

Tusculum

2020
SOLIN-13

Tusculum

13

Solin, 2020.

Nakladnik

Javna ustanova u kulturi
Zvonimir Solin
Kralja Zvonimira 50
Solin

Za nakladnika

Tonči Čičerić

Glavni urednik

Marko Matijević

Uredništvo

Joško Belamarić
Nenad Cambi
Dino Demicheli
Josip Dukić
Arsen Duplančić
Miroslav Katić
Šime Marović
Dražen Maršić
Michael Ursinus

Grafičko oblikovanje i priprema za tisak

Marko Grgić

Izrada UDK-a

Iva Kolak, Sveučilišna knjižnica u Splitu

Tisak

Jafra Print Solin

Naklada

500 primjeraka

Časopis je uvršten u podatkovne baze: ESCI (Emerging Sources Citation Index), DOAJ (Directory of Open Access Journals), AWOL (The Ancient World Online), Hrčak (Portal znanstvenih časopisa Republike Hrvatske).

Izdavanje časopisa novčano podupiru Grad Solin,
Ministarstvo znanosti i obrazovanja i Županija splitsko-dalmatinska.



UDK 908(497.5-37 Solin)

Tiskana inačica: ISSN 1846-9469

Mrežna inačica: ISSN 1849-0417

Tusculum

Časopis za solinske teme

13

Solin, 2020.

Sadržaj

7-21	Dražen Maršić	Studije o isejskoj carskoj skupini (II) – Isejski lorikat iz Arheološkoga muzeja u Zagrebu
23-31	Nikola Cesarik	<i>Veterani qui militaverunt sub P. Memmio Regulo</i> (ad CIL 3, 2028 = 8753)
33-40	Silvia Bekavac	<i>Lex arae Dianae in Aventino</i> na natpisu iz Salone
41-62	Dino Demicheli	Epigrafski spoliji iz Zvonimirove ulice u Solinu
63-72	Ivo Donelli	Vrste kamena otkrivene na trasi plinovoda u Solinu
73-82	Nenad Cambi	<i>Spolia</i> u Gašpinoj i Aljinovićevoj mlinici u Solinu
83-89	Michael Ursinus	Ottoman <i>Çiftlik</i> / <i>Zemin</i> Holdings in the Grounds of Ancient Salona and the Ager Salontanus before the Fall of Klis (1537)
91-116	Arsen Duplančić	Prilog povijesti početaka arheologije u Saloni
117-134	Ivan Šuta	Skica nacрта ceste Klis – Split iz 1807. godine
135-161	Tonći Čičerić	Prilozi za biografiju admirala Antona Račića
163-178	Josip Dukić – Bernard Dukić	Odnos don Frane Bulića i fra Ivana Markovića u kontekstu polemike o sv. Dujmu i apostolicitetu splitske Crkve
179-186	Lidija Fištrek	Elementi performansa u stvaralaštvu Joze Kljakovića
187-227	Ivan Matijević	Njemačka protuzračna obrana u Solinu između ožujka i listopada 1944.
229		Naputak suradnicima <i>Tusculuma</i>

Lidija Fištrek

Elementi performansa u stvaralaštvu Joze Kljakovića*

Lidija Fištrek
Memorijalna zbirka
Jozo Kljaković
Rokov perivoj 4
HR, 10000 Zagreb
mz.jozo.kljakovic@czlogz.hr

Prisutnost novih medija u interpretaciji klasičnih umjetničkih djela u 21. stoljeću sve više zadobiva na važnosti. Početke umjetničkoga performansa u Hrvatskoj možemo nazrijeti već dvadesetih godina prošlog stoljeća u stvaralaštvu poznatih avangardnih umjetnika poput umjetničke grupe Traveler, Ljube Babića i Miroslava Krleže. Međutim, kada govorimo o elementima umjetničkoga performansa tih godina potrebno je navesti i Jozu Kljakovića. Ovaj svestrani umjetnik vrlo rano organizira izvedbe koristeći pri tom sve elemente umjetničkoga performansa. Jozo Kljaković koristi se tijelom koje postaje medij što odašilje poruke koje se prenose do primatelja, tj. gledatelja, čineći vizualnu teatralizaciju. Obzirom da u umjetnosti performansa kod Joze Kljakovića tijelo postaje događaj, zato što se nalazi u središtu pozornosti i nadilazi sematsko i semiotsko te njegovo djelovanje pokreću osjećaji, performativnost tijela kao umjetničkoga djela nalazi se u projekciji događaja. Prostor u kojem se performans događa nije nužno institucionalan, već prikazuje događaj koji djeluje u sadašnjosti toga trenutka pretpostavljajući nešto izvan sebe jer umjetnost performansa je uvijek izvedba za nekoga, za neku publiku koja ga prepoznaje i vrednuje ga, čak i u slučaju da je publika dio performansa.

