

VILNIAUS UNIVERSITETAS
KAUNO FAKULTETAS
KALBŲ, LITERATŪROS IR VERTIMO STUDIJŲ INSTITUTAS

Ieva Štuikytė

**INTERMEDIALUMAS BENEDIKTO JANUŠEVIČIAUS IR
TOMO S. BUTKAUS KONKREČIOJOJE POEZIJOJE**

MAGISTRO DARBAS

Lietuvių literatūra ir kūrybinis rašymas (valstybinis kodas 6211NX022)

Darbo vadovė doc. dr. Skirmantė Šarkauskienė

Magistrantas (-ė) Ieva Štuikytė

(pedagoginis v., mokslo l., vardas ir pavardė)

Kaunas, 2025

TURINYS

ĮVADAS	3
1. VAIZDINIS POSŪKIS	7
1.1 Vaizdinis posūkis kultūroje	7
1.2 Intermedialumas.....	9
1.3 Atviro kūrinio konceptas	10
2. KONKREČIOJI POEZIJA.....	12
2.1 Konkrečioji poezija – tarp tekstualumo ir vizualumo.....	12
2.2 Konkrečiosios poezijos žaidybiškumas	16
2.3 Tipografija arba šriftas ir vaizdas	18
3. KONKREČIOJI LIETUVIŲ POEZIJA	21
4. MEDIJŲ DIALOGAS BENEDIKTO JANUŠEVIČIAUS IR TOMO S. BUTKAUS KONKREČIOJOJE POEZIJOJE	28
4.1 Intermedialusis perkėlimas – eilėraštis-daiktas	29
4.2 Eilėraštis kaip ikonotekstas.....	39
4.3 Multimedialus eilėraštis – tekstas, ženklas, piešinys	41
IŠVADOS	73
SANTRAUKA	76
SUMMARY	77
ŠALTINIAI	78
LITERATŪRA	78
1 PRIEDAS	81

IVADAS

Vaizdų ir žodžių savybės, jų sąveika, percepcija domina ne tik mokslininkus, bet ir menininkus – poetus inspiruoja paveikslai, dailininkus – poezija. Kūrėjai materializuoja žodį meno objekte – vaizdinį diskursą konvertuoja į verbalinį, o žodžiais suformuluotas idėjas reprezentuoja vizualiai. Jungtinių Amerikos Valstijų filosofas Richardas Rorty, remdamasis austrų filosofo Ludwigo Wittgensteino idėja, kad kalba yra esminė minties išraiškos samprata, apibrėžė „kalbinį posūkį“ (plg. Rorty, 1992, p. 2). R. Rorty išskyrė pabrėžė kalbos vaidmenį kultūroje, mokslo srityje ir kasdienybėje. Vaizdai ir žodžiai yra glaudžiai susiję, nes vaizdo suvokimas yra nulemtas kalbos sandaros, o dailės kūriniai analizuojami pasitelkiant lingvistines prieigas (plg. Mitchell, 1994, p. 15–16). Čikagos universiteto literatūros ir meno istorikas Williamas J. T. Mitchellas, stebėdamas aktualėjusį vizualumo diskursą, vizualinės kultūros raidos procesą, apibrėžė „vaizdinį posūkį“, kuris nusako, kaip atsiskleidžia vaizdai, kaip jie veikia matymo ir mąstymo perspektyvas. R. Rorty išleistoje antologijoje *Kalbinis posūkis* (*The Linguistic turn*, 1967) publikuotas austrų filosofo Gustavo Bergmanno straipsnis „Loginis pozityvizmas, kalba ir metafizikos rekonstrukcija“ („Logical Positivism, Language, and the Reconstruction of Metaphysics“, 1953), kuriame teigiama, kad loginio pozityvizmo filosofijos krypties atstovai tęsia Ludwigo Wittgensteino pradėtą „kalbinį posūkį“ (plg. Rorty, 1992, p. 63). Galima teigti, kad vaizdinis posūkis yra kalbinio posūkio į vaizdų sritį tąsa. Remiantis šia paradigma išplėtotas tarpdalykinis diskursas, semiotikoje buvo permąstytas ženklo (*sign*) ir ikoniškumo (*iconicity*) sąvokos, vyko slinktis Ludwigo Wittgensteino vaizdinės reikšmės teorijoje (*picture theory of meaning*), plėtotos Michelio Foucault idėjos (plg. Mitchell, 1994, p. 13). Literatūroje atkreiptas dėmesys į fizinę kūrinio formą ir grafinę teksto reprezentaciją, taip suaktyvinant regą. Rašytojai kūrinuose ypatingą dėmesį skiria formai, šriftui ir stiliui, kurie perteikia žodžių aplinką. Grafinė erdvė, įvairūs komponavimo būdai tampa prasmingu kompoziciniu elementu. Naudodami spalvas ir erdvę, rašytojai sukuria daug skaitymo ir matymo krypčių, atsisako linijinės žodžių sekos.

Skaitmeninės technologijos, šiuolaikinių medijų ir interneto plėtra, vaizdų kūrimo, reprodukavimo ir reprezentavimo galimybės telkia įvairių sričių mokslininkus tyrinėti vaizdų plėtros poveikį viešajam gyvenimui, kultūros ir meno raidai. Kultūrologas, filosofas, literatūros teoretikas Marshallas McLuhanas, tyrinėjęs medijų poveikį individui ir visuomenei, teigė, kad menas leidžia eksperimentuoti naujųjų medijų išradimais, nagrinėti poveikį jusliniam suvokimui (plg. McLuhan, 2003, p. 80–81). Medijų filosofas Vilemas Fluseris pirmasis įvertino skaitmeninių technologijų

atsiradimą kaip esminį lūžį kultūros raidoje. Filosofo kultūrinės kaitos modelis grindžiamas simbolinių komunikacijos kodų transformacija nuo ciklinės per linijinę iki taškinės struktūros (plg. Grigoravičienė 2011, p. 167). Ciklinė struktūra apibrėžia vaizdų epochą kai dominavo piešiniai. Linijinė struktūra susijusi su rašto epocha, kai informacija kaupiama ir perduodama teksta pasitelkiant naratyvą. Taškinė struktūra – tai techninių vaizdų arba skaitmeninių medijų era, kurioje informacija fragmentuota, interaktyvi. E. Grigoravičienė interpretuodama Vilėmo Flusserio idėjas apibendrina: „raštas kilo iš vaizdo, ir čia Flusseris turėjo galvoje ne piktogramas, raidžių prototipus, o tai, kad vaizdą ir tekstą sudaro semantiškai lygiaverčiai simboliai, tik vaizduose jie išdėstyti dvimatėje plokštumoje, o tekste nuosekliai surikiuoti į eilę, semantinės vaizdo gijos, reiškusių elementų santykius „scenoje“, perkoduotos į linijinį tekstą. Todėl tekstai – tai vaizdų tąsa, plėtra, arba jų „metakodai“, nes tekstų simboliai reiškia ne tikrovės esinius, o būtent vaizdus kaip idėjas, kurias ir reikia atpažinti norint juos iššifruoti“ (Grigoravičienė 2011, p. 168). Intermedialumo prieiga suteikia galimybę tyrinėti vaizdo ir teksto sintezę – mišraus pobūdžio tekstus.

Tyrimo objektas. Vienu svarbiausiu šiuolaikinės konkrečiosios lietuvių poezijos kūrėju galima vadinti poetą Benediktą Januševičių (g. 1973). Šiame darbe pasirinkta analizuoti šio kūrėjo eilėraščių rinkinį *0+6: eilėraščiai-daiktai* (2006), kuriame gausu konkrečiosios poezijos pavydžių. Poetas Eugenijus Ališanka šią Benedikto Januševičiaus knygą apibūdina kaip „savo intencijom tarsi retrogradiška, siekianti prieškarinio eksperimentatorių triūsą, kita vertus, itin dabartiška, ieškanti žodžio ir vaizdo sutarimo, pasiūlanti savitų galimybių poezijos virsmui“ (Ališanka, Rubavičius, Stankevičius, 2007).

Kitas šiuolaikinės konkrečiosios poezijos ir tarpdisciplininių menų kūrėjas Tomas S. Butkus-Slombas (g. 1975), kurio kūryba pasižymi novatoriškumu, tarpdisciplininiu požiūriu ir siekiu sujungti skirtingas meninės išraiškos formas į vientisą kūrybinę visumą. Pirmoji poetinių tekstų knyga *Generuotos kalbos mutacija* (2003) pelnė Lietuvių literatūros ir tautosakos instituto apdovanojimą už kūrybiškiausią 2003 metų knygą. T. S. Butkaus tekstuose žaidžiama šriftu, forma, priartėjama prie vaizduojamojo meno.

Pagrindinis tyrimo **objektas** yra intermedialūs teksto ir vaizdo ryšiai vizualiojoje poezijoje – Benedikto Januševičiaus eilėraščių rinkinyje *0+6: eilėraščiai-daiktai* (2006), Tomo S. Butkaus eilėraščių rinkiniuose *Generuotos kalbos mutacija* (2003) ir *Ežero žemė* (2020).

Darbo tikslas – išanalizuoti ir aprašyti vaizdo ir kalbos intermedialumą vizualiojoje Benedikto Januševičiaus ir Tomo S. Butkau poezijoje.

Darbo uždaviniai:

- 1) išanalizuoti ir apibendrinti vaizdinio posūkio sampratą, jos sąsajas su svarbiausiais intermedialumo ir atviro kūrinio sampratos aspektais;

- 2) pateikti vizualiosios, konkrečiosios poezijos apibrėžtį, apibendrinti teksto ir vaizdo sąveiką, žaismės ir tipografinio eksperimentavimo principus;
- 3) išanalizuoti ir aptarti konkrečiosios lietuvių poezijos lauką;
- 4) ištirti ir atskleisti teksto ir vaizdo ryšius Benedikto Januševičiaus ir Tomo S. Butkaus poezijoje.

Svarbiausi teoriniai darbai. Darbe taikomas aprašomasis, interpretacinis metodai remiantis intermedialumo ir „vaizdinio posūkio“ teorijomis. Tyrimo teorinį pagrindą sudaro Williamo J. T. Mitchello monografijos: *Ikologija: vaizdas, tekstas, ideologija (Iconology: Image, Text, Ideology, 1986)*, *Vaizdų teorija: esė apie žodinę ir vaizdinę reprezentaciją (Picture theory: essays on verbal and visual representation, 1994)*. Jose aptariama vaizdinio posūkio teorija, bendroji vaizdo teorija, suteikiamas metodologinis pamatas mokslui apie visų medijų vaizdus. Taip pat darbe remiamasi Irinos Melnikovos monografijomis: *Intertekstualumas: teorija ir praktika (2003)*, *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas (2016)*. Jose svarstomi teoriniai ir praktiniai literatūros intermedialumo klausimai. Pasinaudota Erikos Grigoravičienės monografija *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai (2011)*, kurioje analizuojami teoretikų veikalai, siekiant apibūdinti vizualiosios kultūros sampratą.

Tyrimų apžvalga. Eksperimentinė poezija, kurioje išskiriamas grafinis eilėraščio vaizdas, aptariama V. V. Landsbergio diplominiame darbe *Eilėraščio grafika ir semantika dabartinėje lietuvių poezijoje (1985)*. XVI–XVII a. LDK spaudiniuose aptinkama artificiozinės poezijos pavyzdžių, kurios bruožai būdingi ir konkrečiam, vizualiajam poezijai. Literatūrologė Eglė Patiejūnienė analizuoja mažąsias literatūros formas knygoje *Brevitas ornata. Mažosios literatūros formos XVI–XVII amžiaus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės spaudiniuose (1998)*. Žurnale *Gimtas žodis* literatūrologė Jadvyga Bajarūnienė publikavo straipsnį „Konkrečioji“ poezija: anapus simbolinių prasmų“ (2003). Simona Talutytė žurnale *Metai* publikavo straipsnį „Konkrečioji poezija Lietuvoje“ (2006). Rasa Damašauskaitė diplominiame darbe *Intermedialumas šiuolaikinėje lietuvių vizualiojoje poezijoje (D. Apanavičiaus, M. Gimžausko, B. Januševičiaus ir G. Norvilo tekstai) (2013)* analizavo kalbos, vaizdo ir garso ryšius.

Darbo aktualumas. Konkrečioji lietuvių poezija kaip tarpdisciplininis meno reiškiny, jungiantis tekstą ir vaizdą yra mažai tyrinėta. Atsižvelgiant į augantį medijų populiarumą, teikiamas galimybės ir jų integraciją į kūrybinį procesą svarbu išanalizuoti, kokią reikšmę eilėraščiui suteikia teksto ir vaizdo sintezė. Atsižvelgiant į šiuolaikinės konkrečiosios poezijos perėjimą į skaitmeninę erdvę, suteikiant interaktyvią formą, tolesnis tyrimas galėtų krypti į elektroninės literatūros diskursą. Tai leistų išplėsti literatūros sampratą, įtraukiant vizualumą, medijų teorijas, skaitmeninės kultūros fenomenus.

Darbo struktūra. Darbą sudaro įvadas, kuriame aptariamas darbo aktualumas, išsikelti uždaviniai, apžvelgiami atlikti tyrimai. Teorinėje dalyje aptariamas vaizdinio posūkio fenomenas, analizuojamos vaizdaraščio, metavaizdo, ikonoteksto ir intermedialumo sąvokos, jų multimodalumas, remiamasi Umberto Eco „atviro kūrinio“ samprata. Antrojoje darbo dalyje aptariama konkrečiosios poezijos samprata, jos kompleksiskumas ir formavimosi laukas. Trečiojoje darbo dalyje nagrinėjamas šiuolaikinės konkrečiosios lietuvių poezijos formavosi laukas, šios krypties poetai ir pagrindiniai jų kūrybos bruožai. Ketvirtojoje darbo dalyje analizuojamas vaizdo ir kalbos intermedialumas konkrečiojoje Benedikto Januševičiaus ir Tomo S. Butkaus poezijoje. Darbo pabaigoje teikiamos išvados, naudota literatūra ir priedas.

1. VAIZDINIS POSŪKIS

Šiame skyriuje analizuojamas vaizdinio posūkio fenomenas, kuris XX a. pabaigoje tapo reikšmingu kultūros teorijos ir vizualumo studijų diskursu. Aptariami konceptai – vaizdaraštis, metavaizdas ir ikonotekstas, pabrėžiama jų multimodalumo reikšmė. Taip pat aptariama intermedialumo sąvoka, jos reikšmė analizuojant skirtingų medijų derinimą. Remiantis Umberto Eco teorinėmis įžvalgomis, analizuojama „atviro kūrinio“ idėja.

1.1 Vaizdinis posūkis kultūroje

Gyvename nesiliaujamai besikeičiančių vaizdinių pasaulyje, vaizdų srautas užpildė gyvenamąją realybę. Vaizdo kultūra prisideda prie pokyčių proceso, formuoja matymo ir suvokimo kaitą. Sustiprėjęs dėmesys vaizdams į mokslinį diskursą įvedė vaizdinio posūkio sampratą. Vaizdinis posūkis įvardytas paskutiniame XX a. dešimtmetyje, nors iki tol naujos vaizdų gamybos ir sklaidos technologijos, naujos vaizdavimo technikos formavo aktualėjančią vizualumo diskursą. 1992 metų kovo mėnesio žurnale *Artforum* literatūros ir dailės istorikas, Williamas J. Thomas Mitchellas (g. 1942) publikavo straipsnį „Vaizdinis posūkis“ („The Pictorial Turn“), kuriame atliepė anksčiau filosofijoje įvykusį kalbinį posūkį (*linguistic turn*). Mokslininkas kvestionavo lingvistinį, tekstinį analizės metodą, kuris buvo taikomas meno, kultūros tyrimuose. Pasak straipsnio autoriaus, vaizdams tirti nepakanka kalbos, vizualieji menai priešinasi kalbiniam posūkiui.

Williamas J. T. Mitchellas monografijoje *Ikonologija: vaizdas, tekstas, ideologija* (*Iconology: Image, Text, Ideology*) siekė suformuluoti vaizdo teoriją, nes vaizdas tampa pirminiu suvokimo modeliu, taip pat pateikti vaizdo apibrėžtį, vaizdo ir žodžio skirtį. Kitoje monografijoje *Vaizdų teorija: esė apie žodinę ir vaizdinę reprezentaciją* (*Picture theory: essays on verbal and visual representation*) jis nagrinėjo vaizdų reikšmę literatūroje ir tekstų funkciją „vizualiose medijose“, išskyrė vaizdaraščio (*image/text*) ir metavaizdo (*metapicture*) modelius, kurie skirti tirti mišrias medijas. W. J. T. Mitchellas teigė, kad visi menai yra sudėtiniai, o vaizdinės išraiškos formos gali būti tekstualios (plg. Mitchell, 1994, p. 24). Vaizdaraščiu mokslininkas laiko mišraus pobūdžio tekstus, kuriuos tiriant nereiktų atskirti, lyginti vaizdinio ir žodinio diskursų. „Visos medijos yra mišrios derinančios skirtingus kodus, diskurso konvencijas, kanalus, juslinius ir kognityvinius būdus“ (Mitchell, 1994, p. 99). Vaizdaraščio samprata glaudžiai siejasi su multimedialumu – medijų derinimu. Analizuodama vaizdaraščio sąvoką intertekstualumo ir intermedialumo teorijos tyrinėtoja Irina Melnikova pabrėžia dar vieną svarbų terminą – *ikonotekstas* (*iconotext*). Mokslininkės teigimu,

„ikonotekstas – tai sintetinis (tiesiogine prasme – eksplisitinio kitų raiškos priemonių naudojimo atveju, arba metaforine prasme – implicitinio jų naudojimo atveju) diskursas, kuris yra ne kas kita kaip vertikali montažinė konstrukcija, nes jis formuoja kelias pasakymo plotmes, kurių kiekviena savomis skirtingomis priemonėmis įkūnija temą, turi savo kompozicinį vyksmą, susijusį su visumos kompoziciniu vyksmu, ir dalyvauja formuojantis tos visumos prasmei jos suvokimo procese“ (Melnikova, 2003, p. 99). Ši teiginį būtų galima performuluoti taip: ikonotekstas – tai diskursas, kuriame vaizdas ir tekstas susijungia į vieną nedalomą visumą tam, kad perteiktų prasmę. Kiekvienas komponentas (vizualinis ir verbalinis) turi savarankišką kompozicinį vyksmą (raiškos būdą), bet sykiu sąveikauja su kitomis medijomis, kad sukurtų daugialypį reiškinių lauką. Irina Melnikova, kaip ir Peteris Wagneris, ikonoteksto sąvoką paėmė iš Michaelo Nerlichio 1990 m. publikuoto straipsnio, kuriame aktualizuojami mišrūs tekstai, derinantys vizualumą ir pasakojimą, verbalinius ir vizualinius ženklus.

Svarbu paminėti ir apsibrėžti W. J. T. Mitchello minimą metavaizdo terminą. Dailės istorikė Erika Grigoravičienė išgrynino esminius teiginius: „*Metavaizdo (metapicture)* idėją Mitchellas išplėtojo iš kalbos filosofijos „metakalbos“ – antro laipsnio diskurso – sąvokos ir modernizmo, postmodernizmo estetikoje dažno dailės savireferentiškumo klausimo, perkėlęs tai į vaizdų santykių su diskursais lauką. Kalbai būdingos dvi pagrindinės savireferentiškumo formos – žodžiai apie žodžius ir pasakymai, nurodantys kalbėtojus. Vaizdai taip pat gali rodyti rodymą ir rodytoją, tačiau Mitchellui metavaizdas ne dailės žanras, o vaizdams esmiškai būdinga galia, nes jie ne tik iliustruoja vaizdo ir regimojo suvokimo teorijas, bet ir parodo, kas yra vaizdas ir regimasis suvokimas, t. y. patys kuria teorijas.“ (Grigoravičienė, 2011, p. 26). Galima teigti, kad metavaizdo idėja suponuoja, kad vaizdai yra savireflektyvūs, apmąstantys savo atsiradimo sąlygas, kuriantys teorijas, kas yra vaizdas, vaizdavimas, vaizdų suvokimas. Metavaizdas atspindi kompleksinius santykius tarp vaizdo ir jo suvokėjo, nes daugiareikšmis vaizdas sukelia autoreferenciją, kuri yra susijusi su stebėtojo savastimi ir su pačiu vaizdu (plg. Mitchell, 1994, p. 48). Pasak literatūros teoretiko Marshallo McLuhano, medijos yra žmogaus tęsiniais, todėl galima teigti, kad medijos aktualizuoja juslinę patirtį.

Apibendrinus galima teigti, kad vaizdų gausa, nenutrūkstantis jų reprodukovimo procesas lėmė „vaizdinio posūkio“ pradžią. Sakytinis ir rašytinis žodis užleido vietą vaizdams. Vaizdinės kultūros įsitvirtinimas ir tai, kad vaizdas tapo svarbiu pasaulio pažinimo, suvokimo įrankiu, lėmė vizualiųjų studijų atsiradimą, naujų tyrimo metodologijų kūrimą.

1.2 Intermedialumas

Vokiečių literatūros ir dramaturgijos kritikas, teoretikas Gottholdas Ephraimas Lessingas traktate *Laokoonas, arba apie tapybos ir poezijos ribas* (1766) siekė diferencijuoti medijas, nubrėžti esminius poezijos ir vizualiųjų menų skirtumus. Šią teoretiko analizuotą skirtį galima suformuluoti taip – rašymas yra progresyvus, susijęs su seka laike, o tapyba statiškos akimirkos vaizdavimas susijęs su erdvės panaudojimu. Tačiau šis bandymas atskirti literatūrą ir vizualiuosius menus yra prieštaringas, nes kalba turi vizualųjį matmenį, nes rašto ženklai pasižymi materialumu t. y. vizualiai atpažįstama forma. Irina Melnikova intermedialumą išskiria kaip intertekstualumo atmainą ir aiškina, kad „literatūros intermedialumas kyla iš santykių tarp menų studijų (*interart studies*)“ (plg. Melnikova, 2016, p. 24). Intermedialumo ryšiai trina ribas tarp skirtingų medijų leidžia tirti tekstų suvokimo procesus ir medžiagiškumą. Mokslininkė pateikia sąvokos apibrėžtį: „Intermedialumas – tai santykiai tarp heterogeninių teksto fragmentų bei kitarūšių tekstų (tapybos – literatūros, architektūros – literatūros ir kt.), tai skirtingos rūšies tekstų dialogas, kuris, kaip ir bendras intertekstinis dialogas, formuoja arba išplečia teksto prasmę“ (Melnikova, 2003, p. 95). Intermedialumas, kitaip nei intertekstualumas, formuoja heterogeninių ir klasifikuojamų ryšių tinklą tarp medijų. Tyrimų lauke laikoma patikimiausia ir daugiausia pripažinimo sulaukusi Wernerio Wolfo klasifikacija. Šią intermedialumo tipologijos schemą W. Wolfas pateikia straipsnyje „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality“ (Wolf, 2002).

W. Wolfas intermedialumą išskiria į intrakompozicinį (*intracompositional*) ir ekstrakompozicinį (*extracompositional*) intermedialumus. Intrakompozicinis intermedialumas apibrėžiamas kaip intermedialumas siaurąją prasme.

Mokslininkas ekstrakompozicinį intermedialumą pagal ryšį tarp medijų skiria į dvi grupes: transmedialumą (*transmediality*) ir intermedialųjį perkėlimą, arba transpoziciją (*intermedial transposition*). Transmedialumas apibrėžiamas kaip „reiškiniai, aptinkami skirtingų medijų kūriniuose, bet nesusiję su medijos specifika (pvz., naratyvas, metalepsė, rėminė struktūra)“ (Melnikova, 2016, p., 375). Intermedialusis perkėlimas – tai vienos medijos pakeitimas kita medija, pavyzdžiui, literatūros kūrinio ekranizacija.

Intrakompozicinis intermedialumas išskiriamas į du ryšių tipus – multimedialumą (*multimediality, plurimediality*) ir intermedialiąją nuorodą (*intermedial reference*). Multimedialumo sąvoka apibūdina „atvirą kelių artikuliacijos formų jungtį (pavyzdžiui, žodžių ir piešinio) ir kiekvienos iš šių formų dalyvavimą kuriant bendrą teksto struktūrą bei jos reikšminį potencialą“

(Melnikova, 2016, p. 35). Intermedialiųjų nuorodų atveju kitaip nei multimedialumo atveju teksto santykis su kitomis medijomis parodomas nevartojant kitos medijos artikuliacijos priemonių, pavyzdžiui, paveikslo aprašymas. Nuorodos gali būti skiriamos į atvirąsias, eksplikuotąsias (*explicit*) nuorodas ir uždąsias, implikuotąsias (*implicit*). Eksplikuotoji nuoroda tekste tiesiogiai parodo sąsąjas tarp medijų, implikuotoji nuoroda reikalauja skaitytojo kompetencijos, nes ryšys tarp medijų nėra išreikštas tiesiogiai, todėl atpažįstamas tam tikrame kontekste arba užuominose, simboliuose.

Svarbu apibręsti hipoteksto ir hiperteksto sąvokas, kurios leidžia išsamiau analizuoti santykį tarp vizualiai (grafiškai) pateikto ir tradicinės struktūros teksto, atskleidžiant jų tarpusavio sąveiką ir reikšmės konstravimo principus. Hipotekstas – tai tekstas, kurio tekstūra ar struktūra yra aktualizuojama vėliau sukurtame kūrinįje – hipertekste. Hipertekstas, imituodamas ar transformuodamas hipotekstą, kuria visuminį ryšį su pirminiu tekstu.

Apibendrinus galima teigti, kad intermedialumas apibręžiamas kaip intertekstualumo atmaina, nagrinėjanti santykius tarp skirtingų medijų. Tipologiškai intermedialumas išskiriamas į intrakompozicinį ir ekstrakompozicinį intermedialumą. Intrakompozicinis intermedialumas apima tiesioginę skirtingų medijų artikuliaciją ir išsiskiria į du tipus – multimedialumą ir intermedialiąją nuorodą. Multimedialumas apibręžia skirtingų medijų elementų susijungimą į bendrą tekstą, o intermedialioji nuoroda parodo ryšį su kita medija be tiesioginės artikuliacijos (ryšys nėra tiesiogiai išreikštas).

1.3 Atviro kūrinio konceptas

Literatūros intermedialumo tyrimuose medija apibręžiama kaip priemonė, skirta pranešimams perteikti. Tačiau pranešimo tekstas visada bus nulemtas kultūrinio lauko t. y. medija – daugiaprasmiškas komunikacinis vienetas, kuriame vienas signifikantas talpina visą signifikatų sistemą. Intermedialumo tyrimuose gilinamasi į tekstų konstravimo elementus, skirtingas tekstų formas, analizuojamas ryšys tarp medijų ir jų tekstų. Tačiau, tyrinėjant vaizdaraščius negalima atsieti skaitytojo vaidmens, suvokimo ir interpretavimo procese, juslinės patirties. Literatūros kritikas, filosofas Umberto Eco teigia, kad „pranešimas yra pirminė netvarka, kurios reikšmės reikia perkošti, kad jis taptų nauju pranešimu <...>“ (Eco, 2004, p., 143). Šioje citatoje galima įžvelgti iškelią pranešimo gavėjo įsitraukimą, kuris yra būtinas, kad pirminė netvarka įgautų prasmę ir taptų aiškiu ir struktūruotu pranešimu. U. Eco išplėtoja mintį: „<...> kiekvieno vartotojo reakcija į stimulus ir jų ryšių supratimas remiasi konkrečia gyvenimo situacija, asmeniniu jautrumu, tam tikra kultūra, skoniu, polinkiais, išankstiniais nusistatymais, todėl pirminė kūrinio forma kiekvieno žmogaus suprantama individualiai. Forma estetiškai tuo reikšmingesnė, kuo daugiau atsiranda būdų ją pamatyti

ir suprasti, kuo ji turtingesnė aspektų ir atbalsių neprarasdama savo branduolio <...>“ (Eco, 2004, p. 64). Autorius nurodo, kad kai kurie kūriniai, nors ir fiziškai užbaigti t. y. turi galutinę formą ir pavidalą, išlieka „atviri“ interpretacijoms ir suvokimui. Tai reiškia, kad tokiuose kūriniuose nėra tik vienos aišrios prasmės – jie turi daug skirtingų aspektų, sluoksnių, kuriuos skaitytojas, žiūrovas, klausytojas turi atrasti pagal savo asmeninį suvokimą, žinias ir patirtis. Filosofas kalbėdamas apie poetinį pranešimą pateikia tokį apibrėžimą: „Poetine kalba sutartinai laikoma tokia kalba, kuri visiškai naujai siedama skambesį ir reikšmę, garsus ir žodžius, neįprastai jungdama sakinius, kartu su tam tikra reikšme perduoda ir neįprastas emocijas, kurios kyla ir tuomet, kai reikšmė išsyk nėra aiški“ (Eco, 2004, p. 126). Nors ši U. Eco mintis nurodo poetinės kalbos ypatumus, akcentuoja jos specifiškumą ir skirtingus raiškos būdus, tačiau būtent jie sudaro estetinį kūrinio individualumą, formos galimybes, daugiaprasmiškumą, kurie yra esminiai „atvirų“ kūrinių bruožai. Atviro kūrinio struktūra nėra griežtai determinuota – jo elementai yra esmiškai neapibrėžti, t. y. jų prasmė ar funkcija kinta priklausomai nuo interpretacijos. Tai reiškia, kad kūrinys yra nuolat atsinaujinantis, kintantis, nes jo suvokimas keičiasi priklausomai nuo laiko, kultūrinio konteksto ar individualių skaitytojo patirčių.

Galima teigti, kad U. Eco „atviro kūrinio“ idėja remiasi nuostata, kad kiekvienas meno kūrinys yra atviras neribotoms interpretacijoms, aiškinimams, nes autorius pateikia pirminę kūrinio formą, o skaitytojas ją suvokdamas užbaigia. Kūrinio prasmė formuojama ne tik autoriaus, bet ir skaitytojo, kuris aktyviai dalyvauja kūrybos procese.

2. KONKREČIOJI POEZIJA

Šioje darbo dalyje nagrinėjama konkrečiosios poezijos samprata. Konkrečioji poezija siekia parodyti kalbos materialumą, pažvelgti į tekstą ne tik kaip į žodžių seką, bet ir kaip į grafinį elementą, kuriame žodžio šriftas, proporcijos ir erdvė tampa svarbūs prasmės perteikimui.

Nacionalinės Izraelio bibliotekos skaitmeniniame archyve prieinamos Franzo Kafkos dienoraščių ir piešinių fotokopijos atskleidžia šio vieno žymiausių XX a. rašytojo kūrybinį procesą. Dienoraščių ir užrašų paraštėse kuriami „vaizdiniai“, piešiniai pratęsia ir papildo F. Kafkos rašytinius tekstus. Siekis išreikšti mintis grafiškai atskleidžia, kad kartais rašytojai pritrūksta žodžių, o ir jie ne visada tinka išreikšti ir perteikti jausmus ar emocijas. Žodis ir vaizdas tampa lygiaverčiais kūrybinės išraiškos komponentais, leidžiančiais peržengti vienos medijos ribas, įtraukti skaitytoją į platesnį interpretacijos lauką. Idėja, kad pojūtis gali būti vienu metu perteikiamas skirtingomis meninėmis priemonėmis ir skirtingomis raiškos formomis įtvirtina sintezės principu grindžiamą meno sampratą. Ši meno koncepcija suteikė pagrindą tarpdisciplininiam tyrimui ir kūrybai, skatindama įvairių medijų, žanrų, metodų bei patirčių integraciją. Šioje dalyje bus aptariama konkrečiosios poezijos samprata, jos kompleksiskumas ir formavimosi laukas.

