

Ивана Б. Палибрк¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

ГРАФОСТИЛЕМАТИКА У ВИЗУЕЛНОЈ СИГНАЛИСТИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ²

Рад се бави проблемом визуелизације језика у поезији на примеру визуелних сигналистичких песама. Квалитативно графостилистичко истраживање обухвата приказ, опис и објашњење основних идеја, анализу песама и утврђивање примењених графостилемских онеобичења. Циљ је образложити поступке, њихову улогу и допринос новом песничком изразу.

Кључне речи: визуелна/конкретна поезија, сигнализам, графостилематика, типографски поступци

1. Увод

Према прашкој школи, поетски језик представља скуп специфичних особина карактеристичних за поезију, који се сматра системом створеним према моделу општег језика. Такође се може посматрати као функционална варијанта језичке праксе чија је суштинска особина доминација над естетском функцијом. У овом се језику ствара посебна врста напетости између естетске и других језичких функција (Буџинска, Markovski, 2009: 224). Конкретна/визуелна поезија назива се још и структуралном јер њоме управља поетска функција, тј. инсистирање на изразу и језику у свим његовим аспектима. Одговарајући приступ било каквом производу иконизације језика, дакле и конкретној/визуелној поезији, био би семиотички, јер се у њој у први план стављају функције знака (Burkhart, 2003: 4). Пирсова типологија подразумева индексе, иконичке знаке и симболе. Општепознато је да у оквиру језика говоримо о симболима. Међутим, у конкретној/визуелној поезији праг иконичког свесно се прелази и долази до мешања два система – симболичког и иконичког. Реченица овде није јединица која поштује извесна лингвистичка правила, већ се она дели тако да појединачне лексеме представљају симболе. Фокус је на „означајућем” знака, а не на „означеном” и то најчешће на његовој графичкој димензији: лексеме постају слике – тело речи (Burkhart, 2003: 4-5). Вербални и визуелни делови су обједињени, али елемент споја не чини семантика него начин и вештина облико-

1 ivana_palibrk@yahoo.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Динамика структуре српског језика*, број 178014, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

вања форме. Истраживање смисла облика и облика смисла полазна је тачка песника ове оријентације. Визуелизација вербалног није новина у књижевности јер се јавља још од антике. Популарне су и средњовековне, ренесансне и маниристичке форме. Корени онога што се данас сматра визуелном поезијом могу се наћи код песника француског симболизма, у историјској авангарди, дадаизму и футуризму. Све промене су у историјској вези са дешавањима и револуционарним идејама краја деветнаестог и почетка двадесетог века и представљају последицу технолошког, научног и друштвеног развоја поменутог периода, тј. својеврсни уметнички одговор (Palibrk, 2015: 427).

Што се термина тиче, у литератури се конкретна и визуелна поезија најчешће сматрају истом (експерименталном) подврстом поезије. Према неким ауторима термин „визуелна поезија” општији је и користи се да означи све облике визуелно сложенијих дела. Конкретна поезија се ствара од текста, док визуелна може садржати и слике (Palibrk, 2015: 429). Живковић је мишљења да се визуелно и конкретно као категорије којима оперише уметничка критика кристалишу у наше време, иако су резултат искустава из претходних периода. У сваком случају, језиком у конкретној и/или визуелној поезији не саопштавају се једино поруке, него и вербално несаопштиве информације (Živković, 2010³)

Термин „сликовитост” у поезији Иглтон сматра варљивим јер више имплицира визуелно. Суштина појединих компарација и метафора, карактеристичних за период у коме је читава идеја репрезентације у кризи (а које поједини теоретичари називају „сликама”), лежи у томе да осујећују било какав покушај визуелизације. Ако говоримо о компарацији и метафори као о средствима сликовитости, морамо имати на уму да су обе форме поређења и да је тешко замислити како поређење може постати слика. Можемо љубомору описати као „зеленооко чудовиште”, али то не значи да је замишљамо или видимо тако. У језику се обе стране поређења могу одржати заједно, као што у језику можемо имати „бол боје пурпура” или „кез без (чеширског) мачка”, али није лако приказати ове феномене визуелно. Управо недостатак способности визуелизације језику даје завидну слободу. Видети језик само као слику или репрезентацију стварности је један од начина ограничавања његове слободе. За неке критичаре у осамнаестом веку сликовитост се односила на моћ поезије да нас натера да „видимо” објекте и осећамо се као да смо у њиховом присуству, али ово је заправо наговештавало да је функција поетског језика да се избрише пред оним што представља. Дакле, поетски језик достиже врхунац савршенства кад престаје да буде језик уопште, кад превазилази сам себе. Према овој теорији слике су, дакле, тако јасне репрезентације да престају да буду репрезентације и уместо тога ми се стапамо са стварним објектом. Логички, то значи да се више не бавимо поезијом, која није ништа до једне вербалне појаве. Иронично је да према овоме, поезија може да створи утисак стварних предмета

3 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 03. 07. 2015.

