

Дада компјутер
(Поетско–уметнички експеримент Мирољуба Тодоровића)

Електронски рачунар врши експликативну функцију у односу на књижевну стваралаштво, али истовремено рађа оно поетско неизрециво, јер је број контекста које он ствара својим комбинаторним радом по величинском поретку далеко изнад броја елемената који се комбинују. Из те дијалектике објашњивог и неизрецивог настаје комплексно моделирање песничког стваралаштва. Стога математичко и кибернетичко опонашање песништва, којем се засад може признати само маргинална улога у процесу анализе и разумевања песништва, могло би постати у догледној будућности заиста нелагодан уљез у дому књижевне критике.

Соломон Маркус *Математичка поетика*

*Дада је мртва зато што не може даље да се развије?
Они су у заблуди, као што су увек били у заблуди. Јер:
дада је вечна.*

Курт Швитерс *Дада–комплет 1*

„Какве ће бити нове конфигурације механизма и писмености, пошто ове старије облике перцепције и расуђивања буде прожимало ново електрично доба?“ (Меклуан 1973: 313), пита се Маршал Меклуан завршавајући, сада већ легендарну, „Гутенбергову галаксију“. На то питање му је стигао одговор, можда и брже него што је сам очекивао, а адресант те пошиљке је био творац, теоретичар и уметник сигнала, Мирољуб Тодоровић (1940). Први пут је наша земља (како то говори Миливоје Павловић¹) била у кораку са струјањима на интернационалној уметничкој сцени, али не само то, сигнализам је први покрет с ових простора (изузев можда зенитизма²), који је у свету оставио толики траг и извршио неизбрисив утицај на генерације неоавангардних уметника стигавши и до катедре једног од најцењенијих теоретичара уметности двадесетог века – Умберта Ека. О оригиналности и инвентивности Тодоровићевог дела у контексту светске неоавангардне уметности сведоче и речи, још увек активног италијанског уметника и естетичара Ђило Дорфлеса (1910) да сигнализам представља „корак напред у односу на конкретну поезију, визуелну поезију и уметност знака уопште...“³

¹ у књизи „Планетарни видови сигнала“

² По природи циља и по врсти творачког искуства зенитизму га приближава и Иван Негришорац у књизи „Легитимација за бескућнике“ (1996).

³ у књизи „Textum“, 1981

Сећам се мог првог сусрета са антологијом „Алгол“ – то је била потпуно другачија поезија од оне с којом сам се раније сретао, и тим својим разликовањем готово шокантна, невероватна, али у исто време интригирајућа, парадоксално својом нејасношћу и једноставношћу. Након визуелне сензације почео сам да размишљам о значењу тих песама, а онда се посрамио сетивши се Борхесове љутње на читаоце који се након одушевљења над прочитаним питају: „Ок, али шта све то значи?“ Уметничко дело не мора да има значење, а и ако га има, није неопходно „рударити“ за њим; дело можемо прихватити као исечак стварности, који постоји сам за себе, али у исто време умрежен са другим делима, доступан као интернет линк. Изазван Тодоровићевим визуелним загонеткама и теоријским детерминацијама, овим радом ћу само започети вртоглаву авантуру у потрази за мотивом сигналистичког „злочина“ према уметности друге половине XX века.

Уколико смо се решили заблуде да уметничко дело лебди око некакве етичке максиме, у једном постмодерно–ларпурлартистичком смислу, можемо бити лукави па рећи: Визуелна поезија се не тумачи, она се прима, и тако закључати тај проблем, међутим, много храбрији би били када би покушали да нешто кажемо о њој, да дамо наш коментар на тај „исечак стварности“. Дакле, како тумачити визуелну поезију? Визуелном критиком?⁴ Ако она жели да прикаже нешто неизрециво, како ми можемо да изрекнемо тумачење таквог подухвата? Тако би ипак доказали изрецивост проблема којем песник прилази. Шта рећи о песми без речи? Можда можемо да помогнемо читаоцу одређеним „фуснотама“, инструкцијама, уколико оне не прелазе границу објективности, и не нарушавају слободу индивидуалног тумачења. С друге стране, уколико је став песника, да визуелна песма не треба да скрива неко мистериозно значење испод своје површине, већ да буде само оно што јесте, поезија означитеља без означеног, нама је опет тешко да било шта кажемо о тој песми, јер би се наш говор о њој свео на превођење слике у реч, што би нам опет изгледало бескорисно. Питање је, шта се може рећи о овој поезији а да не причамо у *празно*, у тај простор који је од великог значаја за ову врсту песничке уметности⁵.

Песник на струју

„За естетичку је производњу чини се, епоха душе прошла.“⁶
Max Bense

Потпуно је јасно да појава уметника новог типа, тражи и нови тип читаоца⁷, јер већ са првим сусретом са сигналистичком поезијом видимо да њено разумевање захтева

⁴ Оваквом предлогу иде у корист још један специфични жанр којим се Тодоровић користио, а то је визуелни есеј.

⁵ Такође, у обзир би требало узети и *празна места*, у смислу који им даје Волфганг Изер, дакле, места неодређености, усеци или кањони у структури текста између два схематизована аспекта, која остављају простор за читаочев допринос делу, његово индивидуално тумачење и повезивање целина, тј. његово допуњавање, његово усавршавање књижевног дела.

⁶ „Естетичка комуникација и информација“ у књизи „Нова филозофија умјетности“ приредио Данило Пејовић, стр. 289

⁷ „У пољуљаној моћи писма и језика, у наступајућој ери слике, сигналистичка визуелна поезија види своју велику шансу.“ (Тодоровић 1979: 99)

познавање савремених књижевних, филозофских и лингвистичких теорија, математике, физике, хемије, кибернетике, савремене технологије, али и како сам Тодоровић наводи „поједнако креативног учесника једне духовне игре где коначни резултати зависе и од могућности комбиновања датим елементима и инспирације самог читаоца“ (Тодоровић 1979: 99). Дакле, сигналистичкој поезији не треба приступати са традиционалистичком предрасудом да песма нешто треба да „каже“, да песма има неки одређени циљ, коначан број тумачења, нешто што одговара екоовском „затвореном делу“⁸. Такође, потпуно бесмислено би било прилажење оваквој поезији са позитивистичке стране, јер уплив биографије и песникове субјективности у поезију у којој суделује технологија сведен је на минимум. Онда се поставља питање: Колики је заправо значај Мирољуба Тодоровића за стварање овакве врсте поезије, каква је његова улога у том процесу? Колики проценат заслуга иде компјутеру, а колики његовој креативности и интелекту? То питање се превасходно односи на ону грану његовог стваралаштва окарактерисану као „компјутерска поезија“⁹, чији ток настанка можемо видети на схеми датој у Тодоровићевом тексту „О песничким машинама“. Процес почиње са скупином речи по песниковом избору (то је ступањ у ком је песник још главни и усамљени стваралац), затим следи преношење на папирнату траку, обрада података претворених у електричне импулсе у компјутеру (на овом месту се машина укључује у креативни процес, она одређује нови распоред речи), превођење са електричних импулса у перформације на папирној траци, машински продукт, одбир и интервенција песника, детаљна обрада компјутерског материјала, комбиновање са другим техникама фабрикације поезије (Види: Тодоровић 1979). Пут који песма прелази у свом кристалисању креће од песника (материјал, сировина спремна за обраду), улази у компјутер у ком се образују непредвиђене језичке релације, а затим се опет враћа песнику који врши финалне интервенције.¹⁰ Из овога видимо да су заслуге за настанак песме подељене између песника и компјутера, исто као што су код неких дадаиста заслуге биле подељене између песника (који су одабрали речи) и прстију који су насумице извлачили папире са речима из шешира или вреће. Међутим, у технолошкој цивилизацији у наше свакодневне изборе укључена је све већа присутност компјутерске технике, штавише, могло би се рећи да компјутери све више одређују нашу „судбину“ у њој, па ако узмемо у обзир речи Бранка Ве Пољанског да је уметност увек

⁸ У исто време, постојањем само једног врховног знања, и затвореном друштву Карла Попера, што би на неки начин могло да окарактерише сигнализам и као критику тадашњег комунистичког режима.*

*„Сигналистичко дело је отворено дело“ („Наравно млеко пламен пчела“, стр. 13).

⁹ која представља врхунац аутономије поезије, коју бих ја још назвао аутономија песничког аутомата.

