

Vizualna poezija u hrvatskoj književnosti

Brozić, Sara

Undergraduate thesis / Završni rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:560600>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Sara Brozić

Vizualna poezija u hrvatskoj književnosti
ZAVRŠNI RAD

Rijeka, rujan 2019.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Sara Brozić
Matični broj: 0069060353

Vizualna poezija u hrvatskoj književnosti
ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: dr. sc. Sanjin Sorel, prof.

Rijeka, rujan 2019.

IZJAVA

Kojom izjavljujem da sam završni rad naslova „Vizualna poezija u hrvatskoj književnosti“ izradila samostalno pod mentorstvom dr. sc. Sanjina Sorela, prof.

U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkog rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju završnog rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući navela u završnom radu na uobičajeni način citirala sam i povezala s korištenim bibliografskim jedinicama.

Studentica: Sara Brozić

SADRŽAJ

1. UVOD.....	2
2. VIZUALNOST KROZ PRIZMU INTERMEDIJALNOSTI	3
3.1. RASTAVLJANJE PROCESA KONSTRUKCIJE ZNAKA I TENDENCIJA K REDUKCIJI.....	7
4. POČECI REKONSTRUKCIJE POETSKOG JEZIKA.....	8
5. PROSTORNI (I GRAFIČKI) EKSPERIMENT.....	9
6. „READY-MADE“	11
7. ČITANJE VIZUALNE POEZIJE	13
8. KONCEPTUALNA UMJETNOST	14
8.1. KONCEPTUALNO U VIZUALNOJ POEZIJI	17
9. ZAKLJUČAK.....	19
10. LITERATURA	20
11. IZVORI.....	22
12. SAŽETAK	23
13. SUMMARY.....	24

1. UVOD

Povlačeći pitanje vizualnosti u hrvatskoj poeziji otvaraju se i vrata svekolikim raspravama – bilo o njenoj biti, povijesti, genezi, naravi, svrsi, specifičnosti kulturnoga kruga. Njezini korijeni sežu toliko daleko da vizualne pjesme možemo datirati još u sedamnaesto stoljeće, ipak, s obzirom na to da je vizualnost toga tipa bila potpirena drugom vrstom mehanizama, raspravu o vizualnosti kakvom je poznajemo danas uokvirat ćemo u vremenski period dvadesetoga stoljeća.

Da bismo uopće mogli povući vremensku granicu, potrebno je rasplesiti status vizualnog i promotriti ono što stoji iza procesa „oslikovljavanja“ poezije. Stoga ćemo vizualnost najprije dovesti u kontekst intermedijalnosti, a zatim prosuti kroz semiotičko sito koje će nam poslužiti rasvjetljavanju procesa ukrštavanja slikovnog i tekstualnog u umjetnosti.

S obzirom na to da se rad koncentrira na hrvatsku umjetničku praksu, teorijski će okvir biti prilagođen tom zahtjevu po dvjema modusima. Prvi se odnosi na svrhu ovoga rada, a koja nije komparatistički iznijeti specifičnosti hrvatskoga pjesničkoga stvaralaštva, već uočiti pravilnosti po pitanju svjetonazorske i umjetničke filozofije koja se nastavlja na europsku tradiciju. Povezano s tim, računajući i na povijesne okolnosti, korpus je proširen djelima autora s prostora bivše SFRJ, što pridonosi tek ilustrativnosti prikaza mogućnosti stvaranja koje je razvoj vizualne poezije generirao (odnosi se na drugi modus).

Također, kad se promotri narav vizualne poezije, nemoguće je previdjeti njenu prijemčivost paradigmi konceptualne umjetnosti, a iz kojeg je odnosa do današnjih dana održano plodno tlo suvremenoj umjetničkoj produkciji.

U konačnici, jer se vizualna poezija u promatranom komunikacijskom kontekstu ne može promatrati odvojeno od svog čitatelja, govorit ćemo i o načinima pristupa i razumijevanja iste.

2. VIZUALNOST KROZ PRIZMU INTERMEDIJALNOSTI

Pojava se vizualnosti u književnosti najčešće promatra i objašnjava kroz prizmu intermedijalnosti. Različiti autori daju različite definicije te se svaki od njih osvrće na one aspekte za koje procjenjuje da su ključni za razumijevanje fenomena. Pavao Pavličić (1988) intermedijalnost smatra postupkom kojim se u jedan medij prenose strukture i materijali karakteristični za neki drugi medij. U definiciju uvodi i nužnost osviještenosti o razlici odnosa književnosti prema zbilji i intermedijalnog odnosa, koji se može uspostaviti samo između organiziranih medija (umjetničkih i neumjetničkih)¹. Zvonko Maković i sur.² (1998) sažeto zaokružuju diskurs o intermedijalnosti prikazujući ju kao pojavu pri kojoj je potrebno poznavati djela iz jedne umjetnosti da bismo razumjeli djelo iz neke druge umjetnosti. Aleksandar Flaker (1995; Rem, 2011) za ostvarivanje intermedijalnosti uvjetuje postojanje i angažiranje pozicije receptora koji je spreman osvijestiti sinkroniju književnog i nekog drugog umjetničkog ostvaraja. On govori o poetičkom suglasju u prostoru određenih stilskih formacija i između djela, a koji se ostvaruju u različitim umjetnostima. Goran Rem (2011) se osvrće na Flakerove postavke i svraća pozornost na njegovo pretežno komparatističko gledište³, te nadograđujući se izdvaja temeljnu ideju, a koja leži u polilogu lirskog teksta s ostalim medijima (također neovisno o podjeli na umjetničke i neumjetničke medije), a zatim i u komunikaciji njihovih kodova. Smatra da se u pjesničkom tekstu javlja senzacijska uznemirenost zbog osjetilno-recepcijske različitosti medija u dodiru, pri čemu uznemirenost definira pojmom kodne drugotnosti zbog koje književni tekst preispituje svoje mogućnosti da odgovori na neku osjetilnu drugotnost. Isto tako vjeruje da će ovisno o stupnju kulturne značajnosti biti dostupan međukod kojim se djelo može konvertirati u tekst. Aage A. Hansen-Löve (1988) diferencira pojam intermedijalnosti i multimedijalnosti pri čemu intermedijalnost promatra kroz funkciju veze, a multimedijalnost kao konkretni umjetnički ostvaraj. Problematizira transformaciju medija iz jednog u drugi kroz pronalaženje ekvivalenata u drugim medijima onome što u jeziku predstavljaju fonološka, morfološka, sintaktička i druge razine. Također, iz stanovišta usporedbe monomedijalnih i multimedijalnih ostvaraja (u čemu se oslanja na Sauerbiera), vidi ograničenu mogućnost integracije heterogenih medija zbog svakom od njih intrinzičnog

¹ Na tim postavkama izvodi kratku tipologiju intermedijalnih situacija.

² Magdalena Medarić, Dubravka Oraić Tolić, Pavao Pavličić.

³ Rem prepoznaje tri načina na koje se intermedijalnost dosad promatra: komparatistički – što je postupak između umjetničkih usporedbi, zatim kao na potragu za jezičnim osvježavanjem kroz sukob inovacije i renovacije, te zadnje, kao na prihvaćanje drugomedijske lektire koja je i alternativni i ravnopravni element obrazovnog sustava. Ono što je zajedničko svim gledištima jest zaokupljenost vizualnošću.

svojstva vezivanja za prostorne ili vremenske oblike posredovanja koji zatim uvjetuju značajnije aberacije umjetnosnih dominanti nego u monomedijalnim ostvarajima. Bruhn Jensen (2008) intermedijalnost shvaća kao međusobnu povezanost modernih komunikacijskih medija u svrsi izražavanja i razmjene (poruka), a ovisno o shvaćanju pojma medij izvodi tri njena oblika. Prvi uključuje kombiniranje i adaptaciju tzv. materijalnih sredstava prijenosa reprezentacije i reprodukcije, drugi komunikaciju kroz simultanost različitih senzornih pojavnosti (daje primjer glazbe i slika u pokretu), a treći se odnosi na međusobne veze medija kao društvenih institucija. Eilittä i sur. (2012) također definiraju intermedijalnost ovisno o poimanju medija⁴ iz čega proizlazi njeno određenje kao odnosa između medija koji se može ostvariti u tri oblika: kombinaciji (u jednom umjetničkom djelu spojeni su dva ili više medija), promjeni (umjetničko djelo transformira jedan medij po paradigmi drugog) i referencijalnosti (jedno se djelo gradi unutar granica paradigme pripadajuće umjetnosti oponašajući i/ili sugerirajući na djelo iz nekog drugog medija).

