

Jagor Bučan

Akademija likovnih umjetnosti
Sveučilište u Zagrebu
Ilica 85
HR - 10000 Zagreb

Pregledni rad / Review paper
Primljen / Received: 10. 10. 2021.
Prihvaćen / Accepted: 3. 11. 2021.
UDK / UDC: 7Čeranić, T.
741.012
DOI: 10.15291/aa.3557

Nutarnji oblik kao likovna *licentia poetica*:

Uz ciklus crteža *Plein Air*
Tomislava Čeranića

Inner Form as an Artistic *licentia poetica*: Tomislav Čeranić's Series of Drawings *Plein Air*

SAŽETAK

U ovome prilogu izložena je i razmotrena osebujna likovna pojetika kojom se suvremeni hrvatski umjetnik Tomislav Čeranić služi pri osmišljavanju i oblikovanju svojih djela. Njegove crteže odlikuju heterogene ikoničke sastavnice, koje su međusobno združene dvjema strateškim sponama. Riječ je o strategiji oponašanja (predmetne stvarnosti i grafičko-ga otiska izvedenoga u tehnici bakroreza / bakropisa) i strategiji sprežanja različitih predmetnih pojavnosti bez vidne logične spona. Pojetsko sredstvo kojim Čeranić objedinjuje rečene spona autor priloga imenovao je sintagmom *nutarnji oblik*. Taj je pojam predstavljen u vidokrugu estetičke perspektive, potom u kontekstu jezikoslovlja, da bi na koncu kao aspekt likovne pojetike bio sagledan na primjeru Čeranićevih crteža. U prilogu je ujedno sažeto predstavljen i fenomen *pareidolije*, koji je kao takav srodan pojavnosti nutarnjega oblika u slučaju pojedinih Čeranićevih radova. Na koncu, sagledane su načelne spoznajne pretpostavke na temelju kojih nutarnji oblik kao pomno odabrano pojetičko sredstvo dohvaća željeni smisao. U tu svrhu u završnome je dijelu rada prizvan aspekt antičke teorije fantazmičke spoznaje.

Ključne riječi: Tomislav Čeranić, nutarnji oblik, likovna pojetika, crtež, oponašanje, značenjski most (*bridge meaning*), oblični most (*bridge form*), pareidolija, fantazma

ABSTRACT

The article focuses on the distinctive artistic poetics used by the contemporary Croatian artist Tomislav Čeranić in conceiving and creating his works. His drawings are characterized by heterogeneous iconic components, interconnected by two strategic links. One is the strategy of mimesis (imitating the objective reality and the graphic imprint performed in the technique of copperplate engraving/etching), while the other is the strategy of combining different objective phenomena without a visible logical link. The author discusses the poetic means by which Čeranić unifies the said links as the *inner form*. This notion is presented in an aesthetic perspective, then in the context of linguistics, and finally as an aspect of artistic poetics, exemplified by Čeranić's drawings. The appendix succinctly presents the phenomenon of *pareidolia*, which as such is related to the appearance of the inner form in some of Čeranić's works. Finally, the author considers the fundamental cognitive assumptions on the basis of which the inner form, as a carefully chosen poetic means, reaches the desired meaning. For this purpose, the final part of the paper refers to the ancient theory of phantasmatic cognition.

Keywords: Tomislav Čeranić, inner form, artistic poetics, drawing, mimesis, bridge meaning, bridge form, pareidolia, phantasm

Tomislav Čeranić u mnogom je pogledu izdvojena umjetnička osobnost na hrvatskoj likovnoj sceni. Obrazovao se izvan Hrvatske i mimo umjetničke odnosno likovne naobrazbe (Filozofski fakultet u Beogradu, studij povijesti umjetnosti); živi i radi izvan glavnih umjetničkih centara (Šibenik); ustrajno njeguje izražajno ograničenu i nedostatno vrjednovanu likovnu disciplinu; kultivira unekoliko hermetičnu likovnu pojetiku koja se ne otvara svakomu. Pa ipak, upravo takva izdvojenost podarila mu je status svojevrsne ekskluzivnosti. Čeranića resi habitus cehovskoga posvećenika, metierskoga virtuozu i stvaraoča kojega odlikuje iznimno rafiniran umjetnički svjetonazor. Svojom izvedbenom moći zadivljujuće vlada rudimentarnim tehničko-tehnološkim datostima olovke, iluzionistički oponašajući grafičke listove starih bakrorezaca, odnosno bakropisaca. Pri tome visoki stupanj mimetičke vjernosti postiže i prikrivenim tehničkim trikovima. U ciklusu *Plein air* služi se višeslojnim šrafitiranjem olovkama u bojama; taj postupak njegovim crtežima daje (prividnu) patinu davno otisnutoga grafičkog lista. Ponekad se pak služi raspršivanjem crnoga čaja, kao u pojedinim radovima iz ciklusa *Discordia*, čime postiže pričin starih, požutjelih novinskih stranica i u njima reproduciranih grafičkih ilustracija.

No, njegova djela većma određuje jedna druga vrsta „patine”. Riječ je o naslagama raznolikih ikoničkih / ikonografskih slojeva na temelju kojih se Čeranićev umjetnički izraz može smjestiti u kontekst ne samo povijesnoga manirizma već i manirizma shvaćenoga u generičkome smislu te riječi, onako kako ga poima Gustav René Hocke.¹ Ta „patina” tek je prividno historijska, iako se ravna pojetskim iznahašćima autora poput Arcimbolda i drugih srodnih onodobnih autora. Generički poiman manirizam već je poduže posve aktualna stilaska odrednica, s obzirom na to da je u okrilju postmoderne pronašao svoje prirodno okruženje. Postmodernu, dakako, shvaćamo kao pluralitet različitih stilskih, ikonografskih i ikoničkih sastavnica kojima se autori slobodno služe pri stvaranju umjetničkih djela. Heterogenost postmodernističkoga pluralizma može se pri tome očitovati u vrlo raznolikome pojavnom vidokrugu. Strateški pristupi koje taj vidokrug obuhvaća uključuju povezivanje disparatnih elemenata, nerijetko preuzetih u vidu izravnoga ili neznatno prilagođenoga navoda (parafraze), koji su međusobno združeni metodom kolažiranja, odnosno jukstapozicije. Zatim, uključuju poimanje umjetnine kao otvorenoga djela (dijela, fragmenta) koje predstavlja mjesto presijecanja s drugim, podjednako otvorenim djelima. Pri tome križanju, u umjetničkoj tvorbi dolazi do remećenja ustaljenih stilskih, oblikovnih i drugih obrazaca. Na koncu, uključuje i sabiranje (nerijetko gomilanje) različitih sastavnica što ih je prosijalo rešetom kulturne memorije, kao i njihovo združivanje bez prividnoga, uzročno-posljedičnog reda.

Sabirući, kumulativni vid Čeranićevih crteža lako je zamjetljiv. Na njima se međusobno susreću prikazi mnogih stvari koje prividno nemaju međusobno ništa zajedničkoga. Pri komponiranju tih akumulacija on se koristi – prema vlastitome svjedočanstvu – slikovnim predlošcima iz enciklopedija 19. stoljeća, ilustriranim turističkim vodičima, veletrgovačkim katalozima.² (Čeranić se ujedno asocijativno oslanja na povijesne kabinete čuda, a nadahnjuje se i umjetnicima poput Monsù Desiderija, Odilona Redona, Maxa Ernsta, Luigija Serafinija i njima srodnim, manje ili više poznatim autorima, koje odlikuje bizarna, fantazmagorijska imaginacija.) Preuzevši sabrane, heterogene sastavnice po slobodnome nahođenju, on ih dovodi u neočekivanu, alogičnu svezu. Teže je, međutim, zamjetljiva sama sprega koja te akumulirane sastavnice međusobno povezuje u smislenu cjelinu. Riječ je o poveznici koja poput višekomponentnoga lijepka združuje raznorodne čimbenike u neraskidiv preplet. Ta sprega nije, dakle, „logična”, odnosno „prirodna”; no, neovisno u njezinoj alogičnoj ili pak iracionalnoj potki, ona jest smisljena. A njezina smisljenost proizlazi iz jasno i dosljedno zamišljene i ostvarene likovne koncepcije, koja osnovnoj umjetničkoj ideji – poslužimo se slobodnom prispodobom – „daje noge”.

