

Hrvoje Mesić

**POETIKA RASCJEPa: VIZUALNA STRUKTURA I FRAGMENTIRANI SUBJEKT U
PJESMI „007. TERRORISTEN, HA“ LJUBOMIRA STEFANOVIĆA**

Sažetak

Rad analizira vizualnu pjesmu „007. TERRORISTEN, HA“ Ljubomira Stefanovića (1950.–2016.) iz zbirke Umnožena pjesan (1979.) u kontekstu poetike rascjepa kao jednog od temeljnih obilježja suvremene kulture i vizualne književnosti. Polazeći od teorijskih uvida o fragmentaciji vremena, destabilizaciji subjekta i intermedijalnom susretu različitih semiotičkih sustava, rad istražuje način na koji se u vizualnoj poeziji značenje oblikuje kroz odnos slike, jezika i grafičke strukture teksta.

Posebna se pozornost posvećuje vizualnoj organizaciji prostora stranice, fragmentaciji jezika te transformaciji lirskog subjekta čiji identitet postaje nestabilan unutar mreže vizualnih i diskurzivnih znakova. Analiza pokazuje kako grafički i tekstualni elementi vizualne pjesme stvaraju kompleksnu strukturu u kojoj se značenje proizvodi u napetosti između vidljivog i nevidljivog, između slike i riječi te između trenutka i procesa. Na toj razini vizualna poezija može se razumjeti kao intermedijalni oblik umjetničkog izraza koji na osobito jasan način artikulira promjene karakteristične za suvremenu kulturnu paradigmu.

Ključne riječi: vizualna poezija; poetika rascjepa; fragmentirani subjekt; intermedijalnost; vizualna struktura teksta; Ljubomir Stefanović

Pojam rascjepa u suvremenoj kulturi

Drugi dio romana *Krik i bijes* Williama Faulknera obilježen je snažnom simbolikom sata koji kuca u prazno. Intelektualac i student Quentin, neposredno prije samoubojstva, razmišlja o životu i vremenu te izgovara rečenicu: „Jer Otac je govorio da satovi ubijaju vrijeme. Govorio je da je vrijeme mrtvo sve dok ga klikću točkići; a samo kad sat stane, onda vrijeme oživi.“¹ U toj paradoksalnoj formulaciji vrijeme se razdvaja od vlastita mehanizma mjerenja: ono je istodobno prisutno i mrtvo, pokrenuto i zaustavljeno. Sat, koji bi trebao jamčiti kontinuitet i linearnost vremena, paradoksalno proizvodi rascjep između mehaničkog mjerenja i egzistencijalnog iskustva vremena. Ta napetost između mehaničke linearnosti i egzistencijalnog iskustva prekida može se promatrati kao ilustrativna paradigma jednoga od ključnih obilježja postmodernoga shvaćanja teksta. U postmodernoj kulturi stabilni odnosi između vremena, prostora i značenja prestaju funkcionirati kao hijerarhijski poredak. Umjesto linearnosti javlja se simultanost, umjesto jedinstva fragment, umjesto kontinuiteta rez. Rascjep se tako ne pojavljuje samo kao tematska figura nego i kao strukturno načelo.

U ovom radu pojam rascjepa ne označava puki raspad, nego produktivnu napetost između slojeva značenja. On se može očitovati kao prekid linearnog vremena, kao destabilizacija identiteta, kao razdvajanje slike i riječi ili kao njihovo paradoksalno preklapanje. Rascjep je istodobno formalna, ontološka i epistemološka kategorija: formalna jer se očituje u organizaciji teksta, ontološka jer dovodi u pitanje stabilnost subjekta, i epistemološka jer mijenja način na koji se značenje proizvodi i percipira. Drugim riječima, rascjep ne podrazumijeva odsutnost smisla, nego njegovu višestrukost i interpretativnu otvorenost. Pritom Pavličić razlikuje intertekstualne i intermedijalne odnose, naglašavajući da se potonji ostvaruju prijenosom između različitih umjetničkih i semiotičkih sustava, a ne samo unutar književnog polja.²

Chris Jenks podsjeća da je pojam „ideje“ etimološki povezan s grčkim glagolom *idein* – vidjeti – čime se pokazuje da je zapadna epistemologija duboko određena vizualnim modelom mišljenja.³ Tekst pritom prestaje biti isključivo vremenski slijed i postaje prostorna struktura. U tom je smislu strip osobito važan intermedijalni prototekst jer, kao i poezija, funkcionira kao prostorna umjetnost

¹ Faulkner, William. 1999. *Krik i bijes*. Sarajevo: Svjetlost, str. 82.

² Usp. Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 157–160.

³ Usp. Jenks, Chris. 2002. „Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi“. *Vizualna kultura*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, str. 11.

i imanentno je semiotički hibridan, pa upravo zato postaje plodno mjesto provjere i proširenja poetskih iskaznih mogućnosti.⁴ Čitanje se pretvara u kretanje po plohi, a značenje se organizira na površini teksta. Umjesto dubinske linearne hermeneutike pojavljuje se horizontalna distribucija znakova. Postmoderna umjetnost osobito naglašava intermedijalnost kao prostor rascjepa i susreta različitih kodova. Pavličić upozorava da intermedijalni tekstovi često napuštaju isključivo linearni način organizacije i razvijaju prostorne modele čitanja, pri čemu se značenje uspostavlja kroz raspored elemenata na plohi, a ne samo kroz njihov slijed.⁵ Branka Stipančić ističe da je prijenos teksta u kontekst likovne umjetnosti s naglašenom istovrijednošću riječi i slike karakterističan za postmoderno vrijeme.⁶ Riječ i slika ne stoje u hijerarhijskom odnosu, nego u napetom suodnosu. Takav suodnos otvara prostor između, prazninu koja nije znak odsutnosti, nego mjesto nastanka značenja. Prostor između tako postaje mjesto rascjepa. Scott McCloud, analizirajući strip kao hibridni medij, pokazuje da značenje nastaje u prostoru između vidljivog i nevidljivog, odnosno u onome što čitatelj mora nadopuniti.⁷ Taj prostor predstavlja vizualno-semiotički rascjep: znak nikada nije potpun, nego upućuje na ono što nedostaje. U tom se nedostatku aktivira interpretativni rad čitatelja. Čitatelj postaje sudionik u proizvodnji smisla, a tekst postaje otvorena struktura. Rascjep dobiva dodatnu ontološku dimenziju u književnoteorijskim razmatranjima fantastičnog. Tzvetan Todorov „fantastično“ definira kao stanje kolebanja između racionalnog i iracionalnog objašnjenja.⁸ Riječ je o situaciji u kojoj značenje ostaje neodlučivo, suspendirano između mogućnosti. Rosemary Jackson „fantastično“ opisuje kao književnost subverzije – destabilizaciju dominantnih struktura identiteta i smisla.⁹ Rosalba Campra govori o fantastici kao izotopiji transgresije, kao sustavnom prekoračenju granica realnog.¹⁰ U svim tim teorijskim pristupima zajednički je element rascjep: između realnog i mogućeg, između identiteta i njegove negacije, između stabilnog i nestabilnog. Ovdje je važno precizirati da izotopija transgresije ne označava samo tematsko prekoračenje, nego strukturni model organizacije značenja. Fantastično ne

⁴ Usp. Jukić, Sanja. 2012. „Stripovni stil pjesničkoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu iskustva intermedijalnosti i postintermedijalnosti“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, god. 1, br. 2, str. 170–171.

⁵ Usp. Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 168–171.

⁶ Usp. Stipančić, Branka. 1995. „Riječi i slike“. *Riječi i slike*. Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost, str. 12.

