

Милош М. Ковачевић\*  
Филолошки факултет Београд  
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац  
Филозофски факултет Пале

[https://doi.org/10.18485/ai\\_fonefonosj.2020.ch15](https://doi.org/10.18485/ai_fonefonosj.2020.ch15)  
81'38:821.163.41.09 Тодоровић М.  
811.163.41'38

## О ФОНИЧКОЈ ПОЕЗИЈИ – НА ПРИМЈЕРИМА ПОЕЗИЈЕ МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

У раду ће се најприје дати приказ историјата фониичке или звучне поезије: од руских кубофутуриста, и формалиста, преко дадаиста до сигнализма. Након тог теоријскопрегледног дијала, у раду ће се анализи подвргнути фониичка поезија Мирољуба Тодоровића, најзначајнијег представника како сигнализма тако и српске фониичке поезије. У раду ће детаљној лингвостилистичкој анализи бити подвргнута по једна од Тодоровићевих пјесама за сваки од основних структурно-семантичких (под)типова његове фониичке поезије.

Кључне ријечи: језички симболизам, фониичка (звучна) поезија, фонеме, руски формалисти, дадаизам, сигнализам, Мирољуб Тодоровић

Шта је то фониичка поезија, какав јој је историјат, и које су њене темељне карактеристике, ако се за примјер узму пјесме Мирољуба Тодоровића као нејрепрезентативнијег представника српске фониичке поезије – основна су питања којима се бавимо у овоме раду.

---

\* mkovacevic31@gmail.com

Фоничка или звучна поезија је без сумње не само најексплицитнија потврда постојања језичког симболизма, него и његов највиши стадијум. Језички симболизам заснива се на симболици гласова или фонема, тако да се изједначава са фонетским симболизмом. „Фонетски симболизам односи се на оне случајеве у језику у којима су својства звукова на иконичан начин повезана са својствима референата” (Ковић 2017:47). Бројна психолингвистичка, неурокогнитивна и примијењено когнитивна истраживања фонетског симболизма „показала су да фонеме могу да укажу на значење речи али само за одређене димензије, као што су величина, облик, даљина, као и тврдоћа, али се не односе на конкретна значења. И премда фонеме, у случају фонетског симболизма, имају значење, то значење је фундаментално различито од значења морфема и лексема. Врсте семантичких информација доступне путем фонетског симболизма изгледа додају неку врсту експресивности речима” (Ковић 2017:65). А колико су истраживачи фонетског симболизма увјерени у његову универзалност, можда понајбоље свједочи тврдња да ће „огроман број експерименталних доказа ... водити ревизији дефиниције језика и признавања језичког симболизма као неизоставне језичке одлике” (Ковић 2017:7). Та психолингвистичко-неуролошка истраживања су се, међутим, готово искључиво бавила фонетским симболизмом комуникативног језика, док су потпуно заобилажена питања симболизма у поетском језику, односно у фоничној или звучној поезији као његовом најрепрезентативнијем (под)жанру.

А не само на могућност него и на значај фонетског симболизма у поетском језику указао је још Р. Јакобсон, констатацијом да „у песничком језику, у коме знак као такав добија самосталну вредност, та симболика гласова постаје нешто стварно и представља неку врсту пра-

тећег елемента означеног. Чешке речи *den* (‘дан’) и *nos* (‘ноћ’), са опозицијом акутског и грависног самогласника, у поезији се лако доводе у везу са оштром разликом која постоји између подневне светлости и ноћне тмине” (Јакобсон 1986:98)<sup>1</sup>. Јакобсоново је мишљење, у ствари, израз мишљења руских књижевних авангардиста и/или формалиста о фонетском симболизму. Али и прије утемељења руског формализма, а то је година 1915, у руској је авангардној поезији, посебно у футуристичкој поезији Алексеја Кручониха и Виктора Хлебњикова, најексплицитније постављено питање језичког симболизма, и то у вези са питањем *заумног језика*, као специфичног језика руске футуристичке поезије. Можда је „најпотпуније одређење заумнога језика дао Алексеј Кручоних у *Декларацији речи као такве*, објављеној као летак 1913. године. Према његовоме тумачењу, то је језик у коме су разграђена појмовна значења у речима; речи губе одређена, очврсла значења, па је самим тим појединац (песник) слободан да уноси нова и произвољна. С друге стране, песник је слободан да мијења фонемске низове у речима или да ствара потпуно нове” (Петковић 1988:79). Такав језик, настао на лингвистичкој деструкцији ријечи, Кручоних је сматрао језиком „нове поезије, чије се значење базира искључиво на *чистом звуковном сегменту нове речи*” (Латифић 2017:83). У основи те поезије, према Кручониховом мишљењу, треба да буде *ријеч као таква*, тј. *самовриједна* или *самодовољна* ријеч (*самовитое, самоценное слово*). А „под појмом *самодовољност* Кручоних подразумева ослобађање речи од њеног подређеног значења. Ослобађањем подређеног значења, поетска артикулација постаје слободна и самостална”

---

1 Такво схватање било је подлога заснивању *еуфонологије* или *поетске фонетике* (Кида 1998:43), која за основни предмет има изучавање еуфоничности поетских текстова.

