

Estetika videospota u poeziji Branka Ćegeca

Skokić, Darija; Sorel, Sanjin

Source / Izvornik: **Anafora : Časopis za znanost o književnosti, 2022, IX, 424 - 443**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

<https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v9i2.11>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:093817>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-30**



Repository / Repozitorij:

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



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.



Darija SKOKIĆ

Dobriše Cesarića 13
HR – 31 550 Valpovo
daraskok@gmail.com

UDK 821.163.42.09 Čegec, B.

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v9i2.11>

Sanjin SOREL

Filozofski fakultet
UNIRI, Sveučilište u Rijeci
Trg braće Mažuranića 10
HR – 51 000 Rijeka
sorelsanjin@gmail.com

Izvorni znanstveni članak *Original Research Article*

Primljeno 21. studenog 2022.

Received: 21 November 2022

Prihvaćeno 10. prosinca 2022.

Accepted: 10 December 2022

ESTETIKA VIDEO SPOTA U POEZIJI BRANKA ČEGECA

Sažetak

U radu se analiziraju tragovi estetike videospota u poeziji Branka Čegeca kao istaknutog autora hrvatskog pjesništva iskustva jezika, kako je naraštaj ranije nazvao Zvonimir Mrkonjić i metajezičnog pjesništva, kako je Čegeca s pjesnicima spomenutih koncepata iskustva jezika skupno nazvao Goran Rem. Cilj je uputiti na elemente književnog kontakta s videospotovskim jezikom, odnosno pristupiti poeziji koja se konkretno i konkretistički, svojim jezičnim materijalom smješta u estetike video spota, kakvi su glavni rani projekti umjetnosti video spota Nam June Paika i Laurie Andersson. Upravo naziv „pjesništvo iskustva jezika“ signalizira kako se radi o pjesništvu čije je glavno obilježje jezična kodiranost odnosno metajezičnost te se rad bavi i sviješću o primanju tragova druge umjetnosti, prije svega videospotovskih. Polazi se od definicija intermedijalnosti, medija, postmodernizma i videospota. Analize predložaka u radu izdvajaju audiospotovske elemente vizualnosti i auditivnosti te donose nove interpretacije Čegecovih poetskih tekstova.

Ključne riječi: Branko Čegec, estetika videospota, intermedijalnost, medij, postmodernizam, vizualnost

Uvod

Cilj je rada prikazati estetiku poetskih tekstova Branka Čegeca. Istraživanje estetike videospota provodi se na odabranim poetskim tekstovima koji ponajviše oslikavaju estetsko obilježje videospota medijskom kodiranošću. Pjesništvo koje obilježava medijska kodiranost javlja se krajem 60-ih godina 20. stoljeća, a Goran Rem naziva ga *pjesništvom iskustva intermedijalnosti* i *postintermedijalnosti*. Intermedijalno pjesništvo napušta deskriptivsko i naracijsko posredovanje zbilje te se počinje jezično „igrati“ drugim funkcijama jezika, osim one komunikacijske. Jezična je igra usmjerena verbalnom iskazu neke druge umjetničke ili neumjetničke strukture. Vizualnost, odnosno materijalnost Čegecove poezije, udaljena je od fabularnosti i narativnosti dugometražnih i realističkih opisa kakvi su kadrovi dokumentarna filma i bliža stilu medija videospota.

1. Intermedijalnost

Pojam „intermedijalnost“ uveden je 60-ih godina 20. stoljeća u različita umjetnička područja, a podrazumijeva pojavu uvođenja novog umjetničkog medija u već postojeće modalitete u ispreplitanju njihovih pravila strukturiranja. Prvi je put pojam intermedijalnosti upotrijebio Samuel Taylor Coleridge (1812.), a značio je „biti između nečega“. Poimanje intermedijalnosti do danas se višestruko promijenilo od Tylerova značenja pod kojim je intermedij označavao naratološki fenomen, a ne konceptualnu fuziju različitih medija (Grgurić 10). Kako postoje mnoge discipline koje sagledavaju i proučavaju pojavu medija i pojam intermedijalnosti, dalje će se usmjeriti na one koje se tiču književnosti. Književni kritičari u definiranju intermedijalnosti teksta često se okreću semiotici i *saussureovskom* odnosu označitelja i označenog, interpretirajući medije kao oblikovne nosioce značenja ili sredstva u kojima materijalni označivač mijenja (kodira) označeno.

Rem u studiji *Koreografija teksta* nabraja tri dosadašnja shvaćanja pojave intermedijalnosti: „Prvo je komparatističko shvaćanje, najkraće opisati kao postupak između umjetničkih usporedbi. Drugo je shvaćanje intermedijalnost prepoznalo kao potragu za jezičnim osvježavanjem u temeljnom prijeporu pojmova inovacije i renovacije. Treće je shvaćanje prepoznati imanentnim prihvaćanjem drugomedijske lektire kao istovremeno i alternativnoga i ravnopravnog obrazovnog sustava,“ a k tome je „zajedničko svim trima shvaćanjima poglavita predmetna zaokupljenost aspektima *vizualnosti*“ (17). Sve veću aktivnost oka,

odnosno povećanje vizualne recepcije dolaskom digitalnih medija te njezin utjecaj na kolektivnu svijest primjećuje Marshall McLuhan: „kad fonetska pismenost pruži čovjeku oko umjesto uha to je, u društvenom i političkom pogledu, vjerojatno najdublja eksplozija koja se može dogoditi u bilo kojem društvenom ustroju. Tu eksploziju oka, koja se često ponavlja u „zaostalim područjima“, nazivamo pozapadnjivanjem“ (48). Kako bi se moglo govoriti o intermedijalnosti i intermedijalnoj umjetnosti prvo valja razjasniti pojam medij.

2. Mediji

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

1. Kao zamjenska, sinonimska oznaka za pojavu umjetnosti i/ili izvedbene žanrovske od umjetnosti / njezine kulturne/hibridne i pojavne oblike. (...)
2. Kao oznaka za „nosače“, materijalne nositelje izraza koje od vrsta pismenosti i/ili umjetnosti: knjiga, vinilna ili pak „kompakt“ ploča, kazeta, magnetofonska vrpca, digitalne zvučne vrpce, videovrpca i videokazeta, filmska vrpca, novine, pismo...
3. Kao oznaka za „prenositeljske“ komunikacijske kanale: (elektronički medij) televizija, telefon, telefaks, računalo, radio, interfon, megafon...
4. Kao skupna i neselektivna oznaka za vrste tehnologijski složenijih i ovostoljetno konstituiranih oblika izražavanja (umjetničkih i neumjetničkih).
5. Kao skupna/zamjenska oznaka za sve vidove masmedijskoga izražavanja, za sve, dakle, oblike novinarstva, skraćeno prebačene u njihovu tehnologijsku određenost
(*Pogo i tekst* 58, 59).