U ovome radu namjera nam je prikazati narav toga likovnog sredstva odnosno idejnoga koncepta. Pri tome ćemo se u manjoj mjeri baviti njegovim sadržajnim vidom. Nastojat ćemo uputiti na operativnu strukturu pojetičkoga sredstva kojim se Čeranić služi da bi ostvario svoje distingvirane i dojmrljive vizije. To sredstvo u kontekstu njegove autorske zamisli može se shvatiti kao navlastita *licentia poetica*. Središnji konstitutivni vid toga sredstva odredit ćemo pojmom *nutarnjega oblika*. Taj ćemo pojam prije svega predstaviti u kontekstu njegova općenitijega estetičkog značenja, kao i užega jezikoslovnog značenja. Potom ćemo sasvim sažeto razmotriti stručni termin *pareidolije* koji prikladno pojmovno „odijeva” to pojetičko sredstvo. Cilj nam je na koncu uputiti na spoznajne pretpostavke koje tomu pomno odabranom sredstvu jamče djelotvornost, odnosno umjetničku svrhovitost. U tu svrhu prizvat ćemo u našem izlaganju aspekt antičke teorije fantazmičke spoznaje, kojom možemo поближе osvjetliti način na koji autor ostvaruje željeni učinak na promatrača, odnosno način na koji promatrač doživljajno i spoznajno usvaja taj učinak Čeranićevih djela.

Strategije odnosnih sveza

Osnovna odlika Čeranićevih crteža jest neobičan spoj heterogenih sastavnica, od kojih se svaka – poput karike u ulančanoj nisci – sponom združuje sa sljedećom, često začudno različitom. Dvije su osnovne razine tih spona. Prvu razinu predstavlja strategija oponašanja koja se proteže od izvedbene do problemske (estetičke) razine. Drugu pak razinu čini strategija združivanja različitih predmetnih pojavnosti koje se susreću bez vidne logičke povezanosti. Razmotrimo pomnije obje strateške razine.

1) U prvome slučaju minuciozan crtež olovkom (tehnička olovka 0,5 mm) združen je zavidnom vještinom oponašanja s predloškom grafičkoga lista – bakroreza (ponekad i bakropisa). Grafemi crteža posve vjerno imitiraju tragove grafičkih alatki noža i rulete, kojima su pak stari bakroresci oponašali uljane slike u svrhu popularizacije izvornika, njegove komercijalne distribucije u vrijeme prije mogućnosti mehaničkoga, tiskovnog reproduciranja originala. Ta strategija oponašanja zahvaća i otisak matrice, odnosno vjerno imitiranje njezinih rubova, koji su u tehnici dubokoga tiska uvijek vidljivi na otisku (sl. 1). Na taj način Čeranić postiže visoki stupanj imitacije pojava grafičkoga lista. Gledatelj štoviše teško može uočiti varku oka, osobito ako stoji na većoj razdaljini u odnosu na izloženi crtež. Varka je razvidna tek kada se posve približimo površini crteža i zamijetimo rafinirane tragove crtačkoga rastera, koji je uočljiv ponajviše tamo gdje autor delikatnim šrafranjem olovkom čini vidljivom teksturu papira.

Ta se ulančana sveza oponašanja, međutim, može protegnuti i dalje, ako se prisjetimo uloge koju je Platon u svojoj trostupanjskoj podjeli zbilje dodijelio umjetninama, poglavito slikama.³ Slikari po načelu mimezisa svojim slikama oponašaju stvari, a stvari pak oponašaju ideje koje im ontološki prethode. Slike su tako trećerazredna pojava – one pripadaju trećemu stupnju u pojavnome poretku zbilje. Prvostupanj-ska razina zbilje određena je u Platona poimenice *Oblikom*. To je razina pojamnoga (*noēton*) koje tako ima prednost pred razinom osjetilnoga (*aisthēton*, *horaton*). Pojavne, predmetne stvari tek su „sjenke” izvornoga, prvotnoga Oblika (*eidos* – ‘vid’, ‘ono što je vidljivo’, ‘ono što se pokazuje’; u filozofiji se *eidos* prevodi terminom *oblik*, a etimološki tomu terminu u najbližemu je srodstvu termin *idea*, koji Platon rabi istoznačno s pojmom *eidos*). Slika je utoliko – u Platonovoj interpretaciji – „sjena sjene”. A crtačka imitacija (grafičke imitacije slikarske imitacije stvarnih predmeta koji imitiraju izvorni Oblik) bila bi utoliko četverostruka deklinacija u ulančanome mimetičkom poretku pojava. U Platona, slikarevo umijeće degradirano je stoga što slikar ne „imitira stvari onakve kakve jesu”, već tek „kakve se čini” da jesu, „ne vla-

1.
Tomislav Čeranić, *Plein air*, fig.
XIII., 2014./2015., olovka, papir,
70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig.
XIII, 2014./2015, pencil on paper,
70 x 50 cm



dajući ni jednim od umijeća proizvođenja tih stvari”⁴ Stoga za Platona slikarska i kiparska umijeća nisu vrijedna toga naziva, što je za nj dovoljno opravdani razlog da ih protjera iz svoje zamisli idealne države.

U Čeranićevoj pojetskoj strategiji oponašanje ima, dakle, važnu provedbenu ulogu, počevši od izvedbene, tehničke razine crtačkoga umijeća, sve do oponašanja koje se (u mogućoj problemskoj interpretaciji) proteže sve do filozofijskoga poimanja zbilje. Ta interpretativna protega Čeranićevih crteža u smjeru Platonova nauka o idejama za nas nije posve lišena svrhovitosti. Ona nas dovodi do pojma *nutarnjega oblika*, koji smo izdvojili kao središnji termin u našem pristupu autorovoj likovnoj poetici. Tu sintagmu, naime, kasniji Platonov sljedbenik Plotin u svojim (este-

tičkim) razmatranjima rabi da bi njome označio Platonov pojam prvostupanjskoga Oblika. On kritički razmatra Platonovo poimanje ontološkoga statusa umjetničkoga djela, pri čemu se trsi „iskupiti” trećerazredni status umjetnine. To čini tako što uvažava umijeće kojim umjetnik oplemenjuje rudimentarno tvorivo kojim se služi pri oblikovanju. Uzimajući za primjer Fidijin kip Zeusa, Plotin razlikuje netaknutu masu bezobličnoga kamena od minuciozno oblikovanoga kipa što ga je od te mase načinio slavni kipar. Ljepota Zeusova kipa – prema Plotinu – ne počiva na pukome tvorivu kamena, već biva takvom „zahvaljujući Obliku koji je unijelo umijeće”.⁵ Uneseni Oblik posredovan kiparevim umijećem jamči ljepotu djela, koje više ne oponaša tek sjenu sjene (izvanjski oblik), već se utječe oponašanju izvornoga oblika (nutarnji Oblik). Plotin ujedno daje koncizan primjer načina na koji se kipar odnosi spram svojega oblikovnog zadatka:

Oblik kao počelo koje koordinira bezobličnu tvar u cjelinu, ne pripada kamenu od početka, već postoji „u kiparu prije no što će ući u kamen”, utoliko što ga on posjeduje „ne po opremljenosti [...] svojih *ruku*, već po njegovu sudioništvu u njegovu umijeću” (V 8, 1). Taj oblik koji preegzistira u duhu kipara prije no što njegovim rukama biva unijet, naziva se nutarnji Oblik. Sudjelujući u nutarnjem Obliku, koji prethodi svakoj tvari, masa bezobličnog kamena zadobiva lijepo obličje koje se naziva „Oblik u tjelesnini” (I 6, 3).⁶

Na tu i takvu Plotinovu reinterpretaciju Platonova nauka uputio je japanski estetičar Tanehisa Otabe u tekstu u kojemu razmatra povijesne transformacije pojma nutarnjega oblika u estetičkome kontekstu.⁷ Ovdje se nećemo podrobnije baviti tim vidom toga pojma koji je u bitnome obilježio mijene estetičkih razmatranja tijekom novoga doba (osobito tijekom 17. i 18. stoljeća) pa sve do 20. stoljeća. Uvođenjem ideje nutarnjega oblika u našu raspravu nagovijestit ćemo nešto drukčiji način na koji se on može sagledati u kontekstu likovne pojetike kojom se služi Čeranić. Za tu će nam pak nakanu poslužiti pregled jezikoslovnoga konteksta toga pojma, koji ćemo izvesti nešto poslije.

