

ИВАН ШТЕРЛЕМАН

СИГНАЛИЗАМ И ЛИНГВИСТИКА

Зденко Лешић у књизи *Језик и књижевно дјело* наводи речи Т. Е. Хјума „да је поезија увијек авангарда у језику, прогрес језика, освајање нових аналогја.” Даље Лешић каже да су песници „често, и сасвим оправдано, осјећали потребу да се побуне против наметнуте норме, против тираније језика и захтјева заједнице, која се влада деспотски и у области језика као и у свим другим областима. Али они који су се једном побунили морали су врло брзо осјетити да том побуном доводе у питање своју сопствену умјетност.”¹ Наиме, проблем настаје када песник „прекорачи оне границе које је прописала језичка норма”,² јер тада, по Лешићу, он почиње да личи на дете које се у колевци забавља бесмисленим гласовима које произвољно производе његови говорни органи, чиме аутор вероватно алудира на дадаизам, чије већ име потиче од говора беба. Да би се остварила комуникација песник–читалац, песник се мора користити друштвено условљеним језиком, дакле нормом у оквиру које се креће између слободе и принуде, где може правити најнеобичније конструкције, одбацити правопис и синтаксу, с тим да не прелази већ споменуте границе. Међутим, како препознати те границе и који ауторитет их одређује?

У књизи *Сйварносй и уйойија* Мирољуба Тодоровића наилазимо на мисао да је „граница језика – почетак песме”.³ Неизрецивост поетског садржаја је била проблем писаца кроз историју литературе, и то Лешић добро запажа и наводи цитате аутора од древног египатског песника Хахепере-Суба и Платона, преко Френсиса Бејкона до Флобера и Камија, али то су све аутори традиционалног

¹ Зденко Лешић, *Језик и књижевно дело*, Свјетлост, Сарајево 1975, 21.

² Исто.

³ Мирољуб Тодоровић, *Сйварносй и уйойија*, Алтера, Београд 2013, 109.

схватања књижевноуметничке комуникације. За разлику од њих, сигналистичко конкретно и визуелно песништво креће с намером да покаже а не да искаже. Ипак, тенденције песника од футуризма, руске заумне поезије, дадаизма, летризма, па до визуелне и конкретне поезије неоавангарде не треба посматрати као искључиво деструктивне; антиуметност се аутоматски по свргавању владајуће парадигме (уметности) са трона поставља на њено место. Једно од главних поља истраживања сигналазма је управо комуникација на релацији уметничко дело – читалац (коаутор), тако да се превазилази дадаистички нихилизам и улази у сферу уметности као научног пројекта, у ком сарађују и аутор и читалац с водећом идејом прогреса. Како и Тодоровић каже на једном месту: „Песник мора стално да помера границе постојећих језика. Јер померати границе језика значи померати границе света.”⁴

Језик којим мислимо, који свакодневно користимо, језик је који смо затекли и који нам је наметнут. Свесни смо његових предности, исто колико и мана. Како и Леших наводи „можда он, заиста, није савршен инструмент, јер је толико пута у историји и људском животу знао затајити и бити узроком крупних неспоразума и лаког жртвом свакојаким злоупотреба, али је тешко рећи да ли је то само недостатак језика или пак мана саме људске нарави. Па ако често представља сметњу да изразимо праве нијансе својих мисли и осјећања, он нам ипак омогућава да искажемо мисли и осјећања у њиховом глобалном значењу. Тиме нам помаже да ступимо у везу с другим људима, да им саопћимо своје мисли и да, заузврат, сазнамо њихове”.⁵ Чини се да сигналазам не критикује инструмент већ правила коришћења, док у неким случајевима, стварајући херметичан текст без претензија за прецизним, унапред одређеним значењем, играма полисемије износи доказе о несигурности, тромости и неспособности нашег језика да буде средство изражавања човека технолошке цивилизације. На темељу тог незадовољства настају сигналистичка визуелна поезија, шатровачка поезија и *mail-art*. Друга ствар која је утицала на развој визуелне, конкретне поезије, али и *mail-arta*-а јесте вечити проблем превода. Преласком из једног језика у други поетски текст много тога губи, мада и много тога добија, али у сваком случају он више није онај текст који је напустио свог аутора. Прелазак на слово, симбол, слику омогућава глобалну комуникацију без ангажовања преводаца, барем визуелно порука остаје иста. Ми и слова можемо видети другачије, Рембо је сваком самогласнику дао боју, али јасно је да ће колорит варирати од особе до особе. Стога, сликање

⁴ Мирољуб Тодоровић, *Алџол*, Рад, Београд 1980, 39.

⁵ З. Леших, нав дело, 24.

слова бојама може се остварити једино уз регистар боја који ће претходити читању песничких слика. Такође, одређена слова читалац ће лако повезати са математичким, физичким или хемијским формулама. Опет долазимо до система, што представља главни разлог да сигналисти у једном тренутку напусте и слово и поезију стварају искључиво знацима интерпункције, симболима, сликама, исечцима из новина,⁶ компјутерским картицама и другим отпадом технолошке цивилизације.

