

Estetika videospota u poeziji Branka Čegeca

Skokić, Darija

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:526451>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-27**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti
nastavničkog smjera

Darija Skokić

Estetika videospota u poeziji Branka Ćegeca

Diplomski rad

Mentor prof. dr. sc. Goran Rem, u trajnom zvanju

Osijek, 2022.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Sveučilišni diplomski jednopredmetni studij Hrvatskoga jezika i književnosti
nastavničkog smjera

Darija Skokić

Estetika videospota u poeziji Branka Ćegeca

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, znanstveno polje filologija,
znanstvena grana teorija i povijest književnosti

Mentor: prof. dr. sc. Goran Rem

Osijek, 2022.

Prilog: Izjava o akademskoj čestitosti i o suglasnosti za javno objavljivanje

Obveza je studenta da donju Izjavu vlastoručno potpiše i umetne kao treću stranicu završnoga, odnosno diplomskog rada.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napisao/napisala te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s navođenjem izvora odakle su preneseni.

Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasan/suglasna da Filozofski fakultet u Osijeku trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta u Osijeku, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, 10.10.2022.

Janja Skokić, 0122225754

Ime i prezime studenta, JMBAG

Sažetak

U ovome radu, na primjeru pjesništva Branka Ćegeca prikazana je estetika videospota u poeziji hrvatskog pjesništva iskustva jezika. Prikaz podrazumijeva teorijski dio i analizu predložaka koji signiraju jezik videospota, a sama poezija Branka Ćegeca, nastajala kroz tri desetljeća dvadesetoga stoljeća te u dvadesetprvom stoljeću, predstavlja kao takva postmodernističku poetiku. Upravo naziv „pjesništvo iskustva jezika“ signalizira kako se radi o pjesništvu čije je glavno obilježje jezična mogućnost te se rad bavi i drugojezičnim naznakama u pjesničkome tekstu, prije svega videospotovskim. U radu se polazi od pojedinačnih teorijskih definicija intermedijalnosti, medija, postmodernizma te definicija videospota i njegove pojavnosti u kontekstu medijskog utjecaja. Analize u radu opisuju kodove videospota pronađenih u Ćegecovim pjesmama te je sama analiza dopunjena već ustanovljenim literaturnim određenjima.

Ključne riječi: *estetika videospota, intermedijalnost, medij, postmodernizam, vizualnost*

Sadržaj

1. Kadar: Uvod

2. Kadar: Teorijski okvir: definicija osnovnih pojmova i kontekst

2.1. Postmodernizam: obilježja i kontekst

2.2. Intermedijalnost: definicija

2.2.1. Medij: definicija

2.3. Od konceptualne umjetnosti prema vizualnosti

2.4. Utjecaji na pjesništvo iskustva jezika

3. Kadar: Videospot

3.1. Videospot i video-umjetnost

3.2. Poetika videospota

4. Kadar: Analiza predložaka

4.1. Dugi kadar: Ispisivanje zvučnosti – tišina – put – dekontekstualizacija

4.2. Dugi kadar: Ozvučavanje slike teksta – moda – tama – melankolija – nmoć ironije

4.3. Kratki kadar: Videospotovski subjekt

5. ZAKLJUČAK

6. LITERATURA

7. PRILOZI

1. Kadar: Uvod

Cilj je ovoga rada prikazati estetiku poetskih tekstova Branka Ćegeca. Rad se bavi prikazom jedne od mnogih karakteristika Ćegecove poezije – estetikom videospota. Istraživanje je prezentirano na odabranim poetskim tekstovima koji ponajviše oslikavaju estetsko obilježje videospota medijskom kodiranošću. Pjesništvo koje obilježava medijska kodiranost pjesništvo je koje se javlja krajem 60-ih godina 20. stoljeća, a koje Goran Rem imenuje *pjesništvom iskustva intermedijalnosti* i *postintermedijalnosti*. Intermedijalno pjesništvo napušta deskriptivsko i naracijsko posredovanje zbilje te se počinje jezično „igrati“ drugim funkcijama jezika, osim one komunikacijske. Jezična je igra usmjerena verbalnom iskazu neke druge umjetničke ili neumjetničke strukture. Ono čime se rad bavi je vizualnost, odnosno materijalnost Ćegecove poezije, no ona udaljena od fabularnosti i narativnosti dugometražnih i realističkih opisa kakvi su kadrovi dokumentarnog filma, a približena stilu medija videospota. Ovaj će se rad, u drugome planu baviti karakteristikama videospota kao moderne umjetnosti što će služiti analiziranju estetike videospota u poetskim predlošcima.

Ovaj rad će na početku ponuditi definicije osnovnih pojmova koji će se kasnije u analiziranim predlošcima rabiti, a to su pojmovi: metajezik, medijalnost i transmedijalnost, citatnost, vizualnosti i intermedijalnosti. Pojam intermedijalnosti upotrebljava Goran Rem u studiji Pogo i tekst, dok opseg pojma medija u svojoj studiji objedinjuje Sanja Jukić.

Ono o čemu će biti pisano u sljedećim potpoglavljima jest uloga subjekta u videospotovskim i vizualnim kadrovskim tekstovima, a pristup će obuhvaćati kritike i eseje o intermedijalnosti te subjektu pjesničkog teksta.

2. Kadar: Teorijski okvir: definicije osnovnih pojmova i kontekst

2.1. Postmodernizam: obilježja i kontekst

U ovome poglavlju navest će se neke od brojnih definicija *postmodernizma* te će se kontekstualizirati razdoblje Postmoderne. Teorijska osnova poglavlja ovoga rada o postmodernizmu temelji se na literaturnim i teorijskim predlošcima Dubravke Oraić Tolić (*Paradigme 20. stoljeća*), Miška Šuvaković (*Pojmovnik suvremene umjetnosti*), Jean-Francoisa Lyotarda (*Postmoderno stanje*), Gorana Rema (*Koreografija teksta*), Branka Čegeca (*Fantom slobode*) i Sanje Jukić (*Medijska lica subjekta*).

Kako bi se shvatio pojam postmodernizma potrebno je poći od njemu pretećeg i uvjetovnog mu razdoblja Moderne jer je „*post-* razdoblje“ upravo reakcija na prethodno. Dubravka Oraić Tolić u knjizi *Paradigme 20. stoljeća* navodi kako je Moderna svoj vrhunac doživjela avangardom, a *postmoderna* je presvlačenje¹ i dekonstrukcija avangarde. Jedna od značajki koju iznosi Oraić Tolić, a koja je presjek skupova Moderne (avangarde) i postmodernizma jest citatnost. Citatnost u ovome kontekstu ne odražava načelo platonovskog mimetizma, umjesto toga, citate na koje se odnosi pretvara u kodove. Takvoj citatnosti jednim primjerom može biti Cezanneova kubistička postavka koja oblike iz prirode pretvara u geometrijske likovne kodove. Takvoj umjetnosti jednoznačnost je oduzeta jer je „semantički svijet polemičkih tekstova građen od polusmislova, nesmislova i kontrasmislova, svjesno je besmislen i u krajnjim slučajevima teži prema zaumu“ (Oraić Tolić, 1996: 92). Na semantičkoj razini značajka je citatnosti razaranje svih tradicionalnih modela u svijetu umjetnosti kakvima su mimetizam, logizam i esteticizam (Oraić Tolić, 1996: 91-94). Slično tomu, Jean-Francois Lyotard (2005.), kada govori o postmodernizmu govori o raspadu velikih priča, gubitku vjere u metanaracije i pojavi mikronaracija s različitim perspektivama koje reflektiraju različita poimanja svijeta, što se može bolje primjetiti ako se stavi u suodnos s velikim naracijama moderniteta (znanost kao pobjeda čistog znanja i utopijska vjera u beskonačan ljudski napredak). Također, narativna funkcija gubi svoje čimbenike velikog junaka, velike opasnosti, velike zaplete i velik cilj (Lyotard, 2005:6). Kako velike naracije nestaju na polju proizvodnje umjetnosti, ono što se sve više producira jest vizualna umjetnost. Goran Rem govori o

¹ B. Čegec u eseju *Video-spot poetike* (1988.) kada govori o postmodernizmu kao rekonstrukciji i dekonstrukciji avangarde govori o re-ispisivanju ili „presvlačenju“ avangarde (Čegec, 2002. „Video-spot poetike“, u *Antologija hrvatskog književnog esaja XX. stoljeća. II. dio 1950-2000.* ur. Miroslav Šicel. Zagreb- Disput d.o.o: 423-427 str.)

postmodernističkom stanju u vidu vizualne poezije čiji je temeljni uvijet nastanka: poznavanje medija knjige. Slično tome, Jukić (2014.) u kontekstu postmodernizma ističe slabljenje subjekta kao spisateljske instance, čime narativnu funkciju teksta zamjenjuje vizualna.

Kako bi se objasnio uzrok takvih promjena, valja uzeti u obzir kontekst (društveno-povijesnu sliku, političke događaje, kulturnu razinu, ideologiju, medijske utjecaje, tehnološki napredak, itd.) jer „umjetnički fenomen ne čini samo materijalno djelo već i njegova poetika“ (Šuvaković, 2005: 26). Shvaćanje konteksta društva njegovim etiketiranjem pridodajući mu prefiks *post-*, Miško Šuvaković pod terminom postmodernizma navodi kako je on „fenomen koji zahvaća cijelu kulturu odmaklog 20. stoljeća i koji se odvija u društvu što se (...) označuje još i kao postindustrijsko, posttehnološko, posthladnoratovsko, postpovijesno, postpolitičko, postideološko, postutopijsko, hiperproizvođačko, hiperpotrošačko, hipermedijsko, informacijsko, kibernetičko društvo ili, jednostavnije, naziva se i društvom aktualnog "post-doba"“ (Šuvaković, 2005: 24). Također, Jean-Francois Lyotard u svojoj studiji *Postmoderno stanje* (2005.), „postmodernim stanjem“ naziva ono stanje u najrazvijenijim društvima (Lyotard, 2005: 5), dakle, ono suvremeno i tehnološki razvijeno. Njegova razmatranja o pojmu „postmodernizma“ polaze od filozofije povijesti kojemu kao ključni element prijenosa sadržaja ima upravo naracija. S usmjerenošću na naracije, u postmodernom se svijetu javlja nova dimenzija propitkivanja istinitosti i senzibilnosti na „*hintergedanken*“² svih oblika medijskih iskaza te se i sama po sebi sklonost skepticizmu može smatrati *postmodernim* obilježjem. Ako govorimo o društvenim promjenama valja dijagnosticirati iz kojih je uzroka do toga stanja došlo. Jednako kao što je izum kotača, u prenesenom značenju, produžio čovjeku ud te mu omogućio uz brzinu, lakšu dostupnost i pristupačnost površinama svijeta, tako je dolazak *mass-medija* (televizija, internet, radio) čovjekov organ produžio do te mjere da je u svakom trenutku povezan s cijelim svijetom. Takav fenomen ubrzanja i globalne povezanosti pridonosi osjećaju skučenosti u svijetu koji se čini sve manjim, iz čega proizlaze druga poimanja svijeta, a sve se to odražava i na području umjetnosti u proizvodnom procesu.

² Pojam „*hintergedanken*“ preuzet iz njemačkog jezika, preveden na hrvatski jezik označava „primisli“ te je ostavljen na izvornom jeziku zbog opširnijeg shvaćanja: skrivena agenda, prikriiven motiv, neizrečeni dio u komunikaciji, itd.