Tek zbroj višestrukih stajališta objedinjuje ključne pojmove: medij, međusobni odnosi medija, komunikacija, recipijent, sinkronija, senzornost i kodiranje. Naime, intermedijalnost je pojava pri kojoj se umjetničko djelo stvara interferencijom dvaju ili više medija, od čega jedan od njih treba biti umjetnički. Načini na koje se paradigme različitih medija odnose jedne prema drugoj polučuju različita umjetnička ostvarenja i uvjetuju može li se dobiveni rezultat nazvati intermedijalnim djelom. Primjerice, Rem (2003) sugerira da nije dovoljno da se koji element iz druge umjetnosti samo spomene, već da se inkorporira u samu strukturu djela. Tom se mišlju dovodi u pitanje osjetljivost granica intermedijalnog i isključuje jednu komponentu koju joj mnogi autori prigrljuju – referencijalnost. Naime, ako govorimo o interferenciji paradigmi, tada ne bi trebalo biti sporno da, primjerice, tekst kojim se spominje ili opisuje djelo nastalo u oblasti slikarstva ne može biti intermedijalni produkt. Iako nam je u umu stvorena slika koju, uvjetno rečeno, vidimo, strategije kojima je stvoren takav tekst ostaju u okvirima mogućnosti koje nudi književnost (opis) i ne pozivaju elemente i metode koje se koriste u mediju likovne umjetnosti⁵.

⁴ Kritiziraju pojednostavljenu interpretaciju koja se prema mediju odnosi samo kao mehaničkom sredstvu prenošenja svojevrstne informacije između onoga koji stvara i onoga koji prima, stoga nude pogled u kojem je medij onaj koji posreduje koristeći se znakovima (govore o *meaningful signs*, odnosno znakovima koje imaju značenje, međutim, takva je konstrukcija zalihosna jer u kontekstu koji spominju svaki znak pretpostavlja određeno značenje) ili znakovnim konfiguracijama te za ljude prikladnim prostornim i vremenskim prijenosnicima.

⁵ S druge strane, postoje odabrani primjeri iz glazbene umjetnosti, recimo djela programske glazbe, koja naizgled spadaju u istu kategoriju neintermedijalnog referenciranja, međutim, već se u najprije uočljivom naslovu (npr. Četiri godišnja doba, Bumbarov let, Ples šećerne vile...) koristi metodom opisa, metodom nekarakterističnoj glazbi, dok se djelo gradi po pravilima književnog stvaranja – tonovi se slažu s ciljem da se „ispriča priča“ (pripovijedanje), dok tonski konglomerati preuzimaju funkcije stilskih figura (primjerice, metafore).

Interferencijom medija stvoren je, takoreći, uspješan rezultat tek kada se uspostavi suradnja između njihovih kodova na taj način da omogućuju prikladnu komunikaciju s recipijentom. Zbog toga što se mogućnost komunikacije često stavlja u kontekst jezičnih aktivnosti, stvaraju se mjesta spoticanja na putu k razumijevanju pojave intermedijalnosti, pogotovo kada joj pristupamo iz točke književne umjetnosti. Naime, komunikacija se može ostvariti i bez poznavanja jezika, čemu najbolje svjedoče najranije interakcije roditelja i djeteta (prije nego ono razvije potpuni kapacitet za osjećaj o postojanju, funkciji i mogućnostima jezika), a potom i ostali određeni ljudski odnosi (čak i načini ophođenja sa životinjama). Stoga, prijenos i konverzija kodova ne moraju nužno prolaziti jezično sito, zbog čega onda nije nužno promatrati sva umjetnička ostvarenja kroz njihovu prevodljivost u tekst kao jezičnu veličinu⁶, a što neki autori sugeriraju. Zbog takvog razmišljanja moguće je zamutiti odgovor na pitanje zašto i na koji način mediji dolaze u dodir, a koji ima veze s prijemčivosti medija ka kojem drugom mediju, pa isto tako ograničiti inovativnost i virtuoznost kontrafaktičkog mišljenja u stvaranju.

3. SEMIOTIKA U POZADINI: UMJETNIČKA RAZMJENA ZNAKOVA I KODOVA

Pitanje zašto vizualni mediji pronalaze svoje mjesto u književnosti polučuje različite odgovore, a najčešći je onaj o sumnji određene umjetnosti u vlastitu vrijednost ili u apsolutnu istinitost svoje paradigme⁷. Zalar (1995) navodi kako lirika uvijek ima tendenciju da se grafičkim oblikom približi slikarstvu i iako stvaranje vizualne poezije uzima maha tek nakon Drugog svjetskog rata, Lukač (2004) vidi njena konkretnija ostvarenja još u 17. stoljeću. Razlog zašto je intermedijalna veza moguća i postojana leži u jednom od intrinzičnih svojstava teksta – vizualnosti. Naime, vizualnost je svojstvo onoga što se može doživjeti osjetom vida (HJP, 2018) i Oraić Tolić (1995), nazivajući ju pritom semiotikom oka, dijeli ju na dvije kategorije: primarnu ili ikoničnu vizualnost i sekundarnu ili verbalnu vizualnost. Kod primarne vizualnosti veza je između označenog i označitelja neposredna, dok je pri sekundarnoj

⁶ Yuri. M. Lotman (1990), pak, u svojoj knjizi *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture* proširuje poimanje teksta kroz problematiziranje o adekvatnosti poetičkog i prirodnih (organskih) jezika u prenošenju univerzalne poruke i sugerira pronalaženje umjetnog jezika koji ne bi preuzeo jezičnu formu, već funkciju valjanog prenošenja poruke.

⁷ Ta teza vrijedi za svaku umjetnost jer iako je ovdje riječ o književnosti (kao primatelju), ona u intermedijalnim odnosima može biti i davatelj, što znači da drugi mediji prihvaćaju značajke njene paradigme. Pavličić (1988) vjeruje da je to onda kad ostali mediji žele oplemeniti svoju prezentaciju (pr. stihovi u reklamama, opjevanje sportskih događaja i sl.)

vizualnosti veza između označenog i reprezentanta posredovana, i to kulturnim kodovima. Prema tome tekst nosi obilježje sekundarne vizualnosti, a slika primarne. Međutim, ističu Kress i van Leeuwen (2009) kako je potpuno pismena osoba u kontekstu socijalnog okruženja u mogućnosti doživljavati pisanje i čitanje isključivo kao vizualni medij. To znači da takva osoba može pisati i čitati bez izgovaranja riječi naglas ili u sebi (*subvocalising*). Vokaliziranjem teksta, smatraju, priklanjamo se manje vrijednoj metodi koja nas odaje kao kulturalno i intelektualno manje vještima. Već se tu, dakle, nazire tendencija teksta da prodre u oblast primarne vizualnosti, a metode vizualne poezije čine tu tendenciju očitijom i raznovrsnijom. Te metode uključuju manevriranje materijalnim sredstvima, formom i strategijama književnosti i vizualnih umjetnosti povezujući to dvoje na semiotičkoj razini. Naime, i tekst i slika obnašaju funkciju znakova – oboje se koriste kao označitelji i reprezentiraju označeno, pa je interferenciji između dvaju otvoren put najprije na tom području. Materijalna sredstva kojima se koristi književnost jesu pisane riječi i listovi papira, a tekst se u pravilu sastoji od već gotovih oblika – grafema, bjelina i interpunkcije, dok vizualni znakovi mogu biti građeni od širokog spektra likovnih elemenata – crte, boje, plohe, teksture i sl., koje tekst prihvaća ovisno o svojim mogućnostima, odnosno inovativnosti i namjeri autora. Pjesma (tekst) se kroz određeno vrijeme prestala promatrati isključivo kroz njenu sintaktičku formu i fokus s njene sekundarne vizualnosti premješten je na onu primarnu. Iako Rem (2011) navodi Boru Pavlovića i Radovana Ivšića kao prve one koji su uznemirili uobičajene stihovne forme (njihovim razdaljivanjem, razdvajanjem i ispisivanjem uz središnju okomicu), naznake revolucioniranja poetskog jezika vidljive su još i ranije. Nakon sporadične renesansne produkcije vizualnih pjesama slijedi zatišje i ponovni eksperiment početkom 20. stoljeća. Isprva, autorova namjera možda nije bila stvoriti nešto što bi se moglo gledati, ali svakako nije upitan proces propitivanja jezika – njegove uloge, forme i svrhe, što rezultira stvaranjem pjesme nekonvencionalnog vizualnog oblika (primjerice, odabrana djela hrvatske ekspresionističke i dadaističke, odnosno zenitističke lirske produkcije⁸). Upravo je problematiziranje statusa jezika postavilo temelje intermedijalnim odnosima književnosti i vizualnih medija. Zadiranjem u sferu konstrukcije jezičnog znaka i epistemološkim preispitivanjem doživljavanja stvarnosti posljedično se remodelira status jezika, a shodno tomu i njegova uporaba i pojavnost. Međutim, epistemološka propitivanja nisu rezervirana samo za sferu književnosti, već su semiotičku uzburkanost osjetili i drugi mediji.

