

Sanjin Sorel

## KONKRETNO I KONCEPTUALNO U PJESNIŠTVU ZVONIMIRA MRKONJIĆA

dr. sc. Sanjin Sorel, Filozofski fakultet, Rijeka, izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Mrkonjić, Z.-1

*U članku se analiziraju konkretistički i konceptualistički tekstovi Zvonimira Mrkonjića. S obzirom da je to pjesništvo uglavnom zapostavljano, odnosno opisivano kao prolazni književni eksperiment, pokušava se utvrditi koliko je to točno. Pitanje se odnosa prema drugim umjetnostima čini opravdanim i proširuje se prema tadašnjem ideološkom sustavu – socijalizmu, te u tom kontekstu i strategijama koje autor zauzima prema suprotstavljenoj ideologiji. Stoga je pitanje etičke pozicije i uloge pjesnika u navedenome vremenu osobito bitno kako bi se opisao autorov izvedbeni diskurz. Na tom mjestu dolazi i do sudara modernističkih i postmodernističkih poetika gdje se pitanje odnosa prema tradiciji čini krucijalnim.*

**Ključne riječi:** poezija, ideologija, konkretizam, konceptualizam, etika

Od formulacije kako je “autor odlučio da u ovo izdanje (op.a. *Maslina u čistopisu*) svojih izabраниh pjesama ne uvrsti konkretističke i konceptualističke tekstove, nego da ih objavi u zasebnom svesku” (Mrkonjić, 2004, str. 399.) prošlo je već četiri godine, a da navedenih radova još nema u sabranome obliku. S tom idejom nedovršenosti, odsutnim tragom koji pokazuje na vrijeme prije skoro četrdesetak godina može se prepoznati koncept, no s bitno drukčijim namjerama. Za konkretnu poeziju bitno je da ne govori nešto, nego da to nešto pokazuje. Promatrajući iz te vizure *Maslinu u čistopisu* nedostatak konkretnog i konceptualnog Mrkonjićeva pjesništva ne govori o njemu nego ga pokazuje. Pokazuje, dakle, nedostatak, odnosno metonimije – praznine, bjeline, šutnje i sl. Pokazivanje na knjigu u kojoj nečega nema ima svoju idejnu dimenziju koja je izrazito vizualna. *Ništa* u knjizi stoji umjesto *Puncte, Opscenacija* i *Bjelodano crnonoćnog*. Ništa, dakle ipak referira nešto.

Ono što je bitno za ontologiju suvremene umjetnosti jest to da se njezini znakovi počinju klasificirati na temelju matematičko-konstruktivnih principa<sup>1</sup>. Tekst/znak tako

<sup>1</sup> Labus, Mladen; *Umjetnost i društvo – ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti*, I.D.I.Z., Zagreb, 2001, str. 136.

sve manje figurira u pojedinačnosti, a sve se više uklapa u nizove. Permutacijska poezija vjerojatno je najbolji primjer serijalne kompozicije koja ujedno objedinjuje tekstualnu i vizualnu komponentu. Kohezijski faktor više nije neki semantički aspekt nego tehnologija oblikovanja strukture. Time se napušta ideja originalnosti i pojedinačnosti. Ontološka zamjena ogleda se u preuzimanju semantičkih struktura od strane onih tehnoloških. Mrkonjićev doprinos navedenim strategijama najočitiji je u zbirci *Bjelodano crnonočno*<sup>2</sup>. Ideja prethodi, u konkretnoj umjetnosti, znaku. Znak time ne nosi smisao nego upućuje na neku ideju, a time svjedoči o reduciranju referencije teksta. Forme postaju čišće, rastavljanje znakova kreće se prema njihovim elementarnim vrijednostima. Stoga su pojmovi funkcija i struktura u temelju ontologije suvremene umjetnosti<sup>3</sup>. Oni tvore širi, obuhvatni okvir unutar kojih se smještaju jezične jedinice koje su same po sebi bez sadržaja. Da bi se moglo razumjeti glasove, oni moraju imati uspostavljen *password* koji otključava kuću smisla, pa time i razumijevanja. Navedeni je odnos primjetan i u ikoničkoj strani umjetnosti. Kako Aage A. Hansen Löve primjećuje, "ikonička slikovna realizacija uvijek pretpostavlja neki dodatni (paralelno prezentirani ili svakako suasoci-rani) *metaoblik* realizacije jer se gotovo i ne bi mogla pojaviti bez kako god paradigmatizirane (prethodno skovane i pohranjene) *verbalne* realizacije<sup>4</sup>." Vizualna poezija kao ikonički znak u svom generičkom smislu posjeduje verbalnu energiju.

Da književni eksperimenti, ma koliko oni na prvi pogled bili radikalni, nužno ne isključuju iz obzora tradiciju, već je pokušavaju redefinirati, svjedoče Mrkonjićeve strategije. Strategije dijaloga s njom su raznovrsne: intertekstualne, metatekstualne, intermedijalne. Autorova je metatekstualna razina vrlo slojevita. Najočitiji su sonetni rukavci u kojima je autor ponajviše bio metakreativan, kako vrstu metatekstualnosti imenuje Nirman Moranjak-Bamburač<sup>5</sup>. Pod njome podrazumijeva arhitekstove, parodije, metapjesme, eksperimentalne žanrove, paratekstualne dometke (naslovi) itd. Ono što je možda najvažnije jest umjetnička realizacija teorijskoga koncepta koji je prepoznat u metričkoj i strofnoj te rimarijskoj strukturi pjesme. No, najjasnija eksplicacija umjetničkog postupka postignuta je u pjesmi koja započinje stihom – "divna stvar, to uništavanje boja" (...) u kojoj se radi na eliminaciji sveg suvišnog i nepreciznog značenja u pjesmi – glagola, sinonima, antonima, kako bi se u konačnici pjesma reducirala na jednu jedinu riječ. Nije li u tome, osim opisa postupka koji se u knjizi provodio, riječ i o intertekstualnim odnosima prema dvama izvorima apsolutnog redukcionizma – prva je Malarmeova *Knjiga*, a druga je Borgesova priča *Babilonska biblioteka* u kojoj se čitava biblioteka i čitav labirint, odnosno svijet svodi na jednu nerazumljivu riječ?

