

Ana-Marija POSAVECJosipa Pančića 54,
31 300 Beli Manastir
ana.marija.posavec1@gmail.com

UDK 75 Knifer, J., 821.163.42.09 Špišić, D.-94

Pregledni članakPrimljeno: 10. veljače 2016.
Prihvaćeno: 16. rujna 2016.

POZICIJA STVARNOSTI U UMJETNIČKOM TEKSTU JULIJA KNIFERA I U SLAVONSKOJ RATNOJ PROZI

Sažetak

Status stvarnosti u likovnoj i književnoj umjetnosti predmet je istraživanja ovoga rada. Komparativnim čitanjem likovnoga i književnog teksta istražiti će se različiti modeli transponiranja stvarnosti u umjetnički diskurs te njihovi semantički učinci u obje umjetnosti, kao i potencijalne strategijske dodirne točke tih dviju umjetnosti. U fokusu će istraživanja biti slikarstvo Julija Knifera i dnevnička proza Davora Špišića kao dio korpusa slavonske ratne proze.

Ključne riječi: slikarstvo, meandar, Julije Knifer, slavonska ratna proza

Uvod

Umjetnički je tekst bilo kojega područja usmjeren različitim kontaktima sa stvarnošću¹ – kritikom, potvrdom, podričivanjem, ruganjem, konkretiziranjem ili konceptualiziranjem.² Upravo posljednji vid realizacije umjetničkoga djela poruku o stvarnosti često čini neeksplicitnom. Suprotno tomu, umjetnički tekst može tematski neizravno akumulirati stvarnost koju nije birao, koju nije želio, a koja ga svojom agresijom čini jedinim čvrstim pokazateljem egzistencije – egzistencija sama što nadržava humanitetnu biologiju i na najdoslovniji način demonstrira posljedice usmrćivanja autora. Receptivna vrijednost takvih tekstova ovisna je o vremenu u kojem djelo nastaje, okolnostima pod kojima nastaje i reprezentaciji.

Upravo će se statusom stvarnosti, posebno one destruktivne po biološku egzistenciju, u različitim umjetničkim tekstovima baviti ovaj rad. Komparativnim čitanjem likovnoga i književnog teksta istražiti će različite modele

1 Pojam *stvarnost* rabi se u značenju *puke materijalne opstojnosti*. Proleksis enciklopedija: <http://proleksis.lzmk.hr/naslovnica/> (pristupljeno 21. siječnja 2016.).

2 Termin označava *zasnivanje teorijskog istraživanja u umjetničkom djelovanju, odnosno stvaranje drugostupanskog (metajezickog) umjetničkog djela koje postaje teorijski i jezički izraz* (prema Šuvaković 2005: 308–309).

transponiranja stvarnosti u umjetnički diskurs te njihove semantičke učinke u objema umjetnostima, kao i njihove potencijalne strategijske dodirne točke. U fokusu će istraživanja biti slikarstvo Julija Knifera i dnevnička proza Davora Špišića kao dio korpusa slavonske ratne proze.

Preciznije, rad će analizirati problematiku originalnog likovnog simbola/znaka meandra Julija Knifera, legitimnu kreativnost ispražnjavanja i stvaranja plošnine, preokupaciju redukcijom/redukcije likovnih sredstava, stvaranje slike koja *nije slika* te, s druge strane, slavonsku ratnu prozu, način prijenosa stvarnosne ratne informacije, prilagođavanje proze 90-ih okolnostima, *odgovor pisma na rat* (Rem 1997: 11) u Špišićevu *Provjetravanju kaosa*,³ na stvarnost kojoj je u to vrijeme u Slavoniji fizički bilo nemoguće izmaknuti.

Zašto baš navedena relacija u istraživanju odnosa umjetničkog teksta prema stvarnosti – Knifer kao predstavnik likovnoga teksta i Špišić kao predstavnik književnoga teksta? Zato što se i u jednoj i u drugoj poetici pozicioniranje stvarnosti (radikalnom redukcijom ili hipernaglašavanjem) nameće kao poetološki temeljna stilska sastavnica.

Roland Barthes *buči* o užitcu teksta, Jean-François Lyotard o postmodernom stanju i problemu velikih pripovijesti, Jerko Denegri o Kniferovoj posebnosti i ispražnjenju, naučenosti i/ili proizvodnji meandra. Te teorijske „buke“ poslužit će kao poetički orijentir u analizi odnosa posljedica umjetničkih pothvata dviju različitih umjetnosti, dvaju umjetničkih jezika i diskursa, dvaju različitih medija prijenosa informacija – jednoga likovnoga iz sredine 20. stoljeća te drugoga informacijski nabijenoga ratom 90-ih godina 20. stoljeća.

0. Problem u umjetnosti / umjetnost u problemu

Filozofska (Gianni Vattimo, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Walter Benjamin) i umjetnička imena postmoderne problematiziraju opće stanje i duhovnost društva, upozoravajući kako je humanitetna kategorija, kao i humanost sama, najizloženija kategorija svim kapitalističkim, neoliberalnim utjecajima te informatičkome društvu, čiji je cilj uglavnom postaviti figuru čovjeka na tržište. Potrebno je upitati se u kakvom je stanju u takvim okolnostima umjetnost.

3 Treći je dio knjige (*Slavonska krv*, op. a.) ratni dnevnik bez datuma Davora Špišića naslovljen *Provjetravanje kaosa*, a počinje na 286. stranici te završava na 375. Ti su njegovi zapisi različitog opsega i njihovu se literariziranost može odčitati i kroz uočavanje oblikovne strukturiranosti, za koju se može zapaziti kretanje od crtice do kratke uokvirene novele, gdje je svima zajednička izvjesna sintaktostiliistička tamnost. (Rem 1996: 211)

Branimir Donat ne libi se upozoriti na činjenicu da je umjetnost nekada bila plod kontemplacije, a danas je najčešće posljedica proizvodne djelatnosti i u tome leži njezin temeljni problem (usp. Donat 1970: 5). To bi značilo da umjetnost teži pretvaranju kreacije u proizvodnju, da joj propada duhovna dimenzija, da postaje percipirana kao djelatnost koju svi mogu tumačiti jer postaje svima razumljiva. Umjetnost se, drugim riječima, kao i znanje, proizvodi za tržište, za razmjenu, gubi se značenje originala! Prestaje biti samoj sebi svrhom, poput znanja. Umjetnost, kako proizlazi iz Donatove kritike, nikada nije trebala biti dovedena u interakciju s tzv. *uporabnom vrijednošću*, već joj svrha mora biti prenijeti određenu poruku koju će estetski osjetljiv subjekt znati ili neće znati iščitati, donoseći pred umjetničko djelo *staro posjedovno znanje* kao temelj novoga tumačenja.

