

НЕГАЦИЈА САВРШЕНИХ ОБЛИКА

(Рани сигнализам)

Независно од критичких примедби поезија *Планете*¹ је доживела у књизи *Путовање у Звездалију*² реафирмацију појединих песама и размештај у сасвим другим односима. Структуралисти су па примерима наших писаца извели низ закључака о верзијама уметничких дела. Намере Миrolуба Тодоровића не могу да се уклопе у структуралистичку анализу која књижевно дело посматра механицистички.

Премештање појединих делова *Планете* у *Звездалију* има један рушилачки задатак према сопственом делу. То премештање не подразумева стварање бољег дела, него сецкање, или да кажемо у Тодоровићевом духу, атомизацију једне већ заокружене целине.

Дело мора бити отворено по сваку цену. Само је једна од његових могућности, да се, једноставно, неки делови пренесу у другу књигу; а постоји безброј таквих могућности све до уништења сопствене књиге, што је, такође, у Тодоровићевом програму, а и у програмима неких других авангардних песника код нас и у свету. Књига, у смислу отворених дела, представља негацију књиге као фетиша, исто тако и као интелектуалне робе за малограђански стандард. Она је једно од средстава комуникације и није стављен акценат, у авангардним покретима, на књигу већ на суштинске поруке времена које би требало да обиђу планету.

Сам чин премештања делова књиге у другу књигу може бити обележен ритуално, у смислу специфичних радњи које тај чин прате. Да би Тодоровић пренео делове *Планете* у *Звездалију*, требало му је време од непуних четири године. Ритуал се у том периоду свакодневно одвијао у једној стрмој улици у самом центру Београда. У доста стешњеној соби, испуњеној до таванице књигама из научне литературе, песник је неуморно исцртавао део по део материјалних чињеница које су се могле наћи у *Планети*.

Између осталих мотива у овој књизи доминирају и мотиви са биљем и цветовима. То је грађа која се заснива на биолошко-морфолошким истраживањима. Научне хипотезе су указивале на чињеницу да би истраживачи космоса најпре могли наићи на облике живота из биљног света. Ове хипотезе код Тодоровића су, изгледа, имале утицаја при раду на *Планети* и *Звездалију*. Цветови су у његовим космозофијском систему уживали посебно место. С тога ћемо пратити које се све метаморфозе одвијају на плану те две књиге када је реч о биљкама (цветовима).

У *Химни кретању протоплазме*³, песник оцењује да би само смрт могла да га спречи да објасни загонетку стабла и цвета. У његовом имагинарном дневнику пристојећа на планету имамо пре *Химне* песнички податак да су се цветови отварали и пуштали јаке и омамљиве мирисе. После *Химне* песник их посматра на дијновским кристалним стаблима, у којима се огледају струјања најважнијих животних твари, размена материје, кретање протоплазме, грађа хелија и остале биолошке појединости. Цветова је било само по један на сваком од тих стабала. Пред његовим зачућеним очима ређају се, тада, анатомске појединости

цвета, да би одмах затим уследila песма *Цвет-смрт*. Она је за нас за-
нормљива из више разлога. Пре свега, над њом је извршено низ транс-
формација. Песник је приликом рада на *Звездалији*, полазећи од цвета
чије га је понашање узнемиравало, покушао да изврши апсолутну син-
тезу језика. Она ће се претворити у своју негацију, или графичку пред-
ставу истог мотива, да би из њега проистекао нови језик.

Сва та замишљена цветна флора нашла се, приликом даљег рада, на
црној или белој позадини, на безброј Тодоровићевих папира. Песник је
настојао да и само струјање протоплазме графички пренесе на поједине
картоне. У међувремену, чупао је по неке речи и синтагме из поеме и
исписивао их разнобојним оловкама, и у разним величинама, на огром-
ним површинама камера, и вешао их на зид, простирао по равну по-
вршину пода. Касније је цео тај поступак обнављао само на другој
хартији, све док није дошло до апсолутног мешања речи које су већ
једном биле у свом поретку прихваћене као структурална целина сасвим
конкретног књижевног дела. Песник види даље од свога читаоца, а то
је да се књижевно дело у одређеном периоду распада без обзира на
његове естетске валере. Експеримент је ишао за тим да убрза распадање,
у овом случају сопственог књижевног дела, да га доведе на нулту тачку.
Једино неоптерећен сопственим делом, писац је у ситуацији да се поја-
ви као стваралац. Стваралац чега? Да ли нове књиге, када смо приме-
тили да се књига не распада у том правцу него у сасвим другим прав-
цима, као што је, на пример, визуелно-просторни сектор људских опа-
жања који за класичне књигољупце није играо неку значајну улогу.
Или живот књиге, да би се поново нашла, треба, значи, пратити у прав-
цу њеног распадања? Аутор је пред тим искуствима био у недоумици,
како уопште изразити време као чин пролазности, не само књиге од
које се пошло, него и властитог живота и живота на планети.

