 Мила Костић: *Игра облицима или облик игре*, „Књижевне новине“, XXXIV, бр. 641, 4. II 1982, стр. 10–11.

65 Тодоровић најчешће прави песму — варијанту од десет стихова, а користио је и катрене у циклусу *Али ово је човек*, на пример.

66 Мирољуб Тодоровић: *Две пермутационе песме*, у: АЛГОЛ, стр. 187.

Тодоровић је објавио у циклусу *Хвала Ели*, у збирци ЧОРБА ОД МОЗГА (1982). И у овим песмама пермутоване су свега четири речи.

Применом метода „математичке комбинаторике“ у пермутационој (комбинационој и/или варијационој) поезији остваривани су резултати који — осим што наликују на оне који се добијају уз помоћ компјутера — активно комуницирају са онима који су реализовани у алеаторној и стохастичкој поезији.

Статистичка поезија, пак, „настаје применом неких општих начела теорије вероватноће и статистике, и конкретно употребом математичких табела случајних бројева, казе сажето Тодоровић, а њен циљ је „разбијање текућих песничких језичких схема“.⁶⁷

9. Елементарна и фоничка (звучна) поезија

Ако се не рачунају метапоетски текстови оснивача сигнализма и других сигналиста, међу жанрове који су реализовани језиком ваља још убрајати елементарну и фоничку (звучну поезију). Обе врсте, мање или више очигледно, „комуницирају“ или са технолошко/алеаторном поезијом (елементарна), или са конкретном (визуелном) — (фоничка).

Експликативних исказа о томе шта је елементарна поезија у сигнализму нема, али се на основу десетине примера из Тодоровићевог опуса (циклус: *Хвала Ели*, 1969–78. из збирке ЧОРБА ОД МОЗГА) може закључити да је реч о поезији која користи најсвакодневније језичке обрте (фразе и фразеологизме из уобичајене комуникације), који се, потом, поетски „прекодирају“ тако што им се напореда са–поставља низ неочекиваних лексема, којима се, пак, овима и/или померају/проширују значења, или се значења тих обрта онеобичавају, очуђују. Према томе, елементарна поезија обично има „изглед“ песме чији су стихови (искази), по вертикали, сложени у два низа: онај са леве стране, чита се и разумева једноставно (углавном се ради о упитно интонираним синтагмама, о модалним изразима и „констатацијама“ из колоквијалне праксе), а са десне стране налази се низ лексема које — читане на уобичајени начин, тј. „хоризонтално, с исказима који им претходе — „изглобљавају“ значења тих исказа и тиме песму приближавају оном „типу“ текста који карактерише технолошку и/или алеаторну поезију. Исписивањем песама у два или три низа (по вертикали), који се ипак морају ишчитавати „хоризонтално“, с циљем да се речима као основним семантичким јединицама језика као основним семантичким јединицама језика као система утврди или „нађе“ могућни спектар значења, поред Тодоровића, бавили су се и други песници.⁶⁸ У овом „кључу“ Тодоровић је написао неколике песме које су објављене у збирци ЧОРБА ОД МОЗГА: *Одмах*, *Овде сам већ*, *Јер ако*, *Говорићу гласније*, *Ми смо*, *Не разумем*. У неким од ових песама приметно је „мешање“ текста „осовног“ низа исказа који образује песму са тзв. ready-made поезијом (*Јер ако*, *О времењу*), тј. њихова сатканост од фраза које су одавно и у свакодневној комуникацији изгубиле и експресивну и стварну информативну вредност.⁶⁹

⁶⁷ Мирољуб Тодоровић: *Loc. cit.*

⁶⁸ Никола Цинцар Попоски, на пример, посебно у збирци *Нитен ит тѐпа*, „Књижевне новине“, Београд, 1990.

⁶⁹ О истрошености“ језичких фраза сведочи, на пример, песма *Не разумем* (у збирци ЧОРБА ОД МОЗГА), саздана од уобичајених форми обраћања: *смет ли / како сте / како је / пушење забрањено / довиђења / здраво / хвала / изволите / разумете ли / не разумем / опростите /*.