Moderni *elektronički mediji*, koji su u trećem značenju pojma medij nabrojani, oni su čija je narav prenijeti poruku na veliku udaljenost te na široku publi-

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

3. Od konceptualne umjetnosti prema vizualnosti

Pojam „concept art“ pojavio se početkom 60-ih godina prošloga stoljeća, a označavao je pokret u modernoj umjetnosti kojemu je „ideja ili koncept najvažniji aspekt rada“,¹ što naznačuje kako se planiranje i osmišljavanje te proces proizvodnje umjetnosti također mogu promatrati kao vrsta umjetnosti (LeWitt 12-16). Konceptualna umjetnost kao umjetnički pokret pojavila se između 1966. i 1978. Prema Švakoviću „konceptualnoj umjetnosti svojstveni su tekstualni i dijagramski radovi, razvijanje teorijskih analiza, povezivanje teorije umjetnika s analitičkom filozofijom i kritičkim marksističkim teorijama društva. U konceptualnoj umjetnosti razvijao se teorijski rad koji se odvijao umjesto likovne produkcije umjetničkih djela“ (310). Tako se sve što fizički proizvodi umjetnost (čovjek, stroj: npr. tiskarski stroj) u konceptualnoj umjetnosti osvještuje kao medij „nosač“.

Jedna od unutarnjih karakteristika konceptualne umjetnosti jest „interes za lingvističke i semiotičke transformacije vizualnog umjetničkog djela u tekstualni rad“ (Švaković 315). Primjer je tome galerijska instalacija Josepha Kosutha *One and Three Chairs* (1945.) gdje se jedan predmet (stolica) prenosi trima medijima „nosačima“ (medijem fotografije stolice, medijem papira s tekstualnim zapisom definicije pojma stolice, materijaliziranim stvarnim pojmom stolice). Osim što se navedeni primjer poigrava kodiranjem jednog pojma i njegovom dimenzionalnošću (od trodimenzionalne materijalnosti preko dvodimenzionalne vizualne predodžbe do teksta kao apstraktne mentalne predodžbe) sama pretvorba pojma signalizira višeslojno poimanje vizualnosti (vizualnost teksta, slike i trodimenzionalnog tijela). Višeslojnost vizualnosti događa se i na području samog lirskog teksta, kao slikovitost u pjesmi i kao likovnost pjesme.

Tako se u lirskim tekstovima jedan sloj vizualnosti može konkretizirati kao intertekst i slikovitost u sadržaju kao što je u Čegecovoj pjesmi *Maskirni portreti A. Warhola*, dok je, recimo, primjer likovnoj intervenciji u prostoru poetskoga teksta Čegecova pjesma *Itđ*.

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

4. Utjecaji medija na pjesništvo iskustva jezika

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

Pjesništvo koje nastaje pod utjecajem globalizacije uzrokovane pojavom medija, prema Šuvakoviću je „vrsta konceptualističkog pop-arta koji nalazi pristalice naručito među mlađim umjetnicima svih sredina nepovratno zahvaćenih procesima sveprisutne i ubrzane medijalizacije“ (25). Recepcija umjetničkih djela većom dostupnošću i medijskom nametljivošću odvija se uz različite naglaske, pri čemu „jedan od tih naglasaka leži na kulturnoj vrijednosti, drugi na izložbenoj vrijednosti umjetničkog djela“ (Benjamin 24). Osamdesetih godina prošloga stoljeća na pjesništvo su imali znatan utjecaj umjetnosti filma i glazbe. Neki od filmskih predložaka zajedno s obilježivačkim tematskim naznakama jesu: melankolični postmodernistički grad u *Nebo nad Berlinom* i lutajućí subjekt u filmu *Paris, Texas* (Wim Wenders), tama pomaknutosti u *Plavom*

baršunu (David Lynch), distopija uzrokovana tehnološkim napretkom u *Blade Runner* (Philip K. Dick, Ridley Scott), distopija i kontrola nad ljudima u filmu *Brazil* nastalom prema Orwelovu romanu *1984.*, dugometražni kadrovi u filmovima Tarkovskog i mnogi drugi. Na zapadnoj sceni počinju se prepoznavati i istočnjački autori (Kurosawa) te se pojavljuje umjetnost videospota, čiju je dimenziju u počecima eksperimentalno otkrivao višemedijalni umjetnik Nam June Paik.

Osamdesetih godina glazbena produkcija već masovno širi videospot, a televizijskim medijem počinje se emitirati popularni mladenački MTV. Prva slika koju je MTV lansirao masovnoj recepciji (montaža slijetanja Apolla 11 na Mjesec) signalizira njegovu svjetsku proširenost hiperbolično do vanplanetarnih razina. Također, televizijska emisija otvorena je riječima: „Ladies and gentlemen, rock and roll“ najavljujući *rock'n'roll* kulturu koja je već dobila svoju popularnost. Prva pjesma emitirana na MTV-ju - *Video killed the radio star* (The Bugglers) - također indicira dolazak vizualnog medija u svijetu glazbe. Glazbeni video, kao i glazba u takvoj rasprostranjenosti postaje sve više popularan, komercijalan, a po naravi dramatičan i eksplicitan medij. U toj glazbenoj produkciji postaju kanonskim primjerima: The Beatles, Nick Cave, Joy Division, Talking Heads, Smiths, The Cure, Velvet Underground, Dead Kennedys, Sonic Youth, Bauhaus, Meat Puppets, The Stooges, Kraftwerk, PJ Harvey, Patty Smith, Laurie Anderson te svakako iz britanske punk kulture The Clash, Sex Pistols, The Pogues, Gang of Four i mnogi drugi. Postmoderni ambijent ili atmosfera² melankolije prenosi zvuk pokreta „New wave“ koji otvara vrata elektronskim i *synth* zvukovima u komercijalnim glazbenim proizvodima.

Na hrvatskim prostorima, pod utjecajem političkih, poslijeratovskih, društvenih, tehnoloških, medijskih promjena, u književnosti je na snazi bunt protiv književne tradicije. Poetika 70-ih i 80-ih godina nastaje uslijed eksperimentiranja jezičnih mogućnosti te jezične dimenzije pjesme. Takvom je poetikom ispisivanje svoje poezije započeo i Branko Čegec. Važnu je ulogu imao i spomenuti časopis *Quorum* oko kojeg se okuplja naraštaj autora individualizacijske autorске poetike. Sam je časopis intermedijalno usmjeren time što pokazuje interes za *rock*-glazbu i kulturu te druge umjetnosti, a *kvorumaši* svoju poeziju ispisuju jezičnim kodovima drugih umjetnosti (Rem, *Koreografija teksta* 25, 26).