¹⁰ Лотман у тексту „Типологија текстова и типологија вантекстовних веза“ каже: „Замислимо неку цивилизацију која не зна за уметности (на пример, цивилизацију машина). Природно је да ће уметнички текст, ако у такав колектив доспе и почне у њему да циркулише, моћи да донесе собом некакву информацију, али она неће бити уметничка.“ Након тога говори о могућностима рецепције текста као уметничког и неуметничког, а најближи пример стварању у пермутационој компјутерској поезији би био случај у ком писац (компјутер) не сачињава текст као уметничко дело, али га читалац (песник) прима као естетски. Сличан пример имамо у дадаистичком колажном поступку с новинским исечцима, новинар пласира текст као неуметнички, песник га разбија и обликује по својој жељи или случајним избором. Укључивање новинског текста у поезију спомиње и Лотман, само што је његов исказ ближи укључивању неизмењеног новинског текста у уметнички који би на тај начин допринео реалистичности уметничког дела.

весник новог доба¹¹, потпуно је јасно зашто компјутер почиње да утиче и на судбину песме. То објашњава Тодоровићев став да је песма „изван песника: у процесима, у односима ствари и бића универзума“ (Тодоровић 1979: 80). Песник је онај који подстиче настанак песме, који је покреће својом вољом, онај који одређује почетак, али она се развија захваљујући машини или неким другим спољашњим околностима. Песма у крајњем случају настаје тек у контакту са читаоцем (конзументом интерпретатором), који је способан да у представљеном материјалу препозна нешто више или другачије од претходног посматрача или самог песника. И то је можда најзанимљивија карактеристика компјутерске поезије, јер у тренутку када се налазе пред њеним финалним обликом, и песник и читалац су у истој позицији, и један и други песму виде по први пут, и један и други тек треба да пронађу њено значење (или значења). На тај начин компјутерска поезија готово изједначава песника са читаоцем, дајући му улогу истраживача, научника који чека да открије последице свог експеримента. Погрешно је схватање читаоца као једног пасивног субјекта, читалац је извршио акцију самим својим избором литературе, он није неко ко стоји у реду са тацном и чека на своју порцију, он истражује, и сама та потрага за квалитетом и проналазак истог, представља његову врлину, разлику у односу на друге. Као што песник у овом случају даје одређени фонд речи за који процењује да пермутацијом посредством машине може добити задовољавајућу песму, читалац на основу имена писца, наслова, дизајна корица, кратког описа и коментара на полеђини пронађене књиге претпоставља могуће садржаје, а сама књига ће му попут компјутерског програма дати једну комбинацију, која ће, прочитана, бити отворена за делту тумачења. Тодоровић на једном месту каже да „сигналистички песник задржава извесну редувантност како не би у потпуности онемогућио естетску информативност и комуникативност свога дела.“¹² Истина постаје неизрецива због постојања мноштва истина од којих је немогуће изабрати истиниту, надистину. Дело у том случају, са собом носи улогу читаоца као отворено радно место без ког оно никада не би било заокружено, али не у смислу тумачења екоовског отвореног дела, већ без читаоца такво дело не би било дело, без читаоца (који је овде изједначен са уметником) који ће рећи: *То је уметничко дело!* На тај начин картонски *бели квадрат* пронађен испред супермаркета постаје уметничко дело, а не одбачени предмет потрошачког друштва. Теорија рецепције наводи свест о адресату и његовом хоризонту очекивања као битан фактор у стварању уметничког дела и на тај начин заслуге за његов настанак приписују се више читаоцу него уметнику (адресанту), тј. дело је порука коју је адресат очекивао, дело је пошиљка читаоца уметнику која му је враћена у измењеном облику. У том смислу, ово место може бити од кључног значаја за одређење авангардности појединих дела у историји књижевности. Тако је Дон Кихот за своју публику био нешто неочекивано, у смислу пародије витешког романа, једна хитра пародијска реплика у уликсовском смислу, па се може рећи да је уз Раблеов роман „Гаргантua и Пантагруел“ једно од кључних *авангардних* дела тог доба. Као што је и Бодлер био неочекиван средином XIX века, толико неочекиван да је и забрањиван, као и нека Џојсова дела у првој половини следећег,

¹¹ „Уметност, увек је први весник новог времена“ (Бранко Ве Пољански „Аларм“)

¹² „Редуванса се указује као мера разумљивости информације. Заправо то је онај сувишак, преобиље вероватноћа којим оптерећујемо информацију на самом извору како би омогућили да порука стигне неокрњена до примаоца. Разумљивост је овде, дакле, „квантитативан појам“. Максимална непредвидљивост (оригиналност) поруке чини је несхватљивом. Разумљивост, понављање, коришћење увек истог знака, изједначава је са баналношћу“ (Тодоровић 1979: 166)

тако је неочекивана уметност авангарди која има тенденцију да промени читаоца, а не да му се прилагоди. У том погледу занимљива је позиција Мирољуба Тодоровића, јер он не жели да се прилагоди традиционалном читаоцу, већ тражи одговарајуће адресате који би „размишљањем о сигнализму“ откључали сопствене способности које су потребне за ову модерну уметничку интеракцију. Дакле, треба имати на уму да се Тодоровић не прилагођава постојећем читаоцу, већ једној надоласећој ери и њеном човеку, технолошкој револуцији на свим пољима (али пре свега представља личну еволуцију уметничке индивидуе); док футуризам тражи читаоце који ће прихватити његова уверења и живети један футуристички сан, сигнализам као уметност жели да учествује у следећем ступњу људске еволуције који у највећем маху захвата поље комуникације. На тај начин се сигнализам издиже изнад мора авангардних покрета и разних послератних¹³ изама, а неки његови продукти, као што је нпр. антологија „Алгол“, добијају статус класичних дела на нашим просторима, али и шире.

Визуелни језик

Путем оваквог типа поезије (сигналистичке) „излазимо из обичног језика, макар то био и онај за који кажемо да је специфично поетски, а Франсис Еделен поставља питање да се сазна (поводом *песме* која, на крајњој граници, користи само чисте типографске графизме) не постоји ли *значењски универзум који је независан од језика*“ (Врезан 2001: 52). То је управо кључно питање из ког настаје сигналистичка поезија која „кроз деструкцију и уклањање језика као посредника поново приближава предмете и бића указујући на њихову суштину“ (Тодоровић 1979: 103). Деридијанско неповерење у логос (али и дадаистичко), одбацивање дидактичности уметности ранијих епоха, „деструирајући класичне позиције уметности, њену митологичност и метафизичност, сигнализам истиче *лудизам* као основу своје креације“ (Тодоровић 1979: 129). Битно је имати на уму да сигналистичка поезија не укључује предности технолошких открића само ради своје атрактивности и модерности, она жели да буде у кораку са развојем цивилизације, да потпомогне еволуцију савременог човека уметношћу која управо захтева његову еволуцију. У овом случају је немогуће занемарити контекст у ком нова уметност настаје. „У новим комуникационим системима где писани (национални) језик све више губи од ранијег значаја, сасвим је разумљиво да ће песник суочен са језиком немоћним за универзално комуницирање (онакво какво захтева електронска ера) прибећи универзалнијем и знатно комуникативнијем језику слике“ (Тодоровић 1979: 98). Али то не значи да поезија постаје превазиђена, ни да можемо извести једначину песник = сликар, као што ни у ранијем примеру не можемо рећи да је песник = информатичар, већ да се поезија у тренутку док тоне у мору историје хвата за испружене руке спаса других грана уметности. Поезија је извор који развојем цивилизације проналази нове путеве за ослобађање енергије: визуелни, конкретни, просторни, фонетички, кинетички, пермутациони, компјутерски, објект, гестуални. Сигналистичка поезија је поезија новог човека, оног који наслеђује меклуановског индивидуализованог пасивног човека осамљеног у својој ћелији са штампаном речи, човека чула вида. „Нови медији наше цивилизације успостављају равнотежу свих чула“ (Тодоровић 1979: 175). Посредна

¹³ Мисли се на I светски рат

комуникација се замењује непосредном, *нови човек акције* је у центру, а не књига. Тиме можемо да потврдимо тезу да су пред новом поезијом и песник и читалац једнаки.¹⁴

Једна од главних одлика авангардне поезије, симултаност¹⁵, у визуелној поезији Мирољуба Тодоровића бива искоришћена до максимума. Књижевност као временска уметност, у којој финална слика зависи од временаведеног са текстом, није баш плодно тле за укључивање идеје симултанитета, који је нашао маха на кубистичким платнима. Погледајмо стихове из песме „Пут у Бразилију“ Бранка Ве Пољанског:

*Страва у мраку
Канадиан Пацифик сече Америку
Заудара гонореја
Алагић мисли да су црви паметне звери.
Београд у Цириху
7.77
Вертикално руши се кубус времена
Линије свију ствари склапају се у
Јесам*