(Латифић 2017:83), с тим да самогласници, као најзвучнији гласови, представљају најсавршенији језик својом једноставношћу, а да комбинација сугласника у заумном експерименту представља језик лишен фиксираних појмовног значења. (Исто, 84). Кручоних дате ставове „потврђује” заумним фонетским пјесмама, и то како пјесмом састављеном од самих самогласника:

о е а  
и е е и  
а е е е (Петковић 1988: 79)

тако и заумном сугласничком пјесмом у оквиру либрета за оперу *Победа над сунцем*, гдје авијатичар, као један од главних ликова опере, након преживљеног удеса, поручује публици:

л л л  
кр кр кр  
тлп  
кр вд тр  
кр вубр  
ду ду  
ра л  
к б и  
жр (Латифић 2017: 85)

А управо су питања кубофутуристичких експеримената везаних за питање заумног језика била једини предмет анализе првога зборника руских формалиста<sup>2</sup>. „Онако како је приказан и анализиран у првоме

2 Представници формализма су се најприје окупљали у Опојазу (*Общество изучения поэтического языка – Друштво за проучавање пјесничког језика*), које је утемељено 1916. у Петрограду. Радове су објављивали у издањима *Сборники по теорији поэтического језика* (*Зборници за теорију песничког језика*) и *Поэтика*, у засебним књигама, а некад и у часопису *ЛЕФ*.

формалистичком зборнику, феномен заумнога језика интересантан је углавном по томе што у предњи план доводи саме фонемске низове у речима и запоставља значења. Циљ је песников да тако изабере и комбинује фонеме како би добио један ритмичан, музикалан низ који не упућује ни на шта изван себе, тј. не упућује на неко појмовно значење, него у самој артикулационо-акустичкој маси утеловљује емоције или неко емоционално стање. То је, дабоме, узалудан покушај да се фонемски низ дигне до музичкога низа тонова; узалудан зато што је музички семиозис битно различит од природно-језичкога, па тиме и од поетскога (мада у много мањој мери од овога последњег). Језички су знакови дводелни, однос између два дела чини суштински и неизоставан семантички аспект, па сваки говорни низ мање-више увек упућује на нешто изван себе сама. Општепознато је да сваки фонемски низ чини једну страну језичкога знака, која аутоматски упућује на ону другу, на означено, а оно је колективна, обично појмовна творевина. Зато су и фонемски низови везани, уређени скупови фонема као општедруштвене, традиционалне творевине. Музички низови тонова, међутим, не знају за овакву дводелност, нити су дати као чврсти, канонизовани скупови: не знају за значење које представља традиционалан и општеприхваћен однос између онога што се у језику зове ознака и означено. Музички низ је слободан зато што смисао који он за нас има настаје у релативно чистоме синтактичком аспекту: у комбиновању и низању у времену (у симултаности и сукцесији)” (Петковић 1988: 80–81).

Тако су руска кубофутуристичка поезија и руски формалисти и практично и теоријски широко

отворили врата фоничкој или звучној поезији<sup>3</sup>. Иако приоритетно говоре о фоничкој поезији, тај термин, међутим, они не употребљавају. Али га зато употребљавају представници једног другог авангардног покрета, који је настао готово у исто вријеме кад и руски формализам, а то је *дадаизам*. Дадаизам настаје у Цириху 1916. године, гдје се група умјетника склонила за вријеме Првог свјетског рата и у тек отвореном кабареу „Волтер” (5. 2. 1916) покренула часопис *Дада*, коме је Тристан Цара, један од оснивача покрета, дао име по ономотопеји дјечијег тепања, сматрајући да је то „ријеч која ништа не значи” (*дада* на дјечијем језику значи „дрвени коњић”). Дадаизам је заправо антиумјетност, у којој „све што је бесмисленије, утолико је боље... Дада неће ништа, ништа, ништа. Он ствара нешто само да би публика рекла: ми не разумемо ништа, ништа, ништа” (Речник 1992:120). Зато све оно што је у стварности апсурдно и безвриједно, бива у дадаизму прихваћено с новим значењем у новом умјетничком изразу, као на примјер: рушење свих традиционалних умјетничких форми, фонетска поезија и др. Дадаизам заправо устоличује хаос као пут ревитализације устоличеног умјетничког израза. У умјетничком стваралаштву дадаизам је против

---

3 Уједињене ставове руских футуриста и формалиста о заумном језику можда понајбоље репрезентује мишљење Виктора Шкловског изнесени у раду *О поезији и заумном језику*, гдје он истиче да су “људима потребне речи и изван смисла”. Заумност се испољава као распрострањена језичка чињеница, као појава карактеристична за поезију – “заумност се крије под маском неког значења... чак ни песници не разумеју садржај својих стихова”. “За уживање у заумној речи, која ништа не значи, несумњиво је важна изворна страна говора, и састоји велики део уживања које пружа поезија”. “Песнички језик није само језик слика и звуци у стиху се не јављају само као елементи спољне благозвучности и не играју само улогу пратиоца смисла, већ имају самостални значај.”

сваке логике, како оне језичке, тако и оне смисаоне.

Међу најзначајнијим дадаистичким књижевним жанровима свакако је фонетска или звучна поезија. Али како тврди Предраг Тодоровић, аутор *Антологије српског дадаизма* (Тодоровић П. 2014), „ни у томе дадаисти нису били сасвим први”, јер су имали „претходнике у немачким песницима краја 19. века. Чак су и футуристи у начину писања и типографијом били пре њих. Али су дадаисти први довели до савршенства то типографско лудило, које су пропагирали кроз своје часописе, књиге, плакате, флајере... Поезија је изгубила сваки смисао који је имала хиљадама година пре. Није било ни стиха, ни риме, ни лепоте ... Књижевни израз довели су до апсурда” (Ђук, Кртинић 2016).

