

Живан Живковић

## Од речи до знака

Прва половина последње деценије нашега столећа и миленијума била је изузетно плодна у стваралачком календару Мирољуба Тодоровића. Током петогодишњег периода (1991-1995) библиографија овога писца увећана је за више од десет наслова. Само по себи се разуме да су најбројније песничке књиге, а потом следе есејистичке и књиге фрагментарних поетичких записа, интервјуа, итд. О некима од ових књига већ смо имали прилике да кажемо критичку реч па ће у овоме тексту наша пажња бити усмерена само на песничке књиге о којима нисмо говорили. Пре тога да подсетимо које су то Тодоровићеве књиге угледале светло дана у поменутом периоду.

Када су у питању песничке збирке овога аутора „списак” отварају три књиге које се појављују 1991. године: *Трн му црвен и црн*, *Амбасадорска кибла* и *Сремски ћевап*. Наредне године појављује се збирка *Дишем. Говорим*, а онда после једногодишњег затишја (1994), појављује се опет низ књига: *Румен гуштер кишу претрчава*, *Стриптиз*, *Девичанска Византија* и *Гласна гаталинка*. Коначно, 1995. из штампе ће изаћи књиге *Испљувак олује* и *У цара Тројана козје уши*. Књиге есејистичке и метапоетске прозе Мирољуба Тодоровића излазе овим редом: *Ослобођени језик* (1992), *Игра и имагинација* (1993), *Хаос и космос* (1994), *Ка извору ствари* (1995) и *Планетама култура* (1995).

\*  
\* \*

Збирку *Трн му црвен и црн* објавило је Кућно издаваштво „Промоција” из Београда у библиофилском издању од сто примерака. Аутор ју је склопио од песама које је писао током десетогодишњег периода (1959-1969). Песме су разврстане у три циклуса и припадају трима жанровима сигналистичке вербалне поезије (сцијентистичка, статистичка и стохастичка), а неопходне информације о њиховом настанку или првом објављивању Тодоровић је саопштио у напомени на крају књиге.

Песме из првога циклуса *Водоник* младалачка су остварења овога песника (настају 1959/61) и осим што су две од њих написане у везаном стиху и што су строфички уређене (катрени), најављују будућег експериментатора, песника космичара чије су опсесије већ тада *материја и енергија*, *време* и *простор*, односно, статус *бића човековог* и његов однос према *бићу света* (Универзума), у релацијама управо поменутих философских категорија. Прве две песме (*Она спава* и *Твоје је место*) испеване су повишеном интонацијом и у извесном смислу подсећају на поетску реторику и на патос који је песми „прописао” (или јој га је налагао) у то време песник у успону - Бранко Миљковић. Песнички задатак, међутим, Тодоровић је друкчије разумевао и, условно речено, „дефинисао” га је завршним стихом песме *Твоје је место*:

*Дешифруј атоме и галаксије римуј*

„Дешифровањем” атома (микросвет) и „римовањем” галаксија (макросвет) интензивно ће се бавити и у годинама које ће доћи и извешан број песама овога типа биће разасут у књизи *Textum* (1981), обезбеђујући јој специфичну звуковну димензију и разноврсност (мотиви) у иначе густом ткању вербалних и визуелних знакова („језика”) којима је овај велики пројект реализован. Космогонијски смисао поседује и песма *Растко Петровић*, а песме *Силицијум*, *Водоник*, *Атоми*,

*Електрон* репрезентују сцијентистички песников говор и сцијентистичку поезију на најједноставнији начин.

Други циклус, по којем је збирка и добила име *Трн му црвен и црн*, настао је 1969, и већ од његовог наслова читалац уочава песниково инсистирање на звуковном (гласовном) плану. У песмама овога циклуса јављају се алитерациски склопови, често комбиновани са асонантским. Самогласничка и сугласничка понављања условљена су у овим песмама и понављањима већих језичких јединица као што су речи, синтагме и већи синтаксички искази, што је, иначе, стилогено и жанровско обележје статистичке поезије. Према овој врсти поезије - вели Тодоровић у напомени - као аутор био је неправедан. Од више песама које припадају овом жанру и које је написао исте (1969) године, објавио је свега две - *Везао си се* и *Човек кратких ногу*. У циклус *Трн му црвен и црн* уврстио је девет песама које мање обавештеног читаоца могу, попут стохастичке поезије, асоцирати на надреалистичко аутоматско писање. Међутим, овде је аутоматизам постизаван свесно и био је "под контролом". Понављањем основних или помоћних речи нашега језика остваривани су изванредни поетски ефекти, од хуморног до ироничног. Смисао (и/или поруке) исказа укрштају се на малом простору, сударају, релативизују (видети лепу песму *Како је јака*). Посебне учинке аутор је реализовао гласовним поигравањима у песмама *Свој језик гризе*, *Основаћу четврти град* и *Као црв је као губар је* (концентрација гласова *ј, о, е, з, р* и других). У последњој поменутој песми, у речи *умире*, на пример, вишеструко је умножен глас *р* и реч (смештена у средину стиха) гласи: *умирrrrrrrре*. Артикулација песме *У рудницима кише* је друкчија. Примена знака питања, тачке и више тачака можда ће подсетити читаоца на апејронистичку сигналистичку поезију, али је очито да се ради о статистичкој песми. Интерпункциски знаци истичу значења речи које се понављају и доприносе ритму који се слуги и из ових стихова, у којима се нижу глаголи, један за другим:

*ја сам тај. тај сам. у рудницима кише.  
моји прсти светлуцају, палацају. по блату  
гвожђа гацају, клацкају се  
са месецом...(...)*

У завршној песми циклуса *Где си ти у ствари* релативизацији па и неухватљивости поруке доприносе везник *јер* и облик помоћног глагола *јесам* за друго лице једнине - *јеси*. Песма је реализована као обраћање и у њеном тону има и молитвених инкантација:

*опет си ми скривио кључ  
украо месо појео колико би  
могле да приме две пећине  
три телесине чујем ореш ореш  
јер је вече јер је вулкан сив  
јер на секиру полажеш главу  
припреми се видим око сам  
вадиш пред капијама мојим јеси  
у врту моме јеси под прозорима  
мојим јеси у корацама мојим  
јеси под ложницом мојом јеси  
у хаљинама мојим јеси у лику  
моме јеси у говору моме јеси  
где си ти у ствари*

