

biTeS

INTERNATIONAL

oslikovljena
riječ

the word
image

konkretna
poezija

poésie
concrète

max bense
tomaž brejc
željko bujas

branimir donat
vera horvat-pintarić
siegfried j. schmidt

bitbitbit

«bit» international br. no 5-6 1969

Sadržaj	Table of Contents
3 <i>Vera Horvat-Pintarić</i> Oslikovljena riječ	<i>Vera Horvat-Pintarić</i> The Word-Image
71 <i>Branimir Donat</i> Konkretna poezija — poetska kozmogonija tehnološke ere	<i>Branimir Donat</i> Poésie concrète — cosmogonie poétique de l'ère technologique
89 <i>Max Bense</i> Konkretna poezija	<i>Max Bense</i> Konkrete Poesie
101 <i>Tomaž Brejc</i> Skupina OHO i topografska poezija u Sloveniji	<i>Tomaž Brejc</i> La compagnie OHO et la poésie topographique en Slovénie
117 <i>Siegfried J. Schmidt</i> Computopoema	<i>Siegfried J. Schmidt</i> Computopoeme
133 <i>Željko Bujas</i> Prve kompjuterske analize hrvatskih književnih tekstova	<i>Željko Bujas</i> First Croatian Literary Texts Computer-Processed

Izdavač/Publisher
Galerije grada Zagreba
Zagreb
Katarinin trg 2

Uredništvo/Editorial board

Božo Bek / glavni
i odgovorni urednik /Editor
Dimitrije Bašičević
Ivo Bojanić
Vera Horvat-Pintarić
Boris Kelemen
Matko Meštrović
Vatroslav Mimica
Ivan Picelj
Radoslav Putar
Vjenceslav Richter

Ovaj broj uredila / This Number
edited by

Vera Horvat-Pintarić

Prijevod / Translations by

Jean François Arnsek
Miroslav Becker
Karlo Budor
Željko Bujas
Ivo Runtić
Antun Šljivarić

Lektor / Textual revision

Zlata Dujmić

Korektor

Branka Horvat

Oprema / Layout

Ivan Picelj

**Tehnički urednik / Technical
supervision**

Roko Bolanča

Tisak / Printed by

Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
Printed of Yugoslavia

Stavovi i mišljenja autora ne moraju
uvijek biti identični sa stavom redakcije
/ The views expressed in the Articles are
not necessarily those of the Editors

Pretplatu prima / »bit« can be ordered
from

MLADOST import-export
Zagreb
Hlica 10
Yugoslavia

Rukopisi se ne vraćaju
Manuscripts are not returned

»bit« izlazi svaka tri mjeseca
»bit« is published quarterly

Sva prava kod autora / Copyright
by Authors

Svi članci štampani su dozvolom
vlasnika copyrighta / All articles are
printed with permission of copyright
owner





vera horvat-pintarić

vera horvat-pintarić

oslikovljena riječ

the word-image

Značaj pronalaska novih medija u razvoju civilizacije i kulture podosta je već objašnjavan pa je općenito poznato i to da je pojava štampane knjige bila od velike važnosti u stvaranju jednoga novog povijesnog razdoblja. Naoko ne tako velik pronalazak, uvođenje pokretnog slova u tehniku tiskarstva, počinje revolucionirati svijet pa se od pojave Gutenbergove biblije (1455) nadalje razvija zasebna era knjižne civilizacije i kulture. Za razliku od teško pristupačne rukopisne knjige koja je bila stvarana u malom broju primjeraka, dugotrajnim i mukotrpnim zanatskim umijećem skriptora i prepisivača, štampana knjiga proizvedena u serijama postaje za ono vrijeme brz prijenosnik znanja, sredstvo neposredne izmjene iskustva, ideja i saznanja. Za sveukupan razvoj društva, za razvoj znanosti, kulture, tehnike i umjetnosti, taj novi medij značio je pravu revoluciju. Tim se pronalaskom mijenjaju i odnosi u društvu: umjesto privilegiranoga uskog sloja posjednika rukopisa i posvećenih prijenosnika i tumača znanja tadašnje intelektualne elite, nove i sve veće grupe opismenjenih čitača postaju preko umnoženog primjerka knjige izravni korisnici kompandija znanja i kulture. Umjesto oralne komunikacije i dijalokskog, grupnog rada, demokratizacijom se knjige razvija nov oblik osamostaljenog, individualnog i izdvojenog učenja i odgoja, a to će ubrzo stvoriti uvjete za množenje i proširivanje izdvojenih, malih i velikih zasebnih individualnih svjetova. Štampana knjiga omogućava i stvaranje jezičnih zajednica, nacija i nacionalizama, izolacionizma i individualizma. Polazeći od tih odavno utvrđenih podataka i od iskustva, povijeću provjerenog i dokazanog, da svaka revolucija u sredstvima komuniciranja izaziva i revolucionarne promjene u modelima kulture, kanadski profesor H. Marshall McLuhan počeo je promatrati ulogu novih medija u društvu današnjice. S nekoliko novih, lucidnih i profetskih teza on je izazvao napadačke reakcije — napose među evropskom humanističkom inteligencijom — opružen za »dementijalne generalizacije« i »delirantne ekstrapolacije« i smjesta se svrstao među one privilegirane ličnosti kojima se u isto vrijeme pripisuje genialnost i opsjernatstvo, profetizam i filozofski klaunizam. U svom promatračkom postupku McLuhan je učinio tek neznatno pomjeranje; umjesto na sadržaj poruke što je medij prenosi, on je usmjerio pažnju na način kako se ona prenosi, na sam medij, na njegovu tehnologiju pa je tako izvršio i važno otkriće: sam po sebi medij jest poruka. On mijenja modele naše percepcije, naš odnos prema stvarnosti, okolinu u kojoj živimo, a i ona sama po sebi funkcioniра kao medij. Staviše, on utvrđuje da je medij i masaža («The Medium is the Massage»), jer svojim materijalitetom, svojom tehničkom prirodom djeluje na naša osjetila, on ih oblikuje senzorijalnom

The importance of new media and of their impact on the development of civilization and culture have been discussed quite frequently, and it is generally known that the appearance of the printed book was of great significance for the growth of a new historical era. Ostensibly not such an important innovation, the movable letter in the printing technique started revolutionizing the world so that the appearance of Gutenberg's Bible in 1455 marked the beginning of a new era of civilization and culture. Unlike the hardly accessible handwritten book which could be produced only in small numbers — because of the wearisome process of copying — the printed book was manufactured in great numbers, it became a fast transmitter of knowledge in its own time, the means of immediate exchange of experience, ideas, and knowledge. For the overall development of society, science, culture, technique, and arts, this new medium meant a revolution. Social relationships were changed by the new invention: instead of the privileged thin layer of manuscript owners and dedicated transmitters of knowledge — the intellectual elite of their time — new and ever larger groups of readers took part in the acquisition of knowledge and culture through the newly manufactured book or compendium. Instead of dialogue and group work a new type of independent and individual study developed as a result of the democratization of the book which, in its turn, brought about conditions for the multiplication and expansion of small and great philosophic views and individual appraisals of the world. The printed book has also made the creation of linguistic communities, of nations and nationalisms, isolationism, and individualism possible. Starting from these well-founded data and the experience borne out by history that each revolution in the communications media must bring about revolutionary changes in the models of culture, the Canadian professor H. Marshall McLuhan has examined the role of new media in present-day society. With some of his new, lucid, and profetic theses he incurred a great deal of aggressive hostility — especially among the European humanistic intelligentsia — he was charged for what some critics called »preposterous generalizations« and »delirious extrapolations« which automatically made him a privileged personality praised for outstanding genius and vision, but he was also denounced as charlatan and philosophic clown. In his method of observation McLuhan's shift of observation was rather limited; it was not on the content of the message transmitted by the medium that he focused his attention but on the way in which it was transmitted, on the medium, on its technology. In this way McLuhan made an important discovery: the medium is in itself a message. The medium

masažom, masažom mozga.¹ Na taj način doveo je u pitanje dosadašnja znanstvena istraživanja koja polaze od »substancije«, od analize sadržaja poruke što je medij prenosi, a sam medij smatraju neutralnim činiocem i, nasuprot oštroj kritici sredstava masovnog komuniciranja, taj »prorok televizije« s velikim optimizmom tvrdi da upravo novi audiovizualni masovni mediji imaju vrlo pozitivnu ulogu u stvaranju nove društvene i kulturne okoline čovjeka, novoga civilizacijskog i kulturnog razdoblja. Bez obzira na izvjesne nepotpunosti u objašnjavanju vrlo složenog odnosa između medija i učinka kojim on na čovjeka djeluje (napose u procjenjivanju »cool« i »hot« medija) McLuhanovo shvaćanje uloge tehnologije medija izazvalo je izravno suočenje s posve novim problemima koji se tiču danas najvažnijeg područja društvene stvarnosti.

Promatrajući odnose između sredstava komuniciranja i čovjeka u prošlosti i sadašnjosti, McLuhan je utvrdio nov inventar njihovih učinaka i polazeći odatle razvio je i novu teoriju društva. Kako su tehnički pronalasci samo produženje naših osjetila, o tome koje od osjetila pojedini medij proširuje ovisi i model čovjekove percepcije, njegovo mišljenje, ponašanje i osjećanje, način njegova postojanja, sveukupna kultura i društvo pojedine epohe. Govor kao medij proširenje je osjetila sluha, pismo i knjiga produžuje osjetilo vida, a elektronski mediji predstavljaju produženje svih osjetila, centralnog živčanog sistema. Sukladno tome McLuhan svodi sveukupna društva prošlosti na dva osnovna tipa društvene organizacije i društvene kulture. U tribalnom, oralno-taktilnom društvu, čovjek saobraća glasom i sluhom, on percipira okolni svijet svim osjetilima, doživljava ga kao jedinstvo slike, zvuka i pokreta na istančan, bogat i mitski način. Odnosi su među ljudima neposredni i vrlo bliski, postoji ravnoteža između čovjeka i njegove okoline koja je organizirana u njegovu mjerilu. Ti se odnosi mijenjaju pojavom alfabeta a napose razvojem štampe. Pisani jezik izdvaja čovjeka od njegove prirodne okoline, jer on sad percipira i doživljava svijet na udaljenost, posredno, kao promatrač, primanjem informacija čitanjem, tj. preko samo jednog čula, vida. Razdoblje tipografske i knjižne kulture nije samo doba racionalizma, individualizma, izolacionizma i nacionalizma, nego i doba diktature oka, čula vida, doba u

alters the models of our perception, our relationship to reality, the environment in which we live, and this environment acts as medium in itself. What is more he claims that the medium is message («The medium is message») because its material aspect, its technical nature acts upon our senses, it shapes and conditions them by sensorial message, it is the message of the brain.¹ In this way Marshall McLuhan has questioned the theoretic principles which start from the »substance«, from the analysis of the content of the message transmitted by the medium while the medium was considered as a neutral factor. Contrary to all criticism of mass media this »profet of television« claimed with a great deal of optimism that the new audiovisual mass media have a distinctly positive role in the creation of a new social and cultural environment of man, of a new era of civilization and culture. Regardless of some oversimplifications and incompleteness in the interpretations of some very complex relations between the medium and its effects on man (primarily in the explanation and assessment of »cool« and »hot« media) McLuhan's views on the role of the technology of media have given rise to a direct confrontation with a completely new set of problems pertinent to the most important areas of the social reality of our times.