<sup>2</sup> Već se naslovna sintagma može iščitavati u duplome ključu: prvi je način tvorbeni gdje svezno o povezuje dvije riječi po istom tvorbenom – *tehnološkom* – modelu; drugi ključ ne lišava se dodatne semantike – uz isti tvorbeni model – prva riječ (bjelodano) može značiti – očitio: očitio crnonočno.

<sup>3</sup> Labus, Mladen; *Umjetnost i društvo – ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti*, I.D.I.Z, Zagreb, 2001, str. 140.

<sup>4</sup> Löve, Aage A. Hansen; *Intermedijalnost i intertekstualnost – problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primjeru ruske moderne*, u *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ZZZK, Zagreb, 1988, str. 51.

<sup>5</sup> Moranjak-Bamburač, Nirman; *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo, 2003, str. 106.

Milanja je ustvrdio kako su Mrkonjićevi eksperimenti najčešće na tragu istraživanja i postupaka povijesne avangarde<sup>6</sup>. Valja nam se, prije, malo podsjetiti. Godine 1968. pokreće se časopis *Bit international* kao i prateće izložbe tih godina gdje se počinje generirati računalna umjetnost. Časopis se opisuje kao publikacija za “teoriju informacije, egzaktnu estetiku, dizajn, mass medije, vizualne komunikacije i srodne discipline”<sup>7</sup>. Dakle, Mrkonjića nije interesirao prostor eksperimenta koji bi išao ukorak s tehnologijom. Tih godina počinje se razvijati računalom generirana slika (Vilko Žiljak, Vladimir Bonačić), ali i, uvjetno rečeno – tekst, primjerice Marka Pogačnika *Programirani tekst* iz 1969. te Francija Zagoričnika *Tapeti* iz 1972. Tek su ta istraživanja izvršila značajan prijelaz u drugi medij. Vjerojatno su autorova *Emendacija I* i *Reinvolucija* najdalje otišli prema drugim medijskim posredovanjima. *Renovacija* je svjestan izbor budući da je Mrkonjić bio izvrsno upoznat, kako s francuskim tako i širim zbivanjima na književnoj sceni, ali i našim pionirskim izložbama koje je pratio, a prije svega mislim na TIPOEZIJU (izložbu osmišljavaju Željka Čorak, Biljana Tomić i Želimir Košević), u Galeriji Sc-a 1969. godine.

Mrkonjić je koristio različite tehnike kojima je realizirao različite “vrste” poezije, a time ujedno i tradicije. Od dadaističkoga iskustva preuzima kolažnu poeziju koja se temelji na izrezivanju novinskih članaka te kolažnom konstruiranju pjesme<sup>8</sup>, odnosno zaum utemeljen na onomatopejama. Malarmeovsko se i telkeličko iskustvo organiziranja prostornosti pjesme iz *Bacanja kocaka* prepoznaje u *Danu* i *Ščapu mlohavih*, a mail-art u pjesmi *Nepoznat*. Nadrealistički se postupci, sukladni Bretonovu Prvom manifestu nadrealizma u kojemu on nabraja *uvažene prethodnike* mogu iščitati u tekstu *Poezija*, gdje autor nabraja odabrani niz pjesnika i njihovih knjiga. Uglavnom, vrlo razgranate poetičke strategije unutar konceptualno-vizualnih rješenja isto su tako metatekstualno i intertekstualno složene. Primjerice, uzimajući opće zlorabljeno mjesto – Pjesma *Kolanje dvadeset i treće* parodija je Ujevićeve pjesme iz *Kolajne – Noćas se moje čelo žari* ili se pak vezujući uz pjesme Frana Krsta Frankopana *Zganke za čas kratiti*, a u Mrkonjićevoj verziji *Zganka za glavu skratiti*, autor ukazuje upravo intertekstualnim vezama kako se umjetnost ne može stvarati bez poznavanja tradicije. Pritom je drugo pitanje krajnji ishod takovrsnih tekstova – humor, parodija itd. Doduše, počivajući na dosjetci vizualno i konceptualno pjesništvo nikako se ne može odreći oštroumnosti – opscesne Frankopanove pjesme prilagođene su tako da u vještoj i duhovitoj maniri spajaju erotski naboj s konkretnom sudbinom plemića, koji je, eto, slijedom prilika ostao bez glave<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Milanja, Cvjetko, *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000 II*, Altagama, Zagreb, 2001, str. 137-138.

<sup>7</sup> *Bit international* 1, Zagreb, 1968.

<sup>8</sup> Primjer su pjesme *Optimizmu* i *Pridjevi* te tekst *Ovo drugo i nama neprijatno zvuči*.

<sup>9</sup> Neprekinuta veza između povijesti književnosti, teorije i kritike te same poetske prakse u Mrkonjića se vidi i na jednom, nimalo nevažnome primjeru. Objavio je (*Erotoparnas suvremenog hrvatskog pjesništva*, Revija, Osijek, 1980, br. 5.) jedan od najinstruktivnijih eseja o erotskome pjesništvu, što je u neposrednoj vezi s navedenim tekstualnim primjerom.