Притешњен чињеницама пролазности, Тодоровић није могао да их
обележи у целокупном духовном и психолошком стању човека као по-
вод апсолутне песничке резигнације. Напротив, радом на *Планети*, посе-
ле објављивања књиге, Тодоровић је осетио неопходну потребу да де-
финише неколико научних појмова. Потребна за дефиницијама је про-
истекла из искуства, а не из неке врсте еклектицизма, који му се при-
писивао од стране појединих рецензената.

Дефинисати време, певати о пролазности живота, за класичне песни-
ке су, свакако, потпуно одвојене ствари. Код Тодоровића је дефиниција
времена проистекла из специфичног поетско-егзактно-визуелног искуст-
ва, које се бесумње приближило научно-дијалектичким схватањима о
времену.

У ајнштајновској теорији скупљања и ширења космоса, којој је
претходио Леметр, и распршавању галактичких светова, чија је брзина
све већа, што су удаљенији од нас, Тодоровић види „куљање материје“.
Међутим, то се песнику није сасвим допало и покушао је да ближе
одреди само значење материје. Очигледно се морало ићи од *Планете* у
правцу супериорнијих односа према општим законима природе. Како и
када, то Тодоровић није могао у целини предвидети. Сем тога, а пока-
заће се као очигледно на многим страницама *Планете*, песника искуство
води у визуелизацију песничког градива. Из руршевина сопственог рада,
који је хтео да види, нису се појављивали само рефрени што штајти по
белом омеђеном простору, него целе песничке слике. Када се, на при-
мер, песма *Цвет-смрт*, из *Планете*, потпуно разорила, бомбарловала и
атомизирала: садржајно, језички и графички, методима које ће Тодо-
ровић назвати сигналнистичким, резултат се утврђао као потпуној ви-
зуелизацији песме, унетој у *Звездалију* на шездесет и другој страни, у
одељку *Балада о Звездаревој смрти*. Наиме, реч је о цветну (биљци) месо-
ждеру, чије је постојање и у овоземалској природи реално: Росуља или
Росника (*Drosera rotundifolia*). Ова биљка, која расте на мочварном зем-
љишту, има листове посуте ситним, финим длачицама и лепљивим излу-
чевинама, сличним роси, којима примамљује и хвата инсекте, а касније
их раствара, „прождире“.

Drosera rotundifolia у *Планети* се појавила у једном усавршењем,
трансформисаном виду, као љубождер. Трансформација научног поет-
ка ишла је тако да су хватачи инсеката, листови росуље, у песми *Цвет-*

-смрт постали цветна круница која, „ширећи се као чељуст звери“, хвата своју жртву. Песник је извршио редукцију у смислу опажања тога цвета.

Људско тело, само по себи, може се довести у вези са цветом на било који начин. Наша метафизичка поезија доводила је цвет у везу са смрћу, чиме је цвет, као део биљке, губио своје животно-динамичко обележје. Међутим, Тодоровић цвет и смрт доводи у однос који упућује на то да је цвет прогутао човека. Како је реч о новој (пропаћеној) планети, сасвим је нормално да не постоји апсолутна идентификација са оним што је већ виђено овде на Земљи, али истовремено промене нису потпуно одстраниле могућност поређења, па чак и идентификација које подразумевају промене у деловима. Биљка месождер, која се храни инсектима на освојеној планети, има веће димензије, али је остала истих својстава — храни се месом. Таква биљка (цвет) могла би бити опасна за човека и она се у Тодоровићевој имажинативној слици претвара у гигантски цвет људождер.