Након што прочитамо ове стихове, увиђамо *симултаност* примљених слика, међутим ми их не спознајемо симултано, већ прелазимо из једне у другу. Мирољуб Тодоровић, вероватно инспирисан и зенитистичким плакатима, жели да учини поезију ефектнијом, провокативнијом, на неки начин и доступнијом. Поезија као реклама, која привлачи поглед читалаца; визуелни ефекат даје предност песми у односу на оне писане у традиционалном маниру, можда и највише због своје визуелне оригиналности, због тога што се већ првог тренутка сусрета са песмом прави дистинкција између ње и осталих песама, што код оних писаних традиционалним поступком није случај. Традиционална песма се разликује на почетку по наслову, а касније по сликама које се стварају у нашим главама и значењу до ког долазимо разматрајући те слике. Визуелна поезија нам већ даје слике на основу којих се образује значење у нашем мозгу, или у њему стварамо нову слику из релације слика датих у песми, али у оба случаја, јасно је да је прескочен степен језика, оног који нам прави огромне проблеме при рецепцији слика на песников жељени начин, или који представља препреку преводиоцу да читаоцу другог говорног подручја пренесе песму са свим неопходним аудитивним ефектима које је песник замислио. Језик слика иако универзалан, најбољи начин да постави лонски песник у својој изворности допре до читалаца на најразличитијим местима наше планете, није савршен, јер свака цивилизација има своју изграђену симболику. Тако би нпр. лепљењем главе неке естрадне звезде на тело краве у Западној цивилизацији, песник изазвао смех код читалаца, док би се у Индији потпуно другачије гледало на такав поступак. Спомињање Алаха и Мухамеда у текстуалној форми не представља никакав проблем јер ми њихове слике стварамо у нашој

¹⁴ То изједначавање, али на другачији начин, налазимо и у Меклуановој чувеној „Гутенберговој галаксији“: „Маларме сагледава ову безличну уметност противстављања као револуционарну и демократску и у том смислу што сваком читаоцу омогућује да буде уметник: *Читање постаје усамљенички, неми концерт што га себи приређује дух који поново хвата смисао из најмање звучности.*“

¹⁵ Али и сликарства, посебно значајна за орфисту Робера Делонеа, нпр. „Симултани контрасти“, „Симултани круг“, „Симултани прозор“... Он је сматрао да контрасти и хармоније боја стварају у оку симултана кретања и одговарају кретањима у природи. Исти поступак је приметан и код његове жене Соње Делоне („Симултана хаљина“).

глави, али како их приказати онда у визуелној поезији, кад знамо да исламска вера забрањује њихово фигуративно представљање?

Занимљив пример уметничког одрицања од текста, и „вере“ искључиво у визуелно исказивање „истине“, али можда чак ни у њега, представља Магритова лула за коју међу осталом Мишел Фуко каже: „То је граfiја која може наликовати само себи и не може бити равна ономе што именује“ (Фуко, 1982: 307). На том месту уметност која опонаша свет који нас окружује доживљава неуспех, јер никад неће моћи да буде оно што би хтела да буде и на шта само указује, док текст постаје бесмисао у ком проналазимо смисао пратећи установљена правила. Визуелна поезија не искључује текст, штавише, она је у почетку подразумевала стихове распоређене тако да је добијени облик имао везе са значењем песме, или утицао на атмосферу читаачевог боравка у тексту. Дакле, у почетку она само подразумева деструкцију линеарности текста и експеримент на плану типографије. Текст могу чинити фрагменти на различитим језицима (што би одговарало ониричној поетици „Финегановог бдења“), новински чланци, исечци из разних књижевних дела, административни извештаји, поштанске карте... Међутим, све већа тежња ка слици и напуштању традиционалне употребе језика, може се објаснити као последица цојсовског окршаја са њим, неуспеха да се историја човечанства ухвати у језичку мрежу, немогућности превођења, а тиме и интернационалне комуникације без шума у деконструкционистичком смислу.¹⁶ Визуелна поезија, колаж, фотографија (геста), представљају кулминацију онога што је започето с футуристичким минирањем синтаксе.¹⁷ Једноставно: сликовитост поетског језика се разлила у слику.

„Дојам да је књижевност у извесном закашњењу, посебно у односу на ликовне уметности, па и музику, није варљив. Он је потекао, делимично, из чистог уверења да је

¹⁶ Занимљива је употреба празног простора у сигналистичкој поезији, јер треба имати на уму да модерни песници знају да се песма и њене речи налазе у истом простору у којем се и они сами налазе (као што је и тело текст и тиме представља извор гестуалне поезије), и ту се разбија линеарност поезије. Песници не пишу песму, већ попуњавају белину папира (зачетке такве технике код нас можемо видети код Растка Петровића у („Споменик путевима“), Милана Дединца („Јавна птица“), Мони де Булија („Доктор Хипнисон или Техника Живота“, „Прилика за свакога“, „Ред ради“), дадаиста, зенитиста...). Проза је традиционално заузимала више простора на папиру, те је увек изгледало као да се поезија свом својом снагом бори за опстанак у тој празнини која је окружује. Популаризацијом слободног стиха такав однос се мења и поезија пробија, у до тада, *забрањене просторе*. У нашој цивилизацији празан простор је карактеристичан за ничеанску смрт Бога, па из те перспективе песник жели да попуни ту празнину, то јест да на празнину папира пренесе своје трансцендентално искуство, своје одговоре, свој доживљај света, а све то се не може *стрпати* у традиционалне калупе, песник не покушава да линеарним путем преприча своје визије, он их представља онакве какве јесу. Оно што је неисказиво речима, бива представљено визуелним ефектима. На игру са празним простором, Деридиним *трагом*, идејом о присутности нечега у својој одсутности, надовезује се Марк Данијелевски, амерички писац који тек треба код нас да буде откривен, у својој књизи „Кућа листова“. У том роману ћемо наићи на читав низ страница које садрже само једну реченицу, реч, или тачку, од којих су неке речи и реченице постављене вертикално, или под одређеним угловима, као и на пасусе који се читају помоћу огледала (један од примера визуелне поезије инкорпориран у роман).

¹⁷ „Синтакса је била нешто налик на досадног тумача или водича. Треба уклонити овог посредника да би литература ступила непосредно у универзум и стопила се с њим“ (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912, превела Олга Ступаревић). Негирање граматике и синтаксе стоји и у сигналистичком манифесту у књизи „Наравно млеко пламен пчела“.

реч, један од елемената литературе, неразорива, и као таква неподложна експерименталним операцијама каквим су подложни: црта, боја или тон. Добија се утисак да је књижевност дуго и љубоморно чувала своју невину позицију краљице уметности, избегавајући било какво прожимање са осталим њеним гранама, посебно визуелним“ (Тодоровић 1979: 9). Тако почетком XX века долази време у ком истрошеност класичног књижевног израза захтева од других грана уметности одређену компензацију за утицај који је књижевност извршила на њих. Тако филм, једина грана уметности којој се зна датум рођења, врши велики утицај на претапање слика код Растка Петровића у „Откровењу“, код песника окупљених око часописа „Зенит“, такође и на роман Бранка Ве Пољанског „77 самоубица“, међутим, сви они се заустављају на тексту; циљ нове поезије је фузија књижевности и сликарства. То најбоље описују речи Ламберта Пињотија које преноси Мирољуб Тодоровић у тексту „Песничка авангарда“: „он тврди да у корену данашње визуелне поезије постоји нека врста традиције коју сачињавају сва она тражења што су вековима настојала да из самог бића песме прескоче брану речи и дају стиху ликовну очигледност и конкретност“ (Тодоровић 1979: 17). Можемо рећи да Тодоровић спада у ону врсту уметника, као што су: Микеланђело, Блејк, Росети, Стриндберг, Тео ван Дусбург (као и многи други уметници међуратних –изама), а код нас Ђура Јакшић, Бранко Ве Пољански, Душан Матић, Момчило Настасијевић и Мирослав Антић, који су имали потребу и за књижевним и ликовним изразом, само што код њега визуелну поезију не треба да посматрамо као ликовни део стваралаштва, него последицу вековних трагања за фузијом та два израза. Осим тога, у обзир морамо узети и развој компјутерске технологије која је отворила нове могућности за уметничко изражавање, те заједно са сликарством и књижевношћу чини троугао кључних појмова који одређују визуелни експеримент Мирољуба Тодоровића.