Studying the relations between the communications media and man in the past and the present McLuhan has established a new inventory of their effects on man and he has developed a new social theory built on these assumptions. As technical inventions are not only but extensions of our senses, the model of man's perception depends on which sense the new medium has extended. Speech as a medium is the extension of the sense of hearing, the alphabet and books extend the sense of seeing, while electronic media extend all of our senses together with the central nervous system. Basing his inferences on these claims McLuhan reduces all social systems of the past to two basic types of social organization and social culture. In the tribal, oral-tactile society, man communicates by means of music and hearing, he perceives his environment through all of his senses, he experiences it as a unity of image, sound, and movement in a subtle, rich, and mythic way. The relations between people were immediate and close, there was a balance between man and his environment which was organized in accordance with his sense of proportions. These relations were upset with the appearance of the alphabet and even more by the printing press. The written word separates man from his natural environment, now man perceives the world at a distance, indirectly, as an observer, he receives information by way of reading, i. e. by means of one sense — his eyes. The era of typographic and book culture is not



Italija, 16. st.

Italy, 16th c.



Austrija, 18. st.

Austria, 18th c.



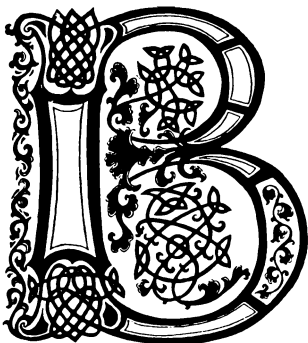
J. B. Sylvestre, Paris 1843.

Inicijal B, Toledo 11. st.

Initial B, Toledo 11th c.

Lucas Kilian, Inicijal C.
1627.

Lucas, Kilian, Initial C.
1627.



Script & Scrolls

A. Vespasiano, Inicijali.
1554.

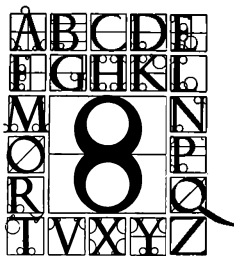
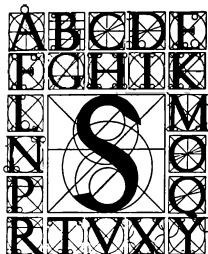
A. Vespasiano, Initials.
1554.

Peter Schoffer, Kali-
grafski kolofon, 1449.

Peter Schoffer, Calli-
graphic colophon, 1449.

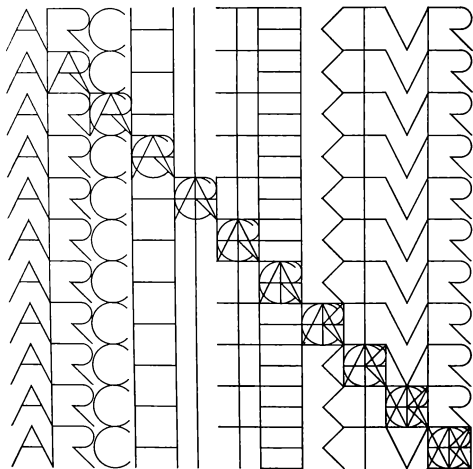


*V*ir est fis:
vini libror:
ta veteris m:
noue loue m:
pleti Des me
Detru de her
ubheym als
de magna da
Amo m me
Ete In glo,
Nulla vni
Utate pilleu



*Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer:
Alphabeti*

*Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer:
Alphabeti*



*Leonardo Mosso: Architektur
ključ ideograma, 1969*

*Leonardo Mosso: Architektur key
of ideogramme, 1969*

H. Spencer, designer, 1968

the visible word

*Epps-Evans: Tip slova za strojno
razpoznavanje*

*Epps-Evans: Typeface for machine
recognition*

THE
MISTLEWORM

Abraham Seltzer, designer

dead

sleep

Lester Teich, designer

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

A B C D E F G H

I J K L M N O P Q

R S T U V W X Y Z

Alfabeti za potrebe elektronskog čitanja

Alphabets for electronic reading methods



A B C D E F
G H I J K L
M N O P Q R
S T U V W X Y
Z
1 2 3 4 5 6
7 8 9 0

*Epps-Evans: tip slova za strojno
raspoznavanje*

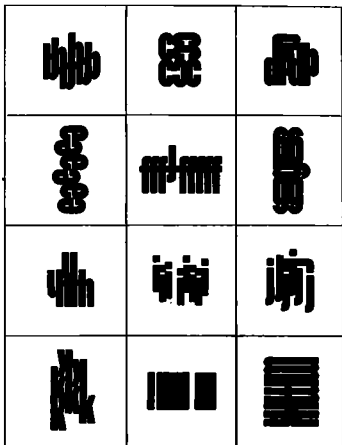
*Epps-Evans: Typeface for machine
recognition*

OK
KO

life of u.s.a.

Getulio Alvianni, designer

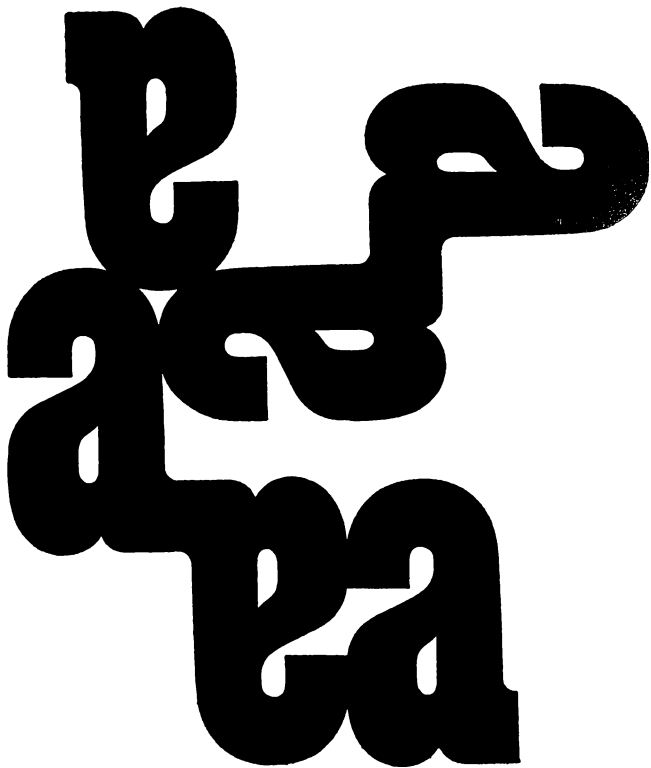
a b b b c a b d e e
f f f f f f f f f f f f f f f f g g h h i
i j j k k k k k l m n o p p q q r r s s t t u u
v w x y y y z a e
A B B C D E F G H I
J K L M M N O P Q Q R S
T U V W W X Y Z



Hansjörg Mayer: *Alfabet*: 1962/63.

Hansjörg Mayer: *Alphabet*, 1962/63.

Herb Lubalin, Tom Carnase, designers



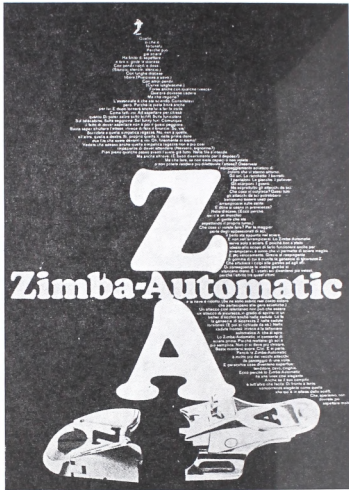
Hansjörg Mayer: Alfabet, 1962/63.

Hansjörg Mayer: Alphabet, 1962/63.



Charles Keddie, *Osiale prospekta IBM*

Charles Keddie, *IBM booklet cover*



Gerstner, Gredinger, Kutter: *Plakat*

Gerstner, Gredinger, Kutter: *Poster*

kom se stvara apstraktna slika svijeta, posredovana knjižnim znanjem. U »tipografskom« i »knjižnom« čovjeku misao je odijeljena od akcije, on je čovjek neučuća, neparticipacije, pasivneta. Tu diktaturu oka razaraju elektronski mediji dvadesetog stoljeća: televizija i kompjuteri. Televizija, kao produženje svih osjetila, ponovo uspostavlja ravnotežu i jedinstvo svih čula, sinesteziju, ona omogućava neposredno doživljavanje svega onog što se zbiva u okolini i ponovo omogućava, kao u tribunalnom, oralno-taktilnom društvu, aktivan participacijski odnos prema svijetu. Kako brzi, trenutni prijenosi obavijesti preko glasa i slike daju mogućnost istodobnog i zajedničkog učestvovanja u zbivanjima svim stanovnicima zemlje, tribalna civilizacija ponovo oživljava u mjeri planete, svijet postaje »globalno selo«, golema, svjetska, umjetna okolina, konstruirana tehničkim i tehnološkim sredstvima, pa će se u njoj uskoro razviti i globalna, kolektivna svijest, upravljana elektronskim putem.

Kako Marshall McLuhan promatra učinke tehnologije medija na načine čovjekove percepcije i doživljaja svijeta, u njegovu prognoziranju ponovnog uspješnog uspostavljanja kolektivne svijesti, u globalnim i planetarnim razmjerima, (proces koji je dakako već i započeo), izostao je ključni problem masovnih medija, pokušaj odgovora na već odavno postavljeno pitanje: kako, na koji način, razvijati i upravljati kritičku svijest, samostalnu, aktivnu, stvaralačku i kritičku participaciju. Služeći se u svojim promatranjima (i zaključcima) »cool« postupkom, svojstvenim »cool« medijima naše elektronske ere (televiziji, te stripu i reklamama kao njezinim prethodnicima) McLuhan je pokazao novu, reduciranu, sirovu i nedovršenu sliku društvenih organizacija i kulture prošlosti i sadašnjosti. »Poruka« koju tehnika njegova postupka »saopćava« izazvala je »dubinsku participaciju (što ujedno potvrđuje tezu McLuhana o učinku »cool« medija), skandal u svjetskim razmjerima, napadačku ofenzivu kakva se rijetko događa, i aktivno opredjeljivanje za i protiv pokreta maculhanizma.

