

poetički inženjering miroljuba todorovića (IV)

ivan negrišorac

Vrlo zanimljive, premda za Todorovića neuobičajeno tradicionalne, čine se pesme iz ciklusa **Ponovo uzjahujem Rosinantu**. Ove pesme su po svemu u punoj bliskosti sa »aleatornom ili stohastičkom poezijom«, s tim što je humoristički efekat nešto prigušeniji nego u pesmama iz **Kyberna**, a prepoznaju se i izvesne, naizgled tanke, niti refleksije oko kojih se tematski oblikuje svet poetskog subjekta. Na planu jezičkih struktura evidentan je, pak, oslonac na empirijski diskurs, posebno na jezik masovnih medija (možemo, na primer, lepo prepoznati neke karakteristične naslove iz štampice), uz načela kombinovanja koja proizvode neobične sintagme i rečenične veze, uz obavezna »iskliznuća« smisla.

Kao modelotvorna osnova ovih pesama poslužila su određena nadrealistička i dadaistička iskustva, i to više ona prva, s obzirom da je nekakva, makar i minimalna briga oko značenja i smisla celine teksta, ipak, prisutna. Pesme su, naime, sačinjene nizanjanjem asocijacija, koje ni u kom slučaju ne deluju sasvim neusaglasivo ni protivurečno. Čak bi se moglo reći da je pesnikova briga oko toga šta će iz jezičkih operacija proisteći, u izvesnom smislu, ponudilo još jednu mogućnost pomirenja sa dominantnom pesničkom tradicijom, ponajviše sa onom oličenom u neoadrealističkoj i neosimboličkoj poetici. Godine, naime, prolaze, prilike se menjaju, pa ako je aleatorno-stohastički obrazac 1970. bio istinska iznimka i protivnost standardnom pesništvu, već 1977. on to nije. Novi pesnici su se javili, neoavangardna poetika je već sasvim jasno uobličena, a u njenu »zonu delovanja«³⁴ ulaze i pesnici sasvim tradicionalne orijentacije. Već je mnogo posredničkih, pomirljivih autorskih poetika izgrađeno na toj, svojevremeno oštroj i opasnoj granici između avangarde i intradicije. Osim toga, ponovo je u poetičku svest vraćeno ono zaboravljeno, davno već potisnuto nasleđe istorijske avangarde. Zasluga, dakle, neoavangarde nije samo u tome što je dala vlastite modelotvorne obrasce, već i u tome što je inicirala ponovno (i drugačije) čitanje čitave avangardne tradicije. Ovim drugim, pomirljivijim putem krenuće mnogi autori koji pisalačku avanturu traže mimo modelotvornih izazova, no veliko je pitanje hoće li oni uvideti onu glavnu, prelomničku magistralu naše neoavangarde.

Već od polovine 70-ih godina krug modelotvornih inovacija u Todorovičevom pesništvu kao da se zatvorio. Radikalnih novina više nema, a knjige koje slede po mnogo čemu će ponavljati ili tek delimično menjati i proširivati osvojene poetičke obrasce. Zbirka **Insekti na slepoočnici** (Dečje novine, Gornji Milanovac, 1978) dobar je pokazatelj takvog stanja. U njoj je, naime, prisutno nekoliko već znanih poetičkih modela koje je autor na različite načine pokušao da objedini. Prvi ciklus **Ožilište** više od svega se približava »scijentističkoj poeziji«, ali scijentizmu one tradicionalnije varijante (prisutne, na primer, u **Putovanju u Zvezdaliju**); autor ne samo da preuzima osnovni model modernističke lirске pesme, već se u takvoj meri oslanja na leksiku iz fonda neosimboličke poezije (izrazito prisustvo arhetipskih simbola, određenih tipova sintagmi, recimo genitivnih i sl.), da je teško poverovati kako bi on svojim proizvodima mogao pridavati izrazitije (neo)avangardne pretenzije. Ono što predstavlja, ipak, nekakvu meru razlike u odnosu na atradicionalni model jeste nesumnjiva »labavost« sintaksičke strukture, odnosno prisustvo asintaksičke organizacije teksta koja po mnogo čemu ove pesme približava »kompjuterskoj poeziji« i, tek delimično (u ciklusu **Kao vojnici pod oružjem u mrtvačnici**) »aleatorno-stohastičkoj«. Tradicionalnom obrascu ove pesme najviše nalikuju u ciklusu **Ali ovo je čovek**, gde su pesme organizovane u katernskim strofama, a ima i tendencija ka nekakvom silabičkom ujednačavanju (izrazito preovlađuju stihovi 10-14 slogova). Najzanimljivije su, svakako, pesme iz završnog ciklusa **Insekti na slepoočnici**, gde ima najviše elemenata neoavangardnih postupaka, počev od asintaksičke organizacije, preko korišćenja repetitivnih struktura sa iscrpavanjem posebnih likova (**carmina figurata**), naglašavanja beline (praznog mesta u tekstu), raznih tipova slova i načina ispisivanja pojedinih reči, pa do upotrebe ikoničkih znakova. Elementi vizuelne poezije i, posebno, prostorna forma davalu su ovoj poeziji obeležje neoavangardnosti, no principijelne novine su u potpunosti izostale.