2.1 Konkrečioji poezija – tarp tekstualumo ir vizualumo

XX a. poetai siekė atnaujinti poetinę raišką ir skelbė radikalų iššūkį tradicinei poetikai, pagrįstai loginiu, linijiniu rašymu ir skaitymu. Suintensyvėjo poezijos ir vaizdo sąveikos ieškojimai, vaizdinė poezijos reprezentacija. Poetams buvo svarbu atskleisti vizualinį kalbos materialumą, nes skaitytojas įpratęs žiūrėti „per“ tekstą, o ne „į“ tekstą. Konkrečioji poezija priartėja prie grafinio meno – buvo aktualizuojamos estetinės raidžių formos ir kiti meninės išraiškos elementai. Žodžio šriftas, stilius, įerdvinimas, proporcijos su tuščia puslapio erdve ir kitos savybės buvo pasitelkiamos norint sustiprinti žodžių prasmę. Įtampa tarp vizualumo ir tekstualumo suteikia kūriniams įtaigumo, konkretaus eilėraščio struktūra dažniausiai ir yra jo turinys. Skaitytojas konkrečiojoje poezijoje tampa suvokėju. Galima teigti, kad tokie eilėraščiai yra suvokiami per aktyvią fizinę ir intelektualinę sąveiką.

Profesorė Jadvyga Bajarūnienė straipsnyje „Konkrečioji“ poezija: anapus simbolinių prasmų“ pažymi, kad: „<...> baroko literatūroje (XVII a.) žinomas figūrinio eilėraščio tipas, pateikiantis grafinį tam tikro simbolio (populiarūs buvo kryžiaus, širdies, piramidės, kiaušinio, kolonų, karūnos, kalavijo, medžio, obuolio, sparnų, vargonų, svarstyklių, taurės motyvai) vaizdą.

Eiliuoti tekstai dažnai buvo derinami su piešiniu, turėjo pamokomąją ar proginę funkciją“ (Bajarūnienė, 2003, p. 14-15). Galima teigti, kad baroko literatūroje vyraavę figūriniai eilėraščiai yra reikšmingas konkrečiosios poezijos istorinis pirmtakas, atskleidžiantis ankstyvąsias poezijos ir vizualiojo meno sąsajas.

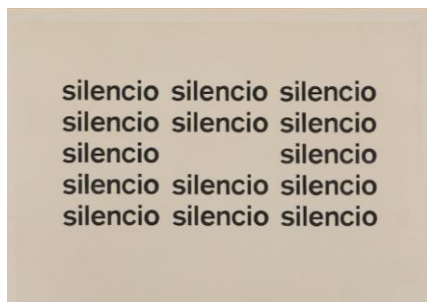
Apibrėžti konkrečiąją poeziją yra gana sudėtinga, idėjų ir intencijų prieštaros, globalumas apsunkina vienareikšmišką šios poezijos apibūdinimą. Konkrečiosios poezijos sampratą bei jos istorinį kontekstą analizavo vizualiosios poezijos kūrėjas Klausas Peteris Denckeris straipsnyje „Nuo konkrečiosios iki vizualiosios poezijos, žvelgiant į elektroninę ateitį“ („From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future“). Šiame darbe K. P. Denckeris aptaria konkrečiosios poezijos ištakas, jos sąsajas su vizualiąja kūryba, perėjimą nuo konkrečiosios prie vizualiosios poezijos, atsižvelgdamas į elektroninių medijų įtaką bei galimus šios poetinės formos pokyčius skaitmeniniame amžiuje. 1923 m. čekų dailininkas, rašytojas, avangardistas Karelas Teigė paskelbė manifestą, kuriame tapatino tapybą ir poeziją. Avangardistas teigė, kad šalia teksto grafinių savybių, vizualiniai komponentai, tokie kaip spalvos, formos, piešiniai ar koliažai, veikia kaip semantinės struktūros kontrastas, interpretacijos atspindys ar net sąmoningas iškraipymas. Menininko teigimu, šioje formoje susipina tekstas, paveikslas ir paveikslo poezija, sudarydami integralų meninį naratyvą, kuris išplečia tradicinį literatūros ribų suvokimą (plg. Dencker, 2000). Galima teigti, kad šie pokyčiai trynė tradicines ribas tarp „grynųjų“ menų (literatūros ir tapybos) ir paskatino naujų žanrų kūrimą. Svarbu paminėti XX a. pr. moderniajame mene vykusius tipografinius eksperimentus, kurie sugretino skirtingas disciplinas – vizualiuosius menus ir literatūrą. Avangardiniuose judėjimuose, tokiuose kaip futurizmas, dadaizmas, kubizmas ir vortizmas, tipografija įtvirtino tarpdisciplininį požiūrį į kūrinio reprezentaciją. Šiame dažnai sinestetiniame kūrybiniame kontekste tipografija atliko esminį vaidmenį susiejant vizualumą ir literatūriškumą bei aktualizuojant vaizdo ir žodžio savybes, kaip reprezentacijos formų. Vizualiųjų menų ir literatūros autonomijos pabrėžimas, jų atsiskyrimas nuo tiesioginės referencijos į realybę ir savarankiškumo įtvirtinimas buvo glaudžiai susijęs su materialumo samprata. Manyta, kad formos ir išraiškos, materijos ir sąvokos tarpusavio ryšiai iš esmės priklauso nuo vaizdo, poetinio teksto, žodžio ar ženklo gebėjimo egzistuoti savarankiškai, lygiaverčiai su tikrovės objektais (plg. Drucker, 1994, p. 49). Prancūzų poetas Stéphane'as Mallarmé laikomas vienu iš konkrečiosios poezijos pradininkų, garsiausias eksperimentinis kūrinys *Sékmė niekada nepanaikins atsitiktinumo* (*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard*, 1897) išsiskiria netradicine tipografija, nevienodu raidžių dydžiu, teksto kompozicija puslapyje ir neįprasta sintakse – parašyta vienu sakiniu pakopomis, įstrižai per du puslapius. Šis novatoriškas požiūris į tekstą kaip vizualų objektą tiesiogiai inspiravo konkrečiąją poeziją, kurioje kalba yra suvokiama ne tik kaip semantinė, bet ir kaip grafiškai reikšminga struktūra. S. Mallarmé idėjos suteikė esmines gaires

intermedialiam poetiniam eksperimentavimui, kuriame poezija artėja prie vaizduojamojo meno, o skaitytojas tampa aktyviu kūrinio reikšmės interpretuotoju. Mokslininkė tyrinėjanti vizualinę poetiką, eksperimentinę tipografiją Johanna Drucker (g. 1952) knygoje *Regimas žodis: eksperimentinė tipografija ir modernusis menas, 1909-1923 (The Visible Word Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923)* (1994) figūratyvumą išskiria kaip S. Mallarmé esminį kūrybos bruožą. Mokslininkė teigia, kad poeto pasitelkiamas figūratyvumas prieštarauja įprastai gramatikai, nesiremia sintakse ar kalbos tropais, kurie sukuria mentalinius vaizdinius, bet kyla iš pačios kalbos poveikio – formos, kuri nepriklauso gramatinei žodžių tvarkai. Šią formą sustiprina ne tik žodžių išdėstymas puslapyje, bet ir skaitytojų lūkesčiai dėl įprastos kalbos struktūros. Tokia konfigūracija labiau susijusi su pateikimu (prezentacija), o ne atvaizdavimu (reprezentacija) – ji pati kuria reikšmę, o ne tiesiog perteikia jau egzistuojančią mintį, formą ar idėją (plg. Drucker, 1994, p. 59).

1930 m. „konkretumo“ terminą pirmą kartą pavartojo olandų menininkas Theo van Doesburgas paskelbęs „Konkreto meno manifestą“, žurnale „Art Concret“. Manifeste teigiama, kad menas yra universalus, paveikslas neturi jokios reikšmės, išskyrus „save“, tapybos technika turi būti mechaniška, siekti aiškumo, tačiau atsisakyti realybės vaizdavimo (žr. 1 PRIEDAS). Šis manifestas suformavo „konkrečiosios“ dailės kryptį. Panašius estetikos ir formos principus taikė ir konkrečiosios poezijos kūrėjai. Taigi, XX a. antrojoje pusėje susiklostė konkrečioji poezija.

Pirmą kartą 1953 metais konkrečiosios poezijos terminą pavartojo švedų dailininkas Öyvindas Fahlströmas manifeste „Manifest för konkret poesie, Håtala ragulpr på fatskliaben“. Šis manifestas glaudžiai siejosi su italų poeto, futurizmo pradininko ir teoretiko Filippo Tommaso Marinetti „laisvo žodžio“ poezijoje teorija, kuri skelbė, kad reikia išlaisvinti žodžius nuo gramatikos normų, kad jie dėl neatitinkančio išdėstymo įgautų naujas prasmes (plg. Dempsey, 2004, p. 90). F. T. Marinetti teigė, kad kalba nėra tiesioginis pasaulio atspindys t. y. kalba neturi natūralaus ryšio su tikrove, kuriai ji suteikia reikšmę, bet yra autonomiška sistema, kuri konstruoja savarankiškas prasmes. Ši idėja artima Ferdinando de Saussure'o struktūralizmui, kuris nurodo, kad kalbos ženklai yra sąlygiški ir jų reikšmė kyla iš tarpusavio santykių. F. T. Marinetti poetika buvo pagrįsta tipografijos gebėjimu kurti analogijas ir vizualios formos kartu su vizualinio ar žodinio signifikanto gebėjimu iššaukti nesantį signifikatą (vaizdinį). Poetas sistemingai tyrinėjo rašytines formas visais lygmenimis – nuo simbolio iki žodžio, frazės, eilutės ir puslapio, o kartais net ir ženklus, neturinčius jokio identifikuojamo lingvistinio komponento (plg. Drucker, 1994, p. 117). 1954 m. poetas, literatūros kritikas Eugenius Gomringeris paskelbė manifestą vokiečių kalba „Nuo eiliavimo į išdėstymą; Naujosios poezijos tikslas ir forma“ („Vom vers zur konstellation zweck und form einer neuen dichtung“). Šiame manifeste E. Gomringeris atkreipė dėmesį į kalbos redukavimą, vizualinį eilėraščio išdėstymą, įvedė konsteliacijos sąvoką. Konsteliaciją gali sudaryti vienas žodis ar žodžių grupė. Knygoje *Worte sind*

Schatten. Die Konstellationen 1951–1968 (1968) atsiskleidė E. Gomringerio ieškojimai, teorinių idėjų taikymas kūryboje.



1 pav. Eugen Gomringer, *Silencio*

Eilėraštyje „Silencio“ (žr. 1 pav.) simetriškai keturiolika kartų kartojamas ispaniškas žodis „silencio“ (tyla) – tris kartus horizontaliai ir penkis kartus vertikalčiai. Sukuriama griežta forma – tuščia vidurinė teksto blokas. Šie žodžiai, reiškiantys tylą, vizualiai apgaubia tuščią erdvę tekstinio bloko viduryje. Dėmesio centru tampa tuščia erdvė, kuri išsiskiria iš bendros teksto kompozicijos. Šis kompozicinis pertrūkis sutrikdo teksto vientisumą. Žodžių reikšmė sukuria nuorodą į tylą. Tuščia erdvė suponuoją praleistą žodį *silencio*, kuris užrašytas neišreiškia tylos, tačiau, praleistas ir tik numanomas, priverčia skaitytoją sustoti, pajusti tylą. Ši juslinė patirtis panaši į sinesteziją kai sužadina keli pojūčiai. Žodžių ir tuščios erdvės sugretinimas rezonuoja tarpusavyje ir sukuria prasmės lūžį. Ši tuščia erdvė sukuria vizualinę tylą, tikrai tylią erdvę tekste. Tačiau, be erdvės apglėbusių žodžių tylos suponavimo, šis tarpas nebūtų iškalbingas. Nutylėjimas, nebūtis nurodo žodžių kontekstualumą. Merleau-Ponty teigia, kad „ženklų nebuvimas taip pat gali būti ženklu, o tikroji kalba yra tylą“ (Merleau-Ponty, 1964, p. 44). Kartojimas ir žodžių skambesys arba nebūtis sujungia žodžius, garsą ir vaizdą, siekiant sukurti prasmę.

Kitas svarbus konkrečiosios poezijos judėjimo tyrimas, apimantis teorinius pagrindus, manifestus ir kūrybos pavyzdžius iš įvairių pasaulio šalių – Mary Ellen Solt knyga *Konkrečioji poezija: pasaulinis kontekstas* (*Concrete Poetry: A World View Table of Contents*, 1970). M. E. Solt aptaria konkrečiosios poezijos istoriją, jos raidą ir pagrindinius principus. Knygoje analizuojami pagrindiniai šio judėjimo atstovai bei jų kūryba nuo Lotynų Amerikos ir Europos iki Azijos. Taigi, panašiu laiku Brazilijoje Haroldo de Camposas, Augusto de Camposas ir Decio Pignatari subūrė grupę *Noigandres*. E. Gomringeris dirbdamas Ulmo „Aukštojoje tipografijos mokykloje“ palaikė ryšius su šia grupe. Kaip ir E. Gomringeris, *Noigandres* grupė atsisakė linijinio eilėraščio suvokimo, į jos vietą iškėlė „erdvėlaikio struktūros“ sąvoką (plg. Solt, 1968). Galima teigti, kad vizualinis elementas poezijoje naudojamas kaip lygiavertė reikšmės dalis, pabrėžianti tipografijos, formos ir erdvės svarbą kūrinio suvokimo procese. Terminas *concrete* anglų kalboje reiškia ne tik „konkretų,

realų, materialų“, bet ir „betoną“. Konkrečiosios poezijos tyrinėtojas, rašytojas Antonio Sergio Bessa straipsnyje „Architektūra versus garsas konkrečiojoje poezijoje“ („Architecture Versus Sound in Concrete Poetry“) teigia, kad *Noigandres* grupės poetams *concrete* sąvoka turėjo architektūrinę prasmę. Betonai – esminė moderniosios architektūros dalis, konstrukcinė medžiaga, konkrečiojoje poezijoje suteikianti daugybę išraiškos galimybių ir leidžianti atsiriboti nuo tradicinės poetinės kalbos ribojimų. Moderni architektūra siekė atsiriboti nuo dekoratyvinių, klasikinių elementų, pabrėždama funkcionalumą, kaip konkrečioji poezija siekė sukurti struktūrinį tikslumą, tekstas būtų suvokiamas kaip savarankiškas, objektyviai egzistuojantis elementas (plg. Bessa, 1997). Taigi, galima teigti, kad konkrečiojoje poezijoje žodžiai, išdėstyti pagal aiškią kompozicinę struktūrą, tampa ne tik prasminiais vienetais, bet ir vizualiniais bei fiziniais elementais, egzistuojančiais tam tikroje erdvėje.

Apibendrinus pasakytina, kad Öyvindo Fahlströmo ir Eugeno Gomringerio manifestai, kuriuose išreiškiamos skirtingos konkrečiosios poezijos idėjos, kūrybos principai, lėmė, kad konkrečiosios ir vizualiosios poezijos sąvokos dažniausiai vartojamos sinonimiškai. Simona Talutytė straipsnyje „Konkrečioji poezija Lietuvoje“ akcentuoja: „E. Gomringeris labiau dėmesį kreipė į formaliąją teksto pusę, kalbėjo apie teksto erdvinę konfigūraciją, o Ö. Fahlströmas – apie žodžio išlaisvinimą iš prasmės ir kalbinių vienetų naudojimą“ (Talutytė, 2006). Šios sampratų skirtys į teksto vizualumą ir deprimatizaciją (konkretumą) lėmė terminų – vizualioji ir konkrečioji poezija – susipynimą. Šiame darbe vartojama konkrečiosios poezijos sąvoka apimanti daugiau reikšmių. S. Talutytė akcentuoja, kad „svarbiausia čia tampa jutiminė kalbos faktūra. Poetas dirba koliažo arba mozaikos metodu, sujungdamas, atrodo, nesulyginamus, nesugretinamus elementus, kurie netikėtai virsta struktūra. Konkrečioji poezija – tai estetinė visuma, radikaliai ieškanti naujų išraiškos formų, siekianti įkūnyti poezijoje naują postmodernistinę kalbos pajautą, atmetanti kalbos semantines reikšmes ir suaktualinanti kalbinės išraiškos kūniškumą“ (Talutytė, 2006). Taigi, žaidybiškumas ir eksperimentavimas konkrečiojoje poezijoje atveria naujas raiškos galimybes, naujosios technologijos leidžia išryškinti medijų derinimo percepcinius ypatumus.

2.2 Konkrečiosios poezijos žaidybiškumas

Žaidimas konkrečiojoje poezijoje gali būti interpretuojamas kaip meno pagrindas arba esminis kūrybinio proceso principas. Olandų kultūros filosofas, istorikas Johanas Huizinga išskiria žaidimą kaip kultūros genezės sąlygą, t. y., kad kultūra iš esmės kyla iš žaidybinės veiklos ir raidos (plg. Huizinga, 2018, p. 6, 87). Mokslininkas išskiria poeziją kaip ankstyvosios kultūros raiškos formą, kuri sukurama žaidime ir pati tampa žaidimu. Vokiečių filosofas fenomenologas Eugen Fink teigia: „Žaidimas – pamatinis štai-būties fenomenas, toks pat pirmykštis ir savarankiškas kaip mirtis, kaip

meilė, kaip darbas ir valdžia, bet jis nėra sujungtas su kitais pamatiniais fenomenais bendru galutinio tikslo siekimu. Jis tartum stovi priešais – kad vaizduodamas suimtų juos į save. Mes žaidžiame rimtumą, žaidžiame tikrumą, žaidžiame tikrovę, mes žaidžiame darbą ir kovą, žaidžiame meilę ir mirtį. Mes žaidžiame net žaidimą“ (Fink, 2018, p. 29). Filosofas žaidimą išskiria kaip savarankišką ir pamatinį žmogaus būties reiškinių. Žaidimas yra žmogiškosios bendrystės ir komunikacijos priemonė.

Eugen Gomringeris manifeste „Nuo eiliavimo į išdėstymą; Naujosios poezijos tikslas ir forma“ akcentuoja žaidimo svarbą – naujoji poezija kviečia skaitytoją į aktyvų interpretacinį procesą. Eilėraštis tampa daiktu, kurį galima matyti, skaityti, naudoti, tačiau jo prasmė aktualizuojama per žaidimą-veiksmą (*denkgegenstanddenkspiel*) (plg. Gomringer, 1954). Galima teigti, kas poetas nustato žaidimo taisykles ir sukuria fiksuotą teksto erdvę, tačiau skaitytojas įsitraukia į šį procesą, atranda prasmes ir prisijungia prie poezijos „žaidimo“. Šį aspektą pažymi ir J. Huizinga – „<...> poetinė kūryba, gimusi žaidimo sferoje, visados šioje sferoje ir gyvuoja. *Poesis* yra žaidimo funkcija. Jos vieta dvasios žaidimo erdvėje, savame pasaulyje, kurį dvasia sau susikuria, kuriame daiktai įgyja kitokį veidą nei „įprastame gyvenime“ ir yra susiję vienas su kitu ne loginiais, o kitokiais saitais“ (Huizinga, 2018, p. 205). Galima teigti, kad poetinė kūryba remiasi ne tikrovės atspindžiu, bet jos perkūra menine išraiška. Filosofas lyriką gretina su muzikiniu atlikimu ir šokiu. Analizuodamas poetines raiškos priemones J. Huizinga rašo: „Formalioji poetinė priemonė yra asonansai, jungiantys tezę ir antitezę, kai kartojamas tas pats žodis arba žodžiai varijuojami. Poetinis aspektas čia yra užuominos, baksčiojimas, kibinimas, žodžių žaismas arba ir žaidimas garsais, kai prasmė gali ir visai dingti. Šią poeziją apibūdinti galima tik žaidimo terminais. Ji paklūsta išmoningai prozodijos taisyklių sistemai. Jos turinys – erotinės užuominos arba gyvenimo išminties pamokymai, įžūlybės ir pašaipa“ (Huizinga, 2018, p. 210). Ši mintis glaudžiai siejasi su konkrečiosios poezijos samprata, kai poezijoje svarbiausiu aspektu tampa ne tik žodžių semantinė reikšmė, bet ir jų fonetinės savybės t. y. kaip garsai sąveikauja tarpusavyje, kurdami estetinį efektą, kuris praplečia kūrinio interpretaciją. Poezija, kurios pagrindą sudaro asonansai, tampa žaidimu kalba ir garsais. Žodžių pakartojami ar variacijos sukuria kalbos muzikalumo, emocinius arba audiovizualinius efektus. Vokiečių filosofas Hansas-Georgas Gadameris veikale *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, šventė, simbolis* (1997) teigia: „Vienas svarbiausių modernaus meno siekių – įveikti atstumą, kurio nuo meno kūrinio laikosi žiūrovai, vartotojai, publika. <...> iš tikrųjų patirti meno kūrinį gali tik tas, kuris žaidžia kartu, t. y. deda aktyviai savo pastangą“ (Gadamer, 1997, p. 35-36). Ši filosofo mintis glaudžiai siejasi su anksčiau minėta U. Eco atviro kūrinio koncepcija, kad meno kūrinys išlieka atviras įvairioms interpretacijoms ir aktyviai įtraukia suvokėją į prasmės kūrimo procesą. Taigi, abu filosofai išryškina meną kaip procesą, kuris priklauso ne tik nuo menininko intencijos, bet ir nuo žiūrovo sąveikos. Eugen Fink pabrėžia, kad

„Žmogaus žaidimas <...> – tai simbolinis pasaulio ir gyvenimo prasmės įsisąmoninimo veiksmas“ (Fink, 2018, p. 53). Galima teigti, kad žaisdamas žmogus atkuria ir modeliuoja pasaulį, o tai leidžia žmogui geriau suprasti tikrovę, sąmoningai patirti ir įprasminti savo egzistenciją. H.-S. Gadameris teigia: „Permainą, per kurią žmonių žaidimas pasiekia tikrą tobulybę ir tampa menu, aš vadinu virsmu dariniu. Tik šiuo virsmu žaidimas įgyja idealybę, ir tuomet jį galima mąstyti ir suprasti.“ (Gadamer, 2019, p. 128). Šią filosofo mintį būtų galima performuluoti taip: menas – žaidimas, kuris pasiekė savo aukščiausią išraiškos formą. Svarbu paminėti, kad nors konkrečioji poezija susiformavo kaip savarankiškas literatūrinis judėjimas XX a. viduryje, jos genezė pastebima ankstesnėse avangardizmo formose, kurios siekė išplėsti meno suvokimo ribas ir laužyti nusistovėjusias literatūros normas. Analizuodama avangardizmo estetiką, pabrėždama žaidimo kaip kultūrinio ir psichologinio fenomeno reikšmę XX a. literatūroje, literatūrologė Dalia Striogaitė pažymi, kad „<...> žaidimas, valiūkavimas, t. y. nerimtumas, – patrauklus. <...> Žaidimas buvo naujosios epochos dvasia. Hedonizmo idėja, kaip gyvybingumo, jaunatvės, džiaugsmo išraiška, atliepė pakitusią po išgyventų kataklizmų ir pervartų žmogaus psichiką. <...> Žaidimu tikima. Žaidimas jaudina ir žavi. Žaidimas, juokas dvasiškai išlaisvina ir atgaivina, pakylėdami kone lig katarsio išgyvenimo.“ (Striogaitė, 1998, p. 73-74).

Apibendrinus galima teigti, kad žaidimo konceptas konkrečiojoje poezijoje atsiskleidžia kaip esminė estetinės raiškos ir prasmės kūrimo dalis. Žaidimas gali būti traktuojamas ne tik kaip kūrybinės laisvės forma ar stilistinis eksperimentas, bet ir kaip pamatinė meno veiklos prielaida, kuri lemia tiek poetinės kalbos, tiek jos vizualinių elementų funkcionavimą. Žaidimo reikšmė konkrečiojoje poezijoje taip pat siejasi su skaitytojo recepcija. Skaitytojas nėra pasyvus teksto recipientas – jis kviečiamas aktyviai įsitraukti, veikti, „žaisti“, kad atskleistų teksto prasmę.

2.3 Tipografija arba šriftas ir vaizdas

Šrifto dizaineris, kaligrafas, tipografas Albertas Kapras teigė: „Kasdien matomas spausdintas ar ranka rašytas raštas yra sudėtinė tautos kultūros dalis“ (Gurskas, 2006, p. 6). Ranka užrašytas tekstas tampa asmenybės išraiška, leidžiančia pabrėžti unikalius žmogaus bruožus ir savybes. Tai taip ranka rašytas tekstas išlaiko ryšį su rašto tradicijomis ir prisideda prie šiuolaikinių rašymo formų kūrimo. Keičiantis laikams keičiasi ir rašymo priemonės, įsitvirtina kompiuterinis raštas, kuris tampa kultūros dalimi. Konkrečiojoje poezijoje svarbus rašto materialumas t. y. šriftas kaip grafinė rašto forma. Prieš pradėdamas skaityti žmogus pirmiausia pastebi teksto visumą, o ne atskirus kompozicinius ženklus. Išsamiausią tipografikos sąvokos apibrėžtį pateikė Larisa Lubienė: „Tipografika (gr. „typos“ – atspaudas, „graphikos“ – nupieštas) yra spaudinio apipavidalinimas

tipografinėmis priemonėmis, meniškai išdėstant rinktą tekstą, parenkant šriftą, popierių, spaudos techniką, teksto toninį intensyvumą, jo dalių proporcijas ir ritmą puslapyje. Esminis tipografikos principas yra derinti utilitarinį (t. y. informacinį) ir meninį leidinio aspektus“ (Lubienė, 2002, p. 43). Dailininkas, grafikas, vienas žymiausių kaligrafų Lietuvoje Albertas Gurskas knygoje *Kaligrafijos ir šrifto pagrindai* (2006) rašo: „Spaudos šriftai, vadinami tipografiniais, buvo kuriami remiantis romėnų kapitalinio ir kursyvinio šrifto formomis. Apibūdindamas kaligrafiją ir tipografiką H. J. Burgertas knygoje „The Calligraphie Line“ (1989) nurodo, jog pirmajai svarbiau nauja forma, įvairiomis medžiagomis ir priemonėmis perteikti emocijas, o ne funkcija (informacija), antrajai, priešingai, svarbiau funkcija, o ne forma. Tačiau ir kaligrafija, ir tipografika visiškai neatsisako nei formos, nei funkcijos. Ribos tarp jų priklauso nuo kūrėjo asmenybės, o jos tapatybę atspindi rašysena. Joje glūdi gausi vizualinė informacija, sukaupia asmens vystymosi metu ir pasireiškianti per rašto linijas (Betty Edwards). Kaligrafijos kūrinys, praradęs taikomąją paskirtį, tampa grynojo meno objektu“ (Gurskas, 2006, p. 7). Taigi, galima teigti, kad raštas gali būti tiek funkcionalus t. y. naudojamas informacijos perdavimui, komunikacijai, tiek meninis – perteikia emocijas, estetiką, kūrybiškumą. Svarbu paminėti rašto kompozicijos dėmenį, kuris yra ne tik raidžių forma, dydis, komponavimas, bet ir optiniai tarpai tarp raidžių. Tuščias, neužpildytas plotas tekste nurodo įkvėpimo arba iškvėpimo momentus skaitymo procese arba atitinka pauzes muzikoje. Taigi, rašto materialumas konkrečioje poezijoje sukuria tam tikrą vizualinį ir emocinį ryšį su skaitytoju ir leidžia per vizualinius ženklus įžvelgti gilesnę kūrinio prasmę. Galima teigti, kad rašysena atspindi kūrėjo tapatybę, individualumą, o raštas, konkrečioje poezijoje, tampa ne tik informacijos, bet ir meninės išraiškos priemone. Tipografinės raiškos materialumas suteikia eilėraščiui vizualumą.

Iš mokslinės literatūros analizės matyti, kad diachroninė konkrečiosios poezijos raida atskleidžia nuoseklų poetinės formos eksperimentavimą – nuo baroko figūrinių eilėraščių iki XX a. avangardo tipografinių bandymų ir konkrečiosios poezijos manifestų. Tokia raida pabrėžia vizualumo ir tekstualumo dermę bei žodžio materialumo aktualizavimą. XX a. poezijos raida lemia esminį poetinės kalbos sampratos pokytį. Konkrečioji poezija iš esmės kvestionuoja tradicinę poetinę raišką, atskleisdama kalbos vizualumą, grafinį pateikimą kaip prasmės konstravimo elementus. Konkrečiojoje poezijoje žodis tampa daugiasluoksniu ženklu, kurio prasmė formuojasi per išdėstymo, proporcijų, šrifto, spalvų bei kitų grafinės raiškos elementų sąveiką. Taip poezija peržengia gryniosios literatūros ribas ir artėja prie tarpdisciplininio meno. Transformuojamas skaitytojo vaidmuo – iš pasyvaus teksto skaitytojo jis tampa aktyviu reikšmės kūrėju, kuris turi dekoduoti tekstinę-vizualinę struktūrą bei suvokti kalbą kaip sensorinį reiškinį. Žaidimo samprata atitinka šiuolaikinės kultūros paradigmas, kurios pabrėžia atvirumą, daugiareikšmiškumą ir subjektyvią patirtį. Konkrečioji poezija siūlo naują poetinės kalbos ontologiją – kalba nebeatspindi pasaulio, bet pati tampa pasauliu, kuris

remiasi vizualumu, struktūra ir medžiagiškumu. Tai sudaro slinktį nuo reprezentacinės prie performatyviosios poetikos.

3. KONKREČIOJI LIETUVIŲ POEZIJA

Lietuvoje plintant spausdintam tekstui ir tobulėjant spausdinimo technologijoms, vis dažniau buvo eksperimentuojama su grafiniais teksto elementais. Jau XVII a. pradžioje kai kurie tekstai buvo išdėstomi taip, kad labiau pritrauktų skaitytojų dėmesį savo vizualiniu pateikimu nei turiniu. Literatūrologė Eglė Patiejūnienė teigia: „brandžiajam barokui apskritai buvo labai būdingi įvairiausi piešinių, ornamentų, skirtingų šriftų, teksto fragmentų deriniai, kuriais buvo siekiama vizualinio estetinio efekto“ (Patiejūnienė, 1998, p. 323). Konkrečiosios lietuvių poezijos ištakos aptinkamos XVI-XVIII a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės baroko spausdiniuose. Eglė Patiejūnienė analizuodama mažąsias literatūros formas pateikia artificiozinės poezijos (*poesis artificiosa*) arba sinonimiškai vartojamus „įmantriosios poezijos“, *ludus poeticus*, *formae scribendi* terminus. Mokslininkė pateikia hipotezę, kad artificiozinės poezijos terminas buvo sukurtas pagal analogiją su retorikos terminu *ordo artificialis*, kuris reiškia nenatūralią, dirbtinę tvarką (plg. Patiejūnienė, 1998, p. 267). Johanas Huizinga išryškino žaidybiškumą kaip Baroko epochos elementą: „kalbame apie bendrąjį stilių, kuris ne tik pastebimas to laikotarpio architektūroje ir skulptūroje, bet ir lemia tapybos, poezijos, net filosofijos, politikos ir teologijos esmę. <...> su Baroko vaizdiniu vis tiek siejasi tyčinio perdėjimo, specialaus imponavimo, aiškaus fiktyvumo vizija. Baroko formos yra ir lieka tikriausia šio žodžio prasme meno formos.“ (Huizinga, 2018, p. 309-310). Poetiniams žaidimams priskiriamos formos: enigma, anagrama, emblema, įvairūs akrostichų variantai (plg. Talutytė, 2006). E. Patiejūnienė pateikia artificiozinės poezijos apibrėžtį: „dauguma jų turi akivaizdžius išorinius (t. y. vizualiai suvokiamus) požymius. Tokie kūriniai – tarytum savotiški galvosūkliai ar pasjansai. Jų komponavimo metodai labai konkretūs, griežtai apibrėžti, kaip žaidimo taisyklės, kurioms nevalia nusižengti. „Žaidžiama“, kaip jau minėta, kalbos ženklais – ardomos įprastos morfologijos, sintaksės normos, maišoma skirtingų kalbų leksika, derinamos skirtingos ženklų sistemos, sureikšmintą ne semantinę, o vizualinę rašyto ar spausdinto žodžio percepcija. Kuo sudėtingesnės, keblesnės tokio žaidimo taisyklės, tuo paprastesnis, primityvesnis turinys“ (Patiejūnienė, 1998, p. 268). Taigi, galima teigti, kad artificiozinė ir konkrečioji poezija remiasi „žaidimo“ konceptu: kuo sudėtingesnės jų formalios struktūros, tuo paprastesnė gali būti kūrinio reikšmė ar turinys. Tai atskleidžia poetų siekį eksperimentuoti su teksto grafiniu pateikimu, jo suvokimu, peržengiant tradicinės poezijos ribas ir tyrinėjant naujas prasmių kūrimo galimybes. Artificiozinėje poezijoje tekstams suteikiami simbolinę prasmę turinčių objektų pavidalai – piramidės, obeliskai, kryžiai. Artificiozinė poezija ir konkrečioji poezija, nors skirtingų epochų kūrybos produktai, tačiau teksto komponavimo būdai panašūs.

