

Intermedijalnost: konkretna i vizualna poezija na primjerima hrvatske i poljske umjetničke scene 60-ih i 70-ih godina

Spretnjak, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:154855>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti
Odsjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti

Diplomski rad

INTERMEDIJALNOST
KONCEPTUALNA UMJETNOST NA PRIMJERIMA HRVATSKE I
POLJSKE UMJETNIČKE SCENE 60-IH I 70-IH GODINA

Petra Spretnjak

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, prof.

dr. sc. Neda Pintarić, prof.

ZAGREB, godina 2018.-2019.

Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Odjek za zapadnoslavenske jezike i književnosti

Diplomski studij

INTERMEDIJALNOST – KONKRETNA POEZIJA NA PRIMJERIMA HRVATSKE I
POLJSKE UMJETNIČKE SCENE 60-IH I 70-IH GODINA

Intermediality – Concrete poetry on the Examples Of Croatian
And Polish Art Scene in 1960s and 1970s

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 81 stranicu i 22 slikovne reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: intermedijalnost, Josip Stošić, konkretna poezija, semantika, Stanisław Dróždź

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, prof. Filozofski fakultet u Zagrebu

dr. sc. Neda Pintarić, prof. Filozofski fakultet u Zagrebu

Ocjenjivači:

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: _____

Ocjena: _____

Ja, Petra Spretnjak, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti i diplomantica na Lingvističkom smjeru katedre za Poljski jezik i književnost pri odsjeku za Zapadnoslavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Intermedijalnost – konceptualna umjetnost na primjerima hrvatske i poljske umjetničke scene 60-ih i 70-ih godina rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 24. rujna 2019.

Spretnjak Petra

KLJUČNE RIJEČI

Konkretna poezija, Josip Stošić, Stanisław Dróżdź, semantika, intermedijalnost

SAŽETAK

Rad predstavlja analizu fenomena konkretne poezije koji se javlja 50-ih godina kao intermedijalni i internacionalni umjetnički pravac, a vrhunac dostiže 60-ih i 70-ih godina. Zbog nedovoljne usustavljenosti terminologije, a koja uključuje brojne nazive od nekih međunarodno poznatih i često korištenih do drugih vrlo personalnih, autorica u uvodnom poglavlju objašnjava zašto se koristi terminom konkretna poezija. Zatim se osvrće na razlike između konkretne i vizualne poezije u kojima zaključuje kako su to dva sasvim različita umjetnička pravca čije su jedine sličnosti korištenje riječi i vizualnost. Budući da je konkretna poezija intermedijalna umjetnička praksa, autorica se osvrće i na sličnosti koje dijeli s drugim umjetničkim vrstama te naglašava da konkretna poezija zapravo ne spada ni u književnost ni u likovne umjetnosti, već je to zasebna umjetnička vrsta koja koristi elemente drugih umjetničkih pravaca. S obzirom na to da njene korijene nalazimo u vizualnoj poeziji književni je kritičari često svrstavaju u književnost, iako je u počecima bila iz nje isključena. S druge strane, zbog naglasaka na vizualnim kvalitetama i korištenju riječi kao vizualnih, a ne semantičkih znakova, likovni je kritičari smještaju u likovne umjetnosti. Često se stoga konkretnu poeziju smatra konceptualnom umjetnošću. Ipak, za razliku od konceptualne umjetnosti u kojoj je naglasak stavljen upravo na ideju, a materijalna izvedba djela nije od tolike važnosti, u konkretnoj je poeziji materijalizacija, odnosno konkretizacija riječi nužna.

Autorica zatim u kraćim crtama predstavlja početke konkretne poezije u svijetu i društvene okolnosti koje su utjecale na razvoj konkretne poezije. Okreće se zatim pitanju razlika u odnosu Istok – Zapad, a koje su izravno i neizravno utjecale na umjetničku produkciju u Hrvatskoj i Poljskoj te ističe značaj umjetničkih i studentskih centara, Zagreba i Wrocława, kao ključnih mjesta razvoja novih umjetničkih tendencija, a između ostalog i konkretne poezije. Na primjerima dvojice najznačajnijih konkretnih pjesnika hrvatske i poljske umjetničke scene, Josipa Stošića i Stanisława Dróżdża prikazane su specifičnosti konkretne poezije u tim sredinama. Predstavljeni su i drugi konkretni pjesnici i umjetnici čija djela možemo svrstati u konkretnu poeziju, a koji stvaraju u Zagrebu i Wrocławu i na koje su posredno ili neposredno utjecali Josip Stošić i Stanisław Dróżdź. Najvažniji primjeri djela ovih umjetnika nastali u periodu 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća poslužili su autorici i za lingvističku analizu kojoj pristupa na različite načine. S obzirom na specifičnu strukturu konkretne poezije koja ne koristi riječi kao sintaktičke elemente, već su one raspoređene kao vizualni elementi koji ne bi trebali sadržavati značenje, autorica se pita kakva je lingvistička analiza uopće moguća u takvom slučaju. Upravo zato što konkretna poezija kao svoje temeljno obilježje naglašava da korištene riječi ne prenose nikakvo značenje, autorica semantičkom analizom to opovrgava. Također naglašava da sve riječi, pa čak i pojedinačna slova, nose određenu količinu informacije, a koja se inače realizira u kontekstu u kojem se nalazi. Kod konkretne se poezije događa to da riječi, budući da su lišene rečenične kontekstualnosti i umetnute u prostorno-vremenski kontekst, sadrže sva imanentna značenja, a na gledatelju/čitatelju je da ih međusobno poveže i stvori smisao. S obzirom na to, konkretna poezija zahtijeva aktivnog gledatelja koji posjeduje određeno znanje – povijesno, kulturno, ali i jezično, a o tome je ovisila i danas ovisi recepcija i percepcija konkretne poezije.

Naglašena prostornost konkretne poezije potaknula je autoricu da se zapita o značenju „praznina“, odnosno bjelina u književnosti i likovnim umjetnostima te zaključi da njihovo korištenje ukazuje na oslobođenje od forme. S obzirom na različite medije konkretne poezije, a koji obuhvaćaju umjetničke knjige, platna, razne objekte, instalacije u prostorima, sve do izložbi,

autorica također daje pregled ključnih međunarodnih i autorskih izložbi održanih u Zagrebu i Wrocławu te nekoliko časopisa koji su se bavili temom konkretne poezije, a tiskani su u godinama njezina vrhunca.

Rad zaključuje osvrtom na recepciju djelovanja dvojice navedenih autora u godinama kada je konkretna poezija predstavljala važan međunarodni umjetnički pravac. Suprotno tome, u sredinama u kojima su stvarali ti autori nisu bili prihvaćeni u literarnim krugovima iz kojih dolaze te se stoga sve više usmjeruju prema likovnoj sredini. Utjecaj konkretne poezije vidljiv je u pojavi novih umjetničkih pokreta od kojih je najvažnija kompjuterska umjetnost.

Zaključno autorica opisuje status konkretne poezije danas. Navodi da je Stošić poznatiji kao povjesničar umjetnosti nego kao začetnik konkretne poezije. Istovremeno je u Poljskoj Stanisław Dróżdż maltene stekao kulturni status u umjetničkim krugovima, no ipak, unatoč raznim umjetničkim inicijativama popularizacije, nije toliko poznat široj javnosti.

Sadržaj:

1	Uvod	1
2	Definiranje područja diplomskog rada	2
2.1	Definiranje termina i elaboracija pojma konkretna poezija	2
2.2	Što je novo u konkretnoj poeziji u odnosu na vizualnu poeziju?	7
2.3	Jezik konkretne poezije – sintaksa, semantika ili pragmatika?	9
2.4	Kojem vidu umjetnosti pripada konkretna poezija – „verbo-voko-vizualni sistem“	15
2.5	Počeci bavljenja konkretnom poezijom u svijetu i kulturni kontekst	17
2.6	Tko proučava konkretnu poeziju u Hrvatskoj i Poljskoj?	20
3	Konkretna poezija u Hrvatskoj i Poljskoj	21
3.1	Pitanje „drugog“, pripadnost periferiji	21
3.2	Žarišta konkretne poezije u Hrvatskoj i Poljskoj – Zagreb i Wrocław	25
3.3	Najvažniji predstavnici konkretne poezije u Hrvatskoj i Poljskoj	27
4	Temeljne postavke konkretne poezije	33
4.1	Stanisław Dróżdż	35
4.2	Josip Stošić	44
4.3	(Ne)mogućnost lingvističke analize navedenih djela	51
4.4	Riječ kao materijal	54
4.5	Imaju li “praznine” značenje?	57
5	Medij konkretne poezije – knjiga, izložba, koncept	59
5.1	Od stranice prema prostoru	60
5.2	Ključne izložbe	61
5.3	Časopisi	68
6	Značaj konkretne poezije	70
6.1	Recepcija djelovanja konkretnih pjesnika	70
6.2	Značaj konkretne poezije iz današnje perspektive	72
7	Zaključak	75
8	Prilozi	76
8.1	Bibliografija	76
8.2	Popis korištenih internetskih stranica	79
8.3	Popis slikovnih priloga	80

Zahvaljujem osoblju knjižnice Muzeja suvremene umjetnosti na pomoći oko pronalaženja potrebne literature te osoblju Likovnog arhiva oko pronalaženja arhivske građe vezane uz izložbe. Također zahvaljujem gospođi Anni Dróždź što mi je omogućila korištenje materijala iz ostavštine svoga supruga Stanisława Dróždźa te ukazala na razlike između konkretne poezije i konceptualne umjetnosti.

1. Uvod

Ovim radom prikazat će se analiza specifične umjetničke prakse, koju ću kroz ovaj rad nazivati konkretnom poezijom, a koja se koristi isključivo lingvističkim elementima kao oblikotvornim materijalom te kao takva stoji na pograničju raznih umjetničkih disciplina. Rad će se temeljiti na analizi radova dvojice najpoznatijih konkretnih pjesnika hrvatske i poljske umjetničke scene, uz objašnjenje svjetske konkretističke scene. Komparativnom analizom društveno-političkog stanja u doba hladnoratovske podjele prikazat će se njihov utjecaj na pojavu i razvoj konkretne poezije. Uz to prikazat će se najvažnije izložbe konkretne poezije održane u Zagrebu i Wrocławu, gradovima koji su bili ključna mjesta razvoja novih umjetničkih tendencija. Uz pomoć kataloga izložbi i časopisa tiskanih 60-ih i 70-ih godina, a koji se bave temom konkretne poezije, te tekstova Maxa Bensea, Małgorzate Dawidek Gryglicke i Branimira Donata prikazat će se temeljne karakteristike konkretne poezije, u kojim uvjetima se pojavila i koji je bio njen status u vremenu nastanka. Zatim će se na temelju izložbi održanih u posljednjih 10 godina analizirati recepcija konkretne poezije danas.

Teoretskim razmatranjima o mogućnostima lingvističkog proučavanja konkretne poezije pokušat će se doći do zaključka što sve može biti lingvističkim materijalom i kako s jezičnog aspekta pristupati umjetničkim radovima koji koriste riječi, ali s ciljem da eliminiraju njihovo značenje, kao što je slučaj u konkretnoj poeziji. Pitanje značenja bit će glavna nit vodilja, a riječ će se analizirati sa semiotičkog stajališta i hermeneutičke teorije. Obradit će se tako pitanje višestrukosti i kontekstualnosti značenja.

O konkretnoj poeziji intenzivnije se pisalo 60-ih i 70-ih godina kada je bila na stvaralačkom vrhuncu, no ni tada se kritičari i teoretičari nisu mogli dogovoriti oko terminologije, stoga ovaj rad pruža sustavan pregled najvažnije terminologije vezane uz ovaj fenomen. Osim toga, svjetski pregledi konkretne poezije, kao što je na primjer onaj Mary Ellen Solt, izostavljaju Jugoslavensku i Poljsku konkretističku scenu, zato je ovaj rad značajan i u tom pogledu.

2. Definiranje područja diplomskog rada

2.1. Definiranje termina i elaboracija pojma konkretna poezija

Prije same analize fenomena kojim će se ovaj rad baviti, potrebno je razriješiti problem koji proizlazi iz intermedijalnosti ove prakse, a to je odabir odgovarajućeg termina. Teoretičari vizualnih umjetnosti takva će djela nazivati tekstualnom umjetnošću, shvaćajući pod tim pojmom umjetnička djela koja koriste lingvističke elemente prirodnog jezika u vizualnim umjetnostima, a razlikuju se od klasičnih književnih oblika poput poezije, proze itd.¹ Prema tome pojam tekstualne umjetnosti obuhvaćao bi sva umjetnička djela koja u bilo kojem obliku i količini koriste riječi. Smatram da je takvo određenje preopćenito za praksu kojom će se ovaj rad baviti te ne omogućuje razlikovanje specifičnih umjetničkih praksi koje se koriste jezikom.

S druge strane teoretičari književnosti također nailaze na nesuglasice pri odabiru termina koji bi opisao prakse koje raskidaju s tradicionalnim shvaćanjem poezije i proze te pokušavaju osloboditi jezik funkcije prenošenja obavijesti. Za te umjetnike jezik je isključivo materijalni element kojim se koriste kao što se vizualni umjetnici koriste linijama i bojama. U teoriji književnosti najčešće se stoga koristi pojam vizualna poezija, upravo zbog naglaska na vizualnosti koja proizlazi iz korištenja jezičkih elemenata. Prema Šuvakovićevom *Pojmovniku suvremene umjetnosti*, „[u] širem smislu, vizualna poezija je oblik poetskog izražavanja koji rezultira: (1) zapisima prirodnog jezika u kojima je vizualni karakter teksta nadređen značenjskom, (2) vizualnim znakovnim strukturama analognim ideografskom pismu ili nekom drugom znakovnom sistemu (alkemija, magija, matematika, logika) ili (3) proizvoljnim, slučajnim ili prema individualnim pravilima zasnovanim vizualnim strukturama koje proizlaze iz poetskog djelovanja i mišljenja, ili kontekstualno i povijesno pripadaju evoluciji poezije.“² Posljednja definicija odgovara fenomenu kojim će se ovaj rad baviti, no niti ona nije dovoljno precizna u objašnjavanju karakteristika ove umjetničke prakse. U užem smislu pojam vizualne poezije veže se uz poeziju koja grafički oblikuje tekst pjesme kako bi se vizualno približila tema samog djela, a da pritom tekst ne gubi na značenju i čitljiv je linearno, kao na primjer *Kaligrami* Guillaume Apollinairea. No, djela kojima će se ovaj rad baviti nije uvijek moguće čitati linearno, a cilj njihovih autora jest reduciranje teksta do puke materijalnosti, odnosno stremljenje da riječi izgube svoje značenje i postanu isključivo vizualni oblici na površini. Zbog nepreciznosti pojma vizualna poezija i njegova višestruka značenja smatram da je adekvatniji termin konkretna

¹ Usp. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky; Ghent, Vlees & Beton, 2005., 611.

² Isto, str. 665.-666.

poezija, koji su u književnost uveli Oyvind Fahlstrom, Eugen Gomringer i brazilska grupa *Noigandres* između 1953. i 1956. godine.³ Pojam konkretnoga preuzet je u tu svrhu iz slikarstva, gdje ga je prvi put 1930. godine upotrijebio Theo van Doesburg za radove koji se pomoću temeljnih konstruktivnih slikarskih elemenata odmiču od simboličkog shvaćanja vizualne realnosti. Van Doesburg je smatrao da linije, boje, površine i oblici sadrže vlastite estetske kategorije te da ništa nije konkretnije od konstruktivnih elemenata koji to djelo čine. Prema istome principu stvaraju i konkretni pjesnici. Koristeći riječi i znakove kao vizualne elemente konstrukcije stvaraju otvorena djela u duhu konceptualne umjetnosti na način da u svojim djelima teže osloboditi riječi njima imanentnog značenja.

Iako je naziv konkretna poezija usko vezan za književnost, pojam zapravo označava interdisciplinarnu umjetničku praksu čije je glavno izražajno sredstvo tekst, odnosno lingvistički oblici, ali odmiče se od tradicionalnog književnog shvaćanja riječi kao konvencionalnog nosioca značenja, k riječi kao konstruktivnom elementu pomoću kojega se prvenstveno istražuje njihova materijalnost i vizualna snaga, ali i značajska stvarnost jezika. Važno je naglasiti da se konkretna poezija razvila iz tradicionalne poezije, odnosno iz želje da se s njom raskine i stvori nova poetska realnost. Branimir Donat definira *konkretnu poeziju* sljedećim riječima:

*Konkretna je poezija hibridna umjetnost i, što više budućnost umjetnosti i znanosti postaje ovisna o probijanju granica između različitih disciplina, to se brže brišu granice te kritike. Naziva se 'poezijom', iako to nije poezija u običnom značenju riječi. To je zapravo udaljavanje od poezije, od grafičkog oblikovanja i tipografije u dosad malo obrađenom području na kojem se te tri spomenute umjetnosti međusobno dodiruju. (...) Konkretna poezija racionalan je i generativan pokušaj programiranja znakovnih situacija s gnoseološkom funkcijom. Riječ je o tehnološki racionalnom, a u odnosu prema tradiciji poezije govornog iskustva ironičnom pokušaju brisanja granica između pjesništva, govora, grafike, tipografije, teorija igre, tehnologije, kibernetike i metoda modeliranja koje nas vode prema jednoj novoj umjetnosti programiranja.*⁴

Uz spomenute termine vizualne i konkretne poezije pojavljuju se još sljedeći: tipoezija, poezija znaka, grafička, fonetska, spacijalna, konceptualna, gestualna, formalistička ili konstruktivistička poezija. Svim ovim nazivima zajedničko je naglašavanje razvoja iz tradicionalnog oblika poezije. Navedene termine neki autori svrstavaju u konkretnu ili vizualnu poeziju, a drugi ih

³ Isto, str. 316.

⁴ Branimir Donat, „Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 74.-75.

smatraju zasebnim disciplinama. Osim tih termina, proučavajući konkretnu poeziju kao vizualni fenomen naišla sam i na druge termine. Tekstualni objekt najbolje opisuje one radove izvedene izvan okvira tradicionalnog pjesničkog medija, no upravo iz tog razloga nije adekvatan, budući da je ipak većina djela konkretne poezije objavljena na papiru, odnosno u knjizi, a tekstualni objekt praktički isključuje sve radove izvedene u tom mediju. Pojam tekstualne instalacije najčešće se koristi za radove koji uz razne objekte, fotografije i slično, koriste tekst s ciljem isticanja lingvističke prirode umjetnosti. Uglavnom se veže uz radove konceptualnih umjetnika fokusiranih na lingvističku analizu umjetnosti, a čiji je glavni predstavnik Joseph Kosuth. Pojavljuje se zatim termin letrizam, kojim se označava avangardni pjesnički pokret u Francuskoj, a u kojem se autonomna poetska vrijednost pobija riječima i stavlja težište na akustičnu, vizualnu i dekorativnu narav riječi.⁵

Zvonimir Mrkonjić, koji se bavio proučavanjem ovog fenomena, ali i sam stvarao konkretnu poeziju, smatra točnijim i obuhvatnijim termin *intermedijalno pjesništvo*. Unatoč tome preferira pojam konkretne poezije, podrazumijevajući pod tim terminom intermedijalnu pjesničku praksu u širem smislu. Pod konkretnom poezijom podrazumijeva sljedeće discipline: vizualnu poeziju, tipoeziju, grafičku poeziju; ludizam (letrizam), koncept, ready-made te intermedijalnost u užem smislu, odnosno usmjeravanje poezije k novim medijima.⁶

Branimir Donat, književnik i esejist, opisujući konkretnu poeziju kao fenomen njegova vremena, odnosno 1960-ih i 1970-ih godina, izjednačuje termine konkretna, vizualna i poezija znaka. Konkretna poezija tako predstavlja ironičan pokušaj brisanja granica između poezije i grafike, koji se temelji na znanstvenim spoznajama kako bi pomoću znakova stvorilo novu komunikacijsku vezu.⁷ „Poeziju znaka više ne definira filozofska koncepcija niti 'osjećajnost' subjekta, ona ne ovisi poput klasične, na primjer hegelijanske, estetike o filozofskoj koncepciji, nego o metodološkoj koncepciji i orijentirana je na *objektivne*, a ne na subjektivne probleme – tvrde teoretičari.“⁸ Za razliku od Donata, Mrkonjić izjednačuje pojmove grafičke, vizualne i tipoezije, budući da prema njegovom mišljenju korištene riječi istovremeno imaju ideogramsku i semantičku ulogu.⁹ Vodimo li se pak Šuvakovićevim *Pojmovnikom suvremene umjetnosti* saznajemo da je pojam typoezije uvela Biljana Tomić upravo kako bi „iz okvira letrizma,

⁵ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36208> (Posjećeno 6. veljače 2019.)

⁶ Zvonimir Mrkonjić, „Konkretna poezija“, u: *Vijenac* 378 (2008.) <http://www.matica.hr/vijenac/378/enciklopedijska-natuknica-4259/> (Posjećeno 5. travnja 2018.)

⁷ Branimir Donat, „Vizualna poezija“, u: *Fantom slobode* 1 (2011.), str. 35

⁸ Branimir Donat, „Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere“, u *Fantom slobode* 1 (2011.), str. 40.

⁹ Zvonimir Mrkonjić, „Konkretna poezija“, u: *Vijenac* 378 (2008.) <http://www.matica.hr/vijenac/378/enciklopedijska-natuknica-4259/>

vizualne i konkretne poezije izdvojila znakovnu vizualnu praksu koja ostvaruje perceptivno polje pjesničkog prizora i time redefinira tradicionalnu pjesmu koja je dana kao jezički zapis u grafičku vizualnu strukturu.¹⁰ Korištene riječi pritom mogu zadržati svoju znakovnu funkciju ili je izgubiti, čime postaju samo vizualni znakovi ili apstraktne vizualne strukture.

Avangardna poetsko-vizualna istraživanja u Jugoslaviji Miroљub Todorović naziva signalističkom poezijom ili signalizmom. Todorović je začetnik i glavni teoretičar signalizma, a njegova knjiga eseja *Signalizam* iz 1979. godine zbirka je antologijskih djela signalističke poezije u Jugoslaviji i svijetu. Temeljna je karakteristika signalizma korištenje riječi kao konstruktivnih elemenata, odnosno svođenje riječi na znak, uz naglašavanje prostornosti teksta. Umjetnik radi u jeziku i s jezikom prvenstveno uz pomoć grafičkih oblika, ali i raznih objekata, što u konačnici omogućuje pjesmi oslobađanje od ustaljenih formi i stvaranje dijaloga sa svijetom. Pjesnik „je primoran da stalno pomera granice postojećih jezika, neprekidno širi oblasti njihovih semantičko-tematskih, imaginativno-značenjskih i komunikativnih dejstava.“¹¹ Navedeno se u potpunosti podudara s postavkama konkretne poezije. Uz to, Todorović sam naglašava kako je inicijator signalističke poezije brazilska grupa *Noigandres*, koja se smatra začetnikom konkretne poezije, o čemu će biti više riječi u daljnjem tekstu.

U poljskom se kulturnom krugu pojavljuje isti problem definiranja konkretne poezije i njenog smještanja u granice književnosti ili likovnih umjetnosti. U rječniku poljskog jezika konkretna je poezija opisana kao onaj oblik poezije u kojem ključnu ulogu ima grafički oblik riječi ili slova i njihov razmještaj na stranici¹², što je vrlo neprecizna definicija budući da je razmještaj riječi i stihova na stranici temeljna karakteristika kojom se poezija uopće razlikuje od prozних oblika te bi iz toga bilo moguće zaključiti da je sva poezija ujedno i konkretna poezija. Ipak, *Słownik terminów literackich* navodi da se radi o umjetničkom smjeru koji se temelji na jezičnim eksperimentima proizašlim iz materijalnosti teksta, odnosno njegove grafike i melodike, a lišenima semantike i literarnosti.¹³ Nadalje opisuje ju se kao eksperimentalni smjer poezije usmjeren na radikalno reformiranje jezika, zatim kao poeziju koja kao stvaralačko sredstvo koristi grafičke znakove umjesto riječi. Najtočniji je opis konkretne poezije da je to umjetnička djelatnost čije područje djelovanja obuhvaća različita istraživanja jezične materije unutar samog jezika kao i u izvanjezičnoj stvarnosti.¹⁴

¹⁰ Miško Šuvković, *Pojmovnik*, 2005., str. 640.

¹¹ Miroљub Todorović, *Izvori signalizma (intervjui)*, Beograd: Biblioteka Signal, 2018., str. 22.

¹² <https://sjp.pwn.pl/szukaj/poezja%20konkretna.html> (Posjećeno 14. studenog 2018.)

¹³ <https://eszkola.pl/jezyk-polski/poezja-konkretna-2470.html> (Posjećeno 25. rujna 2018.)

¹⁴ http://szubzda.pl/Makarewicz/docs/Poetyka_zapisu.pdf (Posjećeno 30. travnja 2019.)

Kao ekvivalent terminu konkretna poezija ponekad se pojavljuje termin *poezjografia*, no češći je termin vizualni tekst („*tekst wizualny*“) pod kojim se podrazumijevaju konkretna poezija i konceptualna umjetnost koja se koristi lingvističkim materijalom. Termin vizualni tekst usko je vezan uz wrocławsku umjetničku scenu koja se smatra ishodištem takvog smjera u umjetnosti poslijeratne Poljske, a *poezjografijom* se koristio Zbigniew Makarewicz jer je smatrao da pravcu taj termin bolje odgovara od termina konkretna poezija.

Baveći se terminologijom ovog fenomena, treba još spomenuti poljskog pjesnika i dramaturga Zenona Fajfera, koji je osmislio pojam „*liberatura*“ i zajedno s Katarzynom Bazarnik definirao njegove postavke. Fajfer je 1999. godine objavio esej *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* („*Liberatura. Aneks rječniku književnih termina*“) u kojem je prvi put upotrijebio spomenuti termin i objasnio njegovu problematiku, čime je esej postao svojevrsnim manifestom budućeg pravca *liberature*. Iako se radi o djelima nastalima u prvom desetljeću 21. stoljeća, spominjem ovdje termin *liberatura* jer smatram da od svih prethodno navedenih termina upravo taj najbolje odgovara pravcu kojim se ovaj diplomski rad bavi. Naziv *liberatura* spoj je riječi *literatura* s latinskom riječi *liber*, koja ovisno o vrsti riječi označava knjigu, odnosno slobodu, nesputanost, ali i dijete.¹⁵ Kao takva implicira slobodu književnosti, nesputanost literature tradicionalnim medijem, ali i rođenje jedne nove umjetnosti koja prelazi granice književnih tipologija. O *liberaturi* kao umjetničkom pravcu bit će više riječi u poglavlju o značaju konkretne poezije, no želim ovdje naglasiti inventivnost samog pojma „*liberatura*“ i njegovo ukazivanje na oslobođenu literaturu.

Zaključno, smatram da bi termin „*liberatura*“ bio najadekvatniji za naziv pravca kojim se ovaj rad bavi, a koji predstavlja jednu novu vrstu umjetnosti koja prelazi preko uobičajenih pravila književnosti i vizualne umjetnosti i tvori jednu interdisciplinarnu praksu u kojoj riječ i slika imaju jednaku važnost. Također, pojam „*typoezija*“ odgovarao bi svojom inovativnošću i definicijom praksi ovoga rada, budući da je poezija s različitim novim tipografskim elementima bila jedan od poticaja razvoja ove nove prakse. No ipak, u ovom radu služit ću se terminom konkretna poezija, prvenstveno jer je taj termin poznatiji među teoretičarima te čak i zagovornici drugih termina, kao npr. Zvonimir Mrkonjić, prihvaćaju ovaj naziv. Drugi razlog je podrijetlo ovog naziva iz vizualne umjetnosti, čime se posredno ističe važnost vizualnosti radova konkretne

¹⁵ <http://latin-dictionary.net/search/latin/liber> (Posjećeno 5. ožujka 2019.)

poezije. Zatim jer se riječju konkretno¹⁶ naglašava predmetnost riječi, njihova materijalna stvarnost u odnosu na njihovu apstraktnu sadržajnost, što je temeljna postavka konkretne poezije.

2.2. Što je novo u konkretnoj poeziji u odnosu na vizualnu poeziju?

Kod intermedijalnih umjetničkih praksi često se pojavljuje problem odabira odgovarajućeg termina, a tako je i kod konkretne poezije. Mary Ellen Solt, najpoznatija teoretičarka konkretne poezije, u uvodu knjige antologije konkretne poezije *Concrete Poetry: A World View* napominje da, unatoč problematičnosti s terminologijom i većih ili manjih razlika između samih djela, postoje određeni uvjeti koje konkretna poezija ispunjava. Glavna karakteristika je usredotočenost na materijalnost djela s naglaskom na to da konstruktivni materijal djela ne čine emocije, već reducirani jezik – riječi svedene na slova ili slogove. Zatim korištenje nelingvističkih elemenata umjesto riječi, kreiranje novog odnosa lingvističkog materijala s prostorom i/ili vremenom, kako bi se stvorio objekt koji će biti doživljen, a ne pročitan. Solt također objašnjava razliku između konkretne, vizualne i zvučne poezije. Vizualna pjesma trebala bi biti gledana kao slika, a zvučna je poezija sastavljena da bude slušana poput glazbe. Nasuprot tome, konkretna poezija pokušava stvoriti objekte od pojedinačnih, konkretnih materijala i trebala bi biti doživljena u cijelosti.¹⁷ Neki od konkretnih pjesnika pritom ostaju u granicama semantike, „u formalnom istraživanju poetskog zapisa, razbijanju linijskog stiha i oblikovanju vizualne strukture zapisa uz uvažavanje odnosa oblika zapisa i semantičkih vrijednosti“¹⁸ Nastaje tako semantička konkretna poezija, koja ujedno predstavlja prvi stadij u evoluciji konkretne poezije. Drugi je stadij asemantička konkretna poezija u kojoj se naglašavanjem materijalnosti riječi pokušava osloboditi jezik njegovih semantičkih okvira i stvoriti vizualni estetski objekt. Bez obzira na to je li semantička ili asemantička, cilj je konkretne poezije osloboditi se tradicionalnog shvaćanja da poezija mora prenositi osjećaje, simboliku i stvarati određenu emociju, već zahtijeva od čitatelja da je promatra kao cjeloviti objekt i da sudjeluje u njegovoj kreaciji.