Битна карактеристика визуелне поезије, како наводи и Зигфрид Ј. Шмит, је то што мења перцепцију посматрача, слама очекиване шеме, залаже се за нову употребу језика. Визуелна поезија је коначни резултат у песничком трагању за „изговарањем“ неизговорљивог¹⁸. Једноставно, ако нешто видите пред очима, или замишљате у свом уму, а никако не можете да доживљај пренесете говорним језиком, прикажите то визуелним путем, цртежом, колажом, скулптуром, фотографијом (гест). Запитаћемо се у том случају, зашто је визуелна поезија – поезија, а не само уметност слике. Пронашао сам један занимљив пример визуализације текста који ће, надам се, расветлити наш проблем.

У „Алиси у земљи чуда“ наилазимо на једно од првих објашњења због чега човек тежи за визуелизацијом текста:

„Mine is a long and a sad tale!” said the Mouse, turning to Alice, and sighing. “It is a long tail, certainly,” said Alice, looking down with wonder at the Mouse’s tail; “but why do you call it sad ?” And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this...

(затим уследи већ легендарна песма у облику мишјег репа). На овом примеру потреба за визуелизацијом текста долази од игре речи *tail* /реп/ и *tale* /прича/, то јест стапање хомофона, два појма истог звучања, а различитог значења, које разликујемо у тексту јер се другачије пишу, док у говору може доћи до неспоразума. Алиса слуша причу /*tale*/ док замишља реп /*tail*/ и као финални продукт такве активности имамо причу која је сливена у облик репа. Касније у Аполинеровим „Калиграмима“ имамо пример визуелне поезије на

¹⁸ Што може да се посматра као полемика са Витгенштајновим познатим ставом из *Tractatusa* да о неизговорљивом треба ћутати.

плану читаве збирке, поступак који је он називао „видљиви лиризам“, међутим он не почиња на игри речи, већ једноставној жељи да се тема песме дочара кроз распоред текста.¹⁹ Дакле, Аполинер би у песми „Пада киша“ могао да изрази своју мисао и без визуелизације текста једноставно саопштивши читаоцу да пада киша, док се Луис Керол не налази баш у тако једноставној ситуацији. Текст песме „Пада киша“²⁰ је разумљив и без визуелног ефекта, то јест он је само један екстра додатак атмосфери текста који доприноси његовој егзотичности. Мирољуб Тодоровић када „прибегава“ визуелној поезији то чини јер оно што жели да каже није могуће исказати речима, а ако није ни у могућности да то представи само сликом, спаја два медијума, он се налази у ситуацији у којој не пише речи, већ речима слика²¹ (*shape poetry*). То можда најбоље видимо у поеми „Наравно млеко пламен пчела“, где користећи само једну реч нпр. „таласи“²², коју тако распоређује на папиру да ствара визуелни ефекат таласа (али од исте речи обликује дно и запремину те се чини да су таласи свуда, а не само на површини), чини визуелну фоничку песму која не би имала исти смисао ако би множењем речи талас направили нпр. сонет. Реч одише другачијим значењем, другачијом енергијом, зависно од односа у које се ставља. Код Аполинера, видели смо, песма би могла да функционише и без своје визуелне стране²³. У поеми „Наравно млеко пламен пчела“ наилазимо и на занимљив приказ ињекције сачињен од слова z, које својом стриповском функцијом упућује на успављивање. „Змија“ изузетно асоцира на „Мишји реп“ Луиса Керола, само што овде текст није обликован у змију, већ је текстом обликована змија. Треба обратити пажњу на то да „Змији“ претходи „Језик“ у ком доминира x, математички знак за „непознато“. Те две песме би могле да творе синтагму *немушти језик*. Фернан Везан у тексту о конкретној поезији говори следеће: „За конкретисте, било да се чува или не његова значењска вредност, реч је о томе да се додели знаку – означитељу или чистом графизму – смисао за који је тешко рећи, зависно од тога да ли поседује или не неки *садржај*, да ли је он поетске или пластичке природе, у терминима традиционалне поделе“ (Везан 2001: 51). Можда би ово био најбољи одговор на наша питања о циљу који песник жели да достигне са оваквом врстом поезије: „Конкретна поезија не говори о ‘нечему’, него то ‘нешто’ показује, што значи да није ни миметичка ни анегдотичка, него генеративна и објективирајућа; она представља комуникативно понашање човеково, његово ‘semiotic behaviour’, и то на поливалентан начин, то јест на начин који је естетичан у новом смислу те речи.“²⁴ Нешто слично се

¹⁹ „Он је тако нехотично понављао хеленистичке експерименте, узимајући за озбиљно оно што се у друго доба сматрало игром.“ (Пођоли 1975: 160)

²⁰ „It’s raining women’s voices as if they had died even in memory
And it’s raining you as well marvelous encounters of my life O little drops
Those rearing clouds begin to neigh a whole universe of auricular cities
Listen if it rains while regret and disdain weep to an ancient music
Listen to the bonds fall off which hold you above and below“

²¹ Али Тодоровић се не зауставља на речима већ иде и корак даље, ка словима, симболима; он тежи поезији која не користи реч, већ слово, на тај начин да песма више не представља комбинацију речи, већ слова.

²² „Тада ћу почети са скицањем свог романа који треба да има свега једну реч поновљену онолико пута колико је потребно да се испуни цела књига...“ (Мони де Були „Фантомална звона“)

²³ Аполинерову тему на оригиналан начин обрађује Жарко Ђуровић у песми „Киша“ где је сваки стих катрена сачињен само од једног слова речи киша које се понавља стварајући ефекат умноженог акростиха.

²⁴ Мирољуб Тодоровић парафразира Зигфрид Ј. Шмита у тексту „Песничка авангарда“, стр. 23

могло наћи код дадаиста у типопоезији, код Адона Лакрое у песми „Etyomons“, Антона Лотова „Мелодија источњачког града“, Раула Хаусмана у фонетској и оптофонетској песми, и код многих других²⁵, али можда најсличније сигнализму, код Алексеја Кручониха („Градска песма“, „Војничка песма“, „Висине“) где се слова и слогови постављају на специфичан начин чиме би се дочарала визија исказана у рефрену. Осим тога, код Теа ван Дусбурга у песми „Коњаник“ запажамо сличан поступак Тодоровићевом вертикалном низању истих речи или синтагми, и у том случају можемо рећи да у делу Мирољуба Тодоровића дадаизам упознаје компјутер.

Када Тодоровић говори о Шмиту у тексту „Песничка авангарда“ наводи цитат: „У визуелној поезији само је језик истинит: он је циљ и тема песништва. Визуелни текст показује, а не исказује ништа. Он је оно што је.“ У истом тексту наилазимо и на мисао Клементе Падина да се нова поезија утврђује преко означитеља. Пре тога наводи: „Од два елемента знака, означитеља²⁶ и означеног, други је онај преко којег се утврђује деформација; означитељ не напушта да буде то што јесте: предмет звучне и визуелне природе према чему се емитује или представља графички, делимично или потпуно, иако се недељивим својством знака не би могла ослободити дејства истога“ (Тодоровић 1979: 21). Такво детерминисање визуелне поезије одбацује потребу да се она уопште тумачи, јер уколико визуелни текст не скрива нешто дубље, нема потребе говорити о њему, јер да је о њему могуће говорити линеарним путем, песма у том облику не би ни настала. Шта онда учинити са визуелном песмом? Не можемо је цитирати, не можемо писати о њој. Можемо је урамити и окачити на зид као нешто зачуђујуће и необјашњиво, или нешто што је једноставно лепо и не захтева даља објашњења. Сам Тодоровић наводи у уводу за циклус „Фенол“ да се сигналистичком поезијом „тежи постепеној девербализацији и десемантизацији поезије“ (Тодоровић 1981: 31). Касније у предговору за „Звездалију“ каже: „Не нормирајте, не семантизујте, не замењујте по ко зна који пут своју улогу будног посматрача, сумњивом улогом творца. Не упирите прстом у непостојеће границе ове поеме фиксирајући тако неизбежно и њихово постојање заборављајући притом да је ваша свест само једна од садржина њеног вишесмисленог бића“ (Тодоровић 1981: 49). Таква поезија коју песник не ствара са неким семантичким циљем, ипак неће остати без икаквог значења²⁷, без нечега дубљег што се може „ископати“. „Конкретни песник жели да читалац гледа на песму а не кроз њу, да текст делује као површина а не као ланац“ (Нинковић 1968: 585). Али треба имати на уму да је немогуће зауставити имагинацију несвесног, да ће читалац слободом асоцијација свему дати одређени мисао. Тако игра речи из наслова „Ах сфера Ахасфер“ већ покреће на размишљање о односу та два појма. АХ може представљати иницијале Адолфа Хитлера, ономатопеју уздаха, симбол за *amper-hour*, али

²⁵ Навео сам само неке које су ме највише асоцирале на сигнализам, за остале најбоље је погледати „Антологију дадаистичке поезије“, приредио Бранимир Донат.