Када је дошло до визуелације целе те слике, појавила се у Тодоровићевом искуству једна несавладива замка. Она је по својој природи била лингвистичког карактера, али по његовом личном искуству, као што је то истакнуто, лингвистичко је већ преобраћено у визуелно. На том путу цвет-месождер, који је димензиониран код Тодоровића, у лингвистичким просторима као цвет-људождер, мора да добије још независније језичко одређење. Кудала је на врата стваралачке радионице још једна, али овог пута новостворена, реч за Тодоровићев свет планете — Незвезд.

У графичкој трансформацији песама из *Планете*, која је ишла паралелно са лингвистичком као негацијом сопственог дела, цветови биљке су попримили нешто од животињских облика. На насловној страни *Путовања у Звездалију* једна таква биљка лебди у простору витлајући канцама, које су, очигледно, трансформација корена а у њеном животињском трбуху лебди, чак, једна цела планета. Биљка-путач као персонификација живе твари добија димензије галактичког монструма. Човекова лобања, која се нашла у космичком простору, окружена је са свих страна тим прождрљивим биљкама. На другим местима такве биљке добијају кљунове, или су у облику јајета са ресицама које сисају космичку празнину.

Визуелизација *Планете* тиме није добила апсолутне размере. Али песник, видеће се то приликом анализе целог његовог опуса, увек при једној могућности тоталног одређења у свом стваралаштву, напушта ту могућност рушећи све што је створио иза себе. Из визуелног аспекта цвета-космождера, коме је као полазна инспирација послужила Росуља (*Drosera rotundifolia*), у *Планети* цвет-људождер (цвет-смрт), песник се поново враћа језичким феноменима. Али не оним који су послужили за визуелизацију *Планете*. Сада је за нови рад песник у могућности да са визуелних форми скида лингвистичке изразе. Цела једна скала биомеханичких средстава, који су се дали прочитати са визуелних творевина, добили су називе који не постоје у језику. Сви су они изведени из корена *звезд*, из кога је, уосталом, изведено и име имагинарне области на планети — Звездалија.

Видици су у броју 197 из 1967. године, уз Тодоровићеве песничке прилоге, донели и један мањи део речника појмова насталих по горе изложеном методу. Речник је извео сам аутор, а све протумачене речи налазе се у тада наговештаваној поеми *Путовање у Звездалију*. Пошто је у питању само десетак речи, објављених уз одломак поеме *Закони гравитације*, и уопште једини објављени речник уз ову поему, вреди да буде цитиран у целини.

ПЛАНЕТА — небеско тело у галаксији Андромеде још неухватљиво савременим звездозорима.

ЗВЕЗДАЛИЈА — централна област Планете, обрасла кристалним шумама Незвезда, насељена Звездоптериксима, Звездосаурима и Звездолониксима.

ЗВЕЗДОПТЕРИКС — птица са Планете

ЗВЕЗДОСАУР — звер са Планете

ЗВЕДОЛОНИКС — инсект Планете
 НЕЗВЕЗД — кристално дрво људождер
 ФЛОЗВЕЗД — цвет Планете
 ЗВЕЗДЕТИ — летети
 БЕЗЗВЕЗД — бездан
 ЗВЕЗДОЗОР — справа за посматрање звезда, одређивање положаја планета у констелацији звезда и читање будуће судбине света у комбинацији са основним бројевима Кабале.

Пада у очи да је у овом минијатурном речнику кристално дрво — људождер добило своје име: Незвезд. То је исти онај цвет назван Цвет-смрт, чије је понашање узнемиравало у *Планети*, али, такође, и графичка трансмутација тога цвета у *Звездалији*. Његов назив лебдео је у ваздуху оног тренутка када је песник посегнуо да разори властито дело.