⁷ Usp. McCloud, Scott. 2005. *Kako čitati strip – nevidljiva umjetnost*. Zagreb: Mentor, str. 135.

⁸ Usp. Todorov, Tzvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, str. 7.

⁹ Usp. Jackson, Rosemary. 1996. „Književnost subverzije“. *Mogućnosti*, god. XLIII, br. 4–6, str. 126–132.

¹⁰ Usp. Campra, Rosalba. 2017. „Fantastika kao izotopija transgresije“. *O fantastici i fantastičnom. Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 175–208.

proizvodi pukotinu unutar stabilnog sustava, nego pokazuje da se koherencija teksta uspostavlja kroz ponavljanje prijelaza između ontoloških registara. Drugim riječima, stabilnost proizlazi iz kontroliranog kolebanja. Taj model – koherencija kroz rascjep – može se prepoznati i izvan fantastične književnosti. U digitalnoj kulturi taj se strukturni princip dodatno radikalizira.

Lev Manovich pokazuje da je jezik novih medija strukturiran prema načelima modularnosti, fragmentacije i baze podataka.¹¹ Digitalni tekst nije zatvorena cjelina, nego skup jedinica koje se mogu reorganizirati, umnožavati i preslagivati. Logika baze podataka zamjenjuje logiku pripovijedanja. Umjesto linearnog slijeda pojavljuje se paralelnost i simultanost elemenata. U tom smislu ne radi se samo o analogiji s fantastičnim, nego o istom strukturnom principu na drugoj razini: ono što je u fantastičnom bilo kolebanje između ontoloških svjetova, u digitalnoj kulturi postaje kolebanje između modularnih konfiguracija unutar medijskog sustava. I ovdje rascjep djeluje kao temeljno organizacijsko načelo. Jay David Bolter i Richard Grusin u teoriji remedijacije ističu da novi mediji ne poništavaju stare, nego ih preoblikuju i ugrađuju u vlastitu strukturu.¹² Vizualna poezija, osobito intermedijalna, može se promatrati kao preddigitalni oblik navedene logike: ona već problematizira stabilnost teksta, uvodi plošnost, fragment i simultanost, anticipirajući digitalna sučelja. Wolfgang Iser pokazuje da tekst uvijek sadrži praznine koje čitatelj mora popuniti.¹³ U digitalnom i vizualnom okruženju te praznine postaju vidljive i sistemski umnožene. Rascjep se konstituira kao prostor interakcije.

U algoritamski posredovanoj kulturi rascjep dobiva dodatnu dimenziju. Algoritmi strukturiraju vidljivost, filtriraju informacije i reorganiziraju fragmentirani sadržaj u personalizirane informacijske tokove.¹⁴ Subjekt se konstituira kroz niz digitalnih tragova, a identitet postaje rezultat algoritamskog posredovanja. Rascjep između sadržaja i njegove distribucije, između znaka i njegove vidljivosti, postaje strukturna značajka suvremene kulture. Značenje više ne proizlazi samo iz teksta, nego i iz sustava koji ga posreduje. Rascjep se tako uspostavlja i kao prostor interakcije, što se prethodno već naglasilo, ali i kao prostor kontrole. Time poetika rascjepa nadilazi estetsku razinu i postaje model za razumijevanje suvremenog iskustva kulture.

¹¹ Usp. Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, str. 27–48.

¹² Usp. Bolter, Jay David; Grusin, Richard. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, str. 52–62.

¹³ Usp. Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, str. 107.

¹⁴ Usp. Striphos, Ted. 2015. „Algorithmic culture“. *European Journal of Cultural Studies*, god. 18, br. 4–5, str. 395–412.

Poetika rascjepa može se razmotriti i unutar opusa Ljubomira Stefanovića (1950.–2016.), hrvatskog književnika i urednika čije se stvaralaštvo oblikuje u kontekstu postmodernističke i intermedijalne poetike, osobito unutar konkretne i vizualne poezije.¹⁵ Njegova uključenost u konkretno i vizualno pjesništvo, kao i izražena intermedijalna osjetljivost, svrstavaju ga među autore koji rascjep između slike i riječi ne doživljavaju kao razdor, nego kao stvaralački potencijal. Njegova poetika može se interpretirati kao estetska artikulacija šire kulturne konfiguracije u kojoj se vrijeme fragmentira, subjekt destabilizira, a značenje raspoređuje po plohi – konfiguracije koja započinje u postmodernoj intermedijalnosti, a radikalizira se u digitalnoj i algoritamski posredovanoj kulturi. U tom teorijskom okviru vizualna poezija Ljubomira Stefanovića može se čitati kao prostor u kojem se rascjep između slike, jezika i subjekta ne tematizira samo na razini motiva, nego se materijalizira u samoj organizaciji teksta.

Vizualna struktura i fragmentirani subjekt

Rascjep koji je u prethodnom poglavlju razmotren kao temeljni strukturni princip suvremene kulture posebno se jasno očituje u vizualnoj poeziji, gdje fragmentacija vremena, destabilizacija identiteta i intermedijalni odnos slike i teksta postaju vidljivi na samoj površini teksta.¹⁶ Takav teorijski pristup omogućuje preciznije razumijevanje vizualne poezije, u kojoj se rascjep ne pojavljuje samo kao tematski motiv nego kao organizacijsko načelo same kompozicije. Vizualni tekst pritom postaje prostor u kojem se susreću različiti semiotički kodovi, dok se subjekt pojavljuje kao fragmentirana točka unutar mreže znakova. Ovakvo shvaćanje prostora teksta povezano je s postmodernom teorijom kulture, a osobito s razmišljanjima Josipa Užarevića koji naglašava da postmoderna svijest podrazumijeva prožimanje različitih prostornih, vremenskih i semantičkih odnosa na jednoj površini. Iz te perspektive tekst prestaje biti stabilna struktura i

¹⁵ Ljubomir Stefanović (Beograd, 19. IV. 1950. – Rijeka, 27. II. 2016.) bio je hrvatski književnik, prevoditelj i urednik. Diplomirao je na Ekonomskom fakultetu u Rijeci (1975.), a od 1968. objavljivao je poeziju, prozu i eseje. Bio je urednik u Izdavačkom centru Rijeka, časopisu *Dometi* i biblioteci *Quorum* te pokretač časopisa *Novi Kamov*. Sudjelovao je na izložbama konkretne i vizualne poezije i objavio zbirke *Pene ali kaštigi* (1975.), *Ribe, rakovi i školjke* (1978.), *Umnožena pjesan* (1979.) i *Užanci od kanta* (2006.). Djelovao je i kao prevoditelj te promicatelj čakavskog izraza.

Usp. Rem, Goran. 2003. *Koreografija teksta 2: pristup korpusu hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti (1940–1991)*. Zagreb: Meandar, str. 440–441.