Pri tom nije svijet uzbudilo samo McLuhanovo optimističko suočenje s problemima novoga elektronskog doba u kom već živimo, nego i njegovo usutanovljenje nestajanja »Gutenbergove galaksije«.² Jer, prema McLuhanu, dokidanje diktature oka istodobno znači iščezavanje svih onih modela mišljenja,

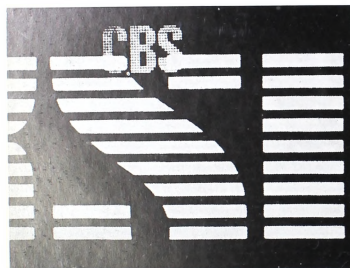
only the epoch of rationalism, individualism, isolationism, and nationalism, but also the era when the abstract world image arises, mediated by book knowledge. In the »typographic man« the thought is separated from action, he is a man of non-participation, of passivity. This dictatorship was destroyed by the electronic media of the twentieth century, above all by television and the computers. Television as extension of all senses, is again establishing the balance and unity of all senses, synesthesia, it makes immediate experience of all that is happening in man's environment possible, as this was the case in tribal, oral-tactile society when the attitude towards the world at large was active and participating. As the quick, momentary transmissions of information by means of sound and image make simultaneous and common participation possible for all citizens of the world, tribal civilization has again revived but its unit is now the planet itself which is becoming »a global village«, a huge, all-inclusive, artificial environment built by technical and technological means which should very soon develop a global, collective consciousness directed (in an electronic way) by electronic means.

In McLuhan's studies of the effects of the new media on man's perception and experience of the world, in his prognostications on the renewed, successful re-establishment of collective consciousness in global and planetary proportions (a process that has already started), the crucial problem of mass media has not been answered: in which way should critical consciousness be developed, directed, and programmed to become independent, active, creative, and critical participation. Applying in his own observations (and conclusions) »cool« procedures, appropriate to the »cool« media of our electronic era (television, strip-cartoon, and advertising as its predecessors), McLuhan has presented a new, reductive, raw, and incomplete image of social organizations in the culture of the past and the present. »The message« conveyed by the technique of his procedure gave rise to »depth participation« (which has borne out McLuhan's thesis on the effects on »cool« media) and it has provoked a scandal of international proportions, a counteroffensive of aggressive intensity that is not frequently seen and which made people take sides either for or against McLuhanism.

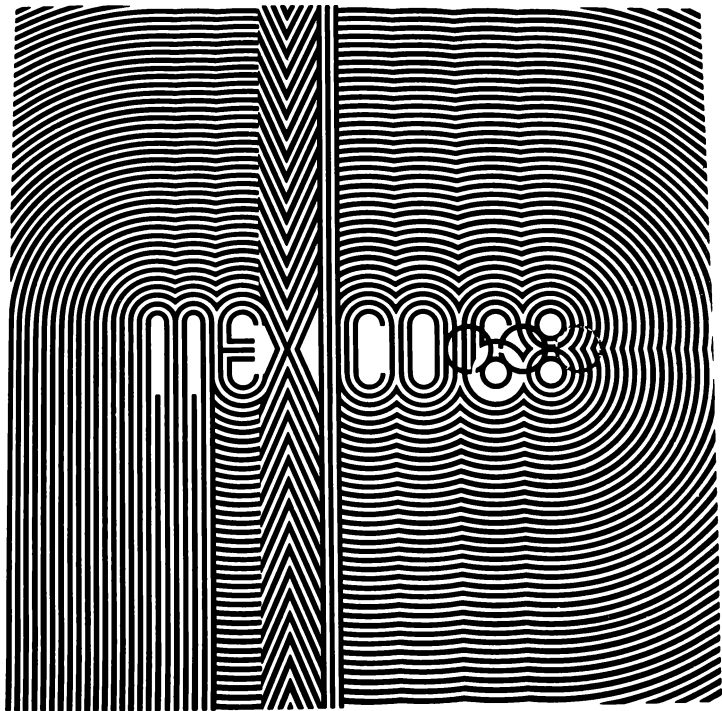
What took the world by surprise was not only his optimism concerning the new electronic age in which we live but also his claim about the disappearance of the »Gutenberg Galaxy«.³ Because, according to McLuhan, the abolition of the dictatorship of the eye also means the disappearance of

osjećanja i ponašanja što ih je vizualna, knjižna i tipografska kultura stvorila. »Gutenbergova tehnika« razvila je i zasebnu »gutenbergovsku« percepciju: linearnu, sekvencijalnu, homogenu i kontinualnu; njezin je prostor trodimenzionalan, vidan s fiksne tačke, on je zatvoren svijet euklidske geometrije i uniformno organiziran kontinuum. S tim u vezi stvarala se i tehnika razvrstavanja i reduciranja znanja na vizualan i sekvencijalan način; razvila se vizualna, narativna svijest odijeljena od ostalih osjetila, kao i način mišljenja koji je segmentan i fragmentaran. Prema McLuhanu, gutenbergovska metoda homogene segmentacije i fiksnog gledišta ili specijalizacije uzima repetitiju kao kamen kušnje istine i praktičkog smisla sekvencijalne vizualnosti. Kako je tipografska tehnologija prevela sve što je nevizualno i audibilno u vizualno, granica koju je štampa, prevlaču jednog čula, vida, postavila, dovela je do toga da su sva ostala čula pribjela drugim postojbinama pa je tako i potiskivana svijest izravni proizvod njezine tehnologije. Sve veće i potpunije izdavanje osjetila vida i prekida interakcije s ostalim osjetilima, dovelo je i do svjesnog odbacivanja najvećeg dijela našeg iskustva, do hipertrofije podsvijesti. Služeći se zapazanjima Cervantesa, Rabelaisa i Popea, McLuhan ističe da umnožavanje i masifikacija knjižnih proizvoda stvara carstvo kaosa, gluposti i da knjiga svojim delirijem, hipnotičkim i subliminalnim djelovanjem mijenja čovjeka, nameće mu svoje zahtjeve na svim razinama i uvaljuje civilizirani svijet u blato podsvjesnog. Ta »gutenbergovska galaksija«, prema McLuhanu, razorena je teoretski i oficijelno 1905. godine Einsteinovim otkrićem novog prostora, a u praksi je nadmašena dvije generacije ranije, pojavom telegrafa. U novoj elektronskoj eri, uniforman i ograničen, vizualan prostor zamijenjen je akustičkim, audibilnim i otvorenim. U stvari prostor je iščezao, vrijeme je dokinuto jer se tehnologijom novih medija razvija i stvara svijet nove neposrednosti, simultane interakcije svih osjetila i složenih sistema kombiniranih učinaka. Ukratko, u novom »globalnom selu« odvija se »simultani happening« koji nameće i zahtijeva »dubinsku participaciju«, aktivno učešće i angažiranost. »Sveprisutno uho« i »mobilno oko« dokida tako tehniku homogene, repeticijske, sekvencijalne i uniformne vizualnosti i premješta medij pisma i knjige u muzej »Gutenbergove galaksije«. Tim je tezama McLuhan radikalizirao problem tehnologije novih medija, ali je u isto vrijeme drastično pojednostavnio složenu problematiku razvoja, odumiranja i iščezavanja tradicionalnih medija.

all models of thought, feeling, and behaviour that visual, literary, and typographic culture created and developed. »Gutenberg's technique« gave rise to a specific »Gutenberg« perception: linear, sequential, homogeneous, and continuous; its space is three-dimensional, approached from a fixed point of observation, it is the closed world of Euclid's geometry, a uniformly organized continuum. In connection with it an appropriate technique of the system of knowledge has developed; it has been reduced to the sequential type of a visual, narrative consciousness isolated from other senses, together with a way of thinking which is also fragmentary and sequential. Gutenberg's method of homogeneous segmentation and a fixed point of view or specialization takes repetition as the test of truth and the practical sense of sequential visualization. As typographic technology translated whatever was non-visual and audible into the visible, the borderline imposed by the press, through the supremacy of one sense — the eye — made all other senses look for other abodes which actually means that the inhibited consciousness was the direct product of this technology. The ever more radical separation of the sense of vision and the absence of interaction with other senses has led to the conscious dismissal of the largest part of our experience and to the hypertrophy of subconsciousness. Making use of observations made by Cervantes, Rabelais, and Pope, McLuhan emphasises that the multiplication and massification of book products creates a realm of chaos and folly, and that the book by its hypnotic and subliminal impact changes man, it imposes on him its demands on all levels and pushes the civilized world into the mud of the unconscious. According to McLuhan the »Gutenberg Galaxy« was destroyed theoretically and officially in 1905. This was brought about by Einstein's discovery of the new space, while in practice the invention of telegraph two generations earlier brought the Gutenberg era to an end. In the new electronic era the uniform, limited, visual space has been superseded by an acoustic, audible, open space, in fact space has vanished, time has been abolished because through the technology of the new media a new world of immediate, simultaneous interaction of all senses and complex systems of combined effects has been created. Briefly, in the new »global village« a »simultaneous happening« is taking place which requires »depth participation«, an active share and commitment. In this way the ubiquitous ear and »mobile eye« have abolished the technique of homogeneous, repetitious, sequential, and uniform visuality, and they have placed the medium of alphabet and book into the museum of the »Gutenberg Galaxy.« With his theses McLuhan has radicalized the problem of technology of the new media but he has also drastically simplified the complex problems of the growth, decay, and extinction of traditional media.

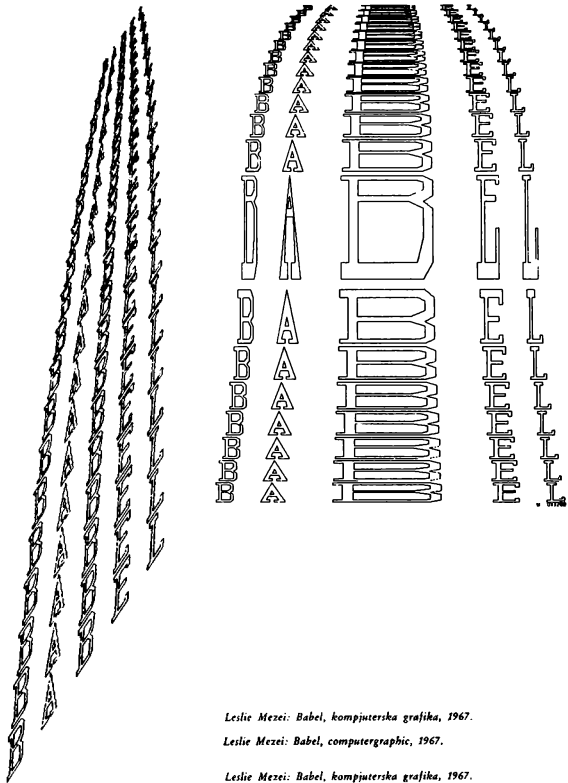


W. Wristel
Animated TV sequence
Animated TV sequence



E. Terrazas — L. Wyman: Plakat, 1967.

E. Terrazas — L. Wyman: Poster, 1967.



Leslie Mezei: Babel, kompjuterska grafika, 1967.