Didelę įtaką konkrečiai lietuvių poezijai padarė XX a. pradžios avangardizmo judėjimas, kuris radikalai keitė mąstymo ir kūrybos principus. Šio judėjimo atstovai siekė peržengti tradicinio meno ribas, akcentavo eksperimentavimą, formos laisvę ir naujų raiškos priemonių paieškas. Literatūrologė Dalia Striogaitė kalbėdama apie avangardizmą pabrėžia, kad tai psichologinės būsenos pokytis, nauja meninė savimonė: „Avangardizmas <...> Tai krizės epochos, episteminio lūžio, visuomenės psichikos pokyčių išdava. Susidariusią avangardistinę situaciją labiausiai ženklina laisvės dvasia. Avangardizmas iškyla kaip permainų griūtis, kai novatoriškos idėjos ir supermodernūs raiškos būdai formuojasi į sistemą (ar principinę poziciją), kuri ima reikštis kaip savita šio pervartos judėjimo doktrina: atmeta prieš tai buvusį meną, griaua autoritetus, pasenusį mąstymą ir sukalkėjusias vaizdavimo priemones, kardinaliai keičia normas ir t. t.“ (Striogaitė, 1998, p. 13). Galima teigti, kad konkrečioji poezija išsiskyrė kaip modernizmo ir avangardizmo idėjų tęsinys, kuriame svarbiausią vaidmenį atliko formos ir turinio sintezė. Literatūrologas Saulius Keturakis knygoje *Avangardizmas XX amžiaus lietuvių poezijoje* rašė, kad avangardizmo siekis: „<...> ištrinti visas kultūros suformuotas ribas: tarp meno ir gyvenimo, tarp žemojo ir aukštojo meno, tarp atskirų literatūros žanrų, įvairių raiškos būdų. Vakarų intelektualinė tradicija griežtai skyrė medžiagišką realybę ir estetinę idėją, daiktą ir refleksiją. Avangardizmas šią ontologinę skirtį panaikino: realybę transformavo pagal estetinius principus, estetiką papildė medžiagiškų santykių formomis.“ (Keturakis, 2000, p. 14). Šis avangardizmo judėjimo siekis siejasi su konkrečiąja poezija, kurioje poetai įtraukia kasdienius, dažnai neestetiskus, elementus į meninę raišką, taip peržengdami tradicinės literatūros formas ir siekdama sujungti meno ir gyvenimo sferas. Modernizmo poezija ir konkrečioji poezija išplėtė žodžio sampratą ir susitelkė į žodžio kaip objekto, kaip medžiagos, kaip vizualinio ir fonetinio elemento estetines savybes.

Simona Talutytė konkrečiosios poezijos pradininkams priskiria keturvėjininkus – Kazį Binkį ir Petrą Tarulį ir imažinistą ir dadaistą Praną Morkūną. Rašytojai siekė gaivinti žodį, pasitelkti modernią lingvistiką. Literatūrologė Dalia Striogaitė išskyrė keturis pagrindinius būdus, kuriais turėjo būti laisvinama ir gaivinama kalba: „Pirma – žodis laisvinamas iš negyvo knygiškumo, kuris keičiamas gyva šnekamąja kalba, ištarme. Tai įspūdžių srautas, moderni kalbėsena, dažnai su tarptautiniais žodžiais, svetimų kalbų frazėm. <...>; Antras būdas buvo pastanga išlaisvinti žodį iš gramatikos kanonų. Inertiškas kalbinis tikslingumas kūrėjui jau kliudė. Kad galėtų adekvačiai perteikti naują tikrovę bei požiūrį, reikėjo pajauti žodį kaip judrų, besikeičiantį organizmą ir imtis kalbos išradinėjimo. <...>; Trečias ir pats svarbiausias išlaisvinimo būdas – tai žodžio vadavimas iš stingdančios, jo gyvybę užslopinančios prasmės. Žodis pats yra prasmė ir menas! Pastangos žodį išgryninti, apvalyti nuo įprastų reikšmių ir jausmų buvo tikras žodžio gaivinimas, meilės jam išreiškimas <...>; Ketvirtas žodžio išlaisvinimo būdas – tai vadavimas iš išorinio poetiškumo,

dekoratyvumo, akcentuojant žodį-veiksmą. <...> Žodis (proziškas, publicistiškas) poezijoje tampa smūgiu.“ (Striogaitė, 1998, p. 48-56).

Rašytojas Petras Tarulis (tikr. Juozas Petrėnas) eksperimentavo su įvairiomis poetinėmis formomis, pasitelkdamas svarbiausius konkrečiosios poezijos bruožus: grafiką, kuriančią vizualinį įspūdį, ir žodžio skaidymą bei deformavimą, kuris keičia įprastą kalbos struktūrą. Prano Morkūno kūryba reprezentuoja pačią radikaliausią lietuvių avangardizmo kryptį. Pr. Morkūno eilėraščių rinkinyje „Dainuoja degeneratas“ atsisakoma tradicinio užrašymo būdo, pasitelkiama koliažo, montažo technika, eilėraščiai išdėstomas erdvėje, sintaksė sąmoningai suardoma, žodis atsiejamas nuo tradicinės reikšmės, kuriami naujadarai, naudojami letrizmo metodai. Poetas pasitelkęs novatorišką formą siekė parodyti gyvenamojo laiko dinamiką ir žmogaus patirčių subtilybes, atspindėdamas laikmečio permainas ir vidinius išgyvenimus. Eilėraščiai išsiskiria destrukcijos vaizdais ir sąmoningu antiestetizmu, kuris verčia skaitytoją permąstyti poezijos ribas, aktyviai įsitraukti į kūrinio dekodavimą. Literatūrologas Leonas Gudaitis straipsnyje „Keistulio likimas“ rašė: „Prabilti eilėrašciais jau gana brandžios jaunystės literatą paskatino visų pirma troškimas išsakyti savo požiūrį į visuomeninius reiškinius. Jis išryškėja per avangardistiškai šokiruojančių vaizdų nuotrupas. <...> P. Morkūnas ieškojo kuo stipresnių, retesnių ir dar niekam negirdėtų žodžių, stengdamasis drastiškų vaizdų griūtimi parblokti skaitytoją. Vaizdo absoliutinimas – būdingiausias imažizmo požymis“ (Gudaitis, 1993, p. 43-44). Šie poetai įtvirtino lietuvių literatūroje modernią, daugiasluoksnią poetiką, grindžiamą konkrečiosios poezijos principais.

Benediktas Januševičius teigia, kad poeto Rimo Vėžio (1933–2019) „Eilėrašties banano formoje“ (1969 m.) atveria skaitytojams šiuolaikinio meno ir literatūros pasaulį (plg. Januševičius, 2018, p. 18). Eilėraščių rinkinyje *Raidės laiko griaučiuose* (1969) galima rasti ir daugiau nesudėtingų formų vizualių eilėraščių pavyzdžių – „Ūpo dalykas“, „Geometrinis atradimas“. Septintajame dešimtmetyje vizualios poezijos apraiškų aptinkama Eduardo Mieželaičio (1919–1997) kūryboje. Rinkinyje *Montažai* (1969) poetas eksperimentuoja su kalba, jos skambesiu, vizualiu eilėraščio išdėstymu. Dar daugiau konkrečiosios poezijos kūrinių publikuota rinkinyje *Kontrapunktas* (1975). Simona Talutytė rašė: „Kontrapunkte“ posmų eilutes jau pradedama architektūriškai lankstyti. <...> E. Mieželaitis kaip dailininkas iš žodžių „nutapo“ eglę (eil. „Eglė“), medžiotojo figūrą (eil. „Medžiotojas“), kaip inžinierius sukonstruoja malūną (eil. „Malūnas“), susimeistrauja termometrą (eil. „Termometras“). Nebelieka tradicinių posmų, atsisakoma „poetinių“ jausmų. Poetui nebesvarbus svajonių pasaulis ar vidiniai išgyvenimai. Pirmoje vietoje atsiduria forma, kuriai suteikiami turinio įgaliojimai. Eilėraščių tarsi formaliai kopijuojama tikrovė. Iš žodžių sukuriama konkretūs, realybėje egzistuojantys vaizdai“ (Talutytė, 2006). Rinkinyje *Laida* (1997) taip pat nemažai konkrečiosios poezijos elementų. XX a. devintajame dešimtmetyje konkrečios poezijos pavyzdžių galima aptikti

rašytojo Leonardo Gutausko (1938–2021) rinkinyje *Portretas* (1989) eilėraštyje „Sraigė aš šliaužti“ ir menininko Auriaus Radzevičiaus-Radziaus (1965–2019) rinkinyje *Ornamentas vietoj laivo* (1990) eilėraštyje „Iš urvo cypdamos...“. Sigitos Gedos (1943–2008) rinkinyje *Eilėraščiai. Gedichte* (1997), eilėraščiuose „Pairusio ovalo objektai“ ir „Vienatvės piešinys per Jonines“ aktualizuojamas grafinis pateikimas. Eilėraščio „Vienatvės piešinys per Jonines“ vizualinė forma išreiškiama brūkšnelių kompozicija, sudėliota į rombo formą nuo „I“ iki „IIIIII“. Šiame eilėraštyje atsisakoma raidžių, žodinės išraiškos, kalbos ženklai pakeičiami grafiniu vaizdu.

Šiuolaikiniu vizualiosios poezijos kūrėju galima įvardinti Donaldą Apanavičių, kuris debiutuoja su konkrečiosios poezijos rinkiniu *Gramatika* (1999). Poetas Gytis Norvilas į vizualiąją literatūrą įneša autorinius piešinius – paišus, kurie susilieja su tekstu (tekstas-paišas). Donatas Paulauskas aptardamas Gyčio Norvilo eilėraščių rinkinį *Skėrių pusryčiai* (2006) rašė: „Grafinė teksto kompozicija leidžia tekstą skaityti įvairiomis kryptimis ir jungti įvairius fragmentus, kuriant papildomus teksto variantus. Naujos reikšmės randasi jungiant žodinį ir vizualų (poetinę grafiką, piešinius, tapybą) tekstus. G. Norvilo piešimas ir rašymas primena tiek paleolito sienų piešinius, tiek ir nūdienos grafitti, o keliasluoksniai tekstai panašūs į šamano užkalbėjimus, litanijas ar kitus sakralinius tekstus“ (Paulauskas).

Poetas Tomas S. Butkus dar žinomas Slombo slapyvardžiu. 1992 m. įkūrė „Vario burnų“ idėjų dirbtuves, kuriose vykdo menines ir mokslines iniciatyvas, apimančias grafinį dizainą ir literatūrą. T. S. Butkaus debiutinėje knygoje *Generuotos kalbos mutacija* (2003) siekiama permąstyti poezijos formos galimybes, pasitelkiant tarpdisciplininę raišką – greta verbalinių struktūrų pateikiami ir vizualiniai elementai, kurie funkcionuoja kaip lygiaverčiai prasmės kūrimo komponentai. Knygos dizaino komponentai pvz. maketo struktūra, tipografiniai sprendimai, spaudos dizainas šiame knygos projekte tampa reikšmės generavimo terpėmis. Poetas kalbėdamas apie knygos ypatumus pabrėžia: „viršelis pagamintas iš kartono „Atlantika“ ir „Sirio Color Cherry“ popieriaus, spausdinta šilkografiniu būdu, ant viršelio – įklijos iš natūralių plaukų. Lankai pagaminti iš sovietinio popieriaus naudojant ofsetinę spaudą. „Mirėlynų“ tekstai išspausdinti ant perfokortų lazeriniu spausdintuvu. Kiekvienas tryliktas knygos egzempliorius – skirtingas“ (Vario burnos). Pats pavadinimas *Generuotos kalbos mutacija* yra žaisminga aliuzija ir tiesioginė intertekstinė nuoroda į Algimanto Mackaus *Neornamentuotos kalbos generaciją* (1962). „Generuota kalba“ Tomo S. Butkaus kūryboje apibūdina kalbos konstravimo procesą, kuriame kalba nebeveikia kaip spontaniškos raiškos terpė, o tampa technologiškai formuojamu. Vis dėlto generatyvinis principas nėra griežtai deterministinis – jis apima ir nekontroliuojamus poslinkius, kuriuos galima nusakyti biologinės mutacijos metafora. Kalba ne tik generuojama, bet ir kinta, deformuojasi, tarsi gyvas, savarankiškai funkcionuojantis organizmas, kurio evoliucija nėra prognozuojama. Generavimo veiksmas šiuo atveju susijęs su

prasmės „gamyba“ bei jos destrukcija – poetinis tekstas gali būti tiek prasmingas, tiek sąmoningai beprasmis. Mutacijos samprata išryškina spontaniškumo, netikėtumo aspektą, kuriame svarbus ne rezultatas, bet transformacijos vyksmas. Tai – postmodernistinė poetinė pozicija, pagrįsta ne dichotomine „arba/arba“, bet „ir/ir“ logika: tekstas čia tampa tiek raiškos, tiek atsisakymo reikšti terpe (plg. Speičytė, 2009). Galima teigti, kad „generuotos kalbos mutacija“ – dvipolis reiškiny – tai prasmės konstravimo aktas, ir jos dekonstravimo eksperimentas. Leidinio fizinė forma – taisyklingo kvadrato formos, kartoninės dėžės aliuzija, poeto pavadinta plaukuota konservų dėžute. Knygos viršelio vizualinis kodas dar labiau komplikuojamas įterpiant netikėtą organinį elementą – natūralių plaukų įklįjas, kurios taip sukuriant balansą tarp teksto, meno kūrinio ir kūno (Marshallo McLuhano teorija, kad medijos yra žmogaus tęsiniais). Tai sutampa su jau minėta J. Drucker nuostata, kad meninė knyga yra vizualios struktūros artikuliacija, kurioje tekstas gali būti tiek reikšminis vienetas, tiek grafika, tiek materialinė tekstūra. Literatūros kritikas Marius Burokas recenzijoje „Capillata“ rašo: „Knyga užrakinta. Vienas mitrus trekselėjimas viršeliu, cezario pjūvis (ne veltui antras viršelis raudonas it pilvo vidus), ir galite vartyti ir grožėtis ar bjaurėtis, nelygu skonis. Pasak Slombo, knyga taip ir suplanuota, kad būtų atidaryta cezario pjūvio principu. Ši akcija – gimimo iliustracija čia ir dabar, priklausanti nuo garbaus skaitytojo rankų: plaukų kuokštelis, truputį gašliai prasiviepianti knyga, mėsos raudonumo viduriai ir blyškus kūdikėlis...“ (Burokas, 2003, p. 8).

Tiek Tomo S. Butkaus *Generuotos kalbos mutacijoje*, tiek Benedikto Januševičiaus debiutiniame rinkinyje *Šalkis* (1995) galima įžvelgti nuoseklų dialogą su Algimanto Mackaus inicijuota neornamentuotos poezijos paradigma. Vis dėlto, skirtingai nei A. Mackus, minėti autoriai praplečia šios poetinės krypties ribas, įtraukdami vizualumo, materialumo ir konceptualumo aspektus. B. Januševičiaus vėlesnėje kūryboje (*0+6: eilėraščiai-daiktai*, 2006) ypač ryškus tekstų grafinis transformavimas – eilėraščiai įgyja vizualių objektų pavidalą, perkeliama į kasdienybės daiktų paviršius. Tokia poetinė strategija sąmoningai dekonstruoja tradicinį požiūrį į eilėraštį kaip gryną kalbinę struktūrą, ištrindama ribą tarp teksto ir objekto, semantinės raiškos ir materialaus buvimo.

Labiausiai nutolęs nuo tradicinės poezijos ir priartėjęs prie konceptualaus meno yra menininko Manto Gimžausko (1976-2007) poezijos rinkinys *Šamanas*TM (2007). Šiame rinkinyje išryškėja ribinių būsenų ir patirčių estetika, nevaržoma laisvė, anarchizmas, priešprieša konformizmui, autentiškumo ir individualumo siekis. M. Gimžauskas poezijoje kasdienybę transformuoja į meninę išraišką – kompiuteriniai žaidimai, elektroninio pašto žinutės, prekybos centrų čekiai, futbolas įgauna poetinį pavidalą. Benediktas Januševičius leidinyje „Atolas, literatūrinės projaunuomenės biuletenis nr. 1“ aptardamas konkrečiuosius Manto Gimžausko-Šamano eilėraščius rašė: „Sakyčiau, M. Gimžauskui nebuvo sunku sukurti tokį daiktą. Be rašmenų. <...> Kita

vertus, sunku net įsivaizduoti, kiek autoriui reikėjo dvasios stiprybės, norint išsaugoti nuogą švarų popierių. Ir visa tai šiais masinio popieriaus gadinimo laikais! Kita vertus, gal kaip tik dabar lietuvių poezija galėjo pernešti šią auką. Manykime, kad nuo šios akimirkos ji yra subrendusi rimtiems (ir kvailiems) darbams. Gal kaip tik dabar, kai rašyti prastą poeziją yra nebeįmanoma, atėjo metas krėsti kvailystes, bloktis į totalų lit. analfabetizmą. Rašyti skyles, tuštumą, nulių, kryželius, runas, burti iš delno, įtikėti čigonių pranašystėmis, leisti apvagiameis, <...> ar patylėti. O visa kita – po to“ (Liutkevičius 2009, p. 8). Šioje citatoje akcentuojama, kad kūrinys be rašmenų yra laikomas poezija. Benediktas Januševičius išryškina vieną iš konkrečiosios poezijos aspektų – formos ir idėjos svarbą, kad turinys kuriamas ne vien per tekstą, o per ženklų nebuvimą, tylą, tuštumą. Galima teigti, kad M. Gimžausko kūryboje svarbus maištas, savotiškas poetinis „protestas“ prieš banalybę ir perteklinį rašymą.

Poetas Alis Balbierius (g. 1954) išleido rinkinį *Formų knyga* (2008), kuriame publikuoti figūriniai tekstai suteikia vizualinį efektą ir priartėja prie anksčiau minėtos artificiozės poezijos. Eilėraščiams suteikiami vizualią formą turinčių objektų pavidalai, pavyzdžiui, kolona eilėraštyje „Kolonos užkalbinimas“, smėlio laikrodžio forma eil. „Šiame laikrodyje“.

Inovatyviu požiūriu į literatūrą pasižymi Žygimantas Kudirka-Mesijus (g. 1987) išleidęs ir poezijos rinkinį „XXI a. Kudirka“ (2016). Menininkas prisistato kaip: „veikiantis interaktyvios fikcijos, spekuliatyvios mokslinės fantastikos, dirbtinių kalbų ir avangardinio repo srityse. Bando rasti universalią tarmę, kuri būtų suprantama augalams, gyvūnams, kūdikiams ir būsimoms evoliucijos grandims“ (Kudirka). Pirmajame rinkinyje „XXI a. Kudirka“ poetas sujungė interaktyvius eilėraščius, literatūrinius remiksus, interneto poeziją bei eksperimentinę grafiką. Interaktyvūs tekstai skatina skaitytojus aktyviai įsitraukti į kūrybos procesą – susirašinėti su literatūriniu personažu elektroniniu paštu, paskambinti nurodytu numeriu ir klausytis balso pašto skaitomų eilėraščių ar gauti kūrinius trumpąja žinute. Autorius nutolsta nuo klasikinės poezijos ir įtraukia skaitytojus į poetinį žaidimą ir skaitmeninės kūrybos erdvę.

Dovilės Kuzminskaitės (g. 1990) eilėraščių rinkinyje „Obsesijos“ (2018) galima aptikti vizualumo siekį, kuris atsiskleidžia erdvine per tekstų kompoziciją, žodžiu išdėstymą, ranka užrašytus tekstus, grafinius piešinius.

Apibendrinus galima teigti, kad šiuolaikinę konkrečiąją lietuvių poeziją formavo artificiozės poezijos tradicija, pasižyminti figūriniais tekstaais ir žaidimo konceptu. Taip pat konkrečiąją poeziją paveikė XX a. pradžios avangardizmo judėjimas, kurio atstovai siekė griauti tradicines meno formas ir sujungti kasdienybės elementus su menine raiška, skatindami kūrėjus eksperimentuoti su kalbos forma ir turiniu. Kaip ir avangardistai, konkrečiosios poezijos kūrėjai siekė išreikšti sudėtingas idėjas netradiciniais būdais, keisdami kalbos struktūrą, sintaksę, bei pasitelkdami

garsinius ir vizualinius elementus. Šie kultūriniai procesai skatino poetinį žaidimą su tekstu kaip objektu, žodžių skaidymą bei jų formos ir prasmės išlaisvinimą, kuris turėjo didelę įtaką šiuolaikinės konkrečiosios lietuvių poezijos formavimuisi. Šiuolaikinė lietuvių konkrečioji poezija, naudodama skaitmenines technologijas ir įvairias interaktyvias formas, leidžia skaitytojams tapti aktyviais kūrybos proceso dalyviais. Naujų technologijų suteikiamos galimybės tampa svarbiu poezijos reprezentacijos įrankiu, kuriame teksto formos ir funkcijos gali būti įvairiai derinamos su interaktyviais, multimedialiais ir virtualiais aspektais, atveriančiais kūrėjams raiškos galimybes.

4. MEDIJŲ DIALOGAS BENEDIKTO JANUŠEVIČIAUS IR TOMO S. BUTKAUS POEZIJOJE

Vienas svarbiausių kultūrinės raidos etapų visuomenėje – rašto formavimasis. Paleolito epochos žmogaus piešiniai atitiko raštą, kuriuo buvo perduodamas pranešimas pirmąsiai bendruomenei. Šiuolaikinė visuomenė, gyvendama informacijos pertekliaus epochoje, ypač remiasi asociatyviu mąstymu, kuris leidžia greitai susieti skirtingus informacijos elementus. Konkrečioji poezija pabrėžia ne tik teksto prasmę, bet ir vaizdą, struktūrą, išdėstymą erdvėje, panašiai kaip pirmąsiai piešiniai, kurių forma ir turinys buvo lygiaverčiai. Taigi, konkrečiosios poezijos skaitytojas pirmiausia pamato teksto kompoziciją ir dizainą. Prieš bandydamas perskaityti tekstą, skaitytojas-žiūrovas turi suvokti vizualinę informaciją. Todėl teksto vaizdas tampa neatsiejama turinio dalimi, būtent vizualinė forma gali lemti pirmąjį įspūdį, sutelkti skaitytojo dėmesį. Vaizdai, spalvos, formos, kompozicijos veikia mus ne tik racionaliai, bet ir emociniame, asociatyviame lygmenyje. Šis percepcijos procesas išplečia suvokimo ir interpretacijos galimybes, tekstai sukuria daugiasensorinę patirtį.

Konkrečiojoje poezijoje svarbus ir fonetinis teksto skambesys. Poetai skaido žodžius į skiemenis ar raides, atskleisdami jų fonetinį ritmo potencialą. Raidžių išdėstymas gali simbolizuoti garso intensyvumą, kryptį ar net fizinį judėjimą.

Šiame skyriuje aptariami literatūros ir vizualiųjų menų ryšiai, t. y. kai eilėraštis tampa objektu, apie kurį rašoma. Ši formų jungtis glaudžiai siejasi su ikonoteksto samprata. I. Melnikovas teigimu, „literatūroje *ikoniškumu* vadinamas ryšio tarp žodžių ir šiais žodžiais aprašomo daikto vizualizavimas. Tai bandymai kurti grafiškai reikšmingą teksto formą, kuri imituoja kūrinyje aptariamą objektą arba temą“ (Melnikova, 2016, p. 76). Taigi galima teigti, kad literatūroje ikoniškumas yra ryšys, kuris sukuria vizualinį sąlytį tarp žodžių ir eilėraščio kompozicijos.

Eilėraščiai-daiktai yra konceptualiojo meno kūriniai, kai poetas sąmoningai pasirenka vizualiai įprastus pavidalus, tikrovės daiktus. Šių eilėraščių reprezentacija pabrėžia multimedialumo paradigmos galimybę suteikti jiems naują kontekstą ir prasmę. Bandymas sujungti literatūrą su kasdieniu gyvenimu ir išplečiant jo interpretacijos lauką gali būti vertinamas kaip transmedialumas. Įdaiktintuose eilėraščiuose svarbus ne tik tekstas, bet ir forma, struktūrinis žaismas, medžiaga, daikto istorinė ar kultūrinė reikšmė. Konceptualiojo meno kontekste reikšmingu tampa ne tiek pats meno objektas (kūrinys), kiek jo suvokimo ir interpretacijos procesas, į kurį sąmoningai įtraukiamas žiūrovas.

Šiame skyriuje nagrinėjamas multimedialus ryšys tarp teksto ir vaizdo raiškos eilėraštyje, atskleidžiant, kaip tipografija ir vizualūs poeto ženklai tampa svarbia kūrinio dalimi.

4.1 Intermedialusis perkėlimas – eilėraštis-daiktas

Interviu „Koks gali būti trumpiausias eilėraštis?“ metu poetą Benediktą Januševičių kalbino Sigitas Birgelis. Poetas pokalbio metu atskleidė, kad 1997 m. eksperimentuodamas su poezijos formomis, siekė kritiškai reflektuoti viešojoje erdvėje dažnai girdėtą teiginį, kad poezija esą nereikalinga. Šis akstinas paskatino poetą ieškoti būdų, kaip perkelti poetinį tekstą į kasdienę aplinką ir taip suteikti poezijai naują praktinę funkciją. Benedikto Januševičiaus sukurti eilėraščiai-daiktai integruoti į įvairius buityje atpažįstamus objektus: autobuso bilietą, diskelį, kalendoriaus lapelį, vinilinę plokštelę. Tokia kūrybinė strategija leido poetui įrodyti, kad poezija ne tik nepraranda aktualumo, bet gali būti funkciškai įtraukta į kasdienio gyvenimo kontekstus, taip praplečiant jos kultūrinės reikšmės ribas (plg. Punkskas, 2019). Galima teigti, kad konkrečiosios poezijos žanrinė raiška suteikia galimybę poetiniam tekstui tapti daiktu tarp kitų daiktų ir palaikyti su jais ne reprezentacinį, o izomorfinį santykį.

Benedikto Januševičiaus eilėraščių rinkinyje *0+6: eilėraščiai-daiktai* svarbi ne tik vaizdo ir teksto sąveika, bet ir įdaiktinto poetinio žodžio idėja. Galima teigti, kad eilėraščiai-daiktai sukuria konkrečiosios poezijos ir konceptualiojo meno konvergenciją. Grafinė eilėraščio forma dažnai veikia kaip papildomas semiotinės sistemos elementas, kuris ne tik papildo teksto reikšmes, bet ir aktyviai dalyvauja jų kūrimo procese. Plastiškas eilėraščių išdėstymas, intervalai tarp raidžių, skiemenų, žodžių ar eilučių, raidžių dydis ir jų erdvinė sąveika leidžia poetui perteikti idėjas, kurios ne visada gali būti išreikštos tik žodžiais. Naujųjų medijų suteikta galimybė techniškai atkurti tikrovės objektus ir sukurti daugybę naujų objektų. Analizuojant vizualųjį eilėraštinį „Keturi šimtai pirmoji jaunystė...“ (žr. 2 pav.) grafinė versija atrodo kaip plėšomo stalinio kalendoriaus lapas.



2 pav. „Keturi šimtai pirmoji jaunystė...“ (Januševičius, 2006, p. 103)

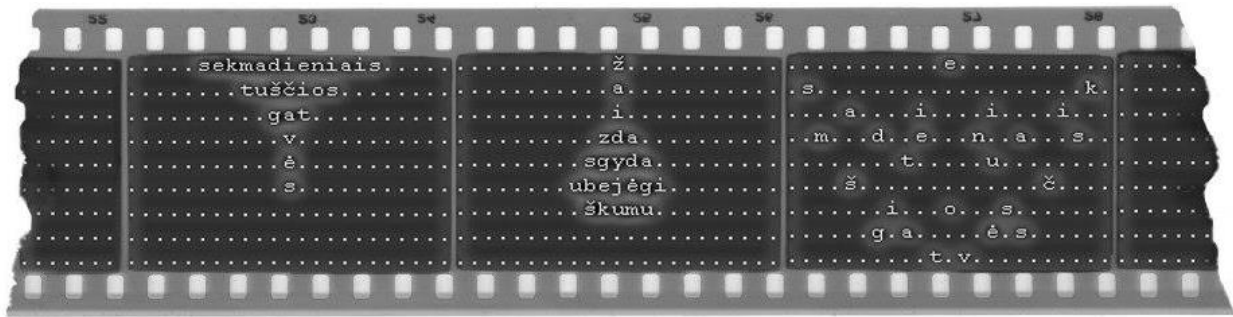
Pirmasis įspūdis suponuoja, kad tai nėra eilėraštis, o įprastas kasdienybės objektas – kalendoriaus puslapis, pateikiantis informaciją apie metus, mėnesį ir dieną. Iš jo galima sužinoti, kiek minutėmis pailgėjo diena, kada teka ir leidžiasi saulė ar mėnulis, koks zodiako ženklas ar mėnulio fazė, kokios artėjančios šventės ar kuriuos žmones reikėtų pasveikinti su vardadieniu. Tačiau įsižiūrėjus atidžiau, šis kasdieniaškas daiktas tampa poezija. Šiame vizualiaame eilėraštyje pasirenkamas buitinis kontekstas (kalendoriaus lapas), kuriame paslepama dalis teksto. Ši eksperimentinė žaismė prieštarauja tradiciniam eilėraščio išdėstymui. Tai lemia principinį kūrybos proceso atvirumą individualioms stebėtojo interpretacijoms. Vizuali eilėraščio pateiktis suteikia teminę nuorodą į laiką. Kalendorius kaip laiko sekimo, skaičiavimo ir planavimo priemonė glaudžiai siejasi su laikiškumo, efemeriškumo jausena perteikiama eilėraštyje „Buto raktas“. Poetas siekdamas skirtingai atvaizduoti, įreikšminti tekstus sukuria tarp linijiškai ir grafiškai pateiktų tekstų hipertekstinę ryšį. Linijiškai išdėstytas poetinis tekstas buvo publikuotas rinkinyje *Buto raktas* (1999):

*keturi šimtai pirmoji jaunystė
lašas vandens
gal tavo ašara
kaip pakalnutės žiedas
sustingsta vidury sausio*

*mano žmona –
mirties spalvų gama
kas patikės –
aš kartais ją myliu* (Januševičius, 1999, p. 78)

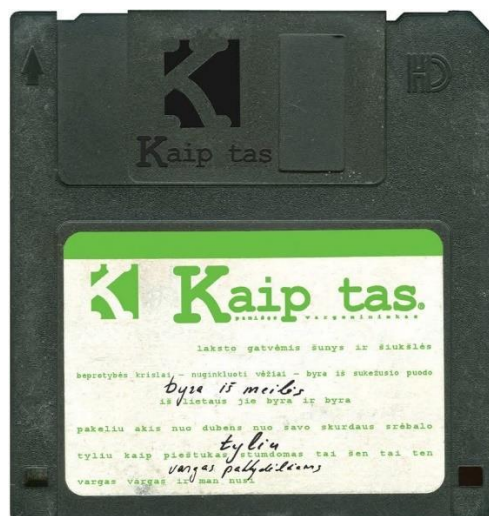
Eilėraščio eilutės „keturi šimtai pirmoji jaunystė / lašas vandens“ (Januševičius, 1999, p. 78) suponuoja cikliškumą, nuolatinį pasikartojimą. Tačiau „pirmoji jaunystė“ atskleidžiama kaip dabarties akimirka, kuri susijungia su praeitimi (skaičius „keturi šimtai“ prieš „pirmoji“) ir formuoja ateitį. Šis kontrastas atskleidžia žmogaus sąmonės gebėjimą suvokti save kaip laiko tėkmės dalį. Mirtį lyrinis subjektas suvokia kaip neišvengiamą būties dalį, kuriai jis nesipriešina, priima su ramybe ir net ironija. „Mano žmona –/ mirties spalvų gama“ (Januševičius, 1999, p. 78) – šiose eilutėse sugretinama meilės ir mirties vaizdiniai. Žmonos vaizdinys eilėraštyje tampa simboline ašimi, jungiančia gyvybę ir mirtį. Taigi, meilė neišvengiamai susijusi su mirtimi. Galima teigti, kad tekstinė ir vizualioji medijos yra vienodai išreikštos ir svarbios kūrinio interpretacijai.