јасније него визуелне уметности. Када посматрамо пејзаж, знамо да оно што видимо није стварни предео, баш зато што је сам пејзаж визуелни објекат, али када медијум репрезентације сам по себи није визуелни, као што је случај код поезије, имамо проблем. Такође је иронично да су у једном тренутку термини „слика” и „стилска фигура” постали синонимни. Модерни покрети (нпр. Имажизам) наследили су ово веровање у јасне репрезентације, па су песници попут Езре Паунда, узнемирени бирократским језиком који, како се чинило, није у вези са конкретном реалношћу, покушавали да приближе речи и објекте. Идеја конкретног одскочи у први план кад год се сама реалност учини апстрактном. Грешка је, како каже овај критичар, конкретност изједначавати са објектима. Сваки појединачни објекат је јединствена појава јер је у бројним односима са другим објектима. Ова мрежа односа и интеракција је конкретна, док је објекат посматран изоловано, потпуно апстрактан. Песници могу заобићи системе граматике, синтаксе или метра и оставити само сликовитост, али ово заправо представља одузимање сликовитости из њеног контекста, а не конкретизацију. У модерној критици реч „конкретно” направила је више штете него доброг (Iglton, 2007: 140-142). Иглтон овде, наравно, не говори о конкретној поезији, већ о терминима и праксама које се неадекватно примењују. Ипак, на основу овог става, може се стећи утисак да су домети и домени поезије и визуелне уметности јасно издефинисани и ограничени и да једно не треба мешати с другим, са чиме се не би сложили сви савремени (или бар они мултимедијални) уметници.

2. О сигнализму

У српској поезији постоји правац који захтева мање традиционалан, односно мање лингвистички приступ анализи песама, чему је главни узрок изражавање интермедијалног карактера. Наиме, Југославија је у једном периоду дала значајан допринос стремљењима конкретне поезије (Burkhart, 2003: 3), а реч је о аутентичном београдском неоавангардном покрету – сигнализму, насталом шездесетих година прошлог века, чији су се утицаји релативно брзо могли видети на домаћем, а потом и светском простору. Инспирисан је знаковима нове, технолошки писмене цивилизације, универзалним језиком научних симбола, различитим компјутерским језицима и представља иновативни приступ вербално-визуелној графичкој поезији. Сигналисте Живковић назива уметницима чија је основна идеја да песма постане комуникат доступан свима, без обзира на националну, језичку, државну или верску припадност њених аутора и читалаца/гледалаца. Оснивач покрета, Мирољуб Тодоровић, у „Сигнализму” наводи речи Зигмунда Шмита, према коме ова поезија мења свест посматрача, слама схеме које се очекују у тренуцима рецепције и одбија да користи језик онако како је уобичајено у свакодневној комуникацији. Шмитово одређење функције језика у конкретној/визуелној песми (с обзиром да текст такве поезије приказује, а не исказује) у директној је вези са теоријом знака у сигнализму: знак је ту да се опази, да својим

изгледом каже нешто и упуту на нешто друго - садржај, тј. на означено. Наравно, овде се одмах препознаје Де Сосирова дефиниција језичкога знака, али ова дефиниција у сигнализму односила се и на нејезичке знаке који уређују или омогућавају комуникацију. Овде се највише инсистира на пластичној, сликовној дефиницији знака, на слици као средству за преношење и разумевање поруке, комуникабилнијем од писма. Када се слова или речи овде употребе, употребе се као универзално разумљиви и цивилизацијским развојем усвојени знаци (Živković, 2010⁴)

2. 1. Основне пошавке

Мирољуб Тодоровић покренуо је експерименте у језику сматрајући да револуција у поезији није могућа без револуције у њеном примарном медију. У „Поетици сигнализма” можемо наћи неке од поставки овог правца које је аутор написао са песником Љубишом Јоцићем, а које ћемо у раду навести у циљу представљања основних идеја. Аутори наводе да је овај стваралачки покрет настао да би коренито променио све гране уметности, а пре свега књижевност и ликовну уметност, доносећи један нов начин стварања у складу са савременом електронском цивилизацијом, јер се уметност епохе у којој живимо квалитативно разликује од других, а нарочито од уметности претходне, индустријске ере. Међутим, сигнализмом се новонастала технологија не супротставља субјекту, већ се медији, апарати комуникације и симболи (слова, слике, знаци, филм, телевизија, компјутери, итд.) користе у истраживањима да се створе нове естетске информације (Todorović, 2003: 34). Тако се естетика покрета заснива на истраживањима теорије информације и комуникације, физике, биохемије и кибернетике, са идејом да се уз помоћ разних наука врши померање граница људске свести и сензибилитета јер сигнализам представља стално кретање и проучавање различитих облика изражавања. По мишљењу Јоцића и Тодоровића наша цивилизација је тек на почетку електронске експанзије, те је промена човека и друштва неизбежна и овај правац служи управо томе да укаже на могуће путеве модификације људског мишљења и стварања. Посебно је интересантно виђење да све - знак, слика, гест, звук, нови језици, нови облици употребе језика, спој различитих уметности али и егзактних наука и уметности, универзални симболи наука, демистификација стваралачког процеса - чине уметност сигнализма. Суштина сигналистичке уметности се огледа у њеној отворености, сложености, недогматичности и трајној револуционарности. Творци тврде да се сигнализам не може свести искључиво на визуелну или компјутерску поезију, на одбацавање предмета и свођење дела на концепт, потпуну редукцију текста на белине, нити укидање језика а увођење звука, геста и знака као јединих комуникативних елемената (Todorović, 2003: 35). И у оквиру језика врше се испитивања нових садржаја и форме, јер се подразумева прожимање свих поменутих елемената.

4 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 03. 07. 2015.