2.2. Intermedijalnost: definicija

U *Hrvatskoj enciklopediji* pojam „intermedijalnost“ naziv je koji je 60-ih godina dvadesetoga stoljeća uveden u različita umjetnička područja, a podrazumijeva pojavu uvođenja novog umjetničkog medija u već postojeće modalitete ili pri ispreplitanju njihovih pravila strukturiranja:

“Intermedijalnost se događa u trenutku kada se u jednome mediju, radi oživljavanja njegove specifičnosti, primjenjuju zakonitosti i pravila drugoga medija. Razvojem modernih tehnologija intermedijalnost se pretvara u multimedijalnost. Početkom 1990-ih termin je uveden u književnu teoriju kako bi objasnio povezanosti između književnosti, filma, kazališta, televizije i novih medija. Iako je ponajprije estetička kategorija, intermedijalnost dobiva filozofske i političke odrednice otkako je ušla u rasprave o tendencijama u globalizacijskom i medijski posredovanome društvu.”³

Prvi je put pojam intermedijalnosti upotrijebio Samuel Taylor Coleridge (1812.) a značio je „biti između nečega“. Poimanje intermedijalnosti do danas se višestruko promijenilo od Tylerovog značenja pod kojim je intermedij označavao naratološki fenomen, a ne konceptualnu fuziju različitih medija (Grgurić, 2010: 10). Kako postoje mnoge discipline koje sagledavaju i proučavaju pojavu medija i pojam intermedijalnosti, dalje će se usmjeriti na one koje se tiču književnosti. Književni kritičari u definiranju intermedijalnosti teksta često se okreću semiotici i sausserovskom odnosu označitelja i označenog, interpretirajući medije kao oblikovne nosioce značenja ili sredstva u kojima materijalni označivač mijenja (kodira) označeno.

Goran Rem u svojoj studiji *Koreografija teksta* (2003.) nabrja tri dosadašnja shvaćanja pojave intermedijalnosti: “prvo je komparatističko shvaćanje, najkraće opisati kao postupak između umjetničkih usporedbi. Drugo je shvaćanje intermedijalnost prepoznalo kao potragu za jezičnim osvježavanjem u temeljnom prijeporu pojmova inovacije i renovacije. Treće je shvaćanje prepoznati imanentnim prihvaćanjem drugomedijske lektire kao istovremeno i alternativnoga i ravnopravnog obrazovnog sustava,” a k tome je “zajedničko svim trima shvaćanjima poglavita predmetna zakupljenost aspektima vizualnosti” (Rem, 2003: 17). Sve veću aktivnost oka, odnosno povećanje vizualne recepcije dolaskom digitalnih medija te njezin utjecaj na kolektivnu svijest

³ intermedijalnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 14. 10. 2022. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638>>

primjećuje Marshall McLuhan (2008.): “kad fonetska pismenost pruži čovjeku oko umjesto uha to je, u društvenom i političkom pogledu, vjerojatno najdublja eksplozija koja se može dogoditi u bilo kojem društvenom ustroju. Tu eksploziju oka, koja se često ponavlja u "zaostalim područjima", nazivamo pozapadnjivanjem” (McLuhan, 2008: 48). Kako bi se moglo govoriti o intermedijalnosti i intermedijalnoj umjetnosti prvo valja razjasniti pojam medij.

2.2.1. Medij: definicija

O utjecaju medija na društvo i kolektivnu svijest te o promjeni koja se dogodila na globalnoj razini samom pojavom medija, 1964. u svojoj knjizi *Razumijevanje medija*, Marshall McLuhan proročki najavljuje kasnije poimanje medija kao koda sintagmom: „medij je poruka“. Pojam medij sadrži širok opseg značenja, kako ga Vladimir Biti označava kao pojam *bježnog značenja*, te njegovo značenje ovisi o govorniku koji taj pojam rabi. U ovome radu pojam medija rabi se u nekoliko različitih konteksta. Opseg pojma medija kakvog će podrazumijevati ovaj rad, preuzet je od Gorana Rema koji pojam medij sažima u pet značenja:

1. Kao zamjenska, sinonimska oznaka za pojavu umjetnosti i/ili izvedbene žanrovske od umjetnosti/njezine kulturne/hibridne i pojavne oblike. Piše se, tako, primjerice: medij glazbe, medij fotografije, medij književnosti, medij stripa, medij filma, skulpture, ali i medij kazališne predstave, koncerta, medij književne večeri, recitala, performancea, plakata, kino projekcije.
2. Kao oznaka za „nosače“, materijalne nositelje izraza koje od vrsta pismenosti i/ili umjetnosti: knjiga, vinilna ili pak „kompakt“ ploča, kazeta, magnetofonska vrpca, digitalne zvučne vrpce, video vrpca i videokazeta, filmska vrpca, novine, pismo....
3. Kao oznaka za „prenositeljske“ komunikacijske kanale: (elektronski medij) televizija, telefon, telefaks, računalo, radio, interfon, megafon....
4. Kao skupna i neselektivna oznaka za vrste tehnologijski složenijih i ovostoljetno konstituiranih oblika izražavanja (umjetničkih i neumjetničkih).
5. Kao skupna/zamjenska oznaka za sve massmedijskoga izražavanja, za sve, dakle, oblike novinarstva, skraćeno prebačene u njihovu tehnologijsku određenost“ (Rem, 2003: 36-38).

Moderni *elektronski mediji*, koji su u trećem značenju pojma medij nabrojani, oni su čija je narav prenijeti poruku na veliku udaljenost te na široku publiku. McLuhan (2008.) dublje ulazi

u kodove teksta (tekst elektronskog medija: radijski, televizijski, ili drugi massmedijski) govoreći kako je medijski produžetak utjecajan samim svojim postojanjem bez obzira na njegov sadržaj (McLuhan, 2008:13-24). Utjecaj medija na proizvodnju umjetnosti postmodernizma (bila ona književna, glazbena, filmska, likovna ili druga) u tom je smislu usmjeren masovnoj proizvodnji i dostupnosti društvene mase umjetničkim proizvodima. Kako je brzina važan čimbenik svakog medija, a osjetilo vida najbrži receptor informacija, uspon umjetničkih projekcija „sve se više približavao glagolu *izgledati*“ (Čegec, 1994:11).

2.3. Od konceptualne umjetnosti prema vizualnosti

Pojam „concept art“ pojavio se početkom 60-ih godina prošloga stoljeća, a označavao je pokret u modernoj umjetnosti kojemu je „ideja ili koncept najvažniji aspekt rada“⁴, što naznačuje kako se planiranje i osmišljavanje te proces proizvodnje umjetnosti također mogu promatrati kao vrsta umjetnosti (LeWitt, 1999: 12-16). Konceptualna umjetnost kao umjetnički pokret pojavila se između 1966. i 1978. Prema Mišku Šuvakoviću „konceptualnoj umjetnosti svojstveni su tekstualni i dijagramski radovi, razvijanje teorijskih analiza, povezivanje teorije umjetnika s analitičkom filozofijom i kritičkim marksističkim teorijama društva. Teorija konceptualne umjetnosti nije autopoetika umjetnika paralelna stvaralačkom radu u slikarstvu ili skulpturi, kao u avangardama između dva rata. U konceptualnoj umjetnosti se razvijao teorijski rad koji se odvijao umjesto likovne produkcije umjetničkih djela“ (Šuvaković, 2005: 310). Tako se sve što fizički proizvodi umjetnost (čovjek, stroj: npr. tiskarski stroj) u konceptualnoj se umjetnosti osvješčuje kao medij „nosač“.

Jedna od unutarnjih karakteristika konceptualne umjetnosti jest „interes za lingvističke i semiotičke transformacije vizualnog umjetničkog djela u tekstualni rad“ (Šuvaković, 2005: 315). Primjer je tome galerijski primjer instalacije Josepha Kosutha *One and Three Chairs* (1945.) gdje se jedan premet (stolica) prenosi trima medijima „nosačima“ (medijem fotografije stolice, medijem papira s tekstualnim zapisom definicije pojma stolice, materijaliziranim stvarnim pojmom stolice). Osim što se navedeni primjer poigrava kodiranjem jednog pojma i njegovom dimenzionalnošću (od trodimenzionalne materijalnosti preko dvodimenzionalne vizualne predodžbe do teksta kao apstraktne mentalne predodžbe) sama prijetvorba pojma signalizira

⁴ konceptualna umjetnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 10. 10. 2022. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32714>>

višeslojno poimanje vizualnosti (vizualnost teksta, slike i trodimenzionalnog tijela). Višeslojnost vizualnosti događa se i na području samog lirskog teksta, kao slikovitost u pjesmi i kao likovnost pjesme. Tako se u lirskim tekstovima jedan sloj vizualnosti može konkretizirati kao intertekst i slikovitost u sadržaju kao što je u Čegecovojoj pjesmi *Maskirni portreti A. Warhola* (Prilog 1), dok je, recimo, primjer likovnoj intervenciji u prostoru poetskoga teksta Čegecova pjesma *Itđ* (Prilog 2).

Na tragu transformacija vizualnog umjetničkog djela u tekstualni rad, ponovno se govori o mediju. Proces nastanka vizualne poezije je kada se sadržaj vizualnog medija (slike, videa) preobražava u tekstualni medij pomoću koda. Takvo prebacivanje sadržaja iz jednog medija u drugi podrazumijeva shvaćanje koda medija kao jezika (G. Rem, 2003: 110-111). Suvremeno hrvatsko pjesništvo prepoznaje medij kao jezik te u poeziji koristi kodove drugih umjetnosti i njihovih žanrova, pjesništvo je to koje Goran Rem imenuje „pjesništvom iskustva jezika“ (Rem, 2003: 111).

2.4. Utjecaji na pjesništvo iskustva jezika

Kako na svjetskoj tako i na domaćoj pozornici, utjecaj na suvremeno hrvatsko pjesništvo i njegovu proizvodnju imao je razvoj medija i tehnologizacija. Također, u obzir se uzima i politički kontekst poratnog stanja koje se reflektiralo na pjesništvo. Stanje hrvatskog poratnog pjesništva, koje Cvjetko Milanja (u *Doba razlika*, 1991.) naziva *gnoseološkom i semiotičkom modelativnom matricom* započeto je s Mihalićem i Slamnigom, eksperimentiranje jezične mogućnosti u dimenziji pjesme obilježene konceptualizmom i postmodernizmom. (Milanja, 1991 :7). Korpus se hrvatske poratne poezije dijeli na različite stilskoformacijske cjeline koje su povezane i nastale su oko određenog časopisa. Poezija Branka Čegeca u tom je pogledu nastala u krugu časopisa *Quorum*⁵.

Pjesništvo koje nastaje pod utjecajem globalizacije uzrokovane pojavom medija ,prema Mišku Šuvakoviću je „vrsta konceptualističkog pop-arta koji nalazi pristalice naručito među

⁵ „Quorum, časopis za književnost pokrenut 1985. u Zagrebu kao dvomjesečnik. Prvi mu je glavni urednik bio B. Čegec, a od 1990. M. Mićanović. Okupivši velik broj autora, poticao je individualnost, teorijsku osviještenost i intermedijalnost te zaokružio poetiku naraštaja za koji se uvriježila odrednica kvorumaški. U časopisu su objavljene panorame kritike (*Kritika futura drugog*, 1988), pjesništva (*Strast razlike, tamni zvuk praznine*, 1995) i proze (*Poštari lakog sna*, 1996) toga naraštaja. Istoimena biblioteka izlazi od 1984.“ (Quorum. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 10. 10. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51324>)

mlađim umjetnicima svih sredina nepovratno zahvaćenih procesima sveprisutne i ubrzane medijalizacije. Različito od prethodnih i prvobitnog, novi konceptualizam bavi se načinima na koje se u jezik umjetnosti uvode vizualni narativi povezani s političkom, društvenom, kulturnom, ekološkom, antropološkom, pojedinačkom egzistencijalnom stvarnošću“ (Šuvaković, 2005 :25).