Leslie Mezei: Babel, computergraphic, 1967.

Leslie Mezei: Babel, kompjuterska grafika, 1967.

Leslie Mezei: Babel, computergraphic, 1967.

Stoga bi njegov novi »cool« promatrački postupak trebalo dopuniti »hot« postupkom »tradicionalnih« medija knjižne kulture. Ne samo zato što dvije »galaksije«, Gutenbergova i elektronska, još koegzistiraju, pa se među njima odvijaju vrlo zanimljivi međuodnosi, nego i zato što se tehnika medija »knjižne i tipografske« kulture još u vrijeme prije pojave televizije i kompjutera mijenjala, a to znači da su se dogodile i neke promjene u modelima percepcije, u načinu mišljenja. Ostavimo li zasad po strani vrlo veliku urazličitenost razvojnih etapa što zahvaćaju više od pet stoljeća »Gutenbergove galaksije«, ukazat ćemo tek na nekoliko pojava koje karakteriziraju predtelevizijsko razdoblje knjižne i tipografske kulture.

Prije svega, od kraja prošlog stoljeća dalje odvija se vrlo zanimljiv proces nadvladavanja uobičajene tehnike vizualnosti knjižne kulture, proces koji je doveo do toga da se umjesto verbalnim, poruka prenosi izravno vizualnim putem. Jer kolikogod se poruka koju saopćava knjiga, tipografsko pismo kao medij, prima preko oka, njezin je prijenosnik riječ, apstraktan, verbalni pojmovni znak a ne samo vizualan znak. Tu počinje razlika u tehnici saopćavanja i u načinu primanja poruke. Kad riječ na stranici počinje djelovati svojim materijalitetom, kao konkretan neposredno perceptibilan, vizualan znak koji posjeduje svoju tjelesnost i svoj istaknuti prostor, poruka koja se i na taj način saopćava obraća se izravno vizualnom mišljenju, i to drugačije negoli dosad. Ta kombinirana tehnika saopćavanja izazvat će i razvijati kombinirane modele percepcije. Od Mallarméove prve poeme-objekta *Un Coup de dés* do današnjih konkretne poezije, u avangardnom pjesništvu ta se tehnika stalno sve više obogaćivala, ona je stvorila i nove, vrlo složene sisteme saopćavanja i prijema pjesničke poruke. U tom procesu deverbalizacije verbalne tehnike tipične za knjižnu kulturu prošlosti stvara se i nov vizualan jezik — napose nakon pedesetih godina, pojavom konkretne poezije.

Oslikovljenjem riječi tekst sad postaje i slika u kojoj se stvaraju novi oblici prostora i pokreta, a uoženjem tih novih vizualnih elemenata razara se dosadašnji način linearne, sekvencijalne pa i fragmentarne percepcije. Nov se polidimenzionalan »verbi-voko-vizualan« jezik isto tako sve više univerzalizira, to jest počinje nadvladavati nacionalne granice verbalnog medija.

U isto vrijeme s razvojem te nove kombinirane tehnike pjesništva, razvija se druga vrsta verbalno-vizualne tehnike

That is why his new »cool« procedure of observation should be supplemented by a »hot« technique of »traditional« media of the book culture. Not only because the two »galaxies« (Gutenberg's and electronic) are still co-existing so that interesting interrelations (in fact interactions) are developing but also because the medium of the book and typographic culture was changing even before the appearance of television and the computers which means that some changes in the models of perception and in thinking were taking place. Leaving aside the great difference in the developing stages which comprise the five centuries of the »Gutenberg Galaxy« we shall point to several features that characterize the pre-television era of the book and typographic culture.

Since the end of the last century an interesting process of supersession of traditional book culture by a technique of visualization has been under way. This process has led to the stage when the messages gets transmitted directly visually and not verbally. Because even if the message conveyed by the book (whose typographic alphabet is its medium) is received visually, its transmitter is the world, an abstract, verbal conceptual sign and not only a visual sign. Hence the difference between the technique of message transmission and the method of message reception. When a word on the page starts acting in its material aspect, as a concrete and immediately perceptible visual sign which possesses its body and its distinct space, the message which is thus transmitted directly addresses visual thinking in a way that is different from what took place in the past. This combined technique of communications was to bring about new combined models of perception. Since Mallarmé's first poem-object »Un coup de dés« up to the present-day concrete poetry this technique has been gaining ground in avant-garde verse, it has created new and complex systems of transmissions and receptions of poetic message. In this process of deverbalization of a verbal technique typical of a literary culture, a new visual language has been shaping — especially after the fifties and in terms of new concrete poetry.

Through verbal images the text has become a picture in which new shapes of space and movement are created, and the introduction of these new visual elements has destroyed the linear, sequential, and even fragmentary perception. The new polydimensional (verbo-voco-visual) language is getting increasingly universal, it has become superior to the natural limits of the pure verbal medium.

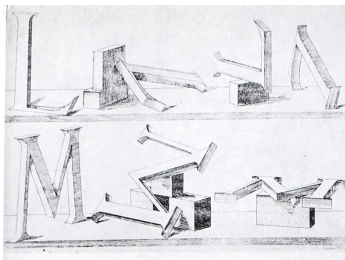
Together with the new combined poetic technique another type of combined verbal-visual technique has been developing

u reklamnoj komunikaciji, a napose u plakatu. Od kraja stoljeća do danas između jednoga i drugog područja postoje vrlo složena međudjelovanja i utjecaji, ali i razlike, budući da je reklamna komunikacija po svojoj prirodi usmjerena na izravnu djelotvornost, na persuasivnost; ona je namijenjena širokim društvenim grupama dok je nova tehnika pjesništva prihvatljivija za mali broj upućenih korisnika. Ali i jedna i druga tehnika saopćavanja primaju utjecaje novih medija: fotografije, filma i stripa. I jedna i druga odražavaju prevlast slike što se u dosad nepojmljivim razmjerima počela množiti, razvojem industrijskog, konkurentskog i masovnog društva. Čak, štaviše, sociolozi su našu civilizaciju označili kao civilizaciju slike upravo zbog neizmjerne proliferacije slikovnosti koja je vjerojatno i pokazatelj posljednje faze vizualne knjižne kulture i njezina odumiranja. Fotografija na primjer (osobito elektronska i mikroskopska) koja je upravo industrijom štampe i knjige stavljena u masovni optički, počela je masovnom čovjeku otkrivati tehnikom neposredne vizualizacije nepoznate, udaljene i nekad nevidljive mikro i makro svjetove a u isto vrijeme razvija u njemu veću sposobnost za vizualno saobraćanje. Strip kao tipična pojava našeg doba predstavlja najrasprostranjenije množenje slike u verbalno-vizualnom mediju, budući da je u njemu dosad stvoreno preko deset milijuna slika u milijardama primjeraka. Obilna pretežitost slike, ali nove, animirane, oprostorene i pokretne, svojstvena je i urbanim okolinama, novom tehnološkom i umjetnom pejzažu svremenih metropola. I ta nova vrsta kombinirane tehnike verbalno-vizualnih znakova, simbola, ideograma i piktograma, upućena je vizualnoj percepciji, ali novom tehnikom saopćavanja. Pa i pojavom novih medija, televizije i kompjutera, slika i verbalno-vizualan znak zadržavaju se kao sredstva međuljudskog komuniciranja. Štaviše, verbalni medij knjižne kulture u televizijskoj se tehnici mijenja, dobiva nov plastično-prostorni i kinetički kontekst.

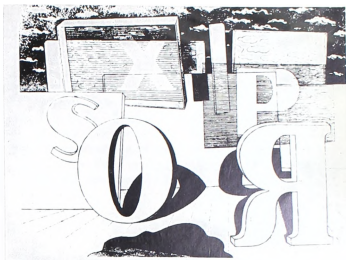
Međudjelovanje različitih i ponekad raznorodnih medija, postojećih i novih, kao i pretapanje njihovih saopćajnih tehnika, tipična je pojava našeg doba kojem je svojstvena prava eksplozija novih komunikacijskih i informacijskih tehnika. U tom procesu daljnjeg razvijanja, nadvladavanja, mijenjanja i iščezavanja tradicionalnih medija — a taj je proces vrlo očit od kraja prošlog stoljeća do danas i na području plastičkih umjetnosti — s novim se sistemima saopćavanja i primanja poruka razvijaju i novi perceptivni i misaoni sistemi. Te promjene na području verbalnih, vizualno-verbalnih, vizualnih i audibilnih medija u posljednjih sedamdesetak godina odvijale su se prilično ubrzano, a u izvjesnim

in advertising, above all in posters. Since the end of the last century the interactions between the two spheres have been very complex but the differences are also considerable because advertising communications must by their very nature be interested in direct effectiveness, in persuasiveness — they are meant for the masses of the population whereas the new poetic techniques are accepted only by a small number of specialized consumers. But both have been under the influence of new media: photography, film, and strip cartoon. Both reflect the supremacy of the image which started multiplying in numbers that could not have been imagined earlier, now as the upshot of a new industrial, competitive, mass society. The sociologists have gone as far as calling our civilisation a civilization of the image which is probably an index of the last stage of the visual phase of book culture and of its suppression. The photograph, for example (especially electronic and microscopic), whose mass circulation began through the press and the book — applying the techniques of immediate visualization — started discovering (to the mass man) unknown, remote, and until recently invisible micro- and macro-worlds which have (at the same time) been developing man's capacity for visual communications. The strip cartoon, for example, as a typical invention of our time, is the most widespread multiplication of pictures in a verbal-visual medium, so far over ten million pictures have been produced in billions of copies. The extension of the picture — of a new, animated, spatialized, and movable picture — is also characteristic of urban environment, of the new technological and artificial landscape of contemporary capitals. This new combined technique of verbal-visual signs, of symbols, ideogrammes, pictogrammes, is addressed to visual perception but in a new technique of communications. Through the emergence of new media, such as television and computers, the image and the verbal-visual sign have retained their importance as means of human communications. The more the verbal medium of book culture changes the more it obtains a new plastic, spatial, and kinetic context.