Kitas eilėraštis-daiktas „Sekmadieniais tuščios gatvės...“ (žr. 3 pav.) įkeltas į neišryškintą fotojuostelę. Vizualiai eilėraštis atrodo kaip kadruota juostelė su perforacijomis kraštuose, o kadruose išdėstytas fragmentuotas poetinis tekstas. Vaizdo ir teksto santykis čia susijęs su kinematografinė estetika: poezija išskaidyta į atskirus „kadrus“ vieną šalia kito, kuriuose baltomis raidėmis juodame fone sudėliotas eilėraštis. Sukuriamas paradoksas – fotografijos medija skirta užfiksuoti regimąją tikrovę, tačiau šiame eilėraštyje išdidinta fotografinė nebūtis. Šiame eilėraštyje fotografijos medija atspindi ne fiksuotą, o išsklaidytą tikrovę, kurioje daugiausia dėmesio skiriama neišsakytiems ar neapčiuopiamiems dalykams. Kadruose linijomis išdėstytos stilizuotų daugtaškių eilutės. Daugtaškis kaip vienas dažniausių skyrybos ženklų turi daugybę prasminių sluoksnių ir galimų interpretacijų. Eilėraštyje šis ženklas gali atlikti estetinę funkciją, suteikti tekstui ritmą, sukurti pauzes, tačiau taip pat gali reikšti nutylėjimą, neapibrėžtumą, lyrinio subjekto minčių fragmentiškumą. Pirmajame kadre sūkurio forma išdėliotas tekstas „sekmadieniais tuščios gatvės“, išdėstymas gali simbolizuoti tuštumos pojūtį. Antrajame kadre lašo forma, be tarpų tarp žodžių parašytas tekstas „žaizdas gyda bejėgiškumu“. Trečiajame kadre identifikuoti figūra yra sudėtinga, norėdamas perskaityti tekstą skaitytojas turi erdvėje išdėstytas raides sujungti į prasminius žodžius. Skaityti tekstą nepatogu, akys klaidžioja nuo vienos raidės prie kitos, tai trikdo skaitytoją. Galima numanyti, kad toks ir buvo autoriaus siekis – perteikti eilėraščio nuotaiką ir atmosferą, chaotišką minties būseną. Šiame eilėraštyje autorius sukuria daugialypę patirtį, kuri išskaidoma į tekstinę ir vizualinę erdvę, leidžia skaitytojui aktyviai dalyvauti prasmių kūrime.



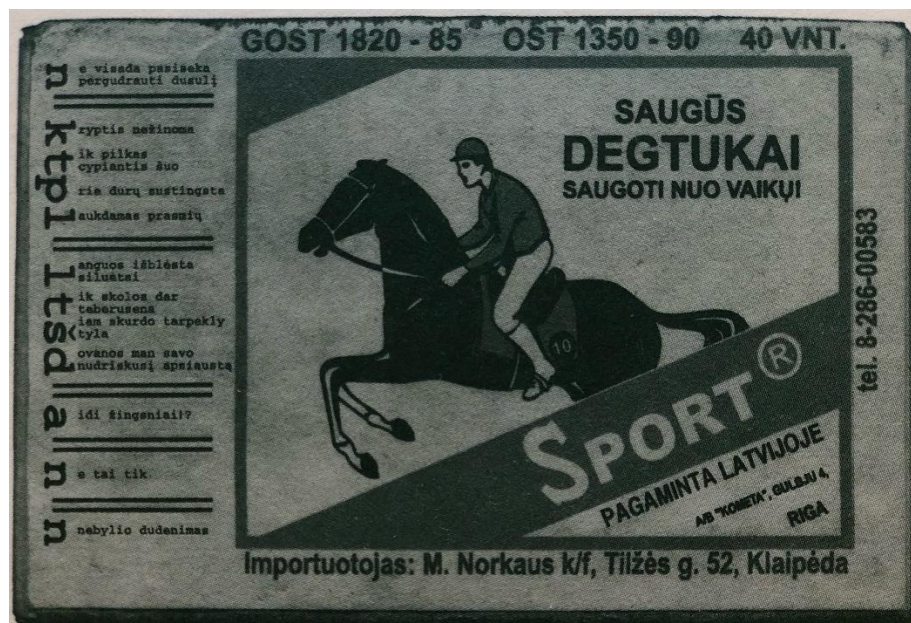
3 pav. „Sekmadieniais tuščios gatvės...“ (Januševičius, 2006, p. 31)

Eilėraštis-daiktas „Kaip tas pamišęs vargonininkas...“ (žr. 4 pav.) pateikiamas ant fizinės kompiuterinės laikmenos – diskelio (vadinamojo „flopiko“), kuris XX a. 8–9 dešimtmečiais buvo vienu iš svarbiausių informacijos saugojimo įrenginių. Diskelio atvaizdas skatina skaitytojo refleksiją apie informacijos kaupimą, bei išsaugojimo būdus sparčiai besikeičiančių medijų sąlygomis. Pirmoji eilutė „Kaip tas.“ – išskirta padidintu šriftu, užima diskelio etiketės viršų. Tipografiškai išsiskiria ranka rašyti žodžiai „byra iš meilės/ tyliau/ vargas paklydėliams“ (Januševičius, 2006, 117). Eilėraštyje minimas vargonininkas implikuoja liturgiją, sakralinę muziką, galima šį vaizdinį susieti su paskutine eilute „vargas vargas ir man nusi“, kurioje žodis „vargas“ sukuria biblijinį kontekstą. Šis atkartojimas sukuria reminiscenciją. Paskutinė eilėraščio eilutė siejasi su Evangelijoje pagal Matą užrašytomis eilutėmis „Vargas jums, veidmainiai Rašto aiškintojai ir fariziejai! Jūs valote taurės bei dubens išorę, o viduje esate pilni gobšumo ir nesivaldymo“ (Šventasis Raštas). Aktualizuojama lyrinio subjekto išgyvenama dvasinė tuštuma: „pakeliu akis nuo dubens nuo savo skurdaus srėbalo tyliau“ (Januševičius, 2006, p. 117). Lyrinis subjektas vaizduojamas kaip pasyvus, veikiamas aplinkybių, „tyliu kaip pieštukas stumdomas tai šen tai ten“ (Januševičius, 2006, p. 117). Nors eilėraštyje sakralumas siejamas su pamišimu, tačiau tylos momentais ilgimasi ir ieškoma Dievo artumo.



4 pav. „Kaip tas pamišęs vargonininkas...“ (Januševičius, 2006, p. 117)

Dar vienas eilėraštis išspausdintas ant fizinio daikto – sovietmečiu populiarių degtukų dėžučių serijos „Sport“, kurios etiketėje pavaizduotas šuolininkas su žirgu – „Ne visada pasiseka pergudrauti dusulį“ (žr. 5 pav.). Eilėraštis pateikiamas ant degtukų dėžutės, kuri iš pirmo žvilgsnio atrodo nesiskirianti nuo realaus daikto, tačiau savyje paslėpusi poezijos tekstą. Pirmosios eilėraščio eilutės – „ne visada pasiseka pergudrauti dusulį/ kryptis nežinoma“ kuria slogią atmosferą. Degtukai siejasi su ugnimi, liepsna, taip pat gali būti siejama su oro trūkumu, ap sunkintu kvėpavimu, dusuliu. Dusulys eilėraštyje gali būti interpretuojamas ne tik kaip fiziologinė kūno reakcija į stresą, nerimą, bet ir kaip alegorija žmogaus būsenai, kurioje nėra aiškos krypties, tik pasikartojantys bandymai išgyventi sunkumus. „Dusulio“ ir „krypties nežinojimo“ įvaizdžiai atskleidžia vidinę lyrinio subjekto kovą, kurioje jis bando susitvarkyti su kasdienio gyvenimo spaudimu, tačiau neranda savo vietos ar prasmės. „Languos išblėsta siluetai tik skolos dar teberusena šiam skurdo tarpekly tylą dovanos man savo nudriskusį apsiaustą“ – lyrinis subjektas išgyvena skurdą, kurio negali išvengti, o „išblėsta siluetai“ atskleidžia iliuzijas, prarastas galimybes. Eilutėje taip pat susilieja skurdo ir tylos motyvai, kurie šiame kontekste gali būti suvokiami kaip emocinės ir materialinės izoliacijos išraiškos. Eilėraštyje vaizduojamas žmogaus atsiskyrimas nuo kitų, jo vidinį nusivylimas ir pasitraukimas į tylą. Klausima: „aidi žingsniai!?“ ir iškart pateikiamas atsakymas „ne, tai tik nebylio dudenimas“ tai atskleidžia iliuzijas ir klaidingas viltis. Žingsniai, kurie galėtų simbolizuoti pokytį ar pažangą, virsta nereikšmingais garsais – „dudenimu“. Šis eilėraštis apie egzistencinius žmogaus išgyvenimus, neatitinka grafinio eilėraščio vaizdo – degtukų dėžutės. Sudaroma priešprieša vidinių žmogaus jausenų ir praktinio materialaus daikto. Darytina prielaida, kad Benedikto Januševičiaus pasirinkimas išspausdinti eilėraštį ant degtukų dėžutės suteikia šviesos ir šilumos šaltinį lyriniam subjektui, kuris „įstrigęs“ tamsoje. Taigi, eilėraštyje atskleidžiama „tamsos“ ir „šviesos“ tematika, degtukų dėžutė gali būti interpretuojama kaip vilties šaltinis, galimybė atrasti šviesą, nors toje dėžutėje paslėptas tekstas apie sunkius, tamsius gyvenimo etapus. Poetas, naudodamas degtukų dėžutę kaip fizinį objektą, parodo, kad, nors žmogaus gyvenimas ir pilnas iššūkių, tamsių minčių ir klausimų be atsakymų, vis dėlto yra galimybė atrasti bent užuominas į šviesą, į viltį, kurios dažnai yra paslėptos ten, kur mažiausiai tikimasi – kasdieniauose dalykuose.



5 pav. „Ne visada pasisėka pergudrauti dusulį“ (Januševičius, 2006, p. 119)

Eilėraštį „Prakandu obuolį...“ (žr. 6 pav.) poetas patalpina viešojo transporto bilietėlyje. Tekstinė eilėraščio versija pateikta rinkinyje „Buto raktas“ (1999):

*Prakandu obuolį
užsikertu
vaikštau po kambarį
akyse krebžda dūmai*

*tai netiesa
kad ten yra pylimas ir sagos netrūkinėja
kad ant to pylimo pamišėliai varto knygas
kai kuriuos puslapius išplėšia
kai kuriuos mėgina skaityti
kad senatvės nesulaukę vaiduokliai
spalį dažo medžius*

snaudulys remias į kaktą (Januševičius, 1999, p. 87)

Pirmoji eilėraščio eilutė „prakandu obuolį“ suponuoja fizinius lyrinio subjekto pojūčius ir ryšį su aplinka. Išsireiškimą „užsikertu“ galima interpretuoti kaip kūrybinio proceso pertrūki, kuris reikalauja pertraukos pergaltvoti pradėtą idėją. Vaikščiojimas tampa būdu įveikti vidines kliūtis, susigrąžinti kūrybinį polėkį. Kambarys uždara, ribota erdvė, kurioje lyrinis subjektas susiduria su vidiniais konfliktais, be galimybės išeiti. Tai erdvė, kuri apriboja lyrinį subjektą ieškoti atsakymų savyje. Lyrinis subjektas jaučia fizinį nuovargį, psichologinę įtampą – „akyse krebžda dūmai“. Dūmų metafora perteikia neaiškumo, miglotumo ir netikrumo jausmą. Antrasis eilėraščio posmelis

sustiprina dvejones. Paskutinė eilutė „snaudulys remias į kaktą“ galėtų būti interpretuojama kaip kūrybinio nuovargio ar sustojusio kūrybinio proceso kulminacija. Snaudulys, kaip būseną, rodo fizinį ir psichologinį nuovargį, kai pasiekama riba, nuo kurios neįmanoma tęsti pradėtų darbų. Tai galėtų simbolizuoti kūrybinį išsekimą. Grafinė šio eilėraščio versija pateikta Vilniaus miesto viešojo transporto vienkartiniam bilietėlyje. Ant bilietėlio buvo aiškiai matomas Vilniaus miesto viešojo transporto logotipas, taip pat pateikta informacija apie bilietėlio kainą t. y. 1 litas ir galiojimą. Bilieto viršuje, šalia logotipo, vietoje originalaus teksto „Vilniaus miesto visuomeninio transporto“ poetas pakeičia žodžius į „prakandu obuolį/ užsikertu vaikštau po kambarį“. Tai gali būti interpretuojama kaip judėjimo perkėlimas iš atviros miesto erdvės į vidinę, subjektyvią erdvę – kambarį. Uždaroje erdvėje judėjimas atspindi vidinę patirtį, mintis ir jausmus. „Vaikštau po kambarį“ gali būti suvokiama kaip introspektyvus judėjimas, leidžiantis lyriniam subjektui pereiti nuo vienos minties prie kitos. Tai psichologinis procesas, kuris neturi konkrečios krypties, nes tai vidinė kelionė po žmogaus išgyvenimus. Tai kontrastuoja su tikruoju judėjimu mieste, kur kelionės tikslas yra aiškus ir fiksuotas maršrute.



6 pav. „Prakandu obuolį...“ (Januševičius, 2006, p. 121)

Eilėraštis-daiktas „Blyškus mėnulis beldžia į duris...“ (žr. 7 pav.) atvaizduotas vinilinėje plokštelėje. Eilėraštyje kuriama nakties atmosfera, mėnulio vaizdinys pateikiamas pojūčiais – garsu („beldžia į duris“) ir lytėjimu („keliauja tavo skruostais liemeniu“). Norėdamas intensyviau patirti šią būseną, išgyvenimus, buvimą čia ir dabar, subjektas „užsimerkia“. Pirmoji eilėraščio strofa suponuoja, kad tai prisiminimai. Eilėraščio paskutinėse eilutėse lyrinis subjektas kreipiasi į netikėtą subjektą – „žodynų šmėklą“. Šis paradoksalus, simbolinis įvaizdis suteikia galimybę interpretuoti, kad susiduriama su kalbos ribotumu. „Šmėklos“ vaizdinys nurodo vaiduoklišką šešėlį, kuris negali

komunikuoti ar perteikti emocijas. Galima teigti, kad šis eilėraštis tai refleksija apie tuštėjančią kalbą, kurios prasminis potencialas blėsta, likdama tarsi tik prisiminimu apie kadaise buvusį žodžio įtaigumą. Eilėraščio pateikimas ant vinilinės plokštelės leidžia interpretuoti, kad tokiu būdu eilėraštis tampa ne tik skaitomu, bet ir tariamai klausomu tekstu. Taip tekstas įgauna muzikinę dimensiją – grafiškai atvaizduotos eilės tampa dainų pavadinimai, skambantys skaitytojo sąmonėje, išreikšti per ritmą, pauzes, atmosferą. Toks sprendimas primena apie poetinės kalbos muzikalumą, jos sąsajas su fonetine patirtimi. Eilėraščio vizualinis pateikimas ant vinilinės plokštelės paviršiaus susisieja su tekstu, kuriame dominuoja nakties, mėnulio ir sensorinio patyrimo motyvai. Plokštelės forma – tamsios spalvos apskritimas su šviesiu centru – vizualiai primena mėnulio vaizdinį, kuris tiesiogiai minimas eilėraštyje („blyškus mėnulis beldžia į duris“). Šis formos ir turinio ryšys sukuria papildomą interpretacinį lygmenį, kuriame plokštelė tampa ne tik materialia poezijos laikmena, bet ir simboliniu mėnulio atitikmeniu. Apvalios formos plokštelė suponuoja sukimąsi, cikliškumą, pasikartojimą.



7 pav. „Blyškus mėnulis beldžia į duris...“ (Januševičius, 2006, p. 123)

Tarpdisciplininio meno kūrinio pavyzdys – eilėraštis-daiktas „Jau vakaras...“ (žr. 8 pav.) pasižymi tylos ir ramybės atmosfera. Eilėraštyje tarp eilučių įterptos pauzės kuria kvėpavimo ar vidinės kalbos tempą. Poetinė kalba redukuojama iki minimumo, leidžiančio skaitytojui ne tik suvokti teksto prasmę, bet ir ją pajauti per pauzes, ritmą, neištartus žodžius. Šiame eilėraštyje svarbiausia idėja yra ne reikšmės artikuliacija, o jos nutylėjimas. Eilėraščio tekstas patalpintas prekybos tinklo „T Market“ stiliaus etiketėje, pateikiamas tarsi prekybinis vienetas („1 vnt.“), tarsi būtų lentynoje parduodamas produktas. Tokia reprezentacija perkelia poetinį tekstą į vartojimo kultūros ir kapitalistinės sistemos diskurso lauką. Poezija, kuri laikoma subjektyvumo, autentiškumo, vidinės

refleksijos išraiška, šiame apipavidalinime tampa, lengvai gaunamu masinės gamybos produktu. Tai sukuria ironišką, gal net provokuojančią įtampą tarp poezijos kaip meno filosofijos ir poezijos kaip prekės idėjos. Pasirinkta grafika parodijuoja prekybos tinklų ženklinimo sistemą – panaudojami atpažįstami vizualiniai kodai (raudonos ir mėlynos spalvų schema, kainų žymėjimas, šriftai), kurie asocijuojasi su komercija, kasdieniu, buitiniu gyvenimu. Vizualinė eilėraščio forma sukuria komercinį foną, kuris radikaliai kontrastuoja su paties eilėraščio tylia, ramia nuotaika.



8 pav. „Jau vakaras...“ (Januševičius, 2006, p. 110)

Eilėraštis-daiktas „Akvariumo dugnu ropoju...“ (žr. 9 pav.) pateikiamas aiškiai atpažįstama vizitinės kortelės struktūra. Vizualinis išdėstymas primena vizitinę kortelę – daiktą, kuriame koncentruotai pateikiama tapatybės, profesijos, kontaktų informacija. Tai tiesiogiai susiję su tekstu „kartais apsimetu sraige, o kartais savimi“, kuris kalba apie kintančią savivoką ir kūrybinę laikyseną. Kortelės viršuje kairėje pusėje esantis teksto blokas („AKVAR/ IUMOD/ UGNUR/ OPOJU“) išskaidytas raidėmis kvadratėliuose asocijuojasi su kompiuterio klavišais ar stalo žaidimo raidėmis, vizualiai imituoja logotipą. Perbraukta eilutė „lietuviųdievaipopierėjadegabetvėjaspelenųneblaško“, parašyta vientisu, be tarpų, juodu šriftu, gali būti traktuojama kaip metaforiška šūkio ar pozicinio sakinio funkcija. Šis pateikimas išryškina kritinę, numanomai autoironišką poziciją poetinio diskurso atžvilgiu: religiniai, mitologiniai, istoriniai simboliai („lietuvių dievai“) suliejami ir neutralizuojami, o pats tekstas – išbraukiamas. Tipografiškai išskirtas sakinyss „Kartais apsimetu sraige, o kartais savimi“, esantis kompozicijos centre, išryškintas didesniu šriftu vizualiajame lygmenyje funkcionuoja kaip vardas ir pareigos vizitinėje kortelėje. Apatinėje eilėraščio-vizitinės kortelės dalyje, žodžiai fragmentuojami, trumpinami, skaidomi („sudužo v. eidr-odis“, „vai.: zdu/ote-iras“, „nu.: (+lie)jau-lai-ptus“, „i-birž eliov@kara“) imituoja kontaktinę informaciją: telefono numerį, el. pašto adresą, buvimo vietą ar veiklos sritį.



9 pav. „Akvariumo dugnu ropoju...” (Januševičius, 2006, p. 113)

Eilėraščio „Bandau pakilti...” (žr. 10 pav.) vizualinis pagrindas – akmens druskos pakuotė (ukr. кам’яна сіль – akmens druska). Eilėraštis pateikiamas ant druskos pakuotės, kaip produkto dizaino dalis t. y. etiketė. Tekstinė eilėraščio versija pateikta rinkinyje „Buto raktas“ (1999):

*bandau pakilti
nors žinau kad nepavyks*

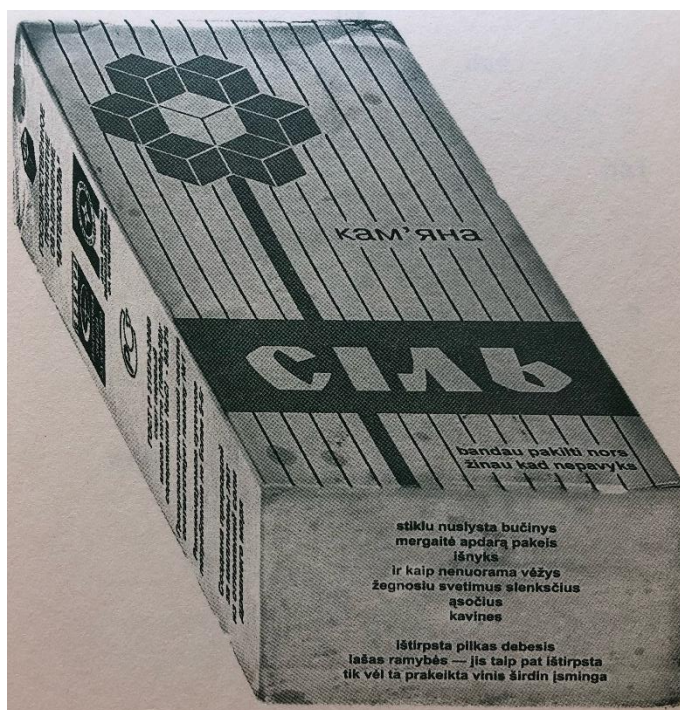
*stiklu nuslysta bučinys
mergaitė apdarą pakeis
išnyks*

*ir kaip nenuorama vėžys
žegnosiu svetimus slenksčius
qsočius
kavines*

*ištirpsta pilkas debesis
lašas ramybės – jis taip pat ištirpsta
tik vėl ta prakeikta vinis širdin įsminga* (Januševičius, 1999, p. 80)

Jau pirmos eilutės įveda į resignacijos būseną, kurioje slypi paradoksas – noras pakilti (dvasiškai, emociškai ar net kūrybiškai), tačiau gretinamas žinojimas, kad tai neįmanoma. Darytina prielaida, kad eilėraščio integravimas į akmens druskos pakuotę pasirinktas sąmoningai, t. y. išreikšti akmens sunkumą, svorį, kuris neleidžia lyriniam subjektui pakilti. Eilėraščio įdaiktinimas sovietinio stiliaus druskos pakuotėje sukuria asociaciją su praeities našta, buitimi. Druska gali teikti pragmatinę naudą – konservuoti, suteikti maistui skonį, tačiau gali turėti ir religinę prasmę. Evangelijoje pagal Matą, Kalno pamoksle rašoma: „Jūs žemės druska“ (Šventasis Raštas). Ši citata nurodo į tikinčių žmonių pašaukimą puoselėti moralines vertybes ir apsaugoti pasaulį nuo moralinio „gedimo“. Evangelijoje pagal Morkų rašoma: „Druska – geras daiktas, bet jei druska nustotų sūrumo, kuo ją pasūdysi? Turėkite savyje druskos ir taikiai sugyvenkite tarp savęs“ (Šventasis Raštas). Šia citata tikintieji skatinami gyventi autentišką dvasinį gyvenimą, turėti stiprias vertybes, kurios suteikia

gyvenimui prasmę. Galima interpretuoti, kad druska yra laikinumo simbolis, greitai ištirpstanti medžiaga, kuri rezonuoja su tekste išreiškiamu laikinumo pojūčiu, gali būti tapatinama su minimu „lašeliu ramybės“. Frazeologiskai druska siejama su skausmu, žaizda (druska ant žaizdos) – paskutinė eilutė įgauna fizinę potekstę, leidžiančią jausti žodžių aštrumą, įsmigimą. Eilutėse „ištirpsta pilkas debesis/ lašas ramybės – jis taip pat ištirpsta/ tik vėl ta prakeikta vinis širdin įsminga“ metaforiškai pasikartoja tirpimo motyvas – ne tik ramybė, bet ir debesis ištirpsta, kaip ir druska. Vinis įsminganti į širdį – kulminacija, kurioje emocinis skausmas tampa fiziniu. Galima įžvelgti, kad vinies vaizdinys siejasi su biblijiniu kontekstu. Poetinis tekstas išreiškia gilų egzistencinį nerimą, emocinį trapumą, o vizualus pateikimas sustiprina šiuos motyvus, suteikdamas jiems kasdienišką, bet kartu ir konceptualią formą.



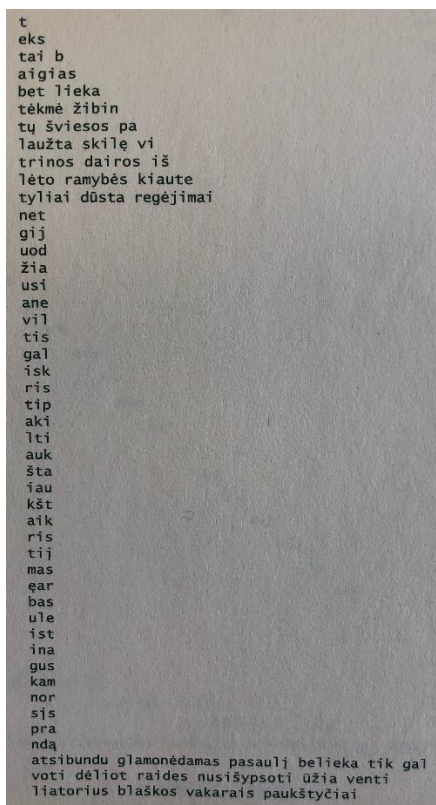
10 pav. „Bandau pakilt...“ (Januševičius, 2006, p. 107)

4.2 Eilėraštis kaip ikonotekstas

Analizuojant Benedikto Januševičiaus konkrečiąją poeziją vizualusis teksto aspektas tampa neatsiejamas nuo jo reikšmės kūrimo – eilėraščio forma ir išdėstymas tampa reikšminiais elementais. Poetinis tekstas išdėstomas taip, kad pavaizduotų konkretų tikrovės objektą ar formą. Tokie eilėraščiai artimi figūratyviajai poezijai, kurioje tekstas suvokiamas kaip medžiaga. Ši forma sustiprina ikoniškumo principą – žodžiai įgyja dvigubą funkciją: jie reiškia ir pačiu rodo. Tokie tekstai sukuria tiesioginį vizualinį ryšį tarp kalbos ir vaizdo – ikonotekstą. Svarbiausias reikalavimas kuriant prezentacijos poetiką sąmoningai apriboti signifikanto skaidrumą, išryškinti jo materialų pobūdį ir

akcentuoti šį materialumą kaip esminį signifikacijos proceso elementą. Šis principas ypač ryškus eilėraštyje „Tekstai baigiasi...“ (žr. 11 pav.), kuriame tekstinė raida neatsiejama nuo jos vizualinės formos. Pirmosios eilėraščio eilutės („tėkmė žibintų“) suponuoja, kad tekste pateiktas žibinto vaizdas su krentančiu šviesos srautu. Fragmentiškas teksto išdėstymas, nesilaikant įprastos sintaksinės logikos, eliminuoja linijinį skaitymo procesą. Teksto fragmentacija yra esminė jo struktūros dalis, kuri pabrėžia kalbos materialumą. Sistemingas didžiųjų raidžių, skyrybos ženklų atsisakymas apsunkina teksto prasmės dekonstravimą ir sukuria teksto polisemantiškumą. Skaitytojas priverstas jungti atskiras frazes, ieškoti ryšių tarp kontrastingų vaizdinių ir interpretuoti teksto daugiasluoksniškumą. Linijiškai išdėstytas poetinis tekstas būtų: „Tekstai baigiasi bet lieka tėkmė žibintų šviesos palaužta skilę vitrinos dairo iš lėto ramybės kiaute tyliai dūsta regėjimai netgi juodžiausia neviltis gali skristi, pakilti aukštai aukštai kristi į masę arba suleisti nagus kam nors į sprandą atsibundu glamonėdamas pasaulį lieka tik galvoti dėlėti raides nusišypsoti užia ventiliatorius blaškos vakarais paukštyčiai“ (Januševičius, 2006, p. 11). Eilėraščių galima interpretuoti kaip kūrybinio proceso refleksiją. „Tekstai baigiasi“ nusako, kad kūrinys kaip materialus objektas turi ribas t. y. tekstas užrašomas arba kitaip materializuojamas, tačiau „lieka tėkmė žibintų šviesos“ nurodo, kad kūrybinis procesas nesibaigia, nors tekstas užrašytas. „Skilę vitrinos“ pabrėžia trapumo vaizdinį, kuris gali būti siejamas su regimuoju pasauliu arba su vidiniu psichologiniu skilimu. Žibintų šviesos iškreipia tikrovės matymą. Žodžiai „ramybės kiaute tyliai dūsta regėjimai“ perteikia egzistencinį sąstingį, neišsipildžiusius, slopstančius ar neįgyvendintus troškimus, vizijas, idėjas. „Netgi juodžiausia neviltis gali skristi, pakilti aukštai aukštai“ – neviltis, kuri įprastai siejama su bejėgystės, stagnacijos jausmu, eilėraštyje įgauna judėjimo, skrydžio galią. Galima interpretuoti, kad net slogiausios emocijos gali virsti kūrybine energija, išstumti iš sąstingio, paskatinti veikti. Tačiau ši kūrybinė energija gali būti radikali, paskatinti rašytoją prisitaikyti, prarasti individualumą, savitą balsą ir tapti „mase“. Eilėraštis suponuoja kūrybinę, emocinę ir egzistencinę įtampą, kuri parodo, kaip neviltis gali tiek įkvėpti, tiek pražudyti, kaip kūrybinis procesas yra nuolatinė kaita tarp pakilimo ir kritimo, tarp prasmės atradimo ir jos praradimo. Paskutinės eilėraščio eilutės sugrąžina lyrinį subjektą iš apmąstymų į gyvenamąją realybę. Suaktyvinami pojūčiai – „ūžia ventiliatorius“ sukuria monotonijos ir mechaninį laiko tėkmės įspūdį, o „blaškos vakarais paukštyčiai“ perteikia lengvumą ir judėjimą. Tai, tarsi, priešprieša pirmosioms eilėraščio eilutėms apie egzistencinius išgyvenimus, kūrybinę stagnaciją, sunkumus – paskutinis vaizdinys yra efemeriškas, trumpalaikis, tačiau lengvas ir šviesus. Galima teigti, kad eilėraščio vizualinis pateikimas šviestuovo forma tiesiogiai koreliuoja su jo idėjiniu ir teminiu perėjimu nuo sunkumo prie lengvumo, iš tamsos į šviesą. Pradinėje teksto dalyje (žibinto viršuje, interpretuojamame kaip gaubtas) vyrauja sunkumo ir tamsos motyvai: „tyliai dūsta regėjimai“, „juodžiausia neviltis“, „kristi į masę“. Tai rodo egzistencinį slogumą, sąstingį, galbūt net

destruktyvias būsenas. Tačiau teksto dinamikoje pastebimas laipsniškas kitimas – iš nevilties, kuri gali „skristi, pakilti aukštai“, link išsilaisvinimo, grįžimo į dabarties momentą ir kūrybinės refleksijos: „belieka tik galvoti, dèlioti raides, nusišypsoti“. Šis semantinis progresas atitinka žibinto skleidžiamos šviesos principą – kuo labiau ji plečiasi, tuo mažiau erdvėje lieka tamsos.