Kada je umjetnost izložena tržišnome vremenu i tržišnim utjecajima, treba je braniti (Groys 2006: 38). Instrumenti kojima se to može provesti problematični su jer umjetničkom tekstu prijete opasnost rasplinuća u bujici diskursa (kao postmodernističkom legitimnom stanju) zbog čega može izgubiti svoju primarnu predmetnost, svoj primarni umjetnički kontekst, što može zamagliti i njegov odnos prema stvarnosti.

Kada su okolnosti i doslovno destruktivne, primjerice u vrijeme rata, to dodatno otežava umjetnički rad, čini ga apsurdnim u vremenu kada je oružje glasnije od himne ili kakve druge svečane glazbene/književne/kazališne/likovne izvedbe. Rat se, kao živuće pulsirajuće tijelo (koje ima svoj početni i krajnji datum!), proizvedeno iz uma i djelovanja čovjeka s ciljem uništenja, razaranja, sijanja straha, smrti i žrtava, dotiče i Umjetnosti. On, za svoga trajanja, ali i nakon njega, eksplicitno i/ili implicitno diktira diskurs umjetničkog oblikovanja. Dinamikom i inovacijom, prazninom, krikom, hiperprodukcijom, otporom, prevratom, subverzijom, umjetnička, ali i neumjetnička imena stoje na prvoj crti obrane i figurativnim se putem suprotstavljaju proizvođačima, voditeljima Rata.

Takva se umjetnost razlikuje od one „tržišne“ koju problematizira Donat, na koju upozorava i Boris Groys. Dio takve prkosne umjetnosti u Hrvatskoj su Julije Knifer i slavonska ratna proza.

1. Promicatelj apsurdna i meandarski genij Kniferov

Drugi svjetski rat ostavio je velike posljedice u povijesti humanosti, gotovo neizbrisive i neizbježne, a snaga destrukcije odražava se i u umjetnosti i nakon uspostave željno iščekivanoga mira. Avangarda odgovara glasno u svim sferama, avangarda se ljuti na ostatke iz prošlosti i kao eksperimentalna sila pokušava nadvladati i prikazati, skupiti iz prošlosti postojeću stvarnost, i to

najčešće s namjerom njezinoga brisanja kako bi iz te porušene stvarnosti kreirala novu zbilju⁴ ili *nestvarnost* – koja će, jasno je, na specifičan način postati dio nove prošlosti/povijesti. Nakon moderne buni se i postmoderna, prenosi i nosi repove modernosti, ali u problemski kontekst uvrštava i umjetnički original. Slikarstvo će se kroz niz pravaca približavati takvim umjetničkim kretanjima, i to geometrizmu, *enformelu*, dok će *antisliku* stvoriti Osječanin Julije Knifer.

Razvoj umjetničkog Knifera genija započinje najprije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, na studijskim putovanjima na kojima proučava djela Kazimira Maljeviča, ruske avangarde i Vasilija Kandinskog. Sa svojim je meandrima sudjelovao na brojnim izložbama (*Nove Tendencije 1*, Zagreb 1961. – *Bienalle*, Venecija 2001.). Transparentan put Knifer započinje promoviranjem forme meandra kao forme ritma u njegovim mnogim mijenama (Martek 2005: 131), na prijelazu iz 1959. u 1960. Obilaskom svijeta i noseći uza se slikarska, osobna autorska iskustva, gorgonašku sportsko-umjetničku sredinu te čvrsto prijateljstvo s Josipom Vaništom, ostavit će za naslikanim meandrom i ispisani oblik meandra u obliku dnevničkih zapisa, napisanih 1976., objavljenih 1983.

Svladavanje mimetičnosti i kinetičnosti u likovnoj umjetnosti Kniferu nije predstavljalo veću poteškoću, ali se u vrijeme socijalizma teško približavao suvremenoj likovnoj kritici. Problem je, zapravo, bio smještanje Kniferovog meandra u odgovarajući kontekst, prema Jerku Denegriju,⁵ čime se otvara i pitanje ključa čitanja konceptualne umjetnosti te svega što ona kao takva može ponuditi publici ili joj, pak, iz prostora recepcije – oduzeti. Julije Knifer svojim se meandrima, može smjestiti u skupinu umjetnika što djeluju poslije *enformela* i *apstraktnog ekspresionizma* (usp. Šuvaković 2005: 245). Riječ je o *geometrijskom smjeru* skupine umjetnika koji zadržavaju ručni slikarski rad, a geometrijski poredak se doživljava egzistencijalnim i metafizičkim izrazom slikarske kontemplacije. Takvo se slikarstvo reducira do znaka ili raskterskog (mrežnog) poretka te signalizira put tzv. *spiritualnoj geometrijskoj umjetnosti*.⁶

4 Pojam *zbilja* koristi se u značenju *opstojnosti koja uključuje i misaone tvorbe (res cogitans)* Proleksis enciklopedija: <http://proleksis.lzmk.hr/naslovnica/> (pristupljeno 21. siječnja 2016.).

5 Retrospektivna izložba Kniferovih umjetničkih djela pod nazivom *Julije Knifer (1924. – 2004.) – bez kompromisa Retrospektiva* posjećena je 9. i 10. travnja 2015. u Osijeku, praćena stručnim vodstvom Ješe Denegrija i Vlastimira Kusika u Galeriji likovnih umjetnosti, s otvorenjem 12. ožujka 2015.

6 Termin *spiritualna geometrijska umjetnost* upotrijebio je Jerko (Ješa) Denegri u Osijeku na izložbi *Julije Knifer (1924. – 2004.) – bez kompromisa Retrospektiva* upućujući na mogućnost razumijevanja i čitanja meandra s polazištem duhovnog nasljedja Maljevičevog *suprematizma* gdje se likovna umjetnost nastoji osloboditi određenoga tereta; Maljevič nastoji osloboditi umjetnost od predmeta, Knifer pak naglasiti odsutnost svjetla, gustoću crnila i, prema Matičeviću, istaknuti *gustoću beznađa*.

U daljnjoj analizi rad će se usmjeriti na objašnjenje odnosa meandra s (ne) stvarnosti, ispisivanja dnevničkog meandra, umjetnosti izolacije u labirintu originalnosti nove *antiforme*.

1.1. Meandar – šampion antiforme i razbijanje stvarnosti

Prepoznatljivost meandra leži u primarnoj geometrijskoj formi. Problem je nastao pri smještanju meandra kao simbola/ikone/likovnog znaka u okviru različitih pravaca: konstruktivizam, postslikarska apstrakcija, minimalizam, konceptualizam, geometrizam.