¹⁶ Usp. Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, str. 53–60.

pretvara se u plohu na kojoj se susreću fragmenti različitih kulturnih kodova.¹⁷ Drugim riječima, ono što je na teorijskoj razini definirano kao rascjep u vizualnoj poeziji poprima materijalnu formu u rasporedu grafičkih, tipografskih i vizualnih elemenata koji zajedno tvore složenu strukturu značenja.¹⁸

Vizualna pjesma Ljubomira Stefanovića „007. TERRORISTEN, HA“¹⁹ iz zbirke *Umnožena pjesan* (1979.) nastaje na spoju dvaju medija: poezije i stripa. Sanja Jukić ovu pjesmu interpretira kao primjer u kojem se autentični stripovski kadar dekontekstualizira i transformira u poetski tekst, pri čemu se stripovski jezik uspostavlja kao metajezik pjesničke strukture. Takvo čitanje dodatno potvrđuje intermedijalni karakter predložka, ali i njegovu sposobnost da kroz preuzete medijske kodove proizvodi nova značenja.²⁰ Sam naslov „007“ može se tumačiti i kao ironijska referenca na popularni lik tajnog agenta Jamesa Bonda, jednog od najprepoznatljivijih simbola špijunskog i akcijskog žanra druge polovice 20. stoljeća. U tom se smislu može dodatno uočiti i odnos između dvaju medijskih modela – Bonda kao figure konvencionalnog akcijskog junaka i stripovskih antijunaka poput Alana Forda – čime se uspostavlja ironijska napetost između različitih tipova medijskog subjekta. Takva relacija upućuje na proces dekontekstualizacije i resemantizacije u kojem elementi popularne kulture funkcioniraju kao metajezik poetskoga teksta.²¹ Stefanovićev predložak tako se može čitati kao parodijska transformacija herojske figure popularne kulture. Umjesto glamurnog i racionalno oblikovanog agenta pojavljuje se groteskna figura s gumom umjesto glave, čime se destabilizira očekivani model akcijskog junaka i uvodi ironijski odmak prema logici popularnih medijskih narativa. Završni dodatak „HA“ u naslovu pritom djeluje kao ironijski signal koji destabilizira ozbiljnost pojma terorizma. Umjesto dramatične ili tragične intonacije pojavljuje se element grotesknog smijeha koji uvodi distancu prema prikazanoj situaciji. Ovako oblikovan postupak sugerira da vizualna pjesma ne prikazuje nasilje kao realističan

¹⁷ Usp. Užarević, Josip. 1996. „Igra čarobnim zrcalom: vizualni kod dvadesetoga stoljeća“. *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. st.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 60–61.

¹⁸ Usp. Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press, str. 35–45.

¹⁹ Usp. Rem, Goran. 2003. *Koreografija teksta 2: pristup korpusu hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti (1940–1991)*. Zagreb: Meandar, str. 253.

²⁰ Usp. Jukić, Sanja. 2012. „Stripovni stil pjesničkoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu iskustva intermedijalnosti i postintermedijalnosti“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, god. 1, br. 2, str. 173–175.

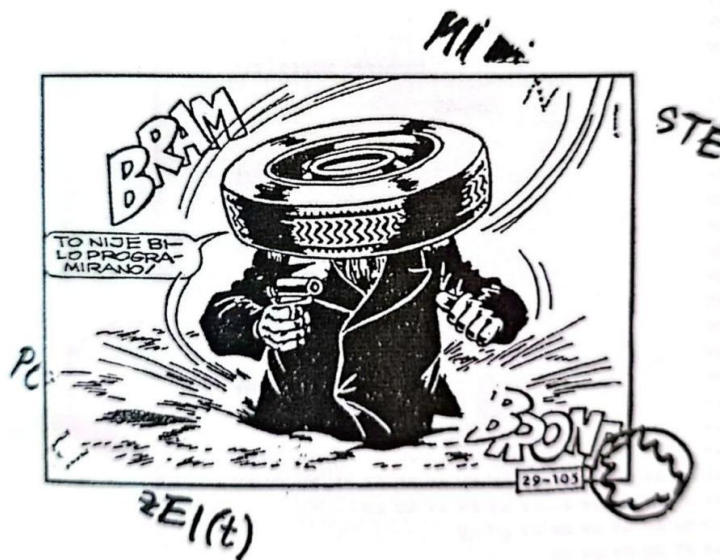
²¹ Usp.:

a) Jukić, Sanja. 2012. „Stripovni stil pjesničkoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu iskustva intermedijalnosti i postintermedijalnosti“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, god. 1, br. 2, str. 173–175.

b) Rem, Goran. 2011. *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandarmedia, str. 26.

dogadjaj, nego kao medijski i kulturni spektakl koji se može ironizirati i parodirati. U formalnom smislu riječ je o poetskom tekstu koji preuzima jedan stripovski kadar i nadograđuje ga dodatnim grafičkim intervencijama i tekstualnim fragmentima.

007. TERRORISTEN, HA



Slika 1. Ljubomir Stefanović, „007. TERRORISTEN, HA“, vizualna pjesma iz zbirke *Umnožena pjesan* (1979.).

Takva struktura potvrđuje hibridnost stripa kao medija koji se u teoriji često opisuje kao intermedijalna forma u kojoj se susreću književni, vizualni i filmski elementi. U tom smislu ovdje je riječ o intersemiotičkom citatu, odnosno o prijenosu jednog znakovnog sustava u drugi umjetnički medij.²² Opisani postupak odgovara Pavličićevu shvaćanju intermedijalnih odnosa kao prijenosa znakova iz jednog medija u drugi, pri čemu se izvorni elementi ne prenose mehanički nego prolaze kroz proces semantičke i funkcionalne transformacije.²³ Intersemiotički citat, prema Dubravki Oraić Tolić, nastaje kada književni tekst preuzima elemente drugih umjetnosti – primjerice slike, filma ili stripa – i uključuje ih u vlastitu strukturu značenja. Podtekst pritom pripada drugom umjetničkom sustavu, dok se citatni odnos uspostavlja na relaciji između različitih semiotičkih kodova. U ovom slučaju riječ je o odnosu književnosti i vizualne umjetnosti, odnosno poezije i stripa. Stripovski kadar funkcionira kao vizualni predložak koji se u poetskom tekstu

²² Usp. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 21.

²³ Usp. Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogleđ“. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 172–175.

reinterpretira i semantički preoblikuje. Opisana strategija karakteristična je za postmodernu poetiku²⁴ koja često koristi citatnost, fragmentaciju i intermedijalnost kao temeljne načine organizacije teksta.²⁵

Kada se govori o kompoziciji ove pjesme, ne može se zaobići pitanje lirskog subjekta koji se pojavljuje unutar vizualne strukture. Josip Užarević naglašava da pitanje kompozicije u književnom tekstu istodobno podrazumijeva pitanje oblika, a problem oblika upućuje na temeljno ontološko pitanje – pitanje identiteta ili samosvojnosti subjekta.²⁶ Kompozicija stoga ne predstavlja samo formalnu organizaciju teksta nego i način na koji se u tekstu konstituira subjekt. Na taj se način i vizualna struktura pjesme može promatrati kao prostor u kojem se oblikuje specifična konfiguracija lirskog subjekta. U središtu ovog pjesničkog predloška pojavljuje se lirski subjekt čija je glava prekrivena automobilskom gumom, što odmah destabilizira očekivani identitet lika. Vizualna transformacija može se tumačiti kao znak lirskog Nad-Ja, odnosno subjekta iskaza koji više ne posjeduje stabilnu individualnu fizionomiju. Sama guma pritom djeluje kao znak gubitka subjektiviteta u prostoru imaginarnog: ona skriva lice, briše mogućnost identifikacije i pretvara subjekt u anonimnu figuru unutar vizualne strukture. Time se učinak destabilizacije identiteta dodatno pojačava. Srodno tomu, Sanja Jukić gumu tumači kao znak odnosa između Nad-Ja i Ja, pri čemu ona dolazi iz vanjskoga prostora djelovanja i djeluje kao ikonički pokazatelj pritiska na unutartekstni subjekt. Ovakvo tumačenje dodatno potvrđuje da se subjekt u pjesmi ne destabilizira samo na razini identiteta, nego i na razini tekstualnih instanci koje ga oblikuju.²⁷ Umjesto lica koje bi trebalo predstavljati individualnost i subjektivnost pojavljuje se predmet koji pripada mehaničkom i industrijskom svijetu. Subjekt je na taj način depersonaliziran i pretvoren u hibridnu figuru između čovjeka i objekta. Istodobno, zamjena ljudskog lica tehničkim predmetom otvara i dodatnu interpretativnu dimenziju. Guma, kao proizvod industrijskog i tehnološkog svijeta, može se promatrati kao znak mehanizacije subjekta u suvremenoj kulturi. U tom smislu figura lirskog subjekta više nije nositelj individualne svijesti, nego hibridna konstrukcija između čovjeka i tehnološkog objekta. Takav postupak može se razumjeti i kao metafora gubitka stabilnog

²⁴ Usp. Oraić Tolić, Dubravka. 2019. *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak, str. 85.

