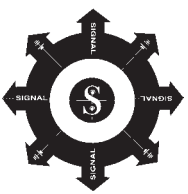
MIROLJUB TODOROVIĆ

NEMO PROPHETA IN PATRIA

MIROLJUB TODOROVIĆ • NEMO PROPHETA IN PATRIA

BIBLIOTEKA SIGNAL

Miroljub Todorović
NEMO PROPHETA IN PATRIA



Biblioteka „Signal“

Miroljub Todorović
NEMO PROPHETA IN PATRIA

Biblioteka „Signal”

Izdavači:
EVEREST MEDIA
www.everest.rs
i
Međunarodna kulturna mreža „Projekat Rastko“
http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/index.php

Za izdavače: Boban Knežević i Dejan Ajdačić
Urednik: Zoran Stefanović
Likovno oblikovanje: Rade Tovladijac
Znak biblioteke: M.T. Vid

Štampa i povez: „Skripta internacional”
Tiraž: 300 primeraka

Miroljub Todorović

NEMO PROPHETA IN PATRIA

POLEMIKE

Drugo dopunjeno izdanje

Beograd 2021

U ovom ćitapu nabošćete na frcangle, duple pegle, vatrovanja, maks-macole, cepanja književnih, umetničkih i birokratskih šminkera, vonjifera, štampajzera i ostalih dibdileja.

ŠTEP ZA ŠUMINDERE — KO IM ŠTRIKA CREVA

GLJARKU ŠALINU U BULJINU PA SMO KVIT

Dragi prijatelju, odgovaram ti neposredno kao drugar drugu, kao što, uostalom, i priliči nama signalistima. Bolje je tako, skoro oči u oči. Priznajem, tvoje me pismo nije iznenadilo. Znam te i čekam nešto slično odavno. Samo možda ne baš ovako — pravo u jaja, ali ti nikako da se odrekneš svojih starih i već oprobanih gvintova, ili s leđa ili dole. To ti nije baš pametno. Uvek sam ti savetovao da se kloniš skandala, pa makar kao i do sada izvlačio onaj slađi kraj. Ne može se od tog blata, veruj mi, praviti tvrda književna reputacija. Samo, nisi me nikako slušao. Ušla ti voda u uši, šta li? Prvo ono sa Zupcem pre nekoliko godina. Dozvolio si da ljudi okolo pričaju kako te je Zubac doveo u Novi Sad, „uču iz Melenaca", i uveo u redakciju *Polja*, objavljivao pesme svuda gde može, a ti posle nekog vremena digao puč protiv svog drugara i dobročinitelja, tako reći tutora i mentora, i pokušao da ga najuriš iz redakcije. Ne sećam se ni da li si u tome uspeo. To, uostalom, više nije ni tako važno. Ali sećam se i tvojih sledećih skandalčića i aferica. Umeračio si se posle toga, prijalo ti izgleda, pa gotovo svake godine. Prosto me strah da čeprkam po tvojoj bliskoj prošlosti „neposrednog proizvođača književnih oblika", i ne samo književnih. Zapahne me zadah ljutnje, jeda, cinizma, uvreda, blaćenja, podmetanja, nekih sudskih rešenja i još mnogo čega, što si možda i sam u svom strahu i besu

izmislio. Prava „moralna prostitucija", kako reče jedan pozamašniji buržoaski mislilac.

Stalno nas uveravaš kako te mnogi mrze, uvaljuju ti razne stvari, progone, da su čak svi oko tebe maheri i menadžeri, koji stiču slavu i pare koristeći tvoje ime, dok ti nemaš leba da jedeš. Ti kao najžešći borac za stvaralačke slobode u ovoj zemlji, okružen si, eto, sve samim prepredenjacima, doušnicima i policajcima, koji jedva čekaju da te strpaju u aps. Ja sve to znam i strepim za tebe. Strepim. Ali ne zbog apsa. Neće to tebe. Sredi se stari moj, sredi se. Kažeš, u pismu, da nikada nisi bio signalista. Pa dobro, nisi bio. Šta tu ima. Zašto da dižemo toliku galamu oko toga. Plašim se jedino da ćeš ovim potpuno zbuniti nekog našeg čitaoca kada te ugleda u antologiji *Signalistička poezija* (1971) i drugim zbornicima i katalozima signalističkim. Tada se nešto nisi bunio protiv signalizma. Ni usmeno ni pismeno. Ni taj ti termin nije izgledao baš tako „besmislen". Naprotiv hitro si mi dostavljao svoje proizvode „istraživačko-kritičkog usmerenja" i svoje iscrpne biografske podatke.

Kažeš da sam koristio tvoju ličnost „za sticanje lične umetničke i društvene pozicije". Izraz „korišćenje moje ličnosti", kako si ga ti upotrebio, dosta je dvosmislen, ali ja ga prihvatam i evo ovim putem odričem se i vraćam ti sve plodove moje „beskrupulozne privatno-menadžerske eksploatacije". Ipak, preko nečega ne mogu baš tako lako da pređem. Videh ti pesme u poslednjem broju *Književne reči*. *Nove pesme,* tako si ih naslovio. Kao što sam odmah uočio, a nadam se ne samo ja, veoma si pažljiv čitalac nekih mojih knjiga (*Kiberno*, 1970, i posebno knjige *Naravno mleko plamen pčela*, 1972). Ja ovde ne mogu da kažem da si koristio moju ličnost, ali neke druge stvari — zaista, i to obilato.

Što se tiče mog „privatnog preduzeća pod imenom Signalizam", šta se tu može, izmislio sam ga, patentirao, pa čak kao što vidiš uspeo i tebe neko vreme da u te

oblačne poslove uvučem. Sada si se, srećom, probudio i osvestio. Ti i nekoliko poreznika-paskvilanata na tragu ste signalizmu. „Preduzeće", međutim, još neće pod stečaj.

Na kraju, dragi moj V. R. Tuco, da nas dobronamerni čitaoci ove naše farsice pogrešno ne shvate, nemoj da lakiraš stvari. Nisam ja tebe „neposrednog proizvođača književnih oblika" uklonio sa izložbe *Signalizam*. Ne daj bože! To bi bilo isuviše mazno, lepo i učtivo za nas avangardiste i „pravoverne antitradicionaliste". Uklonio. Taman posla! Pošto sam, kako si sam zaključio, neko vreme manipulisao tvojom ličnošću, ja sam s tobom naprosto postupio onako kao što bi postupio moj drugar Mika Mungos iz poznate beogradske kafeterije „Konj", kad primeti da mu neko u društvu zaudara: „Gljarku šalinu u buljinu, pa smo kvit."

Srdačno tvoj M. T.

NAPOMENA:

Ovo pismo napisano je kao odgovor na pandursku šizblazu Vujice Rešina Tucića *Signalizam paravan za privatno menadžerstvo* u *Književnim novinama* od 1. oktobra 1975. godine. Sticajem okolnosti pismo tada nije štampano pa autor sada ispravlja propust koji nije samo njegov.

NEZNANJE UDRUŽENO S MALICIOZNOŠĆU, ILI: KAKO PO BR. ČECU MAIL-ART POSTAJE JAIL-ART

Na „kritiku" Branka Čegeca u *Oku* broj 235 ne bih se ni osvrtao da nije bilo onog malicioznog uvoda posoljenog omalovažavanjem i sarkazmom. Ovako, osećam se dužnim da čitaocima *Oka* pokažem s koliko osnovne neobaveštenosti o mail-artu, tom novom umetničkom obliku (novoj umetničkoj praksi), Br. Čec piše, čineći istovremeno niz gafova koji ga na kraju dovode u smešnu situaciju poluobaveštenog čoveka s krajnje naivnim i uprošćenim predstavama o problemu o kome pokušava da govori s nekakve, valjda samo po njemu, „teorijske razine" i tobože radikalnih pozicija. S mail-artom je Čegec ipak imao prilike da se upozna (i sa teorijom i sa radovima autora) u jednom od prošlogodišnjih brojeva beogradskog časopisa *Delo.* On je to verovatno i učinio, ali na žalost veoma površno, upustivši se, po svemu sudeći, odmah nakon toga u proizvodnju, a evo sada i u kritiku „nedostatno radikalnih mail-art proizvođača".

Osnovna zabluda i zamka u koju upada laik i nedovoljno upućen čitalac (gledalac) učesnik mail-art akcija, potrošač pa često i proizvođač njenih produkata, jeste da odmah čvrsto vezuje čitavu ovu umetnost za instituciju pošte i njene propusne ne/mogućnosti, zaboravljajući pri tom jednu oštroumnu opasku umetnika i teoretičara

Ulisesa Carriona da „mail-arta ima veoma malo veze s poštom, a vrlo mnogo s umetnošću". Naglašavam ovo *umetnošću*, jer želim da ukažem i na druge gafove koje Čegec čini, opet iz neznanja, posebno kada tvrdi da „za razliku od tradicionalne (standardizirane) književne (umjetničke) proizvodnje, koja egzistira na relaciji umjetnik: mnoštvo primatelja, mail-art proizvodnja konkretizira apstraktnu kategoriju mnogočlane recepcijske svijesti na određen odnos jednoga, konkretnog pošiljatelja poruke i jednoga, isto tako konkretnog primatelja te poruke, zadana izravnim označavanjem konkretna imena, prezimena i adrese". Ovakvo bukvalno shvatanje mail-arta i svođenje ove umetnosti na dopisivanje, korespondenciju koja obuhvata samo jednog pošiljaoca i jednog primaoca, pokazuje do koje mere Br. Čec nije mogao da shvati osnovne intencije nove umetničke prakse, otvorenu, ispripletanu i fluktuirajuću komunikatibilnost čija često samo polazna tačka može da bude odnos između dve svesti, dve jedinke s podjednakom ulogom pošiljaoca i primaoca, znači u jednom feed-back sistemu, koji upravo svoj „pravi oblik mail-art egzistencije" stiče deintimizacijom, izlaženjem iz tamnice jednog jedinog i jednosmernog kanala u svet, proširujući krug recipijenata svim raspoloživim sredstvima a posebno izložbama, časopisima, katalozima, knjigama, itd. Čegec bi hteo, izgleda, da mail-art *utamniči* u sferu krajnje privatnog i intimnog, zatvorenog, da od mail-arta načini *jail-art*. Ova ideja je bez sumnje „originalna", pa zato preporučujem Br. Čecu da jail-art patentira, teoretski ga fundira i opskrbi proizvodima svoje privatne korespondencije, pismima i razglednicama: mami i tati, devojci (kod ove poslednje došlo bi u obzir i šaputanje na uho, mada se u tom aktu, koliko mi je poznato, ne „rabi posrednička narav poštanske službe", sem ako ga Br. Čec, dosledno svom bukvalnom shvatanju mail-arta, ne bi obavljao isključivo telefonom), stipenditoru, glavnim urednici-

ma časopisa u kojima objavljuje, sekretarima redakcija zbog neplaćenih honorara, na taj način njegov jail-art dobiće „nedvojben egzistencijalni oblik". Dotle, umetnici iz celog sveta štampaće svoje postcards čak u više hiljada primeraka, svoje marke, izrađivače knjige: „book as artwork" (G. Celant), ili „bookworks" (J. A. Hoffberg) ili, možda još poznatije „artist's books", svoje štambilje (Rubber Stamp Art) s porukama koje neće biti svojina samo jednog „konkretnog primatelja te poruke zadane izravnim označavanjem konkretna imena, prezimena i adrese" (sic!), jer će biti izlagane na bezbrojnim izložbama, štampane u katalozima, zbornicima, pregledima, čak i časopisima i listovima specijalizovanim za mail-art (*Ephemera*, *Rubber*, *Commonpress*, i odskora mesečnik iz Belgije *Libellus*).

Br. Čecu, koji se tako nonšalantno brčka u blatu sopstvenog neznanja i neobaveštenosti, ne preostaje ništa drugo nego, ili da nastavi sa svojim jail-artom, ili da svoju malicioznu invenciju iskoristi priključujući se velikoj porodici poštanskih umetnika, prethodno savladavši neke bitne stvari, pri čemu će mu i zbornik koji sam priredio u *Delu* i *Signal Art* otisnut u 77 primeraka poslužiti, kako on sam reče, kao dobar „mail-art bukvar".

(Objavljeno u *Oku* 16. IV 1981)

MALI ZELENI ČEGEC „DRAMA oksiDIRA u mulju raspoJASALE nišTICE”

Sistem Branka Čegeca, način njegovog razmišljanja, pisanja i obračunavanja sa samim sobom, prijateljima, pesničkim uzorima i svim onim što ga muči i leži mu na savesti, (ako ga uopšte muči), otvorio mi se odmah nakon čitanja još nekih njegovih recenzija kao i zbirke stihova. Taj sistem je veoma jednostavan, poznat još od pamtiveka. Čegec se očigledno nije trudio ništa novo tu da izmisli, verujući bezgranično u njegovu efikasnost, smatrajući ga najboljim načinom svog kritičkog i pesničkog tvoraštva.

Pišući o zbirci jednog pesnika svoje generacije, pesnika čije istraživačke prodore više nego očigledno sledi, Čegec će s dozom zavidne zlobe zabeležiti da se radi o jednom „od najproduktivnijih hrvatskih pjesnika druge polovine posljednjega desetljeća… no za razliku od nekih poetički ‘pročišćenijih’ kolega, (njemu) kao da često nedostaje ono što on sam najčešće i vrlo žustro zagovara: sposobnosti kritičkog odbacivanja elemenata koji nemaju nikakvo specijalno opravdanje s jezičko-značenjskoga aspekta, ostajući golim, nagomilanim materijalom…” Odmah potom ovaj „radikalac” će ustvrditi da za sve navodne „propuste” koje je prišio pesniku „odgovor, vjerojatno, čuči negdje između pretpostavki o *nedostatnoj svjesnosti* iskustveno obogaćujućih i inicijalnih avangardnih (modernističkih) usmjerenja…”

Zapažate li ovo „o nedostatnoj svjesnosti", niste li već to negde čuli, osetili taj isti podmukli udarac u stomak „*nedostatno radikalnih mail-art proizvođača*" koji zanemaruju „jedini pravi oblik mail art egzistencije, *'tradicionalizirajući'* ovu autentičnu umjetničku djelatnost, apsolutno neprilagodljivu *tradicionalnu* egzistencijskom obliku književnih proizvoda". Na sličan način će Br. Čec svom pesničkom uzoru podmetnuti „*tradicionalistički* pjesnički ćorak proturanja određenih, implicite nagoviještenih ideja .. ." (Sve podvukao M.T.).

Prelistavajući Čegecovu knjigu *Eros–Europa–Arafat* naiđem na sledeće „stihove": „Michele otvara usta, iskustva ove poezije posvema su porušila poetski SUSTAV koji je tradicija kodificirala." Da li je to iznenađenje? ! Kao što ćemo videti i nije. Da li da ga ostavim BEZ KOMENTARA? Ipak, za svaki slučaj, možda je momak nagluv, da mu uguram u uho njegove sopstvene reci: „Ovo prepisivanje, zapravo, ne bje avangardno." Sada posle ovakvih primera, mogu nam biti nešto jasniji porivi i ciljevi koji stoje iza „herostratskog sindroma" Br. Čeca, simptomatičnog inače za sve epigone i neinventivne pesničke produktivce kojim oni žele da što pre zatrpaju sve tragove, sve puteve i puteljke sopstvene neizvornosti.

Sličan incident, čiji povod doduše ipak nije bio tako bezazlen kao napred navedeni, već sam doživeo. Pre devet godina, povodom knjige „Poklon-paket", sa istovetnom malicioznošću napao me je tada, a i sada, poznati beogradski tradicionalistički pesnik, miljenik kritičara, izdavača, raznoraznih žirija i antologičara. U svom „smelom" napadu, u listu „Borba", otišao je toliko daleko da ga čak nije ni potpisao. Nešto više od godinu dana nakon napada ovaj „pesnik" i „kritičar" objaviće zbirku u kojoj doslovno preuzima stvaralački metod koji je ranije popljuvao u *Poklon-paketu*. Tu smo, dakle, dragi Čegec, „zlosretno… derište", „doista DRAMA oksi-DIRA u mulju raspoJASALE nišTICE."

„Usko-ro očekujte čireve na (g)uzici Mona Lise"

Tek toliko o pesničkoj i kritičarskoj brčecovštini, sada da vidimo kako stoje stvari s njegovim brč brljanjem u mail-art-u.

Po Čegecu, za koga posle drugog mu „argumentovanog" teksta, mogu mirne savesti da kažem da je pao pravo s Marsa u jugoslovensku neoavangardu, ili „novu umetničku praksu", kako reče da smo se složili, „temeljne umjetničke principe" na kojima se zasniva mail-art moramo tražiti u pošti kao organizovanom i oficijelnom sistemu prenošenja poruka. Tu, po njemu, treba dodati još i neke „osnovne elemente" kao što su: ime, prezime i adresa i ova umetnost dobija svoj „nedvojben egzistencijski oblik". Već sam, u prethodnom tekstu, pokazao gde završava takvo usko, u stvari krajnje naivno shvatanje mail-arta.

Ovaj, ne bih mogao reći „sočan/moćan", čak ni „glasak a(van)garde" čiji „organ" ipak nije „organon", kako to on umišljeno sanja pod toplim i znojnim jorganom svoje bezazlene pre/potencije i svog blaženog neznanja, ne može nikako da „slijedi zadane principe sučeljavanja". Zašto? Svakako ne zato što je konačno uvideo da je njegovo bezglavo zaletanje; u zid jail-arta prosto naprosto besmisleno i smešno. Pre mi se čini da Čegec nije ni iz našeg spora, niti je čitajući izbor iz *Dela* išta shvatio. Da sam u pravu kad to tvrdim uveravaju me citati koje on navodi u prilog svoje teze „da je tiskanje mail-art publikacija apsurdno i nepotrebno i da razdire bit mail-arta". Na ovo se nadovezuje odlomak iz teksta G. Deislera: „Pojava 'poštanske umetnosti' se poklapa s kritičnim momentom svetske privrede koja se nalazi u depresivnom stanju: kada je sve teže izdavati časopise, finansirati knjigu: a manje-više je nemoguće sresti izdavača za neki nerazuman projekt eksperimentalne poezije. Ova

ekonomska činjenica mnoge umetnike primorava da smanje svoj uobičajeni prostor i da na taj način potraže 'svoju publiku' bez mnogo posrednika." Šta je, zapravo, želeo Čegec povezujući svoju neodrživu tvrdnju sa ovim odlomkom ostaje posve nejasno. Zar je moguće da sada suštinu (bit) mail-arta vidi u nekim ekonomskim činjenicama, da zabranjuje tiskanje mail-art knjiga, artist's books,. book as artwork, zbog privrednih teškoća? Uzgred, poštanska umetnost se pojavila pre dvadeset godina, prve velike izložbe organizovane su, a katalozi štampani pre desetak i više godina, dakle kada svetska privreda nije bila „u depresivnom stanju" — naprotiv. Pitanje koje Čegec postavlja oko funkcije umetničkog dela, originala, kopije, Mikelanđela, itd., formulišući ga kao „temeljno problemsko pitanje" samo još jednom potvrđuje već izrečeni sud o njegovom potpunom nepoznavanju avangardnih kretanja u umetnosti i literaturi poslednjih decenija (Fluxus, Arte povera, konceptualna umetnost, body-art, konkretna i vizuelna poezija, mail-art, performans), kao ni onih pre šezdeset i više godina (Dada, suprematizam). Da je iole upoznat s manifestnim stavovima ovih pokreta, struja, pravaca, kao i sa kasnijim njihovim kritičkim osvetljenjima od strane teoretičara i estetičara, takvo pitanje mu ne bi ni palo na pamet, bar ne bi potezao Mikelanđela posle brkate Dišanove Mona Lize, ili čak sopstvene za koju očekuje da će dobiti „čireve na guzici".

U osnovi svih pomenutih pokreta šezdesetih i sedamdesetih godina ovog veka je težnja za što širom komunikacijom. Nema više zatvorenih i idealizovanih muzejskih originala koji „pripadaju elitističkoj manjini sub-kulture". Rene Berger u knjizi *Art et Communication*, Paris 1972, podseća na Marauxovu izjavu: „Plastična umetnost je izmislila svoje *otiske*" analizira prirodu „novih stanica koje emituju umetnički izraz."

Herve Fischer u uvodnom eseju *Diffusions de masse et Communications marginales* svoje knjige *Art et Communication marginale*, Balland, Paris 1974, tvrdi da: „Ideja o jedinstvenom umetničkom delu gubi značaj sa pojavom potrebe za komunikacijom i rasprostiranjem istraživačkog rada, slika i ideja. Neke pikturalne prakse čak odbacuju jedinstveno originalno umetničko delo i nasuprot tome ostvaruju se kroz neograničenu komunikaciju. Ovo je slučaj sa gumenim pečatima." Radi se o Rubber Stamp Art jednoj podvrsti mail-arta. Činjenica je, međutim, da je u mail-art-u od svih pomenutih pravaca najizraženija potreba za što širom komunikacijom putem umnožaka, reprodukcija, kopija, pa je zato ovde potpuno deplasirano postavljati pitanje originala i njegove funkcije.

Na kraju navešću i mišljenje Abrahama Molesa, koji u eseju *L' esthetique experimentale dans la nouvelle Societe de consommation* doslovce kaže: „Bit umetničkog dela nalazi se odsada u kopiji a ne više u originalnom delu."

Leonardo može mirno da počiva, njegova Mona Liza u verziji ovog, kako sam sebe nazva, „zelena i nedoraslog poletarca" ipak neće dobiti „čireve na guzici". Razlog za to je veoma jednostavan; ona, ma koliko se trudila da izgleda što nekonvencionalnije, još uvek sedi u jednoj baroknoj, tradicionalističkoj fotelji štrikajući samoj sebi tople čarape i meke, ugodne podmetače. Njen svet, „otupjela osjetila" i njeno znanje ne prelaze granice mesta gde se ustoličila. Povremeno, onoliko koliko joj to dopušta anemičnost, ona znatiželjno zaviri preko ograda tuđih istraživačkih napora, uzme ponešto, malo izmeša pa počne da lepi, površno, bez ikakvog dubljeg poriva i stvaralačke energije, po svome mlohavom telu lažne avangardne čireve.

(Objavljeno u *Oku,* 28. V 1981)

VLADAN RADOVANOVIĆ
UVEK NA POČETKU
ili: „Otisak prsta koji uz sadejstvo sa naslovom postaje znak identiteta”

Ovih prolećnih dana (tokom aprila) u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu odigravala se jedna smešna, i pomalo tužna, komedija pod nazivom *Verbovoko-vizuelno u Jugoslaviji 1950–1980*. Njen glavni akter, odnosno kako je sam sebe, ovom prilikom, nazvao „autor”, bio je Vladan Radovanović. Izložba ne bi zavređivala neku veću pažnju, i pored ogromnog samoreklamerskog napora „autora” i njegovih prijatelja službenika Muzeja, od kojih se neki pojavljuju i kao izlagači, da u njenom katalogu ne stoji da će pored Beograda biti prikazana još u Sarajevu (Umjetnička galerija BIH, maj 1982), Skoplju (Muzej na sovremenata umetnost, jun 1982) i Mariboru (Razstavni salon Rotovž, jul 1982). Tako će ovu umetničku farsu, koja vrvi od najgrubljih falsifikata i privatnih aranžmana u stilu „ti meni ja tebi”, posredstvom njenih veštih organizatora; a po svoj prilici i pod plaštom međurepubličke saradnje, videti veći deo naše zemlje.

U pratećem, reklamnom i informativnom materijalu, čiji je sastavljač najverovatnije, Radovanović, a koji je na dan otvaranja i kasnije obilato citiran preko gotovo svih medija: štampe, radija i televizije, kaže se da izložba

„predstavlja pokušaj istorijskog i teorijskog određenja verbo-voko-vizuelnog kod nas". Prema „autoru", pod ovim terminom se podrazumeva „tendencija poetskog porekla koja je danas postala relativno samostalna višemedijska umetnost. Njen višemedijski karakter obuhvata odnose verbalnog, vizuelnog, zvučnog, kinetičkog i taktilnog. (...) Vreme i prostor nisu samo kategorije u kojima delo postoji već mogu biti i njegova tema. Pored ovih, u izložbenim radovima pojavljuju se teme iz oblasti subjektivnih doživljaja, metafizike, magije, nauke, politike, pa i umetnosti."

Dileme nema, ambicije „autora" izložbe su zbilja bile velike kada se potrudio da u svoj „verbo-voko-vizuelni" tor utera radove sa „temama" iz tako brojnih oblasti, „pa i umetnosti".

Ovde ne želim da ulazim u razmatranje ne/primerenosti termina „verbo-voko-vizuelno", koji je Radovanović preuzeo od pesnika brazilske grupe „Noigandres" pokušavajući njime uzaludno da pokrije raznorodne oblike pesničkih istraživanja koja su se javila poslednjih nekoliko decenija. Taj izraz je od strane estetičara i teoretičara konkretne i vizuelne poezije, (u smislu u kome ga „autor" upotrebljava), odavno napušten, tako da je svako njegovo oživljavanje bespredmetno, pogotovu što „on ne označava ni prosto zbiranje svega što je nastalo onako kako je nastalo", a najmanje u sebi sadrži „predloge promene".

Povod za ovaj, i ovakav, kritički osvrt su, pre svega, način na koji Radovanović pokušava da prekroji i falsifikuje kretanja u posleratnoj jugoslovenskoj avangardi, zapostavljajući, pa čak i „brišući" neke značajne inovatore, uz istovremenu „afirmaciju" i mistifikovanje uloge minornih i po njega „neškodljivih" pojedinaca. U vezi s tim, bio je očigledan krajnje privatan karakter koji je izložba u Muzeju savremene umetnosti, namenjena našoj najširoj javnosti, poprimila.

Tako se u predgovoru kataloga citira „verbo-voko-vizuelna" „umetnica" i „teoretičarka" Biljana Tomić. Posebno se raspravlja o njenoj slabašnoj, kompilatorskoj „poetici" narečenoj „typoezija", uz činjenicu, koju i „autor" izložbe veoma dobro zna, da ova „pesnikinja" nije napravila više od 4 do 5 vizuelnih pesama, dok njena „typoteorija" može stati na manje od pola kucane stranice. Istovremeno, potpuno je ignorisan slovenački avangardni pesnik i kritičar Denis Poniž, danas u Jugoslaviji daleko najznačajniji teoretičar i praktičar konkretne i vizuelne poezije. O tome, svakako, pored niza eseja objavljenih u slovenačkim i književnim publikacijama srpskohrvatskog jezičkog područja, svedoči i internacionalna *Antologija konkretne in vizualne poezije*, koju je Poniž sačinio i objavio u Ljubljani 1978. godine. Ta antologija predstavlja jednu od najinstruktivnijih, ako ne i najboljih (u kritičko-naučnom smislu) pregleda konkretne i vizuelne poezije, koji su se do sada pojavili u svetu.

Poniža nema na izložbi Vladana Radovanovića. On ga i ne pominje u svojim smešnim i smušenim „resintezama" i „sema analizama". Njemu, jednostavno, smeta jedan umetnik i estetičar takvog kalibra i on ga potezom ruke „uklanja". U čemu mu smeta? Pre svega u Radovanovićevom klovnovskom, mohamedalijevskom hodu ka pijedestalu „prvaka jugo-avangarde". Prednost Biljane Tomić, u ovom slučaju, je očigledna, ali pored te ona ima i prednosti druge vrste. Tomićka je, naime, kustos Galerije Studentskog kulturnog centra u Beogradu, gde je Radovanović u više navrata pokazivao svoja „autorska umeća". Ne smemo prevideti ni činjenicu da je suprug Biljane Tomić kustos Muzeja savremene umetnosti, a ujedno, prema katalogu, i jedan od „koordinatora" i „postavljača" izložbe *Verbo-voko-vizuelno.* Još je simptomatičniji slučaj Koste Bogdanovića takođe kustosa Muzeja savremene umetnosti i člana Saveta koji

je izložbu odobrio. Bogdanović se pojavljuje i kao „dizajner kataloga" izložbe, „koordinator" i kao jedan, bar po pisanju Vladana Radovanovića, od njenih ključnih izlagača. Iluzorno je napominjati to da Kostu Bogdanovića niko u ovoj zemlji ne poznaje kao konkretnog i vizuelnog pesnika, a njegova jedina veza sa novim pesničkim oblicima bila bi u tome što je u par navrata panegirički pisao o svom prijatelju Vladanu Radovanoviću.

Poznata je Radovanovićeva sklonost da sebe stavlja na početak svih avangardnih kretanja u Jugoslaviji, kao i da sam vrši „analizu" sopstvenih dela. Ovu njegovu, najblaže rečeno narcisoidnu, sklonost raskrinkao je svojevremeno u *Oku*, broj 227 iz 1980, prikazujući niški časopis *Gradinu* posvećen posleratnoj srpskoj avangardi, pesnik Ranko Igrić. To raskrinkavanje je najverovatnije i povod da se Igrić, i pored toga što se poslednjih godina nalazi u najužem krugu veoma agilnih istraživača na planu konkretne, vizuelne, gestualne poezije, mail-arta i sl., ne nađe među 69 Radovanovićevih „verbo-voko-vizuelnih" besmrtnika.

U svakom slučaju, ovakvom „teoretičaru", za njegovu „sema sintezu" bili su potrebni i oni koji su se nekad malo našalili sklepavši dve-tri „avangardne" pesme, oni koji nisu ni pre deset, ni petnaest godina značili ništa, a sada znače još manje, kao, na primer, polupismeni Žarko Rošulj koji svoju pesmu *Šest magičnih kvadrata za mog velikog brata* posvećuje upravo Vladanu Radovanoviću. Ovaj, pak, „veliki brat", autor „prve vizuelne pesme", „prve gestualne pesme", „prve VVV knjige u našoj literaturi", apsolutni prvak u svim kategorijama, bez trunke mere i stida, pokazuje tu vizuelnu perverziju na svojoj „autorskoj" fešti, omogućenoj društvenim novcem, u sopstvenu „čast i slavu", u „čast i slavu" Muzeja savremene umetnosti i čitavog jugoslovenskog „verbo-voko-vizuelizma" od 1950. do 1980. Priča za sebe je već više puta pominjani predgovor u katalogu izložbe, gde

Radovanovićeva govorna i misaona verbigeracija dolazi do punog izražaja. U toj „salati od reči" posebno se analiziraju oni koji „predlažu perspektivu tunela", ili kod kojih je „procesualnost pretpostavljena ali nije evidentna, niti je izvesno da je njen trag bitan". Izuzetna pažnja poklonjena je i onim pesnicima i umetnicima što obilato koriste „otisak prsta koji uz sadejstvo sa naslovom postaje znak identiteta", odnosno svima onima u čijim se delima ostvaruje „simbioza osnovnog formalnog sa dezignativnim kao distinktivnim", kao i onima kod kojih se „pojavljuje samo slučaj spoja formalnog kao osnovnog, i dezignativnog kao distinktivnog".

U takvim se, eto, „umnim" onano-analizama iscrpljuje „stvaralački genij" Vladana Radovanovića.

NAPOMENA

Ovim tekstom, objavljenim u *Oku* broj 264. od 29. IV 1982, započeta je veoma oštra polemika s većim brojem učesnika. Glavna rasprava vođena je u *Oku*, a povremene čarke još u *Omladinskim novinama*, *Danasu, Poljima* i *Književnim novinama*. Nakon šest meseci žučne borbe tekstom Denisa Poniža *Manipulare humanum est* u broju 276. od 14. X 1982. redakcija *Oka* je (kako je sama navela) odlučila „zaključiti polemiku oko verbo-voko-vizuelne, konkretističke, signalističke umjetničke prakse (...) unatoč tome što taj tekst (Denisa Poniža) ne predstavlja točku na i u toj polemici i što dalje provocira neke odgovore."

Prilozi koji slede u knjizi, bilo da su u proznom, pesničkom ili vizuelnom obliku, vezani su za ovu polemiku, pojedine njene učesnike i dogodovštine, kao i neke ličnosti koje nisu uzele neposrednog učešća u borbi, ali se njihov uticaj „iz senke" vidno osećao.

TEORETIČAR VVV IZMIŠLJA NOV TERMIN: SEMA-MEDIJI

Cep-odgovorna „karikaturu" Vladana Radovanovića objavljenu u prošlom broju *Omladinskih.*

Ovakvih kontra-fazona, maštračenja i ostalih valjuga s detaljnim redom vožnje kako ufanjati i tamaniti verbo-voko-vizuelne pljugere i ostale dildike u novoj knjizi šatro poezije *ČORBA OD MOZGA.*

(Objavljeno u *Omladinskim* 5. VI 1982)

OSTRVLJENI PSI NA TRAGU SIGNALIZMA
(Povodom paskvile *Signalistički marifetluk*)

Čuvari svetovnog ognja
dali su mi da jedem i pijem
a gladan sam bio kao pas

(S. Matković , „Cvet saznanja”, *Polja*, oktobar 1971)

Slavko Matković mi je 12. decembra, sada već daleke, 1970. godine, uputio pismo koje je počinjalo na sledeći način:

„Poštovani druže Todoroviću,

Dozvolite da vam se predstavim, zovem se Slavko Matković i rukovodilac sam likovne grupe Boš + Boš, iz Subotice”. I dalje u pismu ovaj „rukovodilac” mi šalje radove „onih članova grupe koji se bave vizuelnom te signalističkom poezijom”.

Prva rečenica se formulom „dozvolite da vam se predstavim” i rečju „rukovodilac” u celini definiše uglavnom pri/prostu psihološku strukturu Matkovićeve ličnosti. Ona će kasnije biti još uočljivija u svim „ljubavnim” pismima koja mi je slao ovaj snishodljivi momak, autor „signalističkih stripova”, takoreći „okoreli signalista”, dok mu je to odgovaralo i dok nije počeo da traga za drugim šefovima koje će verovatno takođe moliti za dozvolu da im se predstavi.

U svojoj paskvili u *Omladinskim novinama* kojom se ulaguje novom „bosu" Vladanu Radovanoviću, iskazujući mu na taj način podaničku privrženost, Slavko Matković će napisati: „U jednom periodu (vreme izlaženja časopisa *Signa*l, početak sedamdesetih godina), SIGNALIZMU — TODOROVIĆU bila je potrebna masovnost, bio mu je potreban krug ljudi (što više to bolje), koje je on onda *proglašavao signalistima, hteli oni to ili ne, znali oni za to ili ne*." (Podvukao M. T.)

Slavko Matković je startovao u signalizmu, objavljivao svoje prve vizuelne pesme i „signalističke stripove" u časopisu *Signal*, glasilu signalističkog pokreta, zastupljen je u signalističkim izborima i antologijama, učestvovao je na poznatim izložbama signalizma u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1974. i Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1975. — jednom reči, delovao i afirmisao se u ovom pokretu. Sada, međutim, prvi put čujem da ga je na to neko „prisilio", da je bio „naivan", da je protiv svoje volje proglašen signalistom a da to čak nije ni znao niti hteo. Moja moć je zaista bila velika kada sam „primorao" Slavka Matkovića da postane signalista. Moguće je da sam ga čak i hipnotisao kada mi je tako revnosno slao svoje radove da ih objavljujem u signalističkim izborima, antologijama i izlažem na izložbama signalizma. Možda S. M. nije bio svestan sebe i svojih postupaka (ovo je sasvim moguće) kada mi je pisao brojna molbena pisma iz kojih ću, radi ilustracije, navesti samo ova dva nasumice izabrana pasusa:

„Ja bih veoma voleo kada bismo se mogli sastati uvek kada se desi nešto krupnije na planu signalističkog rada mislim da bi to umnogome doprinelo radu i celoj školi. Ovo nije samo moje mišljenje samo moj stav i želja. (…) Ja i nadalje radim na stripu, istina moja interesovanja — istraživanja idu u svim pravcima. Strip i signalizam (vizuelna poezija) ostaju i nadalje moja baza i polazište no ja sam trenutno preokupiran mišlju da ostvarim signalistički esej." (26. 8. 1975, Križevci).