Denegri će, zajedno uz ostale proučavatelje meandra,⁷ upozoriti na kraj 50-ih godina kad u umjetničkim krugovima vlada atmosfera strogo individualnog ponašanja umjetnika, tj. *atmosfera umjetničkog solipsizma* (Denegri 2000: 397). Ta će individualistička i solipsistička crta ostati trajno duhovno obilježje Kniferove umjetnosti, njegujući temeljnu psihološku dispoziciju *savršenog nihilista* kroz meandar (usp. Denegri 2000: 402).

Međutim, meandar je potrebno shvatiti i prihvatiti autorskim Kniferovim nazivnikom – on je *antislika*. Riječ je o kombinaciji horizontalnih i vertikalnih ritmičkih i dinamičkih kontrasta crno-bijeloga (dakle, *neboja*) na slikarskom platnu, najprije malom, kasnije golemom, postavljenima u ritmičkome odnosu, uljem ili akrilikom na platnu, olovkom ili grafitom na papiru ili svilotisku.

Poučen radom Maljeviča i Kandinskoga, Knifer meandrom oblikuje prostor plastičkog istraživanja osjećajnosti i duhovnosti. Smatra se kako je prostor meandra prostor ispražnjavanja te negiranja postojeće stvarnosti s mogućnošću izobličenja u *antisliku* (Maković 2002: 15).

Promatramo li meandar, uočavamo jasnu signalizaciju na Gattinov *enformel*, ali trebamo imati na umu da vrijeme meandra nije vrijeme *enformela* (Denegri 2012: 64). Razdoblje *poslije enformela* kritika dijeli na dvije velike linije: onu predmetnu (neo)figurativnu s jedne i onu (neo)konstruktivističku, (neo)konkretističku i „geštaldičku“ s druge strane. U tom kraku umjetnosti ranih šezdesetih godina nalazi se kontekst u koji se upisuje Kniferova umjetnost meandra (usp. Denegri 2000: 404).

Julije Knifer njegovao je temeljnu preokupaciju stvaranja meandra – proces radikalizacije svih sredstava koja ukazuju na uspostavljanje bilo kakve veze

⁷ O meandrima su progovarali Igor Zidić (1961), Zvonimir Mrkonjić (1965), Matko Meštrović (1967), Nera Dimitrijević (1977), Davor Matičević (1978), Vlastimir Kusik (1982).

sa stvarnošću. Meandar se kao temelj umjetničkog *creda* Kniferova opusa u korijenu odnosi na ekstremno poništavanje kanonskoga modernističkog poimanja slike kao estetskog predmeta i modernističkoj se umjetničkoj i stvarnosnoj zbilji postavlja kao oporbena pozicija koja će se iščitavati, tumačiti i proživljavati ili – neće.

Meandar postaje Kniferov zaštitni umjetnički znak; uzor svojevrsnog asketizma, s minimumom sadržajnih želja, minimumom ambicije za umjetničkim inovacijama – iako je meandar u umjetnosti zapravo upravo to – inovacija, reakcija, provokacija, nesvrstani i neprilagođeni odmak od naučenog, ustaljenoga geometrizma, mimetizma, opće apstrakcije. Kao znak meandar je minimalan zbog svoje ispražnjenosti, proizlazi iz ideje ornamenta i prenosi se u format/medij slike. Iako ispražnjen, meandar nije zatvoren; on je zapravo *tjelesno* otvoren za novo *punjenje*. Promatrajući ga i čitajući *antislikom* ili simbolom/znakom, ispražnjen je od kolektivne stvarnosti koja ga *zagađuje* zasićenjem i težinom proživljenoga. Meandrom se iz slike odstranjuje stvarnost, ali ne samo ona nepodnošljiva, emotivna. Jedna, pak, stvarnost ipak ostaje trodimenzionalno izvedena i signalizira geokulturni trag.

Deemocionaliziranje slike i ustrajnost na izostanku deskriptivnosti kao takve čini je *antislikom* jer meandar ne prenosi kakvu drugu emociju osim ispražnjavanja, olakšanja, ali i umnožavanja. Bez početka i svršetka, u dinamici djelovanja (ne statičnosti!) šumova, meandar se ispunjava metafizičkim karakterom, otklanja mu filozofsku, a naglašava vizualnu funkciju (Denegri 2000: 402).

Možda se kroz meandar ne naziru emotivne konotacije, ali duhovne, smatra Ješa Denegri, postoje i upravo se od emocionalnog snažnog naboja meandar mora isprazniti kako bi se nekim drugim duhovnim nabojem napunio – iako je za takvo čitanje potrebno ući u mentalne i estetske sfere kodiranja *antislike*.

1.2. Monotonija gibanja, apsurd i tragovi *panonizma*

Denegri progovara o presudnoj umjetnikovoj čvrstoj odluci da se meandrom bavi do kraja stvaranja, tj. o Kniferovu intimnom i mentalnom opredjeljenju za meandar od kojega nikada neće odstupiti. Meandar postaje životna opsesija, ostvarujuća i ustaljena opredmećena sudbina na lenti jednoga likovnog vremena uz akumuliranje i razradu absurda.

Apsurd je logički nemoguć, besmislen iskaz, diskurs, tekst ili bilo koja druga vizualna, zvučna, prostorna prezentacija (Šuvaković 2005: 63). Ne ukazuje

na logičko-smislenu uporište, odnosi se na smisao opisa osjećaja odsutnosti smisla; u egzistencijalističkom poimanju apsurdom se naziva stav i osjećaj nepostojanja egzistencijalnog smisla (osjećaj tjeskobe, mučnine, bezizlaznosti, stiješnosti, neuklopljenosti, potrošenosti, depresije). Kasni je modernizam u književnosti (30-e do sredine 50-ih godina 20. stoljeća) bućio o otuđenosti modernoga čovjeka, sukobu pojedinca i vlasti, strahu od budućnosti, apsurd, pobuni, nedostatku smisla i to uglavnom tehnikom redukcije. Kao duhovni i psihološki problem apsurd se razrađuje u postnadrealizmu, apstraktnom ekspresionizmu te enformelu – takvo je slikarstvo introspektivno jer se formulira kroz vizualni govor (usp. Šuvaković 2005: 64).

Oslanjajući se na te postavke slobodno je reći da je *apsurdom praznine* stvoren i otvoren meandar jer se kroza nj na slikarskom platnu *ispucava* stvarnost u prazninu, održavajući svojevrsnu monotoniju ritma. Umnožavanjem iste minimalne kompozicije, meandar dokazuje i potvrđuje svoje egzistiranje (iako to zapravo ne želi) zaposjedanjem prostora ponavljanjem (Maković 2016: 22), ali i neovisnost o vremenu.

Ponavljanjem, kroz meandar apsurd je mišljen oblikom slobode.