Ključne riječi: performans, Jozo Kljaković, umjetnost, koncept, literatura, događaj

UDK: 7.038.531:7.041.7]Kljaković, J.“1922“

Stručni članak
Primljeno: 13. svibnja 2020.

Uvod

U ovome radu pokušat ću prikazati elemente performansa u stvaralaštvu Joze Kljakovića, jednoga od najvažnijih umjetnika prve polovine 20. stoljeća. Povjesničari umjetnosti smještaju početke umjetničkoga performansa u Hrvatskoj u dvadesete godine prošloga stoljeća, a prepoznaju ih u stvaralaštvu poznatih avangardnih umjetnika poput umjetničke grupe Traveleri, Ljube Babića i Miroslava Krleže. Međutim, kada govorimo o elementima umjetničkoga performansa dvadesetih godina prošloga stoljeća potrebno je navesti i Jozu Kljakovića. On se u svom radu koristio svim značajkama suvremenoga performansa u kojima se, osim kistom i platnom, poigrava ljudskim tijelima kreirajući događaj. U njegovu stvaralaštvu mogu se vrlo jasno iščitati dvije inscenacije koje je ovaj umjetnik uprizorio tijekom svog života. Na prvom primjeru, koji je umjetnik uprizorio tijekom rane

mladosti, možemo pronaći elemente koji estetiziraju događaj te već tada sadrži elemente kao što su akcije i hepeninzi, konceptualnosti i kontekstualnosti. Na drugom primjeru možemo uvidjeti utjecaj avangarde i Kljakovićevih kolega umjetnika poput Babića i Krleže. No, da bismo mogli na ovaj način sagledati rad Joze Kljakovića potrebno je prije svega odgovoriti na pitanje što je to hepening, a što umjetnički performans. U definiranju hepeninga kao izvedbenoga žanra valja izdvojiti definicije Miška Šuvakovića i Nikole Batušića. Šuvaković razlikuje hepening od umjetnosti performansa na način da ustvrđuje kako u hepeningu sudjeluje publika, dok u performansu to nije uvijek slučaj. »Hepening nema karakter spektakla već djelomično režirane ili neregirane situacije koja publiku pretvara u saučesnike-aktere«. ¹ Iz ovoga možemo zaključiti kako Šuvaković umjetnost performansa veže uz spektakl koji

* Članak je nastao za Međunarodni interdisciplinarni simpozij Filozofija medija održan 2019. godine u Zagrebu.

¹ S. Marjanić 2017, str. 57.

je gotovo uvijek režiran medijskom konstrukcijom. Nikola Batušić zaključuje kako je hepening »suvremena scenska vrsta u kojoj se bez čvrsta fiksirana predložka scenska slika konstruira kombinacijom riječi, pokreta i svjetla.«² No, kada govorimo o lokalnoj upotrebi hepeninga možemo zaključiti kako se umjetnici zadržavaju na definiciji, tj. nastojanju da u događanju sudjeluje publika. Termin hepening najčešće se veže ili upotrebljava u lokalnim medijima za javni događaj. Događaj koji je konstruiran i kontekstualiziran iz tri dominantna područja kulturalnih izvedbi – modni performans, rokerski hepening, kulturalni događaj – koji mediji određuju kao hepening, ali ne u značenju izvedbenoga žanra već samo kao događaj ili *event*.³ Hepening se u svojoj projekciji predstavlja, reproducira i razlikuje od drugih događaja time što prelazi u formu jedinstvenoga i jednokratnoga djela. Umjetnost performansa je uvijek izvedba za nekoga, neku publiku koja prepoznaje i vrednuje ju kao takvu, čak i u slučaju da je publika dio performansa.