Опсесије на линији Човек — Космос — Смрт, биле су константне а лингвистичко-визуелна трансмутација стално је доживљавала промене. Ево једног одломка из *Путовања у Звездалију* (одељак 22) у коме се говори о Незвезду са многим особинама Росуље, али у функционалности поеме цео тај одломак говори о једној унутарњој стваралачкој катастрофи која је, између осталог, у немоћи да сажме односе човека, космоса и смрти:

(...) хладне кише што пробијају лимене куполе звездозова, капи воде на таваници у виду ружног цвета с мирисом тресетништа упадљиво ситних длачица на чашици црвеножутог плодника, месождера с отровним језиком поред тучка у мочвари на путевима инсеката црне крви уз опојно зујање огњене земље у ушима приближавање слузавих жаока већ усмрћеном телу звездокрилица исисавање хранљивих материја пожари шумских стабала, фосфорних извора у сумраку, рушење цркава градских већница, болница, аеродрома под кишним облацима лепљива уста простора са задахом лешева и паљевина звиждук електронских птица у глави у зглобовима гејзири земље, ронац пољских животиња раскомаданих гвожђем, цветови јагода и цветови воде опржени ватреним ветровима...

У асоцијацији росуље у *Планети*, аутор је дошао до извесне спознаје смрти и ту је стао. Овде је асоцијативност проширена и обогаћена до рушилачке моћи цвета. Цео наведени одломак представља Тодоровићеву стваралачку генезу од *Планете* до *Звездалије*, али песма о *Незвезду* остала је незавршена да би њен завршетак нашли тек у једној од *Легенди*, коју је песник придодео *Путовању у Звездалију*. Легенда! Није ли то дефинитиван облик једног мотива. Легенда о *Незвезду* говори да је човека освајача (конквистадора) убила сопствена мржња, а из његове разбијене лобање израстао је цвет — *Незвезд*.

Незвезд је истовремено и негација звезда, небеских тела у космосу. То је једина реч у Тодоровићевом вокабуларијуму која је сачињена од основе *звезд* и негације *не*. Све друге речи настале на линији *Планета* — *Звездалија*, између којих се испречила визуелизација песничког штива, имају позитивна значења, али песник је у певању *На трагу звездонтерикса*⁴ извршио једну позитивну негацију свих позитивних значења речи које је сам створио. Певање *На трагу звездонтерикса* завршава се са четрнаест строфа које за почетак имају реч *Замке*. Та реч истовремено треба да значи дефинитиван објам текста целокупне строфе. стварање једног лингвистичког конгломерата који има савршен облик и као

такав, по духу песничке спознаје, требало би да буде негиран. Реч *замке* овде значи оставити на миру, отрести, отарасити се, ослободити се нечега. Али истовремено и уловити нешто, идентификовати се нечим, довести нешто до савршенијег облика, ухватити, шчепати. У таквој једној привидно противуречној ситуацији строфа исказује нешто у њеном најсавршенијем виду. Тешко би то могло другачије да се тумачи него песничком жељом за ослобађањем од савршенства, откидањем савршенства од себе кроз систем замки. У тих четрнаест строфа, речи као што су: Време, Сунце, Материја, Простор, Енергија, пишу се великим словима. Оне су у центру Тодоровићевих личних спознаја. Стављене и наглашене као основни чиниоци строфа *Замки*, кроз њих песник види, изучавајући их, највеће облике савршенства. Али у том савршенству требало би да се крије и радикални превратнички однос и то увек, превасходно путем посебног облика негације који се одвија у одбањивању савршених облика и прихватању поновне градње света из одбаченог материјала.

Како, уопште, извршити негацију простора, енергије, материје, појећи сунце, време, када су то објективне, научне чињенице? Тодоровић ове научне чињенице не одбањује али одбија да прихвати њихово савршенство. Ништа у универзуму нема апсолутну превагу па се из таквог схватања не може ни развити метафизичка поезија. Проблем на који ћемо се још једном вратити, за то, а везан је за садржај песама из *Звездалије* и *Планете* јесте проблем светлости.

Незвезд се појављује, у Тодоровићевим поемама, као изузетно савршен органски механизам. Та савршеност се огледа у кристалном облику његовог стабла, а кристал је, као што знамо, појам савршенства неорганског света. Апсолутна негација Незвезда врши се кроз већи део Тодоровићеве поеме на неубичајен начин у поетској пракси. Моћ се постепено, уз сарадњу доста научних података, из различитих области, претвара у снагу која доминира у незамисливим границама, тако да сама та безграничност убија чудовиште враћајући нас у реалност. Незвезд је негиран троструко: лингвистички, биолошко-морфолошки и антрополошко-историјски.