На крају, како наводе аутори, принцип креације у сигнализму је лудичког карактера (Todorović, 2003: 36). Тодоровић је мишљења да се модерна наука може посматрати и као комплексни језички систем, а задатак поезије јесте да искористи и тај систем. Разлог види у томе што је језик егзактних наука жив и расте са сваким новим открићем, јер број нових појмова, којима се именују новооткривени елементи света, непрестано расте. Свако стање нових елемената и њихов однос дају нову реч или информацију. Попут граматике поезије и граматика науке непрекидно се мења, а језик поезије не би требало да подразумева искључиво језик као део лингвистичке науке, „јер наука и поезија више нису само синтаксички поређани и граматичким, имагинативним и другим правилима одређени ланци и следови речи” (Todorović, 2003: 33). Оснивачи сматрају да поезија и наука обухватају цртеже, знаке, графиконе, графеме, мешавину слика и значења, чиме су, дакле, и језик поезије и језик науке закорачили на територију семиологије. Стога је једна од њихових идеја да се песнички језик мора ширити и обухватити све оно чиме наука оперише и комуницира.

2. 2. Ушницају

У авангарди, дади и футуризму екстракција језичких елемената из стиха и речи текла је постепено – прво су се јавили калиграми, затим бројеви, (математички) симболи, графикони и једначине, док се реч редуковала, нестајала и опет јављала као симбол који се слободно креће у свим правцима (уместо стиха) и осваја сав простор странице (Živković, 2010⁵). Или према речима Буркхартове, тенденцијом да успоставе нове односе између форме и садржаја речи, синтаксе, текстуалне слике и оног материјалног, као што је површина хартије, песници модерне, футуристи, дадаисти, касније и летристи успели су да утру пут аудиовизуелним текстуалним експериментима у поезији, док се у сигнализму истичу веровање у магију слова и речи, као и компоненте провокативног, шаљивог или ироничног (Burkhardt, 2003: 3). Кад смо већ код претходника, ваљало би напоменути да у свом обрачуњу са књижевном традицијом сигналисти настоје да књижевност приближе визуелној уметности, што је такође био циљ поменутих покрета чије корене и утицаје не негира ни сâм родоначелник. За разлику од футуриста и дадаиста који не признају претече, Тодоровић наводи новије примере комбиновања визуелног и вербалног у делима Аполинера, Маринетија, Ел Лисицког, Хаусмана, Дишана, Де Кампосе, као и теоријски допринос Макса Бензеа (Todorović, 1979: 13). Сматра да су корени покрета дубоки и првенствено их види у футуризму и дадаизму: са футуризмом покрет је повезан у општим идејама, визији будућности уметности и односу према индустријској, односно у наше време електронској цивилизацији; са дадаизмом у креативној слободи, отпору према традиционализму и устаљеном, уопште

5 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13569>, 03. 07. 2015.

у побуни (Todorović, 2004: 63). С друге стране, он мисли да је сигнализам аутентично српски покрет, а не увозни -изам, попут експресионизма, футуризма или надреализма и сложенији је у односу на визуелну, конкретну и спацијалну поезију (Todorović, 2004: 78). У самом зачетку, сигналисти се боре против истрошеног модернизма, анахроног неосимболизма и неприкосновеног традиционализма. То не значи потпуно негирање традиције, већ њено поновно и другачије дефинисање, јер немогуће је стварати нову уметност без познавања традиције. Управо је тежња за проналажењем нових стваралачких метода и другачијег језика водила ка стварању те нове уметности. Творац тврди да су све велике промене у књижевности започињале у поезији, те да је из окриља сигнализма настао српски песнички постмодернизам. Напуштање језика као изражајног средства објашњава увођењем других средстава која су се спајала са речју и тиме откривали непознати простори поезије. У визуелној, фоничкој и гестуалној сигналистичкој поезији песме су стваране употребом знака, слике, гласа, звука и покрета (Todorović, 2004: 79). Према његовим речима:

„Прва је сигналистичка визуелна поезија искористила шансу и постала непосредни корисник мултимедијалних простора и средстава што их је понудила цивилизација слике. Простор и светлост у новој вербално-визуелној структури сигналистичког текста бивају, такође, један од параметара његовог семантичког и значењског одређења. За разлику од једнодимензионалне, линеарне традиционалне литературе, простор сигналистичке књижевности постаје тродимензионалан. Захваљујући непосредној, двосмерној електронској комуникацији, екрану, сигналу и светлости, сигналистички текстови постају интерактивни. То, наравно, захтева и нову врсту читаоца (гледаоца). Не пасивног конзумента готових литерарних и уметничких производа, порука и визија, већ интелигентног и подједнако креативног учесника једне духовне игре где коначни резултати зависе од могућности комбиновања датим елементима и инспирације самог „читаоца”.” (Todorović, 2004: 75)

Према овој замисли, сигналистичка дела шире наше поимање стварности и стварају нову врсту сензибилитета, а њихов је језик, притом, универзалан (Todorović, 1992: 65). Нама је посебно интересантна визуелна сигналистичка поезија која позајмљује од дизајна, стрипа и графике и одбацује семантички систем језика зато што и нелингвистички знаци и белине постају део функције песме, тако да је песма стално у покрету, односно текст „ради” (Todorović, 2003: 147). Поступци разбијања језика на словне и знаковне целине у којима песма губи своју претходну основну значењску структуру поклапа се са идејом о радикалном цепању језика и рушењу његових темеља. Унапред утврђеним правилима спојени елементи се откидају и врше слободно кретање у песми, спајајући се у неочекиване целине, у потпуности супротне уобичајеном и конвенционалном песничком и језичком искуству. Сигналисте је Дагмар Буркхарт због њиховог одступања и заокрета ка ликовној уметности, а на рачун садржинске стране језика назвала „асемантичарима”. Према њој, долази