S druge strane, potrebno je ukazati na svojevrsni tijek razvoja suvremene, slobodno je već reći – *semiotičke* likovnosti kroz meandar (analogno semiotičkoj poeziji u književnosti, koja se odlikuje nemimetičnošću i metajezičnošću). Ako meandar promatramo i primamo likovnim, prepoznatljivim znakom, jasno je da kao takav iskorištava mogućnost napuštanja deskriptivskoga i narativnog posredovanja zbilje. Poveznica nastanka i razvoja razdoblja meandra da se povući s jačanjem i razvojem semiotičke poezije 60-ih godina 20. stoljeća (Jukić 2013: 18), što nije zanemariva informacija. Štoviše, usporediva je s problemom meandarske ikoničke dimenzionalnosti koja ukazuje na težnju izvan uobičajene vizualne funkcije slike; ukazuje na prijenos šumova, gibanja, strujanja, vibracije, dinamike i mogućnost kodiranja.

Obratiti je pozornost i na problem subjekta kojemu je sudbina opet slična pjesničkome subjektu u semiotičkom pjesništvu. Stoga je slikarski subjekt radikalno i strukturno povučen, a s meandrom kao znakom nastupa vizualno, antisubjektivističko tumačenje i doživljavanje.

Problem prostora Kniferovih meandara moguće je tumačiti kroz stilski fenomen panonizma kako su ga definirali i interpretacijski postavili Sanja Jukić i Goran Rem u studiji *Panonizam hrvatskoga pjesništva I*. U studiji razvijaju ideju o *panonizmu* kao stilskoj strategiji kojom je obilježen čitav zasebni književno-povijesni niz unutar korpusa hrvatske književnosti, a započinje i postupno je artikuliran isključivo kroz poetsko pismo (Jukić, Rem 2014: 20). Ta se velika studija referira i na snažan utjecaj disciplinarnosti koja uka-

zuje na posebnost panonskoga prostora, točnije posebnosti u geografskom, geološkom, geokulturalnom, geoprostornom smislu – odražava se tako i na geoumjetnički smisao, na njegovu ideju i provođenje u djelo.

Traganje za panonizmom u meandru započet će već genezom imenovanja znaka koji dominira antislikom. *Meandar* je, naime, zemljopisni pojam kojim se označava zavojito, krivudavo korito rijeke na ravničarskom prostoru. Možemo, ako ustrajemo u takvoj analizi, postupno pronalaziti načine dokazivanja utisnute geokulturne, geotradicijske heterogenosti panonskoga prostora u meandru kao likovnom, ikoničkom znaku. Meandar ne izmiče dokazivanju svojega nastanka, ali ne očekuje niti ukazuje na tumačenje kroz emocionalni ili eksplicitnofilozofijski angažman sadržaja jer se od sadržaja u nastajanju ispraznio. Zato je meandar kao likovni, ikonički prepoznatljiv znak sa svojom krivudavošću i protočnošću kodno elastičan, a sama je forma najeksplicitniji označivač *panonističkoga* koda.

Kroz stvaranje meandarske forme, njegovo *traganje* i *brujanje* na slikarskom platnu, uz svojevrstu monotoniju blagog strujanja uspostavlja ambigvitetnu koncepciju izolacije. To znači da ikonički znak – meandar poštuje okvir iz kojega, zapravo, u svome toku ne istječe. Meandar, stoga, ima postojati radi samoga sebe, jačati kompoziciju vibracije i toka, njegovati monotoniju i ponavljanje. Pozornost analitički imamo usmjeriti na tu, na prvi pogled jednostavno čitljivu formu znaka. Ispražnjeni meandar pokreću unutarnje riječne hladne struje što zadržavaju kontinuitet inovacije; u masnim, gotovo teškim, sigurnim nanosima (ne)boja (crnih horizontalnih i vertikalnih šumova/vibracija), u održavanju melankolije radikaliziranja i minimalnosti kompozicije, osvještava se njegovanje cinizma nekoga izvanjskoga slikarskoga neempirijskog subjekta. Ikonički prikaz i vječnost meandra signal je umjetnosti izolacije. Meandar postaje prostorom s ciljem *skidanja* recepcijski i estetski osjetljivog subjekta – promatrača sa zbilje, kroz procese i stanje promjena, ritmičnost i obračunavanje s figurativnošću.

Meandar se ne raspršuje, već se genezira, usustavljuje, on je umjetnički *znak bez označenoga*, bez ekspresije, ne pripada nikakvim ideologijama ni mitologijama. Aktualna mu je težnja odstranjivanje svakoga metaforijskoga i aluzivnoga sadržaja te izbjegavanje dodatnoga plastičkoga, kompozicijskoga i pikturalnog efekta. Naglašavanje fizičnosti površine platna i svjesnim mentalnim ponavljanjem jednoga te istog znaka dostignuta je *konkretnost beskonačnoga*, radikalizirana je redukcija svih sredstava, prostor je slike sveden na plošninu. Knifer meandrom nastoji razbiti ljudsku ovisnost o stvarnosti i zbilji (kakva god ona bila), obračunati se bez kompromisa s figurativnošću te *refreširati* osobu pred informacijom koju meandar kao takav pruža – prijelaz iz verbalnoga u averbalno, iz zasićenoga u ispražnjeno.

21. stoljeće donosi transmisijsku mogućnost osvještavanja takvih neobičnih, vizualno jakih te emocionalno ispražnjenih, od stvarnosti odmaknutih, devijantno obilježenih slikarskih postupaka koji se daju promatrati i iskorištavati kao metamediji ili, pak, kodni hibridi. Meandar se, stoga, kao ikonička informacija u svojem vremenu zasigurno odmaknuo od bilo kakvoga problematiziranja stvarnosti, socijalnih deformiteta ili ugroze globalnoga humaniteta. Dovoljan je samome sebi u egzistiranju, ostavljen namjerno ispražnjenim, vječnim i – otvorenim.

1.3. Banalni dnevnicima – verbalni šumovi

Riječ kao pisani medij, može biti nositeljica konkretnoga i apstraktnog značenja, zbog čega još uvijek ima dominaciju nad vizualnim medijima, ponajviše nad slikom. Knifer to potvrđuje zapisima u obliku dnevnika koje i sam naziva anti-dnevnici jer su i oni nastajali u obliku meandra. Točnije, Knifer se ne poigrava samo slikom na platnu, on zalazi i u područje književnosti, jezičnoga znaka, upućujući, ulančavanjem riječi, na njegovu dvostruku prirodu, na potencijalnu likovnost. Primatelj tako dobiva dvostruku informaciju očekujući da će jedna razjasniti drugu, odnosno – oslanjajući se na konvencionalnu ulogu jezičnoga znaka, očekuje verbalno dekodiranje slike. U osebnim vizualnim anti-dnevnici, subjekt je automišljen, gotovo izobličen i doveden do natpersonalne (meta)pozicije. Tom je subjektu bitno sve: od bilježenja/dokumentiranja stvarnosti do vremena zapisivanja. Diskurzivni oblik takvog izražavanja nije odabran slučajno; za razliku od meandra na platnu, metasubjekt teksta zabavljen je intimnim proživljavanjima, emocionalnom kolebljivošću, sumnjama u umjetnost.