Pesme u ovoj zbirci su, inače, datirane vremenskim rasponom 1967-1970. godine, što bi donekle moglo poslužiti kao objašnjenje njihove nedovoljne modelotvorne izrazitosti. Trebalo bi, dakako, postaviti i pitanje zbog čega se Todo-

rović opredelio za publikovanje ovih ranih radova, no čitalac bi ipak, s puno razloga mogao zaključiti da je autor ovom knjigom još jednom ponudio ruku pomirenja tradiciji. A to, pak, što zastupnici tradicije, sa svoje strane, ni malo nisu pokazali interesovanja za taj gest može se objasniti prevashodno potpunom vrednosnom neubedljivošću pesama iz **Insekta na slepoočnici**.

Da kod Todorovića sve više sazreva uvid u relativnu dovršenost njegovog modelotvornog projekta pokazuje i sve češće organizovanje knjiga kao svojevrsnih retrospektivnih informatora. Takva je, na primer, knjiga **Algol** (Rad, Beograd, 1980), koja izlaže radove »signalističke vizuelne, kompjuterske, permutacione, objekat i gestualne poezije« iz perioda od 1967. do 1971. godine. Preovlađuje, zapravo, vizuelna poezija koja je predstavljena u rasponu od tipografskih radova, preko specijalne i kolažne strukture, pa do letrističkih postupaka i naglašenih veza sa op-artom, uz upotrebu slovnih znakova, raznovrsnog materijala scijentističkog i kompjuterskog porekla, fotografije i različitih ikoničkih znakova. Opšti je utisak da autor, pri tom, hotimično briše otiske empirijske stvarnosti, što je sasvim u duhu dominacije nemimetičkog opredeljenja neoavangardne poetike. Nasuprot tome stoji »objekat poezija«, koja izlaže materijalne činjenice čovekove svakodnevice, bilo jednostavno preuzete ili dodatno umetnički obrađene. No, ni u tim radovima iz **Algola** ne pokazuje Todorović želju da deluje na način puke referencijalnosti, na način prostog izveštavanja o spoljašnjoj stvarnosti, već prepoznatljive činjenice koristi za drugačije, od empirijske ravni udaljenije značenjske konstrukcije. To je приметно i u »gestualnoj poeziji«, gde je prisutnost autora-izvođača i određenih predmeta obeležena asocijacijama iz sfere kibernetike, mita, filozofije i t. sl.