Фоничку или *звучну поезију* познавала је још историјска авангарда — њоме се не баве само дадаисти (иако они посебно) него и присталице најразличитијих „изама“ у Европи овога периода и нарочито у руској авангарди. У сигналистичкој пракси ова поезија наглашеније нагиње ка визуелној компоненти, као комплементу звучног, него што је то био случај у „измима“ историјске авангарде. У одређењу ове вербалне врсте Тодоровић је прецизан: „У звучној поезији наглашава се гласовна супстанца појединих речи, уз покушај да се њоме испољи значење целе песме. То је значење оформљено на фоничком нивоу, али је истовремено у непосредној вези са њеном морфолошком ознаком.“⁷⁰

Илуструјући ово одређење примером властите песме *Волим* (наслов песме дословно гласи: *Волиммммммммм*), Тодоровић је нагласио да се у овој врсти поезије гласовне јединице издвајају и умножавају, тј. да почињу „да функционишу као преносни смисаони механизам једног, гласовним груписањем формираног извора асоцијација, не само звучних већ и вербалних и визуелних. Глас ту постаје носилац значења, смисла. Његове акустичне, интонацијске, визуелне одлике, наглашеност, место у речима, могућност колаборације и утицаја на остале делове песме (речи), искоришћени су за стварање сасвим нових поетских облика.“⁷¹ Звучну поезију писало је више припадника сигналистичког покрета.⁷²

Б. Врсте сигналистичке невербалне поезије

Врсте сигналистичке невербалне поезије нису тако бројне, али је њихов значај за сигнализам као покрет и песнички концепт у нашој савременој поезији изузетан и манифестује се на два плана. Прво, овим врстама захваљујући, искорачило се из језика као медија песме и зашло у области визуелног, а то је значило пренебрегавање језика као ограниченог и ограничавајућег система знакова за уметничку комуникацију и потврду једне Тодоровићеве девизе да је у нашем времену језик „све што омогућава песму“. Друго, радовима ове врсте сигнализам и сигналисти крочили су у свет, активно се укључујући у токове различитих уметничких стремљења, која су — у основи — била полимедијална, као што су конкретна и визуелна поезија, mail-art, итд. Литература о овим сигналистичким врстама сразмерно је богата (иако садржи оцене и дефиниције које су противречне међу собом), јер су остварења која им припадају релативно комуникабилнија (надилазе „ограниченост“ језика, условљену његовим националним предзнаком), тренутнија у процесу пријема и деловања на примаоце, духовитија и спонтанија, необичнија и „игровитија“ но што су била остварења вербалних сигналистичких врста. Најзад, иза њих је очигледније стајала авангардна традиција — ДАДА и надреализам, кубизам и конструктивизам, футуризам и други „изми“ који су располагали разрађеном „методологијом обликовања и као „наслеђе“ оставили „будућницима“ артефакте несумњиво завидних естетских висина. Међутим, невербалне врсте у сигнализму и шире, ипак су и чедо свога времена — наше „електронске и

70 Мирољуб Тодоровић: *Токови сигнализма*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 41.

71 Мирољуб Тодоровић. Нав. дело, стр. 42.

72 Фоничко-визуелни елементи срећу се у радовима Вујице Решина Туцића, Јарослава Супека, Зорана Поповића, Бранка Андрића, Добривоја Јевтића, Радета Обреновића и других.

технолошке цивилизације“, којом и иначе доминирају визуелне информације и медији (телевизија, филм, видео уређаји) и муњевита размена информација (телекомуникација). Отуда је оправдано да се уметностима ове врсте, као својим предметом, баве како уметнички критичари тако и естетичари, социолози културе и уметности.⁷³

1. Визуелна и конкретна поезија

Визуелна и конкретна поезија у литератури о авангарди после другог светског рата често се идентификују као један жанр који се осамосталио од поезије остварене језиком у толикој мери да се на њега може гледати као на комплекс остварења која равноправно припадају и поезији и ликовним уметностима. У сваком случају, реч је о синкретичком жанру који као такав прихватају и сами ствараоци и тумачи мада понекад и једни и други инсистирају на оделитости значења и садржаја термина *визуелно* и *конкретно*.