Песме трећег циклуса *Тамо где звезда дели маглу и језик* написане су 1969. године и припадају већој целини коју је под насловом *Коњиц-љелјен* Тодоровић објавио у нишком часопису „Градина” исте године. У овај циклус уврштено је девет песама подједнаке дужине и све су обликоване јединственим поступком. Космичка тематика је и овде присутна, али и ауторово занимање и за микрокосмички свет познатих материјалних ствари као и за метафизичко, са друге стране. *Камен, семенка, биљка, звезде, вода, светлост* - да више не набрајамо - чине само сведени извод из замашнога космогонијског вокабулара Мирољуба Тодоровића, поетски отелотвореног већ у првој збирци (*Планета*, 1965), а магистрално, у такође већ помињаној песничкој библији - у *Textumi*. Ове песме могу се узети као протомодели стохастичке поезије коју ће овај песник успешно писати барем још две деценије. Том поезијом обрушио се на језик текуће српске поезије, а дефинисао ју је више пута. У *Игри и имагинацији* - коју напореда листамо с песничким књигама из овога периода - о овој врсти записао је неколико ефектних и инструктивних фрагмената, доводећи је у везу са два сродним врстама (о чему ће још бити речи у овом раду) - са алеаторном и апејронистичком. Наводимо као илустрацију и као неку врсту подсетника следеће записе:

- *Истраживати ефекте и естетске (поетске) учинке синтаксичке и значењске напетости и жестоких судара међу речима и јарким асоцијативним сликама стохастичке, алеаторне и апејронистичке поезије.*
- *Критички и полемички однос алеаторне и стохастичке поезије према човеку и свету.*
- *Вишесмерна струјања језика алеаторне и стохастичке песме, на неколико нивоа реалног и имагинарног.*
- *Унутарња, невидљива синтакса (преломи, делови мисли, слика) у алеаторној и стохастичкој песми.*

\*  
\* \*

Учинке синтаксичке и значењске напетости и жестоких судара међу речима, односно, критички и полемички однос алеаторне и стохастичке поезије према човеку и свету, или, пак унутарњу, невидљиву синтаксу алеаторне и стохастичке поезије, читалац ће без већих тешкоћа запазити и у збирци *Сремски ђевап* коју је аутор склопио такође од трију циклуса. Према првом циклусу ова збирка је добила име, а објављена је, иначе, у издању „Графопублика” из Београда. Садржи и шест визуелних прилога Мирољуба Тодоровића. Циклус *Сремски ђевап* није обиман, обухвата шест песама обликованих на начин који се подразумева у алеаторној поезији, но чињеница је да су и по предмету и по општем тону ове песме веома блиске и сигналистичкој *технолошкој* поезији (оној поезији, дакле, за коју су критичари установили да је писана тзв. *језиком тетрапака*). Затим, да се песник слободно користи преузетим фразама као у *нађеној поезији*, а онда и лексемама које су везане за шатровачки говор и *шатровачку* поезију.

Набројани елементи потврђују, дакле, да се песме овога циклуса могу подвести под појам алеаторне поезије која још отвореније и жешће жели да поведе дијалог и полемiku и са човеком и са светом него стохастичка поезија. Реч је о поезији којој није страна коришћење готових, често попуно значењски „испражњених” говорних модела, рекламних обрта, административно хладне и стерилне фразеологије, форми огласа и одговора на огласе, истрошених (за наш језик) идиома, најразличитијих кованица, жаргона, итд. Будући да је и сам творац шатровачких речи и израза (и не мање лепих неологизама) и да је објавио више збирки песама на овом крипто-језику, Тодоровић је духовито проширио и мотивско и експресивно поље алеаторне поезије, смело се и отворено ругајући не само владајућим песничким конвенцијама него и модама и помодностима

све отуђенијег и безличнијег потрошачког друштва које је закорачило и код нас и формирало се упркос економској, политичкој и општој социјалној кризи чије трајање је (кулминација?) омеђено управо годинама које уоквирују период у којем се појављују збирке које у овом раду разматрамо (1991-1995).

Песме циклуса *Сремски њиван*, међутим, Тодоровић је писао равно пре четврт века (1969/70) и мада се социјални контекст у међувремену битно изменио, песме нису изгубиле драж и свежину једног детињег и лудистичког доживљавања света, у којем се сусрећу и горчине свакодневне егзистенције, али и ишчашености разне врсте и гротескни призори на које човек не зна да ли би се насмејао од срца или дубоко уздахнуо:

### *МЕДАЉУ ВРАЋАМ*

*на часу друштвеног васпитања јуче и данас  
радни народ у праве руке штампан је на  
картону у општини сумњиви сведоци и други  
облици од пенасте гуме демантоваће мољце  
и гамад у политичком систему кроз отворени  
прозор у купатилу овим уставом деведесет  
одсто ваздуха и нико не може вршити седење  
телеграмом не улеже се на шта медаљу враћам  
уз три авиона с јагњетином по члану 71  
залепите патриотизам с протезом и четири  
социјална будилника*

Други циклус песама по наслову је још провокативнији - *Пуцањ у говно*, а настао је 1970, из рукописа једне обимне поеме. Пре десетак песама овога циклуса Тодоровић је исписао *Белешку о Говнарији*, истичући како је истоимена поема имала преко 2000 стихова и како ју је написао за десетак дана у Соко Бањи и Београду. Тај велики „песнички материјал” - како сам каже - захтевао је још доста рада, а пошто до „провале духовне енергије” и праве инспирације није долазило, поему је сегментирао на мање целине (условно речено: певања), насловљавајући их засебно и насловима сугерирајући читаоцу и тематско усредсређење певања као и начин елаборације ове заиста необичне „песничке грађе”. Авангарда се никада није либила бизарних тема, скаредних речи (турпизама), естетике ружног, у крајњој линији. Силовита инспирација, велика инвентивност у изразу, „провала разорне духовне енергије” - како каже сам песник - уродили су несвакодневним, поетски убедљивим резултатом: и опором, и смешном, и духовитом и црнохуморном стиховном раблезијаном, за коју (и у којој, наравно) нема ничега светог већ је све изокренуто, измештено из свога уобичајенога контекста, и тужно у ружно, карневалски распусно, али и критички више него јасно интонирано, ако не и јетко. „Објект” о којем се у поеми говори (*говно*) није по први пут „предмет” уметничког дела, али није случајно изабран. Том се објекту приписују сви атрибути људског (антрополошког), а значењски спектар који се за тај објект може везати разноврстан је и широк до невероватних граница. Наслови песама (певања) бар делимично указују на то са чиме се може довести у везу централни предмет поеме: *Говно је инструмент универзума, То је говно прилично скупо, Пуцањ у говно, Тумачење гована, Супер говно, Распродаја гована, Поштујте туђе говно, Како по вашем мишљењу изгледа идеално говно, У право време права снага, Нова искушења за свет и говно*. Након читања било које од ових песама (певања) може се закључити да се у наслову именовани предмет поеме најчешће користи као ознака за *човека*, односно, за оно што је он створио као *материјално* или *духовно добро* (различити предмети, уређаји, машине, тканине, грађевински објекти, итд., односно, уметничка, књижевна и друга културна и научна остварења). Извргавање подсмеху