Mrkonjićevu pjesništvu parodija nipošto nije strano mjesto. Naprotiv, navedene će pjesme, uz neke sonete biti paradigmatički primjer kojim autor intertekstualne potencije parodije involvira u svoj diskurz. Ne samo da oponašanjem parodija iskorištava proturječja i dvosmislenosti između onoga što se oponaša i onoga koje oponaša<sup>10</sup> nego ona pritom svojim književnim i povijesnim aluzijama iskorištava *reanimaciju pathosa*<sup>11</sup>. Parodija je, kako to duhovito veli Elena Hvorost'janova, *imunološki sustav književnosti i kulture*, a Mrkonjić je svakako svjestan te njezine obrambene funkcije te stoga ne čudi da odabire udžbenički zlorabljenu Ujevićevu pjesmu kako bi je pokušao reanimirati, makar s novim semantičkim doznakama. Intertekstualni dijalog i razumijevanje tog dijaloga usmjerava se prema dvama poetikama dvaju vremena, prema tekstualnim transformacijama, gdje opet vidimo kako je tradicija nešto od čega Mrkonjić kreće, makar se s njom i šalio.

Također, odličan je primjer tradicijskoga utjecaja tekst *razvića starog stiha* u kojoj se iskorištava stih Šiška Menčetića *Blaženi čas i hip*. Tradicija jedne od najljepših hrvatskih pjesama završava u vizualnom rasporedu meandra, što nam priziva meandre Julija Knifera osobito one iz sedamdesetih godina. Za Kniferove meandre Ješa Denegri ističe presudnu važnost vremena – “preokrenutog vremena”<sup>12</sup>. Tako će sam Knifer na jednome mjestu reći – “vjerojatno sam svoje zadnje slike načinio, a prve možda nisam. (...)”<sup>13</sup>. Možemo li se poigrati i iz ove jasne perspektive odnosa tradicije i eksperimenata u umjetnosti, koju ne treba posebno objašnjavati, prepoznati još jednu konceptualnu gestu *Masline u čistopisu*? One naime, koja nam Zvonimira Mrkonjića predstavlja kao pjesnika soneta i poezije u prozi koji su njegovi zadnji oblici. Je li vizualna i konceptualna poezija prvi izbor? Nije li iskustvo recikliranja, koje koriste njegovi vizualno-konceptualni radovi, prenijeto i u druge dvije autorove priče – postmodernistički sonet i poezija u prozi u kojoj je temeljni koncept renovacija vrste.

Mrkonjićeva svijest o tome kako je jedan oblik soneta prevladan, te da treba pokušati naći drugi koncept bila je jedna od najdosljednijih strategija poslijeratnoga hrvatskog pjesništva. Mrkonjićev je odnos prema tradiciji kompleksan. S jedne je strane parodira, s druge pak afirmira. Riječ je o klasičnoj postmodernističkoj *kritičkoj distanci*<sup>14</sup>, kako prema svojoj kulturi tako i prema prošlosti. Ta se kritička distanca, koja ima kontinuitet iz avangardnoga pjesništva, možda ponajbolje očituje u onoj već klasičnoj podjeli na formu i sadržaj<sup>15</sup>. Svijest o teorijskoj obveznosti, prvenstveno strukturalističko-

<sup>10</sup> Hvorost'janova, Elena; *Književna parodija kao književnost*, u *Mistifikacija / Parodija*, Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća, ur. Sonja Ludvig i Aleksandar Flaker, Areagrafika, Zagreb, 2002, str. 245.

<sup>11</sup> Isto, str. 245.

<sup>12</sup> Denegri, Ješa; *Apstraktna umjetnost u hrvatskoj 2*, Logos, Split, 1985, str.70.

<sup>13</sup> Citat sam preuzeo iz Denegri, Ješa; *Apstraktna umjetnost u hrvatskoj 2*, Logos, Split, 1985, str. 70, no njega se može pronaći u izvornom obliku u Knifer, Julije; *Zapisi*, Život umjetnosti 35, Zagreb 1983.

<sup>14</sup> Blasing, Mutlu Konuk; *Politics and Form in Postmodern Poetry*, Cambridge University Press, New York, 1995, str. 23.

<sup>15</sup> Isto, str. 27.

semiotička, odredila je i metimetričku dimenziju vrste. Oblikotvornost smisla i smislotvornost forme prostor je prvotnih konceptijskih istraživanja autora, njihove granice unutar kojih će još uvijek biti prepoznatljivom vrstom. Eksperimenti su pritom bili samo tehničko sredstvo, pragmatična praksa kojom se ili potvrđivala ili reducirala prvotna namjera. No *Zvonjelice* su već po svom nazivu zbirke indikativne. Ne samo da prizivaju tradiciju hrvatskoga soneta, nego i dvije kulture – renesansnu i postmodernističku. U jednom je svom eseju – *Prema novome srednjem vijeku* – Umberto Eco duhovito stavio znak jednakosti između skolastike i strukturalizma, a tom bismo logikom temeljenom na *bricolageu* mogli doći do zaključka kako je sonet i *zvonjeličnost*, usprkos svim mijenama i stoljetnome vremenskom rasponu između dvaju kultura i dalje ostao prepoznatljivim. “Da je katkada teško razlikovati teorijski “osviješteni” sonet od onoga srednjovjekovnoga, svjedoči Lope de Vegin *Sonet na brzinu* s jedne strane, a s druge Maroevićev *Sonetni prvijenac* ili pak, Mrkonjićev *Misleć na sonet što ga pisa Vega*.”<sup>16</sup>

Mrkonjića zanima sonet kao takav, ne nužno unutar nacionalne tradicije. Hrvatska sonetna praksa značajnije će se pojaviti tek u Ilirizmu i moderni. *Ranjinin zbornik* i *Vila Slovinka* najznačajnija su sonetna mjesta starije hrvatske književnosti koje je Mrkonjić konzultirao. Milanja je za Mrkonjićeve sonete zaključio kako oni ne odgovaraju francuskim, talijanskim, odnosno engleskim tipološkim tradicijama<sup>17</sup>. U tom složenom prostoru vrste Mrkonjića će dakle interesirati ideja na kojoj sonet uopće još može izdržati provjeru *nove epohe ili zablude*. Postmodernistički odnos prema prošlosti s jedne strane, te njezina sklonost radikalnijim književnim zahvatima krajnje su točke koje su autoru omogućile neograničenu poetičku slobodu. “Otac hrvatske metrike” – Ivan Trnski pisani je *otac zvonjelica*. Mrkonjić podsjećanjem na njega zapravo ga svjesno promašuje i upućuje na usmeno porijeklo naziva pojma. Kultura srednjega vijeka stabilna je upravo zbog značaja pamćenja u njoj. Baština označava čuvanje materijalnih i nematerijalnih relikata i kao takva postmoderna kultura skriptorskoga je karaktera – nije moguć poredak izvan jezika.