до увођења десемантизације, тј. ослобађања лексеме од семантике, при чему је ту очигледна блискост са немиметичким сликарством, лишеним предметности. Одстрањивање семантичког садржаја уз истовремено наглашавање графичког израза знака једна је од главних карактеристика покрета (Burkhart, 2003: 8). Деструкција текста, односно издвајање слова има сасвим другачију димензију када се графички знакови пренесу у њима страни контекст, као на пример у неку фотографију или цртеж. Обрнутих случајева је знатно мање, јер су графеме изоловане, тиме и десемантизоване и немају довољно снаге за вербализацију слике. Основни принцип асемантичке поезије визуелно се остварује одсуством конституисања већих јединица које представљају носиоце значења (Burkhart, 2003: 9). Са овим се слаже и Живковић, који сматра да је визуелни ефекат ове поезије ослобођен категорије садржаја и да се у песмама појављују мултидимензионални ефекти (Živković, 2010⁶). Вербална, вокална и визуелна својства језика говоре у прилог тродимензионалности, коју припадници покрета посебно истичу и на којој инсистирају у својим радовима.

Гуљермо Дајзлер наводи да се код сигналиста може јасно видети настојање да се изађе из система линеарног и искључиво књижевног исказа, употребом отвореније комуникације, а још је очигледнија тенденција да се знаци употребе у деструкцији језика на ком је заснована традиционална књижевност. Ово је један од начина да се побегне од линеарног манипулисања текстом, као и да се савременицима покаже нова, другачија могућност читања (Dajzler, 2008⁷).

Клаус Петер Денкер указује на чињеницу да поменута поезија има и акустичке и визуелне аспекте, подразумева измену читалачких навика, освешћује слова и речи као материјале и доводи у питање наслеђене „семантичке споразуме“ (Denker, 2008⁸).

3. Анализа

Прво, графостилем је јединица настала одступањем од уобичајеног облика и носилац је стилистичке информације настале на графолошком нивоу (Palibrk, 2015: у штампи). Не настаје случајним одабиром, стога има своју функцију и одређену вредност. Питање стилистичког избора условљено је контекстом, што је у сигнализму, како смо могли видети у поставкама и како ћемо видети на примерима, посебно важно.

Друго, графостилистичке технике су универзалне у књижевности, односно интерпункцијска, правописна и типографска онеобичења заједничка су и прози и поезији и драми. Међутим, њихове су функције условљене родом, односно специфичне су у оквиру појединачних родова, јер се њима изражавају различити елементи и постижу другачији ефекти. У поезији се типично јављају дводимензионалне девијације – преносе се и хоризонталне и вертикалне поруке, али постоје и оне песме

6 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 03. 07. 2015.

7 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/12832>, 15. 07. 2015.

8 <http://www.rastko.rs/cms/files/books/47fde5be77a19>, 17. 07. 2015.

у којима је проминентна трећа димензија – типографија (Palibrk, 2015: 429). Управо зато је визуелна сигналистичка поезија погодна за наше истраживање.

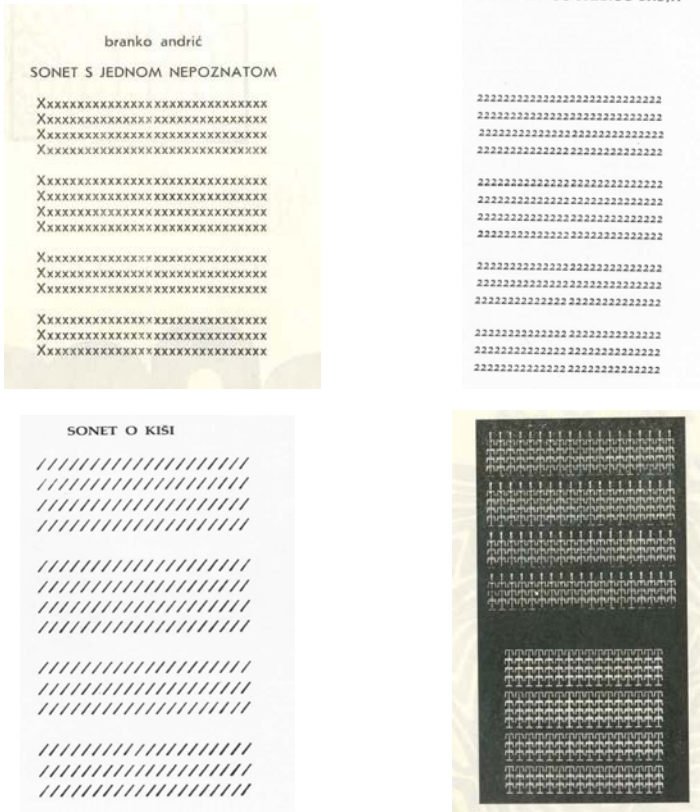
Треће, М. Ковачевић графостилеме у поезији дели на текстуалне и унутартекстуалне, тј. оне које се тичу визуелне форме песме и оне којима су маркирани поједини делови унутар песме (Ковачевић, 2012: 63). У издвојеним сигналистичким песмама налазимо оба типа, с тим што је текстуални више заступљен.