Recepcija umjetničkih djela većom dostupnošću i medijskom nametljivošću odvija se uz različite naglaske „jedan od tih naglasaka leži na kulturnoj vrijednosti, drugi na izložbenoj vrijednosti umjetničkog djela“ (Benjamin, 1968: 24). Osamdesetih godina prošloga stoljeća na pjesništvo su imali znatan utjecaj umjetnosti filma i glazbe. Neki od filmskih predložaka zajedno s obilježivačkim tematskim naznakama su: melankolični postmodernistički grad u *Nebo nad Berlinom* i lutajući subjekt u filmu *Paris, Texas* (Wim Wenders), tama pomaknutosti u *Plavom baršunu* (David Lynch), distopija uzrokovana tehnološkim napretkom u *Blade Runner* (Philip K. Dick, Ridley Scott), distopija i kontrola nad ljudima u filmu *Brazil* nastalom prema Orwelovom romanu *1984.*, dugometražni kadrovi u filmovima Tarkovskog i mnogi drugi. Na zapadnoj sceni počinju se prepoznavati i istočnjački autori (Kurosawa) te se pojavljuje umjetnost videospota, čiju je dimenziju u počecima eksperimentalno otkrivao višemedijalni umjetnik Nam June Paik.

Osamdesetih godina glazbena produkcija već masovno širi video-spot, a televizijskim medijem počinje se emitirati popularni mladenački MTV. Prva slika koju je MTV lansirao masovnoj recepciji (montaža slijetanja Apolla 11 na mjesec) signalizira njegovu svjetsku proširenost hiperbolično do vanplanetarnih razina. Također, televizijska emisija otvorena je riječima: „Ladies and gentlemen, rock and roll“ najavljujući rock'n'roll kulturu koja je već dobila svoju popularnost. Prva pjesma emitirana na MTV-ju - *Video killed the radio star* (The Bugglers) također indicira dolazak vizualnog medija u svijetu glazbe. Glazbeni video, kao i glazba u ovakvoj rasprostranjenosti postaje sve više popularan, komercijalan, a po naravi dramatičan i eksplicitan medij. Neki autori koji su, ako se samo kosturno govori, ovakvoj glazbenoj produkciji postali kanonskim primjerima su: The Beatles, Nick Cave, Joy Division, Talking Heads, Smiths, The Cure, Velvet Underground, Dead Kennedys, Sonic Youth, Bauhaus, Meat Puppets, The Stooges, Kraftwerk, PJ Harvey, Patty Smith, Laurie Anderson te svakako iz britanske punk kulture: The Clash, Sex Pistols, The Pogues, Gang of Four i mnogi drugi. Postmoderni ambijent ili atmosfera⁶

⁶ B. Čegec u eseju *Video-spot poetika* (1988.) govori o postmodernističkom „presvlačenju“ avangarde. Tekstovi renovacije „ne ispovijedaju *feeling*, niti pak propagiraju ideologiju; oni jednako kao i videospotovi rekonstruiraju/opstrojnu *atmosferu* izbjegavajući mistifikatorsku selektivnost moderniteta“ (Čegec,

melankolije prenosi zvuk pokreta „New wave“ koji otvara vrata elektronskim i *synth* zvukovima u komercijalnim glazbenim proizvodima.

„Razdoblje od 1940. do 1991. godine obilježava jaka individualizacija autorskih poetika“ (G. Rem, 2003: 25). Na hrvatskim prostorima, pod utjecajem političkih, poslijeratovskih, društvenih, tehnoloških, medijskih promjena, u književnosti je na snazi bunt protiv književne tradicije. Poetika 70-ih i 80-ih godina nastaje uslijed eksperimentiranja jezičnih mogućnosti te jezične dimenzije pjesme. Takvom je poetikom ispisivanje svoje poezije započeo i Branko Ćegec. Važnu je ulogu imao i spomenuti časopis *Quorum* oko kojeg se okuplja naraštaj autora individualizacijske autorske poetike. Sam je časopis intemedijalno usmjeren time što pokazuje interes za rock-glazbu i kulturu te druge umjetnosti, a *kvorumaši* svoju poeziju ispisuju jezičnim kodovima drugih umjetnosti (Rem, 2003: 25,26).

3. Kadar: Videospot

3.1. Videospot i video-umjetnost

Četvrto je razdoblje mikroperiodizacije književnosti s iskustvom intermedijalnosti (razdoblje 1973.-1980.), razdoblje priključivanja Maleša senzibiliziranog za vizualni dizajn i početak video-spot estetike, čiji medijski kod nastavlja poezija Branka Ćegeca, ali i nadopunjuje sinezstezijom medija (Rem, 2010: 25-39).

Kako bi se prikazala poetika videospota prvo će se definirati sam pojam i njegovi raščlambeni dijelovi. *Hrvatska enciklopedija* pojam „video“ definira kao:

„samostalno audiovizualno djelo, srodno filmskom djelu, koje je izrađeno, distribuirano i prikazuje videotehnikom, a čijim se medijem razvilo medijsko područje vizualnih umjetnosti (videoumjetnost).“⁷

Video-umjetnost oblik je vizualne umjetnosti kojoj je osnovno obilježje elektronski stvorena slika. Vizualna umjetnost je, banalno rečeno, pokretna slika koja ima status umjetnosti,

Branko. 2002. „Video-spot poetike“, u Antologija Hrvatskog književnog eseja XX. Stoljeća. II. Dio 1950-2000. ur. Miroslav Šicel. Zagreb. Disput d.o.o.: 423-427 str.)

⁷ *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, pristupljeno 11.10.2022.

razlikujući se od drugih slika u pokretu koje nisu umjetnost. U samom začetku takve produkcije i distribucije video-umjetnosti, pojavom kamere, zapisi su bili eksperimentalni. Video-umjetnici se u početcima vode načelom konceptualizma što se dokazuje rečenica Brucea Naumana: „ako sam ja umjetnik i nalazim se u studiju, onda sve što napravim u studiju mora biti umjetnost“. Mrkonjić govori kako je glavno uporište video-umjetnosti bila tautologija, odnosno reflektivnost: „video-umjetnici postaju teoretičari, često pokušavajući vršiti analizu video-kodova kao centralnog aspekta samih radova. Medij postaje predmet samog rada, proces strukturiranja i manipuliranja slikom diktiran umjetničkom intuicijom o igrama između iluzije i stvarnosti koje medij spremno (vjerno) podržava“ (Mrkonjić, prema Rem, 2003: 110). Slično tome, Milanja navodi kako personalnost u tekstu slabi, jer „čin proizvodnje teksta zakriva ili čak zamjenjuje subjekt“ (Milanja, prema Jukić, 2014: 11,12).

Umjetničkom aspektu medija videa, u časopisu *Polja* izlažu se tri elementa videa⁸ prema kojima je on kao medij dosegnoo više od bilo kojeg ranijeg medija u smislu naravne mogućnosti. Jedan od elemenata videa jest trenutna kontrola slike, a slika se može emitirati istovremeno s njezinim snimanjem. Kad god se kreće govoriti o bilo kojem smjeru razvoja videa javlja se ime ranije navedenog Nam June Paika⁹ stoga što je koreanski umjetnik prvi koji se okušao u raznovrsnim eksperimentalnim načinima uporabe elektronskih strojeva. Primjer je ovakvoj umjetničkoj primjeni Paikova video-instalacija koju čine skulptura, ekran i video kamera koja zajedno predočava meditaciju ispred vlastitog virtualnog odraza (*Video – Buddha*, Nam June Paik, 1974.). Godina početka videoumjetnosti uzima se 1963. kada Wolf Vostel izlaže rad "TV De-Collage" i kada Nam June Paik po prvi put u galeriji Parnas u Wupertalu izlaže svoje eksperimente s katodnom cijevi televizora u *Zen for film* (1964.). Izvedba prikazuje mehanizam sam po sebi,

⁸ 1. Trenutna kontrola slike, 2. Brojne elektronske mogućnosti, 3. Playback slike na monitorima (čas. *Polja*, br 252, Aspekti umetničkog videa, 1986.)

⁹ „Nam June Paik (1932 – 2006), internationally recognized as the “Father of Video Art,” created a large body of work including video sculptures, installations, performances, videotapes and television productions. He had a global presence and influence, and his innovative art and visionary ideas continue to inspire a new generation of artists. he settled in New York City where he expanded his engagement with video and television, and had exhibitions of his work at the New School, Galerie Bonino and the Howard Wise Gallery. In 1965, Paik was one of the first artists to use a portable video camcorder. In 1969, he worked with the Japanese engineer Shuya Abe to construct an early video-synthesizer that allowed Paik to combine and manipulate images from different sources. The Paik-Abe video synthesizer transformed electronic moving-image making. Paik invented a new artistic medium with television and video, creating an astonishing range of artworks, from his seminal videotape *Global Groove* (1973) that broke new ground, to his sculptures *TV Buddha* (1974), and *TV Cello* (1971); to installations such as *TV Garden* (1974), *Video Fish* (1975) and *Fin de Siecle II* (1989); videotapes *Living with the Living Theatre* (1989) and *Guadalcanal Requiem* (1977=1979); and global satellite television productions such as *Good Morning Mr. Orwell*, which broadcast from the Centre Pompidou in Paris and a WNET-TV studio in New York City Jan. 1, 1984.“ (<https://americanart.si.edu/artist/nam-june-paik-3670>)

nema slike u kojoj se izgubiti, jednostavno *zen* ambijent praznine. 1964. godine, Bostonska televizija prikazivala je emisiju *Jazz Images* u kojoj su rabljeni vizualni efekti u cilju dopunjavanja zvuka slikom. Godine 1969. ostvarena je suradnja šest umjetnika (među kojima je i Nam June Paik) u televizijskoj emisiji *The Medium is the Medium*, aludirajući na McLuhanovu izjavu „The medium is The Message“. U ostvaraju navedene emisije došlo je do spajanja glazbenih žanrova s vizualnim te se jednim korakom medij videa približio audiospotu kakvim ga se danas shvaća. Tako je u emisiji s auditivnim zapisom pjesme Beatlesa, Thomas Tadlock spojio vizualni zapis kaleidoskopskih apstraktnih animacija. Zaključno, mogućnost snimanja i zapisivanja snimljenog materijala na filmsku vrpču označuje početak novog doba u kojem je i stvarnost (istinitost) trajno zabilježena, što Nam June Paik najavljuje rečenicom: „*Once recorded on videotape, you are no longer free to die.*“

Video je medij koji je svojim karakteristikama najbliži mediju filma, s obzirom da su medijski „nosači“, način produkcije te osnovna obilježja (vizualnost i auditivnost) zajednički obilježivači i filma i videa. Bliskost do gotovo dodirljivosti pojmova filma i videa, nalazi se u terminima *avangardni*, *neoavangardni* i *postavangardni film*, koji se zajedno označavaju kao „film izvan konteksta društvene proizvodnje zabave-spektakla“ (Šuvaković, 2005: 215). Dakle, zajedničko je medijima filma i videa potencijal, odnosno sve što medij filma može obuhvatiti i prikazati, može obuhvatiti i medij videa.

