

## Слово, реч, простор

Тешко је, ако није и немогућно, поуздано утврдити од када је *графички лик песме* почео функционисати као комплемент *поруци* коју је песма саопштавала читаоцу. Ликовна вредност слова као знака којим је обележаван глас стара је колико и само слово, а са тим у складу је и непорецива. Средњевековни рукописи, украшавани иницијалима или минијатурама, сачували су вероватно веома стару навику писара да се почетна слова текста (поглавља и пасуса) посебно уметнички обликују, што сведочи да се графема у овом положају придавала велика пажња и да она (графема) није била само уобичајени знак него да је поседовала и ликовно–естетску релевантност. Барокни песници, у добу већ усавршене типографије, графички изглед песме изједначили су, тако рећи, са оним што је песма казивала, а понекад су толико претеривали да се лик песме — према укусу данашњег читаоца — граничио са кичем. Тек од Аполинерових *Калиграма* (најпре, писаних руком а касније типографски слаганих), песме је престала да буде искључиво *језичка творевина*, постајала је и *ликовна* тј. преображавала се у *слику* саме себе. Слова и речи, и већи језички искази с јасном поруком тако су слагани да образују различите фигуре или ликовне (о чему се у песми говори). Песма је постала конкретна: као таквој темеље јој је поставио Аполинер, а потом су их надграђивали или разграђивали дадаисти и надреалисти, уносећи у композиције поред слова и речи и друге видљиве елементе, углавном из система невербалног комуницирања. Тако се родио колаж, један од хибридних жанрова модерне уметности; поновне узлете доживеће шездесетих година нашега века у италијанској варијанти конкретизма — у видљивој (визуелној) поезији (*poesia visiva*). Покрет конкретизма, пак, формирао се крајем педесетих година у Бразилу (група *Noingandres*) и у Боливији (рад Еугена Гомрингера). Почетком шездесетих, с „размештањем“ слова и речи на простору странице почињу и немачки песници, графичари, ликовни уметници; француски ствараоци се опредељују за слова, пренебрегавајући реч, уверени да су управо графеме „чистији и дубљи елементи версификације“, како каже Исидор Ису, па је тако овај концепт и добио име *летризам*. Прве покушаје на графичком представљању структуре песме и песме као артефакта, у ово време код нас чини Мирољуб Тодоровић, у склопу опсежног пројекта трансформисања песме и њенога језика. Не доводећи у питање експресивне потенцијале језика као комуникационог средства, Тодоровић је језик излагао различитим експериментима: један од њих била је и *конкретна песма*, која се могла и *читати* и *гледати*. Слутња уметника из периода историјске авангарде — да уметности нашега века морају да се равнају према значењу глагола ИЗГЛЕДАТИ — обистинила се: наш век је окренут *визуелном* (фотографија, плакат, колаж, филм, телевизија, видео). Тодоровић је имао слуха за ове слутње: *конкретном песмом* присилио је језик не само да саопштава поруке како је то било у уобичајеној поезији и литератури, него да буде ВИДЉИВ, да ИЗГЛЕДА и да саопштава и иначе вербално (не) саопштиве (или у основним порукама песме несадржане) информације. Поставши видљив, језик је и песму учинио *видљивом*. Представљајући саму себе (свој изглед, структуру, „анатомску конституцију“), конкретна песма је, уз језичке, читаоцу/гледаоцу понудила и ликовне садржаје. Стекла је нову димензију.

Поред слова и речи, као и већих синтаксичких јединица, Тодоровић је у песмама ове врсте користио и елементе из других комуникационих система, приближавајући се на тај начин концепту италијанских визуалиста. Међутим, у његовом песничком раду има и „чистих“ конкретистичких остварења, од којих ће се, овом приликом, размотрити свега неколико из циклуса *Румен гуштер кишу претрчава* и *Попалити поноћно иње са оружја*.

У петнаест конкретних песама циклуса *Румен гуштер кишу претрчава* Тодоровић је користио више начина да песму (и њене поруке) учини конкретном, тј. да јој оголи структуру и потенцира извесна значења речи (или синтагми) слажући их од слова различитог изгледа и величине, или их разлажући на слоговне или словне ознаке и распоређујући их по простору странице. *Црвена ложница* је, на пример, првобитно могла бити строфички уређена песма (три катрена), али се већ при првом читању види да се на језику песме интервенисало пре но што се приступило визуализацији: примећује се, наиме, да су стихови углавном образовани од синтагми које чине по две речи (ГЛАСНО ГРОТЛО, ЦРВЕНА ЛОЖНИЦА, БЕЗБРОЈ БЕЛОУШКИ, итд.) и да су се те речи нашле у вези „случајно“. Случајност спојева речи и других синтаксичких склопова (на којима почивају стохастичка, компјутерска и тзв. математичке врсте сигналистичке поезије), доводи до необичних па и алогичних порука, тако да се тумачењу песме не може прићи методом „стих по стих“ или „реч по