⁸ Ogleđ primjera u, recimo, antologiji Branimira Donata (2001) „Put kroz noć“.

3.1. RASTAVLJANJE PROCESA KONSTRUKCIJE ZNAKA I TENDENCIJA K REDUKCIJI

Naime, pri stvaranju smo znakova uvjetovani svojom kulturalnom, socijalnom i psihološkom pozadinom zbog čijih djelovanja u međusobnoj ovisnosti izranjaju asocijacije i kriteriji za koje vjerujemo da su primjereni funkciji reprezentacije objekta ili procesa. Ono što 20. stoljeće donosi jest razdvajanje tih uvjetovanosti te fragmentiranje i resemantizaciju u semiotičkom kontekstu. Vidljiva je tendencija vraćanja pretkulturalnom, arhajskom mišljenju, odnosno naglašeno je evociranje onog doživljaja koji je prethodio svijesti i razumu. Ono kako se sada gradi znak jest rastavljanjem veze označenog i označitelja, analizom značenja i rekonstrukcijom sema, a zatim ponovnim sastavljanjem označenog s odgovarajućom (po nahodjenju autora primjerenom) reprezentacijom. Često se zato poseže za metodom infantilnog, naivnog stvaranja, a dohvaćaju se i tjelesna sjećanja koja datiraju prije vremena razvoja vlastite svijesti čijoj bi analizi mogla podlijeći. Koliko su takve metode uspješne ovisi i o autorovim sposobnostima introspekcije i njegovoj mašti, a zatim i o fikcijskom⁹ (razumskom, projekcijskom) razmišljanju koje skupljena iskustva prezentira. Pri takvom stvaranju najčešće dominiraju procesi redukcije koji se mogu objasniti i kroz načine na koje djeca, još nepotpuno razvijenih kapaciteta za osvještavanje kulturne i socijalne stvarnosti, grade reprezentante. Kress i van Leeuwen (2009) daju primjer trogodišnjeg dječaka koji je sjedeći u očevom krilu crtao automobil. Tijekom crtanja objašnjavao je ocu koji dio crteža predstavlja koji dio automobila. Na crtežu je bilo tek nekoliko kružnih linija (zbog vještine dječaka ne toliko bliske krugu) koje su po dječakovoj procjeni predstavljale kotače. Nastanak ove reprezentacije uvjetovan je načinom na koji nesvjesni um povezuje značenja proizvedena kao nusprodukt tjelesnih iskustava. Dječak raspolaze reprezentantom – riječju automobil¹⁰, ono kako mu pridaje značenje jest preko tjelesnog iskustva koje u vezi s konkretnim predmetom (za koji općeprihvaćeno koristimo taj označitelj) ima, a to je kretanje. Od svih značenja koje možemo pridodati toj riječi, on bira jedno suštinsko bez koje bi za njega pojam automobila izgubio svoju bit, a to je da nam omogućava kretanje. U toj fazi semantizacije stvara se relacija od konkretnog predmeta k općoj stvari (iz registra *universalialia*) koja obuhvaća samo ona svojstva bez kojih neka stvar ne bi mogla biti to što jest. Za dječaka je automobil kretanje, a ono kako se automobil

⁹ Na temelju razlikovanja imaginacije (mašte) i fikcije prema Hansen-Löveu i Sauerbieru iz Hansen-Löve (1988) i prilagođenom prijedlogu Gerbsenova razlikovanja stanja svijesti (arhajskom, magijsko-mitskom, mentalnom i integralnom) iz Mahood, E. (1996).

¹⁰ I pisani (skup grafema) i govoreni oblik (konglomerat zvukova) tretiraju se u podjednako vrijednosti kao označitelji.

kreće jest pomoću kotača. U ovom slučaju resemantizacijom (redukcijom) i preoznačavanjem kotač (kružna linija) postaje oznaka za automobil. Tjelesno je iskustvo ovdje kod za razumijevanje slike.

4. POČECI REKONSTRUKCIJE POETSKOG JEZIKA

Upravo na tom temelju, pridodavši postavke o osvještavanju primarne vizualnosti jezičnoga znaka, niče umjetnička produkcija 20. stoljeća. Prvi takvi eksperimenti u (hrvatskoj) književnosti odrazili su se u obliku rekonstrukcije sintaktičkog ustrojstva. Preispitivani su adekvatnost i funkcija postojećeg sintaktičkog sustava, a što je primarno rezultiralo odbacivanjem interpunkcije i napuštanjem uvjetovanog, pravilima određenog¹¹, poretka riječi. Primjerice, u pjesmi „Tijela“ Antuna Branka Šimića¹² zadiranje u predsvjesno konstruiranje značenja očituje se u napuštanju fiktivnog ograničavanja koje pripada racionalno stvorenim semantičkim kompleksima. Stoga naracija u ovom slučaju čini korak natrag i ustupa veći prostor imaginaciji koja se oslanja na tjelesno iskustvo. Sugeriranje načina spoznaje – očiju koje gledaju i jezično oponašanje oslikavaju se u stihovima koji ponavljaju riječi „tijela“ gdje je perceptivna strategija, isto tako, slična onoj panoramskog snimanja u filmskoj umjetnosti. Pokretanjem očiju ili kamere primamo vizualne podražaje (tijela u prvom planu) za koje da bismo ih osjetili nije potrebna gramatička (odnosno sintaktička) sistematizacija. Ono što je karakteristično u izgradnji ovog teksta jest simultanost senzacije, a koja je zapečaćena zaokruženosti kompozicije. Prošlost i budućnost iluzorno poimane kao dio „strijele“ u prostoru raspršuju se, a njihov se doživljaj sakuplja u jednom kompaktnom entitetu sadašnjosti. Lirski subjekt promatra tijela, a sve što osjeti (čuje, vidi) da se s tijelima događa, sve što osjeti sa svojim tijelom i osjeća u svojem tijelu, događa se odjednom, a na što upućuje posljednji stih kojim se odaje da se scena tijekom cijele pjesme nije promijenila. Iako konstrukcija *Očiju koje vječno gledaju iznenada* (i naizgled) vraća svijest o vremenskoj dimenziji, ona ipak ne umanjuje istovremenost ostalih senzacija i događanja, već, upravo suprotno, vječnosti oduzima predznak kretanja i usmjerenog toka („vremenske strijele“) time što istodobnost zbivanja

¹¹ Bez obzira na slobodu i arbitrarnost poretka riječi koji se u hrvatskom jeziku (zbog njegove naravi) uvelike toleriraju (na temelju Škiljan, D. (1987), detaljnije o tipološkoj klasifikaciji jezika u poglavlju o jezičnoj srodnosti) tekst mora zadovoljiti niz tekstualnih kriterija (među kojima i koheziju) da bi ispunio komunikacijsku funkciju (De Beaugrande, Dressler, 2010).