² Čegec u eseju *Video-spot poetika* govori o postmodernističkom „presvlačenju“ avangarde. Tekstovi renovacije „ne isповijedaju *feeling*, niti pak propagiraju ideologiju; oni jednako kao i video-spotovi rekonstruiraju/opstrojnu *atmosferu* izbjegavajući mistifikatorsku selektivnost moderniteta“.

4.1. Videospot i videoumjetnost

Videoumjetnost oblik je vizualne umjetnosti kojoj je osnovno obilježje elektronički stvorena slika. Vizualna je umjetnost, jednostavnije rečeno, pokretna slika koja ima status umjetnosti, razlikujući se od drugih slika u pokretu koje nisu umjetnost. U samom začetku takve produkcije i distribucije videoumjetnosti, pojavom kamere, zapisi su bili eksperimentalni. Videoumjetnici se u počecima vode načelom konceptualizma što dokazuje rečenica Brucea Naumana: „ako sam ja umjetnik i nalazim se u studiju, onda sve što napravim u studiju mora biti umjetnost“. Prema Mrkonjiću glavno je uporište videoumjetnosti bila tautologija, odnosno refleksivnost: „video-umjetnici postaju teoretičari, često pokušavajući vršiti analizu video-kodova kao centralnog aspekta samih radova. Medij postaje predmet samog rada, proces strukturiranja i manipuliranja slikom“ (Rem prema Mrkonjić 110). Jedan od elemenata videa jest trenutna kontrola slike, a slika se može emitirati istovremeno s njezinim snimanjem. Nam June Paik bio je prvi koji se okušao u raznovrsnim eksperimentalnim načinima uporabe elektronskih strojeva. Primjer je takvoj umjetničkoj primjeni Paikova videoinstalacija koju čine skulptura, ekran i videokamera koja zajedno predodčava meditaciju ispred vlastita virtualnog odraza (*Video – Buddha*, Nam June Paik, 1974). Kao godina početka videoumjetnosti uzima se 1963. kada Wolf Vostel izlaže rad „TV De-Collage“ i kada Nam June Paik prvi put u galeriji Parnas u Wupertalu izlaže svoje eksperimente s katodnom cijevi televizora u *Zen for film* (1964). Izvedba prikazuje mehanizam sam po sebi, bez slike kojoj se pridodaje značenjski sadržaj, jednostavno *zen* ambijent praznine. Godine 1964. Bostonska televizija prikazivala je emisiju *Jazz Images* u kojoj su rabljeni vizualni efekti u cilju dopunjavanja zvuka slikom. Godine 1969. ostvorena je suradnja šest umjetnika (među kojima je i Nam June Paik) u televizijskoj emisiji *The Medium is the Medium*, aludirajući na McLuhanovu izjavu „The medium is The Message“. U ostvaraju navedene emisije došlo je do spajanja glazbenih žanrova s vizualnim te se jednim korakom medij videa približio audiospotu kakvim ga se danas shvaća. Tako je u emisiji s auditivnim zapisom pjesme Beatlesa, Thomas Tadlock spojio vizualni zapis kaleidoskopskih apstraktnih animacija. Zaključno, mogućnost snimanja i zapisivanja snimljenog materijala na filmsku vrpcu označuje početak novog doba u kojem je i stvarnost (istinitost) trajno zabilježena, što Nam June Paik najavljuje rečenicom: *Once recorded on videotape, you are no longer free to die.*

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

4.2. *Poetika videospota*

Videospot je spoj slike i zvuka koji su u skladu (npr. izmjena kadrova odgovarajuća je ritmu glazbe, usklađenost ambijentom). Postoji nekoliko načina usklađivanja slike i zvuka, od kojih je jedan montaža koju obilježava pridodavanje slike melodiji, odnosno izabiranje videoslike prema glazbi, a drugi je način snimljen koncert u čijem se procesu proizvodnje istovremeno snima zvučna frekvencija i slika. Videospot može se sam za sebe shvatiti kao intermedijalna metafora jer mu se sadržaj prenosi iz jednog koda u drugi. McLuhan (*Razumijevanje medija* 25) ističe kako s medijskom zasićenošću (vrući medij) čovjekova aktivnost i sudjelovanje u apsorpciji postaje manja, što zapravo znači da se samom medijskom zasićenošću, kakav je medij videospota jer sadži i sliku i zvuk, javlja potpuno nova simulativna dimenzija, koja proizvodi stanje (ambijent), a ne informaciju. Na tragu toga Čegec u eseju spominje kako je „transparentnost video-spot poetike simulativnog karaktera, stoga je i ne treba čitati kao doslovnost, već ponajprije kao implikativni motivacijski tekst koji omogućuje gledanje atmosfere jednako kao i na ekranu,“ (...) „ne očekujte od nje stoga detaljnije opise psihičkih i socijalnih okolnosti određene atmosfere: sve što se podrazumijeva više ne piše u tekstu, koji je zapravo više niz simulativnih znakova nego li konvencionalni narativni projekt“ (*Fantom slobode* 425). Tematiziranjem videospota u književnom kontekstu početkom 80-ih se godina bavi Branko Maleš. Njegov je stav kako su kodovi videospota poznati još od ruske avangarde, te da formalni postupci videospota nisu ništa novo. Ono što Maleš (*Retro-pogled u skladište historijsko-avangardističke prakse* 30) ipak izdvaja kao plodnu poveznicu između književnosti i drugih medija, pa i medija videospota jest „rebelijanska supstancijalnost rock muzike“ i „osjećaj alternativnosti“, što je u skladu s Čegecovom rečenicom o doživljajnosti videospotovske ambijentalnosti (usp. Oblučar).³

432 ³ Usp. Oblučar, *Poezija i glazbeni video (s osvrtom na pjesništvo Delimira Rešickog)*.

5. Analiza predložaka

Čegecova poezija, osjetljiva na intermedijalne kodove videospota nastala je 80-ih i 90-ih godina prošloga stoljeća. Analiza će se provesti osvjetljavanjem jezika videospota u četiri strukture koje čine tekst: tema, stil, forma i subjekt. Rem upućuje kako čitati vizualno pjesništvo kakvo je Čegecovo: „Valja znati kako je vizualno pjesništvo izrazito intermedijalne zamisli: ono jako voli svoj vlastiti materijal, voli sjećanje na svoj kod i likovni protokod i smatra svojim zadatkom te stvari spojiti, a samo spajanje namjerava osvježiti reaktiviranjem postupaka iz tehnologijski poluzaboravljenoga svojeg protokoda, iz medija vizualnih umjetnosti“ (*Koreografija teksta* 104).