Вилхелм фон Хумболт је сматрао да језик „чини неограниченом употребу ограничених средстава”,⁷ и та изјава би могла бити одличан увод у сигналистичку компјутерску поезију. Међутим, иза неограничене употребе ограничених средстава опет се крије једно готово подразумевајуће правило – линеарност писаног текста. Побуна против тог правила је озбиљније кренула са Аполинером, док је у неоавангарди она постала једна од главних поетичких детерминанти. Код Зигфрида Ј. Шмита читамо: „Визуелна поезија свесно остварује програм целокупног песништва: језик као уметност. У визуелној поезији само је језик истинит: он је циљ и тема песништва. Визуелни текст показује, он ништа не исказује. Он је то што јесте.”⁸ У овом типу визуелне поезије који дефинише Шмит, означитељ је у исто време и означено, дакле укида се њихова семантичка одвојеност, аутоматизована комуникација, разбијају се схеме очекивања, одбија се коришћење језика по уобичајеним правилима, што као резултат има промену свести посматрача (читаоца).

Зденко Лешић закључује да је тешко рећи „да ли је пјеснички процес чешће инициран значењем или звучањем, али нема теоретског разлога због којег би се дала предност било једном било другом”.⁹ Овој констатацији визуелни песници би додали и појам „изгледање”, тј. користећи се Шмитовом терминологијом – „оптичка констелација”, и по свему судећи, не би било сумње чиме је у том случају пјеснички процес инициран.¹⁰ У књизи *Стиварности* и

⁶ Исечци из новинског текста представљају и заштитни знак визуелне поезије Мирољуба Тодоровића. Не ради се о класичној монтажи речи попут дадаистичке игре новинама, маказама и врећом, већ се на текст гледа као на предмет. Стога Тодоровић не брине да ли ће се ишта прочитати од исеченог текста, штавише, циљ је да се изгубе првобитни означитељи, да се исеченим деловима линеарног текста дизајнирају рамови и амбијенти у којима ће зрачити визуелна песма.

⁷ Наведено према: З. Лешић, нав. дело, 24.

⁸ Зигфрид Ј. Шмит, *Естетски процеси*, прев. Милан Табаковић, Градина, Ниш 1975, 137.

⁹ З. Лешић, нав. дело, 27.

¹⁰ Заиста је чудно како један књижевни теоретичар Лешићеве репутације прави такав пропуст не узимајући у обзир визуелну поезију у 1971. години, додуше пар година пре објављивања Шмитове књиге у српском преводу, међутим знамо да је један текст из Шмитове књиге („Компјутопоема”) објављен још 1969. у загребачком часопису *Bit international* (5–6), у темату „Конкретна поезија”.

ушћоуија Тодоровић објашњава да у конкретној поезији долази до нестанка речи њиховим преобраћањем у знак.¹¹ У другој, слично конципираној књизи, *Језик и неизрециво*, међу многим есејистичким муњограмима наилазимо на цитат из дела Чарлса Мориса: „Знак мора имати значење, али он не мора нешто означавати. (...) Сливовни знак је јединствен међу знацима у том смислу што он означава сам себе, то јест знаковна средства сама по себи имају својства која значе.”¹² Управо у тој игри означитеља и означеног можда лежи одговор на Лешићево питање „шта чини једну језичку структуру књижевноуметничком?”¹³ – ако тако нешто уопште постоји и може да се аргументовано издвоји.¹⁴ Еквивалентан случај можемо наћи на пољу ликовних уметности, јер наведено питање у исто време поставља и напада Марсел Дишан са својим *ready-made* објектима. Ако је према њему „уметничко дело” оно дело које неко ко носи ауторитет уметника означава као уметничко дело, у том процепу између означитеља и означеног неопходан нам је трећи члан – интерпретатор, а самим тим и интерпретант. Приметићемо да је делатност авангардних уметника ближа Морисовој концепцији знака, јер „знаци који указују на исти објекат не морају имати исте десигнате, јер оно што је узето у обзир у објекту може се разликовати за различите интерпретаторе”¹⁵ Интересантан пример је и Магритова слика *La trahison des images* (Варке слика), на којој је испод луле написано: „Ово није лула.”

У тексту „Може ли још бити умјетничких дела” Абрахам Мол изјављује: „Умјетничко Дјело је заблуда сувременог друштва. То осјећајно увеличавање, изражено великим словом, припада вриједностима једног прошлог друштва које романтизам чува у фрижидеру културе.”¹⁶ Ту је Мол близак Дишану, али за разлику од Мола чију мисао прожима „дух машине”, карактеристичан за теорију информације, Дишан је око свог дела сачувао ауру даде. Сигнализам комбинује ова два приступа „уметности”, о чему сам већ говорио

О овом типу поезије теоретичари су се могли информисати у часопису *Рок* (1969–1970), као и у интернационалној ревији *Сигнал*, која излази од 1970. године. Поред стваралаштва Мирољуба Тодоровића, елементи визуелне поезије присутни су у *Пусћолини* Владана Радовановића (написана 1962, а објављена 1968), али и између два рата код дадаиста, зенитиста, надреалиста, као и у књизи *Бердан* Јосипа Стошића, која је убрзо након објављивања 1951. забрањена.