²⁶ Тодоровић као најавни цитат циклуса „Луномер II“ наводи речи Жака Дериде: „Нек означено буде изворно и битно (а не само за један коначан и створен дух) траг, нек буде увек већ у положају означитеља, то је предлог привидно невин у коме метафизика логоса, присутности и свести, мора да промисли писмо као своју смрт и своје извориште.“ На тај начин прецизно теоријски одређује циљ сигналистичке поезије.

²⁷ Тодоровић на једном месту каже да „сигналистички песник задржава извесну редувантност како не би у потпуности онемогућио естетску информативност и комуникативност свога дела“ (Тодоровић 1979: 166).

такође може бити везан и за компјутерске програме²⁸, нпр. AH register (the high byte of an X86 16-bit AX register), или компјутерски вирус AX (у том случају имамо занимљиву игру речи Ахасфер/AX сфера где Јуда Ахасфер (Вечити Јуда) представља врсту компјутерског вируса у историји човечанства). Прва визуелна песма исте збирке, такође, данашњем читаоцу, може отворити једно тумачење, које никако није могло бити блиско читаоцу из 1969. У средишту песме се налази табела која подсећа на јапанску игру судоку у којој се налази нула која представља око, те се ствара визуелна игра речи суд оку, суд о оку, (у смислу суђења оку, виду, начину гледања, перцепцији), или суд оку, суд за око (у смислу посуде за око, или нешто измењеније – око као посуду).

Оригиналност форме

Читалачка радозналост, нас доводи до питања: Како таква поезија настаје? Да ли је она продукт дуговременог цојсовског планирања, рембоовског трансa, или дадаистичке случајности²⁹? Јер ако настаје планирањем, морамо признати да онда она има неко предодређено значење; све што се планира има неки циљ. Али циљ може бити и само естетске природе. О сигнализму можемо говорити као о наставку ларпурлартистичке традиције, дакле уметничко дело не мора бити лепо и корисно, већ корисно својом лепотом. Сигналистичка поезија свакако укључује сваки од ова три начина вршења експеримента, тј. стварања оригиналног песничког дела.

Прва слика са којом се сусрећемо у оквиру „Звездалије“ у центру има нешто што нас подсећа на приказ космичког цвета, на чијим латицама стоји слово Z које окретањем цвета постаје N. Znnnnn постаје ономатопеја за рад машине, или може означавати алармирање, а све то се уклапа са основном намером сигнализма која се налази у самом имену покрета, да сигналише. Сам наслов поеме „Звездалија“ или „Астроланд“ нас усмерава да извори који шире енергију на овим сликама представљају звезде. Да нема тог наслова, асоцијације би нас могле одвести у потпуно другим правцима, зато је битан наслов који нас не ограничава на једно значење, већ само усмерава одакле да кренемо. Та црта визуелне поезије је повезује са кубизмом, нпр. Дишанова „Жена која силази низ степенице“, где смо без наслова изгубљени у психотичној ломљави цеви, олука и ауспуха.

Уплив у космичко нас доводи до, како Тодоровић каже, кључног елемента сигналистичке поезије, стваралачког хаоса, Апејрона³⁰. Права је штета што вербално–визуелни роман „Апеирон“ никад није завршен, јер он одиста представља изузетно оригиналан подухват у нашој књижевности друге половине XX века. Роман нам изгледа

²⁸ Који су додуше настали доста година након Тодоровићевих визуелних песама из тог циклуса, међутим ако оваква врста поезије представља један вид комуникације новог доба, она остаје отворена за упијање новонасталих означених.

²⁹ Соломон Маркус у „Математичкој поетици“ истиче да „дадаизам и летризам, наглашавањем комбинаторног вида елемената, најављују кибернетичке експерименте“, али треба имати на уму и пародичност као особину такве поезије која налази битно место у стваралаштву Мирољуба Тодоровића (нешто касније ћу говорити и о mail art–у као пародији епистоларне књижевне традиције).

³⁰ „Разумевање естетског

значења апејрона истовремено нам указује и на значај концепта стваралачке игре (лудизма) у сигналистичкој уметничкој (поетичкој) пракси.“

као научно–фантастична поема у прози, превасходно због свог језика, али и због уликсовског односа према интерпункцији, због ког стичемо утисак да се срећемо са стиховима трансформисаним у прозни текст. Између осталог, на захтев за укидање интерпункције наилазимо и у Маринетијевом „Техничком манифесту футуристичке литературе“.³¹ Поред текста, саставни део романа чине и колажи са препознатљивим Тодоровићевим новинским исечцима, комбинацијом делова речи и слика, у хаотичном скупу, који заједно репрезентује живот на нашој планети, и поглед са ње у Космос.

Када Тодоровић каже: „Песник мора стално да помера границе постојећих језика“ (Тодоровић 1979: 83), он том реченицом описује и свој песнички пут, своје трајање у српској књижевној прошлости и садашњости, јер он је управо то чинио у сваком новом пројекту, сваки је језички оригиналан на свој начин. Занимљив пример сигналистичког стваралаштва су и Тодоровићеви визуелни есеји, објављени у књизи „Сигнализам“ (Градина, 1979), где се у визуелној форми срећу научни и песнички језик, другим речима: они су место сусрета објашњивих и неизрецивих елемената. Соломон Маркус сматра да „на песничком изразу лежи неупоредиво већа одговорност него на научном: он треба да буде носилац континуалне бесконачности значења, чије поимање превазилази могућности сваке људске осећајности, па се зато преобраћа у процес апроксимације, опипавања, нагађања, док научни израз има скромни задатак да нам саопшти свега једно значење, за које нам, уосталом, стоје на располагању и многи други изрази“ (Маркус 1974: 43). У првом есеју из избора датом у горе поменутом издању Тодоровић цитира Еугена Гомрингера³², једног од „очева“ конкретне поезије који између осталог каже да за конкретног песника „поезија није вентилација сентимената и мисли свих врста, него област лингвистичке градње у тесном односу са задацима модерних комуникација базираним на природним наукама и социологији“ (Тодоровић 1979: 133). У следећем есеју Тодоровић напомиње да читалац треба више пажње да посвети гледању песме него читању, да схвати да „оне пре свега делују као површина а не као ланац“ (Тодоровић 1979: 134). Доминантне, кључне речи у овом есеју су: око (eye), letter, signal, communication, гледати, док се у средишту налази слово Ф које са својим графемским крацима чини реч „форманти“. Можда је најзанимљивији есеј „Језик који јесам“, из ког испливавају игре речи попут „језа језика“ или „језик који је сам (јесам)“ (Тодоровић 1979: 140). На следећој страници наилазимо на визуелно поигравање са филозофским терминима: бића, бивствујућег, говора и језика, чија је главна парола: „нејезик је небиће“. Есеј даље напредује преко паролa: мој говор је чин мог бића (где „рушилачког“ и „стваралачког“ бића подсећа на основну тенденцију авангарде: рушење претходног, али и стварање новог); затим, етимолошко поигравање: „чин чини моје биће бићем“, да би се на крају вратили „говору“. Последњи есеј има ковитлаву форму разбацаних слова након дечије игре, где се из гутенбершког хаоса (дадаистичке експлозије синтаксе) највише истичу речи „језик“ и „разоткривање“, као једне од кључних речи сигналистичке поетике. У том

³¹ „6. Треба укинути и интерпункцију. Пошто су одстрањени придеви, прилози и свезе, интерпункција природно нестаје у непрекидном течењу једног живог стила који се спонтано ствара, без апсурдних застајкивања зареза и тачака. Да би се нагласила извесна кретања и назначио њихов правац, употребљаваће се математички знаци $+ - \times : = > <$, као и музички знаци.“ (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912, превела Олга Ступаревић)

³² Тодоровић парафразира исти цитат и у тексту *Песничка авангарда*

погледу треба узети у обзир Дорфлесову књигу „Похвала дисхармонији“³³ где се на хаос гледа „сигналистичким објективом“; не треба мешати дисхармонију и неред (Види: Дорфлес 1991), елемент неочекиваности који носи сигналистичко дело зависи од његовог односа према асиметрији и дисхармонији. У свакодневној комуникацији пажњу држи оно што је ново, непознато и неочекивано, па немамо стрпљења за понављања, за слушање исте приче по ко зна који пут, тако и у комуникацији са уметничким делом покушавамо да избегнемо *déjà vu* нападе, те окрећемо леђа истрошеној симетрији и прилазимо асиметрији, за коју Ђузепе Каљоти оправдано тврди да је информативнија од свог опонента.