Od verbalne poezije, koja nas ovde prevashodno zanima, predstavljena su samo dva modela. Kompjuterska poezija se, na primer, nalazi u odeljku **Lunomer II** (koji je organizovan kao smena vizuelnih i verbalnih tekstova), a u njoj se naglašava leksika scijentističkog porekla, uz приметnu naklonost ka dovršavanju i upotpunjavanju sintaksičkih obrazaca, što može svedočiti da je tekst dobijen uz pomoć autrovih intervencija (objašnjenja te vrste nisu, inače, data u uvodnom komentaru). Dosledno je model realizovan u odeljku **S rezancima svakako** (za koji autor napominje da je dobijen čisto mašinskim putem) i to po obrascu (10 stihova sa po 2 sintagme) predstavljenom u knjizi **Naravno mleko plamen pčela**. I ovde se, na žalost, operisalo malim početnim fondom reči (autor ne kaže kolikim, ali bi se to moglo srazmerno lako utvrditi), tako da kombinacije reči ne iznenađuju čitaoca baš tako često. Pri tom osnovna pažnja biva usmerena ka efektu značenjskog preliivanja, koji nastaje dodirivanjem dveju, mehanički združenih reči, dok se povremeno može naslutiti i mogućnost onakvog čitanja (kakvo smo predložili u odeljku o kompjutopoeiji) koje računa sa kompjuterskim tekstom kao sa potencijalnim nosiocem relativno jedinstvene smislaone celine. Nemamo potrebe da ponovo pribegavamo interpunkcijskim intervencijama e da bismo pokazali kako se nekakav, tradicionalni poredak smisla da uspostaviti i u ovakvim, mašinskim tekstovima, no svakako valja konstatovati da takvo čitanje ne bi, na žalost, bilo nagrađeno ni jednim semantičkim gestom posebne, izuzetne zanimljivosti. Osnovna vrednost otkriva se prvenstveno na jezičkom planu teksta.

Rečeno važi koliko za pomenute cikluse toliko i za ciklus **Predlažem na Balkanu**, koji je takode dobijen kompjuterskom proizvodnjom ali uz pomoć »specijalne matematičke tabele slučajnih brojeva« i od osnovnog fonda od 100 reči. Očigledno, Todorovičevi kompjuterski tekstovi ne ohrabruju previše čitaoca da pokuša sa čitanjem izvan strogih okvira neoavangardnog, tehnopoetičkog obrasca. No, to niukoliko ne znači da od takvih pokušaja treba odustati, a pogotovo ne znači da je sa kompjuterski proizvedenim materijalom načelno nemoguće i nepotrebno ostvarivati takve odnose.

Čitanje mimo neoavangardnog obrasca je još evidentnije osujećeno u ciklusu **Dve permutacione pesme**. Mehanička verbalnih relacija u »permutacionoj poeziji« je u toj meri očita da izostaje svaka pomisao i svaka potreba da se u taj kruti poredak prepozna ili uprojektuje nekakav globalni smisao. Tu, jednostavno, ne pomažu ni interpunkcijske intervencije, odnosno tu se nužno moramo prepustiti tehnopoetičkom hedonizmu. A sa tog stanovišta posmatrano mora se приметiti kako je permutacioni fond **Uzalud leš**



34. O pojmu »zone djelovanja« vidi u: Aleksandar Flaker — *Stilske formacije*, Liber, Zagreb, 1976, str. 251 i dalje.

35. Knjiga će, na primer, izložiti na koranicama i više kritičkih ocena većinom stranih autora što bi čitaocu trebalo da ukaže na međunarodne recepcijske okvire u koje se uključio naš neoavangardista. To je tek jedan od onih spoljnih znakova koji svedoče da Todorović počinje svoju energiju više da ulaže u institucionalnu verifikaciju svoga rada, nego u dalja proširenja »proizvodnog programa«.



žedan leži primetno sugestivniji od fonda *Zima sneg trči konj*, i to ne samo stoga što osim glagola i imenice sadrži i prideve, te što je, čak, formirana puna rečenica, već, još i više, stoga što su same reči spojene manje logički i racionalno a više poetski i iracionalno. Otuda i potiče razlika u efektima značenjskog prelivanja između dva permutaciona niza. No, da bismo meru te razlike uopšte mogli uočiti neophodno je sameravanje teksta sa potencijalnim, ovde realno izostanim, globalnim smislom. Dakle, ako čitalac u samom tekstu ne može prepoznati taj globalni smisao on se na njega, ipak, mora na neki način osloniti, koristeći ga kao fon ili kao hipotetičku konstrukciju koja omogućuje razumevanje i onoga što je »krunje«, nepotpuno i nedovršeno.