¹¹ М. Тодоровић, *Сиварносћ и ушћоуија*, 153.

¹² Мирољуб Тодоровић, *Језик и неизрециво*, Bookbridge, Београд 2011, 43.

¹³ З. Лешић, нав. дело, 29.

¹⁴ Слично се пита и Мирољуб Тодоровић: „Шта то у језику омогућава стварање естетског значења?” (М. Тодоровић, *Сиварносћ и ушћоуија*, 114).

¹⁵ Чарлс Морис, *Основе теорије о знацима*, прев. Радослав В. Константиновић, БИГЗ, Београд 1975, 20.

¹⁶ Абрахам Мол, „Може ли још бити умјетничких дјела”, *Bit international*, 1, Загреб 1968, 63.

у тексту „Дада компјутер”.¹⁷ Јан Кот је добро приметио да је карактеристика нашег времена „управо то да је књижевност својевољно и свесно постала критика језика”.¹⁸ Приметићемо да је у сигнализму језик увек био у центру пажње, пошавши од најранијих сцијентистичких песама у које се свесно укључује научни дискурс, па преко конкретне, визуелне, фоничке и компјутерске поезије, све до *mail-art*-а и поетизације шатровачког говора. То уопште није чудно, као ни Котова изјава, јер од почетка XX века можемо пратити низ појава у различитим дисциплинама које су покренуте „лингвистичком експлозијом” проистеклом из предавања Фердинанда де Сосира: Фројдова психоанализа, руски формализам, структуралистичка антропологија, Финеганово бдење, Лаканови списи, Деридина деконструкција... Могло би се рећи да у првим деценијама после Другог светског рата, у времену у ком се појављује теоријских радова више него икада, одређена књижевноуметничка дела, која ћемо окарактерисати као неоавангардна и постмодернистичка, нису претходила теорији, већ је она инспирисала њих.¹⁹ Видели смо утицаје Бергсона на модернисте, Фројда и Јунга на надреалисте и Џојса, као и Ђавола из *Доктора Фаустуса* који цитира Адорнову *Филозофију нове музике*, међутим већ на примеру сигнализма, од сцијентизма као његове прве фазе, видимо постепене утицаје хемије, физике, математике, биологије, астрономије, теорије информација, лингвистике, семиотике, савремене филозофије...

Поеме *Планетиа*, *Кружење материје* и *Путовање у Звездалију* доносе речи и синтагме дотад неупотребљене у поетском дискурсу, нпр: дифузна светлост, репатице, космички зраци, апарати за мерење психичких реакција небеских тела, гравитационо поље, атмосфера, хелијум, кисеоник, кварц, хексаедар, бакар, метали, хемијске промене, протоплазма, угљендиоксид, стоме, жлезде, радиоактивност, неорганске киселине, закон инерције, асимилација угљеника, мрежњаче, електрони, позитрони, правоугаоник, графикон, електролитичка дисоцијација, беланчевине, Комптонов ефекат, микроби, цитоплазма, микроскоп, интензивност Брауновог кретања, фотонски цвет, електролиза, магнетни флуks, други принцип термодинамике, фотони, кванти, хлорофил, кариокинеза... За ову фазу сигнализма би била важећа Лотманова мисао да се свако новаторско дело „изграђује из традиционалног материјала.

¹⁷ Иван Штерлеман, „Дада компјутер”, *Лейопис Мајице српске*, год. 190, књ. 494, св. 5, новембар 2014, 674–700.

¹⁸ *Структуралистичка контроверза*, прир. Р. Мекси, Е. Донато, прев. Јасмина Лукић, Просвета, Београд 1988, 176.

¹⁹ Најбољи пример оваквог стваралаштва је Умберто Еко, који је своја истраживања на пољима семиотике и средњовековне естетике искористио пре свега за писање романа *Име руже*.

Ако текст не чува сећање на традиционални склоп, његово новаторство престаје да се перципира.”²⁰ Речи и синтагме из управо наведеног списка, у опозицији са остатком текста чији је материјал већ виђен у књижевности која је претходила делу Мирољуба Тодоровића, остављају утисак шока и чине ову поезију свежом, или како Лотман већ каже – „новаторском”.