реч“. Извесно олакшање тумачима представљају, заправо, речи које су графички и просторно друкчије сложене од основнога текста у којем се налазе или му припадају. Ако се узме да су то тзв. *кључне речи* или *речи матице*, па се на њиховом фону разумевају остали стихови или синтагматски спојеви, извесна сума значења наћи ће се на једном месту. На сабирање значења у овој песми знатно утичу речи ГРОТЛО, ЛОЖНИЦА, ЖЕСТОКИМ, ПАРЕЊА, РУКОПИС, СВЕЖА, ЕКСПЛОЗИЈА, тако да тумачу не остаје одвећ сложен задатак да утврди да се у песми говори о еротском сусрету човека и жене, мада нису далеке асоцијације и на стварање света / и космоса/ и његово вечно обнављање. Матичне речи (од којих је једна и руком написана, ни у којем случају случајно“: реч РУКОПИС), својим изгледом и позицијом потцртавају основни смисао песме као целине: реч ЛОЖНИЦА, на пример, сложена је тако да су сва слова — осим почетног Л и завршнога А — положена, а у речи ЕКСПЛОЗИЈА, слова су распрснута и с мноштвом тачака концентрисана око централног знака/слова О, које је веће од других, итд.

### ЦРВЕНА ЛОЖНИЦА



### Мирољуб Тодоровић: ЦРВЕНА ЛОЖНИЦА

Композиција песме *Светлост лет* (у наслову се препознаје концентрација гласова С, Т, Е, Л, као и садржавање гласова који образују реч ЛЕТ у речи СВЕТЛОСТ), нешто је једноставнија. Уочава се, затим, правоугаона фигура / површина коју испуњава читљив иако густо сложен текст, који ће наткрилити прва реч из наслова (СВЕТЛОСТ), а друга (ЛЕТ), с изокренутим словима, наћи ће се при дну правоугаоника, асоцирајући управо тим „лебдећим“ или „падајућим“ словима лет као радњу или појаву. Смисленост или несмисленост текста који испуњава површ правоугаоника битније не одређује укупност визуелног и семантичког дејства матичних речи СВЕТЛОСТ и ЛЕТ, али је зато у песми *Круга океан* неопходно имати у виду речи исписане/сложене на папиру, затим сечене, на троугле или правоугаоне површине и распоређене на простору странице који песма заузима. Матичне речи (КРУГА, ГОВОР, ОКЕАН, ПОТОМ, ЧУЈЕ СЕ, ЦЕЛАТ), понављају се више пута, а простор између исечака на којима су отиснуте речи испуњен је са ознакама за девет сугласника. Знатно расутију структуру има песма *Измет на језику*, у којој ће ову турпистичку поруку из наслова сасвим

јасно представити ликовно решење на крају песме, где је реч ЈЕЗИК „доведена“ у облик који има језик као говорни орган, а њега су „нагомилана“ слова прве речи из наслова.