Sljedeći izdavački poduhvat, knjiga *Textum* (Dečje novine, Gornji Milanovac, 1981), koja u podnaslovu nosi hronološki oznaku »1959:1979.«, pokazuje da se Todorović sve više oseća kao svojevrsna neoavangardna institucija. Razloge za takvu ocenu nalazimo ne samo u izrazito luksuznom izdanju knjige,³⁵ već još više u činjenici retrospektivne postavke čitave zbirke, koja, s jedne strane, krajnje neobrazloženo seže sve do 1959. godine, a, s druge, prestaje da vodi računa čak i o elementarnom vrednosnom kriteriju. Knjiga je, očividno, pravljenjena sa namerom da pokaže dugotrajni kontinuitet Todorovićevog avangardnog rada, što bi svakako bilo vredno pažnje da je čvrsto dokumentovano i teorijski obrazloženo, te da se nije zasnivalo na tekstovima lišenim svake vrednosti sem, eventualno, istorijske.

Rečeno se ponajviše odnosi na prvu celinu knjige, *Prostor vreme materija (elementi kosmogonije) 1959—1969*, koja je trebalo da pokaže opsežnost scijentističkog programa, programa koji se, očividno, nije ograničavao samo na verbalnu poeziju (što je manje bilo vidljivo iz ranih autorovih zbirki), već je uključivao i brojne aspekte vizuelizacije teksta, sve do iste vizuelne tvorevine (uz upotrebu crteža, slova, mrlja, linija i zagrebotina, te varijacije crne i bele pozadine). Prepoznaje se, takode, i autorova naklonost ka prostornoj, spacijalnoj formi verbalne pesme, te ka izradi svojevrsnih konstelacija (uz korišćenje pisane mašine ili, pak, rukopisnog materijala), upotrebi asintaksičkih načela verbalne organizacije, kao i konstrukciji jednog, ipak, finiranog, samo prividno razrađenog kosmološkog i mitografskog sistema. Pri tom se može uočiti i izrazito osamostalivanje jezičkog sloja književne tvorevine, što je pouzdani znak da je do udaljenja od neosimboliističkog poetičkog obrasca već došlo. Otuda se kosmološki i mitografski sistem i ne da rekonstruisati, on uostalom i ne postoji kao specifična saznanja-poetska projekcija već se u celosti svodi na nauku i njena saznanja. »Sistem« je, praktično, građen kao pastiš, kao podražavanje (prilično ozbiljno, bez trunke ironijsko-parodijskih efekata) jezika i stila moderne nauke koje, mestimice, uključuje i činioce tradicionalnog pesništva i religije. No, pravih stvaralačkih razloga za publikovanje ovih ranih tekstova teško bi se našlo. Razlozi su, očigledno, sadržani u želji da se autorov rad istorijski verifikuje i da se rasprostre do vremenske tačke do koje ranije nije dosegao.³⁶

Druge celina *Textum 1969—1979*, najvećim delom izlaže konkretno vizuelnu poeziju različitog tipa (topografska poezija, tipopoezija, verbo-vizuelna, tj. verbalizacija vizuelnih i vizuelizacija verbalnih znakova), ali ima i čisto verbalne poezije. Čitačeva vrednosna prosudba bi, svakako, u ovom delu knjige našla primetno više elemenata za svoje zasnivanje: proces, u kome »tekst upija jezik (oporostoruje se) oslikovljuje« (kako autor kaže na jednom mestu ove, inače nepaginirane, knjige), iskazuje se rezultatima koji nisu ograničeni samo dokumentarnom funkcijom. No, verbalni fragmenti ovih konstelacija ipak ne predstavljaju nikakvu posebno zanimljivu poeziju, s obzirom da se njena zanimljivost iscrpljuje prevashodno prostornošću forme. Ponajčešće su to pesme sa primetnim tragovima simbolističkog nasleđa, zatim scijentističke pesme, ali ni za jedan ni za drugi model ne primećujemo niti značajnih inovacijskih zahvata niti izrazitije umetničke uspelosti. U pogledu prvog zahteva, zahteva inovativnosti, pažnju bi, eventualno, mogle privući minimalne pesničke forme, koje kao da stupaju u nekakav opozicioni, osporavalački odnos sa haikuom (na primer: »eksplozija belančevina /senka zvezda/ na tragu pupoljka« ili »vidim ugasio se /glagol u cvetištu/ nedostaje žar«), dok bi se zahtev umetničke uspelosti ponajviše mogao zadovoljiti pesmama realizovanim po modelima modernističkog i istorijsko-avangardnog nasleđa (na primer: tipično hlebnikovljevski postupak zaumnosti u trima *Himnama zvezdarevim*).