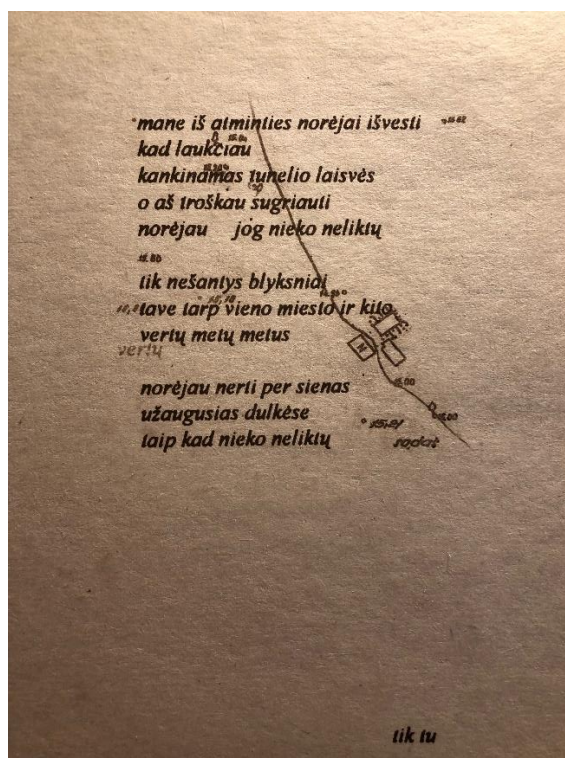


11 pav. „Tekstai baigiasi...“ (Januševičius, 2006, p. 11)

4.3 Multimedialus eilėraštis – tekstas, ženklas, piešinys

Multimedialaus eilėraščio išraiškos priemonių visuma susideda iš elementų, kuriuos išdėsčius plokštumoje (lapo erdvėje) gaunama tam tikra meninė tvarka. Analizuojant Tomo S. Butkaus poeziją išryškėja poezijos, architektūros ir vaizduojamojo meno (ypač grafikos) sankirta. Poetas neapsiriboja vien kalbine raiška – jo tekstai funkcionuoja kaip tarpdisciplininiai kūriniai, kuriuose derinamas žodis, erdvė ir vizualumas. Tomas S. Butkus baigęs architektūros studijas Vilniaus Gedimino technikos universitete, ši patirtis atsispindi jo poetinėje kūryboje. Eilėraščiai pasižymi erdvių komponavimu, struktūrine logika, juose juntama architektūrinė vaizduotė, dėmesys formoms, linijoms, tuštumai ir jų tarpusavio santykiams. Straipsnyje „Ne skaidyti, o jungti“ Tomas S. Butkus teigia: „Architektūra man visuomet buvo gerokai platesnė sąvoka, todėl ir bėgau nuo jos, nes neišsitemkau. Man patinka eiti per visas sritis. Ir ne skaidyti, o jungti. Kartais juokauju, kad mėgstu

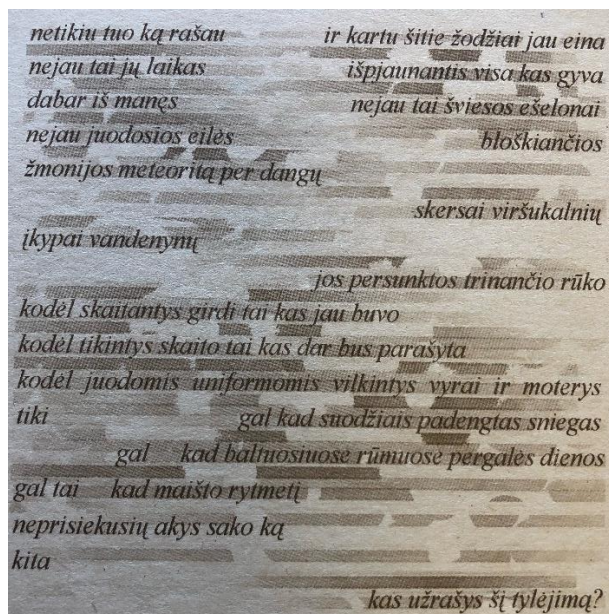
Jungėnus, bet ne Skaidiškes. Tiesą sakant, nebesuku galvos mėgindamas suvokti, kuriai sričiai mano veikla priklauso, tiesiog darau tai, kas patinka. Generuoju idėjas ir jas įgyvendinu. Architektūra, literatūra ar muzika tėra priemonės“ (Butkus, 2017, p. 5). Galima teigti, kad kartografiniai vaizdiniai suteikia galimybę vienoje erdvėje integruoti daugiasluoksnius informacijos ryšius, konceptualiai susieti nutolusias idėjas ir perteikti informaciją įvairiomis semiotinėmis priemonėmis – tekstinėmis, vizualinėmis. Toks intermedialus kūrybos būdas padeda ne tik efektyviau, bet ir estetiškiau perteikti turinį, stiprindamas jo poveikį recepcijai. Eilėraštyje „Nieko sugriaunamo neturiu“ (žr. pav.12) skirtame Jonei Eigirdaitei persipina poetinis naratyvas ir kartografiniai ženklai, sudarydami savitą tarpdisciplininį kūrinį. Pirmoji eilėraščio eilutė „mane iš atminties norėjai išvesti“ įrėmina erdvę t. y. mentalinę topografiją, kurioje „atmintis“ tampa vieta. Eilutė „kankinamas tunelio laisvės“ suponuoja paradoksalų judėjimą, nes tunelis – ribota, tamsi, kryptinga erdvė – eilėraštyje simbolizuoja viltingą perėjimą. Lyrinio subjekto troškimas „sugriauti“, kad „nieko neliktų“, atskleidžia destruktivų impulsą sunaikinti emociškai žymėtas vietas ar prisiminimus, naikinti ribas, tik atskleidžia, kad prisirišimas išlieka. Tačiau eilėraštyje vizualiai nuo bendro teksto atskirtas žodelis „tu“ išlieka kaip nepanaikinama reikšmė, galima interpretuoti net kaip žemėlapių centrą, orientyrą. Vaizdinis eilėraščio pateikimas suponuoja laikinumo pojūtį, kuris siejamas su judėjimu tarp „vieno miesto ir kito“, tai perteikia ne tiek geografinius, kiek laiko ir santykių atstumus. Eilėraštis funkcionuoja kaip statiškas momentas fiksuojantis sąveiką tarp vietos, laiko ir emocinės patirties.



12 pav. „Nieko sugriaunamo neturiu“ (Butkus, 2003, p. 27)

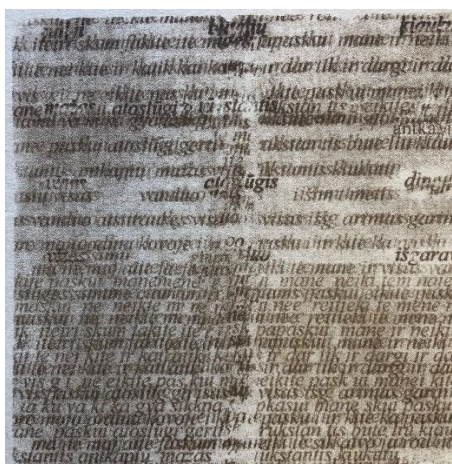
Kai kuriuose Tomo S. Butkaus kūrinuose kalba tampa itin plastiška – ji transformuojasi į vizualų, grafiškai sukonstruotą ženklų lauką, kuriame semantinė apkrova gali būti redukuota ar net visiškai eliminuota. Rankraštinių faksimilių skyriai atskleidžia šią dvigubą kalbos funkciją: kalbinis turinys išnyksta grafiniame registre, tampa regima, bet ne(be)skaitoma forma, tačiau įmanoma jį perskaityti tik įtempus skaitymo valią, tarytum ištraukiant prasmes iš vizualinio klodo. Grafinių tekstų poetika grindžiama jų „buvimu“ – t. y. kalba čia ne tiek perteikia prasmes, kiek užima fizinę erdvę, tampa geometriškai apribota ir struktūriškai įkomponuota į taisyklingus tekstinius konteinerius (plg. Speičytė, 2009). Kalba tarsi fizinė substancija – matuojama, atkerpama, įterpiama be naratyvinės ar loginės būtinybės, atspindintį sąmoningą išėjimą už kalbos ribų. Teksto materialumas čia apima ne tik rašyseną kaip individualų poeto žymą, bet ir patį rašymo veiksmą – taisymai, perbraukimai, kalbinės klaidos transformuojamos į vizualines struktūras, kurios įgauna estetinę, poetinę vertę. Kalba veikia kaip vaizdinė medžiaga, o rankraščio spontaniškumas tampa ne šalutiniu, bet esminiu poetikos aspektu.

Eilėraštyje „Juodosios eilės“ (žr. 13 pav.) grafiškai pateikiami užtušuoti tarpai tarp eilučių, kurie suponuoja idėją tarp to, kas pasakyta, ir to, kas liko neišreikšta. Galima teigti, kad poetas panaudoja palimpsesto (gr. *palimpsestos*) technika, kuri nurodo, kad tekstas užtušuotas ir perrašytas. Paslėpti žodžiai, po jų likę užtušuoti tarpai yra ne tik grafinis sprendimas, bet nutylėtų minčių sluoksniai. Nors tekstas buvo parašytas, ištrintas, užtušuotas, bet jo buvimo ženklas likęs, tam, kad parodytų tai, kas liktų nematoma – ne tekstą, o jo nebuvimą. Pirmoji eilėraščio eilutė „netikiu tuo ką rašau ir kartu šitie žodžiai jau eina“ (Butkus, 2003, p. 17) suponuoja Rolando Barthes'o įžvalgą apie autoriaus mirtį, kad tekstas tampa savarankišku reiškiniu, nepriklausančiu savo kūrėjui. Lyrinis subjekto klausimas „kas užrašys šį tylėjimą?“ (Butkus, 2003, p. 17) atskleidžia, jog bet koks bandymas užrašyti tylą, t. y. užfiksuoti ją tekste, sukuria paradoksą, nes rašantysis suvokia, kad tylai trūksta žodžių, o jos fiksavimas negali išvengti negrįžtamo prasmės sunaikinimo. Grafinis užtušavimas rezonuoja su klausimu „kas užrašys šį tylėjimą?“ (Butkus, 2003, p. 17), kai žodžiai užgniaužiami, lieka tik tylą ir jos vizualus žymėjimas.



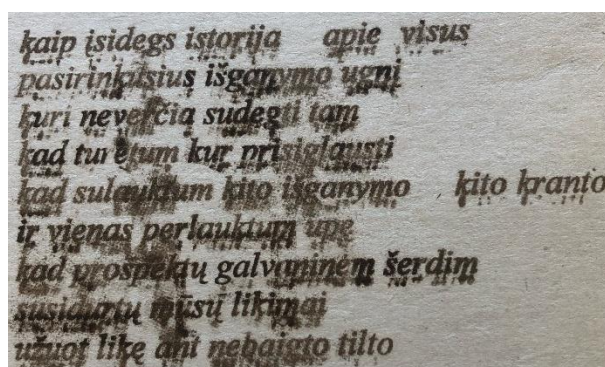
13 pav. „Juodosios eilės“ (Butkus, 2003, p. 17)

Eilėraštis „Gariūnų fontanuose“ (žr. 14 pav.) nukelia skaitytoją į erdvę – Gariūnų turgavietę. Eilėraščio žodžiai sluoksniuojasi vienas ant kito, eilučių fragmentai persidengia, skaitytojui sunku išskaidyti tekstą į nuoseklias eilutes. Vizualus eilėraščio teksto sluoksniavimas leidžia jį interpretuoti kaip poetinį palimpsestą – tekstą, kuriame vieni žodžiai persidengia su kitais, taip sukuriant daugiasluoksnę, vizualiai persidengiančią struktūrą. Ši grafinio atvaizdavimo technika siejasi su pavadinime minimu fontanu, žodžių srautais – turgaus garsų kakofoniją. Tekstas beveik nebeskaitomas, dėliojami prasmės fragmentai, skaitytojas perkeliamas į erdvę klaidžioti turgaus minioje. Vizualiai chaotiškas teksto išdėstymas atliepia Gariūnų turgavietės atmosferą, kurioje garsai, vaizdai ir šūksniai, derėjimasis susilieja į vieną triukšmingą visumą.



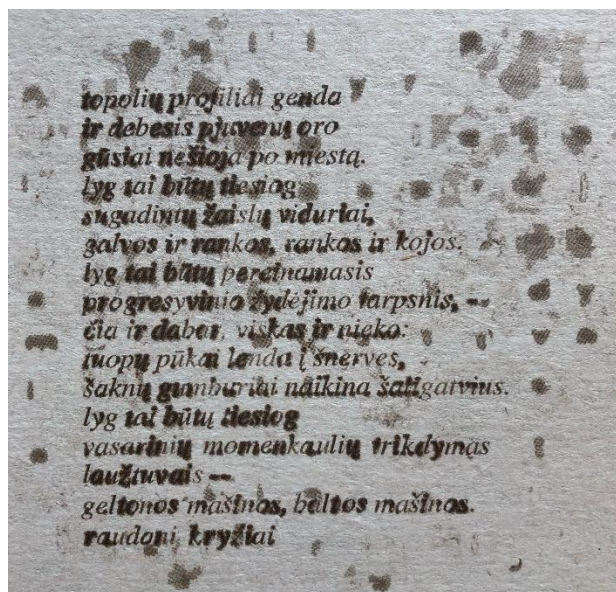
14 pav. „Gariūnų fontanuose“ (Butkus, 2003, p. 23)

„Prisilietimai ant nebaigto tilto“ (žr. 15 pav.) eilėraštis dedikuotas Mantui Gimžauskui. Tiltas paprastai simbolizuoja ryšį, perėjimą, susisiekimą tarp dviejų krantų, tačiau eilėraštyje jis įvardijamas kaip nebaigtas, taigi ryšys iki galo neužmegztas, nutrūkęs. Dedicacija Mantui Gimžauskui leidžia interpretuoti, kad nebaigtą tiltą poetas sieja su anksti nutrūkusia M. Gimžausko gyvenimo kelione. Pats eilėraščio kalbėjimas – lėtas, ilgesingas, pilnas sąlygos formuluočių „kad turėtum kur prisiglausti“, „kad sulauktum...“ (Butkus, 2003, p. 33). „Prisiliesti prie nebaigto tilto“ galima interpretuoti, kaip bandymą išgydyti sielos žaizdą, užmegzti ryšį net tada, kai prisilietimas neįmanomas. Teksto vizualus pateikimas – grafinis teksto išsilieėjimas, atsispaudimas sukuria skaitymo kliūtis, o tai atspindi įtampos elementus.



15 pav. „Prisilietimai ant nebaigto tilto“ (Butkus, 2003, p. 33)

Eilėraščio „Opelių profai“ (žr. 16 pav.) tekste išryškėja keletas vaizdinių: „topolių profiliai genda“, „šaknų gumbai naikina šaligatvius“, „geltonos mašinos, baltos mašinos./ raudoni kryžiai“ (Butkus, 2003, p. 49). Šie fragmentai leidžia atkurti siužeto gaires. 2000-aisiais Lietuvoje formavosi gatvės lenktynių reiškiny, stigo saugaus vairavimo kultūros. Vaizduojama miesto aplinka – topolių medžių alėja, aptrupėję šaligatviai, nes šaknys iškelia betoną, o fone minimos mašinos ir raudoni kryžiai. Raudonas kryžius – pagalbos ženklas, galima interpretuoti, kad kalbama apie avariją ir raudoni kryžiai atkuria greitosios pagalbos ženklą. Eilėraštyje kuriamas avarijos vaizdas – sudaužytas automobilis, sužaloti kūnai. Ekspresyvi frazė kuria nelaimės atmosferą: „Momentkaulių trikdymas laužtuvais“ (Butkus, 2003, p. 49) – „momentkaulių“ metafora pasitelkiama įvardyti akimirksniu lūžtantiems kaulams, laužtuvų įvardijimas sukuria vaizdą kai gelbėtojai bando išlaužti automobilio nuolaužas, kad išgelbėtų aukas. Šiame kontekste „Opelių profai“ ironiškai įvardyti „profesionalai“ greičiausiai jaunuoliai, kurie savavališkai viršija greitį iki tol, kol įvyksta nelaimė. Tomas S. Butkus eilėraštyje užfiksuoja šio reiškinių estetiką – sudaužytos mašinos, spalvotų švyturėlių šviesų chaosas ir kryžiai. Vizualiai eilėraštis pateikiamas su tarsi dėmėmis aplink tekstą, kurios imituojantys tepalų ar purvo dėmes, kraujo lašus, kurie aptinkami autoavarijos vietose.



16 pav. „Opelių profai“ (Butkus, 2003, p. 49)

Ciklo pavadinimas „Fak simile“ suponuoja, kad tai konceptualus dublikatas, fragmentuotas atvaizdas, imitacija. Ciklas susideda iš trylikos ranka rašytų eilėraščių. Literatūrologė Brigita Speičytė rašė: „Šių tekstų apskritai galima neskaityti (rašysena sunkokai įskaitoma), jie veikia ir kaip vienu žvilgsniu aprėpiama grafinė dėmė. „Buvimas grafine plokštuma“ yra ir šių tekstų poetikos principas: kalbinės „medžiagos“ panaudojama tiek, kiek jos telpa į taisyklingus keturkampius, geometrinius kalbos „konteinerius“. Kalba tarsi taki medžiaga atseikėjama, atkerpama, pateikiama – instrumentiškai, tarsi be vidinės būtinybės, įbrendant į bet kurią herakleitiškojo srauto vietą. Kita vertus, pabrėžiamas rankraštinio teksto gamybos spontaniškumas ir autentiškumas – ją nurodo ne tik pats „rankos raštas“, bet ir tai, kad šis tekstas pateikiamas kaip neperrašytas, kalbinius taisymus čia pat paverčiant grafiniais „dėmės“ elementais“ (Speičytė, 2009).

mano pastatini pasivaikščiojimo
tai mirus pilnas keistos meta-
nų pėras, tarsi planų diegiamų
etkoliniu būdais pilas
nuopuolė rėkė, dešnoras
pastatų, ogi mūsų istorijai
iš grandienos Holandijoje
viskas baigiasi - nebeįsta
būgpos įamg
savo pūslėse, iš smegenis
per mą delis prisitaikyti prie
kaskienos seips kalbinio jos
ima ~~nuo~~ algtoti iš smegenis
sustoti, mąstytas
pavasarį deklamu pradeda
pasivaikščiojimą, kuris tere bė pastu-
tinė mano uždavys - jo neefektivu
tavo pėdos
(kuris tau iš mirus nerusija būt įgy-
binge) kitos formos
manųje baigiasi nušluostyti amžių
fadiučių - iš nušluostytas
manųje uolba nerandama autenti-
kumo penetinio identiteto

demonstruos trispelėse perukameis
barmėnės šatos, kelėje spūstis, mūrinę
lepįjos, dangų nepastebėjus pro archyvo
sumaltus debesis, lūhem prie
aišku - atpausti sopanti, vltas skleidžiamas
Thorodinių rūdis ir sąsuvinių
parašas
repatelę arčiau nepu
reikia tonais prabė atpalvėis
grančiom gelsbetoninėm ploštėm
tihadami etmūdis gailėstingum
tik laukdami atsitaukusių Satmū
kuris vis dar būnysse
nugriautyje tūmfo arhoje

š baigti nėra išėjimo - visos durys
torpūnėse, kuopos saugyje
dingo visi laurai delnan
susitaukė, iš dabar nuo manymo
ištingas žietas
ėmėsi quāt, anksčiau meilis
pramaitų, anksčiau meilis
tespūsting, iš toliau pat (kuris)
kuris ti tūm, kas kelydėmės
savo kėpus, anksčiau
etmūdis mūty, anksčiau
nuvertė bet, anksčiau
išėjimo - to pūnūlo kuris įplėty
mūty neuja, pūnūlo alnų dūm
nūlietų xltu mūty, vandenius
tada baigiasi - mūsų sinchronizacijai
lūdesini tūmūmūm, prauktus
dangų dubenis, kur
gyvėdžių dūmai, apmūgtus
mūty, pavistels, velha

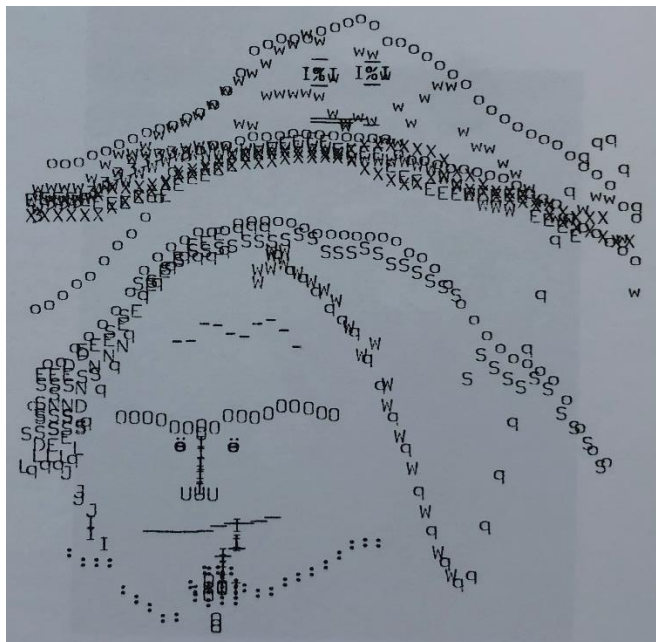
būties ir dieo netikėjimo, lūngos
netikėjimo valenot, su įplėtais
savo pūslėse, viskas
į atsimena mūsų lūno lūnūm, atkro-
tėdžio lūnūm -
sakan taip, sakan, ne
katoštos, o etitūmūm, pūslėse
automobilinis prauktas, salisėje
nihilio teigėmū, euforizacijai
kalbos tūmūty, anksčiau būties, ir Dievo
lūnūmūmūm, išlūgtos vandenius, pūslis
mūty, vūnūm - jo k, mūktas
mūty, relauks, jo k, Flaitas
kaulų, apnūm, nūnūm, savo žolė,
anksčiau kūnūm, savo smėlio nūnūm
svetima atmintin - svetimū
tūm, svetimū
sakan - išlūgtas, etitūmūm, netikėjimas

17 pav. „Fak simile“ (Butkus, 2003, p. 41,51, 47, 49)

Eilėraštyje „deodorantas“ (žr. 18 pav.) pastebima, kad grafinis raidžių išdėstymas sudaro kryžiaus siluetą puslapyje. Eilėraštis kuriamas teksto redukavimo principu. Horizontalioji kryžiaus dalis suformuota iš kelių žodžių fragmentų eilutėje, o vertikaliuoji – iš žemyn besidriekiančių raidžių sekos. Įdėmiau pažvelgus į teksto fragmentus, paaiškėja, jog eilėraštyje užkoduota maldos pradžioje žegnojantis tariama frazė. Tokia strategija vadinama intertekstualumu, nes skaitytojui pateikiamas žinomas tekstas, o poezijos kūrinys gimsta iš to teksto dekonstravimo. Eilėraštyje pašalintos balsės, likę tik priebalsės, išskyrus vieną raidę „a“. Galima interpretuoti, kad lietuvių kalboje balsės arba

A photograph of a smartphone screen displaying a list of words in a monospaced font. The words are: vrdn, dv tv, r, švntss dvss, aaa, aa, a a, a, a, a, a, a, a, a. The screen has a dark background and a status bar at the top showing the time 12:42 and the word 'deodorantas'.

žmogaus veidą, galbūt pavadinime minimo Senio Šalčio arba Snieguolės. Eilėraštyje nėra naratyvo, tačiau prasminis efektas kyla iš vizualaus konteksto. Poetas realizuoja vieną esminių vizualiosios poezijos idėjų – tekstas turi būti pamatytas, kad būtų suprastas. Estetiškai kūrinys balansuoja tarp vaizdo ir abstrakcijos, nes iš toliau regimas lyg piešinys, iš arti – tēra raidžių sankaupa.



19 pav. „Senniz szaltiz i sneghole“ (Butkus, 2020, p. 137)

Eilėraštyje „Lovesong“ (žr. 20 pav.) be angliško pavadinimo, aiškiai įskaitomo žodinio turinio nėra. Šis eilėraštis pateikiamas piešiniu – juodu rašikliu išraiškingai nupiešta siurrealistinė kompozicija. Viršuje nupiešta būtybė lyg šuo ar vabzdys su ilgu kūnu. Ši būtybė virš žmogaus galvos su dviem didelėmis akimis ir kaukę primenančiais bruožais. Šalia galvos išdėstytos įvairios formos: spiralės, garbanotos, lenktos linijos, vingiai, taip pat keletas stačiakampių bei apskritų figūrėlių. Kai kurios figūros, pavyzdžiui, spiralės ar susuktos linijos, primena muzikines natas arba garso bangas. Galima teigti, kad šiame eilėraštyje poetas vizualizuoja emocinę patirtį, kurią sunku išreikšti įprastine verbaline kalba. Veidas su didelėmis akimis gali simbolizuoti įsimylėjusį žmogų, kuris mato tai, ką nori matyti ir kurio protą užvaldė ant galvos pavaizduota būtybė. Šalia kylantys sūkuriai ir ženklai gali reikšti minčių bei jausmų chaosą. Eilėraštis artimas siurrealizmui bei automatinio rašymo (piešimo) technikai – tarsi meilės tema būtų išreikšta sąmonės srautu. Šis semiotinis eksperimentas išplečia poezijos ribas – žodis virsta vaizdu, o vaizdas įgyja poetiškumą. Juodai baltas grafikos piešinys sukuria kompozicijos įspūdį – elementai išdėstyti nuo viršaus, kuriame stambesnės figūros, iki apačios, kurioje smulkėjantys fragmentai. Išdėstymas gali simbolizuoti muzikos skambesį ar jausmo išblėsimą, tarsi daina, pradėjusi garsiai skambėti (grafiškai intensyvi eilėraščio viršuje)

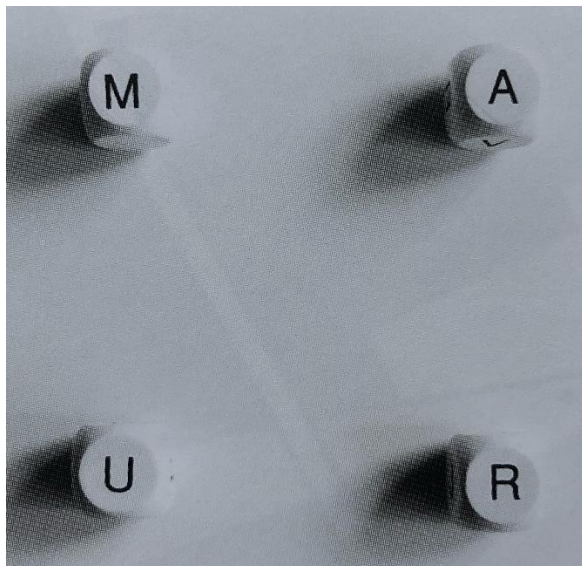
pamažu tyla. Šio eilėraščio visuma turėtų būti suvokiama vienu metu, t. y. kiekvienas struktūrinis elementas kompozicijoje yra lygiavertis kaip paveikslas.



20 pav. „Lovesong“ (Butkus, 2020, p. 96)

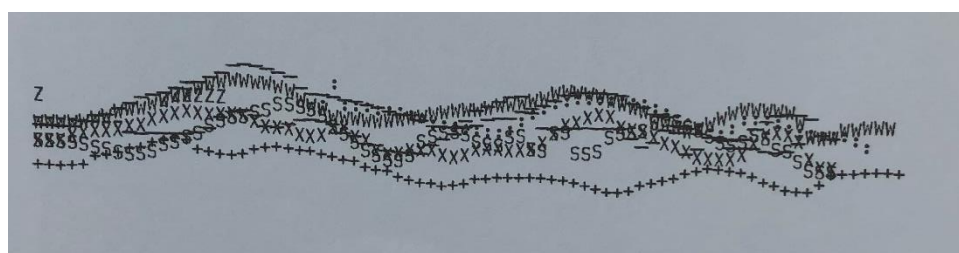
Eilėraštyje „Marmuro rūmas (kvadratas)“ (žr. 21 pav.) pavadinime esantys žodžiai „marmuro rūmas“ sukelia asociacijas su architektūra, tvirta struktūra, o skliausteliuose esanti nuoroda „kvadratas“ suponuoja bazinę geometrinę formą. Kvadrato kampuose išdėstytos raidės vaizduoja rūmo (kambario) keturis kampus, pamatinius taškus, tai savireferencinė nuoroda, kad poezija pati yra konstrukcija erdvėje, analogiška architektūrai. Keturias izoliuotas raides M, A, U, R, pateikiamos trimatėje žaidimo kauliukų formoje. Galima pastebėti žodžių žaismą – iš pateiktų raidžių sekos galima sudėti dalį žodžio „marmuras“ ir dalį žodžio „mūras“. Taip pat šias raides pergrupavus galima perskaityti kaip žodį „RAUM“, kuris vokiečių kalboje reiškia „erdvė“ arba „kambarys“. Šis daugiakalbis užuominas kuriantis pateikimas sustiprina kūrinio prasmę – erdvė, rūmas, mūras slypi tarp keturių lakoniškų raidžių. Erdvė aplink raides – tuščia, o tuštumos kvadratas centre sukuria užuominą į pastatą, erdvės vidų. Konkrečiosios poezijos teorijoje pabrėžiama, kad žodžio grafinė forma tampa architektūriniu elementu. „Marmuro rūmas“ kaip sąvoka išskaidoma iki pamatų (raidžių) išlieka tik formos grynumas – kvadratas. Kvadratas yra tobulas simetrijos, tvarkos simbolis.

Pirmiausia eilėraštyje skaitytojas suvokia vizualinę kompoziciją, tada iššifruoja užuominas jungdamas raides į galimus žodžius, sietus su pavadinimu.