Као савршенство ништа на плану светског поретка не може бити очувано. То је Тодоровићево схватање које је он изразио теоријом о катастрофама. Пре него што се улутимо у разматрање ове теорије, задржимо се још неко време на *Замкама*.

Замке су покупај целокупног инвентара онога чиме се песник бави. Међутим, тај инвентар није пренет на крају књиге *Путовање у Звездалију*, нити на њен почетак. *Замке* долазе испред *Незвезда* у самој средини *Звездалије*, као *врхунац* спознаје о негацији.

Нагомилани материјал сам по себи представља ружну слику. Над њим је могуће бавити се доградњом, или уништавањем далеко спретије него у тренутку недостатка материјала. „Кад понестане материјала употребите моје кости“, певао је, у заносу, Бранислав Петровић, знајући, бесумње, колика је цена градње ни из чега. Тодоровић никада није био у ситуацији да симулира преобиље. Инвентар његовог материјала за песничку доградњу увек је превазилазио све оно са чиме је икада икоји југословенски песник располагао. Само делимично попис, који је он извео у *Замкама* може бити индикативан како је огроман тај материјал. Он се морао, по сваку цену, разумјевати да би се постигла што већа интензивност, за разлику од песника који су певали „из душе“ и „од срца“, а који су стално морали, ради интензификације песничког штива, да уводе нови материјал *ad hoc*, Тодоровић је материјал увек морао да редуктира.

Та редукција је у *Планети* сведена на егзактно-визуелне формулације песничког језика, да би у *Звездалији* из тог двосмерно лансираног материјала имао де факто више жетви у времену и простору потребном класичном песнику само за једну једину жетву. Али, у борби са материјалом, Тодоровић је осећао стално присуство потребе за негацијом да би супериорност интензифициране песничке грађе у односу на постојеће стање у нашој поезији било апсолутно.

Од четрнаест *Замки* последња од њих је замка која негира речи изведене из визуелизације обе поеме.

*ЗАМКЕ најзад звездарима и звездочацама
звездачима и звездознанцима што
звездозовима, звездоскопима, звездозорима
звездају звездоравнима
незвездомерним*

Из ове негације, која је апсолутно креативна, песник нас враћа, за разлику од класичних песника, не у бездан, него на властиту креацију у визуелном простору. Тако се помоћу храбрости и строгости према властитом бићу ствара једна изузетна креативна разумљеност која додирује сва наша чула и која, у специфичним односима зависности једних од других, афирмише самог човека и његов занос.

Када песник да облик апсолутне негације у једном простору омеђеном датим материјалом, онда се размештајем тог материјала мора обратити другоме чулу да би остао креативно непоновљив. Ми у овом случају не откривамо никакву нову песничку дисциплину, него указујемо на комплементарност људског бића које чини песника и коме се песник обраћа.

Путовање у Звездалију нам је открило да се наша поезија не налази у специфичној кризи, коју су даноноћно оглашавали око нас. Она је способна и оспособљена кроз Тодоровићев стваралачки метод, по први пут, да негира сваки облик који јој се учини песнички леп, савршен и вечан, преко кога се не би могло ићи даље. То је огромно сазнање, јер негира грађанску естетику, не путем нових естетских поклича, него путем нових креативних доприноса. Љубоморно стање духа, које се узвињуло у област спекулације и интуиције, не може се сматрати идеалом испод кога се скрштених руку треба сагињати ка земљи.

*(...) „шкрипа ужади, сабласна прекоћ олује у нама
пред водом која се диже и руши ка звездама“*

Само песници који су знали науку свога времена, као, на пример, Данте, могли су одмах разумети ове Тодоровићеве стихове истовременог кретања и у смеру успона и у смеру пада.

Данте, који је говорио о равнотежи човека служећи се законима о равнотежи, лако би могао разумети песника нашега доба који се служи законима о кретању у свемиру. Пад и успон у Дантеово време, били су схваћени и у оквирима тадашњих научних опсервација, као што се код Тодоровића многе ствари могу разумети, на плану креације, ако би се пажљиво читала бар једна од савремених наука, као што је, на пример, небеска механика, чији је сам назив, такође, виртуелно постичан, а обрађује ништа друго до проблеме кретања и равнотеже небеских тела у космосу.