Kontradiktoran je to odnos ispražnjenoga slikarskog meandra te verbalnoga okvira ispisanoga meandra. Slikarski je meandar prazan te postaje plodno tlo (de)kodiranja, a s druge strane, verbalno punjenje u dnevnicima, obogaćeno automišljenim subjektom, nastoji potvrditi i raspršenog/disperzivnog sebe uokviriti, dokazati se u likovnom znaku / likovnim znakom, i to u deskripciji opipljive i proživljene stvarnosti od koje prvotni slikarski meandar zazire. Bitno je za shvaćanje anti-dnevnika navesti i prirodu ponavljanja rečenica, za koje Zvonko Maković tvrdi kako je upravo kao takva verbalni ekvivalent pravilnog geometrijskog polja – dijela meandra (Maković 2016: 23). Rečenica, kao temeljni segment teksta, kontradiktorno je u odnosu na naslikani ispražnjeni meandar, smisaono logična i zaokružena cjelina koja se ponavlja, iako je ponekad ista napisana sažetije. Ponavljanja su stoga rjeđa i automišljeni subjekt ponovno se koristi redukcijom, skraćivanjem i zgušnjavanjem u svrhu iskušavanja modeliranja postavljenoga izraza.

2. Slavonska ratna stvarnost i položaj informacije u prozi

Upravo taj ambivalentni odnos prema stvarnosti u oblikovanju drugostupanjskoga jezika – umjetnosti, ono je što se veže i uz slavonsku ratnu prozu. Hrvatski umjetnički tekst 90-ih i poslije okreće se konstruktivnom odgovoru na agresorski pothvat razaranja i destrukcije, čime, zajedno s vojnim djelovanjem (kako piše Goran Rem u *Slavonskom ratnom pismu*, 1997) sudjeluje u artikuliranju nacionalnoga kulturnog identiteta.

Umjetničko pismo svim svojim medijskim oblicima i žanrovima *bučno* odgovara na rat – knjigama, katalogima, albumima, magazinima, autorskim serijalima, poezijom, prozom, diskurzivnim zapisima..., nerijetko i u stilskim ispreplitanjima, no status je stvarnosti u tim objavama često ambivalentan, otkriva se skrivanjem kako bi se izbjegao patos i osigurala autonomija umjetničke „poruke“.

Hrvatsko ratno pismo nacionalni je književni fenomen u kojemu najšire mjesto zauzima *slavonsko ratno pismo* što ga je imenovao i monografski obradio Goran Rem (1997). Ta korpusna širina proporcionalna je ratnoj ugroženosti slavonskoga prostora, dakle neposredno uvjetovana stvarnošću koja je nerijetko i motivsko-tematski eksplicitno uvedena u tekst kao geografski prepoznatljiva slika, što takav tekst čini čitljivim u kontekstu panonističke strategije. Sanja Jukić i Goran Rem, kako je već napomenuto, panonističku su strategiju imenovali i teorijski razradili na pjesničkim predlošcima hrvatske književnosti, no ona je primjenjiva na umjetnički (pa i diskurzivni) tekst panonskoga prostora uopće. Kada je riječ o slavonskoj ratnoj prozi, ona je poetološko-stilski uklopiva u tipološke smjerove *percepcijskog i interakcijskog panonizma*,⁸ koji potenciraju pozicioniranje i djelovanje instance subjekta **u** i **spram** prostora. Interakcijski panonizam strategija je koja najneposrednije referira stvarnost jer joj teži referirati taktilnost te humanitet kao dio te taktilnosti. Drugim riječima, upravo ta strategija, osim prostora, naglašenije afirmira i subjekt, baš kao u Kniferovim dnevnicima.

Slavonska ratna proza ispisana je *privatnom gestom* (sintagma G. Rema) koja je autenticira, baš kao i namjerna ustrojenost kroz poetiku dokumentarizma – reduciranja fikcionalnoga, zapravo minimaliziranja ili čak brisanja svake stilizacijske dekorativnosti, što je opet blisko Kniferovu stilskome minimalizmu. Najautentičniji su žanrovi serijali o neposrednim dnevnim ili tjednim ratnim događanjima. Autobiografski roman, kratke ratne priče

⁸ Prvi se odnosi na promatrača što bilježi *neposredno vizualno iskustvo panonskoga prostora*, a drugi na *interakciju subjektive organske konstitucije i biologije prostora* (prema Jukić, Rem 2014: 450).

sa snažnim etičkim i emocionalnim nabojem, ratni dnevници, crtice, kratke novele, najčešće su književne prozne vrste koje ne ispisuju više samo afirmirani i deklarirani pisci, već svi koji imaju potrebu fikcijom ili bilo kakvim drugim pisanim svjedočanstvom reagirati na stvarnost. Važno je upozoriti na snagu kulturne slavonske i baranjske samosvijesti toga doba koja je postavila svojevrsni štit spram ugroze neuljudbe (Rem 1997: 197)

Dakle, ratna je stvarnost bila toliko agresivna da je isproducirala čitavu novu autorsku populaciju. Hibridnost žanrova u tom, za umjetnost i kulturu nezahvalnom razdoblju ne predstavlja novinu, već nužnost.

Prozna se ratna forma za rata ponaša fluidnije, redukcioniра se ili se, pak, širi pripovjednim prostorom te različitim mogućnostima formiranja priče – bilježenja i dokumentiranja, crtičnom kratkoćom i lakoćom primanja. Proza se, jasno je, morala prilagoditi ratu i tom mu prilagodbom, najčešće uz popratni fotografski zapis, ovisno o književnom predlošku, odgovarala je stilski osmišljenijim opisom, kritikom u simbolu ili izravnim, nefigurativnim zrcaljenjem stvarnosti.