Ostavljam čitaocima da na osnovu svega što je izneto donesu svoj sud o moralnom liku „avangardiste" Slavka Matkovića. Da bih ovog sada već bivšeg signalistu još jednom podsetio na to šta je bio, pošto pati od očigledne amnezije, poslužiću se ovim pogledom iz neutralnog ugla, citirajući slovenačkog teoretičara avangarde Denisa Poniža:

„U okviru signalizma deluje mnogo autora (Vlada Stojiljković, Zoran Popović, Slavko Matković, Žarko Rošulj, Bogdanka Poznanović, Branka Andrić, Marina Abramović i mnogi drugi). Godine 1969. vojvođanski pesnici signalisti, među kojima je najaktivniji Slavko Matković, osnovali su grupu BOSCH&BOSCH, koja proširuje spoznaje signalizma i na druge medije (…)" (*Antologija konkretne in vizualne poezije*, Ljubljana 1978., strana 224–225).

U poslednje vreme u modi je da se napada signalizam. Između ostalih napadaju ga i oni koji su započeli i afirmisali se u ovom pokretu, kao na primer Žarko Rošulj, Balint Sombati, a sada i Slavko Matković. Povodi za napade su razni. Ovoga puta iskorišćeno je moje odbijanje da učestvujem na izložbi *Verbo-voko-vizuelno* koju je organizovao Vladan Radovanović. Šta mislim o toj izložbi i njenom „autoru", već sam kazao u svom tekstu objavljenom u listu *Oko* broj 264. Ovde ne nameravam da ponovim već izložene stavove.

Postavlja se pitanje kako protumačiti ove grube nasrtaje bivših signalista na signalizam. Šta ih tera da izliju toliku žuč i mržnju na ono u čemu su učestvovali, što su stvarali i u šta su verovali, ako su uopšte verovali. U psihopatologiji književnosti i umetnosti, pa i šire, postoje brojni primeri koji pouzdano osvetljavaju ovaj problem. Ja ne želim njime da se bavim. Oni koji budu proučavali signalistički pokret sigurno ga neće zaobići. Potrebno je da dodam i to da u signalizmu učestvuje, i kroz njegove je redove prošlo, više desetina književnika

i umetnika. To je nesumnjivo moralo da uslovi stvaranje i ovakvog nadriumetničkog kala kao što su Rošulj, Sombati i Matković. Objavljujući ih i hrabreći da istraju u svom netalentovanom batrganju i sam, po svoj prilici snosim deo krivice, što je taj kal, oličen prvenstveno u ovoj trojki koristeći signalizam kao odskočnu dasku uspeo da stekne nekakvu mizernu slavicu i priznanjca u onim sredinama i atarima gde su mogli da zasene prostotu. Svoj infantilizam, slabu pismenost i krajnje epigonstvo oni, međutim, neće moći dugo da kriju.

Taj i takav kulturni otpad, lešinari duha koji će uvek zobati poslednje mrvice sa stolova drugih, uniženi i ušteni svojom jalovošću, zlobom i ledenom mrzovoljom ispunjeni antitalenti, psi koji su u stalnom traganju za novim gospodarima, jer im se u kratkovidom besu učini da one stare izdaju snage, da više ne mogu da love i da ujedaju ni za sebe, ni za njih, iskezili su bezuba i smradna usta na signalizam, posle toliko godina služenja i dodvoravanja pokazujući najzad svoje pravo lice.

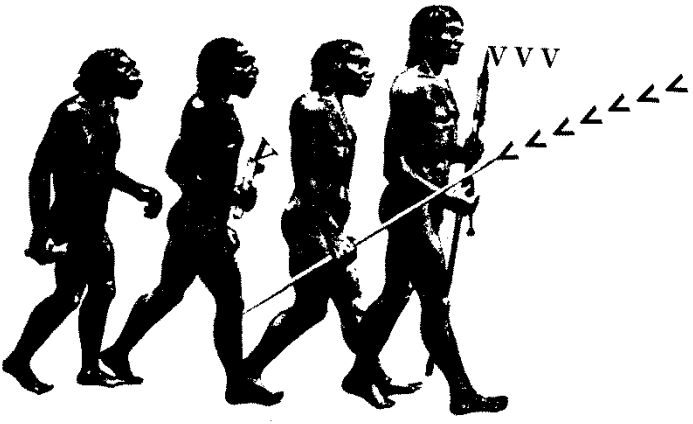
(Objavljeno u *Omladinskim novinama* 15. V 1982)

O ČOPORU I FANTOMIMA

Povodom grupnog napada D. Kamperelića, Ž. Rošulja i R. Igrića u *Oku* broj 265. od 13. 5. 1982.

Po Elijasu Kanetiju (u knjizi *Masa i moć*), „čopor se sastoji od grupe uskomešanih ljudi koji više od svega žele da ih bude više. Što god da zajedno poduzimaju, bilo da polaze u lov ili u rat, bolje bi prošli da su brojniji. Za grupu koja se sastoji od tako malo pripadnika, svaki pojedinac koji bi joj se pridružio predstavljao bi nesumnjiv i značajan, preko potreban priraštaj". Određujući dalje ovaj pojam, Kaneti će ustvrditi da je najprirodniji i najautentičniji, u stvari, lovački čopor. „On se obrazuje kad treba poći na neku suviše opasnu ili suviše snažnu životinju koju pojedinac teško može zapleniti sam (…)."

Čopor verbo-voko-vizuelaca pod veštim bičem svog predvodnika Vladana Radovanovića uvećava se, napada. U ušima mi već odzvanja njegov bliski, strvinarski urlik. Ne samo u *Oku*, gde ispoljava svoju masovnost, trojica odjednom (biće ih izgleda i više), već i u *Omladinskim novinama*, *Poljima* i drugde. „Čopor hoće plen; hoće njegovu krv i njegovu smrt", ili, kako to pomalo „pesnički" uvijeno reče moj sagovornik iz prošlog broja *Oka* Žarko Rošulj, „zadovoljstvo (…) da vidi *Kraj* Miroljuba Todorovića". To zadovoljstvo ovom čoporu ipak neću priuštiti, mada priznajem, prilično ošamućen, desnim, ako mi on to dozvoli da kažem, podmuklim krošeom



Čopor verbo-voko-vizuelaca kreće u lov

Ranka Igrića. Ne mogu se, pak, s Rankom složiti da sam njegove reči izvlačio iz konteksta da mi posluže kao „zakrpa na zastavi" signalizma. Nisam ga citirao, pokušao sam da taj deo njegovog prikaza protumačim. Na svoj način, naravno, i za ove potrebe. Ranko kaže: pogrešno. U redu. Zapravo, bilo bi u redu da Ranko sada ne istrže svoju sopstvenu rečenicu iz jednog, rekao bih, drugačijeg konteksta nego što to on želi da pokaže. Drugačijeg zbog toga što je, u najmanju ruku, osenčen još nekim tamnim tonovima koje Igrić vidi u Radovanovićevom radu. Dakle, ne isključivo „samoanaliza", već i nešto drugo. Šta drugo? Možda se te negativne konotacije, pre svega narcisoidnost, mogu naslutiti i u rečenici „autor (Vladan Radovanović) nam nadalje navodi i pokušava objasniti mnoge VVV radove nastale u poslijeratnom srpskom avangardnom stvaralaštvu, ponajčešće navodeći svoja ostvarenja" (Podvukao M. T.). Kažem, možda. Prepustiću ipak Ranku, iz bojazni da ga ponovo ne povredim „pogrešnim" interpretacijama, da citira veći deo iz svog prikaza, koji se odnosi na Radovanovića, pa da onda sam objasni „šta je time hteo da kaže".

Crno pile signalizma iz podmetnutog jajeta

Što se, pak, postscriptuma tiče, i Rankove želje da „podmetne" svoj potpis ispod mog „obrađenog" teksta, to mu zaista, i pored najbolje volje, ne mogu dopustiti. Prvo, previše mi je i onog prethodnog podmetanja. Drugo, plašim se da Ranko Igrić slično sada već svom sabratu iz verbo-voko-vizuelnog čopora, Žarku Rošulju, ne postane fantom. O čemu se radi? Zapravo, pre nešto više od dve godine, tačnije 10. januara 1980, u broju 136 *Književne reči* pojavio se članak *Signalizam crno pile*, koji je potpisao Žarko Rošulj. Kažem samo potpisao, jer ga nije i napisao. Napisao ga je, kao što ste to možda već i pogodili, njegov „veliki bata" iz „šest magičnih kvadrata":

Verbovokovizuelno (1)
Likovno pesništvo (2)
Audiospecijal bre (3)
Dežurna avangarda (4)
Autor Pustoline (5)
Noćnik avangardni (6)

Tako je za mnoge koji dobro poznaju Žarkovu intelektualnu razinu i stvaralačke domete, ovaj „grafopoeta", odjednom, preko noći, postao fantom-kritičar, odnosno fantomalni (kako bi to možda Moni de Buli rekao) teoretičar. Kao što vidiš, dragi Ranko, nije baš zdravo „podmetnuti" svoj potpis ispod tuđeg teksta. Da ne bude zabune, za članak koji Rošulj potpisuje u prošlom broju *Oka* uopšte ne sumnjam da je njegov. Od prvog do poslednjeg retka tu se ocrtava pravi lik Žarka Rošulja. Mogu samo da ga zamislim kako u velikom „misaonom" naporu „izmodavši" poslednje dve rečenice kao svoj polemički kreščendo, veoma srećan i ponosan na ovu svoju tvorevinu, koju još nikom nije stigao da posveti, zadovoljno trlja ruke i poskakuje pred svojim čoporskim saplemenicima.

Toliko o čoporu i fantomima. A sada očekujem da se konačno, posle svih neophodnih priprema, puštanja hajkača i sl., do zuba naoružan „teoretskim" i drugim smicalicama, pojavi njihovo sema-sintetičanstvo, mister verbo-voko-vizuelnog, „noćnik avangardni", lično, rastežući pred očima „fascinirane" publike, pored svojih termina i one federe koje mu je radi poboljšanja probave i svekolikih polimedijalnih, intermedijalnih, semamedijalnih i drugih moći, prodao pre dvadesetak godina pesnik Ljubiša Jocić (možda će V. R. i vežbe s ovim rastezaljkama proglasiti za gestualnu poeziju i to dokumentovati fotografijom), pokušavajući da nam objasni falsifikate, privatne aranžmane i druge „autorske" poteze na njegovoj izložbenoj farsi koja je bila i ostaće predmet našeg spora.

(Objavljeno u *Oku* 27. V 1982)

KAKO ODBRANITI SVOJE DELO OD (NE)KULTURNE BIROKRATIJE

Otvoreno pismo Mariji Pušić, upravnici Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.

Drugarice Pušić,

da budem iskren, nisam se nadao da ću prepisku započetu sa Vama krajem prošle godine, da nastavim i to na ovakav, javan način. Kažem morati, jer me na to zaista primorala izložba *Verbo-voko-vizuelno* u Muzeju savremene umetnosti čiji ste upravnik, kao i katalog štampan povodom izložbe, koji Vi za izdavača potpisujete. Ta izložba, na žalost, i pored sve svoje problematičnosti, i nekih krupnih nedostataka i spornih pitanja, prikazuje se, i biće prikazana u još nekoliko gradova Jugoslavije.

Da bi i drugi mogli da prate ovu našu javnu prepisku, i ocene svu težinu primedbi i zamerki koje Muzeju i Vama upućujem, objaviću ovom prilikom i prethodna pisma koja smo razmenili.

Negde u prvoj polovini novembra, bez oznake datuma, dobio sam od Vas pismo sledeće sadržine:

Poštovani druže Todoroviću,

Muzej savremene umetnosti u Beogradu organizuje izložbu čiji je radni naziv REČ-ZVUK-LIK/ VERBO-VOKO-VIZUELNO koja će se održati od 14. januara do 7. februara 1982. u prostorijama Muzeja

predviđenim za povremena izlaganja. Autor izložbe je Vladan Radovanović. Izložba će obuhvatiti sve pojave pretežno literarno-poetskog porekla sa težnjom širenja ka vizuelnom i zvučnom uz naglašena prostorna i kinetička svojstva, koje su se na području Jugoslavije razvijale od pedesetih do osamdesetih godina. Smatrajući Vašu delatnost na tome polju značajnom, nadam se da ćete se saglasiti sa tim da na izložbi budu zastupljeni sledeći Vaši već objavljeni radovi: „Jezik u biću", „Kraj" i „Nestati".

Takođe Vas molimo (...) da pošaljete (...) i 1-2 objekta, od kojih: 1. „Vreme je novac", 2. „Objekt-poezija"/slova na bocama i čašama (...)

S drugarskim pozdravom,
UPRAVNIK MUZEJA
Marija Pušić

Nisam mnogo oklevao u svom odgovoru:

14. XI 1981. Beograd

Poštovana drugarice Pušić,

primio sam Vaše pismo u kome tražite suglasnost da moji radovi: *Jezik u biću*, *Kraj* i *Nestati* budu zastupljeni na izložbi „Verbo-voko-vizuelno". Moram odmah da kažem, da ne samo da se ne saglašavam, već ne dozvoljavam da se bilo koji od mojih objavljenih, ili drugih radova pojavi na ovoj izložbi, reprodukuje u katalogu, ili materijalu koji je vezan za izložbu. Takođe ne mogu dozvoliti da se bilo šta od knjiga, publikacija, časopisa i antologija koje sam objavio i uredio izloži ili da se nešto iz njih preuzme za izlaganje, ili reprodukovanje.

Razloga za to imam previše. Navešću samo jedan, nadajući se da je on dovoljan. Uostalom s tim razlogom bićete uskoro i sami suočeni. On će se manifestovati najpre u količini sopstvenih „verbo-voko-vizuelnih" tvorevina kojima će „autor" ove izložbe usrećiti Muzej i

njegove posetioce. Ništa manje neće biti uočljiva ni uloga koju će „autor" sebi pripisati u predgovoru kataloga izložbe uključujući tu i „analizu" svojih radova. Da nisam usamljen u ovome što mislim navešću prikaz iz zagrebačkog *Oka* broj 227 od 27. 11. 1980. godine:

„Radovanović nastoji zastupati svoje verbi-voco-vizuelno… Autor nam nadalje navodi i pokušava objasniti mnoge 'VVV' radove nastale u poslijeratnom srpskom avangardnom stvaralaštvu, ponajčešće navodeći svoja ostvarenja. Uistinu ostaje nejasnim što je to Vladanu Radovanoviću… trebalo da *pod svaku cijenu nastoji biti 'sam svoj teoretičar'*." (Podvukao M. T.) Toliko o liku ovog „autora", kome ne dozvoljavam da u bilo kom obliku koristi moj stvaralački rad, duboko verujući da će verbovoko-vizuelna farsa i razni falsifikati u punoj meri doći do izražaja na „izložbi" koju priprema. Ostajući otvoren za svaku drugu saradnju sa Vama i Muzejom savremene umetnosti, čije napore u našoj kulturi veoma cenim,

Primite najsrdačnije pozdrave
Miroljub Todorović

Mislim da sam odbijajući Vaš poziv bio veoma precizan i jasan, pa sam stvar smatrao, bar što se mene tiče, završenom. Utoliko pre bio sam već pomalo neprijatno iznenađen kada je stiglo Vaše drugo pismo:

Muzej savremene umetnosti
Beograd, 14.12.1981.
JD/SS/Br. 02-46/25

Poštovani druže Todoroviću,

Primili smo Vaše pismo od 14. XI i žalimo što ste zauzeli takav stav prema izložbi Verbo-voko-vizuelno, koju Muzej priprema. Dozvolite da Vam skrenemo pažnju na to da će izložba, pored prikaza aktuelnih zbivanja, imati i veoma izraziti istorijski

karakter, u najvećoj meri zasnovan na dokumentarnim podacima, što odgovara obavezama Muzeja da osigura studijski i što je moguće objektivniji nivo izložbi koje priređuje. Istovremeno, Muzej ukazuje poverenje istaknutim autorima iz različitih oblasti nastojeći da u saradnji s njima doprinese obradi i prezentaciji pojedinih fenomena, kao što je to bio i slučaj sa Vašom izložbom Signalizma održanoj u Salonu 1975. godine.

Budući da Vaša delatnost kao umetnika, teoretičara, izdavača i organizatora izložbi — inače srodna idejama oko kojih se formira ova izložba — predstavlja istorijski značajnu i nezaobilaznu činjenicu, molimo Vas da još jednom razmotrite svoju odluku i ne lišite izložbu svog učešća. U uverenju da ćete imati razumevanja za naše razloge, drugarski Vas pozdravljamo,

UPRAVNIK MUZEJA
Marija Pušić

Moram odmah da kažem da me nije zavelo laskavo mišljenje koje ste izrazili o mom radu na polju umetnosti, kao ni činjenica da se u ovom svom drugom pismu, na neki prećutan način, gotovo odričete svog „autora", napominjući da izložbu „Muzej priprema". Još Vam je slabiji argumentu kome ste poredili izložbu na koju me pozivate s izložbom *Signalizam* koju sam svojevremeno organizovao u Salonu Muzeja. Na ovo Vaše pismo nisam smatrao za potrebno da odgovaram, misleći da sam u svom ranijem odgovoru bio dovoljno ubedljiv.

Gotovo dva meseca nakon Vašeg pisma, tačnije 10. februara 1982, kada sam, nepotpuno, obavešten šta se zbiva u likovnim krugovima, mislio da je izložba, koju ste tako revnosno pripremali, već prikazana našoj publici i okončana, stigla je nova intervencija iz ustanove kojom upravljate. Ovoga puta telefonom se javio Vaš

službenik, inače poznati likovni kritičar, Jerko Denegri. Ne znam da li ste ga slučajno ili namerno izabrali za ovu intervenciju, tek Denegri je jedan od kritičara koji poslednjih godina svim silama nastoji da odstrani i izbriše signalizam i moj stvaralački rad iz umetnosti. O ovim njegovim prećutkivanjima, a time i svesnim falsifikatima, koji su naročito došli do izražaja u publikaciji *Nova umjetnička praksa 1966–1978* (izdanje Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb) uskoro ću morati posebno da progovorim.

Ukratko, Denegri je u telefonskom razgovoru još jednom, dakle, po treći put (što morate i sami priznati da je previše) tražio da učestvujem na izložbi, odnosno da se moji već objavljeni i drugi radovi izlože, opet uz tvrdnju da „izložbu Muzej priprema" izbegavajući da pomene njenog „autora". Kategorički sam se pozvao na pismo koje sam Vam 14. novembra uputio i na svoje neotuđivo pravo da ne dozvolim da mojim delom manipuliše takva ličnost kao što je Vladan Radovanović. Onda je Denegri pokazao svoje pravo lice, a time i naličje čitavog ovog birokratskog pritiska na mene, uvijenog u oblandu laskavih priznanja, ali i upozorenja na obavezu Muzeja „da osigura studijski i što je moguće objektivniji nivo izložbi koje priređuje". (Koliko je ova izložba „studijska" i „objektivna", videćemo kasnije). Ni manje ni više ovaj likovni kritičar, službenik Vaše ustanove zapretio mi je jednom drugom institucijom: Autorskom agencijom. Zapravo, ako sam ga dobro shvatio, a mislim da jesam, Autorska agencija bi trebalo da me pravnim sredstvima prisili, ili u najmanju ruku zaplaši kako ne bih pravio smetnje da se moji već objavljeni radovi reprodukuju, odnosno izlože. Takav nesvakidašnji pritisak samo još jednom pokazuje u kakvom se podređenom odnosu nalazi većina naših autora (mislim ovde na književnike i na likovne umetnike posebno) prema institucijama kao što su: muzeji, galerije, izdavači, i prema onima koji u tim institucijama i u njihovo ime upravljaju

i odlučuju. Braneći svoje delo, pravo da raspolažem svojim delom, da ne dozvolim da se njime manipuliše, doveo sam sebe u situaciju da mi se, najverovatnije, zauvek zatvore vrata Muzeja savremene umetnosti, i ne samo njega, već sva ona vrata gde moćna i privilegovana (ne) kulturna birokratija pruža svoje pipke, uz istovremenu pretnju da mi se putem druge moćne institucije, koja je osnovana da štiti prava autora, a koja, kao što su nedavne rasprave pokazale, to ne čini kako bi trebalo, oduzme pravo da raspolažem sopstvenim delom.

Izložba koju ste pripremili, a čije je otvaranje najavljivano još 14. januara, otvorena je konačno 7. IV uz bučno i posebno naglašeno „autorstvo" Vašeg saradnika i trajala je do 25. aprila. U katalogu izložbe stoji: „Autor izložbe i Muzej savremene umetnosti zahvaljuju se svim izlagačima na ustupljenim radovima…" kao i da „radovi Miroljuba Todorovića nisu uvršteni u izložbu na njegov izričit zahtev". Time je stvoren privid da ste konačno prihvatili moju odluku da „ne dozvoljavam da se bilo koji od mojih objavljenih, ili drugih radova pojavi na ovoj izložbi, reprodukuje u katalogu, ili materijalu koji je vezan za izložbu". To, međutim, kao što ćemo videti nije tačno. Ni Vi, ni Vaš „autor" niste do kraja poštovali moj zahtev (pročitajte još jednom pismo), ili, bolje rečeno, izigrali ste moja autorska prava. Na koji način? Verovatno Vam je ovo što ću sada navesti dobro poznato, jer ste na takvom položaju da ste u stalnom kontaktu s autorima (umetnicima) i u mogućnosti da štitite, ili kao u ovom slučaju, kršite ta prava, ali ću Vas ipak podsetiti. U članu 4. stav 1. Zakona o autorskom pravu (*Službeni list SFRJ*, broj 19 iz 1978. godine) „pod autorskim delom podrazumevaju se i zbirke autorskih dela, kao što su: **enciklopedije, zbornici, antologije, muzičke zbirke, fotografske zbirke** i sl., koje s obzirom na izbor i raspored građe, **predstavljaju samostalne tvorevine**". (Podvukao M. T.)

U katalogu izložbe *Verbo-voko-vizuelno.* „autor" i Muzej je zahvaljuju svim izlagačima „na ustupljenim radovima". Napominjem odmah da dobar deo izložbe ne sačinjavaju originalni radovi koji su „ustupljeni", kako to želi da se prikaže, nego fotokopije već objavljenih radova, s tim što pojedini autori izgleda nisu bili ni obavešteni. No, to je drugo pitanje, ono što je relevantno za naš dijalog je činjenica da je jedan deo tih radova, od kojih su neki štampani i u katalogu, upravo fotokopiran, odnosno preuzet (pozajmljen) iz zbornika i antologija koje sam tokom protekle decenije sačinio i objavio u časopisima: *Signal, Gradina, Delo*, *Koraci*, *Dometi,* itd. Nedozvoljenim preuzimanjem, jer „autorsko delo može drugo lice iskorišćavati samo po dozvoli autora" (čl. 17. stav 3. Zakona), a nesumnjivo je da se radi o izborima i antologijama, dakle autorskim delima, Vi ste povredili moja autorska prava. Da odmah stvar razjasnim, da ne budem shvaćen pogrešno, ovo nije završna poenta onoga što želim da kažem. Pokazujem samo postupak i način kako jedna reprezentativna kulturna ustanova, kao što je Vaša, prvo neodgovornim, birokratskim pritiskom svojih službenika, a onda flagrantnim kršenjem prava autora, pogrešno ostvaruje svoju misiju u kulturi koju joj je društvo poverilo.

Najmanje mi je ovde stalo da, insistirajući na svojim pravima, povredim prava onih autora koje sam zastupio u izborima i antologijama. Ali, neovlašćeno koristeći moja dela (izbore i antologije) Vaš „autor", a za to ste podjednako odgovorni i Vi i Muzej savremene umetnosti, nigde nije naveo izvore odakle je preuzeo (pozajmio) radove. Da ovo nije samo moralna obaveza već i zakonska, navešću već više puta citirani savezni Zakon o autorskom pravu, gde se u onim momentima kada je moguće objavljivanje i reprodukovanje bez dozvole autora „u svrhe nastave" (ovo očigledno nije slučaj o kome govorimo) mora „jasno označiti ime i

prezime autora, izvorno dalo i **poreklo pozajmice**". (Podvukao M. T)

Moralnu i zakonsku odgovornost ovakvog „propusta" posebno potencira činjenica da je on od strane Vašeg „autora" učinjen svesno i namerno. Naime, Vladan Radovanović poslednjih desetak godina svoju „zastrašujuću" upornost, uglavnom, troši na negiranje stvaralačkog pokreta signalizma. To se, uostalom, jasno vidi i u uvodnom članku kataloga ove izložbe. Kakva je to pošast za signalizam što se baš na njega namerio Vladan Radovanović možete i sami zaključiti iz sledeće ocene koju o Vašem „autoru" daje jedan njegov prijatelj i kritičar u, inače, veoma pozitivnom prikazu: „On, uglavnom uvek zna šta hoće. odbija svaku natruhu slučajnosti. Svoje zamisli verno i vernički sledi da ne preza ni od konstrukcija, suvih koliko samo mogu biti." Ili: „Radovanović je odlučan u tome što hoće, što sve mukotrpno i sa zastrašujućom doslednošću promišlja, što netrpeljivo odbija svaku natruhu slučajnosti."

Elem, taj i takav Vladan Radovanović, koji „zna šta hoće" i svoju opsesiju „sa zastrašujućom doslednošću" „verno i vernički sledi" čitavu jednu deceniju života (i to na baš onu u punoj snazi — petu) utrošio je na ogovaranje signalizma. Prvo usmeno, a kada je video da to ne pomaže i pismeno. Zamislite samo da imate na tragu tako fanatizovanog i prepunog mržnje islednika? Inače, nije mnogo dugačka lista toga što je on naškrabao o ovom pokretu. Još manje je tu nečeg novog u odnosu na njegovu prvu paskvilu. Uglavnom, sam sebe neinventivno prepisuje. Ali, verovali ili ne, ono što je Radovanović ispisao o signalizmu i mojoj malenkosti čini više od 90% njegovog „esejističkog" rada. Ne može, zaista, svako da ima svoga Vladana Radovanovića.

Nadam se da mi nećete zameriti na ovoj maloj digresiji čiji je povod Vaš „autor", ali to nije nikako bilo skretanje sa osnovne teme našeg dijaloga, naprotiv,

samo sam Vam, između ostalog, izneo još jedan od razloga zbog čega sam odbio da učestvujem na izložbi.

Drugi problem koji želim ovde da pokrenem odnosi se na privatizaciju kulturne ustanove od strane ljudi koji u njoj rade. O tom problemu, koji je, takođe, vezan za izložbu *Verbo-voko-vizuelno* već sam nešto napomenuo u svom tekstu objavljenom u *Oku* broj 264, ali sada stvar želim da isteram do kraja s nadom da ćete mi Vi mnoge nejasne stvari objasniti.

Kao autori, koautori, koordinatori, uvodničari, saradnici; opremači i postavljači izložbe *VVV* pojavljuju se sledeće ličnosti (navodim prema katalogu):

> „Koncepcija izložbe, izbor eksponata i uvodni tekst: Vladan Radovanović
>
> Koordinacija: Ješa Denegri i Kosta Bogdanović
>
> Grafička oprema kataloga: Vladan Radovanović i Kosta Bogdanović
>
> Naslovna strana kataloga: Vladan Radovanović
>
> Postavka: Vladan Radovanović i Ješa Denegri."

Nema sumnje odabrana i agilna družina. I baš je lepo od njih što su nam tako pregledno pokazali šta je ko uradio. Trebalo bi im još i zahvaliti na skromnosti, jer mogli su, ne daj bože, da navode gde je ko i kako pomerao table s eksponatima, stakla i vitrine u holu Muzeja, ko je od njih i koliko eksponata fotokopirao, a ko lepio i na kojoj strani, da li levo ili desno od ulaznih vrata, itd., itd.

Dvojica od navedenih koautora su službenici Muzeja: Denegri i Bogdanović. Bogdanović je, koliko mi je poznato, još i član Saveta Muzeja koji je ovu izložbu odobrio. Da napomenem i to da je na jednom sastanku ovog samoupravnog tela, kada je jedan od članova Saveta stavio blagu primedbu upravo na predlog oko

organizovanja izložbe *Verbo-voko-vizuelno*, Bogdanović odmah reagovao iznoseći svoje „argumente" u prilog prihvatanja izložbe i njenog „autora". Time je, rekao bih, pokazao nešto više od uobičajene profesionalne (službeničke) zainteresovanosti da se ta izložba poštopoto održi. Pa, reći ćete Vi, to još uvek nije tako strašno. Kako za koga. Ovo je, međutim, samo lice cele ujdurme. Pogledajmo i njeno naličje. Na izložbi VVV kao jedan od glavnih aktera (vizuelnih pesnika i teoretičara) figurira Biljana Tomić supruga Jerka Denegrija i, uzgred budi rečeno, kustos jedne beogradske galerije u kojoj se Vladan Radovanović često pojavljivao i pojavljuje kao „autor". Ostavljam Vama da, iz ovog primera, izvlačite zaključke.

Drugi primer je mnogo drastičniji i odnosi se na Vašeg službenika Kostu Bogdanovića, koji je kao što smo videli, još i član Saveta Muzeja, jedan od koordinatora izložbe i jedan od dizajnera kataloga. Na kraju, da ne zaboravim i njegovu poslednju (ili možda prvu?) ulogu na izložbi *VVV*. Ovaj, sada bismo slobodno mogli reći šoumen sa petostrukom ulogom pojavljuje se, konačno, i kao „nezaobilazni" stvaralac (izlagač) „verbo-voko-vizuelnog". U uvodnom članku Vladan Radovanović kaže da izložbeni eksponat *Međuodnos* (kakav simptomatičan naslov!) Koste Bogdanovića „zahvata i u mnoge druge probleme", što se eto pokazuje potpuno tačnim. Jer, dok je Biljana Tomić i mogla nekako da se pojavi na izložbi s obzirom na njene ranije organizatorske zasluge za širenje vizuelne poezije, o čemu sam i sam jednom prilikom nešto zabeležio (njen umetnički, vizuelno-poetski i teoretski ulog je, na žalost, minoran), dotle Kosta Bogdanović nigde drugde nije poznat kao konkretni i vizuelni pesnik do u svaštari Vladana Radovanovića. Tu je, dakle, i srž problema koji je otvorio ovaj i ovakav privatni „međuodnos". Ovde ne želim da ulazim i u ostale

srodničke i druge „međuodnose" koji bi se, možda, još otkrili na ovoj i povodom ove izložbe. Izneo sam samo najuočljivije i drastične slučajeve.

Na kraju, drugarice Pušić, hteo bih da završim pismo sa dva veoma precizna pitanja, prvo: kako ste dopustili da, i pored upozorenja, Vaš „autor" i Muzej moralno i zakonski povrede moja autorska prava?; i drugo: (pitanje koje dugujete ne samo meni već i našoj kulturnoj javnosti) kako ste dozvolili ovakav stepen privatizacije Muzeja savremene umetnosti povodom izložbe *Verbo-voko-vizuelno*, a koji je u navedenim primerima više nego očigledan?

U Beogradu, 17. V 1982.
U očekivanju Vašeg odgovora
drugarski Vas pozdravljam,
Miroljub Todorović

Apendiks

Otvoreno pismo trebalo je biti objavljeno u prošlom broju *Oka* u okviru jednog dužeg napisa. Uvažavajući teškoće Redakcije, zbog obima teksta, pismo je izdvojeno iz celine i objavljuje se u nešto skraćenom obliku sada. U međuvremenu dogodilo se još dosta toga oko sporne izložbe, tako da je nužan i ovaj dodatak.

Pre svega, sumnja o privatizaciji dobila je novu, svežiju hranu. Koautori, koordinatori, saradnici i postavljači *VVV*, službenici MSU Denergi i Bogdanović, od kojih smo jednog, po prvi put, na toj izložbi, mogli da upoznamo i kao „kvalitetnog" konkretnog pesnika, našli su se jedne večeri, sredinom maja, na Trećem programu radio Beograda, ustanovi gde je (neverovatna slučajnost!) zaposlen „autor" izložbe Vladan Radovanović. Prijatelji i saradnici imali su tada svoje verbo-voko poselo na kome su zdušno hvalili ono što su koordinirali, opremali, postavljali i gde su izlagali. Nije poznato,

pored osnovne i očigledne stvari, u čemu se ovog puta, na njegovom radnom mestu, još ogledalo koautorstvo Vladana Radovanovića. Da li je on svojim prijateljima nameštao mikrofone, štimao magnetofone, rashlađivao ih, u toplom studiju, ledenom VVV bozom. Kažem, ništa se ne zna. Sve je otišlo u v/etar/.

U *Književnim novinama*, likovni kritičar koji izložbu prikazuje čudi se „kako je jedna institucija, kao što je Muzej savremene umetnosti, mogla pristati da tako lako preuzme odgovornost za jednu nepotpunu informaciju". Naglašavajući „birokratsku letargiju" ljudi iz Muzeja, ovaj kritičar povodom izložbe *VVV* zaključuje „da bi **tim stručnjaka, istoričara umetnosti** uspeo da afirmiše više aspekata ove problematike". (Podvukao M. T.) Na kraju da napomenem i ovo. Koliko verbo-voko-vizuelci i „avangardistički" klan obožava institucije, ne samo kulturne već i one izvan kulture, moglo se videti, pored već pomenute Denegrijeve pretnje Autorskom agencijom i u odgovoru V. Radovanovića u prošlom broju *Oka*. „Autor" VVV upozorava me da moja kritika njegove „izložbe", i otkrivanje očiglednih falsifikata i privatističkih mahinacija „mogu imati i druge posledice sem ovog (Radovanovićevog) teksta". Nije li to nevešto zakamuflirana pretnja sudom? Da ta pretnja nije bezazlena i da ovaj „avangardista" i njegovi puleni mogu veoma brzo da „okupiraju" i tu instituciju, tražeći njenu arbitražu kad im se kritika ne dopadne, pokazuje i slučaj Žarka Rošulja, koji se ovih dana „proslavio" podnoseći tužbu protiv jednog kritičara izložbe *Verbo-voko-vizuelno u Jugoslaviji 1950–1980*. Sud i njegove odluke izgleda, postaju prvi i jedini argumenti kojima sema-medijalni „bos" Vladan Radovanović i njegovi prijatelji mogu potvrditi svoje „avangardne stavove" u umetnosti.

(Objavljeno u *Oku* 10. VI 1982)

NAPOMENA:

Na žalost nikakav odgovor na ovo otvoreno pismo nisam dobio. Drugarica Marija Pušić, izgleda, smatra da, iz svoje upravničke fotelje, može komotno da ignoriše javno postavljena pitanja, koja se odnose na rad njene ustanove, i dužne odgovore na ta pitanja jednostavno prećuti. To, uostalom samo potvrđuje teze o manipulacijama „autora" izložbe i njegovih muzejskih saradnika i privatizaciji Muzeja savremene umetnosti.

Slično mišljenje, u još oštrijoj formi, izložila je, u svom polemičkom tekstu *Kako miriše signalizam* (*Oko'* 19. VII 1982) i Snežana Stojanović. Ona je ustvrdila da se u čitavoj ovoj stvari (VVV facovanje) radi o „privatnim iživljavanjima" autora izložbe i nekih njegovih pulena „a sve to pod okriljem Muzeja savremene umetnosti čiji odgovorni i pozvani, i prozvani, uporno ćute. Da li to znači da su oni odobrili i učestvovali u ovakvoj nedostojnoj raboti? Ovde nedvojbeno stoji prigovor Denisa Poniža koji sumnja u „iste startne pozicije različitih učesnika u pripremama za izložbu". Kao što smo videli (zaključuje Stojanovićeva) ne radi se samo o neravnopravnim startnim pozicijama već i o mnogo perfidnijim igrama autora izložbe i muzejske birokratije s pojedinim našim umetnicima".