Predstava kao događaj

Erika Fischer-Lichte govori o događajnom karakteru predstava na prijelazu 19. u 20. stoljeće.⁴ Ona navodi kako se Peter Behrens i Georg Fuchs suprotstavljaju naslijeđenim uvjerenjima estetike koja je bila orijentirana na djelo te smatraju »da je u karakteru predstava zasnovana njihova specifična estetičnost.«⁵ Idejom da teatar mora ponovno postati svetkovinom otvaraju nove perspektive umjetničko-teorijskim i estetičkim diskusijama. Fischer-Lichte kaže: »Dugo je u njihovu središtu stajalo djelo, a time ujedno i njegov tvorac, veliki umjetnik-genij. Pritom je produkcija djela često – premda kasnije samo još metaforično – shvaćana i opisana u analogiji s Božjim stvaranjem svijeta. Kao što je Bog stvorio svijet kao savršeno i u sebi zatvoreno djelo, tako i umjetnik stvara djelo. A kao što je u djelu Božjem skrivena vječna božanska istina, koja se objavljuje onome koji čita knjigu svijeta, tako i djelo umjetnika u sebi skriva istinu. Najkasnije od kulta genija krajem 18. stoljeća umjetnik se pojavljuje kao autonomni subjekt koji stvara autonomno djelo u kojemu je skrivena istina.«⁶

2 S. Marjanić 2017, str. 331.

3 S. Marjanić 2017, str. 58.

4 E. Fischer-Lichte 2009, str.199.

5 E. Fischer-Lichte 2009, str.199. Peter Behrens i Georg Fuchs su začetnici funkcionalizma u arhitekturi. Zastupali su načeo po kojemu arhitektonski oblik pojedinoga objekta mora proizlaziti iz njegove namjene.

6 E. Fischer-Lichte 2009, str. 199.

7 M. Seel 2007. str. 53.

8 E. Fischer-Lichte 2009, str. 235.

9 B. Senker 2019, str. 7-12.

Martin Seel izričito navodi da su inscenacije »namjerno uvedeni ili izvedeni osjetilni procesi« koji se prikazuju pred publikom, te radi razliku između inscenacije i predstave.⁷ U njegovoj definiciji se poklapaju planska priprema, odnosno koncepcija predstave i sama predstava. Proces inscenacije uvijek otvara slobodne prostore i prostore igre kako bi se u predstavi moglo dogoditi ono što nije planirano, što nije inscenirano i predvidivo. Iz toga možemo uzeti kao primjer situacije u kojima umjetnici koriste otvorene slobodne prostore i prostore igre da bi im dali posve drukčiji smjer od intendiranoga. Inscenacija se usko odnosi na pojam događaja tako što planira situaciju u kojoj se nešto može dogoditi. Razvijena određenja pojma inscenacija vrijede, prema Fischer-Lichte, za sve inscenacije: za umjetničke kao i za ne-umjetničke, to znači za inscenacije predstava teatarske umjetnosti i za umjetnost performansa, predstave, instalacije, koncerte i drugo. Pojam inscenacija tiče se, dakle, estetskoga rada u svim zamislivim vrstama predstava.⁸

Povijest performansa u Hrvatskoj

Ekspresionizam je 1921. godine bio sveprisutan na cjelokupnoj umjetničkoj sceni u Hrvatskoj: od književnosti i kazališta do likovnih umjetnosti te njemačkih filmova na repertoaru kinematografa. Utjecaj europske avangarde bio je prisutan u svim umjetničkim krugovima, pa tako Boris Senker govori o počecima umjetničkih akcija, događanja i performansa kako u kazalištu tako i u kulturno-umjetničkim krugovima. Ističe dadaističke matineeje književnika Dragana Aleksića (1901. – 1958.) u osječkom kinu Royale ili zenitističku izvedbu »I oni će doći« skupine zagrebačkih gimnazijalaca koja je uzela ime Traveleri, te pod vodstvom budućega arhitekta, urbanista i slikara Josipa Seissela (pseudonim Jo Klek; 1904. – 1987.) program priredila u školskoj gimnastičkoj dvorani, a s vremena na vrijeme izvodila na ulici poneki »performans«, poput pozdravljanja konja umjesto kočijaša. Malobrojnim iznimkama pripadaju i »zenitističke večernje« što ih je književnik i budući filmski djelatnik Marijan Mikac (1903. – 1972.) održavao po manjim gradovima nedaleko od Zagreba 1923. godine.⁹



Slika 1

Traveleri: »I oni će doći« – zenitistički performans, Zagreb, gimnazijska gimnastička dvorana, 1922., (B.Senker 2019.)