Иако је дадаизам оставио трага и у српској књижевности, посебно од 1921. до 1923. године (Тодоровић П. 2014), иако је фоничка поезија један од најзначајнијих дадаистичких експеримената, ипак српски дадаисти (а то су прије свега Драган Алексић, Бранко Ве Пољански и Љубомир Мицић) не стварају фоничку поезију. Фоничка поезија код Срба долази тек у другој половини 20. вијека, са једним другим правцем – сигнализмом, и његовим творцем – Мирољубом Тодоровићем. О сигнализму је доста писано (в. нпр. синтетичке радове: Негишорац 1996; Тодоровић 2003; 2010; 2014; Живковић 1991; 2009), и у оквиру сигналистичких поетских подврста увијек се наводи и звучна или фоничка поезија. Колико је фоничка поезија иманентна сигнализму, најбоље свједочи дефиницијска констатација М. Павловића, по којој је „звучна поезија сигналистичка врста у којој је фоничност средство песничке уметности засноване на учинку ритмичких вибрација звука” (Павловић 2009). Из дате дефиниције произлази неоснован закључак да је исходиште фо-

ничке поезије сигнализам. Та реченица, међутим, има и другу значајну импликацију: да је фоничка поезија једна од иманентних карактеристика сигнализма.

Као једну од (под)врста сигналистичке поезије<sup>4</sup> фоничку поезију издваја и творац сигналаизма – Мирољуб Тодоровић. Фоничку поезију Тодоровић карактерише на следећи начин: „У звучној поезији наглашава се гласовна супстанца појединих речи, уз покушај да се њоме испољи значење целе песме. То је значење оформљено на фоничком нивоу, али је истовремено у непосредној вези са њеном морфолошком ознаком. Гласовне јединице се издвајају и умножавају [па то илуструје примјером властите песме *Волим*] па почињу да функционишу као преносни смисаони механизам једног, гласовним груписањем формираног извора асоцијација, не само звучних већ и вербалних и визуелних. Глас ту постаје носилац значења, смисла. Његове акустичне, интонацијске, визуелне одлике, наглашеност, место у речима, могућност колаборације и утицаја на остале делове песме (речи), искоришћени су за стварање сасвим нових поетских облика” (Тодоровић 2014:41-42).

---

4 „Прво разврставање сигналистичке поезије обавио је Мирољуб Тодоровић у трећем манифесту (...), где је набројано девет сигналистичких врста овим редоследом:

- 1.1.1. Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија)
- 1.1.2. Компјутерска поезија
- 1.1.3. Алеаторна или стохастичка поезија
- 1.1.4. Статистичка поезија
- 1.1.5. Пермутациона, комбинациона и варијациона поезија
- 1.1.6. Сцијентистичка поезија
- 1.1.7. Технолошка поезија
- 1.1.8. Сигналистичка, кинетичка и фоничка (звучна) поезија.
- 1.1.9. Сигналистичка манифестација (гестуална поезија)” (Живковић 1991:2; уп. и: Тодоровић 2010:1).



Звучну поезију писало је више припадника сигналистичког покрета, али је, према мишљењу проучавалаца неоавангарде и/или сигнализма (в. нпр.: Негришорац 1996; Павловић 2002; Деспотов 2005) највредније резултате у фоничкој поезији постигао управо Мирољуб Тодоровић. Највећи број фоничких пјесама, према наводима И. Негришорца (1996:134) и М. Павловића (2002:7), Мирољуб Тодоровић објавио је у двије збирке пјесама, чији излазак из штампе дијели пуних двадесет година. То су збирка *Степениште* из 1971. године и збирка *Дишем. Говорим* из 1992. године. Посматрана из перспективе фоничке поезије, ова друга Тодоровићева збирка (*Дишем. Говорим*) значајна је прије свега по циклусу „Жмара” који носи поднаслов „фонети”, што „ваља разумети као срећно направљен спој двеју речи – ’фонички’ и ’сонети.’ Песме су, заправо, стваране по основном моделу игре речима и гласовима, моделу преузетом од звучне (фоничке) поезије, док је просторни размештај словних знакова био одређен традиционалном формом сонета. (...) И у оквиру основног модела означеног као ’фонети’ Тодоровић је изградио неколико подврста: једна група текстова представља праву фоничку поезију, где се као основа игре у појединачним стиховима користе гласови и гласовне групе, тј. делови речи задате насловом (*Шимшир, Жмара, Шкамутати*); у једном тексту ту основу представља цела реч која је само део слућеног исказа створеног спајањем речи по строфама сонета (*Јутарњица*); док остали текстови својим појединачним стиховима излажу читаве исказе који се током песме варирају, проширују и мењају, па имамо посла са варијационо-звучном поезијом (*Четири чавке, Кукутка, Овај свет, Чаротанке*). Ова последња подврста делује најуспелије јер је њено семантичко поље најшире, а уз

то највише се приближава традиционалној представи о свестраним функцијама песничког текста: отуда песме *Кукутка* или *Чаротанке* – делују попут песама наших неосимболиста, Алека Вукадиновића или Милосава Тешића, на пример” (Негришорац 1996: 134). Сви Тодоровићеви фонети су, иначе, написани у форми сонета, али не истоврсног, него или у форми италијанског сонета (два катрена и два терцета) или у строфичној форми енглеског сонета (три катрена и куплет).

У овоме раду детаљније ћемо анализирати неколике фоничке Тодоровићеве пјесме које су први пут објављене или у *Степеништу* или у збирци *Дишем. Говорим*<sup>5</sup>, а које припадају врстама Тодоровићеве фоничке поезије које И. Негришорац назива или „правом фоничком поезијом”, или „варијационо-звучном поезијом”.