²⁵ Usp. Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, str. 3–21.

²⁶ Usp. Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 9.

²⁷ Usp. Jukić, Sanja. 2012. „Stripovni stil pjesničkoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu iskustva intermedijalnosti i postintermedijalnosti“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, god. 1, br. 2, str. 173.

identiteta u suvremenoj kulturi, u kojoj se tradicionalni modeli subjektivnosti postupno raspadaju pod utjecajem tehnoloških i medijskih promjena.²⁸ Simbolika gume pritom ima višestruko značenje. Kao kružni predmet guma upućuje na ideju kretanja i rotacije, ali istodobno prikriva lice i onemogućuje prepoznavanje subjekta. U ikonografskom smislu lice je temeljni znak identiteta jer omogućuje individualizaciju lika i uspostavljanje odnosa između promatrača i prikazanog subjekta.²⁹ Njegovim uklanjanjem subjekt gubi mogućnost identifikacije i postaje anonimna figura.

Kompozicija slike dodatno naglašava dinamiku događaja. Važan element vizualne kompozicije jest i način kadriranja figure. Tijelo lirskog subjekta nije prikazano kao cjelovita figura, nego je odsječeno granicom kadra, pa promatrač vidi samo gornji dio tijela. Kadriranje dodatno naglašava fragmentiranost subjekta jer se lik pojavljuje kao dio vizualne strukture, a ne kao stabilna i zatvorena figura. Rascjep se ne očituje samo u jeziku ili značenju nego i u samoj organizaciji slike: subjekt je fragmentiran identitetski, jezično i vizualno. Tu dinamiku posebno pojačavaju grafički znakovi poput riječi *BRAM* i *BRONE*, zajedno s linijama gibanja, koji su preuzeti iz vizualnog jezika stripa. Budući da stripovski kod zvuk i pokret prenosi grafemima, ovdje se otvara pitanje materijalnosti riječi kao znaka.

Potrebno je zaustaviti se nakratko i na krikovima koje lirski Nad-Ja ispušta. Branko Vuletić naglašava trodimenzionalni prostor verbalne, vokalne i vizualne dimenzije te ističe da se u vizualnoj poeziji riječ opredmećuje lišavajući se svoje isključivo referencijalne funkcije.³⁰ Drugim riječima, postaje vidljiva fizička materijalnost riječi – njezin zvuk, njezina slika i njezin grafički oblik – u trenutku kada se riječ više ne pojavljuje samo kao znak za neki vanjski predmet. Umjesto jednodimenzionalnog jezičnog simbola, čija je osnovna dimenzija vremenska, pojavljuje se pjesnički znak trodimenzionalnog prostora: verbalnog, vokalnog i vizualnog. Ta se trodimenzionalnost znaka može uočiti u krikovima koje ispušta lirski subjekt. Svaki krik predstavlja znak određenog emocionalnog stanja koje je zahvatilo lirskog subjekta, dok je intenzitet toga osjećaja naglašen grafičkim oblikovanjem slova koja su u stripu povećana, zadebljana i vizualno istaknuta. Ovakvo grafičko oblikovanje sugerira jačinu glasa i iznenađenje

²⁸ Usp. Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, str. 53–60.

²⁹ Usp. Belting, Hans. 2011. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press, str. 9–15.

³⁰ Usp. Vuletić, Branko. 1998. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Čakovec: Zrinski, str. 209.

lirskog subjekta koji nije očekivao da će mu se događaj koji promatra izmaknuti kontroli. Takvi se elementi mogu povezati i s kaligramskim načelom oblikovanja teksta jer pismo ovdje ne funkcionira samo kao grafički ekvivalent jezičnog znaka nego i kao vizualna reprezentacija govora.³¹ Slova pritom ne označuju samo riječ nego istodobno prikazuju zvuk, emociju i dinamiku događaja. Ti grafemi funkcioniraju kao onomatopejski znakovi koji vizualno prikazuju zvuk i pokret, čime statična slika dobiva osjećaj dinamike. Riječ ovdje prestaje biti isključivo semantički znak i postaje grafički element koji sudjeluje u vizualnoj organizaciji teksta. Opisani princip karakterističan je za vizualnu poeziju jer u njoj jezik postaje materijalni element slike.

Scott McCloud naglašava da značenje stripa ne proizlazi samo iz pojedinih kadrova nego i iz prostora između njih – tzv. *jarka* – u kojem čitatelj rekonstruira kontinuitet događaja.³² Prostor između kadrova omogućuje da se fragmentirani prizori u svijesti promatrača povežu u cjelinu. U analiziranom predlošku sličan se princip pojavljuje kroz raspored grafičkih elemenata koji okružuju središnju figuru i sugeriraju kretanje izvan granica samoga kadra. Vizualni znakovi eksplozije i pokreta stvaraju dojam da se radnja nastavlja izvan prikazanog prizora, čime statična slika dobiva narativnu dimenziju. S gledišta suvremene teorije vizualnosti ova struktura potvrđuje i tezu o autonomiji slike koju razvija Gottfried Boehm. Prema Boehmu, vizualna slika ne funkcionira kao niz lingvističkih znakova nego kao autonomni vizualni fenomen koji značenje ostvaruje kroz vlastitu pojavnost. Slika ne govori nego pokazuje, a ta sposobnost vizualnog prikazivanja otvara prostor značenju koje se ne može u potpunosti svesti na jezičnu interpretaciju.³³ U ovom je predlošku to osobito važno jer ključni učinak ne nastaje prvenstveno iz onoga što je napisano nego iz onoga što je vizualno prikazano: iz napetosti između zatvorenog stripovskog kadra i grafičkih elemenata koji ga probijaju, iz dinamike linija gibanja te iz same figure subjekta čiji identitet nije narativno objašnjen nego vizualno konstruiran. Viola ističe da svakoj pojedinoj misli u osnovi prethodi mali prodor, komadić praznog prostora. Neurolozi taj prodor, koji može biti premošćen putem elektronskog impulsa, nazivaju *sinapsom*³⁴, a Belting ide dalje i naglašava da je to paradoksalna sposobnost slika da skrivaju ono što žele predstaviti. Ove se

³¹ Usp. Vuletić, Branko. 1998. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Čakovec: Zrinski, str. 226.

³² Usp. McCloud, Scott. 2005. *Kako čitati strip – nevidljiva umjetnost*. Zagreb: Mentor, str. 135.

³³ Usp. Boehm, Gottfried. 2005. „S one strane jezika? Bilješke o logici slika“, *Europski glasnik*, god. X, br. 10, str. 459–460.

³⁴ Usp. Viola, Bill. 2005. „Slika u meni: Videoumjetnost očituje svijet skrivenoga“, *Europski glasnik*, god. X, br. 10, str. 513.

slike ne iscrpe u očitosti, one pobuđuju našu radoznalost onime što ostave nevidljivim³⁵. Ta se logika nevidljivog može povezati s prazninama koje okružuju stripovski kadar u ovoj vizualnoj pjesmi. Grafemski i tekstualni fragmenti raspoređeni izvan kvadrata sugeriraju proces i događaj koji nadilazi prikazanu scenu, pa se značenje ne zadržava samo unutar slike nego se premješta u prostor izvan nje – u ono što promatrač mora nadopuniti vlastitom interpretacijom.