2) Druga strateška razina u spajanju heterogenih sastavnica kojom se Čeranić dovtljivo služi predstavlja susret različitih predmetnih pojavnosti. Tu smo stvaralačku strategiju u glavnim crtama odredili kao manirističku odnosno postmodernističku, uputivši ujedno i na arhivske izvore koji autoru stoje na raspolaganju pri montaži raznorodnih elemenata. Sada ćemo pomnije sagledati njihove specifične oblikovne odlike. U njegovim se crtežima združuju organski i anorganski oblici, predmeti stvoreni ljudskom rukom i stvari prirodnoga podrijetla, neobični artefakti potekli iz kakvoga kabineta čuda vjenčani s fragmentima arhitektonskih zdanja, s reprodukcijama mikrobioloških struktura, i s kojekakvim, raznorodnim predmetima koji se međusobno susreću bez prividnoga razloga i reda. Sa stajališta stilskih odrednica ta se odlika Čeranićevih čudnovatih akumulacija može dovesti u vezu s uvriježenom nadrealističkom pojetikom, anticipiranom u glasovitoj Lautréamontovoj poetskoj slici u kojoj se susreću kišobran i šivaća mašina na operacijskome stolu.⁸ Čeranić s velikim majstorstvom pronalazi sveze između posve raznorodnih pojava, koje združene njegovom osebujnom i izvornom imaginacijom postaju oblikovni sklopovi što svojom neobičnošću i enigmatičnošću plijene promatračevu pažnju (sl. 2).

No, osim što to umijeće ostvaruje doživljajni efekt začudnosti, snovitosti i tajnovitosti, ono ima i sebi pripadajuću strukturu koja se odlikuje određenim tvorbenim ustrojem. O čemu je riječ? Da bi učinkovito združio spomenute heterogene sastavnice, Čeranić mora pronaći prikladni montažni obrazac, oblikovni *pattern* koji omogućuje da likovna tvorba bude ostvarena po pravilu umijeća – *lege artis*. Tragajući za odgovarajućim sredstvom, on dolazi do dvaju temeljnih vidova odnosne sprege. Montažna jukstapozicija počiva s jedne strane na kategoriji razlike: što su dva ili



2.
Tomislav Čeranić, *Plein air*,
fig. I., 2014./2015., olovka,
papir, 70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig.
I, 2014/2015, pencil on paper,
70 x 50 cm

više elemenata tipski međusobno raznorodniji, tim je njihova sveza upečatljivija. Taj bismo montažni vid mogli nazvati *načelom kontrastiranja*. Drugo pak montažno pravilo počiva na suprotnome obilježju i mogli bismo ga nazvati *načelom podudaranja*. Dok načelo kontrastiranja zahvaća semantički vid prikazanih predmeta, načelo podudaranja odnosi se na njihov oblikovni, formalni vid. To bismo načelo još mogli kolokvijalno nazvati i likovnim rimovanjem.

Što se u likovnome poretku može rimovati? Likovi srodnoga oblička koji imaju podudarne obrisne karakteristike (okomitost, zakrivljenost), zatim sličnu teksturu (točkani, crtani, šarani raster), razvedenost (ornamentalna arabeska), ritam (periodičnost razlikovnih izmjena), simetriju u užemu smislu (središnja, osna, ravninska), simetriju



3.
Tomislav Čeranić, *Plein air*, fig.
XVII., 2014./2015., olovka, papir,
70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig.
XVII, 2014/2015, pencil on paper,
70 x 50 cm

u širem smislu (razmjernost sastavnica cjeline / sukladnost, skladnost) itd. Veliko je i nsvakidašnje Čeranićevo umijeće u mirenju tih dvaju oprečnih načela i u pronalaženju nebrojenih i neobično maštovitih kombinacija u sprezanju navedenih oblikovnih i odnosnih obilježja. On uspijeva pronaći ikonografski posve različite predmete, koji istodobno imaju neočekivane oblikovne podudarnosti. Na koji mu način to polazi od ruke? Tako što dva navedena načela Čeranić združuje jedinstvenom sponom dvojakoga obilježja. Upravo tu sponu arbitrarno smo naumili odrediti kao *nutarnji oblik*.

Pridružimo li leksemu *oblik* pridjev *nutarnji*, to predmnijeva da postoji i nešto poput izvanjskoga oblika. Sve pozitivne vidove Čeranićevih crteža koje smo do sada naveli možemo okarakterizirati kao izvanjsko obilježje, neovisno o tome je li riječ o

morfološkim ili pak značenjskim aspektima. Drugim riječima, sintagma „izvanjski oblik” odnosi se na sve zamijećene pojavnosti koje možemo evidentirati na konkretnim crtežima. Na što bi se onda odnosila sintagma „nutarnji oblik”? Odnosila bi se na one aspekte istih crteža koje ne možemo označiti kao pozitivne pojavnosti. Što bi to bilo? Prije svega i nadasve upravo *odnos* između pozitivnih pojavnosti. Odnos je kvaliteta koju ne možemo detektirati kao pozitivnu činjenicu; odnos je *ono između*, ono *nešto* što spreže sastavnice neke cjeline po načelu kontrastiranja ili podudaranja. Odnos je polarna snaga koja privlači ili odbija. Odnos je sveprisutna sila u primjereno oblikovanoj likovnoj cjelini. Poglavitito, odnos se očituje u zasebnim oblikovnim konfiguracijama kao sastavna moć, kao višekomponentni lijepak. Stručnije rečeno: odnos je strukturna korelacija koja spreže različite likovne morfeme. No odnos je ujedno i korelacija tih morfema s onim sadržajima koji se posljedično pojavljuju u duhu promatrača. Čeranić se skrbi s podjednakim interesom za oba vida odnosa, čime svjedoči o zavidnoj razini umjetničke samosvijesti (sl. 8).

Kako možemo evidentirati nutarnji oblik u crtežima Tomislava Čeranića? Na koji način možemo evidentirati spregu nutarnjega oblika sa sadržajima koji se pojavljuju na promatračevu nutarnjemu zaslonu? Da bismo mogli primjereno odgovoriti na to pitanje, prvo ćemo se uteći području iz kojega smo preuzeli rečeni pojam. U jezikoslovnome kontekstu nutarnji oblik ima jasno i precizno značenje, iako se ono nekoliko razlikuje zavisno od interpretativne pozicije različitih autora. Štoviše, nutarnji se oblik u perspektivi raznih tumačenja (osobito ako mu pripišemo i spomenuti estetički kontekst) nadaje kao kameleonski pojam; nomadski pojam koji prelazi iz jednoga područja u drugo – iz estetike u lingvistiku i natrag, nerijetko mijenjajući svoja značenjska obilježja. Taj nomadski karakter nutarnjega oblika daje nam za pravo da se i sami njime okoristimo pri interpretaciji Čeranićeve specifične likovne pojetike. A razmatranje konkretnih jezikoslovnih aspekata toga pojma pomoći će nam – nadamo se – da shvatimo o čemu je zapravo riječ kada govorimo o odnosnim vezama u Čeranićevim crtežima.

Jezikoslovni kontekst nutarnjega oblika

Pregled enciklopedijske natuknice pruža nam uvid u sljedeći opis nutarnjega oblika:

Nutarnji oblik riječi obično se definira kao ideja temeljne značajke na kojoj počiva pojam sadržan u riječi. Nutarnji oblik riječi bi se preciznije definirao kao semantička ili strukturalna *korelacija* [kurziv J. B.] leksičkog ili gramatičkog morfema riječi s drugim morfemima određenog jezika koji bi se mogli pojaviti u duhu govornika kad se analizira struktura te riječi. Ta korelacija može biti objektivna, kad je u strukturi riječi zadržan izvorni etimon (ruski *snegir'* [zimovka] i *sneg* [snijeg]), ali može biti i rezultat takozvane pučke odnosno pogrešne etimologije (ruski *blizorukii* [kratkovidan]; prema obliku *blizo*-[bliz]-*zorkli* [viđeno], što je kontaminirano riječju *ruka* [ruka]).⁹

Za razliku od semantike, u stilistici se razumijevanje toga pojma združuje s nutarnjom figurativnosti riječi, odnosno s konotacijom koja se javlja u određenome kontekstu. U tome se slučaju nutarnji oblik očituje u vidu različitih denotativnih i sustavnih kombinacija riječi. Taj se pojam, dakle, može sagledati u okviru pojedine riječi, ali jednako tako i u kontekstu književnoga djela kao cjeline. Tako čine ukrajinski i ruski filolog Oleksandr Opanasovyč Potebnja (Aleksandr Afanasjevič Potebnja) i jezikoslovci poniknuli u ruskoj formalističkoj tradiciji, na koju je utjecao taj devetnaestostoljetni ukrajinsko-ruski filolog i filozof jezika (koji je zaslužan za inauguriranje koncepta nutarnjega oblika riječi). No, osim u tim dvama kontekstima, nutarnji se oblik može pojaviti i u kontekstu jezika kao cjeline. Takav pristup

4.