Mrkonjićev pristup sonetu znači uvažavanje nasljeđene tradicije, s posebnim naglaskom na sonetna iskustva Augustina Ujevića. No, shodno materijalističkim jezičnim koncepcijama autor provodi različita proširivanja soneta (inertekstualna, metatekstualna, eksperimentalna, stilska uopće, uvodi grotesku, ironiju, humor itd.) gdje ga s “bokova” podupire teorija<sup>18</sup>. Pa i ako nad svim tim strategijama lebdi “demon” necjelovitosti onda je to koncept koji pokazuje kako nju uopće u pjesništvu i nije moguće zamisliti. Jer, *bricolage* se ne odriče makar i najmanjeg dijela svoje prošlosti, stoga sonet, bez obzira što se u njemu događalo, ostaje sonetom zbog konteksta – jednom je to rima, drugi put broj stihova, raspored strofa, kakav vizualni znak<sup>19</sup> ili štogod drugo. U

<sup>16</sup> Sorel, Sanjin; *Sonetna praksa Zvonimira Mrkonjića*, Riječi, Sisak, br. 4. 2000.

<sup>17</sup> Milanja, Cvjetko; *Doba razlika, Mrkonjićeve poetičke mijene*, Stvarnost, Zg, 1991, str. 148.

<sup>18</sup> Katušić, Bernarda; *Slast kratkih spojeva*, Meandar, Zagreb, 2000.

<sup>19</sup> Sjetimo se samo Kolumbićevih, Vladovićevih i Stojevićevih vizualnih soneta.

Mrkonjićevim se sonetima doista događalo “svažta” - ludizam generiran igrama riječima, različite mimikrije, nonsensi, zajedničko vezivanje niskih i visokih aspekata kulture. Iz tog će koncepta gdje se reinterpretera naslijeđe soneta kasnije Mrkonjić realizirati svoju veliku prostornu i egzistencijalnu priču – poetiku inzularnosti, odnosno mediteranizma.

Vizualno pjesništvo od samih je svojih početaka internacionalno usmjereno. Ono je pokušalo pronaći zajednički kontekst razumijevanja, stoga se jezična liminalnost prevladavala slikom, u praksi izložbom, a ne prijevodom. Takovrsnu će pjesničku univerzalnost, samo na primjerima ruske avangardne umjetnosti dati i Henry Gifford<sup>20</sup>. Na primjeru će Velimira Hljebnikova i njegova “znanstvena”/znanstvena odnosa<sup>21</sup> prema stvaranju univerzalnog, zvjezdanog jezika ukazati na dodire koje pjesništvo ima s lingvistikom (Jakobson). Time se vrši proces prevođenja iz jedne zajednice u drugu. Vizualno je pjesništvo, kao univerzalno sredstvo komunikacije, koje će u podijeljenome svijetu nadilazi granice, odabralo sliku stoga što ona nadilazi ograničavajuće aspekte jezika i pisma. Slika daje pismu prostornost – treću dimenziju. Slika se također, što znamo iz kognicijskih znanosti, brže usvaja od pisma te se trajnije memorira, kao što se i objekti predstavljeni slikom bolje uočavaju<sup>22</sup>. Lotman je ukazivao na ikoničnost slikovnih znakova koji imaju dva nedjeljiva aspekta: “sličnost s objektom koji je njime označen i nesličnost s objektom koji je njime označen. Oba ta pojma ne postoje jedan bez drugoga<sup>23</sup>.” Stoga se performativna dimenzija vizualnog pjesništva, jednim svojim dijelom, i prepoznala u industrijskom dizajnu i reklamnoj industriji. S obzirom da se slikom prostor vizualizira, dok se jezikom sve može izreći te će stoga i Émile Benveniste ustvrditi kako je “društvo moguće samo kroz jezik<sup>24</sup>” jasno je da Mrkonjić nije mogao u potpunosti prekinuti s tradicijom. No, i ta se tradicija ogleda dvojako – tradicija vizualnog književnog koda koja traje od antike<sup>25</sup>, te tradicija pisma.

Mrkonjić rijetko do kraja napušta prostor jezika kako bi realizirao sliku. Naprotiv, većina njegovih radova jezičnog je karaktera te, od slučaja do slučaja, apostrofira čas vezu s vizualnim, čas s akustičkim, a čas s idejnim aspektom jezičnih jedinica.

Zvonimir Mrkonjić će prostor gledati iz rakursa metafore, te kao osobitu pjesničku činjenicu. Staviti će ga u samo središte razmišljanja o onome kako i što pjesma govori. Organizacija teksta pjesme njezina je prostornost. Prelazak slike u tekst i obrnuto čin je koji ukazuje na prostorne veze<sup>26</sup>, a usto je intermedijalnoga karaktera. Mrkonjić u biti takve veze smatra metaforama. One se iskazuju kao kretanje, kao mjesto te kao

<sup>20</sup> Giggord, Henry; *Poetry in a Divided World*, Cambridge University Press, 1986.

<sup>21</sup> Isto, str. 75/76.