Dakle, pri dodirivanju tekstualnih struktura s drugomedijskim jezikom poetski tekst poprima kod i estetiku drugog medija. Postmoderna poezija u većini se suprotstavlja ikakvom sadržajnom značenju u smislu narativnosti ili semantike govora. Iščitanje poetike koja ne govori nego tekstno memorira ton, zvuk, sliku, pokret, ritam i ostale karakteristike drugih medija, jedino značenje koje donosi jest višemedijska prožetost i prisutnost. Suvremeno hrvatsko pjesništvo u kadar ispisivanja unosi apstraktne i drugomedijske vizualne tekstualne forme i oblike (npr. Vennov dijagram u Čegecovoju pjesmi *Ita*). U skladu s time, pjesnički tekst, obilan vizualnošću, promatra se kao nešto konkretno, tjelesno, odnosno: kao tijelo.

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

5.1. Ispisivanje zvučnosti – tišina – put – dekontekstualizacija

Sintagma „ispisivanje zvučnosti“ namjerno ostavlja nejasnoću postavljajući pitanja: može li se zvuk tekstovno zabilježiti? Ako tekst šuti, može li se *to* čuti? Peterlić zvuk objašnjava kao „garanciju očuvanja prostornog identiteta, odnosno pripadnosti istome mjestu, a *slike* prostora to nisu“ (128). Također, pojavnost zvuka u filmu signalizira trodimenzionalnost, stoga što se zvučni valovi šire trodimenzionalnim prostorom. Prostor je filma ograničen kadrom, njegova vizualna predodžba ostaje u granicama kadra dok se zvučni valovi šire izvan njega i popunjavaju prostoriju u kojoj je film emitiran (npr. kino dvorana). Sukladno tome „filmski je svijet omeđen okvirom, i eliminacija dijela vidnog polja djeluje kao namjerna, pa i zvuci što dolaze izvan kadra (upotrebljava se često engleska riječ *off*) lako mogu dobiti iznimno veliku simboličku ili retoričku vrijednost“ (Peterlić 128).

Zvučnosti se u ovome radu pristupa kao kodu drugih medija, ali i kao potencijalnosti pjesničkog teksta. Katušić nabraja *zvučnost* kao jednu od odrednica jezično-tjelesnog konkretizma te se zvučnost u tekstu odnosi na „signiranje zvukovne koherencije pjesme“ (195). Postoji zvučni zapis ili glazbena partitura (notni zapis), no o takvom se zapisu ovdje ne govori nego se promatraju dijelovi poetskog teksta koji apstraktno proizvode auditivnost. Figura ponavljanja pronalazi se u Čeđecovu pjesničkom tekstu *Vježbanje metra** u zbirci *Zapadno-istočni spol*. Slogovi „TUM“, „BAJ“, „BAJ“ svojim ponavljanjem stvaraju ritam, a tablična predodžba određuje ujednačenost metra koji dodatno naglašavaju i numeričke oznake prirodnog niza brojeva od jedan do osam (što je u fusnoti nadopunjeno uputom kako se radi o sedmercu/osmercu). Prema Jukić „matematika je vrlo često, kao sekundarna kodna signalizacija, integralni dio različitih interkodnih kontakata poezije i drugih medija“ (333) te da su „sukladnost i slijed utkani u tkivo brojčanog sustava“ (334), time je matematički kod u pjesmu uključen na barem dvije dimenzije – vizualnu (zapis brojeva) i auditivnu (ponavljanje slogova). Posljednja tri sloga „UM“, „NAM“, „DAJ“ tvore leksičko smislenu sintagmu čime se zaključuje završetak, ali se nazire i prisutnost subjekta. Vertikalni niz u osmome stupcu čine kvadrati praznine, što dirigira nazočnost pauze, odnosno postojanje tišine. Osvještavanje zvuka tišine u glazbenoj je umjetnosti započeto eksperimentalnom pjesmom Johna Cagea *4'33*“ (1952) čime je, slično Paikovu *Zen for film* u pitanje dovedena buka u kojoj se moderan, urbani čovjek nalazi, osjećajući nemir pri izostanku podražaja koji su sveprisutni. Prema Peterliću, namjerno utišavanje zvuka, na primjeru medija

filma, pridonijelo je stvaranju napetosti i nelagode u razvitku kinematografije: „odsutnost, ili zamjetljivo stišanje zvukova mora, u načelu, stvoriti osjećaj nelagode jer se bez zvučnosti svijet čini kao mrtav, neprirodan, pa se tišina najčešće u tom smislu i primjenjuje u mnogim filmovima“ (129).

Na tom tragu, Laurie Anderson (*Northon video-lectures*) razliku između čovjeka i digitalne znanosti pronalazi upravo u tišini. Tehnologija ne poznaje dimenziju tišine, uređaj je jednostavno ili uključen ili isključen (*Spending the War Without You*). Rem u Čegecovoј poeziji promatrajući subjekt kao tekstovnu strukturu koja ima potencijal iskaza, pronalazi šum koji „subjektu donosi sinestezijsku zamjenu kroz šutnju/crno/nostalgiju, a drugo ga intertekstualno pribrana izaziva na reflektiranje osobne buke, strategije umnožavanja malih tonskih smrti kao ideje dekonstrukcije tragičnoga početka/svršetka glazbene izvedbe“ (*Pogo i tekst* 172). Primjer tišine u Čegecovoј poeziji pronalazimo u pjesničkom tekstu *Sonet* u zbirci *Eros-Europa-Arafat*. Sonetna usmjerenost formi u moderni postala je primamljiva mnogim pjesnicima upravo zbog tjelesnosti teksta i usmjerenosti na formu. Sonetni je oblik, kao *retro*, ali i aktualan model, postmodernističkim pjesnicima bio omiljeni oblik, te ne postoji suvremeni autor koji se nije okušao u tom obliku u cilju eksperimentiranja ostalih tekstovnih struktura (Katušić 9, 10). Čegecova tišina u *Sonetu* jednim je dijelom opisna, a drugim vizualna (slikovna). Opisna je kada se tematizira i jasno nameće tekstem, odnosno semantičkim zapisom tišine: „1/ apsolutna tišina (katren) / 2/ apsolutna tišina (katren) / 3/ apsolutna tišina (tercina) / 4/ apsolutna tišina (tercina) (*Eros-Europa-Arafat* 16).