Tomislav Čeranić, *Plein air*, fig. XVI., 2014./2015., olovka, papir, 70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig. XVI, 2014/2015, pencil on paper, 70 x 50 cm



pojmu nutarnjega oblika uveo je Wilhelm von Humboldt (od kojega je Potebnja preuzeo tu sintagmu, promijenivši joj unekoliko značenjski koncept). On je u jeziku razlikovao „vanjski oblik („izraz što ga jezik stvara za mišljenje”) i nutarnji oblik – to jest sustav pojmova koji odražuje posebne značajke *Weltanschauunga* [svjetonazora] govornikâ određenog jezika, i koji su poduprti vanjskim oblikom jezika. Zajedno, nutarnji i vanjski oblik tvore oblik jezika, koji je Humboldt suprotstavljao sadržaju”¹⁰ Jednostavnije rečeno, izvanjski oblik bio bi zvučna forma jezika, a nutarnji pak oblik bio bi sadržajni, odnosno semantički vid jezika. Narav jezika u perspektivi takvoga tumačenja treba biti shvaćena u ispravnoj i snažnoj međusobnoj prožetosti oblika zvuka i idejâ.

5.
Tomislav Čeranić, *Plein air*,
fig. XIV., 2014./2015., olovka,
papir, 70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig.
XIV, 2014/2015, pencil on paper,
70 x 50 cm



Vrijedi ovdje navesti i W. Leopoldovu sažetu interpretaciju poimanja nutarnjega oblika u Humboldtta. Svojim izvoristhem u umjetnosti, pojam nutarnjega oblika kod Humboldtta obnaša pojam forme kako je tumači Aristotel (oblik kao opreka bezobličnomu). No, osim te statične interpretacije moguće ga je sagledati i kao dinamičnu pojavu, kao „djelatnu moć (ponekad zvanu ‘nutarnji smisao govora’) koja sirovoj građi *pribavlja* formu. Ona se često uzdiže na poziciju *idealne* forme. Konačno, ona predstavlja psihički korelat vanjskog oblika, koji se obično naziva ‘značenje’”.¹¹

Pod Huboldtovim utjecajem, Heymann Steinthal nutarnji oblik jezika određuje kao sredstvo izražavanja psihičkoga sadržaja jezika. Kao takav on je suprotstavljen glasovnoj građi („vanjskom fonetskom obliku”), jednako kao i psihičkomu sadržaju.

6.
Tomislav Čeranić, *Plein air*,
fig. VIII., 2014./2015., olovka,
papir, 70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig.
VIII, 2014/2015, pencil on paper,
70 x 50 cm



No, već s pojavom Potebne jezikoslovlje se u razmatranju nutarnjega oblika odvrća od cjeline jezika i priklanja se leksičkomu kontekstu. Taj će trend zahvaljujući Potebnji prevladati osobito u modernoj i suvremenoj ruskoj jezikoslovnoj teoriji, s time da će osim pojedinačnim riječima interes jezikoslovaca biti zaokupljen i idiomima, frazemima i književnim odnosno pjesničkim djelima. Potebnja riječ raščlanjuje na trojnu razlikovnu shemu: *zvuk / smisao / nutarnji oblik*, pri čemu nutarnji oblik riječi (*vnutrennyaya forma slova*) poblize određuje kao „omjer sadržaja misli i spoznaje (*otnoshenie sodержaniya mysli k soznaniyu*)”¹². Najjednostavnije rečeno, riječ je o načinu na koji ljudi reflektiraju svoje misli. „Nutarnji oblik riječi jest odnos između sadržaja misli i svijesti; on pokazuje kako čovjek sebi prikazuje svoju vlastitu misao.”¹³

To prije svega podrazumijeva sagledavanje najbližega etimološkog značenja riječi, a potom i uvažavanje psihologijske motivacije pri odabiru pojedinoga leksema. Dihotomiju vanjsko / nutarnje Potebnja određuje na sljedeći način:

U riječi razlikujemo: njezin *vanjski oblik* (*vneshnyaya forma*), to jest njezin artikulirani zvuk, njezin *sadržaj* (*soderzanie*), koji je objektiviran uz pomoć zvuka, i njezin *nutarnji oblik* (*vnutrennyaya forma*), odnosno etimološki najbliže značenje, sredstvo uz pomoć kojega se izražava sadržaj.¹⁴

No u Potebnje problematiziranje nutarnjega oblika ne ostaje tek na leksičkoj razini. Ono se razvija u trima problemskim kategorijama: u oblikovanju riječi, u spoznajnome i jezikoslovnome razvoju, i na koncu u poeziji. U svakoj od tih sfera razlikuju se značenje i funkcija nutarnjega oblika. Podrobno razlažući Potebnjinu uporabu toga pojma Trippiccione je sistematizirala različita određenja nutarnjega pojma, zavisno od triju spomenutih sfera interesa:

1. UOBLIČENJE RIJEČI

- Nutarnji oblik je prvi sadržaj utjelovljen u zvuku, kao što je i ono što povezuje zvuk i sadržaj
- To je predstavljanje, jer mu je funkcija osobi predstaviti sadržaj njezina vlastitog uma kroz jedan jedini atribut

2. KOGNITIVNO I LINGVISTIČKO USAVRŠAVANJE

- On je *tertium comparationis*, nešto što osobi omogućuje usporediti dvije različite veličine
- On je izravni etimološki sadržaj
- On služi kao postojani prirok za više podmeta
- Stoga, on je ono što omogućuje da se iste riječi odnose na više predmeta

3. POEZIJA

- On je ono što riječi omogućuje biti pojetskom
- Njegovo iščeznuće označuje prijelaz od poezije na prozu.¹⁵

Osim Potebnje, važan doprinos u razvoju i tumačenju toga pojma ostvario je austrijski filolog i filozof jezika Anton Marty. On – prema Leopoldovu tumačenju¹⁶ – posvema izokreće razumijevanje nutarnjega oblika u značenju koje su mu pridavali Humboldt i Steinthal. Umjesto da ga svrsta u područje semantike, on ga svrstava u područje forme, pri čemu se pod formom podrazumijevaju izražajna sredstva jezika. Svrstavajući potonju dvojicu (uključujući i Wundta) u tzv. nativiste, on svoj sistem određuje kao iskustveno-teleologijski. Nativizam pretpostavlja da jezik izrasta izravno iz uma, da je stoga s njime izravno i neraskidivo povezan. Iz te pretpostavke za nativiste proizlazi razumijevanje da je govor u prvome redu izraz psihičkoga stanja, i kao takav lišen bilo kakve svrhovitosti. Zauzetost svrhom komunikacije tek je sekundarna. Iskustveno-teleologijski pak pristup jezične oblike poima kao građu koju um rabi posve arbitrarno, u svrhu posredovanja misli, osjećaja i voljne sposobnosti drugim pojedincima. Komunikacijska svrha u tome i takvome poimanju primarna je svrha jezične aktivnosti.

Marty na toj liniji drži da svaki zasebni govorni čin – kao što nadalje tumači Leopold – pretpostavlja hotimičan izbor između više izražajnih mogućnosti. Takva govorna aktivnost, mimo govornikove nakane, utječe na razvoj jezika. Stvaralačka je sposobnost teleološki uvjetovana; ona je, dakle, svrhovita. Ta i takva aktivnost služi se općeprihvaćenim oblicima, ili pak poseže za onim formama u kojih je uvriježeno značenje dovoljno blisko ciljanomu, s time da se ispravno razumijevanje u slušača

može usmjeriti s pomoću pripadajućega konteksta. Tu vrstu pomoćnoga sredstva Marty naziva *etimon* (*ἔτυμος*: ‘istinski, pravi, stvarni’). Rabimo li idiome poput „uspona i pada carstva”, ili pak „propasti Zapada” (Marty¹⁷), time evociramo poimanje koje ne evocira izravno željeno odnosno ciljano značenje, ali koje slušatelju pomaže da ga asocijativnim dosluhom dohvati. Tako upriličena uporaba etimona u Martyjevu sustavu poprima funkciju nutarnjega oblika. U tome smislu svaka metafora podliježe kategorizaciji nutarnjega oblika. Etimon kao nutarnji oblik poiman je izriječkom kao prikaz što služi kao poveznica – dakle: *odnosna sveza* – između izvanjskoga vidljivog znaka i njegova značenja. Taj uvid osobito nam je dragocjen, jer će u našoj interpretaciji pojma nutarnjega oblika – kao što smo to maloprije naglasili – upravo dimenzija odnosa biti od ključne važnosti za razumijevanje sveze izvanjskoga i nutarnjega oblikovanja Čeranićevih crteža.