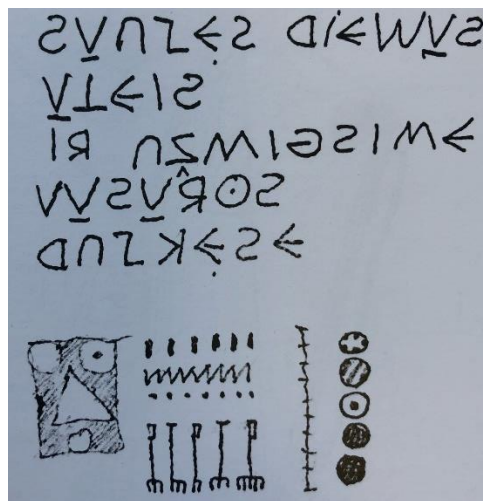
21 pav. „Marmuro rūmas (kvadratas)“ (Butkus, 2020, p. 243)

Eilėraštyje „Negyvų kopų konkrytas“ (žr. 22 pav.) pateikiama bangos formos juosta sudėliota vien iš spausdintinių simbolių: „+“ ženklų, daugybę „s“ raidžių, taip pat „x“, „w“, pavienes „z“ raides ir kelis taškelius. Šis kūrinys vienu metu egzistuoja kaip eilėraštis ir paveikslas. Kompozicija ypatinga tuo, kad tai neverbalinė scenografija, kalbanti raidžių formomis, o ne žodžių prasmėmis. Sukuriama erdvinė dinamika. Vėjo šnaresį suponuoją pasikartojantys raidžių „s“ vingiai, o „+“ ženklai išsidėstyti ties apatine banguotos formos riba primena kryželius. Ši asociacija koreliuoja su pavadinime įvardytomis „negyvosiomis“ kopomis. Plius ženklo formos kryžiai gali simbolizuoti kopų kryžius, taip suteikdami kopoms kapinyno metaforą. „Z“ raidės simbolis kairiajame kampe tarsi atskirtas nuo pagrindinės bangos. Raidė Z populiariojoje kultūroje dažnai siejama su miegu, todėl gali reikšti tylą, miegą. Taigi, šiame kūrinyje poezija peržengia kalbos ribas ir tampa vaizduojamuoju menu, tačiau tuo pat metu išlaiko santykį su kalba, nes kuriamas vaizdas spausdintinėmis raidėmis.



22 pav. „Negyvų kopų konkrytas“ (Butkus, 2020, p. 171)

Eilėraštyje „Saulės Dievas...“ (žr. 23 pav.) atskleidžia semiotinį daugiaplaniškumą – skirtingų ženklo sistemų jungimą, t. y. derinamas rašytinis tekstas ir piešti simboliai. Eilėraštyje sąmoningai apsunkinamas įskaitomumas – tekstas apverstas užrašytas veidrodiniu principu – „Saulės Dievas/ ateis/ ir užmigsime/ vasaros dulkėse“ (Butkus, 2020, p. 277). Kaligrafinė teksto forma (raidžių apvertimas, neįprasti šrifto elementai) sukuria archajiškumo iliuziją – žodžiai panašėja į senovinius raštus ar runas. Tai sustiprina ir piešinių stilistika, suponuojanti piktografijas. Po tekstu pateikti simboliai skatina skaitytoją ieškoti sąsajų: pvz., raktai gali reikšti žinojimą arba prieigą, trikampis su akimi – aliuzija į viską matantį dieviškąjį pradą, laiko skalė su brūkšniais – laiko tėkmę ar epochas. Visi šie vizualūs elementai su tekstu sukuria daugialypį pasakojimą, kurį skaitytojas turi sukonstruoti. Eilėraštyje įgyvendina vizualiosios poezijos esmė – žodinis ir vaizdinis pradas vienas kitą papildo ir sustiprina, generuodami prasmę, kuri nėra iki galo determinuota. Tokie asociatyvūs tekstų ir vaizdų deriniai buvo būdingi XX a. avangardo menui pvz., dadaistų koliažuose žodžiai jungti su vaizdais be akivaizdžios logikos.



23 pav. „Saulės Dievas...“ (Butkus, 2020, p. 277)

Eilėraštyje „Vavančios voverės vevyn valva“ (žr. 24 pav.) tekstinę dalį sudaro keturi žodžiai, išdėstyti vienas po kito stulpeliu, oranžiniu šriftu. Virš žodžių nupiešta paprasta linijinė figūra tuo pačiu šrifto atspalviu. Figūra pavaizduota turinti pailgą ovalą viršuje primenantį galvą, po juo – kvadratinį korpusą, iš kurio į šonus atkištos dvi trumpos linijos, tarsi rankos, apačioje, prijungtas prie kvadrato kampų, išsikiša dar dvi ilgesnės įstrižos linijos, tartum kojos, tarp kurių pakabintas mažas ovalas. Ši schematiška figūra primena gyvūną galima įžvelgti voverę arba vabzdį. „Voverės“ paminėjimas tekste sufleruoja, kad tai greičiausiai stilizuota voverė: ovali galva, kvadratinis kūnas, apatinis ovalas – uodega. Figūros elementarumas (apskritimas, kvadratas, linijos) artimas

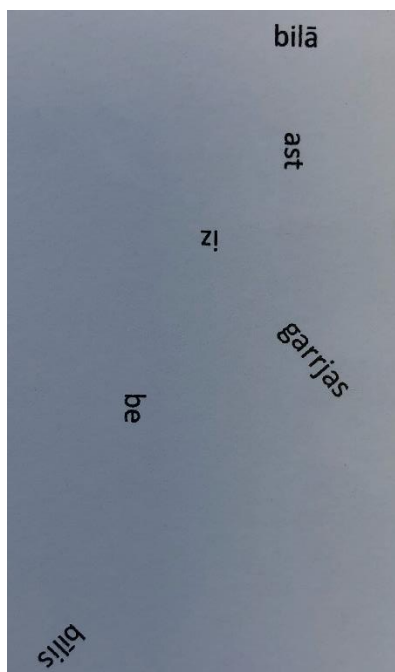
piktogramai. Tekstas po piešiniu – keturi žodžiai, prasidedantys raide „v“: „vavančios“, „voverės“, „vevyn“, „valva“ (Butkus, 2020, p. 287). Aiškiausiai suprantamas vidurinis žodis „voverės“, reiškiantis gyvūnus. Voverės dažnai asocijuojasi su judrumu, švelnumu ir žaismingumu. „Vavančios“ skamba panašiai kaip vaikų tarmė ar onomatopeja, nuo žodžio „vaventi“, kuris galėtų reikšti neaiškiai šnekėti, vapėti. Lietuvių kalboje yra žodis „vapa“ reikšme kalbėti neriškiai, tad „vavančios“ galima suprasti kaip vapančios, mykiančios. Taigi visi keturi žodžiai turi ryškią aliteraciją: dominuoja v ir a, è garsai, sudarantys savotišką ritmą: va–va, vo–ve, ve–vy, va–va. Perskaičius eilutę garsiai fonetinis skambesys suponuoja, kad tekstas galėtų būti greitakalbė arba žaidimas. Žodžiai komponuojami po piešiniu ir vizualiai su juo sutampa spalva – visa tai rodo, kad kūrinys suvoktinas kaip vienetas, o ne atskirai tekstas ir atskirai iliustracija. Žodžiai trumpėja – 8 raidės, 7 raidės, 5 ir 5 – tad stulpelio forma šiek tiek siaurėja į apačią, sukurdamą piramidės formą. Toks formos žaismas papildo piešinį viršuje, nes voverės figūra tarsi stovi ant piramidės. Visa kompozicija – piešinys ir tekstas – atspausa oranžiniu tonu, kuris primena voverės kailio spalvą. Taigi, meninė visuma glaudžiai siejasi – spalva, forma, garsas ir vaizdas. Skaitant ar tariant greitakalbe sužadinama žaisminga nuotaika. Galima teigti, kad poetas siekia žaidybinio efekto, linksmybės, nes eilėraštis žadina pojūčius ir vaizduotę.



24 pav. „Vavančios voverės vevyn valva“ (Butkus, 2020, p. 287)

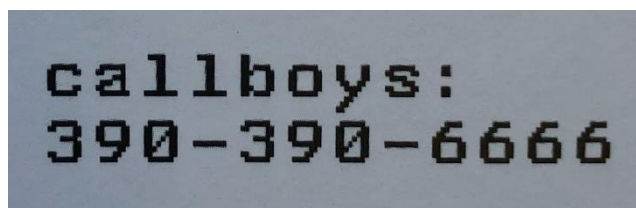
Vizualinio eilėraščio „Palmaičio–Toporovo konkrytas“ (žr. 25 pav.) pavadinimas nurodo du asmenvardžius Palmaitį ir Toporovą – lingvistus, XX a. 9-ajame dešimtmetyje inicijavusius prūsų kalbos gaivinimo eksperimentą – Letą Palmaitį ir Vladimirą Toporovą. Eilėraštyje išdėstyti žodžiai: „bilā“, „ast“, „žī“, „be“, „garrijas“, „bitis“ (Butkus, 2020, p. 313). Galima teikti prielaidą, kad šie žodžiai atkurti iš senosios prūsų kalbos. Lietuviškas žodis bitė yra artimas prūsiškam žodžiui „bitis“, „ast“ primena prūsų kalbos veiksmažodį „est“ – „yra“, „bilā“ gali sietis su bylojimu, kalbėjimu ar buvimu. Tokiu būdu Tomas S. Butkus konstruoja eilėrašį iš archajiškos kalbos dalių, paversdamas kalbinę medžiagą vizualiu objektu suponuojančiu kryptį. Žodžiai išdėstyti erdvėje taip, kad grafinė

kompozicija primena byrantį tekstą, krintantį puslapiu žemyn. Fragmentiškai sudėlioti žodžiai ikonografiškai perteikia nykstančios–atgaivinamos kalbos idėją, kai tekstas tarsi byra.



25 pav. „Palmaičio–Toporovo konkrytas“ (Butkus, 2020, p. 313)

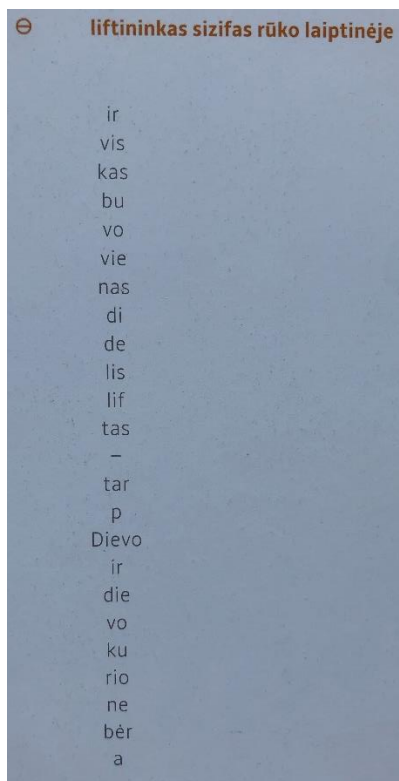
Eilėraščio „Kalbos kalbėjimas“ (žr. 26 pav.) minimalistinė kompozicija – viršuje oranžine spalva užrašytas pavadinimas „kalbos kalbėjimas“, apačioje – juodu šriftu pateiktas poetinis tekstas „callboys: 390-390-6666“ (Butkus, 2020, p. 301). Pats terminas „kalbos kalbėjimas“ literatūrologiniame diskurse suponuoja metakalbinę formuluotę – aliuziją į vokiečių filosofo Martino Heideggerio mintį, kad „kalba kalba“ t. y. kalba turi savarankišką balsą. Išryškinama *langue* ir *parole* perskyra – kalba kaip sistema ir kalbėjimas kaip procesas. Šis akademinis konceptas sąmoningai sugretinamas su visiškai priešingu diskursu pigiu komerciniu skelbimu. Žodis „callboys“ skamba panašiai kaip „kalbos“, tad anglų kalbos frazė tampa tartum lietuviškos frazės atspindys. Galima teigti, kad poetas žaidžia fonetiniu skambesio panašumu. Eilėraščio idėja, kad žodis yra tik ženklas, kurio prasmę lemia kontekstas. Ši mintis glaudžiai siejasi su teorinėje darbo dalyje aptartos kalbos kaip žaidimo samprata. Eilėraštyje nurodytas telefono numeris nurodo intermedialų ryšį su kasdienės komunikacijos diskursu. Pavadinimas „Kalbos kalbėjimas“ – tai ženklas ženkle, frazė, kuri pati nurodo į kalbos procesą, yra autoreferentiška. Eilėraščio tekstas „Callboys: 390-390-6666“ (Butkus, 2020, p. 301) yra ženklas į išorę – jis referuoja į veiksmą t. y. skambinti numeriu, užsisakyti paslaugą. Šita dichotomija tarp autoreferentiškumo ir referentiškumo sukuria tam tikrą įtampą, kuri yra eilėraščio estetiškas efektas. Poetas pasitelkia intermedialumą kaip reklamos integravimą į poetinį tekstą siekdamas parodyti kaip skirtingi kontekstai tos pačios kalbinės medžiagos pakeičia turinį.



26 pav. „Kalbos kalbėjimas“ (Butkus, 2020, p. 301)

Eilėraštyje „Liftininkas Sizifas rūko laiptinėje“ (žr. 27 pav.) sugretinami mitologinis ir buitinis pasauliai. Sizifas – antikinės mitologijos personažas, pasmerktas amžinai ridinti akmenį į kalno viršūnę šiame eilėraštyje „įdarbintas“ liftininku. Vizualiai eilėraštis pateiktas vertikalia stulpelio forma. Žodžiai išdėstyti vienas po kito stulpeliu žemyn taip, kad sakinyss „ir viskas buvo vienas didelis liftas – tarp Dievo ir dievo, kurio nebėra“ (Butkus, 2020, p. 159) perskaitomas leidžiantis akimis iš viršaus į apačią. Tekstas suponuoja erdvę, kurioje vyksta veiksmas t. y. liftą, į keltuvo judėjimo trajektoriją. Architektūros medija čia juntama per erdvės idėją, laiptinės vizualumą, o literatūros medija – per žodinį pasakojimą. Taigi kūrinys jungia erdvinę vizualią metaforą ir verbalinį siužetą. Eilėraštyje aiškiai pateikiama dichotomija tarp Dievo (užrašyto iš didžiosios raidės – transcendentinės būties, absoliuto) ir dievo, kurio nebėra (užrašyto mažąja raide, kuri galima interpretuoti kaip prarastą tikėjimą arba net žmogų, pretendavusį į dievo vaidmenį). Todėl sukurama priešprieša „tarp Dievo ir dievo“ – tarsi tarp dangaus ir žemės, tarp būties prasmės ir beprasmybės. Šią frazę galima laikyti aliuziją į vokiečių filosofo Friedricho Nietzsche’s mintį apie „dievo mirtį“. Dievas vaizduojamas eilėraščio viršuje, o apačioje – dievas, kurio nebėra (t. y. idėja, kad Dievas miręs). Taigi, Tomas S. Butkus reflektuoja šiuolaikinio žmogaus būklę – gyvenimas be transcendencijos, kur prasmės paieška tampa tarsi važinėjimas liftu aukštyn-žemyn, tarp idealo ir niekio. Skaitytojas fiziškai akimis juda žemyn lapu, panašiai kaip liftas nusileidžia. Šis kelionės liftu aukštyn-žemyn vaizdinys aliuzija į Antano Škėmos romaną *Balta drobulė*, kurio protagonistas taip pat liftininkas išgyvenantis egzistencinį beprasmybės jausmą. Prancūzų egzistencialistas Alberas Camus esė *Sizifo mitas* interpretavo mitinį pasakojimą, kad žmogus turi išvelgti prasmę net beprasmiškame uždavinyje. Tomo S. Butkaus eilėraštyje Sizifas ne rita akmenį, o valdo liftą – mechaninę priemonę, kuri kelia ir leidžia keleivius. Tai šiuolaikinė Sizifo darbo analogija – liftininkas atlieka monotonišką pirmyn-atgal judesį kilti ir leistis, kas metaforiškai prilygsta akmens ridinimui į viršų vėl ir vėl. Poeto interpretacijoje pridėta ciniška detalė, kad Sizifas „rūko laiptinėje“. Tai suponuoja pertrauką nuo beprasmiško darbo, galima interpretuoti kaip tam tikrą maišto formą.

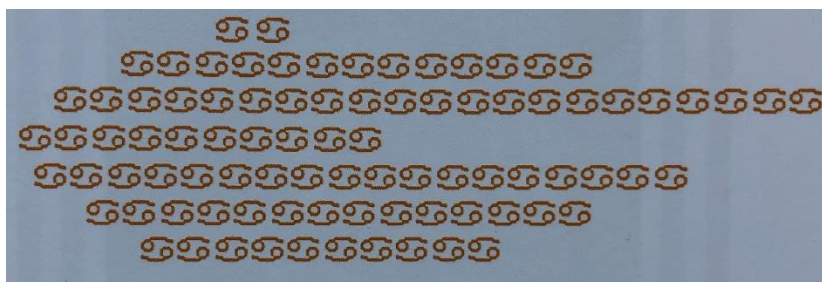
Rūkymas laiptinėje draudžiamas, pažeidžiantis taisykles veiksmas, todėl Sizifas nusižengia visuomenėje priimtoms normoms. Tai atliepia A. Camus idėją, kad absurdo situacijoje reikia maištauti ir ieškoti savos prasmės. Sizifo figūra perteikia beprasmiškumo jausmą pasikeitus santvarkoms, kai senojo pasaulio dievai t. y. ideologijos žlugo, o naujojo prasmė dar neatrasta – „dievo nebėra“.



27 pav. „Liftininkas Sizifas rūko laiptinėje“ (Butkus, 2020, p. 159)

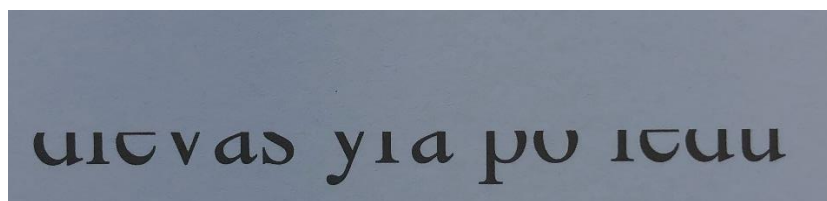
Provokatyviai pavadintas konkretus eilėraštis „Šešiasdešimt devyni procentai abipusių vėžinių santykių“ (žr. 28 pav.). Šis kūrinys grafiškai užkoduotas, tačiau atviras subjektyviam perskaitymui. Skaičius šešiasdešimt devyni turi bent dvi plačiai atpažįstamas konotacijas: Zodiako ženklo Vėžio simbolis, kuris grafiškai labai panašus į skaičius 69 arba tai žaismingas aliuzinis pavadinimas žmonių seksualinei praktikai. Eilėraščio pavadinime minimi „abipusiai vėžiniai santykiai“ sustiprina dvilypumą, kurį galima suprasti kaip dviejų Vėžio ženklo žmonių tarpusavio santykius, bet taip pat ši frazė skamba kaip „abipusiai vėžiniai“, tarsi kalbėtų apie vėžį kaip ligą, kurioje vyksta metastazių veidrodinis plitimas. Taip pat galima įžvelgti mintį, kad „vėžinių santykių“ kaip destruktivių santykių idėją. Vizualiai eilėraštis pateikiamas kaip raštas iš pasikartojančių ženklų. Simboliai abipusiškai susikabina – abipusiškumas tiesiogiai pavaizduotas per veidrodinį išdėstymą. Galima interpretuoti, kad ženklai sukuria dviejų susikabinusių vėžių vaizdinį. Eilėraštyje „vėžiniai santykiai“ pavaizduoti tarsi pažodžiui – du 69 simboliai t. y. „vėžiai“ guli vienas prieš kitą, o iš jų

daugybės sudarytas tam tikras bendras kūnas. Šiame eilėraštyje ženklas naudojamas kaip raštas, tam, kad savimi pačiu pavaizduotų tą patį, ką reiškia. Pavadinimas „69% abipusių vėžinių santykių“ atliepia šiuolaikinio pasaulio ženklų reikšmės perteklių. Poetas pasirinkdamas tokį pavadinimą, žaidžia su auditorijos lūkesčiais ir reakcija. Tai glaudžiai siejasi su atviro kūrinio konceptu, nes kiekvienas skaitytojas individualiai interpretuos eilėraščio prasmę. Apibendrinus galima teigti, kad šis eilėraštis provokuoja skaitytoją-žiūrovą analizuoti skirtingas prasmines asociacijas.



28 pav. „Šešiasdešimt devyni procentai abipusių vėžinių santykių“ (Butkus, 2020, p. 151)

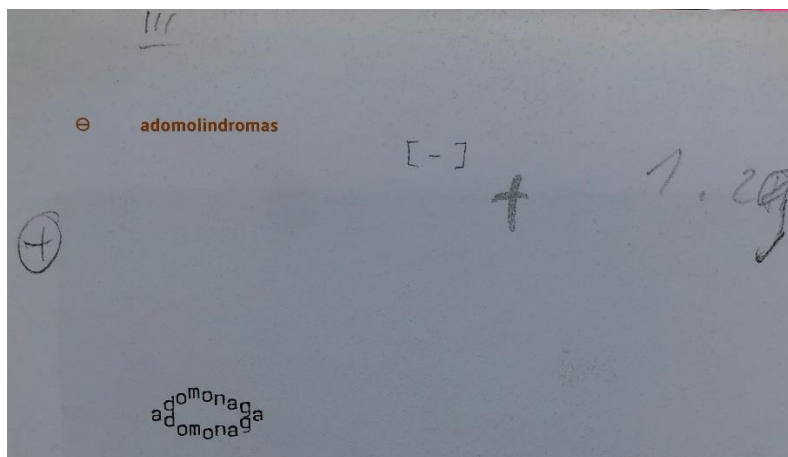
Eilėraštyje „Dievas yra po ledu“ (žr. 29 pav.) puslapio erdvė beveik tuščia tik ties viduriu juodai atspausdinta ši trumpa frazė „dievas po ledu“ (Butkus, 2020, p.). Tekstas padalytas pusiau horizontaliai ir viršutinė raidžių kontūro dalis ištrinta, todėl skaitytojas turi identifikuoti kas parašyta iš apačioje matomų kontūrų. Galima interpretuoti, kad balta tuštuma virš užrašo – tai vizualus „ledo“ plotas, po kuriuo slypi užrašas. Neužpildyta eilėraščio erdvė tampa prasminiu elementu, tai artima avangardinei tipografijai, kurioje tyla, tuštuma yra ženklas. Pirmas eilėraščio žodis „dievas“ parašytas mažąja raide, kuris išreiškia, kad rašoma apie bendrinį dievybės paminėjimą.



29 pav. „Dievas yra po ledu“ (Butkus, 2020, p.)

Eilėraštyje „Adomindromas“ (žr. 30 pav.) autorius parinko kalambūrišką pavadinimą, jungiantį žodį „Adomas“ ir terminą „palindromas“ (gr. παλίνδρομος – grįžtantis, bėgantis atgal, atbulas). Literatūrologė Eglė Patiejūnienė palindromą išskiria kaip artificiozinę formą, kurią sudaro viena metrinė eilutė, kurią galima vienodai perskaityti iš kairės į dešinę ir atvirkščiai (plg. Patiejūnienė, 1998, p. 291). Šiame eilėraštyje lietuviškai įvardijamas „Madam, I’m Adam“ – pirmojo žmogaus Adomo tariamas palindrominis pasisveikinimas su Ieva. Vizualinę kompoziciją sudaro

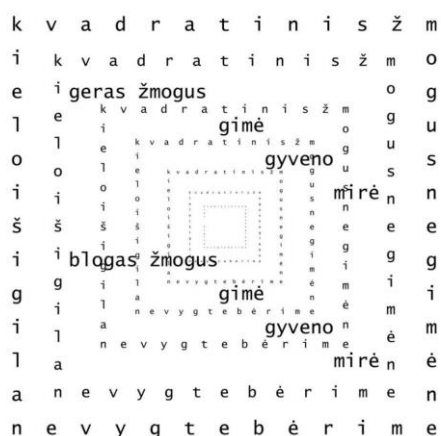
ovalas sudarytas iš užrašyto pasikartojančio žodžių „adomonaga adomonaga“ (Butkus, 2020, p.). Eilėraščio pradžią ir pabaigą žymi raidė „a“, tarsi likusi žodžio dalis veidrodiniu principu pasikartoja sudarydami ovalo formą. Pradžios ir pabaigos sutaptis suponuoja, kad žmogaus istorija kartojasi cikliškai. Išskaidžius frazę galima perskaityti „Adomo naga“ arba galima interpretuoti, kad tai žodžių žaismas, neturintis konkretaus turinio, tačiau pasirinktas dėl skambesio.



30 pav. „Adomindromas“ (Butkus, 2020, p.)

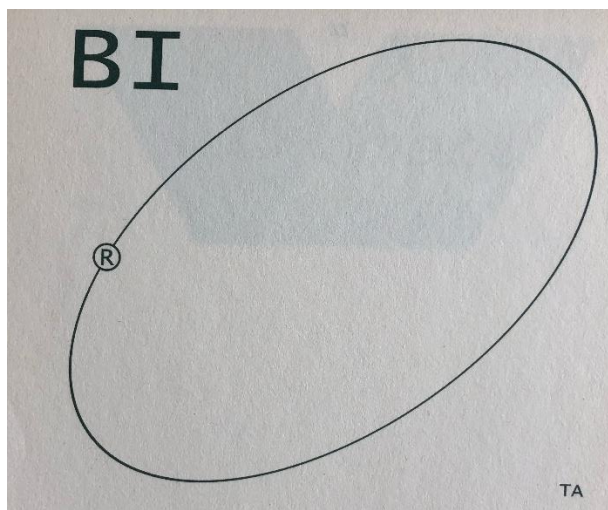
Eilėraštis „Kvadratinis žmogus...“ (žr. 31 pav.) vizualiai sudarytas iš kvadrato forma sudėtų raidžių. Toliau atkartojami kvadratai mažėjančia tvarka sudaro serijines struktūras. Tiksliai apskaičiuotų proporcijų, ritmo kompozicija sukuria gilumo ir judėjimo į centrą efektą. Šis vizualusis menas arba opartas susijęs su dadaizmo ir futurizmo kūryba, perspektyvos sukeltais regimaisiais efektais. Optinis menas skatina apmąstyti tikrovės ir iliuzijos santykį. Eilėraščio vizualusis pateikimas įtraukia skaitytoją-žiūrovą į aktyvią suvokimo veiklą – tekstas skaitomas kvadratu, t. y. iš kairės į dešinę, iš viršaus žemyn, iš dešinės į kairę ir iš apačios į viršų. Kompozicijos kompleksiskumą sudaro žodžių junginiai „geras žmogus gimė gyveno mirė“ ir „blogas žmogus gimė gyveno mirė“, kurie išdėstyti veidrodžio atspindžio principu, pakopomis žemyn. Turinio požiūriu šis judėjimas žemyn gali simbolizuoti gyvenimo ciklą, kurio baigties taškas tas pats, nesvarbu, ar žmogus „geras“ ar „blogas“. Uždara eilėraščio kompozicija suponuoja, kad žmogaus gyvenimo ciklas yra vienodai baigtinis ir neišvengiamas. Eilėraštyje pasitelkta žaismė reikalauja įtraukaus skaitymo, kad būtų atskleistos visos jo prasmės. Vizualinė kompozicija suponuoja, kad raidės jungiasi į žodžius, žodžiai – į sakinius, o šie – į daugiaprasmį tekstą. Nuosekliai išrašytas tekstas atrodytų taip: „kvadratinis žm / ogus negimė ne / mirė bet gyven / a ligi šiolei“ (Januševičius, 2006, p. 27). Proporcingai su kvadratu dydžiu mažėjantis šriftas kelia nepatogumą skaityti, kol mažiausio kvadrato tekstinio kontūro neįmanoma perskaityti. Centrinėje kompozicijos vietoje yra tuščias kvadratas.

Tuštuma gali žymėti pradinį tašką nuo kurio galima pradėti skaityti arba galutinį tašką, kuriame skaitymo veiksmas baigiamas.



31 pav. „Kvadratinis žmogus...“ (Januševičius, 2006, p. 27)

Eilėraštyje „Orbita“ svarbiausias yra vizualumo konceptas (žr. 32 pav.). Šis eilėraštis sudarytas iš vieno žodžio, kurį skaitytojas-žiūrovas turi sudėti jungdamas skiemenis, simbolį ir vaizdinį elementą. Eilėraščio pavadinimas suponuoja, teksto ir vaizdo sąsajas su astronomija. Vyraujantis eilėraščio objektas yra geometrinė figūra – elipsė, kuri apibrėžia simbolinę judėjimo trajektoriją. Šiuo keliu tarsi planeta juda apskritimas su viduje įterpta raide „R“. Šios „planetos“ simbolis asocijuojasi su tipografiniu simboliu, skirtu žymėti įregistruotą prekinį ženklą. Šis grafinis elementas gali sužadinti asociaciją su kramtomąja guma „Orbit“. Dėl skirtingų suvokėjų patirčių, žinių, kurios formuoja jo suvokimą ir reakcijas į pateiktą informaciją, interpretacijos rezultatas ne visada atitinka teksto autoriaus mintį, intenciją. Šis kūrinys yra atviro kūrinio koncepto pavyzdys, kuris, atsižvelgiant į individualų skaitytoją, suteikia platesnį eilėraščio prasmų spektrą. Bandant perskaityti tekstą galima interpretuoti, kad apskritimas judantis elipse tekstualizuoja raidę „o“ ir sujungtas su raide „r“ sudaro skiemenį „or“. Kompozicijos viršuje tipografiškai stambiu pajuodintu šriftu išskirtas skienuo „bi“ ir skersai apačioje smulkiu šriftu skienuo „ta“. Skaitytojas logine seka sudeda žodį „orbita“, kuris atspindi grafinį teksto vaizdą.