3.2. Poetika videospota

Prema *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku* „videospot“ je „kraći oblik TV iskaza informativnog ili propagandnog karaktera“¹⁰. Zatim, polazišno shvaćanje videospota jest da je svaki videospot spoj slike i zvuka koji su u skladu (npr. izmjena kadrova odgovarajuća je ritmu glazbe, usklađenost ambijentom). Postoji nekoliko načina usklađivanja slike i zvuka, od kojih je jedan montaža koju obilježava pridodavanje slike melodiji, odnosno izabiranje video-slike prema glazbi, a drugi je način snimljen koncert u čijem se procesu proizvodnje istovremeno snimanje zvučnim frekvencija i slike. Videospot se može sam za sebe shvatiti kao intermedijalna metafora jer mu se sadržaj prenosi iz jednog koda u drugi. Ono što McLuhan navodi je kako s medijskom zasićenošću (vrući medij) čovjekova aktivnost i sudjelovanje u apsorpciji postaje manja, što

¹⁰ Hrvatski enciklopedijski rječnik, Novi Liber, 2002, 2004, Zagreb

zapravo znači da se samom medijskom zasićenošću, kakav je medij videospota jer sadži i sliku i zvuk, javlja potpuno nova simulativna dimenzija, ona koja proizvodi stanje (ambijent), a ne informaciju. Na tragu toga, Čegec u eseju navodi kako je „transparentnost video-spot poetike simulativnog karaktera, stoga je i ne treba čitati kao doslovnost, već ponajprije kao implikativni motivacijski tekst koji omogućuje gledanje atmosfere jednako kao i na ekranu,“ (...) „ne očekujte od nje stoga detaljnije opise psihičkih i socijalnih okolnosti određene atmosfere: sve što se podrazumijeva više ne piše u tekstu, koji je zapravo više niz simulativnih znakova nego li konvencionalni narativni projekt“ (Šicel, prema Čegec, 2002: 425). Tematiziranjem videospota u književnom kontekstu početkom, 80-ih se godina bavi Branko Maleš. Njegov je stav kako su kodovi videospota poznati još od ruske avangarde, te da formalni postupci kojima videospot barata nisu ništa novo. Ono što Maleš ipak izdvaja kao plodnu poveznicu između književnosti i drugih medija, pa i medija videospota jest „rebelijanska supstancijalnost rock muzike“ i „osjećaj alternativnosti“, što je u skladu s Čegecovom rečenicom o doživljajnosti videospotovske ambijentalnosti¹¹.

4. Kadar: Analiza predložaka

Ono što zanima ovaj rad poetika je videospota u poeziji Branka Čegeca. Stoga će se u analizi pristupati tekstovima koji su prema ranijim definicijama i obilježjima poetike videospota intermedijalno osjetljivi. Čegecova poezija, osjetljiva na intermedijalne kodove videospota je ona najranija, nastala 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća. Analiza će se provesti osvjetljavanjem jezika videospota u četiri strukture koje čine tekst: tema, stil, forma i subjekt. Uputa koju G. Rem navodi pri čitanju vizualnog pjesništva kakvo je pjesništvo B. Čegeca jest ona koju će se nastojati slijediti:

„Valja znati kako je vizualno pjesništvo izrazito intermedijalne zamisli: ono jako voli svoj vlastiti materijal, voli sjećanje na svoj kod i likovni protokod i smatra svojim zadatkom te stvari spojiti, a samo spajanje namjerava osvježiti reaktiviranjem postupaka iz tehnologijski poluzaboravljenoga svojeg protokoda, iz medija vizualnih umjetnosti. Taj posljednji podatak treba dopuniti činjenicom da se vizualna poezija izrazito često pojavljuje upravo u mediju/žanru izložbe te da se u tom mediju (a potom i u mediju

¹¹ Prema Branislav Ovlučar, *Poezija i glazbeni video (s osvrtom na pjesništvo Delimira Rešickog)*, Stilistika, internetski portal: <https://stilistika.org/oblucar>

kataloga) najizravnije susreće s ostvarenjima autora čije stvaralaštvo ne pripada prostoru književnosti. Na tom je mjestu zastati i tim se drugim autorima ne približavati. Čitati je iz smjera književnosti i taj smjer nije napuštati bez obzira što se osvjetljava strukturno stanje u tekstovima kojima “popuštaju” njihove “knjiške” intertekstualne membrane i zahtijevaju izvancehovski obrazovana recipijenta“ (Rem, 2010: 104).

Dakle, prilikom dodirivanja tekstualnih struktura s drugomedijskim jezikom poetski tekst poprima kod i estetiku drugog medija. Postmoderna poezija odupire se deskriptivskom i fabularnom ispisivanju te se u većini suprotstavlja ikakvom sadržajnom značenju u smislu narativnosti ili semantike govora. Iščitavanje poetike koja ne govori nego tekstno memorira ton, zvuk, sliku, pokret, ritam i ostale karakteristike drugih medija, jedino značenje koje donosi jest više-medijska prožetost i prisutnost. Suvremeno hrvatsko pjesništvo u kadar ispisivanja unosi apstraktne i drugomedijske vizualne tekstualne forme i oblike (npr. vennovog dijagrama u Čegecovoј pjesmi *Ita*). U skladu s time, pjesnički tekst, obilan vizualnošću, promatra se kao nešto konkretno, tjelesno, odnosno: kao tijelo. Takva tjelesna forma (npr. vizualna struktura od jezičnih znakova) može se promatrati kao kiparski jezični kod u poetskom tekstu.

Takva jezično osvještana, konkretna poezija ona je koju B. Maleš adaptira na suvremenu nacionalnu književnost koja započinje s M. Stojevićem i J. Severom, a nastavlja ju mlađi autori među kojima je i B. Čegec. Maleš konkretnu poeziju određuje kao „stihovnu organizaciju koja se služi tvarnim mogućnostima jezika te koju označava: reaktiviranje označiteljske razine teksta, promjena smisla i njegove tradicionalne pozicije u modernu fragmentarizacijsku poeziciju, što je posljedica prevrata sadržaja svijesti“ (Maleš, 1978: 30). Takva je poetska opcija ona koja „revolucionarno odbacuje svaku smislenost signirajući isključivo vizualnu i zvučnu koherentnost poetskih uradaka“ (Katušić, 2000: 192). Prvu i drugu Čegecovu zbirku B. Katušić, u *Slasti kratkih pojeva* smješta u tip konkretizma koji naziva jezično-tjelesna stvarnost. Jezično-tjelesna stvarnost je poetski tip koji „u svim nastojanjima predstavlja vizualno-akustički oblik konkretnog pjesništva“ (Katušić, 2000: 193). Konkretno u ovom slučaju podrazumijeva „opći poetski jezik realiziran totalnom desubjektivizacijom estetskog procesa“ (Katušić, 2000: 193).

Na temelju hipoteza koje iznosi Katušić te na temelju teorije videospota pokazat će se kako je estetika videospota kodno naznačena u pjesničkim tekstovima B. Čegeca pomoću više medijskih jezika koji u poetskom tekstu ostvaruju izvantekstualne mogućnosti kakve su slika, zvuk i video.

4.1. Dugi kadar: Ispisivanje zvučnosti – tišina – put – dekontekstualizacija

Sintagma „ispisivanje zvučnosti“ namjerom ostavlja nejasnoću postavljajući pitanja: može li se zvuk tekstovno zabilježiti? Ako tekst šuti, može li se *to* čuti?

Peterlić u knjizi *Osnovne teorije filma* zvuk objašnjava kao „garanciju očuvanja prostornog identiteta, odnosno pripadnosti istome mjestu, a *slike* prostora to nisu“ (Peterlić, 2000: 128). Također, navodi kako pojavnost zvuka u filmu signalizira trodimenzionalnost, stoga što se zvučni valovi šire trodimenzionalnim prostorom. Prostor je filma ograničen kadrom, njegova vizualna predodžba ostaje u granicama kadra dok se zvučni valovi šire izvan njega i popunjavaju prostoriju u kojoj je film emitiran (npr kino dvorana). Sukladno tome Peterlić navodi kako je „filmski svijet omeđen okvirom, i eliminacija djela vidnog polja djeluje kao namjerna, pa i zvuci što dolaze izvan kadra (upotrebljava se često engleska riječ *off*) lako mogu dobiti iznimno veliku simboličku ili retoričku vrijednost“ (Peterlić, 2000: 128).

Zvučnosti se u ovome radu pristupa kao kodu drugih medija, ali i kao potencijalnost pjesničkog teksta. Katušić *zvučnost* navodi kao jednu od odrednica jezično-tjelesnog konkretizma te se zvučnost u tekstu odnosi na „signiranje zvukovne koherencije pjesme“ (Katušić, 2000: 195). Postoji zvučni zapis ili glazbena partitura (notni zapis) no o takvom se zapisu ovdje ne govori nego se promatraju dijelovi poetskog teksta koji apstraktno proizvode auditivnost. Dalje će se govoriti o tri dimenzije zvučnosti u Čegecovoju poeziji, koje su: zvuk, šum i tišina. Sanja Jukić u *Medijska lica subjekta* izdvaja figuru ponavljanja kao signalni pokazatelj glazbenosti pjesničkoga teksta. Figura ponavljanja pronalazi se u Čegecovom pjesničkom tekstu *Vježbanje metra*^{*12} (Prilog 3). Slogovi „TUM“, „BAJ“, „BAJ“ svojim ponavljanjem stvaraju ritam, a tablična predodžba određuje ujednačenost metra kojeg dodatno naglašavaju i numeričke oznake prirodnog niza brojeva od jedan do osam (što je u fusnoti nadopunjeno uputom kako se radi o sedmercu/osmercu). Jukić navodi kako je „matematika vrlo često, kao sekundarna kodna signalizacija, integralni dio različitih interkodnih kontakata poezije i drugih medija“ (Jukić, 2014: 333) te da su „sukladnost i slijed utkani u tkivo brojčanog sustava“ (Jukić, 2014: 334), time je matematički kod u pjesmu uključen na barem dvije dimenzije – vizualnu (zapis brojeva) i auditivnu (ponavljanje slogova). Posljednja tri sloga „UM“, „NAM“, „DAJ“ tvore leksičko smislenu sintagmu čime se zaključuje završetak, ali se nazire i prisutnost subjekta. Vertikalni niz u osmome stupcu čine kvadrati

¹² Branko Čegec, *Vježbanje metra**, zbirka poezije *Zapadno-istočni spol*, Suvremeni pjesnici, August Cesarec, Zagreb 1983.

praznine, što dirigira nazočnost pauze, odnosno postojanje tišine. Osvještavanje zvuka tišine u glazbenoj je umjetnosti započeto eksperimentalnom pjesmom Johna Cagea 4'33" (1952.) čime je, slično Paikovu *Zen for film* u pitanje dovedena buka u kojoj se moderan, urbani čovjek nalazi, osjećajući nemir prilikom izostanka podražaja koji su sveprisutni. Peterlić (2000: 129, 130) navodi kako je namjerno utišavanje zvuka, na primjeru medija filma, pridonjelo stvaranju napetosti i nelagode u razvitku kinematografije:

„Odsutnost, ili zamjetljivo stišanje zvukova mora, u načelu, stvoriti osjećaj nelagode jer se bez zvučnosti svijet čini kao mrtav, neprirodan, pa se tišina najčešće u tom smislu i primjenjuje u mnogim filmovima“ (Peterlić, 2000: 129).

Na tragu toga, Laurie Anderson u *Northon video-lectures* govori kako je razlika između čovjeka i digitalne znanosti upravo u tišini. Jer tehnologija ne poznaje dimenziju tišine, uređaj je jednostavno ili uključen ili isključen¹³. G. Rem u Čegecovoj poeziji, promatrajuću subjekt kao tekstovnu strukturu koja ima potencijal iskaza, pronalazi šum „kroz prisjećanje na imena/znakove/junake kojima ta privremena vječnost – medijska slava u sustavu mrtvih zvijezda, ili izmiče ili se definitivno pogješno prima, sluša. Prvo subjektu donosi sinestezijsku zamjenu kroz šutnju/crno/nostalgiju, a drugo ga intertekstualno pribraza izaziva na reflektiranje osobne buke, strategije umnožavanja malih tonskih smrti kao ideje dekonstrukcije tragičnoga početka/svršetka glazbene izvedbe“ (Rem, 2010: 172).