Jedan je od paradigmatičkih primjera slavonske ratne proze *Provjetravanje kaosa* Davora Špišića – ratni dnevnik bez datuma, u kojemu se iz očista subjekta teksta i antropomorfiziranih Gradova zahvaćenih ratom zadire u duboka ljudska proživljavanja gubitka, strepnje nad životom i postojanjem, njegovim nastavkom (kakav god on bio / ako ga bude), budućnošću i propitivanjem krize humanosti uopće. U Špišićevoj je prozi subjekt teksta integralni dio *tijela Rata* koji guta sve – i subjekt teksta i Grad, te se ni za jednu od tih instanci ne može reći je li slab ili jak označitelj stvarnosne ratne situacije zbog prkosne pobune Ratu samim egzistiranjem/postojanjem/disanjem/tjelesnošću/dokumentiranjem. *Ratni subjekt* Špišićeve proze *snima* ljude, gradove, razaranja; brutalizira viđeno simbolima, metaforama, alegorijama, aludiranjem, citatnošću i komparativnim metodama dokumentira, suptilno podsjećajući na Krležine tekstove o ratu. Iskazno, to je proza opsegovno minimalizirane sintakse (poput Kniferova znakovno-izričajnog minimalizma), koja vrlo funkcionalno, a opet pozadinski, stilizira referencijalnu razinu teksta, potencirajući njegovu poruku i ideju. Ne preispituje istinitost, već progovara o proživljenome: *Stižu hladnjače. Iz Dalja. Monstr-sadržaj sumpornih udova. Esencija nerješiva klupka nakaznosti. Nepodnošljiv vonj otvorenih rana pretvara se u slikovnost dokumenta. Odaslanog. Komu? Smrad zla slikom se ne može opisati. Ničime.* (Špišić 1992: 302)

Provjetravanje kaosa naslovom signalizira nekonvencionalnost i prisilnu formativnu, poetološku transformaciju; podjelu dnevnika bez datuma u stotinu i dva poglavlja koja se, po ustroju i stilu, mogu iščitavati i kao dijelovi

cjeline, dakle kao kratke priče kojima je ratna poruka jasna te kao prozne minijature (čak i mikropriče) subjektne misli filtrirane kroz iskustvo rata (Rem 2010: 390).

Hipersenzibilizirani punktovi Špišićeve proze, ali i mnogih drugih ratnih proza, upućuju na ratom oštećenu i deformiranu stvarnost koja se mora zabilježiti, uknjižiti i pokazati ratnoj i poratnoj javnosti s ciljem iskazivanja istine, jer je pismo svjesno povijesno-političkoga falsificiranja događaja, izobličenja i iskrivljenja situacije koju rat upisuje u *knjigu povijesti*. Pismo se protivi iskrivljavanju istinitosti iz bilo čijeg očista, bez obzira na gramatički udaljen subjekt teksta. Zbog toga se ratna proza, poput šumova u meandru – umnožava, ponavlja. Umnožavanje se provodi na način hiperprodukcije, na način da ratna stvarnost ostaje polazišna točka strukturalne i motivske izgradnje priče, a mijenjaju se subjekti teksta i *locusi* ratnog djelovanja (Vinkovci, Đeletovci, Osijek, Beli Manastir, Đakovo, Županja, Vukovar).

U Špišićevu tekstu vidljivo se umnažaju u rečeničnim konstrukcijama prozni kadrovi ispunjeni ratnim zbivanjima. Ponavljanje ratne informacije u dnevniku bez datuma suptilno signalizira na ponavljanje verbalnih iskaza u Kniferovim dnevnicima, kao i na bilježenje zbivanja ritma na plohi u procesu stvaranja meandra. Stvorena je na stilskoj razini Špišićeve proze meandarska struktura što prenosi ratnu informaciju, dramatiku pojedinca i kolektiva, upućujući na simptom opće egzistencijalne krize, asocirajući ponovno strategijom ponavljanja djelovanje i potvrdu besmisla rata.

2.1. Ratni tekst kao umjetnički artefakt; diskursna klopka

Ratna stvarnost u slavonskoj ratnoj prozi nije fikcionalno proizvedena; ona je u to vrijeme postojeća i dokumentirana kroz različite vidove kodiranja. Ratna je proza umjetnički artefakt koji, i kada nema eksplicitnih tematskih signala namjere, ukazuje na izgubljeno stanje *savjesti*, na ugroženu kategoriju humaniteta, moralnosti.

Roland Barthes piše o tekstovima koji traže čitatelja, koji žude čitatelja (Barthes 2004: 106), dok je institucija autora u postmodernističkom tekstu naizgled mrtva. Naime, Barthes uspostavlja teoriju užitka u tekstu prema kojoj tekst zadovoljava, ispunja, izaziva euforiju, dolazi iz kulture i s njom ne prekida, vezan je za tzv. *udobnu* praksu čitanja. Takav tekst nije isto što i tekst naslade. Tekst naslade onaj je tekst koji dovodi čitatelja u stanje gubitka, onaj koji onesposobljuje primatelja, potresa čovjekove povijesne, kulturne, psihološke osnove, postojanost njegovih ukusa, vrijednosti i uspomena, dovodi u krizu njegov odnos prema jeziku (usp. Barthes 2004: 113).

Ratna se slavonska proza ne čita radi užitka. Tematski njezin imaginarij i pripovjedna konstrukcija ne žude čitatelja, niti pisac/pisatelj ratni tekst piše zbog izazivanja užitka. Ratni tekst ne raspisuje hiperprodukcijom potražnju za čitateljskom publikom – ona već postoji, ratna se proza time ne zamara jer za takva pitanja nema vremena. Ona je sebi u stvaranju dovoljna, kao i meandar. Ratna proza potvrđuje čitatelja svojim samim nastajanjem, potvrđuje autora, iznjedruje subjekt teksta najčešće u dnevničkim zapisima i bilježenjima kao aktivnog subprivatnog subjekta koji ratnoj stvarnosti svjedoči i, kako je već spomenuto, njezinim bilježenjem prenosi je zbilji. U ratnome tekstu na planu umjetnosti nema prostora za šarenu kreativnost, tekstovno *tapanje* i užitak opuštanja, mogućnosti dosade ili preskakanje stranica.

Zadatak je slavonske ratne proze (1990. – 1995.), i posve bez predumišljaja, slanje informacije o Ratu u različitim iskaznim oblicima u svijet. Čudnovato je kako Lyotard progovara o nepovjerljivosti prema metanaracijama (usp. Lyotard 2005: 6), a u nas se zbiva *rat za Hrvatsku* – hrvatska velika pripovijest zapravo je pripovijest o Vukovaru.

Imenovanjem rata *Domovinskim ratom*, što su ga proveli politika, institucije, književnost/pismo, kultura, masovni mediji, diskurzivni prostor legitimacije rata postao je plodni prostor daljnje (meandarske) hiperprodukcije teksta o ratu! Jezik je, dakle, upotrebljivo i snažno oružje, iskorišteno kao indikator koji *ne prikazuje svijet, identitet ili društvene osobe na neutralan način, nego igra aktivnu ulogu u njihovu oblikovanju i preoblikovanju* (Peternai Andrić 2012: 53).