Било да се узму као једне или као две врсте поетског израза који „саопштавајући сопствену структуру не говори о нечему него то нешто приказује“⁷⁴, визуелну и конкретну поезију сроднима чини пре свега визуелна дејственост употребљених знакова и у самој реализацији дела и у процесу његове рецепције, а затим, и порекло које сеже у епоху историјске авангарде која је „систематичније“ радила на синтези елемената из различитих уметничких или животних области, свдећи их на „употребљиве“ конституенсе обликовања непосреднијег, очигледнијег, ефикаснијег, универзалнијег па и демократичнијег конструкта — артефакта. Нема, тако рећи ни једног уметника или озбиљнијег тумачења који као претече визуелних композиција данас неће видети Аполинерове *Калиграме*, дадаистичке „играрије сликом, речју и словима (Раул Хаусман, Курт Швитерс, Ман Реј, Дишан)“⁷⁵, и надреалистичке колаже. Има, наравно, и оних истраживача који у потрази за идентитетом ововремене визуелне и конкретне поезије иду и у даљу прошлост, уверени да језички знак — од како постоји језик и човекова свест о њему — омогућује тројако испољавање, звучно (када се изговори), визуелно (када се напише) и указивање на оно означено. Према томе, и прва записана песма поседовала је и визуелно својство, поред звучног и предметног.

Сигналисти су, као и конкретисти, визуелисти, летристи и други, активирали све ресурсе које им је обезбеђивало наслеђе историјске авангарде, али су, чини се, били мање оптерећени потребом за теоретским „очишћењем“ жанра који је несумњиво синтетичан, хибридан, вероватно и зато што су били отворенији према духовној ситуацији властитог времена (искуствима електронске, кибернетичке, технолошке и епохе у којој доминирају визуелни медији) и што су располагали еластичнијом и јасније дефинисаном поетиком (која се не може свести само на оно што је саопштено у трима манифестима сигнализма). Докази за ове тезе могу бити не само заступљени радови наших уметника у антологијама конкретиста или визуалиста или учешће на изложбама које ови организују у разним земљама света него и оцене страних аутора и

⁷³ Видети о томе, на пример, радове Бурхарта Шмита (*Burghart Schmidt*), Жан-Франсоа Лиотара (*Jean-François Lyotard*) и Хајнца Пеколда (*Heinz Paetzold*), у: *Постмодерна нова епоха или заблуда*, „Напријед“, Загреб, 1988.

⁷⁴ Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Decio Pignatari: *Pilot plan for Concrete poetry*, Sao Paolo, 1958, у: В. Радовановић: *Воковизуел*, „Нолит“ Београд, 1987, стр. 74–75.

⁷⁵ Мирољуб Тодоровић: *Песничка авангарда*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 9.

теоретичара (који заступају једно или друго опредељење) о остварењима пониклим на нашем тлу.⁷⁶

Рана сигналистичка остварења (пре свега Мирољуба Тодоровића) скоро се временски подударају с конституисањем покрета конкретизма који се формира у Бразилу (група *Noigandres*) и у Боливији (рад Еугена Гомрингера) и коинцидирају с њим утолико што се и код нас оперише језичким знацима (словима и речима), али не као у летризму (где се слово — графема узима као „чистији и дубљи елемент версификације“, како је истицао Исидор Ису) већ као знацима који треба да омогуће песми да постане „предмет за гледање и употребу“, како каже Гомрингер.