<sup>22</sup> Nöth, Winfried; *Priručnik semiotike*, Ceres, Zagreb, 2004, str. 481.

<sup>23</sup> Lotman, M. Jurij; *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, Zagreb, 2001, str. 78.

<sup>24</sup> Benveniste, Émile; *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975, str. 34.

<sup>25</sup> Vuletić, Branko; *Gramatika govora*, Zagreb, 1980.

<sup>26</sup> Nöth, Winfried; *Priručnik semiotike*, Ceres, Zagreb, 2004, str. 484-485.

imaginarna sredina<sup>27</sup>. Sasvim je razumljivo kako njegovome konceptualnome projektu ne možemo prići iz samo jedne od navedenih karakteristika, već treba uvažiti sve tri. Opet primjer grba – kretanje se vezuje uz razvijanje / razviće, mjesto grba jest upravo činjenica koja se događa u slici pred našim očima dok je čitamo i gledamo, a imaginarna sredina koju navedena prostornost zauzima prije svega je ideološka.

Ono što smo nekada smatrali vizualnom poezijom, kako napreduje mediološko doba, vidimo da su u stvari umjetničko korištenje primijenjene discipline koja se zove tipografija<sup>28</sup>. Najčešće su se koristile trodimenzionalne, dopunjujuće, figuralne i semantičke tipografije, kao njezine sastavnice<sup>29</sup>. Tradicija, ona tipografska, uočljiva u vizualnih pjesnika prvenstveno je konstruktivističke naravi. Tu je konstruktivističku dimenziju u velikoj mjeri koristio i industrijski dizajn. Takvu će vezu primijetiti i Marjorie Perloff kada će odrediti poveznicu između konkretne poezije i njezine konkretne primjene u industrijskome dizajnu (daje primjere, vizitki, postera itd.)<sup>30</sup> te će ustvrditi kako između konkretne pjesme i loga nestaju razlike. Opet se vratimo na Mrkonjićevo tematiziranje kvadrata (*Bjelodano cronočno, rešetke*), ali osobito slikovnog teksta *Ah, perspektivno razviće grba* gdje vidimo kako je umjetnost kvadrat počela koristiti ranije negoli je na to uputio dizajn, osobito Boris Ljubičić koji inzistira na kvadratičnome hrvatskome vizualnome kodu. Tako je povodom teksta *Ah/perspektivno razviće grba* (1973.) Vladan Radovanović<sup>31</sup> u interpretaciju uveo magični kvadrat. Generalno govoreći, vizualni su se pjesnici često ogledali u geometrijskim likovima, osobito u kvadratu<sup>32</sup> i krugu, a ovom ću prilikom navesti samo primjere Vladovića i Baloga. Kvadrata će biti i u zbirci *Bjelodano cronočno* (1976.) koji će svojim izgledom podsjećati na izgradnju grba. I dok će prvi tekst imati u ideji razgradnju jedne političke ideje vezane uz hrvatsko proljeće, shodno toj razgradnji pokušaja nacionalnoga konstituiranja rasipat će se i simboli – hrvatski grb.

S oblikom kvadrata vezuje se i jedna vrlo važna dvadesetstoljetna umjetnička tendencija. Mrkonjićevo vizualno pjesništvo baštini konstruktivizam kojega, kao što se zna, karakterizira racionalistički pristup stvaranju, izvedbena ekonomičnost i stroga matematička struktura. Kao takav vezuje se uz razvoj tehnike odnosno znanosti. Ukoliko je za eksperimentalnu poeziju karakteristična komprimacija različitih znanja, odnosno činjenica i formula, iz različitih prirodnih znanosti, osobito počev od tradicije Ezre

<sup>27</sup> Mrkonjić, Zvonimir; *Prostor i slika*, Dometi, Rijeka, 1978, br. 5, str. 40-41.

<sup>28</sup> Stoga se i jedan pravac unutar različitih vizualnih i konceptualnih strategija nazivao tipografskim pjesništvom.

<sup>29</sup> Paulus Gorbach, Rudolf; *Tipografija, u Znanost o slici – discipline, teme, metode*, ur. Klaus Sachs-Hombach, Antibarbarus, Zagreb, 2006., str.231.

<sup>30</sup> Perloff, Marjorie; *Radical artifice: writing poetry in the age of media*, The University of Chicago Press, 1994, str. 118-119.

<sup>31</sup> Radovanović, Vladan; *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987, str. 58.

<sup>32</sup> Kvadrat ima svoju dugu magičnu povijest, no mislim kako je za vizualno pjesništvo zavodljivost kvadrata bila i čisto pragmatične prirode – njega je najlakše oblikovati, ne samo na pisaćim mašinama.

Pounda, ali i T. S. Eliota onda se ona dodatno *racionalizira*<sup>33</sup>. Kao što za Pounda pjesništvo u sebi posjeduje znanstvenu metodu, vrijedi i obrnuto, na što je upozorila Martha Nussbaum. Mrkonjićev konstruktivistički princip kojega realizira u svojim konceptualnim radovima određen je upravo samom zakonitošću umjetnosti kojom se u tom vremenu bavio. Oblik/slika teksta prilagođava se ideji – stoga je u pjesmi *Razviće parole (Smrt fašizmu sloboda narodu)* (1972.) koja varira prva slova riječi<sup>34</sup>, odnosno sastoji se od akronima, interesantan četvrti stih koji je ujedno vizualni i semantički centar pjesme. Ne samo da u tom stihu (FS SF) inicijalna slova nisu pisana bez razmaka nego je izbačeno slovo N – narodu. Koje mogućnosti ostaju? FS – fašizmu smrt i/ili fašizmu sloboda? Ali i karakter impliciranoga fašizma nije jednoznačan – ako je suditi po *Ah, perspektivnom razviću grba* ili pak po tekstu *Za angažiranu umjetnost* čini se kako je ironija usmjerena na lijeve totalitarizme. Naime, u tom i ostalim tekstovima vidljivo je da u prilagođavanju i/ili usklađivanju oblika i ideje serijalnost ima vrlo važnu ulogu. Budući da ona u sebi uključuje ritam, sintaksu, prostornost itd. ona postaje konstitutivnim dijelom umjetnine, njezin oblikotvorni sadržaj. Ponavljajući više-manje jednostavne strukture, bez obzira jesu li one kakav štos ili štogod drugo, serijalnost između ostaloga označava i proces iščezavanja *aure umjetničkog djela*. Riječ je o razvoju umjetnosti – od provokativnoga kolaža do iscrpljujućega *bricolagea*.