Најрепрезентативнија „права фоничка пјесма”, пјесма којом и М. Тодоровић потврђује своје виђење звучне поезије, без сумње је пјесма ВОЛИМ (Тодоровић 2018:25):

### ВОЛИМ

ВОЛИММММММММММММММММММММ

ВОЛИМММММММММММММММММММ

ВОЛИМММММММММММММММММММ

ВОЛИМММММММММММММММММММ

МММММММММММММММММММВОЛИМ

МММММММММММММММММММВОЛИМ

МММММММММММММММММММВОЛИМ

МММММММММММММММММММВОЛИМ

5 А које смо ексцерпирани из збирки Тодоровић (2005) и Тодоровић (2018), чији су потпуни библиографски подаци дати у *Изворима* на крају рада.

MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM  
MMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM

Пјесма је сва прављена на принципу еквивалентности. А ако је еквивалентност суштинска карактеристика поетске функције језика (Јакобсон 1966:296), онда је од ове пјесме тешко наћи репрезентативнију. Еквивалентност је, што није тешко уочити, структурно начело строфа, стихова и пјесме у цјелини. Пјесма је изострофична: састоји се од трију катрена. У првој и другој строфи насловна лексема „волим” понавља се у сваком од стихова, али у обрнутим позицијама. У првој строфи лексема „волим” понавља се на почетку свакога стиха, творећи анафору као стилску фигуру. Посљедња фонема те лексеме, а то је М, мултиплицирана је чак 17 пута у сваком од четирију катренских стихова, тако да су и сви стихови првога катрена изоморфни: састављени су од анафорски употријебљене лексеме „волим” и алонжмански реализоване фонеме или графеме М.

Прва и друга строфа пјесме управо су повезане алонжманом<sup>6</sup>. Алонжман има улогу кохезивног међустрофичног елемента. Наиме, за разлику од првих трију стихова у којима је граница стиха подударна са границом алонжманске реализације фонеме М, у четвртом, посљедњем стиху првог катрена, то није случај, јер се алонжман фонеме М преноси са посљедњег стиха прве строфе на први стих друге строфе. У првим трима сти-

---

6 Алонжман је фоностилистички поступак проширења основног облика лексеме које се „у писму остварује редулицираним, односно мултиплицираним биљежењем исте графеме или слога, а у говору продужењем или поновљеним изговором гласа или слога” (Бабић 2019:382).

ховима првог катрена М је мултиплицирано 17 пута, док је у четвртном стиху првог катрена и првом стиху другог катрена поновљено 34 пута. Алонжманска мултипликација се завршава навођењем лексеме „волим” на крају првога стиха другог катрена. Лексема „волим” реализује се на крају сваког од четирију стихова друге строфе, творећи тако епифору као стилску фигуру. Али као и у првом, и у другом катрену доминира алонжман фонеме или графеме М. У првом катрену остварује се, досљедно парагогички алонжман<sup>7</sup>, док се у трима стиховима другог катрена остварује специфични анадиплозички<sup>8</sup> алонжман. Завршна фонема епифоричке лексеме „волим”, а истовремено и завршна фонема цијелог стиха, а то је М, мултиплицира се у наредном стиху<sup>9</sup> 17 пута, све до поновне реализације лексеме „волим” на крају тог стиха. Као што је основни структурно-кохезивни елемент прве и друге строфе парагогички алонжман, тако се сада као структурно-кохезивни елемент између друге и треће строфе јавља анадиплозички алонжман. Наиме, епифорички употребљена лексема „волим” на крају завршног стиха друге строфе алонжмански се продужава у посљедњу

7 Пошто је парагога фонетска фигура која подразумијева додавање фонема на крају основног (нормативног) облика ријечи, онда је парагогички алонжман реитерација посљедње фонеме ријечи до краја стиха: *волим* → *волимммммммммммммммммммм*.

8 „Анадиплоза подразумијева понављање исте језичке јединице с краја једнога стиха или реченице на почетку наредног стиха или реченице” (Ковачевић 2015:303). У пјесми што је анализирамо у питању је фонемска анадиплоза.

9 Из тога се види да су анадиплозички алонжмани заправо акрограми. А акрограми представљају фоностилистички поступак понављања посљедњег фонема или групе фонема са краја претходног стиха на почетку наредног стиха. Акрограми су по правилу карактеристика цијеле пјесме, што у овој Тодоровићевој пјесми није случај.

катренску строфу. *И то све до њенога краја*. То значи да су сва четири стиха посљедње строфе заправо алонжмански продужетак посљедње фонеме из треће строфе (фонеме М). Сва четири стиха су истовјетна, чине их по 21 пут реитерирана морфема, односно графема М. Тако се посљедња строфа састоји од четири стиха од по 21 пут поновљене фонеме М, што значи да је графичко или изговорно трајање те фонеме дуже чак 84 пута од нормалног, неалонжманског, или за 61 пут од алонжманских трајања у претходне двије катренске строфе. Трећа се строфа, дакле, и алонжмански разликује од претходне двије, јер у претходне двије алонжман не захвата цијеле стихове, него само њихов неанафорски и неепифорски дио.