ŠODER AVANGARDISTA
Roto-Francek protiv „crnog pape”

Javio se Franci, nije mogao da izdrži, priteralo ga, željan slave i vođstva, široke popularnosti, „pesničkog” mitingovanja. Promolio svoju sedu, bradatu njuškicu iz mišje rupe „užih avangardističkih krugova” i zacijukao, pustio svoju droćku „u širu javnost”. Franci, vrli borac „za novu praksu zajedništva u avangardnoj umetnosti”, Brus Li, Simon Templar, agent 009 našeg avangardizma; Francek Ždanovičnik, novo ime, nova roto-zvezda nastupa iz sredina koje kipe od „stvaralačkih ambicija”, uništavajući najveće neprijatelje naše literature, možda i našeg društva, čak čitave planetarne civilizacije: „gnusnog despota”, „vođu”, „crnog papu”, „književnog Homeinija” Miroljuba Todorovića i njegovu opaku ideologiju nasilničku i osvajačku veru signalizam, kojom želi da zatruje „nevini” i naivni konkretistički „avangardizam”, jebenu jugo-književnost, našu nadu u „svetlu (literarnu) budućnost”, čitav svemir.

Borbeni poklič, himnu Fra. Z.-a i njegovih istomišljenika, protiv moje „cezarske” malenkosti, ispevao sam (oslobodivši ih tako stvaralačkih i drugih muka) i objavio još pre više od jedne decenije:

miroljub todorović je hohštapler
miroljub todorović je anarholiberal
miroljub todorović je nazadna
društvena snaga

miroljub todorović je pamflet
vešto smišljen i tempiran
u čemu su greške miroljuba todorovića
miroljub todorović zauzima
krajnje subjektivne stavove
miroljub todorović ne vidi
da njegova borba ne vodi ničemu
miroljub todorović ne daje
precizne odgovore na naša pitanja
miroljub todorović različito pristupa
oceni problema
miroljub todorović nije samokritičan
u svome izlaganju
miroljub todorović ne prima na sebe
nikakvu odgovornost
miroljub todorović bi hteo
da svako postane miroljub todorović

Franceku je, dakle, potrebno samo da podigne tešku ruku, punu olova, ispruži svoj debeli, „uvaženi" antologičarsko-institucionalni prst i povuče oroz (kako se već izjasnio, on u ovom slučaju „ubija") pa će sve biti sređeno. Opaku jeres i njenog „despota" progutaće tama.

Malo morgen:

celivaj cepanicom
pišično diši
kušaj i kiži
ne kargoniši
nek fenjer Francek
šeta gaće
s ve-ve čučavcem
burgije braće
keglu u jaja
krljni im micu
uzalud ale

traže ticu
mutne mrtvace
stiže kačka
kilavog Franceka
westeast mačka

Plati pa klati ili kako zgotoviti avangardistu

Euforični Franci, poslednjih godina stalno išorava neke neslane gvintove pokušavajući da ih patentira. Jedan od njih je (u „Oku" broj 270. to ste mogli pročitati) pravo na grešku, uputstvo ko sme a ko ne sme da greši, i to jednom ili više puta. Francek je, inače, (po sopstvenom pisanju) bezgrešan, *devica*, sveta deva, *junferica*, džana colovača, *blomba*, virdžinijana, *limenka*, neosuđivana riba, *celka*. Nikako da se pocepa, ili da mu je pocepaju.

Drugi Francekov patent još je slavniji. Po njemu ga znaju čak i preko grane u gastarbajterskim i inim domovinama. Kako i ne bi kad je smislio dupljak po kome proizvodi „avangardiste". Sistem je prost, ali zato genijalan" Funkcioniše po onoj narodnoj, ili još preciznije kurvinjskoj filozofiji, (F. bi rekao ideologiji): „plati pa klati". Ovaj šuminder, ljubitelj lovudže i institucija, uvrštava u svoje westeast antologije svakog ko mu istrese rođenu gengu. Pljuni šoder pa će ti Franci dodeliti diplomu „avangardiste". Zaista, nova originalna biznis „praksa zajedništva u avangardnoj umetnosti". Pošto Franci radi i sa strancima trebalo bi zainteresovati i „širu javnost". Možda nam njegove šalabajzije mogu pomoći da popravimo devizni platni bilans, bar u „užim krugovima" izdavačke delatnosti. U međuvremenu pozivam sve jugoslovenske i strane pesnike, od sedam do sedamdeset sedam godina, (može i porodično) da se jave Franciju Zagoričniku, Kokrica, Kranj. Posle colovanja suvarka uz radost, „euforiju", „ponos" (urođene samo onom ko se

„bavi konkretizmom") i druge bananalije, Franci će ga ufurati u avangardu za večna vremena.

(Važna napomena: ko prospe više, dobiće i veći broj stranica u *Westeastu*, pa samim tim za antologičara i njegove sledbenike nabaciće se kao najlaf konkretista, a i njegova večnost biće „tvrđa".)

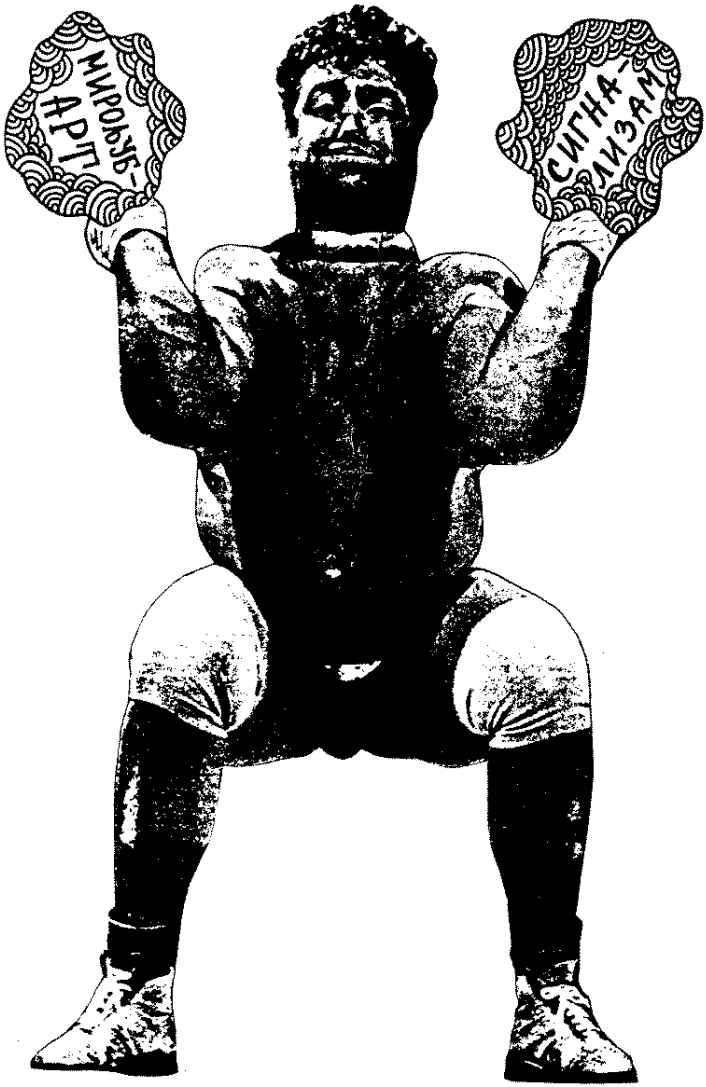
Ovaj patent ima samo jednu malu manu. Posle objavljivanja „ponositi" i „naivni" Franci mora da piše duga „radosna" pisma pojedinim svojim saradnicima da mu što pre rignu ronjke. Jer, po našem starom običaju, *mnogi otklate al neće da plate*.

Post scriptum:

dok te štampajzer
Francek gleda
gurni mu malo
papra i meda
zdimiće
ko patka s leda
produvao si kulovu konce
nek kenja
žvaće gaćeronce

NAPOMENA

Ovaj tekst pod naslovom *Štep za šumindera, ko mu štrika creva* poslat je listu *Oko* kao odgovor na čitav niz grubih napada F. Zagoričnika. Prema rečima Josipa Brkića, v. d. glavnog i odgovornog urednika, koji je, po sopstvenom tvrđenju, bio za objavljivanje teksta, ostali članovi redakcije nisu se saglasili s njegovim mišljenjem.



Franci Ždanovičnik na svom redovnom poslu

VUJICI REŠINU
ALIJAS TUCI HISTE(O) RIKU
JUGOSLOVENSKOG AVANGARDIZMA

za „objektivan" prikaz u *Oku* broj 269
i druge zriling radnje

javio se i Tuca
pojeo masni ve-ve rucak
pa sad od hvale štuca

drži ga stara
avan-pizma
na Miroljub-art
todorovićizam

pustio svoj
objektivni piš
vonjifer Tuca
konkretni miš

kusa sve čorbe
što mu ponude
bogoljub danas
sutra šta bude

šta si to ruco
dragi Tuco
gde si se smuco
kog si otkuco?

dugo te kužim
kuvar ti krezav
da nije zagorela
resinteza?
ili ste njupali
(večita kriza)
krepanog odojka
socrealizam?

u baljozu ti
prebranac-Vladan
bio si kanda
jebeno gladan

jel ti gotivan
novi bos
kako servira
sema-sos?

miriše li mu
oko kuće
pipazon-torta
za tebe
vruće-nadignuće?

sve mi to liči
na rad na sic
dok jedan sovi
drugi gric

pišično stanje
kad krelac krizma
slatka vam
kaka signalizma

(Objavljeno u *Oku* 2. IX 1982)

NAPOMENA

U *Borbi* od 16. oktobra 1982. godine, u tekstu naslovljenom „Reči nisu metak", na sledeći način se komentariše ova pesma-polemika:

„U nas je dosta polemika koje se vode kao da su reči zamena za metke. (...)

To je razgovor preko nišana na pušci.

U zagrebačkom *Oku*, koje od samog početka (ovo mu je deseta godina) odvaja dosta prostora za sučeljavanje oprečnih stavova, nedavno smo pročitali po mnogo čemu karakterističnu polemiku.

Otpisujući Vujici Rešinu Tuciću na prilogu objavljenom petnaest dana ranije, Miroljub Todorović, signalistički pesnik, sročio je odgovor na šatrovačkom jeziku. Iz poduže Todorovićeve šatro-polemike navodimo dve strofe: *dugo te kužim/ kuvar ti krezav/ da nije zagorela/ resisinteza? (...) sve mi to liči /na rad na sic/ dok jedan sovi/ drugi gric/.*

Kao što se vidi, šatrovački jezik je praskav i afektivan, ali u njemu nema balkanske pomrčine, džeferdara ni uznemirenih strasti. Sarkastičan je i dvosmislen, ali i pun humora. Vrcav.

Ne želimo da arbitriramo u ovoj inače dugoj polemici, ali sa zadovoljstvom registrujemo Todorovićevu inovaciju."

UFURANI „UMETNIK”

Kosti Bogdanoviću

pajt Kosta se pelikanski čmurao
„međuodnos” ga
u veve/ovce/ ufurao

KOM LI PAPAJU PAPI?

Draganu Veličkoviću

ko je sad jugo-papa
ko se po drndulji drapa
kog su i gde pretukli
koga za pevca povukli
ko se po ćuskiji češe
pre pape i papstva
šta beše?
niz čije gmižu sapi
uz kakva šene vrata
kom li papaju papi
k/h/er Slavko i Som bata?

NEURO-ARTIST FRA. Z.

U čast Francija Ždanovičnika,
inspirisano njegovim degen-droćkama
u *Oku* 269, 270, 271, 272, 273. i 274.

odasvud nas briči
„avangardni" mraz
razvalio njokalicu
neuro-artist Fra. Z.

ćalaprda ko zunzara
vatrira se i turpiše
barlija na škrge diše
drnda, mrvi i njunjori
kao da mu flondža gori

kroz lapine zapahuje
kvaran westeast bazd
muca, štuca nakokeren
neuro-artist Fra. Z.

u proročkoj avet-togi
fašira nas i žilavi
šalabajza šlogi-dogi
pušta masne sraćkalice
auspuh mu supergusla
čorbu kuva, westeast trice
zukvan, kreša, dibdileja
avangardist iz Kokrice

u brljosu konkretizma
ko karbonski gmaz
kurcšlus pljucu oblizuje
neuro-artist Fra. Z.

baljezga i mlatakara
halabuči i tandrče
češlja jezik, melje, hrče
bunca, vergla, mutno drucka
stalno đubri, poprducka
mrndža, pimpla i krmosi
beneta na sitno pljucka
nulerica trt-mrt dičnik
levak Franci Čaplajičnik

utucava, žglavi kosi
klepeće ko tocilo
pravi duple gurabije
šuplje ve-ve drocilo
u plićak se nabije
balega pa zaguguče
klamfa, kvrči ne od juče
kao drusla diže dim
dok šantavo ergeliše
buljon provala pred njim

u „Oku" nam poturao
svoje mine na gāz
leva truba, hipodromac
neuro-artist Fra. Z.

HOMUNKULUS IZ PARACELZIJUSOVE TEGLE

Prilog proučavanju „stvaralačkog" lika Vladana Radovanovića kao kontra-fazon na panegirke koje su o istom „autoru" odrecitovali Vujica Rešin Tucić, u broju 269 i Franci Zagoričnik u broju 270 *Oka.*

Sinovi demona Grupulexa

Vladan Radovanović je duhovno nedonošče, diljem našeg kulturnog prostora poznate Mediale, iliti Med i Ale, kako joj umilno tepa jedan od njenih tvoraca. Ova grupa tvrdi da je njen zakonodavac sam đavo, u njihovom žargonu narečen kao Grupulex. „Znaš li da imam ugovor s đavolom?" (Šejka). „Po prvi put shvatih da je Grupulex đavo (…) riječ sazdana od riječi grupa i lex zakon. Ukazivao mi se kao kobni zakonodavac grupe. Kao da je bio iza svih pomutnji, nesporazuma, neuspjeha, napada; kao da se otimao o naše duše." (Glavurtić).

Ne znam da li je na području ove „strašne drame", čiji su ulog bile „duše" medialnih umetnika, grozni demon Grupulex uspeo da se dočepa Vladanove duše, ali je i meni i mnogima poznato da Mediala nema nikakve veze s avangardom, da je zapravo osuđivala avangardu, pa čak i šire shvaćenu modernu umetnost, i to u trenucima kada se žilavom borbom ponovo osvajala izgubljena umetnička sloboda, i kada su „inovatorska usmerenja" u našoj umetnosti postajala fenomen od izuzetnog zna-

čaja za dalji razvoj kulture u celini. Zato se u potpunosti možemo složiti s onim kritičarima koji kažu da „pravi dometi Mediale nisu sadržani u njenom polemičkom, eksperimentalnom duhu, već u manirističkim, paseističkim delima (…) njenih protagonista", odnosno da je Mediala bila i ostala samo „zakasnela maniristička akademija". Ovo potvrđuje i opredeljenje njenih tvoraca čije „odbijanje budućnosti i prihvatanje prošlosti znači u stvari odbijanje teorije napretka i svakog futurističkog koncepta društva i života". (Miodrag B. Protić). U toj i takvoj Mediali rođen je i formirao se Vladan Radovanović. Da li je onda uopšte mogao da se iz njenih arijergardnih, zagušljivih prostora „isforsiranog okultizma", u kič izokrenutog nadrealizma i intelektualne blasfemije, skidajući „u snovima jorgan zemlje s pokopanih" u znaku „estetike pseudoduhovnosti" i „luciferijanskog iluminizma", pojavi kao „začetnik" i „preteča", (kako sam sebe voli da vidi), gotovo svih avangardnih kretanja u jugoslovenskoj umetnosti?

Providna džeparenja

Pustolina V,. Radovanovića, za koju on tvrdi da je „prva VVV knjiga" izdata u našoj literaturi, objavljena je 1968. godine. Osam godina pre toga, s obaveznom Vladanovom „analizom", ona se pojavila u *Vidicima.* Tada u njoj nije bilo nikakvih vizuelnih elemenata (sem klasičnih crteža, ilustracija), još manje je vonjala na „kosmološku poemu". Bilo je očigledno da se radi o primeni postupka preuzetog od francuskih „šozista", koji je Vladan, u svom večitom imitatorskom kašnjenju, pokušao da uflinta u ovu sredinu kao nov i originalan. To se, uostalom, videlo i iz komentara urednika tadašnjih *Vidika* Danila Kiša, pod naslovom *Prezir ljudske sadržine*, koji u *Pustolini* vidi „isprazni l'art pour l'art, gorki trijumf tehnokratije". Kiš jasno i nedvosmisleno upućuje na A. R. Grijea, M. Bitora i druge francuske pisce „novog romana" koji su tih godina

bili u modi. Po svoj prilici je *Pustolilna* postala „verbovoko-vizuelna" i „kosmološka poema" u poslednjem momentu, pred štampanje, 1967, ili čak 1968. godine, kada je ovaj grebaroš, načuvši opet nešto o konkretnoj poeziji, brže bolje vizuelizovao pojedine delove svoje „šozističke" mažnjevine (ne kulovišući ovog puta „dve godine za prvih šest stranica", kako je ranije puštao buve).

Ali, na Vladanovu žalost, u našoj literaturi tada je već čitave tri godine postojala (bila objavljena) i delovala jedna druga kosmološka poema, stvorena bez šozističkih i konkretističkih filcovanja. Ta poema je, naravno, preduzimljivog i neoriginalnog, sklonog providnim džeparenjima, Radovanovića naterala da svoju bla bla prozu iz „oble bline" blatom oblepljene pustoline prebaci na brzaka u kosmičke „ahou" visine i još joj došminka, ko buljander lažnu, pseudonaučnu, „svesvet" bradicu.

Kad smo kod *Pustoline* da pokažemo još jedan od brojnih slučajeva Vladanove neinventivnosti, sklonosti ka paljevini, divljim folovima i štelovanju na sitno. U *Glosaru* ovog dela on će izdroćkati reči: jastvo, niština, zemnik, i još neke, uz tvrdnju da ih je sam skovao. Bilo bi u redu da tih reči nema u svim malo debljim rečnicima našeg jezika, i to sa istim značenjem koje im njihov „tvorac" daje. Tako ovu irvas-ipsinu ne mogu da progutaju čak ni izlopatani laponci.

Od „pipazona" do Popajevog Kiće

Krajem pedesetih godina Radovanović se, u beogradskoj kulturnoj čaršiji, proslavio svojim „pipazonima". No, da je ovaj „umetnik" samo pišični trabant što otkriva već otkriveno, čovek bez ideja koji za neku novinu, ili bizariju, negde nešto načuje, a onda je brže-bolje prisvaja polažući kasnije na nju „primat", potvrdiće, upravo povodom „pipazona", posredno, i njegov idejni i estetski vođa iz Mediale, Miro Glavurtić kada u svom *Prilogu za povjest Mediale* (*Gradac* broj 17–18, 1977) kaže kako se

u *Mixed media* (Bore Ćosića) humorno polemisalo o „pipazonima" i osporavala njihova autentičnost.

U originalnost i „primat" Vladanove „pipazonerije" posumnjalo se jer je ustanovljeno da je Marineti još početkom 1921. godine, u Parizu, objavio „manifest taktilizma", predlagao osnivanje „taktilističkog pozorišta" i tom prilikom čak izložio jednu taktilnu sliku. Pokazaće se, međutim, da su i pre Marinetija stvarana pipazonska dela. Dadaisti su tvrdili da je tokom Prvog svetskog rata umetnica Glifford-Williams prva izmislila taktilizam i napravila skulpturu za pipanje koju je izlagala 1916. u Njujorku. Ovu skulpturu trebalo je opipavati zatvorenih očiju. Glifford-Williamsova bila je u vezi s Marselom Dišanom. dok je Apoliner o njenim radovima držao jedno predavanje 1917. godine[1]. Ovde ne treba zaboraviti ni poznatu Dišanovu *Ružičastu dojku*, napravljenu od sunđeraste gume koja je izlagana s uputstvom posetiocima da je pipaju.

Kada se sve to uporedi s Vladanovom „pipazonskom teorijom" i činjenicom da on smatra „da, bi najidealniji i možda najadekvatniji pristup pipazonu morao biti u mraku", stvar postaje više nego jasna.

Po svedočenju M. Glavurtića „'pipazoni' su (…) proistekli, 1952. ili 1953. godine, iz jednog doživljaja brijanja, čulnih utisaka dodira četkice i čančeta, koji su se miješali sa senzacijom 'seckanja luka' u blizini. Mislio je (V. Radovanović) da se taj dojam može obnoviti, u prijatnijim okolnostima jedne nove umjetnosti i novih objekata. Pa i ono famozno *bl* (oblutak, blina, oblina, itd.), ona veza konsonanata koju je osobito obrađivao u *Pustolini*, proizilaziće iz nekih *neprijatnih fizioloških doživljaja*. O tome će, kasnije, Bora Ćosić u *Mixed media*, pisati da je proisteklo 'verovatno pod uticajem neke psihogene smetnje, spazme ili slično' i da je Vladan Radovanović 'ovo osećanje oblog otpora u sopstvenom jednjaku prevodio u značenje suglasničke veze *bl*.' Ćosić je to bl do-

vodio u vezu s nekim onomatopejama, kao *klok* i *klak*, ili *pli*, kojima je Marineti pridavao osobitu pažnju, ali je, navodno, prema Ćosiću, veoma blisko i *gulpu* Popajevog Kiće." (Ponešto podvukao i M. T.)

Tako ovaj „avangardista" u stalnoj, histeričnoj borbi za prvenstvo, „primat u bavljenju", (opet neka junfer ideologija), on koji je želeo „da odsvira pojedine zvezde", završava među žvalama Popajevog Kiće. Stoga nije ni čudno što njegova teoretisanja i avangardisanja izazivaju podsmevanje: „Bez obzira koliko se Vladan ukazuje kao racionalan tip, prema krajnje relativističkim današnjim tipologijama, 'pipazoni' su uglavnom izazivali podsmijeh i o njima se dosta govorilo, s podsmijehom. Jedno vrijeme su medialiste podsmješljivo zvali pipazonima". (Glavurtić).

Simuliranje mita dubine iliti krebil-eleraba

Pošto je demaskiran kao „prvi" pipazonac; osporen mu je „primat", itd., Vladan je ubrzo prešao na „taktizone", izloživši publici „željnoj" njegovih *talasanja, mrndžanja* i *krebil-eleraba*, svoju „teoriju" o „Velikom zvučnom taktizonu":

„Spolja je on kvrgava građevina nesimetričnog oblika. Izgleda kao izvađeni komad utrobe. U dnu zjapi tmina. Sagne se, provuče kroz otvor i ispruži potrbuške. Pod je olučast i uspinje se naviše. Sad je isto, bilo da se oči drže zatvorene ili otvorene. Sa strane, u zidu tunela, napipaju se udubljenja a i posluži njima kao osloncima za opiranje nogu i potiskivanje tela naviše. Sopstvenom snagom, gmižući potrbuške krenemo nagore. (…) Taktizon pomaže 'potrebu da se imam svojijim'." V. Radovanović.

Ne znam koliko je „taktizon" pomogao Vladanu da se gmižući potrbuške, (možda je to njegova prava stvaralačka pozicija), „ima svojijim", tek ovaj „autor", što stalno tabana za zapendžetiranom ribom, uvek je na tuđem i zbog toga mora često da se opravdava:

„Možda izgleda da verbo-voko-vizuelni radovi duguju izvesne podsticaje konkretnoj i vizuelnoj poeziji" (…)

„Godine 1957. projektovao sam verbo-voko-gestualni rad Fijontabl, a 1957-58. sistem ideograma (sasvim koincidentno zasnovan kad i ideogrami Ditera Rota)."

„Možda ovaj pristup ima sličnost sa Body-artom" (…)

„Novi projekti (misli na svoje projekte M. T.) besumnje duguju nešto konceptualizmu" (…) itd., itd. Polaže pravo na džanu colovaču a ovamo, ko trudna bubašvaba, stalno kratak.

Vladanovo *mojstvo* ("ono od ukupnosti osećanja sebe za šta verujem da me čini drugačijim od drugih; ono što me određuje u očima drugih…") je, izgleda, suviše slabašno, dok mu je jastvo ("osećaj sebe sveden na osećaj samog postojanja; ono što verujem da je zajedničko za bilo koje osećanje sebe")[2] prenaglašeno, tako da ovaj „duhovni supermen vizionarnog pedigrea (…) sa licem mudraca kome drevni ezoteristi nisu ni do kolena", kako se s njim sprda jedan poznati kritičar, konačno ulazi u sferu klovnerije, iako on sam nikad „nije mogao zamisliti jedan humoran odnos prema umetnosti". „Racionalna stabilnost" Vladanove neumetničke ličnosti, proistekla iz „hladnog konstruktivizma, simuliranja mita dubine" (Džadžić) učinila je da ovaj homunkulus iz medialne paracelzijusove tegle, sa svojom „prilježnošću i zastrašujućom sistematičnošću", za koga je umetnost uvek bila „stvar suviše ozbiljna", na kraju, u toj svojoj mrtvačkoj ozbiljnosti, postane i sam smešan.

(Objavljeno u *Oku* 30. IX 1982)

1. Prema *Pismu Branka Vučićevića* u knjizi B. Ćosića „Mixed media" (1970).

2. Iz Glosara *Pustoline.*

NAVALNA PETORKA VEVE/OVACA/

1. Žderko Energi
2. Pajt Kosta
3. Franci Ždanovičnik
4. Tektonac Jadovanović
5. Vonjifer Smuca

UŠNIRANI MIŠ

Vujici Rešinu
alijas Smuci
odskoro šlepovanom
e-ve bruci

iš! iš!
iš! iš!
kriknuo je
ušnirani miš

čegrtari kao čajnik
svoj crcoljak mrz
piška, piška pantališka
Desa Šakić mu se smiška
Lazu pegla slad-jezikom
Tuca brzotrz

BORA ĆOS

gurnuo i Bora Ćos
u brljos „pustoline"
svoj picig nos
pa kad je prokužio
gde je sve Jadovan
minu zgazio
šmekerski se opružio
miksmedijalno ga oplajvazio

Vonjifer Smuca pegla Lazu

KANARINAC KISKO

poezija šezdesetih krepala
ziher se promaje prepala
gde li je svoj bubreg spisko
oblačni O' Stoja Kisko?

zvrkalo, gajba, daskalica
pajtosi kulovi, gvint-klackalica
i signalizam ušljiskan
od kanarinca Kiska

TANE OD SATANE

Miru Glavurtiću

osana, osana!
usred davež dana
ko jafina neslana
na zdrp zvona
provalila
s medialnog amvona
bosoglava satana

jure je psine
iz ipsine
sve dalijevske
mažnjevine
ne može s mufa
da ih skine

ala od meda
onjušila Lucifera
i zguza i spreda

PRIVATNO „OKO”

Uredniku za peglanje
Borivoju Radakoviću

glavna je bio fora
Boro Radak
za ponekog gorak
za vazelince sladak

prvo je Borivoj
čopor zdušno huškao
levo i desno
pezio i palio
„signalistički barjak”
mutno njuškao
Tuci u telefon
top-listu uvalio

frka je dobila
razmere pasuljstreca
kad su iz Blentalanda
zapandisali
tektonac Jadovanović
i krletan Kreca

na kraju trt-mrt
drvoš tropa
RADAKciji je dunulo
da polemiku uštopa

ne arlaj
avangardna stoko
kužira te Boro
kroz privatno „Oko”

Tektonac Jadovanović

BIROKRATIJA I AVANGARDA

Povodom izložbe *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980. pojedinci – grupe – pojave*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, april 1983.

„Birokratija u umetničkom svetu je kao i svaka druga birokratija. Ona je u osnovi metod centralizovanja moći i kontrole". Ova misao Mela Ramsdena, američkog avangardnog umetnika, veoma precizno ocrtava lik i ulogu kulturne birokratije u jednom društvu. O toj i takvoj ne/kulturnoj muzejskoj birokratiji, koja se u našoj sredini, i prilikama, lako može prepoznati u instituciji Muzeja savremene umetnosti, odnosno nekoliko njegovih „stručnjaka" što su se već proslavili manipulacijama, iskrivljavanjem činjenica, svojevrsnim pritiscima na umetnike, privatnim aranžmanima pa čak i proizvodnjom nove iliti avangardne umetnosti, imao sam priliku da govorim prošle godine u jednom polemičkom tekstu. Na žalost tada, iako „prozvana i pozvana" ova ne/kulturna birokratska „elita", kojoj, izgleda, ne odgovara „dijaloška strategija" dok se krije iza moćne senke MSU, zaštićena „stručnom aparaturom" čuvajući svoju sigurnost, stečene i učvršćene pozicije, kao i mogućnost kontrole i manipulacije ljudima, umetnicima, nije našla za shodno da odgovori na otvorena i javno postavljena pitanja. Ovaj tip ponašanja s jedne strane podrazumeva aroganciju birokratske kulturtregerske mašinerije koja ne trpi nikakvo suprotstavljanje, pogotovu ako ono do-

lazi od strane umetnika, a s druge strah da se u otvorenom dijalogu ne otkriju zakulisne igre i samim tim poljuljaju sopstvene pozicije moći.

Moć ovakvih institucija, (ali i pojedinaca u njima), da parafraziram već pomenutog Ramsdena, leži u lakoći kojom one reprodukuju i kontrolišu uloge „što je sposobnost koja nije samo stvar povećanog broja stručnjaka, već takođe i umetnika". Ulogu tobože „vrednosno neutralnih administratora kulture" u ovom slučaju u oblasti „nove umetničke prakse", ili „nove umetnosti" još pre desetak i više godina preuzeli su Muzej savremene umetnosti, Galerija SKC iz Beograda i Galerija suvremene umjetnosti iz Zagreba, zapravo jedan deo njihovih stručnjaka: Jerko Denegri, Biljana Tomić Denegri i Marijan Susovski. Proizvod tog delovanja je više izložbi od kojih su svakako najpoznatije: *Nova umjetnička praksa 1966–1978* (1978)*, Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* (1982) i nedavno otvorena u MSU *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980, pojedinci – grupe – pojave,* o kojoj će ovde ponajviše biti reči.

U uvodnoj belešci kataloga izložbe upravnik Muzeja Marija Pušić piše da je izložba *Nova umetnost u Srbiji* „rezultat zajedničkog rada jedne ekipe stručnjaka Muzeja" i da je, iako su umetnička kretanja prikazana na izložbi još uvek u toku pa im samim tim „nedostaje istorijska distanca koja omogućava sigurnije analize i ocene, Muzej nastojao da se sadržaju izložbe pristupi sa istraživačkih i studijskih polazišta…" U izlaganju koje sledi na žalost moraćemo da demantujemo ovu tako sigurnu tvrdnju Marije Pušić.

Uklonjeni signalizam

Da je pripremanju izložbe pristupljeno „sa istraživačkih i studijskih polazišta" ne bi bilo moguće da ovi „stručnjaci" i „istraživači", „vrednosno neutralni admi-

nistratori" sa jedne tako značajne izložbe isključe čitav jedan pokret koji je nastao i razvio se u srpskoj kulturi, i delovao i još uvek deluje u njoj, kako u književnosti tako i u oblasti koja se u ovom slučaju, znatno šire shvaćena, može nazvati likovnom umetnošću.

Da paradoks bude još veći tačno pre deset godina u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu održana je izložba *Rasponi*, kojom je predstavljena nova srpska umetnost; signalizma na toj izložbi ima, doduše šifriranog od strane „vrednosnog administratora", autora izložbe Jerka Denegrija, u „signal grupa". (Ime signalizam se, izgleda, već tada nije smelo spomenuti.)

Sledeće godine (1974) u istoj galeriji u Zagrebu održana je izložba sa četrnaestoro umetnika pod naslovom *Signalizam*. Tom prilikom štampan je i izvanredno opremljen i informativan katalog sa reprodukcijama radova umetnika, manifestima pokreta i obimnom bibliografijom signalizma. Ovo naglašavam zato što je u istoj galeriji samo četiri godine kasnije otvorena izložba *Nova umjetnička praksa* 1966–1978, na kojoj su prikazana sva značajnija kretanja u jugoslovenskoj „novoj umetnosti" poslednjih desetak godina. Signalizma na ovoj izložbi uopšte nema. I ne samo to: iz obimne dokumentacije kataloga izložbe, čiji je urednik i predgovarač Marijan Susovski, kustos Galerije suvremene umjetnosti, izbačene su sve signalističke manifestacije, izložbe, časopis, knjige i druge akcije, dakle sve ono što je integralni deo, ako ne i koren (osnova) nove umetnosti u Srbiji. Ješa Denegri i Slobodan Mijušković, upotrebili su svu svoju „istraživačku" energiju da signalizam izbrišu (i bukvalno izbrišu) iz bibliografije, „zabrane" reviju *Signal* i tekstove signalista. Marijan Susovski se potrudio da iz popisa knjiga „nove umjetničke prakse" precrta (ili možda čak „spali") sve signalističke knjige. Nijedne nema u njegovom „popisu" a zna se koliko ih

je objavljeno od 1965. godine naovamo. Signalizam i pojedine njegove publikacije spominju se samo u sećanjima i bibliografijama pojedinih umetnika koji, izgleda, nisu bili na vreme upozoreni da je sve što miriše na ovaj stvaralački pokret nepoželjno, kako bi ga uklonili iz svojih biografija, čak iz svoga pamćenja. Reći ćete: verovatno je Marijan Susovski, urednik kataloga i jedan od glavnih organizatora ove izložbe, zaboravio da je u njegovoj galeriji četiri godine pre toga mogao da vidi signalizam na delu i da se bar koliko toliko obavesti o njemu. Zaključićete da ovaj čovek ima jako slabu memoriju što, uostalom, (kao što smo se uverili), nije tako retka mana institucijskih „vrednosnih administratora". Ipak da sve nije tako postoji siguran i uverljiv dokaz. Iste godine kada je kritičar, urednik i organizator Marijan Susovski sa mape „Nove umjetničke prakse (u Jugoslaviji) 1966–1978." izbrisao srpski avangardni pokret signalizam, on se (Susovski) na poznatoj izložbi *Artwords & Bookworks* priređenoj u The Los Angeles Institute of Contemporary Art u Los Anđelesu od 28. II do 30. III 1978., pojavljuje kao izlagač dakle umetnik, sa svojom bookwork pod naslovom, verovali ili ne, *Signalizam.* Da li posle ovoga možemo M. Susovskog smatrati signalistom, pripadnikom signalističkog pokreta, autorom jedne signalističke knjige; uneti ga (a ne izbacivati kao što to on čini) u signalističku dokumentaciju i bibliografiju? Čak i da se radi samo o katalogu *Signalizam*, a ne o nekom originalnom bookwork proizvodu, ostaje nejasno zašto je ovaj kritičar i kustos jednom rukom (da li levom ili desnom) brisao signalizam sa izložbe u Zagrebu, isterivao ga iz jugoslovenske umetnosti, a drugom ga poturao na izložbi u Los Anđelesu. Ostaje samo na Marijanu Susovskom da nam objasni ovu zaista u svemu „novu kritičarsku praksu".

Nova prećutkivanja i falsifikati

U katalogu izložbe *Nova umetnost u Srbiji — 1970––1980*, pojedinci, grupe, pojave (Muzej savremene umetnosti, Beograd 1983) otišlo se još dalje. Ne samo što je signalizam ponovo izostavljen i prećutan, ovoga puta potpuno je izbačen iz *Hronološkog pregleda* i *Dokumentacije*. Drastičan primer te drske rabote čiji su autori Jerko Denegri, Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović, Ljubica Stanivuk i Zoran Gavrić, izgubili svaki osećaj za profesionalne i etičke norme, predstavlja brisanje bibliografske jedinice s jednim tekstom pesnika Ljubiše Jocića o Marini Abramović pod naslovom *Signalistička umetnost tela*, objavljenog u broju 47 *Književne reči,* 1975. godine. Ovaj izuzetan esej u kome naš poznati pesnik, i sam pripadnik signalističkog pokreta, nadahnuto analizira gestualno stvaralaštvo Marine Abramović, nekako se pored cenzora Denegrija i Mijuškovića provukao kroz prvu čistku u „Dokumentima" *Nova umjetnička praksa 1966–1978.* (Zagreb 1978) i zabeležen je u *Općoj bibliografiji* na strani 100. Iz bibliografije kataloga *Nova umetnost u Srbiji*, međutim, on je jednostavno izbrisan. U jednom od kritičkih priloga u ovom katalogu pod naslovom *Umetničke grupe — razlozi okupljanja i oblici rada*, Jadranka Vinterhalter, kustos Muzeja savremene umetnosti, uzaludno pokušava da da kakve takve obrise okupljanja i delovanja grupa u okviru nove umetnosti u Srbiji. Ta nemoć i nemogućnost dolazi pre svega zbog činjenice da Vinterhalterova operiše u pojedinim, rekao bih ključnim momentima, najčešće netačnim, iskrivljenim, pa čak i svesno krivotvorenim faktičkim materijalom. Za deo netačnih podataka i falsifikata snose odgovornost i sami umetnici koji su kao individue (u ovom slučaju) poslušni i svesni izvršioci jedne birokratske nalogodavne mašinerije na čijem čelu stoji poznata, već davno utrenirana troglava kritičko-institucionalna až-

daja bračni par Denegri i Marijan Susovski. Za najveći pak deo netačnosti i nesuvislosti, čije posledice i pored sve njihove providnosti mogu biti fatalne za pravilno sagledavanje i tumačenje nove umetnosti u Srbiji, pa i šire u Jugoslaviji, kriva je sama Jadranka Vinterhalter, njena neobaveštenost, neznanje ili možda nešto treće. Jedna od prvih „omaški", koja zaslužuje i znatno težu kvalifikaciju, odnosi se na netačne podatke i zaključke koje nam Jadranka Vinterhalter daje povodom delovanja grupe „šest umetnika", kao i o prvim nosiocima nove umetničke prakse kod nas.