Poslednji odeljak knjige predstavlja *Fragmenti o signalizmu 1966—1980.*, tekstovi programskog karaktera, koji treba da pokažu misaone kontinuitete Todorovićevog neoavangardizma. Pisani kako rubovima raznih teorijskih spisa tako i rubovima pesnikovih poetskih ostvarenja, bez većeg teorijskog i praktično-istraživačkog značaja, oni samo potkrepljuju utisak da autor glavnu svoju energiju usmerava ka istorijskom priznavanju svoga književnoga rada. Kraj 70-ih i početak 80-ih godina pokazuje, tako, da u autorovoj radionici radikalnih novina više nema (takvom ne možemo smatrati ni *mail-art*, kao specifičnu hibridnu tvorevinu, koju Todorović naročito aktivno zastupa i prak-

tikuje upravo u tom periodu), te da se njegova pažnja sve više usmerava ka oblikovanju recepcijskog prostora za svoje obimno delo. Pesniku kao da je opsesivnom idejom—vodiljom postalo to da bude, konačno, shvaćen, i to shvaćen na vrlo određen način, onako kako bi tehnopoetički, inovativni njegov rez, njegov istorijski značaj bio što više istaknut.

Pre ili kasnije avangardni stvaralac se mora suočiti sa iscrpljenjem prostora preispitivanja umetnosti i njenih inovacijskih potencija: u granicama jedne epohe, u granicama određenog shvatanja umetnosti, u granicama određenog projekta prevrednovanja date umetničke realnosti mogućnosti nisu beskonačne i neiscrpive. U trenutku, pak suočanja sa takvim plafonom, odnosno granicama izvan kojih kao da se ne može, nastaju vrlo dramatične nedoumice, pa i krupniji unutrašnji lomovi. Dve se krajnje, suprotne mogućnosti pojavljuju kao alternativna rešenja ovog konflikta. Jedna je mogućnost daljeg insistiranja na beskompromisnom radikalizmu avangarde: stvaralac, pri tom, ili uspeva u potrazi za inovacijama (bilo sitnijim, iznenadnim otkrićima u okviru svog dotadašnjeg kreativnog horizonta, bilo potpunom promenom paradigme) ili se u potpunosti odriče svake kreacije (prelazak u čutnju, potpuno napuštanje umetničke delatnosti i sl.). Druga je polarna mogućnost napuštanje avangardnog koncepta stvaralaštva i povratak tradicionalnoj umetnosti, čime kao da se, makar i trenutno, priznaje poraz.³⁷ Između te dve suprotne mogućnosti leži čitava lveža rešenja, koja su u znaku kombinovanja činilaca dveju suprotnosti.

Takvom jednom, »nečistijem« i složenijem rešenju pribegao je i Mirosljub Todorović. On, s jedne strane, nije hteo da prihvati poraz, tako da o nekom povratku u okrilje tradicije nije bilo ni govora. S druge strane je, on nije bio ni voljan da prihvati dosledni avangardni radikalizam sa surovošću alternative — ili inovacija ili ništa (*aut novum aut nihil*). Otuda je za njega najprihvatljivije bilo neprestano publikovanje zbirki tekstova, čija su modelotvorna rešenja oblikovana u onoj ranoj, herojskoj fazi neoavangarde, da bi se uz to mogao pokrenuti i niz pitanja relevantnih za recepciju signalizma i vlastitog autorskog dela. Suočen sa dilemom: kuda, u kakvu stilsku formaciju preći iz avangarde, on kao da bi rešenje najradije odložio. Odlučuje se zato za akademizaciju avangarde.