Važan aspekt strukture vizualne pjesme jest i odnos između unutarnjeg i vanjskog prostora kadra. Središnja scena nalazi se unutar kvadratnog okvira koji odgovara stripovskom kadru, dok se izvan njega pojavljuju dodatni grafemi, riječi i grafičke intervencije. Polazeći od te perspektive, može se razmotriti i odnos prostora i vremena u strukturi slike. Dvodimenzionalni sustav sastoji se od prostora definiranog dvjema koordinatama – osi apscise i osi ordinate – koje tvore plohu po kojoj se tijelo može gibati u različitim smjerovima, ali je pritom ograničeno dvodimenzionalnošću te plohe. Kada se u promatranje uključi i vremenska dimenzija, statična ploha pretvara se u proces u kojem se položaji mijenjaju, a kretanje postaje ključni element organizacije prostora. Leonida Kovač naglašava da je kretanje proces koji ne samo da definira prostor nego u rad uvodi i vremensku dimenziju.³⁶ Iz te perspektive dvodimenzionalni prostor može se povezati s plošnom organizacijom slike, dok uvođenje vremena otvara mogućnost razumijevanja slike kao procesa. U analiziranom vizualnom predlošku taj se odnos očituje u dinamici prikaza: krivulje oko lirskog Nad-Ja sugeriraju gibanje i smjer kretanja, dok grafički znakovi eksplozije stvaraju dojam temporalne promjene unutar statične slike. Rečenica lirskog Nad-Ja „To nije bilo programirano“ dodatno naglašava moment prekida očekivanog tijeka događaja i upućuje na narušavanje linearnog vremena. Istodobno, sama formulacija programiranja priziva logiku tehnološkog i računalnog sustava u kojem su ponašanja unaprijed kodirana. Subjekt se pojavljuje kao figura koja više ne djeluje potpuno autonomno, nego kao element unutar šire strukture kontrole i regulacije. Ovako oblikovana formulacija može se čitati i kao ironijski komentar modernog tehnološkog svijeta u kojem se ljudsko djelovanje sve češće opisuje terminima mehaničkog ili algoritamskog procesa. Takva struktura omogućuje pojavu viševremenosti karakteristične za strip i vizualne narativne forme.

³⁵ Usp. Belting, Hans. 2005. „Prave slike i lažna tijela: zablude o budućnosti ljudi“, *Europski glasnik*, god. X, br. 10, str. 557.

³⁶ Usp. Kovač, Leonida. 2001. *Kodovi identiteta*. Zagreb: Meandar, str. 101.

Bernarda Katušić ističe da semiološki poetski model svojom semantičkom razinom i konotativnim ustrojem upućuje na mnoštvo mogućih svjetova jer pošiljatelj nije usredotočen na predstavljanje jednoga iskustvenog poetskog svijeta nego inicira elemente različitih potencijalnih svjetova, pri čemu je naglasak na samom procesu, a ne na konačnom ishodu.³⁷ Pritom i riječ *POLIZEI(t)* dobiva dodatnu semantičku dimenziju jer njemačka riječ *Zeit* znači vrijeme. Vizualna struktura slike tako sugerira temporalnu dinamiku unutar plošnog prikaza, dok naša percepcija, oblikovana fotografijom i reprezentacijskom umjetnošću, kontinuiranu sliku često interpretira kao jedan izdvojeni trenutak vremena. Tom vremenskom sloju pridružuju se i brojevi 29–105 koji se pojavljuju uz vizualnu kompoziciju. Ti brojevi mogu se interpretirati kao grafički znakovi temporalnosti, trajanja ili sekvencijalnosti: sugeriraju da događaj prikazan u kadru nije izolirani trenutak nego dio šireg vremenskog procesa. Brojčani niz u stripovskom jeziku može funkcionirati poput implicitnog označavanja kadrova ili trajanja radnje, čime statična slika dobiva dodatnu temporalnu dimenziju. Brojevi pritom djeluju kao indeks vremena koji upućuje na kontinuirani tijek događaja izvan granica prikazane scene. Njihova prisutnost dodatno pojačava osjećaj fragmentacije jer promatraču sugerira da promatra samo jedan segment mnogo šire sekvence. Time se vizualna kompozicija ponovno povezuje s poetikom rascjepa: trenutak prikazan u slici pojavljuje se kao fragment unutar šireg vremenskog niza koji ostaje djelomično nevidljiv. Ti elementi djeluju poput tragova procesa nastanka teksta te ukazuju na vremensku dimenziju rada. Izlazak teksta izvan kadra pritom razbija stabilnost stripovne kompozicije i uvodi dodatni sloj značenja. Granica između slike i prostora stranice postaje propusna, a vizualna struktura teksta širi se izvan zadanog okvira.

Posebno su značajni grafemski fragmenti *MI / VI / NI / STE / PO / LI / ZEI(t)* koji se raspoređuju oko slike poput grafita. Grafemski fragmenti *MI / VI / NI / STE* otvaraju i dodatnu razinu značenja jer prizivaju igru osobnih zamjenica koje označuju kolektivne identitetske pozicije. Njihovo raspoređivanje oko slike sugerira mogućnost skrivenog iskaza koji se pojavljuje kroz fragmentaciju jezika. Ovakav raspored zamjenica može se čitati kao destabilizacija granice između različitih kolektiva – „mi“ i „vi“ – čime se otvara pitanje identiteta unutar diskurzivnog prostora policije, nasilja i društvene kontrole. Fragmentacija zamjenica dodatno naglašava da se identitet u tekstu ne pojavljuje kao stabilna kategorija nego kao promjenjiva pozicija unutar mreže društvenih

³⁷ Usp. Katušić, Bernarda. 2000. *Slast kratkih spojeva*. Zagreb: Meandar, str. 35.

i političkih odnosa. Raspored grafemskih fragmenata oko kadra pritom podsjeća i na vizualnu logiku grafita ili spontano ispisanih znakova na površini prostora. Takav raspored dodatno destabilizira granicu između slike i prostora stranice te sugerira da se tekst širi izvan vlastitog okvira. Ujedno se u cijeloj kompoziciji pojavljuje i element groteske: kombinacija nasilja, stripovskog humora i apsurdne transformacije lika stvara efekt koji istodobno izaziva nelagodu i ironijski odmak. Groteskni učinak dodatno naglašava postmodernu dimenziju predloška jer ozbiljni motivi nasilja i kontrole bivaju prikazani kroz vizualno pretjeranu i parodijsku formu. Fragmentacija riječi ovdje stvara ritmičku i semantičku igru koja razara linearnost jezika. Riječ *POLIZEI(t)* pritom se raspada na niz manjih jedinica, čime se istodobno priziva značenje policije i vremena (*Zeit*). Pritom je moguće uočiti i širi društveno-povijesni kontekst u kojem nastaje ova vizualna pjesma. Kraj 1970-ih obilježen je snažnim porastom političkog nasilja i terorizma u Europi, ali i intenziviranjem policijskog nadzora i sigurnosnih politika. U tom kontekstu pojmovi policije i terorizma postaju dio šireg medijskog i političkog diskursa koji oblikuje percepciju suvremenog društva. Stefanovićev vizualni predložak može se stoga čitati i kao ironijska refleksija takve kulturne situacije: figura naoružanog subjekta, riječ „TERRORISTEN“ i fragmentirana riječ *POLIZEI(t)* stvaraju sliku svijeta u kojem se nasilje, kontrola i medijska reprezentacija međusobno prepliću unutar jedinstvenog vizualnog spektakla.