Kostas Axelos poeziji pridaje djelatnu moć *utemeljenja svijeta*<sup>35</sup> te performativnu moć da sa svojim specifičnim *znanjem-govorom* i *znanjem činidbom* sudjeluje u igri ponavljanja i dovitljivosti<sup>36</sup>. Ponavljanje vrijednosti i ideologije socijalističke zajednice i dovitljivost iskaza kojim će dovesti do “skandala” događa se u jeziku, fonetskom i slikovnom. Mrkonjić preuzima prepoznatljiva, konvencionalizirana mjesta ideologije, njezine fraze – ilokuciju kako bi u perlokutivnom odgovoru ukazao na književnu tradiciju koja je čvrsto ukorjenjuje u zajednicu. Riječ je o odgovornosti pjesnika, prije svega etičkoj, da svojim sredstvima, kao što je primjerice ironija, dekonstruira neodgovornost ideologije prema toj istoj zajednici. U tom smislu, Mrkonjićevo pjesništvo nipošto nije postmodernističkoga karaktera premda bi se na temelju njegova *tehné* izveo suprotan zaključak. Perlokutivnom radnjom Mrkonjićev se diskurz postavlja u ulogu suca koji o nečemu presuđuje. Mrkonjić shvaća pjesništvo društvenim činom, te je stoga uloga pjesnika kao prosuditelja svijeta utoliko značajnija. On ne radi ništa drugo negoli veliki, i ne samo modernistički, pjesnici – ukazuje na vezu i poziciju pjesnika, na ono što je Martha Nussbaum opisala kao “vezu između iskustva književne imaginacije i brige za društvenu jednakost<sup>37</sup>.” Time se u opticaj uvodi ona etička pozicija koju Alasdair

<sup>33</sup> Steele, Timothy; *Missing Measures: modern poetry and the revolt against meter*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, London, 1990, str. 262-264.

<sup>34</sup> SFSN / SSFN / NFSS / FS S F / SFNS / FSNS / SNSF.

<sup>35</sup> Axelos, Kostas; *Otvorena sistematika*, Naprijed, Zagreb, 1991, str. 85.

<sup>36</sup> Isto, str. 87-88.

<sup>37</sup> Nussbaum, Craven Martha; *Pjesnička pravda, književna imaginacija i javni život*, Naklada Deltakont, Zagreb, 2005, str. 115.



MacIntyre opisuje kao komunitarističku. Unutar neke zajednice, koja se očito definira u domoljubno-nacionalnom ključu, za Mrkonjića postoji strano ideološko tijelo, na čije mjesto, nimalo paradoksalno postavlja tradiciju, bez obzira na njezine izrazito eksperimentalne tehnike. Veza književnika i zajednice nije politička: "Moderna sustavna politika, bez obzira da li liberalna, konzervativna, radikalna ili socijalistička, jednostavno mora biti odbačena sa stajališta istinske privrženosti tradiciji vrlina; jer sama moderna politika u svojim institucionalnim oblicima izražava sustavno odbacivanje te tradicije<sup>38</sup>." Kako se takva pozicija događa u samome tekstu?

Vizualna i konceptualna poezija počiva na više-manje jednostavnom principu: "oblike shvaćamo kao da su referencijalni upravo stoga što su gramatički slični onima koje smo ranije naučili za fizičke predmete, s punom pouzdanošću u aspekt identiteta<sup>39</sup>." Ugrađivanje smisla kreće od interakcije vizualnog i tekstualnog aspekta znaka, gdje su sami ti znakovi vlastita "gramatika". Mrkonjićeve rešetke – *rastavna* i *tautološka* posjeduju "vizualnu gramatiku", oblikom podsjećaju primjerice na onu zatvorsku, kao što je slučaj i s tekstom *Ah, perspektivno razviće grba*, gdje se svi mogući grbovi reduciraju na jedan. No, da bismo razumjeli smjer značenja moramo pratiti smjer slike – kvadrati u grbu se smanjuju da bi onaj posljednji već bio u znatnoj mjeri nekonzistentan. U tom slučaju smanjivanje i nekonzistentnost prepoznavamo kao kategoriju čiji je kontekst identitet i politika. Odnos prema socijalističkoj ideologiji u Mrkonjićevim je konceptualističkim radovima izrazito naglašen. Ne treba pritom niti zanemariti traumatičnu 1971. godinu sa svojim *Proljećem*, koje je u značajnoj mjeri odredilo jedan segment hrvatske književnosti. Ideologija podrazumijeva "društveni um u njegovom društvenom (političkom, kulturnom) kontekstu."<sup>40</sup> Van Dijk će u svojoj studiji naglasak staviti na diskurzivnu proizvodnju ideologije, na načine kako ju komunikacija, jezik i govor tvore. Mrkonjićeva pjesnička reakcija na socijalistički diskurz katkada se služi istim verbalnim sredstvima – reklamom, što u nekim daljim asocijacijama može sezati do Vladimira Majakovskoga. Na isječku iz novina s poljskim tenkom u središtu fotografije, ispod slike je natpis – "tenk poljske vojske u središtu Varšave. Snimljeno s finske televizije." Iznad tenka dodan je stripski oblačić s tekstom: "Za angažiranu umjetnost!" Na idućoj vizualnoj pjesmi televizijski spiker govori "Ne idite poljskim putem!", na oblačiću koji prekriva puteljak kroz polje. Oba se teksta, dakle, poigravaju generalom Jeruzelskim, koji je samo metonimija lijevoga totalitarizma. Preuzimajući parole ideologije Mrkonjić im osigurava ironijski karakter, tadašnjim diskurzom rečeno – provodi *konstruktivnu društvenu kritiku*. U rastavnoj će rešetki iskoristiti ikoničku dimenziju znaka budući da ona podsjeća na rešetku zatvora. Možda bi bilo pretjerano govoriti o ideološkom panoptikonu no čini se da je tadašnji politički sustav već u sebe ugradio određeni, predviđeni stupanj kritike koju je mogao bez posljedica po sebe apsolvirati, osobito ako