#### Мирољуб Тодоровић: МОЛИТВЕНИК ПО КИШИ

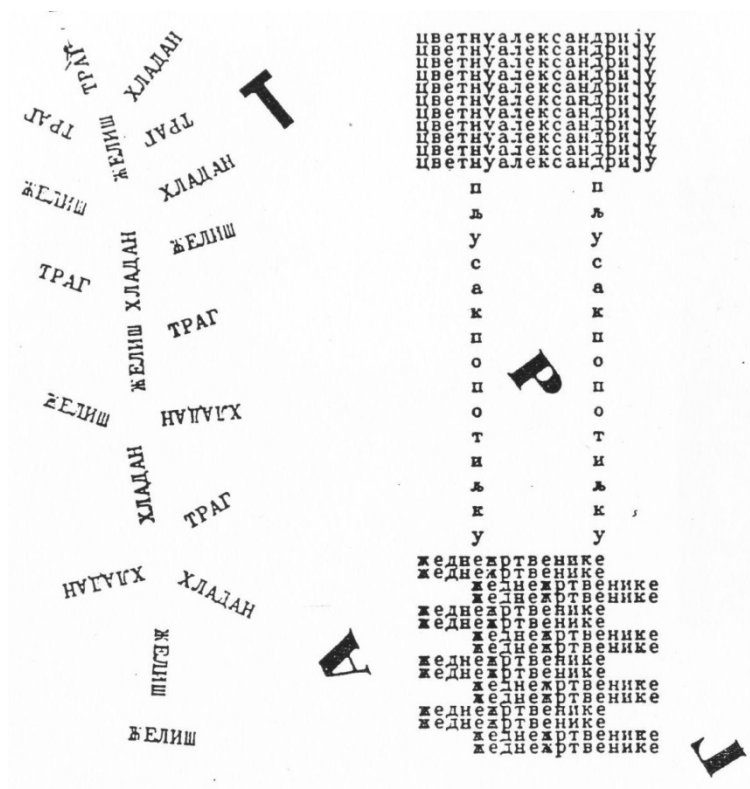
Лудистички третман свега озбиљног, језичког и сваког другог људског искуства, склоност ка гротесци и иронији, последица су песниковог схватања да је и сам збиљски свет изокренут и да се све оно што се у њему може сматрати редом — може сматрати и нередом. Песници нису законодавци света, ни признати ни непризнати, али су то у правом смислу у свету властите поезије и песме. У песми *Молитвеник по киши*, на пример, Тодоровић је — мимо тешње везе са насловом — постављао основне елементе света своје поезије и космогоније: најпре, издвојио је реч ГРАВИТАЦИЈА, као име физичке и космичке појаве и једне од универзалија егзактних наука; потом је ту реч сунцолико разложио и око слова Г, кружно распоредио остала слова, отискујући испод свакога од њих по једно мало (графичко) Сунце, а затим и Звезде. На спознају космичких и физичких закона у овој песми, упутио је и речју РЕЧЕНИЦА, коју је цртицама повезао с наредним стихом, образујући тако трапезасту фигуру у којој доминира необично велико слово Љ (из речи ПОЉУБАЦ ЗВЕЗДОЗНАНЦА). Нешто „ситније“ у односу на слово Љ, и са изокретањем слова, сложена је реч СЕКИРА, која ће са последњим стихом песме бити спојена косим низом цртица тако да песма као целина графички подсећа на секиру, чије је сечиво, опет, наглашено изузетно крупним мада не и једнаким словима речи КРВОЖЕДАН. Од космичких евокација на почетку ове песме, у другом делу долази се до указивања на сраслост човека са земљом. Два стиха (МЛИН МЕЉЕ ЧОВЕКА и МИРИСИ ИЗ ЛОБАЊЕ) исувише јасно говоре о човеку па и његовој овоземаљској судбини: упркос молитви као путу човековог одуховљења и узлета у космичке висине и вечност, у човеку још увек обитава притајена звер „пољупца крвожедног“.

Инсистирање на дејству свега неколико речи уочава се у песмама *Расте крвоток*, *Желиши хладан траг*, *Испљубак олује*, *Даниши ипак* и другима којима се завршава циклус *Румен гуштер киши претрчава*. Комбиновање површина с више пута отиснутим речима, синтагмама или — условно речено — с другим језичким елементима, подразумева да се у разумевању и тумачењу пође од оних знакова (слова или речи) који су аплицирани на геометријске површине или на површину странице коју заузима песма, повезујући све сегменте песме. У том погледу, очигледна је, на пример, симетрија као начело упесми *Испљубак олује* и кореспонденција вербалних порука (ЖЕЛИШИ ГРОБ НА ВЕТРУ, ЈЕЗИК У ШАКАМА, АВГУСТ ПРЕБРЗО и ИСПЉУВАК ОЛУЈЕ) са словима речи ИСПЉУВАК, која својим рапоредом појачавају начело симетрије. У песми *Даниши ипак*, такође је очувана геометријски коректна фигура, али се уочава реч ГРЧ (у којој се слова „грче“, „гурају“ или „сабијају“), која

„ремети“ мирну композицију, као и реч ИПАК, саткана од слова нанизаних наниже и укосом, тако да делује као „реп“ песми, иначе, стабилне структуре. Сучељавање „механицистички“ правилних фигура, геометријских облика од вербалних структура и оних у којима се огледа карактеристично људска потреба за одступањем од складности и правилности, примећује се у песми *Желиш хладан траг*, као и асонантско–алитерацијско појачање звуковног плана песме (концентрација гласова у синтагмама ЖЕДНИ ЖРТВЕНИК, ПЉУСАК ПО ПОТИЉКУ, итд.). Звучна компонента допуњава коректна визуелна решења и у песми *Ноћник у сунцокрету* (ЖЕЛИШ ЈУЖНИ ПОЛ, ЗВОНО ОЗЕЛЕЊЕНО, ИЗА ЊЕГА РАЂАЊЕ), а песниково лудистичко рушење склада наглашавају ћирилична и латинична слова, без реда разбацана у подножју песме, помешана с тачкама. Најслободнију композицију, у ликовном погледу, има песма по којој је циклус и добио име *Румен гуштер кишу претрчава*: у њој су свега три речи „правилно“ сложене (ОБАЗРИВА, РУМЕН ГУШТЕР), а у осталима слова су изглобљена из уобичајене позиције, изокренута и различите величине — као да и сама ПРЕТРЧАВАЈУ КИШУ.