Subjekt ratnoga teksta, ovisno o žanru, inicijator je slaganja ratnih slika, bilježitelj, dokumentarist, svjedok – onaj koji donosi testimonijalni prikaz proživljenoga/istinitoga, aktivizira kategorije upamćivanja kolektiva i otvara prostor djelovanja kategorijama sjećanja i pamćenja, koje će se suprotstaviti zaboravu (usp. Assmann 2006: 52).

3. Prozna buka upisana u ispražnjeni meandar – smijemo li?

Komparatistička bi se analiza mogla vezati i uz konotacije što ih proizvode Kniferovi meandri i Špišićeva ratna proza kao paradigma ratnoga pisma koje se koristi stvarnošću u dokumentarističko-umjetničke svrhe.

Ako je temelj shvaćanja meandra kao otvorene, ispražnjene i stilski beskrajno ponavljajuće strukture apsurd, onda je takva konotativnost bliska apsurdno kao označitelju ideje vezane uz sve ratne aktivnosti tematizirane u ratnoj prozi hiperproduktivnim bilježenjem deformiteta svega postojećega.

Evidentne su i poetološko-stilske srodnosti poput citatnosti, kodiranja i preuzimanja, tj. ponovne upotrebe već postojećeg entiteta u nove svrhe, interakcije i podrivanja, pluralnosti i inovacije koncepta neprestanoga *gibanja* – impliciranoga u otvorenoj formi meandra, u punktualnosti i umnožavanju prostora u slavonskoj ratnoj prozi.

Slavonska ratna proza obilježena je autobiografizmom, dokumentarizmom, osviještenim individualizmom kao temeljnim postupcima artikuliranja eksplisitne ili implicitne referencijalnosti teksta.

Knifer, s druge strane, stvarajući meandar, ispražnjava sliku na platnu od bilo kakve stvarnosti; stvara *antisliku*, buni se protiv figurativnosti, a meandar tjelesno ostavlja otvorenim ukazujući zainaceno na razbijanje kronologije stvaranja i filozofiju o neegzistenciji, deemocionaliziranju prostora slike. Kniferovi su, pak, dnevnici, nasuprot čistim/ispražnjenim likovnim meandrima, signal ispunjavanja meandra nekom stvarnošću automišljenoga subjekta, preuzimanja i kodiranja te stvarnosti po prostornim kriterijima.

Meandar je, iako stvarnosno ispražnjen, zapravo značenski otvoren. Važno je taj navod uvažiti jer ga takvo obilježje približava činjenici da ga se može promatrati vizualnim medijem koji književnost može iskoristiti za legitimnu intermedijalnu situaciju među dvama medijima (Pavličić 1988: 171). Intermedijalnost shvaćena je i mišljena postupkom kojim se strukture i materijali karakteristični za jedan medij prenose u drugi: jedan od tih medija uglavnom je umjetnički. Pavao Pavličić objašnjava intermedijalne situacije te navodi kako književnost od drugih medija može preuzeti materijale, postupke ili njihova gotova značenja s ciljem inoviranja književnoga izraza. Meandar s toga očista mislimo prostornim medijem (Pavličić 1988: 172). Takvi su mediji, smatra Pavličić, literaturi zanimljivi po svojim sredstvima ili pak organizacijskim konvencijama, pa će književnost katkad preuzimati sredstva, katkad pravila po kojima se određeni elementi drugoga medija organiziraju.



J. Knifer + D. Špišić, *Prosvjetavanje kaosa u meandru*

Kontakt je između naslikanoga meandra sa Špišićevom ratnom prozom moguć na prikazani eksperimentalni način upisivanja teksta ratne tematike u značenjski otvoreni, od stvarnosti i figurativnosti ispražnjeni meandar, spreman za novo *semantičko* punjenje.⁹ Prema vizualno-literarnom prikazu ukazuje se otvaranje prostora za uspostavljanje novih semantičkih veza. Na taj se način zorno simulira interakcijska izvedba Kniferova meandra i Špišićeva teksta – u slikarski se prostor meandra (tijelo), koji je u procesu stvaranja razriješio svoj odnos sa stvarnošću (ne prelazeći mu okvire, već poštujući zakonitosti strujanja, vibracija, šumova i dinamike kretanja), upisuje tekst koji pršti zabilježenim/proživljenim i na taj se način želi isprazniti, *ispucati*, što rezultira dvostrukom kodiranošću. Spajanjem tih dvaju umjetničkih medija, otvaraju se pitanja stilskih i semantičkih sličnosti i razlika podložnih daljnjim analizama.

Moguće je stoga iz vizualnoga prikaza vidjeti sljedeće:

- a) subjektni/individualni karakter ratne proze približava se kolektivnom iskustvu upisivanjem u prihvaćeni i javnosti poznat simbol/znak meandra,
- b) poruka o besmislu i apsurdnu rata na kraju dvadesetoga stoljeća stilistički je uvedena, a semantički proznim fragmentima odabranog teksta pojačana naglašavajući traumu ljudi, tragediju Gradova i pulsirajuću prirodu rata,
- c) dinamika je beskrajnoga kretanja u meandru simulirana ponavljanjem, stvaranjem *gustoće beznađa* (Maković 2016: 22) kao krajnjim rezultatom i ispražnjenosti od stvarnosti – apsurd je izložen u prvi plan. Isto signalizira umnažanje tragedija koje kroz prozni kanal funkcioniraju *meandarski* i simbolički ukazuju na besmisao ratne stvarnosti koja dijabolizira humanitet do krajnjih granica.

U tijelo meandra koje prazninu donosi teškim nanosom crne (ne)boje u odnosu na bijelu podlogu, upisani minimalistički prozni momenti oslikavaju, *zadržavaju* i *zamrzavaju* rat. Stoga se ti prozni momenti u okvirima tog istog meandra dokumentiraju na poseban način, pojačavaju prenesenu informaciju u izolaciji prostora meandra, refreširajući tako njegovu ispražnjenost sadržajnim ispunjenjem. Spajanjem antislike i (anti)dnevnika iz slavonske ratne proze bez datuma dobiven je specifični umjetnički efekt pojačavanja prenesene/vječne poruke.

⁹ Vizualni prikaz ispunjenoga meandra proznim fragmentima iz Špišićeva *Provjetranja kaosa* (1992) eksperimentalni je pokušaj resemantizacije simbola/znaka autorice ovoga rada, izložen u lipnju 2015. na kolegiju *Slavonski tekst hrvatske književnosti u europskom kontekstu*.