Primjer tišine u Čegecovoj poeziji jest u pjesničkom tekstu *Sonet*¹⁴ (Prilog 4). Sonetna usmjerenost formi u Moderni postala je primamljiva mnogim pjesnicima upravo zbog tjelesnosti teksta i usmjerenosti na formu. Katušić navodi kako je sonetni oblik, kao *retro* ali i aktualan model, postmodernističkim pjesnicima bio omiljeni oblik, te da ne postoji suvremeni autor koji se nije okušao u tom obliku u cilju eksperimentiranja ostalih tekstovnih struktura (Katušić, 2000: 9,10). Čegecova tišina u *Sonetu* jednim je dijelom opisna, a drugim vizualna (slikovna). Opisna je u kada se tematizira i jasno nameće tekstom, odnosno semantičkim zapisom tišine:

1/ *apsolutna tišina (katren)*

2/ *apsolutna tišina (katren)*

3/ *apsolutna tišina (tercina)*

¹³ Laurie Anderson, *Spending the War Without You*. Zoom Lecture 2021. 10.6., Harvard University

¹⁴ Branko Čegec, *Sonet*, zbirka poezije *Eros-Europa-Arafat*, Goranovo proljeće – SKUD Ivan Goran Kovačić, Zagreb 1980.

4/ apsolutna tišina (tercina)

Forma soneta (kao pjesničkog oblika) u Čegecovojoj pjesmi stilski je referentna i naslovom najavljena, no građa (forma) (Čegecove) pjesme ne prati sonetni oblik. Zvučnost, odnosno kodni zapis tišine na navedenom predlošku nije u tome što tišina i kao leksem ulazi u tekst, već što sonetna forma u pjesmi ne postoji, sonet je najavljen ali kao takav, bez forme, nepostojeć. Lirsko Ja¹⁵, subjekt u Ja formi izjednačavajući idealnu poeziju s ništavilom, implicira prepoznavanje prolaznosti, ali i spoznajne razvonusnosti percipiranju svijeta koji se neprestano (u smislu velikih naracija) ponavlja. Jaka individualizacija autora koja je i obilježjem postmodernizma, u *Sonetu* je ostvarena subjektom koji doživljava, ali ne odlazi u naracije prepričavanja ili gradbi pjesničkih slika, slike koje se stvaraju izlaze iz vlastitog iskustva i sjećanja. Subjekt u Ja formi tišinom nema namjeru promijeniti svijet suprotno onome kakvu namjeru nose ideologije, nego otvara mogućnost proizvoljnosti izluzije o vlastitoj stvarnosti. Poput tišine u Čegecovojoj pjesmi gdje je žamor publike upravo onaj koji je izgradio pjesnički tekst i njegovu melodiju, tako i ispisivanje tišine u *Sonetu* stvara neponovljiv poetski tekst otvorenih čitateljskih ukomponiranja i mogućnosti: *ništa* u poeziji koje zauzima prostor, *ništa* koje se može senzibilno doživjeti kao ipak *nešto*, odnosno osvještenost o postojanju ničega, *ništa* koje se može usporediti s implozijom koja usisava svu postojanost, odlazi u točku visoko nabijenog energetskog potencijala ideja (Prilog 4):

Poezija kao umjetnost nepostojećih riječi/

Riječi koje se ne mogu zamisliti, opredmetiti/

Koje nisu riječi, ali niti ništa drugo/

Idealna poezija... (hm!)

Ukoliko se tišina, kao svijest o njezinoj postojanosti može stupnjevati u navedenom poetskom tekstu, najviši stupanj tišine u *Sonetu*, vizualni je dio pjesme, onaj grafostilistički obilježen (*povlaka*). Digitalni metajezik (*povlaka* kao dio digitalnog metajezika) koji u ovom slučaju razdjeljuje pjesnički tekst linearnom vodoravnom brazdom, sličan je osciloskopnom vremenskom (horizontalnom) koeficijentu skretanja prilikom nedostatka zvučnih valova. Dakle,

¹⁵ „Subjekt u isksazu: prema Josipu Užareviću, subjektni glas koji iznosi gledište iskazne situacije, strukturno izražen Ja lik; prema Willemu G. Weststajnu, on nije konkretna tekstna instrukcija, već model stvoren na temelju nekih tekstova i konkretno realiziran u svakom pojedinačnom tekstu; lirsko se Ja nikada ne smije identificirati s pjesnikom, bez obzira na potencijalne prepoznatljive autobiografske elemente; lirsko je Ja storio pjesnik, a potencijalni su autobiografizmi samo dio stilskog oblikovanja takvog subjekta“ (Jukić, 2014: 355).

vizualni kod preuzet iz računalnih medija ima trajanje, ali nema frekvenciju te tako ponovno označava izjednačavanje s nulom, odnosno obezvučenje.

Još jedan primjer zvučnosti kodirane u Čegecovoju poeziji poetski je tekst *Put na istok*¹⁶ (Prilog 5). Sam naslov tematizira kretanje. Put je jedan od postmodernističkih motiva koji se objektivizira u kretanje koje je samo sebi svrhom. Javlja se u obliku lutanja onda kada subjekt poima svijet kao besmisleno mjesto te svoj bijeg ne pronalazi u cilju, pa ni u traganju za tim ciljem, već u potrazi za nepoznatim. Ključ otkrivanja znaka „Istok“ koji je dio naslova pjesme, nalazi se na kraju pjesme, moglo bi se reći u „pjevnom dijelu“ jer je tom sintagmom unutar pjesme naznačen. Pjevni dio referenca je na rusku nacionalnu pjesmu *Kalinka*:

ka-kaljinka

kaljinka

maja

ka-kaljinka

kaljinka

jama

ka-kaljinka

kaljinka

mama

ka-kaljinka

kljinka

jaja

oooooooooooooooooooo

¹⁶ Branko Čegec, *Put na istok, Zapadno-istočni spol, Suvremeni pjesnici, August Cesarec, Zagreb, 1983.*

Čegecova pjesma, stoga, naslovom aludira na rusku avangardu, a stil unutar pjesme (odnosi se na sadržajni dio pjesme) zaumnog je karaktera. Oraić Tolić imenuje zaum „*nultom točkom* („veličanstvena nula“) pjesničkog jezika na kojoj se u području avangardne književnosti dogodila najradikalnija inverzija središnje institucije europske umjetnosti i kulture – institucija logičkoga mišljenja i izražavanja s pomoću prirodnojezičnih znakova (grč. Logos, biblijsko *U početku bijaše Riječ*)“ (Oraić Tolić, 2000: 36). S druge strane, figura ponavljanja koja je zabilježena vizualnim kodom teksta: „[UVOD I]“, „[UVOD II]“, „[UVOD III]“ svojim leksičkim značenjem, poveže li se sa spomenutim motivom putovanja i lutanja, određuje nad Ja instancu subjekta koji zaglavljeno stoji na mjestu „uvoda“ premda se neprestano kreće i vremenski traje linearnim tokom čitanja teksta. Spoj vizualnih intervencija praznine, u transkripciji auditivnog koda kao tišine zajedno tvori pauzu na videospotovskom jeziku. Aura teksta koji je toliko zasićen¹⁷ metajezičnim i višejezičnim medijskim intervencijama i referencijama zrači jednakom nejasnoćom onoj u slikarstvu dadaizma. U navedenom poetskom tekstu pozicija lirskog subjekta uzdrmana je subjektivim iskazivanjem o sebi, promjenom subjektne instance iz Nad Ja u Ja instancu te prelaskom u disperzivni subjekt (nepostojanje iskaza u prvom stupnju komunikacije), intervencijama modificiranih citata drugih autora (Vraz, Slamnig), ali i videospotovskim kadrovskim naznakama (tekstovi unutar uglatih zagrada kao zasebni kadrovi te slijed kao vremenska odrednica videospota). Ponavlja se motiv tišine kao praznine i dezintegracije subjekta:

sljedeća prazna stranica

moje je pravo lice

poezija + bjelina = praznina

poezija = bjelina (njenog tijela npr.)

S druge strane dadaističkog karaktera njegova je ludistička ideja igranja riječima kojima je značenje, smještanjem u niz, gotovo potpuno lišeno. Neuhvatljivost ikakvog logičkog slijeda, već uključivanje mehanizma asocijativnosti i dosjetke spram onoga što subjekt u tekstu vidi, pronalazi se u Čegecovu poetskom tekstu *Vezivanje jezera* (Prilog 6). U navedenoj se pjesmi subjekt prezentira naznakama prisutnosti lirskog Ja. Lirsko Ja pojavljuje se u kratkim kadrovima

¹⁷ Odnosi se na zasićenost teksta u smislu pliralizma kakvog navodi Katušić: „Temeljno je obilježje postmoderne književnosti stilski pluralizam njenog poetičkog tkiva“ (Katušić, 2000:11).

evidentnosti govornog oblika, subjekt u pjesničkom tekstu ponovno se nalazi u Ja instanci koji u kontekstu nenarativnosti gubi identifikaciju i ostavlja nedoumice:

Idem, itekako idem

Dovrtljiv demon

Ja sam (ja sâm)

Ostatak videospotovskog zapisa karakterno je neuhvatljiva naratološkog oblika. Lirski tekst je ispunjen ludističkim igrama i drugo-žanrovskim enciklopedijskim likovima. Čegecov lirski tekst sadrži niz sintagmi iz svakodnevnog govora koje nižući se jedna pored druge ne tvore smislenu cjelinu već niz asocijacija koje pobuđuju sjećanje na značenje svake riječi i njihov dojam prema vlastitim iskustvima. Takvu individualiziranu poeziju potvrđuje i tvdnja G. Rema koji govori: „Branko Čegec će recimo između ostalih sumnji upućenih vizualnoj poeziji izreći i čvrsto uvjerenje kako za čitanje vizualne poezije nije moguće ponuditi vrijednosni ključ“ (Rem, 2010: 287). *Vezivanje jezera* jedna je od početnih i time eksperimentalnih pjesama u Čegecovo poeziji. Stilski je obilježena igranjem riječi i njihovim zvučnim nadovezivanjem. Tekst kao jezik simbola i prijenosnik informacija nema funkciju u navedenom poetskom tekstu te se njemu već i neodređenom formom suprotstavlja nametnutim značenjima koje su zadane standardnome jeziku. Riječ „pupčana“ u ovom poetskom tekstu vertikalno je rastegnuta što usporava ritam pjesme, ali i slikovito prenosi vizualni kod koji dopunjuje prikaz „pupčane vrpce“. U filmskom je mediju takav kod sličan informativnosti kadra „blizu“ koji detaljno prikazuje jedan „pojam“ bez prisustva i poznavanja njegova konteksta.

4.2. Dugi kadar: Ozvučavanje slike teksta – moda – tama – melankolija – nemoć ironije

U ovome poglavlju analiza će se vršiti na pjesmama B. Čegeca u kojima se tekstom eksplicira težnja oslikavanju. Oslikavanje se ponovno odnosi na jezike drugih medija umjetnosti, a Goran Rem navodi kako je upravo forma „najači indikator koda/jezika kojemu tekst pripada“ (Rem, 2003: 114).