Mail-art

...заједно са залуталим поштанским пакетом „вечне уметности“...

Т. Цара

Тодоровић на више места истиче колико му је битна комуникација коју жели да оствари са публиком, толико да се на неки начин естетска функција ставља у други план, иако можемо да кажемо да се у његовом стваралаштву комуникација и естетика изједначавају, штавише, могли би говорити о естетици комуникације, или комуникацији која је сама по себи естетична. Оваквом програмском одређењу највише одговара *mail-art* као оригинални жанровски огранак сигнализма³⁴, на шта циља и Тодоровић када спомиње речи италијанског критичара Германа Целанта који трансформацију уметности нашег времена означава као метаморфозу уметности у медије комуницирања. Клаус Грох у тексту „Сигнали свакодневице“³⁵ дефинише *mail-art* као уметност „код које управо комуникација постаје садржина излагања а не неко естетско обликовање“ (Грох 1983: 69). Из овога можемо јасно говорити о естетици као последици комуникације као чина, али и о уметности као аргументу Меклуановом ставу да је медијум порука (Види: McLuhan 1970). Такво одређење, да уметност није готово дело, већ процес настанка дела, најрепрезентативније примере имаће у поштанској и гестуалној уметности, али и у такозваној уметности путовања, „туристичкој уметности“ (Мирослав Мандић). Поштанска уметност³⁶ се не односи само на комуникацију уметника преко поштанских карата већ и на израду поштанских марки и печата, од којих је поготово битан печат; штавише, печат у *mail-artu* је од историјског значаја, јер преко њега коначно долази до хипостазирања метафоре о „личном печату“ у уметничком делу. „Оно што Тодоровић ствара, није само *mail-art* уопште узевши, већ је и консеквентна интеграција поштанских медија, било да се

³³ Ако наслов „Похвала дисхармонији“ доведемо у везу са Еразмовом „Похвалом лудости“ отварамо још један линк Дорфлесове књиге са Тодоровићевим програмским истицањем лудизма као основе сигналистичке креације.

³⁴ Почетком седамдесетих година Реј Цонсон је у Америци увео, у креативну уметничку продукцију, нови појам „Mail-Art“. Мада су многи уметници и пре Цонсона користили поштанске медије за своје креативно обликовање, ипак је он био тај који је овом феномену дао име. Оно што је Мирољуб Тодоровић сигналистичким дописницама, које је слао, намеравао, представљало је већ *mail-art* а да при томе за свој облик ширења уметничким продуката није употребио ово име. Стога се може тврдити да је Тодоровић скоро истовремено са својим америчким колегом Рејом Цонсоном учинио да поштанска уметност постане интегрална као самостални облик уметничког стварања. (Грох 1983: 69)

³⁵ у оквиру Мирољуб Тодоровић „Chinese Erotism“, Бигз, 1983

³⁶ Више се може прочитати у „Mail-Art – Mail-Poetry“, *Дело*, год. XXVI, број 2, фебруар 1980.

ради о транспортном путу или транспортованом објекту, у посредничку уметност код које је комуникација основна ствар.³⁷ Метафора враћене пошиљке, „Неуспеле комуникације“ (1979), је материјализација неразумевања, или немогућности разумевања, између адресанта и адресата (било да је он жив или мртав, јер на овом месту име неке особе представља идеје и поетичка начела везана за њега). „Размишљај о сигнализму“ на поштанским картицама овакав вид уметности претвара у уметност рекламе и на тај начин mail-art добија маркетиншку функцију у сигналистичкој организацији. Поштанска картица постаје линк до осталих страница сигналистичке галаксије.

Данас о уметности комуницирања можемо говорити у контексту друштвене мреже фејсбук³⁸, где је за разлику од интимне *e-mail* комуникације, све доступно очима људи у вашој *friend* листи, заједничкој групи, или обожаваатељима уколико сте администратор неког *fan page*-а. Симбиоза визуелног, аудитивног и текстуалног отвара нове путеве за експериментисање у оваквој врсти уметности. Facebook, али и twitter, већ опцијом избора виртуелног имена или *nickname*-а оствља кориснику простор за један уметнички чин, а да не спомињемо фотографске колаже, обележавања посећених градова, качење линкова за музичке нумере које описују тренутно стање корисника... Треба споменути и један од најутицајнијих феномена у савременој комуникацији, а то је смајли³⁹, чија важност постаје толика да у његовом изостанка саговорник, у највећем броју случајева, помисли да сте љути на њега, или да сте у крајњем случају нерасположени за комуникацију⁴⁰. На тај начин, фејсбук као гротло уметности дописивања, или дописивачке уметности, свакако може бити плодно поље за даље истраживање могућих утицаја сигналистичке делатности на савремену комуникацију.⁴¹

Сигнализам данас

XX век са визуелизацијом порука преко фотографије, филма, рекламе, телевизије, компјутера доноси ослобођење слике, а самим тим и смрт приче. Човек се навикава да информације прима преко слика, на исти начин на који је то чинио и пре појаве писма, па у том случају у корене визуелног песништва можемо сврстати било који праисторијски запис на зидовима пећина, као и, сада већ светски познате, Бенксијеве⁴² графите и цртеже на зидовима урбаних насеља. У проблематичну ситуацију долазимо када покушавамо да разграничимо сликарска дела са примесама поезије, од песничких дела са примесама сликарства. У неким ситуацијама је то и немогуће учинити и све се своди на лично

³⁷ Клаус Грох, *Сигнали свакодневице*, у оквиру „Chinese Erotism“, стр. 70

³⁸ О томе опширније говори Јелена Ђ. Марићевић у тексту „Facebook сигнализам“ објављеном у часопису *Међутим*. бр. 5 (2013)

³⁹ Смајли је можда врхунац футуристичких идеја о исказивању мисли комбинацијом математичких знакова и слова; па тако добијамо : +) = ☺ (осмех, срећа, позитивност), : + (= ☹ (туга, незадовољство).

⁴⁰ На нешто слично наилазимо у роману Слободана Владушића „Ми, избрисани“ који људе у виртуелном свету *Метрополиса* представља као вечито насмејане, без могућности исказивања другачијих емоција.

⁴¹ Сада видимо колико пророчки делује ова Тодоровићева реченица: „Токови слика, токови новог иконичког језика јединствене и свеобухватне електронске цивилизације сливаће се у фантазмагоричну реку будућег планетарног и сигналистичког мишљења.“

⁴² Banksey, мистериозни бристолски графити артист

опредељење уметника. Као пример можемо узети „Слику–песму“ Пита Мондријана из 1928, „Соду“ Жоржа Брака, или „Растворени ступ“ Антоана Певснера из 1942, који подсећа на елементе из „Звездалије“, као и „Сферна конструкција“ Наума Габа, затим Ласло Мохољи–Нађ „Просторни модулатор ЛЗ“ (1936), „Град (Proun)“ Ел Лисицког, Пикабија „Кругови (Тотализатор)“, „Filmokomposition“ Викинга Егелинга, „Колаж“ Хуана Гриса, Татлинове конструкције...⁴³ Интересантна је сличност и могући утицај који вршти апстрактна уметност на визуелну поезију Мирољуба Тодоровића, зато можемо говорити о његовој поезији као простору судара конкретног и апстрактног.



У књизи „Chinese erotism“ (Пробајте данас, 1975/82) наилазимо на слику лобање с наочарима за Сунце која лежи на отвореној књизи. То би донекле био денотативни слој. Међутим, конотативни слој је много богатији, ми ту видимо мртваца ком смета светлост дана, или у релацији са својим постољем, светлост (просвећеност) која потиче од књиге као комуникацијског медијума. Црне наочаре такође могу да означавају и слепило те лобање, али и „кулирање“ хамлетовске лобање пред одлуком „бити или не бити“. Осим

⁴³ Репродукције и њихова имена преузети из књиге „Апстрактна умјетност“ Michel Seuphor.