Fragmentacija riječi otvara pritom i dodatnu interpretativnu mogućnost. Isticanjem dijela *ZEIT* unutar riječi *POLIZEI* uspostavlja se vizualna i semantička igra između pojma policije i pojma vremena. Opisana grafemska konstrukcija može se tumačiti kao sugestija da se nadzor i kontrola ne ostvaruju samo kroz institucionalne strukture nego i kroz temporalne režime koji organiziraju svakodnevni život. Vrijeme se na taj način pojavljuje kao implicitni mehanizam regulacije i discipline. Raspad riječi *POLIZEI(t)* pritom dodatno naglašava rascjep između jezika i značenja: jedan grafički znak istodobno aktivira više semantičkih razina, povezujući motiv institucionalnog nadzora s motivom vremena kao strukturnog okvira društvenog poretka. Takva fragmentacija jezika proizvodi višeslojno značenje i dodatno naglašava rascjep između znaka i njegove semantičke stabilnosti. Vizualna struktura slike istodobno uvodi problem vremena. Pojava riječi *ZEIT* izravno tematizira vremensku dimenziju događaja. Kružni oblik gume koji zamjenjuje glavu subjekta može se interpretirati kao simbol cikličnosti vremena. Kružna forma pritom dodatno naglašava ideju ponavljanja i kruženja, jer krug kao geometrijski oblik tradicionalno simbolizira beskonačnost i ciklički tijek vremena. Time figura lirskog subjekta postaje doslovno smještena

unutar znaka vremena: subjekt više ne stoji izvan vremenskog procesa nego je njime obuhvaćen i oblikovan. Opisana vizualna konfiguracija dodatno naglašava poetiku rascjepa jer se u istoj slici susreću linearna narativna dinamika događaja i ciklička simbolika vremena. Subjekt se doslovno nalazi unutar znaka vremena, što dodatno naglašava njegovu destabilizaciju. Ovaj motiv nadovezuje se na modernističke refleksije o vremenu u kojima linearni tijek vremena prestaje funkcionirati kao stabilna struktura, a iskustvo vremena postaje fragmentirano i diskontinuirano.³⁸ U interpretaciji vizualne strukture korisna je i teorija slike Rolanda Barthesa. Barthes razlikuje dva načina na koja promatrač doživljava sliku: *studium* i *punctum*. *Studium* označava kulturni interes za sliku, odnosno razinu na kojoj promatrač prepoznaje društvene i kulturne kodove koji strukturiraju njezino značenje – „studiumom se zanimam za mnoge fotografije, bilo da ih primam kao politička svjedočanstva, bilo da uživam u njima kao u dobrim povijesnim slikama: jer ja sudjelujem kulturom (ta je konotacija prisutna u studiumu) u likovima, izražajima, kretnjama, ukrasima, radnjama.“³⁹ *Punctum* je, naprotiv, element koji iznenada probija stabilnost slike i proizvodi snažan afektivni učinak – „taj drugi element koji dolazi ometati studium nazvat ću dakle punctum: jer je punctum također: ubod, rupica, mrljica, zarezić – a i bacanje kocaka. Punctum neke snimke je slučaj koji me u njoj tiče (ali me i tuče, udara).“⁴⁰ U Stefanovićevoj vizualnoj pjesmi *studium* se može povezati s prepoznatljivim stripovskim kadrom i njegovim elementima popularne vizualne kulture: likom naoružanog subjekta, grafičkim znakovima eksplozije i dinamičnim rasporedom linija. Međutim, stabilnost te scene narušava detalj koji djeluje kao *punctum* slike – gumena automobilska guma koja zamjenjuje lice subjekta. Taj element narušava očekivanu logiku prikaza i stvara snažan osjećaj nelagode jer istodobno skriva identitet i pretvara subjekt u predmet.

Pritom vizualna pjesma otvara pitanje statusa subjekta u suvremenoj kulturi. Michel Foucault ističe da subjekt nije stabilno središte svijesti nego rezultat diskurzivnih praksi koje ga proizvode i oblikuju. Identitet se konstituira unutar mreže institucija, znakova i društvenih odnosa, a ne iz autonomne unutarnje jezgre.⁴¹ U Stefanovićevoj vizualnoj pjesmi taj se proces materijalizira kroz grafičku transformaciju lika: subjekt gubi individualno lice i pretvara se u znak unutar vizualne

³⁸ Usp. Užarević, Josip. 1996. „Igra čarobnim zrcalom: vizualni kod dvadesetoga stoljeća“. *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. st.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 60–61.

³⁹ Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, str. 34.

⁴⁰ Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus, str. 34.

⁴¹ Usp. Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge, str. 40–49.

strukture. Fredric Jameson postmodernu kulturu opisuje kao prostor u kojem nestaje dubinska psihologija subjekta, dok identitet postaje površinski efekt kulturnih kodova.⁴² Logika površine jasno je vidljiva u analiziranoj kompoziciji. Identitet lirskog subjekta ne proizlazi iz unutarnjeg monologa ili psihološke introspekcije nego iz rasporeda znakova na površini slike. Subjekt je stoga istodobno lik unutar slike i element njezine grafičke strukture. Ovaj odnos dodatno se može interpretirati kroz teoriju simulakruma Jeana Baudrillarda. Baudrillard tvrdi da suvremena kultura proizvodi znakove koji više ne predstavljaju stvarnost nego funkcioniraju kao autonomni sustavi znakova.⁴³ Pritom nasilje koje prikazuje popularna kultura često postaje simulirani spektakl. Pištolj koji subjekt drži u ruci, zajedno s grafemima eksplozije, može se promatrati na razini simulacije. Oni prizivaju stripovski kod akcije i nasilja, ali istodobno gube svoju realističku funkciju i pretvaraju se u grafičke znakove unutar vizualne kompozicije. Subjekt koji drži pištolj pritom više nije psihološki lik nego vizualni znak unutar sustava simuliranog spektakla. Njegova gumena glava dodatno naglašava tu transformaciju jer ukida mogućnost identifikacije i pretvara subjekt u anonimni element unutar mreže znakova.

Vizualna pjesma Ljubomira Stefanovića stoga ne predstavlja samo primjer intermedijalne poetike nego i model suvremenog iskustva identiteta. U njoj se prostor slike pretvara u polje sudara različitih kodova, dok fragmentirani subjekt postaje mjesto presijecanja vremena, jezika i vizualne strukture. Poetika rascjepa ovdje se ostvaruje ne samo kao tematski motiv nego i kao temeljni princip organizacije vizualnog i semantičkog prostora teksta. U analiziranom predlošku može se uočiti višestruka struktura rascjepa. Rascjep se pojavljuje na temporalnoj razini kroz fragmentaciju vremena i sekvencijalnost događaja, na semiotičkoj razini kroz susret različitih znakovnih sustava slike i jezika, na vizualnoj razini kroz odnos između zatvorenog kadra i elemenata koji izlaze izvan njega, te naposljetku na razini subjekta čiji je identitet destabiliziran i fragmentiran. Vizualna pjesma postaje prostor u kojem se različiti oblici rascjepa presijecaju i međusobno uvjetuju, stvarajući kompleksnu mrežu značenja u kojoj se tekst, slika i subjekt pojavljuju kao međusobno povezani, ali istodobno nestabilni elementi. Ključni učinak predloška pokazuje se upravo u toj nestabilnosti: rascjep se istodobno upisuje u subjekt (gubitkom lica), u vrijeme (viševremenošću i

⁴² Usp. Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, str. 53–60.

⁴³ Usp. Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, str. 3–14.

indeksima trajanja) i u znak (fragmentacijom jezika i probijanjem kadra), pa značenje nastaje kao proces u prostoru između prikazanog i onoga što ostaje izvan slike.

