

Живан Живковић

## Скица за портрет Мирољуба Тодоровића<sup>1</sup>

Између прве објављене књиге Мирољуба Тодоровића — песничке збирке ПЛАНЕТА (1965) и најновије, дневничко–есејистичке прозе ДНЕВНИК АВАНГАРДЕ (1990) — прошло је равно четврт столећа, мада је стваралачки стаж овога песника знатно дужи (премаша три деценије). Судајући према књигама које је у овом периоду објавио, самосталним изложбама које је имао и заједничким, на којима је учествовао, као и према радовима које су му објавиле редакције иностраних часописа или приређивачи антологија широм света — Мирољуб Тодоровић припада групи најплоднијих српских песника после другог светског рата. Више од двадесет песничких књига, две књиге теоријско–есејистичке прозе, две књиге полемика, не исцрпљују опус овога песника, иако га у квантитативном смислу одређују. У квалитативном погледу — песничких књига што се тиче — тешко би било пронаћи две или више које су реализоване истоветним поступком или методом. Као песник, Мирољуб Тодоровић је настојао не само да *не наставља* песнике претходнике него ни самога себе, иако су континуитети (у поетичком значењу те речи) у његовом стваралаштву више него очигледно артикулисани.

Оснивач сигнализма, челник српске авангарде после другог светског рата, властитим стваралачким прегнућима и резултатима, доказивао је и још увек доказује да авангарда није ништа друго до сама бит уметности, да је њен суштински циљ *creatio* као израз тежње за *новим*, још неуобличеним, нествореним, потенцијалним у уметности и да се као скуп стилских поступака, непрекидно налази „на путу”, у трагању, експериментисању, одупирући се не само традицији и вредностима које ова проноси вековима и десетлећима него и синхроним тенденцијама које законите процесе развоја уметности — ако не заустављају, у основном значењу те речи — успоравају, задржавају и, свакако, воде њиховој аутоматизацији и петрикацији. Авангарда — а сигнализам је то несумњиво — није према традицији одређена само антимиметизмом који заговара и на који је „органски“ упућена, и не само одбојношћу, негацијом већ управо хтењем да се делима (креацијом) исказе властито време и његов дух, да се — другим речима — *стваралачки буде* и учествује у творењу тога времена и духа времена, његових естетских потреба и навика и да се — без обазирања на конвенције било које врсте — утиру путеви новим начинима и врстама рецепције информација које ће пре или касније бити кодификоване као естетске. Димензија *будућносног*, коју је до танчина на примерима руских авангардиста образлагао Александар Флакер, карактерише и сигнализам као авангардни концепт и покрет у српској поезији и уметностима после другог светског рата, а поготово Тодоровићева дела као што је обележавао футуризам и надреализам, односно опусе најзначајнијих представника историјске авангарде.

---

<sup>1</sup> Предавање одржано на Коларчевом народном универзитету 9. маја 1991.

И најповршнији поглед на библиографски попис радова Мирољуба Тодоровића довољан је да се запази како у стваралачком календару овога песника нема ни једне године у којој није објављено неко од његових дела — а та дела су готово по правилу, и структурно, и значењски, и естетски јединствена и друкчија у односу на она која публикују његови савременици. Међутим, трагати за портретом оснивача и главног теоретичара сигналазма био би залудан и јалов посао уколико се не би узео у обзир и његов рад који припада ликовним уметностима колико и поезији. У три деценије дугом стваралачком стажу Тодоровић је имао једанаест самосталних изложби, организовао је и пет заједничких изложби сигналаста у земљи и иностранству (*Poesia signalista Jugoslava*, Galeria Tool, Milano, 1971; *Сигналаizam*, Галерија савремене уметности, Загреб, 1974; *Сигналаizam*, Салон Музеја савремене уметности, Београд, 1975; *Сигналаizam '81*, КПЗ, Оџаци, 1981; *Сигналистичка истраживања*, Срећна галерија СКЦ, Београд, 1982.). Помена вредно је и Тодоровићево учествовање на колективним међународним изложбама, од којих за ову прилику издвајамо тек неколико: *La poesia degli anni 70*, Collezione internazionale da poesia visiva, Brescia, 1970; *International Reykjavik Art Festival*, Рејкјавик, 1972; *Aktuelle Kunst in Ostreuropa* (Келн, Базел, Цирих, Дизелдорф, Билефелд), 1972; *Experimenta*, Мадрид, 1972; *Sprachen Jenseits von Dichtung*, Минстер, 1979; *Expeditur... Destinataire*, Париз, 1979; *L'Immagine mitica*, Торино, 1980; *Nucleus I — Mail art*, XVI Bienal de Sao Paulo, Сао Паоло, 1981; *International Mail-art exhibition of Visual message*, Сеул, 1982; *The scroll unrolls*, Mail-art, Ein-Hod, Израел, 1985; *Ulisses today Exhibition of Visual Poetry*, Атина, 1987; *Festival international da poesia visiva*, Фигуеира да Фоз, Португалија, 1987.).