Za razliku od vizualne poezije, koja svojom vanjskom formom imitira figurativne oblike neposredno vizualno ukazujući koji je glavni motiv ili tema pjesme, konkretna poezija zahtijeva da se istraži njezina unutarnja struktura. Konkretna je pjesma vizualno atraktivna, ali njena

¹⁶ <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (Posjećeno 27. rujna 2018.)

¹⁷ Usporedi Mary Ellen Solt, *Concrete poetry*, 1970., str. 7.-8.

¹⁸ Miško Šuvaković, *Pojmovnik* 2005., str. 316.

vizualnost nije nužno figurativna. Poput konkretnog slikarstva koje se temelji na geometrijskoj apstrakciji i čistim plastičkim elementima, konkretna poezija koristi riječi i znakove kao konstruktivne elemente, a ne kao diskurzivan materijal. „Značenja konkretnog umjetničkog djela su značenja njegove vizualne, materijalne i prostorne pojavnosti i izgleda. Prema Maxu Benseu konkretna poezija je samosvjesna poezija, koja svoju estetsku realnost priopćuje jezikom znakova.“¹⁹ Razlikujući konkretnu od vizualne poezije, treba naglasiti da se konkretna poezija ne libi koristiti internacionalizme i neologizme, dok vizualna poezija i u tom pogledu ostaje u granicama tradicionalne poezije, fokusirajući se na individualna svojstva jezika. Konkretna poezija koristi prostorno-vremenske strukture umjesto tradicionalnih linearno-vremenskih oblika tako što osvješčuje grafički prostor kao ključan faktor strukture. Dok je u vizualnoj poeziji linearno čitanje nametnuto oblikom, a tekst ostaje nadređen vizualnosti, konkretna poezija potiče aktivno čitanje pjesme. Zapravo se konkretnu poeziju treba „čitati“ kao sliku, budući da se točke gledišta stalno pomiču, kao što je slučaj u slikarstvu. Štoviše, svakim čitanjem, točnije gledanjem konkretne poezije, nastaje novo djelo jer njezina otvorena forma dopušta različite interpretacije istog djela ovisno o kontekstu u kojem se nalazi. Upravo izbjegavanjem korištenja linearnosti konkretna poezija računa na promjenu navika čitatelja, potičući ga da djelo promatra kao cjelinu. Nadalje, proširivanjem djelovanja na druge medije i odmicanjem od tradicionalnog shvaćanja poezije i samog jezika, konkretna poezija pruža kritički stav prema književnosti, umjetnosti, lingvistici, kao i stvarnosti uopće. „Pristalice konkretne ili vizualne poezije igraju se slučajem, poigravaju se tradicionalnim čitačima poezije, preziru gramatiku osjećaja. Naime, njihova je imaginacija konstruktivna i kombinatorična. Ona ne inzistira na stvaranju jednog stalnog značenja.“²⁰ Konkretna poezija može se shvatiti kao materijalna umjetnost jer riječi upotrebljava kao materijal, a ne kao nositelja apstraktnoga značenja.²¹

Put do konkretne poezije ili, kako Šuvaković kaže, „postmedijske instalacije s tekstovima, riječima, slovima ili znakovima“²², vodio je od vizualne poezije i eksperimentiranja verbalnom komunikacijom. Zaključno, za razliku od vizualne poezije, koja osim vanjskim izgledom ne odudara od tradicionalnih poetskih formi, konkretna je poezija proizvod kritičke evolucije forme. Ona nas potiče da preispitamo temeljne pojmove kao što su riječ, oblik, prostor i umjetničko djelo kao i pitanje značenja riječi. Temelji se na autonomizaciji riječi i njihovom izoliranju iz

¹⁹ Isto, str. 316.

²⁰ Branimir Donat, »Vizualna poezija«, u: *Fantom slobode 1* (2011), str. 35.-38.

²¹ Branimir Donat, »Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere«, u: *Bit - International 5-6* (1969.) str. 95.

²² Miško Šuvaković, Dubravka Đurić, »Prostorni obrat: komparativna analiza funkcije mjesta u eksperimentalnoj poeziji i vizualnim umjetnostima«, u: *Život umjetnosti* (2015.), str. 63.-75.

jezičnog i izvanjezičnog konteksta. U konkretnoj je poeziji forma određena sadržajem, a sadržaj formom.

2.3. Jezik konkretne poezije – sintaksa, semantika ili pragmatika?

Pitanje odnosa jezika i umjetnosti i dalje stvara probleme povjesničarima umjetnosti. Hermeneutičke teorije upozoravaju da se „slici kao mediju ne priznaje takva relevantnost kao što se pridaje verbalnom jeziku“, no „pretpostavka o podudarnosti načela jezične i slikovne semantike“ omogućila je „proširenjem jezičnog semantičkog modela i na tumačenje slike (...) plodonosnu usporedivost verbalnosti i slikovnosti.“²³ Stoga danas govorimo o mogućnostima verbalizacije vizualnog prikaza i o jeziku umjetnosti. No, što kada se riječ nađe u ulozi slike, a vizualni prikaz čine isključivo riječi, kao što je slučaj kod konkretne poezije? Budući da se vodi vizualnim, a ne lingvističkim načelima, kako bi se razumjelo konkretnu poeziju potrebno je izaći iz okvira jezičnih modela kao što su sintaksa, semantika ili pragmatika i zakoračiti u prostor vizualnih umjetnosti. Znači li to da je konkretna poezija u potpunosti lišena svih lingvističkih pravila, iako se koristi lingvističkim materijalom ili da nije potrebno nikakvo jezično iskustvo za njeno razumijevanje?

Krenut ću najprije od razlikovanja pjesničkog jezika od priopćajnog jezika. Priopćajni jezik, dakle jezik svakodnevne komunikacije, uniforman je i arbitraran, sastavljen od riječi i rečenica, linearan je i jednodimenzionalan te mu je svrha upućivanje na izvanjski svijet. S druge strane pjesnički je jezik, sastavljen od stihova i strofa, pojedinačan, motiviran i kreativan, a cilj mu je stvoriti unutarnji, zatvoreni svijet.²⁴ Pjesnički znak predstavlja neku sliku te je stoga podudarnost označenog i označitelja u njemu nužna. Motiviranost pjesničkog znaka upućuje na njegovu materijalnost i simultanost, koja je najčešće realizirana rimom ili glasovnim i ritmičkim podudaranjima. Vuletić smatra da vizualna poezija predstavlja krajnji vid motiviranih znakova jer odbacuje linearnost i vanjskim izgledom manifestira materijalnost. Tako se vizualna poezija predstavlja kao slika koja nema linearnu formu, nego se percipira prema hermeneutičkom načelu – prvo kao cjelina, a zatim njeni detalji. Zaključuje: „govorni je znak organiziran jezikom i govorom, dakle jezikom i sobom samim, upravo kao što je i pjesnički znak organiziran jezikom i

²³ Sonja Briski Uzelać, „Uvod u načelo hermeneutičke interpretacije“, u: *Slika i riječ* IPU 1997., str. 18.

²⁴ <http://www.matica.hr/vijenac/326/glas-govor-pjesma-7131/> (Posjećeno 7. ožujka 2019.)

sobom samim. Iz toga, jasno, proistječu i brojne bliskosti, poistovjećivanja ili bar suodnos govornog i pjesničkog znaka.“²⁵

S druge strane, jezik konkretne poezije nije tipičan pjesnički jezik, a nije niti priopćajni jezik. Njegovu strukturu ne čine stihovi i strofe, već pojedinačne riječi i znakovi razmješteni u određenom prostoru. Karakterizira ga stoga prostornost i višedimenzionalnost. Jezik konkretne poezije predstavlja često asemantički zatvoreni sustav koji se odvaja od vanjskog svijeta. Značenja koja su njime implicirana nastaju isključivo unutar samog djela te u njemu ostaju. Konkretna poezija ne predstavlja izvanjski svijet, već je sama sebi svrhom.²⁶ Kao što kaže Branimir Donat „(...) govoreći o jeziku konkretne i vizualne poezije, mi više ne mislimo na jezik kao realitet već na jezik kao strukturu i njegove stupnjeve kodifikacije o kojima nam govori semiologija, jer je pojam znaka usko povezan s pojmom informacije.“²⁷

Prema Ferdinandu de Saussureu, utemeljitelju semiologije i moderne lingvistike, jezični se znak sastoji od označenog (*signifié*) i označitelja (*signifiant*). Označeno pritom predstavlja pojam, značenje, dakle apstraktnu komponentu, dok označitelj predstavlja konkretnu komponentu, odnosno zvučnu ili vizualnu manifestaciju znaka. Nadalje, temeljne su značajke jezičnog znaka linearnost, odnosno vremenski slijed, i arbitrarnost, što znači da ne postoji nikakva prirodna motivacija između označenog i označitelja, već je ona dogovorena. Jezični znakovi prema de Saussureu svoj smisao dobivaju samo u odnosu prema drugim znakovima. Prema tome odgovor na pitanje je li potrebno jezično iskustvo za razumijevanje konkretne poezije trebao bi biti potvrđan, no cilj je konkretne poezije to iskustvo svesti na minimum te omogućiti gledatelju/čitatelju da vizualnim podražajima djelo percipira u cjelosti. Osim toga Branko Vuletić upozorava da se materijalizacija znaka, bila ona govorna ili pisana, bitno razlikuje od samog jezičnog znaka o kojem govori de Saussure. Stoga je za daljnju analizu važnija semiotika, koja proučava sve znakovne sustave i bavi se njihovim međusobnim prevođenjem. Taj proces neprestanog prevođenja znakovnih sustava Charles S. Peirce, utemeljitelj moderne semiotike, nazvao je semiozom. Peirce je, za razliku od de Saussurea, promatrao jezični znak kao trijadni sustav, pridodavši interpretanta, bez kojega ne bi bilo procesa semioze. Interpretant je element koji omogućuje razumijevanje odnosa reprezentamena i predmeta, odnosno psihički proces unutar interpretatora. Dakle za razumijevanje jezičnog znaka nužno je da interpretator poznaje određene modele semioze. Vidljivo je to već usporedbom dvaju jezika, jer osoba koja ne razumije jedan od tih jezika neće biti u mogućnosti razumjeti niti jezični znak nastao unutar tog

²⁵ Branko Vuletić, „Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak“, u: *Filologija* 16, (1988.), str. 185.

²⁶ <https://eszkola.pl/jezyk-polski/poezja-konkretna-2470.html> (Posjećeno 17. svibnja 2018.)

²⁷ Branimir Donat, „Konkretna poezija...“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 83.

jezičnog modela. Treba ipak postaviti pitanje o mogućnosti razumijevanja ukoliko se radi o dvama srodnim jezicima, kao što su hrvatski i poljski jezik, koji sadrže brojne sličnosti vidljive ponajprije u zajedničkim korijenima riječi. Govorimo li tada o razumijevanju bez poznavanja modela semioze ili se pak radi o pripisivanju već poznatih modela u drugi jezik? Kao potvrdu da se radi o potonjem uzmimo za primjer riječ *trudna* koja se pojavljuje u oba navedena jezika, ima isti korijen i može se pojaviti u istom obliku. Netko tko poznaje samo hrvatski jezik mogao bi pripisujući iste semiotičke modele zaključiti da se radi o riječima koje uz jednaku formu imaju i jednako značenje pa pogriješiti misleći da je pristojno poljskoj trudnici reći da je teška osoba (polj. *trudny* znači težak, mučan). Treba ipak spomenuti da se u hrvatskom jeziku riječ *trudno* kao arhaizam može pojaviti u značenju mučno, teško. Zbog pripadnosti istoj jezičnoj skupini ovakvi su primjeri rijetki, no ukoliko ih usporedimo s nekim drugim jezikom koji ne pripada istoj jezičnoj skupini, vidljivo je da pripisivanje semiotičkih modela jednog jezika na drugi nije moguće. To potvrđuje i Dróždź objašnjavajući da je za razumijevanje njegovog rada *Klepsydra* (1967.-1990.) potrebno znati tri riječi koje čine cijelo djelo, a to su *było, jest, będzie* (hrv. bilo je, jest, bit će). Ipak, na temelju vizualnih elemenata, odnosno rasporeda i grafičkog oblikovanja riječi, moguće je naslutiti o čemu se radi i bez poznavanja značenja riječi. Konkretno u djelu *Klepsydra* (sl. 1.) bez obzira na varijantu rada, crno tiskane riječi raspoređene su tako da su u gornjem i donjem dijelu bijele plohe najveće veličine te se smanjuju prema središtu, ostavljajući trokutaste neispunjene bijele prostore sa svake strane plohe. Na taj način riječi sugeriraju oblik pješčanog sata, koji je dobro poznati simbol prolaznosti vremena. Kada tome pridodamo da se dvije riječi uzastopce ponavljaju smanjujući se ili povećavajući na površini, a središnja se riječ pojavljuje samo jednom, moguće je naslutiti vremensko-prostornu povezanost među njima. Ukoliko uz to znamo da korištene riječi označavaju postojanje u vremenu – prošlosti, sadašnjosti i budućnosti – gledalac biva uvučen u djelo. On odabire u kojem će smjeru čitati/gledati navedeno djelo.



Slika 1. Stanisław Dróżdż, *Klepsydra (było, jest, będzie)*, 1967.-1990.
fragment verzije iz 1990. g

Iz ovog je primjera vidljivo da poznavanje jezika nije od presudne važnosti za razumijevanje djela konkretne poezije, što je zapravo i njena temeljna postavka. Proizlazi to iz korištenja jezika i u njegovim izvanjezičnim aspektima, a ne u ograničavanju na jezičnim efektima. Ipak, treba napomenuti da riječi upravo u obliku u kojem su korištene nose većinu sadržaja djela. Ukoliko bi se radove konkretne poezije pokušalo pak prevesti na neki drugi jezik, što je čest slučaj kod tradicionalnih oblika poezije, nastalo bi time sasvim novo umjetničko djelo, budući da svaki jezik posjeduje drugačiju unutarnju strukturu i pravila koji ga čine jedinstvenim u odnosu na drugi jezik te u sebi sadržava brojne socijalne pretpostavke. Moguće je stoga zaključiti da je ipak potrebno određeno jezično iskustvo kako bi se djela konkretne poezije mogla shvatiti u cijeloj svojoj obuhvatnosti. „Jer da se pozovemo na Hirscha, nijedno značenje nije tek dano tekstem. Dokaz za to je očita činjenica da jedan iskaz ne može razumjeti onaj tko ne zna jezik kojim je on napisan (...) Prema tome nije samo poželjno već i sasvim neizbježno da ga se razumije u njegovim vlastitim kategorijama.‘ Stoga je Boehm *jezik slike* stavio u prvi plan, što je, po njemu, preduvjet da ga se uopće dovede u odnos s *jezikom riječi*.“²⁸ U tom smislu tvrdnja Chomskoga da je jezična sposobnost genetički uvjetovana, odnosno da čovjek posjeduje gramatičke obrasce za sve jezike, postaje upitna.

²⁸ Sonja Briski Uzelac, „Uvod u načelo hermeneutičke interpretacije“, u: *Slika i riječ*, IPU 1997. str. 21.

S druge strane ako je slijediti definiciju Jacquesa Lacana da je jezik sustav znakova sa sintaksom, postavlja se pitanje možemo li uopće govoriti da se u konkretnoj poeziji radi o jeziku, budući da u njoj riječi nisu vođene gramatičkim niti sintaktičkim pravilima. Cvjetko Milanja smatra da ne možemo, jer korišteni jezički elementi čine samostalne strukture koje više nisu leksički materijal. S time se ne slaže Branka Stipančić koja tvrdi da: „Sintaksa nije samo logična, ona može biti i vizualna, a riječi su sugestivni znakovi koji se razgovjetno šire po prostoru. Oko riječi aktivira se prostor i u neposrednom senzitivnom kontekstu postajemo svjesni istovrijednosti riječi i slike.“²⁹ Upravo stoga možemo govoriti o sintaksi, semantici i pragmatici znaka kako ih shvaća semiotika. Govoreći o sintaksi mislimo na samu konstrukciju znakova, odnosno, u konkretnoj poeziji, jezičnih ili pravopisnih znakova. Primjer za korištenje interpunkcije u tu svrhu je Dróždžev rad *Niepewność – Wahanie – Pewność* iz 1967. g. (sl. 2.), koji predstavlja svojevrstan triptih što ga čine samo dva pravopisna znaka – upitnik i uskličnik. Lijevo je platno ispunjeno crnim upitnicima na bijeloj podlozi, koji se nižu u pravilnim redovima i u potpunosti ispunjavaju prostor platna. Središnje je platno ispunjeno naizmjeničnim nizanjem crnih upitnika na bijeloj podlozi i bijelih uskličnika na crnoj podlozi i to na način da je svaki upitnik s četiri strane okružen uskličnicima i obrnuto. Na desnom se platnu nižu uskličnici u jednakom ritmu i izgledu kao i upitnici na prvom platnu. Djelomično izvedeni upitnici i uskličnici na rubovima svih platna sugeriraju širenje izvan njega, čime djelo nastavlja postojati izvan samih granica platna kojim je vizualno omeđeno. Djelo je toliko sugestivno da čak bez poznavanja naslova, koji preveden na hrvatski jezik znači *Nesigurnost – Oklijevanje – Sigurnost*, gledatelj stvara sliku o određenom pitanju koje se postupno pretvara u odgovor. Nekomu gledatelju to može biti određeno pitanje na koje traži ili zna odgovor, dok će za nekoga drugoga to biti opća neodlučnost ili čak anksioznost. U svakom će slučaju gledatelj nesumnjivo uočiti suprotnost između lijevog i desnog platna koju povezuje središnje platno, a na njemu je da odluči kako će djelo interpretirati.

²⁹ Branka Stipančić: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 34.



Slika 2. Stanisław Dróżdż, *Niepewność – Wahanie – Pewność*, 1967.

Kao što je već navedeno, u konkretnoj poeziji riječi čine samostalne materijalne elemente koji ne označavaju nešto izvanjsko te stoga prema Peirceovoj semiotičkoj teoriji ne mogu biti shvaćeni kao simboli. Iz istog razloga ne mogu imati niti ikonički odnos prema objektu. U konkretnoj poeziji upućivanje se događa između samih riječi, ponekad verbalno, ali najčešće vizualno i vokalno. Govorimo ovdje o semiotskom realizmu jer se riječi upotrebljavaju indeksikalno.³⁰

Kada govorimo o međuodnosu znakova mislimo na sintaksu, a govoreći o odnosu između znaka i korisnika, odnosno o njihovom prepoznavanju, mislimo na pragmatiku znaka.³¹ Spomenimo još da je konkretnu poeziju potrebno promatrati s obzirom na njene estetske kategorije, na njenu generativnu poetičnost. Ona gradi svoju poetiku „na paradigmatičkim znakovnim situacijama što oko sebe tvore stanovita semantička polja koja identificiramo kao gnoseološke metafore.“³² Kombinatoričnošću i konstruktivnošću konkretna poezija uvijek stvara nova značenja, a nijedno od tih značenja nije definitivno, već ovisi o interpretatoru.

Prenošenjem teksta u kontekst likovnih umjetnosti konkretna poezija stvara novu umjetničku sintaksu. No, to nije sintaksa kakvu prepoznamo u nacionalnim jezicima, a nije ni klasična likovna sintaksa pod kojom podrazumijevamo pravila povezivanja likovnih elementa. Govoreći o sintaksi konkretne poezije mislimo na raspored riječi i znakova u prostoru te njihove vizualne kvalitete kao što su oblik, boja, veličina i slično, ali jednako tako ne zanemarujemo semantičke kvalitete tih riječi i znakova. Dakle, istovremeno promatramo jezičnu i likovnu sintaksu.

³⁰ Max Bense, „Konkretna poezija“, u: *Bit - International* 5-6 (1969.), str. 97.

³¹ <https://bit.ly/2JmvEpn> (Posjećeno 28. travnja 2019.)

³² Branimir Donat, „Konkretna poezija...“, u: *Bit - International* 5-6 (1969.), str. 85-86.

Proizlazi to iz činjenice da kod konkretne poezije paradigmu čine riječi/slova i linije/boje/plohe, za razliku od lingvistike i povijesti umjetnosti u kojoj su te paradigme pojedinačne. Važno je ovdje također spomenuti da u konkretnoj poeziji riječi ne opisuju sliku, kao što ni slikom nisu prikazane riječi. Riječi i vizualni elementi na površini čine jedinstvo forme.

2.4. Kojem vidu umjetnosti pripada konkretna poezija – „verbo-voko-vizualni sistem“

Navedeno je već da konkretna poezija, unatoč nazivu poezija i razvitku iz nje, nije isključivo poezija, a ponajmanje poezija u tradicionalnom značenju te riječi. Kako kaže Dróždž, ona nema ništa zajedničko s poezijom. S druge strane, iako koristi riječi kao vizualni materijal, ona nije niti slikarstvo. Govoreći o konkretnoj poeziji mislimo na intermedijalnu umjetničku praksu koja spaja poeziju s vizualnim umjetnostima, grafikom, tipografijom te raznim suvremenim tehnologijama.

Konkretna je poezija od 1950. godine generirala shvaćanje da su jezik i značenje riječi i slova vizualna susstancija. U konceptualnoj se umjetnosti umjetnički predmet ili događanje zamjenjuju tekstom, a u praksi koja prekoračuje medijske okvire i povezuje različite medije, karakterističnoj za 1970. godine dolazi do plodnog susreta verbalnog i vizualnoga. Prijenos teksta u kontekst likovne umjetnosti s naglašenom istovrijednosti jednog i drugog čest je u našem postmodernom vremenu.³³

Konkretna je poezija vrlo bliska konceptualnoj umjetnosti koja nastaje u istom vremenskom razdoblju i poput konkretne poezije međunarodni je smjer u umjetnosti. No, ono što razlikuje konkretnu poeziju od konceptualne umjetnosti je naglasak konkretne poezije na materijalnosti. Kako bi se naglasak stavio na vizualnosti riječi umjesto na njihovom značenju u proces stvaranja konkretne poezije uključena su znanja i dostignuća tipografije, umjetnosti oblikovanja teksta pomoću različitih tipova slova, njihovih veličina i međusobnog rasporeda. Neposredan uzor za eksperimentiranje tipografijom možemo pronaći u pokretu dadaizma. U časopisu *Dada*, urednika Tristana Tzare, pojavljuju se različiti tipografski oblici raspoređeni po stranici prema preferencijama autora. U njima je naglasak na ekspresiji emocije, svojevrsnoj igri, a ne toliko na komunikaciji smisla. Novom tipografijom želi se zaintrigirati čitatelja i potaknuti ga na traženje novog smisla u postojećim riječima i oblicima. Na temeljima iskustva dadaizma,

³³ Branka Stipančić, *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 11-12.

konkretna će poezija također zahtijevati angažman čitatelja/gledatelja, pružajući mu vizualni podražaj potaknut zanimljivim tipografskim rješenjima. Tipografija stoga ima velik značaj u konkretnoj poeziji, a s tim u vezi dakako i grafika kao postupak tiskanja oblika putem matrice. Mogli bismo stoga čak govoriti o konkretnoj poeziji kao grafici. Sam grafički dizajn u poslijeratnim godinama postaje interdisciplinarnom djelatnošću koja zahvaljujući novim tehnologijama spaja novu tipografiju s fotografijom u fotomontažama. Grafički dizajn, posebice u plakatnoj formi, postaje nosilac modernizma u vizualnim komunikacijama zahvaljujući svojoj funkcionalnosti te jasnoći koncepta. Tako u Poljskoj nakon 1953. godine započinje djelovati *Poljska škola plakata* koju odlikuje groteska i slikovitost, a predstavlja snažno suprotstavljanje komunizmu i socrealizmu koji je još uvijek bio prisutan u zemlji. U Hrvatskoj je u to vrijeme djelovala grupa Exat 51, koju je karakterizirala geometrijska apstrakcija i konstruktivnost te rad na razvoju novih vizualnih komunikacija.

Neka obilježja konkretne poezije mogu se povezati i s drugim umjetničkim disciplinama. Tako na primjer mogućnost čitanja konkretne poezije na više načina, odnosno slobodu interpretacije djela povezujemo s aleatorikom³⁴, dok istovjetnost lingvističke strukture s vizualnom formom koja iz nje proizlazi možemo povezati s načelima moderne arhitekture u kojoj oblici proizlaze iz konstruktivnih elemenata. Nadalje, konkretna poezija predstavlja i filozofsko djelo u sažetoj formi, budući da svako djelo konkretne poezije ima u cilju poticanje na razmišljanje izvan jezika, o formi, mediju, načinu prenošenja informacije i slično. Mary Ellen Solt također zaključuje da se konkretna poezija više odnosi na ranija dostignuća na područjima arhitekture, slikarstva, skulpture, itd. nego na književnost. Konkretna poezija ide ukorak s društvenim strujanjima jer se razvija iz „suvremenih znanstveno-tehničkih pogleda na svijet.“³⁵

Osim na vizualnosti, radovi konkretne poezije često stavljaju naglasak na zvučnosti koja se dobiva ponavljanjima i igrom riječima koja su zvukovno vrlo slična. Iz tog razloga, često se u studijama konkretne poezije spominje takozvani verbi-voko-vizualni sistem. Na trostruku dimenziju riječi, verbalnu, vokalnu i vizualnu, ukazivao je i Mallarmé. Slično tome i Mangelos kaže „ni-poezija-ni-proza-ni-slika-ni-tekst“.³⁶ Time se naglašava da riječ ima tri dimenzije koje su međusobno nedjeljive te pružaju troslojno čitanje. Riječ se istovremeno čita kao zvučni zapis,

³⁴ Aleatorika (prema lat. *aleatorius*: koji se odnosi na kocku, kockarski), naziv za tehnike skladanja koje se rabe u glazbi druge polovice XX. st. kao posljedica skladateljske namjere da se određeni broj odluka o konačnom izgledu skladbe prepusti njezinu izvođaču. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1505>

³⁵ Mary Ellen Solt, *Concrete poetry...* 1970., str. 11.

³⁶ Sonja Briski Uzelac, „Umjetnost kao trag kulture“, u: *Neprikladni*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002., str 161.

kao slika te kao nosilac značenja, čime se postiže nova informacijska estetika te fenomen metakomunikacije.

Na pitanje kojoj dakle vrsti umjetnosti pripada konkretna poezija odgovor bi glasio nekoj novoj. „To sinkretičko područje umjetničke prakse pripada novim samostalnim umjetničkim vrstama. Taj je prijedlog također predstavio Mario Diacono pišući: `Novi vizualni jezik pojavio se odmah, ne kao alternativa *staroj* poeziji, već kao težnja neovisna od nje, ravnopravna slikarstvu i literaturi, neovisna od drugih.“³⁷ Konkretna poezija opća je umjetnost riječi (*general art of the word*), to je intermedijalna umjetnička praksa u kojoj sudjeluju pjesnici, likovni umjetnici svih vrsta, glazbenici i humanisti, a koja se služi elementima različitih umjetničkih vrsta kako bi djelovala neposredno na čitateljevu intuiciju. Iako je Drózdž sebe oduvijek smatrao pjesnikom, njegova poetika nije tradicionalna. Njegovi *pojęcioksztalny* istovremeno se mogu promatrati kao slike i tekst, ali Drózdž naglašava da nije likovni umjetnik niti konceptualist, iako ga se često naziva konceptualistom. Stošić također sebe nije smatrao konceptualnim umjetnikom, ali niti pjesnikom, već je stvarao na pograničju raznih disciplina ne pokušavajući se smjestiti niti u jednu. Jednako tako i Catherine Millet smatra da je pogrešno uspoređivati konceptualnu umjetnost s književnom ili poetskom praksom.³⁸ Zato govorimo o konkretnoj poeziji kao zasebnoj umjetničkoj disciplini, koja nije niti književnosti, niti likovna umjetnost, pa čak ni ona konceptualna.

2.5. Počeci bavljenja konkretnom poezijom u svijetu i kulturni kontekst

Kada govorimo o konkretnoj poeziji mislimo na međunarodni pjesnički pokret druge polovine dvadesetog stoljeća koji raskida s tradicionalnim načinom pjesničkog stvaranja, a obuhvatio je zemlje od obaju Amerika, preko Europe, sve do Japana. Osnivačima konkretne poezije smatraju se brazilska grupa pjesnika Noigandres i švicarski pjesnik Eugen Gomringer. Grupa Noigandres, čiji su osnivači Haroldo i Augusto de Campos te Décio Pignatari, svoje djelovanje započinje 1952. godine. Ubrzo postaju važnim osobama kulturnog života Brazila te se povezuju s europskim umjetnicima, a 1955. godine Augusto de Campos u jednom od svojih teoretskih članaka prvi put koristi termin *poesia concreta*. Iste godine Pignatari upoznaje Gomringera s

³⁷ http://szubzda.pl/Makarewicz/docs/Poetyka_zapisu.pdf (Posjećeno 30. travnja 2019.)