¹² Iz online izdanja „Sabrane pjesme“ Antuna Branka Šimića

sadašnjosti rasteže kroz cijelu vječnost povlačeći pritom pitanje kvantitete vremena (kakva je narav vječnosti ako se cijelo vrijeme odvija ono što se događa sada).

tijela tijela
svagdje svuda
razasuta razvitlana
lakim kretom jednih Ruku
Tijela ćute u molitvi
Tijela kriče u radosti
Tijela vrište u očaju
Tijela u snu
Tijela ljube tijela
Tijela povrh tijela u grčima
u stvaranju novih tijela
Tijela trunu u bolesti
gasnu kao žute lampe
mru
Tijela kroz noć hite lete padaju
Moje tijelo vjetri nose
Moje tijelo vapi zvijezde
Oblaci su zvijezde progutali
I jest: vječno jedne Oči mirno gledaju
tijela tijela tijela

5. PROSTORNI (I GRAFIČKI) EKSPERIMENT

Daljnijim razvojem poetske misli, prvenstveno radikalizacijom resemantizacije, razotkriva se potencijal sveg dotad neiskorištenog prostora jedne stranice (bjeline unutar margina). Primjerice, Boro Pavlović stvara *Koreografiju* (ne u potpunosti odvojenu od sintaktičkog okvira) u kojoj je svaki idući stih pomaknut ulijevo, odnosno udesno u usporedbi s poravnanjem prethodnog stiha, dajući pjesmi tako masku kojom se fingira pokret i skriva statičnost. Pokret je simuliran jer se tekstovni ostvaraj (pjesma) ne može mijenjati tijekom vremena, on je praktički zarobljen u trenutku koji, pretpostavimo li nepotrošnost (nerazgradivost) tinte i papira, traje vječno. Jedina vrata k istraživanju vremenskog entiteta jesu kroz čitatelja koji u „tekućem“ vremenu čita (kvantitativno zauzima dimenziju za obavljanje radnje) ili nakon čitanja u sjećanju doziva i eventualno modificira doživljaj koji je u njemu otisnut (čitatelj kao autor), a što se može koristiti kao podloga nekim drugim inovacijama. Ipak, u promatranom povijesnom odsječku u književnom se djelu potencijal takoreći *oprostorenja*

kvalitativne vremenske osi iskorištava do dotad nezamislivih granica. Takav se fenomen usporedo javlja i u drugim umjetnostima. Na primjer, u djelu „Akt silazi niz stepenice“ iz 1912. Marcela Duchampa cijela radnja silaženja niz stepenice sažeta je u jednu sliku. Dakle, nije prikazano kako akt izgleda u jednoj vremenskoj točki tijekom kretanja, već je na platnu sukus svake točke u odabranom vremenu. Ono što je slici, kao i Pavlovićevoj *Koreografiji* iz primjera, svojstveno jest iskušavanje granica prostora, odnosno njegovog kapaciteta za kondenzaciju vremena.

U vezi s tim, povlači se zatim i pitanje topologije elemenata u prostoru, a još uvijek u kontekstu procesa resemantizacije. Naime, zbog mogućnosti dosad nekonvencionalnog kretanja teksta unutar stranice, pjesmi se daje prilika da presloži svoje elemente i igra se sintagmatskim odnosima ili tvori oblike kao što to čini i slika. Pjesma koja sadrži tekst ne mora se nužno čitati slijeva nadesno, a kod koji nam rasvjetljuje načine prostornog kolažiranja i ekstrapolacije elemenata za tvorbu novih sintagmi i stvaranje novih značenja najčešće se nalazi u samoj pjesmi. Vuletić (1995, 416) daje primjer Kaštelanove pjesme, „Uspavanka vremena“, u kojoj je moguće, s obzirom na to da se stihovi ponavljaju u obgrljenoj strukturi, i unutar samih stihova ustanoviti nelinearnost elemenata i obgrljenost strukture. Stoga predlaže da sintagme *mirisne lastavice i cvrkutave ruže* nije nužno čitati u takvom ustrojstvu, već je moguće prostornim preslagivanjem ustanoviti i nove odnose: mirisne ruže i cvrkutave lastavice.

Ti koji voliš,
Znaš mirisne lastavice i cvrkutave ruže.

Ne zaboravi
da pod zvijezdama samo jedanput živiš.

Znaš mirisne lastavice i cvrkutave ruže,
Ti koji voliš.

S druge strane, postoje pjesme koje svoje elemente slažu tako da forma pjesme uzima oblik nekog prepoznatljivog predmeta (kaligrami). Mogu to činiti tako da za gradbu slike služe čitave rečenice ili se redukcionistički koristi samo riječima ili slovima. Značenje koje prenose rečenice, imaju riječi ili se slaže slovima, vrlo je često u korespondenciji s onim značenjem što ga nosi izgrađena slika (oblik). Na primjer, pjesma „Riječ-kocka“ Borbena Vladovića sastavljena je u obliku kvadrata i to od teksta koji govori kako čitati pjesmu, odnosno kako koristiti ovu pjesmu da se izgradi, uvjetno rečeno, nova (upućuje na višeslojnost značenja i svoju multifunkcionalnost). Što je pak viši stupanj redukcionizma, to je pjesma prijemčivija

primanju neknjiževnih elemenata. Naime, fonemi, morfemi, leksemi i sintagme kao označitelji mogu se potpuno odvojiti od svojeg konvencionalnog značenja (desemantizirati) i promatrati kao elementi koji postoje neovisno o čemu drugome pri čemu se njihovo bivanje podrazumijeva samo po sebi¹³. S obzirom na to da se takva vrsta usmjeravanja fokusa na samo jednu stranu desosirovske kovanice (razlomka jezičnog znaka) usporedo odvija i u drugim umjetnostima, otvoren je interferencijski plato kojim se elementi različitih umjetnosti mogu slobodno kretati. Zbog postojanja potonjih uvjeta, nastaju pjesme kao što su „Kiša na moru“ Mladena Machieda (sastavljena isključivo od vodoravnih i kosih crta kojima se predočava padanje kiše po morskoj površini); pjesme Dražena Mazura iskombinirane od poštanskih marki, zatim nota, brojeva, povisilica, violinskih ključeva, matematičkih simbola, slova i ostalog ispisanih kao matematičke jednadžbe poredane u takoreći stihovnu strukturu; „pédigree song/canto di pédigree/(...)“ Ljubomira Stefanovića i „Mahije“ Josipa Stošića koje se oslanjaju na fonetska svojstva elemenata kojima se koriste (Stefanović na onomatopejski *av*, a Stošić na zvučnu podudarnost, odnosno kontrast između riječi *žut – put* i *crn – trn*), pa zbog toga i na zvučni rezultat konglomeriranih jedinica u stvaranju senzornog efekta (podražaja). I mnogo ranije se, recimo, već Anton Aralica igra zvučnim efektima fonema, primjerice u pjesmi „Brzoplov“; Branko Poljanski u *Pesmi o novom Babilonu u puščanoj cevi na dnu vaseljene*. i Kalman Mesarić u pjesmama „Diskretni nadkonobar u separeu aleje“ i „Katastrofa + srce“ gdje koristeći se različitim fontovima i debljinom slova te matematičkim elementima unose nemir u ustaljene poetičke forme i semantičke strukture. Branka Knežević Slijepčević, kao i niz drugih autora, neke svoje pjesme ispisuje u notnom crtovlju, a Zvonimir Milčec roman za djecu „Priča o novinama“ sastavlja na taj način da njegova forma zadovoljava vizualni poredak sadržaja u novinama.