А још по једној се карактеристици прва и друга строфа разликују од треће. Прва и друга строфа пјесме имају „зрцалну структуру”, јер се „међусобно одражавају као у зрцалу”, с тим да је „основна функција зрцалне структуре поистовјеђивање и супротстављање међусобно одражених дијелова” (Вулетић 2005: 277, 281). Прва катренска строфа се, наиме, огледа у другој, па због тога свако анафорско „волим” из прве строфе постаје у другој епифорско, а парагогички алонжман фонеме М из прве строфе постаје анадиплозички алонжман у другој строфи. Трећа строфа, међутим, остаје изван „зрцалне структуре”. Она је сва алонжманска, и за семантику пјесме најбитнија. Јер, алонжман је својеврсна „фонолошка фигура која се остварује на нивоу ријечи као њена специфична звучна слика којом се подражава одређено расположење или стање адресанта исказа” (Бабић 2019:384). Четворостишно понављање фонеме М које чини цијелу завршну строфу показује, с једне стране, безграничност љубави говорника као лирског субјекта. Фонема М у саставу лексеме „волим”

има статус граматичке морфеме, којом се обиљежава не само говорник него и презентско значење самога исказа. Алонжманско М као морфема којом се обиљежава садашњост, а само је садашњост неограничено трајање, готово да упућује на то да дата љубав није само безгранична него и „непролазна”. Уз то, и артикулационе особине алонжмански реализованог гласа М на специфичан начин потврђују не само несвакидашњу љубав, него и несвакидашњи начин њеног испољавања. Наиме, „песма је саздана од само једне речи, која се појављује као снажно чулно средство. У релативно чврсту целину садржај песме држи доминација двоусненог сугласника М, постојаног у изговору и графици. (...) У артикулацији гласа М користе се скупљене усне, чиме се сугерише веза са пољупцем и љубавним страстима” (Павловић 2009:4). А пољубац је експлицитни знак љубави, он је њена иманентна особина.

Фонемама као минималним незначањским јединицама сродни су слогови. То се види већ по томе што фоностилеме укључују не само стилематичност (тј. стилску структурисаност) засновану на употреби фонема него и на употреби слогова. Слог је самим тим што је основна ритмичка јединица, будући да поезије нема без ритма, за саму поезију чак битнији од фонема. Пошто, као ни фонема, слог није језички знак, његово се значење може испитивати, баш као и значење фонема, тек из аспекта језичког симболизма. Зато је слог у фоничкој поезији подједнако значајна ако не и значајнија јединица од фонеме. Из тих разлога у фоничкој поезији учешће слогова је врло битно. То потврђује и фоничка или звучна поезија Мирољуба Тодоровића. Овдје ћемо као репрезентативну навести само пјесму ШУПАЉ (Тодоровић 2005:20), и то само њену прву строфу:

## ШУПАЉ

шу паљшу паљшу паљ  
 шу паљшу паљшу паљ  
 шу паљшу паљшу паљ  
 шу паљшу паљшу паљ

Пјесма „Шупаљ” је фонет у петраркистичкој форми сонета. Сви стихови пјесме подударни су са првом стихом *шу паљшу паљшу паљ*. То значи да се исти стих понавља 14 пута: по четири пута у два катрена и по три пута у два терцета, чинећи тако сонетни облик пјесме. Стих је структурисан специфичним слоговним разлагањем насловне именице „шупаљ”. Та именица је двослоговна (*шу-паљ*), и та се два слога на два начина три пута комбинују у стиху. На почетку стиха дат је први слог (*шу*), на крају стиха други (*паљ*), а између су дате двије истоврсне „лексеми” настале метатезом слогова (*паљшу*). На први поглед се чини да је пјесников циљ био да издвојеним слоговима на почетку и крају стиха да структурно-композициону улогу: јер слогови *шу* на почетку и *паљ* на крају сваког од стихова пјесми намећу статус анафоричко-епифоричке структуре, с тим да су само у тој анафоричко-епифоричкој вези слогови насловне именице осамостаљени. Између тих слогова смјештена су два привидна лексичка именичка „неологизма” настала такође од наведених слогова, али метатетички размјештених (*шупаљ* → *паљшу*). Али то је тако само на први поглед. Кад се елементи стиха посматрају у линеарном међуодносу, јасно је да је стих настао двоструком фонестилемском операцијом трипут реализоване лексеме „шупаљ”. Умјесто да је стих организован као трипут поновљена лексема (*шупаљ шупаљ шупаљ*), те лексеме су спојене у једну цјелину (*шупаљшупаљшупаљ*), а онда је разбијање те тролексичке „лексеме”

извршено иза слога *шу* (*шу паљшу паљшу паљ*). Тако је направљена стилистичка реорганизација стиха – непрекинути низ састављен од трипут употријебљене именице „шупаљ” успостављањем пауза иза почетног слога постао је четворокомпонентан (*шу|паљшу|паљшу|паљ*), при чему ниједна од компонената (ни *шу*, ни *паљшу*, ни *паљ*) немају више статус лексеме. Таква прекомпозиција условила је друкчију и ритмичку и звучну интонационо-синтаксичку структуру стиха. Успостављене изговорне границе (паузе) на неприродном мјесту (иза слога *шу*) и укинуте природне изговорне границе (испред слога *шу*) довело је до потпуно друкчије звучне конфигурације стиха. У тој конфигурацији као да се изгубило лексичко значење „шупаљ”, а наметнуло као примарно „звучање шупљине”, или звучање у шупљини које проистиче из неприродним паузама наглашене реитерације звука слога *шу* (*шушушушу...*), при чему реитерирани вокал у прераста у звук, готово одражавајући хук (звучно струјање) вјетра кроз шупљину.