тога, лобања може да представља и смрт писца, линеарног писма, једног меклуановског човека, који више не гледа у ту књигу, већ са наочарима за Сунце гледа у правцу светла нових уметничких открића и новог начина комуницирања. Штавише, лобања изгледа као да се налази на биоскопској пројекцији забавног карактера, и уопште не одаје застрашујући утисак олупине бића које је некад било живо. Испод слике се налазе карактеристични тодоровићевски новински исечци, од којих се једино јасно распознаје италијанска реч *dolce*, дакле, нешто слатко, што је у контрасту са смрћу коју сигналише костурска глава. Оно што је карактеристично за ову песму је, дакле, ефекат шока који се протеже кроз цео „Chinese erotism“, у смислу шокантне вулгарности која захвата и неке од других књига Мирољуба Тодоровића, најпре „Боли ме блајбингер“⁴⁴ и „Пуцањ у говно“, које разбијају каноне „уштогљене пристojности“ књижевног језика. Ефекат шока је оно што је данас неопходно једној успешној реклами, или уопштено комуникацији, јер данас у мору информација, порука, савета, уметничких дела, није више битно ни бити оригиналан, јер се оригиналност не препознаје на први поглед, оно што је неопходно је шокантност. Зато се данас медији не интересују за уметност и културу колико за афере, скандале и шокантне изјаве познатих личности (биле оне спортисти, ТВ звезде или интернет сензације с друштвених мрежа и *youtube* канала), које су и постале познате јер су својим провокативним потезима привукле пажњу. То је на време приметио Тодоровић па у свом роману „Боли ме блајбингер“ покушава да представи један такав свет, или тачније, стварност једног велеградског становника. Међутим, неки би рекли, ако гест може бити уметност, зашто онда оспоравати гестове естрадних личности које се у разноразним позама појављују на новинским фотографијама или *youtube* снимцима? Зашто онда не би имали уметност рекламе, слогана, билборда, репортаже, ТВ водитељства, ћутања на градском тргу, нервирања у чекаоници, устајања старици у градском превозу? Да ли долазимо до времена у ком све може бити уметност? Да ли је то онда смрт уметности, јер ако је све уметност, то на неки начин обесмишљава постојање таквог појма. Право је питање: да ли ћемо нешто уважити као уметност ако „уметник“ није имао намеру да чини уметничко дело? У једном таквом схватању појма уметности постаје нам јасно шта мисли Везан када каже да „простор у којем реч ослобађа своје моћи исти је простор који окружује људе“ (Везан 2001: 52). Да би уметност у том простору постојала, морамо имати уметности и неуметности (не у смислу антиуметности, јер антиуметност има тенденцију за одбацивањем уметности, нестварањем уметности), проблем је у томе што се дефиниција уметности мења из године у годину, из дана у дан. Дадаизам је уметност⁴⁵ самим тим што несудђени песник жели да створи песму, а да ли је онда то исто и сексуални однос пред камерама учесника *reality show*-а? И ако они сматрају свој гест уметничким делом имају право да ми то уважимо као уметничко дело, јер то би била такозвана демократија уметности.⁴⁶ Уз то, морамо имати на уму да нешто што није уметничко дело у

⁴⁴ Мора се признати да форма овог романа (кратак текст + *илустрације*) асоцира на „Круг на четири ћошка“ Богдана Богдановића, чији цртежи би се такође могли тумачити као једна врста визуелне поезије. Постоји још један линк између ова два уметника, име Тодоровићеве књиге „Звездана мистрија“ које неодољиво подсећа на Богдановићеву „Залудну мистрију“.

⁴⁵ Курт Швитерс каже: „Незахвалан је задатак прорицати, али смео бих да се кладим да ће се чисти дадаизам развити у правцу апстрактне неуметности.“ („Dada complet 1“, превео Томислав Бекић у књизи „Рађање модерне књижевности – Поезија“)

⁴⁶ с тим да њихов израз „неуметност“ буде схваћен као другачија уметност. Можда је ту излизаност речи уметност најбоље објаснио млади Срчко Косовел у есеју „О уметности“: „Како

одређеном контексту то може постати. Лично, уметничким делом означио бих све оно што укључује у себе рад маште, с тим да у случају дадаиста или кибернетичке поезије, маштовити су поступци и средства помоћу којих се долази до песме, али с таквим одређењем морамо бити опрезни, јер и научни проналасци не изостављају маштовитост. Стога, правилније би било рећи да уметничко дело подразумева машту и тенденцију уметника да се то дело створи као уметничко. Оно што спонтано настаје на том путу је само последица жеље уметника за тим остварењем своје првобитне замисли, а то не мора бити дело већ виђено у целини, већ сама идеја стварања дела. Случај Марсела Дишана који је писоар назвао „Фонтаном“ и послао га (под псеудонимом Ричард Мат) Друштву независних уметника 1917. такође говори о споју одлуке и маштовитости.⁴⁷ Одлуци да се бели квадрат прогласи за уметничко дело претходи маштовит инвентар трагова могућих тумачења, као и што компјутерској или пермутационој поезији претходи одлука да потенцијални текст буде уметничко дело. На том месту увиђамо нераскидивост везе уметничке маштовитости и одлучности. За Мирослава Кливар: „Визуелна поезија“⁴⁸ је пре свега маштарија. Могућност неисцрпне маштовитости једно је од њених најочљивијих естетских својстава.⁴⁹ Морамо признати да је машта Мирољуба Тодоровића поставила „темељ путевима“ многим другим савременим уметницима, па можда би у крајњем случају могли говорити и о утицају на нелинеарност читања Павићевог „Хазарског речника“, за ког се зна да је био поштовалац сигналистичке уметности, или о убиству традиционалног читаоца, тачније нечитаоца, на унутрашњој страни корица исте књиге, или речима Јелене Ћ. Марићевић⁵⁰ „пуцњу у читаоца“⁵¹, уметности која захтева Негришорчевог „супер-читаоца“, нешто ново у односу на цојсовског „идеалног читаоца који пати од идеалне несанице“, јер као што смо већ видели, сигналистичка уметност не захтева читање, већ гледање песме, тј. непосредно комуницирање са њом. Можда би најтачније било рећи да Мирољуб Тодоровић све време тражи идеалног саговорника⁵².

реч уметност данас мало значи! Па и не може значити много: преузак је њен обим да би обухватио све што се назива тим именом. Толико је данас *вештачког* да тој речи просто не можемо више веровати.“ Код авангардиста то ново схватање уметности обавезно подразумева и новог човека, исти захтев има и сигнализам. Такође и Косовелове речи да је за новог уметника „садржина исто што и облик“ доживљава своју кулминацију код Тодоровића у захтеву да се песме не чита, већ гледа. Међутим, на крају споменутог есеја „О уметности“, приметимо да Косовелова поетика одбацује науку („наука вам никад не може дати оно што даје уметност!“), за разлику од Маринетија, а касније и Тодоровића, који или црпе инспирацију из науке, или им она помаже да остваре своје уметничке замисли.

⁴⁷ Бранко Алексић у тексту „Dada – Globe“ говори: „Није важно да ли је г. Мат ту фонтану направио сопственим рукама или није. Он ју је **изабрао**. Он је узео један обичан предмет из живота, поставио га тако да је његов употребни значај нестао испод новог наслова и тачке гледања, – створио је нову мисао за тај предмет.“

⁴⁸ а ја бих ту додао: уопште сигналистичка поезија

⁴⁹ Мирослав Кливар, „Стварносна визуелна поезија“, у оквиру књиге Мирољуба Тодоровића „Chinese erotism“.

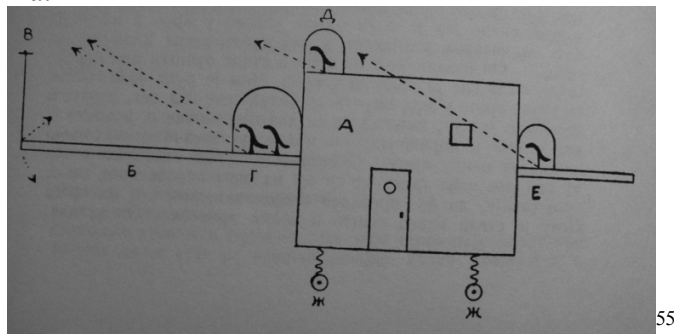
⁵⁰ <http://medjutim.org/pdf/5-15.pdf>

⁵¹ Синтагма која одговара Хилзенбековом сну о стварању књижевности са револвером у цепу, или пуцању у публику у руском позоришту конструктивиста.