философије паланке, потрошачког друштва и масовне продукције материјалних и других добара као и девизе да је у таквом друштву *све роба*, да се све намењује *тржишту* и *потрошачу* и да се све може *купити*, *употребити* и *одбацити* (кад испуни своју намену), одавно се у оваквом облику није могло срести у нашој књижевности:

*ТО ЈЕ ГОВНО ПРИЛИЧНО СКУПО*

*хтео бих једно говно  
где се може купити једно готово говно  
која је цена овом говну  
покажите ми најбоље говно  
које боје ми говно највише одговара  
ова нијанса говна је веома добра  
да ли је говно у овом дезену модерно  
жуто говно се још увек носи  
покажите ми говно у другој боји  
ово су мустре наших најбољих гована  
ово је говно мало тешко  
хтео бих једно чврсто говно  
дајте ми десет метара од овог говна  
то је говно прилично скупо  
покажите ми јефтиније говно*

Према примењеном обликовном поступку, песме овога циклуса могле би се у жанровском погледу сматрати синтезама технолошке и феноменолошке сигналистичке поезије.

Трећи циклус у збирци *Сремски ђевап* носи наслов *Пева попац*, а у њему се појављују песме писане на шатровачком говору. Песме су писане 1990, а коментаре о њима предочавали смо у освртима када су публиковане у периодици, као што је случај и са шатровачким хаикуйма из збирки *Амбасадорска кибла* и *Стриптиз*.

\*  
\* \*

Исцрпнија анализа апејронистичке поезије објављена у збирци *Девичанска Византија* обављена је на страницама наше књиге *Сигнализам: генеза, поетика и уметничка пракса*, у истоименом поглављу („Вук Караџић”, Параћин, 1994). Међутим, апејронистичких песама има и у збирци *Румен гуштер кишу претрчава* (циклус *Пред вратима раја*), односно, у њеном другом издању које се појавило под насловом *Испљувак олује* („Кровови”, Сремски Карловци, 1995), с два додатна циклуса (*Метафизичка граматика* и *Песничко биће*). Задржаћемо се накратко на ова три циклуса, пошто су циклуси конкретне и фоничке поезије из ових збирки већ разматрани у једном нашем раду (*Слово, реч, простор*, „Градина”, 1990. XXVII бр. 5, стр. 81-86).

Циклусом *Пред вратима раја* (1981-1989) завршава се збирка *Румен гуштер кишу претрчава* (збирка је објављена, иначе, у београдском „Фениксу” као библиофилско издање, 1994). Апејронистичку поезију као једну од најмлађих сигналистичких врста Тодоровић је дефинисао више пута (као и друге сигналистичке жанрове, уосталом), а посебно учестало ју је описивао у фрагментарним поетолошким записима *Игре и имагинације* и *Хаоса и космоса* и то с циљем да би истакао њену посебност (специфичност) у односу на алеаторну и стохастичку поезију као њој најсродније врсте. У више опсервација из *Хаоса и космоса*, на пример, садржане су веома луцидне и минуциозно изведене диференцијације ове три сигналистичке врсте. У

једној се каже да је у алеаторној поезији свет виђен као пародија, а у другој, опсежнијој, истиче се да у алеаторној поезији превладава иронијски дискурс, тј. да се успоставља „иронијска дистанца кроз неуравнотежено обиље језичких елемената и слике потрошачке цивилизације”. Оба ова својства алеаторне поезије (*пародија* и *иронија*) могу се препознати и на примерима песама из *Сремског ћевана*, о којима је било речи мало пре. У стохастичкој поезији као међучлану између алеаторне и апејронистичке, Тодоровић, поред осталог, наглашава „естетску опсежност језика и значењско расипање форме”, а другом приликом ће подвући да стохастичка и алеаторна поезија не укидају језички знак већ само разбијају његову значењску целину. Апејронистичка поезија је генерирана из стохастичке поезије, али нема сумње да су генетске везе између алеаторне и стохастичке поезије јаче и видљивије, чак и формално - у домену исказа (условно речено: стиха), у којем се не поштују никаква синтаксичка и прозодијска правила, док са апејронистичком поезијом то није случај. Зато у низу фрагмената у *Игри и имагинацији* и *Хаосу и космосу* Тодоровић говори скупа о алеаторној и стохастичкој, док апејронистичкој поезији посвећује, такође, бројне, али углавном засебне записе. Интензивнију генетску везу алеаторне и стохастичке песме Тодоровић је осветлио и у запису у којем се каже да ове песме повезује „поетска могућност и игра претворена у екстазу говора и речи”, а посебно продубио у другом, тврдећи да је у алеаторној и стохастичкој песми отелотворен покушај „да се аутоматизмом језика ухвати пулсирање несвесног”.

Синтаксички и стиховно друкчије уређена апејронистичка песма, пак, изражава „пулсирање самог бића у ритму са усковитланом сликом света”. У њој до посебног израза долази „језички напон и изражајна снага језика”. Такође, у овој поезији уочава се употреба речи са „исконским функцијама” - каже Тодоровић у једном фрагменту - а међу тим речима кључно место припада именицама јер су оне основни носиоци (градилачки елементи) „експлозивне песничке слике” - додаје у другом. Што се тиче језика апејронистичке поезије, као његова својства Тодоровић истиче принцип непредвидљивости, значењску неодређеност и минималну редувантност.