Marijan Susovski navodi dadaističku predstavu »I oni će doći« kao naš prvi hepening koji je završio dovođenjem živoga magarca na scenu. Heping je razgovor dvojice protagonista: »Odakle je došao?« ... »Iz gledališta«, nakon čega je magarac odveden s pozornice u gledalište u kojem su sjedili gimnazijski profesori. Ovo je bio vrhunac provokacije i đačkoga avangardizma te im je sljedećega dana savjetovano da školovanje završe negdje drugdje. Većina sudionika predstave školovanje je morala završiti u Beogradu.¹⁰ Konceptualni umjetnici koristili su umjetničku formu organiziranja performansa kako bi javno iskazali svoj stav i mišljenje vezano za neko goruće društveno-političko pitanje, snoseći naravno posljedice od strane vlasti. Najadekvatiji medij za formu performansa je tijelo; pomoću njega su se umjetnici mogli izražavati čineći događanje, hepening ili akciju. Ljudsko ili životinjsko tijelo nalazilo se u središtu kompozicije tvoreći vizualnu teatralizaciju s namjerom da se poruka uputi što direktnije. Jozo Kljaković je poput svojih kolega suvremenika

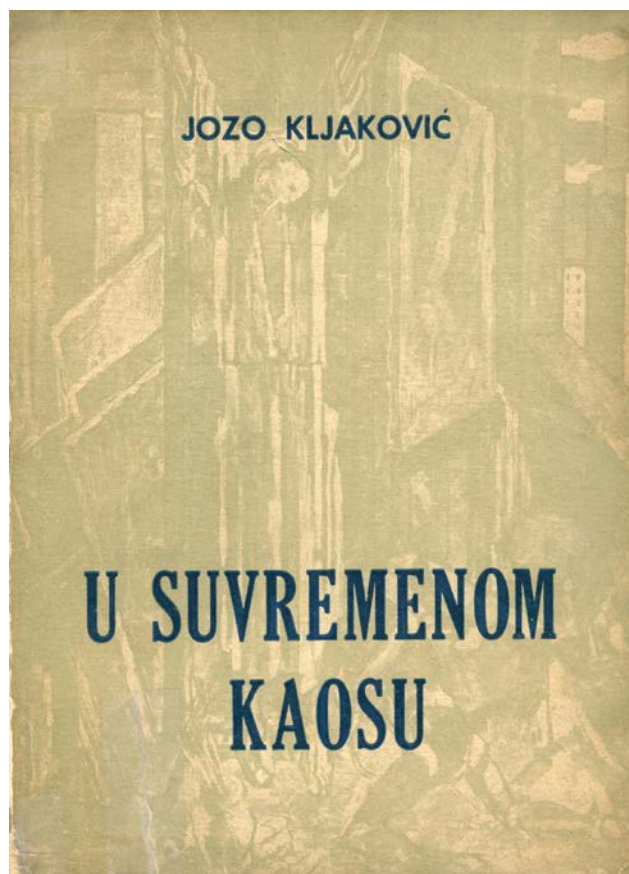
opisao jednu takvu akciju s ciljem kritiziranja lokalnih vlastodržaca u autobiografskom proznom djelu »U suvremenom kaosu«.¹¹ Kljaković koristi pismo kao medij pomoću kojega je događaj zabilježen i o kojemu postoji zapis. Adekvatno dobu pisana riječ, slikarstvo i fotografija jedini su relevantni zapisi pomoću kojih možemo izvršiti analizu i istraživanje.

Elementi performansa u stvaralaštvu Jozе Kljakovića

Kada govorimo o performansu kao izvedbenoj umjetničkoj formi trebamo znati da se performativnost tijela kao umjetničkoga djela nalazi u projekciji događaja koji djeluje u sadašnjosti trenutka i pretpostavlja nešto izvan sebe. U primjeru elemenata performansa u djelu Jozе Kljakovića performativnost se manifestira na razini teksta gdje se tekst nalazi u procesu prikaza. Kljaković se u svom radu služio svim elementima suvremenoga performansa u kojima se, osim kistom i platnom, poigrava ljudskim

¹⁰ M.Susovski 1997, str. 17.

¹¹ J. Kljaković 1992.