The interaction between the media that are existent and those that are new — together with overlaps of their techniques of communications — is a phenomenon of our time which is characterized by an explosion of new communications and information techniques. In this process of further development, growth, change, and decline of traditional media — the process has been very obvious in visual arts since the end of last century — with the new systems of message transmission and reception, new systems of perception and thought are developing. These changes in verbal, visual-verbal, visual and audible media have been accelerated by the radicalism

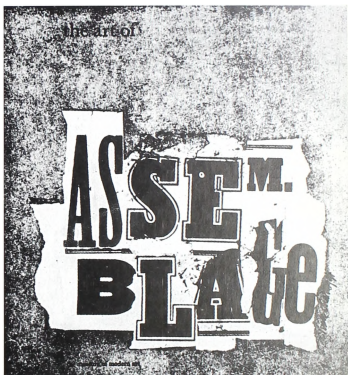


Hans Lemcker: *Perspectiva literaria*, Nürnberg 1567



H. Bayer: *Svijet slova*, 1928/29.

H. Bayer: *World of letters*, 1928/29.



Chermayeff — Geismar: *Ovitak knjige*

Chermayeff — Geismar: *Book jacket*

L. Dorfman: *Gastrotypographicalassemblage*, mural, CBS, New York, 1965



Oglas
Advertisement



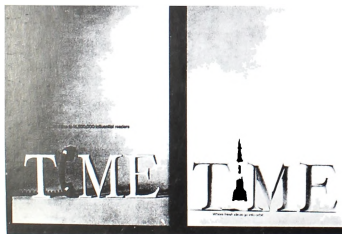
E. Socolov: Ovitak ploče

E. Socolov: Cover
for a jazz record



R. Cieslewicz: Plakat, 1961.

R. Cieslewicz: Poster, 1961.



Reklama za "Time"

Bruno Munari: Poster, 1965.



Bruno Munari: Plakat 1965.

Bruno Munari: Poster, 1965.

trenucima označavale i pravu revoluciju. Zato je sasvim razumljivo da su se već od samog početka tih promjena istraživali načini kako se poruka prenosi a ne što se prenosi, promatrao se oblik prijenosa, njegova tehnika i učinak koji proizvodi na primaoca. Drugim riječima, medij je shvaćen kao poruka. Usput napominjemo da je takav promatrački postupak već odavno uobičajen na području nemasovnih medija estetske komunikacije i masovnih medija reklamne komunikacije a prenesen na područje najmasovnijeg medija današnjice, televiziju, sigurno je morao dovesti do važnih otkrića, ali prilično začuđuje da je izazvao tolike otpore.

mallarméove konstelacije i princip otezanog čitanja

U pregledima povijesti konkretnog i vizualnog pjesništva dvadesetog stoljeća, poema Stephana Mallarméa *Un coup de dés* kao i *Phantasus* Arne Holza spominju se kao prethodnička djela u kojima je učinjen prvi pokušaj i prvi korak približavanja poezije grafici: razmještanje grupa riječi na različita mjesta tiskane stranice, pojačavanjem pokreta teksta pomoću tipografije (Mallarmé) ili simetričnim rasporedom riječi oko središnje osi plohe, sa željom da se zorno predoče kompozicijski i konstrukcijski brojevi odnosi riječi (Holz). No iako navedena djela pomiču granice pjesništva prema grafici, prema općem shvaćanju, ona još uvijek ne napuštaju vlastito jezično područje jer ta će granica biti dosegnuta tek »Riječima u slobodi« Marinettija (1914), Apollinaireovim Kaligramima i I-pjesmom Kurta Schwitersa. Ta tri tipa novog pjesništva, futurizam, Kaligrami i dadaizam, mogu se već shvatiti kao oni temeljni modeli iz kojih su izvedeni svi kasniji pokušaji, pridodavši tome i četvrti, koji proizlazi iz onih slika kubizma u koje su uneseni elementi pisma. Taj je četvrti smjer usko povezan i s različitim utjecajima moderne kaligrafije na poeziju.³

Ostavimo li zasad po strani činjenicu da se u takvim povijesnim osvrtima redovno mimoilazi uloga i doprinos ruskih pjesnika, koji su već od 1910. godine nastupali s posve samosvojnima i za budućnost dalekosežnim programima novog pjesništva, tačno je da su inovacije koje su izvršili futuristi, Apollinaire i dadaisti bile od prelomne važnosti, a napose one koje nastaju u okviru Dade, budući da se razaranje logičko diskurzivnog slijeda teksta, njegovo oslikovanje i

of revolutionary innovations. It is understandable that ever since the beginning of such processes the ways in which the message is transmitted have been studied — the form of transmission, its technique and the effect it achieves on the recipient. In other words, the medium was understood as the message. In passing we can mention that such an observation technique has been accepted since the end of last century in non-mass media of esthetic communications and mass media of advertising communications. Transferred to the most popular mass medium of today — to television — this type of study must have produced outstanding discoveries and it is surprising that these discoveries have provoked so much animosity.

mallarmé's constellations and the principle of aggravated reading

In surveys of the history of concrete and visual poetry of the twentieth century Stephan Mallarmé's poem *Un coup de dés* and *Phantasms* by Arne Holz are mentioned as pioneering works in which the first attempts and steps were made towards a rapprochement between poetry and graphic art: the distribution of words in various places of the printed page, intensification of the movement of the text by means of typography (Mallarmé) or by symmetrical placement of words along the central axis of the surface in the desire to convey visually the numerical relations in their composition and construction (Holz). And though these works brought the limits of poetry closer to graphic art, they still have not abandoned — as is universally agreed — their verbal essence, something that was to happen in »Words in Freedom« (1914) by Marinetti, in Apollinaire's *Kaligrams*, and the I-poem by Kurt Schwitters. These types of new poetry, Futurist, *Kaligram*, and Dadaism can be interpreted as the fundamental models out of which all later experiments were deduced. Cubism should be mentioned as the fourth trend, with special reference to those Cubist pictures in which elements of letters are contained. This fourth trend is closely associated with various influences of modern calligraphy on poetry.³

Leaving aside the fact that in such historical surveys the role and contribution of Russian poets is overlooked as a rule (although these poets produced autonomous and far-reaching new programmes for poetry as early as 1910), it is true that the innovations made by the Futurists, Apollinaire, and the Dadaists were of pioneering importance. But special mention should be made of the Dadaist attempts because the destruction of the logical-discursive sequence of

oprostorenje proteže ne samo na knjige poezije nego i na opremu revija i naslovnih strana knjiga, a to utječe i na preobrazbu samog pisma. Međutim, usprkos velikoj slobodi i korisnom razaračkom podvigu koji je tim novim tekstovnim modelima izvršen, upravo Mallarméova poema zaslužuje nešto više pažnje u povijesnom aspektu i s današnjeg stajališta, budući da je u njoj prvi put svjesno i brižljivo izgrađivan nov sistem odnosa triju dimenzija riječi, verbalne, vokalne i vizualne, pa se po tome taj zastupnik »čiste poezije« i autor poeme-objekta može shvatiti kao neposredni prethodnik današnjih pjesnika konkretista.

O novom shvaćanju, o nastajanju novih oblikovnih principa na kojima se temelji taj novi sistem stvaranja poetskog teksta, obavještavaju nas i vlastiti zapisi pjesnikovi, njegova istraživanja na području riječi i jezika (*Les Mots anglaisés*) kao i svjedočanstva suvremenika. U povodu izdanja *Un Coup de dés*, u reviji *Cosmopolis* 1897, Mallarmé objašnjava ciljeve i razloge svog postupka i pri tom naglašava da je jedina novost njegova teksta u tom što ostvaruje »espacement de la lecture«. Bjeline, kaže pjesnik, dobivaju posebnu važnost, one odmah iznenađuju, a iziskivala ih je sama versifikacija »comme silence alentour«; pa iako njima ne prekoračuje uobičajenu mjeru pauza oko stiha (lirska ili kratko stihovana pjesma zauzima u sredini stranice otprilike jednu trećinu površine lista), tim bjelinama on samo raspršuje tekst. U isto vrijeme Mallarmé ističe da ipak ne bi bilo u redu da se u jednom časopisu, ma kako on bio odvažan, dobronamjeran i gostoljubiv prema slobodnim istraživanjima, suviše udaljuje od uobičajenih postupaka (osim kad bi se radilo o njegovu vlastitom svesku) pa objavljuje poemu u »stanju« koje ne prekida potpuno s tradicijom te unosi u nju toliko novina, koliko je dovoljno da se čitaocu otvore oči a da ne šokiraju nikoga. Pa koliko god se Mallarmé gotovo ispriznava za svoje inovacije, u istom predgovoru dolaze do izražaja jasne motivacije novog postupka: »Papir (tj. bjelina) posreduje svaki put kad neka slika sama od sebe prestaje ili se ponovo javlja, a zatim prihvaća slijed drugih slika«... Različit razmještaj riječi na stranici usko je povezan s »prizmatičnim podrazdjeljenjem ideja«, s »tačno određenom duhovnom režijom«; grupiranje skupina riječi ili pojedinih riječi »čas ubrzava čas usporava pokret, ritmira ga, čak ga određuje prema simultanom vizualnom utisku stranice«... Sve se zbiva u pokratama, u sažimanju, u pretpostavci, izbjegava se opisivanje: posljedica takve »gole upotrebe misli, njezinih povlačenja, produživanja a i nestanka, ili čak samog njezina crteža«, jest partitura, dakako za onog tko tekst želi čitati naglas. Jer razlike u tipovima slova, njihovih veličina,

the text, its visualization and spatialization was not limited to books of poetry but extended also to the layout of journals and covers of books which in their turn contributed to the transformation of letters and the alphabet. But in spite of the great freedom and the useful destructive enterprise carried out in these textual models, Mallarmé's poem deserves more attention in its historical and present-day aspects because in it the new system of three dimensions of words — verbal, vocal, and visual — was worked out for the first time deliberately and systematically. That is why we can consider this representative of »pure poetry« and author of the poem-object as the immediate forerunner of the present-day »concrete« poets.