Циклус *Пред вратима раја* садржи 16 насловљених песама и оно што је занимљиво и за овај циклус као и за приличан број апејронистичких песама које је до сада написао, јесте чињеница да је у њима Тодоровић истицао своје Ја, тј. наглашавао ауторску позицију у свету песме, што је иначе особеност лирске песме, у стандардном значењу те речи. Лирској поезији припадају његове апејронистичке песме још по једном својству које није само формално - то је њихова краткоћа. Међутим, ауторско Ја може бити супституисано и множинским обликом, тзв. Ми-казивањем, као у песми *Ране су отворене*, на пример. Но, добар број песама овога циклуса исписан је и у облику обраћања или казивања неком подразумеваном сабеседнику, тако да је оно што песник саопштава као властито искуство предочено као да је и искуство тога сабеседника, односно, као садржај који ће постати његово искуство. Те пророчке интонације садржане су осим у поменутој и у песмама *Поливаш лице млеком*, *У часу очајања*, *На леденом јутрењаку*, *Гроб без имена*, *Пред вратима раја* и другима. Оне подсећају на казивања старозаветних пророка, а још више на виђења апокрифних видилаца, док се садржаји који се саопштавају у тим казивањима тичу видимог и невидимог, оностраног и ононостраног, паганске и хришћанске традиције и културе, старије и новије историје и искустава која се преузимају или на која се алудира, а потичу из многих извора које је готово немогуће идентификовати. Примера ради наводимо песму *Гроб без имена* у којој се јасно виде својства језика ове поезије - и принцип непредвидљивости, и значењске неодређености и минимална редувантност, а са друге стране, слободна игра читаочевих асоцијација поводом кратких, на именицама заснованих исказа:

*У црвеној шуми. Зачарани човече.  
Лишће. Експресионизам. Наполеонова  
муда. Гледај. У старачким рукама.*

*Обесмрћена љубавница. Свадбене азалеје.  
Арсеник у вулви. Кћери  
јерусалимске. Отров. Неизбежан.  
На твоје језику. Ускришња острва.  
Гроб без имена. Леден лучник.  
Све је. Ноћ. Искривљених вилица.  
Јагањци. Господњи.*

Доминирајући библијски контекст који се актуализује очигледно у овој песми (на тај контекст упућује и сам наслов циклуса), испресецан је другим контекстима и та пресецања, укрштаји, имплантације смисла који се са сваком речју уноси у песму, чине и њено семантичко богатство и њену значењску неодредљивост у потпуности. Нарочита поетска ефектност постизавана је у кратким песмама, каква је, на пример, *Пређох границу*. Она садржи свега пет стихова, но та се ефектност сусреће и у песмама које су исписане *кратким* стиховима, какве су *Мртви Одисеј* и *И твој глас. Господе*, којом се циклус завршава. Господњи глас из те, завршне, песме, као да наткриљује цели земљин шар и као да се обзнањује свему што је живо и што постоји на њему - и изворима, макар да су пресахли, и биљкама (кајсија, цветови који симболизују биљку), и инсектима (пчеле, које се супституишу кошницама), и рибама. Као да је порука песме да се Господ (Универзум) не огледа само у човеку него у свему што бива и јесте и да постоји пре него што је све настало. Није случајно да се тај Господ обзнањује гласом јер *глас* је супститут за *реч* (*говор, логос*), а реч - ако и не беше на почетку - традиционално је неодвојива од Бога (Универзума) и човека (микрокосмоса) и синоним је за основно начело којима се може уредити хаос:

#### *И ТВОЈ ГЛАС. ГОСПОДЕ*

*Извори без воде.  
Кајсије. Кошнице.  
Излазиш омамљен.  
Из белог ожилишта.  
Свитање земљоказа.  
Рибља јата. Цветови.  
Налик инсектима.  
И твој глас. Господе.  
Горд. Над градинама.*

Нема сумње да се из ових стихова може ишчитати и космогонијски смисао, чиме њихов аутор не изневерава своје опсесивне теме, постављене у збирци *Планета* и обрађиване у много песничких збирки. *Горд* глас Господњи претвара хаос у *градине*, а градине су само синоним за *врт*; врт није ништа друго до синоним за осмишљено уређен, бесконфликтни простор, односно, за *рај*, друкчије речено. Чежња да се и наша планета преобрази у један такав простор, *locus amoenus*, више него да је прочита, песнички јасна и снажна макар да се ради о утопији. И круг се завршава, затвара последњим стиховима песме, а почео је већ насловом циклуса - *Пред вратима раја...*

У два циклуса којима је завршио збирку *Испљувак олује* Тодоровић је унео поетичке текстове који се могу само условно сматрати песмама. Реч је о специфично компонованим поетичким записима који и графичким изгледом и непорецивим ритмом, који се остварује низањем стихова/исказа, подсећају на песму, али је коначни смисао такве песме метапоетски.

Доказ за то, између осталог, садржан је у чињеници да је оба ова циклуса (*Метафизичка граматика* и *Песничко биће*), Тодоровић најпре објавио у књизи записа *Хаос и космос* (1994).

*Метафизичка граматика* обухвата свега четири стихована поетичка записа: *Градити свој свет*, *Искусва која чуде*, *Метафизичка граматика* и *Изгубљено девичанство језика*. У сва четири записа или песме говори се о *речима* и *језику*, али и о другим *знацима* који могу функционисати као комуникационо средство, с једне, и као средство за градњу (обликовање): песме као аналогна Свету и Космосу. Стварати песму не значи само писати је (тј. користити се само речима, односно, језиком) него је *градити* (саздавати) користећи се звучним, и визуелним, и гестуалним и другим знаковима. Разумљиво је зато да већ у првој песми овога циклуса аутор вели како је песмотворење на неки начин једнако космогонији као процесу, односно, да је заправо, *градња* властитог света, отимање простора од хаоса и таме и његово уређење - дакле, чин налик стварању света божанском вољом (*гласом*, односно, *речју*, *логосом*), о чему се говорило у већ разматраној песми / *твој глас. Господе*. У песми *Градити свој свет* (наслов представља, или звучи, на неки начин, као заповест самоме себи), завршни исказ гласи:

*градити свој свет*  
*испуњавати свој простор*  
*из таме*  
*обоготвореног битка*  
*фантазмагоричне снохватице*

Очигледно је да овај исказ смисаоно стоји у вези са завршетком песме *И твој глас. Господе*. Поред осталог и због неоспорне етимолошке везе између речи *градина*, из ове, и речи *градити* из песме која је управо цитирана.