U razvojnim transformacijama njegove uporabe u okviru jezikoslovnih teorija, nutarnji oblik poprima sve konkretniju lingvističku deskripciju, kroz prizmu koje se u sve većoj mjeri sagledava upravo kao odnosna funkcija. Tako najistaknutiji učenik vodećega ruskog fenomenologa Gustava Špeta Maksim Kenigsberg za taj pojam kaže da ga se može opisati kao „odnos između gramatičke forme i logičke forme”.¹⁸ A sâm Špet u djelu *Nutarnji oblik riječi* također govori o nutarnjemu obliku kao o „odnosu između izvanjske značenjske forme i predmetne forme njezina stvarnog sadržaja”.¹⁹ Ili pak: „Nutarnji oblik riječi, kao pojam, nije sâm značenje, već određeni *odnos* između dvaju korelativa: *riječ* – *značenje*”.²⁰ Dok je kod Potebnje ta sveza bila u znaku individualističkoga, odnosno psihologijskoga obilježja, potonji je autori u sve većoj mjeri sagledavaju kao strukturnu funkciju. Tako Šklovskij – jezikoslovac Petrogradskoga formalističkoga kruga – za književno djelo drži da je ono „čisti oblik, ono nije stvar ili građa, nego *odnos* između gradbenih sastavnica”²¹ [kurziv J. B.]. Kao što smo vidjeli iz dosadašnjega razmatranja, takvo poimanje funkcije nutarnjega oblika ponajmanje je psihološki ili pak sadržajno motivirano (Humboldtov / Steintal / djelomično Potebnja), a ponajviše je određeno odnosnim – dakle formalnim – poimanjem leksičke strukture. Pilshchikov u svojem nadasve temeljitom i razrađenom ogledu²² što ga u ovome odlomku konzultiramo naglašava da je odnosni koncept forme karakterističan za sve grane ruskoga formalizma. Svi antagonisti među formalistima (petrogradskim i moskovskim) predlažu – kao što Pilshchikov tvrdi – ovaj ili onaj vid toga koncepta, od Šklovskoga do Vinokura, od Jarcha do Špeta.

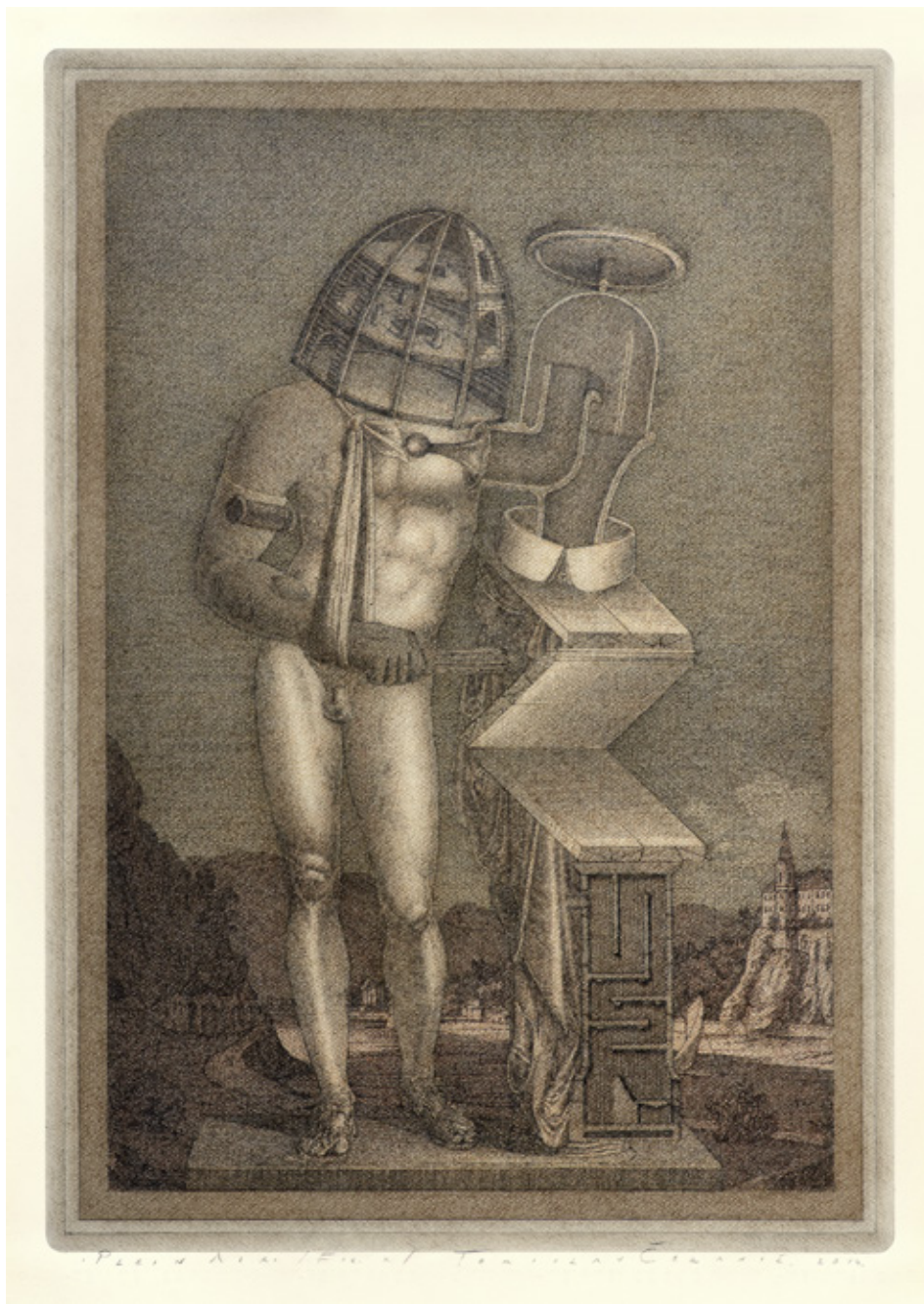
Odnosna funkcija je, štoviše, toliko bitna u razmatranju nutarnjega oblika kao leksičko-gramatičke pojave da je W. Leopold još daleke 1929. godine smatrao da bi zbog višeznačja toga termina, kao i zbog njegove kameleonske naravi, u pojedinim sustavima interpretacije trebalo pribjeći kovanju nove odrednice. On je iznalazi u dvama pojmovnim prijedlozima: *značenjski most* (*bridge meaning*) i *oblični most* (*bridge form*), smatrajući da se tim terminima ponajbolje dade razvidjeti funkcija premoštenja jaza između jezičnoga oblika i njemu pripadajućega značenja. Za ilustraciju:

U „begreifen”, „shvatiti”, „pojmiti”, određena ideja bi bila značenjski most između zvučnog oblika i apstraktnog značenja; a fonetski oblik bio bi oblični most između konkretnoga i apstraktnoga značenja. U [engleskome izrazu] „he stood convicted” [doslovce: „stajao je osuđen”], oblik „stood” [„stajao”] jest most između značenjâ „to stand” [„stajati”] i „to be convicted” [„biti osuđen”], a pomoćni pojam „standing” [„stajanje”] jest most između oblika „stood” [„stajao”] i novog značenja koje taj oblik želi prenijeti, to jest ishod nekog čina.²³

Daljnji razvoj u razmatranju i interpretaciji nutarnjega oblika u okvirima dvadesetstoljetne lingvistike u sve većoj mjeri jamči učinkovitu leksičku analizu, poglavito analizu idioma i frazema. U nastojanju da se raznolike značajke našega pojma preci-

7.
Tomislav Čeranić, *Plein air*, fig.
X., 2014./2015., olovka, papir,
70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig.
X, 2014/2015, pencil on paper,
70 x 50 cm



znije odrede, tijekom vremena su u optjecaj jezikoslovnih teorija ušli i drugi termini koji imaju podudarna, no ne i posve identična značenja: *domena izvora*, *okvir izvora* (*izvorni okvir*), *slikovna sastavnica*, *kategorizacija prema osnovi*, *etimološka memorija* itd. Ovdje ih nećemo pobliže razmatrati, jer nam je cilj čitatelju pružiti tek okvirni uvid u jezikoslovni domašaj toga pojma.²⁴

Neka bude spomenuto i Jakobsonovo poimanje nutarnjega oblika, s obzirom na to da ono ima spoznajni doseg koji nam može biti od koristi pri razmatranju Čeranićeve likovne pojetike. Sagledavajući (na tragu Saussurea) pojetiku kao granu lingvistike, a lingvistiku kao granu semiologije, Jakobson proširuje i poimanje nutarnjega oblika. Kao što navodi Pilshchikov, to čini tako što pojetičku etimologizaciju

poima kao kalambur (slijedeći pri tome Potebnjinu intepretaciju Andreja Belyja).²⁵ O čemu je riječ? Nutarnji oblik razumijeva se kao interakcija prvotnoga značenja riječi s njezinim drugotnim značenjima, jednako kao i interakcija s riječima koje imaju isti korijen. On se ujedno poima i kao međusobni utjecaj između homonima i sinonima. Dakle, kao međudjelovanje između riječi koje su slične ili pak istovjetne po zvučnosti, i riječi koje su slične ili pak identične po značenju. U skladu s takvim razumijevanjem, Jakobson formulira sljedeći iskaz:

Ideal riječi jest njezina autonomija, suverenost, to je maksimum dosega, maksimum primjene, maksimum ostvarenosti njezina nutarnjeg oblika i zvučnog oblika: tu se značenje riječi intenzivno umnaža kao dio grozda srodnih riječi, kao raznolikost njezinih značenja, riječ stupa u razne aktivne odnos s riječima što se tu pojavljuju [...] i nije jednoznačenjski amblem, već simbol u pravome smislu te riječi, to jest višeznačenjski znak, znak koji ima više razina. Potebnja postavlja pitanje: gdje se taj ideal najučinkovitije i najdosljednije primjenjuje? Odgovor je očit: u umjetničkom stvaralaštvu, u poeziji. Stoga je poezija najviše očitovanje jezika.²⁶

S toga se vidika nutarnji oblik može shvatiti kao paradigmatički vid pojetske tvorbe, kao pojetička poluga što jamči ostvarivanje ideala o kojemu s jednakim uvjerenjem govore Potebnja i Jakobson. A to se jamstvo ostvaruje u analogiji nutarnje forme riječi spram nutarnje forme pojetskoga djela:

Analogno nutarnjim logičkim oblicima što postoje u riječi, koji uspostavljaju odgovarajući predmet našega *razumijevanja* i kroz njihovo razumijevanje otkrivaju smisao, u poeziji postoje *njoj navlastiti* nutarnji oblici, pojetski, „sa slikom povezani” „simbolički” oblici, razumijevanje kojih je put do razumijevanja pojetskoga smisla.²⁷

Nutarnji oblik u Čeranićevim crtežima

Nakon ove poduže jezikoslovne digresije (koja, međutim, tek u najopćenitijim crtama sažima doista obimnu tematsku građu) razmotrimo поближе na koji se način nutarnji oblik može evidentirati na primjeru konkretnih Čeranićevih radova. Autorov crtež iz ciklusa *Plein air* (sl. 3) – kao i mnogi drugi njegovi crteži – ogledni je primjer na kojemu možemo sagledati aspekte nutarnjega oblika u jezikoslovnome kontekstu što smo ga razmotrili. Prema analogiji spram Potebnjine odrednice nutarnjega oblika riječi, u tome crtežu možemo opaziti i razlikovati *odnos* između vanjskoga i nutarnjega oblika. Vanjski oblik – artikulirani zvuk kao fonetski sadržaj riječi – ovdje ima svoj pandan u (ob)likovnoj artikulaciji zasebnih morfema. Ta se artikulacija očituje u vidu tonskih vrijednosti ostvarenih rafiniranim grafičkim rasterom različite granulacije, odnosno konturnim opisivanjem forme. Nutarnji oblik – etimološki najbliže značenje, sredstvo s pomoću kojega se izražava sadržaj – svoj pandan ima u (pred)ikonografskome „čitanju” forme, koja se prepoznaje kao prepoznatljiva stvar (lisnata krošnja / kosa, kostur dinosaura²⁸ / nos itd.).

Svrishodnija shema za našu uporabu Martyjevo je poimanje nutarnjega oblika kao etimona koji predstavlja poveznicu između izvanjskoga vidljivog znaka i njegova značenja. No, još je približnija Čeranićevoj pojetičkoj strategiji Leopoldova dihotomija *značenjski most* (*bridge meaning*) i *oblični most* (*bridge form*). Oblični most ovdje bi bio morfem grafičke konfiguracije koji figurira kao prenosnica između izravnoga značenja (lisnata krošnja) i kontekstno izvedenoga značenja (kosa); značenjski pak most bio bi dvoznačna značenjska nadogradnja te oblikovne konfiguracije. Oblični most odnosi se, dakle, na formu-kao-takvu; značenjski most na idejnu, značenjsku protežnost koja se toj konfiguraciji može pridodati, zavisno od autorove namjere, odnosno od naše sposobnosti da tu namjeru spoznajno usvojimo kao dostupnu kategoriju. Srodan primjer takve pojetičke strategije jest i sljedeći

crtež iz istoga ciklusa (sl. 4). U njem privid čovjekove lubanje počiva na združenoj konstelaciji različitih predmeta (globus, elementi rezbarenoga stilskog namještaja, zubalo itd.), čime su istom, jedinstvenom slikovnom predodžbom objedinjene funkcije obličnoga i značenjskoga mosta.

Po svojoj prilici, najprikladnija pak interpretacijska shema Potebnjina je trodijelna podjela. Po njoj, nutarnji oblik je, kao što smo vidjeli: 1) prvi sadržaj utjelovljen u zvuku (morfemi grafičke konfiguracije), kao i ono što povezuje zvuk i sadržaj (odnosna sveza koja omogućuje sljubljanje oblika i značenja). Potom: 2) nutarnji oblik je *tertium comparationis* (treći element koji služi poredbi) kao nešto što nam omogućuje usporediti dva različita reda značenja (krošnja / kosa). On služi kao postojani (formalni) prirok za više (značenjskih) podmeta i omogućuje da se iste riječi (grafički morfemi) istodobno odnose na više predmeta (krošnja / kosa). Na koncu: 3) nutarnji oblik je ono što riječi (grafički morfem) omogućuje da bude pojetsko iznašašće. Njegovo iščeznuće označuje prijelaz od poezije (likovna tvorba) na prozu (ilustrativnost kao doslovni prikaz). Prirok „pojetsko” ovdje se odnosi na višeznačnost oblika, odnosno na njihovu simboličku protežnost. Rekli bismo da ta treća dimenzija nutarnjega oblika nadilazi (transcendira) prethodne dvije, i da predstavlja onaj neizrecivi udio slikovitoga koji bismo mogli odrediti kao *topos neizrecivosti*.²⁹ Dakle, upravo onaj udio koji predstavlja slici / crtežu pripadajući smisao. Smisao u kojemu se značenjske dvoznačnosti u Čeranića sustječu da bi bile prevladane, tj. razriješene u nedohvatnoj projekciji cjeline (sl. 5).

U čemu se, dakle, sastoji umješnost uporabe ovoga vida nutarnjega oblika u likovnim umjetnostima? U sposobnosti ostvarivanja odnosnih sveza koje umiju povezati raznorodna značenja na podlozi pomno odabranoga likovnog oblika. Taj vid likovnoga stvaralaštva podsjeća na umijeće iznalaženja valjanih, inventivnih metafora, koje – kažimo to tako – omogućuju da vjenčanjem dviju raznorodnih sastavnica nastane nova, po modelu „tri u dva”. Nova sastavnica može biti posve apstraktna ideja kojoj su prve dvije sastavnice podarile konkretno osjetilno odnosno slikovno obličje. Spoznajna svrhovitost metafore kao pjesničke slike jest u tome da poveže nespojiva područja iskustva. U Čeranićevu slučaju, prepoznatljivi elementi predmetnoga prikaza prestaju biti samo ono za što se uvriježeno predstavljaju. Oni postaju slikovit imaginativni predložak – upravo *fantazma*, koja sa sobom donosi sasvim novi značenjski, odnosno smisaoni kontekst (sl. 6).

To je područje onoga što bismo najjednostavnije mogli nazvati kreativnom imaginacijom. Ili – da se poslužimo sintagmom koju rabi Werner Herzog kada govori o svojoj pojetičkoj strategiji pri stvaranju (dokumentarnih) filmova – riječ je o svojevrsnoj *ekstatičkoj istini*.

No u umjetnosti, u glazbi, književnosti i filmu moguće je dosegnuti dublji sloj istine – pojetsku, ekstatičku istinu, koja je tajanstvena i koja može biti dosegnuta tek s naporom; nju se doseže vizijom, stilom, i vještinom.³⁰

Ekstatična istina za Herzoga pretpostavlja kreativno stiliziranje pukih dokumentarnih činjenica (onih kojima se inače utječu *direct cinema*, *cinéma vérité*) u svrhu izražavanja više / dublje istine o onome što bismo mogli nazvati zagonetkom čovjeka, odnosno misterijem svijeta. Čeranićeva iznašašća svojevrsni su most – premostnica koja nam može poslužiti da se iz područja beznačajne, nepostojane predmetne stvarnosti vinemo u sferu preobražene, transfigurirane zbilje. U sferu transcencije koja predstavlja istinosno pronicanje efemerija. Čeranićeva su iznašašća upravo *oblični most*, odnosno *značenjski most* – i utoliko primjeren vid spoznajne učinkovitosti nutarnjega oblika (sl. 7).