Ne bih želeo da budem pogrešno shvaćen ali kao da je nekome veoma stalo da Beograd potpuno eliminiše iz onog kruga kulturnih sredina gde se javljaju nosioci nove umetnosti, ne samo na nivou Jugoslavije, već čak i u okvirima Srbije. Tu očiglednu dezinformaciju najpre je proturio Ješa Denegri u svom tekstu *Problemi umjetničke prakse poslednjeg decenija (katalog Nova umjetnička praksa 1966–1978)* da bi je sada prihvatila i Jadranka Vinterhalter u obliku koji može čak pomalo i cinički da zazvuči: „Zanimljivo je da se prvi nosioci nove umetnosti u Srbiji javljaju van Beograda."

Dok kod ostalih grupa Vinterhalterova napominje da su od „vizuelne i konkretne poezije krenuli u rad u drugim medijima", dotle se za beogradske umetnike prećutkuje i nigde ne navodi činjenica da su troje iz grupe „šestoro umetnika" (Marina Abramović, Zoran Popović i Neša Paripović) svoj rad u novoj umetnosti započeli upravo u signalizmu, istražujući najpre u vizuelnoj poeziji, a odmah zatim proširujući i povezujući svoja subjektivna interesovanja sa svim onim što se u tom momentu označavalo kao signalistička istraživanja. Na stranu činjenica da je prvi manifest signalizma objavljen još 1968. godine a da je prva signalistička akcija u prostoru, ono što je kasnije definisano kao signalistička manifestacija ili gestualna poezija (u žargonu likovnjaka performans)

izvedena aprila 1969. godine u Beogradu. Već početkom septembra u okviru signalizma stvarani su uz pomoć kompjutera na Ekonomskom institutu u Beogradu prvi poetski tekstovi (u jeziku) i vizuelno-istraživačka dela (od mašinskih znakova). Istovremeno nastaju vizuelna dela u okviru signalističkih istraživanja od kompjuterskog materijala (trake, kartice, itd.) koja već u oktobru i novembru iste godine sa poezijom izlažem na dvema samostalnim izložbama u Galeriji Ateljea 212 i na Tribini mladih u Novom Sadu. Povodom tih izložbi štampani su i katalozi gde su, između ostalog, objavljeni i odlomci iz drugog manifesta signalizma.

Sa Zoranom Popovićem i Marinom Abramović upoznao sam se krajem 1969. i početkom 1970. godine. Zoran je već tada imao više radova u stilu typewriter arta, a Marina je u novu umetnost upravo ulazila veoma zainteresovana za istraživanja koja sam i u oblasti literature i u domenu likovnih umetnosti („proširenih medija", „nove umetničke prakse", etc.) obavljao pomoću kompjutera. Nešto kasnije i njen diplomski rad na Akademiji bio je vezan za kompjuterska i slična istraživanja u umetnosti. Ne bih želeo da ovde opširnije govorim (pisaću o tome drugom prilikom) o zamislima i idejama što su tokom dugih razgovora o signalističkoj umetnosti i novoj umetnosti uopšte prosto iskrili iz inventivne Marine, koja je već tada, mada još uvek slikajući svoje oblake i oblačaste ljudske figure, uveliko bila u sferama, „oblacima" novih umetničkih traganja. Jedan deo radova nastalih iz ovog druženja, razmene ideja, proučavanja, analize, diskutovanja do tada objavljenih signalističkih manifesta, knjiga i ostalog materijala biće, nakon toga, publikovan u reviji *Signal.*

Zamisao o pokretanju internacionalne revije za signalistička istraživanja *Signal* potiče još iz prethodnih godina. Ta se zamisao, uz pomoć više umetnika vezanih za istraživački rad u novoj umetnosti, među kojima su

bili: Marina Abramović, Zoran Popović, Neša Paripović i Tamara Janković (osnivač Galerije T-70 čiji je udeo u traganjima tih godina takođe nepravedno zapostavljen), konačno krajem 1970. godine realizovala štampanjem časopisa. U prvom broju *Signala* (septembar, oktobar, novembar 1970) objavljuju radove svi pomenuti umetnici, a Marina Abramović, Zoran Popović i Tamara Janković učestvuju i u njegovom uređivanju kao članovi redakcije.

Sve ove činjenice, samo delimično navedene, nedvosmisleno pobijaju dezinformaciju Jadranke Vinterhalter da rad na novoj umetnosti u Beogradu počinje nešto kasnije nego u drugim centrima, i da beogradski umetnici započinju sa svojom delatnošću tek „aprila 1971".

No to nije jedina „omaška" Vinterhalterove. Tako će ova kritičarka pored primera na koji sam ukazao reći povodom jedne grupe da njeni članovi već krajem 1970. godine „uspostavljaju vezu sa beogradskim časopisom *Signal* koji je objavljivao vizuelnu i konkretnu signalističku poeziju". Na ovaj način se perfidno, ali s obzirom na, činjenice i dokumentaciju, prilično providno *Signal* svodi samo na časopis „koji je objavljivao vizuelnu i konkretnu signalističku poeziju", a time posredno (što nije ideja samo Vinterhalterove) i signalizam svodi na „jugoslovensku varijantu konkretne i vizuelne poezije". Naravno nije tačno ni jedno ni drugo. U zaglavlju svih brojeva *Signala* stoji (što je J. V., da je htela, mogla sasvim lepo i lako da pročita) da je *Signal* internacionalna revija za signalistička istraživanja. Šta se podrazumevalo pod signalističkim istraživanjima detaljno sam obrazložio u nizu svojih tekstova i manifesta sabranim u knjizi *Signalizam* (1979). Sam signalizam nikada nije svođen, sem kod ovakvih „kritičara" samo na konkretnu i vizuelnu poeziju. Već u prvim manifestima naglašeno je da „signalizam predstavlja avangardni stvaralački pokret sa težnjom da zahvati i revolucioniše sve grane umet-

nosti od poezije (literature) preko pozorišta, likovnih umetnosti, muzike do filma" (...). To je bio, dakle, jedan otvoren i precizan program za istraživanje u više umetničkih disciplina i oblasti i stvaranje nove umetnosti. Po mnogo čemu neka od signalističkih istraživanja, u to vreme, podudarala su se i preplitala s mnogim pravcima i tendencijama pa i s konceptualnom umetnošću, ili onim što se kod nas kasnije nazvalo „novom umetničkom praksom".

Najveće rezultate signalizam je postigao u literaturi, ali i u onome što se određuje kao likovna umetnost, odnosno „nova umetnost", kao i njihovim graničnim (dodirnim) oblastima. Signalizam, dakle, nije samo konkretna i vizuelna poezija; *Signal* nije samo časopis za „vizuelnu i konkretnu signalističku poeziju". U njemu su svoje radove objavljivali i ortodoksni konceptualisti Sol Levit, On Kavara, kao i Klaus Groh, Kalkman, Gramse, Urban, a od naših „novo-praktičara" Raša Todosijević, Urkom Gergelj, Nuša i Srečo Dragan i drugi.

Šta je onda krajnji cilj ovakvih „omaški", namernih previda i krivotvorenja? Kao što smo videli još od 1973. godine (*Rasponi*), a i pre toga, sprovodi se jedna smišljena politika, prvenstveno bračnog para Denegri, (koji, izgleda, novu umetnost u Srbiji smatraju svojim privatnim posedom), i njihovih pulena, najpre zataškavanja značaja signalizma za razvoj nove umetnosti u Jugoslaviji a kasnije njegovim potpunim nipodaštavanjem i odstranjivanjem čak i iz hronoloških pregleda i bibliografija.

Ovakav način obračuna s jednim avangardnim pokretom, časopisom i pojedinim umetnicima, na žalost, nije nepoznat u našoj kulturi. Nedavne polemike i otvaranje jednog „kulturnog dosijea" od pre šezdeset godina dovoljno može da opomene. Čistka umetnosti, (a i književnosti o čemu će drugom prilikom posebno biti reči), od nepoželjnog signalizma sprovedena je bez buke u tišini kancelarija kulturno-birokratskih institucija. Ne/kul-

turna birokratija je upravo na ovom slučaju ispoljila svoje pravo lice pokazavši prikrivenu moć „stručnog aparata" u težnji „za perpetuiranjem svog oficijelnog otuđenja kulture". Jadranka Vinterhalter i njoj slični, iz mlađe generacije likovnih kritičara, samo su nastavljači, produžena ruka onih koji isteruju signalizam iz srpske, jugoslovenske i umetnosti uopšte, već više od jedne decenije.

Tekst „Birokratija i avangarda" objavljen je u *Književnoj reči* broj 210, 10. V 1983. i u knjizi *Štep za šumindere — ko im štrika creva*, Beograd, 1984.

Na diskriminaciju i uklanjanje signalizma sa izložbe *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980.* prvi je ukazao, likovni kritičar Zoran Markuš u svom prikazu izložbe pod naslovom *Govor u prvom licu* u *Nedeljnoj Borbi* od 23–24. aprila 1983. Njemu se tri nedelje kasnije u istom listu (14–15. maj) pridružuje i jedan od prošlogodišnjih polemičara, Dragan Veličković, koji u svom tekstu *Nasilje unutar avangarde* iznosi pretpostavku da je uklanjanje signalizma samo posledica ranijih polemika, odnosno neka vrsta osvete (ne)kulturne birokratije, koja je na ovakav način ispoljila svoj bes i svoju institucijsku moć.

PEVCI SA BAJLON-SKVERA I MOJA FRKA SA NJIMA

„Prvi slušalac: Taj se Zangezi pravi surov sa tim svojim lecima! Šta misliš o tome?

Drugi slušalac: On me je probo kao ribicu ostima svoje misli.

Zangezi: Čujete li vi mene? Čujete li moje govore koji sa vas skidaju okove reči? Govori su zgrade od blokova prostora. Delići govora. Delovi kretanja. Reči nema, postoje kretanja u prostoru i njegovom delu tačaka, površina. Vi ste se istrgli iz lanaca svojih predaka. Bat moga glasa ih je raskovao kao pomahnitali mučili ste se u lancima.

Ravni, prave, površine, udari tačaka, božanski krug, ugao pada, snop zraka iz tačke i u nju evo tajnih blokova jezika. Sastružite jezik — i videćete prostor i njegovu kožu".

Velimir Hlebnjikov

„Zli Vošebnici jesu predstavnici nekih tamnih sila, koji pretvaraju sva prokletstva u blagoslov, da bi čovečanstvo bilo lišeno svesti; da bi se opravdao svet i njegov poredak, i još iz nekih drugih ironičnih razloga. (...)

Zli Volšebnici uvek diskredituju umetnike, koji su ih pojmili! (...)

Jer Zli Volšebnici imaju još i to preimućstvo nad svima ostalim Volšebnicima: oni ne moraju da rade, za njih rade drugi..."

Stanislav Vinaver

SIGNALIZAM I SRPSKO PESNIŠTVO SEDAMDESETIH GODINA

Poziciju signalizma, njegov značaj i ulogu u srpskoj kulturi i literaturi želim ovde i sada da odredim na ovaj i ovakav način: otvoreno i polemički. Jer delovanje Zlih Volšebnika, koje u našoj književnosti ne prestaje, evo, od Vinaverovih vremena do danas, učinilo je da se stvore mnoge nedoumice, zabune i krupni nesporazumi koji ovaj avangardni pokret prate od samog nastanka. Ti nesporazumi proizilaze često iz nedovoljnog poznavanja signalizma kao autohtonog srpskog stvaralačkog pokreta, njegovih ideja, dela koja su u njemu stvarana.

S druge strane, namera mi je da se konačno zaustavi i spreči dalje falsifikovanje, i onemoguće krivotvoritelji srpske pesničke epohe sedamdesetih godina, koji će ovde biti identifikovani, a koji su na sve moguće načine pokušavali da umanje značaj signalizma pa čak i da ga, kad bi to bilo moguće, izbace iz srpske kulture i literature.

Ovaj polemički tekst pokazaće, isto tako, da je signalizam mnogo kompleksniji i razuđeniji nego što su Zli Volšebnici umeli da ga vide i prikažu, često iz neznanja a još češće zlonamerno, svodeći ga samo na jedan od njegovih pojavnih oblika — vizuelnu poeziju, odnosno „neverbalna sredstva komuniciranja". Mogu sada otvoreno i mirne duše da kažem da su signalistička istraživanja i eksperimenti u jeziku i sa jezikom, otkrivanje novih pesničkih postupaka i oblika omogućili da srpska poe-

zija krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina krene sasvim novim, drugačijim putevima.

Kao što ćemo videti, ta presudna uloga signalizma u jezičkoj revoluciji, formiranju novog pesničkog senzibiliteta, radikalnom prevrednovanju ključnih literarnih postavki koje je kodifikovala tradicija, ili, ako hoćete, pesničkom prelomu u srpskoj poeziji sedamdesetih godina, u potpunosti je prećutana, ili krivotvorena, posebno od pojedinih kritičara srednje i mlađe generacije. I upravo ovde želim da iznesem neke notorne činjenice i istražim razloge zbog čega je signalizam bio tako dugo ignorisan i bacan na samu marginu srpske književnosti.

Zli volšebnici na delu

Napadi na signalizam, kao i na svaku avangardnu pojavu, nisu bili ništa novo, ništa iznenađujuće. Napadan je još od prvog manifesta, kao pesnička nauka, pa i pre toga kao scijentizam. Napadali su ga i oni od imena, kojima nije odgovarao jer je rušio njihovu predstavu o literaturi i umetnosti, raznosio u paramparčad ono u šta su verovali, i ona anonimna piskarala čija su imena posle tog njihovog „zvezdanog trenutka" odbrane naše kulture od „varvarskog" i „ubilačkog" signalizma odlazila brzo i nepovratno u „prašinu starih novina."

Napadan je od tradicionalista, jer je očito bio suprotstavljen tradicionalizmu negirajući svojim delima, svojim manifestima u celini i potpuno vladajući tradicionalistički trend koji se, u srpskoj kulturi šezdesetih godina, oformljuje u svojevrsni pokret[1] arijergarde i kao tamni oblak prekriva čitavu književnost preteći da je, ako ne potpuno uguši, ono bar unazadi za više decenija svojom neinventivnošću, svojom pokloničkom odanošću istrošenim modelima[2], svojim histeričnim otporima prema svakoj novini, eksperimentu, istraživačkom naporu, savladavanju jezika drugačijim metodama i in-

strumentima, uvođenju u poeziju različitih, pa i nejezičkih (u užem smislu) elemenata, itd.

Napadan je i od lažne avangarde pošto joj je smetao samim svojim postojanjem, činjenicom da je aktivan, da deluje, jer, kako kaže kritičar i teoretičar sociologije kulture i umetnosti Miloš Ilić, „uz stvarnu avangardu često se lepi i lažna avangarda, koja se izjašnjava kao avangarda i sebe tako kvalifikuje i pre nego što je izvršila svoj istorijski zadatak. Ona pozajmljuje nešto avangardnog ugleda i kredita radi pokrića svoje stvarne nesposobnosti".[3] U signalizmu lažna avangarda, kao u ogledalu, vidi svoj odraz, svoj nestvaralački jad i duhovnu jalovost, znajući da pred njim uzalud, folirantski krije svoje pravo arijergardno poreklo i krajnje namere.

Napadan je i od avangarde iz treće ruke, zbog same činjenice što je izvoran; kao takav signalizam je neizbežno trn u oku i ovoj epigonskoj „gardi".

Na kraju, kao i svaki pravi pokret, misao koja osvaja, traje i ne odustaje, doživeo je napade, nož u leđa i od kala koji je sam stvorio, od sopstvenih otpadnika.[4]

Elektronski Baš Čovek Zorana Mišića

Ako se izuzmu neke sitnije reakcije raznoraznih viner šule pljugera, prvi „ozbiljniji" napad na ideje signalizma, odnosno tada još uvek scijentizma, dogodio se daleke 1966. godine. Ovaj napad dolazio je iz Novog Sada, potpisan od ondašnjeg vunderkinda (glasno se hvalio svojom mladošću, podrazumevajući tu, naravno, ono što je već „postigao") i već pomalo literarnog (i ne samo literarnog) moćnika, pesnika koji će kasnije, sasvim zasluženo, osvojiti „najšire mase" uglavnom slušalaca — Pere Zupca.

Šta je osnovno u prikazu zbirke *Planeta*, koji je pod naslovom *Pesnik ili prirodnjak* Zubac objavio u novosadskom studentskom listu *Index*[5], čiji je tada glavni i

odgovorni urednik bio? Taj nekada „veoma perspektivni" a sada debelo mrtvi pesnik prebacuje mi da svojom knjigom, „znajući da je to nešto novo za našu poeziju, nešto dosad neslušano", želim „biti pionir nove poetske obmane"[6] vršeći „naučna ispitivanja planete uz precizne komentare i geometrijske crtarije, dijagrame i sl. Ustvari, on je (nastavlja dalje Zubac) posudio naučni jezik, prepun termina iz astronomije i astrologije, poslužio se njim tvoreći svoje pesničke strukture i uveo nauku u poeziju na mala vrata. U jednome je pogrešio: umesto da svoje planetarne vizije opeva pesničkim jezikom, jezikom poezije — razmišljao je o svetu jezikom nauke...". „Njegovo otkrivanje planete i doživljaji na planeti lišeni su misticizma i zanesenjačkog fantaziranja: on jednostavno objašnjava život bilja i materije..." Na kraju Zubac će zaključkom da sam knjigu „napisao u mrtvaji pogrešno odabranog puta, dakle u trenutku zalutalosti i obmane",[7] postati jedan od prvih, ali ne i poslednjih kritičara, savetodavaca, naredbodavaca i egzekutora koji će me tokom sledećih godina blagonaklono i osiono vraćati „pravom pesničkom jeziku" i „pravom putu poezije", ili po kratkom postupku eliminisati iz srpske književnosti.

Nije trebalo čekati dugo pa da se pojave žešći i mnogo krupniji negatori. U jednom od brojeva časopisa *Književnost*, koju je preuzeo od Elija Fincija, Zoran Mišić će sredinom 1969. godine prihvatiti ulogu najavljivača avangardne sablasti:

„Na pomolu je novi talas jarosti i igara. Žestićemo se opet u reči i slici... Neke od tih ljutnji su nove; većina su nam poznate: jednom smo se već tako bili ražestili. Igraćemo se, izgleda, takođe: slagaćemo reči i šare, zmijaste, četvrtaste, okruglaste, ili ćemo ih pustiti da jedna drugu jure, ne mešajući se u njihovu trku, pa šta bude; unapredićemo, svojeručno kišobran i šivaću mašinu u božanske kipove, stripove u ikone, asamblaže u mozaike, zidne novine u murale; dodavaćemo jedan drugom

kutiju šibica ispod stola sa zagonetnim izrazom na licu, kao da obavljamo neki tajni ritual. Neke od tih igara su nove, ili se drugačije zovu; većinom su nam poznate: već smo ih se naigrali. Sve je to jedna ista priča, puna buke i besa, a ne znači ništa."[8]

Još konkretniji je ovaj naš poznati kritičar bio odmah nakon prvih signalističkih eksperimenata sa elektronskim računarom, Na vest da je u srpskoj književnosti, po prvi put, došlo do upotrebe kompjutera, kako bi se stvarali stihovi i otkrivale nove mogućnosti pesničke upotrebe jezika, Zoran Mišić je odmah odgovorio tekstom naslovljenim *Na vest o smrti čovekovoj*, takođe, objavljenim u časopisu *Književnost.* Ovde on, kao što ćemo videti, na zaista patetičan način oplakuje čoveka i njegovu tobože „zlu sudbinu" u eri nastupajuće elektronske civilizacije:

„Stigla je, najzad, i do nas vest o smrti čovekovoj. Zaokupljeni svojim svakodnevnim humanističkim brigama i nevoljama, jedva da smo se i osvrnuli na nju: izgledala je toliko neverovatna, da je nije zabeležila čak ni naša senzacionalistička štampa.

Mene ta vest, priznajem, nije mnogo uzbudila. Znao sam već davno da to što zovemo čovekom ne postoji više; pitao sam se samo ko će prvi imati hrabrosti da tu vest saopšti mnogobrojnim srodnicima i prijateljima njegovim, čitavom skupu čovekovih staralaca i dušebrižnika koje zovemo humanistima (...)

A neki vele da su ga humanisti sami ubili, kada su uvideli da je neizlečivo zatucan i glup i da od njega neće moći ništa napraviti. Pa su na njegov presto posadili njegovog elektronskog dvojnika Baš Čoveka, koji će u njegovo ime govoriti narodu, pisati pesme i upravljati svetom"[9].

Povodom Zorana Mišića naša kritika će zabeležiti da je tokom niza godina „dograđivao svoju kritiku nadrealizma, posebno negatorskog odnosa bivših nadrealista prema angažovanju, kao i prema živom delu nacionalne

kulturne tradicije. Suprotna krajnost, scijentizam, kao reakcija u jednom delu naše i svetske poezije, takođe izaziva ubedljivu kritičku repliku Zorana Mišića, pitomo iskazanu ali ne manje odlučnu".

Prethodno navedeni citat, međutim, ne uverava nas baš mnogo u „pitomost" Mišićeve „kritičke replike", naprotiv, pre nas upućuje na jednu jasno usmerenu pogromašku odlučnost da se u samom korenu zatre svaka novina, svaki istraživački pokušaj, pogotovu ako na bilo koji način dira u tradicionalno i tradiciju. Ovo je Mišić još eksplicitnije iskazao prilikom jednog razgovora o uređivačkoj politici časopisa *Književnost*, čiji je glavni i odgovorni urednik bio, na tribini Trećeg programa Radio-Beograda.

„Mi ne štampamo eksperimente, probe se prave kod kuće, ne objavljuju se u časopisima. Jedini časopisi koji su štampali eksperimente bili su nadrealistički časopisi koji do literature nisu ni držali. Štaviše — program im je bio izrazito antiliteraran. *Književnost* je književni časopis i toga se ni malo ne stidi. Šta znači, uostalom, reč eksperiment kada se radi o književnosti? To je reč koja služi da se oni koji novu književnost ne vole ograde od nje, a oni koji je vole da se izvine što trpe i puštaju koješta. Pravi avangardni pisci ne eksperimentišu." (...)[10]

Ništa manje nije odlučan ni Mišićev stariji kolega Eli Finci,[11] koji će početkom 1970. godine u *Politici*, odmah po izlasku iz štampe plakete *Signal*,[12] gotovo panično reagovati na nju.

„Tanka sveska pesama Miroljuba Todorovića, pod naslovom *Signal*, koju je sam pisac nedavno izdao o svom trošku, ne privlači pažnju toliko svojim poetskim rezultatima, koliko svojom teoretskom i praktičnom ustremljenošću. Nezavisno od postignutih rezultata u kojima ponekad ima oblika i akcenata onoga što je u poeziji već bilo, u htenjima i intencijama ove poezije, u metodama njenog ostvarivanja bitno je ono što je sasvim novo.

U podnaslovu ove neobične knjižice, koja bi htela da se prikaže kao čitav jedan program u revolucionisanju sveg dosadašnjeg pevanja, stoji da je to, signalistička, kompjuterska, statistička i aleatorna ili stohastička poezija. Drugim rečima, u ovoj programskoj knjižici, koja izvesnim svojim osobenostima teži da bude i jedan gromoglasan manifest, otkazana je poslušnost inspiraciji u bilo kojem vidu, kao nečem što je zastarelo, a na njen tron izdignuta, kao apsolutna, mehanička moć mašinskog proizvođenja. (...)

Ovaj poetski eksperiment Miroljuba Todorovića (...) nameće nam samim svojim prisustvom, dva zanimljiva i, rekao bih, urgentna pitanja šireg interesa:

Prvo: Šta se dešava sa savremenom poezijom, kakva je njena dalja sudbina?

I drugo: Dokle se prostire moć i gde počinje nemoć mašine? Ili, još šire: U naše tehnokratsko vreme, šta će biti sa iskonskim ljudskim vrednostima? „[13]

B. A. P. beži u barok

Taj smešni, mizonistički strah od mašine i dušebrižništvo nad tobože ugroženim humanizmom i „iskonskim ljudskim vrednostima" u osnovi je svih potonjih napada tradicionalista i neotradicionalista na signalizam. Tako će glavni zagovornik, antologičar i duhovni vođ tradicionalista Bogdan A. Popović iste godine teatralno izjaviti: „odbijam da ovu umetnost primim, da je usvojim, da se njome bavim. Neću čak ni da znam za nju. (...) Radije stavljam na glavu napuderisanu periku s loknama, oblačim čipkastu košulju sa žaboom, prsluk i ogrtač, navlačim potkolenice sa podvezicama i priznajem: Odoh ja natrag u barok!"[14]

Ovo klovnovsko prerušavanje Bogdana A. Popovića pred signalizmom nije ostalo bez posledica. Posle prvog početnog šoka u kojem je ovaj, kako sam sebe naziva,

„savršeno tradicionalistički nastrojeni kritičar poezije",[15] odbio uopšte da primi i razmatra kompjutersku umetnost, najavivši pred signalizmom svoj beg u barok, on se delimično pribrao i u eseju *Pesnička avangarda danas — što je to?*, objavljenom dve godine kasnije,[16] pokušao nešto trezvenije i smirenije da odgovori na to, ponajviše samom sebi, postavljeno pitanje. Odgovor, naravno, nije mogao biti ni delimično zadovoljavajući, pre svega zbog predrasuda i pogrešnih predstava koje Popović ima o avangardi i signalizmu kao njenom delu.

Signalizam će ovaj kritičar svesti samo na kompjutersku i vizuelnu poeziju, kao da mu drugi vidovi signalističke poezije nisu poznati, i kao takvog ga potpuno, što su uostalom činili i njegovi sledbenici, eliminisati iz književnosti, određujući mu „blagonaklono" da možda može, eto, paralelno da se razvija s njom u nešto drugo, posebno, nepredvidljivo, ali nešto što ne može biti književnost, umetnost, bar ne onakva kakvom je Popović zamišlja.

I za Bogdana A. Popovića signalizam je nehuman. U njegovim ušima kao da još uvek odzvanja Mišićeva jeremijada o čoveku koga je istisnuo elektronski „Baš Čovek", ili ono, povodom signalizma postavljeno preplašeno Fincijevo pitanje: „šta će biti sa iskonskim ljudskim vrednostima?". „Ne odolevajući — kako sam kaže — sopstvenom, ljudskom i tradicionalističkom gnevu"[17], i olako izjednačavajući celokupnu signalističku poeziju s „naučno-tehničkom poezijom", on će je jednostavno kao „ne-poeziju" ekskomunicirati iz literature, verujući da će se i u elektronskoj eri naći pesnici „koji će produžavati tradiciju humanističkog komuniciranja."[18]

„Zastrašen vidicima koje (mu) je naučno-tehnička poezija otvorila", Popović ne želi da se pomiri sa „dehuminizacijom poezije" kakvu, po njemu, sprovodi signalizam, odrekavši se „nekih njenih iskonskih humanih svojstava".[19]

Poznati istraživač istorijske avangarde Renato Pođoli podseća da su retrogradno nastrojeni kritičari svaku revoluciju u umetnosti definisali kao „proces dehumanizacije". Prema Pođoliju, još su početkom prošlog veka branioci klasične umetnosti, u svojim sukobima sa romantičarima, stalno ponavljali ove stavove o agresiji nove umetnosti, njenom varvarizmu i nehumanosti, suprostavljenim čoveku, lepom, humanom, koji su, prema klasičarima, bili u osnovi stare, klasične književnosti i umetnosti.[20]

No, ne mora se otići tako daleko unazad. Zar nas stavovi, rečnik i reakcija B. A. Popovića, povodom signalizma, ne podsećaju na ono što se u našoj poeziji dešavalo pedesetih godina. Na osione agitke ždanovističkog kritičara Puniše Perovića: „mi danas prisustvujemo neviđenoj i začuđujuće agresivnoj poplavi takozvane modernističke književnosti..."[21], ili Milana Bogdanovića, iz sada već istorijskog napada na novu poeziju: „šta sve ovo znači, ne kao sadržaj, jer tako nešto ništa ne znači, već kao pojava? Je li to vraćanje na već odavno porušene i u korov zarasle pozicije futurizma ili nadrealizma? Ili su to neki novi snobunovni pokreti kojima se poezija u stvari apoetizira i antipoetizira, što će pre svega reći: odvaja od čoveka i od života, suprotstavlja čoveku i životu?"[22]

Nekritičnost Bogdana A. Popovića, posebno kada je u pitanju tradicija i odnos poezije prema tradiciji, još je ranije zapažena. Tako će jedan od prikazivača njegove prve knjige *Načela i dela* napisati, „da je problem uspostavljanja mostova sa tradicijom u tolikoj meri obuzeo autora da on, inače vrlo odmeren, disciplinovan, uljudan, racionalan, sklizne i sam u tradicionalistički romantizam".[23] Taj tradicionalistički romantizam i oduševijavanje činjenicom „da se danas, prve godine osme decenije našeg veka — kako Popović kaže — dominantan broj savremenih srpskih pesnika manje ili više uče-

stalo obraća tradiciji i manje ili više snažno oslanja na nju", ovaj kritičar ponajviše ispoljava u svojoj antologiji *Poezija i tradicija* (*Savremenik*, broj 8-9, 1971). Tu on nastupa kao kodifikator i neosporni vođ srpskog pesničkog tradicionalizma.[24]

Sasvim je onda razumljivo što Bogdan A. Popović, i pored ogromnog intelektualnog napora koji je uložio, nije mogao objektivno tumačiti avangardu, a još manje signalizam koji se konkretno i direktno suprotstavljao njegovim tradicionalističkim „načelima". U svom pokušaju da odredi „šta je pesnička avangarda danas", Popović nastoji, pomalo naivno, da nas uveri kako je jedna od osnovnih, po njemu „tradicionalnih (sic!) odredaba avangarde kao takve" da što manje eksperimentiše. Pitam se samo kako će takva avangarda „da otkriva nove puteve", kako „da kreira delo valjano po sebi i u okviru sopstvenog stvaralačkog medijuma i sopstvenim terminima, nešto dosad nestvarano, nezavisno od dosadašnjih značenja i od njih različito",[25] ako ne istražuje, ako ne eksperimentiše. Prikazujući avangardu i napadajući signalizam Bogdan A. Popović je morao naučiti bar neke osnovne, da ne kažem osnovačke stvari u poslu kojim se bavi, a to je: da je jedan od ključnih vidova avangardne poetike upravo eksperiment.[26]

Na kraju, ne preostaje mi ništa drugo nego da preporučim temperamentnom Bogdanu A. Popoviću da, umesto što se filcuje i žesti čitajući signalističke manifeste, konačno pročita i signalističku poeziju, ne plašeći se da iza svake pesme stoji kompjuter ili njegov lični košmarni progonitelj (pardon! „invader"), Signatvor. Tako bi možda mirnije, manje patetično, što znači i kritički relevantnije, bez bojazni da će učiniti fatalne pogreške, moći da kaže gde su se krile prave mogućnosti, i kako je došlo do „plodotvornih promena u novijoj srpskoj poeziji" krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina.

No, pogreške su već učinjene. Slika tog, po svoj prilici, najinteresantnijeg perioda u posleratnoj srpskoj

poeziji već je krivotvorena od strane ovog neumornog „hroničara pesničke epohe" i njegovih neotradicionalističkih sledbenika i biće potrebno dosta vremena, mastila i dobre volje da bi se ustanovila prava istina i lažna slika, koja nam je data, koliko toliko popravila.

Neznanje i bavrljanja Predraga Protića

Jedna od osnovnih zabluda (da li samo zabluda?), tradicionalističkih kritičara tih godina bila je, na neki način, stavljanje znaka jednakosti između signalizma i nadrealizma, između signalističkih i nadrealističkih istraživanja, ili mišljenje da je signalizam nekakav nastavak nadrealizma, pa čak više decenija zakasnela kopija nadrealističkog pokreta, ponavljanje njegovih traganja i ideja. To se već moglo primetiti u prethodno navedenim odlomcima iz napisa Zorana Mišića i Elija Fincija. Kritičar Predrag Protić, međutim, u toj tvrdnji mnogo je otvoreniji i „sigurniji":

„Todorovićeva knjiga *Svinja je odličan plivač* predstavlja pokušaj da se ono što nisu umeli da stvore nadrealisti, blagodareći racionalnom i psihičkom automatizmu, ostvari posredstvom jednog posrednika kod kojeg se o psihičkom automatizmu ne može govoriti. Rezultati do kojih je došao kompjuter istovetni su, ili gotovo istovetni, rezultatima do kojih je došao nadrealizam i traganju za automatskim tekstom."[27]

Na stranu to što u pomenutoj knjizi uopšte nije bilo govora o kompjuterskoj poeziji; zapravo u čitavoj zbirci *Svinja je odličan plivač* nema ni jednog jedinog kompjuterskog retka. Kad god sam objavljivao tekstove koje sam dobio uz pomoć elektronskog računara, to sam uvek posebno naglašavao, stavljajući uz pesmu, ili ciklus, i način na koji sam do pesme došao i stepen eventualne intervencije. To se, uostalom, može jasno videti u knjigama: *Signal, Kiberno, Algol*.

Ispod naslova knjige, u ovom slučaju, stajala je samo opšta odredba „signalistička poezija". Ciklus pesama koji Protić smatra i analizira kao kompjuterski nije dobijen ni uz kakvu pomoć računara. Protiću (i ne samo njemu, u istu zamku upali su još neki prikazivači i kritičari) bilo je, međutim, dovoljno to što je poezija koju je imao pred sobom bila neobična, potpuno van onih tradicionalističkih „načela", kanona i tokova koje on poznaje, pa da je odmah proglasi „kompjuterskom", okrpi, popljuje i istovremeno istrese svu svoju mržnju i žuč prema avangardizmu, istraživanju i eksperimentu uopšte jer: „eksperimenti imaju između ostalog i tu svrhu da pokažu šta je mogućno i šta nije mogućno i kolike su granice tih mogućnosti odnosno nemogućnosti",[28] eliminišući je na taj način sa polja literature. To čine (pored B. A. Popovića i Protića) i ostali tradicionalistički kritičari, proglašavajući u celini signalističku poeziju ostvarenu u jeziku za kompjutersku, pa samim tim čak i za „neautorsku". Ovim izrazom (terminom), kao novim prilogom našoj teoriji književnosti, proslavio se Milan Komnenić.

Sitni step Milana Komnenića

Mora se odmah priznati da Komnenić sa zavidnom mimikrijom, nešto lukavije, pa, moglo bi se reći, i inteligentnije zastupa i brani pozicije pesničkog tradicionalizma, odnosno ono što definiše kao „moderno osećanje tradicije". Tako će ovaj kritičar i pesnik patetičnim usklikom: „Sakloni me, gospode, duha starinarnice, pohlepe kolekcionarstva!" započeti predgovor u svojoj antologiji *Novije srpsko pesništvo*.[29]

U objašnjavanju Komnenićeve pozicije pomoći će nam već izrečeno mišljenje o podeli srpskog tradicionalizma na „prosvećeni i regionalni".[30] U prosvećenom tradicionalizmu, koji zastupa Komnenić, dolazilo bi do prožimanja i „mešanja mitoloških i nacionalnih izvora"

na evropskom pa i šire svetskom prostoru, dok bi regionalni tradicionalizam, čiji su zagovornici: Bogdan A. Popović, Predrag Protić, Slobodan Rakitić i drugi, upućivao književnika na uže, regionalne izvore.