Zaključno

Nije pretjerano reći kako je Kniferova ideja meandra već odavno prestala biti identifikacijskim označiteljem jedne autorske poetike – ona je prerasla u identifikacijski označitelj Osijeka u različitim njegovim umjetničkim (pa i urbanoarhitekturnim) manifestacijama i pismima.¹⁰

Beskompromisno Kniferovo zainaćenje stvarnosti u zbilji otvara problem iščitavanja *antislike* onoliko koliko se odmaknemo od umjetnikova mišljenja i njegovih objašnjenja kroz (anti)dnevnike. Apsurd je prostor slobode, a u meandru se ispražnjava stvarnost preko ritmiziranih nanosa crne i bijele, čime se nastoji refreširati osobu / estetski osjetljivog primatelja, osloboditi ga okova referencijalnosti. Održavajući tu monotoniju, meandar se odmiče od bilo kakve figurativnosti kao geste – minimalizam i redukcionizam postaju samodostatne geste figurativnosti.

S druge strane, slavonska je ratna proza referencijalnog tipa, stvarnost rabi kao vidljivi sadržaj. No, umnožavanje istih ili sličnih događaja te gomilanje vremenskih i prostornih konteksta u kojima se oni odvijaju, dovodi do unificiranja poruke, a to je tragedija, odnosno trauma kao takva, koja se može percipirati kao sinonimni označitelj svih konkretnih priča. Tako se iz prostora neposrednoga, konkretnoga dolazi u prostor apstraktnoga – beskrajno ponavljajućega zla koje je nalik apsurdno što ga emitiraju i Kniferovi meandri.

Literatura

- Assmann, Jan. 2006. *Kultura sjećanja*. U: *Kultura pamćenja i historija*. prev. i ur. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, Zagreb: Golden Makreting, 47-78.
- Barthes, Roland. 2004. *Užitak u tekstu, Varijacije o pismu*. prev. Zvonimir Mrkonjić i Vanda Mikšić, Zagreb: Meandar.
- Denegri, Jerko. 2012. *Apstrakcija: modernizam i suvremenost*. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 62-63.
- Denegri, Jerko. 2000. *Exat 51 i Nove tendencije: umjetnost konstruktivnog pristupa*. Zagreb: Horetzky.
- Donat, Branimir. 1970. *Osporeni govor ili egzotika svakodnevnog*. Zagreb: Kolo MH.

10 Goran Rem, u nedavnom portretiranju kulturalnog identiteta Osijeka, potvrđuje recepciju Kniferove umjetnosti rekavši kako *na energičnom meandru grada mladoosječka likovna scena, izvlači atržišni estetski kapital iz Kniferova prostorno-percepcijskog zahtjeva*. <http://www.matica.hr/vijenac/477/Knifer,%20bijela%20buka,%20oslike%20/> (pristupljeno 13. siječnja 2016.).

- Groys, Boris. 2006. *Učiniti stvari vidljivima: strategije suvremene umjetnosti*. prev. i ur. Nada Beroš, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti.
- Horvat-Pintarić, Vera. 2009. *Tradicija i moderna*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Gliptoteka.
- Jukić, Sanja. 2013. *Medijska lica subjekta: stilistika medijskoga subjekta u suvremenom hrvatskome pjesništvu*. Osijek: Društvo hrvatskih književnika, Ogranak Slavonsko-baranjsko-srijemski.
- Jukić, Sanja i Goran Rem. 2014. *Panonizam hrvatskoga pjesništva I. i II*. Budimpešta – Osijek: Filozofski fakultet u Osijeku.
- Lyotard, Jean – Francois. 2005. *Postmoderno stanje*. prev. Tanja Tadić, Zagreb: Ibis grafika.
- Maković, Zvonko. 2002. *Julije Knifer*. Zagreb: Meandar.
- Maković, Zvonko. 2016. *Julije Knifer: Antidnevnic*. U: *Osijek Kniferu*. Igor Gajin, Hrvoje Duvnjak i Karmela Puljiz, ur. Zagreb: Meandarmedia, 22–31.
- Martek, Vlado. 2005. *Nepriлагоđeni*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pavličić, Pavao. 1988. *Intertekstualnost i intermedijalnost – tipološki ogled*. U: *Intertekstualnost i intermedijalnost*, ur. Maković, Z. [et al.]. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta, 158–189.
- Peternai Andrić, Kristina. 2012. *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- Rem, Goran. 2010. *Poetika buke: antologija slavonskog ratnog pisma*. Vinkovci: Slavonska naklada.
- Rem, Goran. 1996. Postoji samo privatna gesta. *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, god. 8 (1996), br. 1-2, 193–220.
- Rem, Goran. 1997. *Slavonsko ratno pismo: monografija*. Osijek: Ogranak Matice hrvatske Osijek, Slavonski Brod, Vinkovci.
- Sablić Tomić, Helena i Goran Rem. 2003. *Slavonski tekst hrvatske književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Špišić, Davor. 1992. *Provjetranje kaosa – ratni dnevnik bez datuma*. U: *Slavonska krv kronologija rata = Slawonisches Blut : Chronologie eines Krieges = Slavonian blood : chronology of war*. Osijek: Glas Slavonije/ Štampa, str. 286–375.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky; Ghent: Vlees & Beton.

Mrežni izvori

- Babić, Vanja. *Od zapisa do slike i natrag*. Vijenac 508. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/508/Od%20zapisa%20do%20slike%20i%20natrag/> (pristupljeno 18. rujna 2016.).
- Kalčić, Silva. *Kontinuitet umjetničke volje*. Zarez 431. URL: <http://www.zarez.hr/clanci/kontinuitet-umjetnicke-volje> (pristupljeno 18. rujna 2016.).
- Rem, Goran. *Knifer, bijela buka, oslike*. Vijenac, br. 477/14. lipnja 2012. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/477/Knifer,%20bijela%20buka,%20oslike%20/> (pristupljeno 13. siječnja 2016.).
- <http://proleksis.lzmk.hr/naslovnica/> (pristupljeno 21. siječnja 2016.).
- <http://pogledaj.to/art/knifer-nogometni-fanatik-strastveni-psovac-i-umjetnicki-genij/> (pristupljeno 2. rujna 2015.).
- <http://www.vizualni-studiji.com/projekti/knifer.html> (pristupljeno 2. rujna 2015.).
- <http://eskeri.hr/bio/4-julije-knifer> (pristupljeno 2. rujna 2015.).

THE POSITION OF *REALITY* IN JULIJE KNIFER'S ARTISTIC TEXT AND IN SLAVONIAN WAR PROSE

Summary

Ana-Marija POSAVEC

Josipa Pančića 54

31 300 Beli Manastir

ana.marija.posavec1@gmail.com

The status of "reality" in visual and literary art is the subject of research of this paper. By doing a comparative reading of both a visual and a literary text, different reality transposition models and semantic aspects in both arts will be pursued, as well as potential strategic characteristics that they have in common. The focus of this paper will be Julije Knifer's paintings and Davor Špišić's journal integrated as part of Slavonian war prose.

94 **Keywords:** Julije Knifer, painting, meander, Slavonian war prose