Проблем са овом Лотмановом теоријом настаје кад дођемо до екстремних облика конкретне и визуелне поезије, када као песму добијемо једно слово, као код летриста или Марине Абрамович, или знакове интерпункције (Кристијан Моргенштерн), хемијске симболе, физичке формуле, празан лист, цртеж, машинску конструкцију, искоришћене компјутерске картице, фотографију, колаж, поштанску марку. Тодоровић 1967. у циклусу визуелних песама инспирисаних угљеником под насловом „Карбон” користи само латинична слова „ц” и „о” („С” и „О”). Прва визуалија представља фигуру у облику слова „С” сачињену од слова „С” нормалне величине. Следећа песма представља ознаку угљен-моноксида („СО”), где је „С” сачињен од слова „с”, а „О” од слова „о”. Оне су, између осталог, одличан пример Тодоровићевог поигравања са савременом књижевном теоријом. Управо Лотман каже да је текст „целовит знак, и сви оделити знакови општејезичког текста у њему су сведени на ниво елемената знака”, као и то да се уметнички текст појављује у исто време и као „скуп свих реченица, и као једна реченица, и као реч”,²¹ при чему заборавља слово, као и деструисано слово у случају сигнализма. Дакле, Тодоровић нам даје знак који је сачињен од њега самог, чиме посебно жели да нагласи да овај тип поезије није семантички, већ синтактички. Тодоровић о овом подухвату каже:

Идеја о песничкој употребљивости једног таквог егзактног феномена као што је угљеник опседала ме је још од самих почетака рада на сигнализму (1959. и 1960. године) и првим покушајима да се прожму језик поезије и језик науке (...) Чињеница да се на угљенику као основном елементу базира читав живот на Земљи, и да су први облици живота управо настали из беланчевина, тих угљеникових једињења са веома компликованом молекуларном структуром већ је на неки начин сама по себи песничка и узбудљива.²²

У наставку циклуса срећемо квадрат сачињен од „С” које лови „О” и постаје квадрат сачињен од „СО”, што симулира хемијску

²⁰ Јуриј Лотман, *Структура уметничког текста*, прев. Новица Петковић, Полит, Београд 1976, 55.

²¹ Исто.

²² М. Тодоровић, *Алгол*, 21.

реакцију, међутим занимљива је „случајност” што су ове песме одштапане белим словима на плавој позадини, уколико се прisetимо да угљен-моноксид гори плавим пламеном. Оваква поезија представља пример отвореног дела управо тиме што не тежи семантичком већ синтактичком, па тако читаоци у сусрету са, не могу рећи текстом, већ страницама Тодоровићеве поезије, могу имати разноразне асоцијације, као већ поменути плави пламен, или проблем загађености ваздуха угљен-моноксидом као продуктом мотора са унутрашњим сагоревањем, фабричких димњака, пећи, дуванског дима, али се можемо сетити и егзекуција у гасним коморама, поготово имајући на уму Адорнову мисао да уметност након Холокауста више неће бити иста.

Лотман је потпуно у праву када каже да је језик уметничког текста „у својој суштини извештан уметнички модел света и у том смислу целом својом структуром припада ’садржају’ – носи информацију.”²³ Такође примећује да „знакови у уметности немају услови, као у језику, него иконични, сликовни карактер – очигледно кад су у питању ликовне уметности”.²⁴ Ту долази до једног недостатка Лотманове теорије, а то је „слепило” за визуелну поезију, као и нетолеранција према језику науке у контексту савремене поезије, који означава као „неуметнички”. Ако је Бранко Ве Пољански у једној својој песми из 1923. помножио 2 и 2 и добио 4, а Срећко Косовел унео молекулску формулу сумпорне киселине и изједначи нулу и бесконачно, не значи да се они баве неким „неуметничким послом”, већ граде „уметнички модел света” елементима који су до тада сматрани за неуметничке. Иако је њихов циљ био да критикују установљени књижевни канон и институције које стоје иза њега, кршењем традиционалног поетског бонтона они истовремено шире пространства поетског језика и онемогућавају да наредни покушаји сличног атака представљају шок тих димензија. Ту већ видимо да је опозиција „уметнички–неуметнички” језик веома климава.

Уметност поседује „способност да концентрише огромну информацију на ’површини’ прилично невеликог текста, (...) уметнички текст има још једну особеност: он разним читаоцима даје различите информације – свакоме по мери његовога разумевања; он исто тако даје читаоцу језик на коме се може добити нова порција обавештења при поновном читању. Понаша се као неки живи организам који се налази у повратној спреси са читаоцем и обучава тога читаоца.”²⁵ Лотман сматра да због ових особина уметност

²³ Ј. Лотман, нав. дело, 50.

²⁴ Исто, 54.

²⁵ Исто, 56–57.

заслужује пажњу специјалиста-кибернетичара и инжењера-конструктора, што ће се и остварити, а пример такве синтезе можемо видети и у загребачком часопису *Bit international*.

Мирољуб Тодоровић оспорава Лотманову тврдњу из тумачења Колмогоровљеве теорије да „језици са $h_2=0$, на пример вештачки језици науке, који у принципу искључују могућност синонимије, не могу да послуже као материјал поезије.”²⁶ Под h_2 се сматра еластичност језика, „могућности да се један те исти садржај пренесе на неколико подједнако ваљаних начина. При томе је управо h_2 извор поетске информације.”²⁷ β означава „колики се део способности да се пренесе информација троши” на ограничења која намеће поетски говор као што су ритам, рима, лексичке и стилске норме. По Колмогорову поетско стварање је могуће само при формули $\beta < h_2$. У тренутку кад се раскине са поетским у традиционалном смислу, ова формула престаје да важи. Тако ћемо у визуелној поезији видети математичке, физичке и хемијске симболе, као и елементе других језика за које се првобитно мислило да им је $h_2=0$ и ван устаљеног контекста. Међутим, у стохастичкој и компјутерској поезији случај је другачији.