Мирољуб Тодоровић, како смо видјели, фоничке пјесме твори и реитерацијом само фонема и реитерацијом само слогова. Много су, међутим, чешћи случајеви када у истој звучној пјесми интерферирају фонеме и слогови, или пак фонеме, група фонема без статуса слога и слогови. Такве су нпр. сљедеће Тодоровићеве фоничке пјесме: „Грозничав” (фонет у форми италијанског сонета: у првом катрену прва два стиха чини по шестоструко реализовани сугласнички скуп ГР, док трећи и четврти стих чини по седмоструко поновљени фонем О; прва два стиха другог катрена чине низови од по деветоструко поновљеног фонема З, док трећи и четврти стих чини низ од по петоструко поновљеног слога НИ; у сва три стиха првог терцета понавља се по



пет пута поновљени гласовни скуп ЧА, док је у сва три стиха посљедњег терцета деветоструко мултипликовано фонем В); „Утук” (фоничка пјесма састављена од трију катрена и завршног терцета; структура сваког од три катрена је иста – у првом стиху четири пута се понавља У, у другом стиху – Т, у трећем – У, и у четвртном – К; у првом стиху терцета 20 пута се понавља У, други стих чини седмоструко поновљени слог ТУК писан састављено, а посљедњи стих терцета и пјесме у цјелини чини три пута одвојено писан слог ТУК); „Шљапкати” (фонет у форми италијанског сонета; у сваком стиху првог катрена по пет пута је поновљен гласовни скуп ШЉ; у сваком стиху другог катрена употријебљен је по седам пута поновљени гласовни скуп АП; у сва три стиха првог терцета јавља се по седам пута поновљени слог КА, док се у стиховима посљедњег терцета јавља по осам пута поновљени слог ТИ); „Шушкати” (фонет у форми петраркистичког сонета; у стиховима првог катрена реитерира се по десет пута фонема Ш; у сва четири стиха другог катрена реитерирана је фонема У по 13 пута; у стиховима првог терцета поновљена је фонема З по 13 пута; у завршном терцету у првом и другом стиху понавља се по седам пута слог КА, док се у посљедњем структурно најкарактеристичнијем стиху слог КА понавља шест пута а на крају стиха долази слог ТИ: *кака-какакакати*) итд.

Све праве фоничке пјесме Мирољуба Тодоровића тичу се само једне лексеме дате у наслову и настале су разлагањем те лексеме на фонеме, слоге и/или скупове фонема без статуса слога и њиховим различитим структурисањем у строфе и пјесму у цјелини. То, међутим, није једини начин на који фоничке пјесме ствара Мирољуб Тодоровић. Тодоровић, наиме, фоничке пјесме твори и комбиновањем различитих лексема по пра-

вилу међусобно обједињених асонанцама и/или алитерацијама. Такве смо Тодоровићеве пјесме, сагласно И. Негришорцу, назвали „варијационо-звучним пјесмама”. Такве пјесме нису ријетке у Тодоровићевом стваралаштву. У збирци *Фонети* (Тодоровић 2005) то су пјесме „Чаротанке”, „Четири чавке”, „Кукутка” и „Коба”, које је у датој збирци, стављајући их на њен почетак, сам Тодоровић квалификовао као „фонети: 1971–1991”. Овдје ћемо темељне особине овог типа фоничке Тодоровићеве поезије покушати освијетлити анализом пјесме ЧАРОТАНКЕ (Тодоровић 2005:5):

### ЧАРОТАНКЕ

чарају чарају чини чарне  
 чаралице и чаротанке  
 чарају чини чини чарају  
 чаропојке и чаробајке

чаралом чарају чаралице  
 и гласом чарају чаровитим  
 све чаробније чарке варке  
 чарају чарају чаротанке

чаралом чарају чини чарне  
 док поганица лије лије  
 пред чардацима црним чарају  
 најчаровитије чаролије

у тмуши грози у мрклини  
 чарају чаротанке чини

Пјесма је написана у форми енглеског сонета: састављена је од трију катрена и завршног дистишног куплета. Стихови у строфама, сем у куплету, нису изо-

метрични: у катренима се комбинују деветерци и десетерци, док су дистиси куплета деветерачки. Пјесма је засићена паралелизмима, посебно њена прва строфа, унутар које се истиче панграмата или таутограм (Речник 1992:842) као основно структурно начело, јер све пунозначне ријечи, дакле све лексеме мимо везника и, у првој строфи почињу истим словом и/или фонемом – Ч. Први стих почиње понављењем истог глагола у истој морфолошкој форми (*чарају*), што твори епизеуксу као стилску фигуру (Ковачевић 2015:325). Структурним паралелизмом повезани су други и четврти стих: оба су остварена у форми двокомпонентне копулативне именичке синтагме (*чаралице и чаротанке* || *чаропојке и чаробајке*), трећи стих структурисан је хијастички, има зрцалну структуру: у стиху двапут употријебљени исти глагол и објекат најприје су реализовани у распореду глагол – објекат, а потом у обрнутом распореду: објекат па глагол (*чарају чини* || *чини чарају*). Хијастичка еквивалентност подржана је и семантичком еквивалентношћу, будући да дата објекатска синтаagma има статус етимолошке фигуре.