Modni prizor, modni fenomen, estetika je vanjštine i odlaska u zanimanje za površnosti i površine, koje su jedino vidljivo i ne-nadodano značenje. Rem navodi kako su „vizualni i audiovizualni mediji kojima se postmodernom hrvatsko pjesništvo najradije obraća film, slikarstvo,

video, moda, strip i design“ (Rem, 2010: 125). Počevši od mode, ona u postmodernizmu služi kao metonimija u opisu uloge umjetnosti te se moda i umjetnost u nekim slučajevima i poistovjećuju. Rem navodi kako Branko Ćegec u nekim svojim pjesmama „eksplicitno komentira modni prizor, odnosno modni fenomen“ (Rem, 2003:130). Tako se u Ćegecovojoj pjesmi *Crno* (Prilog 7), moda tadašnje estetike punka pojavljuje u dijelu:

Gang of four u crnim pripijenim vindjaknama

Na samom početku pjesničkog teksta napisana je jezikom fotografije intermedijalna citatnost Kirchnerove slike žena kao inicijalni tekst, kao prvi slikovni kadar koji se perceptivno opaža te se odmicanjem percepcija mijenja prateći samo (ne)boju, tamu melankolije - crno. Sljedeći je korak izlazak iz kadra koji prikazuje samo Kirchnerovu sliku ulaskom u kadar koji naznačuje kako je Kirchnerova slika samo dio šire „slike“, odnosno, poput filmskog načina *zoom-out* iz kadra blizu, nazire se kako je slika detalj većeg prostora, a on je citat pjesničkog teksta Z. Makovića. Tom „pjesmom“ Ćegecov pjesnički subjekt ulazi u intertekstualni i intermedijalni svijet poezije Z. Makovića, slično tomu navodi Rem:

„Ćegec stoga izravno esejistično citira stihove Zvonka Makovića i pokazuje gdje je prostorno određenje svijeta njegove poezije. Tom pjesmom Ćegecov pjesnički svijet ulazi u intertekstualni i intermedijalni svijet pjesama Zvonka Makovića. Ćegec u taj kazivački svijet uvodi i design protonoise kulture, koji se na sceni pojavljuje uz najavu grafita o smrti punk kulture te se iz kazivačko-promatralačkoga dodira s Makovićem Ćegec vraća u svoje patetično-melankolijsko čitateljsko zatamnjenje ekrana Svijet Ćegecovih pjesama oblikovan je zarublivanjem početnoga prizora samoće u prizore filmova Wenera Fassbindera (Tada sam Werner Fassbinder), Federica Fellinija, u plakate Neue Slowenische Kunsta, u stranice dnevnih novina, u prizore erotofilmova, sugerira se ritam ponavljanja snimka, u prizore rock koncerta, “determinira” prizore spram kodifikacije TV-emisija (dnevnik), u ekran kompjutera koji napokon umjetno sintetizira ideju teksta/ekrana.“ (Rem, 2010: 160,161).

Kontrast se događa pojavom subjekta Ja-instance koji se kreće opsežnijim prostorom, zapažajući i dalje motiv tame (crno). U kadru se pojavljuje i urbani motiv grafitne, ulične umjetnosti s natpisima „PUNK IS DEAD“ i „SID VICIOUS JE PIZDA“. Navedeni grafitni intermedijalni citat signalizira završetak jednog razdoblja – anarhijske punk kulture – čiji kraj predstavlja početak postmodernističkog, post-punk doba, čije je sjećanje ostalo u obliku toposa na zidu. Lirskome Ja

u poetskom tekstu pridodaju se brojna označenja premda ono nema svoj glas i ne iskazuje mnogo. Tome lirskom Ja ličnost oslikava prostor u kojemu se on nalazi i obilježja tog prostora stapaju se sa subjektom tvoreći tako sliku jednog sjećanja. Sjećanje je u Čegecovoju poeziji jedno od načina kojima se provlači osjećaj melankolije. Maleš za melankoliju navodi kako je njezina osnovna idejna podloga „koja snabdijeva tematski registar u realnoj, a mnogo više gestualno-vitalističkoj i nadrealno-izfantastiziranoj poetskoj informaciji” (Maleš, 2009: 87-88). Za Baudelairea melankolija je bila *spleen*, odnosno slezena, u tipizaciji ličnosti to je bila „crna žuč“, u Čegecovoju poeziji prema njegovu eseju *Svaki dan je jučer*: „tama je ona koja potiče sjećanje“. Sjećanju pridonosi i uplitanje stvarnih događaja u fikcionalni svijet pjesme, jer se spominje podsjet na koncert britanske post-punk skupine *Gang of four* koji se 1981. godine obilježio u Zagrebu, a koji još uvijek nosi oznaku jednog od najpamtljivijih koncerata. Također, Jukić navodi kako su imenovani glazbeni autori, kao što je *Gang of four*, posredovani drugim medijima kao recepcijski stav nekog natpersonalnog subjekta (Jukić, 2014. 259). Videospotovska aura koju naslovljava pjesma *Crno*, bila bi melankolična pokretna slika paradoksalno stanju (mirovanju) nadsubjekta uz skup detalja koji simptomatski oživljavaju kulturu *punka* i kulturu sjećanja, s pomalo patetičnom spoznajom o neponovljivosti i kraju razdoblja.

Melankolični subjekt pojavljuje se i u Čegecovom poetskom tekstu *Genesis (domovina: vazda i do vijeka)* (Prilog 8) no u drukčijem, melankolično-ironičnoj modalitetu. Rem navodi kako Čegecova poezija često skreće u područje humornih igara bježeći od mogućih naracija s njima se igra stvarajući anarativne slijedove:

„Čegec se često tamno humorno igra, tamno jer je to igra koja zna i izvore prijetećih naracija kojima se igra. Zato je Čegecova pjesma najčešće anarativna. To postiže konkretističnom diverzijom u medijski najavljeno primanje kakve naracije. Asemantične slovne i slogovne igre – premetaljke, pokazuju recipiranje naracija/ideologija medijskih agresija kao brbljanje. Takvo čitanje dakako jedino osmišljava dignitet/identitet subjekta. On se postavlja parodično i izrugivački, humornošću čuva svoju slabost – sklonost igri teksta kao jedinom i bitnom mjestu slobode. U pjesmama kraja 80-ih Čegec postaje kazivački esejističan te više ne nastoji asemantičnošću premetaljki i formalnih ispražnjavanja implicirati svoj tekstni rebelijanizam, postižući ga napokon esejistično izloženim izborom u prostoru medijske pismenosti. Taj izbor omogućava gotovo refleksivna, meditativna smirenja jedne obrnute logike refleksije – u melankolijskim zatamnjenjima“ (Rem, 2010: 167,168).

Kako je poetski tekst pisan u proznom obliku, tako se slikovitost ostvaruje verbalnom pojavnošću u tekstu. Jezik Čegecovog pjesničkog teksta jezik je generacije hrvatskih intelektualaca i pjesnika Moderne, kojoj pripadaju i motivi (domovina, more, toponimi). Naime, poetična matrica koju su pjesnici Moderne usustavili, ulazeći u Čegecov poetski tekst *Genesis* dobiva ironijski značaj. Obraćanje domovini u prvom stihu intertektom: *Lijepa naša*, izokrenuto je već u drugom: *ma prelijepa, kao monstrum*. Ironijsku konstataciju zaokružuje ipak melankolični subjekt u pjesničkom tekstu čiji je ironijski glas, onaj koji verbalizira sliku naroda, političku scenu, fotografski evidentira borbu s vjetrenjačama i banaliziranje ikakvog kvalitativnog opredjeljenja. Melankolična dimenzija prisutna je samo kao subjektov motiv, za razliku od poetskog teksta *Crno* koju prožima melankolični osjećaj. Zaključno, pjesnički tekst *Genesis (domovina: vazda i do vijeka)* videospotovska dimenzija transkodira u domovinsku parodijsku pjesmu retro-metajezika čija povijesna kultura biva izvrgnuta banaliziranju vrijednosnih ili ideoloških naznaka.

4.3. Dugi kadar: videospotovski subjekt

Poetski tekst čiji subjekt na području jezika kodova rabi reference estetskih medija, najčešći su mu interkodovi iz medija „filma, fotografije, slikarstva, stripa, plesa, performansa, mode, kazališta, skulpture, arhitekture, glazbe i videospota“ (Jukić, 2014: 87,88). Subjekt koji je kodiran medijem videospota Jukić imenuje *videospotovskim subjektom* (Jukić, 2014: 272). Također, Jukić navodi i postupke koji označavaju prisutnost videospotovskog koda teksta, a to su: recikliranje podataka, krivotvorenje i izobličavanje optičke realnosti kojem slijedi efekt iznenađenja, pretrpanost okvira teksta raznokodnim informacijama, ubrzanost izmjene informacija, prostorni simultaniteta divergentnih mjesta, šupljina površine (Jukić, 2014: 273).

Čegecov pjesnički tekst *Vezivanje jezera* (Prilog 6) recepcijski izaziva začudnost zbog izvrsnosti semantičke logike i gramatičke pravilnosti koja ruši svu naratološku i uopće jezičnu (prirodno jezičnu) smislenost, čime naznačuje prisutnost videospotovskoga koda. Nadalje, Čegecova pjesma (Prilog 6) iskazuje gomilanje informacija raznotekstualnih i raznomedijskih citatnosti i referentnosti te pojavnost izvanlingvističkih znakova kakve su zagrade, povlake, trotočja i višetočja koja u jeziku teksta inače nemaju nikakvo značenje ni evidentnosti. Ritam se

teksta, također brzo izmjenjuje, a prethodeći tekst u budućnost ne nosi nikakvo značenje, nego je trajao samo u jednom punktu:

- Ikar oroz ikrav –

crvastozelene jegulje

oguljeni krumpiri

skroz-naskroz Ohrid

mudat ko voda

ko vulva grickav

svakako

purpuran

Takva je brzina izmjene informacija već spomenuto pripisana massmedijskom te tako i videopostovskom kodu. Uz to, umnožava se i broj osoba ili njihovih mogućih pojavnosti sudjelovanja u tekstu, koje je raspršeno u tekstu toliko da ne pridaje prisutnost ikakvom subjektu, nego se taj subjekt više čini kao nekava rečenica ili sintetski replikant kojega ne možemo nazvati osobom, već se to može pojasniti usporedbom transfestiranja likova u uloge filmskih junaka.

Jednaku prisutnost videospotovskog koda pronalazi se i u Čegecovoj pjesmi *Hoću napisati pjesmu* (Prilog 9):

taj mali politički mišić

zeleni zvonac revolucije

jedanaesti kopneni oponašatelj zbrke

vidim (što to vidim)

lice šibice opatiju šalicu leksikon

što to vidim

leksikon-lice

šibicu-šalicu / krtu opatiju

MAFIJAŠ UMORIM CIGARETU

majakovskog novalisa rimbauda

Na tragu subjektive pojavnosti i subjektive pozicije u tekstu, Rem navodi kako je subjekt pjesničkih tekstova u ranije nastaloj Čegecovojoj poeziji (u prve dvije zbirke) bio subjekt u tekstu (Rem, 2003: 127) te kako u ranijoj fazi Čegec iskušava i besubjektne konstelacije:

„U prvim dvjema zbirkama pjesama nailazi se na vrlo uvjerljive vizualne pjesme, pjesme konkretistične samosvjesti, a neke od tih pjesama upravo sviješću izlažu zahtjev za zvučnom izvedbom. Ta se tekstualna svijest već nadaje kao intenzivno nastupanje subjekta teksta, koji svojim uputama za čitanje nadomješta odsuće strukturno izražena subjekta u tekstu“ (Rem, 2003: 127).

Tako je u Čegecovom poetskom tekstu *itd* (Prilog 2), tema najavljena naslovom potpuno ostvarena svojim formalnim sredstvima. Prilikom uporabe termina „potpuno“ mislilo se na idejnu tematsku osnovu kojoj je cilj nastavljanje i beskonačnost, a koji je u pjesničkom tekstu ostvaren. Preuzeti kod iz izvanjezičnog područja grafostilema vizualizira mentalnu mapu s pojmovima videospotskog metajezičnog koda u kojemu se subjekt „ne čuje“, ali se vizualni oblik (forma) pjesničkog teksta može promatrati kao tijelo subjekta, jer vizualna karakterističnost snažno upućuje na tjelesnost. Vertikalnost pjesničkog teksta određena je hibridnim kodovima smjera koji na kraju ispisane pjesme signaliziraju njezin nastavak, najavljujući prostiranje izvan okvira pjesme strjeličnom oznakom. Užarević navodi kako kraj pjesme korespondira s cjeliom pjesme vraćajući se naslovu i zaokružujući misaonu cjelinu započetu naslovom – „kraj pjesme ujedno transcendiraju suprotnosti omogućujući pjesmi da postane oblik, tj. Cjelovitost koja se vlastitim energijama, iznutra, drži skupa“ (Užarević, 1991:11).