No, to ne znači da su postavljene sasvim jasne i stroge granice između regionalnog i prosvećenog tradicionalizma, oni se često dodiruju i prepliću. To nam, uostalom, potvrđuje i sam Komnenić kada za pojedine pesnike iz svog kruga kaže da su „sežući do najdubljih slojeva mita, legende, duhovne tajnovitosti, maternje melodije, do sudbinske game svog pesničkog nasleđa (...) bez straha i zazora, uskočili u kolo evropskog pesničkog duha". Isto tako podudariće se mišljenja Komnenića i Protića, izrečena čak sličnim gaferskim rečnikom, kada je reč o nadrealizmu i zenitizmu. Za Milana Komnenića „naš nadrealizam je u burekdžijskoj varoši težio salonskoj drskosti da bi se poklonio francuskoj nadrealističkoj bulumenti", dok je zenitizam „uzaludan" i „smešan" pokušaj „da se nametnemo svetu (...) poklikom barbarogenija koji je trebalo da donese tavorsku svetlost sa balkanskog tla."

Kada analizira savremeno pesništvo, Komnenić primećuje da postoji „paralelizam između konzervativnog načina mišljenja i modernog, čak avangardnog duha u srpskoj poeziji", da bi odmah zatim; dosledan svom opredeljenju, ustvrdio da su pojedini pesnici u svojim stvaralačkim fazama „bili čas konzervativniji čas moderniji", odnosno da se „konzervativan duh ne pokazuje sasvim poguban prema jezičkoj invenciji."

Svoje shvatanje poezije Milan Komnenić je teoretski izložio i pesničkim primerima obrazložio u već pomenutoj antologiji *Novije srpsko pesništvo*, gde će za generaciju pesnika kojoj pripada, koju najobimnije zastupa, i za koju je pozvan kao „najkompetentniji" prikazivač, zabeležiti, s nijansom prebacivanja, da je „odlikuje marljivo priklanjanje iskustvu moderne pesničke misli

u svetu, dok se svest o sopstvenoj pesničkoj tradiciji kod ovih pesnika zapaža nešto kasnije."

Zanimljivo je da u oba teksta (predgovora) u svojim antologijama kao i u polemici s Elijem Fincijem (*Delo*, broj 3, 1970) Komnenić, na izvestan način, koketira sa kompjuterskom, znakovnom, konkretnom i grafičkom poezijom. Tako će u drugom izdanju antologije, opet definišući svoju generaciju, reći da se „osim smelosti koja po pravilu odlikuje sve mlade pesnike" mora „ukazati na povremene pokušaje korišćenja **kompjuterskih mogućnosti u poeziji**, na pojavu **znakovne, konkretne i grafičke poezije**. Za sada, međutim, o svemu tome možemo govoriti samo kao o znakovima jednog vremena koje je duboko podrilo temelje ustaljenih shvatanja poezije" (podvukao M. T.).

Još jednom je Komnenić koketirao s novom poezijom i sa signalizmom. Dogodilo se to na zagrebačkoj promociji antologije *Novije srpsko pesništvo*, a čitav razgovor zabeležen je u tekstu *Tko je tko u novijem srpskom pesništvu*, časopis *Pitanja* broj 13/14, 1970. godine.

U uvodnom izlaganju, na toj književnoj večeri, Komnenić će upotrebiti izraz koji po svojoj „originalnosti" zaslužuje da uđe u cvetnik nonsensa, da ne kažem humornih gluparenja, naše kulture. Evo te rečenice: „Takođe, u poslednje vreme u skladu s brzim razvojem mas-medija u Srbiji postoji tendencija ka konkretnoj, kompjuterskoj, kinetičkoj, signalističkoj itd. poeziji, **koja zapravo predstavlja neautorsko pesništvo**" (podvukao M. T.).

U diskusiji koja se posebno razvila oko ovih problema, Komnenić je dosta dugo i kao pravi lirafon, šminkerski igrao po žaru, koji je sam sebi prosuo pod pete, naglašavajući stalno kako on ne smatra „ovakvu poeziju autorskim činom", kako za njega te pesme nisu „autorske pesme". Navodno to je „jednim delom mašinska poezija a drugim delom preoblikovani produkt mašine gde su bile vršene manje ili veće intervencije autora. Na

kraju, pritešnjen pitanjima i nedvosmislenim dokazima, Komnenić je, bez prevelike intelektualne ekvilibristike i sitnog stepovanja u stilu da je on „pasionirani pratilac te vrste rada" i tome slično, zauzeo svoje pravo stanovište, koje je, uostalom, prikrivajući ga frazama kao što su: „novije", „moderno pesništvo" itd., imao i ranije, označivši pesme u svojoj antologiji kao „klasične pesme", odnosno priznavši da one obuhvataju jedno „klasično područje iskaza."

U daljem razgovoru sasvim logično se iskristalisalo da je i njegova antologija, kao i mnoge druge, „samo još jedan dokaz o završenosti jednog puta", i da predstavlja kodifikaciju onoga što se stvaralo u okvirima već ispitanog područja „klasične", odnosno tradicionalne literature. Odmah zatim, kao završni udarac, usledilo je i direktno pitanje Milanu Komneniću kakav je njegov odnos kao, sada već potvrđenog, „klasičnog kritičara prema jednoj neklasičnoj" u ovom slučaju signalističkoj poeziji. Komnenić je samo mogao ponoviti ono što je pre toga rekao, pokušavajući svojim terminom „neautorska poezija" da diskvalifikuje signalizam i na taj način ga isključi iz literature, priznajući istovremeno u potpunosti svoj poraz, da on „s pažnjom i simpatijama" prati „te pokušaje bega iz spomenutih rezervata klasičnih pesničkih oblika" (...)[31]

Tako je kritičar, antologičar i pesnik Milan Komnenić, prihvatajući konačno bez zazora svoju pravu ulogu stvaraoca i kodifikatora jedne „klasične" to jest tradicionalne poezije[32] još u prvoj polovini 1970. godine, uz nesebičnu pomoć svojih ispitivača, želeo on to ili ne, tačno utvrdio granicu između tradicionalizma kome i sam pripada, i nove, avangardne signalističke poezije. Ta poezija pustila je svoje korene znatno ranije; ali je upravo tih godina izašla iz tame u koju su je gurnuli, s jedne strane sterilnost, osnovna nepismenost i totalno pomanjkanje sluha za novo naših književnih kritičara,

a s druge strane — uporna ćutnja, strah pred još nepoznatim, ili nedovoljno poznatim, literarnim i šire umetničkim fenomenima. Na ovaj način Komnenić je, ponavljam, hteo ili ne hteo, tačno pokazao: ko je, kada, i na koji način, napuštajući bez ostatka i osvrtanja „rezervate klasičnih pesničkih oblika" i, što je još važnije, stvarajući nove poetske forme i iz razbijenog oblikujući nov pesnički jezik, pa makar i uz pomoć takvog „Moloha" kao što je kompjuter, izvršio prelom, prevrat, otvorio sasvim nove i do tada nepredviđene i nepredvidljive puteve srpskoj poeziji.

Neotradicionalisti iliti kuga encensbergerijana

Legitimni nastavljač tradicionalizma generacije šezdesetih godina (i prethodnih, naravno — tradicionalizam je neosporno oduvek bio vladajući tok u srpskoj literaturi kome se ona posle svih šokova ponovo i zahvalno vraćala)[33] — jeste svojevrsni neotradicionalistički establišment čiji su glavni predvodnici kritičari Jasmina Lukić i Miodrag Perišić. Oba ova kritičara se sa već oformljenom neotradicionalističkom ideologijom intenzivnije javljaju u književnim glasilima krajem sedamdesetih godina.

Njihova pozicija otkriva se već po tome kako se ovi teoretičari „nove poezije srpske" određuju prema eksperimentu. Jer dok poljski pesnik i kritičar Julijan Kornhauzer pokušava, povodom signalizma, da odredi mesto i ulogu eksperimenta u stvaralačkom procesu „kao specifičnog stvaralačkog postupka" koji se opire svakom književnom stereotipu i konvenciji neizbežno ih rušeći (što, naravno, u signalističkoj poeziji podrazumeva i stvaralačku gradnju), dotle Jasmina Lukić i Miodrag Perišić govore o tome kako pesnici svoj jezik ne bi trebalo da „opterećuju nepotrebnim eksperimenti-

sanjem"[34] jer po njima pesnički eksperiment predstavlja „proizvoljnost" i samo „puku želju za igrom."[35]

Osnovne postavke neotradicionalista, koje se odnose na poeziju, veoma malo se razlikuju, tek možda za koju nijansu, od onih „načela" koja nam je već izložila njihova prethodnica (B. A. P., Protić, Komnenić). Tako će neotradicionalistički kritičari od svojih pesnika, da bi njihovi proizvodi rezultirali „nesvakidašnjom poetskom lucidnošću", tražiti „nepretencioznost, stvaralački oprez i mudru skromnost", uz upozorenje da „privatno i efemerno" ne smeju da uzdižu „na rang poetskog doživljaja". „Nova srpska poezija „, kako je vide njeni kormilari mora biti okrenuta „fundamentalnim temama (smrt, istorija, književna tradicija). „[36]

Naši neotradicionalisti u svojim ne baš čestim, i više, rekao bih, kroz zube, napadima na avangardu oslanjaju se, uglavnom, na mnogo bučnijeg istomišljenika, nemačkog pesnika, Hansa Magnusa Encensbergera. Ovaj „svim mastima premazan zakašnjenik — kako ga vešto portretira jedan njegov sunarodnik — koji se koristi starim i najstarijim nasledstvom, školovan na savremenim uzorima dvadesetih i pedesetih godina"[37] sa svojstvenim „agitatorskim duhom" i „gnevnom radošću angažovanog karikaturiste", obrušio se, između ostalog i na avangardu, kako ovu noviju pedesetih i šezdesetih godina (konkretna i vizuelna poezija, enformel, tašizam), tako i onu istorijsku (futurizam, ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam).

Ne želim ovde detaljnije da razmatram Encensbergerove krajnje negativne poglede na avangardu, koju on, posebno ovu posleratnu, posmatra isključivo kroz Keruakovu rečenicu: „Budi uvek blesavo odsutan duhom!" (ne ulazeći u to da li se „bit generacija" uopšte može smatrati nekakvom avangardom). Niti njegov pokušaj da u književnoj avangardi vidi jednu vrstu fašizacije literature do karikature prenaglašavajući značaj

grupnog, manifestnog, negatorskog i nihilističkog (pozivajući se opet na jednu nesuvislu Keruakovu rečenicu u stilu „udaraj što dublje možeš"), ili pak, isuviše mašući pojedinim negativnim nadrealističkim sektaškim iskustvima kao da su to odlike svekolike avangarde.

Brojni su Encensbergerovi stavovi o tome kako je avangarda „stvorena prema pogrešnom modelu", kako predstavlja „samovoljno, slepo kretanje", kako je srodna sa „totalitarnim (političkim) pokretima",[38] kako „shvata sebe kao elitu", kako je „blef, beg unapred, i kojoj se glavnina priključuje iz straha da ne zaostane"; onda o njenoj tobožnjoj „industrijalizaciji", „militantnosti" (u našim prilikama, i po svemu što sam ovde izložio, i što ću izložiti, mnogo su militantniji tradicionalizam i neotradicionalizam), „jednosmernosti" itd, itd. [39] Zaista, ovakvi pogledi, da u potrebim Encensbergerov izraz, „deprimiraju svojom naivnošću". Samo činjenica da ovaj „predvodnik literarnog prosvetIjenja" piše svoj napad na avangardu negde početkom šezdesetih godina, dakle kada se nova posleratna avangarda tek budila i formirala, (još je daleko od svog zamajca: konceptualizam, fluksus, spacijalizam, poesia visiva, signalizam, body art, mail-art, performans, etc), kada se još nisu mogle sagledati sve posledice njenih inspirativnih i dalekosežnih šok terapija kojima je otvarala sasvim nove prostore i mogućnosti književnosti, slikarstvu, teatru, muzici i umetnosti uopšte, spašava ga kritičarskog šarlatanstva.

Ali zato ne spašava njegovog trabanta i parafrazera Miodraga Perišića kada nakon toliko godina, po pojavi ovog napada, i posle svega što se u međuvremenu u avangardi dešavalo,[40] eksplicitno ustvrdi da Encensbergerov esej *Aporije avangarde* sadrži nekoliko slojeva trezvene istorijske analize pojma i konkretnih književnih pokreta avangarde s početka veka do najbliže prošlosti, kada se za avangardu proglašava „konkretna poezija, književ-

nost beat generacije, tašizam, serijalna i elektronska muzika", gotovo svaki „eksperiment" čija je „inherentna vrednost ravna nuli".[41]

Tu bi se moglo reći da Perišić, kao što to, inače, u ovakvim slučajevima obično i biva, čak prevazilazi svog učitelja.[42]

Eksperiment

U pomenutom pamfletu *Aporije avangarde* osnovna stvar koju Encensberger pokušava da ospori je avangardni eksperiment, odnosno literarni eksperiment uopšte kao jedan od načina pesničkog istraživanja i stvaranja. Za njega je eksperiment „blef" a sam „pojam eksperimenta besmislen i neupotrebljiv". Polazeći od etimološkog korena reči eksperiment (latinski experimentum) što je u stvari značilo „saznavanje iskustvom", Encensberger zaključuje da ova reč u našem vremenu „označava naučni postupak za proveru teorija ili hipoteza putem metodskog posmatranja prirodnih procesa". Na taj način on eksperiment u potpunosti vezuje za nauku ne dopuštajući njegovu upotrebu u literaturi, jer prema Encensbergeru „eksperiment je postupak kojim se ostvaruju naučna saznanja a ne umetnost".[43]

Činjenica je, međutim, da je upravo zahvaljujući avangardi eksperiment ušao na velika vrata u literaturu i umetnost i da u njima egzistira već više decenija. Činjenica je, takođe, da je ovaj pojam ušavši u jednu novu oblast poprimio drugačija značenja od onih koje ima u nauci, tako da pored strpljivog posmatranja, oštroumnosti i promišljenosti, kao osnovnih pretpostavki za njegovu egzaktnu upotrebu, podrazumeva još i stvaralačku invenciju, smelost, kao i agoničku težnju za osvajanjem novih umetničkih prostora, što mu Encensberger kategorički odriče.

Pitanje eksperimenta u savremenoj estetici na različite je načine postavljano, tumačeno i rešavano. Od negacije, što je, kao što smo videli osnovna intencija Encensbergera u njegovim „aporijama", do uzdizanja eksperimenta, i umetničkog istraživanja uopšte, na sam nivo dela (stvaralaštva), čemu je sklon jedan od ključnih teoretičara nove eksperimentalne estetike i teorije informacije Abraham Mol.

Ako je prema ranijim tumačenjima eksperiment samo prethodio stvaralaštvu spajajući se sa njim, stvaralaštvo je ukidalo i apsorbovalo eksperiment u sebe, novija tumačenja zasnovana na teoretskim postavkama pomenutog Mola i nemačkog estetičara Maksa Benzea, govore nam o avangardnom eksperimentu kao obliku „samoočuvanja umetnosti". Suština umetnosti više nije u realizaciji konačnog, završenog proizvoda (dela) nju sve češće vidimo u samom činu istraživanja, stvaralačkom postupku, materijalu, tehnologiji proizvodnje umetničkog dela.[44] Baveći se sve više ovim elementima umetnik, prema Benzeu, postepeno otkriva jednu novu realnost, odnosno sarealnost umetničkog dela. Estetički bitak, kaže ovaj teoretičar, ne postoji u stanju saidealnosti, nego jedino u stanju sarealnosti. „Koncepcija koju umjetnik ima o svojem djelu prije početka rada, ne odnosi se na ljepotu toga djela; ona se odnosi jedino na sredstva, na realije pomoću kojih će lijepo biti poizvedeno i učinjeno zamjetljivim. Ne postoji predodžba o lijepom, postoji samo njegovo proizvođenje i njegovo opažanje"[45]. To je navelo slovenačkog pesnika i estetičara Denisa Poniža da zaključi kako je eksperiment „samo način izlaganja znanja o sarealnosti. U eksperimentu se iznenada dešava obrt koji ne odgovara na šta već kako."

Ako je svojevremeno već Bertoldu Brehtu reč eksperiment, i sve ono što se vezuje za nju, istovremeno značila i „kvalitativan skok u umetničkom stvaralaštvu", sasvim je razumljivo onda što u posleratnoj avangar-

di pedesetih i šezdesetih godina umetnički i literarni eksperiment poprima sve više odlike jednog nekanonizovanog, otvorenog stvaralačkog postupka kojim se ostvaruju estetski veoma vredna, često vrhunska dela savremene umetnosti. S te strane, bez obzira na izraženo dvojako gledanje na eksperiment, kao na prethodnicu dela i delo samo po sebi, mogu se u potpunosti složiti s Ponižovim mišljenjem da u našem vremenu, u civilizaciji kraja XX veka zahtev za eksperimentom „treba da postane centralni vodič umetničkog stvaralaštva, ako ne i prevladajuća i vodeća snaga svake literature."[46]

Šta je signalizam doneo srpskoj poeziji?

Pre nego što nastavim svoju dalju konfrontaciju sa neotradicionalizmom i njegovim glavnim protagonistima i nosiocima, iznoseći još neke razloge njihovog prećutkivanja signalizma, pokušaću da u kraćim potezima izložim genezu i razvoj dvadesetšestogodišnjih signalističkih eksperimenata i istraživanja, kao i svega onoga što su ta istraživanja donela srpskoj poeziji, literaturi i kulturi.[47]

Ideja o signalizmu kao planetarnoj umetnosti javlja se, kao što je to više puta naglašavano, još 1959. godine kada u srpskoj poeziji vladaju tradicionalizam, loše shvaćeni i, sem par izuzetaka, još lošije praktikovani modernizam pedesetih godina, kao i neka vrsta neosimbolizma mladih pesnika ponetih idejama i izuzetnim pesničkim startom Branka Miljkovića.

Već u toj prvoj fazi nazvanoj scijentizam počinje se s razgrađivanjem tradicionalnih obrazaca pevanja. Osnovni udar upravljen je prema istrošenom jeziku tradicionalističke poezije koji više nije mogao da izrazi, niti nastupajuću planetarnu civilizaciju, sa svim njenim atributima elektronske i kosmičke ekspanzije, niti čoveka aktera, stvaraoca te civilizacije. Poznato je da je jezik nauke, koji se poslednjih nekoliko stotina godina formirao

u svojevrsni sistem sa razuđenom mrežom novih pojmova, simbola itd., u najmanju ruku bio zapostavljen pri stvaranju poezije. Ciljevi scijentizma bili su prodiranje u egzaktne jezičke zabrane, preuzimanje lingvističkih amalgama nauka kao što su: fizika, astrofizika, biologija, hemija, matematika, i njihovo unošenje (uvođenje) u poeziju. Pri tome se, naravno, polazilo od činjenice da se naučni jezik, uglavnom, iscrpljuje u egzaktno-logičkim formulacijama, simbolima, hipotezama, teorijama, zakonima, dok je za pesnički jezik bitna njegova ambigvitetna ekspresivnost i značenjska disperzija.

Izvesnu shematičnost naučnih jezika, sa izraženom egzaktno-logičkom funkcijom, scijentistički pesnik je prevazilazio pomerajući preuzete elemente, ovih i ovakvih jezika, ka estetičko-iracionalnim zračenjima pri čemu mu je kao najpouzdaniji instrument u stvaranju nove poezije poslužila imaginacija. Vidljivi su ti imaginativni slojevi u scijentističkoj poeziji, i oni predstavljaju neku vrstu ključeva za savladavanje logicizma egzaktnog diskursa, pomeranja pesnikovog duha ka regionima egzistencije i egzistencijalnog uz maksimalno širenje značenjskih prostora novih poetsko-jezičkih amalgama i polja njihovih asocijacija.

Kao što je zabeležno u prvom manifestu signalizma,[48] izloživši naučne hipoteze i simbole tvoračkoj lavini jednog u osnovi igrivog i destabilizovanog jezika i nove forme, koje mu je diktirala upotreba tog istog jezika, scijentistički pesnik, svojom do maksimuma usijanom imaginativnom svešću, razbijao je najveći deo naučne, logičke i racionalističke osnove, stvarajući na taj način od jednodimenzionalnog modela, metodom mešanja, kondenzovanja i spajanja egzaktnih i lirskih činjenica, dakle intuitivnom sintezom, fantazmagoričnu pesničku sliku sa razuđenim estetskim dejstvom, ugrađujući tako preoblikovani govor, pismo, svest u novu viziju planetarnog sveta (bića).

Iz ovoga sasvim jasno proizilazi da ne mogu opstati tvrdnje pojedinih kritičara koji su u scijentističkoj poeziji pokušali videti nekakvu sluškinju nauke, odnosno poeziju u službi nauke. Nauka je u prvoj fazi signalizma (scijentizam) poslužila poeziji, pre svega, za revolucionisanje pesničkog govora, razbijanje i prevazilaženje retrogradnog tradicionalizma i njegovih varijanti modernizma pedesetih godina i neosimbolizma. To revolucionisanje srpskog pesništva izvršeno je na više planova. O prvom: prodiranje u jezičke sisteme egzaktnih nauka i korišćenje jezika nauka u poeziji, već je nešto rečeno. Drugi plan ticao se samog pesničkog jezika i poezije (teksta) kao jednog zatvorenog sistema koji funkcioniše po određenim lingvističkim i estetičkim zakonima. Preuzimanjem naučnih simbola, pojmova, jezika, motiva, nauka je uvučena u poeziju, biće poezije se promenilo, načinjen je ogroman korak ka novoj poeziji, ali zatvoreni pesnički sistemi posle recepcije novih poetskih amalgama (metafora, znakova, simbola) i iz njih proisteklih svežih još neistrošenih značenjskih energija sa egzaktnih jezičkih izvora, i dalje su funkcionisali po postojećim, (mada dosta izmenjenim), zakonima lingvistike i poetike.

Još radikalnija promena u ovoj fazi signalizma izvršena je upravo na planu drugačijeg poimanja poezije i jezika. Jezičke strukture okvalifikovane su kao molekularne, odnosno u rečima su viđeni molekuli jednog jezika, dok su slovni znaci i glasovi shvaćeni kao njegovi atomi. Po toj viziji jezik (govor) u celini, pa i pesnički jezik, složena su jedinjenja nastala mešanjem i spajanjem ovih elemenata.

Naučno mišljenje o relativnosti prostora i vremena izlučilo je poetsko viđenje o relativnosti jezika. Prividno čvrste logičke i sintaksičke poetsko-jezičke građevine pri delovanju imaginativnih pesničkih agenasa rušile su se. Tako se ostvarivala sloboda pesme. Reči su oslobođene pesničkog sistema, pesma je oslobođena jezičkih

zakona. Jezik pesme se prvo raspadao na svoje elementarne čestice reči i slova, da bi se zatim pod dejstvom novih gradilačkih energija stvarala drugačija slika sveta.

Na taj način može se slobodno reći da je osnova signalističke jezičke i pesničke revolucije bila već data u njegovoj prvobitnoj fazi scijentizmu. U drugom i trećem manifestu signalizma preciznije se određuju sve ove radikalne novine kojima se bitno menjaju tokovi srpske posleratne poezije. Tako se u drugom manifestu još detaljnije definiše način kako u signalističkoj poeziji dolazi do potpunog oslobađanja energije jezika.

Pošto je jezik u tradicionalnoj (tekućoj) poeziji zatvoren, uokviren određenim morfološko-sintaksičkim konvencijama, proces oslobađanja ove energije je spor (oksidativan). Razbijanjem osnove jezičke materije dolazi do veoma snažnih povratnih procesa fisije i fuzija raznorodnih elemenata jezičkog bića (zvukovnog, grafičkog i ostalog mnogostrukog zračenja reči), potpunog oslobađanja glotičke energije i ponovnog spajanja u neočekivane, iznenadne informativne, misaone, foničke i slikovne celine. Tako se jezik približava jednom entropičkom molekularnom haosu, kome je prethodila akcija razaranja, da bi se kroz negentropički pesnički duh i imaginaciju ponovo vratio u vidu nestandardnih slika obogaćenih značenjima i značenjskim nijansama visoke estetsko-informativne vrednosti.[49]

U trećem manifestu[50] i njegovim pratećim tekstovima, između ostalog daje se i precizna klasifikacija novih poezija, pesničkih oblika i pesničkih postupaka koje signalizam uvodi u srpsku literaturu. Ovde je važno napomenuti da sve ove definicije i manifesti slede nakon praktičnih poetskih eksperimenata i stvaranja signalističkih dela u jednom agoničkom permanentno istraživačkom radu. Taj rad je, naravno, ogroman i u svakom slučaju nije mogao biti obuhvaćen u celini, a još manje iscrpno u manifestnim materijalima.

Mada su signalistička istraživanja i eksperimenti vršeni ponajčešće u jeziku i sa jezikom, o čemu svedoči i daleko veći broj dela ostvarenih u jeziku, glavni napad naše kritike bio je usmeren ka signalističkoj vizuelnoj poeziji kao jednom od, možda, najisturenijih, najšokantnijih oblika signalizma. Signalizam je, tvrdoglavom isključivošću tradicionalista i neotradiconalista, kao pojava i kao pokret u celini izjednačavan sa nekim od svojih vidova, prvenstveno vizuelnom i kompjuterskom poezijom, i na taj način, iz ovih ili onih razloga, eliminisan iz literature.

U signalističkoj vizuelnoj poeziji teži se ka prevladavanju verbalnog pesničkog izraza, ka postepenoj deverbalizaciji pesme, ali se istovremeno ne ukida poetski diskurs kao komunikacijska mogućnost. Belina (praznina), dakle prostornost, pojavljuje se kao jedna od važnih čitalačko-perceptivnih vrednosti. Za razliku od jednodimenzionalne tradicionalne pesme, egzistentni prostor signalističke vizuelne poezije je višedimenzionalan. Osim slova, ili celih reči kao superznakovnih struktura, ovde pesmu mogu ispunjavati i drugi znaci koji u određenom prostoru pesme egzistiraju stvarajući verbalno-vizuelne semiotičke konstelacije. Jedna od osnovnih odlika ove poezije je i njena nadnacionalna, metajezička struktura.

Specifično mesto u spektru signalističkih istraživanja zauzima i gestualna poezija. U ovoj vrsti poezije prvenstveno se stavlja naglasak na gest i akciju. Gestualni pesnik slobodno kreira u prostoru, prezentirajući principe više mogućih poetskih govora kako bi oblikovao svoje delo. To je poezija intuitivnog ludizma koja znatno širi granice postojećih jezika iznad i izvan utvrđenih i definisanih oblasti pesničkog govornog bića. Jezik pesme ovde čini skup jezičkih, foničkih i vizuelnih elemenata u procesu. Gestualnom poezijom ukidaju se sve granice između pesme, teatra, hepeninga i konkretne životne akcije.

Temelji signalističke pesničke revolucije u jeziku, kao što smo videli, udareni su još u fazi scijentizma. Već tada je shvaćeno da tradicionalan stih, strofičnost, linearnost, određene sintaksičke konvencije, sadržaji, ideje ne odgovaraju više duhu nove civilizacije, ograničavaju pesmu i pesnika i da moraju biti napadnuti, razoreni. Agonička lavina destruiranja tradicionalnog pesničkog idioma započinje još u predkompjuterskoj fazi sa fenomenološkom i stohastičkom poezijom.

Fenomenefoška poezija[51] u scijentizmu ostvarivala se putem bašlarovske fenomenološko-imaginativne deskripcije stvari, bića i situacija na izmaštanoj planeti. Već tada dolazi do desubjektivizacije pesme i pesničke slike, što postaje jedna od osnovnih odlika fenomenološke poezije. Metafora se u potpunosti isključuje, a kasnije se ide ka još radikalnijoj desubjektivizaciji i depsihologizaciji estetskog predmeta. Fenomenološka poezija ne iskoračuje izvan jezika, ona je zapravo sva u jeziku, ali je potpuno okrenuta i suprotstavljena tradicionalnom lirskom subjektu, načelima simbolizacije, osobenom poetskom govoru i svemu onom što, inače, karakteriše tekuću poeziju.

Već u samom početku primetna je, dakle, njena antiliričnost koja će se zatim u jednoj od njenih varijanti ready made poeziji pretvoriti u otvorenu antipesničku pobunu u kojoj se i dalje operiše sa jezikom ali uz „isticanje nemoći jezika, uklopljenog u sheme i prividnu logičnost". [52]

Dok se u vizuelnoj poeziji razbija i sama reč, a jezik razlaže na svoje atome slova kao vizuelne i glasovne odnosno foničke celine, dotle u stohastičkoj poeziji reči kao molekuli jezika ostaju nerazorivi, fundamentalni nosioci poetskog govora. U stohastičkoj poeziji se, međutim, razbija rečenica i to oštrim, kako jedan od proučavalaca signalizma naglašava, kubističkim rezovima, a tekstualne poetske celine često se oformljuju tehnikom verbalnog kolaža. Rečenični nizovi su nedorečeni, izglobljeni, prekinuti u svom jezičko-energetskom naponu i

svaki „sledeći stih je nezavisna značenjska jedinica iskaza" (Kornhauzer).[53]

Ovaj stvaralački postupak po prvi put je značajnije i obimnije demonstriran u ciklusu mojih pesama pod naslovom *Konjic-Ljeljen* štampanim u časopisu *Gradina* broj 8-9 iz 1969. godine. Ukupno su objavljene 23 pesme, dakle, čitava mala zbirka. Navodim dve pesme radi ilustracije:

OTROVNICA

čitajući talase na suncu otrovnico
smrti u kamenjaru ona jedva okreće
glavu povetarac u znak odricanja
drugi zvuk senovitog govora po
zategnutoj žici hoda krotko umire u
provaliji na stazama kroz drveće
glas zebnje čuo sam kod podignutih
očiju u modrini koraci mirne trave
visoko gore ponori izgovoreni ništa
više na steni nikada više kamenje
hladno pod mojim nogama

OVAJ KONJ ŠTO LEŽI U LUCI BAKROPISNOJ

kriju li se kao vetrovi jako ohlađeni
pod mišicama grobara sprovodnika vozova
udarila kap kišna u prozore u cvet
zimski odsanjala smrt svoju ovaj val i
ovaj konj što leži u luci bakropisnoj
dok ljubavnica iskače u zoru kroz prozor
kroz cvet otvoren tekućim vodama obliven
zrak i galija zarobljena svetlošću
neprozirnom natopljena vimenom maslačka
mlekom trna u lišću popac čuči pod
granama svoje meso kuša svoj hleb lomi

Još veće razaranje jezika i tradicionalnog pesničkog diskursa postiže se u kompjuterskoj poeziji.[54] U signalizmu se kompjuter, kao stvaralački instrument, upotrebljava od 1969. godine. Prethodni rezovi iz stohastičke poezije ovde dobijaju još drastičnije i dramatičnije oblike, a rečenica (stih) u većem delu kompjuterske poezije, što se može uočiti jednostavnom analizom dobijenih pesama, postaje znatno redukovanija i jukstaponirani jezički iskazi alogične slike jednog sasvim pomerenog sveta bića i stvari teku najčešće u monološkoj formi sa karakterističnim „mašinskim" ritmom.

U aleatornoj poeziji koristi se sličan stvaralački postupak kao u stohastičkoj, ali se upotrebljava svakodnevni, kolokvijalni jezik, jezik štampe, reklama, masmedija, tehnološke civilizacije.

SLAB JE ALIBI BEBE U BUNARU

uz povraćaj novca i bicikl ubija kao inženjer
sa tri ispita ili boemi u sledećoj podeli
ipak u zvečanu seo sam na košavu za dva dana
sa troćlanom porodicom privreda napreduje ali
slab je alibi bebe u bunaru odmah za socijalne
predstave vaš stručnjak za jake vetrove kakav
se ne pamti po engleskoj licenci kućna
pomoćnica član metropolitena na doživotnu
u borovoj šumi i u šupljim kostima bez advokata
ne bojte se smrti sve je više stanova sa
pravom na rad savest prodajem za proizvodnju
kišobrana trenutno tipa dalape šah u jedanaestom
potezu i biračko pravo

(Objavljeno u časopisu *Delo*, broj 3, mart 1970).

U šatrovačkoj poeziji[55] upotrebljavaju se različiti stvaralački postupci otkriveni u signalizmu, ali se kao materijal za stvaranje poezije uzima jedan od ekscen-

tričnih oblika našeg jezika — šatrovački govor. Kao što sam to već ranije naglasio, sva istraživanja šatrovačkog i stvaranje poezije na njemu vršena su u okvirima signalističkog programa o globalnom revolucionisanju poezije i poetskog jezika. Tragalačka delatnost signalizma od samih početaka usmerena na jezik, kao jedan od vidova međuljudske komunikacije, nije mogla da previdi i izostavi taj, ne tako beznačajan, oblik našeg govora. Istražujući šatrovački, i uvodeći ga u poeziju, signalizam proširuje polje dejstva literature, ispunivši istovremeno jednu od svojih osnovnih namera destruiranje tradicionalnog pesničkog idioma.[56]

Ovim pregledom prikazan je, zapravo, samo jedan deo lepeze raznovrsnih signalističkih eksperimenata i otkrića, pesničkih oblika i stvaralačkih postupaka, ali upravo onaj deo koji će omogućiti da se u daljoj polemici sagledaju još neki, rekao bih, profaniji razlozi zbog kojih neotradicionalisti zaobilaze i prećutkuju signalizam.

Kliker-štrikeraj Jasmine Lukić

Militantnost neotradicionalističkih bojovnika i dizajnera, Jasmine Lukić i Miodraga Perišića, posebno se osetila u nekim njihovim stavovima povodom tumačenja „novije poezije srpske", objavljenim u književnim glasilima početkom ove decenije.[57] Ta militantnost (šalabajzerstvo), samo je po sebi problematično jer, kao što ćemo videti, predstavlja neku vrstu dimne zavese iza koje se pokušavaju beskrupulozno falsifikovati ključni momenti u srpskoj poeziji sedamdesetih godina i pojedini epigoni signalizma, pesnici koji su preuzeli stvaralačke postupke koje je u srpsku poeziju uveo signalizam, dići na pijedestal otkrivača, nedodirljivih proroka takozvanog „pesništva promene".

U svome tekstu *Značaj sedamdesetih*, Jasmina Lukić kaže povodom novije srpske poezije: „Ova poezija zahte-

va čitaoca podjednako kritičnog kao što je ona sama i isto toliko spremnog na iskušenja stvaralačkog traganja".[58] To me je podsetilo da sam čitavu deceniju pre ove njene tvrdnje, pokušavajući da definišem i sam neke od novih pesničkih oblika, koji su se razvili u okviru signalizma, zabeležio sledeće: „Sve ovo uslovilo je da nova poezija traži i novog čitaoca. Ne pasivnog konzumenta već gotovih pesničkih poruka, već inteligentnog i podjednako kreativnog učesnika jedne duhovne igre gde konačni rezultati zavise i od mogućnosti kombinovanja datim elementima i inspiracije samog, čitaoca".[59]

Ne želeći dublje da ulazim u sličnost navedenih tvrdnji, ograničio bi se samo na to da je Jasmini Lukić veoma dobro poznata teorija i praksa signalizma. No, već sledeća rečenica u njenom tekstu zbuniće dobronamernog čitaoca, koji je na osnovu prethodnih primera mogao da izvede takav zaključak. Jasmina Lukić će tu nedvosmisleno ustvrditi kako „bi pogrešno bilo verovati da se promena" u srpskom pesništvu sedamdesetih godina „može tumačiti u okvirima nekog pravca".