³⁸ Catherine Millet, „Upotreba govora u konceptualnoj umjetnosti“, u: *Polja* 156. (1972.) Novi Sad, str. 26.

kojim planira sastaviti internacionalnu antologiju čiji će naslov biti „Konkretna poezija“.³⁹ Stoga se Gomringer i grupa Noigandres smatraju osnivačima konkretne poezije, no činjenica je da se slične prakse javljaju i kod drugih pjesnika nakon Drugog svjetskog rata. Mary Ellen Solt kao primjere navodi Talijana Carla Bellolija koji već 1944. g. izlaže *pjesme murale* („mural text-poems“) i Šveđanina Öyvinda Fahlströma koji piše konkretne pjesme od 1952. godine, a samo godinu kasnije objavljuje i prvi manifest konkretne poezije (*Manifest för konkret poesie*) na švedskom.⁴⁰

Kao prethodnici konkretne poezije, u manifestu brazilske grupe *Noigandres (Plano-pilôto para poesia concreta)*, navode se Stéphane Mallarmé i Guillaume Apollinaire, čiji *Calligrammes* vizualno prikazuju temu pjesme. Potom Ezra Pound i James Joyce koji koriste ideograme te Edward Estlin Cummings u čijim se radovima riječi raspršuju po stranici i naglašavaju prostor. Mallarmé se smatra neposrednim prethodnikom konkretne poezije jer već 1897. g. u radu *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* postaje svjestan prostora pjesme i njenog grafičkog oblikovanja te važnosti međuprostora. U pokušajima stvaranja tzv. čiste poezije, Mallarmé zapravo želi prikazati samu ideju pomoću tri dimenzije riječi. Već kod njega možemo govoriti o verbi-voko-vizualnom sistemu. Koristeći različite tipografske oblike i raspoređujući riječi po cijeloj stranici papira Mallarmé stavlja težište na vizualnu dimenziju riječi.

*Od Mallarméove poeme-objekta dalje razvijaju se različiti kombinirani postupci u kojima se postepeno razara prevlast verbalnog unošenjem vizualnih, fonovizualnih ili čistih zvukovnih učinka (...). Suradnja između pjesnika i slikara povećala se u doba kubizma, futurizma, ruskog lučizma i konstruktivizma, orfizma i dadaizma, ali inovacije koje su na taj način nastajale ostvaruju se u vrlo ograničenom opsegu, u malim izdanjima zbirki poezije, u revijama, manifestima i katalozima.*⁴¹

Potreba za novom poezijom vidljiva je nakon Prvog svjetskog rata u manifestima De Stijla koji traže da se riječima da novo značenje, budući da je unutarnje značenje riječi uništeno, a od modernog se pjesnika zahtijeva konstruktivno jedinstvo forme i sadržaja. Bauhaus pak od buduće poezije zahtijeva pomak od sintakse i gramatike prema pojedinačnim riječima.⁴² Važan utjecaj na razvoj konkretne poezije imali su futuristi i dadaisti, prvenstveno jer se protive svemu tradicionalnom i žele stvoriti umjetnost koja bi išla ukorak s civilizacijskim napretkom. Futuristi jer odbijaju koristiti interpunkciju i klasičnu sintaksu, dok dadaisti u svojim pokušajima stvaranja

³⁹ Mary Ellen Solt, *Concrete poetry...* 1970., str. 12.

⁴⁰ Isto, str. 8.

⁴¹ Vera Horvat-Pintarić, „Oslikovljena riječ“, u: *Bit - International* 5-6 (1969.), str. 56.

⁴² Mary Ellen Solt, *Concrete poetry...* 1970., str. 11.

anti-umjetnosti utječu na oblikovanje novih načina izražavanja i unose svakodnevicu u umjetnost. U tom smjeru istraživali su i ruski avangardni pjesnici. Njihov novi jezik imao je neposredan vizualni i zvučni utjecaj, bio je alogičan i oslobođen denotativnih svojstava, a grafički je znak tvorio nov odnos sa stranicom. Ta su istraživanja među najranijim ostvarenjima riječi-slike nasuprot riječi-sadržaju. Valja spomenuti ovdje i kubističke radove s elementima pisma, koji su također ostvarili utjecaj na razvoj konkretne poezije.⁴³

*Kao i u avangardnom pjesništvu, i u plastičkim su umjetnostima odonda do danas interesi stvaraoaca usmjereni na istraživanje i stvaranje novih sredstava, novih principa i novih oblikovnih sistema. U tom pogledu u plastičkim se umjetnostima događaju kudikamo prije mnogo zamašnjije i temeljitije promjene i one će izravno utjecati na izgrađivanje novog verbalno-vizualnog jezika pjesništva, kao što pokazuje geneza i razvoj konkretnog pjesništva kao i posebna vrsta tehnološke poezije, u drugoj polovini stoljeća.*⁴⁴

Uzore za stvaralačko djelovanje konkretni su pjesnici pronalazili i u dalekoistočnim vizualnim pjesničkim oblicima. Neki teoretičari, poput Jaceka Wesołowskog i Piotra Rypsona, podrijetlo konkretne poezije pronalaze već u tradiciji slikovnog stiha, od starogrčkih *tehnopaegnia*, preko srednjovjekovnih *carmina figurata* i baroknih vizualnih pjesama, do Apollinairea i prethodno spomenutih modernih eksperimenata.⁴⁵ Ipak, konkretna se poezija ne temelji na tradiciji, već se od nje pokušava osloboditi. Ona predstavlja interdisciplinarnu vrstu jezičnog i vizualnog eksperimentiranja koju zanima uloga i mjesto jezika u vizualnoj kulturi. Konkretna poezija nije nastala slučajno, već je proizvod promijenjene umjetničke i društvene svijesti, posljedica znanstvenih otkrića i promijenjenog stava prema lingvistici i teoriji komunikacija. Konkretna se poezija bavi funkcionalnim odnosima između riječi tako što unutar jezičnog prostora istražuje izvanjezičnu stvarnost te sama postaje predmetom.

*Bez obzira na to je li konkretna poezija trenutna ili konstantna evolucija lingvističke umjetnosti nepredvidivo je i nevažno. Jer pjesma će ići smjerom kojim mora, odnosno gdje ljudska duhovna potreba želi da ona ide. (...) trenutno se čini potrebnim vratiti temeljima značenja jezika, prenijeti svoju poruku kroz oblike slične naprednim načinima komunikacije aktivnim u svijetu, kojeg je dijelom, i da bude viđena poput slike i dotaknuta poput skulpture, a ne uvijek zatvorena među tamnim koricama knjige. Ovu se potrebu osjeća diljem svijeta.*⁴⁶

⁴³ Vera Horvat-Pintarić, "Oslikovljena riječ", u: *Bit- International* 5-6 (1969.), str. 25

⁴⁴ Isto, str. 56-59.

⁴⁵ <http://www.drozdz.art.pl/02060200.htm> (Posjećeno 28. svibnja 2019.)

⁴⁶ Mary Ellen Solt, *Concrete poetry...*, 1970., str. 64.

2.6. Tko proučava konkretnu poeziju u Hrvatskoj i Poljskoj?

Postojanje kritike od presudne je važnosti za razumijevanje i recepciju konkretne poezije. Upravo kritika postaje ključnom stavkom umjetnosti, toliko važnom da će umjetnici uključivati teorijsko znanje u svoje radove koji postaju nositeljima označiteljskih praksi. „U slučaju poezije vizualne osjetljivosti važno je supostojanje bliskih joj kritičkih, esejističkih i teorijskih čitanja, jer njena načelno mala zainteresiranost za vantekstualnu iskustvenost treba valjanih tumačenja, kako bi se čitatelj okrenuo onoj dimenziji koju ti tekstovi nude, te kako ne bi zabludio upravo smjerom izvan samog jezika, jer toga smjera vizualna, konkretna poezija ne poznaje.“⁴⁷ Stoga su brojni konkretni pjesnici pisali eseje i manifeste konkretne poezije, a usporedno s njima pojavili su se i kritičari.

Proučavanjem konkretne poezije u Hrvatskoj ponajviše se bavio Branimir Donat, koji je napisao brojne teoretske tekstove o, kako tvrdi, fenomenu njegova doba. U trećoj knjizi *Prakseologija hrvatske književnosti* sakupljeni su neki od njegovih eseja na temu vizualne i konkretne poezije, među kojima i njegov prvi ospežan esej *Konkretna poezija* iz 1969. godine. Osim teorijom, Donat se bavio i pisanjem konkretne poezije te je organizirao izložbe posvećene konkretnoj poeziji, među kojima je najvažnija *Vizuelna i konkretna poezija – fenomen suvremene epohe komunikacija*. Drugi važniji tekstovi u kojima se bavi konkretnom poezijom su *Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere* i *Neki aspekti hrvatske književnosti od futurizma do vizualne i konkretne poezije (avangardizmi)*. Konkretnu se poeziju teoretski dotiče i Zvonimir Mrkonjić u kraćim esejima naknadno sakupljenim u monografiji *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Konkretnom su se poezijom u Hrvatskoj bavili još Željka Čorak, Želimir Košćević i Biljana Tomić, koji su u sklopu Tendencija 4 zajedno organizirali izložbu *Typoezija* 1969. godine. Branka Stipančić također se dotiče konkretne poezije u knjizi *Mišljenje je forma energije* u svojim esejima i intervjuima koje provodi s umjetnicima hrvatske suvremene umjetničke scene.

U Poljskoj se teoretskim proučavanjem konkretne poezije najviše bavila Małgorzata Dawidek Gryglicka, čija knjiga *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku* (Povijest vizualnog teksta. Poljska nakon 1967. godine) pruža interdisciplinarnu analizu fenomena teksta kao vizualnog umjetničkog djela te iscrpan prikaz konkretne poezije u Poljskoj. O konkretnoj poeziji u Poljskoj pisali su još Jacek Wesolowski (*Czasoprzestrzeń słowa, Wizualność tekstu a tekst wizualny*), Elżbieta Łubowicz, Tadeusz Sławek, Wiesław Borowski i drugi. Njihovo zanimanje bilo je usmjereno uglavnom na produkciju Stanisława Dróżdża, koji je i sam pisao teoretske

⁴⁷ Goran Rem, „Vizualna poezija – poezija vizualne odnosno intermedijalne osjetljivosti riječi“, u: *Riječi i slike* (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnosti, Zagreb, str. 46.

tekstove o konkretnoj poeziji. Proučavanjem konkretne poezije započeo je kao student poljske filologije, ujedno diplomiravši radom *Poezja konkretna. Wybór tekstów polskich oraz dokumentacja z lat 1967-1977*, u kojem je iznio opširnu dokumentaciju poljskih konkretista.

3. Konkretna poezija u Hrvatskoj i Poljskoj

3.1. Pitanje „drugog“, pripadnost periferiji

Pitanje konteksta stvaranja umjetničkog djela posebice je važno kada govorimo o umjetnosti nakon Drugog svjetskog rata, kada svijet zapada u hladnoratovsku podjelu na istočni i zapadni blok. Političke prilike, društvena situacija, ekonomija, ideologija, tradicija, mediji i drugo ostavili su utjecaj na umjetničku produkciju. Dok su zapadni blok činile kapitalističke zemlje s izraženom demokracijom te potpunom slobodom javnog izražavanja putem medija i organizacija, Istočni je blok predstavljao čistu suprotnost. Na Zapadu je postupna obnova društva nakon krize hladnog rata rezultirala potrošačkim društvom. Umjetnost se u takvom kapitalističkom društvu morala prilagoditi zahtjevima tržišne ekonomije, institucionalizacije i tehnološkom napretku. Tako je različitim dostupnim umjetničkim i tehnološkim sredstvima nastojala pružiti kritički stav naspram stvarnosti. Ta umjetnost nije bila metafizička ni transcendentalna, već vrlo konkretna u ideji i izvedbi. „Konkretizam je postao simbol umjetničke i ideološke slobode, postepeno oživljavao lingvističkom revizijom iz poslijeratnih razaranja.“⁴⁸ U razdoblju krize društva i nove globalne estetizacije, sa željom za stvaranjem autonomnog i nekodificiranog jezika umjetnosti, razvila se konkretna poezija. Ona predstavlja izmijenjenu svijest o pojmu umjetnosti, proces estetizacije svakodnevice te odmak od ideološkog manipuliranja kulturom. Oslanjanjem na estetiku masovnih medija, urbanu kulturu i tehnološki napredak, konkretna poezija donosi inovativan oblik umjetničkog stvaralaštva.⁴⁹ Kao nova umjetnost ona reflektira tada aktualne promjene u društvu.

Na Istoku je komunistički režim sa Sovjetskim savezom na čelu promovirao socijalističke vrijednosti, a umjetnost je bila u službi politike. Vrijeme je to socijalističkog realizma u kojem se

⁴⁸ Małgorzata Dawidek Gryglicka, "Concrete Poetry. A Sketch of the Current in Wrocław", u: *The Wild West. A history of Wrocław's Avant-Garde*, [ur. Dorota Monkiewicz], Varšava: Zachęta, 2015., str. 73.

⁴⁹ Ješa Denegri, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, u: *Nova umjetnička praksa*, katalog izložbe, dokumenti 3-6 (1978.), str. 5.

od umjetnika očekivalo da odbace nasljeđe moderne umjetnosti i njezinu društveno-kritičku ulogu te na realističan način prikazuju socijalističku stvarnost. Na taj je način umjetnost postala „produženom rukom represivnih mehanizama sovjetskoga totalitarnoga režima.“⁵⁰ Ipak, nisu se svi umjetnici Istoka dali podvesti pod socijalističku stvaralačku praksu, već su težili idealima zapadnog potrošačkog svijeta. Međutim „svoje stvarne interese prikrivat će deklarativnim prihvaćanjem oblikovnih uzusa soc-realizma.“⁵¹ U Hrvatskoj, odnosno tadašnjoj Jugoslaviji, također je bio prisutan socijalistički realizam, no trajao je vrlo kratko nakon Drugog svjetskog rata. Hrvatska se vrlo rano počinje otvarati, što je rezultiralo pojavom neo-avangardnih umjetničkih praksi koje su se odražavale kritičkim stavom prema institucionalnoj organizaciji te organiziranjem samostalnih umjetničkih aktivnosti u javnom prostoru. Ipak institucije su ovdje odigrale značajnu ulogu, pogotovo u usporedbi s drugim zemljama komunističkog režima. Posljedica je to otvorene politike Jugoslavije, prividne političke stabilnosti, povoljnih odnosa sa Zapadom i rastućeg ugleda i dobre pozicije na međunarodnoj političkoj sceni.

Potvrdu suodnosa političke/ideološke i kulturne sfere u jugoslavenskome poslijeratnom društvu prije ćemo pronaći na razini institucionalne organizacije kulturne proizvodnje, u odrednicama kulturne politike koja nalaže uvažavanje lokalnih tradicija i kulturnih specifičnosti ili u pragmatičnom prisvajanju političke simbolike modernističke apstrakcije etablirane već krajem 50-ih godina na poziciji istinske nositeljice `misionarskih ideja demokratskog socijalizma.´⁵²

Poljska je umjetnička produkcija prvih godina nakon završetka rata bila pod vrlo represivnom rukom institucija koje su u umjetnosti vidjele najveću opasnost. Upravo su zato odabrali socrealizam kao glavni i jedini dopušteni smjer umjetnosti čija je uloga bila u službi vlasti i njenoj propagandi. Cenzura je bila dovedena do mjere da je u njenu svrhu osnovan Glavni ured kontrole tiska, publikacija i predstava (Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk), čiji je cilj bio osigurati političku ispravnost umjetničkih djela i tiska.⁵³ Može se reći da je kultura u Poljskoj sve do smrti Staljina bila lišena slobode umjetničkog izraza. Godinom 1953. u Poljskoj se događa takozvani „odwilż“ (*otapanje*), odustajanje od socrealizma u umjetnosti, smanjivanje pritiska na društvo, kako bi se ukazalo na relativnu slobodu. Mladi, fascinirani zapadnjačkom kulturom i slobodom, svoje su nezadovoljstvo situacijom u državi izražavali kroz

⁵⁰ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56922> (Posjećeno 17. rujna 2018.)

⁵¹ Ljiljana Kolečnik, „Hrvatska poslijeratna umjetnost – konflikti i kontroverze“, u: Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 272.

⁵² Isto, str 262.

⁵³ <https://historia.org.pl/2013/12/10/miejsce-sztuki-w-powojennej-polsce/> (Posjećeno 23. travnja 2019.)

supkulturu. Promjena mentaliteta mladih kosila se s ustaljenom stvarnošću Narodne Republike Poljske (Polska Rzeczpospolita Ludowa), stoga su bili ismijavani, a ponekad čak i kažnjavani zbog „izdaje domovine“. Unatoč tome što je komunistička propaganda željela prikazati Ameriku kao najvećeg neprijatelja komunizma, do Poljske dolaze trendovi zapadnjačkog kapitalističkog svijeta i američki stil života, a na krilima mladih i neformalnih grupa do tada „politički ispravna“ kultura u potpunosti se mijenja. „Čini se da je kritika društva imala svoj izvor ne samo, kako Chłopek želi, u osnovi neprihvaćenog antisocijalnog (ili čak kriminalnog) i nekonformističkog ponašanja mladih, ali također – u tipičnoj za svaku organizaciju – averziji prema `drugima`.“⁵⁴

Iako je ta averzija, čak otvorena netrpeljivost među blokovima, bila izražavana politički i ideološki, na područjima kulturnog djelovanja postoji više sličnosti nego razlika. Prije svega zajednička im je percepcija umjetnosti kao socijalne komponente. Na Istoku vrlo otvorena, a na Zapadu ipak prikrivena uporaba umjetnosti u političke i ideološke svrhe. Želimo li pak napraviti usporedbu unutar socijalističkog kulturnog kruga, treba naglasiti da se Hrvatska, odnosno tadašnja Jugoslavija, iako ustrojstvom socijalistička zemlja, odbijala prikloniti Istočnom bloku, a ideologija Zapadnog bloka također joj nije odgovarala. Vanjska politika Jugoslavije bila je nesvrstanost koja je 1961. godine konferencijom u Beogradu iznjedrila Pokret nesvrstanih kao treću stranu u hladnoratovskoj podjeli na Istok i Zapad.⁵⁵ Unutar Jugoslavije Hrvatska je bila ekonomski i industrijski vrlo razvijena te najviše orijentirana prema zapadnoj Europi. Stoga je za razliku od Poljske ranije odbacila soc-realizam i prihvatila ideje pristigle sa Zapada, što je rezultiralo takozvanim socijalističkim modernizmom. „Ne treba čuditi što je za mnoge narode iza *Željezne zavjese*, s još rigidnijim političkim sustavima i manjim slobodama, upravo ta država mogla izgledati kao *Zapad i obećana zemlja*.“⁵⁶ Kao potvrdu demokratičnosti socijalizma u Jugoslaviji promicat će se visoki modernizam kao dominantni smjer u umjetnosti, dok će u Poljskoj težnja biti na apstraktnoj umjetnosti.⁵⁷

U teorijama umjetnosti povijesno interpretiranje poezije i vizualnih umjetnosti u vremenu zamijenjeno je kontekstualnim uokvirenjem, tj. umrežavanjem pjesničkih i umjetničkih praksi u trenutku ili neposrednom intervalu prostorne globalne suvremenosti. Zamisao konteksta predočena je kao koncept sinkronijske materijalne prakse kojom se proizvodi svakidašnji, a to znači suvremeni okvir događanja – pjesničko i umjetničko djelo prepoznato je kao događaj o

⁵⁴ <https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/5271/Bikiniarze%20Pierwsza%20polska%20subkultura.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Posjećeno 23. travnja 2019.)

⁵⁵ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43502> (Posjećeno 7. svibnja 2019.)

⁵⁶ Nada Beroš, „Umjetnost postaje sporednom konačno!“, u: *Neprilagođeni*, katalog izložbe (2002.) str. 174.

⁵⁷ Ljiljana Kolečnik, „Hrvatska poslijeratna umjetnost...“, u: Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012, str. 284.

kome treba svjedočiti u odnosu na okvir izvođenja ili je sam taj okvir prenesen medijskim posredovanjima kao svjedočanstvo o kontekstualiziranom događaju u aktualnosti. Cjelokupna aparatura teorijskog bavljenja umjetnošću premještena je s umjetničkog djela na kulturalni kontekst kao kulturalnu, a zatim društvenu praksu.⁵⁸

Kao zaključak o ulozi konteksta, odnosno o pitanju pripadnosti Istoku ili Zapadu, o graničnosti i marginaliziranosti, čini se kako je u takvim uvjetima gotovo nemoguće govoriti o međunarodnom pokretu u umjetnosti, o pokretu globalnih razmjera koji će povezati zemlje od Brazila do Japana. Pa ipak, upravo su konceptualna umjetnost i konkretna poezija bile ti pokreti koji su unatoč podjeli svijeta na Istok i Zapad, kulturološkim i jezičnim razlikama, cenzuri i ograničenom prijenosu informacija, uspjeli prodrijeti u toliko različitih zemalja svijeta. Tome je svakako doprinijela korespondencija među umjetnicima koja je u tom periodu dosegla takav stupanj umjetničkog djelovanja da danas govorimo o *mail artu*. Najvažniju su ipak ulogu imale međunarodne izložbe na kojima su se izravno mogla vidjeti dostignuća u drugim zemljama, a bile su popraćene teoretskim tekstovima, čiji je cilj bio popularizacija novih umjetničkih oblika. Možemo se stoga složiti sa Slavojem Žižekom i Sonjom Briski Uzelac da je podjela bila isključivo ideološke naravi. Iako Zapad na umjetnost nastalu iza *željezne zavjese* gleda kao na manje vrijednu, ipak u njoj traži neku vlastitu 'izgubljenu demokraciju'. S druge strane Istok u zapadnjačkoj likovnoj produkciji vidi demokratičnost koju pod svaku cijenu želi ostvariti. „Kontekst se lokalizira ne da bi se ostalo u domaćem, 'mitskom dvorištu vječne sadašnjosti okruženi precima i potomcima', nego da bi se njegovim posredovanjem dešifrirala paradigma umjetnosti koja podjednako zauzima i rub i središte svijeta.“⁵⁹ Konkretna poezija nije nastala isključivo kao reakcija na ideološki i sociološki kontekst, već zbog promijenjenog modela subjekta umjetnosti. Stoga je istovremeno predstavljala lokalni fenomen i međunarodnu umjetničku tendenciju, istovremeno je bila individualna i globalna. Mrkonjić zaključuje „da su vizualna i konkretna poezija u tom času bile način da se ukaže na ispraznost ideologiziranog odnosa prema stvarnosti i problemu komunikacija.“⁶⁰ To potvrđuje i Jan Chwałczyk smatrajući da umjetnost uvijek postoji u odnosu na kontekst, a njezina struktura proizlazi iz negacije ili nastavljanja na umjetnost koja joj prethodi.⁶¹ Promjena načina izražavanja koja je rezultirala nastankom konkretne poezije, proizašla je zapravo iz nezadovoljstva umjetnika politiziranim jezikom i položajem umjetnosti koja je bila iskorištavana u političke svrhe.

⁵⁸ Šuvaković, Đurić, „Prostorni obrat...“, *Život umjetnosti* (2015.), str. 73.

⁵⁹ Sonja Briski Uzelac, „Umjetnost kao trag kulture“, u: *Neprilagođeni*, katalog izložbe (2002.), str. 155.-156.

⁶⁰ Zvonimir Mrkonjić, „Branimir Donat i vizualna poezija“, u: *Fantom slobode 1* (2011.), str. 16.

⁶¹ Małgorzata Dawidek Gryglicka, „Geografia gramatyki i gramatyka geografii, czyli dlaczego Wrocław?“, u: *Jednodniówka MWW*, 16.12.2011., Wrocław, str. 2.

3.2. Žarišta konkretne poezije u Hrvatskoj i Poljskoj – Zagreb i Wrocław

Za pojavu konceptualne umjetnosti i konkretne poezije važno je postojanje studentskih grupacija kao i otvorenost sredine u kojima one djeluju. Iako Ljiljana Kolečnik smatra da „čitava priča o omladinskim kulturnim centrima kao prostorima slobodnog eksperimentiranja u polju umjetničke i egzistencijalne prakse pokazuje se kao perfidna manipulacija“⁶², činjenica je da su upravo oni odigrali značajnu ulogu u stvaranju i širenju novih umjetničkih praksi. Mjesta studentskog života postaju žarištima zbivanja na kulturnoj i umjetničkoj sceni, a u studentskim su se centrima izlagale inovativne umjetničke prakse i okupljali mladi umjetnici i kritičari. Studentski revolt, koji je kulminirao 1968. godine, predstavljao je sveopću žudnju za slobodom. Taj je bunt ostvario utjecaj na svim područjima društvenog života.

*Unatoč nizu poveznica, posebice na razini metoda javnoga protesta (ulične demonstracije, zauzimanje sveučilišta, korištenje studentskog tiska i javnih medija komunikacije), kao i na razini represivnog odgovora političkih centara moći (sukobi s policijom, uhićenja, medijske manipulacije), motivi, ciljevi i posljedice studentske pobune razlikovale su se od zemlje do zemlje, a ovisno o specifičnoj konstelaciji lokalnih političkih, kulturalnih i historijskih uvjeta.*⁶³

U Hrvatskoj je glavnu ulogu kulturnog središta imao Zagreb. Početkom 60-ih godina Zagreb postaje mjestom promicanja aktualnih europskih zbivanja i mjestom rođenja neo-avangardnih pokreta. Njegova istovremena otvorenost prema Istoku i Zapadu „bio [je] atipični fenomen u lokalnim kulturnim prilikama, povezan s pojedinačnim i grupnim inicijativama i senzibilitetom koji je korespondirao s najaktualnijim problemskim (neo-avangardnim) stavovima na međunarodnoj sceni.“⁶⁴ Iako su represivne mjere još uvijek bile aktualne, a „s druge je strane bila neprestano izložena pritisku unutar dominantne umjetničke klime oživljenog umjerenog građanskog modernizma i specifične `istočne` varijante `socijalističkog estetizma`“⁶⁵, na zagrebačkoj se umjetničkoj sceni među mladim umjetnicima počinje formirati radikalna svijest. Otvorenjem Galerije suvremene umjetnosti 1955. godine započelo je i sustavno djelovanje na promicanju aktualnih zapadnoeuropskih zbivanja, a Zagreb je šezdesetih godina postao njegovim središtem. Mladi umjetnici formirat će se već pedesetih godina u grupe od kojih će najveći

⁶² Ljiljana Kolečnik, „Konceptualna umjetnost i radikalne društvene promjene 1960-ih godina“, u: Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012, str. 411.

⁶³ Isto, str. 378-379.

⁶⁴ Sonja Briski Uzelac, „Zagrebačka scena u središtu: šezdesete“, u: Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 362.-363.

⁶⁵ Isto, str. 346.

značaj ostvariti EXAT-51 (1950.-1956.) i Gorgona (1959.-1966.), a njihovo je djelovanje doprinijelo pojavi pokreta Novih tendencija.

Nove tendencije, koje djeluju u Zagrebu u razdoblju 1961.-1973. godine, zapravo predstavljaju niz od pet izložbi različitih umjetničkih opredjeljenja s osobinama međunarodnog pokreta. Zahvaljujući tim izložbama zagrebačka je umjetnička scena postala dijelom europske umjetničke scene, mjestom susreta mladih umjetnika iz različitih europskih središta.⁶⁶ Važnu ulogu u tom pogledu odigrao je Želimir Košćević, čije je kustosko djelovanje od 1967. do sredine sedamdesetih godina pretvorilo Galeriju suvremene umjetnosti u središnje mjesto širenja eksperimentalnih umjetničkih i kustoskih praksi. Uz Galeriju suvremene umjetnosti, kao važno izlagačko mjesto u Zagrebu pokazat će se i Galerija studentskog centra, čime se potvrđuje važnost studentskih centara na kulturnu i umjetničku produkciju.

Studentska aktivnost bila je jednako važna za oblikovanje poljske umjetničke scene. Happeninzi koje organiziraju studenti udarili su u temelje socijalizma koji je u Poljskoj bio jače izražen nego u Hrvatskoj. Wrocław i Varšava bili su dva velika sveučilišna centra, a samim time i mjesta najizraženijeg društvenog otpora spram režima. Doduše, tek će se osamdesetih godina u Wrocławu roditi *Pomarańczowa alternatywa*, antikomunistički pokret temeljen na apsurd i besmislu. Začetke toga pokreta možemo pronaći u studentskim kretanjima već od listopada 1956. godine, kada se u zemlji dogodila promjena unutarnje politike i donekle došlo do liberalizacije. Počela se tada na wrocławskoj umjetničkoj sceni stvarati nova klima, okarakterizirana eksperimentima i međunarodnom suradnjom. Jedno od ključnih mjesta u kojima su se održavale izložbe bila je Galerija Pod Moną Lisą, osnovana 1967. godine po inicijativi Jerzyja Ludwińskog, a okupljala je neformalnu grupu neo-avangardnih umjetnika. Poput Košćevića, Ludwiński je bio vizionar i osoba iznimne osobnosti, a osim osnivanja Galerije bio je i autorom koncepta Muzeja suvremene umjetnosti, kojim se iskazala potreba za institucionalizacijom novih umjetničkih događanja. U pogledu kreiranja wrocławске umjetničke scene značajnu je ulogu odigrao i Stanisław Drózdź. Kao student poljske filologije na Wrocławskom je sveučilištu inspirirao skupinu mladih umjetnika da se zainteresiraju za konkretnu poeziju. Organizirao je prvu književno-teoretsku sjednicu konkretne poezije održanu 1979. godine u Wrocławu, a u godinama koje su uslijedile organizirao je razna umjetnička druženja i izložbe konkretne poezije. Uz Galeriju Pod Moną Lisą u Wrocławu su postojala i druga mjesta na kojima su se izlagala djela na granicama konkretizma i konceptualizma. Neka od

⁶⁶ Sonja Briski Uzelać, „Zagrebačka scena u središtu: šezdesete“, u: Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012, str. 350.-352.

njih su galerija Na Jatkach, Galeria Kwartal, Wrocławski Ośrodek Teatru Studenckiego Kalambur, a teoretske sjednice o konkretnoj poeziji održavale su se na raznim mjestima u gradu, čime su postale svojevrsna wrocławska tradicija.⁶⁷

Danas se Wrocław opravdano smatra najvažnijim umjetničkim središtem Poljske, a za taj je status zaslužna veća otvorenost grada u periodu 1960-ih i 1970-ih godina te intenzivna društvena i umjetnička produkcija, brojne izložbe i međunarodni susreti umjetnika. Ovdje su se najranije pojavile tendencije prelaženja ograničenja medija i konceptualizam. Wrocław je predstavljao kulturno i povijesno raznolik grad te središnje mjesto razvoja poljske konkretne poezije i konceptualne umjetnosti. Odatle se raširio glas o poljskoj umjetnosti koji je uspio prijeći *željeznu zavjesu* i zapisati se na međunarodnu umjetničku scenu.