Slika 2

Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*

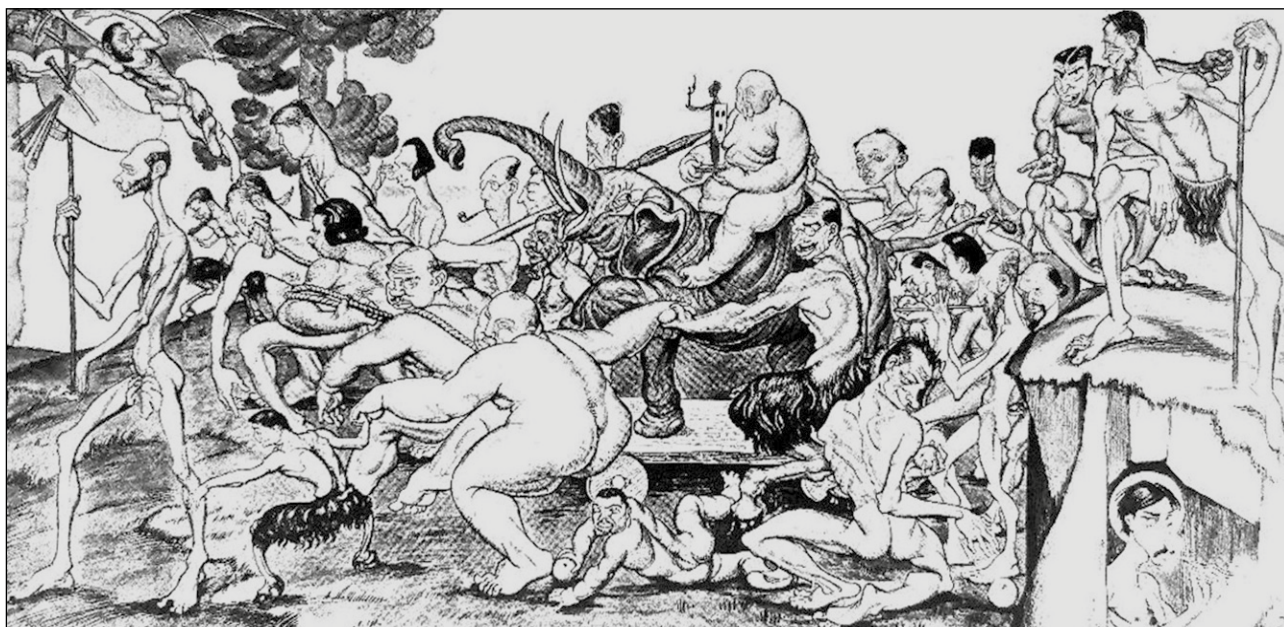
tijelima kreirajući događaj. Ovaj svestrani umjetnik vrlo rano organizira izvedbe koristeći pri tome sve elemente umjetničkoga performansa. Služi se tijelom koje postaje medij koji odašilje poruke čineći vizualnu teatralizaciju. Takvo estetsko oblikovanje u Kljakovićevu performansu priređenom u Splitu u vrijeme poklada može se nazvati estetikom događaja. Na prvom primjeru (u vrijeme dok je Kljaković još bio gimnazijalac) možemo iščitati sve elemente umjetnički osmišljene i izrežirane izvedbe:

»Split je bio poznat zbog svog ludovanja i zbog svoje duhovitosti za vrijeme poklada. U tom istom Splitu zgrada škole, u kojoj sam učio, bila je stara i trošna. Bila je sastavljena od nekoliko povezanih zdanja, bez svijetla, bez zraka i puna prašine. Opoljavale su je neke uske uličice, u kojima je u ono doba bilo nekoliko pissoira. Uprava škole uputila je nekoliko molba da se sagradi nova škola u Beč u interesu prestiža države i u interesu zdravlja đaka i

profesora. Svake godine je zbog toga došla neka komisija iz Beča, ali nikako da se sagradi druga školska zgrada. Zato sam odlučio, da tu čitavu stvar persifliram i izvrgnem ruglu karnevalskom. Napravio sam od letava i kartona prilično veliku zgradu škole. Oslikao sam je točno kakva je bila. Pometao sam sve pissoire koji su se nalazili oko zgrade. Na krovu i pod strehom sva gnijezda vrabaca i lastavica, kao obješeno rublje našeg poslužnika Kaja, koji je imao mnogo dječurlije. Nad vratima ulaza u zgradu, povrh službene table »Cesarska i Kraljevska Velika Realka«, postavio sam još jednu tablu, na kojoj je pisalo: »Lasciate ogni speranza voi ch'e entrate«. Tu zgradu nosilo je šest jakih đaka u povorci kroz Split. Povorku su predvodile tri splitske maškare u tunikama bratovštine, koje sam prije opisao. One su lupanjem poklopaca i mlaćenjem varjača po loncu najavljivale dolazak povorke. Iza njih je jedan đak na dugom štapu nosio tablu s natpisom: »Baccala fur Dalmatien«, a ispod te table visila su dva suha bakalara. Zatim je ista »bečka komisija«: tri debela Nijemca, tirolski obučena, s obješenim dalekozorima i fotografskim aparatima koji su u rukama nosili mrežice za lovljenje leptira. Između bečke komisije i zgrade realke stupalo je osam mršavih i visokih đaka s debelim naočalima, noseći knjige i kašljucajući cijelim putem. Sa strane zgrade nosili su đaci grafikone, na kojima je bilo ispisano koliko svjetla, koliko kisika, koliko prašine i koliko vlage ima u školskoj zgradi realke. Iza zgrade stupao je direktor škole. Direktor sam bio ja. Maskiran točno, imao sam čak napisani govor, koji sam trebao pročitati na »pijaci« splitskoj. Uz mene su išla dva polučorava profesora i štapom se podupirala. Povorku je završavala jedna splitska mašakara u tunici, koja je vodila za sobom osamarena magarca, na kojem je bio natpis: »Dalmatinisches Rote Kreuz«. Povorka je krenula iz kuće gospara Tona Tartaglie, prošla preko obale i zao-krenula preko Trga Voća na »pijacu«.... Kada smo došli na pijacu, povorka se je zaustavila pred kavanom Troccoli. Ja sam istupio iz povorke i popeo se na kavansku stolicu da pročitam govor, koji sam napisan imao.... Ja sam u tišini započeo čitati govor. Nisam pročitao više od dvije tri rečenice, kad me nečija ruka zgrabi za jaku žaketa i slandra sa stolice.«¹²