Пре него што представимо анализу конкретних примера, навешћемо још једном Живковића и његов сажетак поступака који се јављају у оквиру визуелне синалистичке поезије. Наиме, у стварању визуелних песама следбеници су различитим техникама постизали естетски запажене резултате. Неки су се служили техником руком писаног текста или цртежа, а неки коришћењем писаће машине и других штампарских уређаја. Уметници овог покрета такође су „простор визуелне песме”, односно страницу, попуњавали словима, бројевима или комбинацијом тих знака различите величине и облика. Слова се наносе и на подлогу коју чини раније одштампани текст, те комбинована са другим визуелним елементима, она постају делови колажа који представља најраспрострањенију сигналистичку технику. Колажи су углавном сачињени од речи истргнутих из текстова, приказаних словима различитих облика и величина, од (не)смислених фраза, наслова из магازина, делова чланака, књига, реклама и итд. Комбинацијама изразито ликовних елемената, слова, речи и синтагми бавио се велики број уметника⁹.

Примере типографских манипулација, као и игара песничком формом можемо видети већ у првом броју часописа „Сигнал” из 1970. године, где Бранко Андрић и Добривоје Јевтић објављују два сонета, „Сонет првог парног броја” и „Сонет о киши”. Оба се састоје од четрнаест „стихова”, односно садрже по два катрена и две терце. Андрић уместо речи користи број два, а Јевтић интерпункцијски знак – косу црту. Тако компонован сонет заправо представља слику кише или пљуска, односно графички оживљава саму тему, визуелизује садржај и пластично га приказује употребом само једног, универзалног симбола који се не користи искључиво у (писаном) језику, већ и у писму науке, комуникације и кореспонденције. У „Сигналу” број 4-5 налазимо још три слична сонета истих аутора, Андрићев „Сонет са једном непознатом” и Јевтићева два начињена од преклопљених великих слова Т. Форма је иста као и у претходним примерима, с тим што Андрић сада користи слово х (на почетку сваког „стиха” налази се велико Х) као математички симбол за „непознату”. С друге стране, ако бисмо се осврнули и на акустички елемент, у првом сонету можемо приметити ономатопеју (било да се ради о гласу х или (и)кс) „хука” или „брујања”, у другом ономатопеју „лупања” или „тапкања”, које се могу довести у везу са звуком рада машине или апарата. Ти „звучи”, уколико смо склонили таквој интерпретацији, „у рит-

9 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13569>, 03. 07. 2015.

му” су сонета, односно подељени на четири строго, тј. књижевном конвенцијом одређена дела. Дакле, овако осмишљене и изграђене „песме” приказују однос језик-књижевност-природа-наука у слици или, другим речима, графички материјализују арбитрарност језика.