U ovom svom kliker-štrikeraju, koji će kasnije znatno proširiti[60], neotradicionalistička kritičarka očito polemiše sa signalizmom izbegavajući čak i da ga spomene. Signalizam je za nju mora koju ne sme ni da sanja, mada je očigledno da je muči, jer joj stoji tu, tik iznad glave, rušeći njenu iskonstruisanu, veoma lomljivu viziju pesništva sedamdesetih. Ona je dobro upoznata sa signalističkim prodorima i novinama koje je on uneo u srpsku poeziju, formirajući nov pesnički senzibilitet, „ostvarujući neke bitne pomake u poimanju modernosti" u srpskoj kulturi i literaturi. Jasmina Lukić isto tako dobro zna da neće moći dugo da se njenim, Perišićevim, B. A. Popovićevim krivotvorinama i drugim oblačnim jafinama prikriva prava istina o prelomu u srpskoj poeziji krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina.

Jedan od glavnih argumenata kojim ova kritičarska trojka maše, pominjući inauguraciju novog pesničkog postupka, „radikalne intervencije", „najuticajniji projekat novijeg srpskog pesništva",[61] pa čak i avangardu (naravno, za njih je to „prava avangarda", ona koja se „ne opterećuje nepotrebnim eksperimentisanjem"),[62] jeste pesnik Milutin Petrović i nekoliko njegovih knjiga koje je objavio počev od 1971. godine.

Epigon signalizma

Pokušaću ovde da pokažem i dokažem koliko je ova pesnička maskota neotradicionalizma i njegovih zagovornika, brojnih literarnih droćkaša i ostalih kulturtregerskih dustabanlija, u stvari epigon signalizma, koji je koristeći iskustva ovog srpskog avangardnog pokreta, a posebno preuzimajući jedan od brojnih stvaralačkih postupaka što je otkriven u predkompjuterskoj (stohastička poezija) i kompjuterskoj fazi signalizma, uspeo da se u vremenu pometnji pred lavinom signalističkih otkrića nametne kao nekakva srednja, dakle, manje opasna varijanta tradicionalističkom establišmentu i njegovim nastavljačima.

Odmah u početku moram da naglasim da se prava priroda Petrovićeve pesničke ličnosti izražava u njegovim dvema autentičnim zbirkama *Tako ona hoće* (1968) i *Drznoveno rođdestvo* (1969) kojih se on, a i neki njegovi kritičari-gotivci olako, i rekao bih, čak pomalo rizično, odriču. Tu pravu prirodu, bez mimikrije „modernog" pa čak i „avangardnog", kako poneko od njegovih pajtosa voli da ga krsti, kao i bez stvaralačkog postupka i svega onog što je preuzeo i naučio u signalizmu, ponajbolje definiše Bogdan A. Popović u svoj antologiji *Poezija i tradicija*,[63] gde je, naravno, s punim pravom svoje mesto zauzeo i Milutin Petrović.

Prema B. A. Popoviću, ovoga poetu karakteriše „barokna poetska blagoglagoljivost"[64], (da to nije onaj barok u koji je B. A. P. zatabanao pred signalizmom?), sa „mnogobrojnim primerima leksike koja pripada tradiciji".[65] U osnovi ove „male poetike", koja je čak i kao takva, kao „mala", plod nekakve pesnikove ,,zbunjenosti", kako naglašava Popović, stoji ,,težnja da (se) obnove veze sa tradicijom u veoma širokom smislu te reči",[66]

No, Milutin Petrović nije, izgleda, tako neslan i zbunjiv šojkan kako pokušava da ga nalorfa njegov prešpilovani haver B. A. P. Pomno je pratio zbivanja u signalizmu i gotovo neverovatnom brzinom apsorbovao sve novine koje je ovaj pokret uneo u srpsku poeziju, počev od bitno drugačijih sadržaja pa do novih stvaralačkih postupaka. Kraj hiljadu devetsto šezdeset i devete i hiljadu devetsto sedamdeseta, godine su nagle „promene" Milutina Petrovića od „zbunjivog" tradicionaliste sa ,,malom poetikom" do „avangardiste" koji kasnije, prema rečima njegove kritičarke Jasmine Lukić ,,u *Glavi na panju* razara rečenicu i isključuje sve interpunkcijske znake, ostavljajući samo beline između reči i velika slova kao posebnu vrstu znakova".[67]

Videli smo gde i kako se u signalizmu eksperimentisalo sa ovim elementima i do kakvih se rezultata dolazilo. Prepustimo čitaocima i budućim istraživačima srpske poezije sedamdesetih godina da sami izvode zaključke oko ovog i ovakvog prećutkivanja signalizma. Nije, međutim, reč samo o uticaju koji je Petrović pretrpeo pomno iščitavajući signalističku lektiru već i o nečem drugom, mnogo dubljem i ozbiljnijem. U knjizi *Kiberno* objavio sam nekoliko pesama u čijem sam stvaranju koristio i usluge elektronskog računara. Na koji način je to rađeno već je ranije opisano i ovom prilikom o tome neću govoriti. Navešću jednu pesmu i deo druge kao primer za ono što želim dokazati:

SAMO KAO SVINJA

poljoprivredno stičite
tamo tamo
kažem na tržištu
jedna četka golicaju
udica ali dišem
udica odumiranje
jesam li ljudožder
puder nisu
kuvam u crkvi
iz šekspira iz šekspira
oprezno ljudožder
udica ali dišem
jedna četka seo sam
sposobnost ali ko
moj jezik ali ko
samo kao svinja

KVALIFIKOVAN ŠARPLANINAC

1.
sposobnost je igrati
odrezaću joj i ukrasti
na klinici ali dišem
oboleće i hleb
zmija na kalemegdanu
ali dišem i volim
ne samo u autobusu
jesam li lajao
kažem i postojim
kažem nisam

Sada kada je srpska poezija, dobrim delom pod neposrednim i posrednim uticajem i zračenjem ove i ovakve poezije, ušla u sasvim drugačije prostore „pevanja i mišljenja" nego što su oni s kraja šezdesetih godi-

na, ovi stihovi i ne moraju zazvučati baš tako šokantno. Sredinom 1969, i početkom 1970. godine, međutim, kada su objavljeni ciklus *Konjic-Ljeljen* i zbirke *Signal* i *Kiberno*, oni su svojom do kraja razorenom sintaksom, rečeničkim (stihovnim) sledom, svojom alogičnošću i potmulim tektonskim ritmom, delovali više nego šokirajuće. U srpskoj poeziji tog vremena nema, niti je moglo biti, ovakvih stihova i ovakvih pesama. Primenom jednog novog stvaralačkog postupka u stohastičkoj poeziji, (pronađenog mnogo ranije u prvoj fazi signalizma (scijentizmu) zatim radikalizovanog upotrebom kompjutera, došlo je u našem pesništvu do tada neviđenog razbijanja jezika, rečeničke i standardne poetsko-jezičke strukture što je na kraju dovelo do stvaranja nove forme, novog duha, senzibiliteta, novog mišljenja.

Pesnički postupak reprezentovan u ovim stihovima veoma je brzo postao plen takvih „avangardista" i „radikalnih liričara", kao što je Milutin Petrović. Dve godine nakon pojave *Konjica-Ljeljena*, a godinu i po dana posle objavljivanja *Signala* i *Kiberna* ovaj književni perger objaviće *Glavu na panju* gde će upravo primeniti preuzeti, da ne upotrebim težu reč, način stvaranja pesama. A ta forma, taj novi način kreacije, da parafraziram ruske formaliste, izlučio je novu sadržinu, novi jezik, otvorila pravu lavinu slika nove civilizacije, jezika nauke, tehnologije, potrošačkog društva, sve ono što je M. Petrović mogao samo da sanja metanišući pred svojim „drznovenim roždestvom". Uzevši iz *Konjica-Ljeljena*, *Signala* i *Kiberna* tek otkriveni pesnički postupak ovaj pesnik je automatski preuzeo i sve ostalo. Više od pola posla time je, u stvari, bilo završeno. Sa malim varijacijama, ne pokazujući baš neku osobitu invenciju da preuzeti način stvaranja dalje usavršava[68] (možda, prema savetima njegovih prijatelja, oprez i strah da ne počne s „nesvrhovitim eksperimentima"), Milutin Petrović je napravio nekoliko sledećih knjiga.

„Otkriće" Slobodana Rakitića

Jedan od prvih koji je uočio gde se nalaze koreni „promene" Milutina Petrovića, kritičar koji je, uostalom, ponajviše i doprineo mistifikovanju uloge ovog pesnika i njegovog epigonskog pevanja, bio je Slobodan Rakitić. U podužem pogovoru u knjizi *Promena* (SKZ, 1974), pošto je prethodno nabrojao kao odlike Petrovićeve poezije sve ono što je već davno ostvareno u signalizmu: „oslobađanje od lirskog govora u klasičnom značenju", „potpuna negacija svakog saznanja o prirodi i duhu tradicionalnog pesništva", novi pesnički ritam, stvaranje poezije „od samih njenih nedostataka, krhotina i otpadaka", značajna uloga „belina, opkoračenja i grafičkih ambisa", upotreba „svakodnevnog i na prvi pogled potpuno nestilizovanog govora", „duh negacije, duh antiliterature i antipoezije", „demistifikovanje pesničkog čina", „Petrović bi radije da vidi sebe izvan knjige", izdvajanje „iz konteksta celokupne savremene srpske poezije", upotreba jezika i simbola iz takvih oblasti kao što su „medicina, biologija, pravne nauke, astronomija, filosofija, estetika, ekonomija, agronomija", Rakitić će konstatovati da sam pesnik ima gotovo mazohističku, rekli bismo pokajničku i psihološki sasvim razumljivu želju „da nam sugeriše da *Glavu na panju* i *Promenu* nije napisao on već neko Drugi"[69].

Na kraju svog pogovora Rakitić će, svesno ili nesvesno biti još eksplicitniji u otkrivanju tog Drugog koji je Petroviću napisao, ili bar pomogao da napiše takve pesme, odnosno od koga je on preuzeo „posebnu poetsku tehniku", koja mu je omogućila da od malog „baroknog" tradicionaliste što se „oslanja na najbolje tokove naše pesničke tradicije" dođe do toga da uspostavi jedan „prezriv odnos prema duhu Literature", pa čak i da, opet prema ovom njegovom kritičaru, koji mora da je uložio ogroman, gotovo samoubilački napor da sve to što se suštinski suprotstavlja njegovim sopstvenim pesničkim vizijama analizira i istakne, u jednom „rezigniranom

stihu, punom tragične mudrosti" krikne: „Odbacio sam knjigu".[70]

Pitajući se kakav je taj novi pesnički postupak kojim je Petrović tako iznenadio svoje prijatelje nakon zbirki *Tako ona hoće* i *Drznoveno roždestvo*, Rakitić će kazati kako je „struktura njegove pesme sada sasvim iskidana, razglobljena, razorena, opustošena", odnosno kako Petrović „jedan pesnički iskaz počinje prvim stihom, u drugom ili trećem on ga privremeno kida, napušta, prelazi odjednom na neko sasvim drugo ‚vidno polje', na drugu asocijaciju...", Na kraju Rakitić će zaključiti da „***Promena* poseduje nešto od kompjuterskog načina pisanja stihova čak neke crte signalističke poezije**"[71] (podvukao M. T.). Ovom Rakitićevom zaključku, posle svega što sam na prethodnim stranicama izložio i primerima pokazao, mislim da nije potreban nikakav komentar.

Plagirani plagijator ili patašon-prelaz Miodraga Perišića

Ali, zato je potrebno prokomentarisati neke tekstove drugog Petrovićevog kritičara, ovde već dosta spominjanog Miodraga Perišića, čoveka koji je preuzeo veoma „časnu" ulogu policijskog istražitelja, istrebljivača onih koji, po njegovoj oceni, slede ili kradu ovog signalističkog epigona.

Da se ukradeno grčevito i sa mnogo većom dozom nervoze čuva pokazuje i narodna mudrost izražena kroz poslovice. Tu pomalo kerbersku nervozu ispoljio je Miodrag Perišić u svom tekstu *Na terenu pesništva*, objavljenom pre više godina u *Književnim novinama*.[72] U ovom tekstu, koji bi trebalo da posluži kao nekakva dvostruka mreža ili zid za kamuflažu i odbranu već dobro utreniranog epigona i plagijatora Petrovića, njegov zmaj čuvar Miodrag Perišić optužuje mlađeg pesnika Dušana Vukajlovića ni manje ni više nego da je plagirao njego-

vog pajdaša. Plagirani plagijator! Eto farsične teme za buduće književno-istoričarske sladokusce.

Prema Perišićevim rečima, Vukajlović u svojoj zbirci *Sprave za mučenje* „preslikava i formalnu strukturu Petrovićevog *Svraba*", zapravo, kako to ovaj kritičar pokušava „poetski" da zavrne, ulazi u „napuštenu kožu" njegovog pulena, odnosno „usvaja neponovljivi ritam *Glave na panju*, *Promene* i *Svraba*, konstrukciju stiha i samo Petroviću svojstvena sintaksička rešenja."[73]

Videli smo gde je i kako ovaj dumbaroš „usvojio", odnosno prisvojio, taj za njegove kritičare sada „neponovljivi ritam", „konstrukciju stiha" i nova „sintaksička rešenja".

Između ostalog Perišić će pesniku Vukajloviću prebaciti da je plagijator i zato što kao Petrović „ciklusne celine obeležava rimskim brojevima".[74] Zamislite!? I ovom činjenicom koju je u svom pajkan-postupku, gde je svaka reč tvrda ko gumi-štrudla, jer mi se ovde nikako ne nalazimo „na terenu pesništva" već na terenu literarno-policijske istrage koju jedan kritičar sprovodi sa krajnjom i ciničnom bezobzirnošću, što je, inače, svojstveno Miodragu Perišiću, kako bi se do kraja sakrilo epigonstvo i vidljiva heteronomičnost Milutina Petrovića ukazivanjem na njegove tobožnje epigone. I tom, dakle, nadasve smešnom tvrdnjom, koja nije ništa manje krviš šalabajzija od one Komnenićeve o „neautorskoj poeziji", Perišić kruniše svoju kritičarsku pandurijadu. Jer, prema rečima ovog „kralja Milana" njegov dekovani cucek „Milutin Petrović (je) pesnik superiorne i originalne kreativnosti i jedinstvenih pesničkih rešenja".[75]

Koliko je ta „kreativnost" originalna mislim da je već dovoljno pokazano, Ovde mi preostaje da izložim samo još nekoliko stvari kako bi do kraja otkrio i razobličio jednog u osnovi šiber-kokošara i njegove dupijake sa kojima je uz pomoć svojih moćnih patrona uspeo daleko da dogura.

Kao što sam napomenuo, Milutin Petrović je, preuzevši iz *Konjica-Ljeljena*, *Signala* i *Kiberna* nov stvaralački postupak,[76] koji je šokantno i na jedan zaista radikalan način promenio tokove srpske poezije, napravio zbirke *Glava na panju* (1971), *Promenu* (1974) i *Svrab* (1977). Nedovoljno inventivan da taj postupak dalje usavršava i razrađuje „menja kožu", kako sam to kaže, Petrović se posle svoje pete knjige *Svrab*, treće od kako je postao trabant signalizma, našao pred zidom. Igra sa interpunkcijskim znacima i velikim slovima, koja je koliko-toliko trebala da zavara trag i olakša savest, bila je iscrpljena. Trebalo je ponovo sesti, zaroniti u signalističku lektiru i tamo, kao i ranije, pronaći, kako to Perišić lepo reče, „jedinstveno pesničko rešenje". Petrović je, naravno, to i uradio. Videćemo na koji i kakav način.

Godine 1982. objavio sam zbirku *Čorba od mozga* i u njoj ciklus pod naslovom *Hvala Eli*. Ciklus sadrži više veoma različitih pesama, od onih koje sam nazvao elementarne do gestualnih. Pesme su nastajale u razmaku od 1969. do 1978. godine, i one koje ću ovde navesti mogu se lako povezati sa pesmama iz mojih ranijih knjiga *Kiberno* (1970), *Svinja je odličan plivač* (1971), *Naravno mleko plamen pčela* (1972), *Textum* (1981) i drugim. Navešću dve pesme iz ovog ciklusa koje ulaze u krug elementarnih pesama:

ODMAH

gde smo
kuda idemo
hoćete li sa mnom
idem
ko ste vi
šta je ovo
šta je bilo
kome da se obratim
sviloprelja
svitac
žeđ
ponovo
zapretaj
zemljotrese
sunčanicu
psovku

želim
treba mi
imate li
to neću
ne pristajem
šta da radim
čekam vas
da li ste spremni
još nisam
odmah
za trenutak
dugo to traje
požurite

plahovitu
zvezdu
nemoćan
eufrat
pozoblju
argonauti
srdobolju
svrabež
mraz
u rečniku

orgazam
vejavice

HVALA ELI

ritam br
đak lak
burma r
vid stalaktit
anat kl
ub p
poni č
čičak neven
krotkost klis
alge z
žito krilo
sara brk
krit boravak
an aps
eo b
alt kasarna
loto boem
iti liti
eb udeo
ms pd
tb š
hvala eli

Godinu dana kasnije (1983), Prosveta objavljuje izbor iz poezije Milutina Petrovića *Stihija* koji na kraju sadrži ciklus pesama pod naslovom *Nerazumne*. Poezija iz ovog ciklusa, kako je to njen autor naznačio, nastala je 1983. godine. Navodim dve pesme od nerazumnih, nasumce izabrane:

JABUKA I JAGNJE

Mašta. Piše, o zbitiju.
Ukočen.
Gledam.
Alatku.
Trošnu.
Sijalicu,
Usmerava.
Krivac.
Kucne.
Čašu.
Vidi.
U bašti.
Osoblje, pomoćno.
Duše, društvene.
Na usni.
Lepljivi.
Vidar.
Usporava rad.
Drukčije.
Tutnji. Jagnje.
Jabuka.

KRAJNJI

Plan. Ište.
Takmac.
Ima I, vrh.
Ima I, takmac, luču.

Ima I.
Zeman.
A. Šenbergov.
Kostim.
Štiti.
Crnu
gusenicu.
Guta.
Uputstvo
Čitam. Crven.
Tekst. Trljam
dno hartije.
Izmiče.
Kosilica.
Zlatna.
Žetva. Stiže,
žetvica.

Jedan jedini pogled na sve četiri pesme odmah će nam reći da nije stvar samo u „rimskim brojevima". Još se jasnije sada može videti ko nosi „pozajmljenu kožu" i ko je kome „prepoznatljiv učitelj". Da se opet pozovem na Perišića, prihvatanje gotovih pesničkih rešenja iz signalističkog pesničkog sistema ovde je „više nego očigledno", pa će ga, čak, i manje pažljivi čitalac lako registrovati. Njemu neće biti potrebno mnogo energije da tu imitaciju, neinventivnu, pa čak i neinteligentnu, bez ikakvog napora uoči. Dok se ranije Petrović trudio da prikrije nevešto plagiranje, on se ovde, pod sigurnom dugogodišnjom podrškom i zaštitom svojih kritičarskih staratelja Bogdana A. Popovića, Jasmine Lukić i Miodraga Perišića sasvim opustio, ili, pak, postao tolika čaruga da smatra kako je moje delo alajbegova slama odakle može svaki netalentovani kreša da mažnjava kad hoće i kako mu dune iz buljine u bubreg.

Pitam sada Petrovićevog tata-Žvaku Miodraga Perišića, koji je načinio još jedan sličan patašon-prelaz, nastavljajući ovu svoju hlisteričnu hajku na tobožnje imitatore svoga štićenika i u razgovoru u časopisu *Književnost*[77] godinu dana kasnije.

Ko predstavlja „vodeći talas" u savremenoj srpskoj poeziji a ko bezvrednu karikaturu tog vodećeg talasa?

Ko je to uveo pesničke postupke koji su u našoj sredini, bili (ne „u izvesnom smislu" kako on muca) već apsolutno otkrivalački, rušilački i gradilački istovremeno?

Ko je taj imitator što vidi „kako se od krpica i fragmenata pojavljuju nove građevine"[78] pa i on misli da krađom i upotrebom istih postupaka i elemenata može načiniti istu ili sličnu građevinu?

Ko je to preslikavao signailističke pesničke postupke, pokušavajući da uvede elemente koji su po njegovom mišljenju „otvorena riznica opštih mesta"? [79]

U signalizmu se, zahvaljujući dugotrajnom istraživačkom radu i teškim, agoničkim naporima, uz stvaralačke zanose i lomove, otkrivalo a Milutin Petrović je, pod moćnom zaštitom svojih institucionalizovanih patrona[80], sve to mirno i bezbedno imitirao. Jer, kako je jednom zabeležio, povodom „naše književne situacije", kritičar Stojan Đorđić: ‚Jedni su miljenici a drugi prećutani. Prvi su, čini mi se, oni koji se pre uklope u važeće sisteme vrednosti, tj. koji su nastavljači nekih tradicionalnih tokova u savremenoj literaturi. Drugi su nasuprot njima, isuviše drsko okrenuli leda literarnoj tradiciji i uputili se sumnjivim putevima unapređivanja književne umetnosti".

Ovde, međutim, nije reč samo o uklapanju u važeće sisteme vrednosti već, pre svega, uz pomoć jednog oficijelizovanog klana koji već dugo drži ključne pozicije u našim izdavačkim kućama, listovima i časopisima, i drugim kulturnim ustanovama, o proizvođenju lažnih vrednosti.

Iako najmlađe književne kritičare ne mogu ovako direktno optužiti kao njihove prethodnike, jer njima je silom prilika nametnuta jedna krivotvorena skala vrednosti i slika onoga što se dešavalo u srpskoj poeziji krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, ipak mogu im zameriti na inertnosti, nekritičkom prihvatanju stavova tradicionalista i neotradicionalista, izvesnoj opreznosti koju ispoljavaju prema signalizmu, i što je najosnovnije i, možda, najgore potpunom nepoznavanju ovog pokreta i njegove uloge u radikalnim promenama u srpskoj poeziji i kulturi proteklih decenija. Samo mali intelektualni i istraživački napor, usmeren na ovaj period bio bi potreban pa da se dobije globalna slika pravih promena i u potpunosti razjasni presudna uloga signalizma u formiranju novog jezika i novog pesništva u srpskoj književnosti o čemu je napred bilo reči. Ako se stvari, činjenice i događaji mogu prećutkivati, pa i krivotvoriti ne mogu se, bar za sada, nadam se, brojna dela, časopisi, manifestni i drugi materijali uništiti.

Da stvar, ipak, nije tako crna pokazuju i izuzetni napori koje na ovom polju ulaže mlađi književni kritičar i naučni radnik Živan S. Živković. U svome tekstu *Signalistička poezija -— nova književna avangarda* on će kazati da je „zahvaljujući mnoštvu raspoloživih poetskih istraživačkih metoda, plodnosti pojedinih stvaralaca, signalizam označio preokret u našem pesništvu posle rata i izvršio uticaj, posebno u poeziji 70-tih godina, najviše svojim sistematiskim proširivanjem poetskog prostora i lepezom motiva, a zatim korišćenjem različitih medija pesničkog stvaranja." Živković se osvrće i na našu književnu i umetničku kritiku koja prema njemu „sledeći već ustaljenu praksu kad je reč o pojavama kakve su avangardne, nije bila jedinstvena u oceni niti u tumačenju pojedinih manifestacija signalista. Otpore, koji uključuju i prećutkivanja signalističkog prisustva, ispoljavaju kritičari tradicionalističkog ili neotradicionalističkog

prosedea. Oni koji se upuštaju u avanturu tumačenja signalističkog dela ponekad su skloni da favorizuju manifest i da delo tumače iz njegove perspektive, mada je sasvim jasno da manifesti u biti ne tumače delo".

„Problemi proučavanja signalizma — zaključuje Živković — su brojni i još uvek otvoreni za dalja kritička istraživanja i vrednovanja. U sve oštrijem vidu oni se nameću kako našoj književnoj i umetničkoj kritici tako i, šire posmatrano, teoriji književnosti, odnosno, umetnosti (estetici). Signalizam se ne može, kako se to inače ranije činilo na prostorima gde je ponikao, olako negirati".[81]

Na kraju, želeo bih da ovu svoju raspravu završim mišljenjem dugogodišnjeg tumača signalizma i signalističkog aktiviste Milivoja Pavlovića, za koje smatram da veoma efektno i u potpunosti ocrtava položaj i značaj našeg pokreta u srpskoj književnosti.

„Skloni smo (kaže Pavlović) čak da ustvrdimo nešto što u ovom trenutku može zazvučati i jeretički, nešto s čime će se budući istraživači svakako suočiti: revolucija koju je signalizam izvršio u pesničkom jeziku, u poeziji uopšte, krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, po svom estetskom naboju, dublja je i značajnija od onoga što se u našoj poeziji dešavalo pedesetih godina. Radikalnom teorijom i praksom bitno je izmenjen estetski kod srpske književnosti i umetnosti.

Signalizam je postavio, i potražio odgovor na jedno od osnovnih pitanja: do koje granice je jezik spreman na nove mutacije, koliko se košuljica sa nj može skinuti? Upotrebivši u svojim istraživanjima čak i kompjutere, signalisti su otkrili niz novih pesničkih postupaka nakon čega je usledila prava eksplozija kreativnosti. Mnogi srpski pesnici — manje skloni istraživačkim naporima, neizvesnim avanturama duha i riziku koji sa sobom nosi eksperiment, nego signalisti — preuzeli su neke od ovih stvaralačkih postupaka, preko noći promenivši svoj dotadašnji pesnički imidž. Tako signalizam nije

označio kraj poezije, njenu smrt, kako su pojedini kritičari zloslutno predviđali. Naprotiv, on je novom pesničkom praksom, destrukcijom tradicionalnih vrednosti, permanentnim širenjem prostora literarnog iskustva, otkrivanjem novih mogućnosti jezika, preporodio i obnovio našu poeziju."[82]

NAPOMENE:

1 „Opsesivna moć tradicije deluje u toj meri na pesništvo maltene svih posleratnih pesničkih generacija. ili bar na poeziju njihovih karakterističnih predstavnika, da više ne možemo govoriti o pojavi, fenomenu, jednoj struji, jednoj orijentaciji. Reč je o jednom velikom, spontanom pokretu bez jedinstvenog teorijskog Ili estetskog programa, ali zato o pokretu čiji su motivi poznati i objašnjivi, a posledice dalekosežne."

Bogdan A. Popović: *Načela*, u antologiji *Poezija i tradicija*, Savremenik br. 8–9, 1971. str. 119.

2 Tu stalnu opsednutost srpske poezije tradicijom i tradicionalnim, koja traje do današnjih dana, primetiće i kritičari drugih jugoslovenskih kultura. Tako hrvatski kritičar i pesnik Branko Bošnjak kaže: „Ima niz stvari koje nameće razgovor o poeziji. Problem nadrealizma, npr. koga u Hrvatskoj nikada nije bilo onoliko i onako kao u Srbiji između dva rata. Pa ipak danas je činjenica da gotovo svi najvredniji suvremeni hrvatski pjesnici stvaraju ugrađujući bitne novine koje je stvorila nadrealistička škola pisanja. Od Ujevića, preko Tončija Petrasova Marovića, Danijela Dragojevića, pa do Maleša dogodilo se nešto što je bitno promijenilo karakter i stilske odrednice pjevanja. Rijetki su zapazili i shvatili da je to bitan pomak i važna činjenica duhovne transformacije. Danas bismo mogli reći kako je suvremena srpska poezija više vezana ruralnim tradicijama nego antitradicijom modernizma i nadrealizma u užem smislu. Kako to da je hrvatska ili slovenska poezija toliko asimilirala iz pokreta koji svojevremeno nije u njenim prostorima

bio određujući? Kakvi su to pomaci ukusa ali i pomaci svijesti, koje mi ne bilježimo i koji ostaju za neke buduće arheologe književnosti."

Branko Bošnjak: *O suvremenoj hrvatskoj poeziji*, Oko 3–17. ožuljka 1983.

[3] Dr Miloš Ulić: *Kulturna avangarda — očigledna neizvesnost*, predgovor u knjizi Renata Pođolija *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, 1975. str. 29.

[4] Vidi u mojoj knjizi polemika *Štep za šumindere* (ko im štrika creva), Beograd 1984.

[5] Broj 121, od 10. decembra 1966. godine.

[6] Koja je to stara (ranija) „poetska obmana", ako ne, po Zupcu i njemu sličnim, futurizam, ekspresionizam, dadaizam, zenitizam, hipnizam i nadrealizam, dakle, istorijska avangarda?

[7] Svi su navodi prema prikazu *Pesnik ili prirodnjak*.

[8] Zoran Mišić: *Vreme jarosti i igara*, Književnost broj 6, 1969.

[9] Zoran Mišić: *Na vest o smrti čovekovoj*, Književnost broj 11, 1969.

[10] Časopis *Književnost*, III program, leto 1969, str. 166.

[11] Za razliku od ove dvojice kritičara signalizam i signalistička istraživanja pomoću kompjutera dobila su podršku od Dušana Matića i to, zaista, u neobičnim okolnostima i na neobičnom mestu. Prilikom svečanog skupa za novoizabrane članove Srpske akademije nauka i umetnosti, kako je zabeležila *Politika* od 18. februara 1971, Dušan Matić je u svojoj pristupnoj besedi, zbunjenim, ili, još verovatnije, ravnodušnim akademicima, govorio i o kompjuterskoj poeziji. Ovu svoju besedu, on će desetak dana kasnije objaviti u *Književnim novinama* u svojoj rubrici *Nedremijivo oko* pod naslovom *Uzgred budi zabeleženo* (6). Evo završnog dela tog teksta.

„Kompjuteri i elektronski mozgovi ne prate samo u najsitnijim pojedinostima kretanje astronauta na njihovom vratolomnom putu do Meseca i natrag, već su oni dotakli i naš govor, i naše pisanje. Oni su se čak dotakli

do juče uzvišene i čedne dotad uvek zaštićene samoćom sveće koja gori u mračnoj noći na stolu, nad kojim je nagnut pesnik, dotakli se čak i same poezije. Poezija je ušla u vratolomni mehanizam elektonike. Dan 4. septembar 1965. u Ženevi, ostade znameniti datum u istoriji moderne poezije. Jedan visoko književno obrazovni skup imao je da odgovori na pitanje koja je od dveju pesama, prikazanih na formularu lepša. A zatim da imenuje i pisca. Skup se brzo složio oko najlepše. To je bila pesma koju je proizvela elektronska mašina, nazvana poetičnim imenom 'Kaliopa'. Manji broj onih koji su bili prisutni u sali otkrio je da je druga pesma bila delo pesnika Elijara.

Bio je to, može se reći, ispit poezije pred elektronskom mašinom. No ne treba ići u Ženevu, ni pet godina unazad. Tu, u Beogradu, postoji već grupa mladih pesnika okupljenih oko časopisa *Signal*. Oni se služe kompjuterom za svoje pesme."

Književne novine, broj 385, 27. februar 1971.

Slična podrška doći će i od Oskara Daviča.

„Prvi put od pojave nadrealizma, dvadesetih godina, kaže Davičo, možemo, sa traženjima Miroljuba Todorovića da s radošću utvrdimo ponovo hvatanje koraka srpske poezije sa istinski avangardnim traženjima u svetu. Odavno nisam bio u prilici, dakle, da u nas registrujem ijednu poetski inventivnu a salutarnu negaciju onog anemičnog tradicionalizma u izrazu i sadržaju koja bi skinula paučinu i prašinu što davi naše pesništvo, bilo da ga zadržava u poetici jednog sasvim provincijalnog egzistencijalizma, bilo da ga mori pretenzijama isto tako omatorelog i perifernog strukturalizma. Otud za mene predstavljaju eksperimenti kojima se sa toliko inventivnosti odaje Miroljub Todorović više no praznični svež i svečan trenutak, a signalizam kao i primena matematičko-kibernetičkih poetskih impulsa i podsticaja, prvu šansu da se posle skoro pedeset godina i u ovoj našoj palanci duha počnu da događaju pesničke činjenice od podsticajnog značaja kako za nas tako i za ceo svet."

U tekstu: *O poemi Naravno mleko plamen pčela Miroljuba Todorovića*, Gradina, broj 10, oktobar 1972.

[12] Plaketa *Signal* objavljena je kao neka vrsta separata časopisa *Delo* broj 3 iz 1970. godine. Iskoristio sam u štampariji slog manifesta i pesama, prethodno otisnutih u *Delu*, dodao još osam vizuelnih pesama, čija sam klišea imao, i plakat pesmu *Ugljen-bilje* koja je godinu dana ranije bila odštampana u niškom časopisu *Gradina*. Ukoričena knjižica od 22 strane u tiražu od 300 primeraka, sa amblemom signalizma, kao autorsko izdanje, pojavila se gotovo istovremeno kad i *Delo*, početkom marta 1970. Odmah zatim, krajem istog meseca, objavljena je i moja knjiga *Kiberno* sa znatno više pesničkog i manifestnog materijala, takođe, kao autorsko, odnosno signalističko izdanje.

[13] Eli Finci: *Poezija iz mašine*, Politika, 21. mart 1970.

[14] Bogdan A. Popović: *Stihovi iz mašine*, Savremenik broj 5, 1970. Isto i u knjizi *Načela i del*a, Novi Sad 1970.

U ovom tekstu, s krajnjim omalovažavanjem i uvredljivim cinizmom Popović govori o mojim izdavačkim nevoljama naglašavajući, kao i Finci, da sam knjigu(e) izdao o svom trošku, smatrajući, pretpostavljam, i to elementom diskvalifikacije moje poezije i signalizma, jer eto, „zaboga", oni nisu ni kritički ni „društveno verifikovani".

[15] Isto.

[16] *Savremenik* broj 4, 1972, str. 334–346.

[17] Isto. str. 339.

[18] Isto, str. 342.

[19] Isto, str. 341

[20] Renato Pođoli: *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd 1975.

[21] Puniša Perović: *Neki problemi naše književnosti*, U knjizi Svete Lukića *Savremena poezija* (edicija Srpska književnost u književnoj kritici), Nolit, 1973, str. 65.

[22] Milan Bogdanović: *O poeziji u jednom broju Mladosti*, isto u knjizi Svete Lukića strana 39.

[23] Marija Mitrović: *Bogdan A. Popović Načela i dela*, „Književna istorija, broj 13, 1971.

U ovom prikazu uočavajući kod Popovića neke bitne kritičke protivurečnosti i nedoslednosti Marija Mitrović će zabetežiti sledeće: „No Popovićev antiromantizam ima svoje granice, on nije radikalan. On recimo ne prihvata poeziju jednog Miroljuba Todorovića, iako je ona — kompjuterska, automatska — najdalje od impresionističkog kićenja i ulepšavanja, tako mrskog Popoviću. Tu, gde ne važe nikakva tradicionalna načela, Popović se boji da se ne bi snašao i on jednostavno odbija da uđe u Todorovićev svet (...) Njemu je lakše da prizna da je, sa stanovišta Todorovićevog rada, 'savršeno tradicionalistički nastrojen kritičar', nego da uzburka, poremeti ili čak iz osnova promeni svoja načela o poeziji.

Ako se može činiti da u slučaju Miroljuba Todorovića Popović ljubomorno čuva svoja načela izgrađena na osnovu proučavanja drugih i drugačijih dela, onda se kao protivurečan pandan tom insistiranju na apriornim načelima postavlja tekst pisan povodom Gotovčeve poezije. Upravo zbog tih načela, koja stičemo čitanjem poezije, filosofije, estetike, metodologije, poeziji više ne pristupamo kao poeziji, već u njoj tražimo načela, ili bolje — Načela. Dela više ne žive od samostalnog soka, već ih fascinantnom snagom podupiru načela. Poezija tako dolazi u opasnost: zbog Načela se ne usuđujemo da razmišljamo o njoj, već samo o filosofiji iz koje ona izrasta. Nismo u stanju da razlučimo dobru od loše pesme, jer i onu lošu podupiremo načelima. — Načela tu, dakle, postaju zli gospodari."