Drugi primjer je inscenacija koju je autor prikazao crtežom-karikaturom pod nazivom »Personifikacija umjetnosti i ljepote (Bakanal umjetnika)«. Crtež prikazuje proslavu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu 1922. godine pod nazivom »Tutankamon«. Nisu nam poznata svjedočanstva o učinku koji je ova karikatura izazvala kod

12 J. Kljaković 1992, str. 20.



Slika 3
Personifikacija umjetnosti i ljepote (Bakanal umjetnika), Jozo Kljaković, 1922., (iz fotoalbuma Memorijalne zbirke Jozo Kljaković)

sudionika proslave, a na temelju Kljakovićeva zapisa koji razjašnjava neobičnu kompoziciju u čijem je središtu bio slon kojega je izmodelirao Frangeš¹³ možemo vidjeti kako se Kljaković služi elementima koji su dvadesetih godina bili neizostavni prilikom osmišljavanja izvedbi kod etabliranih hrvatskih umjetnika poput Travelera.

»Toga Frangešovog slona ja sam upotrijebio u svojoj velikoj karikaturi, kao centar moje kompozicije koja je predstavljala povorku sviju zagrebačkih umjetnika. Neki su vukli slona, neki su gurali slona, jedni su plesali oko njega, drugi stupali uz njega. Najmlađi su grabili naranče koje su izlazile ispod slonova repa. Povorku je predvodio Crnčić, a Babić je lebdio u zraku sa šišmišovim krilima, nad svima. Na slonu je sjedio ružičati i debeljuškasti Vladec, sa umjetničkim amblemom u ruci. Na završetku te povorke, na jednoj pećini, stajali su dva beogradska istaknuta umjetnika: Dobrović i Rosandić i promatrali to hrvatsko roblje. U špilji te oči naslikao sam sebe, sa oreolom oko glave. Slika je bila temperom izvedena, a umjetnici svi golišavi i iskarikirani.«¹⁴

Iz navedenih primjera možemo vidjeti kako se događaj u svojoj projekciji predstavlja, reproducira i razlikuje od drugih događaja time što prelazi u formu jedinstvenoga

i jednokratnoga djela. S obzirom da u umjetnosti performansa kod Jozе Kljakovića tijelo postaje događaj, zato što se nalazi u središtu pozornosti i nadilazi sematsko i semiotsko te njegovo djelovanje pokreću osjećaji, performativnost tijela kao umjetničkoga djela nalazi se u projekciji događaja kada problem slobode ljudskoga djelovanja prelazi u područje estetizacije predmeta/objekata koji nadomještaju izvornik umjetničkoga djela.

Pismo – medij vs. slike u tekstu

U literarnom stvaralaštvu Jozo Kljaković služi se metodom stvaranja slika u tekstu proizašlih iz sjećanja. S obzirom da je Kljaković prvenstveno slikar, deskripcija prostora i vremena u tekstu jednako mu dobro leži kao i slikanje na slikarskom platnu. U literarnim djelima Kljaković ostavlja prostor za analizu slika u tekstu koja se temelji na eksplikaciji vizualnih sadržaja. Funkciju slika možemo promotriti iz više motrišta koja mogu biti figurativna i simbolička, umjetnička i zabavna. Bez obzira na njihovu različitu funkciju svi ovi čimbenici pomoću re-prezentacije nadomještaju prezentaciju nekoga neprisutnog objekta. Gottfried Boehm, njemački filozof i povjesničar umjetnosti, služi se terminom *iconic turn* (ikonički obrat) kada