Овај извод из пописа изложби и заједничких изложби Мирољуба Тодоровића, сигналаста и авангардно опредељених уметника, наравно, уз попис књига које је објавио, тек једним делом осветљава стваралачки портрет аутора о коме је реч и подразумева допуну подацима о радовима којима је заступљен у бројним домаћим и страним антологијама. Због ограниченог простора, ови подаци се изостављају, али ваља бар поменути да је о сигналазму и Тодоровићу као његовом оснивачу и спиритусу мовенсу до сада објављено неколико књига: Јулиан Корнхаузер: *Sygnalism — propozycja serbskiej poeziji eksperimentalnej*, Краков, 1981; *Сигналаizam у свету*, прир. Миодраг Б. Шијаковић, Београд, 1984; *Сигналаizam — авангардни стваралачки покрет*, Београд, 1984. и Живан Зивковић: *Орбите сигналазма*, Београд, 1985.

Ваљано истраживање песничког опуса Мирољуба Тодоровића не би било могуће уколико се не би консултовале и његове књиге: СИГНАЛИЗАМ, Ниш, 1979; ШТЕП ЗА ШУМИНДЕРЕ, Београд, 1984; ПЕВЦИ СА БАЈЛОН-СКВЕРА; Београд 1986. и ДНЕВНИК АВАНГАРДЕ, Београд, 1990. Ове четири књиге, представљају, заправо, основне изворе за проучавање сигналазма као авангардног правца чије се еманације у српској поезији осећају до наших дана. Као грађу за проучавање сигналазма, осим ових и четирију мало час поменутих књига које су написали проучаваоци сигналазма, ваља поменути блокове текстова посвећених сигналазму и Тодоровићевим песничким творевинама, а објављених у двадесетак домаћих и иностраних часописа. Стотинак аутора (критичара и теоретичара литературе, ликовних критичара и историчара, уметника), потврдило је у овим текстовима да је Тодоровићев песнички програм несумњиво вредан пажње, да се уклапа, али и да

антиципира сродне покрете и концепте у свету и да је — судећи према конкретним остварењима — увелико надрастао многе друге „изме“, који се јављају у наше време и/или сврставају и истражују у склопу тзв. неоавангарде или постмодернизма. Ево неколико наслова часописа у којима су светло дана угледали текстови посвећени сигнализму односно, Тодоровићевом књижевном и ликовном раду: Дело (1975), „Кораци“ (1976), „Домети“ (Ријека, 1978) 'Градина', (1980), „Венац“ (1980), „Кораци“ (1982), „Књижевна реч“ (1982), „Књижевне новине“ (1982), „Критика“ (1984) Ток“ (1985/86), „Багдала“ (1986), „Мостови“ (1987) „Повеља“ (1987–1988), „Књижевност“ (1989), „Поља“ (1989) и „Савременик“ (1990).

Библиографски подаци — овде саопштавани само у краћим изводима — ма како „сувопарно“ деловали као информације, неопходни су као чињенице којима се илуструје и Тодоровићев песнички рад и сигнализам као авангардни покрет и као поетика једне радикално измењене поезије која је, мимоилазећи моду и све оно што свака песничка новина повлачи за собом као свој „пртљаг“, давала печат српском стиховном стваралаштву током скоро три деценије. Тај печат нису открили истраживачи тек последњих неколико година — напротив, он је уочен чим је сигнализам ступио на литерарну сцену средином шесте деценије, али га је глувило ондашње књижевно–критичке мисли потискивало у други план као што је настојало да спречи било коју афирмативну мисао о Тодоровићевим књигама, манифестима, есејима, визуелним радовима, акцијама. Истина о сигнализму, међутим, није могла остати запретана — пробијала се лагано, али неумитно, захваљујући труду далековиднијих истраживача, сарадника и присталица, као и самога Тодоровића, који је битку водио на више фронтова, и добијао ју је, од књиге до књиге које је објављивао.