Pjesnički tekst *itd* također je motiviran tamom koja se može pronaći u većini Čegecovih tekstova, a tama je zabilježena u sjecištima kružnica likovne, ali i stripovske kadrovske kodiranosti. Ambijent videospotovskog pjesničkog teksta *itd* smješten je u ne-prostor idejne strukture, invokacijom na klasičnu književnost intertekstovima helenske kulture te drugim asocijativnim riječima i unutar samih riječi, kao što je to riječ „PAT“ – koji aludira na šahovski, odnosno politički pat.

ZAKLJUČAK

Estetika videospota kakva prožima mnoge Čegecove poetske tekstove, estetika je nostalgije za poviješću rock and rolla i to poviješću koja je završena i u svojoj originalnoj dimenziji ostala samo u pamćenju onih koji su to sjećanje živjeli. Naracijom (s koljena na koljeno) te medijskom širenju dezinformacija o razdoblju rock and rolla i prišivanje tog rock amblema na novije kopije, odnosno simulakrume umjetnosti nastajale 70-ih i 80-ih godina onih koje taj rock nastoje oživjeti premda je njegova bit originalnost i neponovljivost, te se stoga njegovim kopiranjem samouništava i suvremena proizvodnja i sjećanje na rock uopće.

U tom je duhu post-rock/post-punka nastajala i poezija Branka Čegeca koja oslikava estetiku rocka, melankoličnim videospotovskim zapisima sjećanja. Subjekt tog videospota svjestan je apsurdna ideologija i ukalupljivanja te se odupire moralnim vertikalama svojom odsutnošću koja se u poetskim tekstovima iščitava kao nestabilna i promjenjiva subjektna instanca. Videospot sjećanja prenosi estetiku post-razdoblja melankoličnog subjekta, nostalgičara zagledanog u fotografiju razdoblja.

Čegecov videospot onaj je originalni, on ne prepričava razdoblje, ne uključuje ga izravno, osim kao sjetu i melankoliju na sjećanje, ne upliće niti jednu njegovu matricu jer ona više nije moguća u ovakvoj masivnoj šarenoj konzumaciji dopuštenih svih različitosti pri isticanju sličnosti. Onaj je koji odustaje od želje za promjenom ičega i ikoga, jer uviđa što se događa mijenjanjem svijeta – ponavljaju se sustavi kakvi vode u rat zbog mišljenja. Odustaje od utopijskog ili distopijskog predviđanja, on živi u tamnom prostoru između jučer i sutra koji ima potencijalnu energiju beskonačnosti i nule, odnosno postojanja bez ikakvih prišivenih identiteta.

LITERATURA:

a) Predmetna:

1. Čegec, Branko. 2014. *Unatrag*. Izbor iz poezije (2012-1980). Edicija antologije 1. Zagreb: MeandarMedija
2. Čegec, Branko. 1988. *Melankolični ljetopis*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka

b) Teorijska

1. Čegec, Branko. 1994. *Fantom slobode*. Zagreb: Naklada MD
2. Horrocks, Christopher. 2001. *Marshall McLuhan i virtualnost*
3. Jukić, Sanja. 2014. *Medijska lica subjekta*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-baranjsko-srijemski
4. Katušić, Bernarda. 2000. *Slast kratkih spojeva*. Zagreb: Meandar
5. Lyotard, Jean-Francois. 2005. *Postmodernost stanje*. Zagreb: Ibis grafika
6. McLuhan, Marshall. 2008. *Razumijevanje medija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
7. Milanja, Cvjetko. 1991. *Doba razlika*. Zagreb: Zagrebačka stvarnost
8. Mrkonjić, Zvonimir. 2006. *Zaslonska sjeta*. Prijevoji pjesništva 2. Zagreb: Altagama
9. Oraić, Tolić, Dubravka. 1996. *Paradigme 20. stoljeća*. Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu
10. Peterlić, Ante. 2000. *Osnove teorije filma*. Hrvatska sveučilišna naklada. Akademija dramske umjetnosti
11. Rem, Goran. 2003. *Koreografija teksta I, II*. Zagreb: Meandar
12. Rem, Goran. 2009. *Tijelo i tekst*. Osijek: Matica hrvatska, Ogranak Osijek
13. Rem, Goran. 2010. *Pogo i tekst*. Zagreb: MeandarMedija
14. Rem, Goran. 1989. *Poetika brisanih navodnika*. Znaci
15. Šicel, Miroslav. *Antologija hrvatskog književnog eseja XX. stoljeća II. dio*. 2002. (423-427 str.)
16. Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky. Mrežno izdanje
17. Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu

c) Mrežna:

1. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 10. 10. 2022.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638>
2. Crnković, Mirjana. *Utjecaj filma i fotografije na auratsku vrijednost umjetničkog djela*:
<https://hrcak.srce.hr/file/270317>
3. Grgurić, Diana. *Intermedijalnost u romanu Berenikina kosa Nedjeljka Fabrija*:
<https://hrcak.srce.hr/61451>
4. Benjamin, Walter. *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*:
https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_78-79-2006_022-032_Benjamin.pdf
5. Časopis *Polja*. Br 252. *Aspekti umetničkog videa*. 1986.
6. Branislav Ovlučar, *Poezija i glazbeni video (s osvrtom na pjesništvo Delimira Rešickog)*,
Stilistika, internetski portal: <https://stilistika.org/oblucar>
7. konceptualna umjetnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod
Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 10. 10. 2022.
<<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32714>>
8. intermedijalnost. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav
Krleža, 2021. Pristupljeno 14. 10. 2022.
<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27638>
9. Quorum. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža,
2021. Pristupljeno 10. 10. 2022. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51324>)
10. video. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža,
2021. Pristupljeno 11. 10. 2022. <
11. Danto, Anthon. The Artworld <https://www.jstor.org/stable/pdf/2022937.pdf>
12. Rukavina, Katarina. *Mimesis i apstraktna umjetnost*: <https://hrcak.srce.hr/file/449>
13. Konceptualna umjetnost <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/conceptual-art>
14. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art. 1999 (12-16 str):
https://monoskop.org/images/3/3d/LeWitt_Sol_1967_1999_Paragraphs_on_Conceptual_Art.pdf isto konc umj
15. Nam June Paik <https://americanart.si.edu/artist/nam-june-paik-3670>
16. Shuker, Roy, 2001. *Understanding Popular Music*. London i New York: Routledge.
17. Straw, Will, 1993. Popular Music and Postmodernism in the 1980s, u: *Sound and Vision –
The Music Video Reader*. London I New York: Routledge. Str. 2-17.
18. Norton Lecture 1: The River | Laurie Anderson: Spending the War Without You

19. Norton Lecture 2: The Forest | Laurie Anderson: Spending the War Without You
20. Norton Lecture 3: Rocks | Laurie Anderson: Spending the War Without You
21. Norton Lecture 4: The Road | Laurie Anderson: Spending the War Without You
22. Norton Lecture 5: The City | Laurie Anderson: Spending the War Without You

5. Prilozi

Prilog 1: Pjesma *Maskirni portreti A. Warhola* iz zbirke *Ekrani praznine* (1992.), str. 82.

maskirni portreti a. warhola

1.

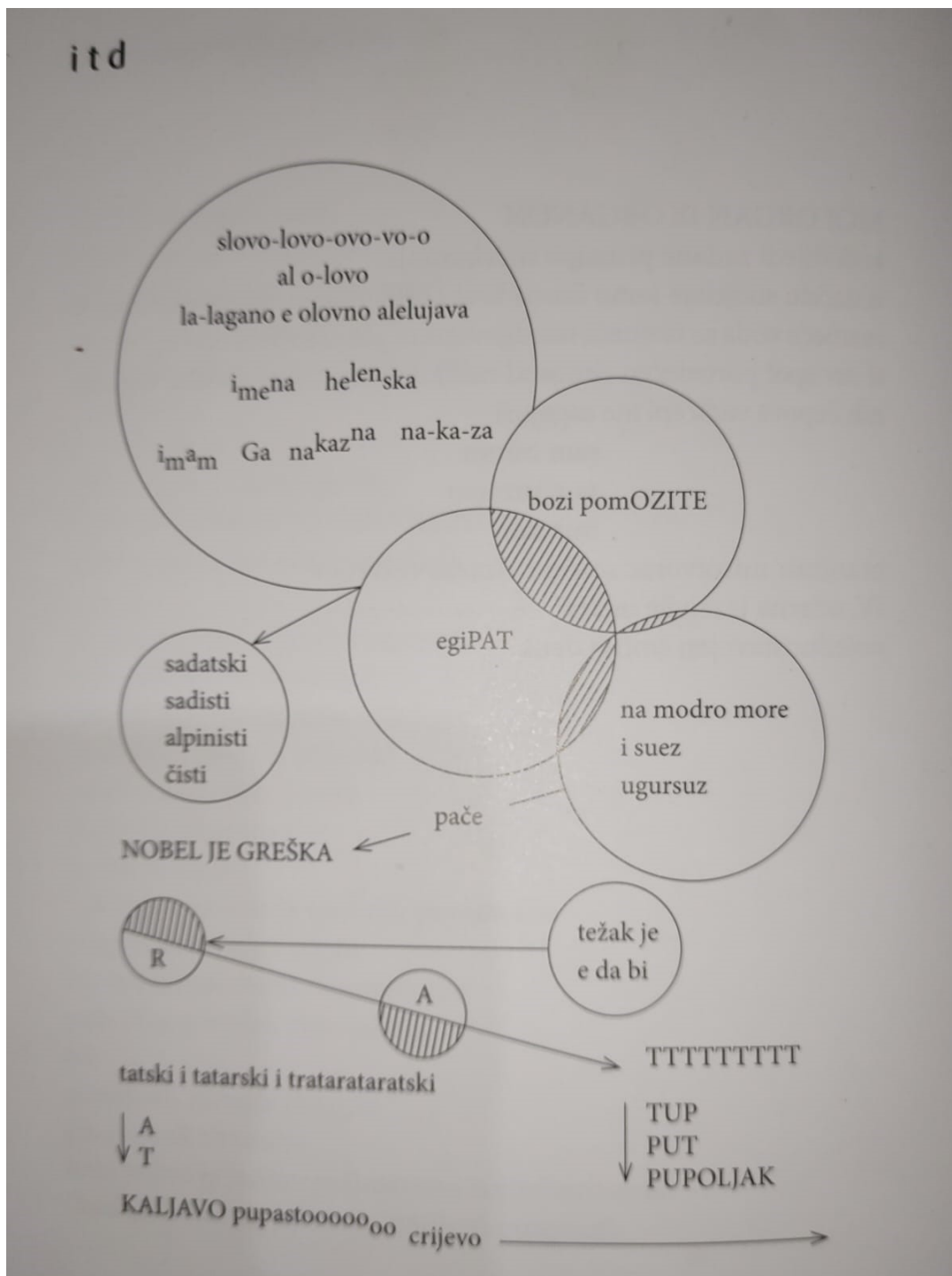
Prvo je bio listopad i kosa je brutalno odletjela u nebo;
zatim su se potukli psi i ježevi između stupova
Brooklynskoga mosta; zatim su propjevali
cnci iz podzemne željeznice.

Bilo je mrtvih i ranjenih, novine su bile
prekrivene glomaznim naslovima
i mojim prepariranim fotografijama.

Kasno popodne vatromet je razvedrio blijeda lica.
Između konzervi i vodopada, između stera i coca-cola
klizio je samo šum ekrana oslobođenog slike.

Nije bilo kiše, nije bilo anestetika:
fantom slobode krstarilo je nedostižnim plavetnilom.

Prilog 2: Pjesma *Itd* iz zbirke *Eros-Europa-Arafat* (1980.), str. 13.