Upravo su sredine sa specifičnim umjetničkim tradicijama, kao Zagreb i Wrocław, bile poticaj za razvoj novih umjetničkih stremljenja, a koje će u konačnici rezultirati jedinstvenom praksom „koja je smisao stvaranja vidjela u izmijenjenu jeziku umjetnosti i kontekstu njezina djelovanja.“⁶⁸

3.3. Najvažniji predstavnici konkretne poezije u Hrvatskoj i Poljskoj

Na Jugoslavenskoj umjetničkoj sceni konkretna se poezija javlja u gradovima koji su bili studentski centri i mjesta umjetničkog događanja. Razne umjetničke grupe, povezane generacijski i ideološki, pojavljuju se od Ljubljane, preko Zagreba i Splita, do Beograda, Novog Sada i Subotice. Tako su se konkretnom poezijom bavili članovi grupe Bosch+Bosch, osnovane u Subotici 1969., zatim osnovane u Novom Sadu grupa KOD 1970. g. i 1971. g. grupa (Ξ, koje su se kasnije spojile u jednu grupu pod imenom (Ξ KOD. U Ljubljani je od 1968. do 1989. godine djelovala grupa OHO, koja se između ostalog zanimala i za konkretnu poeziju. Konkretno se pjesništvo u Hrvatskoj pojavljuje već pedesetih godina u radovima Josipa Stošića i Bore Pavlovića, no prepoznaje se i imenuje kao takvo tek 1969. godine u Donatovom tekstu *Konkretna poezija*.⁶⁹ U Poljskoj konkretna poezija kao umjetnički pravac započinje 1968. godine

⁶⁷ Małgorzata Dawidek Gryglicka, „Geografia gramatyki i gramatyka geografii, czyli dlaczego Wrocław?“, u: *Jednodniówka* MWW, 16.12.2011. Wrocław, str. 2.

⁶⁸ Marijan Susovski, *Nova umjetnička praksa*, katalog izložbe, dokumenti 3-6 (1978.), str. 3

⁶⁹ <http://www.matica.hr/kolo/288/intermedijalna-puncta-hrvatskog-pjesnistva-druge-polovice-xx-stoljeca-19950/> (Posjećeno 3. travnja 2019.)

kada je Stanisław Dróżdź predstavio svoje radove u wrocławskoj galeriji *Pod Moną Lisą* te u časopisu *Odra* objavio tekst *Pojęciokształty* kao svojevrsni manifest poljske konkretne poezije.

Eksperimentiranje s vizualizacijom teksta, kao i naglašavanje lingvističke prirode umjetnosti postaje često šezdesetih i sedamdesetih godina. Vidljivo je to i ranije u radovima nekih članova grupe Gorgona, dok Goran Rem prepoznaje pokušaje konkretizacije već 40-ih godina u pjesništvu Bore Pavlovića. Usmjerenost članova grupe Gorgona k jeziku realizirana je kroz takozvanu *gorgonašku poštu*. Kroz svoje stvaralaštvo i anti-časopis *Gorgona* članovi grupe propitivali su pitanje medija i reprodukcije, a demistificirajući umjetnost kritizirali su visoki modernizam. Unutar grupe posebnu naklonost prema propitivanju medija i prelažanju njihovih granica imao je Dimitrije Bašićević Mangelos. Njegovi radovi nalaze se na granici između slike i teksta, verbalnog i ikoničkog znaka. Često paradoksalni i humorni, a ponekad ispunjeni ratnim uspomnama, propituju jednosmjerna razmišljanja i suprotstavljaju se otprije postavljenim značenjima i medijskim granicama.⁷⁰ I dok je kao kritičar i povjesničar umjetnosti bio vrlo eksponiran, Mangelos je kao umjetnik bio vrlo samozatajan. Težio je promjeni umjetnosti i nije vjerovao u njenu društvenu funkciju te se iz tog razloga priključio gorgonašima, čije je stvaralaštvo odgovaralo njegovim anti-umjetničkim postavkama, a u čijoj je sjeni stvarao svoje radove. „Mangelos je svoj pobunjenički, ali i ironijski otklon od svijeta i civilizacije koncipirao u osobni program kojeg je nazvao NOART.“⁷¹ Ti su radovi nastali pedesetih i šezdesetih godina, a radi se o nihilističkim, protokonceptualnim radovima u kojima pokušava negirati sliku riječju i riječ slikom. Unatoč tome što nazivom želi ukazati da ti radovi nisu umjetnički, Mangelos stvara umjetnost u kojoj je riječ slika, a slika se manifestira kao riječ. Njegovi su radovi izvedeni na različitim podlogama, od papira do – za Mangelosa karakterističnog – globusa, stvarajući tako prostorne objekte. Njegov stil karakteriziraju crna, bijela i crvena boja te krasopisno izvedena slova i riječi. Koristi različite vrste govora, od dječjeg do filozofskog, a često se pojavljuju i riječi posuđene iz drugih jezika, kao i znakovi iz drugih pisama. Mangelos jezik koristi kao sredstvo izražavanja te stoga isprva nije bio prihvaćen u umjetničkom krugu jer se smatra da slovo i tekst ne spadaju u njihovu domenu. Ipak, neke od tih „noart“ radova od 1968. godine izlaže na izložbama vizualne poezije, a svoje rane radove objavio je na retrospektivnoj izložbi Gorgone 1977. godine.⁷² Njegovu umjetnost najbolje je prepoznala Branka Stipančić, napisavši monografiju *Mangelos vol. 1-9^{1/2}* te stvorivši kroz svoje tekstove „slučaj Mangelos“ kao

⁷⁰ Sonja Briski Uzelac, „Zagrebačka scena u središtu: šezdesete“, u: Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 373.-374.

⁷¹ Tihomir Milovac, *Neprilagođeni*, u: *Neprilagođeni*, katalog izložbe (2002.), str. 148.

⁷² <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicidimitrije-basicevic-mangelos~pe4515/> (Posjećeno 1.kolovoza 2018.)

zagonetku domaće i međunarodne scene. Te radove-tekstove, kako ih se često naziva, mogli bismo smatrati konkretnom poezijom.

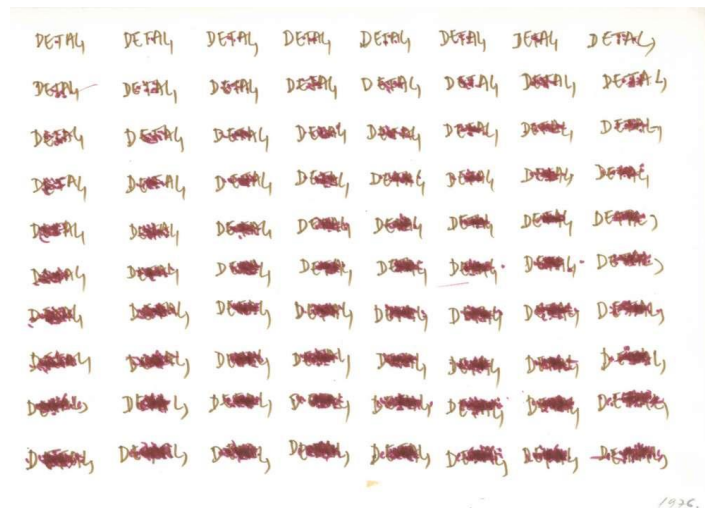
Mangelosov utjecaj vidljiv je u radovima dvojice umjetnika, Vlade Marteka i Mladena Stilinovića, koji također koriste riječ kao sredstvo izražavanja te se često približavaju konkretnoj poeziji. Radove Vlade Marteka danas nazivamo „predpoezija“, terminom koji je umjetnik sam osmislio kako bi opisao svoju poetsko-umjetničku praksu koja se bavi osnovnim procesima u poeziji.⁷³ „Predpoezija“ je vrlo bliska konkretnom pjesništvu, no za razliku od konkretnih pjesama u Martekovom stvaralaštvu riječi imaju važnu značenjsku ulogu, a često i sintaktičku funkciju. Kao i Mangelos, Martek se bavi pitanjima tekstualnog i slikovnog, odnosno prava prvenstva jednog nad drugim. Stilinović, član grupe Šestorice, s druge se strane bavi odnosom značenja i konteksta, vizualnog simbola i riječi. Manipulirajući kontekstom na način da riječi ispisuje po raznim predmetima i stavlja ih u određen prostor, bavi se semantičkim značajkama riječi. Propituje znakovnu funkciju riječi i njezinu istinitost/lažnost, kao i odnose likovnog znaka i jezičnog znaka. Kao i kod Mangelosa, crvena je boja važan element Stilinovićevih radova, čime ironijski propituje tada aktualnu ideologiju, a njegov je rukopis nespretan. Svoje radove tiska u takozvane knjige-objekte, rukom izvedene i uvezene listove papira na kojima su ispisane pojedinačne riječi ili skupovi riječi uz različite likovne intervencije. „Stilinović, zapravo, evidentira i stalno varira neka konkretna i očigledna stanja, ali to ne radi metodom čiste tautologije u kojoj vladaju zakoni impersonalne logike nego se služi postupkom svjesno traženih pomicanja u kojima istoj rečenici ili riječi mogu odgovarati neki subjektivno odabrani, a ipak osnovnom verbalnom značenju odgovarajući vizualni znakovi.”⁷⁴ Iako Stilinovićeve radove povjesničari umjetnosti smatraju konceptualnom umjetnošću, njegove knjige-objekte mogli bismo nazvati i konkretnom poezijom.

Još jedan član grupe Šestorice, Boris Demur, sedamdesetih godina također koristi riječi u svojim radovima propitujući na taj način smisao i položaj vizualne umjetnosti unutar društvenog dijaloga te pitanje procesualnosti umjetničkog djela. Riječi se u njegovim radovima pojavljuju pojedinačno, na primjer *Eto* (1976.) (sl. 4.) ili se uzastopno ponavljaju, kao na primjer u *Detalju* (1976.) (sl. 3.) ili u *Procesu* (1977.). „Žanr i ciklus *riječi-slika* izjednačavanjem značenja riječi s činom slikanja izražava nastojanje njegove generacije da prekinu s bilo kakvim mimetičkim, narativnim, ideološkim ili manipulativnim funkcijama slikarstva i umjetnosti uopće. Kako je sam

⁷³ <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicivlado-martek-pe4469/> (Posjećeno 1. kolovoza 2018.)

⁷⁴ <https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-mladen-stilinic-croatian-no6439/> (Posjećeno 17. rujna 2018.)

Demur i osobno ustvrdio, borba njegove generacije za čistu, konkretnu umjetnost ujedno je značila i borbu za pravedno društvo slobodno od manipulacije, eksploatacije i ideologije.⁷⁵ Kao i u Stilinovićevu slučaju, Zdenko Rus rana Demurova djela smatra konceptualnom umjetnošću, no njegove *riječi-slike* nastale krajem 70-ih godina mogli bismo svrstati u konkretnu poeziju zbog tautološkog odnosa riječi i slike.



Slika 3. Boris Demur, *Detalj*, 1976.



Slika 4. Boris Demur, *Eto*, 1976.

⁷⁵ <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/boris-demur~pe4531/> (Posjećeno 14. rujna 2018.)

Svojevrsnim prethodnikom konkretne poezije u Poljskoj mogli bismo smatrati Mieczysława Szczuku. U svom stvaralačkom radu bavio se slikarstvom, fotomontažama, eksperimentalnim filmom, tipografijom te arhitektonskim i scenografskim projektima. Uz njegovo stvaralaštvo 1920-ih veže se pojam *poezjografia*, a on je te kompozicije raznih značenjskih veza nazivao *poezoplastyka*. U njima je spajao razne političke i društvene poglede s likovnim stvaralaštvom, ali ne na način da ih suprotstavlja, nego tako da iskoristi njihove različite kvalitete, prostornost slikarstva i vremenskost poezije.⁷⁶

Bogato Dróždzevo stvaralaštvo gotovo da zasjenjuje druge poljske konkretne pjesnike. Pod njegovim utjecajem i zahvaljujući njegovoj organizaciji, u Wrocławu se formirala skupina pjesnika i umjetnika koji su se zanimali za konkretnu poeziju. Organizirali su izložbe i teoretske susrete posvećene konkretnoj poeziji. Neki od njih su Małgorzata Dawidek Gryglicka, Tadeusz Sławek, Jarosław Kozłowski, Marian Grześcak, Zbigniew Makarewicz, Marzenna Kosińska, Barbara Kozłowska, Maria Michałowska, Marianna Bocian, Zdzisław Jurkiewicz (sl. 5.), Leszek Szaruga, Eugeniusz Smoliński, Wojciech Sztukowski, Jerzy Przytocki i drugi. Neki od njih čak surađuju s Dróždžem pri izvođenju njegovih radova u javnim prostorima i na izložbama. Od 1968. g. često surađuje s Barbarom Kozłowskom, koja je i samostalno ispitivala promjenjivosti značenja s obzirom na vizualni i jezični aspekt. Drugi pak stvaraju po uzoru na Dróždža, čak do te mjere da preuzimaju njegove motive i teme te ih obrađuju na drugačiji način. Tako Dróždžev motiv od – do pronalazimo u radovima Marzene Kosińskiej (sl. 6.), Barbare Kozłowske, Huberta Koryne i Sławomira Ząbka.⁷⁷ Uz Dróždža se vizualizacijom vremena i pitanjima nestalnosti postojanja bavi i Marzena Kosińska. Barbara Kozłowska jezik koristi kao instrument zapisa umjetničkih procesa, a Jarosław Kozłowski se istraživanjima na polju filozofije jezika počinje baviti početkom 70-ih godina te se zanima za semantiku i lingvistiku. Maria Michałowska koristi jezik za označavanje vremenskih granica, dok granice umjetničkih vrsta propituju Zbigniew Makarewicz, stvarajući na pograničju instalacija, slika i grafike, i Marianna Bocian, koja svoju umjetnost smatra misionarskom u kritici politike i društva u kojem stvara.

Małgorzata Dawidek Gryglicka najviše se bavila teorijom konkretne poezije te je između ostalog napisala i opsežnu teoretsku analizu poljske konkretne poezije s posebnim naglaskom na djelatnosti Stanisława Dróždža. Uz to i sama se bavila stvaranjem konkretne poezije i propitivanjem odnosa teksta i slike. Temelj njenih radova je dvojnost slike i teksta u odnosu prema čitatelju/gledatelju, odnos materijalnosti jezika i materijalnosti tijela. Gryglicka propituje

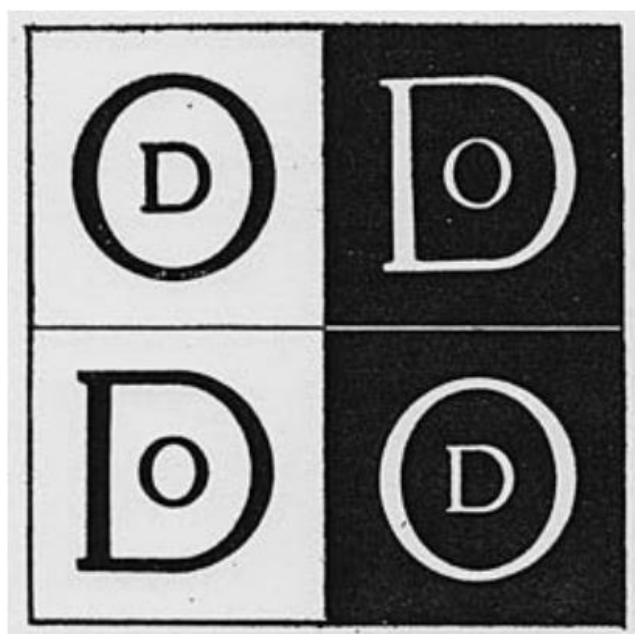
⁷⁶ http://szubzda.pl/Makarewicz/docs/Estetyka_dziel_PPK.pdf (Posjećeno 27. lipnja 2019.)

⁷⁷ http://szubzda.pl/Makarewicz/docs/Estetyka_dziel_PPK.pdf (Posjećeno 27. lipnja 2019.)

možnosti jezika i njegove (ne)iscrpnosti, izvanjezičnu stvarnost i odnos čovjeka prema jeziku. Pritom dekonstruira jezik, pretvara ga u slikarski čin, oduzimajući mu temeljne elemente koji ga čine jezikom da bi došla do konkretne poezije.



Slika 5. Zdzisław Jurkiewicz, *Rysunek*, 1970.



Slika 6. Marzena Kosińska, *od-do*, 1975-1977.

4. Temeljne postavke konkretne poezije

Max Bense, prvi teoretičar konkretne poezije u svijetu, jedan je od prvih filozofa koji je kroz interdisciplinarni strukturalistički pristup analizirao lingvističke fenomene. U tekstu „Konkretna poezija“ napisanom 1965. godine za časopis *Rot*, tvrdi da konkretna poezija ne proizvodi isključivo semantički niti estetički smisao, već gradi njihovo zajedničko značenje. Simultanost estetičkog i semantičkog proizlazi iz iskorištavanja materijalnosti jezika. Riječi stoga nisu samo nositelji značenja, već ujedno djeluju kao konstruktivni element, čije strukture, grafemi, morfemi, nadopunjuju značenja. Cilj je konkretne poezije kroz materijalnost i konstruktivnost koje oblikuju značenje fascinirati gledatelja.⁷⁸ Često ograničena u korištenju boja na crnu i bijelu te stavljajući naglasak na prostor između jezičnih znakova autor konkretne poezije u potpunosti iskorištava prostor u kojem se izražava. Posebnim razmještanjem jezičnih elemenata, njihovim ponavljanjima, skraćivanjima ili sličnim umjetničkim načinima on stvara novu konstruktivnu stvarnost.

Eugen Gomringer smatra da je konkretna poezija estetsko poglavlje univerzalne jezične formulacije našeg vremena.⁷⁹ To je reakcija na politizirani jezik i želja za stvaranjem metaliterature, racionalne književnosti stvorene na temeljima konstruktivnosti i kombinatorike. Kroz oslobađanje od jezičnih pravila ona iskazuje želju za stvaranjem otvorene umjetnosti i totalne komunikacije. Budući da se ne podvrgava pravilima sintakse i gramatike, već vizualnosti i strukture, njeno je značenje prvenstveno estetsko. „Ovo pjesništvo ne inzistira na riječima već na paradigmatiskim znakovnim situacijama što oko sebe tvore stanovita semantička polja koja identificiramo kao gnoseološke metafore. Ta mobilnost značenja uvjerava nas da je poetika konkretne poezije generativna poetika.“⁸⁰ Konkretna je poezija, smatra Max Bense, kreacija likovnog značenja, a ne poezija o svijetu.⁸¹ Budući da reducira pjesnički tekst na vizualnu informaciju ona traži aktivno sudjelovanje čitatelja/gledatelja i nov oblik međuljudskih odnosa. Čitatelj/gledatelj mora posjedovati određenu jezičnu osnovu, ali istovremeno biti spreman prijeći preko ograničenja koja mu postavlja prirodni jezik.⁸² Dinamizam teksta traži aktivnog čitatelja/gledatelja koji će prihvatiti tu igru jezikom i stvaranjem značenja. „Tako je doista bit djela konkretne poezije značenje, ali značenje koje, u tim upravo radovima, nastaje iz

⁷⁸ Max Bense, „Concrete poetry“, u: Mary Ellen Solt, *Concrete poetry... 1970.*, str. 73.

⁷⁹ Eugen Gomringer, „Concrete poetry“, u: Mary Ellen Solt, *Concrete poetry... 1970.*, str. 67.

⁸⁰ Branimir Donat, „Konkretna poezija...“, u: *Bit – International 5-6* (1969.), str. 85-86.

⁸¹ Branka Stipančić, *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 18.

⁸² Miško Šuvaković, *Pojmovnik 2005.*, str. 666.

međudjelovanja svih elementa djela. Takva dakle sinkretička djela, kakvima se ovdje bavimo, sastavljena su od nekoliko slojeva, a svaki od njih stvoren je od drugog materijala.“⁸³ Kao što hermeneutička istraživanja pokazuju, uspostavljanje značenja konstruira se kroz sve prisutne fenomene, njihovu simultanost kao osnovno svojstvo slikovnosti te mogućnost prevodljivosti slike u jezik i obrnuto. Postupak prevođenja između jezika i slike u našem se mišljenju može otvarati na više načina.⁸⁴

Koliko god apsurdno zvuči, igra slučajem važna je sastavnica konkretne poezije. Autori namjerno ostavljaju mogućnost odabira, određenu slobodu interpretacije, pa i stvaralaštva. Izvrstan primjer isplanirane igre slučajem su Dróždžev rad *Alea iacta est* (sl. .13) i Stošićev rad *Premetaljka* (sl. 17.). U njima se naglašava važnost gledatelja u interpretaciji djela.

Vizualno su konkretne pjesme shematizirane i geometrične, asketske u formi i često isključivo crno-bijele, a osnovna stilska obilježja su korištenje antonima i repetitivnost, no nisu nužni za njeno postojanje. Riječi se ponavljaju u istim ili različitim oblicima ili se suprotstavljaju značenjem i vizualnim kvalitetama koje posjeduju. Jednako tako mogu se pojaviti samostalno i samo jednom. Načelo istovjetnosti riječi, slike i značenja u konkretnoj poeziji izvrsno je objasnio Mrkonjić riječima: „Ukoliko se tekst motri iz očišta riječi koja ga ispunja, a riječ iz očišta slova koje mu je građom, ako se nadalje on pri tom isprazni od semantičkih sastavnica, dolazimo do ekspanzije slova koje šireći se biva progutano vlastitom istovjetnošću – svojim prototipom, izvan kojega više nema nikakva kretanja.“⁸⁵ Možemo stoga reći da je konkretna poezija tautološka jer je uvijek istinita bez obzira što označava i kako je se interpretira, a kako Stipančić potvrđuje „tautologija se javlja u jeziku kada znak ne upućuje na referenciju izvan jezika.“⁸⁶ Tautologija je u konkretnoj poeziji konceptualna, prostorna, situacijska i jezična. Time u konkretnoj poeziji vječno pitanje lingvističkog ili vizualnog primata postaje irelevantno.

⁸³ http://szubzda.pl/Makarewicz/docs/Poetyka_zapisu.pdf (Posjećeno 30. travnja 2019.)

⁸⁴ Gottfried Boehm, „O hermeneutici slike“, u: *Slika i riječ* IPU 1997. , str. 89-94.

⁸⁵ Zvonimir Mrkonjić, „Josip Stošić: riječi prostora, prostor riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 50.

⁸⁶ Branka Stipančić, *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 27.

4.1. Stanisław Dróżdż

Najznačajniji poljski konkretni pjesnik, Stanisław Dróżdż započinje s pisanjem poezije još kao student polonistike na Sveučilištu u Wrocławu. Isprva piše tradicionalnu poeziju, no postepeno se usmjeruje prema lingvističkoj poeziji, da bi 1967. godine započeo sa stvaranjem konkretne poezije, kojom će se baviti do kraja života. Zbog toga ga je odbacilo društvo književnika, no zato je sa zadovoljstvom prihvaćen u likovnoj sredini te već sljedeće 1968. godine izlaže svoja prva konkretistička djela na izložbama. Iako je prvo izložio radove u veljači iste godine u knjižnici Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna, tek se drugo njihovo prikazivanje u prosincu 1968. godine smatra prvom Dróżdževom izložbom. Uz izložbu naziva *Pojęciokształty*, Dróżdż je objavio istoimeni tekst u časopisu *Odra*, koji predstavlja svojevrsni manifest njegova stvaralaštva. Autorski termin „*pojęciokształty*“, kako će nazivati sve svoje radove konkretne poezije, novotvorenica je od riječi *pojęcie* u značenju pojam, ideja ili misao te riječi *kształt* koja znači oblik, formu. Dróżdżev „*pojęciokształt*“ kao što samo ime kaže istovremeno je pojam i oblik, odnosno tekst i slika koji su međusobno nerazdvojni. Pritom je jezični materijal izvađen iz konteksta jezičnih pravila i stavljen u vizualni kontekst. Dróżdż svojim djelima, koja su istovremeno tekstovi i slike, međusobno povezane, a opet individualne kategorije unutar jednog djela, kreira novu realnost. Njegovi *pojęciokształty* „...formalno (grafički) konkretiziraju materijalni oblik pojmova [...] dakle, oni su suštinski-formalno sintetički – poput ideograma – kodifikatori stvarnosti, koji sjedinjuju znanost (matematiku, logiku) i umjetnost (poeziju, likovne umjetnosti). Kroz iznimno pojednostavljeno djelo, asketsko u sadržaju i formi, moguće je postići maksimalni efekt asocijacije.“⁸⁷ Unatoč minimalizmu u formi, *pojęciokształty* se bave ontološkim i eshatološkim temama kao i filozofijom jezika. Oni predstavljaju dvostrukost jezika, njenu materijalnu stvarnosti i pojmovnu nematerijalnost. Riječi su istovremeno pojam, slika i tekst i zato Dróżdż o svojim djelima kaže da su trodimenzionalni, a njihova se recepcija odvija u tri faze – apstraktnoj, konkretnoj i ponovno apstraktnoj.⁸⁸ Riječ je oslobođena gramatičkih svojstava da bi je svaki čitatelj/gledatelj mogao shvatiti kao riječ sa svim svojim leksičkim bogatstvom, a ne unutar nekog unaprijed određenog konteksta. Da bi konkretna poezija nastala, čitatelj/gledatelj mora biti aktivnim suučesnikom toga djela.

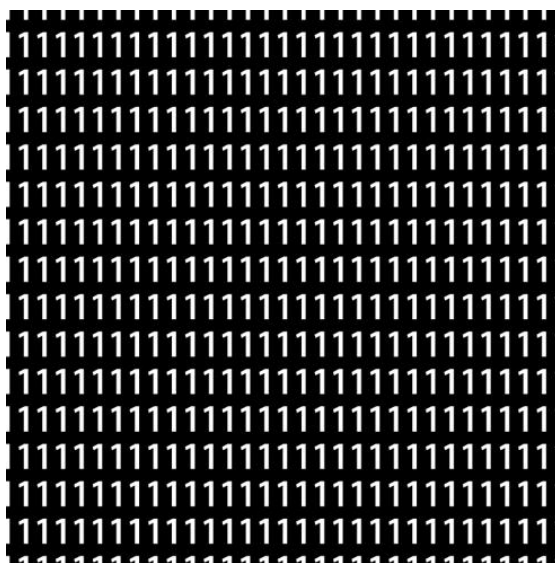
Dróżdż koristi riječi i jezične znakove koje je često teško odvojiti iz jezika, kao što su prilozi, veznici, čestice te im daje autonomiju. Ako koristi imenice, glagole, pridjeve ili druge punoznačne riječi, on ih stavlja u novi kontekst i tako istražuje pitanja njihova elementarnog

⁸⁷ <http://www.drozdz.art.pl/01010001.htm> (Posjećeno 17. svibnja 2019.)

⁸⁸ <http://www.drozdz.art.pl/02050200.htm> (Posjećeno 17. svibnja 2019.)

značenja. Razmještanjem na stranici ili čak u prostoru naglašava njihovu materijalnost i prostorne međuodnose. Riječi mogu biti suprotstavljene kao u radovima *Czasoprzeźnienie* ili *Początekoniec*, mogu se križati, dopunjavati, nastavljati jedna na drugu kao u radovima *Bez tytułu (życie-śmierć)*, *Optimum (minimum – maximum)*, 1967.-1968., *Bez tytułu (trwanie)*, 1968.-1969., razlikovati se u veličini (*Klepsydra*, 1967.-1990.) ili pak izostavljanjem pojedinačnih slova imitirati nastajanje ili nestajanje riječi, odnosno ideje, *Zapominanie*, 1967. Kao što je već spomenuto Dróždź u nekim radovima koristi isključivo interpunkcijske znakove kao materijalni element kojim će prenijeti određenu ideju *Niepewność – Wahanie – Pewność*, 1967., a u tu svrhu ponekad koristi brojke, *Samotność*, 1967.

U radu *Samotność* (hrv. Samoća) (sl. 7.) na crnom su platnu poput rešetke bijelom bojom izvedene jedinice u obliku brojke 1. Na vizualno jednostavan način prikazan je problem današnjeg društva u kojem se pojedinci mogu osjećati najosamljenijima kad su u gomili. Svaki je pojedinac osobna jedinica, a samoća koju Dróždź prikazuje opći je pojam koji dotiče svakog od njih. Nalazeći se u bezosjećajnoj gomili osamljenih duša i mi postajemo jedni od njih. Jedinica nema svoga para, ona stoji sama za sebe. Iako osamljena u gomili, ona je odijeljena i posebna, odgovorna za sebe. Svaki je pojedinac zaseban, ali i dio veće skupine. Paradoksalno je stoga da jedinka čak ni u samoći nije sama. Način na koji Dróždź prikazuje samoću vrlo je indikativan i vizualno jednostavan, a pritom potiče na daljnje razmišljanje o samom djelu i izvan njega. Prikazujući u ovom slučaju bijele znakove na crnoj podlozi, poruka koju prenose dobiva novu dimenziju. Dok crno na bijelome tradicionalno predstavlja istinitost suda i važnost poruke, bijelo na crnome ostavlja mogućnost drugačije interpretacije, mogućnost neistinitosti tvrdnje, svojevrsnu transcendentalnost.



Slika 7. Stanislaw Dróždź, *Samotność*, 1967.