Forma soneta (kao pjesničkog oblika) u Čegecovoј pjesmi stilski je referentna i naslovom najavljena, no građa (forma) (Čegecove) pjesme ne prati sonetni oblik. Zvučnost, odnosno kodni zapis tišine na navedenom predlošku nije u tome što tišina i kao leksem ulazi u tekst, već što sonetna forma u pjesmi ne postoji, sonet je najavljen, ali kao takav, bez forme, nepostojeć. Lirsko Ja, subjekt u Ja formi izjednačavajući idealnu poeziju s ništavilom, implicira prepoznavanje prolaznosti, ali i spoznajne ravonušnosti percipiranju svijeta koji se neprestano (u smislu velikih naracija) ponavlja. Jaka individualizacija autora koja je i obilježjem postmodernizma, u *Sonetu* je ostvarena subjektom koji doživljava, ali ne odlazi u naracije prepričavanja ili gradbi pjesničkih slika, slike koje se stvaraju iz vlastita iskustva i sjećanja. Subjekt u Ja formi tišinom nema namjeru promijeniti svijet suprotno onome kakvu namjeru nose ideologije, nego otvara mogućnost proizvoljnosti izluzije o vlastitoj stvarnosti. Poput tišine u Čegecovoј

pjesmi gdje je žamor publike upravo onaj koji je izgradio pjesnički tekst i njegovu melodiju, tako i ispisivanje tišine u *Sonetu* stvara neponovljiv poetski tekst otvorenih čitateljskih ukomponiranja i mogućnosti: *ništa* u poeziji koje zauzima prostor, *ništa* koje se može senzibilno doživjeti kao ipak *nešto*, odnosno osviještenost o postojanju ničega, *ništa* koje se može usporediti s implozijom koja usisava svu postojanost, odlazi u točku visoko nabijenog energetskog potencijala ideja: *Poezija kao umjetnost nepostojećih riječi/ Riječi koje se ne mogu zamisliti, opredmetiti/ Koje nisu riječi, ali niti ništa drugo/ Idealna poezija... (hm!)* (Čeđec, *Zapadno-istočni spol* 16).

Ako se tišina, kao svijest o njezinoj postojanosti može stupnjevati u navedenom poetskom tekstu, najviši stupanj tišine u *Sonetu*, vizualni je dio pjesme, onaj grafostilistički obilježen (*povlaka*). Digitalni metajezik (*povlaka* kao dio digitalnog metajezika) koji u ovom slučaju razdjeljuje pjesnički tekst linearnom vodoravnom brazdom, sličan je osciloskopnom vremenskom (horizontalnom) koeficijentu skretanja pri nedostatku zvučnih valova. Dakle, vizualni kod preuzet iz računalnih medija ima trajanje, ali nema frekvenciju te tako ponovno označava izjednačavanje s nulom, odnosno obezvučenje. Još jedan primjer zvučnosti kodirane u Čeđecovoj poeziji poetski je tekst *Put na istok* u zbirci *Zapadno-istočni spol*. Sam naslov tematizira kretanje. Put je jedan od postmodernističkih motiva koji se objektivizira u kretanje koje je samo sebi svrhom. Javlja se u obliku lutanja onda kada subjekt poima svijet kao besmisleno mjesto te svoj bijeg ne pronalazi u cilju, pa ni u traganju za tim ciljem, već u potrazi za nepoznatim. Ključ otkrivanja znaka „Istok“ koji je dio naslova pjesme, nalazi se na kraju pjesme, moglo bi se reći u „pjevnom dijelu“ jer je tom sintagmom unutar pjesme naznačen. Pjevni dio referenca je na rusku nacionalnu pjesmu *Kalinka*: *ka-kaljinka / kaljinka / maja / ka-kaljinka / kaljinka / jama / ka-kaljinka / kaljinka / mama / ka-kaljinka / kljinka / jaja / ooooooooooooooooo* (Čeđec, *Zapadno-istočni spol* 26).

Čeđecova pjesma, stoga, naslovom aludira na rusku avangardu, a stil unutar pjesme (odnosi se na sadržajni dio pjesme) zaumnog je karaktera. Oraić Tolić imenuje zaum „*nultom točkom* („veličanstvena nula“) pjesničkog jezika na kojoj se u području avangardne književnosti dogodila najradikalnija inverzija središnje institucije europske umjetnosti i kulture – institucija logičkoga mišljenja i izražavanja s pomoću prirodnojezičnih znakova“ (36). S druge strane, figura ponavljanja koja je zabilježena vizualnim kodom teksta: „[UVOD I]“, „[UVOD II]“, „[UVOD III]“ svojim leksičkim značenjem, poveže li se sa spomenutim

motivom putovanja i lutanja, određuje Nad Ja instancu subjekta koji zaglavljeno stoji na mjestu „uvoda“ premda se neprestano kreće i vremenski traje linearnim tokom čitanja teksta. Spoj vizualnih intervencija praznine, u transkripciji auditivnog koda kao tišine zajedno tvori pauzu na videospotovskom jeziku. Aura teksta koji je toliko zasićen⁴ metajezičnim i višejezičnim medijskim intervencijama i referencijama zrači jednakom nejasnoćom onoj u slikarstvu dadaizma. U navedenom poetskom tekstu pozicija lirskog subjekta uzdrmana je subjektivim iskazivanjem o sebi, promjenom subjektne instance iz Nad Ja u Ja instancu te prelaskom u disperzivni subjekt (nepostojanje iskaza u prvom stupnju komunikacije), intervencijama modificiranih citata drugih autora (Vraz, Slamnig), ali i videospotovskim kadrovskim naznakama (tekstovi unutar uglatih zagrada kao zasebni kadrovi te slijed kao vremenska odrednica videospota). Ponavlja se motiv tišine kao praznine i dezintegracije subjekta: „sljedeća prazna stranica / moje je pravo lice / poezija + bjelina = praznina / poezija = bjelina (njenog tijela npr.)“ (Čegec, *Melankolični ljetopis* 28).

S druge strane dadaističkog karaktera njegova je ludistička ideja igranja riječima kojima je značenje, smještanjem u niz, gotovo potpuno lišeno. Neuhvatljivost ikakva logičkog slijeda, već uključivanje mehanizma asocijativnosti i dosjetke spram onoga što subjekt u tekstu vidi, pronalazi se u Čegecovu poetskom tekstu *Vezivanje jezera*. U navedenoj se pjesmi subjekt prezentira naznakama prisutnosti lirskog Ja. Lirsko Ja pojavljuje se u kratkim kadrovima evidentnosti govornog oblika, subjekt u pjesničkom tekstu ponovno se nalazi u Ja instanci koji u kontekstu nenarativnosti gubi identifikaciju i ostavlja nedoumice: „Idem, itekako idem / Dovitljiv demon / Ja sam (ja sâm)“ (Čegec, *Eros Europa Arafat* 19).