Dakako, otvorena mogućnost interpretativnoga „čitanja” autorovih djela može uputiti i na drukčije aspekte onoga što bismo mogli nazvati pologom smisla:

Čeranićeva strategija može se, dakako, povezati i s arcimboldovskim, piranesijevskim i nadrealističkim strategijama gradnje prizora, ali i s postmodernom koja beznačajnostima daje dignitet visoke vrijednosti. Zato je i moguće da se velika povijest (pa i povijest stilova na koje se naslanja ovo djelo) odjednom javlja kao sjećanje pojedinca, koji pritom ne mari za u kulturi uspostavljenu razliku između dobrog i lošeg ukusa, između niske i visoke kulture, između djela primijenjene i nesvrhovite umjetnosti, između linearne smjene poetika i stilova kojih se slijed sada može slobodno remetiti. Ono što je u ovoj postmodernističkoj strategiji važno ogleda se u nekoj vrsti dekorativne ekspresivnosti, ohlađene barokizacije (da se poslužimo idejom Ch. Millet i G. Carandentea) koje vode stavu superior-

8.
Tomislav Čeranić, *Plein air*, fig.
IX., 2014./2015., olovka, papir,
70 x 50 cm

Tomislav Čeranić, *Plein Air*, fig.
IX, 2014/2015, pencil on paper,
70 x 50 cm



ne distancije s koje umjetnik poput Čeranića, ne želeći se miješati u uzburkane strasti povijesnostilskih opreka, gleda i nastanak svoga djela koje kao da se rađa samo po sebi.³¹

Raznolikost tumačenja u pristupu njegovim djelima omogućena je upravo uporabom nutarnjega oblika s obzirom na njegovu funkciju „mosta”. No premoštenje ne mora nužno voditi smisaonomu razrješenju, značenjskomu uviru kojim bi se razriješio slikovni kôd, kao što je to slučaj sa slikovnim rebusima. Ono može – kao u Valérijevu promišljanju srži poezije – dovesti do odgađanja susreta između zvuka i smisla. Procijep koji se otvara između dviju mostom povezanih strana, onaj je prostor koji nastanjuje senzibilni motritelj; i to onaj koji ne stremlji tomu da žurno prijeđe most ne bi li razotkrio polog smisla. On svojom usmjerenom pažnjom upravo „uživa” u odnosnim vrijednostima koje nutarnji oblik u sebi povezuje i pomiruje.

Postoji još jedan stručni pojam, koji svojim značenjem jasno upućuje na vid nutarnjega oblika: *pareidolija* (*pará / παρά* = ‘pored, uz, umjesto’; *eidōlon / εἰδῶλον* = ‘slika, oblik’). Riječ je o psihološkoj pojavi u kojoj se u različitim nasumičnim optičkim stimulusima prepoznaje smisaoni stimulus. Tako se u oblacima zamjećuju životinjski likovi, čovjekovo lice na podlozi punoga mjeseca, najrazličitiji narativni sadržaji u talogu kave ili pak u mrljama Rorschachova testa itd. Taj fenomen može biti posljedicom očekivanja (vjernik opaža Isusov ili Djevičin lik na neuobičajenim mjestima), evolucijskoga nasljeđa (usredotočenost na opažanje ljudskih lica od rođenja), ili pak neurološki vid procesuiranja informacija koje mozak zaprima (kontinuirano filtriranje linija, oblika i boja što ga mozak provodi, dajući im ujedno značenje na temelju stečenoga znanja, odnosno dostupnih kategorija). Čeranić se služi fenomenom pareidolije u mnogim svojim radovima, pa tako i u ponekim radovima iz ciklusa *Plein air* kao što smo to već vidjeli (sl. 3). Time nastoji – rekli bismo – u promatrača potaknuti refleks začudnosti; nastoji pobuditi one razine naše spoznajne prijemčivosti koje su najčešće zastrte pokrovom razumskoga poimanja.

Učinak kojim Čeranić u svojim radovima postiže inventivnom uporabom fenomena pareidolije, precizno je detektirao Vinko Srhoj:

Čeranić kao da nas na tragu nadrealista uvjerava da najudaljenije pojave, veliki vremenski rasponi i najoprečnija bića, kada se približe, zaiskre očaravajućom ljepotom različitosti, i da upravo zato što su nesvodivi pod prilježne harmonije istovrsnosti, zrače nesvodivom poseбноšću.³²

Nesvodivom – to će reći takvom poseбноšću koju ne možemo spoznati našim uobičajenim, diskurzivnim poimanjem. No, ta posebnost ipak zrači, ona nas obasjava svjetlom uvida, čak i ako taj uvid nismo kadri prevesti u jezični iskaz. O kakvome je uvidu riječ? Ili radije: o kakvoj je vrsti imaginacije riječ? Jer, Čeranićevi radovi nisu samo plod njegove raskošne likovne mašte; oni su ujedno instrumenti koji potiču našu imaginaciju. Vidjeli smo kojim se pojetskim sredstvom on služi da bi ostvario svoje maštovite slikovne tvorevine. No, na koji se način one odražavaju na zaslonu našega nutarnjeg zora? Što je to što nam omogućuje da ih usvojimo u njihovoj nedjeljivoj punini? Da bismo na to pitanje mogli odgovoriti, uteći ćemo se u najkraćim mogućim crtama antičkoj teoriji fantazmičke spoznaje:

Sideralan duh – *fantazija* ili unutarnji smisao – pretvara poruke iz pet osjetila u *fantazme* koje duša opaža. Jer, duša ne može pojmiti ništa što nije pretvoreno u niz fantazmi, ukratko, ona bez fantazmi (*aneu phantasmatos*) ne razumije ništa.³³

Razmatrajući taj aspekt drevne spoznajne teorije, Culianu naglašava njezinu bitnu odliku:

(...) fantazma ima apsolutno prvenstvo pred riječju, ona prethodi govoru i razumijevanju svake jezične poruke. Odatle dvije odvojene i različite gramatike,

od kojih prva nipošto nije manje značajna od druge: gramatika govornoga jezika i gramatika fantazmičkoga jezika. (...) Takvo razumijevanje, koje je prije umjetnost nego znanost poradi umijeća potrebnog za otkrivanje tajni nepoznate zemlje u koju intelekt putuje, uključuje uzdizanje svih fantazmičkih procesa renesanse: eros, umijeće pamćenja, teorijsku magiju, alkemiju i praktičnu magiju.³⁴

Proučavajući pojetičku strategiju Čeranićevih crteža, utekli smo se jezikoslovlju ne bismo li u povučenoj analogiji razaznali bitne odlike te strategije. No čini se da se ta analogija može proširiti i na drugu vrstu jezika, jer fantazma i nije drugo doli nutarnji uvid – dakle: slika. Gramatika fantazmičkoga jezika pretpostavlja prevlast slike nad jezikom. Drugim riječima, da bismo mogli u jeziku prikazati likovno djelo, morali bismo prvo poznavati narav fantazme, koja nastaje upravo kao učinak sažimanja osjetilnih poticaja. U tome i jest paradoks s kojim – čini se – Čeranić računa. „Budući da je svrha slike pokazati neizgovoreno, apsurdno je naprezati se kako bismo je razumjeli.”³⁵ Pri interpretaciji njegovih djela taj bismo paradoks – ili, radije, tu aporiju – trebali imati u vidu. Jer, niz ikonografskih konotacija pripadajućih Čeranićevim crtežima ima izvorište upravo u vrijeme u kojemu fantazmička spoznaja iznova postaje aktualnom, prvo u djelu Marsilija Ficina, a potom i u Jordana Bruna i mnogih drugih onodobnih autora.³⁶ Pomnije razmatranje spomenutih „fantazmičkih procesa renesanse” pokazalo bi niz podudarnosti s kojima Čeranić kao prekaljeni erudit zacijelo računa, stvarajući svoja začudna djela.³⁷

U tome smislu, Čeranićevi crteži mogu se sagledati i kao projicirane fantazme, kojima autor – a posredno i njegova publika – kontemplira pojavni svijet i tijela, odnosno predmete koje u njem zatječe. A ta kontemplacija, u Čeranićevu slučaju, proniche puku površinsku pojavnost materijalnih stvari, pronalazeći u njima mogućnosti najneobičnijih sveza i najzačudnijih uvida. Tako shvaćen crtež – odnosno slika – i nije drugo doli svojevrsna projekcija imaginacije, s obzirom na to da imaginacija u svojem etimološkom izvorištu i jest upravo slika: nutarnja vizija, odnosno fantazma.