Слободније компоновање словног и вербалног језичког материјала — било да и једни и други поседују значење као јединице језичког система — интензивирало је визуелну димензију конкретних песама, односно, употребљена слова и речи престајали су да функционишу у складу са законима система којем припадају, а почињали су да функционишу као: *знаци* у ширем смислу речи. Напуштање језичког система и трансформација слова и речи у *знакове*, очигледније се испољавало у пет песама Тодоровићевог циклуса ПОПАЛИТИ ПОНОЋНО ИЊЕ СА ОРУЖЈА. Нема сумње да и у овим песмама релативно смислени синтаксички искази служе као преносиоци одређених садржаја (видети песму по којој је овај циклус добио име), али треба рећи да се ти садржаји не могу декодирати на начин како се то чини у поезији у уобичајеном смислу. Ови искази, као у поменутих сигналистичким врстама (стохастичка и компјутерска поезија) почивају на „аутоматском“ или „случајном“ спајању речи и израза, чиме се нарушава уобичајена језичко–синтаксичка констелација и постижу изванредни ефекти очуђења и невероватног дејства семантичких набоја у везу доведених језичких јединица. Невелики број употребљених речи не смањује, међутим, укупну експресију песме, јер неуобичајени спојеви отварају непозната значењска поља сваке од њих (НЕМИРНИ СУГЛАСНИК, ПРЕТЕЋА ИСТОРИЈА, ИЊЕ СА ОРУЖЈА, МАПЕ НЕМОГУЋЕ и слично). Разложене речи и слова различите величине и облика померају читаочеву/гледаочеву пажњу на себе, као на знаке који припадају другом систему, тако да се до „коначног“ разумевања конкретне песме долази када се утврде тачке пресека вербалних и визуелних порука.

У реализацији конкретних песама незаобилазан је свакако и поступак асоцијативног повезивања иначе неспојивих исказа, односно, знакова из различитих области људског искуства, а како то повезивање никада не доводи до потпуног и природног срастања једног елемента са другим, конкретна песма као мозаик и као под рендгенским зрацима открива свој унутарњи склоп и све „пукотине“ или „шавове“ који се на њему виде. У песми *Речник у пепелишту*, на пример, визуелну димензију добило је неколико речи (ПАДОБРАН, ЗРАЧЕЊЕ, СЕВАЈУ, НЕИЗБЕЖАН), а од нејезичких средстава примењене су цртице (које образују испрекидане линије) и крупне тачке изнад којих су постављене заграде (тако да делују као очи, када се нађу у пару); осим цртица, Тодоровић ће у песми *Вавилон уловљен* употребити и таласасту линију, постављену вертикално, мање или веће типографске звездице, појачавајући овим типографским „материјалом“ визуелну страну песме, а у завршној песми овога циклуса (*На гробу отровница*), од свега девет речи сачинио је колаж који казују више *изгледом* но речима које тај изглед (*лик*) творе.



Мирољуб Тодоровић: ЖЕЛИШ ХЛАДАН ТРАГ

Конкретне песме Мирољуба Тодоровића и конкретна поезија уопште, током своје тридесетогодишње обнове, указују на могућно саједињење језичких и ликовних средстава у једном јединим делу, односно, на нужну упућеност поезије на сликарство и обрнуто. Давнашње распре која је од ових двеју уметности „узвишенија“ или „племенитија“, у нашем веку су депласиране: као да су привремену предност стекле визуелне уметности, али оне не беже од могућних сусрета и прожимања са уметности речи (филмовање романа, новела, драмских текстова), подарујући у исти мах песницима и прозаистима бројне обликотворне поступке (*монтажа* из филмске уметности успешно се користи и у литератури, итд.).

Неоспорне везе између поезије и музике, изванредно добро уочене и образложене у симболизму, до израза су долазиле током историје и једне и друге уметности. Конкретна песма — како је овде узгред напоменуто — не избегава да сугерира и звучна својства језика којим се остварује, те се приближава и *фоничкој* (или *елементарној*) сигналистичкој поезији. Све то указује на неопходност да се конкретна поезија Мирољуба Тодоровића мора разматрати у склопу свих оних врста које је као оснивач сигнализма писао и теоретски образлагао. Обавеза да се у проучавању ове поезије тако поступи тим је већа што је Тодоровић конкретне песме уносио у песничке књиге напоредо и равноправно с другим врстама сигналистичке поезије.

1990.

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