6. „READY-MADE“

Ideja o osamostaljivanju označitelja, odnosno samih njegovih elemenata, jasno se provodi u, primjerice, suprematizmu ili, kasnije, minimalizmu. Djela koja su stvorena pod okriljem tih usmjerenja ne služe takoreći iščitavanju informacija iz njih, već njihovo samo

¹³ U hrvatskoj književnosti Maleš (2002, 2009) fenomene poput dehijerarhizacije smisla i poruke kao cilja umjesto sredstva smješta u kontekst raslojavanja pogleda na svijet temeljenih na usvajanju različitog fokusa pažnje, pri čemu je jedno od gledišta gnoseologizam, gdje se mašta razvija u domeni „označenog“, i drugo semiotizam, u kojem je središte interesa „označitelj“. Bošnjak (2010) neoavangardi pristupa kroz postavku odbacivanja dualizma oblika i sadržaja, subjekta i objekta te označenog i označitelja.

postojanje jest informacija. Zato što ih na neki način percipiramo dobivamo informaciju da ona jesu, a upravo zbog toga imaju moć da u recipijentu izazovu reakciju neke vrste. Također, u kombinaciji putova koje su otvorile resemantizacija i emancipacija označitelja nastaju radovi koji preuzimaju već gotove produkte neke druge umjetnosti ili ljudske djelatnosti. Umjetnost, (ponegdje i ponovno¹⁴) oslobođena svrhe služenja socijalnim potrebama (Flaker (1995) u hrvatskoj književnosti do moderne vidi obavezu neposrednog služenja naciji), može stoga istraživati svoju vrijednost introspektivnim eksperimentiranjem. Ako umjetnost postoji neovisno o kojoj drugoj djelatnosti (ima status autonomnog bitka), to znači da sve što proizvede i prezentira pod svojim okriljem nužno mora biti umjetničko. U likovnim je umjetnostima s tim postavkama, primjerice, istraživano u kontekstu *ready-made*-a. Kad je Marcel Duchamp izložio porculanski pisoar 1917. pod nazivom „Fontana“, dekontekstualizirao je industrijski proizvod za koji se konvencionalno vežu značenja iz sfere tabua i prisvojio ga kao umjetničko djelo. Predmet koji se inače koristi u zahodima za obavljanje nužde (radnja koja se odvija u privatnosti) postavljen je na pijedestal zanemarujući ustaljenu svrhu kojoj služi testirajući tako moć recipijenta da uspostavi novi odnos s izloženim predmetom. Recipijent je pritom ostavljen da se osloni na senzacije koje u njemu bude senzorni podražaji (u ovom slučaju to su vizualni, međutim, mogu biti i taktilni, olfaktivni ili drugi) uzrokovani predmetom u danom okruženju u odnosu spram sveg znanja (kulturno, socijalno) koje sačinjava njegovu osobu, odnosno znanja koje o tom predmetu ima. U hrvatskoj književnosti, odnosno poeziji, niz je autora koji preuzimaju već gotove predmete iz drugih medija ili djelatnosti i inkorporiraju ih u lirsko tijelo. Ranko Igrić, primjerice, u svoje pjesme uklapa križaljke, Delimir Rešicki i Milorad Stojević koriste se fotografijama (ponekad u izvornom obliku kakvom poznajemo fotografiju, ponekad ih modificiraju dodajući tekst, efekte i slično), Ljubomir Stefanović ubacuje strip, a Zorica Radaković gradi svoju poeziju tehnikom kolaža pri čemu su iz nekog medija (novine, časopis...) izrezana ondje već prethodno otisnuta slova ili je oblik slova izrezan iz slika, pa su ista naknadno kombinirana, a neke su pak njene pjesme sačinjene od stranica iz raznih rječnika.

¹⁴ Recimo, književnoj umjetnosti nije nepoznato nastojanje da se okrene samoj sebi, međutim u kontekstualnom okruženju 20. stoljeća, ono se i manifestira na drugačije načine no što se manifestiralo ranije (primjerice u *larpurlartizmu*).

7. ČITANJE VIZUALNE POEZIJE

Zbog jakog odjeka resemantizacije, redukcije značenja i desemantizacije Tatarin (1995) problematizira čitanje pjesama navodeći kako je svako čitanje ispravno zbog izostanka zadanog značenja. Ipak, razvijanjem literarne pismenosti omogućujemo kvalitetniji pristup književnom djelu, odnosno razumijevanju kroz osvještavanje komunikacije različitih umjetničkih kodova i eventualnih značenja u supostojanju te naše pozicije (uloge) kao recipijenta. Briski Uzelac (2008) obraća pozornost na to kako djelo može izgubiti svoj efekt zbog pogrešnog pristupa navodeći tako primjer neprikladno izloženog djela Barnetta Newmana, „Tko se boji crvenog, žutog i plavog 3“ u amsterdamskom muzeju Stedelijk. Autor je djela priložio upute za izlaganje kojima bi se uvjetovalo recipijentovo percipiranje djela na taj način da bi osoba koja gleda bila u nemogućnosti djelo iz svoje točke gledišta vidjeti u cjelovitosti. Cilj je pritom bio izazvati doživljaj fragmentarnosti u opreci s ustaljenim stremljenjem renesansnom uokvirivanju i ograničavanju na različit način stvorenih „cjelina“. Promatrača bi pritom obuzelo prostranstvo boja (odnosno općenito djela) zbog kojeg bi bio nagnan fizički se pokretati i pogledom istraživati u nastojanju da upije sve ono što mu je pruženo. Zbog toga što je djelo u Stedelijku izloženo u prostranoj galeriji gdje recipijent ima priliku dovoljno se udaljiti da ga takoreći savlada jednim statičnim pogledom, ono je izgubilo svoju bit lišavanjem djela njegovog osnovnog koda koji uvjetuje primanje senzacija. Da bi se smanjila vjerojatnost neprikladne ili nepotpune percepcije te da se poboljša kvaliteta odnosa djelo – recipijent, Willard¹⁵ (2011) nudi upute za doživljavanje vizualnih pjesama i dijeli ih u tri koraka. Prvi je od njih percepcija. Referirajući se na Rudolfa Anheima, navodi kako je to aktivan proces u kojem promatrač da bi razumio oblik koji gleda treba dokučiti koja su to njegova najvažnija strukturna obilježja i usporediti ih s asortimanom perceptivnih konstanti. Dizajn kompozicije može biti jednostavan ili složen, lako prepoznatljiv ili teško dokučiv, međutim ono što promatrač pri percepciji treba uzeti u obzir jest *gestalt*¹⁶ pjesme gdje njena cjelina može značiti i što drugo osim zbroja njenih dijelova. Druga je radnja dešifriranje, odnosno pronalaženje načina pristupa. S obzirom na to da se grafički i likovni elementi mogu kretati u prostoru s manjom uvjetovanosti usmjerenja i

¹⁵ Iako Willardove postavke zanemaruju mogućnost da vizualna pjesma i način njene gradbe ostanu u sferi slučajnosti i konkretizma (zaključuje da se vizualna pjesma ne razlikuje od „klasične“ osim u specifičnom pozicioniranju elemenata na stranici i količini truda koji treba uložiti da bi se razumjela jer je i njena scena koju sadrži smještena u nedodirljivom imaginarnom prostoru; također smatra da je najuspješnija strategija stvaranje simbiotske veze između riječi i slike), upute za razumijevanje svejedno se mogu generalno primijeniti na svaku vizualnu pjesmu.

¹⁶ Peignot (1993) osvrćući se na kaligrame iznosi vrednovanje pri kojem uspješnim smatra onog u kojem se nijedan njegov dio ne može odvojiti i gdje svaki predstavlja cjelinu kojoj svojim angažmanom (ulogom) daje, takoreći, život.

međusobnog slijeda no što je to određeno u pjesmama koje nisu vizualne, to podrazumijeva čitatelja koji treba odrediti najbolji način čitanja okrećući stranicu u odgovarajuću poziciju i pronaći početak čitanja, ako je redosljed čitanja bitan. Primjerice, Machiedove pjesme „Pusta planeta“, „Toskana – voda“ ili „Duž obale“ moguće je promatrati sa stranicom usmjerenom pod bilo kojim kutom, jedino što nas može navoditi k fiksnom smjeru jest naslov, međutim, s obzirom na to da pjesme nalikuju svojevrsnim kartama prostora, sugestija ide u tom pravcu da se pjesmu može položiti prema (virtualno rečeno) potrebi. Zatim, potpuno tečno čitanje pjesme „Sav u žudnji brida“ Zvonimira Mrkonjića zahtijevalo bi njenu zrcalnu refleksiju. S druge pak strane, „Francuska veza – prvi dio“ Srećka Lorgera traži okretanje stranice kako bi se mogao pročitati sav tekst, no ono što uvjetuje shvaćanje pjesme nije razumijevanje poruke koju svaki tekstni isječak možda ima, već osvještavanje integrativne uloge svakog u tvorbi cjelovitosti pjesme. Uvjetno rečeno, tekst je mogao biti položen na bilo kojoj liniji, a brojevi zamijenjeni kojim drugim brojevima, međutim, suština pjesme ostala bi nepromijenjena zbog stalnosti uloge koju njeni dijelovi obnašaju (*gestalt* pjesme). Treća je pak radnja sinteza podataka i informacija stečenih iz prethodna dva koraka. Ono zbog čega je vizualna poezija specifična jest miješanje kodova koje vrednujemo u njihovoj međusobnoj interakciji, a Willard, zato što vidi dinamičnost u takvoj interakciji, ističe i dinamičnost naše interpretacije gdje možemo promijeniti stavove tijekom samog čitanja ili pri idućim, ponovnim čitanjima.