Конкретистичку поезију прихватају раних шездесетих година немачки песници, дизајнери, графичари, естетичари (Мах Бенсе) и други, а у Италији ова поезија се трансформише употребом колажа, искључењем речи и слова па добија и ново име — визуелна поезија (*poesia visiva*). Захваљујући већем броју стваралаца, разумевању издавачких кућа и публикацијама, италијанска варијанта визуелне поезије постала је инспиративно–креативни модел, теоретски добро фундиран (радови Еуђенија Мичинија, Микеле Перфетија, Росане Апичеле, Лучана Орија, Адријана Спатоле и других).⁷⁷

У сигнализму и групама које делају напоредо са њим, експерименти у/на језику као систему вербалног и визуелног врше се истовремено и систематично⁷⁸. Поједина остварења реализују се као синтеза вербалног и визуелног (не само на нивоу циклуса, у којима је један пол или блок вербалан, а други, њему комплементаран, визуелан), него и унутар једне, појединачно узете песме⁷⁹. Ако је првовремено у жижи сигналистичких истраживања и експериментисања било слово, простор и реч (реч као „суперзнаковна структура“), површине сигналистичких песама касније могли су покривати и други знаци: „... електронски, хемијски и други егзактни симболи, цртежи, колаж, фотографија, који у одређеном простору песме стварају вербално–визуелне метајезичке констелације⁸⁰. Метајезичност је, у ствари, врховно начело сигналистичке песме у којој је језик постао видљив — језик схваћен не само у лингвистичком смислу већ и у смислу да је он (језик) све што омогућује песму. Поливалентност овако схваћеног језика–медија песме, дошла је до израза и у првој антологији сигналистичке визуелне поезије⁸¹, али и у радовима бројних уметника који су излагали по галеријама у земљи и свету или су публиковани у самосталним издањима аутора. Креативне могућности на вербо–визуелном плану скоро да су неограничене и у основи непредвидљиве: дело ове врсте може се реализовати словима писаће машине (*typewriter*), типографским знацима и техникама (радови Жарка Рошуља), цртежима који се уклапају у текст или

76 У овом погледу више од информација нуде текстови Клауса Петера Денкера, Пјера Гарнијеа, Гиљерма Дајслера и Клауса Гроха, у: *Сигнализам у свету*, Београд, 1984.

77 Потпунија библиографија песника конкретиста и визуелиста садржана је у Тодоровићевом тексту *Песничка авангарда*, у: *Сигнализам*, стр. 9–26, и у књизи Владана Радовановића *Воковизуел*, Београд, 1987.

78 Више о томе у раду Војислава И. Илића: *Сигналистичка визуелна поезија*, „Стремљења“, XXV, бр. 1, 1985, стр. 77–101.

79 Парадигматичне су у том погледу скоро све књиге Мирољуба Тодоровића, а понајвише *АЛГОЛ* (1980) и *TEXTUM* (1981).

80 Мирољуб Тодоровић: *Сигналистичка поезија у ужем смислу (Визуелна поезија)*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 100.

81 Антологија се појавила у Новом Саду, 1971, у издању часописа *Ўј Symposion*.

комбинују са другим визуелним „материјалима“, распоредом графема различитих облика и димензија по простору странице, ручним исписивањем речи и стихова и њиховом комбинацијом са цртежима (или обликовање фигуре исписаним речима), итд⁸². Концентрацијом одређенога гласа или гласова, могућно је добити и *звучно дело* (уколико се гласови читају) и *визуелно* (уколико се перципирају преко чула вида), а визуелне креације могу се добити и уз помоћ компјутера.

Сигналистичка визуелна поезија (сигналистичка поезија у ужем смислу, како је означена у манифестима), захваљујући мноштву метода обликовања одиграла је велику улогу у реализацији полазних ставки сигналистичког концепта и покрета. Њоме се бавио највећи број сигналиста и дуго времена она је у критичкој пракси код нас, попут компјутерске поезије, сматрана искључивим сигналистичким „проналаском“ па и његовим амблемом. Међутим, визуелна поезија је обавила „преовладавање вербалног песничког израза“, „десемантизовала је поезију“ (у класичном значењу речи поезија), у поетски исказ је увела „универзалније и знатно комуникативније средство“ — слику и приближила се другим уметностима, ангажујући у исти мах примаоца као саствараоца дела с којим је ступио у комуникацију.