The poet's own records, his own linguistic explorations (*Les mots anglaisés*) as well as the findings of his contemporaries supply information on the new views and the emergence of new shaping principles underlying the new creative system of the poetic text. When *Un coup de dés* was published Mallarmé explained his aims and the background to his procedure in the journal *Cosmopolis* in 1897; he stressed that the only innovation of his work was the realization of the »espacement de la lecture.« The white pages obtain special importance, they act as immediate surprise and they are required by versification, »silence alentour«; and if in this direction he does not exceed the usual size of pauses around the lines (the lyrical or a short rymed poem takes up only one third of a page in the middle), he only disperses the text. At the same time Mallarmé emphasizes that it would be less than fair to get away too much from the usual procedure in a periodical — even if its policy is brave, open-minded, and hospitable to new enterprises — which made him publish the poem while it was still in a stage of development, in a state that has not done away completely with the tradition, introducing as much novelty as it was necessary to serve as an eye-opener but without trying to shock anybody. Even if Mallarmé is at pains to be apologetic about his innovations, the motivations of the new procédé are clearly outlined in the preface: »The paper (i. e. whiteness) mediates whenever some picture ceases to exist or reappears and then accepts the sequence of other pictures«... A different distribution of words on a page is closely associated with the »prismatic subdivision of ideas with the »exactly defined spiritual direction,« whereas groups of words or single words »accelerate or slow down the movement, in foreshortening, in condensation, in hypothesis, while the visual impression of a page...« All of it is taking place in foreshortening, in condensation, in hypothesis, while description is avoided: the upshot of such »naked use of thought, its withdrawals, prolongations, and disappearance, or even of its own drawing« is a score, of course, for someone

određuju jačinu emisije glasa a razmještaj riječi označava (pri dnu ili pri vrhu stranice) dizanje ili spuštanje intonacije.⁴ Takvim promišljenim i brižljivim aktiviranjem polifunktionalnosti riječi, procesom u kom, uz pojmovni sadržaj i zvukovni učinak ima vrlo veliku ulogu konkretni materijalitet riječi i praznina što je okružuje, Mallarmé opredmećuje i razvija »teme čiste i složene imaginacije ili intelekta«, koje, kako sam ističe, ne bi valjalo isključiti iz poezije.

Paul Valéry, koji je prvi vidio projekt Mallarméove poeme i slušao autorovu oralnu izvedbu, zabilježio je da je tad »prvi put vidio figuru jedne misli smještenu u prostor; da su iščekivanje, sumnja i koncentracija postale vidljive stvari«, a njegov se »pogled susreo s tišinama koje su se otjelovile.«⁵ Valéry također izvještava da je pjesnik raspravljao, gotovo u algebarskom smislu, o najmanjim detaljima položaja verbalnog sistema, što ga je konstruirao kako bi utvrdio »crteže misli« a pri tom naglašava da je Mallarméova poema nastala jedinstvenim zahtovom a ne putem dviju operacija: pisanjem teksta na uobičajen način neovisno o figuri i prostornim veličinama i drugom koja bi gotovo tekstu dala odgovarajući poredak. Prema Valéryju, postupak je pjesnika mnogo dublji, njegov se kompozicija smješta u sam trenutak kopiranja, štaviše ona je »un mode de conception«, a to također proizlazi iz citiranog Mallarméova predgovora. On je »produbljenim studijem svoje umjetnosti, a ne poznavajući znanosti, došao do tako apstraktne koncepcije i tako blize najuzvišenijim spekulacijama nekih znanosti«, ističe Paul Valéry kom se Mallarméova istraživanja (učiniti misao očevidnom kroz samu formu jezika) čine analogna algebarskim.⁶

Sve to pokazuje da je nova upotreba verbalnog medija posljedica novog načina pjesničkog mišljenja, a iz toga rezultira i nov sistem »verbi-voko-vizualnih« odnosa. Riječ je u Mallarméovu pjesničkom tekstu konkretni gradivni element kojim se ostvaruje i neverbalna tj. izravno vizualna poruka vrlo velikog učinka. Bjeline stranice više ne služe samo utvrđivanju razmaka ili stanki između riječi ili stiha, njima se oporostuje ploha, pa prostor posreduje nova suznačenja ili verbalna značenja preobražava. U isto vrijeme i usporedno s verbalnim znakom funkcionaliziran je i vizualni znak: pozitivan, tijelo riječi i njegov komplement, negativ, praznina. Već pri prvom čitanju *Un coup de dés* događa se da uobičajeni linearni čitački princip, tj. logični slijed s lijeva na desno i odozgo prema dolje, remeti nov nelinearni

who wants to read the text aloud because the differences in the type of letters, in their size, determine the force of voice, while the distribution of words (at the bottom or top of the page) determines the pitch of intonation.⁴ By taking advantage of multifunctional value of words — by a process in which the words obtain in addition to their conceptual a tonal meaning and the concrete material character is set off by the emptiness that surrounds them — Mallarmé realizes and develops »the themes of pure and complex imagination or intellect« which, as he says himself, should not be disregarded in poetry.

Paul Valéry, who was the first to see the project of Mallarmé's poem and who listened to the poet's oral rendition of his work, recorded that it was then »that he saw for the first time the figure of a thought placed in space; that expectation, doubt, and concentration became visual objects« and his look came across silences that were embodied.⁵ Valéry also reports that the poet discussed, almost in algebraic terms, the minutes details of the verbal and visual systems which he constructed in order to establish »the design of thought«, and he also points out that Mallarmé's poem was the upshot of one activity and not of two operations — the writing of the text in the usual way, independent of the figural and spatial dimensions, and another which would give an adequate order to the completed text. According to Valéry the poet's procedure is much deeper, his composition is placed at the very moment of conception and, what is more, it is »un mode de conception« as it also emerges from Mallarmé's preface. He has »through profound studies of his art, and without scientific knowledge, reached such an abstract position and has come closer to the most elevated speculations of science,« says Valéry who thinks that Mallarmé's explorations (with the aim of making truth visual through the form of language) are analogous with algebra.

All of it shows that the new use of the verbal medium is the result of a new method of poetic thought out of which follows the new system of »verbal-vocal-visual« relations. The word in Mallarmé's poetic text is the concrete building material which materializes non-verbal, i. e. directly visual message of great effect. The white spaces of a page do not serve any more for the establishment of distances and pauses between words or lines but they spatialize the surface so that the space promotes new connotations or transformations of the verbal meanings. Together with the verbal meaning the visual sign has become functional: it is the positive, the body of the word and its complement, the negative, is emptiness. It so happens that even at first sight *Un coup de dés* makes the usual linear reading principle

vizualni slijed koji ga i nadvladava. Tako je, na primjer, stranica C'ETAIT aktivirano vizualno polje: putanja je pogleda, pri vizualnoj percepciji — a njoj se stranica obraća — višesmjerna: ona je upravljena nevidljivim a djelotvornim osovinama, koje naznačava poredak riječi na stranici, poredak što proizvodi sliku dinamičke i asimetrične ravnoteže. Između dva glavna znaka, vizualno istovetna (iste veličine slova) a verbalno različita, tj. između dvije glavne i dijagonalno povezane riječi C'ETAIT i CE SERAIT, posreduje najprije golema prostornost plohe, istaknuto prostranstvo, kojem se zatim u kontrastu suprotstavljaju posve suženi intervali, uske praznine između redaka. Oni su pak tako raspoređeni da usmjeruju ili vraćaju pogled, u optičkoj okomici najprije na početni znak C'ETAIT a zatim u skošenim osovinama ponovo k drugom glavnom znaku CE SERAIT. Obuhvati li se jednim pogledom i iduća stranica, slijedi li se pokret koji sugerira usmjerenje bjelina, odnosno poredak grupa riječi, u horizontalama, vertikalama i skošenim osovinama što dominiraju, tada ključna i po položaju i veličini najistaknutija riječ LE HASARD dobiva novi pojmovni vizualni koneks i kontekst. U procesu čitanja i vizualizacije poeme, upravo urazličite prostor, stupnjevanje i usmjerenje bjelina, ritmiranje grupa riječi i njihova ambijentacija, nadalje ubrzavanje ili usporavanje intervala, sve to suprotstavlja linearnom i verbalnom kontinuitetu slobodan, vizualan diskontinuitet. Tako vizualni znakovi, tijela riječi i šifrirane bjeline, njihov učinak, upućuje na povezivanje riječi u novim i neočekivanim konstelacijama. Detaljan opis čitačkog procesa Mallarméove poeme, koji bi uključio analizu međudjelovanja triju elemenata riječi kojima pjesnik manipulira u okviru određenog sistema ili, kako sam kaže, po »egzaktnim zakonima«, pokazao bi u kolikoj se mjeri takvom pjesničkom tvorevinom otvara mogućnost novoga, slobodnog, otvorenog i kombinatornog čitanja. Staviše, čita li se ona na taj način, otkriva se sukladnost između te usmjerene čitačke aleatornosti s ključnim pojmom poeme, slučajem, LE HASARD, koji »bačena kocka nikad neće dokučiti«, a to je polazište i ideja-vodilja cjeline pjesničkog teksta.

Dakako, domet saopćajnog prostora poeme ovisi o dometu prijemnog prostora čitača, koji sad pri čitanju uključuje troslojnu strukturu: pojmovni sadržaj koji riječ prenosi, ali u uskoj vezi s učinkom dinamične i oprostorne vizualne slike — koja se neposredno nameće — uzimajući pri tom u obzir i stupnjevanje zvukovnog intenziteta što ga je pjesnik tražio i uspostavio.

difficult — i. e. progression from left to right and from top to bottom — it is overwhelmed by the new non-linear visual sequence. Thus, for example, the page C'ETAIT is an activated visual field; the direction of the eyes in visual perception required by the page is multidirectional: the eyes are directed towards the invisible but effective axes indicated by the word order on the page, an order creating an image of dynamic and asymmetrical counterpoise. Between the two main signs which are visually identical (letters of the same size) but verbally different, i. e. between the two principal and diagonally linked words C'ETAIT and CE SERAIT, interferences the huge spatial character of the surface and this spaciousness is contrasted by narrowed intervals, narrow gaps between the lines: they are ordered in such a way that they direct or return our vision, first in an optical perpendicular line to the initial sign C'ETAIT, and then in repeated slanting axes again towards the principal sign CE SERAIT. If the same view includes the next page, if the movement suggested by the direction of white spaces is followed, i. e. the order of groups of words in dominant horizontal, vertical, and slanting axes, the crucial and — in location and size — the most outstanding word LE HAZARD obtains a new conceptual and visual connex and context. In the process of reading and visualization of the poem the diversified space, the gradation and direction of white spaces, the rhythmic pulse of groups of words and their setting, the acceleration or slowing down of intervals oppose a free visual discontinuity to linear and verbal continuity. In this way visual signs, the bodies of words and coded white spaces suggest association of words in new and unexpected constellations. A detailed description of the reading process of Mallarmé's poem which would include the interrelations of the three elements of words manipulated by the poet within a definite system — or as he himself put it, »exact laws« — would reveal how such a poetic work opens possibilities of new, free, open, and combinational reading. What is more, if the poem is read in this way, an identity between the directed optional reading of the poem and its basic idea will be discovered — chance, LE HAZARD, which can never be »abolished by a die that is cast« — which is the starting point and the guiding idea of the whole poetic text.

Of course the communicative scope of the poem depends on the receptive capability of the reader which now includes a threefold structure: the conceptual content conveyed by the words, in close connexion with the effect of the dynamic and spatialized visual image (which imposes itself), taking into account gradation of tonal intensity which the poet was in quest of and which he managed to establish.