Prilog 3: Pjesma *Vježbanje metra** iz zbirke *Zapadno-istočni spol* (1983.), str. 30.

vježbanje metra*

1	2	3	4	5	6	7	8	
TUM	BAJ	TUM	BAJ	TUM	BAJ	BAJ		I
TUM	BAJ	TUM	BAJ	TUM	BAJ	BAJ		II
KAJ	BUM	NAJ	BUM	BUM	AJ	AJ		III
JA	BUM	TU	BUM	JAMB	TU	BAJ		IV
TUM	BAJ	TUM	BAJ	KUM	BAJ	BAJ		V
KUM	AJ	A	MO	UM	NAM	DAJ		VI

sonet

pripomene

- 1/ apsolutna tišina (katren)
- 2/ apsolutna tišina (katren)
- 3/ apsolutna tišina (tercina)
- 4/ apsolutna tišina (tercina)

poezija kao umjetnost nepostojećih riječi/
riječi koje se ne mogu zamisliti, opredmetiti/
koje nisu riječi ali niti ništa drugo/
idealna poezija... (hm!)

pripjev (standard)

iznad – ispod – svuda suluda podneva
nadvisjelo zrnce S vem i ra
raštrkanu glagoljicu inkarnacije
štovan obloglav valent
plentavo skrasi se s druge
PLAN ETE

put na istok

I.

prazan papir bijel
- bez muda i bez udova
- bez lica i bez guzica
- "sam bez igdje ikoga"

[UVOD I]

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

[PRVI STUPANJ
KOMUNIKACIJE]

II.

ja sam bio prazni papir
sada sam uništeni prazni papir
čak i da me mogu pokriti poezijom
bio bih jednako prazan

[UVOD II]

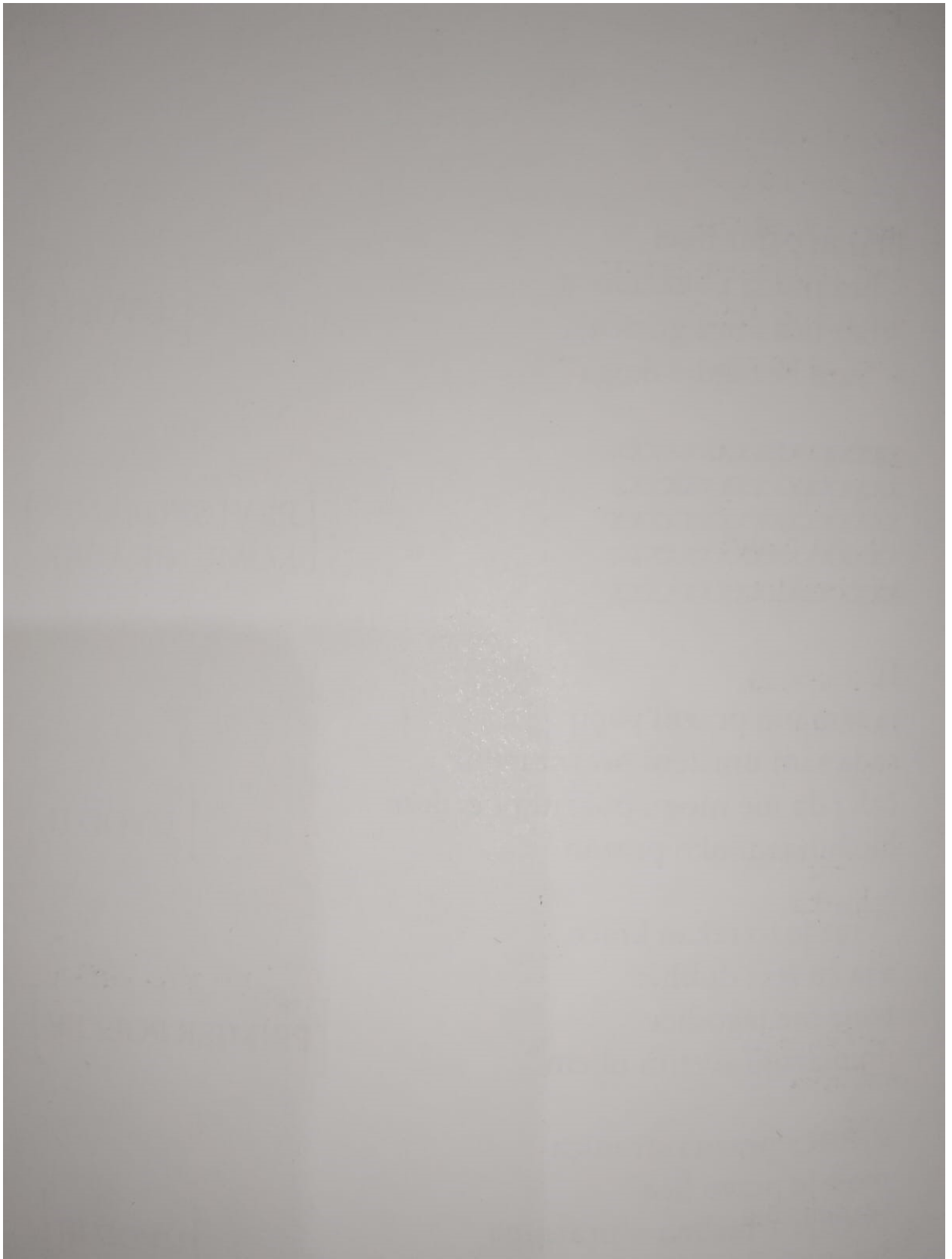
"Vraz je to rekao kraće,
a ja ću reći dublje:
tvoje me jagodice
premazuju svetim uljem."

[PRIMJER POEZIJE]

sljedeća prazna stranica
moje je pravo lice
poezija + bjelina = praznina
poezija = bjelina (njenog tijela npr.)

[UVOD III]

[II. STUPANJ KOMUNIKACIJE = PJESMA →
(sljedeća stranica)



III.

HAPPY END:

tvoja bijela guza
mekana i sluzna
lako li se stresa
pod kopljem expressa
moje želje fine
da ti ga se rine

da ti ga se rine
olovo da crta
utrobu bjeline
nije liga trta

ka-kaljinka
kaljinka
maja

ka-kaljinka
kaljinka
jama

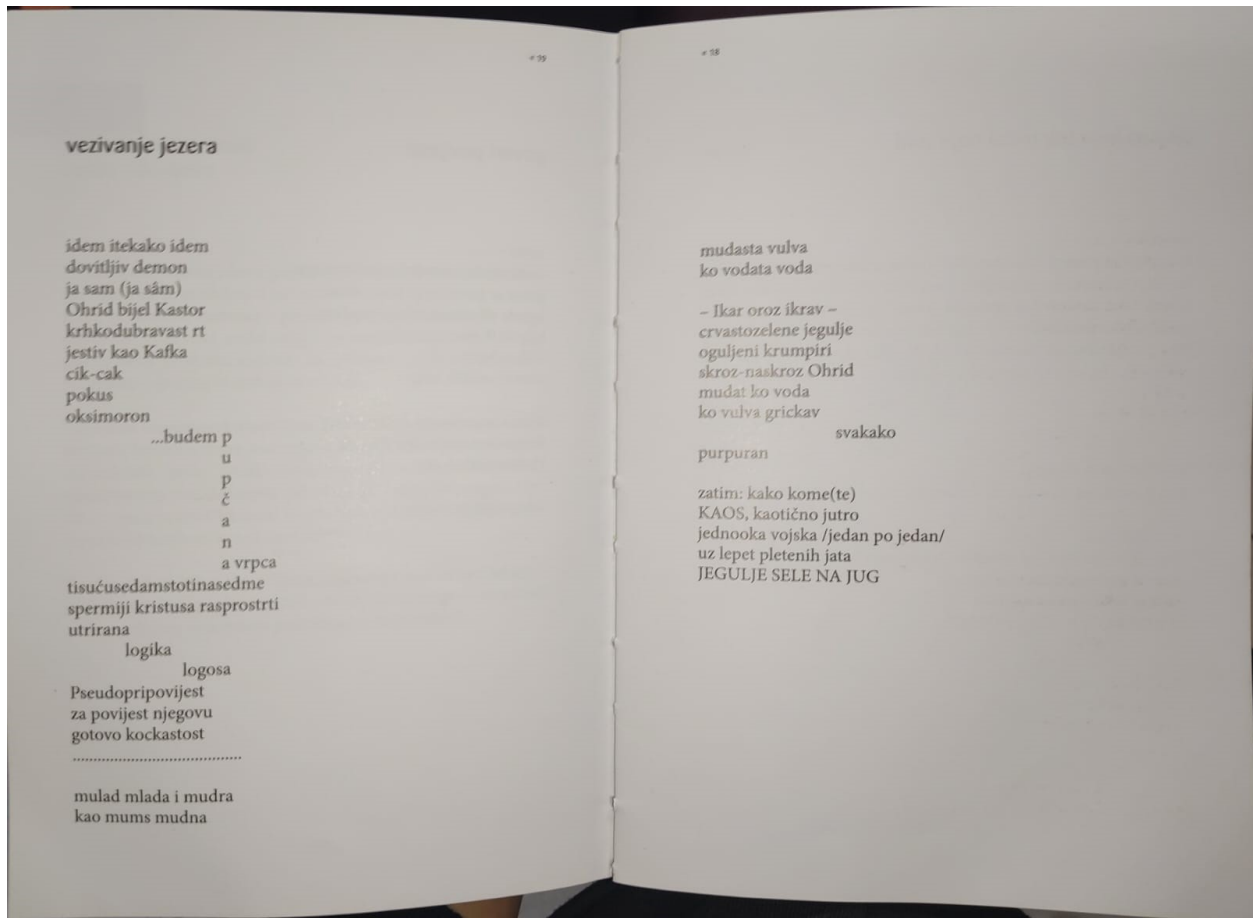
ka-kaljinka
kaljinka
mama

ka-kaljinka
kaljinka
iaia

glazbenost

[PJEVNI DIO]

Prilog 6: Pjesma *Vezivanje jezera* iz zbirke *Eros -Europa-Arafat* (1980.), str. 19-18.



crno

*na kirchnerovoj slici žene
hodaju u crnom stih je iz pjesme z. makovića.
nagazio sam ga u radićevoj ulici,
trideset metara od ulaza u kamenita vrata.
tamo su žene u crnom molile svoju
pokornu krunicu.
na zidu pizzerije bilo je
crnim sprayem ispisano: PUNK IS DEAD i
SID VICIOUS JE PIZDA.
gang of four u crnim pripijenim vindjaknama
prodavali su kamene ulaznice,
spakirane u crne plastične vreće.
u mom revolveru nije bilo metaka.
iz džepa mi je ispala ceduljica
s nevidljivim tekstom na
crnoj podlozi.
znao sam, pisalo je:
CRNO.*

genesis (domovina): vazda i dovijeka

Istražujem terakotna zdanja glagoljice. Šupalj himben stisak domovine: Lijepa naša, usađujem ti jur uspaljen vrisak opstojnosti; morebit mora su ostaklila kurtizane i gimnastičare; morebit satanska sprega poputbinâ, roza ruka majke polag čega apstrahiramo tradiciju – poglavito njena prostrana suglasja – za da bismo ojezikovali drugove – bestjelesne – ki mru, ki sustaju, ki othode...

Posve sam besraman skrbnik. Drugda bih uzjahao abnormalnost, ma prelijepa, kao monstrum, kao suputnik; drugda bih – raspet na kakav usputni dub – garlio “livade i trave /brda i doline/ i rudna bogatstva”; poradi tvojega poroda raspirio bih plodnost – zdjelu od tamjana i kečaka – opscenu kritičku misal ka mlohavo a velebno – istom u gnjušnom krležijanskom krugu – izdahnjuje.

Ponovno bih ti prišao, ma prelijepa, angažiran i svjestan tve dijalektičke zbilje, tva ocalna šćita, i mućeći izdvojio ušesa: drugo su tek izlišno poscani otkucaji neutvrđena podrijetla, ter ih zanemarih.

Prilog 9: Pjesma *Hoću napisati pjesmu* iz zbirke *Eros -Europa-Arafat* (1980.), str. 15-14.