Било је покушаја да се визуелним средствима реализују *роман* и *есеј*, али конкретни резултати не показују да би се — на визуелни језик „прекодирана“ комплексна епска форма, какав је роман, несумњиво — битније разликовала од визуелне песме⁸³, односно, да би се од визуелне песме разликовао визуелни есеј⁸⁴. Због недовољне артикулације визуелног романа и есеја као, евентуално, засебних сигналистичких жанрова, „ретке“ примере који би се могли прибројати овим жанровима, ваља разматрати у склопу визуелне поезије.

2. Mail-art

Као специфична „уметност комуницирања на даљину“, mail-art не спомиње се у класификацијама сигналистичке поезије која се реализује невербалним средствима, али су о њему оставили записе и Мирољуб Тодоровић и бројни ствараоци који су се овом интермедијалном уметности бавили и мимо сигнализма, као уметници и проучаваоци широм света⁸⁵. Mail-art је права планетарна уметност (и по „географској“ распрострањености), а појавио се као израз потребе авангардних стваралаца нашега времена за што *бржом*, *потпунијом* и *ефикаснијом комуникацијом* уметничких остварења и прималаца, односно, за комуникацијом без класичних посредника (књига, каталога, галерија, музеја, итд.).

Mail-art се појавио током шездесетих година, кулминира током седамдесетих, а своје приврженике има и данас. Термин је англо-латинског

82 Тодоровићева књига ЗАЋУТИМ ЈЕЗИК ЈЕЗА ЈЕЗГРО, као књига, дословно је реализована песниковом руком — рукописом; објављена је у издању „Новог дела“, Београд, 1987.

83 Према Тодоровићевој замисли, апејронистички роман АПЕЈРОН, имао би и визуелну варијанту. Једна композиција овога романа објављена је у зборнику *Сигнализам — авангардни стваралачки покрет*, Београд, 1984, стр. 53.

84 Блок визуелних есеја Тодоровић је објавио у књизи СИГНАЛИЗАМ, Ниш, 1979, стр. 132–145.

85 Видети тематски број часописа „Дело“, XXVI, бр. 2, 1980, који је као антологијски избор *mail-arta* приредио Мирољуб Тодоровић, као и белешке уз поглавље о *mail-artu*, у другом делу ове студије.

порекла и у дословном преводу значи *поштанска уметност*. Од почетка је као „нова уметност“ изражавао бунт према важећим конвенцијама дистрибуирања артефаката, означавајући, пре свега, „примену поштанских средстава у уметничке сврхе“⁸⁶. Mail-art остварења, заправо, чине *предмети* посталије (пошиљке), које уметници шаљу својим пријатељима, другим уметницима, критичарима, издавачима, галеријама и музејима. Најчешће се ради о посталијама које задовољавају официјелне захтеве поште као институције — посредника: карте (дописнице), писма, телеграми, а затим: цртежи, плакати, фотографије, текстови, књиге, плоче, касете, филмови, отисци специјалних печата (*Rubber stamps art*), уметнички обликоване марке (*Artist's postage stamp*), умножени материјали ксероксом или циклостилом, итд.⁸⁷ На посталије се наносе пошиљаочеве поруке, вербалне и невербалне, свеједно, а затим оне које остављају службеници ПТТ као посредници између пошиљаоца и примаоца. Ове поруке, које потичу од службеника ПТТ, као „нехотичне вести“, додатне информације“ или „нехотични садржај“ (место, датум, време на жигу, подаци о тежини или вредности пошиљке, итд.), саучествују у реализацији самог процеса комуникације и важе као вредност“ с којом се у mail-art-у рачуна.⁸⁸ Пошто прими пошиљку, адресат може да је задржи, врати аутору, прода, уништи или да је „допуни“ својим порукама и врати пошиљаоцу.