Ако се сложимо са Витгенштајном да „игра ипак мора да буде одређена правилима”,²⁸ у случају сигнала главно правило би било одступати од традиционалног схватања песништва, што Тодоровић и отворено каже у „Фрагментима о сигнализму”: „Авангардна (сигналистичка) уметност налази се у ситуацији тоталног прекида са традицијом.” Тај прекид се огледа у „друкчијем схватању функције уметности. Дела сигналистичке уметности поред доношења нових идеја посебно полажу и на проширење људске сензорне свести. Због тога је и нова уметност у својој бити недидактичка и експериментална, и то управо у оном смислу у ком су експерименталне и егзактне науке”.²⁹ Испоставиће се опет да теорије књижевности имају своју одређену књижевност и да нису довољно флексибилне да би обухватиле све нове таласе који долазе након ње. Ако Витгенштајн сматра да филозофија мора имати свој филозофски језик, као и егзактне науке, немогуће је очекивати исто од уметности. Одредити шта је уметничко а шта неуметничко, шта је пожељно а шта непожељно, потискује оно, бар за сад необјашњиво, што је покретало човека кроз историју да ствара уметничка дела.

²⁶ Исто, 61.

²⁷ Исто.

²⁸ Лудвиг Витгенштајн, *Филозофска истраживања*, прев. Ксенија Марицки Гађански, Нолит, Београд 1969, 184.

²⁹ Мирољуб Тодоровић, *Наравно млеко њламен њчела*, Градина, Ниш 1972, 11.

Једна од кључних синтагми сигналистичке поетике је енергија језика. У једном витгенштајновски обележеном ставу из доба *Tractatus*-а, Тодоровић каже: „Сигналистичка поезија ће означити потпуно ослобађање енергије језика.” То ће изазвати сцијентистички приступ језику који је одлично приказан у наредном ставу:

У текућој поезији процес ослобађања ове енергије је спор (оксидативан). Разбијањем основне језичке материје на њене молекуле (речи) и атоме (слова) доћи ће до повратних процеса фисије и фузије разних елемената језичког бића (звучовно, графичко и остало многоструко зрачење речи) и потпуног ослобађања енергије језика.³⁰

Тодоровић се нашао у витгенштајновској запитаности,³¹ о мотивисаности лингвистичког знака, о утицају, о вођењу, о аутоматским процесима читања које стичемо традиционалним образовањем. Кад останемо загледи изнад само једног слова, довољно опуштени и беспослени да се препустимо фантазирању, заиста је невероватно колико далеко можемо да одемо. И ту не мислим само на већ поменуто „А” Марине Абрамовић, циклус „Говор”³² и друга места где су слова и даље исказана „гутенберговским фонтом”. Узмимо на пример „Алфабет”³³ Мирољуба Тодоровића, где су слова сачињена од искоришћених компјутерских картица. Нека од њих, поготово ако никад нисмо видели ћирилично „ћ”, „ф”, „ш”, „д”, „ђ” и „ж”, могу изгледати као слике велеградских небодера где празнине представљају прозоре са упаљеним светлима, али исто тако те слике могу представљати поглед из птичје перспективе на испуњене булеваре града током ноћи. Запитаћемо се шта је то што нас води да од једног од тих облика, нпр. слова Ш, не видимо пре свега три небодера који се издижу изнад четири саобраћајне траке? У параграфу 166. *Филозофских исцртавања* Витгенштајн каже: „Читај слово А. – Дакле, како је дошао звук? – Баш ништа не умето да кажемо о томе. – Сад напиши латиницом мало слово а! – Како је дошло до покрета руке при писању? Да ли друкчије од звука у претходном покушају?”³⁴ Затим нам даје знак који је у њему изазвао звук У, а кад се дубље загледао могао га је одредити као обрнуту сигму.³⁵ „Замисли кад би морао сада тај знак редовно да

³⁰ М. Тодоровић, *Алгол*, 39.

³¹ Види: Л. Витгенштајн, нав. дело, посебно 103–110.

³² М. Тодоровић, *Алгол*, 175.

³³ Исто, 147–160.

³⁴ Л. Витгенштајн, нав. дело, 103.

³⁵ Да ли је случајност што се сигмом (σ) означава стандардна девијација у статистици или сигма везе у хемији?