Ostatak videospotovskog zapisa karakterno je neuhvatljiva naratološkog oblika. Lirski tekst ispunjen je ludističkim igrama i drugo-žanrovskim enciklopedijskim likovima. Čegecov lirski tekst sadrži niz sintagmi iz svakodnevnog govora koje nižući se jedna pored druge ne tvore smislenu cjelinu već niz asocijacija koje pobuđuju sjećanje na značenje svake riječi i njihov dojam prema vlastitim iskustvima. *Vezivanje jezera* jedna je od početnih i time eksperimentalnih pjesama u Čegecovojoj poeziji. Stilski je obilježena igranjem riječi i njihovim zvučnim nadovezivanjem. Tekst kao jezik simbola i prijenosnik informacija

⁴Odnosi se na zasićenost teksta u smislu pluralizma kakav navodi Katušić: „Temeljno je obilježje postmoderne književnosti stilski pluralizam njenog poetičkog tkiva“ (11).

nema funkciju u navedenom poetskom tekstu te se njemu već i neodređenom formom suprotstavlja nametnutim značenjima koje su zadane standardnome jeziku. Riječ „pupčana“ u ovom poetskom tekstu vertikalno je rastegnuta što usporava ritam pjesme, ali i slikovito prenosi vizualni kod koji dopunjuje prikaz „pupčane vrpce“. U filmskom je mediju takav kod sličan informativnosti kadra „blizu“ koji detaljno prikazuje jedan „pojam“ bez prisustva i poznavanja njegova konteksta.

5.2. Ozvučavanje slike teksta – moda – tama – melankolija – nemoć ironije

U ovome poglavlju analizat će se Čegecovi poetski tekstovi u kojima se tekstom eksplicira težnja oslikavanju. Oslikavanje se ponovno odnosi na jezike drugih medija umjetnosti, a prema Remu upravo je forma „najjači indikator koda/jezika kojemu tekst pripada“ (*Koreografija teksta* 114). Modni prizor, modni fenomen, estetika je vanjštine i odlaska u zanimanje za površnosti i površine, koje su jedino vidljivo i ne-nadodano značenje. Prema Remu su „vizualni i audiovizualni mediji kojima se postmoderno hrvatsko pjesništvo najradije obraća film, slikarstvo, video, moda, strip i design“ (*Koreografija teksta* 125). Počevši od mode, ona u postmodernizmu služi kao metonimija u opisu uloge umjetnosti te se moda i umjetnost u nekim slučajevima i poistovjećuju. Prema Remu Čegec u nekim svojim pjesmama „eksplicitno komentira modni prizor, odnosno modni fenomen“ (*Koreografija teksta* 130). Tako se u Čegecovoj pjesmi *Crno*, moda tadašnje estetike *punka* pojavljuje u dijelu: „Gang of four u crnim pripijenim vindjaknama“ (*Melankolični ljetopis* 39).

Na početku pjesničkog teksta napisana je jezikom fotografije intermedijalna citatnost Kirchnerove slike žena kao inicijalni tekst, kao prvi slikovni kadar koji se perceptivno opaža te se odmicanjem percepcija mijenja prateći samo (ne) boju, tamu melankolije – crno. Sljedeći je korak izlazak iz kadra koji prikazuje samo Kirchnerovu sliku ulaskom u kadar koji naznačuje kako je Kirchnerova slika samo dio šire „slike“, odnosno, poput filmskog načina *zoom-out* iz kadra blizu, nazire se kako je slika detalj većeg prostora, a on je citat Makovićeve pjesničkog teksta *Prilog za povijest hrvatske književnosti*. Tom „pjesmom“ Čegecov pjesnički subjekt ulazi u intertekstualni i intermedijalni svijet poezije Makovića te „Čegecov pjesnički svijet ulazi u intertekstualni i intermedijalni svijet pjesama Zvonka Makovića“ (Rem, *Koreografija teksta* 161).

Kontrast se događa pojavom subjekta Ja-instance koji se kreće opsežnijim prostorom, zapažajući i dalje motiv tame (crno). U kadru se pojavljuje i urbani

motiv grafitne, ulične umjetnosti s natpisima „PUNK IS DEAD“ i „SID VICIOUS JE PIZDA“ (34). Navedeni grafitni intermedijalni citat signalizira završetak jednog razdoblja – anarhijske *punk* kulture – čiji kraj predstavlja početak postmodernističkog, *postpunk* doba, čije je sjećanje ostalo u obliku toposa na zidu. Lirskome Ja u poetskom tekstu pridodaju se brojna označenja premda ono nema svoj glas i ne iskazuje mnogo. Tome lirskom Ja ličnost oslikava prostor u kojemu se on nalazi i obilježja tog prostora stapaju se sa subjektom tvoreći tako sliku jednog sjećanja. Sjećanje je u Čegecovoj poeziji jedno od načina kojima se provlači osjećaj melankolije. Maleš za melankoliju navodi kako je njezina osnovna idejna podloga „koja snabdijeva tematski registar u realnoj, a mnogo više gestualno-vitalističkoj i nadrealno-izfantastiziranoj poetskoj informaciji“ (87–88). Za Baudelairea melankolija je bila *spleen*, odnosno slezena, u tipizaciji ličnosti to je bila „crna žuč“, u Čegecovoj poeziji prema njegovu eseju *Svaki dan je jučer*: „tama je ona koja potiče sjećanje“. Sjećanju pridonosi i uplitanje stvarnih događaja u fikcionalni svijet pjesme jer se spominje podsjet na koncert britanske *postpunk* skupine *Gang of four* koji se 1981. godine obilježio u Zagrebu, a koji još uvijek nosi oznaku jednog od najpamtljivijih koncerata. Također, prema Jukić imenovani su glazbeni autori, kao što je *Gang of four*, posredovani drugim medijima kao recepcijski stav nekog natpersonalnog subjekta (259). Videospotovska aura koju naslovljava pjesma *Crno* bila bi melankolična pokretna slika paradoksalno stanju (mirovanju) nadsubjekta uz skup detalja koji simptomatski oživljavaju kulturu *punka* i kulturu sjećanja, s pomalo patetičnom spoznajom o neponovljivosti i kraju razdoblja.