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'*hallucination épave d'agorie*

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

secondant que *nâ et clou quand appens*

enfin

par quelque profession étendue en *versâ*

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Châir

la plume

rythmique respens de sinistra

l'ensemble

aux femmes originelles

negatives d'où surgissent vos débris jusqu'à une élève

flétris

par la neutralité idéologique du gouffre

C'ÉTAIT

issu stellaire

CE SERAIT

pire

non

d'avantage ni moins

indifféremment mais autant



F. Marinetti: *Les mots en liberté futuristes* 1919

L. Venna: *Circo equestre*, 1917.



L. Kassak: *Képkoltemény*, 1920.

K. Schwitters — Käthe Steinitz: *Die Scheuche*, 1925



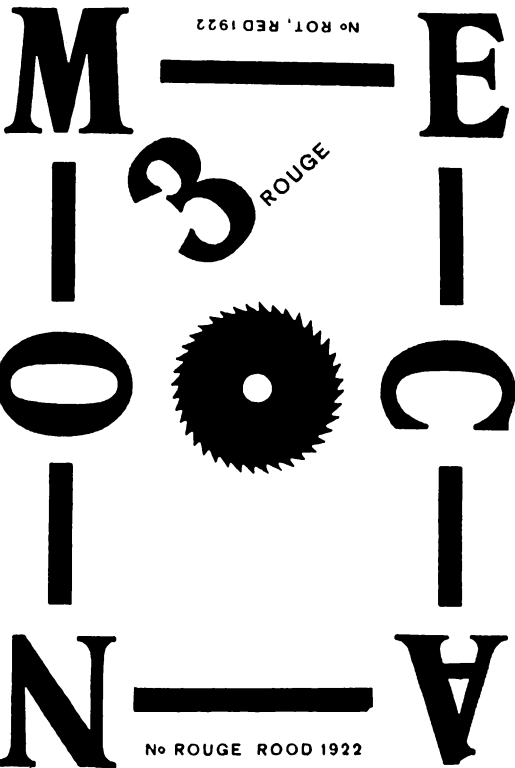
F. Marinetti: *Les mots en liberté futuristes* 1919

R. Hausmann: *Off — poeme phonétique en forme d'affiche*, 1918



GERANT LITÉRAIRE: I. K. BONSET

MECANICIEN PLASTIQUE: THEO VAN DOESBURG



No ROT, RED 1922

No ROUGE ROOD 1922

ADMINISTRATIE EN VERTEGENWOORDIGING VOOR HOLLAND: „DE STIJL“ KLIMOPSTRAAT 18,
HAAG. — PARIS: LIBRAIRIE „SIX“ 5 AV: DE LOWENDJAL PARIS 7*

Theo van Doesburg: Mecano 3 rouge, 1922

Inhalt: DADA IN HOLLAND. KOK: GEDICHT. BONSEY: GEDICHT; AAN ANNA BLOEME,

PICABIA: ZEICHNUNG. HANNAH HÖCH: ZEICHNUNG; WEISSLACKIERTE TÖTE

MERZ

1



HOLLAND



DADA



JANUAR 1923

**HERAUSGEBER: KURT SCHWITTERS
HANNOVER · WALDHAUSENSTRASSE 5^a**

K. Schwitters, Merz 1, 1923

„ТРАЖИ СЕ ЧОВЕК“

„ON CHERCHE UN HOMME“

Z E N I T

!

INTERNACIONALNA REVIJA

ZA

NOVU UMETNOST

* **ИСТОК > ЗАПАД**

UREDNIK

LJUBOMIR MICIĆ

*

IVAN GOLL

DECEMBAR 1921.



Plin. J. Petrov — Beograd

Ritam

10

GODINA PRVA

S. H. S. ZAGREB JUGOSLAVIJA

*

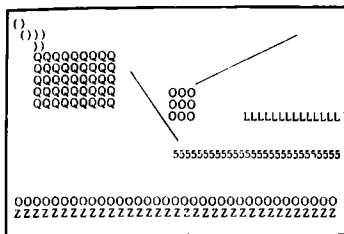
?

ORIENT > OCCIDENT

3 DINARA — 9 MARK — 3 FRANC

Zenit, Zagreb 1921.

tippspiel.



kurt schwitters-hannover.

v tej številki prinašamo štiri prispevke nemškega pesnika in slikarja kurta schwittersa, ki se je sam krstil za dada-antidada pesnika. te njegove stvari prinesemo tokrat izjemoma kot kronisti. njegove pesmi so ritmične slike, kot slikar slika brez elementov narode, ampak jemlje element slike. udeležuje se kot reorganizator drame, oziroma opero-trame in zove svoj teater merz-bühne.

uredništvo.

lautdichtungen.

prilmitittf.

prilmitittii tisch
tesch
priilmitittii tesch
tusch
priilmitittii tisch
tescho
priilmitittii tescho
tuschi

priimittii
priilmitittii
priimittitii too
priilmitittii taa
priimittitii too
priilmitittii taa
priimittitii tootaa
priilmitittii tootaa
priimittitii tuutaa
priilmitittii tuutaa
priimittitii tuutaatoo
priilmitittii tuutaatoo
priimittitii tootaaatuu
priilmitittii tootaaatuu
tesch

variation zu rinnzekete bee bee nnzkrmmü.

rinn bimm bimm
zekete bee bee
nnz krr müü
zekete bee bee
ziuu ennä
zekete bee bee
rinn krr müü
zekete bee bee
rinn bamm bamm
rakete bee bee
nnz ker müü
rakete bee bee
ziuu ennä
zikete bee bee
rinn krr müü
zikete bee zee

kurt schwitters-hannover.

CENA 5 D.

Dragan Aleksić

Da

da antologija
zvižduk

1.

**Dada
Jazz
dada
Jazz
Dada
JAZZ**

**„Moći
tući“**

ZAGREB 1922.

STAMPARNA „GAM“ ZAGREB

Naslovná strana Da-da Tanka, Zagreb, 1922.

Title-page from Da-da Tank, Zagreb, 1922

O b i l a t n o s t i

BOHAJO TET. TRUST 995
VEHOUNIX. 598 LAHIU Bet. rel. 690
KAITAU WOC. OF WORLD 950 Poloo

RADITI DA BACIMO

RiKU
nova prienska mehanizacija

B.
Cendrars



SUNA BEZGA OD ZANZIBARA
POLYP

kon-
polica de
redes de
Milogo krivo
batale
kontrono
mery Tau

konstruicija
konstruicija
konstruicija

**BEZGE
CENEA
POLYP - VUDEAU - TRUST**

1388

Sagove
Istaknuta baratare kuhinje!

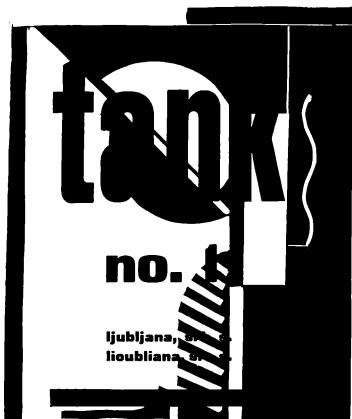
G.G.
Posort
sve ribe sile morsk
basin. ribe kuhar
morsk močastu-
Rozari Teraki

SVAKOPLJA VANI!
JETRA
SIG.

Dragan Aleksić

Stranica iz Da-da Tanka, Zagreb, 1922.

Page from Da-da Tank, Zagreb, 1922

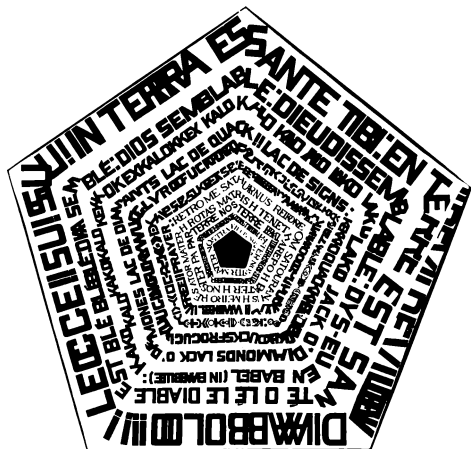
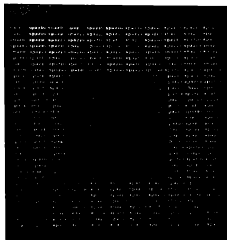
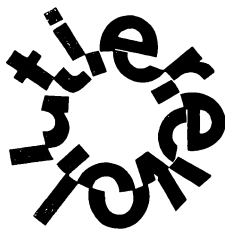


Tank, Ljubljana 1927.



tank revue internationale de l'art vivant.
Ljubljana s. l. s. (lioubliana s. c. s.) sv. florijana ul. 31.

Tank, Ljubljana 1927.

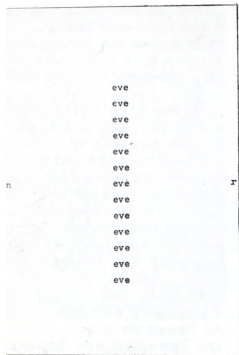


1. Franz Mon: Textbild

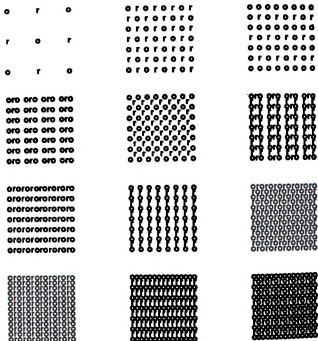
2. Paul de Vree, 1968.

3. Arrigo Lora-Totino, 1966

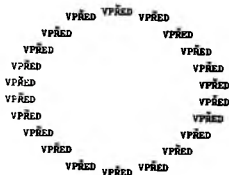
4. John Furnival: Devil-trap



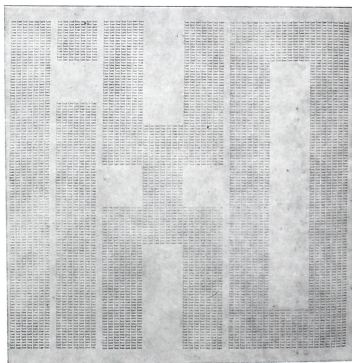
Jon Hamilton Finlay



M. Goeritz: Mensajes de oro, 1960



Vaclav Havel



Augusto de Campos

Po svemu tome, Mallarméova poema, u kojoj se narušava i sintaksa, neposredno prethodi istraživanjima pjesnika konkretista koji se javljaju pedesetih godina. Njihovo pomno ispitivanje jezične građe i s tim u vezi trostruke funkcije riječi, utvrđivanje konstrukcija grupa riječi na stranici, ali u vezi sa sadržajem što ga iskazuju, temelji se na egzaktnim i racionalnim postupcima — kao u Mallarmé — a to im omogućuje izgradnju takvih pjesničkih sistema u kojima se razvijaju teme »čiste i složene imaginacije ili intelekta«. U usporedbi s Apollinaireovom figuralnom tipografijom što predočuje sliku vodilju teksta u Kaligramima ili s Marinettijevim akcionim pejzažima »Riječi u slobodi« s onomatopjskim znakovima, Mallarméov je postupak mnogo apstraktniji i složeniji.