No, mi u ovome radu nismo krenuli putem interpretacije Čeranićevih djela. Zanimala nas je upravo pojetička strategija kojom se on kao autor umješno služi. Tu smo strategiju razmotrili u vidu odnosnih sveza koje se mogu sagledati na više pojavnih razina. Zato na koncu možemo – uz malo imaginacijske slobode – dovesti u srodstvo nutarnju formu o kojoj smo govorili, s nutarnjim slikama na zaslonu autorove imaginacije. Oba aspekta mogu se podvesti pod isti, zajednički nazivnik nutrine. Čeranićevi crteži svojom fascinantnom pojavnošću čine vidljivom njezine različite, mnogostruke vidove.

BILJEŠKE

- ¹ GUSTAV RENÉ HOCHE, *Svijet kao labirint: manira i manija u evropskoj umjetnosti od 1520 do 1650 i u suvremenosti*, Zagreb, 1991.
- ² Čeranić taj podatak iznosi u razgovoru koji je kamerom zabilježen na otvaranju njegove izložbe pod nazivom *Plein air* (Studio NMMU „Josip Račić”, 11. 3. – 4. 4. 2021.), i koji je kao dio priloga (autorica Anja Cerar) emitiran 11. 3. 2021. na HRT-u, u emisiji *Vijesti iz kulture*. U pismenome obliku prenesen je na internetskoj stranici HRT Magazina, 12. 3. 2021. (<https://magazin.hrt.hr/kultura/senzacionalni-crtezi-tomislava-ceranica-predzagrebackom-publikom-1055276>).
- ³ PLATON, *Država, knjiga X*, Zagreb, 2009.
- ⁴ PLATO, *Republic*, Cambridge, 1966., 598b-d, cit. u: TANEHISA OTABE, „Raphael without Hands”: The Idea of the Inner Form and its Transformation, *Journal of the Faculty of Letters*, Vol. 34, Tokyo, 2009., 55–63, 55.
- ⁵ PLOTINUS, *The Enneads*, London, New York, V 8, 1, cit. u: TANEHISA OTABE, (bilj. 4), 57.
- ⁶ TANEHISA OTABE (bilj. 4), 57. (Plotinove navode djelomice prilagodio Otabe, prema: PLOTINUS, *The Enneads*, London, New York, 1991., Kurziv T. O.).
- ⁷ TANEHISA OTABE (bilj. 4).
- ⁸ To obilježje Čeranićeve pojetike ponajviše je razvidno u ciklusu crteža pod nazivom *Discordia*.
- ⁹ *The Great Soviet Encyclopedia, 3rd Edition*. S.v. “Inner Form”, pristupljeno 2. 10. 2021. putem <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Inner+Form>
- ¹⁰ *The Great Soviet Encyclopedia, 3rd Edition*, (bilj. 9).
- ¹¹ WERNER LEOPOLD, Inner Form, *Language*, Vol. 5, No. 4 (1929.), 254–260, 254.
- ¹² DMIRTIJ DOBROVOL'SKIJ, The notion of “inner form” and idiom semantics, *Etudes et travaux d'Eur'ORBEM, Proverbes et stéréotypes: forme, formes et contextes*, 1 (1), Paris, 2016., 21–35, 22.
- ¹³ ALEKSANDR AFANASJEVIČ POTEBNJA, Мысль и язык, *Журнал Министерства Народного Просвещения*, отдел П, CXIII (1), 1–54; (2), 55–94; (3), 95–118; CXIII (4), 1–33; (5), 89–131, CXIII, 87, cit. u: IGOR PILSHCHIKOV, The Inner Form of the Word in Russian Formalist Theory, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband92 (2017), 37–64, 47.
- ¹⁴ ALEKSANDR AFANASJEVIČ POTEBNJA, (bilj. 13), 38.
- ¹⁵ LIDIA TRIPICCIÓN, A. A. Potebnja's Inner Form. An *Excursus* Starting from the Origins of Language, *Studi Slavistici*, XVI, 2019, 1: 67–84, 71.
- ¹⁶ WERNER LEOPOLD, (bilj. 11).
- ¹⁷ ANTON MARTY, izvornik nije naveden, cit. u: W. LEOPOLD, (bilj. 11), 257.
- ¹⁸ MAKSIM KENIGSBURG, Из стихологических этюдов. 1. Анализ понятия «стих» [1924], *Philologica* 1 (1-2), 1994., 149–185, 161, cit. u: IGOR PILSHCHIKOV, (bilj. 13), 46.
- ¹⁹ GUSTAV ŠPET, *Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта*, Москва, 1927, 117), cit. u: IGOR PILSHCHIKOV, (bilj. 13), 47.
- ²⁰ GUSTAV ŠPET, *Язык и смысл*, Г.Г. Шпет, *Мысль и Слово: Избранные труды*, Москва, 2005., 470–657, 620, cit. u: IGOR PILSHCHIKOV, (bilj. 13), 47.
- ²¹ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, Розанов, *Сборники по теории поэтического языка* 4, Петроград, 1921., 4, cit. u: IGOR PILSHCHIKOV, (bilj. 13), 48.
- ²² IGOR PILSHCHIKOV, (bilj. 13).
- ²³ LEOPOLD, (bilj. 11), 259.
- ²⁴ Za detaljniji uvid vidi: DMIRTIJ DOBROVOL'SKIJ, (bilj. 12).
- ²⁵ PILSHCHIKOV, (bilj. 13), 49–50.
- ²⁶ ROMAN JAKOBSON, *Formalistická škola a dnesní literární věda ruská*, Praha, 2005., 41, cit. u: IGOR PILSHCHIKOV, (bilj. 13), 49–50.
- ²⁷ GRIGORIJ OSIPOVIČ VINOKUR: *Культура языка: Очерки лингвистической технологии*, 2-е издание, исправленное и дополненное, Москва, 1929., 269, cit. u: IGOR PILSHCHIKOV, (bilj. 13), 52.
- ²⁸ Riječ je zapravo o hibridnoj formi, što je – prema autorovu usmenom svjedočanstvu – uobličena od kostura dinosaura koji je koncipiran prema uzorima zooloških falsifikata iz povijesnih kabineta čuda; na tu hibridnu konstrukciju pridodana je udica.
- ²⁹ „Sintagma topos neizrecivosti izvorno se odnosi na retoričku figuru koja se rabi tamo gdje su riječi neprikladne što god valjano iskazati, tamo gdje se raspoložive riječi ne podudaraju s određenim sadržajem ili iskustvom. U antičkoj retorici uglavnom se rabi tamo gdje se radi o određenom vidu veličajnog, veličanstvenog, izvošenog. U kontekstu kršćanske retorike riječ je o figuri kojom su mistički pjesnici nastojali izraziti vid, odnosno iskustvo božanskoga. Vid koji nadmašuje svako moguće određenje, pa tako i ono pojmovno, odnosno verbalno. Kao metapojetska funkcija javlja se npr. u Danteovom *Raju*, gdje se on učestalo žali kako riječi nisu dostatne iskazati njegovu blaženu viziju.” JAGOR BUČAN, *Riječ je o slici: Ogled o odnosu slike i jezika*, Zagreb, 2019., 28. U istome djelu autor različite aspekte toposa neizrecivosti opsežno razmatra u zasebnome poglavlju istoga naslova (107–143).
- ³⁰ WERNER HERZOG, O apsolutu, sublimnom i ekstatičnoj istini, *Arion* 17. br. 3. (2010.), 11–12, 9. Tekst je izvorno iznesen 1992. u Milanu u formi govora, što ga je Herzog održao nakon projekcije svojega filma *Lessons of darkness*.
- ³¹ VINKO SRHOJ, predgovor katalogu izložbe *Tomislav Čeranić: Proteus – varijacije*, Galerija umjetnina Narodnog muzeja Zadar / izložbeni paviljon Gradska loža, 19. 3. – 12. 4. 2009., 2.
- ³² VINKO SRHOJ, (bilj. 31), 1.
- ³³ IOAN PETRU CULIANU, *Eros i magija u renesansi*, Zagreb, 2007., 30.
- ³⁴ IOAN PETRU CULIANU, (bilj. 33), 132.
- ³⁵ NOËL-ANTOINE PLUCHE, cit. u: IOAN PETRU CULIANU, (bilj. 33), 132. Izvornik u popratnoj bilješci nije naveden; neprecizno odnosno nepotpuno je navedena referencija na djelo iz kojega je navod preuzet. Po svoj prilici riječ je o: ERNST GOMBRICH, *Icones Symbolicae, Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance II*, Oxford, 1978., 123.
- ³⁶ Tu aktualizaciju detaljno razmatra navedena Culianuova studija.
- ³⁷ Za pomniji uvid u ulogu imaginacije u razdoblju renesanse vidi: FRANCES AMELIA YATES, *Umijeće pamćenja*, Zagreb, 2011. Vidi također: DANIEL PICKERING WALTER, *Spiritualna i demonska magija od Ficina do Campanelle*, Zagreb, 2009.