Melankolični subjekt pojavljuje se i u Čegecovu poetskom tekstu *Genesis* (*domovina: vazda i dovijeka*) no u drukčijem, melankolično-ironičnom modalitetu. Čegecova poezija često skreće u područje humornih igara bježeći od mogućih naracija, s njima se igra stvarajući anarativne sljedove: „to postiže konkretističnom diverzijom u medijski najavljeno primanje kakve naracije. Asemantične slovne i slogovne igre – premetaljke, pokazuju recipiranje naracija/ideologija medijskih agresija kao brbljanje“ (*Koreografija teksta* 168). Kako je poetski tekst pisan u proznom obliku, tako se slikovitost ostvaruje verbalnom pojavnošću u tekstu. Jezik Čegecova pjesničkog teksta jezik je generacije hrvatskih intelektualaca i pjesnika moderne, kojoj pripadaju i motivi (domovina, more, toponimi). Naime, poetična matrica koju su pjesnici moderne usustavili, ulazeći u Čegecov poetski tekst *Genesis* dobiva ironijski značaj. Obračanje domovini u prvom stihu intertekstom: *Lijepa naša*, izokrenuto je već u drugom:

ma prelijepa, kao monstrum. Ironijsku konstataciju zaokružuje ipak melankolični subjekt u pjesničkom tekstu čiji je ironijski glas, onaj koji verbalizira sliku naroda, političku scenu, fotografski evidentira borbu s vjetrenjačama i banaliziranje ikakvog kvalitativnog opredjeljenja. Melankolična dimenzija prisutna je samo kao subjektov motiv, za razliku od poetskog teksta *Crno* koju prožima melankolični osjećaj. Zaključno, pjesnički tekst *Genesis (domovina: vazda i do vijeka)* videospotovska dimenzija transkodira u domovinsku parodijsku pjesmu retrometajezika čija povijesna kultura biva izvrgnuta banaliziranju vrijednosnih ili ideoloških naznaka.

5.3. Videospotovski subjekt

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

Čegecov pjesnički tekst *Vezivanje jezera* recepcijski izaziva začudnost zbog izvrnutosti semantičke logike i gramatičke pravilnosti koja ruši svu naratološku i uopće jezičnu (prirodno jezičnu) smislenost, čime naznačuje prisutnost videospotovskoga koda. Nadalje, Čegecova pjesma iskazuje gomilanje informacija raznotekstualnih i raznomedijskih citatnosti i referentnosti te pojavnost izvanlingvističkih znakova kakve su zgrade, povlake, trotočja i višetočja koja u jeziku teksta inače nemaju nikakvo značenje ni evidentnosti. Ritam se teksta također brzo izmjenjuje, a prethodeći tekst u budućnost ne nosi nikakvo značenje, nego je trajao samo u jednom punktu: „- Ikar oroz ikrav – / crvastozelene jegulje / oguljeni krumpiri / skroz-naskroz Ohrid / mudat ko voda / ko vulva grickav / svakako / purpuran“ (Čegec 18). Takva je brzina izmjene informacija već spomenuto pripisana masmedijskom te tako i videopostovskom kodu. Uz to, umnožava se i broj osoba ili njihovih mogućih pojavnosti sudjelovanja u tekstu, koje je raspršeno u tekstu toliko da ne pridaje prisutnost ikakvom subjektu, nego se taj subjekt više čini kao nekakva rečenica ili sintetski replikant kojeg ne možemo nazvati osobom, već se to može pojasniti usporedbom transfestiranja

likova u uloge filmskih junaka. Jednaku prisutnost videospotovskog koda pronalazi se i u Čegecovoju pjesmi *Hoću napisati pjesmu*: „taj mali politički mišić / zeleni zvonac revolucije / jedanaesti kopneni oponašatelj zbrke / vidim (što to vidim) / lice šibice opatiju šalicu leksikon / što to vidim / leksikon-lice / šibicu-šalicu / krtu opatiju / MAFIJAŠ UMORIM CIGARETU / majakovskog novalisa rimbauda / -----“, (Čegec, *Melankolični ljetopis* 15).

Na tragu subjektive pojavnosti i subjektive pozicije u tekstu, subjekt je pjesničkih tekstova u ranije nastaloj Čegecovoju poeziji (u prve dvije zbirke) bio subjekt u tekstu (Rem, *Koreografija teksta* 127), a u ranijoj fazi Čegec iskušava i besubjektne konstelacije. Tako je u Čegecovu poetskom tekstu *itd*, tema najavljena naslovom potpuno ostvarena svojim formalnim sredstvima. Pri uporabi termina „potpuno“ mislilo se na idejnu tematsku osnovu kojoj je cilj nastavljanje i beskonačnost, a koji je u pjesničkom tekstu ostvaren. Preuzeti kod iz izvanjezičnog područja grafostilema vizualizira mentalnu mapu s pojmovima videospotskog metajezičnog koda u kojemu se subjekt „ne čuje“, ali se vizualni oblik (forma) pjesničkog teksta može promatrati kao tijelo subjekta, jer vizualna karakterističnost snažno upućuje na tjelesnost. Vertikalnost pjesničkog teksta određena je hibridnim kodovima smjera koji na kraju ispisane pjesme signaliziraju njezin nastavak, najavljujući prostiranje izvan okvira pjesme streličnom oznakom. Užarević navodi kako kraj pjesme korespondira s cjelinom pjesme vraćajući se naslovu i zaokružujući misaonu cjelinu započetu naslovom - „kraj pjesme ujedno transcendiraju suprotnosti omogućujući pjesmi da postane oblik, tj. cjelovitost koja se vlastitim energijama, iznutra, drži skupa“ (11). Pjesnički tekst *itd* također je motiviran tamom koja se može pronaći u većini Čegecovih tekstova, a tama je zabilježena u sjecištima kružnica likovne, ali i stripovske kadrovske kodiranosti. Ambijent videospotovskog pjesničkog teksta *itd* smješten je u ne-prostor idejne strukture, invokacijom na klasičnu književnost intertekstovima helenske kulture te drugim asocijativnim riječima i unutar samih riječi, kao što je to riječ „PAT“ – koja aludira na šahovski, odnosno politički pat.

Zaključak

U radu su tematizirana obilježja analožnog prijelaza i kontakta jezika videospota u Čegecovim poetskim tekstovima. Glavne su formalne i stilske odrednice videospota: montažna vizualnost i auditivnost. Estetika Čegecovih tekstova vizualnošću često pribjegava tami, a auditivnošću buci ili tišini. Estetika videospota u Čegecovim poetskim tekstovima estetika je nostalgije za poviješću *rock* 441