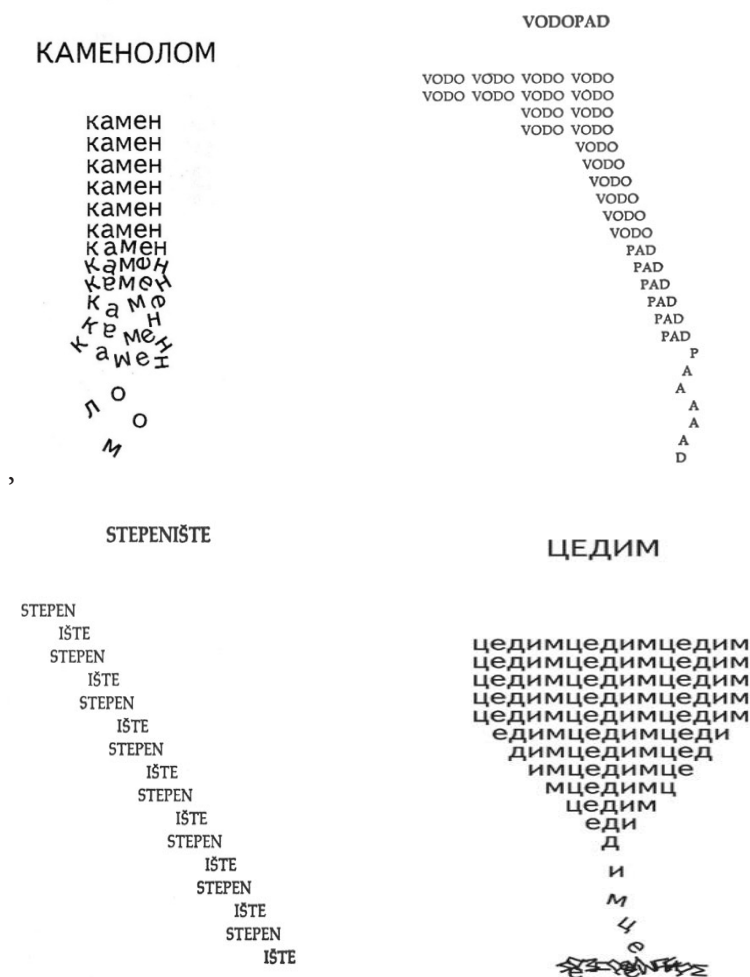


Слика 1, Андрић и Јевтић – сонети, Сигнал бр. 1 и 4-5

Овде нам је дата другачија реализација концепта сонета који се може препознати у структури строфе. Сонет, без обзира на то од чега се састоји и на који начин се може интерпретирати, остао је сонет, јер је форма непромењена и огледа се у броју стихова и распореду строфа. Међутим, сонет иначе поседује два комплементарна плана – визуелни и акустични: први се огледа у распореду строфа, а други у распореду риме. Тај међусобни однос ова два плана чини сонет врстом којој је графостилематика иманентна особина. Специфични графички облик, тј. визуелни ефекат који поменути облик ствара, сигуран је показатељ читаоцу да се ради о сонету (Ковачевић, 2012: 64). Овде немамо јасно изражен акустички елемент, али структура је сачувана. С друге стране, овакве творевине могу се сматрати и пародијом у којој је типографија само техничко средство. И у том случају, ради се о амбивалентном покушају, јер се конвенција

истовремено и пародира и потврђује. Семиотичко-структуралистички образац је очигледан јер се и даље поштује подела на форму и садржај.

У песмама „Каменолом”, „Водопад”, „Степениште” и „Цедим” Тодоровић разбијањем сложеница гради слику и визуелно дочарава доживљај конкретног појма, односно „лудистички иконизује семантички садржај путем пиктограма” (Burkhart, 2003: 7). У формирању појма, дакле, учествује грађење слике конкретне ствари. Песма је оличена у иконицим симболима, тј. језичке јединице испољавају своју графичку димензију, чиме делови сложеница граде тело или форму речи (Petrović, 2010: 88). Напомињемо да су овде дати само неки од примера сигналистичке употребе фигуралне типографије.



Слика 2. М. Тодоровић¹⁰

10 http://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm, 30. 06. 2015.

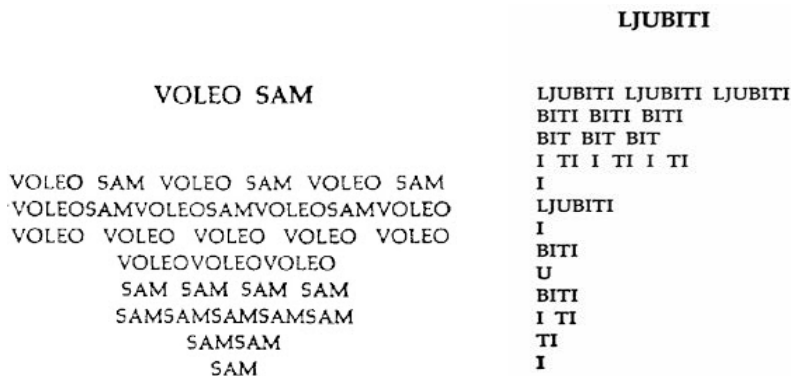
Песма „Каменолом” састоји се из вишеструко поновљене лексеме „камен” која се у последњим „стиховима” трансформише, односно слова се ротирају, одајући утисак „ломљења” све до појаве саме лексеме „лом” са дуплираним вокалом која је на самом крају и материјализује ломљење појма. Слова, као делови блока, попут камења, падају на површину странице. Поступак је сличан и у песми „Водопад”, с тим што се редупликација основе и спојног вокала „водо-” изводи у облику водопада, тј. песма има и графички облик појма у наслову. Песма „Степениште” такође визуелизује тематски садржај, јер се лексема „степениште” дели на основу „степен” и суфикс „-иште”, што се може схватити двосмислено и представити својеврсну игру речима у оквиру пиктограма. Последња наведена песма „Цедим” у облику левка завршава се прекуцавањем и ротирањем графема (које чине дату реч) у безобличну гомилу слова **ц**, **е**, **д**, **и** и **м**. У датим примерима ради се о конкретним појмовима које је релативно лако преточити у конкретну слику. Сигналисти ослобођени поетских конвенција, као што се може видети, своје идеје и виђење језика, уметности и њиховог међуодноса често реализују и на овакав начин. Осим специфичног манипуласања простором, које се огледа у белинама и размацима, слова одређене величине и облика (доследно исти – верзал или курент истог фонта) овде не видимо друге поступке. Постоје, наравно, другачије песме код којих акценат није искључиво на графичким ефектима или на лудистичком елементу, јер су појмови које обрађују апстрактнији или семантички сложенији. Анализа таквих песама је неизоставна и изложена је у приказу песама „Волим”, „Волео сам” и „Љубити”. За Тодоровића је у неким визуелним песмама карактеристичан двокодни поступак, односно комбиновање иконичко-предметног и акустичко-графичког кода (Burkhart, 2003: 7), као у претходно поменутих.