И други катрен је засићен паралелизмима. И ова строфа је готово панграматски структурисана, јер само двије лексеме у њој (*гласом* и *све*) нису панграматски или таутограмски „увезане”. Први стих чини двострука етимолошка фигура остварена у субјекатско-предикатској и предикатско-објекатској вези (*чарају чаралице*, и: *чаралом чарају*). У трећем стиху остварена је анексна рима (*чарке варке*), која се у односу на крај четвртог стиха продужава у нечисту риму (*варке* – *чаротанке*). Четврти стих је „двопаралелно” структурисан: у њему се комбинује епизеукса, јер се на његовом почетку двапут понавља исти глагол (*чарају чарају*) са етимолошком фигуром, јер се редуплицирају истокорјене

лексема у субјекту и предикату (*чарају чаротанке*).

У трећем катрену еквивалентност је такође доминантна структурна карактеристика. Први стих треће строфе садржи двообјекатску етимолошку фигуру (*чаралом чарају и чарају чини*); на крају другог стиха реализована је епизеукса (*лије лије*), која истовремено подразумејева и анексну риму. Трећа је стофа једина катренска строфа с наизмјеничном римом, јер се римују други и четврти стих (*лије – чаролије*), а уз то завршеци трећег и четвртог стиха чине етимолошку фигуру (*чарају чаролије*).

У куплету као завршетку ове сонетне звучне пјесме стихови су повезани женском римом (*мрклини – чини*). Куплет је једина строфа у овој пјесми са контрастном панграматском структуром, јер први стих куплета нема ниједну ријеч са фонемом Ч у свом саставу, док све лексеме другог (завршног) стиха карактерише панграмата фонеме Ч, с тим да дате лексеме чине усложњену субјекатско-предикатску и предикатско-објекатску структуру етимолошке фигуре (*чарају чаротанке чини*). Иако фонемски нееквивалентне, лексеме стихова у куплету су семантички блиске: готово све повезује инваријантна семантичка компонента *мрачњаиштва*, с тим да се у првом стиху односи прије свега на слику атмосфере мрака (*тмуша, гроза мрклина*), а у другом (*чарају чаротанке чини*) на слику мистичности чина бајања.

Звучна слика ове пјесме остварује се учесталом употребом лексема које почињу фонемом Ч. Изузму ли се помоћне речи, а укључе поновљене, пјесму чине 42 лексеме од којих само 10 нема у свом саставу гласовну скупину ЧАР, најчешће употријебљене на почетку лексеме. Из тога проистиче да је пјесма структурисана

на принципу парегменона као стилске фигуре<sup>10</sup>. И тим парегменонским ријечима звуковну сугестивност даје африката Ч, реализована у пјесми чак 30 пута. Али сам овај сугласник не чини смисаону конфигурацију пјесме, то он чини у сарадњи са сугласником Р. Сугласник Р је у пјесму употријебљен чак 29 пута (дакле, само један пут мање од сугласника Ч). Кад се пјесма чита, као да се и не уочава толика учесталост фонеме Р, јер ју је у други план готово потиснула учесталост фонеме Ч. То је због тога што фонемом Ч по правилу започињу ријечи, док је фонема Р увијек употријебљена мезофорски, тј. у унутрашњем дијелу ријечи. Али тек у сарадњи ових двију фонема и њихових артикулационо-акустичких карактеристика остварује се смисаона структура пјесме. Пјесма је премрежена алитерацијама гласова Ч и Р. Ти гласови одражавају бајаличку атмосферу пјесме. Бајање има тајанствени смисао, и служи да се изговором „магичних” као „чаробних” ријечи призове или одагна зло. И као да статус магичности тим ријечима управо даје фонем Ч. Као да је у њиховом лексичком значењу баш Ч елемент на коме се темељи то значење. Сугласник Ч спада у безвучне шумне сугласнике, и та га његова карактеристика препоручује за употребу у бајалици, будући да се бајалице изговарају тихим гласом или шапатам. Тај шапат готово да призива тајновитост, и то магијску тајновитост, интерферирану са мистичности. Мистичност по правилу призива мрачну атмосферу. А управо фонема Р уноси у значење тих чаробњачких ријечи експресивну компоненту таме као мистичности. На тај начин максимално је наглашена експресивност тајног језика, који асоцира мистичност,

---

10 „Парегменон подразумијева реализацију двију или више лексема једне творбене породице, тј. лексема обједињених истим коријенским морфемом – у истом исказу” (Ковачевић 1998:146).

магију, тајновитост, чудњаштво... Једном ријечју, Тодоровићева пјесма „Чаротанке” према свим поетским критеријумима, а посебно према критеријумима фоничке поезије, једна је од најуспјелијих лексичких звучних пјесама српскога језика. У њој фреквентност употребе фонема Ч и Р у други план потискује лексичко значење употријебљених лексема, а у први план доводи звучну слику тајновите и мистичне атмосфере бајања.

И да завршимо. Прави почеци фоничке или звучне поезије сежу до руске авангарде, најприје до руских кубофутуриста (А. Кручониха и В. Хлебњикова) а потом и руских формалиста и њиховог интересовања за заумни језик. Та поезија доживљава процват у вријеме дадаизма. Код Срба она је приоритетно повезана са покретом сигнализма. Најзначајнији представник фоничке поезије код Срба јесте Мирољуб Тодоровић, основач сигнализма. У оквиру различитих типова експерименталне „језичке поезије” Мирољуба Тодоровића фоничка поезија заузима посебно мјесто. Она је, према фоностилистичким и књижевноестетским критеријумима вјероватно, најуспјелији дио његове „језичке поезије”. Тодоровићева фоничка поезија, према типу у њој употријебљене доминантне језичке јединице, најмање је четвороврсна: најмање је четвороврсна: 1) фонемска фоничка поезија, којој је основни конститутивни елемент фонема, 2) слоговна фоничка поезија, чији је основни структурно-семантички елемент слог, 3) фонетско-слоговна фоничка поезија, у којој као доминантне јединице интерферирају фонема и слог, и 4) лексичка фоничка поезија, у којој пјесму чини више лексема међусобно повезаних асонанцама и/или алитерацијама.