and rolla i to poviješću koja je završena i u svojoj originalnoj dimenziji. Tematski Čegecovi tekstovi zahvaćaju naturalističke mikroslike, stilski im pomaže dinamika sjećanja slika, i zvukovne rahlosti, a nostalgija je za *rockom* stanje koje se zatim smješta u stanje subjekta koji zna da je spomenuto stanje već odmaknulo jer postreferira distorzijnsko polje glazbenih i vizualnih istraživanja započetih još početkom 70-ih. U tom je duhu *postrock/postpunka* nastajala i poezija Branka Čegeca koja oslikava estetiku *rocka*, melankoličnim videospotovskim zapisima prilično mučnih sjećanja. Subjekt tog videospota svjestan je apsurdna ideologija i ukalupljivanja te se odupire moralnim vertikalama svojom odsutnošću ili na drugoj strani svojom rezolutnošću koja se u poetskim tekstovima iščitava kao radikalno promjenjiva subjektna instanca ipak snažnih stavova iako ih izlaže velikim količinama melankolične samosvijesti. Videospot sjećanja prenosi estetiku postrazdoblja melankoličnog subjekta, nostalgičara zagledanog u fotografiju razdoblja koje previše voli izgledanje i vizualitet. Čegecov je videospot originalan, on ne prepričava razdoblje, ne uključuje ga izravno, osim kao sjetu i melankoliju na sjećanje, ne upliće ni jednu njegovu matricu jer ona više nije moguća u ovakvoj masivnoj šarenoj konzumaciji dopuštenih svih različitosti pri isticanju sličnosti. Onaj koji odustaje od želje za promjenom ičega i ikoga, jer uviđa što se događa mijenjanjem svijeta – ponavlja klopku pristajanja na sustave kakvi vode u rat zbog mišljenja. Čegecov tekstni subjekt odustaje od utopijskog ili distopijskog predviđanja, on živi u tamnom prostoru između jučer i sutra, zapravo u prototipskom pankerskom sad, stoga ima potencijalnu energiju beskonačnosti i nule, odnosno postojanja u dokolici malih fizičkih i simuliranih putovanja, ali bez ikakvih prišivenih identiteta.

Citirana literatura

- Benjamin, Walter. „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije“. Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi, sv. . 78/79, br. 2, 2006, str. 22-32.
- Čegec, Branko. *Unatrag*. Meandarmedia, 2014.
- . *Melankolični ljetopis*. Izdavački centar Rijeka, 1988.
- . *Fantom slobode*. Naklada MD, 1994.
- Grgurić, Diana. „Intermedijalnost u romanu Berenikina kosa Nedjeljka Fabrija.“ *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik*, sv. 41, br.1, str. 45-59.
- Horrocks, Christopher. *Marshall McLuhan i virtualnost*. Jesenski i Turk, 2001.
- Jukić, Sanja. *Medijska lica subjekta*. Društvo hrvatskih književnika, Ogranak slavonsko-banjsko-srijemski, 2014.
- 442 Katušić, Bernarda. *Slast kratkih spojeva*. Meandar, 2000.

- LeWitt, Soll. „Paragraphs on Conceptual Art.“ https://monoskop.org/images/3/3d/LeWitt_Soll_1967_1999_Paragraphs_on_Conceptual_Art.pdf. Pristupljeno 6. rujna 2022.
- Lyotard, Jean-Francois. *Postmoderno stanje*. Prevela Tatjana Tadić, Ibis grafika, 2005.
- Maleš, Branko. „Retro-pogled u skladište historijsko-avangardističke prakse.“ *Quorum*, br. 3, 1985, str. 23 – 34.
- McLuhan, Marshall. *Razumijevanje medija*. Golden marketing – Tehnička knjiga, 2008.
- Milanja, Cvjetko. *Doba razlika*. Zagrebačka stvarnost, 1991.
- Mrkonjić, Zvonimir. *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*. Biblioteka K. 1971.
- Mrkonjić, Zvonimir. *Zaslonska sjeta*. Altagama, 2006
- Norton Lecture 1: The River | Laurie Anderson: Spending the War Without You. <https://youtu.be/6LuKgGn5e2g?list=PLtxVM47qfVNCAPdgEesjlfIQX6rptwXDp>). Pristupljeno 12. kolovoza 2022.
- Norton Lecture 2: The Forest | Laurie Anderson: Spending the War Without You, <https://youtu.be/v6UJjYkerJY?list=PLtxVM47qfVNCAPdgEesjlfIQX6rptwXDp>. Pristupljeno 9. kolovoza 2022.
- Norton Lecture 3: Rocks | Laurie Anderson: Spending the War Without You, <https://youtu.be/Vr8HDRbrhIs?list=PLtxVM47qfVNCAPdgEesjlfIQX6rptwXDp>. Pristupljeno 9. kolovoza 2022.
- Norton Lecture 4: The Road | Laurie Anderson: Spending the War Without You, <https://youtu.be/-pbzcARJ1eM?list=PLtxVM47qfVNCAPdgEesjlfIQX6rptwXDp>. Pristupljeno 11. kolovoza 2022.
- Norton Lecture 5: The City | Laurie Anderson: Spending the War Without You, https://youtu.be/-3Zt_OzyrsM?list=PLtxVM47qfVNCAPdgEesjlfIQX6rptwXDp. Pristupljeno 12. kolovoza 2022.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Paradigme 20. stoljeća*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996.
- Oblučar, Branislav. „Poezija i glazbeni video (s osvrtom na pjesništvo Delimira Rešickog).“ *Stilistika*, internetski portal: <https://stilistika.org/oblucar>. Pristupljeno 3. listopada 2022.
- Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*. Akademija dramske umjetnosti, 2006.
- Rem, Goran. *Koreografija teksta I*. Meandar, 2003.
- Rem, Goran. *Pogo i tekst*. Meandarmedija, 2010.
- Švaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky, 2005.
- Užarević, Josip. *Kompozicija lirske pjesme (O. Mandeljštam i B. Pasternak)*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991.

THE AESTHETICS OF VIDEO ART IN BRANKO ČEGEC'S POETRY

Abstract

Darija SKOKIĆ

Ul. Dobriše Cesarića 13
HR – 31 550 Valpovo
daraskok@gmail.com

Sanjin SOREL

Faculty of Philosophy
UNIRI, University of Rijeka
Trg braće Mažuranić 10
HR – 51 000 Rijeka
sorelsanjin@gmail.com

The article analyses the traces of video art aesthetics in the poetry of Branko Čegec, one of the “Croatian poets of the language experience,” as Zvonimir Mrkonjić termed that generation of poets, and of metalanguage poetry, as Goran Rem collectively called Čegec and the poets thematizing the aforementioned language experience. The aim is to address the elements of literary contact with the language of video art, that is, to approach the poetry recognizable as video art (of Nam June Paika and Laurie Andersson) due to its concrete, linguistic, material. The very term “language experience poetry” denotes that its main feature is the linguistic coding or meta-linguistics, thus the article also deals with the awareness of traces from other arts, primarily video art. The article is based on the definitions of intermediality, media, postmodernism, and video art. The analysis of selected works of art in this article emphasises the video elements of visual and auditory imagery, as well as provides new interpretations of Čegec's poetry.

Keywords: Branko Čegec, video art aesthetics, intermediality, medium, postmodernism, visuality