Зачетак mail-arta сеже у епоху историјске авангарде, а односи се на четири дописнице Марсела Дишана (Marcel Duchamp), под насловом *Сусрет 6. фебруара 1916 (Rendez-vous of 6. February 1916.)*⁸⁹ Као организована активност размене уметничких „информација“, mail-art се конституише раних шездесетих година када се на позорници авангарде појављују конкретна и визуелна поезија, а затим, *Fluxus*, *New York Correspondence School* и *Le Nouveau Réalisme*. Према Мајку Крејну (Mike Crane), историјска полазишта mail-art-а потекла су управо из *Fluxusa*, *Њујоршке дописне школе* и *Новог реализма*.⁹⁰ Врхунце mail-art достиже средином седамдесетих година када у размени пошиљака широм света учествује између десет и двадесет хиљада уметника. Тада је организовано и неколико великих изложби⁹¹, а издају се часописи и бројне публикације о mail-art-у.⁹²

У литератури о овој уметности истиче се да је mail-art адекватна уметност садашњем цивилизацијском тренутку и да означава метаморфозу уметности у медије комуникација (Тодоровић је, у овом смислу, говорио о прерастању поезије у средство комуникације). Исто тако, уочене су и социјалне основе mail-art-а: у време када је издавање књига и часописа све скупље, а нарочито организовање изложби, mail-art као *герила* — како га називају поједини тумачи — потврђује своју виталност, мимоилазећи законе тржишта и

86 Романо Пели: *Mail-art као средство борбе*, у: „Дело“, бр. 2, 1980, стр. 28.

87 Богданка Познановић: *Feedback поштанско сандуче*, у: „Дело“, бр. 2, 1980, стр. 45.

88 Адријано Спатола (Adriano Spatola) ове информације сматра најинтересантнијим у *mail-artu*. Видети: Adriano Spatola и Giulia Niccolai *Поштанска поезија*, у: „Дело“, бр. 2, 1980, стр. 17.

89 Jean-Marc Poinsot: *Mail-art. Комуникација на даљину. Концепт* нав. број „Дела“, стр. 13.

90 Mike Crane: Неке поставке у вези са дефиницијом mail-art-а, наведени број „Дела“, стр. 35–43.

91 *ART IN THE MAIL* (Велингтон, 1977, Нови Зеланд), *MAIL ART SHOW* (Амстердам, 1977), *ARTWORDS AND BOOKWORKS* (Лос Анђелес, 1978), *BLACK ON WHITE* (Сеговија, 1978), *MAIL ETC... ART* (Боулдер, 1979, САД), *POSTE RESTANTE* (Ливерпул, 1979).

92 *STAMP ART* (Амстердам, 1976), *MANTUA MAIL* (Мантова, 1978), *MAIL ARTIST'S IN THE WORLD* (Париз, 1978) итд.

путем поштанских система преошћује државне границе, континенте, разлике међу језицима и омогућава „слободну размену идеја, креативних иницијатива најразличитијих друштвено–социјалних групација“.⁹³ Наглашавана је, такође, ангажованост мејл-артиста у борби против отуђеног, потрошачког друштва, а Микеле Перфети (Michele Perfetti), говорећи о mail–art-у као *теленоезији*, сматра овај интермедијални жанр „акцијом непрестане борбе против капиталистичког система“ и средством да се „обелодане друштвене негативности“.⁹⁴

Налазећи се у сталној опозицији према друштвеној збиљи као „денунцирајуће комуникационо средство које може да послужи у искорењивању најтврдокорније доминанције“⁹⁵, mail–art стоји и на „рубџ уметности“⁹⁶, јер његови крајњи циљеви нису само естетске природе: mail–artом уметник жели да забави, разоноди, наљути, шокира, увреди, информише, означи, потврди, негира, забележи, исмеје или уништи.⁹⁷