употребљаваш као слово да се, дакле, навикнеш на то да изговараш одређени глас, рецимо глас 'ш', онда када га угледаш. Можемо ли ишта више да кажемо осим тога да после неког времена тај глас долази аутоматски кад угледамо знак? Тј. кад га угледам, више не питам 'Какво је то слово' – наравно не кажем себи ни 'Хоћу код овог знака да изговорим глас ш', нити 'Овај знак ме подсећа некако на глас ш'.³⁶ Дакле, ми се користимо нормом, алфабетом као ланцем слика, комуникативних аксиома, где увек постоји сећање на традиционални склоп, а постоји ли онда потпуна песничка слобода? Или ћемо увек долазити до неких граница? Вероватно би се Тодоровић сложио са мном када бих рекао да нису битне границе већ пробијање граница. Поезија, у традиционалном смислу, у једном тренутку може постати занатство, а критика те позиције поезије несвесно произилази из сигналистичке компјутерске поезије. То је тренутак у ком се питамо да ли је свако уметник (Лотреамон, надреалисти, *fluxus* – све је уметност и сви могу да је раде), или уметности уопште ни нема (дада). Занимљиво је то да је флуксус у злетресте директан настављач дадаистичког покрета.

По Фердинанду де Сосиру „знак не зна за други закон осим традиције зато што је произвољан, а опет, он може да буде произвољан зато што се оснива на традицији”.³⁷ Међутим, запитаћемо се да ли су знаци писма заиста произвољни, као што мисли Де Сосир.³⁸ Он нам даје пример слова „т”, али зар управо „т” не изгледа као да опонаша положај језика у односу на вилицу и усне? Зар лабијални сугласник „м” не подсећа на линије горње усне? Зар самогласник „о” не описује кружни положај усана при његовом изговору? Зар дентално „с” не подсећа на змију? Змијско сиктање је мотивисало присуство денталних „s” и „z” у латинском (*anguis*), српском (*zmija*), енглеском (*snake, serpent*), француском (*le serpent*), шпанском (*la serpiente*), холандском (*slang*), али и немачком (*die Schlange*) иако се изговара као „ш”, па чак и кинеском, 蛇 (*Shé*). Вероватно би се могло наћи још доста примера, али већ и овај мали број наводи на сумњу у тачност Де Сосирове мисли. Онда није ни чудо што Мирољуб Тодоровић бира баш змију за тему једне песме из збирке *Наравно млеко ѿламен ѿчела*, где је словима речи *змија* исцртан облик змије савијене под оштрим угловима тако да даје утисак спајања три дела од речи *змија* у облику слова „z”. Да је песма писана на енглеском, вероватно би тело змије било таласасте, како би се исказала мотивисаност слова „с”. Тако можемо говорити

³⁶ Исто, 104.

³⁷ Фердинанд де Сосир, *Ойциџа линџвисџика*, прев. Сретен Марић, Нолит, Београд 1977, 142.

³⁸ Исто, 194.

и о мотивисаности речи „бес”, где реч почиње експлозивним усненим, а завршава сиктавим зубним сугласником. Сличан пример је енглеска реч *anger*, која садржи узвик *grrrr*, чиме се јасно исказује осећање љутње, гнева, срџбе. Још један занимљив пример игре означитеља и означеног видећемо у Тодоровићевој фоничкој песми „Волим”. Већ споменуто уснено М се умножава на крају речи градећи ономатопеју уживања, осећања пријатности („ВОЛИМММММММ”). Овакву везу је могуће направити једино у првом лицу једине и донекле у првом лицу множине, стога је не треба узимати за пример изворне мотивисаности између означитеља и означеног као у случају змије, осим ако не узмемо у обзир да се наставак *-м* јавља у „субјективним лицима” (ја и ми), чији смо ми саставни део. Песма „Волим” представља одличан пример Тодоровићеве тежње за ослобађањем енергије језика, јер наједном увиђамо звучно богатство речи *волим*, која као означитељ носи за собом још један до тада непримећен „ономатопејски вагон” или скривени узвик погодан за остварење универзалне комуникације, чиме се вештачки ствара утисак барем делимичне мотивисаности лингвистичког знака.

Још један Сосиров став који се не уклапа у идеје неоавангарде односи се на то да је средство производње знака сасвим без важности. За неоавангардног уметника је то потпуно нетачно, посебно након Меклуанове изјаве: „Медијум је порука.” На примеру сигнализма видимо колико је битно да ли је нека порука послата преко писаће машине, компјутера, фотографије, цртежа, колажа, тела, скулптуре, просторне констелације, личног рукописа... Идеја „Беле песме” и „Песме ни о чему” захтева посебну технику производње, или одсуство боје, или одсуство знака које само постаје знак. Таквим поступком Тодоровић алудира на Ролана Барта, тј. на мисао да „писање не може остати бијелим; оно што је почело као неутрални начин, мало помало се претвара у маниру, то јест одсутност знака постаје самим знаком”.³⁹ Дакле, не ради се о некаквом „песничком трику”, већ о приказивању Бартове теорије у пракси.