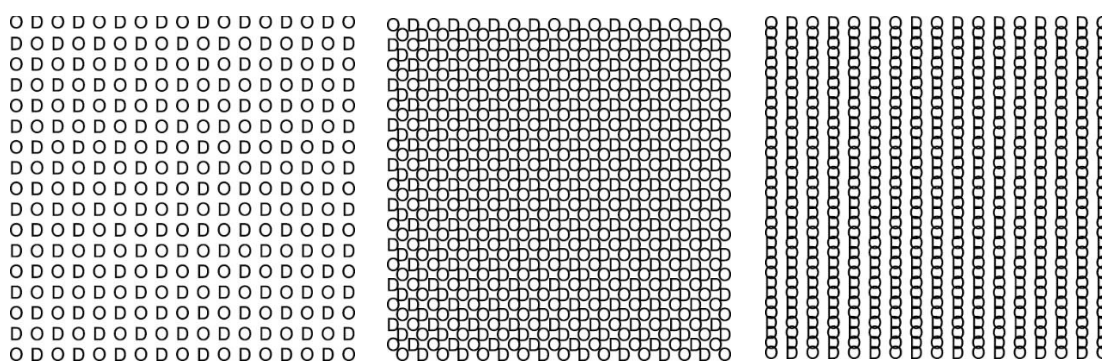
U djelu *Zapominanie* (sl. 8.) naslovna riječ `zaboravljanje' vizualno nestaje slovo po slovo da bi se pretvorila u crnu točku. Gubljenje slova omogućuje stvaranje prostora i otkrivanje značenja riječi bez dodatnih definicija i konteksta. Gledatelj je pozvan obnoviti svoje znanje i dohvatiti značenje riječi zaboravljanje. Prisjećanje nestajuće riječi dolazi kroz njenu kreaciju u obrnutom smjeru, a pritom se njeno imanentno značenje manifestira kroz vizualnu formu. Oduzimanjem slova od riječi otvara se prostor za prazninu, tišinu, a svojevrsnim zaboravljanjem otvara se mogućnost za nova životna iskustva. Ako odemo korak dalje u interpretaciji i izađemo iz granica samog platna na kojem je djelo izvedeno, dolazimo do bijelog zida koji u tom slučaju istovremeno predstavlja prostor svega znanja i prostor ništavila ili zaboravljanja. Sadržana je tako u jednom radu problematika znanja, zaboravljanja, a također i pitanje muzeja kao izlagačkog prostora, ali i prostora u kojem je sadržano znanje jedne kulture. Uloga je muzeja u očuvanju toga znanja i sjećanja na prošlost i njena dostignuća.



Slika 8. Stanisław Dróżdż, *Zapominanie*, 1967.

U seriji radova *Czasoprzestrzenie* (hrv. Prostorvrijeme) (sl. 9.) izvedenoj u razdoblju 1969.-1993. g. na bijele ploče ritmički naizmjenično tiskana su crna slova O i D, koja tvore riječi od i do. Označavaju tako prostorni i vremenski početak i kraj, određuju granicu gdje nešto započinje, odnosno završava. Dróždź serijom radova od 82 verzije suprotstavlja dva prijedloga, koji u jezičnoj domeni uvijek stoje uz neku drugu punoznačnu riječ te s njom u vezi stvaraju određene granice u prostoru ili vremenu. Izvađeni iz jezika i stavljeni na slikarsko platno, ovi prijedlozi dobivaju nov kontekst. Početak i kraj koji te riječi predstavljaju ne mogu biti odijeljeni. Svaki od ima svoj do, a nijedan do ne postoji bez nekog od, početak i kraj se dopunjuju. Koristeći upravo prijedloge koji označavaju granicu, Dróždź je stvorio djelo bez granica. Isprva vrlo jednoznačni pojmovi, jednom izvađeni iz konteksta postaju komplicirani za razumijevanje pa se djelo može shvatiti na mnogo načina. Jedna od interpretacija, koju objašnjava Tadeusz Ślawek, jest da djelo predstavlja metaforu ljudske sudbine, čovjekov početak i kraj koji su određeni datumima rođenja i smrti. Postavlja pritom pitanje postoji li vrijeme nakon vremena i zaključuje da vrijeme ne poznaje ograničenja koja mu nameće čovjek i svaki „kraj“ ima novi „početak“.⁸⁹

Ovisno o verziji rada, slova O i D stoje u različitim odnosima, ali uvijek stvaraju vizualno atraktivnu strukturu u stilu optičke umjetnosti.

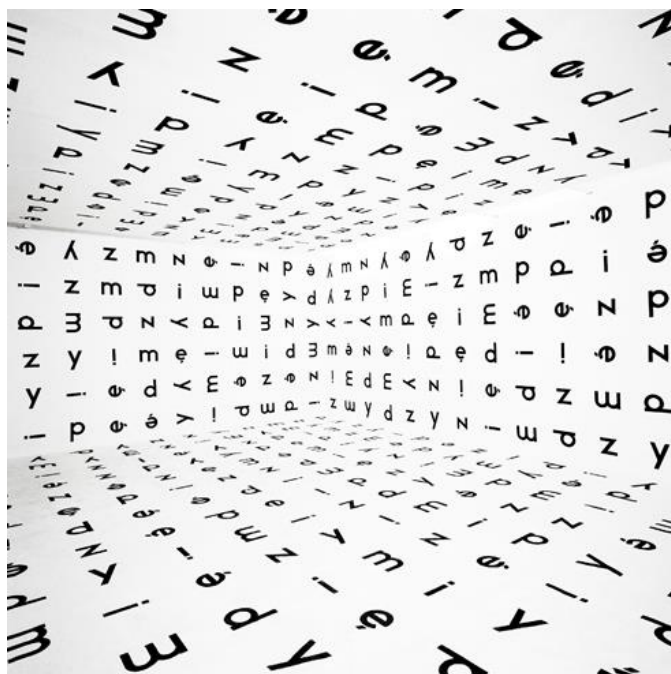


Slika 9. Stanisław Dróždź, *Czasoprzestrzenie (OD – DO)*, 1969. – 1993.

Osim što se odmiče od tradicionalnih formata poezije, Dróždź s vremenom odlazi korak dalje od dvodimenzionalnih gabarita te izlazi u prostor. Najpoznatije je takvo djelo instalacija *Między* (hrv. Između). Prvi je put izvedena 1977. godine u Galeriji Foksal u Varšavi, poznatoj po prezentiranju radikalnih pojava suvremene umjetnosti. Nakon toga rad je izveden još 12 puta u četiri verzije prilagođene izložbenim uvjetima u različitim galerijama u Poljskoj i izvan nje. Sve

⁸⁹ <http://www.drozdz.art.pl/02070200.htm> (Posjećeno 9. ožujka 2018.)

verzije rada (sl. 10.) sastoje se od crnih slova potrebnih da se sastavi riječ *między* koja su nasumično raspoređena u raznim smjerovima u prostoru bijele kocke, na njenim zidovima, stropu i podu, i to na način da nikada ne uspijevaju sastaviti riječ u cjelosti. Prostor poziva gledatelja da u njega uđe i postane dio Dróždževa rada. Ulaskom gledatelj na neki način preuzima ulogu slova jer se sada i on nalazi između njih. Kao što slova stoje između sebe, praznog prostora i zida, tako se i gledatelj nalazi između slova, prostora što ga čine i prostora u kojem se nalaze. Gledatelj, koji je ujedno i sastavni dio djela, potaknut je da sam sastavi riječ između čijih slova se nalazi. Značenje riječi 'između' konkretizira se upravo zahvaljujući sastavnicama koje je čine. *Między* problematizira odnose između riječi i njihova značenja, ali i pitanje ljudske percepcije općenito. „Biti *između* označava bivanje u prostoru konstantno obnavljajuće razlike koja onemogućuje potpunu identifikaciju već dovršenog i dopunjenog predmeta. Stanje *između* je stanje permanentne nespremnosti. Istovremeno i *ja* sam podvrgnut silama *između* koje potkopavaju uobičajenu sigurnost s kojom postupam prema očitost vlastitog postojanja.“⁹⁰ Tek kada gledatelj osvijesti da je on također samo dio konstrukcije svijeta počinje razumijevati značenje riječi između. Dróždź tako naglašava da stvari i značenja ne postoje bez nas, kao što mi postojimo jedino u odnosu na svijet.



Slika 10. Stanisław Dróždź, *Między*, 1977./1992

foto Mariusz Michalski

⁹⁰ <http://www.drozdz.art.pl/02070500.htm> (Posjećeno 17. ožujka 2018.)

Riječi i znakovi lišeni su doslovnog značenja, ali nikad se ne udaljavaju od istinitosti. Svoj smisao one pronalaze tek u čitatelju/gledatelju, koji u vizualno asketskom djelu pronalazi odgovore na pitanja kao što su život i smrt, prolaznost vremena, identitet, slučaj, sudbina i slično. Upravo taj asketski odnos prema jeziku trebalo bi shvatiti kao Dróždževo upozorenje da su često dovoljne samo dvije riječi kako bi se stvorio neograničen prostor za razmišljanje i propitivanje, smatra Tadeusz Borowski.⁹¹ Definiirajući konkretnu poeziju Dróždź naglašava da jezični i vizualni elementi međusobno djelujući kreiraju ravnopravno značenje. Istovremeno jezični materijal ne pokušava oblikovati sliku ili predmet, već je konkretan sam po sebi. Dróždź kada razmišlja konkretno misli o prostoru i vremenu u kojem se predmet nalazi, zato u svojim radovima često koristi priloge, prijedloge i zamjenice. Na taj način pokazuje da se stvarnost ne može razumjeti isključivo kao skup neovisnih predmeta, već su oni uvijek na neki način povezani, uvijek dolaze u nekom kontekstu. Svaki predmet postoji tek u odnosu na neki drugi predmet i postaje stvaran tek kada ga imenujemo. Stoga Dróždź, ali i drugi konkretni pjesnici, koristi prijedloge, budući da oni vode ka konkretnom i određuju njihove odnose. Istovremeno, prijedlozi sami za sebe nemaju značenja, njihova bit ostvaruje se jedino u odnosu prema imenicama uz koje se nalaze. Upravo se zato konkretni pjesnici igraju prijedlozima kako bi ispitali njihovo konkretno značenje. Pitaju se što se nalazi „prije“ „poslije“ ili „poslije“ „prije“ i gdje se s obzirom na to nalazi predmet. Nalazi li se on između „prije“ i „poslije“ ili negdje „ispred“ ili „iza“ njih. Topografija riječi u konkretnim je pjesmama nestabilna, čovjeku neuhvatljiva. Predmet se uvijek kreće „između“ nečega i samog sebe, između „početka“ i „kraja“. Njegovo je postojanje zapravo neuhvatljivo.⁹² Gdje je kraj početka, a početak kraja Dróždź najbolje pokazuje u djelu *Początek i koniec* (hrv. Početakraj), 1971. g. U njemu se autor bavi problemom neuhvatljivosti predmetnosti između početka i kraja koji su zapravo nerazdvojni. Svaki početak označava određeno obećanje, inicijaciju neke pojave, dok je kraj njena potvrda, konačni završetak postojanja. Dakle, odgovor na pitanje konkretnosti vremena i prostora jest da se ono nalazi tu i sada, između početka i kraja. Može se stoga reći da se kod Dróždźa riječ uvijek nalazi na početku i na kraju, njome sve započinje i završava, pa tako početak i kraj tvore jednu riječ. Njihova je neodvojivost vizualno iskazana kroz Dróždževo djelo. Ovo djelo možemo povezati s poprilično tradicionalnom pjesmom koju je napisao 60-ih godina, a naslovio *Na początku jest koniec* (hrv. Na početku je kraj) (sl. 11.), u kojoj se bavi istom tematikom.

⁹¹ <http://www.drozdz.art.pl/02060100.htm> (Posjećeno 20. svibnja 2019.)

⁹² Tadeusz Sławek, *Nieoczekiwana niedoskonałość. Teologia przyimków Stanisława Dróždźa*, Poznań: Galeria Muzalewska, 2007., 16.-21.

Na początku jest koniec

złowieni w – śmierci – życia sieć
zaciskającą pętlę czasu, przez niebyt rzucanym
bumerangiem bytu, przybywaniem ubywania
wracamy tam, gdzie nigdy nie byliśmy
będąc, gdy nas nie było, żyjemy
śmiercią, umieramy życiem, nie znając
czasu; z kogoś – swej – w coś przemiany
– nie być mający, już mający nie być

Slika 11. Stanisław Dróżdż, *Na początku jest koniec*, 1960-ih g.

Pri izvedbi djela Dróżdż je minimalist. Njegove kompozicije uvijek su crno-bijele, čime naglašava kontrast između podloge i slova, kao i slova međusobno. Moglo bi se reći da se u tom pogledu drži književne tradicije u kojoj se crna slova pojavljuju na bijeloj podlozi kako bi označile istinitost i ispravnost suda. No, Dróżdż koristi crnu i bijelu boju zbog njihovih konotativnih svojstava. Kao što crna i bijela stoje u kontrastu, tako se i korištene riječi često pojavljuju u kontrastu. On ih ne koristi kako bi iskazao vječni sukob u svijetu, već suprotno kako bi naglasio jednostavnost postojanja – ili jest ili nije; ili je crno ili je bijelo. Opet, boje su ambivalentni simboli, pa tako crna može istovremeno biti simbol sreće (npr. dimnjačar obučen u crnu, čađavu odjeću) i nesreće (npr. crna mačka).⁹³ Estetikom akromatskih boja iskazuje se dinamika pozitivna i negativna te služi kao podloga za opredmećivanje eshatoloških tema.

Propitivanjem odnosa crnog i bijelog, istinitosti i neistinitosti te značenja riječi Dróżdż se bavi u radu *Bez tytulu (biało-czarne)* iz 1970. godine (sl. 12.). Na četiri od šest polja Dróżdż ispisuje riječi bijelo i crno, a preostala dva polja ostavlja bez teksta. Polja su raspoređena tako da zajedno čine pravokutnik u kojem su tri polja bijele, a tri crne boje. Gledajući polja u smjeru kazaljke na satu, redom se nižu prazno bijelo polje, bijelo polje na kojem crnim slovima piše *białe* (hrv. bijelo), bijelo polje na kojem crnim slovima piše *czarne* (hrv. crno), slijede zatim crna polja –

⁹³ Neda Pintarić, „Subperceptivni pragmemi i pragmafrazemi u hrvatskom i poljskom jeziku”, u: *Riječ*, sv. 2 (2009.), str. 124.

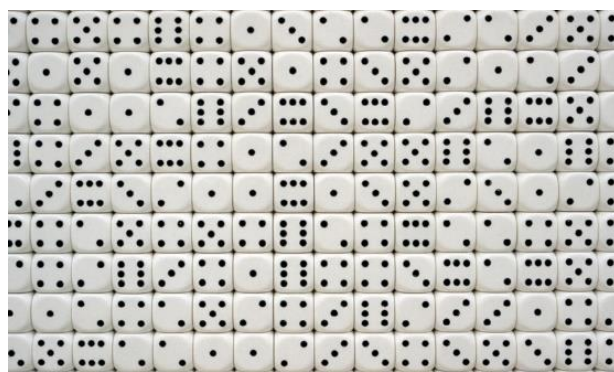
prvo prazno, a onda bijelim slovima ispisano *czarne* pa *białe*. Bijela su polja omeđena crnim linijama, dok granicu crnih polja čine bijele linije. U ovoj igri crnog i bijelog, Dróždź suprotstavlja vizualnu i verbalnu informaciju. Postavlja pitanje je li bijelo polje na kojem crnim slovima piše bijelo i dalje bijelo ili suprotno je li bijelo polje na kojem piše crno postalo crno. Odnosi li se značenje riječi na polje na kojem je ispisano ili na samu riječ. Dróždź potiče gledatelja na razmišljanje o odnosu riječi i podloge te njihovu značenju u kontekstu u kojem se nalaze. Gledatelj se može pitati iskazuju li riječi uopće istinu ili samo određenu ideju o istinitosti. Može li uopće crnim slovima ispisana riječ „bijelo“ označavati bijelo ili bijelim slovima ispisana riječ „crno“ označavati crno? Jesu li istinita samo bijela i crna polja na kojima se ne nalaze nikakve riječi ili je i njihova istinitost poljuljana uplitanjem riječi i stvaranjem granica? Je li istinitije bijelo polje u kojem crnim slovima stoji ispisano „bijelo“ ili ono crno polje u kojem „bijelo“ piše bijelim slovima? U kojim se sve odnosima mogu nalaziti crna i bijela? Sve su to pitanja na koja Dróždź ne nudi jednoznačan odgovor, već daje gledatelju mogućnost da sam dođe do istine.



Slika 12. Stanisław Dróždź, *Bez tytułu (biało – czarne)*, 1970.

Dróždź je najviše volio izlagati u muzejima koncepta *white cubea* jer je prostor bijelih zidova, bez prozora s umjetnim osvjetljenjem omogućio stvaranje specifičnog konteksta za njegove radove. Zato je od 1971. godine najčešće surađivao s Galerijom Foksal, gdje je izvedeno i djelo *Między*. U izvedbi radova konkretne poezije u prostoru pomažu mu drugi likovni umjetnici kao što su Stanisław Kortyka, Barbara Kozłowska i drugi.

Dróždź je 2003. godine predstavljao Poljsku na 50. Venecijanskom bijenalu. Za tu je prigodu izveo rad *Alea iacta est* koji sumira njegovo dotadašnje stvaralaštvo i na konkretan način prikazuje temu tadašnjeg bijenala, a to je „Snovi i konflikti – Diktatura promatrača“. Kako sam autor kaže bacanje kocki predstavlja najveće ljudske konflikte i snove. Rad predstavlja više od 250 tisuća igraćih kockica na način da predstavljaju sve moguće kombinacije koje se mogu dobiti ako se istovremeno baci 6 kockica, odnosno 46 656 mogućnosti. Već sam odabir igranja predstavlja sudjelovanje u sukobu, budući da u svakoj igri postoji pobjednik i gubitnik. Dróždź ovim radom prikazuje paradoksalnu igru protiv sebe, kako bi se osvojilo ništa, a time se istovremeno konkretiziraju san o pobjedi i konflikt zbog nemogućnosti njegova ostvarenja. Igra koju Dróždź predlaže odvija se na više razina. Unutar osmišljenog sustava pravila igre koja je autor napisao, između znaka i stvarnosti koji je on samo dio, između jezika i predmeta, odnosno riječi i konkretne stvari.



Slika 13. Stanisław Dróždź, *Alea iacta est*, 2003. fragment
50. Biennale u Veneciji, fot. Andrzej Świetlik

4.2. Josip Stošić

Prvi hrvatski konkretni pjesnik Josip Stošić na umjetničkoj se sceni pojavljuje već sa šesnaest godina 1951. g. zbirkom pjesama *Derdan*, objavljenoj sljedeće godine u vlastitoj nakladi od 333 primjerka. Neposredno nakon objavljivanja, zbirka je bila zabranjena zbog „dekadentnih oblika književna izivljavanja stranih socijalističkom duhu i stvarnosti zemlje u kojoj su izdane“⁹⁴ te osuđena zbog povrede morala jer neke pjesme „odišu pornografskim duhom“, dok „velika pak većina pjesama predstavlja verbalno i besmisleno nizanje riječi, a neke i povredu morala, te da je ovakva knjiga štetna za odgoj omladine.“⁹⁵ Iz današnje perspektive smatra se prvom zbirkom konkretne poezije u Hrvatskoj te zbirkom koja je potaknula razvoj hrvatskog konkretnog pjesništva, ali i utjecala na niz modernističkih i postmodernističkih autora. Zbog cenzuriranja zbirke Stošić nije bio prihvaćen u književni krug te se, poput Drózdža, usmjerava k vizualnoj umjetnosti u kojoj će moći ostvariti veću slobodu. Njegovo daljnje umjetničko djelovanje bit će usmjereno prema medijima likovne umjetnosti, ali uvijek održavajući vezu sa slovom i riječima.

Josip Stošić rođen je 1935. g. u Zagrebu, gdje je završio studij povijesti umjetnosti i psihologije na Filozofskom fakultetu. Nakon studija pa sve do umirovljenja radio je na Institutu za povijest umjetnosti, gdje je doprinio istraživanjima hrvatske starokršćanske, srednjovjekovne i renesansne sakralne umjetnosti. Njegov kulturni rad prepoznat je te nagrađen Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića, no njegovo umjetničko djelovanje još uvijek čeka valjanu recepciju. Upravo zbog svestranosti i multimedijalnosti Stošićeva opusa – koji uključuje konkretnu poeziju, instalacije, koncepte, drame, fotografije i drugo – teško ga je svrstati u jedan umjetnički izričaj, što otežava njegovu analizu te je istovremeno čini zanimljivom i izazovnom.

Stošićev život i rad predstavljao je više međusobno isprepletenih područja, a kako Mrkonjić kaže: „Pošavši od elementarne, jezgrovito izražene poetske senzacije konkretizirane konceptom i teatra kao njezina oprostorenja, Stošić dolazi do arheologije kao analitičke sanjarije. Sve su to područja na kojima je on kao vizionar konkretnog ostvarivao svoje vizije. I Stošićev konceptualizam zasnivao se na konkretnim predodžbama koje je njihov kreator ostavljao, često u obliku skica, da bi mogao ići dalje.“⁹⁶

Razvoj Stošićeva stvaralaštva kretao se od pisanja tradicionalne poezije prema konkretnoj poeziji, da bi prelaskom iz knjige ušao u područje likovne umjetnosti u obliku objekata ili čak

⁹⁴ <http://www.matica.hr/vijenac/411/vizionar-konkretnog-2700/> (Posjećeno 3. srpnja 2018.)

⁹⁵ Vidi: Rješenje okružnog suda u Zagrebu, u: Branimir Donat: *Prakseologija hrvatske književnosti III.*, Zagreb: Fraktura, 2013. str. 302.

⁹⁶ <http://www.matica.hr/vijenac/411/vizionar-konkretnog-2700/> (Posjećeno 3. srpnja 2018.)

ambijenata, pa sve do teatra. Težio je ekonomičnosti jezika te je iz njega izbacio svu zalihost kako bi došao do konkretne poezije. „Rana Stošićeva pjesnička iskustva usredotočena su upravo na ogoljavanje riječi od svakog ilustrativnog i objasnidbenog konteksta, onog koji joj daje samo relativnu i posrednu vrijednost.“⁹⁷ Tako imenice koje je koristio 50-ih kako bi materijalizirao riječ, odnosno kako bi one postale zamjena za predmet koji označuju, 60-ih godina zamijenjuje nepunoznačnim riječima, veznicima, priložima i ponekad prijedlozima, koje koristi kao upute za akciju. Njima stvara prostorne i vremenske odnose, a 70-ih godina u radove uključuje i razne predmete te proučava odnose između znaka i objekta. Koncept svoga stvaralaštva Stošić je iznio u katalogu samostalne izložbe *Govor riječi, predmeta i prostora* iz 1972. g. Govori tamo o sedam različitih međuodnosa riječi i prostora koje je proučavao od 1958. do 1972. godine. Te odnose Stošić naziva *moćnostima*, a donosim ih kronološkim redoslijedom: 1. položaj i međuodnosi riječi na površini, 2. riječi u prostoru, 3. interferencija verbalne i arhitektonske strukture, 4. verbalno prepariranje predmeta, 5. tradicionalni simboli i verbalne strukture, 6. interferencija vizualne i auditivne verbalne strukture, 7. verbalno preparirani predmeti i auditivne verbalne strukture.

Među riječima koje Stošić koristi u svojoj izložbi, a koje smatra primjerenima za stvaranje kako kaže „spacijalno-verbalnih struktura te verbalno prepariranje predmeta“, pretežno se nalaze veznici i druge riječi koje imaju vezničku ulogu. Uz veznike koristi priloge, prijedloge i zamjenice. Zanimljive su mu one upravo zato što izvan teksta, odnosno jezika kao cjeline, njihova uloga na prvi pogled gubi svoje značenje. Budući da više nemaju funkciju stvaranja realnih predodžbi, one zapravo poprimaju sasvim novo značenje. Ovisno u njihovom rasporedu unutar određenog prostora mogu imitirati izgled rečenice ili pjesme, ali i stvarati nove oblike i odnose. Kada ih raspoređuje po površini u pravilnim razmacima one postaju vizualnim elementima ornamentalne strukture. Čim više povećava razmak među riječima, tim više praznine dobivaju na značenju. Značenje praznina kreira svaki gledatelj na način da međuprostor popunjava vlastitim sadržajem, a ta se sloboda interpretacije povećava kako Stošić riječi raspoređuje slobodno u prostoru. Kretanjem gledatelj određuje i ispituje značenje riječi, ali i međuprostora kojeg je i sam dio te kreira govorne situacije. U tome ga Stošić usmjeruje aplicirajući pojedine riječi na predmete uz koje se veže određeno osobno, ali i kulturno iskustvo, stvarajući na taj način nova značenja odabranim riječima, kao i predmetima. Ponekad Stošić riječi organizira u određenom zvučnom slijedu s ciljem uspostavljanja cjelovitog i jedinstvenog verbi-voko-vizualnog djela. Često koristi iste riječi u različitim odnosima da naglasi specifičnosti

⁹⁷ Josip Stošić, *Govor riječi, predmeta i prostora*, katalog izložbe, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1972.

pojedinih mogućnosti.⁹⁸ Stošiću je važnije da riječi ukazuju na prostor oko sebe, da pružaju značenje prazninama i prostoru u kojem se nalaze, dajući značenje govornog izraza prostoru. Na taj način omogućavaju neposredno razumijevanje odnosa u prostoru, vremenu i zbivanjima. Kada ih koristi na predmetima, kao na primjer u radu *Golgota – možda, ako, ali* iz 1972. godine, one „oslobađaju određeni dio uz njih vezanog našeg iskustva i akcije u govorni sustav“, a „povezane s tradicionalnim simbolima proširuju i međusobno povezuju njihova značenja.“⁹⁹ Takve riječi, oslobođene od jezičnog sustava u kojem se inače nalaze, imaju mogućnost stvaranja „odnosa između pojedinih trenutaka zbivanja čiji sadržaj nije određen.“¹⁰⁰ Pritom se od promatrača očekuje da u interpretaciju djela unese vlastita mišljenja i osjećaje.

Spomenuti rad *Golgota* (sl. 15.) izveden je kao prostorna instalacija u kojoj je Stošić na tri drvena križa objesio bijela platna na kojima se nalaze ispisane riječi *možda, ako, ali*. Značenje tih riječi u jeziku pojavljuje se tek u vezi s drugim riječima i u kontekstu u kojem su korištene. Pritom riječ *možda* označava da pod određenim okolnostima ili u određenim slučajevima nije isključena mogućnost ostvarenja čega. Riječ *ako* označava pogodbu pod određenim uvjetima ili u slučaju čega, a riječ *ali* može iskazivati suprotnost onome što je izrečeno ranije, neočekivanosti ili poslužiti za pojačavanje dojma. Odabrane riječi izvađene iz jezika, smještene u specifičan prostor muzeja te obješene na križ, poprimaju novo značenje koje se prilagođava kontekstu u kojem se nalaze. Muzejski bi prostor trebao predstavljati neutralan prostor u kojem se izlažu umjetnine, no ovakav postav neumitno priziva određene kulturne i povijesne reperkusije. Poznato je da križ simbolizira kršćanstvo, a pritom ima pozitivnu i negativnu konotaciju. Križ tako predstavlja osudu, mučenje i žrtvu, ali i nadu, a Golgota je mjesto na kojem je bio razapet Isus Krist i u jeziku označava veliku muku i ispaštanja. Gledatelj je pozvan prisjetiti se scene na koju Stošić aludira svojim radom te onoga što je tome prethodilo. S obzirom na to riječi „obješene o križ“ na neki su način osuđene, a opet zajedno nose određenu nadu. Stošić s razlogom odabire upravo ove, a ne neke druge riječi i stavlja upravo riječ *ali* na „posljednje mjesto“. Često se u jeziku kaže da „uvijek postoji ali“, što znači da u svakoj tvrdnji ili nastojanju postoji nešto što se može osporiti ili onemogućiti, a opet u dijalozima se zna reći „nema ništa ali“ kada se osobi koja traži ispriku ili razloge za što želi ukazati da isprike nema i da nikakvi razlozi nisu opravdani. Gledatelj je potaknut na razmišljanje o mogućnostima i posljedicama koje iz njih proizlaze, staviti sebe na mjesto osuđivača, ali i osuđenog te pronaći vlastiti smisao.

⁹⁸ Isto.

⁹⁹ Isto.

¹⁰⁰ Isto.



Slika 14. Josip Stošić, *Golgota - možda, ako, ali*, 1972.

Treba naglasiti da je prostor u Stošićevim radovima ravnopravan dio strukture te zajedno s predmetima čini zajednički govorni sustav. Vidljivo je to već u radovima na papiru, a posebice u verbalno-spacijalnim strukturama. Zanimljiv je u tom pogledu njegov rad *Prostor iz ove vreće treba vratiti prostoru sobe* (sl. 16.), izveden 1975. g. Na prozirnoj plastičnoj vreći dimenzija 885x500 mm crnim flomasterom napisan je naslovni tekst. Ironično je to da je vreća u potpunosti prazna, ispunjena možda zanemarivom količinom zraka, a ni sama ne zauzima prevelik prostor u sobi. Ipak, Stošić ovim radom upozorava na važnost prostora u percepciji svakog umjetničkog djela i to ne samo prostora koji djelo fizički zauzima, već i prostora unutar njega. Također, podsjeća nas na prostor između riječi i značenja koje stvaraju.



Slika 15. Josip Stošić, *Prostor iz ove vreće...*, 1975.