Не треба се плашити негације литературе баш на оним чворним тачкама где она достиже релативно највећи успех. Негација такве литературе, показало се на примеру Тодоровићевих резултата, упућује ствараоце на друге колосеке који утичу на јединство чулних доживљаја „са сигурним прирастом свежих плодова на језику“.

Тодоровић је, завршавајући рад на *Планети*, могао мирне савести да каже да је лирским средствима дошао до емпиричке спознаје о космосу. На пример, када је у једном делу својих песама говорио исто што и савремени научници свемира о његовој основној јајоликој, односно елиптичној форми. Међутим, он то није учинио. СуперIORним средствима негације, која је била приметна и у *Планети* песник је ту форму проверавао у визуелним доживљајима. И, зачудо, уместо да очекујемо њено крајње осиромашење, ми смо приметили један парадокс који се у стваралаштву показао вишеструко корисним. Када се у једном материјалу дође до основних подударности са научним резултатима, и тиме прети огољењу форме, преласком на други материјал огољена форма, као резултат једног трагања, пружа нам изванредне могућности. Ако је Тодоровић у *Планети*, путем језичке форме, дошао до крајњих резултата, који су идентични са научним, он је морао, по сили закона, прећи на други материјал (графички) да би се та форма поново распе-

тала у свим креативним правцима, а један од тих је, као што смо видели, и откривање нових језичких решења.

На овом послу креације, који се разликује од традиционалистичког, траже се изузетно слободни људи. Њихова слобода мора да доминира над историјом њихових народа, јер тај мукотрпни теоријски успон сваког народа понаособ чува се као породична тајна која отежава комуникацију стварајући непријатне светске односе. Човек који, у стваралачтву, доспе до спознаје да мора отклонити све препреке, како би му негација била увек изводљива, мора размишљати у катастрофичним сликама. Налазимо се на ступњу друштвено-историјског развитка, где се, још увек, мора водити борба за слободу стваралачтва и унутар личности савладавати свој егоизам, и ван личности опирати се егоизму појединих друштвених слојева и нација. Тај психички и социјални егоизам, Тодоровић доживљава као свемирску катастрофу, и верује у њу, после које ће поново материја задобити реалне законе кретања.

Да поново резимирамо Тодоровићеве облике негације:

1. *Лингвистика*. Кроз овај облик негације, Тодоровић атакује на савршене облике песничких форми, форми било у традиционалистичком материјалу, било у сопственој поезији. Ово је једно од најосетљивих места, који изазивају свирепи егоизам јединке и воде у мистификацију, о којој је говорио Ернест Крис расправљајући о легендама. Под песничком формом треба разумети целу лингвистичку структуру, која, према класичним естетикама, благо нараста у поредак специфичан за сваког истакнутијег писца. Тај поредак одражава га у кругу националне и светске литературе, уз завист свих оних који неће да признају да се стваралац приближи опасној ивици лингвистичке обмане.

Посматрајући шире egzистенцију човека, као космички проблем, модерни песник, по сили схватања стварних процеса у микро и макро свету, одбацује савршене лингвистичке форме наилазећи, истовремено, на отпоре и у себи и ван себе

Тодоровићев песнички инфлукс, одржао је његову поезију, на линији *Планета — Путовање у Звездалију*, као специфично модерне творевине које су указале на дисциплину духа и строгост према језику до његове тоталне негације. Метод примењен на путу од *Планете* до *Звездалије*, неће се више појављивати у Тодоровићевој негацији језика, као облика савршенства песничке форме, и његов истраживачки рад по ко зна који пут ће изненадити неприпремљену традиционалистичку естетику за катастрофе које ће је задесити радом на новим пројектима. Тако ће компјутер, као приређивач лингвистичких шокова, послужити Тодоровићу у процесима рада над лингвистичком негацијом савршенства литературе.

2. *Биолошко-морфолошка негација*. Стриктно спроведена ова метода негације задира у тематске просторе литературе, непирајући савршенство облика и функције живе материје. Облик и функција су само на својој полазној тачки међусобно сагласни. Тако је облик биљке месождера сагласан са његовом функцијом. Али песник сагледавајући процес у целини, и у морфологији облика утврђује скривене разлике између облика и функције, то јест ствари и појаве. Уколико је та доминација очигледнија, утолико се брже преваљује пут ка савршенству. Међутим, законити резултат таквог кретања је, или стварање монструозног облика, или појава монструозне функције у природном свету.