Poetika rascjepa kao model vizualnog teksta

Analiza vizualne pjesme Ljubomira Stefanovića pokazuje da se rascjep u ovom predlošku ne pojavljuje samo kao pojedinačni motiv nego kao temeljni princip organizacije teksta. U interpretaciji predloška primjenjuje se intermedijalni i semiotički pristup prema kojem vizualna pjesma predstavlja složenu strukturu u kojoj se značenje oblikuje kroz odnos između različitih znakova, medija i razina teksta. Ono što je u teorijskom dijelu rada definirano kao karakteristika suvremene kulture – fragmentacija vremena, destabilizacija identiteta i sudar različitih semiotičkih sustava – u vizualnoj pjesmi poprima konkretnu estetsku formu. Vizualni tekst pritom ne funkcionira kao zatvorena struktura s jedinstvenim središtem značenja, nego kao polje odnosa u kojem se različiti slojevi slike, jezika i narativne sugestije međusobno presijecaju. Rascjep se stoga ne može razumjeti samo kao prekid ili raspad strukture, nego kao produktivni mehanizam koji omogućuje nastanak višestrukog značenja. Vizualna se poezija pritom pokazuje kao medij koji posebno jasno artikulira promjene u načinu funkcioniranja teksta u suvremenoj kulturi. Takvo mjesto vizualne poezije moguće je dodatno potvrditi i u okviru koncepcije *pjesništva iskustva intermedijalnosti* koju razvija Goran Rem, a prema kojoj se od druge polovice 20. stoljeća uspostavlja kontinuirana osjetljivost za jezike drugih umjetnosti i medija.⁴⁴ Za razliku od tradicionalnog književnog teksta koji se razvija kroz linearni slijed rečenica, vizualna pjesma organizira značenje prostorno. Čitanje se pritom pretvara u kretanje po površini stranice, dok se interpretacija oblikuje kroz odnos između različitih grafičkih i semantičkih elemenata. Takva struktura približava vizualnu poeziju logici suvremenih medija u kojima tekst, slika i znak funkcioniraju unutar zajedničkog vizualnog prostora. Iz te perspektive W. J. T. Mitchell naglašava da odnos između slike i riječi nije hijerarhijski nego dijaloški, jer vizualni i tekstualni znakovi u suvremenoj kulturi djeluju kao međusobno povezani sustavi reprezentacije i značenja.⁴⁵

Posebnu važnost u tom procesu ima transformacija lirskog subjekta. U tradicionalnoj lirici subjekt je često zamišljen kao stabilno središte iskustva koje organizira tekst i daje mu unutarnju

⁴⁴ Usp. Rem, Goran. 2011. *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandarmedia, str. 25–26.

⁴⁵ Usp. Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press, str. 35–45.

koherenciju. U vizualnoj poeziji takav model subjekta postupno se raspada. Subjekt se pojavljuje kao fragment unutar šire mreže znakova, a njegov identitet više nije određen psihološkom introspekcijom nego odnosom prema vizualnoj i diskurzivnoj strukturi teksta. Ova promjena može se povezati s tezom Michela Foucaulta prema kojoj subjekt nije autonomno središte svijesti nego rezultat diskurzivnih praksi koje ga proizvode i oblikuju.⁴⁶ Na toj razini figura lirskog subjekta u vizualnoj pjesmi pojavljuje se kao znak unutar šireg sustava reprezentacije. Vizualna struktura pjesme istodobno pokazuje da vrijeme u toj vrsti teksta ne funkcionira kao stabilni narativni slijed. Umjesto linearnog razvoja događaja pojavljuje se simultanost različitih vremenskih slojeva. Slika istodobno sugerira trenutak radnje i širi proces koji nadilazi granice prikazanog kadra. Temporalna struktura približava vizualnu poeziju modelima percepcije karakterističnima za suvremenu vizualnu kulturu. Roland Barthes u svojim razmatranjima slike naglašava da vizualni znak nikada ne prenosi samo jedno stabilno značenje, nego otvara polje različitih interpretativnih mogućnosti koje proizlaze iz kulturnog konteksta i percepcije promatrača.⁴⁷ Iz toga proizlazi da vizualna poezija ne predstavlja samo eksperimentalni oblik književnog izraza nego i specifičan model mišljenja o tekstu. U njoj se jasno očituje pomak od linearnog prema prostornom razumijevanju značenja, od stabilnog subjekta prema fragmentiranoj identitetskoj poziciji te od jedinstvenog semiotičkog sustava prema intermedijalnoj strukturi. Ovakva transformacija može se povezati s analizama postmoderne kulture koje razvija Fredric Jameson, prema kojem suvremeni subjekt sve više gubi dubinsku psihološku strukturu i pojavljuje se kao površinski učinak kulturnih kodova.⁴⁸ Suvremena teorija vizualnosti omogućuje da se u ovoj strukturi prepozna i teza o autonomiji slike koju razvija Gottfried Boehm. Prema Boehmu vizualni fenomeni ne funkcioniraju samo kao ilustracije jezika nego kao samostalni nositelji značenja koji djeluju kroz vlastitu vizualnu logiku.⁴⁹ Vizualna poezija pokazuje kako se značenje ne oblikuje isključivo kroz jezičnu interpretaciju, nego kroz interakciju vizualnih i tekstualnih elemenata unutar jedinstvene strukture slike. Na toj razini poetika rascjepa, koja je u uvodnom dijelu rada bila ilustrirana modernističkim iskustvom vremena, u vizualnoj poeziji Ljubomira Stefanovića pojavljuje se u novom medijskom

⁴⁶ Usp. Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge, str. 6–17.

⁴⁷ Usp. Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, str. 37–41.

⁴⁸ Usp. Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, str. 55–58.

⁴⁹ Usp. Boehm, Gottfried. 2005. „S one strane jezika? Bilješke o logici slika“, *Europski glasnik*, god. X, br. 10, str. 459–460.

obliku. Rascjep između različitih razina teksta – između slike i riječi, između subjekta i znaka te između trenutka i procesa – ne djeluje kao znak raspada značenja nego kao produktivni prostor u kojem se značenje kontinuirano oblikuje i transformira. Opisani pristup otvara i širu interpretativnu perspektivu jer poetika rascjepa ne mora biti ograničena samo na pojedinačni primjer vizualne poezije. Može se definirati kao interpretativni model koji omogućuje analizu različitih intermedijalnih tekstova u kojima se susreću slika, riječ i vizualna struktura. Vizualna poezija pokazuje da suvremeni tekst funkcionira kao prostor susreta različitih znakova i medija, dok značenje nastaje u napetosti između njihovih međusobnih odnosa. Zato se poetika rascjepa može povezati i sa suvremenom algoritamski posredovanom kulturom, u kojoj se tekstovi, slike i informacije sve češće pojavljuju kao fragmentirani sadržaji uključeni u dinamične tokove vidljivosti, selekcije i distribucije. Algoritamski sustavi organiziraju pristup sadržaju, određuju njegovu vidljivost i usmjeravaju načine njegova primanja, čime se rascjep između teksta i njegova konteksta dodatno produbljuje. U takvom okruženju značenje više ne proizlazi samo iz samoga teksta, nego i iz sustava koji upravlja njegovim pojavljivanjem i cirkulacijom. Vizualna poezija Ljubomira Stefanovića, premda nastala prije digitalne ere, anticipira logiku raspršenog i modularnog značenja: tekst se ne čita kao linearna cjelina, nego kao mreža fragmenata koje promatrač povezuje u interpretativnom procesu. Time se pokazuje da struktura vizualnog teksta već unaprijed upućuje na način na koji i suvremena digitalna kultura organizira odnos između znaka, pogleda i značenja. U toj se napetosti pokazuje ključni učinak analiziranog predloška: rascjep se istodobno upisuje u subjekt, u vrijeme i u znak. Subjekt gubi stabilno lice i pretvara se u vizualni znak, vrijeme se fragmentira kroz različite temporalne indikatore, a jezik se raspada u grafemske fragmente koji probijaju granice kadra. Značenje se stoga ne pojavljuje kao završena struktura nego kao proces koji nastaje u prostoru između prikazanog i onoga što ostaje izvan slike. Vizualna pjesma tako se pokazuje kao mjesto u kojem se rascjep ne zatvara, nego trajno proizvodi značenje – u prostoru između slike, jezika i pogleda promatrača.