VOLIM

VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM
 VOLIMMMMMMMMMMMMMMMMM

MMMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMVOLIM
 MMMMMMMMMMMMMMMVOLIM

MMMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMM
 MMMMMMMMMMMMMMMMMMM

Слика 3. М. Тодоровић¹¹

Прва песма се састоји из три „строфе” са по четири „стиха”, при чему стихови прве почињу, а стихови друге се завршавају речју „волим”, док је трећа састављена искључиво од слова/гласа М. Таква употреба глагола „волети” у првом лицу једнине презента може се тумачити и као „обострано волети” и као „волети све, односно са свих страна” и као „волети и на крају и на почетку”, а понављање лабијала на самом крају приказује „осећај пријатности” који „волети” подразумева или до ког нужно води. Тон друге песме изражен је употребом првог лица перфекта глагола „волети”, при чему је и облик саме песме значајни елемент. У првом стиху фраза је поновљена четири пута и дата са размацама, а у следећем без, чиме се додатно интензивира „снага/количина љубави”. Следећа два на исти начин представљају један део те фразе, односно „волео”, док је кулминација изражена редупликацијом дела „сам” (хомонима – као енклитика глагола „бити” или заменица *sâm*), такође растављено, па потом састављено, до последњег стиха у коме стоји искључиво „сам”, чиме се наглашава „усамљеност” онога који је „једини волео” или онога ко „не воли више”. Паралелизам у броју понављања фразе и њених појединачних делова, размака и њиховог одсуства, кулминира издвајањем хомонима, који крај једне љубавне приче обележава усамљеношћу. Песмом „Љубити” лексема се више семантички него морфолошки рашчлањује на делове **бити**, **бит**, **и**, **ти**, и **и ти**. Таквом манипулацијом добијамо интерпретацију у којој „љубити” (што осим буквалног такође има значење „волети”) значи „бити” или „постојати”, а суштина, односно „бит” свега јесте спајање односно стапање са другим, оним „и ти”, све док субјекат и сам не постане такво „ти”. Типографски поступци су исти као и горе наведени, али овде постоји карактеристична деструкција речи на семантички сложеније целине које немају везе са визуелним ефектима или грађењем одређеног облика/слике.

Дакле, од графостилемских поступака овде можемо видети типографска одступања која се односе на употребу различитих облика графе-

¹¹ http://www.mirosljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm, 30. 06. 2015.

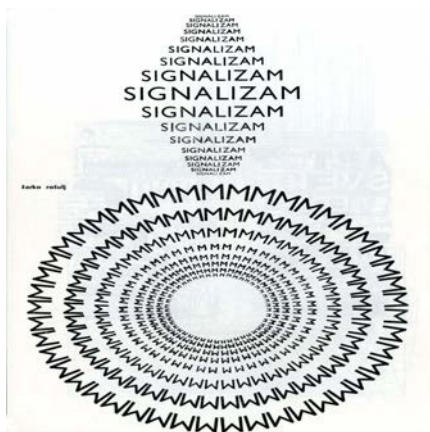
ма, интерпункцијских знакова и бројева, изостанак интерпункције, као и намерну тј. смислену експлоатацију „простора песме” – странице, која води до огледања садржаја у форми. Њихова сврха није пуко онеобичавање којим се жели изазвати сензационалност, нити су једини показатељ комуникабилности песничких порука, већ оруђе које омогућава једноставно, брзо и свима разумљиво отеловљење садржаја. Приказане типографске могућности нама данас, у ери компјутера и визуелне комуникације, можда и нису посебно интересантне, али треба имати у виду тренутак настајања наведених песама. У наведеним сонетима, на пример, можемо издвојити неочекивану употребу различитих типографских симбола. Ипак, њихово понављање кроз традиционалну песничку форму значи више од бесмисленог гомилања и изазива више од ефекта шока, како смо видели у анализи. Новина не лежи у томе да се пре сигнариста нико нечег сличног није сетио, већ у порукама које увек и недвосмислено носе печат правца – вишедимензионалност, интермедијалност и интеракцију различитих кодова. Код прве четири Тодоровићеве песме у овом раду типографска конструкција је значајнија, док је код друге три акценат и на семантичком елементу. Типографски, као један од графостилемских поступака, није једина одлика стила (напомињемо да нису ни приказане све врсте сигналистичких песама), али је углавном његов неизоставни део.

Према Петровићевим речима, неуобичајен распоред графема, лексема и фраза свакако представља покушај успостављања другачијег и новог односа између форме и садржине речи песама (Petrović, 2010: 89). Судејство графичког и вербалног елемента није механички спој поетске и ликовне експресије већ нарочито интегрисање више кодова које, често неразумљиво, може да одбија традиционалну врсту читалаца.

Компликовано развијање радње, нагли, изненадни обрти, пропусти, ломљење синтаксичке линије дуж целог њеног кретања, алогичност, одбацивање граматике, [...] додатно увођење научне грађе и научних поступака у организовање текста; утрпавање у садржину докумената, цитата, цртежа, бројева, геометријских облика, отвореност према непредвидљивом, граде сигналистичку књижевност која „више није књижевност”. На размеђи књижевног и некњижевног, мешовита, хибридна форма, уједињење различитих уметничких израза у неодређену целину, која почива на њиховом складном јединству, све то чини савремену књижевну реч синкретичном уметношћу. (Petrović, 2010: 89)

Како је већ наведено, највећи број сигналистичких радова чине колажи, или графичке констелације, како их Буркхартова назива. У њима се графеме или друге лингвистичке јединице употребљавају без обзира на њихово значење, јер је фокус на форми (Burkhardt, 2003: 8). Највише колажних техника користио је Мирољуб Тодоровић, чији су колажи препознатљиви по томе што користи пресечена слова и уграђује их у читаву композицију. Типографским поступцима бавио се Жарко Рошуљ,

у чијим се графичким контрукцијама често прати симетрија простора песме, а основно средство су типографски знаци, слова и бројеви¹².