Увек сам се дивно савреном костуру мамута (*Elephas primigenius*) у Лондонском природњачком музеју. У односу на костур човека, тај живи пример изумрле телесне форме, изгледао је одиста савршен. На жалост, приближавајући се своме савршенству, у ледено доба наше планете, функција *Elephas primigenius* је у целини природом обезвређена и он не таје са лица земље. Те, био је то, ипак, монструм.⁵

Тодоровић је биолошким научним истраживањима искристалисао исте закључке, и открио метод негације савршенства облика, до којих је сам мукотрпно долазио у било којим стваралачким просторима. Цео процес са стварањем Незвезда, јединствен је пример у нашој литератури.

3. *Антрополошко-историјска негација*. Када се песник бави садржанима који улазе у сферу хуманитарних наука тада су негације могуће кроз сагледавање постанка, развоја и перспективе човека. На сваком датом ступњу друштвеног развојка, човек је у свим областима своје делатности ишао поступно ка развијенијим облицима и функцијама. Једини могући начин да се одржи у еколошкој средини и да размишља о стварању нових еколошких средина, погодних за живот у свемиру, јесте стварање равнотеже између облика и функције. Нису само у питању технолошка средства, која нарушавају равнотежу, него често и наши традиционални морални односи можда непокрепнути, или закржљали, у мери која вуче ка савршенству.

Савршенство облика или функције самог човека, односно његових духовних способности, такође је исказано у дефинитивној слици монструозности, као и у природним односима у целини. Сви они који су размишљали, или писали, о моралним побудама убица, и других облика изопачености човека, указивали су на савршене идеологије које су стајале иза тога. Спознаја да су друштвени облици и функције, такође у могућности да нарастају до савршенства, песнику пружа могућност да изврши антрополошко-историјску негацију без бојазни да ће, као што неки мисле, негирати човека као таквог и тиме учинити један од најозбиљнијих друштвених преступа.

Друштвени преступ се увек одвијао изван стваралачких процеса и резултата, и основу за њега не можемо тражити у стваралаштву. Свака негација на плану антрополошко-историјских чињеница подразумева негацију савршенства које стваралац види у предимензионарању час облика, час функције, или израза у људским односима, те према томе ниједна стваралачка негација, ма колику она површину покривала на еколошкој карти, нема за циљ уништење човека, нити се према њој човек може понашати као према злоделу. Друго је питање, у којој мери стваралац има у својој негацији одистински број друштвено корисних подстицаја. Ми говоримо увек да их има мало, да не бисмо разочарали оне који се никада, у своме животу, нису ни покушали бавити стваралаштвом.

Не знамо праву меру корисности од стваралачког рада, али претпостављамо, на основу раније изнетих закључака, да та корисност не би могла да буде огромна, јер се претворила у своју супротност. Једно од најсложенијих питања данашњице, остало је и теоретски и практично неразрешиво баш због тога што се друштвена улога стваралаштва процењивала са претерано много страсти за и против значаја уметности. Отуда се задржало и наказно становиште, средњовековног карактера, да је уметност грех, погрешка, и да може бити опасна по околину у којој се појавила. Штетност ове праксе свакако је огромна, јер не дозвољава, у целини, развој људске духовне енергије, па се та енергија одбија о стене друштвенога бића и долази до очигледних друштвених немира. Све ово је истакнуто да би смо бар мало апеловали на људе добре воље да имају пуно разумевање за звездаре и зазвездаре, како Мирољуб Тодоровић, на једном месту, назива истраживаче свемира а, у исто време, и ствараоце.

Белешке:

¹ Мирољуб Тодоровић *Планета*, Ниш, 1965.

² Мирољуб Тодоровић *Путовање у Звездалију*, Ниш, 1971.

³ *Планета* стр. 41.

⁴ *Путовање у Звездалију* стр. 39—45.

⁵ „На крају крајева, и природа је гријешила у ранијој еволуцији кад су мамути и диносаури попримали све веће и веће димензије, док нису изумрли као велики неуспјеси“.
Victor F. Weisskopf: *Чудесан свијет природних знаности*, Загреб, 1964.