Vizualna poezija Ljubomira Stefanovića ne predstavlja samo estetski eksperiment unutar povijesti konkretne i vizualne poezije, nego i model čitanja suvremenog teksta u kojem se značenje uvijek oblikuje u prostoru između slike, jezika i pogleda promatrača.

Zaključak

Analiza vizualne pjesme „007. TERRORISTEN, HA“ Ljubomira Stefanovića pokazala je da se poetika rascjepa u ovom predlošku ne pojavljuje samo kao tematski motiv, nego kao temeljni

princip organizacije teksta. Rascjep se pritom očituje na više razina: na temporalnoj razini kroz fragmentaciju i viševremenost, na semiotičkoj razini kroz susret i preklapanje različitih znakovnih sustava, na vizualnoj razini kroz odnos između zatvorenog kadra i elemenata koji izlaze izvan njega te na razini subjekta čiji je identitet destabiliziran i fragmentiran.

Vizualna struktura pjesme potvrđuje da se značenje ne oblikuje linearnim slijedom, nego kroz prostorni raspored elemenata na plohi, pri čemu se čitanje pretvara u proces kretanja između slike, jezika i grafičkih znakova. U tom kontekstu subjekt se ne pojavljuje kao stabilno središte značenja, nego kao promjenjiva pozicija unutar mreže vizualnih i diskurzivnih odnosa. Time se potvrđuje da vizualna poezija funkcionira kao intermedijalni sustav u kojem se značenje proizvodi u napetosti između različitih medija i znakova.

Provedena analiza također pokazuje da se vizualna poezija može razumjeti kao model suvremenog teksta, koji anticipira logiku fragmentacije, modularnosti i simultanosti karakterističnu za digitalnu i algoritamski posredovanu kulturu. Poetika rascjepa pritom se ne očituje kao raspad značenja, nego kao produktivni princip koji omogućuje njegovu višestrukost i otvorenost.

Na toj razini vizualna pjesma Ljubomira Stefanovića ne predstavlja samo primjer intermedijalne poetike, nego i analitički model za razumijevanje odnosa između slike, jezika i subjekta u suvremenoj kulturi.

Napomena

Rad je nastao u okviru projekta ZusU – Znanost u službi umjetnosti: inovativni pristupi umjetničkom obrazovanju, financiranog od strane Europske unije – NextGenerationEU (šifra projekta: 581-UNIOS-07).

IZVORI:

1. Stefanović, Ljubomir. 1979. „007. TERRORISTEN, HA”. *Umnožena pjesan*. Čakovec: Zrinski.
2. Faulkner, William. 1999. *Krik i bijes*. Sarajevo: Svjetlost.

TEORIJSKA LITERATURA:

1. Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
2. Barthes, Roland. 2003. *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.

3. Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
4. Belting, Hans. 2011. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton: Princeton University Press.
5. Belting, Hans. 2005. „Prave slike i lažna tijela: zablude o budućnosti ljudi“, *Europski glasnik*, god. X, br. 10, str. 553–563.
6. Boehm, Gottfried. 2005. „S one strane jezika? Bilješke o logici slika“, *Europski glasnik*, god. X, br. 10, str. 459–469.
7. Bolter, Jay David; Grusin, Richard. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
8. Campra, Rosalba. 2017. „Fantastika kao izotopija transgresije“. *O fantastici i fantastičnom. Izbor teorijskih rasprava o fantastičnoj književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 175–208.
9. Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
10. Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
11. Iser, Wolfgang. 1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
12. Jackson, Rosemary. 1996. „Književnost subverzije“. *Mogućnosti*, god. XLIII, br. 4–6, str. 126–132.
13. Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
14. Jenks, Chris. 2002. „Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi“. *Vizualna kultura*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, str. 11–45.
15. Jukić, Sanja. 2012. „Stripovni stil pjesničkoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu iskustva intermedijalnosti i postintermedijalnosti“. *Poznańskie Studia Slawistyczne*, god. 1, br. 2, str. 169–188.
16. Katušić, Bernarda. 2000. *Slast kratkih spojeva*. Zagreb: Meandar.
17. Kovač, Leonida. 2001. *Kodovi identiteta*. Zagreb: Meandar.
18. Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.
19. McCloud, Scott. 2005. *Kako čitati strip – nevidljiva umjetnost*. Zagreb: Mentor.

20. Oraić Tolić, Dubravka. 2019. *Citatnost u književnosti, umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Naklada Ljevak.
21. Oraić Tolić, Dubravka. 1990. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
22. Pavličić, Pavao. 1988. „Intertekstualnost i intermedijalnost. Tipološki ogled“. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 157–195.
23. Rem, Goran. 2003. *Koreografija teksta 2: pristup korpusu hrvatskog pjesništva iskustva intermedijalnosti (1940–1991)*. Zagreb: Meandar.
24. Rem, Goran. 2011. *Pogo i tekst*. Zagreb: Meandarmedia.
25. Stipančić, Branka. 1995. „Riječi i slike“. *Riječi i slike*. Zagreb: Soros centar za suvremenu umjetnost.
26. Striphias, Ted. 2015. „Algorithmic culture“. *European Journal of Cultural Studies*, god. 18, br. 4–5, str. 395–412.
27. Todorov, Tzvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.
28. Užarević, Josip. 1996. „Igra čarobnim zrcalom: vizualni kod dvadesetoga stoljeća“. *Ludizam: zagrebački pojmovnik kulture 20. st.* Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, str. 57–63.
29. Užarević, Josip. 1991. *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
30. Viola, Bill. 2005. „Slika u meni: Videoumjetnost očituje svijet skrivenoga“, *Europski glasnik*, god. X, br. 10, str. 501–517.
31. Vuletić, Branko. 1998. *Jezični znak, govorni znak, pjesnički znak*. Čakovec: Zrinski.

THE POETICS OF RUPTURE: VISUAL STRUCTURE AND THE FRAGMENTED SUBJECT IN LJUBOMIR STEFANOVIĆ'S POEM "007. TERRORISTEN, HA"

Abstract

This paper analyzes the visual poem "007. TERRORISTEN, HA" by Ljubomir Stefanović (1950–2016) from the collection Umnožena pjesan (1979) in the context of the poetics of the rupture as one of the fundamental features of contemporary culture and visual literature. Drawing on theoretical insights into the fragmentation of time, the destabilization of the subject, and the intermedial encounter of different semiotic systems, the paper examines how meaning in visual poetry is constructed through the relationship between image, language, and the graphic structure of the text.

Particular attention is devoted to the visual organization of the page, the fragmentation of language, and the transformation of the lyrical subject whose identity becomes unstable within a network of visual and discursive signs. The analysis demonstrates how the graphic and textual elements of the visual poem create a complex structure in which meaning emerges through the tension between the visible and the invisible, between image and word, and between moment and process. In this context, visual poetry can be understood as an intermedial form of artistic expression that articulates, in a particularly clear way, the transformations characteristic of the contemporary cultural paradigm.

Keywords: *visual poetry; poetics of the rupture; fragmented subject; intermediality; visual structure of the text; Ljubomir Stefanović*