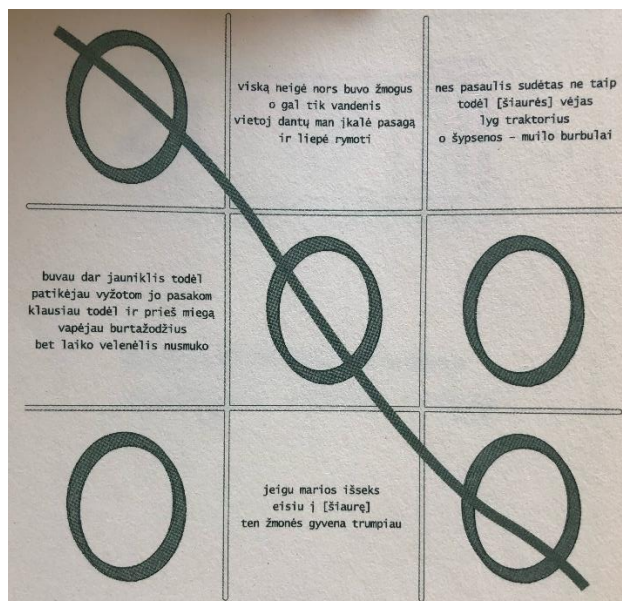


32 pav. „Orbita“ (Januševičius, 2006, p. 71)

Analizuojant konkrečiąją Benedikto Januševičiaus poeziją, būtina atkreipti dėmesį į žaismės raišką, kuri atsiskleidžia tiek lingvistiniu, tiek vizualiniu lygmeniu. Teksto semantinė ir grafinė struktūra tampa dinamiška sąveikos erdve, kurioje eksperimentuojama su kalbine raiška, tipografija ir erdvinio žodžių komponavimu, taip išplečiant tradicines poetikos ribas. Poetas tapatina kūrybinį procesą su žaidimu, pabrėždamas eksperimentavimą su kalba, formomis ir reikšmėmis. Ši paralelė atskleidžia dinamišką, atvirą kūrinio prigimtį, kurioje svarbus ne tik rezultatas, bet ir pati kūrybos eiga – nuolat besikeičiantis, interaktyvus santykis su tekstu, jo vizualumu ir skaitytojo interpretacija. Literatūros almanache *Žiemos žodžiai 2004*, straipsnyje „Gyvenimas yra kūryba yra žaidimas“ poetas teigia: „lietuvių kalbos žodis „žaidimas“ nėra pernelyg apdovanotas reikšmių gausa. Iš esmės jis tiek ir reiškia: žaidimą. Tebūnie kad ir su gyvybe ar mirtimi, bet žaidimą. Tuo tarpu rusiškasis „igra“ – kur kas turtingesnis. Jis gali reikšti ne tik žaidimą, bet ir muzikavimą ar vaidinimą, t. y. muziką ar teatrą, žodžiu, kūrybą. Panašių reikšmių turi anglų kalbos žodžiai „game“ ir „play“. Iš to galima padaryti paprastą išvadą: kūryba (muzikavimas, vaidyba) ir žaismė, arba „grajus“, nuo seno priskiriama nerimtajai, pramogų sferai. Iš čia ir visi menkinami atspalviai (pvz., angliška frazė „it is a playgame!“ verčiama kaip „vieni niekai!“). Tačiau žodis „game“ gali būti suprantamas ir visiškai kitaip. Kaip būdvardis, jis gali apibūdinti drąsų, viskam pasirengusį žmogų („to die game“ – „mirti, bet nepasiduoti“). Vadinasi, žaidimas, arba grajus, arba geimas, yra kaip reta universalus žodis, turintis daugybę atspalvių bei reikšmių. Kaip ir žmogus“ (Januševičius, 2004, p. 9). Poetas teikia išvadą, kad žaidimo sąvoka yra universali ir daugiareikšmė, ji atspindi ne tik kūrybos procesą, bet ir pačią žmogaus prigimtį. Minėtame straipsnyje poetas išreiškia idėją, kad gyvenimas, kūryba ir žaidimas tarpusavyje yra persipynusi sintezė. Poetas teigia, kad šios sąvokos nėra hierarchiškai išskiriamos ir funkcionuoja kaip vieninga visuma, kurioje kiekvienas elementas implikuoja kitus du.

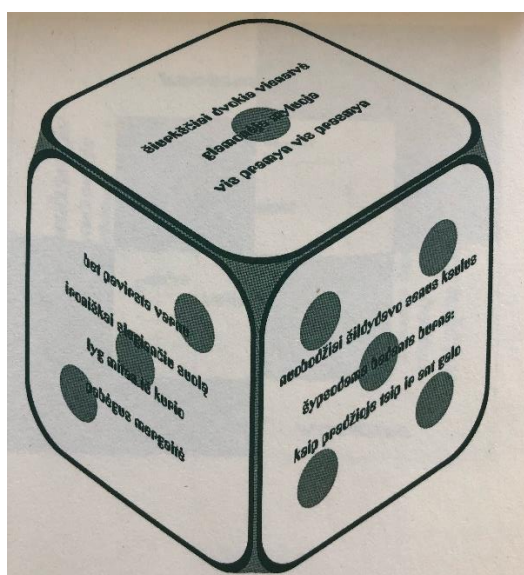
Tokia raiška nurodo egzistencinį ir kūrybinį integralumą, kuriame kūryba nėra tik veiksmas, t. y. pats gyvenimas – improvizacija, eksperimentas, saviraiška. Kaip teigia pats autorius: „Trumpiau tariant, gyvenimas yra kūryba, o kūryba yra žaidimas. Dar trumpiau, gyvenimas yra kūryba yra žaidimas. Galima pasakyti ir kitaip: žaidimas yra kūryba yra gyvenimas. Arba: žaidimas yra gyvenimas yra kūryba. Arba: kūryba yra gyvenimas yra žaidimas. Nesvarbu kaip sudėlioti žodžiai, nes kiekvienas jų gali išreikšti ir kitus du. Man reiškia. Todėl žaviuosi žmonėmis kurie sugeba gyvenime ir kūryboje būti tokie patys. Tuo tarpu žmonės, griežtai atskiriančius savo gyvenimą nuo kūrybos, na kad ir nuo tekstų, pavadinčiau „artistais“ (Januševičius, 2004, p. 10). Poetas reflektuoja kūrybos, žaidimo ir gyvenimo tarpusavio ryšį, pabrėždamas jų neatsiejamumą bei lygiavertiškumą, taip pat, kad kūryba savo prigimtimi yra žaidybinė veikla. Šios poeto mintys glaudžiai siejasi su teorinėje darbo dalyje aptartu žaidimo konceptu.

Benedikto Januševičiaus rinkinyje *0+6: eilėraščiai-daiktai* (2006) žaidybiškumo aspektas tampa vienu svarbiausių poetinės raiškos elementų, kuris ne tik atliepia konkrečiosios poezijos principus ir plėtoja žaidimo kaip kūrybos esmės koncepciją. Žaidimas šiame rinkinyje pateikiamas įvairiais (pvz., žaidimo kauliukas, kryžiukų-nuliukų žaidimas). Eilėraštyje „Viską neigė nors buvo žmogus...“ (žr. 33 pav.) dedikuotam Dainiui Gintalui, vizualiai atvaizduotas kryžiukų-nuliukų žaidimas. Vizualiai eilėraštis pateikiamas 3x3 langelių tinklėlyje, įstrižai per jį eina pasvirus linija su apskritimais (nuliukais) – t. y. tarsi nulis laimėtų partiją, sudarydamas įstrižą kombinaciją. Šiame eilėraštyje tradicinė žaidimo žymėjimo sistema yra pakeista, kryžiuko ženklas pateikiamas kaip poetinis tekstas. Šis poeto sprendimas iš keičia žaidimo struktūrą ir jo semantinę funkciją, nes įprastoje šio žaidimo versijoje pagrindinis tikslas – strategiškai išdėstyti tris savo simbolius iš eilės (vertikaliai, horizontaliai ar įstrižai), o B. Januševičiaus interpretacijoje svarbiausiu tikslu tampa ne laimėjimas, bet atvirumas įvairioms prasminėms kompozicijoms. Tradiciniame žaidime simbolių išdėstymo tvarka yra dinamiška ir priklausoma nuo žaidėjų sprendimų, šis principas perkeltas į poeziją sukelia reikšminį neapibrėžtumą. Kadangi vietoje simbolių įrašyti tekstiniai fragmentai, tampa neaišku, kokia eilės tvarka juos skaityti – horizontaliai, vertikaliai, įstrižai ar kitaip. Kiekvienas skaitytojas gali rinktis skirtingą stulpelių seką, sudarydamas naujas reikšmes, atrasti naujas teksto jungtis. Toks poeto sprendimas teksto skaitymą, dekodavimą paverčia interaktyviu procesu, kuriame prasmė kuriama ne linijiniu būdu, o remiantis individualiu skaitytojo pasirinkimu, tikimybėmis ir eksperimentavimu. Šis eilėraštis atspindi konkrečiai poezijai būdingas raiškos priemones: fragmentišką naraciją, paradoksalius sugretinimus, simbolines nuorodas bei vizualinę struktūrą. Poetas ne tik žaidžia tekstine išraiška, bet ir kelia gilius egzistencinius klausimus apie tapatybę, nurodo postmodernistinį žmogaus fragmentiškumą, pasaulio sandarą, laiko tekėjimą ir gyvenimo baigtinumą.



33 pav. „Viską neigė nors buvo žmogus...“ (Januševičius, 2006, p. 101)

Eilėraštis „Šiurkščiai dvokia vienatvė...“ (žr. 34 pav.) pateikiamas ant žaidimų šeštainio kauliuko. Skaitytojas mato tris kauliuko sienas, pažymėtas skirtingu taškų skaičiumi – vienu, trimis ir penkiais. Galima teigti, kad toks vizualinis pateikimas nurodo skaitytojui, kad eilėraščio skaitymo tvarka nėra fiksuota, o teksto suvokimas priklauso nuo skaitytojo pasirinkimo. Tekstas suponuoja nelinijinio žiūros ir skaitymo principą, susijusį su skirtingų reikšmės konstravimo būdų kūrimu bei kalbos įerdvinimu.



34 pav. „Šiurkščiai dvokia vienatvė...“ (Januševičius, 2006, p. 95)

Eilėraštis „Apšerkšnijusios žvakės klausos...“ (žr. 35 pav.) vizualiai pateikiamas kaip enciklopedinis arba žodyninis aiškinimas. Šis eilėraštis – multimedialus kūrinys, kuriame naudojami skirtingų medijų elementai susijungti į bendrą tekstą. Nors eilėraščio forma vizualiai, atspindi žodyninį ar enciklopedinį aiškinimą, tačiau tekstas iš esmės prieštarauja, nes meninė kūryba nėra griežtai apibrėžta ir objektyvi. Amerikiečių dailininkas, dailės teoretikas Josephas Kosuthas (g. 1945) yra vienas iš konceptualiojo meno ir instaliacijų meno pradininkų. Menininkas inicijavo kalba paremtus kūrinius, juose nuosekliai tyrinėjo kalbos vaidmenį mene. Vienas žymiausių konceptualiojo meno kūrinių – „Viena ir trys kėdės“ (One and Three Chairs, 1965). Šiame darbe J. Kosuthas išdėsto tris kėdės reprezentacijos formas: fizinį daiktą (tikrą kėdę), jos fotografiją bei kėdės žodyninį apibrėžimą pateiktą dideliu formatu. Šis kūrinys skatina permąstyti daikto, atvaizdo ir įvardijimo sudėtingą tarpusavio priklausomybę. Benedikto Januševičiaus eilėraštyje „Apšerkšnijusios žvakės klausos...“ sukelia prieštarą tarp vaizdo ir žodžio, tarp žiūrovo lūkesčių ir faktiškai matomo kūrinio turinio. Eilėraštyje išryškinama idėja, artima Josepho Kosutho konceptualiajai meninei refleksijai – daikto reprezentacija nėra tapati pačiam daiktui. Akcentuojant diskursą kaip materialiai ir jusliškai artikuliuotą tekstinę struktūrą, išryškėja galimybė tekstą traktuoti kaip medijos konstruklą, kuris generuoja specifinius suvokimo bei semantinės interpretacijos būdus.

apšerkšnij||us, ~ios ž. (V) **A. kės.** klausos radiatorių giesmės:
aš ištiesiu rankas, klajodamas minčių takais. S. pal., vos.
 atgyja, susėda ant sofos: *ir ima šnekučiuotis.*
skrúost||u (N) urieda sudegusios sielos likučiai

35 pav. „Apšerkšnijusios žvakės klausos...“ (Januševičius, 2006, p. 105)

Eilėraštyje „Balos dugne ieškau kryžkelės...“ (žr. 36 pav.) užrašytą tekstą galima skaityti iš apačios į viršų, iš kairės į dešinę, iš viršaus žemyn. Siekiant perskaityti eilėrašį reikia pasukti galvą, keisti žvilgsnio kryptį, sukinėti knygą. Toks teksto pateikimo sprendimas keičia įprastą skaitymo procesą į interaktyvią, sensorinę patirtį, kuri reikalauja ne tik intelektualio, bet ir fizinio įsitraukimo. Teksto išdėstymas sukelia kognityvinį ir fizinį nuovargį, nes skaitymo kryptis nėra aiški, raidės iš kurių susideda žodžiai susipina tarpusavyje, todėl sunku išsifruoti teksto reikšmę. Eilėraščio pavadinimas „Balos dugne ieškau kryžkelės...“ suponuoja interpretacines gaires. Poetinis tekstas persipina ir sudaro aiškią kvadrato formą, kuri gali būti suvokiama kaip kryžkelės vizualizacija. Kvadratas vizualiai atrodo tamsesnis nei šonuose esančios žodžių eilutės. Dėl koncentruotai ir glaudžiai sudėliotų raidžių, mažų tarpų, sukuriamas optinis sunkumas, tamsumas, tankis, kuris simboliškai gali būti siejamas su pavadinime minimu dugnu, perskaitymo klampumu. Šis eilėraštis gali būti interpretuojamas kaip eilėraštis-labirintas, kurį reikia ne tik skaityti, bet ir ieškoti: kryžkelės,

prasmės, pradžios, krypties, išeities. Vizualusis eilėraščio „dugnas“ tampa atitikmeniu pavadinime minimai kryžkelei – egzistenciniam pasirinkimui, neapibrėžtam taškui, kuriame susikerta kryptys ir prasmės. Kūrinio tekstas skelbtas rinkinyje „Šalkis“ (1995):

*balos dugne ieškau kryžkelės
tarsi kamino palaidoto kišenėj
vandens skeveldrai mane sužeidus
išvydau kažką kažkas stovėjo apsimetinėdamas kelžodžiu*

*chameleonas ištirpo stik[l]o šukėje
kažkas pasislėpė už horizonto klajojusiame qsoityje
kuris vėliau buvo rastas negyvenamame krante
nuo to laiko kažko daugiau niekas nebematė
tik sprogusį jo šešėlį*

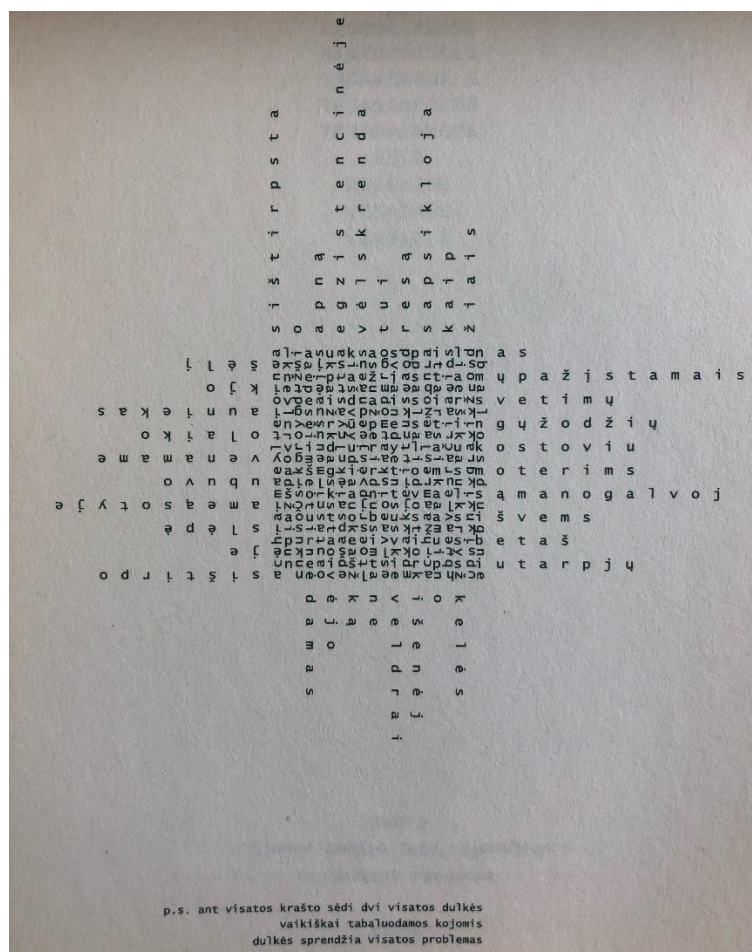
*chameleonas pavargęs nuo skrydžio atsimuša į sapną
pasiklysta egzistencijos terpėse bet vistiek skrenda
sveikam protui pakeitus adresą
chameleonas apsikloja Beverčiais kaip
pinigai žodžiais ir daugiau nebegrižta*

*laukas pilnas nepažįstamų pažįstamais veidais
ir svetimų nerūpestingų žodžių
vidury lauko stoviu aš pakvaišusioms moterims
šokant valsą mano galvoj
autobusas išvems praeivius*

*p. s.: ant visatos krašto sėdi dvi visatos dulkės
vaikiškai tabaluodamos kojomis
dulkės sprendžia visatos problemas (Januševičius, 1995, p. 11)*

Eilėraščio žmogus vienišas, ieškantis prasmės ar susitikimo taško (kryžkelės), bet susiduriantis su beprasmybe arba tyła. Balos dugnas – tai tamsoje paskendusi erdvė. „Kažkas stovėjo apsimetinėdamas kelžodžiu“ – būtent kelžodžio terminas galėtų būti interpretuojamas kaip žodis, nuoroda, kuri turėtų padėti, nurodyti kryptį. Žodis kelžodis nuo žodžio kelrodis skiriasi tik viena raide, tačiau prasmė pakinta. Šiuo kelžodžiu „kažkas“ pasinaudoja siekdamas suklaidinti, apsimesti, kad suteikia pagalbą. „Tarsi kamino palaidoto kišenėj“ – šie eilėraščio žodžiai išreiškia užmiršta sprendimą, kurį lyrinis subjektas pamiršo „kišenėje“. Chameleono vaizdinį galima interpretuoti kaip savasties metonimiją. Chameleonas atspindi lyrinio subjekto bandymą paslėpti tikrąją savastį, prisitaikyti prie jį supančio pasaulio. „Ištirpo stik[l]o šukėje“ išreiškia susiliejamą su kažkuo nereikšmingu, tarsi, individualybė išnyksta ir virsta fragmentais. „Laukas pilnas nepažįstamų pažįstamais veidais“ pabrėžia visuomenės uždarumą, vienišumą, nors žmogus yra supamas kitų, tačiau jo ryšys su aplinkiniais lieka paviršutiniškas. Jis mato žmonių veidus, jie gali būti pažįstami

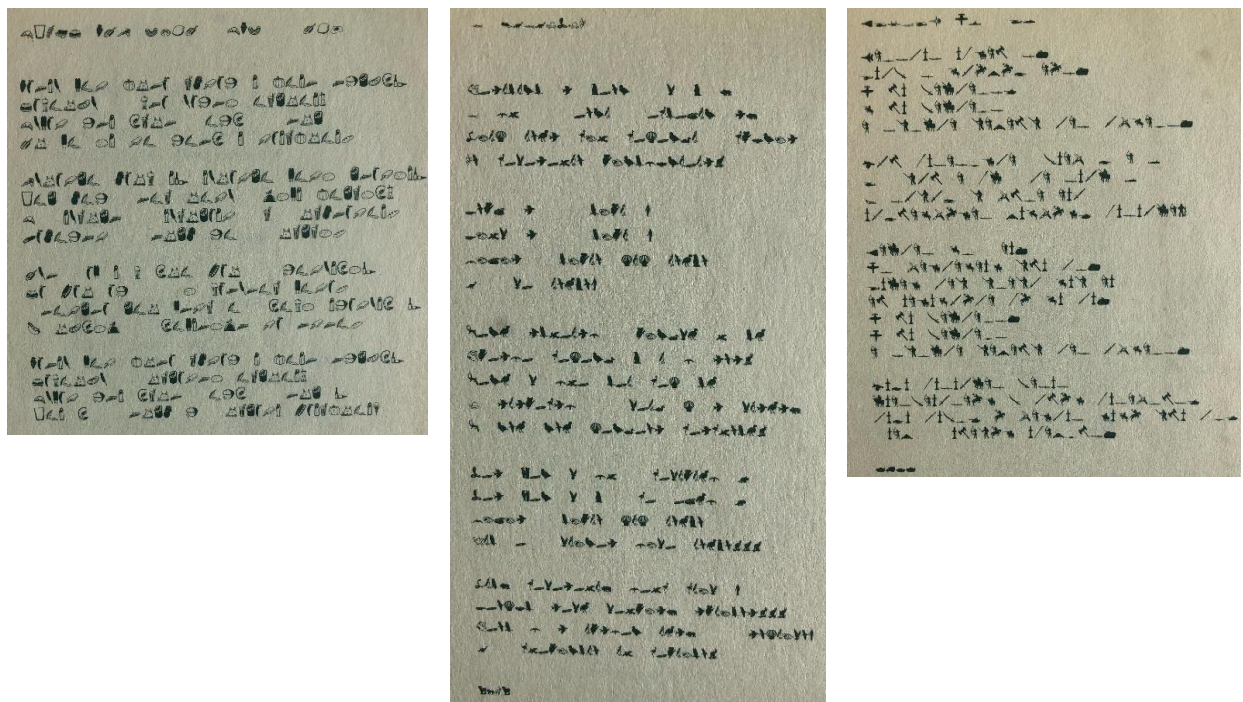
iš išvaizdos tačiau, jų tikroji esmė, vidinis pasaulis, lieka nepasiekiamas ir nepažintas. „Apsikloja beverčiais žodžiais“ – ši eilutė atskleidžia žodžių ir kalbos tuštumą. „Apsikloja“ šiuo atveju gali reikšti paslėpimą, o tai daroma per „beverčius žodžius“, kurie neturi tikros prasmės ar vertės. Galima teigti, kad žodžiai tampa tik paviršutiniška komunikacijos priemonė, kuria bandoma užmaskuoti tikrąją būseną, išgyvenimus ir jausmus. Eilėraštyje žodžiai yra pateikiami kaip veiksniai, kurie trukdo komunikacijai, klaidina, taip pat atskleidžia, kaip žodžiai gali tapti svetimi, nenaudingi ir netinkami bendrauti. Eilėraštyje akivaizdus pasaulio reflektavimas bei bandymas jį artikuliuoti, pasitelkiant ne tik kalbą, bet ir jos ribas. Poetas sąmoningai iškelia klausimą apie kalbos (ypač – perteklinio žodžių srauto) reprezentacines galimybes ir ribas. Lyrinis subjektas klajoja tarp kraštovaizdžių – nuo balos dugno iki sapnų, nuo ąsočio horizonte iki visatos krašto. Visatos dulkės – tai žmogaus egzistencijos menkumas, visatoje žmogus yra tik maža dalelės. Eilėraštyje šios dulkės sprendžia „visatos problemas“, tačiau tai rodo, kad žmogaus pastangos ir rūpesčiai yra tokie maži ir nereikšmingi didžiulės visatos kontekste. Tai atskleidžia žmogaus egzistencijos mažumą, įsivaizdavimą, kad mes galime turėti įtakos viskam, kas vyksta aplinkui.



36 pav. „Balos dugne ieškau kryžkelės...“ (Januševičius, 2006, p. 51)

Benedikto Januševičiaus „Trys šifruoti eilėraščiai“ (žr. 37 pav.) išsiskiria tuo, kad tekstinė medžiaga pakeista jaustukais arba kitaip vadinamais emotikonais, šis reprezentacijos būdas skatina radikaliai permąstyti kalbos ir vaizdo sąveiką, taip pat išreikšti šiuolaikinę komunikacinę paradigmą. Angliškas terminas „emoji“ kilo iš japonų kalbos junginio: e, kuris reiškia paveikslą, vaizdą ir moji reiškiančio raidę, ženklą, simbolį. Emotikonai šiuose eilėraščiuose ne papildo kalbą, bet pakeičia ją, sudarydami savarankišką žymėjimo sistemą, kurioje reikšmės kuriamos per piktogramas, pasitelkiant kultūrinį jų atpažįstamumą, tačiau emotikonai nėra statiški simboliai, o dinamiški komunikacijos elementai. Kaip pastebi W. J. T. Mitchellas, vaizdo ir kalbos santykis neretai pasireiškia konflikto arba subversijos forma, kai viena terpė atskleidžia kitos ribas ar priešingybes. Šiuo požiūriu, B. Januševičiaus šifruoti eilėraščiai tampa kognityvine provokacija – skaitytojas turi rekonstruoti prasmes ne žodžiais, o vizualiniais simboliais. Taigi, „Trys šifruoti eilėraščiai“ pateikti emotikonais skatina skaitytoją šifruoti piktogramas, jų išvaizdą ir išdėstymą. Poetas eilėraštyje „Trys šifruoti eilėraščiai 1“ nurodo hipertekstinę ryšį su Salomėjos Nėries eilėraščiu „Akmenėlis turi šaltą širdį“ ir pateikia kulinarinę šio eilėraščio interpretaciją. Šis Salomėjos Nėries eilėraštis „Akmenėlis turi šaltą širdį“ yra emocionalus, jungiantis lyrinio subjekto vidinę kančią, egzistencinę vienatvę ir gamtos motyvus. B. Januševičiaus eilėraštyje eliminuojamas emocinis intensyvumas, pasitelkiamas neutralus įvairių maisto produktų išvardijimas: vaisių, daržovių, gėrimų, pieno ir miltų gaminių. Vienintelė formali sąsaja su S. Nėries eilėraščiu – keturių strofų struktūra ir intertekstinis prierašas. Tokia distancija nuo pirminio kūrinio turinio sukuria parodijos arba conceptualaus meno implikaciją. Tekstas formaliai „imituoja“ lyrinį eilėraštį, tačiau turinio prasme yra dematerializuojamas. Galima interpretuoti šį eilėraštį kaip provokaciją ir ironiją, nukreiptą į skaitytojo emocinį teksto lūkestį, lyrikos sentimentalumą. Poetas žaidžia su skaitytojo prasmės poreikiu, aktualizuoja banalybės estetiką. Kitame eilėraštyje „Trys šifruoti eilėraščiai 2“ poetas nurodo hipertekstinę ryšį su Kazio Binkio eilėraščiu „Vėjavaikis“ ir pateikia zoologinę eilėraščio interpretaciją. Kazio Binkio eilėraštis tai energijos, jaunatviškumo ir neribotos laisvės poetinė išraiška. Eilėraštis pasižymi dinamiška, ritminga kalba, kuri perteikia pagrindinio veikėjo vėjavaikio nerimastingą, veržlų būdą. Nurodytas intertekstinis ryšys su K. Binkio eilėraščiu veikia kaip savotiška „šifro instrukcija“, tačiau B. Januševičiaus poetinio teksto turinys kuria prieštarą –žiūrovas-skaitytojas turi iššifruoti eilėraštį pateiktą gyvūnų piktogramomis. Trečiasis šifruotas eilėraštis yra Vytauto Montvilos eilėraščio „Viltis ne čia“ militaristinė versija. Benediktas Januševičius šiame eilėraštyje pasitelkia karo technikos elementus – lėktuvus, tankus, ginklus (kardus, šautuvus, raketas ir kt.), kurie perkuria pradinį V. Montvilos eilėraštį ir suteikia jam naują kontekstą. Galima teigti, kad šie eilėraščiai atitinka metavaizdo idėją, kuri suponuoja, kad vaizdai yra savireflektyvūs. Bet koks simbolis įgyja prasmę tik tada, kai skaitytojas-žiūrovas turi tam tikrą reikšmės aiškinimo pagrindą, kuris grindžiamas jo

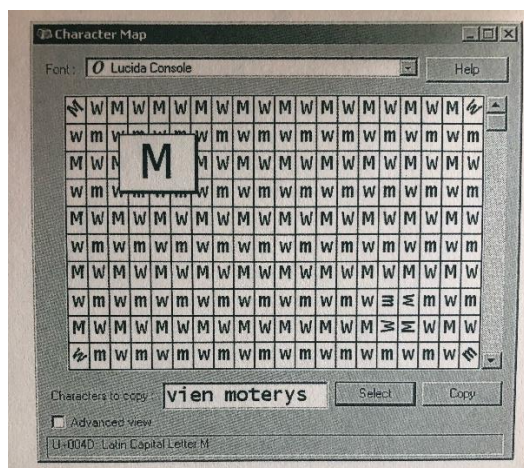
kultūrine, socialinė ir asmeninė patirtimi bei žiniomis. Kaip teigia filosofas Ludwigas Wittgensteinas pirmiausia mes suteikiame vardus daiktams, o tik po to galime pradėti apie juos diskutuoti. Suprasti paaiškinimą reiškia turėti sąvoką ar vaizdinį, kuris atspindi paaiškinamo objekto esmę ir struktūrą (plg. Vitgenšteinas, 1995, p. 131, 159). Vaizdus suvokiame jutimu (rega), beveik taip pat kaip fizinius objektus, ir šis jutiminis patyrimas yra svarbi jų prasmės dalis. Vaizdo esmė slypi jungtyje tarp to, ką matome, ir to, ką tai reiškia. Metavaizdas atspindi sudėtingus santykius tarp vaizdo ir jo suvokėjo, nes daugiareikšmis vaizdas sukelia autoreferenciją, kuri yra glaudžiai susijusi su stebėtojo savastimi bei pačiu vaizdo turiniu. Taigi, B. Januševičiaus eilėraštyje simboliai (piktogramos) tampa ne tiek kalbiniais ženklais, bet vizualiniais elementais, kurių tikslas – sukurti vizualinį įspūdį ir perteikti tam tikrą vaizdą, o ne aiškią kalbinę struktūrą.



37 pav. „Trys šifruoti eilėraščiai“ (Januševičius, 2006, p. 45, 47, 49)

Kaip teigia M. McLuhanas: „medijos poveikis yra stiprus ir intensyvus būtent todėl, kad jai „turinį“ suteikia kita medija. Kino turinys yra romanas, pjesė ar opera. Kino formos įtaka nėra susijusi su jo programiniu turiniu. Rašytinio arba spausdinto teksto „turinys“ yra kalba, bet skaitytojas mažai tesuvokia, kad turi reikalą su spauda ar kalba“ (McLuhan, 2003, p. 36). Filosofo mintys suponuoja, kad forma, per kurią gauname informaciją (medija), veikia mūsų mąstymą ir patirtį, net jei mes to tiesiogiai nesuvokiame, nes dažniausiai dėmesį kreipiame tik į turinį, o ne į pateikimo būdą. Medijų reikšmė ir funkcijos atsiskleidžia tik per jų tarpusavio sąveiką t. y. kiekviena medija tampa suprantama tik kontekste, kuris apima kitas medijas. Benedikto Januševičiaus eilėraštyje „Vien

moterys“ (žr. 38 pav.) poetas susieja šiuolaikinę poeziją su kompiuterinėmis technologijomis ir perkelia poetinį tekstą į kitą mediją. Šis intermedialus kūrinys ne tik sujungia skaitmeninių ir spausdintų medijų savybes, bet ir atskleidžia jų sintezę, techninį reproduktivumą, įprasmindamas abi formas ir taip išplėsdamas poezijos galimybes ir jos suvokimo ribas. Taigi, eilėraštis sukurtas skaitmeninėje erdvėje, tačiau jis įerdvinamas tradicinėje spausdintoje knygoje. Spausdintoje medijoje poetas išlaiko kūrinio tradicinį literatūrinį pobūdį, bet ir sukuria įtampą tarp skaitmeninių technologijų ir spausdinto teksto. Šis dviejų medijų junginys verčia skaitytoją reflektuoti poezijos reikšmes ir galimybes šiuolaikinio pasaulio kontekste, kur technologijos ir kūryba susijungia į naujas formas. Eilėraštyje vizualiai pateikta Windows“ operacinės sistemos elementas, kompiuterinė programa „Character Map“ naudojama simbolių pasirinkimui rašant ar redaguojant tekstus. Simbolių lentelė neutrali pilna raidžių M, W ir jų mažųjų formų, bet iš tiesų griežtai struktūruota, nes kiekvienas ženklas yra priskirtas kodui (čia – U+004D). Įrašytas tekstas „vien moterys“ veikia kaip vartotojo pasirinktas filtras, kuris lemia, kad programos lange vaizduojamas tik tam tikras simbolių rinkinys – raidės „M“ ir vizualiai panašios „W“. Tokiu būdu konkretus įrašas apriboja rodomą turinį ir sufokusuoja vartotojo dėmesį į reikšmiškai svarbiausią elementą – raidę „M“. Išdidinta raidė „M“ traukia skaitytojo dėmesį, nes išsiskiria kvadratiname tinklelyje. Raidė „M“ prasideda žodis „moteris“, todėl galima teigti, kad taip suteikiama interpretacinė kryptis, kurią nurodo eilėraščio pavadinimas „vien moterys“ ir reikšminę orientaciją į moteriškąją tematiką.