У другој песми говори се о *рођају речи* и човековим *искуствима* која, у језик преточена, жуде да постану *песма* (*Искусва која жуде*), а у трећој (*Метафизичка граматика*), осим језика, као средство да се искуства уобличе у песму, помињу се и *видљиви језици* (и *визуелна имагинација*), односно, неки други знаци изван домена вербалног, прикладни за „преображаје стварносног” у неке друге ентитете. Завршна песма - *Изгубљено девичанство језика* - посвећена је једној од полазних поетичких и стваралачких теза Мирољуба Тодоровића - тези да је језик *потрошљив* и да је у текућој поезији на делу управо истрошени, аутоматизовани језик. Треба се вратити исконском, девичански чистом језику, односно, језику који је у стању да изрази једва *изрециве слике превербалног света*. Освећење језика, његово прозрачење, како би рекао Љубиша Јоцић, неопходно је да би он заиста био песмотворан. Тодоровићева песма гласи:

*звук упућује ка значењу*  
*још непрозирном сазвучју смислова*  
*мантици немуштог*  
*назиремо ли*  
*изгубљено девичанство језика*  
*слапове вербалне енергије*  
*сигнале и гласове*  
*који се преплићу*  
*слике затамњене и неутажене*  
*тек изрециве слике*  
*превербалног света*

Циклус *Песничко биће* садржи девет записа од којих су прва три дата у прози (*О функцији уметности*, *Неоткривена значења* и *Ослушкивачи космоса*) и смисаоно су усмерени ка



општијим питањима језика, поезије, уметности и њене онтологије. Осталих шест записа сложени су као песме и непосредније се односе на Тодоровићеву песничку праксу, како се да видети из наслова: *Реч и знак*, *Дело језика*, *Песничко биће*, *Биће у игри*, *Апејронистичка песма* и *Лирска онтологија*. У претходној верзији овога циклуса, која се појавила у књизи *Хаос и космос*, находила су се још два прозна записа: *Сигнализам и биће* и *Имагинативни одблесци*. Да ли их је аутор изоставио због дужине или изразите *прозности*, није више важно: битно је да они суштински припадају овом циклусу устиковљених поетичких опсервација. Тако се, на пример, у првом од ових двају запис (*Сигнализам и биће*) апострофира једна мисао Мартина Хајдегера - мисао да је историја западноевропске философије, заправо, историја заборављања бића, а онда се одређује сигналистичко мишљење и сигналистичка уметност као „трагање и откривање тог пепелом разноразних доктрина запретаног бића”. Иако је у овом фрагменту реч о бићу и о философском одређењу његових веза са језиком, мишљењем и уметношћу, није тешко овај фрагмент довести у везу са малочас наведеном и коментарисаном песмом *Изгубљено девичанство језика*. Други фрагмент - *Имагинативни одблесци* - посвећен је цртежу као синтези визуелних знакова (тачка, црта, спирала) који наговештавају нови, невербални језик, слућен још у пракси Анрија Мишоа. У сигналистичком стваралаштву ови знаци су „имагинативни одблесци хаотичног кретања материје као последица молекуларних удара, сев мезона, кружење протоплазме, проткани неком хајзенберговском жудњом за неодређеношћу”.

Од она три записа који су објављени у збирци *Испљувак олује* можда је најзанимљивији онај под насловом *Ослушкивачи космоса*. Очигледно је да се мисли на песнике и посебно на песнике који уважавају *сигнал* као извор и зачетак бића, како се дословно каже у запису. Овај запис, иако саопштен у прозном дискурсу, има изразиту унутарњу пулсацију која га приближава или чини поетским. Наводимо га у целини јер је у њему реч о једној Тодоровићевој мисли о *сигналу* која се није у овако експлицитном облику сретала у његовим досадашњим остварењима и списима, а најзад, и због лепе, иако у свету литературе и уметности не нове, слике о песницима као посредницима између неба и Земље, Универзума и јединке; о песницима као људима који су у дослуху с највећим тајнама света и човека, бића и ништавила; о песницима као творцима нових светова и светлоношама, метафорички речено:

### ОСЛУШКИВАЧИ КОСМОСА

*У сигналу је извор, зачетак бића, прва гласница  
постојања и свести освајачког свемира, знак  
живота, једва видљив трептај у неухватљивој  
тами, помами простора и времена.  
Ослушкивачи космоса на трагу су сигнала. Он  
је негде на бескрајном путу као звук или  
светлост, као сажета порука, смисао који треба  
дешифровати у другачијем бићу, у  
усплахиреном уму.*

Док је у прозним записима поштовао интерпункцијске знакове (како се види и из овога о ослушкивачима космоса), у оним који су саопштавани исказима у форми стиха осим цртице и знака навода, других интерпункцијских знакова углавном нема (изузетак је песма/запис *Лирска онтологија*, склопљена од два исказа који се завршавају тачком). Три записа уобличена су као својеврсне лирско/есејистичке опсервације или дефиниције у којима се кључни појмови (они који се дефинишу) помињу на крају исказа, издвојени од одређења цртицом. То су записи *Дело језика*, *Биће у игри* и *Апејронистичка песма*. Илустрације ради навешћемо песму/запис *Апејронистичка песма*:

*Асоцијативно*  
*лудичко*  
*космичко*  
*без слеђене мисаоне извесности*  
*-апејронистичка песма*