8. KONCEPTUALNA UMJETNOST

Međutim, ono čime se zahtijeva da se razumijevanje vizualne poezije dodatno proširi jest njeno fokusno restrukturiranje u okviru konceptualne umjetnosti. Naime, suština se umjetničkog djela u konceptualnoj umjetnosti ne zadržava na njegovoj formalnoj pojavnosti, već zahvaća i, konačno, postaje sam način, odnosno koncept i ideja¹⁷ koji prate ostvareni materijalni produkt. To znači da ono što je prije bilo rezultat, u ovom je slučaju tek sredstvo, odnosno medij kojim se što prenosi. Kada je Michael Snow 1966. godine snimio film „Wavelength“, on nije proizveo film kojem bi se moglo pristupiti iz stajališta gledatelja koji za sobom povlači očekivanja iz već poznate navike da će štogod konkretno vidjeti i čuti. Takva bi očekivanja ostala iznevjerena jer ovaj je film lišen klasične radnje, sniman tek u jednom zumirajućem kadru, a popratni je zvuk daleko od onog što bismo nazvali ugodnom glazbom.

¹⁷ Sol LeWitt (1999) razlikuje ideju i koncept na taj način da idejom obuhvaća elemente, a konceptom smjer djela. Prema tome, ideje uvjetuju konceptualno nahođenje.

U 45 minuta, koliko traje film, kadar je fokusiran na dio prostrane sobe s nekoliko glomaznih prozora. Ono što bi i moglo potpasti pod okrilje radnje filma odvija se u marginama kadra i iako bi se prema senzibilnom nahođenju reklo da je u pitanju bitan događaj (čovjekova smrt), on svejedno ne dobiva tehničku pozornost, a zbog čega ostaje u domeni sporednosti i naizgled slučajnosti i irelevantnosti. Jedino što se razvija u vremenskom tijeku jest okrupnjavanje kadra kojim se suzila preglednost s cijele sobe na fotografiju uzburkane morske površine između dva prozora te postupno povisivanje frekvencije neprekinutog tona. U trenutku kada film završava, scena je u potpunosti uronjena u fotografiju unutar njenih okvira, a visina je tona već neko vrijeme zašla u sferu neugodnog osjećaja uzrokovanog njegovom kvalitetom. Iz svega proizlazi da je filmom bez sadržaja postignuta razina redukcionizma koja ostavlja za sobom ništa doli sami film, odnosno – medij. U tom slučaju sam medij služi kao poruka, a ono što je dotad tretirano kao poruka postaje medij. Primjerice, u izvedbi performansa „Imponderabilia“ Marine Abramović i Ulaya iz 1977., ono što sadržava njegovu suštinu nisu naga tijela dva umjetnika koja paralelno stoje nagnuta na okvir ulaznih vrata, već odluka koju će zbog postavljene situacije donijeti svaki od posjetitelja koji namjeravaju u Muzej¹⁸ ući. U tome se ogleda i neodvojivost konteksta od konceptualnog djela gdje je neminovno oslanjanje na publiku pozicioniranu u novo kognitivno mjesto iz kojeg oni sami svojim postupcima uvjetuju stvaranje umjetničkog djela. Postava je, stoga, stalna i stabilna, ono što čini poantu djela jest činjenica oblikovana ljudima koji se, primorani proći kroz „naga vrata“, u trenutku odlučuju kako će to učiniti – okrenuti licem ženi ili muškarcu, pognutog pogleda, s osmijehom, negodovanjem ili kako drugačije. Pritom ih po prolasku kroz nekonvencionalnu situaciju dočekuje, kao osvrt na doživljeno, tekst¹⁹ na zidu kojim se osvješčuje praktična manifestacija (odabir) onda kada smo u okolnostima čija se važnost (naizgled) ne može izvagati²⁰. Sljedeća je stavka u problematiziranju konceptualne umjetnosti propitivanje statusa autora u odnosu na djelo te prihvaćanje, odnosno odbacivanje njegove kategorije u percipiranju pojma umjetničkog djela. Naime, ako su ideja ili koncept ono što čini umjetničko djelo, a ovisi i o kontekstu, tada autoru preostaje jedino da prihvati ulogu medijatora, to jest posrednika i onoga koji je omogućio da djelo (ideja) bude izdvojeno i primijećeno (takoreći *providera*). Već je i Marcel Duchamp, kad je izložio *Fontanu*, našao s djelom homogeni entitet autorstva ostavljajući u pozadini formalni izložak te ustupajući fokus ideji reformuliranja estetskog svjetonazora čija je suština

¹⁸ Galleria Comunale d'Arte Moderna u Bolonji

¹⁹ „Imponderable. Such imponderable human factors as one's aesthetic sensitivity / the overriding importance of imponderables in determining human conduct.“ (LIMA media art platform, 2018)

²⁰ *Imponderabilia* – ono što se ne može vagati (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, 2018)

zadovoljena tek kada se u računicu uključi i kontekstualni aspekt (društvo čije ponašanje postaje umjetničkim djelom). Govoreći pak u okvirima razdoblja u kojem se počinje intenzivno preokupirati konceptualnom umjetnosti (šezdesete i sedamdesete 20. st.), u primjeru djela „Following Piece“ iz 1969. godine jedino što djelo veže sa samim autorom, Vitom Acconciem, jest namjera koju je inicijalno postavio. Naime, kroz 21 dan u listopadu iste te godine (3. – 25., izuzevši 12. i 16.) Vito je odabrao po jednu nepoznatu osobu s ulice i odlučio ih slijediti dok ne zađu u kakav privatni prostor. Vrijeme koje je utrošio slijedeći ih variralo je ovisno o planovima osobe koju slijedi (najkraće 5 minuta, dok je najviše vremena proveo 10. listopada – 5 sati i 29 minuta). Ono kako je predstavio svoj rad prije odgovara izlaganju znanstvenog eksperimenta nego umjetničkog rada – svoje je djelo uobličio u plakat s dokumentarnim fotografijama, natuknicama o načinu i tijeku provedbe ideje i kartom kretanja po New Yorku²¹. Alberro (1999) u tom radu prepoznaje jasan primjer onoga što naziva depersonalizacijom umjetnosti s obzirom na to da je u provedbi ideje njen „autor“ bio tek sredstvo koje je u potpunosti podložno onome što ideja zahtijeva. I u slučaju *Imponderabilije* ni Abramović ni Ulay nisu bili ti koji su oblikovali ishod (za razliku od formalističke umjetnosti gdje autor ima nadzor nad onim kako će rezultat njegova rada izgledati), već su primili ulogu medija (katalizatora) kroz kojeg je dostavljena ideja o ljudskom ponašanju. Slikovitiji je primjer dematerijalizacije (Lippard, Chandler, 1968, Alberro, 1999) i depersonalizacije umjetničkog djela u, primjerice, radu Lawrence Weinerja, koji svoje djelo „Statements“, iz 1968., izlaže u obliku izjava koje izgledaju kao svojevrzne upute pri kojima se, upotrebom trpnih glagola, sugerira da su već provedene. S obzirom na to da su izjave sakupljene u knjizi, ne samo da prezentacija navodno urađenih djela nije prisutna, nego izostaju i moguće reprezentacije (recimo, u obliku fotografija) onoga za što bi se moglo očekivati da je prethodno već materijalizirano umjetničko djelo (primjerice boja izlivena po podu i tako ostavljena da se osuši²² ili travnjak ostavljen da se s njega vremenom sama od sebe ukloni prethodno nanosena boja²³). Prema tome, jedino je preostalo rješenje to da same izjave jesu reprezentacije. Weiner je time dostavio koncept koji za konstruiranje umjetničkog djela nužno objedinjuje svaki zbiljno provedeni (neke je od radova, prema ispisanim izjavama, i sam napravio) ili tek mogući (mentalni) ostvaraj „izjava“. Marzona (2006) upućuje i na političku i etičku obojenost situacije (za čije uzimanje udjela u umjetnosti uvođenje konteksta u računicu predstavlja plodno tlo)