<sup>38</sup> MacIntyre, Alasdair; *Za vrlinom, studija o teoriji morala*, Kruzak, Zagreb, 2002, str. 276.

<sup>39</sup> Quine, Willard V. O.; *Predmet i značenje*, Dometi, Rijeka, 1984, br. 4, str. 31.

<sup>40</sup> Van Dijk, A. Teun; *Ideologija – multidisciplinarnan pristup*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006, str. 18.

je ona dolazila iz prostora umjetnosti, osobito onih radikalnijih izvedbi. Stoga je pravo pitanje ono koje se tiče performativne moći umjetnosti koja se u postmodernom vremenu angažira za neku ideologiju, bez obzira na predznak. Premda će Dubravko Jelčić ustvrditi da je nakon Hrvatskog proljeća kritika morala zanimajem<sup>41</sup>, a Goran Rem će uočiti kako se vizualno pjesništvo nije dalo instrumentalizirati od strane ideologije<sup>42</sup>. Ne priklanjajući se “postmodernističkom” moralnom relativizmu Mrkonjić u svojim konceptualnim (i nikako ne samo njima) tekstovima određuje svoju sudačku presudu: nacionalna zajednica sa svojom estetskom tradicijom vrijednosti su koje ironijskom dekonstrukcijom prema socijalističkome diskurzu nastoji revitalizirati.

Primjer radikalno smišljenog koncepta sukoba<sup>43</sup> svakako je jedna prekrasna crno bijela Mrkonjićeva knjiga, knjiga koja je tu vrstu prostorne likovnosti, ali ne i tekstualne, ponovila tek u *Gonetanju gomile* koju u grafičkom smislu potpisuje Mihajlo Arsovski, s posvetom Picelju. Dakako da je riječ o *Bjelodanom – crnonoćnom*. Premda se zbirka *Bjelodano crnonoćno* otvara motom koji nagovještava dijalektiku odnosa akromatskog “spektra” u terminativnom rasponu *zlo – dobro*, tijekom izvođenja prvotnog koncepta vidimo da bijelo može biti crno i obrnuto. Pritom se uz *neboje* vezuju, na asocijativnoj razini, pojmovi kojima se služimo prilikom psihološkog opisa – *izvana/iznutra, obraz/duša*. No, takovrstan je koncept, u nekoj arhiperspektivi, sukladan s uvjerenjem srednjovjekovne gnoze kako je *duša*, kao princip *dobra*, dakle *bijelog*, zarobljena u *crnoj zemaljskoj tami*. Tako da se ne mogu jasno povući granice apsolutnog. No, ipak ideologija je ta koja posjeduje prevladavajuću snagu da bude “*umjesto*”, kako završava zbirka – “*um /jest/ to.*” (...) “*Ako se već ne pretvaraju u bijeno i crlo ili crlo i bijeno*” (istaknuo S. S.) – onda je jasno da se suprotnosti kroz svoje tenziju ubijaju i biju (tuku). Tako da je sasvim jasan antiparolaški karakter koncepta koji je prvotno zamišljen 1973. godine za Galeriju Studentskog centra u Zagrebu.

I u zbirkama prije konceptualno-vizualnoga izričaja autor je problematizirao diskurz ideologije i neke od njezinih socijalno stožernih točaka – kolektivizam. Prvenstveno tu mislim na knjigu *Dan*, no istovrsna je praksa, ali ponešto indirektnije prisutna i u *Ščapu mlohavih*. Za Mrkonjića nije pravo pitanje što je to ideologija, budući da se iz nje ne može izaći, već kako što *bezbolnije* izmaknuti njezinim moćima koja uvijek vode prema totalitarnim praksama usmjerenim prema ljudskim pravima. Pritom nema iluzija niti da je tzv. *demokracija* uzorni ideološki poredak. No, sličnih će podsjećanja biti i kasnije, pa i u zbirci *Kao trava*, koja nipošto nije konceptualna, što ne znači da promjenu ideološkog diskurza, iz socijalizma u divlji kapitalizam, iz mira u rat, sa zajedničkim nazivnikom kolektivizma, nije zamijetio i pjesnički reagirao. Od “*poljskog puta*” do stiha “*Tenk ne tvori tvornica, on skače iz glave*” mala je razlika u govoru ideologije, velika je zajednička osnova.

<sup>41</sup> Jelčić, Dubravko; *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1997.

<sup>42</sup> Rem, Goran; *Koreografija teksta 1*, Meandra, Zagreb, 2003, str. 101-102.

<sup>43</sup> MacInyre će ukazivati na sukob koji je već ranije postavljen u teoriji, samo što će sukob premjestiti iz prostora kulturnih djelatnosti u ona politička.