Запис *Реч и знак* близак је овом моделу записа, али је можда значењски збијенији, формално сажетији, усредсређенији на кључне појмове (*реч* и *знак*), а онда је онеобичен завршним исказом који је, заправо, навод, не зна се одакле узет („братство по несаници“), док се запис *Песничко биће* може разумевати и као нека врста аутозаповести. (Модел оваквих записа/заповести самоме себи као ствараоцу или записа/подсетника шта учинити или како поступити у одређеним стваралачким тренуцима, шта и како обделавати или промишљати и слично, веома је чест у Тодоровићевим метапоетским књигама). И овај запис може се довести у везу са превратничким амбицијама свога аутора (предоченим још на песничким почецима) да се револуционише језик текуће поезије и измени њен код, што је било у складу с елементарним начелом авангарде да се негира све што је поетски истрошено и естетски јалово. У овом случају, песник позива на рушење привидне стабилности „текуће песме“, како сам каже, односно, по законима академизма и владајућих поетичких и естетичких конвенција реализованих (мртворођених) остварења. То рушење може се извршити остварењима која ће унети неред и хаос у постојећу поетику и естетику, тј. која ће успоставити властити ред и склад, своју поетику и естетику:

### *ПЕСНИЧКО БИЋЕ*

*Песничко биће*  
*мењати*  
*загрицнутим језиком негације*  
*изнутра ништити стабилност*  
*текуће песме*  
*јарким сликама хаотичног света*

Песме/записи Мирољуба Тодоровића могу изазвати недоумице у књижевној критици и, наравно, различите оцене. Међутим, при њиховом вредновању није толико битно да ли се ради о *песмама* у уобичајеном смислу речи или о *записима* као данас популарном фрагментарном облику мишљења, колико је важно сагледати њихово место (улогу и значај) у целокупном Тодоровићевом књижевном опусу и нарочито у склопу есејистичке (поетичке) прозе која се не може заобићи уколико се жели у целини процењивати поетика сигнализма, још увек отворена, недовршена и недовршива као све што је живо, као све ствари које се тичу уметности и као уметност сама.

Са друге стране посматрано, песме/записи Мирољуба Тодоровића могу се потенцијалним тумачима учинити и претенциозном врстом у жанровском смислу - претенциозном у смислу да се у стиховном облику саопштава сопствена поетика или поетика која пледира на то да буде шире прихваћена. У амбиције Мирољуба Тодоровића у овом погледу не треба улазити, али се ваља сетити старих песника и поетичара који своје амбиције да буду законодавци поезије уопште нису крили, без обзира на то у којој су се мери потврдили као песници: Хорације у *Посланици Пизонима*, Никола Боало у *L'art poetique*, Шели у *Одбрани поезије*...

И на крају овога одељка, уместо конкретнијег закључка, да наведемо једну од стваралачких аутозаповести Мирољуба Тодоровића - песму/запис *Лирска онтологија*, у којој су

се као у фокусу сустигле и преломиле најбитније поставке сигналистичке уметности и поетике. О којим поставкама је реч, закључиће и најпросечнији читалац:

*Поспешити песничку креацију  
понирањем у тајанства речи  
и њихове неочекиване спојеве.*

*Откривати нова језичка  
и поетска значења  
као изворна значења самог бића  
својеврсну лирску онтологију.*

\*  
\* \*

Књига гестуалне поезије *У цара Тројана козје уши* објављена је у београдском „Велвету”, у библиофилском издању у сто примерака. Штампана је луксузно, на кунстдруку, тако да су фото записи изведених гестуалних песама и поема, односно, у њих инструктурираних објект-песама, изузетно пластични и јасни. Песмама и поемама претходе поетички фрагменти под насловом *Простор - време - гест*, у којима Тодоровић детаљније одређује гестуалну поезију, а уз њу и функционално дејство визуелне, објект и фоничке поезије, без којих би уметност тела била знатно оскуднија, како у смислу порука тако и у жанровском погледу. Из мноштва фрагмената ваља скренути пажњу на неколико који се односе на саму бит *геста и гестуалног* као једне од манифестација бића и његовога постојања у времену и простору, односно, начина комуникације међу људима и основе комуникације уметника и публике. „Тело говори исто тако убедљиво као реч” - каже Тодоровић - и нема сумње да је у праву јер је говор тела старији од стварнога говора, тј. од употребе речи у споразумевању. У говору тела (дакле, покретом, гестом, мимиком, погледом, итд.), долази до синтезе карналног (телесног) и спиритуалног (духовног), а ако се узме у обзир чињеница да се напоредо у комуникацији могу користити (и редовно се користе) и други знакови (визуални, фонички, гестуални, затим различити објекти, итд.) бива јасно да је гестуална песма као комуникат информацијски *полифонична* јер су њене поруке *симултане* и почивају на „густоћи” (мноштву) истовремено предочених знакова. Исто тако, гестуална песма је и *временска и просторна уметност*. То је - како каже Тодоровић, чије фрагменте управо парафразирамо - „комуникат исказан кинезичким језиком који обухвата одређено време и простор”.

Што се тиче, пак ближег одређења гестуалне поезије као неке врсте *прапоезије* („Гестуални и визуелни језици - најстарија врста језика у људској комуникацији” - каже Тодоровић у једном фрагменту, а у другом да је „визуална комуникација старија од говорне комуникације, пошто је човек пре видео него што је артикулисао свој глас”), битно је истаћи да је оно у непосредној вези са песниковим поимањем *света* као *кретања и догађања* и с активним укључивањем гледаоца у сам чин игре или уметникове акције. Јер: и уметника и његовог гледаоца - саучесника или својеврсног коаутора гестуалног артефакта - окружује бар тројак свет: свет предмета, свет ситуација и свет акција, при чему је човекова (уметникова) улога најизразитија у обликовању оног трећег, премда није занемарљива ни у обликовању претходна два, као што се види из следећег Тодоровићевог записа: „Језик кинезичке песме ствара се активном употребом: тела, објеката, геста, говора, писаног језика, светлосних и звучних ефеката”. После овога записа Тодоровић је цитирао једну мисао Воласа Стивенса. Та мисао

звучи као афоризам или максима у чију се исправност нема рашта сумњати: „Тело је велика песма”.