Сигналистичка поезија је у већој мери поезија „писма”, која у екстремним случајевима своје извођење ставља под знак питања. То је поезија слике а не звука која, како својим телом тако и пропратним цитатима, темеље заснива на Деридиној критици фоноцентризма. Њени аутори се никако нису могли сложити са Сосировом тврђом да је једини разлог постојања писма приказивање језика.⁴⁰ У њиховим радовима текст жели да привуче пажњу на себе,

³⁹ Frederic Jameson, *U tannici jezika*, prev. Antun Šoljan, Stvarnost, Zagreb 1978, 133.

⁴⁰ Види: Ф. де Сосир, нав. дело, 84.

он жели да истакне своје тело испред невидљиве сфере означеног. Првобитно се то постизало такозваним поступком „речи на слободи” (*parole in libertà*), на ком су инсистирали футуристи од 1912, чему је свакако претходило Малармеово „Бацање коцке”. У питању је још један степен ослобађања поетског израза – као што је слободан стих превазишао ограничења традиционалне схеме метрике и риме, тако су речи на слободи означавале пројекат ослобођења језика окова синтаксе. Тај талас је у поезију увео математичке знакове, залагао се за укидање интерпункције, остваривао ефекат телеграфског писања и радијског преноса.⁴¹ Такав асинтактички текст се временом развијао у фигуративно сликање речима, које се након искуства футуризма и историјске авангарде јасно разликовало од поезије која се у теоријама књижевности означава као *carmina figurata*. Распадање поезије до делића слова, прелажење са акустичне слике на визуелну представу ослобођену стега линеарности, представљало је уметничку критику сосировске лингвистике и фоноцентризма која се паралелно одигравала и у дискурсу савремене филозофије језика. Међутим, то није окрет од лингвистике већ прилазак њој, јер Тодоровић је и даље свестан да су „лингвистички модели неопходни инструменти у тумачењу неоавангардног дела”.⁴²

По Миодрагу Петровићу, „инсистирање на језичким иновацијама основна је карактеристика модерне поезије” која прави заокрет од традиционалистичког погледа на језик, чија је функција само да именује ствари. Модерни песници након Малармеа не певају о стварима, већ о стварности језика.⁴³ Сигнализам се појављује као врхунац таквих тенденција. Циклуси „Фенол”, „Ах сфера Ахасфер”, „Лавиринт” представљају визуелне метафоре сосировског језика механизма, али у исто време, укључивањем хемијских и биолошких мотива, алудирају на генеративну граматику Ноама Чомског. Сосир је сматрао да је језик психичког а не друштвеног порекла, али није приметио да психички апарат припада човековом друштвеном организму и да као његов део „и сам подлеже ширим законитостима друштвеног бића”.⁴⁴ Тодоровић је тога свестан, па у његовој метајезичкој поезији можемо приметити баланс између друштвених и психичких утицаја. Први је најочигледнији у шатровачкој поезији, други у *typewriter* поезији из *Textum*-а, али

⁴¹ Види: *Лексикон авангарде*, прир. Хуберт ван ден Берг и Валтер Фендерс, прев. Споменка Крајчевић, Службени гласник, Београд 2013.

⁴² М. Тодоровић, *Сйварносй и уйойица*, 120.

⁴³ Види: Миодраг Петровић, „Сосир – Чомски и наука о књижевности”, *Култура*, бр. 71, Београд 1985, 94–95.

⁴⁴ Исто, 97.

углавном су испреплетени као у компјутерској поезији, визуализацијама из *Алџола* и осталом поетском материјалу с присуством сцијентистичких елемената. Језик као део ванземаљских и преземаљских процеса представља јасну алузију на надвременост језика која се „састоји у његовој моћи да ствара вишак изражајности који је понајмање утилитарне природе. Он није само средство којим се покривају поља друштвене потребе. Он је двосмерно функционалан: обележава стварност изван себе, али и своју сопствену стварност. Другим речима он је и средство и циљ.”⁴⁵

Лингвистичко-таласна генетика данас је дошла до закључака које је машта Мирољуба Тодоровића делимично наговестила још шездесетих година. Френсис Крик, који је 1962. с Џејмсом Вотсоном и Морисом Вилкинсом награђен Нобеловом наградом за откриће молекулске структуре нуклеинских киселина и њиховог значаја за трансфер информација у живим бићима, такође је говорио о текстуалној структури генома, али за разлику од лингвистичко-таласне генетике, он је језик користио као метафору. Академик Пјотр Гарјајев је доказао да су гени који кодирају беланчевине језичке структуре. Све полази од сазнања да ДНК емитује светлост (холограм) и звук (језик). Он тврди да холографске информације садрже податке о просторно-временској структури ембриона у развоју, јасан план развоја органа, док језичке информације говоре како изградити просторно-временску структуру, што омогућују текстуалне структуре гена, бинарне информације о геометрији будућег организма с упутима како изградити ту геометрију. У теорији Пјотра Гарјајева можемо наћи неколике аналогije са идејама Мирољуба Тодоровића, а пре свега наслутити разлоге формирања песничког сцијентизма. Укључивање језика у контекст физике, хемије и биологије које је присутно у Тодоровићевим визуелним песмама потпуно је разумно уколико знамо да спектар није линеаран већ фракталан, а да су фракталност људског и генског језика идентичне, те да је генски апарат мислећи апарат који разуме значење.⁴⁶ Мишљење савремених класичних генетичара да 99% ДНК у хромозомима ништа не кодира и самим тим представља отпад одговара премалармеовском мишљењу да језик постоји само да би именовано ствари, а да његова стварност, бар на визуелном плану, не игра никакву улогу у књижевној комуникацији. Гарјајев наводи да се генске информације које су одговорне за синтезу беланчевина састоје од 64 кодона, од којих 32 представљају синониме, који по

⁴⁵ Исто.