Da riječi u konkretnoj poeziji ne označuju ništa Stošić upozorava u radu *Nacrt za pet mojih i jednu vašu pjesmu* (sl. 17.) iz 1976. g., kada na Mallarméovoj poemi *Bacanje kocki nikada neće ukinuti slučaj* pečatima u izvedbi Mihajla Arsovskog otiskuje: „Moja pjesma može biti bilo koja vaša riječ ako nemate namjeru njome nešto označiti“. Poticaj je to gledatelju da sam stvori pjesmu, a Stošić mu pruža samo materijal, odnosno vizualno-semantičku podlogu. Zanimljivo je da kao podlogu koristi upravo Mallarméovo djelo koje se smatra pretečom konkretne poezije. Na taj način dodatno naglašava da u konkretnoj poeziji nisu važne sintaktičke ili semantičke konstrukcije, već međudnosi riječi i znakova te kontekst u kojem se javljaju. „Zato bi se Stošićev `konkretizam` prije mogao nazvati konceptualizmom koji ne reproducira primjere, nego izumljuje nove koncepte, bez obzira na to hoće li se oni izvesti u materijalu ili neće.“¹⁰¹

¹⁰¹ Zvonimir Mrkonić, „Josip Stošić: riječi prostora, prostor riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 48-49.



**Slika 16. Josip Stošić i Mihajlo Arsovski, *Nacrt za 5 mojih i jednu vašu pjesmu*, 1975.
Intervencija na tekstu Stéphane Mallarméa *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj***

Stošić često u svojim radovima koristi igranje slučajem i poticanje gledatelja na sudjelovanje u produkciji. Jedan takav rad je *Premetaljka* iz 1971. g. (sl. 8.), u kojem se na bijelu plohu s geometrijski pravilno raspoređenim čavličima mogu objesiti bijele pločice s crno tiskanim riječima. Stošić je za taj rad odabrao 80 nepunoznačnih riječi (eto, ili, dakle, možda, ali, zar...) koje stavlja gledatelju na raspolaganje da vlastitim izborom ili slučajnim odabirom stvori konkretnu strukturu. Riječi su ovdje poput putokaza koji usmjeruju gledatelja, a mogućnosti nizanja riječi gotovo su neograničene. Kroz igru slučaja Stošić potiče gledatelja na aktivno sudjelovanje i razvijanje stvaralačke osjetilnosti. *Premetaljkom* Stošić ispituje prvu od svojih sedam mogućnosti, a to je položaj i međudnosi riječi na površini, kojima se razvija osjetilnost u gledatelja.



17. Josip Stošić, *Premetaljka*, 1971.

Stošićev utjecaj vidljiv je podjednako na književnoj i likovnoj umjetničkoj sceni. Zbirka *Đerdan*, iako nakon cenzure dostupna u samo nekoliko primjeraka koje je kriomice davao poznicima, dala je snažan doprinos stvaranju intermedijalnog pjesništva u Hrvatskoj i utjecala na brojne modernističke autore. Nakon što je prepoznata kao „jedna od prvih modernističkih zbirki sredine prošlog stoljeća“¹⁰² 2001. godine objavljeno je drugo njezino izdanje, ovog puta necenzurirano. Njegova zasluga u promicanju konkretne poezije možda nije toliko direktna budući da je većina radova ostala samo u bilješkama, ali njegov je utjecaj na brojne mlađe autore neupitan. Zbog unikatnosti njegova rada koja uvijek ostaje na razini prototipa, nitko ga ne prati dosljedno, već koriste „stošićevski koncept“¹⁰³ pri ispitivanju vizualnosti teksta i tekstualnosti svijeta. Davor Matičević zaključuje: „Prijenos iskustva svodio se na stvaranje svijesti i atmosfere mnogo više u direktnim kontaktima nego što bi njegovi radovi utjecali na djelovanje nove generacije.“¹⁰⁴

U Stošićevoj četrdesetogodišnjoj umjetničkoj djelatnosti, iako je radio u raznim medijima, riječ je bila polazište i cilj stvaranja. Kako bi potaknuo gledatelja na aktivno promatranje djela, Stošić je razvio niz projekata u kojima kombinira riječi i predmete u prostoru. „Prostor je mjesto materijalizacije, akcije, interakcije, teatralizacije i konceptualizacije, pri čemu riječ nikada do kraja ne budi svoj značaj prijepornog umjetnosnog sredstva.“¹⁰⁵

¹⁰² Stošić, 2001., III.

¹⁰³ Goran Rem, „Vizualna poezija. poezija vizualne odnosno intermedijalne osjetljivosti riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 45.

¹⁰⁴ Davor Matičević, „Zagrebački krug“, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978.*, Dokumenti 3-6 (1978.), str 21.

¹⁰⁵ Zvonimir Mrkonjić, „Josip Stošić: riječi prostora, prostor riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, str. 54.

4.3. (Ne)mogućnost lingvističke analize navedenih djela

Definirajući jezik, smatramo da je to komunikacijski sustav, koji se sastoji od znakova i pravila. Pritom u obzir uzimamo govoreni i pisani jezik, a rjeđe u to uključujemo neverbalne znakovne sustave koji čine sastavni dio jezika. Kada se promatra govoreni jezik u njegovu interpretaciju ulazi i auditivna komponenta, odnosno visina, ton i boja glasa govornika. S druge strane, kada se promatra pisani jezik, njegova se vizualna komponenta često zaboravlja. Upravo je ta vizualna komponenta ono što zanima konkretne pjesnike. Oni iz jezika uklanjaju temeljne osobine prema kojima ga lingvističari proučavaju, kako bi došli do njegove konkretne pojave. „Rečenice nisu cilj konkretnih tekstova. Radi se o tome, da se stvore ansambli riječi, koji će kao cjelina reprezentirati verbalni, vokalni i vizualni prostor za saopćavanje, trodimenzionalno jezično tijelo, a ono je nosilac svoje specifično konkretne *estetske poruke*.“¹⁰⁶ Dakle, konkretna se poezija ne bavi iskazom na semantičkoj razini, već na semiotskoj. Ona traži istinitost iskaza, njegovo bivstvo, zato u nazivu stoji konkretna.¹⁰⁷ Iz tog razloga konkretni pjesnici jezik promatraju na konstruktivan i racionalan način, uzimajući u obzir njegovu vanjsku materijalnost, nasuprot unutarnje sadržajnosti koja zanima klasične pjesnike i književnike. Upravo zbog manjka sadržajnosti, a naglaska na vizualnosti, konkretnu se poeziju radije svrstavalo u likovne umjetnosti, nego u literaturu.

Krajem 20. stoljeća u književnosti se pojavljuje sve veća tendencija vizualizacije teksta, a tipografija postaje njenim ključnim dijelom. Riječi tako uz svoju apstraktnu ulogu prijenosnika informacije postaju i vizualni znakovi na površini.

*Tu počinje razlika u tehnici saopćavanja i u načinu primanja poruke. Kad riječ na stranici počinje djelovati svojim materijalitetom, kao konkretan neposredno perceptibilan, vizualan znak koji posjeduje svoju tjelesnost i svoj istaknuti prostor, poruka koja se i na taj način saopćava obraća se izravno vizualnom mišljenju, i to drugačije negoli dosad. Ta kombinirana tehnika saopćavanja izazvat će i razvijati kombinirane modele percepcije. (...) U tom procesu deverbalizacije verbalne tehnike tipične za knjižnu kulturu prošlosti stvara se i nov vizualni jezik – napose nakon pedesetih godina, pojavom konkretne poezije.*¹⁰⁸

U konkretnoj poeziji upravo materijalni znakovni proces kreira estetski proces te postaje umjetničkim djelom. Pitanje je interpretirati li takvo djelo kao književno ili likovno? Stipančić se također pita: „Da li konceptualno umjetničko djelo, opredjeljujući se za jezične poruke, dotiče

¹⁰⁶ Max Bense, „Konkretna poezija“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 95.

¹⁰⁷ Isto, str. 98.

¹⁰⁸ Vera Horvat Pintarić, „Oslikovljena riječ“, u: *Bit - International* 5-6. (1969.), str. 23.

granicu odvajanja verbalnog od vizualnog? Do kakvih je interakcija riječi i `slike` došlo multimedijalnim radovima koji su po svom određenju interdisciplinarni?“¹⁰⁹

U konkretnoj poeziji riječi su izdvojene iz jezika po istoj analogiji kao što skulptor oblikuje svoje djelo izvodeći ga iz materijala. Na taj način dobivene riječi ne trebaju unutarjezični kontekst kako bi bile shvaćene, već postaju referentna točka za sebe, uz koju će se moći pojaviti različite razine jezične stvarnosti. „U tom slučaju važan je sam način zapisa, koji prikazuje tek odabrane mogućnosti veza. Slijedi zatim svojevrsna redukcija likovnog izraza koji zahtijeva određene likovne kompetencije jer svaka *oscilacija forme* odmah dobiva značenje.“¹¹⁰

Estetika stvaranja, nasuprot estetici genija koja je vladala do početka 20. stoljeća, racionalistički je usmjerena te stavlja naglasak na planirani, tehnički rad s materijalom. Kako bi stvorio takvo estetsko djelo, umjetnik mora promijeniti fizikalno stanje nekog materijala, odnosno stvoriti određene znakove. Znakovi predstavljaju određene smislene jedinice koje se mogu međusobno povezivati, tvoreći superznakove. Umjetničko je djelo stoga kompleks znakova oblikovanih po principu sistemske kombinatorike i konstruktivnosti, a ne na intuitivnoj kreativnosti umjetnika-genija.¹¹¹ Na taj način stvaraju i konkretni pjesnici, oblikujući znakove kao konstruktivne elemente i kombinirajući ih u različite strukture. Ti skupovi slova i grafičkih znakova uglavnom nisu podređeni semantičkim i/ili sintaktičkim odnosima. „Ali bez obzira gdje konkretni pjesnik stoji u odnosu na semantiku, on je nepromjenjivo stigao do konkretne poezije s uvjerenjem da stare gramatičko-sintaktičke strukture nisu više odgovarajuće za napredan razvoj misli i komunikacije u našem vremenu. Drugim riječima, konkretni pjesnik pokušava osloboditi pjesmu stoljeća starih tereta ideja, simboličkih referenci, aluzija i zamornog emocionalnog sadržaja (...)“¹¹² Dakle estetski proces konkretne poezije ne odvija se semantički na razini iskaza, već semiotički na razini znakovnog bitka. Ne koriste se stoga rečenice, već pojedinačne riječi, slova, čak brojke i interpunkcijski znakovi, a sve u svrhu kreiranja trodimenzionalnog jezičnog tijela.

Prema Pierceovoj semiotičkoj teoriji riječi su znakovi jer se koriste materijalno, ukazuju na određen objekt i stoje u određenom odnosu s interpretantom. Svaki znak posjeduje oblik i značenje, koje se ne nalazi u samom znaku, niti u predmetu koji označuje, već u psihičkim sposobnostima interpretatora. Ipak, značenje znaka ovisi i o kontekstu u kojem se nalazi. Mnogi znakovi mogu imati više značenja, a koje će se ostvariti ovisi o kontekstu. Izgradnja kontekstualnog značenja u jeziku odvija se pomoću sintaktičkih i gramatičkih načela. S druge

¹⁰⁹ Branka Stipančić, *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str.36.

¹¹⁰ http://szubzda.pl/Makarewicz/docs/Poetyka_zapisu.pdf (Posjećeno 30. travnja 2019.)

¹¹¹ Siegfried J. Schmidt, „Computeropoema“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 121.

¹¹² Mary Ellen Solt, *Concrete poetry...* 1970., str. 7.-8.

strane u umjetnosti se znakovi mogu koristiti u njihovom širem smislu, kao skupovi potencijalnih značenja.¹¹³ U konkretnoj poeziji to su riječi koje funkcioniraju kao znakovi u širem smislu, a čije značenje ovisi o interpretaciji gledatelja, ali je usmjereno njihovim rasporedom i izgledom na površini.

Vratimo se na primjer Dróždeva djela *Klepsydra*. Spomenuto je već da, unatoč vizualno ostvarenoj poruci prolaznosti vremena, za razumijevanje tog djela potrebno je također poznavati značenje triju korištenih riječi. No, koje je zapravo njihovo značenje? Etimološki gledano *było*, *jest*, *będzie* nastale su od praslavenskog i staroslavenskog *byti* u značenju postojati. Aktualno značenje riječi je i dalje postojati, ali uz to se javljaju i druga značenja kao što su trajati, nalaziti se gdje ili u kakvom stanju, sudjelovati u čemu, koristiti što, proživjeti što.¹¹⁴ U hrvatskom jeziku još može izražavati volju za čime ili vrijednost čega.¹¹⁵ Istovremeno u oba jezika *biti* služi tvorbi složenih glagolskih oblika i imenskih predikata te se pojavljuje u velikom broju frazema. Iako su u djelu korištene tri riječi, to je zapravo jedan isti glagol *biti* koji se pojavljuje u tri vremenska oblika, prošlom, sadašnjem i budućem, u istom broju i rodu. Dróždž je odabrao treće lice jednine vjerojatno iz razloga što je ono najneutralnije. U obliku u kojem se pojavljuje može stajati uz muški, ženski i srednji rod. S obzirom na sve navedeno, realno i aktualno značenje riječi realizirat će se tek prilikom gledateljeve interpretacije djela, a ona će uvelike ovisiti o njegovom predznanju, kako lingvističkih načela, tako i onih likovnih. Upravo kroz prostornost i slojevitost u konkretnoj se poeziji manifestira višedimenzionalnost riječi.

Naizgled nemoguća lingvistička analiza konkretne poezije ipak je moguća, no ne analiziraju se pritom sintaktička, stilistička ili dijalektološka načela, pa čak ni ona gramatička, iako se i njih ponekad može dotaći. Razumnije je promatrati semantiku riječi i ponekad njihovu etimologiju kako bi se ostvarilo potpuno razumijevanje konkretne poezije. Uostalom i Hans Georg Gadamer tvrdi da „sva umjetnost, ne samo umjetnost riječi, nego i likovna umjetnost (tranzitorne kao i netranzitorne umjetnosti), sve su one, unatoč svojoj prividnoj statutarnoj diksiranosti, određene za čitanje.“¹¹⁶ Prema tome i konkretna je poezija namijenjena čitanju, a kao takva može i trebala bi biti predmetom lingvističkih istraživanja.

¹¹³ Neda Pintarić, „Prijedlog za hrvatski semantikon kao sintezu leksika i gramatike“, u: *Filologija* 30-31. (1998.), str. 117.

¹¹⁴ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/by%C4%87.html> (Posjećeno 26. lipnja 2019.)

¹¹⁵ http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d19kUQ%3D%3D (Posjećeno 26. lipnja 2019.)

¹¹⁶ Hans Georg Gadamer, „Umjetnost slike i umjetnost riječi“, u: *Slika i riječ* IPU 1997, str. 45.

4.4. Riječ kao materijal

Spomenuto je već mnogo puta da konstruktivni materijal konkretne poezije čine isključivo riječi te da njihov cilj nije prenošenje određenog značenja i komunikacijske poruke, već se pomoću vizualnih kvaliteta prenosi estetska poruka koja bi trebala biti intuitivno jasno raspoznatljiva. Ipak, „konkretna poezija je tek u malom opsegu intuitivno moguća. Njen stvaralački princip estetskog oblikovanja znakovne tematike riječi jest metodski princip. Konkretna poezija je prema tome svjesna poezija, koja svoju estetsku realnost saopćava do kraja jezikom znakova, čije razrede kombinira; ti znakovi su doduše riječi, no riječ se ne javlja kao konvencionalni nosilac značenja, već je treba striktno shvatiti kao konstruktivnog nosioca znakova.“¹¹⁷ Ponovno se ovdje postavlja pitanje u kojoj mjeri riječi mogu postojati bez značenja koje im je imanentno pripisano. Postoje li uopće riječi bez značenja ili značenje bez riječi? Je li mišljenje odvojeno od jezika ili se čovjek jedino pomoću njega može umno razvijati te kakvu stoga moć imaju riječi?

Riječi su dogovoreni znakovi koji olakšavaju komunikaciju, ali dakako nisu jedini način komunikacije. S obzirom na to da čovjek 70% informacija prima vidom i njegova se komunikacija uvelike oslanja upravo na vizualnu komponentu, a na vizualnoj percepciji temelji se i cijela kultura. Zato je u pismenom izražavanju od velike važnosti vizualno oblikovanje teksta, čega su izrazito svjesni grafički dizajneri. Podsjetimo također da se učenje jezika, a posebice u ranoj dobi, zasniva na oblikovanju korelacija slika – riječ. Slika je često intuitivno razumljiva čak i onima koji nemaju iskustva u njihovoj interpretaciji. Dakako, slike mogu nositi višestruka značenja, a njihova je interpretacija podložna kontekstu u kojem se nalaze, kao i o predznanju interpretatora. Govorimo stoga o subjektivnosti slike, nasuprot čemu se nalazi objektivizam riječi. Budući da su riječi nastale dogovorom, izuzev možda usklika¹¹⁸, uz njihovo je postojanje usko vezano i određeno značenje. Kod konkretne poezije pitanje je u kolikoj je mjeri moguće izolirati riječi od jezičnog konteksta, lišiti je značenja i osloboditi izvan-jezične stvarnosti, da bi ona postala isključivo vizualni materijal. U poglavlju *Jezik konkretne poezije* na primjeru Drózdževa rada objašnjeno je da riječi te njihov raspored i veličina na plohi čine nerazdvojnu cjelinu. Iako riječi nisu u službi prenošenja komunikacijske poruke, one ipak nose određenu količinu informacije. Uzmimo kao sljedeći primjer jedan Stošićev rad naslovljen *A* (sl. 18.) iz 1969. g. U njemu se slovo „a“ superponirano pojavljuje tako da se veličinom smanjuje od

¹¹⁷ Max Bense, „Konkretna poezija“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 100.

¹¹⁸ Usklicima se izražavaju neki osjećaji, raspoloženja, služe za dozivanje ili oponašaju zvukove iz prirode. Iako se smatra da su univerzalni, postoje određene razlike među jezicima, a naravno i u njihovom jezičnom zapisu. Usporedbe radi, usklik *jej* u hrvatskom jeziku uvijek označava radost, dok u poljskom jeziku uz radost (rijeđe), označava čuđenje, negodovanje i strah. Čak se razlikuju i pojedini onomatopejski usklici, pa tako na primjer glasanje psa u hrvatskom jeziku zapisujemo kao „vau-vau“, dok je poljski zapis „hau-hau“.

dna prema vrhu stranice, a količinom u obrnutom slijedu. Djelo izgledom imitira princip oblikovanja obiteljskog stabla, budući da se na dnu nalazi jedno „a“ na koje se kao na gredu postavljaju druga dva „a“, koji pak nose neka druga dva „a“ i tako u nedogled, što Stošić indicira tako da slova u gornjem redu ne dovršava, već ona vizualno izlaze iz platna. Netko bi mogao reći da je u ovome djelu u potpunosti dostignuto načelo konkretne poezije da je riječ/slovo samo vizualna materijalna supstanca kojom se stvara estetsko djelo. No, čak i slovo „a“ u sebi nosi informaciju koja nije nužno vezana uz kontekst, ali je njime svakako naglašena. Dovoljno je samo otvoriti neki rječnik i već je iz toga jasno da slovo „a“ sadrži mnoga značenja. Pojavljuje se tako u lingvistici, matematici, fizici, informatici, logici, ali i u svakodnevnim situacijama. Slovo „a“ u svim jezicima označava početak, od njega započinje latinična abeceda, a kada se kaže „od a do ž“ (u poljskom fraza „od A do Z“) misli se odraditi nešto od početka do kraja. Prema tome „a“ nije i nikako ne može biti isključivo vizualni element na površini. Izgovoreno kao uzvik, ono može biti izraz boli, iznenađenja, nevjerice i slično. U lingvistici hrvatskog i poljskog jezika javlja se samostalno kao korelativ ili konektor; ili u službi prefiksa kojim se izražava negacija, odvajanje ili odricanje. U oba jezika najčešće obavlja funkciju suprotnog veznika.

U kontekstu Stošićeva djela, slovo „a“ u sebi može sadržavati sva navedena značenja, a ono koje prvo dolazi do izražaja je oznaka početka. Od slova „a“ sve kreće, ono je temelj na koje se nadograđuju druga slova „a“. Svaki početak trebao bi imati završetak, no Stošić ovim djelom ukazuje da je taj završetak uvijek početak nečeg drugog. Baš kao u obiteljskom stablu, svaka jedinka nosi stvaralački potencijal. Tako i Stošić pomoću umnoženog i superponiranog jednog znaka, upravo slova „a“, ukazuje na neiscrpnu mogućnost životne kreacije. Rad je idejno vrlo blizak Dróždževu radu *Czasoprzestrzenie*.



Slika 18. Josip Stošić, A, 1969.

Izostankom semantičke i sintaktičke vrijednosti teksta, naglašena je vizualna vrijednost djela koja se manifestira kroz prostornost i materijalnost riječi. Realizacijom u prostoru, riječi podsjećaju na sliku, a budući da nisu više semantički povezane sa stvarnim predmetom, one same njime postaju. Unatoč toj novopostignutoj predmetnosti, riječi/slova i dalje zadržavaju određenu količinu informacije, kao što se vidi iz prethodnog primjera.

U konkretnoj poeziji, kao i u konceptualnoj umjetnosti uopće, djelo funkcionira u određenom materijalu više kao misaona operacija nego kao materijalno djelo. Iako se u konkretnoj poeziji riječ materijalizira, konkretizira, ona ipak ostaje prijenosnikom informacije. Koliko god konkretni pjesnici težili odvajanju značenja od riječi, slova i drugih znakova, oni nikada neće moći funkcionirati kao zasebni vizualni elementi na površini jer uvijek sadrže određeno značenje koje je neodvojivo od njihove pojave, bez obzira na kontekst. U prilog tome govori i činjenica da sliku možemo pojmiti mnogo brže nego napisanu riječi. Također, za razumijevanje napisane riječi potrebno je poznavanje pisma i jezika na kojem je napisano te naravno umijeće čitanja kojemu se učimo u ranoj dobi.

4.5. Imaju li "praznine" značenje?

Značaj ispunjenosti prostora, odnosno njegove praznine možda ponajbolje dočarava umjetnost srednjega vijeka. Srednjovjekovno kiparstvo i slikarstvo teži popunjavanju svakog mogućeg praznog prostora pa tako dodaje različit sadržaj ili ornamentiku kako bi u što većoj mjeri popunila stvaralački prostor. Posljedica je to aristotelovske fizike i načela „po kojem je prostor kontinuiran, ispunjen (suprotno Demokritovu atomizmu), pa je bilo kakva praznina nemoguća.“¹¹⁹ U umjetnosti se za takvu pojavu koristi naziv *horror vacui* ili strah od praznine, a karakterističan je upravo za srednjovjekovnu umjetnost. Suprotno tome moderna i suvremena umjetnost ne boje se praznog prostora, dapače smatraju ga važnim elementom umjetničkog djela. Najveću vrijednost prazninama daju minimalna i konceptualna umjetnost, no svijest o važnosti prostora i bjelina pojavljuje se već u djelima nekih kubista, fovista, ekspresionista i suprematista. Sloboda boja, linija i prostora utjecala je i na percepciju praznina koje su dobile samostalnu ulogu u vizualnim umjetnostima. Bjelina ne predstavlja nedostatak ili odsustvo boje, već prisutnost praznine. U književnosti je prazan prostor, odnosno bjelina dugo bila zanemarivana, iako se još u staroj Grčkoj i kroz srednji vijek pojavljuju slikovni tekstovi u kojima su bjeline važna sastavnica. Krajem 19. stoljeća i u književnosti se pojavljuje svijest o važnosti prostora između riječi i stranice te bjeline dobivaju na značenju.

Bjeline, kaže pjesnik [Mallarmé], dobivaju posebnu važnost, one odmah iznenađuju, a iziskivala ih je sama versifikacija 'comme silence alenatour'; pa iako njima ne prekoračuje uobičajenu mjeru pauza oko stiha (...), tim bjelinama on samo raspršuje tekst. (...) 'Papir (tj. bjelina) posreduje svaki put kad neka slika sama od sebe prestaje ili se ponovno javlja, a zatim prihvaća slijed drugih slika' (...) Bjeline stranice više ne služe samo utvrđivanju razmaka ili stanki između riječi ili stiha, njima se oprostori ploh, pa prostor posreduje nova suznačenja ili verbalna značenja preobražava. U isto vrijeme i usporedo s verbalnim znakom funkcionaliziran je i vizualni znak: pozitiv, tijelo riječi i njegov komplement, negativ, praznina. (...) Tako vizualni znakovi, tijela riječi i šifrirane bjeline, njihov učinak, upućuje na povezivanje riječi u novim i neočekivanim konstelacijama.¹²⁰

Bjelina upućuje na tišinu, prazninu, odnosno prostor koji omeđuje. Veličina fonta, usmjerenja slova i njihovi oblici, zadebljanja i stanjenja grafičkih znakova stvaraju dinamičan ritam bjeline prostora i njegove ispunjenosti. Dakle, pokrenutost površine ne stvaraju samo znakovi, već njihov odnos s prostorom u kojem su izvedeni. Bjelina postaje nova vrijednost i tek zajedničkim

¹¹⁹ <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=26166> (Posjećeno 19. Rujna 2018.)

¹²⁰ Vera Horvat Pintarić, „Oslikovljena riječ“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 26.-28.

djelovanjem znak i bjelina, kao pozitiv i negativ, služe izgradnji nove estetike. Recepcija te estetike uvelike ovisi o gledatelju/čitatelju od kojeg se zahtijeva aktivno percipiranje njene troslojne strukture. Više nije važan samo značenjski sloj riječi, nego njihov vizualni i prostorni element uz zvučnu manifestaciju. Stoga i govorimo o verbi-voko-vizualnim djelima kakva je konkretna poezija. „Neizbježne su prostorne posljedice te geste: bijelim su prebrisani diskurzivni i priopćajni konteksti kao i svaka druga zalihost. (...) Zakorakom u brisani prostor Stošićeva je riječ morala poprimiti posljedice svoje ideogramske funkcije: označitelj će iskušavajući slobodu straničnog prostora nastojati svojim vidljivim oblikom naličiti na označenu stvar.“¹²¹

Podsjetimo također da je bjelina pravopisni znak te je njena uloga u tekstu od jednakog značaja kao i ona riječi. Da nema bjelina granica između slova i riječi ne bi postojala, čime bi razumijevanje pisanog teksta bilo otežano, pa čak i nemoguće. Udaljenost ili blizina riječi ostvaruje se na više načina, a najosnovniji predstavljaju upravo bjeline. Kod konkretne se poezije prostornost ostvaruje vizualnim rasporedom riječi na stranici ili u prostoru pa se čitanje/gledanje odvija u raznim pravcima. Tekst se tako manifestira kao slika, a bjeline čine njenu ključnu sastavnicu. S druge strane Vuletić kao fizičku blizinu u pjesničkom tekstu prepoznaje metonimiju. Metonimija je stilska figura u kojoj se pojmovi mogu zamijeniti na temelju njihove blisko značnosti, a tvore jednostavne veze među riječima na temelju konteksta u kojem se nalaze. Na taj način Vuletić opravdava tezu o nearbitrarnosti i materijalnosti jezika (*physei*) u pjesništvu, nasuprot čega stoji teza o arbitrarnosti (*thesei*) jezika svakodnevice.¹²²

Svi konkretni pjesnici ističu važnost međuprostora, odnosno bjelina ili praznina. Upravo zahvaljujući međuprostoru stvaraju se specifični odnosi među riječima i njihovim vizualnim strukturama. Oni omogućuju stvaranje novih sintaktičkih načela ritma, simetrije, zrcaljenja i sl. koji ne podliježu lingvističkim načelima određenog jezika.

¹²¹ Zvonimir Mrkonjić, „Josip Stošić: riječi prostora, prostor riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 48.

¹²² <http://www.matica.hr/vijenac/326/glas-govor-pjesma-7131/> (Posjećeno 24. lipnja 2019.)

5. Medij konkretne poezije – knjiga, izložba, koncept

S obzirom na to da svaka revolucija komunikacijskog medija rezultira promjenama u umjetnosti i društvu, u kontekstu konkretne poezije možemo govoriti o revoluciji tiskarstva. Usmjerivši svoje istraživanje na medij, odnosno na način prenošenja informacije umjesto na samu informaciju, Marshall McLuhan je otkrio da je medij također poruka.¹²³ Tako je za postojanje pisane riječi medij ključna stavka, no on u konkretnoj poeziji ne služi isključivo kao pozadina na kojoj se riječi manifestiraju. Medij, koji može biti knjiga, časopis, plakat, zid ili neki drugi objekt, predstavlja ravnopravan dio rada kao i na njoj izvedeni znakovi. Odabirom medija konkretni pjesnici stvaraju nove odnose između riječi i prostora, ističu kontraste ili sličnosti te tako kreiraju nova značenja.

Međudjelovanje različitih i ponekad raznorodnih medija, postojećih i novih, kao i pretapanje njihovih saopćajnih tehnika (...) – s novim se sistemima saopćavanja i primanja poruka razvijaju i novi perceptivni i misaoni sistemi. Te promjene na području verbalnih, vizualno-verbalnih, vizualnih i audibilnih medija u posljednjih sedamdesetak godina odvijale su se prilično ubrzano, a u izvjesnim trenucima označavale i pravu revoluciju. Zato je sasvim razumljivo da su se već od samog početka tih promjena istraživali načini kako se poruka prenosi a ne što se prenosi, promatrao se oblik prijenosa, njihova tehnika i učinak koji proizvodi na primaoca. Drugim riječima, medij je shvaćen kao poruka.¹²⁴

Osim toga, medij je i znak jer posjeduje vlastiti sadržaj. Toga su svjesni i konkretni pjesnici te postepenim izlaskom iz medija knjige na različite načine ostvaruju svoje ideje. Počevši od tiskanja radova u časopisima, umjetničkim knjigama i na plakatima stigli su do izložbe kao ključnog izlagačkog medija konkretne poezije.

¹²³ Vera Horvat-Pintarić, “Oslikovljena riječ”, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 5.

¹²⁴ Isto, str. 25.