Иако је било покушаја да се резултати сигналистичке праксе (и Тодоровићеве и осталих сигналиста) минимизирају или тумаче само на основу трију сигналистичких манифеста (први, под насловом *Манифест песничке науке*, излази 1968, други — *Манифест сигнализма — Regulae poesis*, 1969, а трећи — *Сигнализам*, 1970.), сигнализам је седамдесетих година био у узлету: Тодоровић је тада покренуо интернационалну ревију „СИГНАЛ“, која излази до 1973, и захваљујући којој сигналисти стичу афирмацију у свету, а домаћа јавност прилику да се обавести о авангардним појавама у уметности широм света. Поред осталог, посредством овога гласила успостављена је и веза са историјском авангардом (конкретно: сарадња Раула Хаузмана у „СИГНАЛУ“, а две године касније и са домаћом (укључивање Љубише Јоцића у сигналистички покрет, књигом МЕСЕЧИНА У ТЕТРАПАКУ, 1975.). Тодоровићеве напоре да се сигнализам у свету вреднује као аутохтони песнички покрет и концепт (илуструју али и доказују) још два примера: АНТОЛОГИЈА КОНКРЕТНЕ, ВИЗУЕЛНЕ И СИГНАЛИСТИЧКЕ ПОЕЗИЈЕ („Дело“, бр. 3, 1976.) и антологија MAIL–ART MAIL POETRY („Дело“, бр. 2, 1982.). Многи домаћи уметници, захваљујући овим антологијама, чији је састављач био Мирољуб Тодоровић, винули су се у токове светских авангардних збивања и/или су наставили самостална истраживања у земљи. Брижљиве информације о томе водио је сам Тодоровић, разврставајући их и обрађујући у Сигналистичком документационом центру којим је руководио и којим руководи.

У манифестима Мирољуба Тодоровића предочен је не само песнички програм него и низ поетичких ставова који ће доцније бити дограђивани у текстовима посебне намене и које је овај песник најчешће објављивао уз песничке књиге или прилоге публиковане у часописној периодици. У првом манифесту, на пример, инсистирало се на иновирању језика текуће поезије тако што би се он „освежио“ коришћењем симбола, формула, синтагми, дефиниција или њихових делова који карактеришу језик преваходно егзактних наука. Сцијентизација језика песме рачунала је не толико на деструкцију језика као медија у којем песма постоји колико на то да се њиме искорачи из ужих, националних оквира, а песми омогући „планетарна“ комуникација, без преводилаца као посредника. У другом манифесту (*Regulae poesis*), под појам језика подвешће се сва средства („знакови“) која „омогућавају песму“, а у трећем — осим опсежније дефиниције сигнализма — саопштава се и ово: „Чињеница да авангардну улогу у нашем времену има егзактно–научни, а не уметнички дух, као што је то било у неким ранијим епохама, никако не сме да обесхрабри уметника, а још мање да га натера на отпор и борбу против науке и нове технологије цивилизације. Свака борба против науке унапред је осуђена на пропаст јер је борба против самог човека.“ У овом манифесту Тодоровић је понудио и прву класификацију жанрова у сигналистичкој поезији. Ова класификација, формулисана давне 1970. године, а касније разрађена у *Фрагментима о сигнализму II*, биће потврђена конкретним песничким остварењима.

Песнички рад Мирољуба Тодоровића — слуги се већ према броју и насловима књига које је објавио — импозантан је и разноврстан, а манифестовао се, углавном, на два плана: *вербалном* (поезија која се остварује језиком), и *невербалном* (поезија која се реализује не–језичким средствима).

Вербалној поезији Мирољуба Тодоровића припадају следећи жанрови: *сцијентистичка, феноменолошка, технолошка, ready-made (нађена) поезија, шатровачка, стохастичка, апејронистичка, компјутерска и математичке* врсте сигналистичке поезије (*статистичка, комбинациона или варијациона* поезија), *елементарна и фоничка (звучна)* поезија. Невербалним врстама припадају: *визуелна и конкретна поезија, мејл–арт, гестуална и објект–поезија, визуелни есеј и визуелни роман.*

Ако се има у виду чињеница да су се многе Тодоровићеве креације нашле међу корицама домаћих и страних антологија и избора и да су — без обзира на то којем жанру припадају — као артефакта великих поетских потенцијала биле чест предмет критичких интерпретација и анализа, није без основа тврдња једног критичара да је овај песник заправо мењао „код српске поезије“, односно, да је изменио њен „лик“, богатећи је и у експресивном (стилском, језичком) и семантичком (садржајном) погледу. Ваља додати, с тим у вези, да је Тодоровић својим есејистичким књигама (СИГНАЛИЗАМ, 1979, и ДНЕВНИК АВАНГАРДЕ, 1990.), а делом и књигама полемика (ШТЕП ЗА ШУМИНДЕРЕ, 1984, и ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА, 1986.), као и текстовима које је објављивао у књижевној периодци, богатио и српску књижевно–критичку мисао о поезији и, посебно, о авангарди, под чијим амблемом ствара три деценије.