Осим Тодоровића, mail–art-ом код нас бавило се доста уметника (Брацо Димитријевић, Нуша и Срећко Драган, Горан Трбуљак, Славко Богдановић, Слободан Павићевић, Андреј Тишма и други), а њихови радови излагани су на домаћим и страним изложбама или су објављивани у антологијама и изборима широм света⁹⁸. Најчешће коришћена пошталница била је дописница властите уметникове израде, али се срећу и друге — писма, телеграми, уникатне, ручно рађене књиге, итд. У mail–art активности Мирољуба Тодоровића заступљене су још две подврсте mail–art-а. — израда *уметничких марака* и отискивање порука *гуменим печатима*. С израдом уметничких марака (*Artist's postage stamps*) Тодоровић почиње 1978, а као мотиви јављају се ликови песника, научника, државника, космонаута, делови мапе, поштански купони, итд. Преко марака штампане су поруке: *Signalist post, Signal, Communication, Think about signalism, Signalist Poetry, The Moon's Sign, Signal art, Mail-art*, итд. Тодоровић је израђивао и посебне карте (према поштанским форматима) с поруком *Think about signalism*, и током 1979. реализовао је занимљиву mail–art акцију коју је назвао *Неуспела комуникација*⁹⁹. Користио је, иначе, за утискивање порука на пошталнице, и ручно израђени печат (*Rubber stamp art*).

Mail–art је хибридна уметност, интермедиј — како каже Дик Хигинс (Dick Higgins) — јер укључује и вербалне и невербалне „материјале“ и многе елементе који припадају ликовним уметностима. Неконвенционалност, свежина и аутентичност најзначајније су његове одлике.

3. Гестуална и објект–поезија

Ове две сигналистичке врсте најрадикалније су како у негацији традиционалног песништва тако и језика као комуникационог средства.

93 Valint Szombathy: *Процеси који теже ослобођењу од власти центара моћи мађина: mail–art*, нав. број „Дела“, стр. 49–50.

94 Michele Perfetti: *Сутра ће писмоноша закуцати и теби*, нав. број „Дела“, стр. 51.

95 Романо Пели: Нав. дело, стр. 29.

96 МАТА: *Уметност на рубџ уметности*, у: „Дело“ бр 2, 1980 стр 33–34.

97 Mike Crane: Нав. дело, стр. 38.

98 О томе више у поглављу о *mail–art-у*, у другом делу ове студије.

99 Акција се састојала у томе што је Тодоровић своје карте с поруком *Размишљајте о сигнализму* слао умрлим писцима, критичарима и вођама Првог и Другог српског устанка. Карте су се враћале пошљаоцу с порукама поштара зашто пошљџку нису уручили: *непознат, incopni, одселио се, не прима, на путу, не постоји, умро*.

Гестуална поезија (у трећем манифесту сигнализма јавља се као *сигналистичка манифестација*) дефинише се као „отворени комуникациони систем, где уметник (песник, произвођач дела) а често и акција самог корисника (конзумента тог дела) још увек у процесу производње, постају саставни део коначне уметничке творевине. Основна изражајна средства у овој песничкој дисциплини су *акција* и *гест*.¹⁰⁰

Гестуална поезија, такође, синтетизује више различитих елемената: људско тело је доминантно средство изржавања, али „поруке“ се могу саопштити и говором, покретима, предметима које „body–artist“ укључује у акцију.¹⁰¹ Према томе, језик гестуалне песме је „скуп вербо–воко–визуелних елемената у процесу“¹⁰², па се њиме укидају границе између „песме, театра, хепенинга и конкретне животне акције“¹⁰³. Гестуална поезија (*сигналистичка манифестација, акциона песма, поезија у процесу, poesia publica, хепенинг песма, body art* — све су то њени синоними!), истовремено је и најсличнија или „најауторскија“ песма: песник је и физички „неодвојив део свога уметничког акта“, а сам акт — уколико није забележен филмском или телевизијском траком — практично је непоновљив у потпуности. Због свега тога, гестуална поезија и не припада као истраживачки предмет књижевној критици, чијом се апаратуром, иначе, и не могу обухватити формално–садржајна својства ове сигналистичке врсте.