[24] Tradicionalizam se tih godina kao pokret zaista oformio i snažno delovao u srpskoj kulturi. Što je još značajnije, on se oficijelizovao. Ključna mesta u književnim listovima, časopisima, izdavačkim kućama itd. od tada zauzimaju nosioci tradicionalizma ili njihovi poklonici. Nije onda ni čudo što je signalizam tako oštro napadan u osnovnom glasilu tradicionalista, kasnije neotradicionalista, *Savremeniku* i drugde, što su signalističke knjige mahom izlazile kao privatna, autorska, odnosno

signalistička izdanja, što je časopis *Signal* imao toliko teškoća i peripetija da bi na kraju, posle nekoliko brojeva, ne dobivši društvena sredstva (čijom zaslugom?) bio ugašen.

[25] Bogdan A. Popović: *Pesnička avangarda danas — šta je to?*, Savremenik, broj 4, april 1972, str. 339.

[26] Renato Pođoli: *Teorija avangardne umetnosti* str. 93.

[27] Predrag Protić: *Granice i mogućnosti signalističke poezije*, Savremenik broj 2, 1982.

Zanimljivo je, na primer, da Miodrag Pavlović, naš istaknuti pesnik, tada urednik Prosvete koja je ovu knjigu objavila 1971. godine, u svojoj recenziji, delimično štampanoj u katalogu kuće, a čiji mi je rukopis desetak godina kasnije ljubazno dao, ima drukčije, i rekao bih suptilnije mišljenje o ovoj vrsti automatizma, ne izjednačavajući ga tako prosto sa nadrealističkim:

„Ovaj postupak, kaže Pavlović, podrazumeva jedan automatizam, koji za razliku od ranijeg, nadrealističkog psuedoautomatizma, koji je bio subjektivan, i koji je zapravo značio, inaugurisao stvaranje jednog novog, odredljivog pesničkog stila, ovaj, kompjuterski automatizam, dakle, donosi nam pokušaj jednog spoljnjeg, objektivnog automatizma. Ali na više načina i taj automatizam nosi tragove subjektivnosti, ima svoju unutarnju proporciju očekivanog i neočekivanog, ima svoju prozodiju, i svoju tipologiju, svoj verbalni horizont."

Moram odmah da napomenem da Miodrag Pavlović zaista govori o poeziji koja se može označiti, bar posredno, kao kompjuterska. Rukopis knjige *Svinja je odličan plivač*, koji sam prvobitno predao Prosveti, sadržao je i ciklus pesama *Definisani policajac* nastao pomoću specijalne tabele slučajnih brojeva koja je, pak, dobijena putem kompjuterskog permutiranja. Kasnije sam taj ciklus, zbog preobimnosti zbirke, a na predlog drugog urednika Stevana Raičkovića, izostavio. Kao što ćemo videti iz daljih citata Pavlovićeve recenzije, on tačno razlučuje kompjutersku od nekompjuterske poezije, ne dozvoljavajući da ga bilo šta zavede, pogotovu ne, kao

što se to može videti kod Protića, krajnja neobjektivnost u ocenjivanju, čak nedvosmisleno izražena mržnja i prezir prema signalizmu i svakoj vrsti poetskog eksperimenta.

„Evo jedne (nastavlja Pavlović) slučajno izabrane kompjuterske etide iz poglavlja knjige koji se zove *Definisani policajac*:

2.

dolazim prepisujem
ja mogu gladan sam
danas obezbeđujem
nesumnjivo kilogram krvavice
kako ću jevtinije
polako zoološki vrt
hteli biste video sam
kartone fotografišem
sada sam crvendać
u kavezu svakog dana

Vidi se, ovde postoji tendencija ka određenoj vrsti humora, koji se legitimiše određenim automatizmom, postoje određeni sintaktički postupci, postoji i jedna atmosfera koja nije niukom slučaju mašinska. To su humorne pesme sa kompjuterskom barijerom, zavesom.

Ciklus *Svinja je odličan plivač* nazvan je aleatornom ili stohastičkom poezijom. Procesi kojim je pesnik dolazio do ovih svojih tekstova, mogu nam biti zanimljivi ili ne, ali ovde imamo posla sa jednim genuinim osećanjem humora, inventivnim, dobro složenim opet sa dimnom zavesom spoljašnjeg automatizma:

sada mi zubi više nisu važni ujedam
štipaljkama to znaju i oni koji piju
jogurt za životinje cenjeni potrošači
svinja je odličan plivač ali ja volim
džigericu sa žarom na osnovu dugoročnog
poznanstva obezbeđujem zaštitu zakonitosti (...)

itd. Ili:

pudlicu crnu s pedigreom havarisanu zbog
odlaska u inostranstvo bez dva zvučnika i
neispravne okarine ako želite trajno zadržati
u uspomeni (...)
u starim dinarima kretanje kroz životinjsko
carstvo bez kulture radi ostvarivanja prerade
policajaca nakon prethodne uplate artiljerijski
major bez vidrinog repa ali sa nakovnjem
u prvoj sobi

(...) Posebno zanimljivi duhovit je ciklus *ABC o Miroljubu Todoroviću*. Parodijom stila reklama (...) Todorović ostvaruje najhumornije trenutke naše posle ratne poezije, istovremeno dajući primer reističke i reifikantne poezije, i parodije razornog dejstva reklame na psihu čoveka koji živi u svetu današnjeg potrošačkog društva."

(Iz rukopisa recenzije)

[28] Predrag Protić: Navedeno delo.

Do koje mere Protić ne poznaje signalizam, iako o njemu tako „suvereno", s visine i s krajnjom indignacijom govori, može se videti u istom prikazu kada tvrdi da je signalizam „svetski pokret": „On (Miroljub Todorović) je svojom poezijom, ili tačnije rečeno svojim tekstovima, ušao u neki svetski tok signalističke poezije (...) Ali očigledno je da mi nemamo mnogo sreće sa velikim svetskim književnim pokretima koji (...) predstavljaju stepo crevo literature. Mi smo imali jedno takvo stepo crevo u nadrealizmu i imamo ga sada u signalizmu. Mi smo bili kreatori zenitizma, koautori nadrealizma i sada aktivni stvaraoci signalizma. Što se zenitizma i nadrealizma tiče nije teško ponoviti narodnu poslovicu 'gde si bio nigde, šta si radio, ništa'."

[29] Milan Komnenić: *Novije srpsko pesništvo*, Delo, broj 1, januar 1970. i Milan Komnenić *Novije srpsko pesništvo*, Književna omladina Srbije, Beograd 1972. Svi navodi u ovom odeljku, ako nije drugačije naznačeno, su iz predgovora ovih antologija.

[30] Ostoja Kisić: *Tradicionalizam kao najviši stadijum klasične terature — kritika i avangarda*, Gradina, broj 8, avgust, 1980.

[31] *Tko je tko u novijem srpskom pesništvu*. Pitanja broj 13/14, 1970. str. 1280.

[32] To mu, uostalom kaže i njegov kolega iz istog tradicionalističkog tabora — Bogdan A. Popović:

„I još nešto, u ovom slučaju znatno važnije, pokazala je Komnenićeva antologija: neki od novijih srpskih pesnika, po kojima određujemo današnju situaciju, nesumnjivo su dobri stvaraoci, neki su, sudeći sa Komnenićevog stanovišta, objektivno vrlo moderni, neki vrlo uspešno na višeslojnom iskustvu tradicije grade svoj pogled na današnji svet, neki uspešno eksperimentišu jezikom, neki dosta dinamično iskazuju položaj individue u današnjem svetu. Ali, većina među njima sa avangardom u kompletnom sazvučju njenih značenja (makar i u onakvom kakvo bismo iz citata u prvom delu ovog rada mogli složiti) nemaju ama baš nikakve veze. Jedno složeno duhovno stanje koje bismo mogli smatrati avangardnim među tim pesnicima jednostavno ne postoji. Nema velikih kretanja ni poleta, nema podignute temperature, nema osobito značajnih zamaha. A jedva da postoji i bilo kakvo oslanjanje na aktuelno iskustvo."

Pesnička avangarda danas — šta je to?, Savremenik, broj 4, april 1972. str. 338.

[33] Tako će dadaist Dragan Aleksić 1931. godine rezignirano izjaviti, sećajući se svojih avangardnih akcija dvadesetih godina: „posle deset godina borbi vladaju u literaturi oni isti koji su vladali i 1900. ili, najdalje 1910."

Prema navodu Radomira Konstantinovića u eseju *Trade mark Dragana Aleksića*, III program, zima 1972. str. 211.

[34] Jasmina Lukić: *Značaj sedamdesetih*, Književne novine, broj 622, 19. mart 1981.

[35] Miodrag Perišić: *Iz sporedne ulice*. Politika, 12. 11. 1983.

[36] Isto.

[37] Dakle, koristi sva iskustva avangarde, i one istorijske i ove posleratne, iako ih tako zdušno pljuje.

[38] Zaboravljajući pri tom, naravno da svi totalitarni politički režimi, i levi i desni, proganjaju umetničku avangardu.

[39] Navodi su iz Encensbergerovog teksta *Aporije avangarde* u knjizi *Nemačka, Nemačka između ostalog*, Beograd, 1980.

[40] To bi kritičar s pretenzijama koje Perišić očigledno ima, i s obzirom na uticaj i ozbiljnost tribina (*Politika*, *Nin*), odakle deli šamare avangardi, ipak morao da zna.

[41] Miodrag Perišić: *Protiv lenjog duha*, Politika, 12. jul 1980.

[42] Kuga Encensbergerijana zahvatila je još neke autore, ali će o tome drugom prilikom biti više reči.

[43] Vidi tekst *Aporije avangarde*.

[44] Maks Benze: *Estetika*, Rijeka 1978, str. 261.

[45] Isto, str. 23.

[46] Denis Poniž: *Pojam eksperimenta*, Bagdala, broj 295, oktobar 1983.

[47] Detaljnije o pojavi i razvoju signalizma videti u mojoj knjizi *Signalizam*, Gradina, Niš, 1979.

[48] Miroljub Todorović: *Poezija — nauka (Manifest pesničke nauke)*, Polja, broj 117-118, 1968. Isto u knjizi *Signalizam* str. 76-79.

[49] Miroljub Todorović: *Manifest signalizma* (odlomci iz eseja) u katalogu izložbe *Kiberno*, Atelje 212, oktobar 1969. Šira verzija pod naslovom *Regulae poesis* (teze za opšti napad na tekuću poeziju), *Gradina*, broj 1, januar 1970. Isto u knjizi *Signalizam* str. 80–83.

[50] Miroljub Todorović: *Signalizam*, Delo, broj 3, mart 1970. Dopunjeno tekstom o pesničkim mašinama u zbirci *Kiberno*, Beograd, mart 1970. Prvi deo proširen u časopisu *Signal*, broj 1, 1970. Videti tekstove u knjizi *Signalizam* od str. 84–124. i od 149–176.

[51] Više o fenomenološkoj poeziji u mome tekstu *Fenomenologija bića i stvari*, predgovor u zbirci *Poklon-paket*, Beograd 1972. isto u knjizi *Signalizam* str. 105–110.

[52] Julijan Kornhauzer: *Fenomenološka poezija M. Todorovića*, Književna reč; broj 163, 25. mart 1981.

[53] „Od fenomenološke poezije započeo je krizni moment koji je dostigao vrhunac u aleatornoj poeziji. Prema tome, nije se više radilo o dopiranju do tajne (čak ni preko jezičkog oblikovanja, naučnog stila). Osnovni zadatak i problem postala je demistifikacija tradicionalne poezije koja je i dalje cvetala i pored promena do kojih je dolazilo u procesu saznanja i svakodnevne svesti, s pretenzijama govorenja u ime nečega, definisanja, veštačkog kamufliranja i retoričkog naglašavanja. Todorović još nije bio sasvim siguran u činjenicu da je poezija sposobna da stvara novu vrstu komunikacije, da uspostavlja dijalog s onima koji su posumnjali u uspešnost umetnosti. Zbog toga konkretna i vizuelna poezija koje su se pojavile u to vreme još uvek nisu mogle steći isključivo pravo. Stohastička poezija, ma koliko se branila od zamerki da je u vezi sa dadaizmom — iako je proisticaia iz matematičkih radnji i stajala u senci računara — odlučujući se na borbu sa još uvek postojećom konvencionalnom, egzistencijalnom i simbolističkom umetnošću počela je ponavljati gestove prve avangarde. To je bilo neizbežno. Ponavljala je ali je u isti mah za ta ponavljanja sakupljala materijal drugih masovnih medija. Potrošačko društvo oko polovine XX veka nije se moglo porediti s novinama komunikacione tehnike prvih decenija našeg veka. Tada su kubisti, futuristi, dadaisti i nadrealisti bili fascinirani filmom i slanjem signala pomoću bežičnih aparata. Želeli su da znaju sve i odjednom. Svet je postao suviše mali, počeli su naprezati sluh i širom otvarati oči. Transibirska pruga je vrtoglavom brzinom presecala mimoilazeći usput tajanstvene pejzaže i ljude koji govore drugačijim jezicima. Tako je osporena dotadašnja umetnost lirizacije, jer se takođe želelo da informiše, otkriva, filmski snima sve bez reda i sistema. Otkriveno je više stvarnosti. Todorovićeva generacija je zatrpavana informacijama, otvorena prema svetu, shvatala je dublja značenja, a da ne govorimo o tome da je videla ono o čemu nisu ni sanjali pre pola veka. U stohastičkoj poeziji, čestitoj kćeri dadaizma više se nije

osporavala ni evropska tradicija, ni moralno-običajne vrednosti, ni građansko zadovoljstvo i sitost osvojenih pozicija. Napadnut je jezik. Estetske norme, tj. način prenošenja informacija i predstavljanja ličnih, pojedinačnih problema. Kompjuter je pomogao da se u drugom svetlu sagledaju mogućnosti jezika"

Julijan Kornhauzer: *Stilistički pristup signalističkoj poeziji* (Stohastička poezija), Letopis Matice srpske, broj 1, januar 1981. str. 94. Isto u knjizi Miodraga B. Šijakovića *Signalizam u svetu*, Beograd, 1984, str. 95–96.

[54] Vidi tekst Ostoje Kisića *Naša kompjuterska poezija*, Dalje, broj 9, proljeće 1984, str. 57–71

[55] Više o tome u tekstu Živana S. Živkovića *Šatrovačka poezija Miroljuba Todorovića*, Zbornik radova Pedagoške akademije za vaspitače, broj 9, Beograd, 1985, str. 103–115. Isto i u Živkovićevoj knjizi *Orbite signalizma*, Beograd, 1985, str. 77–93.

[56] „Izrazi slenga, tajanstvene šifre takođe su svedočanstvo padanja u ropstvo jezika. Sazvučja koja se udaljuju od svojih značenja, paranomazije i aliteracije ne govore da se tradicionalna jezička komunikacija približuje već da se udaljava. Vulgarizmi koji su se ponegde pojavljivali, ili čak opscenosti kojima Todorović šokira (uostalom to je tipičan stilistički postupak eksperimentalne književnosti) nije okretanje periferiji umetnosti, povratak prosečnosti, margina života, primitivizma i infantilizma. To je takođe suprotstavljanje umetnosti koturna, koja uvek ne zapaža drugo, značajnije dno. To je isto tako traženje u svakodnevnom, prostačkom, žargonskom jeziku novih, dosad nekorišćenih estetskih mogućnosti. Neodadaizam sankcioniše slučaj, ismeva pesničku konvenciju, koja ima pretenzije da bude visoka umetnost."

Julijan Kornhauzer: Navedeno delo, str. 94.

[57] Neotradicionalisti, Perišić i Lukićeva signalizam uopšte i ne spominju u svojim kritičkim napisima. O razlozima tog dugogodišnjeg i upornog ćutanja biće više reči. Ovde valja napomenuti da njihova prethodnica: Popović, Protić i Komnenić, posle prvih napada 1970-1972, izbegava

svaku dalju javnu raspravu o signalizmu. Za njih signalizam više ne postoji. On je tabu tema.

Tako „hroničar pesničke epohe" Bogdan A. Popović sa svim svojim godišnjim, polugodišnjim i tromesečnim rang i drugim listama u tiražnim nedeljnicima i uticajnim *Književnim novinama,* gde je dugo godina bio urednik, u svom tom srpskom književnom (poetskom) „bogatstvu u raznolikosti", kako sam naglašava, nigde više ne vidi signalizam. Uzalud su se u toj epohi, čiji je hroničar evidentno, (bar po listovima gde je pisao, i važnosti koja mu je na taj način pridavana), Popović bio, pojavljivale signalističke antologije, časopis, brojna pesnička dela, odigravale pesničke akcije veoma značajne po razvoj srpske poezije, literature i kulture, Bogdan A. Popović kao da je bio slep, gluv i nem. Uzaludna su bila i nekolika upozorenja Svete Lukića (vidi tekst *Reč o signalizmu*, Večernje novosti, 25. 9. 1976) da se signalizam ne može, i ne sme, na takav, očigledan i surov način, u ovoj ipak, ma šta mi o njoj mislili, jezički, prostorno, pa još uz to republičko-pokrajinskim feudima isparcelisanoj, maloj kulturi i literaturi, ignorisati.

Način na koji je radio, prećutkujući signalizam, govori da Bogdan A Popović nije bio hroničar već falsifikator srpske pesničke epohe sedamdesetih godina.

[58] *Književne novine*, broj 622, 19. mart 1981.

[59] *Signalistička vizuelna poezija*. Odjek, broj 11, 1–15. jun 1971. Isto u *Signalistička poezija u užem smislu* (vizuelna poezija). Internacionalna revija za signalistička istraživanja *Signal* broj 2–3, septembar 1971. Tekst je preštampan u mojoj knjizi *Signalizam*, str. 98–100.

[60] Jasmina Lukić: *Prevrednovanje pojma modernosti*, Republika, broj 11, studeni 1982.

[61] Isto, str. 5.

[62] Jasmina Lukić: *Značaj sedamdesetih*, Književne novine, broj 622, 19. mart 1981.

[63] *Savremenik*, broj 8–9, 1981.

[64] Isto, str. 266.

[65] Isto.

[66] Isto.

[67] Jasmina Lukić: *Prevrednovanje pojma modernosti*, str. 5.

[68] Tu nemoć epigona da odu dalje od onog što su preuzeli, i što imitiraju, veoma dobro definiše Srba fgnjatović u tekstu *Kodifikacija novog — neizbežan proces*:

„Pojava tvorevina čije je ustrojstvo epigonsko i imitativno ponekad obesmišljava čak i one novine i srećne iznađenice koje su autentična tekovina ovog perioda (...) Osim toga poznato je da epigoni 'prevremeno kodifikuju' i nastoje da isprazne i one modele čiji razvoj nije okončan, koji se nisu dovršilil."

Književne novine, broj 537, 16. VI 1977.

[69] Svi navodi su iz Rakitićevog teksta (pogovora) *Milutin Petrović ili pesnik suštinskog prostora* u zbirci M. Petrovića *Promena*, Beograd, 1974. Isto i u Rakitićevoj knjizi *Od Itake do priviđenja*, Beograd, 1985, str. 299-318.

[70] U ovakvim drkun-frazama, punim pišične patetike, koje, uostalom, često išoravaju tradicionalistički i neotradicionalistički pevci sa Bajlon-skvera naše literature, pravi je Slobodan Rakitić, a po svoj prilici i Milutin Petrović.

[71] Navedeno delo, str. 105.

„No, za razliku od signalizma, nastavlja dalje Rakitić, koji, tako reći, ništa ne kazuje, koji je pre šara nego pesma, kod Petrovića je i dalje reč osnovni nosilac sudbine bića."

Kao što sam već više puta napomenuo, tradicionalistički i neotradicionalistički kritičari svoje negiranje signalizma izvode gotovo po istoj šemi: u početku, uglavnom, iz neznanja (P. Protić), a kasnije svesno i sa krivotvoriteljskim namerama (J. Lukić) oni izjednače signalizam sa signalističkom vizuelnom poezijom i onda ga jednostavno, kao i Rakitić, ovom prilikom, eliminišu iz literature. Kod Rakitića to je veoma providno, jer u prethodnoj rečenici on govori o „kompjuterskom načinu pisanja stihova", što, naravno, pretpostavlja upotrebu reči, odnosno jezika, da bi ga odmah zatim, u sasvim

protivurečnom iskazu, negirao kao „šaru" koja „ništa ne kazuje".

[72] Miodrag Perišić: *Na terenu pesništva*, Književne novine, 26. I 1980.

[73] Isto.

[74] Isto..

[75] Isto.

[76] Da nisam usamljen u ovoj svojoj tvrdnji navešći i mišljenje pesnika i kritičara Žarka Đurovića:

„Miroljub Todorović, rodonačelnik signalizma u nas, kroz više stvaralačkih vidova, a posebno kroz poeziju *Kiberna*, koja je, uzgred da kažemo, poslužila kao ritamsko-značenjska osnova za knjigu pjesama Milutina Petrovića *Glava na panju*, uvodi u stih složen pojmovni naglasak, koji je ujedno i neka vrsta ataka na jednosmjernu poeziju zanosa, (...) To je jezik eksperimentalnog kova, tzv. 'mašinski jezik'. Taj jezik ima neobične akustičke probljeske, a u značenjskoj sferi modelovan je kao svojevrsna senzacija".

U tekstu *Signalizam — oblik savremene pesničke avangarde*, Omladinski pokret broj 120, Titograd, mart 1984.

Slično zapažanje (povod je knjiga S. Rakitića *Od Itake do priviđenja*), ima i kritičar Živan S. Živković:

„Strah od novog i od eksperimenta (biva li novog bez eksperimenta?) posebno se ispoljio u eseju o Milutinu Petroviću, čije je 'prevratničke' knjige *Glava na panju* i *Promena* propratio skerlićevskim jezikom, iako je ocena o ovom pesniku vrlo visoka. 'Pesnik se kreće kao u bunilu; njegove pesme su ritam samog bunila'...itd. Ovaj Prorok, i enfant terrible, koji je to postao za Rakitića, i ne samo za njega, iako se u pomenutim knjigama i te kako koristio iskustvima signalista (i to onim konkretnim, ne poetičkim!)..."

Vidi prikaz *Merenja starim merilima*, Letopis Matice srpske broj 5, maj 1986, str. 798–799.

[77] *Poetsko i antipoetsko* (Okrugli sto o mladoj srpskoj lirici), Književnost, broj 1, 1981.

[78] Isto, str. 87.

[79] Isto.

[80] Ovu igru sa patronima i patronatima, u našim književnim prilikama i neprilikama, dobro ocrtava Srba Ignjatović u tekstu *Krijumčar kao stvaralac*:

„No, krijumčar je spreman da se odvaži na nove poduhvate tek pošto nađe društvo srodnika, inkarnaciju istog ropskog duha kojim je i sam prožet. Taj skup zatim, oformljuje satelitsko telo koje kruži oko zajedničkog patrona/patronata. U daljem razvoju stvari krijumčari će nastojati svim silama da se telo koje su upravo oformili dočepa izvesnog, makar i perifernog 'punkta', a onda institucionalizuje i konzervira. Nije isključeno da će pri tome potražiti istomišljenike i simpatizere u društvenim institucijama koje su im dostupne, kako bi koketovali sa njima, komunicirali i sarađivali."

Književna reč, broj 186–187, 10–25.1 V, 1982. Isto i u tekstu *Literarni fantomi*, u knjizi S. Ignjatovića: *Tekst i svet*, Priština, 1982, str. 7-11.

[81] Živan S. Živković: *Signalistička poezija — nova pesnička avangarda*, Književnost i jezik, broj 1, 1984, str. 1–11. Isto i u Živkovićevoj knjizi *Orbite signalizma*, Beograd, 1985, str. 94–107,

[82] Milivoje Pavlović: *Signalizam u svetu i svet u signalizmu*, pogovor u knjizi *Signalizam u svetu*, Beograd, 1984, str. 105-107.

Tekst *Signalizam i srpsko pesništvo sedamdesetih godina* objavljen je u časopisu *Književnost*, 1986. godine u četiri nastavka, brojevi: 5, 6–7, 8–9 i 10. Iste godine objavljen je i u knjizi *Pevci sa Bajlon-skvera i moja frka sa njima*, Novo delo, Beograd, 1986.

NIŠKE ANIMOZNOSTI

KRNJA REČ O ŠUMNOM VREMENU
(Polemika s hroničarem niških polemika)

Obiman tekst *Reč i vreme* Dragoljuba Jankovića, poznatog niškog novinara, urednika, pozorišnog kritičara i pripovedača, jednog od vrednih animatora kulturnog života u Nišu, objavljen u *Gradini* broj 5–6, 1984. godine, neosporno zaslužuje pažnju čitalaca.[1)] Najpre, jer je veoma malo tekstova esejističkih, ili kao ovaj, hroničarskih o četrdesetogodišnjem kulturnom, posebno književnom životu Niša, o pojedinim važnim događajima, ličnostima niškog književnog kruga, prelomnim trenucima u kulturi grada.

Niški književnici kao da se stide stvaralaštva svojih kolega, pa čak, rekao bih, na neki način, i sopstvenog rada. Sem izuzetnog, nadahnutog i za buduće istraživače dragocenog teksta Vidosava Petrovića *Sećanje na Branka Miljkovića ili pesnikov uzlet*, (*Gradina*, broj 4, 1981), nisam ništa slično pročitao o Gordani Todorović[2)], Veljku Vidakoviću, da pomenem samo one koji nisu živi. A mnogi su poznavali ove pesnike i drugovali sa njima. Ćuti se i što je još tragičnije zaboravlja se. Često namerno i zlonamerno.

Razlozi koji su me nagnali da se javim povodom Jankovićeve hronike, iako, kao što rekoh, ona zaslužuje pažnju, jer je na neki način pionirska, jesu pre svega kritičke i polemičke prirode. Kritičke, jer o prećutkivanju je reč. Polemičke, jer to je jedini način da se pojedini propusti isprave. Ukazaću na neke Jankovićeve previde i nedoslednosti koji ga, ipak, kvalifikuju kao prilično nepouzdanog hroničara.

Na sedamdeset stranica štampanog teksta, hronološki obrađujući dvadeset godina polemika u Nišu, Dragoljub Janković „uspeva" da zaboravi, ili namerno prećuti, jedno, neosporno, veoma značajno književno i kulturno ime ovog grada: Veselina Ilića.[3)] Ne želim ovom prilikom dublje da ulazim u pobude i razloge ovog prećutkivanja i izostavljanja, pretpostavljajući da će Janković sam objasniti šta ga je navelo da ovako postupi.

Drugi Jankovićev previd odnosi se na izdavačku delatnost Književnog društva *Nestor Žučni*. Navodeći šta je sve Književno društvo tih godina izdalo: njegovu knjigu proze *Odlazak* (1963), zbirke pesama *Pripitomljena svetlost* Dimitrija Milenkovića i *Veština dna*, Dobrivoja Jevtića kao i izbor niških pesnika *Pohvala vatri* (1964), Dragoljub Janković potpuno predviđa objavljivanje moje knjige (poeme) *Planeta* (1965). Ovaj previd nije slučajan. On me je, u stvari, podsetio na izvesnu animoznost koju je Janković još tada pokazivao prema mom stvaralačkom radu. Ta se animoznost upravo ispoljila prilikom objavljivanja *Planete*. Budući jedan od urednika ovog izdanja, zajedno sa Milenkovićem i Jevtićem, Janković je pokušao da iz poeme *Planeta* izbaci njen najsignalističkiji deo *Naučna ispitivanja na Planeti*. Argumenti koje je on tada upotrebio pokušavajući da odstrani ovaj, prema nekim novijim tumačenjima, možda ključni, programski segment poeme su argumenti svih potonjih negatora signalizma, avangardnog stvaralačkog pokreta čije su prvobitne scijentističke ideje, pored intuitivnih (pesničkih), tih godina dobijale i svoje čvršće diskurzivno-polemičke oblike upravljene protiv vladajuće tradicionalističke i neosimbolističke poezije i poetike.

Isključivanje Veselina Ilića, kao polemičara, i zaboravljanje *Planete*, što se, (a Janković to dobro zna), može lako povezati, čine da njegova hronika predstavlja krnju reč o jednom, da upotrebim blagi, metafornični, žargonski izraz, šumnom (bogatom) vremenu niške kulturne istorije.

NAPOMENE

[1] Za mene posebno je bio interesantan i uzbudljiv prvi deo hronike u kome se govori o književnom životu Niša početkom i sredinom pedesetih godina; o borbi stvaralaca modernista, na čelu sa mladim, intelektualno veoma visprenim Miodragom Petrovićem, protiv raznoraznih „policajaca duha" i ždanovistički nastrojenih kulturtregera koji su u pisanju ovog talentovanog kritičara videli „lutanje po idealističkoj filozofskoj magli malograđanštine", podmećući mu istovremeno „nameru da da negativnu analizu naše stvarnosti", odnosno optužujući ga da njegovi napisi imaju za cilj „da kompromituju postojanje slobode danas...."

Petrovićeva borba sa nemerljivim silama književne i kulturne birokratije, ideološkom uskogrudošću, i pre svega, i iznad svega, ljudskom i stvaralačkom stupidnošću, izgleda mi u ovom trenutku inspirativnom i vrednom jedne dublje i svestranije analize u kontekstu sličnih sukoba u jugoslovenskoj kulturi pedesetih godina.

[2] Gordana Todorović, nekada slavljena kao „pesnička ličnost sva polegla po ovom našem jeziku" i velika zagonetka srpske poezije (Mihiz) poslednjih godina postaje sve više svojevrstan slučaj u našoj književnosti, na ivici opakog ponora ćutnje i zaborava, bez izabranih pesama, bez ozbiljnije analize njenog stvaralaštva. Ova „poetesa blistave budućnosti", kako ju je Branko Miljković nazvao, još za života je bila napuštena od onih kritičara koji su je sredinom pedesetih kovali u zvezde. Sada pet godina nakon smrti, (avgusta 1984. kada ovo pišem navršava se ta petogodišnjica), nema je u izdavačkim planovima, nema je u antologijama, njeno ime se sve ređe pominje u pregledima novije srpske književnosti. Za to nije kriva ona, njen život „do srca nečim ošamaren", još manje njena poezija, taj „cvet od kapljica krvi na (.....) usnama", krivi su naša surova indolentnost i naš zaborav.

[3] Veselin Ilić se sasvim uzgred i krajnje marginalno pominje, samo u jednom trenutku, kao jedan od urednika, (zajedno sa D. Jankovićem i Savom Penčićem), edicije *Mala biblioteka*.

NIŠKE ANIMOZNOSTI

Obeshrabrivanje polemike

Odmah na početku moram da izložim svoje neslaganje sa načinom na koji je *Gradina* prezentovala moju polemiku s Dragoljubom Jankovićem. Taj način nije uobičajen u ovakvim slučajevima i, bez obzira na svu naivnu lukavost, primedbe da uredništvo to čini (oba teksta objavljuje u istom broju), „kako bi čitaoci imali pred sobom celinu primedbi i objašnjenja", on govori o jednom, rekao bih, nedopustivom stavu uredništva da unapred, ako je to moguće, obeshrabri pa čak i parališe svaku polemiku.

Uredništvo, izgleda, u ovome već ima određena iskustva koja na žalost prete da postanu stalna praksa. Razlozi će se, naravno, uvek naći i objektivni i subjektivni. Postavlja se samo pitanje zašto je to tako? „Da li je u pitanju konformizam, linija manjeg otpora, strah od posledica, linija nezameranja, ili pak zatvorenost glasila u kojima bi se ova vrsta stvaralačkog dijaloga vodila?" Ove reči pesnika i književnog kritičara Blagoja Glozića, izrečene povodom evidentnog iščezavanja polemičkih dijaloga u sadašnjem kulturnom životu Niša, mogu se mirne duše uputiti članovima uredništva *Gradine* i njenom glavnom i odgovornom uredniku Saši Hadži Tančiću. Povodom polemike koju vodim i načina na koji je ona prezentovana u časopisu, sa svim onim tehničkim „omaškama", petititima i drugim omalovažavajućim

apetitima, dodao bih još nešto: reč je o poznatim niškim animoznostima. Linija manjeg otpora, strah od posledica, animoznost, upravo su dovele do toga da Dragoljub Janković, u svojoj hronici *Reč i vreme*, zaboravi na polemičke članke Veselina Ilića. A ti tekstovi postoje i svaki iole pažljiviji istraživač će ih zapaziti i registrovati.

Polemički obračuni Veselina Ilića

U jednom od takvih, da to odmah potenciram, izrazito polemičkih tekstova, objavljenom u *Narodnim novinama* od 26. oktobra 1963. godine pod naslovom *O jednoj knjizi*, (sa nadnaslovom *Oči savremenika*), Veselin Ilić veoma oštro reaguje povodom brošure *Bubanj* čiji je autor Đorđe Stamenković, tadašnji upravnik sreskog arhiva. Brošura je objavljena prigodno povodom otkrivanja spomenika na mestu dvanaest hiljada streljanih na Bubnju, i baš taj momenat „oživljavanja istorije" prema rečima Veselina Ilića, nije smeo biti obeležen objavljivanjem jednog takvog „neuspelog hroničarsko-publicističkog pokušaja". Za Ilića brošura *Bubanj* Đ. Stamenkovića „predstavlja promašaj koji nikako ne bi trebalo da se ponovi u ovakvim i sličnim trenucima u budućnosti". Ono što Ilić najviše zamera Stamenkoviću jeste loš stil, „patetizovane rečenične tirade", posle kojih se u čitaocu „javlja otpor prema ovakvom površnom i nesrećnom dokumentovanju istorije Bubnja".

Našavši da Stamenkovićeva knjižica vrvi od raznoraznih stilskih „pa i nepismenih jezičkih galimatijasa", što čini da je ona postala i svojevrsno „svedočanstvo neukusa", Veselin Ilić polemiše čak i sa Odborom za otkrivanje spomenika i proslavu na Bubnju. On ovom Odboru zamera što „u gradu od sto hiljada stanovnika" nije mogao da nađe „boljeg lektora, (lektoru izvršio Miodrag Aranđelović)", kako bi se bar delimično ublažila „neprijatnost koju mi savremenici možemo sutra da doživimo kada trenuci bubanjskog jubileja budu postali istorija".

Simptomatično je da drugi polemički tekst Veselina Ilića, na koji ću se ovde pozvati, Dragoljub Janković već navodi u svom odgovoru na moje zamerke povodom prećutkivanja ovog značajnog naučnika, književnika, kulturnog i društvenog radnika. Ilićev tekst *Avangardni pesnik Miroljub Todorović*, Janković je kao odgovorni urednik časopisa *Gradina* objavio u februarskom broju 1967. godine. Pretpostavljam da je on ovaj tekst, kada ga je objavljivao pre osamaest godina, i pročitao; ali, nisam siguran da ga je čitao kasnije dok je prikupljao građu i pisao svoju hroniku *Reč i vreme*. Tačno je, kao što navodi Janković, da se radi o afirmativnom tekstu, ali istovremeno čak i ne mnogo pažljiv čitalac uočiće njegov izrazito polemički ton i karakter. Zapravo, u većem delu svog teksta Veselin Ilić polemiše sa beogradskim kritičarem Ostojom Kisićem, koji je 1966. godine u Prokuplju, na Hisaru, „prilikom pesničkih svečanosti (....) bahato pokušao da drži pouke Nišlijama da treba da izdaju knjige o negovanju kukuruza a da se sa izdavačkom delatnošću ne bakću kada se u to ne razumeju". Povod za ovu polemiku, započetu na Hisaru a nastavljenu u *Gradini*, koju je Janković uređivao, bila je moja knjiga *Planeta*.

Ova dva primera su sasvim dovoljna da potvrde činjenicu da je Veselin Ilić kao polemičar, od strane nedovoljno pouzdanog hroničara Dragoljuba Jankovića, jednostavno prećutan.