Тематски регистар Тодоровићеве поезије изузетно је разуђен, али су од прве до последње збирке, тако рећи, доминантна три „предмета“ или три велике

инспирације — ПРОСТОР, ВРЕМЕ, МАТЕРИЈА. Реч је, очигледно, о трима категоријама (универзалијама, тачније речено), којима су се од давнина бавили и песници и философи. Ове категорије срећу се већ у првој Тодоровићевој збирци — у ПЛАНЕТИ, а посебно место имају у ПУТОВАЊУ У ЗВЕЗДАЛИЈУ (1971) и у збирци ТЕХТУМ (1981), у којој је дошло до плодноне синтезе *речи* и *слике* (тј. вербалних и невербалних елемената). Предметно поље сцијентистичке поезије Мирољуба Тодоровића, поред осталог, омеђено је и овим категоријама.

Знатније неспоразуме међу критичарима, међутим, изазвали су Тодоровићеви експерименти у/на језику песме, обављани уз помоћ компјутера. Мада је објавио само две компјутерске песме (песму *Само као свиња*, 1969. и компјутопоему *С резанцима свакако*, 1970.), и више песама у којима се на компјутерски добијеном материјалу интервенисало (збирка НАРАВНО МЛЕКО ПЛАМЕН ПЧЕЛА, 1972, на пример), Тодоровић је дуго „читан“ као песник који пише у сарадњи с електронским уређајем“. За овакво читање Тодоровићеве поезије, па и за свођење сигнализма на „поезију из машине“, разлог се могао налазити и у стохастичкој поезији, коју је Корнхаузер сликовито назвао „честитом кћери дадаизма“; у поезији, дакле, у којој се нарушавала и укидала уобичајена синтакса „кубистичким резovima“, а речи и синтагме као језички материјал“ спрезале према законима случаја, вероватноће и математичких таблица случајних бројева. Стохастичкој поезији Тодоровић је посветио доста пажње, што потврђују и збирке у којима су циклуси ове поезије објављивани (КУВЕРНО, 1970, СВИЊА ЈЕ ОДЛИЧАН ПЛИВАЧ, 1971, ТЕЛЕЗУР ЗА ТРАКАЊЕ, 1978, ТЕХТУМ, CHINESE EROTISM, 1983, НОКАУТ, 1984, итд.). Револуционисање језика текуће поезије — о чему је Тодоровић писао у својим манифестима — или измена кôда тога језика, извршено је стохастичком, а не компјутерском поезијом.

Из стохастичке поезије, под крај осме деценије, артикулисала се још једна сигналистичка врста — апејронистичка поезија, поезија повишене тематичности и уређеније синтаксе (употреба тачке између лексема и синтагми). Ова поезија промовисана је збирком БЕЛОУШКА ПОПИЈЕ КИШНИЦУ (1987), а њене експресивне могућности дошле су до посебног израза у збирци ВИДОВ ДАН (1989), у којој је Тодоровић поетској „провери“ подвргавао митско и историјско искуство.

Мирољуб Тодоровић није само први српски песник који је искуства математике и других егзактних наука активно укључио у властити песнички рад и први песник који је „сложио“ стиховно дело уз помоћ рачунара (1969), него и први песник који је писао стихове и прозу користећи се крипто–језиком, тачније, шатровачким говором, што пре ни после њега није чинио ниједан песник српскохрватског језика. Опредељење за шатровачки говор може се учинити као одлука која противречи централној ставки сигналистичке поетике — ставки да песничко дело реализовано језиком, у наше време тежи што бржој и ефикаснијој комуникацији с читаоцем — јер је шатровачки говор недоступан, „затворен“ (херметичан) за већину и у оквирима заједнице која се служи једним (националним) језичким стандардом. Међутим, шатровачки говор подразумева обиље лексема интернационалног порекла, као и оних које су (као и синтагме и већи синтаксички изрази) везане за матични језик, тако да је, уз коришћење речника и уз потпуну преводивост, у ствари, овај говор релативно разумљив и не одвећ тежак за