Испред сваког од тринаест циклуса (песама или поема) које је уврстио у ову збирку, Тодоровић је сместио по једну песму/запис, попут оних о којима је било речи поводом завршних циклуса збирке *Испљувак олује*, с тим што се у претежнијем броју песама/записа сада говори о гестуалној поезији, тј. о „песми у покрет претвореној”. На крају збирке, у *Напомени*, изложио је податке о појединим циклусима - гестуалним песамама и поемама, заправо - који могу бити од користи читаоцу/гледаоцу ове књиге утолико што се могу разумети као нека врста личне карте артефаката који су се једном догодили и више се не могу поновити у истоветном облику. Њихов једини траг и идентитет јесте фотографија и интервенције уколико су на њој вршене, али сама акција је непоновљива (нити је простор више исти, нити објекти у њему, а и песник се променио). Сан Растка Петровића о краткотрајним споменицима, исказан у познатој песми *Споменик ПУТЕВИМА* (споменицима које треба видети само једном и никад више), отелотворен је најпотпуније у сигналистичкој гестуалној поезији, поезији која је споменик само утолико што се ствара и разграђује пред гледаоцем.

Гестуалне песме и поеме Тодоровић је у овој збирци нанизао по хронолошком реду: прва - *Покрети главом* - настала је у Београду 1970, а последња - *Инверзија* - такође у Београду, 1983.

За *Покрете главом* у једном од фрагмената с почетка књиге, рекао је следеће: „У гестуалној песми *Покрети главом* (1970) кључни су елементи благо назначена фацијална експресија са усмеравањем погледа и неколико препознатљивих покрета главом”. Поводом ове песме, у *Напомени*, рекао је још да је изведена наведене године у „апарату за експрес сликање у Безистану на Теразијама” и да је једна од варијанти ове акције, без назнаке шта представља, објављена на омоту његове збирке *Степениште* (1971).

Песма *Покрети главом* садржи десет ауторових фото портрета на којима није било накнадних интервенција. Прва четири портрета чине низ који се креће од профила до полупрофила и анфаса, а других шест распоређени су тако да образују скуп од три пара комплементарних портрета, углавном профила и полупрофила, на основу чега се може видети процес саме гестуалне акције, управо њен почетак (први снимак) и завршетак (последњи снимак), као и њен смисао, о чему је говорио сам песник у малопре наведеном фрагменту.

За гестуалну поему *Сигнал*, у *Напомени*, Тодоровић каже да је изведена у Врујцима 1973, и да је при њеној реализацији користио компјутерске траке и на папиру исписане речи sign, знак, art, уметност, роет и поезија, али да је у акцији кључну улогу одиграла објект-поема *Сигнал*, начињена од сунђера, летрасета и летраколора. Ова дводелна објект-поема касније је уништена.

Поема *Сигнал* представљена је на девет фотографија: на првој се виде гране неког дрвета омотане компјутерским тракама. На другој се види песник како нешто чини крај тих грана са тракама. На трећој и четвртој фотографији виде се распоређени исечци хартије с већ поменутих порукама на српском и енглеском (сигн=знак, арт=уметност, поем=поезија). На петој фотографији назире се песникова и још једна фигура у чућећем положају, прецртане таласавим линијама (цртицама). Таласасте линије и цртице асоцирају на воду и најављују још четири фотографије на којима се не види песников лик него само објект-поема *Сигнал*. Објект-поема, на крају, завршава у таласима бањског базена.

Гестуална песма *У цара Тројана козје уши II* - стоји у ауторској *Напомени* - настала је у време када и поема *Сигнал*, али су сачуване само три фотографије на којима је представљен аутор како копа рупу (прве две фотографије), а потом како лежећи на земљи нешто шапуће у рупу (трећа фотографија). Ова акција/песма поновљена је у Бијељини 1979, тако да нова верзија *У цара Тројана козје уши III* садржи шест визуелно успешних фотографија. На првој је представљен аутор како у висини главе држи већи комад папира с исписаним насловом песме, тако да му се лице не види. На три наредне фотографије види се како копа рупу, а на петој како чућећи нешто шапуће над рупом (шта шапуће, познато је из наше народне приче). Последња

фотографија приказује аутора како држи онај папир с насловом песме у висини груди, тако да му се јасно види лице.

Гестуалне песме *Луномер* и *Sign Добрињска 3* остварене су 1974. године - прва у Загребу, маја те године, у Галерији града Загреба, за време одржавања групне сигналистичке изложбе *Сигнализам*. Друга је изведена у ауторовом стану, у Добрињској 3, где је иначе смештен и Сигналистички документациони центар.

У *Луномеру* аутор је представљен на шест фотографија пред властитим артефактима на поменутој изложби. Међу тим артефактима препознају се визуелне композиције *Луномер I* и *Луномер II* (у *Напомени*, аутор подсећа читаоца на везу своје гестуалне песме *Луномер* с истоименим композицијама које су потом објављене у књизи *Алгол*, 1980), али и фотографским апаратом забележена у шест секвенци гестуална поема *Metaphysical poem with water*. Песник је своје поруке гледаоцу упутио: (1) седећи испред својих визуелних композиција, прекрштених ногу и руку, гледајући у објектив фотоапарата; (2) окренут леђима објективу, опет седећи на столици и ослоњен на њен наслон (као да гледа властита дела); (3) седећи, окренут профилем објективу; (4) стојећи, с подигнутом десном ногом, а окренут објективу такође профилем; (5) стојећи, окренут леђима објективу и са раширеним рукама у висини рамена; (6) снимљеном десном шаком и делом руке, наспрам једне своје визуелне композиције.

*Sign Добрињска 3* садржи шест фото записа на којима су представљени и простори у екстеријеру и простори у ентеријеру. На појединим фотографијама је интервенисано (летрасет словима отиснута реч *sign* на фотографијама травњака и коре дрвета). Фото записи у ентеријеру посвећени су портретима песникове мајке и са једне стране су обрубљени налепљеним словима ћирилице, а трећи садржи избор књига из ауторове библиотеке. Важно је истаћи да су фотографије ове гестуалне песме стварно уметничке фотографије и да су као предлошци баш зато могле да понесу „терете” које им је песник наменио. Слична је ситуација и са фото записима гестуалне песме *Сазвежђа ослушкуј*, настале у Дубровнику 1974, где су у игру осим људских фигура и простора уведене и две твари - море и камен. Од пет фотографија само се на две завршне интервенисало наношењем слова.