5.1. Od stranice prema prostoru

Knjiga, odnosno papir, tradicionalno je glavni nosač književnosti, a time i poezije. Izlazak iz tog prostora bio je postepen, ali nužan proces u oslobađanju od tradicije. Osim što se poezija prostorno oslobađa utvrđenih pravila i granica, ona prelazi u javnu sferu, a plakatna poezija koja se pojavljuje šezdesetih godina 20. stoljeća predstavlja prvi korak u tom procesu. Otpor prema knjizi jasno je vidljiv pri uvećanjima pjesama na plakatnu formu, njenom ispisivanju na raznim površinama i izlaganju u galerijskom prostoru. Na taj način poezija prestaje biti isključivo intiman zapis osjećaja i razmišljanja, već se opredmećuje i postaje društveno aktivna. S tim u vezi pojavljuje se težnja da poezija i umjetnost uopće treba izaći iz čisto estetskog umjetničkog svijeta te da je trebaju stvarati svi, a ne pojedinac. Mijenja se stoga način vizualizacije i konkretizacije ideja, umjetničko djelo postaje jedno s materijalom u kojem je izvedeno i prostorom u kojem se nalazi. U tom smjeru razmišljali su i konkretni pjesnici te postepeno izašli iz gabarita knjige i počeli izlagati svoje radove u muzejima i galerijama. Budući da se dogodio prelazak iz dvodimenzionalnog prostora knjige u trodimenzionalan prostor galerije, za konkretnu je poeziju to značilo veće izražajne mogućnosti. Prostorna dimenzija omogućila je konkretnim pjesnicima da u svoje radove uključe čitatelja, odnosno gledatelja koji postaje sastavni dio rada. Tadeusz Sławek, referirajući se na Drózdzev rad *Między*, kaže da se u konkretnoj poeziji kroz tekst čita čovjeka. Zbog načina na koji je napisan tekst kreira način na koji će biti shvaćen. „(...) od čitaoca se zahtijeva sposobnost da uočava dimenzionalne i okolinske odnose, položajne vrijednosti, ulogu daljine i blizine konkretnih, materijalnih elemenata na tekstovnoj površini, ukratko da dešifrira složene topološke odnose u verbalnom materijalu koji poruku prenosi neverbalnim sredstvima.”¹²⁵

¹²⁵ Isto, str. 44.

5.2. Ključne izložbe

Postupno oslobađanje konkretne poezije od medija knjige u kojem je nastala rezultiralo je organiziranjem brojnih izložbi konkretne poezije, a među njima i niza međunarodnih. To je omogućilo umjetnicima da se etabliraju na svjetskoj umjetničkoj sceni, a ujedno doprinijelo izgradnji pozitivnih odnosa među umjetnicima na Zapadu i Istoku. Upravo je zahvaljujući izložbama konkretna poezija postala internacionalno poznata.¹²⁶

Najvažnija izložba konkretne poezije u Hrvatskoj je *Vizuelna i konkretna poezija – fenomen suvremene epohe komunikacija* održana od 21. ožujka do 4. travnja 1969. godine u galeriji Centar u Zagrebu. Izložbu je organizirao Branimir Donat, koji je bio vrlo upućen u svjetske trendove i svjestan vrijednosti novog umjetničkog izražavanja te propitivanja odnosa slike i teksta. Izložba je ključna iz dva razloga. Prvo jer su na njoj prikazana neka od najreprezentativnijih djela svjetske konkretne poezije, a drugo zahvaljujući toj izložbi, kao i nekim drugima održanima iste godine, Zagreb se uvrstio na međunarodnu scenu kao važno izlagačko i stvaralačko mjesto. Organizacijom ove izložbe Donat je uspio prikazati najrelevantnije umjetnike ovoga fenomena s obje strane hladnoratovske podjele. Neki od izlagača su Joseph Kosuth, Pierre Garnier, Eugen Gomringer, Timm Ulrichs, Hans Clavin, Jiří Valoch i drugi. Iz Jugoslavije su radove predstavili Josip Stošić, Ivan Slamnig, Branimir Donat te članovi grupe OHO.¹²⁷ U čast Branimiru Donatu, najzaslužnijemu za promoviranje i proučavanje konkretne poezije ne samo u Hrvatskoj, već u Jugoslaviji 1960-ih godina te kao reminiscencija na spomenutu izložbu, održana je u Gliptoteci HAZU u Zagrebu od 9. do 29. travnja 2011. godine izložba pod nazivom *Branimir Donat i vizualna poezija*. Povodom spomenute izložbe književni časopis *Fantom slobode* posvetio je cijeli prvi broj vizualnoj i konkretnoj poeziji, a ujedno poslužio umjesto kataloga izložbe. U uvodu Branko Franceschi ističe značaj antologijske izložbe *Vizualna i konkretna poezija – fenomen suvremene epohe komunikacija* sljedećim riječima:

Razvidno je da je riječ o temeljitom i gotovo didaktički intoniranom pregledu koji uz dodatak bujajuće njujorške scene obuhvaća sve relevantne europske izdavače i nadasve autore s obje strane hladnoratovske političke podjele. U trenutku svog održavanja izložba je, u suprotnosti sa svojim krhkim, diskretnim, gotovo efemernim materijalom, demonstrirala onaj

¹²⁶ Max Bense, „Konkretna poezija“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 93.-94.

¹²⁷ Usp. Zvonimir Mrkonjić, „Branimir Donat i vizualna poezija“, u: *Fantom slobode* 1 (2011.), str. 11.-16.

visoki intelektualni i internacionalni naboj koji je u Zagrebu Novih tendencija i Međunarodnog muzičkog bijenala, bio standard.¹²⁸

U predgovoru izložbe *Vizuelna i konkretna poezija – fenomen suvremene epohe komunikacija* Donat je napisao:

*KONKRETNA POEZIJA je predmet i određena je grafičkim prostorom znakova koji je proizvode. To je u prvom redu poezija planimetrije. Riječ se više ne koristi kao prenosnik i nosilac značenja, već kao materijalni predmet određen svojom znakovnom površinom ili fonološkom realnošću. KONKRETNA POEZIJA polazi od pretpostavke da tehnička svijest našeg doba apsolutno zamjenjuje povijesnu svijest Hegela i Diltheya, koja je bila ontološka, dok je ova nova kozmološka i modalna. Ovo pjesništvo predmetnosti i znakova predstavlja oporbu poeziji opjevavanja i subjektivne psihološke inspiracije, njezin pokretač više nije romantički osjećaj buntovništva karakterističan npr. za **dadaizam**, (koji je u prvom redu prezirao lagodnost komuniciranja između pjesnika i potrošača poezije). Proizvođači, konstruktori, planeri KONKRETNE POEZIJE (ovdje svjesno nisam upotrijebio riječ pjesnici) igraju se sa slučajem, poigravaju se sa strpljenjem tradicionalnih čitača poezije, preziru gramatiku i sintaksu emocija, no cilj njihove djelatnosti nije u prvom redu poruga, već pokušaj konstruiranja novog reda, kreacija epistemološke metafore. Naime, imaginacija KONKRETNE POEZIJE je konstruktivna i kombinatorična te ne inzistira na formuliranju jednog ontološkog značenja, već nju formulira proizvedeni predmet, površina, signal uzdignut do metafore. Prema tome poetika KONKRETNE POEZIJE jest generativna ili proizvodna poetika i kao takva ona se stvaralački odnosi prema dva rado navođena Witgensteinova stava koji glase:*

- 1. Svijet je sve što je slučaj.*
- 2. Svijet je cjelokupnost činjenica, ne stvari.*

Neven Svilar pišući o izložbi *Branimir Donat i vizualna poezija* osvrće se na značaj i recepciju izložbe u Donatovoj organizaciji *Vizualna i konkretna poezija – fenomen suvremene epohe komunikacije* riječima:

Izložba '69. odražavala je, naime, duh određenog vremena i prostora u kojem je takva umjetnost nastajala, bez obzira na činjenicu da je bila međunarodnog karaktera. (...) Neovisno o razdoblju kada je nastajala, konkretna poezija često je nailazila na neprijateljski stav koji ju je difamirao kao cerebralnu konstrukciju koja navodno nema veze s pravom umjetnošću. Koliko

¹²⁸ Branko Franceschi, *Fantom slobode 1* (2011), str. 5.-8.

god karakterizacija umjetničkih djela cerebralnima bila besmislena, ona se argumentirala i činjenicom da je među autorima konkretne odnosno vizualne poezije uvijek bilo i mnogo matematičara i fizičara.¹²⁹

Drugu je važnu izložbu konkretne poezije u Hrvatskoj organizirala Biljana Tomić u suradnji sa Željkom Čorak i Želimirom Košćevićem. Izložba pod nazivom *Typoezija – Internacionalna izložba vizuelne poezije* (sl. 19. i 20.) održana je iste 1969.godine, točnije od 5. do 24. svibnja u Galeriji zagrebačkog studentskog centra, u sklopu manifestacije Tendencije 4. Organizacijom ove izložbe izražen je interes za istraživanja odnosa teksta i slike te način na koji slova funkcioniraju kao vizualni znakovi na površini.

*Radni zadatak ove izložbe jest da iz vizuelne (konkretne) poezije izdvoje i prikažu ona vizuelna istraživanja koja se temelje na smislu samostalnog ili komponiranog slova a ne na smislu riječi ili rečenica oblikovanih tako da se uspostavlja određena asocijativna (literarna) veza između riječi ili rečenica i oblika koji ih nosi. Typoezija želi istaknuti slovo koje je znak sam sebi dovoljan, minimalni stepen organizacije. Uspostavljanjem termina typoezija želimo točnije definirati značenje koje nije samo vizualizirana poezija nego isključuje svaku vizuelnu formu opterećenu verbalnim smislom.*¹³⁰

„Sam termin je osmišljen kao pokušaj da se iz širokog spektra eksperimentalne/ konkretne/ vizuelne/ specijalne/ fonetske/ ... poezije ona izdvoji, kao specifičan ogranak unutar vizuelnog poetskog djelovanja i istovremeno da se povuče jasna distinkcija od postojećih tipografskih oblika koji se upotrebljavaju u publicitarne i reklamne svrhe.“¹³¹ No, typoezija ne predstavlja novu formu izražavanja, već iskorištava postojeće oblike koji koriste slova kao samostalne znakove bez verbalnog značenja. „Formalne osobine typoezije su prostorni ritam, kao i proces vizuelnih poruka o vrednosti pojedinačnih mesta, bilo u jednoj previđenoj impostaciji ili proizvoljnom i intuitivnom situiranju.“¹³² Budući da slova u typoeziji funkcioniraju kao apstraktni znakovi bez lingvističkog smisla i nisu podređeni semantičkim ni semiološkim kategorijama, ona kreiraju novi duhovni svijet u kojem gledatelj/čitatelj ima potpunu slobodu.

Typoezija je bila međunarodna izložba s izlagačima svjetske konkretističke scene, a među kojima se ističu velika imena kao što su Max Bense, Augusto de Campos, Pierre Garnier, Eugen Gomringer. Jedini hrvatski predstavnik bio je Mangelos, dok su od predstavnika jugoslavenske

¹²⁹ Neven Svilar, „Vizualna poezija danas – crtice uz izložbu“, u: *Kvartal VII -1/2* (2011.), str. 30

¹³⁰ Želimir Košćević, „Typoezija“, u: *Tendencije 4*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1969.

¹³¹ Biljana Tomić, „Typoezija“, u: *Tendencije 4*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1969.

¹³² Isto.

konkretne poezije prisustvovali članovi grupe OHO (Naško Križnar, Marko Pogačnik, Iztok Geister Plamen, Matjaž Hanžek, Milenko Matanović) i Biljana Tomić. Izložbu su esejističkim pismom književno-kritički popratili Branimir Donat i Zvonimir Mrkonjić.¹³³ Tomić zaključuje da se typoezija „percipira kao impersonalna – procesualna struktura, van objektivnih jezičkih zakonitosti, dok je njen osnovni kvalitet vizuelna komunikativnost kao i internacionalnost, posmatrana unutar svih drugih eksperimentalnopoetskih pojava karakterističnih za savremenu novu poeziju.“¹³⁴



Slika 19. NT-4, Izložba *Typoezija*, Galerija SC, 1969.

(Foto: Ada Ardesi Milano)

¹³³ Goran Rem: „Vizualna poezija – poezija vizualne odnosno intermedijalne osjetljivosti riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za savremenu umjetnost, str. 39.

¹³⁴ Biljana Tomić, „Typoezija“, u: *Tendencije 4*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1969.



**Slika 20. Paolo Scheggi, *Spettacolo opla-stick*,
performans održan u sklopu izložbe *Typoezija*, 6. svibnja 1969.**

Osim spomenute dvije međunarodne izložbe, od važnijih samostalnih izložbi konkretne poezije održanih u Zagrebu svakako je Stošićeva izložba *Govor riječi, predmeta i prostora* održana u Galeriji suvremene umjetnosti 8.- 26. prosinca 1972. godine. Na toj su izložbi predstavljeni svi oblici Stošićeva djelovanja na području konkretne poezije u kojima je ostvarena manipulacija kako na verbalnoj, tako i na vizualnoj razini. Svojih sedam mogućnosti Stošić realizira radovima na tablicama, postamentima, panoima, ogledalima, križevima i drugim predmetima. Takav je vizualno atraktivan postav izazvao pozornost likovnih kritičara, kao i onih književnih. O izložbi

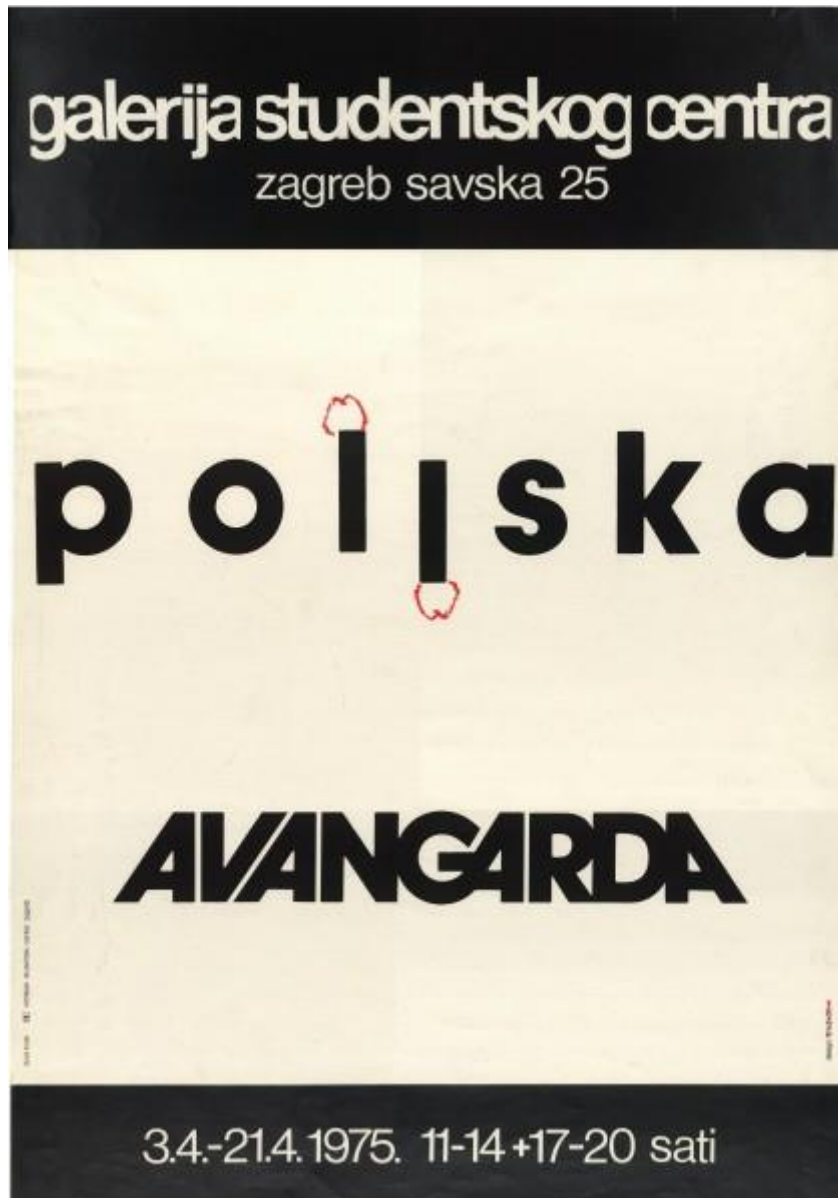
je sam Stošić napisao: „Izloženim materijalom nastoje se prikazati pojedini oblici govora ostvarivi uzajamnom upotrebom riječi, predmeta i prostora. Gdje je to bilo moguće, izabrana su ostvarenja s istim riječima kako bi se bolje uočile specifičnosti pojedinih mogućnosti.“¹³⁵

Najznačajnija samostalna izložba Stanisława Drózdza svakako je *Między* iz 1977. godine održana u Galeriji Foksal. Na toj je izložbi predstavljen samo jedan njegov rad, prethodno opisan *Między*, i to na način da je cijeli prostor galerije bio njime ispunjen. Dakle, od poda do stropa galerije i na svim njenim zidovima ispisana su bila slova koja čine riječ „između“. Ova izložba ponajbolje opisuje Drózdzevo stvaralaštvo i shvaćanje konkretne poezije. Na pograničju raznih disciplina, nikada u potpunosti književnik ili pjesnik, a opet niti likovni umjetnik, Drózdź se uvijek nalazi negdje „između“.

Osim što je sam izlagao na izložbama, Drózdź je od 1978. do 1983. godine organizirao ciklus izložbi konkretne poezije u galeriji *Na Jatkach* u Wrocławu. Otprilike dva puta godišnje prikazivao je po dva poljska autora konkretne poezije.¹³⁶ Održano je od 1976. godine pet Općepoljskih izložbi konkretne i vizualne poezije te tri izložbe Wrocławske konkretne poezije. Godine 1973. organizirana je prva izložba konkretne poezije u Galeriji *Piwnica Świdnicka* u Wrocławu te dvije godine kasnije na Sveučilištu u Varšavi. Uz to poljski konkretisti izlažu i na izložbama izvan Poljske od kojih je prva putujuća izložba – *sound text - ?concrete poetry – visual texts*, 1970.-1972. prikazana između ostalog u Amsterdamu, Antwerpenu, Stuttgartu, Liverpoolu. Važnije međunarodne izložbe su još *Poland '73* u Centro de Arte y Comunicacion, Buenos Aires, Argentina; *Polonische Gegenwartskunst 1945-1973* u Wilhelm-Lehmbruck Museum, Duisburg, Njemačka te za ovaj rad važna izložba održana u Galeriji studentskog centra u Zagrebu 1975. g. pod nazivom *Poljska avangarda*. (Sl. 21.)

¹³⁵ Josip Stošić, *Govor riječi, predmeta i prostora*, katalog izložbe, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1972.

¹³⁶ <http://www.drozdz.art.pl/02050200.htm> (Posjećeno 1. srpnja 2018.)



Slika 21. Plakat za izložbu *Poljska avangarda*, 1975.

5.3. Časopisi

Usporedno s izložbama, važno sredstvo u prenošenju novih ideja i informacija o događajima u umjetnosti te širenju umjetničkih tendencija predstavljali su časopisi. Općenitu popularnost časopisa u socijalističkom društvu Leopold Tyrmand vidi u činjenici da se njima imitiraju zapadnjački trendovi, doduše u slabijoj kvaliteti. Zabavni časopisi, budući da nisu bili pod izravnom kontrolom režima, mladima su omogućili veću slobodu pisma i unošenje novih ideja. Ulogu u otvaranju prema zapadnjačkim idejama u Poljskoj odigrao je časopis *Dookoła świata* iz 1954. godine. Bio je to prvi časopis koji je prenio obavijest o pojavi rock'n'rolla u Americi i tako otvorio prostor za pojavu drugih europskih i svjetskih trendova. Časopis je uređivao *Związek Młodzieży Polskiej – Sztandar Młodych*, a u njemu su objavljivani tekstovi raznih tematika iz Poljske i cijeloga svijeta.¹³⁷ Popularnošću zabavnih časopisa porasla je i potražnja za umjetničkim časopisima, a uz to i umjetnici su počeli časopise smatrati medijem u kojem se mogu izraziti na način koji im ranije nije bio moguć. Za to je zaslužan i ubrzan razvoj tipografije i tiska, kao i tradicija dadaističkih časopisa. Časopis je tako postao zasebno umjetničko djelo, a to su dobro znali iskoristiti članovi Gorgone. Njihov anti-časopis *Gorgona* izvrstan je primjer časopisa kao umjetničkog djela, a za uređivanje svakog broja bio je zadužen drugi umjetnik.

*Anti-časopis Gorgona bio je autentičan. Nastao je kao jedan od mogućih načina prekoračenja granica umjetničkog, između gorgonskih šetnji, gorgonske pošte i različitih individualnih aktivnosti članova grupe Gorgona. On je po svojoj ikonoklastičkoj volji i prisutnoj tendenciji dematerijalizacije umjetnosti u to vrijeme bio posve nov oblik umjetničke djelatnosti u Hrvatskoj. Jednostavan, decentno oblikovan, s naglašeno konceptuanim radovima zamišljenim za formu časopisa i njegovu multiplikaciju, donosio je primarnu, a ne sekundarnu informaciju o umjetničkom djelu.*¹³⁸

No, većina je časopisa ipak bila kritičko-informativnog karaktera te predstavljala jedan od ključnih načina prenošenja informacija o događanjima u umjetnosti i informacija o domaćim i svjetskim izložbama. Često nisu bili specijalizirani za određeno umjetničko područje ili pravac, već su obuhvaćali široko umjetničko djelovanje od književnosti preko likovnih umjetnosti do raznih umjetničkih akcija i događanja. Tako na primjer časopis *Quorum* podnaslovljen kao „časopis za književnost“ u svojim brojevima uključuje i razne druge umjetnosti i medije. Iako je pokrenut 1985. g. i tiskan do 1991. godine, spominuti ga je ovdje jer se između ostalog u njemu

¹³⁷ <https://historia.org.pl/2013/12/10/miejsce-sztuki-w-powojennej-polsce/> (Posjećeno 30. svibnja 2018.)

¹³⁸ Branka Stipančić, „Knjiga i časopis kao djelo umjetnika“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 118

pojavljaju radovi konkretne poezije i osvrti o njoj. Uz to, u prvom broju izdanom 1989. godine predstavljani su Mangelosovi radovi iz ranije faze, nastali pretežno 50-ih i 60-ih godina.

Upravo u svrhu praćenja novih umjetničkih tendencija i pružanja kritičkog osvrta na njih, Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu pokrenula je 1968. g. časopis *Bit International*. Bio je to „časopis za teoriju informacija, egzaktnu estetiku, dizajn, mass media, vizualne komunikacije i srodne discipline, kao instrument internacionalne suradnje na području koje svakoga dana ostaje sve manje djeljivo na slojeve i zone.“¹³⁹ Poput Quoruma i *Bit-International* je bio multidisciplinarni časopis, a za konkretnu je poeziju najvažnije izdanje broj 5-6 iz 1969. godine. U njemu je objavljeno nekoliko kritičkih tekstova o konkretnoj poeziji, među kojima i onaj Branimira Donata.

Časopisi su osim prenošenja informacija o umjetničkim događanjima često i sami bili umjetničkim djelom. Poput časopisa i knjige umjetnika dobivaju na značaju, a veliku ulogu u tome odigrali su konkretni pjesnici. „Pojava knjiga i časopisa kao djela umjetnika, kako su ih definirali ranih 70-ih godina Germano Celant i Clive Phillipot, seže u Hrvatskoj u rane 60. godine i paralelna je sličnim doprinosima u svijetu. Knjiga kao djelo umjetnika posebno se raširila u 70-im godinama kada je veći broj umjetnika u knjizi vidio medij svog umjetničkog izražavanja, a samo je nekoliko umjetnika u 80-ima ustrajalo u tome.“¹⁴⁰ Važnost časopisa potvrđuje i činjenica da je Galerija studentskog centra umjesto kataloga objavljivala *Novine* u kojima su se tiskali razni kritički i teorijski tekstovi, kao i aktualna događanja od Studentskog centra do svjetskih izložbi. Neki od važnijih časopisa koji se pojavljuju u tom periodu na području Jugoslavije, a dotiču se konkretne poezije su riječki *Dometi* br. 5 iz 1978. g., novosadska *Polja* 156. iz veljače 1972. g. te beogradska *Umetnost: časopis za likovne umetnosti i kritiku* koja izlazi od 1965. do 1987. godine.

U Poljskoj je najvažniji mjesečnik za avangardna zbivanja bio časopis *Odra*. Izdavan u Wrocławu od 1961. godine do danas, časopis prezentira radove mladih umjetnika te kritički predstavlja najnovija književna dostignuća u Poljskoj i inozemstvu. Prvi broj tiskan u tri tisuće primjeraka trebao je biti izrazito regionalan i prikazivati pravi izraz poljskog društva te novu zajednicu formiranu oko Wrocława. Od 1968. do 1972. godine s novim glavnim urednikom

¹³⁹ Sonja Briski Uzelac, „Zagrebačka scena u središtu: šezdesete“, u: Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 362.

¹⁴⁰ Branka Stipančić, „Knjiga i časopis kao djelo umjetnika“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 115.

časopis proširuje svoju djelatnost i mijenja izgled, a 1968. godine Drózdž u njemu objavljuje tekst *Pojęciokształty*.¹⁴¹

6. Značaj konkretne poezije

Danas je termin konkretne poezije postao uvriježen naziv za eksperimentalnu poeziju nastalu nakon Drugog svjetskog rata koja revolucionira umjetnost poezije na globalnoj razini i povećava njene mogućnosti komunikacije i ekspresije.¹⁴² Stvaralački vrhunac postiže 60-ih i 70-ih godina dvadesetog stoljeća, da bi osamdesetih gotovo u potpunosti iščezla s umjetničke scene. Nastala je u određenim povijesnim i društvenim okolnostima, a specifična situacija u Hrvatskoj i Poljskoj uspoređena je s onom na Zapadu u poglavlju *Pitanje „drugog“, pripadnost periferiji*. Ipak „kad je `kontekst` lociran u jasno određeni trenutak prošlosti, moguće je previdjeti `kontekst` kao kontekstualnost sadašnjeg trenutka, trenutačno funkcioniranje povijesnoumjetničkog diskursa.“¹⁴³ Iz tog razloga na sljedećim stranicama analizirat će se recepcija konkretne poezije i obrađenih autora iz današnje perspektive.

6.1. Recepcija djelovanja konkretnih pjesnika

„(...) djelo predstavljalo `malo ludila, mnogo pretenzija, perverznost i želju za mistifikacijom`. Na sličan način reagira se i danas na djela konkretne poezije, pa usprkos tome što začetnici konkretne poezije (tako E. Gomringer) žele da nova pjesma posluži i kao upotrebnii predmet, da stekne i određenu društvenu ulogu, publika je zasad još ne prihvaća.“¹⁴⁴ Ovako se o konkretnoj poeziji pisalo 1969. godine u zagrebačkoj sredini, a pedeset godina kasnije kao da se ništa nije promijenilo. Konkretna je poezija, unatoč međunarodnom uspjehu 60-ih i 70-ih godina, i dalje

¹⁴¹ <https://okis.pl/miesiecznik-odra/historia/> (Posjećeno 2. srpnja 2019.)

¹⁴² Mary Ellen Solt, *Concrete poetry...* 1970, str 7.

¹⁴³ Mieke Bal, Norman Bryson, „Semiotika i povijest umjetnosti“, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, IPU, 2005. str. 71.

¹⁴⁴ Vera Horvat-Pintarić, „Oslikovljena riječ“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 44.

ostala na margini umjetničkog stvaralaštva. Budući da se nije u dovoljnoj mjeri probila na umjetničkoj sceni da bi bila percipirana kao zasebna umjetnička vrsta kritičari su je pokušavali svrstati ponekad u književnost, a ponekad u likovne umjetnosti. Konkretni su pjesnici često po struci bili matematičari, fizičari i slično, a rijetko su se smatrali pjesnicima ili vizualnim umjetnicima. Dróždź je izričito naglašavao da nije likovni umjetnik niti konceptualist, nego pjesnik, ali ne u tradicionalnom značenju te riječi. Obojica, Stošić i Dróždź, započeli su kao pjesnici koji već u ranoj dobi eksperimentiraju sa stihom i značenjima riječi. Slično je započeo i Dimitrije Bašićević koji u srednjoškolskoj dobi piše poeziju i kratke prozne tekstove, ali ih objavljuje tek mnogo kasnije i to pod pseudonimom. Njegovo umjetničko stvaralaštvo oslobođeno je tradicionalnih pravila, a riječ je imala glavnu ulogu. Upavo zbog toga dugo je bio neprihvaćen u umjetničkom krugu te je svoje stvaralaštvo zadržao u privatnosti, a radije se bavio kustoskim djelatnostima. Stošić i Dróždź ostaju vjerni riječi kao materijalu i unatoč poteškoćama na koje su nailazili, nastavljaju stvarati konkretnu poeziju. Dróždź je svojom ustrajnošću u konkretnoj poeziji privukao grupu mladih studenata koje danas nazivamo *wrocławscy konkretyści*, a koji su se izravno na njega ugledali. Stošić ipak nije ostvario izravan utjecaj na druge umjetnike, a razlog vjerojatno leži u tome što rijetko izlaže svoje radove i dosta njih ostaje samo u skicama. Mnogo je više cijenjen kao povjesničar umjetnosti, nego kao prvi hrvatski konkretist. S druge strane Dróždź se u Poljskoj prepoznaje kao začetnik i najvažniji predstavnik konkretne poezije. Njegovi radovi se i danas s ponosom izlažu te je upravo Dróždź bio izabran da predstavlja Poljsku na 50. Venecijanskom bijenalu održanom 2003. godine, za koji je osmislio i izveo djelo *Alea iacta est* (sl. 7.).

Preostaje pitanje je li nedostatak prepoznavanja Stošića kao konkretnog pjesnika posljedica društvenih, političkih ili umjetničkih okolnosti u zemlji ili njegove svojevrzne rezignacije i usmjerenja na druga područja za koja je vjerovao da će ostaviti veći trag?