²¹ Pregled izloženog rada dostupan na stranicama njujorškog Muzeja moderne umjetnosti (MoMA, 2018)

²² „An amount of paint poured directly upon the floor and allowed to dry“ (Jeffrey Thompson, 2018)

²³ „Three minutes of forty pound pressure spray of white highway paint upon a well tended lawn
The lawn is allowed to grow and not tended until the grass is free of all vestiges of white highway paint“ (Jeffrey Thompson, 2018)

kada se Weiner očitovao da je tako pokušao umjetnost učiniti dostupnom široj publici, ne tek šaćici privilegiranih. Uputio je na to da je primateljima dana mogućnost da djelo, takoreći, ponesu sa sobom (u vidu mentalne predodžbe) ili izrade vlastitu (materijaliziranu) verziju. Zatim, recimo, u postavi Josepha Kosutha, „One and Three Chairs“, pri svakoj se novoj organizaciji postave koristilo različitim stolicama, ovisno o tome kakav je materijal u kojem izložbenom prostoru bio dostupan. Predmet – stolica, i njena fotografija (iste te stolice) bili su drugačiji za svako novo mjesto, jedino što je bilo stalno jest ispisana rječnička definicija stolice (kao „treća“ stolica u *Jednoj i tri stolice*). U kasnijim je izložbama Kosuth reducirao izložak tek na jednu stolicu – stolicu-riječ, i tako odveo *umjetnost kao ideju do ideje umjetnosti kao ideje* („Art as Idea as Idea“) (Galenson, 2009).

8.1. KONCEPTUALNO U VIZUALNOJ POEZIJI

Prema svemu sudeći, ne bi bilo pogrešno ustvrditi da već sama zamisao (a koja je potpirena i intermedijalnim okolnostima) stvaranja vizualne poezije u sebi nosi nešto konceptualno. Sa svakom novom inovativnom²⁴ idejom spajanja jezika i slike daje se prilika obogaćivanju konceptualne misli. Primjerice, još se u antologijskoj seriji „3C i tričarije“ Josipa Seissela (s početkom u 1939. godini) prije ustupa mjesto u prvom planu zaigranom odnosu slike i riječi nego što bi same slike bile odvedene u domenu formalističkog vrednovanja. Ostavljajući pitanje slikarske vještine postrani²⁵, Seisselov rad predstavlja očitovanje intermedijalne suradnje književnosti i slikarstva u konceptualnom duhu, ali isto tako i jednu točku u razvitku doživljavanja isprepletenosti dviju kategorija. Govoreći pak u okviru ingerentnog područja vizualne poezije upravo ova združena svojstva pružaju joj mogućnost višefunkcionalnog protezanja u umjetničkim prohtjevima. Najčešće se njenom vizualnom dimenzijom koristi kao sredstvom za isticanje ideje ili je, ponekad, baš vizualnost to mjesto kumulacije fokusa u percepciji umjetničkog djela. Na primjer, u dvosongu²⁶ „Proljeće“ Lilijane Domić korištena strategija vizualnosti odvrća pozornost s konvencionalnog doživljaja pisane riječi kada ono što je ispisano kao „Proljeće I“ biva ispisano u obliku koji nudi „Proljeće II“.

²⁴ Galenson (2009) u jeku vremena u kojem se eksperiment drži na paradigmatom pijedestalu umjetničke produkcije upućuje na potrebitost uvođenja inovacije u umjetnički vokabular, što je logično imajući na umu da samo eksperimentiranje ne podrazumijeva nužno i novi rezultat, dok inovacija (usklađenije s konceptualističkim zahtjevima) neminovno traži novinu.

²⁵ Ni zbog čega drugog doli zahtjeva teme.

²⁶ Kako ga naziva Rem (2011).

Predočenom akcenatskom (to jest, akcenatsko-silabičkom) shemom iz drugog oblika pjesme upućuje se na glazbeni sloj koji je grafičkim rješenjem uskraćen, a nužno (barem u ispisanom dvosongu) poželjan. S druge pak strane, samim se činovima Branimira Donata, zatim Josipa Stošića, također i Bore Pavlovića, kojima su radovima vizualne poezije dali mjesto u izložbenom prostoru načimlje rasprava o konceptualnosti zbog novine ideje pjesme kao vizualnog izloška. Međutim, sljedeća je razina, ona neposredne i mnogo čvršće suradnje vizualne poezije i konceptualne umjetnosti, ta koju prepoznaje Sanjin Sorel (2018) u praksi korištenja sonetom na način da ova književna forma preuzima ulogu koncepta. Primjerice, Marjory Bates Pratt bila je na tragu te suradnje reducirajući deset Shakespeareovih soneta na njihove slikovne pandane (u djelu „Formal designs for ten Shakespeare sonnets“ iz 1940.), međutim ono čime je učinjen idući korak u redukcionizmu jesu djela kao što su vizualni soneti npr. Davida Millera i Milorada Stojevića. Proces u Stojevićevom ciklusu „Ondina bez magistrala“ analogan je onom pri spomenutom filmu „Wavelength“. Dva soneta sastavljena od (različito usmjerenih) linija grupiranih u strofe onako kako sonet zahtijeva grade djelo koje je redukcionistički lišeno sadržaja, pa jedino što nam preostaje jest ideja književne konstrukcije – soneta. Iako je sonet forma kojom se određuje način oblikovanja teksta, onoga što se ima za reći, u ovom je slučaju izostavljeno sve što bi se moglo reći i prvi plan zauzela je ideja koja u književnosti stoljećima igra ulogu strukturnog oslonca poetičkog stvaranja.

Mnogi autori problematiziraju vrijednosni status vizualne poezije u književnosti, Flašar i Vernyik (2007), primjerice, navode kako se na vizualnu poeziju često gleda omalovažavajuće, smatrajući ju pritom idiosinkratičkom, lošom vezom s „mainstreamom“, podžanrom vrijednim kritičkog nadzora, ali nikako na razini pravog, umjesnog pisanja. Međutim, prema svemu iznesenom da se zaključiti kako iza svakog kvalitetnog ostvaraja vizualne pjesme stoji intelektualan rad vještog upravljanja kodovima koji zahtijeva poznavanje širokog spektra što znanosti (koje se bave jezikom i umjetnosti), što kulturoloških disciplina, a povrh svega onog aspekta sebe koji omogućuje introspektivno zalaženje u domenu predjezičnog, predsvjesnog (arhajsko-mitskog, zajedničkog, odnosno integrativnog) doživljaja²⁷.

²⁷ Teza ne demantira umjetničku vrijednost djela koja moguće nastanu slučajno, spontano ili (naizgled) bez mnogo utrošenog rada, već upućuje na posjedovanje spektra vještina, sociološkog temelja i prethodnog umjetničkog znanja kojima se manevrira u prepoznavanju vrijednosti i oblikovanju onoga što bismo nazvali umjetničkim djelom, dakle i onoga što nastaje slučajno i spontano. Bez potonjeg virtualno bi svaka osoba mogla stvarati „umjetnički“.

9. ZAKLJUČAK

Presjek svega rečenog u konačnici se ogleda u sljedećem: prateći logiku današnjih nazora o vizualnosti, pjesma je kao grafički zapis oduvijek bila vizualna i (uvjetno rečeno) jedino što je dijeli od doživljaja kao slike jest njezina dvostruka kodiranost. Razvoj strukturalizma uvelike je doprinio osvještavanju bliskosti teksta i slike izvlačeći njihovu sličnost po semiotičkom temelju. Prema tome kako znakove stvaramo i kako ih povezujemo s njihovim značenjima stvoren je diskurs o kodovima koji se ponašaju kao ključevi, matrice čitanja znakovnih kompleksa.

Dvojak je bio uzrok aksiološkog pretresanja umjetničke paradigme – i unutrašnji i vanjski, iz čega je pak i proizašla situacija intermedijalnosti koja podrazumijeva razmjenu modusa i kodova ne tek unutar umjetnosti, već i komunikaciju s neumjetničkim medijima.