Објект поезија, исто тако, искорачује из света књиге и штампане речи уопште. Своје отелотворење и самоиспуњење налази у предметима–објектима из свакодневне употребе. Најчешће се ради о предметима који се преузимају „из једног технолошког фонда употребљених и одбачених ствари“ — и преко тих објеката, заправо, ова поезија се доводи у везу са временом у којем настаје и које изражава, ругајући му се и негирајући његову „уметност“. Нема предмета који не може постати објект песма: углавном је то амбалажа од дрвета, хартије, картона, пластике, стакла, метала (кутије, боце, кесе) или се ради о остацима — отпацама индустријских производа, с утиснутим називом или налепницом са рекламним слоганом или упутством за употребу. Извучени из свог уобичајеног амбијента (контекста), с мањим или већим вербалним интервенцијама (или визуелним, свеједно), ови предмети (по)казују „себе“ и о „себи“ више него што се може претпоставити, а још више о човеку који их је произвео, употребио и одбацио. Они постају знак времена, моћан колико и реч, ако не и више.

*

Сигналистичке „поезије и методе“, разматране у овом поглављу као нови облици које је сигнализам као покрет и поетски концепт унео у савремену српску — па и шире схваћено поезију на југословенском књижевном и културном простору, изналажене су, дефинисане и примењиване у складу с програмским захтевом да се негирају аутоматизоване форме традиционалистичког песништва које су се објављивале у периоду после другог светског рата и бивале, као и сваки анахронизам, у раскораку с новим,

100 Мирољуб Тодоровић: *Сигнализам*, у: *Сигнализам*, 1979, стр. 87.

101 Видети Тодоровићеве акције: *Месечев знак* или *Гордијев чвор*, на пример, а затим текст Љубише Јоцића *Сигналистичка уметност тела*, „Књижевна реч“, IV, бр. 47, 20. XII 1975, стр. 9, посвећен Марини Абрамовић, која се овом уметношћу понајвише бавила.

102 Мирољуб Тодоровић: *Гестуална поезија*, у: „Сигнализам“, 1979, стр. 101.

103 Мирољуб Тодоровић. *Loc. cit.*

измењеним социјалним и уметничким контекстима и пројекцијама нових „поетика“ и „естетика“ које су се неотклоњиво слутиле на хоризонтима, а затим и у складу с властитом поетиком која је заговарала више слободе у самом стваралачком чину, више *игре* и *експеримента*, темељно *трансформисање језика* песме, како би дело као комуникат *suī generis* остварило бржу, непосреднију и ефикаснију комуникацију са реципијентима и било што аутентичнији израз *свога времена*, које су сигналисти с правом сматрали епохом „електронске и технолошке цивилизације“.

Неки од нових облика из комплекса сигналистичке вербалне поезије стекли су примену у мање–више „чистом“ виду и у пракси песника који сигналистичком покрету нису ни припадали, а „резултатски“ су проверљиви у српској поезији седамдесетих година, која је у књижевној критици означена као „поезија промене“.

Жанрови невербалне сигналистичке поезије комуницирају са сродним жанровима како у југословенском тако и светским уметностима које експлицитно у својим поетикама подвлаче *експеримент*, *полимедиијалност*, *синтетичност* (синкретичност?), *комуникабилност* и *негацију* „истрашених“ модела и прошлости и садашњости, као најважније ставке.

Нови облици разматрани су у овом поглављу на књижевно–теоријски и књижевно–историјски начин. У првом случају, у описе појединих облика намерно су укључиване експликације из сигналистичких манифеста и дискурса у којима се непосредно говорило о дотичном жанру како би се у што потпунијем виду сагледали изворно разумевање и дефиниција облика који се као нов уводи у стваралачку праксу и текућу поезију, најпоследње. У другом случају, историјска перспектива у опису нових жанрова показала се као неизбежна јер је сигнализам као и сваки „изам“ историјска појава која се мора тумачити и вредновати према њеним релацијама и према прошлости и према онима које се тичу садашњости. У том смислу, поједини жанрови сигналистичке поезије (посебно вербалне) доиста су нови, непознати историјској авангарди и њима захваљујући, овај покрет се потврдио као „изам“ нашега времена.

(Из књиге „Сведочења о авангарди“, Београд, 1991)