13 Robert Frangeš Mihanović (1872. – 1940.), hrvatski kipar.

14 J. Kljaković 1992, str.21.

govori o povratku slika.¹⁵ Za Boehma svi problemi filozofije postaju problemi jezika, tj. jezičnoga strukturiranja slikovnosti. Svijet pojmova se za Boehma ne može odvojiti od svoga metaforičnoga, tj. retoričkoga tla i stvarno utemeljenje zaokreta prema slici prepoznaje u raspravama o jeziku Ludwiga Wittgensteina i Friedricha Nietzschea. Proučavanjem ikoničke dimenzije literarnih tekstova američki teoretičar W. J. T. Michell iznosi tezu o slikovnom obratu koja otvara temeljna pitanja o odnosu literarnoga teksta i vizualnih medija danas. Mitchell govori o prodoru slikovne paradigme u književne studije gdje su tehnike komuniciranja isključivo vezane slikom, tj. slikovna paradigma utječe na načine kako stvaramo i čitamo pisane tekstove. Mitchell kaže: »Likovna ikonologija poziva nas da posebno obratimo pozornost na prisutnost vizualnih, prostornih i slikovnih motiva u svim literarnim tekstovima: arhitekture kao metafore književne forme; slikarstva, filma i kazališta kao metafore književne reprezentacije.«¹⁶ Riječi i slike prožimaju se mnogo više nego njihovi matični mediji i na taj način postaju predmetom interesa u intermedijalnom pristupu umjetničkih djela i kulturi. Kada govorimo o mentalnim slikama moramo spomenuti načelo reciprociteta koje smatra da je verbalna komponenta neizostavni dio slikovnih opisa gdje i sami tekstovi evociraju posebnu vrstu slika koje zovemo mentalnim slikama. Mitchellova literarna ikonologija polazi od načela reciprociteta. Riječi i slike predstavljaju novo područje istraživanja koje se disciplinarno odvaja od povijesti umjetnosti i nadovezuje na znanost o tekstu, povijest književnosti i lingvistiku. Kada govorim o literarnoj ikonologiji pri tome mislim na problematiku kojom se bave slike koje obitavaju u jeziku ili kroz jezik dobivaju oblik. Mentalne i verbalne slike su nevidljive zbog čega ih je teško zvati slikama. Krešimir Purgar definira sliku kao odraz, sličnost i kopiju, dok mentalnu sliku opisuje riječima poput snovi, sjećanja, ideje i fantazme. Verbalna slika bila bi opisana riječima metafore i opisi. Upravo pomoću mentalnih slika možemo analizirati Kljakovićevo literarno stvaralaštvo koje obuhvaća sjećanja i ideje. Jozo Kljaković se služi riječima koje konstruiraju sliku i na neki način postaju suodgovorne za značenje slike. No, što se događa sa slikama u tekstu? Stvaranjem mentalnih slika pomoću riječi upisujemo ih u predmete i pojave. Slike koje nastaju u jeziku različite su od značenja slika u generičkom pojmu. Mentalne slike koje nastaju

čitanjem teksta povezane su s autorovom memorijom i mogućnošću vizualizacije kod čitatelja. Čitajući književni tekst moramo obratiti pažnju na deskriptivne tekstove u kojima se otvara svijet unutarnje vizualizacije koji je blizak imaginaciji, sjećanju i fantaziji.