„декодирање“. Тодоровићева одлука за овај говор била је, вероватно, мотивисана потребом да се језику текуће поезије супротстави „језик“ ограниченог вокабулара (шатровачки говор садржи само именице, глаголе, придеве и бројеве), и с тим у складу, поетски преиспита „носивост“ овако редукованог језика, а затим, да се још једном нагласи звуковна димензија језика — дакле, онај слој о којем је, не само поводом поезије, писао Волфанг Кајзер. У овом смислу, дистиси Мирољуба Тодоровића, објављени у збиркама ГЕЈАК ГЛАНЦА ГУЉАРКЕ (1974, 1983), ТЕЛЕЗУР ЗА ТРАКАЊЕ (1977) и ЧОРБА ОД МОЗГА (1982), задржавају понешто од елементарне и звучне поезије, које су као жанрови регистровани у сигнализму, а имају несумњиво претече у остварењима историјске авангарде, посебно међу „заумницима“ (Хлебњиков, Кручоних и други). Шатровачким говором Тодоровић се послужио и у полемичким књигама ШТЕП ЗА ШУМИНДЕРЕ и ПЕВЦИ СА БАЈЛОН–СКВЕРА, односно, циклусима хаику песама, од којих су неколики учвршћени у књигу АМБАСАДОРСКА КИБЛА (1991) или књиге које се налазе у штампи.

Да би се исцрпела „листа“ Тодоровићевих жанрова вербалне поезије, ваљало би — уз набројане — бар у кратком „опису“ представити *феноменолошку* и *технолошку*, односно, *нађену* и *објект–поезију*. Ове сигналистичке врсте налазе се већ на прагу невербалне поезије, и — попут других поезија које је писао — и ове је врсте редовно пропраћао визуелним циклусима. Феноменолошке песме (у збирци ПОКЛОН–ПАКЕТ, на пример), одликује сажети, сцијентистички опис феномена, управо онакав опис који наликује одредницама из лексикона, енциклопедија и приручника, мада се осим живих бића, као предмети описа, могу наћи и обичне, чак тривијалне ствари. У песмама овога жанра има и хумористичких призвука, као што их је било и у поезији шатровачког говора и какви ће се сретати у нађеној (ready-made) поезији или у поезији која се означава као технолошка (поезија исписана језиком „тетрапака“, како је поводом збирке Љубише Јоцића ту поезију одредио Александар Петров). У технолошкој и нађеној поезији користе се „готови језички материјали“ (рекламни слогани, обрасци — као што су „савети“ или „упутства за употребу“, фразеологизми из различитих области свакодневнога живота), тако да песма „додирује“ свакодневну колоквијалну праксу, али се понекад граничи с надреалистичким колажима или писмом (тзв. *écriture automatique*).

Уз стохастичку поезију и ону коју је од кодираних речи склапао компјутер, ове сигналистичке врсте могу се као пандан довести у везу с тзв. унутарњим монологом, који као техника саопштавања доминира у овековној европској и светској прозној књижевности.

Визуелна и конкретна поезија Мирољуба Тодоровића коинцидира по времену настанка с појавом ових невербалних врста у свету и у Европи. С обзиром на то да су многи његови прилози били излагани или заступљени у изборима и антологијама изван наше земље, може се рећи да се сигнализам управо на визуелно–конкретистичком плану потврдио као наш авангардни правац и да је, у прво време, код нас изједначаван (идентификован) с визуелном поезијом. Ипак, мора се рећи, дигнитет аутохтоног песничког концепта на просторима српске културе, сигнализам је потврдио песничким творевинама које су остварене у/на језику. Врхунце на плану визуелних креација Тодоровић је постигао бавећи се и мејл–артом, хибридном и синтетичком уметношћу „комуницирања на даљину“,

односно, подврстама ове уметности (*уметничке марке* — Artist's postage stamps и *уметнички печати* — Rubber stamp art). Колики су његови доприноси у том погледу, и домаћој и светској авангарди после рата, сведоче изложбе на којима је учествовао и антологијски избори у којима су публиковани његови радови. Делимичне информације о томе предочене су и у овој скици за портрет Мирољуба Тодоровића.

(Из књиге *Сведочења о авангарди*, Београд, 1991)