Katalizatori razvoja vizualne poezije naziru se u počecima jezičnog i grafičkog eksperimenta, njen ostvaraj u pravom smislu naziva očituje se u kaligramima, ali značajni potencijal koji u sebi nosi izgledno je da ostvari tek u domeni (post)konceptualne umjetnosti. U potrošnosti tema i materijala, prebacivanje fokusa na koncept i ideju (u tom pogledu nameće se i intermedijalnost) djeluje kao nepresušan izvor umjetničke inspiracije, međutim, upravo zbog prevrednujućeg i inovacijskog predznaka „ideje“, na tome je tek da nas odvede u novu raspravu o vizualnosti pjesništva, odnosno ponovnog ustanovljavanja što to pjesništvo uopće jest.

10. LITERATURA

Alberro, A. (1999). Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977. U Alberro, A., i Stimson, B. (Ur.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (str. 16-38), Cambridge, Massachusetts; London, England: the MIT press

Bošnjak, B. (2010). *Hrvatsko pjesništvo/pjesnici 20. st. (u 2 sv.)* Zagreb: Altagama

Briski Uzelac, S. (2008). *Vizualni tekst – Studije iz teorije umjetnosti*. Zagreb: cvs_centar za vizualne studije

Bruhn Jensen, K. (2008): Intermediality. U Donsbach, W. (Ur.), *The International Encyclopedia of Communication* (str. 2385-2387). Singapur: Blackwell Publishing Ltd,

De Beaugrande, R.-A., i Dressler, W. U. (2010). *Uvod u lingvistiku teksta*. Zagreb: Disput, Rijeka: Filozofski fakultet

Eilittä, L., Louvel, L., i Kim, S. (2012). *Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing

Flajšar, J., i Vernyik, Z. (2007). *Words into Pictures: E.E. Cummings' Art across Borders*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Flaker, A. (1995). *Riječ, slika, grad. Hrvatske intermedijalne studije*. Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za književnost

Galenson, D. W. (2009). *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. New York: Cambridge University Press

Hansen-Löve, A. A., (1988). Intermedijalnost i intertekstualnost. Problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti – na primjeru ruske moderne. U Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D., i Pavličić, P. (Ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost* (str. 31-74). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Kress, G., i Van Leeuwen, T. (2009). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge

LeWitt, S. (1999). Sentences on Conceptual Art. U Alberro, A., i Stimson, B. (Ur.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (str. 106-110), Cambridge, Massachusetts; London, England: the MIT press

Lippard, L. R., i Chandler, J. (1968.) The Dematerialization of Art. *Art International*, 12:2, 31-36

Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London, New York: I. B. Tauris & co Ltd

Lukač, S. (2004). Prilog hrvatskoj vizualnoj poeziji Ladislaus Simandi (1655. – 1715.). U Znanstveni skup Medij hrvatske književnosti dvadesetog stoljeća. Bošnjak, B. (Ur.), *Medij hrvatske književnosti 20. stoljeća: Zbornik radova III. Znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 28. XI. – 29. XI. 2003.)* (str. 95-106). Zagreb: Altagama,

Mahood, E. (1996). *The Primordial Leap and The Present: The Ever-Present Origin - An Overview of The Work of Jean Gebser*. Preuzeto 24. srpnja 2018. s <http://www.gaiamind.org/Gebser.html>

Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D., i Pavličić, P. (1988). *Intertekstualnost & intermedijalnost*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Maleš, B. (2002). *Razlog za razliku*. Zagreb: Altagama

Maleš, B. (2009). *Poetske strategije kraja 20. stoljeća*. Zagreb: Lunapark

Marzona, D. (2006). *Conceptual Art*. Köln: Taschen

Oraić Tolić, D. (1995). Vizualnost u hrvatskoj prozi 20. stoljeća. Matoš, Krleža, Pavličić. U Međunarodni znanstveni skup Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Flaker, A. (Ur.), *Vizualnost* (str. 381-396), Zagreb: Filozofski fakultet, Naklada Slap

Pavličić, P. (1988). Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled, U Maković, Z., Medarić, M., Oraić, D., i Pavličić, P. (Ur.), *Intertekstualnost & intermedijalnost* (str. 157-195). Zagreb: Zavod za znanost o književnosti

Peignot J., (1993). Typoésie. *Communication et langages*, br. 97, 3. trimestar, 53-70

Rem, G. (2003). *Koreografija teksta*. (u 2 sv.) Zagreb: Meandar.

Rem, G. (2011). *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandarmedia

Sorel, S. (2018). *Sonet je koncept*. U tisku

Škiljan, D. (1987). *Pogled u lingvistiku*. Zagreb: Školska knjiga

Tatarin, M. (1995). Opescenacija Zvonimira Mrkonjića. U Međunarodni znanstveni skup Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Flaker, A. (Ur.), *Vizualnost* (str. 455-481), Zagreb: Filozofski fakultet, Naklada Slap

Vuletić, B. (1995). Slikovitost pjesme. U Međunarodni znanstveni skup Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Flaker, A. (Ur.), *Vizualnost* (str. 411-425), Zagreb: Filozofski fakultet, Naklada Slap

Willard, B. (2011). *Reading Visual Poetry*. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press

Zalar, D. (1995). Vizualna poezija hrvatskih dječjih pjesnika, Međunarodni znanstveni skup Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Flaker, A. (Ur.), *Vizualnost* (str. 499-521), Zagreb: Filozofski fakultet, Naklada Slap

11. IZVORI

Donat, B. (2001). Put kroz noć. Antologija poezije hrvatskog ekspresionizma. Zagreb: „Dora Krupićeva“

Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Preuzeto 24. rujna 2018. s <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=27212>

Hrvatski jezični portal. Znanje. Srce. Preuzeto 20. srpnja 2018. s <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>

Jeffrey Thompson. Preuzeto 25. rujna 2018. s <http://www.jeffreythompson.org/downloads/LawrenceWeiner-Statements.pdf>

LIMA media art platform. Preuzeto 24. rujna 2018. s <http://www.lima.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulyay/imponderabilia-1977/7094#>

MoMA. Preuzeto 24. rujna 2018. s <https://www.moma.org/collection/works/146947>

Šimić, A. B. Sabrane pjesme. Preuzeto 23. srpnja 2018. s http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/simic_sabranepjesme.pdf

12. SAŽETAK

Rad se koncentrira na teorijsku pozadinu vizualnosti u pjesništvu dvadesetoga stoljeća, uz osvrt na hrvatsku produkciju vizualnih pjesama. U razrješavanju pitanja vizualnosti, najčešće se poseže za intermedijalnosti kao kontekstom, a koji objedinjuje nekoliko ključnih pojmova važnih za razumijevanje vizualnog pjesništva: medij, međusobni odnosi medija, komunikaciju, recipijenta, sinkroniju, senzornost i kodiranje. Iz toga proizlazi potreba za semiotičkim objašnjenjem interferencije slike i teksta, kojim se oboje svodi na zajednički nazivnik, onaj gdje oboje obnašaju ulogu znakova. Analizom korpusa, poticaji razvoju vizualne poezije vidljivi su još u avangardi, a daljnji put nastavlja se preko svekolikih grafičkih eksperimenata koji uključuju kaligrame i prisvajanje već gotovih proizvoda („ready-made“). S obzirom na podrazumijevanje pozicije recipijenta, ponuđeni su i mogući načini čitanja vizualnih pjesama, a potom prošireni zbog okolnosti koje donosi konceptualna umjetnost. Zbog naravi vizualne poezije, moguć je i daljnji bujan razvoj u kontekstu (post)konceptualne umjetnosti.

Ključne riječi: vizualnost, hrvatsko pjesništvo, intermedijalnost, semiotika, konceptualna umjetnost

13. SUMMARY

The main focus of this paper is the theoretical basis of visuality in poetry, with a special review of Croatian production of visual poems. To resolve the question of visuality, the most common way is to put it in the context of intermediality, which brings up a few key notions that help us understand the term of visual poetry: medium, the relation of media, communication, recipient, synchrony, senses and coding. When considering these terms, one needs to explain the interference of text and pictures from a semiotic point of view, which then brings to light their connection in terms of both having a role of signs. By analyzing the corpus, the incentives for the development of visual poetry can be dated in the avant-garde, and further evolution includes a wide range of graphic experiments involving calligrams and appropriation of ready-made products. Regarding the assumption of the recipient's position, possible ways of reading visual poems were also presented and then extended due to the circumstances brought about by conceptual art. The nature of visual poetry might also spark its exuberant development under the umbrella of (post)conceptual art.

Key words: visual, Croatian poetry, intermediality, semiotics, conceptual art