\*\*\*

Od formulacije kako je “autor odlučio da u ovo izdanje (op.a. *Maslina u čistopisu*) svojih izabranih pjesama ne uvrsti konkretističke i konceptualističke tekstove, nego da ih objavi u zasebnom svesku” prošlo je već četiri godine, a da navedenih radova još nema u sabranome obliku. S tom idejom nedovršenosti, odsutnim tragom koji pokazuje na vrijeme prije skoro četrdesetak godina može se prepoznati koncept, no s bitno drukčijim namjerama. Za konkretnu poeziju bitno je da ne govori nešto nego da to nešto pokazuje. Promatrajući iz te vizure *Maslinu u čistopisu* nedostatak konkretnog i konceptualnog Mrkonjićeva pjesništva ne govori o njemu nego ga pokazuje. Pokazuje, dakle, nedostatak, odnosno metonimije – praznine, bjeline, šutnje i tsl. Pokazivanje na knjigu u kojoj nečega nema ima svoju idejnu dimenziju koja je izrazito vizualna. *Ništa* u knjizi stoji umjesto *Puncte, Opscenacija i Bjelodano cronočnog*. Ništa, dakle ipak referira nešto što se već i tadašnjim objavljivanjem knjiga znalo, a što je danas opće mjesto ne samo unutar konceptualno-vizualnih iskustava nego generalno i u povijesti hrvatskoga pjesništva XX. stoljeća.

#### LITERATURA:

AXELOS, Kostas; *Otvorena sistematika*, Neprijed, Zagreb, 1991.

BENVENISTE, Émile; *Problemi opšte lingvistike*, Nolit, Beograd, 1975.

*Bit international* 1, Zagreb, 1968.

BLASING, Mutlu Konuk; *Politics and Form in Postmodern Poetry*, Cambridge University Press, New York, 1995.

DENEGRI, Ješa; *Apstraktna umjetnost u hrvatskoj* 2, Logos, Split, 1985.

HVOROST'JANOVA, Elena; *Književna parodija kao književnost*, u *Mistifikacija / Parodija*, U: *Zagrebački pojmovnik kulture 20. Stoljeća*, ur. Sonja Ludvig i Aleksandar Flaker, Areagrafika, Zagreb, 2002.

GIGGORD, Henry; *Poetry in a Divided World*, Cambridge University Press, 1986.

HOCKE, René Gustav; *Manirizam u književnosti*, Cekade, Zagreb, 1984.

JELČIĆ, Dubravko; *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada Pavičić, Zagreb, 1997.

KATUŠIĆ, Bernarda; *Slast kratkih spojeva*, Meandar, Zagreb, 2000.

KNIFER, Julije; *Zapisi*, Život umjetnosti 35, Zagreb, 1983

LABUS, Mladen; *Umjetnost i društvo – ontološki i socio-antropološki temelji suvremene umjetnosti*, I.D.I.Z, Zagreb, 2001.

LOTMAN, M. Jurij; *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, Zagreb, 2001.

LÖVE, Aage A. Hansen; *Intermedijalnost i intertekstualnost – problemi korelacije verbalne i slikovne umjetnosti na primjeru ruske moderne*, u *Intertekstualnost & intermedijalnost*, ZZZK, Zagreb, 1988.

- MacIntyre, Alasdair; *Za vrlinom, studija o teoriji morala*, Kruzak, Zagreb, 2002.
- MILANJA, Cvjetko; *Doba razlika*, Stvarnost, Zagreb, 1991.
- MILANJA, Cvjetko; *Hrvatsko pjesništvo od 1950. do 2000 II*, Altagama, Zagreb, 2001.
- MORANJAK-BAMBURAC, Nirman; *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo, 2003.
- MRKONJIĆ, Zvonimir; *erotoparnas suvremenog hrvatskog pjesništva*, Revija, Osijek, 1980, br. 5.
- NÖTH, Winfried; *Priručnik semiotike*, Ceres, Zagreb, 2004.
- NUSSBAUM, Craven Martha; *Pjesnička pravda, književna imaginacija i javni život*, Naklada Deltakont, Zagreb, 2005.
- PAULUS GORBACH, Rudolf; *Tipografija*, u *Znanost o slici – discipline, teme, metode*, ur. Klaus Sachs-Hombach, Antibarbarus, Zagreb, 2006.
- PERLOFF, Marjorie; *Radical artifice: writing poetry in the age of media*, The University of Chicago Press, 1994.
- RADOVANOVIĆ, Vladan; *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.
- REM, Goran; *Koreografija teksta*, Meandar, 2003.
- Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985.
- SOREL, Sanjin; *Sonetna praksa Zvonimira Mrkonjića*, Riječi, Sisak, br. 4. 2000.
- STEELE, Timothy; *Missing Measures: modern poetry and the revolt against meter*, The University of Arkansas Press, Fayetteville, London, 1990.
- VULETIĆ, Branko; *Gramatika govora*, Zagreb, 1980.
- VAN DIJK, A. Teun; *Ideologija – multidisciplinarn pristup*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2006.
- QUINE, Willard V. O.; *Predmet i značenje*, Dometi, Rijeka. br. 4, 1984.

## SUMMARY

Sanjin Sorel

### CONCRETE AND CONCEPTUAL IN ZVONIMIR MRKONJIĆ'S POETRY

The article analyses Zvonimir Mrkonjić's concrete and conceptual texts. Because the author's poetry has been more or less neglected, i.e. described as a passing literary experiment, it is necessary to examine how correct this statement is. Therefore, it seems justified to study the issue of the relation of his poetry with the other arts. But, it spreads according to the ideological system of his time - socialism, and in the context and strategies that the author takes in the opposition against the ideology. That's why the question of the ethical position and poet's role in those times is of utmost importance when it comes to the explanation of the author's discourse. At this point the events and collisions occur between the modern and post-modern poetics where the question of the relationship against the tradition seems to be crucial.

**Key words:** *poetry, ideology, concretism, conceptualism, ethics*