Zaključak

Navedeni primjeri nisu zabilježeni pomoću novih medija koji su svojstveni izvedbi ili umjetnosti performansa u 21. stoljeću. Međutim, medij pomoću kojega Kljaković u tim primjerima odašilje poruku jest tijelo. U oba primjera je ukinuta napetost između »biti tijelo« i »imati tijelo«. Tjelesnom subjektu pripisuje se moć raspolaganja tijelom – objektom. Koncept povijesne avangarde bazira se na pretpostavljanju da je tijelo materijal koji se može potpuno oblikovati i kojim se potpuno može manipulirati. Upotreba tijela glumca-performera nalazi se u tjelesnom bitku njega samog. Iz navedenih primjera možemo vidjeti kako je, neovisno o upotrebi novih medija, potreba za odašiljanjem poruke pomoću tijela kao medija prisutna odavna. Dvadesetih godina prošloga stoljeća medij pomoću kojega možemo iščitati elemente performansa u stvaralaštvu Jozе Kljakovića jest tisak, tj. pisana riječ. U 21. stoljeću nezamislivo je inscenirati performans bez prisutnosti medija, štoviše, performans bez medija ne postoji: njegovo postojanje određuju mediji. U umjetnosti performansa mediji postaju nezaobilazni u komunikaciji umjetnik – umjetničko djelo čak kada je i publika dio performansa, bez obzira na aktivnu ili neaktivnu participaciju. Slikovnost teksta na primjeru literarnoga djela Jozе Kljakovića lako je zamjetljiva čitatelju i gledatelju. Kod literarnoga djela usporedivi oblik gledanja može biti samo onaj koji uzima u obzir mentalne slike koje se stvaraju u čitateljevu umu. Vizualno čitanje književnoga teksta potiče čitatelja na mogućnost prepoznavanja elemenata performansa u djelu Jozе Kljakovića. Ako uzmemo u obzir činjenicu kako se Kljaković koristio tijelom i pismom kao medijem pomoću kojih se izražavao u nastojanju da organizira performans ili hepening na početku 20. stoljeća, što je vidljivo u navedenim tekstovima i crtežu, tada je razumljiva činjenica kako je Kljaković ostavio prostor za analizu svoga umjetničkog rada i uvrštavanju ovoga umjetnika uz bok ostalim povijesno zabilježenim umjetnicima koji su začetnici performansa u Hrvatskoj.

¹⁵ G. Boem 1995.

¹⁶ W. J. T. Michell 1986, str.57

Literatura

- N. Batušić 1978 Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb 1978.
- G. Boehm 2008 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2008.
- E. Fischer-Lichte 2009 Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, (preveo Sulejman Bosto), Sarajevo – Zagreb 2009.
- L. Fištrek 2019 Lidija Fištrek, *The Images of Text – Jozo Kljaković*, u: Katica Jurčević – Ljiljana Kaliterna Lipovčan – Ozana Ramljak (ur.), *Reflections on the Mediterranean*, Mediterranean Issues, Book 2, Zagreb 2019, 493-498.
- J. Kljaković 1992 Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Zagreb 1992.
- Z. Maković 2007 Zvonko Maković, *Lica. Alternativna povijest moderne umjetnosti*, Zagreb 2007.
- S. Marjanić 2017 Suzana Marjanić, *Topoi umjetnosti performansa*, Zagreb 2017.
- W. J. T. Mitchell 1994 William John Thomas Mitchell, *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- Ž. Paić – K. Purgar 2009 Žarko Paić – Krešimir Purgar (ur.), *Vizualna konstrukcija kulture*, Zagreb 2009.
- K. Purgar 2013 Krešimir Purgar, *Slike u tekstu. Talijanska i američka književnost u perspektivi vizualnih studija*, Zagreb 2013.
- M. Seel 2007 Martin Seel, *Zusammenfassung Seel: Aesthetik des Erscheinens »Etwas um seines«*, Frankfurt 2007.
- B. Senker 2019 Boris Senker, *Avangardna nastojanja u hrvatskom kazalištu*, u: Mario Matijević (ur.) *Scenografija Joze Kljakovića za Dubrovački diptihon i Dubravku*, (katalog izložbe), Solin 2019, 7-12.
- M. Susovski 1997 Marijan Susovski, *Josip Klek. Nadrealističko razdoblje*, Zagreb 1997.

Summary

Lidija Fištrek

Elements of performance in the creativity of Jozo Kljaković

Key words: performance, art, Jozo Kljaković, literature, happening

The presence of new media in the interpretation of classical artwork in the 21-th century is increasingly gaining importance. The beginnings of artistic performance in Croatia can be known for 20-th of those years in the last century in the creativity of famous avant-garde artistic such as Traveler, Babić and Krleža. However, when we talk about elements of artistic performance over the period of 20 years of the last century it is necessary to mention Jozo Kljaković. This extremely versatile artist organizes performance very early, using all the elements of an artistic performance. The body becomes a medium that transmits messages that are transmitted to the recipient, i.e. viewers, making visual theatricalization. Jozo Kljaković used all the elements of modern performances in his work, in which, besides the brush and canvas, he played with human bodies, creating an event. The space in which the performance occurs is not necessarily institutionally artistic like the real time, but shows an event that acts in the present of that moment by assuming something outside of itself. In its projection, the event presents itself, reproduces and differs from other events by moving into the form of a single and one-time work. Performance art is always a performance for someone, an audience that recognizes and evaluates it as such, even if the audience is part of the performance.

Translated by Andrea Rožić