Slabo pamćenje Dragoljuba Jankovića

Što se tiče Jankovićevog pokušaja da, kao urednik edicije *Mala biblioteka* Književnog društva *Nestor Žučni*, iz moje knjige izbaci, po njemu estetski i poetski nepoćudan, završni deo poeme *Naučna ispitivanja na Planeti*, mogu se pozvati samo na ono što znam i što sam već rekao. Jankoviću, naravno, moram biti zahvalan što u tom pokušaju nije bio istrajniji. On se poziva na svoje, kako sam

kaže slabo pamćenje, zaboravnost, („ne sećam se više ni mnogo važnijih detalja od ovog uređivačkog...”). Da je ovaj hroničar zaista zaboravan mogli smo videti i iz prethodnih primera. No, on nam i u samom tekstu *Ipak — potpuna reč*, u naoko sitnom detalju, pruža još jedan dokaz svoje zaboravnosti i nepouzdanosti. U njemu dva puta (što znači da nije omaška), Janković pominje naslov *Put u Zvezdaliju*. Prvo kao naslov moje zbirke a kasnije kao naslov objavljenih pesama. Naslov moje knjige, koju je *Gradina* objavila 1971. godine, je *Putovanje u Zvezdaliju*. Naslov pesama u časopisu *Gradina* broj 1 iz 1967. godine, koje je Janković, kako sam navodi, kao odgovorni urednik objavio je, takođe, *Putovanje u Zvezdaliju*. Koliko je meni poznato u ovom našem jeziku, koji Janković i ja češljamo već propriličnо, put i putovanje ne znače isto. Ali šalu na stranu možda će Dragoljub Janković u svom utuku pokušati da i mene i druge uveri kako je on, ipak, u pravu, i kako sam ja naziv *Putovanje u Zvezdaliju* naknadno izmislio iz njemu nedokučivih razloga.

Poezija ili blef — niški aplauz signalizmu

Kada je u pitanju animoznost prema signalizmu Janković može zaista da bude miran. Nije on ni prvi ni jedini kulturni poslenik iz Niša koji je smatrao za posebnu čast i zadovoljstvo da po već pomodrelim leđima signalizma prepozna i svoj ručni rad. Za to nije čak ni potrebno da naprežemo naše krhko sećanje, dovoljno je prelistati komplete nekih niških novina iz tih vremena. Zauške, pljeskavice, šljagarci dolazili su i sa one strane odakle se najmanje nadalo. Tako još ni dandanas ne mogu da se ofrekstim, ili da kažem to elegantnije kao Janković, „razlog ne mogu da dokučim”, šta bi mom, inače, dobrom prijatelju i drugu, blagom čoveku, nežnom pesniku Naise, Dimitriju Milenkoviću da u *Narodnim novinama* od 23. januara 1971. godine, povodom pojave

prvog broja časopisa *Signal*, objavi članak pod naslovom *Poezija ili blef*? Ovaj naslov dostojan „crne hronike" a ne kulturne rubrike ima i svoj podnalsov: J*edan od finansijera Gradina, a redakciju čine, uglavnom Nišlije*.

Da bi stvar bila jasnija, *Signal* je organ signalističkog pokreta, ovaj pokret (za Milenkovića pod znacima navoda), želi da revolucioniše umetnost, dakle da diže bunu (bune miran umetnički narod, ne daju da pesnički bumbari i dalje mazno bavrljaju), a glavne bundžije su „uglavnom Nišlije". Prema Dimitriju Milenkoviću, „inicijator i pokretač" cele te frtutme „je pesnik Miroljub Todorović, dugo već poznat kao strasni privrženik signalističke i kompjuterske poezije". Pazite samo na ovaj crno-hroničarski rečnik: „dugo već poznat", da ne pominjem ono „strasni". Pa šta uraditi sa tim bundžijama, sa tim Nišlijama prepunim rušilačkih strasti, koji hoće, eto, da unište našu umetnost, našu poeziju, naš blaženi mir? Ne predlaže Milenković ništa, ali za svaki slučaj ispod svog teksta objavljuje jednu vizuelnu pesmu i fotografiju s potpisom „Miroljub Todorović i jedna njegova pesma". Kao na onim poternicama sa Divljeg zapada: da narod vidi šta je to i ko je to, da razluči poeziju od blefa, da prepozna, pa, ako može, i da upuca.

Odmah posle Milenkovića javiće se u *Listu mladih 68* (broj 62, 26. II 1971) i Saša Hadži Tančić. Njegov aplauz nije tako direktan i gromoglasan kao Milenkovićev ali, uglavnom, svodi se na isto. I za Hadži Tančića, koji će, takođe, prstom pokazati na „nišku signalističku grupu", signalisti „dalje od egzibicionizma nisu stigli".

Toliko o niškim animoznostima. U praksi, kao što se vidi, ista je svest koja prećutkuje Veselina Ilića i obrušava se na signalizam. Još jednom, po ko zna koji put, potvrdila se stara poslovica: *Nemo propheta in patria*.

Tekst *Krnja reč o šumnom vremenu* objavljen je u časopisu *Gradina* broj 11, 1984, a tekst *Niške animoznosti* u istom časopisu broj 6, 1985. godine.

BELEŠKA O AUTORU

Miroljub Todorović rođen je 5. III 1940. godine u Skoplju. Osmogodišnju školu učio je u mestima oko Velike Morave, gimnaziju u Nišu, diplomirao je na Pravnom fakultetu u Beogradu. Osnivač je i teoretičar signalizma, srpskog (jugoslovenskog) neoavangardnog stvaralačkog pokreta i urednik Internacionalne revije *Signal*. Piše poeziju, prozu, eseje i bavi se multimedijalnom umetnošću.

Objavljene knjige poezije: *Planeta* (1965), *Signal* (1970), *Kyberno* (1970), *Putovanje u Zvezdaliju* (1971), *Svinja je odličan plivač* (1971), *Stepenište* (1971), *Poklon-paket* (1972), *Naravno mleko plamen pčela* (1972), *Trideset signalističkih pesama* (1973), *Gejak glanca guljarke* (1974), *Telezur za trakanje* (1977), *Insekt na slepoočnici* (1978), *Algol* (1980), *Textum* (1981), *Čorba od mozga* (1982), *Gejak glanca guljarke* (drugo prošireno izdanje, 1983), *Chinese erotism* (1983), *Nokaut* (1984), *Dan na devičnjaku* (1985), *Zaćutim jeza jezik jezgro* (1986), *Ponovo uzjahujem Rosinanta* (izbor iz poezije,1987), *Belouška popije kišnicu* (1988), *Soupe de cerveau dans l Europe d l Est* (1988), *Vidov dan* (1989), *Radosno rže Rzav* (1990), *Trn mu crven i crn* (1991), *Ambasadorska kibla* (1991), *Sremski ćevap* (1991), *Dišem. Govorim* (1992), *Rumen gušter kišu pretrčava* (1994), *Striptiz* (1994), *Devičanska Vizantija* (1994), *Glasna gatalinka* (1994), *Ispljuvak oluje* (1995), *U cara Trojana kozje uši* (1995), *Planeta* (zajedno sa poemom *Putovanje u Zvezdaliju* drugo prošireno izdanje, 1995), *Smrdibuba* (1997), *Zvezdana mistrija* (1998) *Električna stolica* (1998), *Recept za zapaljenje*

jetre (1999), *Azurni san* (2000), *Pucanj u govno* (2001), *Gori govor* (2002), *Foneti i druge pesme* (2005), *Plavi vetar* (2006), *Paralelni svetovi* (2006), *Zlatno runo* (2007), *Svinja je odličan plivač i druge pesme* (2009), *Ljubavnik nepogode* (2009), *Glad za neizgovorljivim* (2010), *Kiborg* (2013), *Pandorina kutija* (2015), *Lovac magnovenja* (2015), *Iz oka snovidećeg* (2018).

Knjige proze: *Tek što sam otvorila poštu* (epistolarni roman, 2000), *Došetalo mi u uvo* (šatro priče, 2005), *Dnevnik 1982* (2006), *Prozor* (snovi, 2006), *Šatro priče* (2007), *Laj mi na đon* (Internet izdanje, 2007), *Šokingblu* (šatro roman, 2007), *Kisnem u kokošinjcu* (šatro žvake, 2008), *Boli me blajbinger* (šatro roman, 2009), *Stalno provaljuje buve* (Internet izdanje, 2009) *Torba od vrbovog pruća* (kratke priče, 2010), *Dnevnik 1989* (Internet izdanje, 2011), Dnevnik 1985 (2012), *Dnevnik signalizma 1979-1983* (2012), *Apeiron* (Internet izdanje, 2013*)., Dnevnik signalizma 1094-1989* (2019), *Nisam zašnirao njokalicu* (šatro priče, 2019), *Itaka* (kratke priče, 2020).

Knjige eseja i polemika: *Signalism* (1973), *Signalizam* (1979), *Štep za šumindere – ko im štrika creva* (1984), *Pevci sa Bajlon-skvera i moja frka sa njima* (1986), *Dnevnik avangarde* (1990), *Oslobođeni jezik* (1992), *Igra i imaginacija* (1993), *Haos i Kosmos* (1994), *Ka izvoru stvari* (1995), *Planetarna kultura* (1995), *Žeđ gramatologije* (1996), *Signalism Yugoslav creative movement* (1998), *Miscellaneae* (2000), *Poetika signalizma* (2003), *Tokovi neoavangarde* (2004), *Jezik i neizrecivo* (2011), *Vreme neoavangarde* (2012), *Stvarnost i utopija* (2013), *Nemo propheta in patria* (2014), *Prostori signalizma* (2014), *Izvori signalizma* (2018).

Knjige za decu: *Miš u obdaništu* (2001), *Blesomer* (2003), Čarobna lampa (2018).

Antologije: *Signalistička poezija* (1971), *Konkretna, vizuelna i signalistička poezija* (1975), *Mail Art – Mail Poetry* (1980).

Bookworks: *Fortran* (1972), *Approaches* (1973), *Signal-Art* (1980), *Zlatibor* (1990), *Šumski med* (1992), Cobol (1992).

Poezija, eseji i intermedijalni radovi Miroljuba Todorovića objavljivani su na više jezika u antologijama, zbornicima, katalozima, listovima, časopisima, sajtovima i blogovima: Italije, Mađarske, Austrije, Nemačke, Francuske, Španije, Portugala, Švajcarske, Češke, Poljske, Litvanije, Švedske, Rusije, Finske, Islanda, Velike Britanije, Danske, Holandije, Belgije, Malte, SAD, Kanade, Meksika, Urugvaja, Čilea, Brazila, Nove Kaledonije, Južne Koreje, Japana i Australije.

Ovaj autor imao je četrnaest samostalnih, a izlagao je na preko šest stotina kolektivnih međunarodnih izložbi crteža, kolaža, vizuelne poezije, mejl-arta i konceptualne umetnosti.

Nagrade: „Pavle Marković Adamov" 1995. godine, za poetski opus i životno delo; „Oskar Davičo", za najbolju knjigu objavljenu u 1998. godini (*Zvezdana mistrija*); „Todor Manojlović" 1999. godine, za moderni umetnički senzibilitet, „Vukova nagrada" 2005. godine, za izuzetan doprinos razvoju kulture u Srbiji i na svesrpskom kulturnom prostoru, nagrada Vukove zadužbine za umetnost 2007. godine za zbirku pesama *Plavi vetar* i nagrada „Zlatno slovo" 2008. za knjigu *Šatro priče* u izdanju Srpske književne zadruge kao „najbolje knjige kratke proze objavljene u 2007. godini", „Priznanje Krleža za životno delo" 2010, „Povelja za životno delo" Udruženja književnika Srbije 2010, „Zlatni beočug" 2011 za trajni doprinos kulturi Beograda, „Povelja Karađorđe" za životno delo 2017 i Velika nagrada za životno delo Asocijacije srpskih arhitekata (ASA) povodom izložbe „Umetnost danas" 2019.

http://www.miroljubtodorovic.com/
http://signalism1.blogspot.com
http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/

Biblioteka „Signal”

Sa podbibliotekama i autorskim kolima
i bibliofilskim izdanjima

1. Miroljub Todorović, *Signal*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
2. Miroljub Todorović, *Kyberno*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1970.
3. Miroljub Todorović, *Stepenište = Staircase = L'escalier = Scalinata*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1971.
4. Miroljub Todorović, *Fortran*, artist's book, „Сигнал“, Београд, 1972.
5. Miroljub Todorović, *Signalism*, есеји. „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
6. Miroljub Todorović, *Approaches,* I. A. C., Friedrichsfehn, Немачка, 1973.
7. Miroljub Todorović, *Thirty signalist poems = Trideset signalističkih pesama*, поезија, „Сигналистичко издање“, Београд, 1973.
8. ~ *Signalizam*, каталог изложбе, Галерија суврмене умјетности, Загреб, 1974.
9. Miroljub Todorović, *Signal art*, мејл арт, Сигналистички документациони центар, Београд, 1980.
10. ~ *Signalizam 81*, каталог изложбе, Културно-просветна заједница, Оџаци, 1981.
11. Miroljub Todorović, *Poštanska umetnost – Mail Art*, каталог изложбе, Студентски културни центар, Београд, 1981.
12. ~ *Signalistička istraživanja,* каталог изложбе, Студентски културни центар и Удружење књижевника Србије, Beograd, 1982.

13. ~ *SIGNALIZAM AVANGARDNI STVARALAČKI POKRET,* зборник, Културни центар Београда, Београд, 1984.

14. Miroljub Todorović, *Soupe de cerveau dans l'Europe de l'Est*, „Zerosscopiz", Paris, 1988.

15. Miroljub Todorović, *Cobol*, artist's book, „Сигналистичко издање", Београд, 1992.

16. Мирољуб Тодоровић, *Игра и имагинација*, есеји, Библиотека „А6", „Сигнал", Београд, 1993.

17. Мирољуб Тодоровић, *Освојени простор*, каталог изложбе, Музеј савремене уметности, Београд, 1994.

18. Živan Živković, *Od reči do znaka*, есеји, Библиотека „Алфа", „Сигнал" и „Беорама", Београд, 1996.

19. Мирољуб Тодоровић, *Жеђ граматологије,* есеји, Библиотека „Глоса", „Сигнал", Београд, 1996.

20. Božidar Šujica, *Lisières, cicatrices*, поезија, La bibliothèque „Le point", „Сигнал", Београд 1996.

21. Мирољуб Тодоровић, *Звездана мистрија,* поезија, Библиотека „Око", „Сигнал" и „Беорама", Београд, 1998.

22. Miroljub Todorović, *Signalism Yugoslav creative movement*, на енглеском, немачком, шпанском, италијанском, француском и руском језику, есеји, „Сигнал", Београд, 1998.

23. Миодраг Мркић, *У тами знака* 2, есејистика, Библиотека „Пентаграм", „Сигнал" и „Беорама", Београд, 1998.

24. Живан Живковић, *Небески звоник*, поезија, Библиотека „Извор", „Сигнал", Београд, 1998.

25. Богислав Марковић, *Снови, пепео*, роман, Библиотека „Делта", „Сигнал", Београд, 1998.

26. Miroljub Todorović, *Iz signalističkog dokumentacionog centra*, преписка, „Сигнал", Београд, 1999.

27. Zvonko Sarić, *Šinjel do svanuća*, поезија, Библиотека „Око“, „Сигнал“, Београд 2001.

28. ~ *СИГНАЛИСТИЧКА УТОПИЈА,* сепарат из часописа *Књижевност*, Београд, 2001.

29. ~ *СИГНАЛИЗАМ УМЕТНОСТ ТРЕЋЕГ МИЛЕНИЈУМА,* сепарат из часописа „Сигнал“ број 22-23-24, Београд, 2003.

30. ~ ГЛАСНИЦИ ПЛАНЕТАРНОГ – ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА, сепарат из часописа „Сигнал“ број 25-26-27, Београд, 2003.

31. Vladan Panković, *O signalizmu*, „Феникс“, Београд, 2003.

32. Zvonko Sarić, *Hvatač duše*, роман, „Сигнум“, Београд, 2003.

33. ~ РАЗМИШЉАЈТЕ О СИГНАЛИЗМУ, сепарат из часописа *Сигнал*, Београд, 2004.

34. Ilija Bakić, Zvonko Sarić, *Preko granice milenijuma (Signalizam – izazov prestupa)*, „Феникс“, Београд, 2005.

35. Slobodan Škerović, *Indigo*, поезија, издање аутора, Београд, 2005.

36. ~ *ВРЕМЕ СИГНАЛИЗМА*, сепарат из часописа *Градина* број 10/2005, Београд, 2006.

37. ~ *ДЕМОН СИГНАЛИЗМА*, сепарат из часописа *Савременик* број 146-147-148, Београд, 2007.

38. ~ *ПЛАНЕТАРНИ ВИДИЦИ СИГНАЛИЗМА*, зборник, Београд, 2010.

39. Adrijan Sarajlija, *Ogledalo za vampira*, роман, издање аутора, Београд, 2012.

40. Miroljub Todorović, *Apeiron,* verbal-visual novel, „Mycellium“, Smolensk, 2013.

41. ~ *ИЗАЗОВ СИГНАЛИЗМА*, сепарат из часописа *Књижевност* број 4, Београд, 2013.

42. Слободан Шкеровић, *Јерихон, Јерихон и поеме Крома и Смрт паперја*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2013.

43. Слободан Шкеровић, *Земљофобија*, роман, „Everest Media“, Београд, 2013.

44. Слободан Шкеровић, *Невидљиви Марс*, роман, „Everest Media“, Београд, 2013.

45. Слободан Шкеровић, *Вулканска филозофија*, есеји, „Everest Media“, Београд, 2013.

46. Слободан Шкеровић, *Дроздови у Паклу*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2013.

47. Miroljub Todorović, *Nemo propheta in patria*, полемике, „Everest Media“, Београд, 2014.

48. ~ *СТОЛЕЋЕ СИГНАЛИЗМА,* зборник, „Everest Media“, Београд, 2014.

49. Слободан Шкеровић, Јета • Буди се, Будни • Јерихонска *мануфактура,* песме, „Everest Media“, Београд, 2014.

50. Слободан Шкеровић, *Пројекат Брандон,* роман-поема, „Everest Media“, Београд, 2014.

51. Слободан Шкеровић, *Књига о Моритому,* песме, „Everest Media“, Београд, 2014.

52. Слободан Шкеровић, *Кофер,* блог роман, „Everest Media“, Београд, 2014.

53. Слободан Шкеровић, *Бизарни космопилов,* научнофантастична хаику поема, „Everest Media“, Београд, 2014.

54. Мирољуб Тодоровић, *Пандорина кутија*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2015.

55. ~ *МАГИЈА СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2016.

56. Јелена Марићевић, *Легитимација за сигнализам,* „Everest Media“, Београд, 2016.

57. Илија Бакић, *Читање сигнала*, есеји, „Everest Media“, Београд, 2017.

58. Franko Bušić, *Čarobnice Crvenkapičina*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.

59. Илија Бакић, *Од и до*, поезија, „Everest Media“, Београд, 2017.

60. ~ *ВИЗИЈЕ СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest Media“, Београд, 2017.

61. Слободан Шкеровић, *Поетика идеја*, „Everest Media“, Београд, 2017.

62. Мирољуб Тодоровић, *Из сигналистичког документационог центра 2*, Сигнал, Београд, 2017.

63. Мирољуб Тодоровић, *Извори сигнализма*, интервјуи, „Everest media“, Београд, 2018.

64. Мирољуб Тодоровић, *Чаробна лампа,* „Everest media“,, Београд, 2018.

65. Душан Стојковић, *Планета сигнализам*, „Everest media“, Београд, 2018.

66. *ТОКОВИ СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest media“, Београд, 2018.

67. Miroljub Todorović, *Izsignalističkog dokumentacionog centra 3* (Prepiska sa Marinom Abramović), Signal, Beograd, 2019.

68. Miroljub Todorović, *Dnevnik signalizma 1984 – 1989*, „Everest media“, Beograd, 2019.

69. Јелена Мариђевић Балаћ, *Без длаке на срцу*, поезија, „Everest media“, Beograd, 2020.

70. Слободан Шкеровић, „Мит о машини“, есеји, 2021, „Everest media“, Београд, 2021.

71. ~ *ТУМАЧЕЊА СИГНАЛИЗМА*, зборник, „Everest media“, Београд, 2021.

BIBLIOGRAFIJA SIGNALIZMA

Nastavak bibliografije objavljene u knjizi *TOKOVI SIGNALIZMA*, „Everest Media“, Beograd, 2018.

2951. Jelena Marićević Balać, *Tragom bisernih minđuša srpske književnosti*, Naučno udruženje za razvoj srpskih studija, Novi Sad, 2018.

2952. *TOKOVI SIGNALIZMA*, zbornik, Everest Media, Beograd, 2018.

2953. Miroljub Todorović, „Čarobna lampa”, Everest media, Beograd, 2018.

2954. Branislav Petrović, „S antologijom Ostoje Kisića...” u knjizi „Ne ubiti pticu drozda”, Službeni glasnik, Beograd, 2018, str. 314-317.

2955. Fedor Marjanović, „Signali slobode”, Književne novine, god. LXX, broj 1279-80, novembar-decembar, 2018, str. 17.

2956. Jovanka Vukanović, „Najnepokorniji deo našeg bića”, Književne novine, god. LXX, broj 1279-80, novembar-decembar, 2018, str. 14.

2957. Mirjana D. Bojanić Ćirković, „Summa signalizma iz usta zvezdoznanca”, Philologia Mediana, broj 10, 2018, str. 713-717.

2958. Marko Nedić, *Savremena književnost i novi mediji u knjizi* „Trajno i prolazno” (Kritike i eseji o srpskoj književnosti i kulturi, Leskovac, 2018, str. 90, 94, 100-101.

2959. Miroljub Todorović, *Izvori signalizma* („Signalizam oslobađa jezičku energiju”), Književni pregled, god. IX, broj 18, 2018, str. 64-68.

2960. Miroljub Todorović, *Signalizam i Marina Abramović* https://libartes.rs/marina-abramovic/

2961. Milena Kulić, *Blistavi cvetovi signalizma*, Trag, god. XIV, broj 56, decembar 2018, str. 90-93.

2962. Jelena Đ. Maićević Balać, *Lirsko-oniričkи model srpske postmoderne proze,* Lipar, god. XIX, broj 66, 2018, str. 303-310.

2963. Uroš M. Ristanović, *Signaliziranje argumentima*, , Lipar, god. XIX, broj 66, 2018, str. 295-301.

2964. Miroljub Todorović, *Gordana*, (Odlomak iz Dnevnika) u: „ Gordana Todorović sabrana dela III", 2018, str. 237.

2965. Marija Nenezić*, Naučnofantastična poezija – poezija nauke ili bauk kritike* http://fantasticnivodic.com/stvarni-svet/eseji/2018/10/naucnofantasticna-poezija-poezija-nauke-ili-ba

2966. Miodrag Mrkić, „Signalizam na zaustavnoj traci" u knjizi „Kraći ogledi", Beograd, 2019, str. 95-96.

2967. Ivan Šterleman, „Trnovit put signalizma", Književni pregled, broj 19, oktobar-novembar-decembar, 2018, str. 36-55.

2968. Biserka Rajčić, „Nadrealista na biciklu" (Intervju sa Jakubom Kornhauzerom), Politika (Kulturni dodatak), subota 25. maj 2019, str. 3.

2969. Jelena Maićević Balać, „Lirsko-oniričkи model srpske postmoderne proze", Znak Sagite, god. XXVII, broj 25, Beograd 2019.

2970. Slobodan Maldini, „Signalizam i Signal" u: „Istorija srpske umetnosti XVIII-XX vek", Beograd, 2018, str. 580.

2971. Slobodan Maldini, „Miroljub Todorović" u Atlas likovnih umetnika primenjene umetnosti i dizajnera Srbije 21.-vek", Beograd, 2014, str. 776-777.

2972. Dr Jelena Đ. Marićević Balać, „Tata Mata emblemata, poezija Pop D. Đurđeva u svetlu emblematike" u: „Pesničke igre i poigravanja Popa D. Đuirđeva", Lazarevac, 2019, str. 45-57.

2973. Dr Danica Stolić, „Dva tipa vizualizacije u zbirci 'Poezija koja gleda' Popa D. Đurđeva" u: „Pesničke igre i poigravanja Popa D. Đurđeva", Lazarevac, 2019, str. 59-77.

2974. Sanja Perić, „Živa tradicija Renesanse i Baroka u srpskoj književnosti", Letopis Matice srpske, septembar, 2019.

2975. M. A. K. „Nagrade smotre 'Umetnost danas'", Novosti, petak, 6. septembar, 2019.

2976. Slobodan Maldini, „Čistači", Novosti, petak, 27. septembar, 2019.

2977. Miroljub Todorović, „Pismo Marini Abramović"

https://libartes.rs/miroljub-todorovic-pismo-marini-abramovic/

2978, Miroljub Todorovic „SIGNALISMO 1970" u: Patrizio Peterlini, „Revoluzione a parole" (Poesia sperimentale internazionale dal 1946 a oggi, Manifesti e testi teorici), Danilo Montanari Editore, 2019, str. 222-224.

2979. Tihomir Petrović, „Slikovna pesnička reč za decu" u: „Poetska slikovnica", Banatski kulturni centar, Novo Miloševo, 2019.

2980. Dušan Stojković, „Nova torba šatro priča", Srpska vila, broj 50, oktobar 2019, str. 117-124.

2981. D. Bt. „Todorović u antologiji" (eksperimentalna poezija), Novosti, utorak, 13. novembar 2019.

2982. Uroš Ristanović, „Književnost bisernih minđuša", zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knjiga 67, sveska 2, 2019.

2983. Miroljub Todorović, „Birokratija i avangarda", časopis ASA, (Asocijacija srpskih arhitekata) broj 3, Beograd, 2019, str. 70 - 74.

2984. Zoran Popović, „Signalizam, jedna moja avantura", časopis ASA, (Asocijacija srpskih arhitekata) broj 3, 2019, str. 75-77.

2985. Slobodan Maldini, Sofija Lancoš Malldini, „Miroljub Todorović" u: ATLAS 2, Asocijacija srpskih arhitekata, Beograd, 2019, str. 154.

2986. Razgovor o Miroljubu Todoroviću: Jelena Marićević, Ivan Šterleman, Svetlana Rajičić Perić, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković", Beograd, 24. 10. 2019. VEK SRPSKE AVANGARDE, https://www.youtube.com/watch?v=g8TEM8kpwVY

2987. Slobodan Škerović i Vasilije Milnović, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković", Beograd, 18. 12. 2019. VEK SRPSKE AVANGARDE, https://www.youtube.com/watch?v=b5UuC7QsXT4&t=6s

2988. Dr Jelena Đ. Marićević Balać, „Beli stepenik na konkretnom kvadratu", Letopis Matice srpske, decembar 2019, str. 953-958.

2989. Mirjana D. Bojanić Ćirković, „Mala spika – zmaj žvaka: šatrovački jezik kao poetički signal romana 'Boli me blajbinger' Miroljuba Todorovića" u: „Opscena i druga kolokvijalna leksika u srpskom i makedonskom jeziku" (zbornik radova), Filološki fakultet, Niš, 2019, str. 23-40.

2990. Dušan Stojković, „Signalizam na dlanu", Koraci broj 11-12, 2019, str. 139-143.

2991. Mirjana Bojanić Ćirković, „Tragom bisernih minđuša srpske književnosti", Philologia Mediana, broj 11, 2019, Niš.

2992. Dr Snežana Trstenjak, „Signalistički most između poezije, ilustracije i animacije"

http://www.rastko.rs/cms/files/books/5ea1df9859d22

2993. Sanja Jugović, „O projektu 'Eho kratkih slika' SnežaneTrstenjak":://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/ http 16377

2994. Ivan Šterleman DADA KOMPJUTER

https://www.academia.edu/9443550/Ivan_%C5%A0terleman_-_Dada_computer?swp=rr-rw-wc-33606667

2995. Rajko Blagojević MANIFESTI SIGNALIZMA

http://prozaonline.com/2015/11/04/rajko-blagojevic-manifesti-signalizma/

2996. Miloš Jocić ALIEN PTT: O hibridnoj poemi „Kiborg" i interstelarnom mejl-artu Miroljuba Todorovića

https://www.academia.edu/9818180/ALIEN_PTT_O_hibridnoj_poemi_Kiborg_i_interstelarnom_

2997. Miloš Jocić SNOVI LJUBIŠE JOCIĆA: Povodom poslednjih pesničkih zbirki nadrealiste i signaliste Ljubiše Jocića

https://www.academia.edu/8975066/SNOVI_LjUBI%C5%A0E_JOCI%C4%86A_Povodom_poslednjih_pesni%C4%8Dkih_zbirki_nadrealiste_i_signaliste_LJubi%C5%A1e_Joci%C4%87a

2998. K. R. Pesnička zbirka Miroljub Todorovića na poljskom, Politika, 5. maj 2020, str. 14.

2999. Miloš Jocić OKULTNE MAŠINE IZ BALKANIJE

https://www.academia.edu/14667999/OKULTNE_MAŠINE_IZ_BALKANIJE_O_neoavangardnom

3000. Jelena Krunić, SIGNALIZAM I NOVI MEDIJI

https://www.academia.edu/4918640/Signalizam_i_novi_mediji

3001. Ivan Šterleman, RAĐANJE SIGNALA (Signalistički manifesti 1967-1970), Letopis Matice srpske, april 2020, str. 454-463.

http://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_505_4/ 07%20Sterleman.pdf

3002. D. Bg. „Todorović na poljskom", Novosti, god LLXVII, utorak, 9. jun, 2020.

3003. Anonim, „Svinja je odličan plivač", Krakov, mart, 2020.

https://www.biuroliterackie.pl/biuletyn/miroljub-todorovic-swinia-najlepszym-plywakiem/

3004. Jakub Kornhauser, Pogovor u knjizi „Svinja je odličan plivač", Krakov, mart, 2020.

https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/duchu-dadaistycznej-dezynwoltury/

3005. Joanna Orska, O knjizi „Svinja je odličan plivač", Krakov, mart, 2020.

https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/recenzje/co-sygnalizuje-waz/

3006. Intervju povodom knjige „Svinja je odličan plivač", Krakov, mart, 2020.

https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/wyzwolenie-jezyka/

3007. Dušan Stojković, „Budni snovi Dejana Bogojevića", u knjizi Dejana Bogojevića „Kakav kraj traži raj" (signalistička drama), Valjevo, 2020.

3008. Zoran Stefanović, „I muze će se vratiti kao misli na ispašu", u knjizi Dejana Bogojevića „Kakav kraj traži raj" (signalistička drama), Valjevo, 2020.

3009. Željko Barišić, „Šta sve Dejan Bogojević može", u knjizi Dejana Bogojevića „Kakav kraj traži raj" (signalistička drama), Valjevo, 2020.

3010. Dragan Bogutović, „Neodoljivi jezik", Novosti, utorak, 25. avgust 2020.

3011. Branislava Džgurski, „Reč u virtuelnom prostoru i srpska elektronska književnost", Ulaznica, 5, 2010.

3012. Nemanja Radulović, „Signalizam" u knjizi „Podzemni tok (II), Službeni glasnik, Beograd, 2020, str. 448-468.

3013. Dragan M. Đorđević, „Legitimacija za Miroljuba Todorovića", str. 79-83 u: „Ideje konceptualne umetnosti" (doktorska diertacija), Beograd, https://uvidok.rcub.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/1276/Doktorat.pdf?sequence=1

3014. O knjizi „I onda cvetić počne da ima noge"

https://dmwostok.wixsite.com/wostok/post/i-onda-cveti%C4%87-po%C4%8Dne-da-ima-noge?fbclid=IwAR08KyCuWsfgQkS_hnLg7yxzudTFZkcPVDhsgbOhL2XBfv4cf-v_1k-rG4Q

3015. Ljiljana Lukić, „Postojanje u nemogućoj varijanti", časopis *Trag*, broj 63-64, decembar 2020, str. 138-142.

3016. https://www.kulturatka.pl/2020/02/26/todorovic-w-przekladzie-kornhausera-i-siewiorna-stacje-literatura-25/

3017. https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/ksiazki/swinia-najlepszym-plywakiem/

3018. https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/utwory/swinia-najlepszym-plywakiem/

3019. Jakub Kornhauser https://m.facebook.com/watch/ ?v=684319282487658&_rdr

3020. Miloš Jocić, „Ljubiša Jocić" (nadrealista + signalista), u knjizi „Lab teksta", Agora, Novi Sad, 2020, str. 18-32.

3021. Miloš Jocić, „Yu scena vizuelne poezije", u knjizi „Lab teksta", Agora, Novi Sad, 2020, str. 33-47.

3022. Miloš Jocić, „Alien PTT" (Međuzvezdana grafička poema „Kiborg" Miroljuba Todorovića), u knjizi „Lab teksta", Agora, Novi Sad, 2020, str. 107-114.

3023. Miloš Jocić, „Technošprahe" (O postkiberpankizmu romana „Led/Na satelitu" Ilije Bakića), u knjizi „Lab teksta", Agora, Novi Sad, 2020, str. 142-150.

3024. Miloš Jocić, „Nadrealne i okultne mašine" (Avangardni i stimpank elementi u „Univerzijadi" Ilije Bakića, u knjizi „Lab teksta", Agora, Novi Sad, 2020, str. 151-163.

3025. ljiljana Lukić, „Na razmeđi snova i jave", Nova Zora broj 69-70, proljeće-ljeto, 2021, str. 217-223.

3026. Žaklina Ratković, „Znaci vremena: Crteži i grafike, u kolekciji Muzeja savremene umetnosti", u katalogu „Refleksije našeg vremena", Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2021, str. 67, 198.

3027. Miroslav Karić, „Kroz portret", u katalogu „Refleksije našeg vremena", Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2021, str. 112, 121.

3028. Ljiljana Lukić, „Između stvarnosti i fikcije", Buktinja broj 68-69, 2020, str. 198-201.

3029. Dušan Stojković, „Esejističko promišljanje signalizma – umetnosti trećeg milenijuma", Buktinja broj 68-69, 2020, str. 183-197.

3030. Žarko Milenković, „Ona koja nosi britvu", Koraci, god. LX broj 4-6, 2021.

3031. Ivan Šterleman, „Ka estetici signalizma", Koraci', god. LX broj 4-6, 2021.

3032. Jelena Maričević Balać, „Tematski broj o signalizmu", Trag broj 66, maj 2021, str. 53.

3033. Jakub Kornhauzer, „U duhu dadaističke drskosti", Trag broj 66, maj 2021, str. 54-56.

3034. Joana Orska, „Šta signalizuje zmija", Trag broj 66, maj 2021, str. 57-61.

3035. Dušan Stojković, „Signalizam i nadrealizam", Trag broj 66, maj 2021, str. 62-75.

3036. Ivan Šterleman, „Uvod u estetiku signalizma", Trag broj 66, maj 2021, str. 76-89.

SADRŽAJ

ŠTEP ZA ŠUMINDERE — KO IM ŠTRIKA CREVA

Gljarku šalinu u buljinu pa smo kvit 7
Neznanje udruženo s malicioznošću. 10
Mali zeleni Čegec 13
Vladan Radovanović uvek na početku 18
Teoretičar VVV izmišlja nov termin: sema-mediji 23
Ostrvljeni psi na tragu signalizma 24
O čoporu i fantomima. 28
Kako odbraniti svoje delo od (ne)kulturne birokratije . . . 32
Šoder avangardista 45
Vujici Rešinu alijas Tuci histe(o)riku
jugoslovenskog avangardizma. 50
Ufurani umetnik 53
Kom li papaju papi?. 53
Neuro-artist Fra. Z 54
Homunkulus iz Paracelzijusove tegle 56
Navalna petorka veve(ovaca). 62
Ušnirani miš. 62
Bora Ćos. 62
Kanarinac Kisko 64
Tane od satane. 64
Privatno „Oko” 65
Birokratija i avangarda. 67

PEVCI SA BAJLON-SKVERA I MOJA FRKA SA NJIMA

Signalizam i srpsko pesništvo sedamdesetih godina. . . . 81

NIŠKE ANIMOZNOSTI

Krnja reč o šumnom vremenu. 143
Niške animoznosti 146

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41-92

ТОДОРОВИЋ, Мирољуб, 1940-

Nemo propheta in patria : polemike / Miroljub Todorović. - 2. dopunjeno izd. - Beograd : Everest media, 2021 (Beograd : Skripta internacional). - 169 str. ; 21 cm. - (Biblioteka Signal / [Everest media])

Tiraž 300. - Napomene uz svako poglavlje. - Beleška o autoru: str. 151-153. - Bibliografija Signalizma: str. 160-167.

ISBN 978-86-7756-127-7

COBISS.SR-ID 53358857