⁵² Тако „Алгол“ у себе укључује на неки начин и значење алголагније (уживања у болу, пожуди за болом) јер читалац навикнут на традиционалне поетске облике мора да се помучи да би ушао у свет сигналистичке поезије, она га привлачи својом свежином и атрактивношћу, али уједно

Сингализам и традиција

Визуелна поезија није нешто ново, нешто што је настало са авангардним покретима XX века, прецизнији би били ако би рекли да је она тек с њима постала популарна. Dick Higgins у књизи „Pattern Poetry“ (1987) даје многе примере визуелних остварења из античке и средњовековне поезије која би, без предзнања о њиховом пореклу, олако могли сврстати у одређени авангардни „изам“. Велики допринос на пољу визуелне поезије дају уругвајски уметници, пре свих, песник Francisco Esteban Acuña de Figueroa (1791–1862) који са својом песмом у боци, стиховима у облику пешчаника, пехара или крста (Argañaraz 1986: 36–40), најављује визуелне експерименте који ће тек са Аполинером добити свој пун значај. Иако то јасно истиче у својим програмским текстовима, не може се рећи да Тодоровић (а уједно и сингализам) занемарује традицију, да има ту авангардистичку тежњу за потпуним разарањем онога што му је претходило. Он у књижевној прошлости нашег простора проналази ствараоце који одговарају његовим идејама, и на њих се надограђује, а неке од њих наводи у тексту „Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија)“: Захарије Орфелин (барок), Ђорђе Марковић Кодер (XIX век), Драган Алексић, Љубомир Мицић и „надреалисти“⁵³ са својим поетским колажима“ (између два рата), а вероватно и Бошко Токин⁵⁴ ког не спомиње на овом месту. Можда би прву праву клицу сингализма на нашим просторима могао представљати приказ машине у поеми „Иксион“ (1926) Монија де Булија која неодољиво подсећа на поетске машинске цртеже Мирољуба Тодоровића.



Међутим, битна карактеристика сигналистичке визуелне поезије, и управо та која је разликује од ранијих примера поезије тог типа на нашим просторима, је утицај технолошког развоја и појава компјутера без ког се сигналистичка поезија не може замислити. Као што је плакат⁵⁶ био откриће и иновација у раној авангардистичкој поезији,

захтева и раскид веза са традиционалним погледом на песништво, а управо то цепање изазива *бол*, у ком се на неки начин и ужива, јер као последица мукотрпног посла следи успешна комуникација са песмом и улазак у маштовити свет сигналистичког универзума.

⁵³ О утицају надреалистичког односа текста и фотографије на mail-art и постмодерну уметност говори Миланка Тодић у тексту „Фотографија и текст у српском надреализму“.

⁵⁴ Колаж „Ослободи се предрасуда“

⁵⁵ Мони де Були „Иксион“

⁵⁶ Из сигналистичке перспективе, творце плаката можемо посматрати као модерне визуелне песнике који нису били свесни свог уметничког значаја. Након свих теоријских текстова који су

тако компјутер за песника технолошке цивилизације представља подлогу још неиспитаних могућности за извођење песничких експеримената. Осим те линије коју наводи и сам Тодоровић, постоји још једна ствар која повезује сигналистичку поетику са традицијом, а то је „контемплабилност“ уметничког дела, о којој говори Розарио Асунто у књизи „Теорија о лепом у средњем веку“. Под тим појмом (*contemplabile*) Асунто подразумева својство предмета да својим обликом јасно изражава своје значење, дакле, да се уметничко дело при посматрању схвати одједном као целина. Средњи век је лепоту речи видео у њеној звучној и визуелној природи, па тако срећемо обиље алитерација, асонанци и рима, или графичке облике чија је сама визуелна страна носила значење (акростихови, анаграми, распоред стихова који су давали крст, Андрејин крст, квадрат и друге геометријске фигуре) (Асунто 1975: 21). Кад боље размислимо, то је исто оно што се захтева у манифесту бразилске групе Noigandres „Пилотски план за конкретну поезију“, да графички простор песме треба да се третира као део значења⁵⁷. Макс Бензе конкретно супротставља апстрактном, јер оно подразумева материју, која је, као што смо видели у студији Розарија Асунта, у центру и код средњовековних уметника. Све ово говори у прилог томе да у контексту визуелне поезије не говоримо о једном драстичном раскиду са традицијом, већ о једном цојсовском поступку авангардне традиционалности, позајмљивања од традиције оног што је и даље блиско савременом човеку, оног парчета традиције с којим се и даље може комуницирати⁵⁸.

Оно што је неопходно да би се разумела оваква врста поезије је да она представља исечак из стварности (не у реалистичком или натуралистичком смислу), да се она налази, тј. живи, у истом простору у ком ми живимо, да уколико нема неку семантичку дубину, она постоји из чисто естетских разлога, и на тај начин Тодоровић поезију доводи на праг сликарства ком није нужна семантичка, већ естетска комуникација. Према томе, можемо закључити да је Тодоровић успео у својим тежњама за десемантизацијом и девербализацијом поезије, тј. у остварењу нове уметничке фузије која је била од кључног значаја за развитак перцепције постмодерног човека. Када боље погледамо, визуелна „поезија“ је свуда: преко телевизије, биоскопа, новина, реклама, политичких кампања... па долазимо до закључка да се против маркетиншке манипулације можемо борити једино њеним оружјем, а то је Тодоровић на време приметио (можда чак и пре „времена“), и могуће је да управо та врста „ангажованости“ представља главни разлог због чега сигнализам толико дуго опстаје, и због чега је пред њим светла будућност у коју гледа мртвачка лобања са наочарима за Сунце.

конституисали уметност означитеља један плакат из XIX века данас може поседовати потпуно другачију естетичку вредност.

⁵⁷ Четврти број часописа „Noigandres“, 1958, извор: Ладислав Нинковић *Конкретне песме – слике за читање, поезија за гледање* у часопису „Савременик“, јун 1968.

⁵⁸ Авангардистичко негирање и рушење традиције подразумева један вид политичког утицаја на нову уметност: како да будеш прихваћен као бољи, да будеш на власти и цењен, ако не уништиш оног који ти је претходио. У том политичко–митолошком погледу, јасно је да нова уметност мора, бар на својим ђоновима, носити нешто од утицаја уметности која јој је претходила.

Литература:

- Врезан, Марино, Дебисше, Декер, Крутхен, Дипуис (2001). „Књижевни жанрови и технике авангарде“. Београд: Народна књига–Алфа.
- Тодоровић, Мирољуб (1979). „Сигнализам“. Ниш: Градина.
- Нинковић, Ладислав (јун 1968). „Конкретне песме – слике за читање, поезија за гледање“. „Савременик“. „Трајање књижевне авангарде“. Београд: 584–586.
- Пођоли, Ренато (1975). „Теорија авангардне уметности“. Београд: Нолит.
- Лотман, Јуриј М. (1976). „Структура уметничког текста“. Београд: Нолит.
- Меклуан, Маршал (1973). „Гутенбергова галаксија“. Београд: Нолит.
- „Рађање модерне књижевности – Поезија“ (1975). Београд: Нолит.
- „Теорија рецепције у науци о књижевности“ (1978). Београд: Нолит.
- Маркус, Соломон (1974). „Математичка поетика“. Београд: Нолит.
- Асунто, Розарио (1975). „Теорија о лепом у средњем веку“. Београд: СКЗ.
- Seuphor, Michel (1959). „Апстрактна умјетност“. Загреб: Младост.
- Павловић, Миливоје (2010). „Планетарни видици сигнала“. Београд: Мегатренд универзитет.
- „Слово разлике – теорија писања“ (1970). Загреб: Центар за друштвене дјелатности омладине.
- Фуко, Мишел (1982). „Ово није лула“. „Пластички знак“. Издавачки центар Ријека: 291–310.
- Пејовић, Данило (1972). „Нова филозофија повијести“. Загреб: Накладни завод МХ.
- Дорфлес, Ђило (1991). „Похвала дисхармонији“. Нови Сад: Светови.
- Алексић, Бранко (1979). „Дада – Глобе“. *Уметност* 63–64. Београд.
- Павловић, Миливоје (2010). „Планетарни видици сигнала“. Београд.

Извори:

- Тодоровић, Мирољуб (1972). „Наравно млеко пламен пчела“. Ниш: Градина.
- Тодоровић, Мирољуб (1983). „Chinese Erotism“. Београд: Бигз.
- Тодоровић, Мирољуб (1981). „Алгол“. Београд: Рад.
- Донат, Бранимир (1985). „Антологија дадаистичке поезије“. Нови Сад: Братство–јединство.
- Пољански, Бранко Ве (1988). „Паника под сунцем“, „Тумбе“, „Црвени петао“. Београд: Народна библиотека Србије.
- Де Були, Мони (1989). „Крилато злато и друге књиге“. Београд: Народна библиотека Србије.
- Argañaraz, Nieteroy Nazareth (1986). „Poesia visual Uruguay“. Montevideo.

Иван Штерлеман (1990), Сремска Митровица
(Филозофски факултет, Нови Сад)
ivanshterleman@yahoo.com