⁴⁶ Тодоровић користи форму фрактала у својим радова, нпр. троуглови од троуглова, слово „с” од слова „с”, као и слова у исцртавању микроскопски увећаних структура које подсећају на ћелије или микроорганизме.

његовим речима не представљају проблем и односе се на сувишне информације, док друга 32 кодона представљају хомониме. Ти кодони су кратки триплетни, састоје се од три слова, а њихово тачно значење одређује контекст, фраза. Уношењем гена у други организам мења се контекст и значења хомонимских кодона могу бити произвољна и погрешна. Тако у изградњи беланчевина долази до укључивања погрешне аминокиселине па настају погрешне беланчевине, што изазива рак, алергију... Авангардна књижевност представља рак у организму традиционалне концепције уметности, док у исто време изазива алергију читатеља на оно што јој је претходило. Тодоровић то постиже поигравањем са контекстима; погледајмо нпр. визуелну песму из циклуса „Пробајте данас”, у оквиру које видимо лобању са црним наочарима на отвореној антикварној књизи. Реч „глава”, када се користи у фрази „глава књиге”, или реченици „прочитао сам још једну главу”, или „књига има двадесет глава”, има другачије значење него када се нађе у биолошком контексту „људска глава”, или у фразама „глава на раменима”, „глава у торби”, „глава породице” итд. Ова визуелна игра речи покреће мисао о смрти књижевности, бар оне која се налази испод лобање, или књижевности која има главе, тј. смрти великих нарација, епопеја и романа. Путем поигравања са контекстом могу се тумачити и сигналистички уметнички печати у оквиру *mail art*-а, јер они представљају хипостазу фразе „лични печат” аутора. Врхунац представља „визуелна хомонимија” празне беле странице, која се из контекста празне странице с почетка књиге или странице на којој још увек није исписан текст, као и из контекста супрематистичког сликарства Казимира Маљевича, лако пребацује у контекст поезије насловом „Песма ни о чему”.

Језичка универзалност сигналистичке поезије има потпору у раду Ноама Чомског, који тврди да је потребно изводити „дубинско испитивање неког појединачног језика, испитивање усмерено ка утврђивању темељних и крајње апстрактних принципа организације у том језику. Онде где се такви принципи дају утврдити, ми морамо образложити њихово постојање. Једна плаузибилна хипотеза јесте да су они урођени и отуда универзални.”⁴⁷ Сигналистичко стваралаштво можемо условно поделити на две фазе: „природњачку”, универзалистичку, сцијентистичку, већином исказану кроз визуелну поезију, и с друге стране „друштвену”, али с резервом, јер је друштвени ниво језика такође природан као део свести, где спада пре свега шатровачка поезија, али и објект и *ready-made*

⁴⁷ Ноам Чомски, *Грамајтика и ум*, прев. Ранко Бугарски, Нолит, Београд 1972, 39.

поезија. Тодоровић наликује Чомском у томе што је у својој првој фази приступао феноменима језика лабораторијски, експериментално. Он као и Чомски „трага за принципима не у живој језичкој маси него у комбинацијама лабораторијског типа”,⁴⁸ с тим да Тодоровић не жели да доказује језичку универзалност, већ да оствари универзалну комуникацију, што ће учинити добијену језичку масу живом.

Теорија данског лингвисте Луиса Хјелмслева отвара разговор о гестуалној сигналистичкој поезији и сигналистичком перформансу критиком општеприхваћеног мишљења да се супстанција израза говорног језика састоји искључиво од гласова, чиме се запоставља мимичка и гестуална пратња говора.⁴⁹ По његовом мишљењу „лингвист за свој предмет не узима само језик опхођења или уопће природни, свакодневни језик, него и сваку структуру која му је аналогна те одговара даној одредби”.⁵⁰ Мирољуб Тодоровић спроводи у дело Хјелмслевљеву идеју о језику као заједничком мотришту за читав низ знаности, и стога је битно узети у обзир његов захтев да су лингвистички модели неопходни за тумачење неоавангардног дела.

⁴⁸ М. Петровић, „Сосир – Чомски и наука о књижевности”, 99.

⁴⁹ Види: Louis Hjelmslev, *Prolegomena teoriji jezika*, prev. Ante Stamać, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1980, 97.

⁵⁰ Исто, 100.