38 pav. „Vien moterys“ (Januševičius, 2006, p. 69)

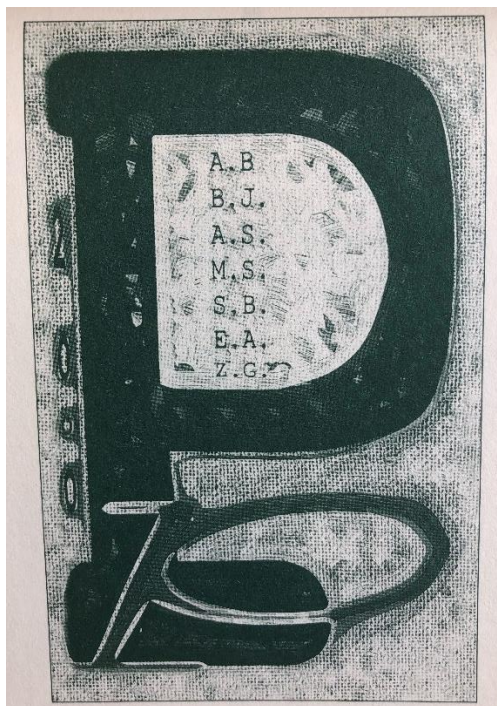
Vizualinės kompozicijos, šiuolaikinės poezijos ir konceptualaus meno pavyzdys eilėraštis „Lyja“ (žr. 39 pav.). Tekstas vizualiai integruojamas į brūkšninio kodo grafinę struktūrą. Tai iškart sukuria prekybos, vartojimo konotacijas, susijusias su šiuolaikiniu kapitalistine socialine ir ekonomine sistema, kurioje net kalba ir emocijos gali būti „skenuojamos“, standartizuojamos. Žodis „išgeriu“ nurodo į fizinį veiksmą, kuris, tarsi prekinis kodas, tampa automatizuota reakcija į emocinę

realybę („lyja“). Brūkšninis kodas kartais dar vadinamas neteiktina svetimybe „barkodu“, „bar“ (angl. baras). Taigi, baras apibrėžia vietą, kurioje įvyksta veiksmas „išgeriu“. Pasikartojančios linijos gali atspindėti vizualinę lietaus imitaciją. Teksto ir vaizdo sintezė sustiprina kūrinio atmosferą, atskleidžia vidinės būsenos vaizdinį – lyg lyrinio subjekto emocinė būsena būtų tokia pat šalta, pasikartojanti, neišvengiama kaip ir skaitmeninis „lietus“.



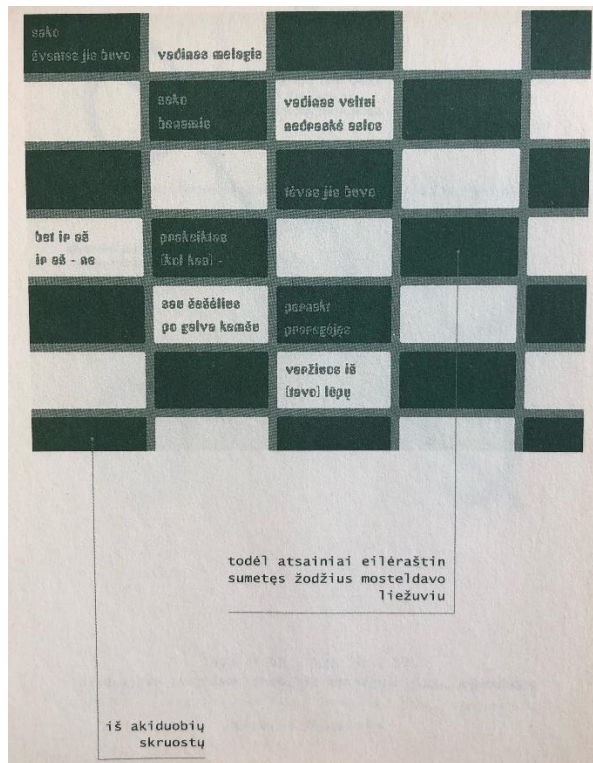
39 pav. „Lyja...“ (Januševičius, 2006, p. 57)

Eilėraštis „Vakarų kryptis“ (žr. 40 pav.) labiausiai priartėja prie vaizduojamojo meno. Poetas pateikęs komentarą, kad šį eilėraštį „sukurti paskatino poetų išvyka į Nidą ir Klaipėdą per 2000-ųjų Poezijos pavasario festivalį“ (Januševičius, 2006, p. 78). Vizualus eilėraščio pateikimas atrodo kaip grafikos ir tapybos dermės paveikslas. Eilėraštyje-paveiksle vaizduojamos dvi didžiosios „P“ raidės, kurios nurodo „Poezijos pavasario“ trumpinius. Raidės čia ne tik kalbos ženklai, bet ir tapybos elementai, užpildyti dažais. Aiškūs teptuko potėpiai suteikia raidėms dinamikos, o fonas užpildytas pasitelkiant faktūrinį audinio atspaudą. Vertikaliai skaitytojas-žiūrovas perskaito, kad tai „2000“ metų festivalio nuoroda. Vienoje iš didžiausių paveikslo plotų užimančioje „P“ raidės viduje įrašyti inicialai „A. B“, „B. J.“, „A. S.“, „M. S.“, „S. B.“, „E. A.“, „Z. G.“. Susidaro prielaida, kad tai „Poezijos pavasario“ dalyvių inicialai. Galima identifikuoti, kad šią poetų grupę sudarė Alis Balbierius, Benediktas Januševičius, Arūnas Spraunius, Michaelas Schmidtas, Sigitas Birgelis, Eugenijus Ališanka ir Zita Gaižauskaitė. Važiuodami link kelionės tikslo poetai užsuko į Gargždus. Benediktas Januševičius vėliau rašė: „Gargžduose atsidūrėme šiek tiek pavėlavę. <...> radome „Vaivorykštės“ gimnaziją, kur direktoriauja gerb. Irena Pintverytė. Mokykla meniška, todėl joje labai daug dailės darbų, kuriuos sukūrė moksleiviai. Šie darbeliai galėtų neblogai konkuruoti su šiuolaikinių dailininkų kūriniais. Vadinasi, užaugs kultūringi žmonės. Bet apie dailę mes neturėjome ką pasakyti. Mes skaitėme eilėraščius“ (Januševičius, 2000). Galima teikti prielaidą, kad būtent apsilankymas mokykloje, kurioje poetas išvydo mokinių dailės darbus, paskatino sukurti tarpdisciplininį kūrinį, kuriame vyrauja dailės vizualusis pateikimas. Šis eilėraštis dokumentuoja 2000 metų „Poezijos pavasario“ festivalį, fiksuoja jo dalyvius.



40 pav. „Vakarų kryptis“ (Januševičius, 2006, p. 79)

Benedikto Januševičiaus vizualusis eilėraštis „Žmogus kambaryje...“ (žr. 41 pav.), pateikiamas trimatės erdvės (kambario) vaizdiniu. Kūrinys jungia verbalinius ir vizualinius kodus, kurių sintezė kuria konceptualų ir estetinį efektą, būdingą opartui ir konkrečiosios poezijos tradicijai. Juodos ir baltos spalvų kontrastas būdingas opartui (optiniam menui), kuris remiasi regos iliuzija, perceptyviniais žaidimais. Binarinė juodos ir baltos spalvos sintezė nurodo į būties ir nebūties, šviesos ir tamsos, tikrovės ir iliuzijos, kalbos ir tylos opozicijas. Teksto išdėstymas panaikina linijinio skaitymo galimybę, nes skaitytojas pats pasirenka skaitymo trajektoriją, taip dalyvaudamas teksto semantinės struktūros konstravime. Pagrindiniai tekstiniai elementai – „kuriame nieko“, „žmogus kambaryje“, „staiga tuščias“, „grindys“, „vardas“ – paskleidžiami skirtingose vizualiai suvokiamo „kambario“ plokštumose. Tokiu būdu į poeziją įvedamas erdvinis, konceptualus mastelis. Čia svarbu paminėti ryšį su Eugen Gomringer ir Décio Pignatari poezija, kurioje kalba išsilaisvina iš linijinės seklumos ir tampa objektu, erdvės topografija. Žodžiai „žmogus kambaryje“ triskart kartojami, tarsi kurdami aidą ar atgarsį, kuris pats sau tampa atspindžiu. Tokiu būdu eilėraštis „skamba“ kaip instaliacija – jis turi tiek vizualinį, tiek garsinį ritmą. Tai sustiprina izoliacijos temą – žmogus uždarytas ne tik fiziniame kambaryje, bet ir kalboje, mintyje, sąmonėje. Tokio tipo kūriniai balansuoja tarp grafikos, tipografijos ir poezijos raiškos būdų. Eilėraščio šrifto pasirinkimas, žodžių perspektyvinis iškraipymas (pvz., kampu pasuktas tekstas ant „sienų“), skirtingos spalvinės plokštumos (balti ir juodi kvadratai) kuria šachmatinę vizualinę įtampą. Eilėraščio pasaulis tarsi žaidimo lenta – su taisyklėmis, ribomis, galimais žingsniais. Šis grafinis kodas sužadina perceptyvinį



42 pav. „Sako šventas jis buvo...“ (Januševičius, 2006, p. 99)

Apibendrinus galima teigti, kad grafinės formos panaudojimas poezijoje gali kurti estetines patirtis, kurios išplečia skaitytojo interpretacijos galimybes, skatindamos juslinį įsitraukimą ir nuodugnesnį teminį analizės lauką. Vizualinio pateikimo eksperimentai neretai sukelia tam tikrą diskomfortą ar iššūkį skaitytojui – tai gali būti sąmoningas autoriaus siekis, leidžiantis reflektuoti ne tik teksto turinį, bet ir patį skaitymo procesą. Lyginant su verbaline kalba, vizualinei raiškai dažnai būdingas didesnis interpretacinis neapibrėžtumas, todėl ji reikalauja sudėtingesnių semantinių dekodavimo strategijų.

5. IŠVADOS

Konkrečioji poezija – tai XX a. antrojoje pusėje susiformavusi poezijos rūšis, kuri skelbia radikalų iššūkį tradicinei poetikai, atsisakydama loginių, linijinių struktūrų ir įvedanti vizualines bei fonetines kalbos savybes kaip lygiavertes prasmines dalis. Ši poezija yra vaizduojamųjų menų ir poezijos sintezė, kuri poezijos kūriniuose išryškina grafinę formą, šriftą, spalvas, išnaudoja puslapio erdvę ir kitus meninius elementus, kad būtų sustiprinta kalbos materialumo, struktūros ir prasmės reikšmė. Tipografija kaip išraiškos priemonė leidžia eksperimentuoti su raidžių dydžiu, šriftu ar išdėstymu ir taip žodžiams tapti vizualiniais objektais. Konkrečioji poezija ne tik dekonstruoja kalbos semantiką, bet ir įtraukia skaitytoją į aktyvų fizinį ir intelektualinį kūrinio suvokimą. Tai poezija, kurioje žodis ir vaizdas sujungti į vientisą meninį naratyvą, atveriantį naujas interpretacijos galimybes ir išraiškos formas.

Žaidimas konkrečiojoje poezijoje atsiskleidžia kaip esminė meninės kūrybos sąlyga, veikianti kalbinės medžiagos konstravimą ir jos vizualinę reprezentaciją. Ši poetinė strategija suponuoja aktyvų skaitytojo dalyvavimą interpretaciniame procese – suvokėjas tampa nebe pasyviu informacijos priėmėju, skaitytojui-žiūrovui tenka iššifruoti ir įprasminti daugiasluoksnę tekstinę-vizualinę struktūrą.

Remiantis intermedialumo ir vaizdaraščio sampratomis, konkrečiosios poezijos kūriniai yra derinantys įvairias medijas (tekstą, vaizdą, formą), o šie elementai sąveikauja kurdami naujas reikšmes. Šiuos kūrinius galima laikyti „atvirais“, nes kūrinio prasmė priklauso nuo skaitytojo interpretacijos ir suvokimo konteksto.

Vaizdinio posūkio samprata apibrėžia perėjimą nuo kalbinio, tekstinio į vizualųjį diskursą. Ši samprata glaudžiai susijusi su intermedialumo teorija, kuri įgalina tyrinėti skirtingų medijų sąveiką ir jų poveikį prasių kūrimui. Skirtingas medijas skiriančios ribos yra nykstančios, persidengiančios, todėl intermedialumas ne tik atskleidžia, kaip derinami vaizdai ir tekstai, bet ir leidžia nagrinėti, kaip šios sąveikos gali keisti skaitytojo suvokimo ir interpretavimo būdus.

Vaizdaraštis, kaip verbalinio ir vizualinio diskurso sintezė, ir metavaizdas, kaip savireferentiškas vaizdo reflektavimas, įgalina tyrinėti mišrias medijas. Vaizdines tekstų variacijas apibūdina ikonoteksto sąvoka. Remiantis Umberto Eco „atviro kūrinio“ idėja, galima teigti, kad tekstai, kurių struktūra ir prasmės yra atviros, reikalauja aktyvaus kūrinio suvokėjo įsitraukimo. Ši metodologija leidžia išsamiau tyrinėti vizualumą, plėtoti tarpdiscipliniškas perspektyvas, kuriose vaizdai, tekstai ir kitos medijos veikia ne kaip atskiros dalys, bet kaip sąveikaujantys elementai, kurie atskleidžia daugialypį reikšmių lauką.

XX a. pradžios avangardizmo idėjos transformavo lietuvių poetinę raišką, skatindamos eksperimentuoti su kalbos medžiagiškumu bei kasdienybės elementų integracija į meninę kūrybą. Nuo XX a. pabaigos ir ypač XXI a. pradžioje lietuvių konkrečioji poezija vis labiau įgauna konceptualiosios ir skaitmeninės literatūros bruožų. Poetai Tomas S. Butkus, Benediktas Januševičius, Mantas Gimžauskas, Gytis Norvilas ir Žygimantas Kudirka, išplečia vizualiosios poezijos sampratą, integruodami technologines, tipografines, grafines ir performatyvias raiškos priemones, kuriančias interaktyvią ir daugialypę skaitymo patirtį.

Benedikto Januševičiaus eilėraščiuose vizualusis ir tekstinis elementai ne tik papildo vienas kitą, bet ir aktyviai dalyvauja kūrinio interpretacijoje. Eilėraščiuose naudojami grafiniai elementai sukuria tam tikrą iššūkį skaitytojui, tačiau įtraukia į skaitymo procesą ne tik teksto turinį, bet ir pačią skaitymo patirtį. Grafinė forma, tipografinė žaismė bei eilėraščio išdėstymas skatina refleksiją apie pačią poezijos mediją. Vaizdiniai elementai, formos ir erdvės kompozicija, leidžia autoriui perteikti mintis, kurios būtų sunkiai išreiškiamos tik žodžiais. Tipografinėje kompozicijoje tuščios erdvės, fragmentacija, ritmas perteikia lyrinio subjekto būseną, išgyvenamą laukimą ir nežinomybę, sugretinami žmogaus vidinis ir išorinis pasauliai.

Benedikto Januševičiaus poezijoje daiktai tampa poetiniais objektais. Eilėraščiai-daiktai sujungia tekstą ir vizualinę mediją, tekstas tampa daikto dalimi arba net formuoja patį daiktą, taip poetinė prasmė sukuriamą iš tarpusavio sąveikos. Daiktų formos suponuojančios laikinumą susieja eilėraščių tekstuose apmąstomą žmogaus būties laikinumą. Buitiški kasdienybės objektai tampa šiuolaikinės poezijos dalimi, atkreipia dėmesį į kasdienybę, jos banalumą ir jos poetiškumą, perteikia egzistencinės tuštumos pojūtį ir eilėraščio žmogaus prasmės paieškas. Šie vizualiniai sprendimai sukuria daugiaprasmes asociacijas. Poetas fragmentuoja žodžius, juos naudoja kaip konstrukcinę medžiagą, t. y. sukuti vizualiai suvokiamas figūras – ikonotekstus. Konceptuali eilėraščio forma skatina refleksiją apie šiuolaikinio žmogaus santykį su žodžiu. Žaidybiškumo elementai B. Januševičius kūryboje suponuoja kūrybos kaip žaidimo idėją. Poetiniuose tekstuose integruojamos žaidimų priemonės, kurios leidžia reflektuoti apie kūrybinio proceso neapibrėžtumą, atsitiktinumą, atvirumą.

Tomo S. Butkaus poezija reprezentuoja intermedialią kūrybą, kurioje tekstas veikia ne tik kaip pranešimas, bet ir kaip vizualinis, architektūrinis ar grafinis objektas, priartėjantis prie šiuolaikinio tarpdisciplininio meno. T. S. Butkaus konkrečiojoje poezijoje sujungus tekstą, ženklus, piešinį ir erdvinį išdėstymą sukuriamas multimedialus eilėraštis, kuriame žodis funkcionuoja kaip vizualinė, garsinė, konceptuali ir materialinė forma, išplečianti recepcijos lauką. Poetinio teksto perėjimas į piešinį atskleidžia vizualiosios poezijos galimybę artikuliuoti idėjas be verbalinės išraiškos. Vizualus eilėraščių pateikimas imituoja erdvę, perteikia lyrinio subjekto būseną. Grafiniai sprendimai,

pavyzdžiui, teksto užtušavimas, išsiliejimas suponuoja dvasinę arba psichologinę būseną, prasmės nykimą, tikrovės fragmentaciją, foninę erdvės triukšmą. Kalbos ženklai panaudojami kaip priemonė sukurti vaizdą – raidės sudaro linijas, formas – kompoziciją. Šie poeto sprendimai išryškina kalbos ženklų fonetinius-grafinius aspektus, kai kalba pateikiama net neskaitytina, vizualus aspektas įgyja savarankišką poetinę funkciją.

Galima teigti, jog Benedikto Januševičiaus ir Tomo S. Butkaus poezijoje apmąstomi žmogaus egzistenciniai klausimai, atskleidžiantys gyvenimo prasmės ir savasties paieškas, nesusikalbėjimo keliamą komunikacinę įtampą, beprasmybės jauseną, bei metafizinę ilgesį. B. Januševičiaus eilėraščiuose kasdienybės vaizdiniai tampa priemone parodyti lyrinio subjekto egzistencinį nerimą, vienišumą, tikėjimo blasfemiškumą. Lyrinis subjektas vaizduojamas abejojantis, ieškantis atsakymų, reflektuojantis vidinę būseną ir kasdienybės buitiskumo banalumą. Tomo S. Butkaus kūryboje atsiskleidžia savitas požiūris į kalbos reikšmės ir kalbos kaip komunikacijos priemonės problemas. Lyrinis subjektas įvietinamas informacinio triukšmo perpildytoje tikrovėje, kurioje nesusikalbėjimas tampa kliūtimi, kalbiniai ženklai ir simboliai praranda prasmę. Eilėraščiuose perteikiama atminties kaip vietos samprata, architektūrinė, urbanistinė aplinka. Lyrinis subjektas siekia išbūti netektį ir jos paliktą tuštumą, išlikti prasmių perkrautame ir kartu beprasmiame pasaulyje, suprasti kalbos ir tylos ribotumą. Nors autoriai pasitelkia skirtingas poetinių tekstų pateikimo formas, pavyzdžiui, eilėraščius integruoja į tikrovės daiktus, pateikia kaip ikonotekstus ar jungia su grafiniais elementais, bet artikuliuoja panašias temines kryptis.

SANTRAUKA

Magistro darbe nagrinėjami šiuolaikinės lietuvių konkrečiosios poezijos kūrėjų Benedikto Januševičiaus *0+6: eilėraščiai-daiktai* (2006) ir Tomo S. Butkaus *Generuotos kalbos mutacija* (2003), *Ežero žemė* (2020) poezijos rinkiniai. Šiuo darbu siekiama atskleisti vaizdo ir kalbos intermedialumo raišką šiuolaikinėje konkrečiojoje poezijoje, analizuojant vizualumo ir verbalumo sąveiką bei jos poveikį skaitytojo-žiūrovo suvokimui. Vaizdinio ir kalbinio posūkio sampratai apibrėžti remiamasi literatūros ir meno istoriko Williamo J. T. Mitchello monografijomis *Iconology: Image, Text, Ideology* (1997) ir *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1995). Taip pat remiamasi dailės istorikės Erikos Grigoravičienės monografija *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai* (2011). Intermedialumo prieiga suteikia galimybę tyrinėti vaizdo ir teksto sintezę – mišraus pobūdžio tekstus, todėl tyrime remiamasi intertekstualumo ir intermedialumo teorijos tyrinėtoja Irinos Melnikovos monografijomis *Intertekstualumas: teorija ir praktika; studijų knyga* (2003), *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas* (2016) ir Wernerio Wolfo intermedialumo klasifikacija. Darbe remiamasi Umberto Eco „atviro kūrinio“ koncepcija, kuri leidžia poetinį tekstą suvokti kaip atvirą, dinamišką semantinę struktūrą, reikalaujančią aktyvaus skaitytojo įsitraukimo. Tarpdisciplininis menas yra atviro kūrinio veikimo išdava.

Darbo teorinėje dalyje aptariami vaizdaraščio, ikonoteksto, metavaizdo konceptai, analizuota konkrečioji poezija, kuri apibrėžiama kaip tekstas, kuriame žodis tampa grafiniu ženklu ir garsiniu elementu, o poetinė reikšmė kuriama per vizualumo, struktūros, medžiagiškumo sąveiką. Konkrečioji poezija yra susijusi su skaitytojo suvokimo procesu ir tarpdisciplininė medijų sankirta. Vizualieji poetinio teksto elementai suteikia kūriniaiui plastinę formą. Poetų Benedikto Januševičiaus ir Tomo S. Butkaus kūryboje dominuoja eksperimentavimas pateikimu, teksto forma, šrifto variacijomis, išdėstymu puslapyje, taip pat skaitytojo įtraukimu į daugiaprasmės interpretacijos lauką. Šie poetiniai eksperimentai įgalina skaitytoją ne tik perskaityti, bet ir vizualiai bei audiovizualiai interpretuoti, patirti teksto daugiasensorinį įspūdį. Poezija tampa „atviru kūrinium“, kurio reikšmė priklauso nuo skaitytojo suvokimo, kultūrinio konteksto ir individualios patirties.

Raktiniai žodžiai: konkrečioji poezija, vaizdinis posūkis, intermedialumas, vaizdaraštis, ikonotekstas, metavaizdas, multimedialumas, atviras kūrinys, eilėraštis-daiktas.

SUMMARY

This Master's thesis analyses the poetry collections of two contemporary Lithuanian concrete poets: Benediktas Januševičius's *0+6: eilėraščiai-daiktai* (2006) and Tomas S. Butkus's *Generuotos kalbos mutacija* (2003) and *Ežero žemė* (2020). The thesis aims to reveal the expression of intermediality between image and language in contemporary concrete poetry, analysing the interaction between visuality and verbality and its impact on the perception of the reader-viewer. In order to define the notion of the visual and linguistic turn, reference is made to the monographs *Iconology: Image, Text, Ideology* (1997), and *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1995), both by the literary and art historian William J. T. Mitchell. The monograph *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai* (2011) by the art historian Erika Grigoravičienė is also referenced. An intermedial approach enables the study of the synthesis of images and texts, and the study is therefore based on monographs by Irina Melnikova, a researcher in intertextuality and intermediality theory: *Intertekstualumas: teorija ir praktika; studijų knyga* (2003), *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas* (2016). The study also considers the classification of intermediality by Werner Wolff. The work is based on Umberto Eco's concept of the 'open work', which conceives of the poetic text as an open, dynamic semantic structure requiring the reader's active engagement.

The theoretical part of the thesis discusses the concepts of metapicture, iconotext and image/text, and analyses concrete poetry. This is defined as a text in which the word becomes a graphic sign, and poetic meaning is created through the interaction of the visual, structural and material aspects. The work of the poets Benediktas Januševičius and Tomas S. Butkus is characterised by experimentation with presentation, text form, font variations and page layout. The work of poets Benediktas Januševičius and Tomas S. Butkus is characterised by experimentation with presentation, text form, font variations and page layout, as well as involving the reader in multidimensional interpretation. These experiments enable readers to experience poetry visually and audio-visually, and to engage with it in a multi-sensory way. Poetry becomes an 'open work', whose meaning depends on the reader's perception, cultural context, and individual experience.

Keywords: concrete poetry, the visual turn, intermediality, metapicture, iconotext, image/text, 'open work'.

ŠALTINIAI

1. Januševičius, B., 2006. *0+6. Eilėraščiai – daiktai*. Kaunas: Kitos knygos.
2. Januševičius, B., 1999. *Buto raktas*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
3. Butkus, T. S., 2003. *Generuotos kalbos mutacija*. Vilnius: Vario burnos.
4. Butkus, T. S., 2020. *Ežero žemė*. Klaipėda: Vario burnos.

LITERATŪRA

1. Ališanka, E., Rubavičius, V., Stankevičius, R., 2007. Poezijos pavasario langas. *Nemunas*, 20–21. Prieiga: <https://rasytojai.lt/poezijos-pavasaris/> [Žr. 2024 12 23].
2. Aliulis, V. et al. 1998 *Šventasis Raštas: Senasis ir Naujasis*. Vilnius: Katalikų pasaulis. Prieiga: https://biblija.lt/index.aspx?cmp=reading&doc=BiblijaRKK1998_Mt_23,25
3. Bessa, A. S., 1997. Architecture Versus Sound in Concrete Poetry. Prieiga internete: <http://www.ubu.com/papers/bessa.html> [Žr. 2025 02 17].
4. Burokas, M., 2003. Capillata. *Literatūra ir menas* p. 8. Prieiga internete: <http://www.tekstai.lt/index.php/tekstai-apie-tekstus/96-b/2281-marius-burokas-capillata-tomas-s-butkus-generuotos-kalbos-mutacija#gsc.tab=0> [Žr. 2024 12 23].
5. Butkus, T. S., 2017. Ne skaidyti, o jungti. *Literatūra ir menas*, 16, p. 4-6.
6. Dempsey A., 2004. *Stiliai, judėjimai ir kryptys: Enciklopedinis moderniojo meno vadovas*. Vilnius: Presvika.
7. Dencker, K. P., 2000. *From Concrete to Visual Poetry, with a Glance into the Electronic Future*. Prieiga: <https://www.thing.net/~grist/l&d/dencker/denckere.htm> [Žr. 2024 12 23].
8. Drucker, J., 1994. *The visible word: Experimental typography and modern art, 1909-1923*. Chicago: The University of Chicago Press.
9. Eco, U., 2004. *Atviras kūrinys : forma ir neapibrėžtumas šiuolaikinėje poetikoje*. Iš italų kalbos vertė Inga Tuliševskaitė. Vilnius: Tyto alba.
10. Fink, E. 2018. *Laimės oazė: esė apie žaidimo ontologiją*. Vilnius: Apostrofa.
11. Gadamer, H. G. 2019. *Tiesa ir metodas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.
12. Gadamer, H.-G. 1997. *Grožio aktualumas. Menas kaip žaidimas, simbolis ir šventė*. Vilnius: Baltos lankos.
13. Gomringer, E., 1954. From Line to Constellation. Prieiga internete: <https://www.ubu.com/papers/gomringer01.html> [Žr. 2025 04 09].

14. Grigoravičienė, E., 2011. *Vaizdinis posūkis: vaizdai, žodžiai, kūnai, žvilgsniai*. Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
15. Gudaitis, L., 1993. Keistuolio likimas, in: Pranas Morkūnas, *Dainuoja degeneratas*, Vilnius: Nemunas.
16. Gurskas, A., 2006. *Kaligrafijos ir šrifto pagrindai*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
17. Januševičius, B. 2018. Vizualioji poezija lietuvių kalba, in: *Raidžių paveikslai: vizualioji poezija lietuvių kalba*, Jonava: Nerutina.
18. Januševičius, B. et al., *Žiemos žodžiai 2004: literatūros almanachas*. Vilnius: Žuvėdra.
19. Januševičius, B. Vakarų kryptis. *Literatūra ir menas*. Prieiga internete: [Poezijos pavasaris 2000 | Lietuvos rašytojų sąjunga](#) [Žr. 2025 01 11].
20. Keturakis, S., 2000. *Avangardizmas XX amžiaus lietuvių poezijoje*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla. Prieiga internete: <https://www.lituanistika.lt/content/26117> [Žr. 2025 01 11].
21. Kudirka, Ž. „Bio“. *Kdrk.eu* Prieiga internete: <http://kdrk.eu/bio-2/> [Žr. 2025 01 11].
22. Liutkevičius, R. 2009. Knyga ne knyga, bet kam tas kefyras? *Nemunas*, 10, p. 7-8.
23. McLuhan, M., 2003. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Iš anglų kalbos vertė Daina Valentinavičienė. Vilnius: Baltos lankos.
24. Melnikova, I., 2003. *Intertekstualumas: teorija ir praktika: studijų knyga*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
25. Melnikova, I., 2016. *Literatūros (inter)medialumo strofos, arba Žodis ir vaizdas*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
26. Merleau-Ponty, M. 1964. *Signs*. Evanston: Northwestern University Press.
27. Mitchell, W. J. T., 1995. *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
28. Mitchell, W. J. T., 1997. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
29. Paulauskas, D. „Gytis Norvilas“. *Tekstai.lt*. Prieiga internete: <http://www.tekstai.lt/tekstai/299-norvilas-gytis#gsc.tab=0> [Žr. 2025 01 11].
30. Punkskas, 2019. Trumpiausias eilėraštis. Prieiga internete: https://www.youtube.com/watch?v=n3c4MJXDBTE&t=5s&ab_channel=Punkskas [Žr. 2025 01 11].
31. Rorty, R., 1992. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*. Chicago: The University of Chicago Press.
32. Solt, M. E., 1968. *Concrete Poetry: A World View Table of Contents*. Prieiga: <https://www.ubu.com/papers/solt/index.html> [Žr. 2024 12 23].

33. Speičytė, B., 2009. Nepoetinis eilėraščio menas: posovietinės lietuvių poezijos linkmės. *Metai*, 1. Prieiga internete: <https://www.zurnalasmetai.lt/?p=9408> [Žr. 2024 12 23].
34. Striogaitė, D., 1998. *Avangardizmo kūryje: lietuvių literatūra; 3-iasis dešimtmetis*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas (Naujosios literatūros studijos).
35. Talutytė, S., 2006. Konkrečioji poezija Lietuvoje. *Metai*, 5. Prieiga: https://www.zurnalasmetai.lt/?p=9413#_ftn5 [Žr. 2024 12 23].
36. Vario Burnos, „2003 Tomas S. Butkus. Generuotos kalbos mutacija“. Prieiga internete: <https://varioburnos.com/tomas-s-butkus-generuotos-kalbos-mutacija/> [Žr. 2024 04 16].
37. Wolfas, W., 2002. *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. Prieiga: <https://cursointermedialidade.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/08/wolf.pdf> [Žr. 2024 12 23].

1 PRIEDAS

Olandų menininko Theo van Doesburgas „Konkretaus meno manifestas“ publikuotas žurnale „Art Concret“. Prieiga internete: https://monoskop.org/images/9/91/Concrete_Art_Manifesto_1930.pdf

414

Appendix A Concrete Art Manifesto

ART CONCRET

GROUPE ET REVUE FONDÉS EN 1930 A PARIS

PREMIÈRE ANNÉE - NUMÉRO D'INTRODUCTION - AVRIL MIL NEUF CENT TRENTE

BASE DE LA PEINTURE CONCRÈTE

Nous disons :

- 1° L'art est universel.
- 2° L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.
- 3° Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est-à-dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même » en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».
- 4° La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.
- 5° La technique doit être mécanique c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste.
- 6° Effort pour la clarté absolue.

Carlsund, Doesbourg, Hélion, Tutundjian, Wantz.

Fig. A.1 *Concrete Art Manifesto*, by Theo van Doesburg (1930)