## ИЗВОРИ

- Тодоровић 2005: Мирољуб Тодоровић, *Фонети и друге песме*, Београд: Ортус. (Библиофилско издање у 100 примерака).
- Тодоровић 2018: Мирољуб Тодоровић *ИЗ ОКА СНОВИДЕЉЕГ: Изабране песме*, приредио Душан Стојковић, Младеновац: Центар за културу Младеновац, Шумадијске метафоре.

## ЛИТЕРАТУРА

- Бабић 2019: Миланка Бабић, *Екскламативне конструкције у српском језику*, Андрићград: Андрићев институт.
- Вулетић 2005: Branko Vuletić, *Fonetika pjesme*, Zagreb: FF pres.
- Деспотов 2005: Vojislav Despotov, *Čekić tautologije: pregled novih vrsta tehničke inteligencije u poeziji SFRJ*, Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin”.
- Живковић 1991: Живан Живковић, „Жанрови у сигнализму”, [дио књиге *Сведочење о авангарди*, Београд 1991.] <<https://www.rastko.rs/cms/files/books/5499fe6a92bc4>> (30. 7. 2019)
- Живковић 2009: Živan Živković, *Poetika signalizma* <<http://zivanzivkovic.blogspot.com>> (30. 7. 2019)
- Јакобсон 1966: Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Јакобсон 1986: Роман Јакобсон, *Шест предавања о звуку и значењу*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Кида 1998: Jan Kida, *Stylistyka, styl i język artystyczny w edukacji polonistycznej*, Rzeszów: Wydawnictwo Oświatowe FOSZE.
- Ковачевић 1998: Милош Ковачевић, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник.
- Ковачевић 2015: Милош Ковачевић, *Стилистика и грамадика стилских фигура*, IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.
- Ковић 2017: Вања Ковић, *Језички симболизам*, Београд: Филип Вишњић.
- Латифић 2017: Amra Latifić, „Elementi formalnih postupaka u zaumnom pesničkom eksperimentu”, *Poznańskie Studia slawistyczne*, Nr. 13/2017, 81–94.

- Негришорац : 1996: Иван Негришорац, *Легитимација за бескућнике*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Павловић 2002: Milivoje Pavlović; „Zvučna (fonička) поезија” [дио књиге *Авангарда, неоавангарда и сигнализам*, Београд: Просвета, 2002.]  
<<http://signalism1.blogspot.com/2009/08/zvucna-fonicka-poezija.html> < (25. 7. 2019)
- Петковић 1988: Novica Petković, „Poetika avangarde kao avangardna poetika: Teorijska načela ruskih formalista”, u: M. Đurčinov, N. Koljević, N. Kovač, T. Kulenović, Z. Lešić, N. Petković, *Moderna tumačenja književnosti*, II izdanje, Sarajevo: Svjetlost, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988, 71–111.
- Речник 1992: *Rečnik književnih termina*, urednik Dragiša Živković, Beograd: Nolit.
- Тодоровић 2003: Miroljub Todorović, *Poetika signalizma*, Beograd: „Prosveta“.
- Тодоровић 2010: Miroljub Todorović, *Signalizam* < <http://signalism1.blogspot.com/>> (30. 7. 2015)
- Тодоровић 2014: Miroljub Todorović, *Vreme neoavangarde*, Beograd: Projekat Rastko, 2014. < <https://www.rastko.rs/cms/files/books/539f826b82da1>>
- Тодоровић П. 2014: *Антологија српског дадаизма*, приредио Предраг Тодоровић, Београд: Службени гласник.
- Бук, Кртинић 2016: Aleksandra Ćuk, Marija Krtinić, „Dada je sve i ništa”, *Danas*, 4. 2. 2016. ><https://www.danas.rs/kultura/dada-je-sve-i-nista/> < (7. 3. 2020)



Miloš Kovačević

ON THE PHONETIC POETRY – BASED ON  
EXAMPLES OF THE POETRY OF MIROLJUB  
TODOROVIĆ

Summary

The real beginnings of phonics or sound poetry go back to the Russian avant-garde, first to the Russian Kubofuturists (A. Krochonikh and V. Khlebnikov) and then to the Russian formalists and their interest in the *zaum* language. This poetry flourished in Dadaism. In Serbs, it is primarily linked to the movement of signalism. The most important representative of phonic poetry in Serbs is Miroljub Todorović, the founder of signalism. Within the various types of experimental “language poetry” by Miroljub Todorović, phonetic poetry holds a special place. According to the phonostylist and literary aesthetic criteria, it is probably the most successful part of his “linguistic poetry”. Todorović’s phonic poetry, according to the type of dominant unit used in it, is at least fourfold: 1) phonemic phonetic poetry, which is the basic constituent element of the phoneme, 2) syllabic phonetic poetry, whose basic structural-semantic element is a syllable, 3) phonetic-syllabic phonetic poetry, in which the phoneme and syllable interfere as dominant units, and 4) lexical phonic poetry, in which the poem consists of multiple lexemes interconnected by assonances and / or alliteration.

*Keywords:* linguistic symbolism, phonics (sound) poetry, phonemes, Russian formalists, Dadaism, signalism, Miroljub Todorović.