Гестуална песма *Опсена и суштина* настаје у Београду, 1978, а њен „протагонист” је песников син - дечак који се (у соби) игра пластичним чашама, тацнама, кутијама, на које су налепљена слова или речи, или другом амбалажом (кутије, пластичне боце од детерџента и слично), с налепљеним исечцима из новина, с читљивим или нечитљивим, истргнутих или целим порукама. Дете и објекти - предмети који су естетизовани тако што им је промењена првобитна намена и контекст, илуструју: (а) смисао игре у овој врсти невербалне, просторно-временске поезије; (б) парадоксе наше цивилизације, њених потреба и културе, па и (г) неку врсту бега од те цивилизације (на завршној фотографији дете навлачи пластичну кесу на главу).

Исте године, у Дубровнику су реализоване *Две фоничке поеме*, сведене на свега две фотографије и на истога „протагонисту”. На првој фотографији, као у стрипу, нацртан је фломастером „облачић” који се извија из дететових уста, а у „облачић” је уписано 15 слова *и* (ћирилицом) или у (уколико се ради о латиници), док је на другој у „облачић” смештено 15 слова *а*. Изговарање ових самогласника, појединачно или групно, може побудити различите асоцијације, али у коначном „дешифровању” треба имати у виду израз дечјег лица: у првом случају као да се ради о изразу ведрине, а у другом - о нерасположењу, љутњи или плачу. Ова, или нека друга расположења, свеједно, морају се учитати у смисао коначне поруке ових фоничких поема.

У гестуалним песмама *Think about mail art/Размишљајте о мејл арту* (Бијељина, 1979) и *Think about signalism/Размишљајте о сигнализму* (Београд, 1980), главни актери су песников син и сам песник. Поступак обликовања је готово истоветан. У првој песми, комад папира са насловном поруком *Think about mail art* и *Signalism - Сингализам 1965-1975*, држи дете седећи на

пластичном бурету на којем је исписана реч РОЕМ. У другој песми, насловну поруку, такође на енглеском, држи песник, најпре окачену на грудима, а потом на леђима.

Последња поема у књизи *У цара Тројана козје уши* нешто је сложеније фактуре у односу на неке од претходних. Ради се о гестуално-визуелној креацији која је наменски обликована за француски авангардни часопис *Doc(k)s*, а на позив његовог уредника Жилијена Блена и у склопу његовог пројекта/акције *Socles abandonnes*. Поема је, каже Тодоровић у *Напомени*, и објављена у *Doc(k)s*-у (бр. 60, Niver, 1983/84, стр. 222-227).

Простор поеме везан је за београдски ентеријер, тачније за историјске топосе овога града и историјске личности, али не само из српске прошлости и културе. Реч је о Карађорђевом парку са спомеником вођи Првог српског устанка и Студентском парку са спомеником великом српском просветитељу Доситеју Обрадовићу. Још један споменик је ушао у Тодоровићев видокруг и више него духовиту поему *Инверзија*: споменик знаменитом француском песнику и путнику Алфонсу де Ламартину, који је оставио записе о Србији и Србима (међу њима и онај познати, о Ћеле-кули), приликом пропутовања на Исток.

Актери поеме су (у гестуалном погледу) песник Мирољуб Тодоровић и његов син Виктор. Текст који прати парове фотографија подсећа на енциклопедијску одредницу о наведеним великанима српске и француске историје и културе и написан је на француском језику. Смисао наслова поеме *Инверзији* читалац ће открити тек када те текстове прочита. У њима се Карађорђе смешта у француску историју као велики борац и вођа устанка, а и Доситеј се представља као значајни француски писац, философ, просветитељ и педагог, док се Алфонс де Ламартин „преводи” у српску литературу и културу. Ево прве реченице из одреднице о Ламартину:

„Alphonse de Lamartine (1790-1869); poète serbe renommé, membre de L'Academie de Sciences de Serbie...”

Ове историјске личности стекле су у Тодоровићу и необичног портретисту. Њихове, мање или више познате портрете, фотографисане или фотокопиране из различитих публикација, наш песник је уоквиравао на себи својствен начин - и то уоквиравање је једина интервенција на предлошку. Ради се о пресеченим словима (која се тешко дају или се уопште не дају идентификовати), која су већ постала распознатљиви знак Тодоровићевих визуелних композиција, односно, његовога поступка. Налепивши једна преко другог сачинио је „постоље” у које је сместио Ламартинов портрет, односно, неку врсту наслона за портрет Доситеја Обрадовића. И за Карађорђевог портрет направио је словно постоље, али је изнад Вождове главе сместио и два зрака која као да се устремљују на његов врат и као да желе да му главу одвоје од тела. Ако се у сећање призове судбина Карађорђева, наша асоцијација о зрацима као сечивима није без основа мада може бити да је реч и о песниковој визији да се после смрти Вожд виноу међу свете ратнике, а да су они зраци замеци његових крила.

Поема *Инверзија* изведена је беспрекорно и на плану геста (изванредно „чисте” фотографије актера поеме), на плану визуелних композиција (портрети тројице великана), на плану композиције (комбиновање фото записа и текста) и на плану текста (инвентивно пронађени модел енциклопедијске одреднице, а затим руком писани текст те одреднице). Све то чини да се *Инверзија* разумева као велика синтеза и *мајсторско писмо* свога аутора у којем су се сабрала многа писма и вербалне и невербалне комуникације.

Да је којим случајем ова збирка засебно приказивана, наслов приказа би могао да гласи онако како гласи и један сасвим сажет фрагмент Мирољуба Тодоровића о гестуалној поезији, објављен међу корицама књиге *Хаос и Космос: ГЕСТ И КОМУНИКАЦИЈА*. С обзиром на то да овај приказ долази на крају прегледа песничких збирки овога аутора, овај фрагмент ћемо аргументовати једним опсежнијим - управо песмом/записом, објављеним пре гестуалне песме

*Think about signalism/Размишљајте о сигнализму.* Песма/запис може се читати и као значењска резултанта збирке, тј. резултанта песникових напора да досегне извесне поетске и поетичке домете „говором тела у акцији”, како је једном сликовито означио гестуалну поезију:

*простор бивства  
    као простор могућности  
извор у пустињи  
    задобијање већ скривеног  
где су вртови оностраног  
    у гесту  
                                у знацима  
горљива жудња за телом  
                                које говори све језике*

(1995)

(Из књиге *Од речи до знака*, Београд, 1996)