Слика 4. Рошуљ, Сигнал бр. 4-5

4. Закључак

Ми смо овде приказали само оне примере који се формално сматрају песмама иако је то управо супротно идејама и настојањима припадника сигналистичког покрета. Међутим, анализа других сигналистичких решења превазилазила би оквире овог рада и графостилемског приступа. Ипак, из приложених примера можемо видети основне циљеве покрета – настојање да се створи што ефектнија комуникација између дела и читалаца и коришћење универзално читљивих знака или „писма” које не ограничава разумевање порука које се преносе и идеја које се изражавају само на говорнике датог језика. Уосталом, то су главни узроци изразите визуелизације језика песме и уопште појачане употребе графичких елемената у сигналистичкој поезији. Сигналистичка визуелна поезија или „поезија на одласку речи” (како каже Оскар Давичо) брзо је прихваћена и има велики број следбеника, што најбоље показују први бројеви часописа „Сигнал” (посебно број 4-5, из ког је приказан већи део примера у овом раду). То издање заправо представља антологију визуелне поезије, док у новијим бројевима више налазимо критику и радове теоретичара и познавалаца. Према Живковићевим речима, форсирање „сликовних” знака и „осликовљење језика” песме довела је до тога да домаћа критика сигнализам изједначава са визуелном поезијом и идентификује са „поезијом из машине”¹³. Слажемо се с Буркхартовом у оцени да сигналистичка поезија овде описана не изгледа више тако провокативно као шездесетих и седамдесетих година када се појавила. Такође је чињеница да су се неки уметници, попут Марине Абрамовић, окренули другим

12 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13722>, 03. 07. 2015.

13 <http://www.rastko.rs/knjizevnost/signalizam/delo/13569>, 03. 07. 2015.

правцима, као и то да је у наше време реклама преузела основне технике визуелне/конкретне поезије. Ипак, у нешто измењеном облику, традиција сигналистичке поезије постоји и данас у Србији (Burkhart, 2003: 10). У сваком случају, графичка визуелизација води до појачавања поетског значења, реч се трансформише у слику, а језик испољава на неочекиван а могућ начин, чиме реципијенти постају свесни једног и другог система репрезентације. Читање, гледање, тумачење и разумевање поезије се постепено мења јер „поезија за око а не ухо” борбу између слике и речи, писма и говора, артикулације и репродукције приводи крају.

Извори:

- Todorović 1970: M. Todorović, *Signal No 1, Internacionalna revija za signalistička istraživanja*, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- Todorović 1971: M. Todorović, *Signal No: 4-5, Internacionalna revija za signalistička istraživanja*, Beograd: Beogradska signalistička grupa.
- Todorović, M. *Konkretna poezija*. <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/konkretna_poezija.htm>. 30. 06. 2015.

Литература:

- Burkhart 2002: D. Burkhart. *Od carmina figurata ka vizuelnoj poeziji*, u: Todorović, M. (ур.) *SignalNo 24-25-26*, Beogradska signalistička grupa, Beograd, 3-10.
- Bužinjska, Markovski 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Dajzler, Giljermo. *Signalistička poezija. Projekat Rastko*, jul 2008. Rastko. 15. 07. 2015.
- Denker, Klaus Peter. *Im Anfang war das Bild. Projekat Rastko*, jul 2008. Rastko. 17. 07. 2015.
- Iglton 2007: T. Eagleton, *How to Read a Poem*, Malden: Blackwell Publishing.
- Kovačević 2012: M. Kovačević, *Lingvostilistika književnog teksta*, Beograd: SKZ.
- Palibrk 2015: I. Palibrk, *Grafostilemi u poeziji E. E. Kamingsa: sloboda izraza*, u: M. Kovačević (ur.), *Nauka i sloboda*, knj. 9-1/1, Pale: Filozofski fakultet u Istočnom Sarajevu, 427-444.
- Petrović 2010: T. Petrović, *Književnost za decu i signalizam*, u: M. Pavlović (ur.), *Planetarni vidici signalizma*, Beograd: Megatrend univerzitet, 82-98.
- Todorović 1979: M. Todorović, *Signalizam*, Niš: Gradina.
- Todorović 1992: M. Todorović, *Oslobođeni jezik*, Zemun: Grafopublik.
- Todorović 2003: M. Todorović, *Poetika signalizma*, Beograd: Prosveta.
- Todorović 2004: M. Todorović, *Tokovi neoavangarde*, Beograd: Nolit.
- Živković, Živan. *Vizuelna, gestualna i objekt poezija. Projekat Rastko*, februar 2010. Rastko. 03. 07. 2015.
- Živković, Živan. *Geneza signalizma. Projekat Rastko*, februar 2010. Rastko. 03. 07. 2015.

Ivana B. Palibrk

THE GRAPHOSTYLEMES IN VISUAL SIGNALIST POEMS

Summary

The paper addresses the graphostylistic aspects of visual signalist poetry. In the introduction we deal with the general views on concrete and visual poetry and the problems of their classification. The second part presents the roots, concepts and objectives of the signalist movement. Analysis of the examples is given in the third chapter that contains the detailed description and explanation of the graphostylistic features. The conclusion offers the rationale behind this particular approach, the functions of the features employed as well as their importance in the overall artistic value of the visual signalist poems.

Key words: visual and concrete poetry, signalism, graphostylistics, typograph

Примљен 14. септембра 2015. године.

Прихваћен 30. септембра 2015.