Knjiga *Čorba od mozga* (Zapis, Beograd, 1982), realizujući prosti nastavak poetičkog angažmana iz prve polovine 70-ih godina, samo potvrđuje izrečene ocene. Sa modelotvornog stanovišta zbirka je više nego prepoznatljiva. U prvom ciklusu *Kad budem bio engleski fudbalski reprezentativac* (sa vremenskom oznakom: 1969) nalaze se aleatorno-stohastičke pesme već objavljene u *Kybernu*. U ciklusima *Fajfa na fircanju* (1969/72) i *Zašniraj njokalicu* (1969/72) nalazimo tekstove šatrovačkog minimalizma, kakvi su već bili izloženi u ciklusima *Telezur za trakanje* u istoimenoj zbirci. S obzirom da ovi distisi ostaju isključivo jezički gestovi šatrovizma, odnosno da se ograničavaju na izgradnju dveju sintagmi (svaka u posebnom retku), uputnije ih je porediti sa usmenim govornim umotvorinama (tačnije sa izrekama, odnosno sa onim što je Vuk označavao kao »u običaj uzete riječi«) nego sa izgrađenim lirskim i stihovnim oblicima, kakav je haiku, na primer. Ciklus *Fatum za funjare* (1972) takode pripada krugu šatrovačke poezije, a tekstovi u njemu zasnivaju se na svim onim modelima koje je Todorović već aktualizovao: počev od sintagmatskih naziva (u celinama od četiri retka *Vežan pupak* i *Šuminder šumangele* kakve smo imali i u minimalističkim distisima preko tekstova izgrađenih na foničkim, asonancno-aliteracijskim poigravanjima (*Ne čoriš čačetu, Fatum za funjare* i *Avrli-bavrlj*), preko onih u kojima je korišćen kozarac (u četiri slučaja, od čega su dve pesme već objavljene u formi standardnog šatrovizma i ranijim zbirkama), pa sve do lirskih formi koje smo prepoznali u zbirci *Gejak glanca guljarke* (ispovedne, dijaloške i narativne strukture). Što se vrednosti tekstova tiče, oni ni po čemu ne nadmašuju već postignute rezultate.

Modelotvornih inovacija nema čak ni u ciklusima *Veštačko disanje* (1970/78) i *Trbovlja* (1970/78), koji u podnaslovu imaju odrednicu *ready-made* poezija, koja se nije javljala u ranijim pesnikovim klasifikacijama. No, iza ovog dišanovskog naziva krije se, uglavnom, ono što je autor prethodno (u zbirci *Poklon-paket*) zvao »fenomenološkom poezijom«. Ovoga puta ponovljeni su obraci već realizovani u pomenutoj zbirci (korišćen je, dakle, jezik enciklopedijskih odrednica, reklame i uputstva, sada uglavnom medicinskih i potrošačkih), a korišćeni su i neki drugi gotovi tekstovi (pre svega lične ispovesti, zatim testovi i zadaci, i konačno, vremenske prognoze). Preimenovanje modela nije donelo nikakvih bitnijih promena ni poetičkih inicijativa, već je samo postojeća praksa (inače dobro prisutna u jugoslovenskoj neoavangardi) preusmerena ka drugačijem tipu teorijske interpretacije, odnosno ka tekstu tzv. nadene poezije.

(nastaviće se)



36. Van svake je sumnje da su radovi dosta stari: po tipu tekture možemo zaključiti da su im, pri nastanku, bili uskraćeni oslonci na srodne tekture kakve bismo u prošlosti mogli naći. Otuda nezgrapnost, nevestina, naivnost, pa i odsustvo pouzdanje vizuelne kulture. Sve to govori i o nesumnjivoj autorovoj mladosti i umetničkoj neizgrađenosti. No, da li se počeci Todorovićeve neoavangardne aktivnosti zbilja mogu smestiti u godini 1959, ostaje tek da se dokaže.

37. Postoji, dakako, čitav niz mogućnosti takvog regulisanja odnosa da taj povrtak ne izgleda kao poraz, već pre kao nekakav novi dogovor, sporazum dveju sukobljenih strana, od kojih ni se jedna ne mora osećati »porazom«.

38. To u priličnoj meri vredi i za ona tri teksta koja teže čisto zvučnoj konstituciji. Tako bismo mogli utvrditi niz zvučna pesma — zvučno-kombinaciona — kombinaciono-zvučna — kombinaciono-leksička, niz koji bi trebalo da pokrije konstitutivna načela što se prostiru od zvuka pa do reči, odnosno od čistog zvučanja do značenja. Taj je niz, inače, od velike važnosti za poetsko stvaralaštvo jednog drugog neoavangardiste, Vujice Rešina Tucića, osobito za njegovu zvučnu poemu *Reform grotesk* i zbirku *San i kritika*.