6.2. Značaj konkretne poezije iz današnje perspektive

Proučavajući konkretnu poeziju iz današnje perspektive, više od pola stoljeća nakon njena nastanka, možemo zaključiti da se zahvaljujući njoj poezija uspjela osloboditi svojih granica te gotovo u potpunosti prešla u sferu vizualnih umjetnosti. S druge strane likovne su umjetnosti s konkretnom poezijom dobile mogućnost korištenja riječi i lingvističkih znakova. Treba naglasiti još jednom da je konkretna poezija zasebna umjetnička vrsta, neovisna o književnosti, iako se iz nje razvila, i o likovnim umjetnostima od kojih uzima određena stvaralačka načela. „Premda je konkretna poezija oduvijek zauzimala relativno marginalnu poziciju, 60-ih godina ona je ipak predstavljala progresivni ukus i ideološka opredjeljenja upućene publike, pa utoliko i današnja izložba [Branimir Donat i vizualna poezija] pretpostavlja ili čak diktira određenu razinu upućenosti posjetitelja.“¹⁴⁵ Iako se konkretna poezija može činiti jednostavnom ili možda čak djetinjastom igrom riječima, ona zahtijeva novog čitatelja koji neće ostati na razini jednostruke recepcije djela, već će tražiti njegovu dubinu. U kontekstu današnjeg doba konkretna poezija možda i više nego prije zahtijeva takvog gledatelja koji će pronaći njen smisao u novom kontekstu, umjesto da je pokušava interpretirati u onom u kojem je nastala.

*Danas možda izgleda čudna jednostavnost takvih izričaja, karakterističnih primjera tautološkog aspekta konceptualne umjetnosti u kojima se samoreferentnost djela izražavala jezikom, međutim, ona su odigrala važnu ulogu u razvoju umjetnosti i bitno stimulirala kreativnost umjetnika koji su 70-ih godina ponovno preispitali 'inventar' kojim su radili i, obogaćeni odgovorima na osnovna pitanja, mogli su otvoriti vrata individualnim poetikama.*¹⁴⁶

Razvoj konkretne poezije utjecao je na razvoj novih intermedijalnih umjetničkih vrsta koje koriste tekst i vizualne umjetnosti. Takva je svakako kompjuterska umjetnost koja na principu systemske kombinatorike pomoću računala kreira umjetnička djela. Zasluga konkretne poezije za pojavu te umjetnosti je prvenstveno u njenoj kombinatoričnosti i igri slučajem. Paralelno s razvojem konkretne poezije započela su eksperimentiranja računalnom umjetnošću. Vidljivo je to na izložbi Tendencije 4, u sklopu kojih su uz izložbu *Typoezije* održani seminari, simpozij i izložbe na temu kompjutera i vizualnih istraživanja. Utjecaj konkretne poezije vidljiv je i u jeziku reklame, a obratno likovnost reklama ostavila je utjecaj na konkretnu poeziju.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Neven Svilar, „Vizualna poezija danas – crtice uz izložbu“, u: *Kvartal* VII 1/2 (2011), str. 31.

¹⁴⁶ Branka Stipančić, *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, 1995., str. 29.

¹⁴⁷ Vera Horvat-Pintarić, „Oslikovljena riječ“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 44.

U Poljskoj je utjecaj konkretne poezije, a posebice Dróždževa stvaralaštva vidljiv ponajprije u Wrocławu, gradu rođenja avangardi i konkretne poezije. Upravo tamo organizirana je izložba *WroConcret – Wrocławski tekst wizualny 1967+* koja pruža pregled konkretne poezije i dijela konceptualne umjetnosti od samih početaka u Poljskoj. Izložba je održana od 10. prosinca 2011. do 30. siječnja 2012. godine u *Muzeum współczesne Wrocław*, pod kustoskom rukom Małgorzate Dawidek Gryglicke. Na izložbi su uz Dróždža i *wrocławski konkretyści* predstavljeni i radovi mlađe generacije umjetnika koji koriste tekst te se izravno nastavljaju na tradiciju konkretne poezije. Pružen je tako pregled poljske konkretne poezije od njenih početaka do danas te utjecaj na razvoj drugih intermedijalnih umjetničkih vrsta.¹⁴⁸ Istovremeno je prikazano da se unatoč promjenama u načinima prikazivanja odnos umjetnika prema jeziku nije promijenio.¹⁴⁹



Slika 22. Izložba *WroConcret. Wrocławski tekst wizualny 1967+, 2011./12.*

U Hrvatskoj se takav pregled konkretne poezije pokušao ostvariti izložbom *Branimir Donat i vizualna poezija*, održanom u Gliptoteci HAZU, Zagreb od 9. do 29. travnja 2011. godine u organizaciji *Kolekcije Marinko Sudac*. Izložba zapravo predstavlja svojevrstu rekonstrukciju izložbe iz 1969. godine, no kako bi se zadržala njena aktualnost predstavljeni su i radovi nastali u kasnijem periodu, a koji se nastavljaju na tradiciju konkretne poezije. Velika je zasluga ove

¹⁴⁸ <https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/%E2%80%9Ewroconcret-wroclawski-tekst-wizualny-1967/> (Posjećeno 1. srpnja 2019.)

¹⁴⁹ Małgorzata Dawidek Gryglicka, „Geografia gramatyki i gramatyka geografii, czyli dlaczego Wrocław?“, u: *Jednodniówka MWW*, 16.12.2011., Wrocław, str. 2.

izložbe izdavanje časopisa *Fantom slobode*, koji je zamijenio katalog izložbe, a pružio mnoge teoretske tekstove o konkretnoj poeziji.

Spomenute izložbe svjedoče o relevantnosti konkretne poezije danas. Iako možda nazivom konkretna poezija nije poznata široj javnosti, ova djela su i danas jednako atraktivna kao i prije pedeset godina. Ona i dalje, a možda sada i više nego prije, zahtijevaju aktivnog i obrazovanog gledatelja/čitatelja. Osamdesetih je godina aktivnost konkretnih pjesnika naglo počela opadati, ali njen je utjecaj ostao prisutan do danas, a pratimo ga prvenstveno kroz kompjutersku umjetnost.

U uvodnom poglavlju o terminu konkretne poezije spomenuta je liberatura kao termin koji bi po mom mišljenju najbolje odgovarao praksi konkretne poezije. Danas se tim terminom, koji je osmislio Zenon Fajfer, označava sav književni rad u kojem se umjetnička poruka uz riječi prenosi i na druge načine, prije svega vizualno – tipografijom, prazninama, različitim oblicima riječi. Pritom medij takve umjetnosti može biti bilo što, a najčešće je to umjetnička knjiga, koja postaje njegovim sastavnim dijelom. Liberatura je, prema riječima Wojciecha Kalage, hibridni fenomen koji stavlja naglasak na novo čitalačko iskustvo.¹⁵⁰ Bez obzira na to hoćemo li na liberaturu gledati kao na novu umjetničku vrstu ili kao na izravan nastavak konkretne poezije, nesumnjivo su vidljiva njihova zajednička obilježja.

¹⁵⁰ Katarzyna Bazarnik, "Time for Liberature", u: Zenon Fajfer, *Liberature or total literature*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2010., str. 7.

7. Zaključak

Ovim radom pokušala se prikazati specifična umjetnička praksa koja koristi riječi kao vizualne materijale čije značenje želi eliminirati. Prvi problem s kojim sam se susrela bio je kako definirati takvu intermedijalnu praksu i u koju vrstu umjetnosti je smjestiti. Brojni teoretičari i kritičari 1960-ih i 1970-ih, kada je ta praksa bila u punom jeku, s različitih su je stajališta pokušavali definirati i pronaći za nju odgovarajući naziv. U konačnici se ustalio termin konkretna poezija, no i dalje se ne zna u koju umjetničku vrstu je smjestiti. Zaključak ovog rada je da bi konkretnu poeziju trebalo smatrati zasebnom umjetničkom vrstom, a ne je pokušavati pripisati književnosti ili likovnim umjetnostima jer tamo ne pripada. Drugi je problem bila lingvistička analiza materijala koji, prema temeljnom obilježju konkretne poezije, odbija takvim materijalom biti. No, zaključak je da se pomoću semiotičkih načela mogu proučavati svi znakovi, a riječi kao arbitrarni znakovi tim više. Uz to, dokazuje se da ne postoje riječi bez značenja, a njegovo razumijevanje ovisi o znanju i iskustvu interpretatora, kao i o kontekstu u kojem se nalazi.

S obzirom na veliki opseg konkretne poezije, posebno u Wrocławskom krugu, naglasak je stavljen na dva glavna predstavnika u Poljskoj i Hrvatskoj. Dakako da bi se moglo ući u daljnju analizu pojedinačnih radova svakog od predstavnika, no to bi zahtijevalo više prostora, što jedna ovakva analiza nije dopuštala. Ipak, navedeni radovi poslužili su analizi temeljnih postavki konkretne poezije, kao i shvaćanju da su riječi uvijek nositelji određenog značenja.

U rad je uključena i kulturno-povijesna okosnica kako bi se dokazalo da konkretna poezija nije izolirani slučaj, već međunarodni pokret nastao kao posljedica određenih društvenih stanja. Također, željelo se pokazati da unatoč političkim represijama koje su bile prisutne u Hrvatskoj i Poljskoj, umjetnost se izborila za svoje mjesto u društvu i ona je bila ta koja je u konačnici bila zaslužna za njegov razvoj.

O utjecaju konkretne poezije moglo bi se još govoriti, a ono što je važno jest da je unijela slobodu u književnost, a likovnim umjetnostima pružila novo izražajno sredstvo. Iako konkretna poezija danas i dalje nezasluženo stoji na margini umjetnosti, njezina uloga nije zanemariva. Zaključak je stoga da konkretna poezija i dalje čeka na valjanu recepciju.

8. Prilozi

8.1. Bibliografija

Branimir Donat, „Vizualna poezija“, u: *Fantom slobode 1* (2011.)

Branimir Donat, »Konkretna poezija – poetska kozmogonija tehnološke ere«, u: *Bit – International* 5-6 (1969.)

Branimir Donat, *Prakseologija hrvatske književnosti III*, Zagreb: Fraktura, 2013.

Branka Stipančić, *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb

Branko Franceschi, *Fantom slobode 1* (2011), str. 5.-8.

Branko Vuletić, „Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak“, u: *Filologija* 16 (1988)

Catherine Millet, „Upotreba govora u konceptualnoj umetnosti“, u: *Polja* 156. (1972.) Novi Sad

Davor Matičević, „Zagrebački krug“, u: *Nova umjetnička praksa 1966-1978. Dokumenti 3-6*, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.

Goran Rem, „Vizualna poezija – poezija vizualne odnosno intermedijalne osjetljivosti riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb

Gottfried Boehm, „O hermeneutici slike“, u: *Slika i riječ IPU 1997.*, str. 89-94.

Hans Georg Gadamer, „Umjetnost slike i umjetnost riječi“, u: *Slika i riječ IPU 1997*

Ješa Denegri, „Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija“, u: *Nova umjetnička praksa*, katalog izložbe, dokumenti 3-6 (1978.)

Josip Stošić, *Govor riječi, predmeta i prostora*, katalog izložbe, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1972.

Katarzyna Bazarnik, „Time for Liberature“, u: Zenon Fajfer, *Liberature or total literature*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2010.

Kolešnik, Ljiljana, Prelog, Petar, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.

Ljiljana Kolešnik, „Hrvatska poslijeratna umjetnost – konflikti i kontroverze“, u: Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.

Małgorzata Dawidek Gryglicka, "Concrete Poetry. A Sketch of the Current in Wrocław", u: *The Wild West. A history of Wrocław's Avant-Garde*, [ur. Dorota Monkiewicz], Varšava: Zachęta, 2015.

Małgorzata Dawidek Gryglicka, „Geografia gramatyki i gramatyka geografii, czyli dlaczego Wrocław?“, u: *Jednodniówka MWW*, 16.12.2011., Wrocław

Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry. A World View*, London: Indiana University Press, Bloomington, 1970.

Max Bense, „Konkretna poezija“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.)

Max Bense, *Świat przez pryzmat znaku*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.

Mieke Bal, Norman Bryson, „Semiotika i povijest umjetnosti“, u: *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, IPU, 2005.

Miroljub Todorović, *Izvori signalizma (intervjui)*, Beograd: Biblioteka Signal, 2018. (Posjećeno 15. siječnja 2018. <http://www.miroljubtodorovic.com/pages/IZVORI-SIGNALIZMA.pdf>)

Miško Šuvaković, Dubravka Đurić, „Prostorni obrat: komparativna analiza funkcije mjesta u eksperimentalnoj poeziji i vizualnim umjetnostima“, u: *Život umjetnosti* (2015.)

Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky; Ghent, Vlees & Beton, 2005.

Neda Pintarić, „Prijedlog za hrvatski semantikon kao sintezu leksika i gramatike“, u: *Filologija* 30-31. (1998.)

Neda Pintarić, „Subperceptivni pragmemi i pragmafrazemi u hrvatskom i poljskom jeziku“, u: *Riječ*, sv. 2 (2009.)

Neven Svilar, „Vizualna poezija danas – crtice uz izložbu“, u: *Kvartal VII -1/2* (2011.), str. 30

Rem, Goran, *Koreografija teksta, pjesništvo iskustva intermedijalnosti*, 1. dio, Zagreb: Meandar2003

Siegfried J. Schmidt, „Computeropoema“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.), str. 121.

Sonja Briski Uzelac, „Umjetnost kao trag kulture“, u: *Neprilagođeni*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2002.

Sonja Briski Uzelac, „Uvod u načelo hermeneutičke interpretacije“, u: *Slika i riječ*, IPU 1997. str. 21.

Sonja Briski Uzelac, „Zagrebačka scena u središtu: šezdesete“, u: Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012

Tadeusz Ślawek, *Nieoczekiwana niedoskonałość. Teologia przyimków Stanisława Dróżdża*, Poznań: Galeria Muzalewska, 2007.

Vera Horvat-Pintarić, „Oslikovljena riječ“, u: *Bit – International* 5-6 (1969.)

Vuletić, Branko, *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*, Osijek: Izdavački centar “Revija”, 1989.

Zvonimir Mrkonić, „Josip Stošić: riječi prostora, prostor riječi“, u: *Riječi i slike*, katalog izložbe (1995.), Soros centar za suvremenu umjetnost, Zagreb, str. 50.

Zvonimir Mrkonjić, „Branimir Donat i vizualna poezija“, u: *Fantom slobode* 1 (2011.)

8.2. Popis korištenih internetskih stranica

1. <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>
2. <http://latin-dictionary.net/search/latin/liber>
3. http://szubzda.pl/Makarewicz/docs/Poetyka_zapisu.pdf
4. <http://www.drozdz.art.pl/01010001.htm>
5. <http://www.drozdz.art.pl/02060200.htm>
6. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1505>
7. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=26166>
8. <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=36208>
9. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=43502>
10. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=56922>
11. <http://www.matica.hr/kolo/288/intermedijalna-puncta-hrvatskog-pjesnistva-druge-polovice-xx-stoljeca-19950/>
12. <http://www.matica.hr/vijenac/326/glas-govor-pjesma-7131/>
13. <http://www.matica.hr/vijenac/378/enciklopedijska-natuknica-4259/>
14. <http://www.matica.hr/vijenac/378/enciklopedijska-natuknica-4259/>
15. <http://www.matica.hr/vijenac/378/enciklopedijska-natuknica-4259/>
16. <http://www.matica.hr/vijenac/411/vizionar-konkretnog-2700/>
17. [https://bib.irb.hr/datoteka/621130.PRIMJENA SEMANTIKA I SEMIOTIKA ISTRA IVANJA U DIZAJNU.htm](https://bib.irb.hr/datoteka/621130.PRIMJENA_SEMANTIKA_I_SEMIOTIKA_ISTRA_IVANJA_U_DIZAJNU.htm)
18. <https://eszkola.pl/jezyk-polski/poezja-konkretna-2470.html>
19. <https://eszkola.pl/jezyk-polski/poezja-konkretna-2470.html>
20. <https://historia.org.pl/2013/12/10/miejsce-sztuki-w-powojennej-polsce/>
21. <https://historia.org.pl/2013/12/10/miejsce-sztuki-w-powojennej-polsce/>
22. https://monoskop.org/Max_Bense
23. <https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wystawy/%E2%80%9Ewroconcret-wroclawski-tekst-wizualny-1967/>
24. <https://repozytorium.ukw.edu.pl/bitstream/handle/item/5271/Bikiniarze%20Pierwsza%20polska%20subkultura.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
25. <https://sjp.pwn.pl/szukaj/poezja%20konkretna.html>
26. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/jesa-denegri-mladen-stilinovic-croatian-no6439/>

27. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/boris-demur~pe4531/>
28. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicidimitrije-basicevic-mangelos~pe4515/>
29. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicivlado-martek~pe4469/>

8.3. Popis slikovnih priloga

1. Stanisław Dróżdź, Klepsydra (było, jest, będzie), 1967.-1990. fragment verzije iz 1990. g <http://www.drozdz.art.pl/0202010210.htm>
2. Stanisław Dróżdź, *Niepewność – Wahanie – Pewność*, 1967. <http://www.drozdz.art.pl/02020103.htm>
3. Boris Demur, *Detalj*, 1976. <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/BORIS-DEMUR~pe4531/#overlay>
4. Boris Demur, *Eto*, 1976. <http://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnici/BORIS-DEMUR~pe4531/#overlay>
5. Zdzisław Jurkiewicz, *Rysunek*, 1970. <https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp-content/uploads/2015/06/jednodniowka2-1.pdf>
6. Marzena Kosińska, *od-do*, 1975-1977. <https://muzeumwspolczesne.pl/mww/wp-content/uploads/2015/06/jednodniowka2-1.pdf>
7. Stanisław Dróżdź, *Samotność*, 1967. <http://www.drozdz.art.pl/02020104.htm>
8. Stanisław Dróżdź, *Zapominanie*, 1967. <http://www.drozdz.art.pl/02020101.htm>
9. Stanisław Dróżdź, *Czasoprzestrzennie (OD – DO)*, 1969. – 1993. <http://www.drozdz.art.pl/02020109.htm>
10. Stanisław Dróżdź, *Między*, 1977./1992, foto Mariusz Michalski <http://www.drozdz.art.pl/02030101.htm>
11. Stanisław Dróżdź, *Na początku jest koniec*, 1960-ih g. <http://www.drozdz.art.pl/02010001.htm>
12. Stanisław Dróżdź, *Bez tytułu (biało – czarne)*, 1970. https://www.dwutygodnik.com/public/media/2010_23/image/395fd69afe0e40500b50eec5b17c.jpg
13. Stanisław Dróżdź, *Alea iacta est*, 2003. fragment, 50. Biennale u Weneciji, fot. Andrzej Świetlik <http://www.drozdz.art.pl/02030112.htm>

14. Josip Stošić, *Golgota - možda, ako, ali*, 1972.
<https://radiogornjigrad.wordpress.com/2014/02/21/josip-stosic-golgota/>
15. Josip Stošić, *Prostor iz ove vreće...*, 1975. <https://www.avantgarde-museum.com/hr/museum/kolekcija/umjetnicijosip-stosic~pe4569/#overlay>
16. Josip Stošić, *Nacrt za 5 mojih i jednu vašu pjesmu*, 1975.
<https://www.bibliofil.hr/hr/josip-stosic-nacrti-za-pet-mojih-i-jednu-vasu-pjesmu>
17. Josip Stošić, *Premetaljka*, 1971. <https://radio.hrt.hr/ep/josip-stosic-arhivipreraspodjele-i-premjeravanjajannette-ehlers/79949/>
18. Josip Stošić, A, 1969. <http://www.remek-djela.com/slike/2015/11/stosic-josip.jpg>
19. NT-4, Izložba *Typoezija*, Galerija SC, 1969., Foto: Ada Ardessi Milano (Arhiv likovnih umjetnosti)
20. Paolo Scheggi, *Spettacolo opla-stick*, performans održan u sklopu izložbe *Typoezija*, 6. svibnja 1969. (Arhiv likovnih umjetnosti)
21. Plakat za izložbu *Poljska avangarda*, 1975., <http://athena.muio.hr/?object=view&id=4460>
22. Izložba WroConcret. Wrocławski tekst wizualny 1967+, 2011./12., foto. Jakub Grglicki
<http://dawidek.art.pl/2012/01/wroconcret/>

SUMMARY

The paper presents an analysis of the phenomenon of concrete poetry that emerged around 1950s as an intermedia and international artistic movement and reached its peak in 1960s and 1970s. Due to problematics in terminology, which includes numerous terms, some of which are internationally known and often used, and other very personal ones, the author in the introductory chapter explains why the term concrete poetry is being used in the paper. Then she focuses on differences between concrete and visual poetry concluding that the two are completely different artistic movements having in common only the use of words and emphasis on visual qualities. Since the concrete poetry is an intermedia artistic practice, the author explains the similarities that it shares with other artistic types. She emphasizes that the concrete poetry does not belong to literature or visual arts, but is in fact a separate artistic type that only makes use of the elements of different artistic movements and types. Due to its development from visual, literary critics often classify it as literature, although it was strictly excluded from it at the time of its development. On the other hand, due to the emphasis on the visual qualities and the use of words as visual rather than semantic characters, art critics classify it as an example of fine art form. Often, therefore, the concrete poetry is considered a conceptual art. However, unlike the conceptual art which highlights the importance of the idea over the material realization, in concrete poetry the materialization of the word is a necessity.

The author then briefly presents the beginnings of the concrete poetry in the world and the social circumstances that have influenced the development of the concrete poetry. She then questions the differences between the East and the West that have directly or indirectly influenced the artistic production in Croatia and Poland. Also, she accentuates the importance of art and student centers, which were Zagreb and Wrocław, as key places for the development of new artistic tendencies and concrete poetry as well. On two examples of the most significant concrete poets of Croatian and Polish art scene, Josip Stošić and Stanisław Dróżdź, the author is presenting the specificities of concrete poetry in these countries. She also presents other concrete poets and artists whose work can be classified as concrete poetry, which have been directly or indirectly influenced by Josip Stošić or Stanisław Dróżdź, and have been connected to Zagreb or Wrocław art scene. Examples of work of these most important concrete poets that were created in 60s and 70s have served the author for the linguistic analysis, which she approaches in various ways. Given the specific structure of concrete poetry that does not for syntax of words but rather deploys them as visual elements on surface that should not contain any meaning, the author wonders what kind of linguistic analysis is even possible at such a case. As the fundamental characteristic of concrete poetry is stated to be that the words used convey no meaning, the author refutes this by offering a semantic analysis of produced works. She also underlines that all words, and even the individual letters, contain a certain amount of information, which is normally realized through the context in which it is located. In concrete poetry, however, the fact is that the words are deprived of spoken contextuality and instead are inserted into the specific space-time context, therefore contain all of the immanent meanings, which are to come alive as the viewer/reader links them together and gives them specific meaning. Concerning this, concrete poetry requires an active viewer who possesses certain knowledge – historical, cultural and linguistic. On that depended the reception of concrete poetry in those days and depends still today.

Accentuated spatiality of concrete poetry prompted the author to question the meaning of “emptiness”, that is the white space in literature and visual arts, which makes her conclude that the use of it presents for the liberation of form. Due to the specific media of concrete poetry that are art books, canvases, various objects, installations and even exhibitions, the author provides an overview of key international and solo exhibitions held in Zagreb and Wrocław, as well as several magazines about concrete poetry that have been published in the years of its peak.

The paper is concluded by reviewing the reception of the work of the two aforementioned authors in the years when concrete poetry was an important international artistic movement. On the contrary, in their cultural context these authors were not accepted in the literary circles, from which they came from, and therefore directed themselves towards the art scene. The impact of the concrete poetry is seen in emerging of some of the new artistic movements, the most important of which is computer art.

Concluding the paper, the author describes the status of the concrete poetry today when Josip Stošić is better known as being an art historian, than the initiator of concrete poetry in Croatia. On the other hand Stanisław Dróżdź almost gained cult status in Polish artistic circles, yet he stays little known to the general public, despite various artistic initiatives.

KEY WORDS

Concrete poetry, Josip Stošić, Stanisław Dróżdź, semantics, intermediality

STRESZCZENIE

Praca przedstawia analizę zjawiska poezji konkretnej, która pojawiła się w latach 50. jako intermedialny i międzynarodowy ruch artystyczny, a swój szczyt osiągnęła w latach 60. i 70. XX wieku. Ze względu na problematykę terminologiczną, która zawiera wiele pojęć, a z których pojedyncze są znane na całym świecie i często używane, a inne natomiast, bardziej indywidualne, w rozdziale wprowadzającym autorka wyjaśnia, dlaczego w pracy korzysta właśnie z terminu poezja konkretna. Następnie skupia się na różnicach między poezją konkretną a wizualną, stwierdzając, że są to zupełnie inne ruchy artystyczne mające wspólne tylko używanie słów i nacisk na walory wizualne. Ze względu na to, że poezja konkretna jest intermedialną praktyką artystyczną, autorka wyjaśnia podobieństwa, które dzieli z innymi rodzajami artystycznymi. Podkreśla, że poezja konkretna nie należy do literatury czy sztuk wizualnych, ale w rzeczywistości jest odrębnym rodzajem artystycznym, który wykorzystuje elementy różnych nurtów artystycznych. Ze względu na jej rozwój z poezji wizualnej, krytycy literacy często wpisują ją do literatury, chociaż u szczytu swej popularności była z niej wyłączona. Z drugiej strony, ze względu na nacisk na walory wizualne oraz użycie słów jako elementów wizualnych a nie semantycznych, krytycy sztuki klasyfikują ją jako przykład formy artystycznej. Często więc poezja konkretna jest uważana za sztukę conceptualną. Jednak w przeciwieństwie do sztuki conceptualnej, która podkreśla wagę idei nad realizacją materialną, w poezji konkretnej materializacja słowa jest koniecznością.

Autorka zatem pokrótce przedstawia początki poezji konkretnej w świecie oraz okoliczności społeczne, które wpłynęły na pojawienie się jej oraz miały wpływ na jej rozwój. Następnie kwestionuje różnice między Wschodem a Zachodem, a które bezpośrednio lub pośrednio wpłynęły na produkcję artystyczną w Chorwacji i Polsce. Autorka również podkreśla znaczenie ośrodków artystycznych i studenckich, jakimi były Zagrzeb i Wrocław, jako kluczowych miejsc rozwoju nowych tendencji artystycznych oraz poezji konkretnej. Na dwóch przykładach najważniejszych poetów konkretnych chorwackiej i polskiej sceny artystycznej, Josipa Stošicia i Stanisława Dróždza, autorka przedstawia specyfikę poezji konkretnej w tych krajach. Prezentuje także innych poetów konkretnych oraz artystów, których prace można zaklasyfikować do poezji konkretnej, a na które bezpośrednio lub pośrednio oddziaływali Josip Stošić i Stanisław Dróždź, a związani byli z zagrzebską lub wrocławską sceną artystyczną. Przykłady prac tych najważniejszych poetów konkretnych powstały w latach 60. i 70. i służyły autorce do analizy językowej. Podchodzi do niej na różne sposoby. Biorąc pod uwagę specyficzną strukturę poezji konkretnej, autorka zastanawia się, jaki rodzaj analizy językowej jest w ogóle możliwy w przypadku, gdy praca nie polega na składni słów, ale raczej wykorzystuje je jako wizualne elementy, które nie powinny zawierać żadnego znaczenia. Podstawową cechą poezji konkretnej jest stwierdzenie, że wykorzystane słowa nie mają znaczenia. Autorka to stwierdzenie obala, oferując semantyczną analizę produkowanych dzieł. Podkreśla także, że wszystkie słowa, a nawet pojedyncze litery, zawierają pewną ilość informacji, która realizuje się przez kontekst, w którym się znajduje. Jednak w poezji konkretnej słowa są pozbawione zdaniowej kontekstualności, a zamiast tego wstawione są w konkretny kontekst czasoprzestrzenny, i dlatego zawierają wszystkie immanentne znaczenia. Podczas gdy widz/czytelnik interpretuje dzieło, one powinny ożyć, by uzyskać specyficzne znaczenie. Ze względu na to, poezja konkretna wymaga aktywnego widza, który posiada pewną wiedzę – historyczną, kulturową i językową. Od tego zależało przyjęcie poezji konkretnej w tamtych czasach i zależy do dziś.

Uwydatniona przestrzenność poezji konkretnej skłoniła autorkę do zakwestionowania znaczenia „pustki”, czyli białej przestrzeni w literaturze i sztukach wizualnych. Autorka dochodzi do wniosku, że jej użycie służy wyzwoleniu formy. Ze względu na specyficzne media poezji konkretnej, takie jak książki artystyczne, płótna, różne przedmioty, instalacje, a nawet wystawy, autorka przedstawia przegląd najważniejszych międzynarodowych i indywidualnych wystaw odbywających się w Zagrzebiu i Wrocławiu, a także kilka czasopism dotyczących poezji konkretnej, które ukazały się w latach szczytu jej popularności.

Praca kończy się przeglądem odbioru prac dwóch wyżej wymienionych autorów w latach, kiedy poezja konkretna była ważnym międzynarodowym ruchem artystycznym. W ich kontekście kulturowym ci autorzy nie byli akceptowani w kręgach literackich, z których pochodzili, a zatem kierowali się do sceny artystycznej. Wpływ poezji konkretnej widać w pojawieniu się niektórych nowych ruchów artystycznych, a najważniejszym z nich jest sztuka komputerowa.

Podsumowując, autorka opisuje stan poezji konkretnej dzisiaj, kiedy Stošić jest bardziej znany jako historyk sztuki niż twórca poezji konkretnej. Jednocześnie w Polsce Stanisław Dróždź w kręgach artystycznych zyskał niemal status kultowy. Jednak, mimo różnych inicjatyw popularyzacyjnych, wciąż nie jest powszechnie znany.

SŁOWA KLUCZOWE

Poezja konkretna, Josip Stošić, Stanisław Dróždź, semantyka, intermedialność