Začetnik pokreta konkretne poezije pedesetih godina i autor Konstelacija, Svicarac Eugen Gomringer, ističe u svojim manifestima da je danas pjesnik postao istraživač novih vizualnih struktura i novog plastičkog prostora. Poema je vizualan i taktilan objekt izgrađen po utvrđenim pravilima a svojstven mu je i aleatoran prostor invarijabilnih kvantiteta, koji sadrži mnoge mogućnosti: novom čitaocu taj prostor omogućava da sam utvrđuje smisao igre, da u njoj učestvuje i razvija ludičku djelatnost koju pjesnik režira. Gomringerova je Konstelacija misaoni objekt i misaona igra, ona je u isto vrijeme igraći prostor što dopušta izmjenu i redne varijacije pojmova riječi, njihove obrate, te se tako stvaraju neočekivani i iznenađujući učinci.⁷ U programu konkretne poezije brazilske grupe koja počinje svoju djelatnost u isto vrijeme kad i Gomringer, također se ističe da je grafički prostor strukturalni element novog pjesništva; poredak se riječi temelji na novoj vizualnoj ili prostornoj sintaksi kojom se u pjesnički tekst uvodi nova prostorno-vremenska struktura umjesto linearno-vremenskog slijeda. Na taj način konkretnom se poezijom stvara specifično »verbi-voko-vizualno« jezično područje, razvijaju se mogućnosti neverbalne komunikacije pa se time ostvaruje fenomen metakomunikacije, budući da se poruka izražava samom »verbi-voko-vizualnom« strukturuom pjesničkog teksta.⁸ U razvoju te nove metodološke problematike u praksi pjesništva znatnu će ulogu imati i utjecaj apstraktnog slikarstva, oblikovni principi slikara konkretista i teorijski napisi Maxa Billa, a posebno istraživanja Maxa Bensea u okviru nove, informacijske estetike. Benseova otkrića o polifunktionalnosti riječi što ih vrši u okviru minucioznih semiotičkih analiza književnog teksta, a polazeći od trijadskih relacija Peirceova znakovnog sustava, njegovo izučavanje topoloških, statističkih i semiotičkih struktura književnog teksta, u velikoj mjeri utječe na razvoj novog istraživačkog i racionalnog pristupa u pjesničkom stvaralaštvu. Uvođenjem opće topologije u tekstovnu topologiju, razmatranjem

Mallarmé's poem, in which syntax is destroyed, anticipates the explorations of the concrete poets of the fifties. Their careful exploration of linguistic resources and the threefold function of words, their discoveries of constructions of groups of words on a page, in connection with the content that they express, are based on exact and rational procedures — as in Mallarmé — which enables the construction of poetic systems in which themes are developed of »pure and complex imagination and intellect.« In comparison with Apollinaire's figural typography which suggests the leading image of the text in Kaligrams, or with Marinetti's action landscapes »Words in Freedom«, using onomatopoeic signs, Mallarmé's procedure is much more abstract and complex.

The initiator of the concrete poetry of the fifties and the author of Constellations, the Swiss Eugen Gomringer, points out in his manifestoes that today the poet has become an explorer of new visual structures and of new plastic space. The poem is a visual and tactile object built after some definite rules: an aleatory surface of invariable quantities belongs to its features and it comprises various possibilities: this space enables the new reader to set up rules of game of his own, to take part in the game and to develop his own activities as directed by the poet. Gomringer's Constellations is a thought-object and a thought-game, it is a playground which permits alterations and variations of concepts of words, their reversals which can bring about unexpected and surprising effects.⁷ The programme of concrete poetry of the Brazilian group — which started about the same time as Gomringer — also stresses that graphic space is a structural element of new poetry, that the new word order is based on new visual or spatial syntax which introduces into poetry a new spatial and temporal structure instead of the linear and temporal sequence. In this way concrete poetry has created a specific »verbal-vocal-visual« linguistic area, the possibilities of non-verbal communications have developed, metacommunications have become a reality, as the message is expressed by the »verbivocovisual« structure of the poetic text.⁸ The impact of abstract painting has been considerable in the development of the new method in poetic practice, we have in mind the shaping principles of the concretist poets, the theoretical writings by Max Bill, and above all the findings of Max Bense within a new esthetics of information. Bense's discoveries on the polyfunctional character of words carried out within minute semiotic analyses of literary texts, and starting from triadic relations of Peirce's system of signs, his studies of topologic, statistic, and semiotic structures of the text have greatly influenced the development of a new exploratory and rational approach to poetic creations. Introducing general topology

tekstovnih prostora kao topoloških prostora Bense također potiče i usmjerava istraživanja novih prostornih odnosa u tekstovnim plohama, pa tako znatno proširuje domete te nove prostorne problematike pjesništva.⁹

Ali novi tekstovni prostori koji postaju važan činilac u konstituiranju i prenošenju estetske poruke u pjesničkoj tvorevini, od Mallarméa do današnjih konkretista, pretpostavljaju takvog čitaoca koji će posjedovati razvijenu vizualnu a napose prostornu percepciju. Drugim riječima, od čitaoca se zahtijeva sposobnost da uočava dimenzionalne i okolišne odnose, položajne vrijednosti, ulogu daljine i blizine konkretnih, materijalnih elemenata na tekstovnoj površini, ukratko da dešifrira složene topološke odnose u verbalnom materijalu koji poruku prenosi neverbalnim sredstvima. Tako je aktiviranjem trostruke funkcije riječi uveden u pjesništvo princip kompleksnog trostrojnog i otežanog čitanja pa se time i njegov komunikacijski domet za širi krug korisnika znatno suzio.

Kao što naglašava Paul Valéry, Mallarmé je u Francuskoj stvorio pojam teškog autora, svjesno je uveo u umjetnost diktat napora duha, a svojim otporom lakoći (*la résistance au facile*) došao je do tačke gdje književnost doseže domenu etike, gdje ona dobiva svoje heroje i martire. Kritičari su naime Mallarméa optuživali za »precioznost, sterilnost i opskurnost«, dok je za široku publiku njegovo djelo predstavljalo »malo ludila, mnogo pretenzija, perversnost i želju za mistifikacijom«.¹⁰ Na sličan način reagira se i danas na djela konkretne poezije, pa uprkos tome što začetnici konkretne poezije (tako E. Gomringer) žele da nova pjesma posluži i kao upotrebnii predmet, da stekne i određenu društvenu ulogu, publika je zasad još ne prihvaća. S druge strane je tačno da su tvorevine novog pjesništva utjecale i utječu na jezik reklamne, persuasivne komunikacije (kao što napominje Gomringer), ali je i taj utjecao i utječe na radanje i razvoj novog tipa poezije.

Secesija: persuasivnost plakatske komunikacije

Govoreći o porijeklu Mallarméovih otkrića, Paul Valéry napominje da je sva njegova invencija izvedena iz dugogodišnjih analiza jezika, knjige i muzike te da je pjesnik pažljivo proučavao djelotvornost bjelina i crnina kao i intenziteta slova čak na plakatima i novinama. Valja usput napomenuti da je taj autor »čiste poezije« bio i redaktor

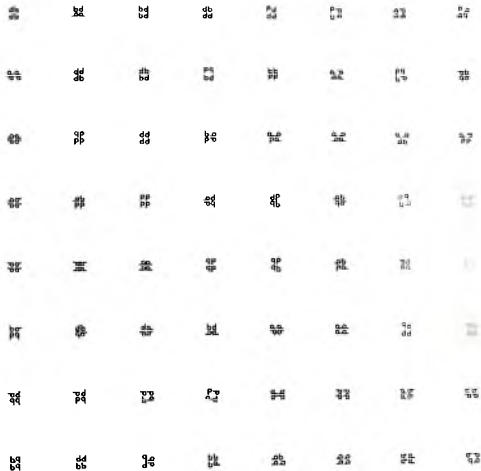
in textual topology, considering textual space as topologic space, Bense has prompted and directed the studies of new spatial relations in textual surfaces, thus considerably extending the range of new-spatial preoccupations.⁹

But the new textual spaces which have become an important factor in the constitution and transmission of esthetic messages — since Mallarmé to the presentday concretists — suppose a reader that will possess a well-developed visual and (above all) spatial perception. In other words, the reader is expected to possess the capability of perceiving dimensional and environmental relations, positional values, the function of distance and vicinity of concrete, material elements on the textual surface, briefly, to decode complex topologic relations in verbal material whose message is transmitted by non-verbal means. In this way the activation of the threefold function of the word has given rise to the principle of complex, three-layered and aggravated reading in poetry which has narrowed the range of its communicability.

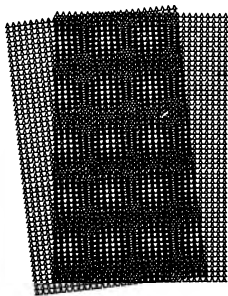
As Paul Valéry points out, Mallarmé has created the ideal of a difficult author in France; he deliberately introduced into art the diktat of mental effort and by his resistance to the easy (*la résistance au facile*) he reached a point where literature comes close to ethics, where it gets its heroes and martyrs. The critics have charged Mallarmé with »precision, sterility, and obscurity,« whereas for the public at large his work meant »a little madness, a great deal of pretentiousness, perversion, and a desire to mystify.«¹⁰ Today the reactions to concrete and visual poetry are similar and in spite of the fact that the initiators of concrete poetry (for example Eugen Gomringer) want the new poem to serve as an »applicable« object and to obtain a certain social role, its reception by the public has been so far very poor. On the other hand it is true that the new poetry has influenced the language of advertising, the persuasive communication (as mentioned by Gomringer) but in their turn the latter have had an impact on the rise and growth of the new type of poetry.

art nouveau: persuasiveness of poster communications

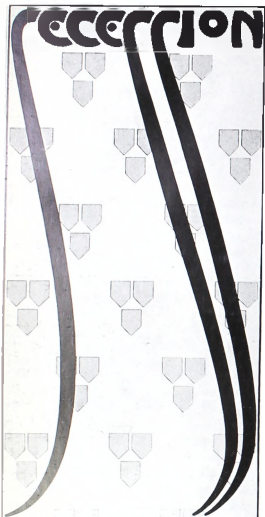
Discussing the origin of Mallarmé's discoveries Paul Valéry points out that his inventions were based on long-term analyses of language, books, and music, adding that the poet carefully studies the effectiveness of the white and black spaces, including even the intensity of letters on posters and newspapers. It should also be noted that this author of



Diter Rot, Bok, 1956-59



J. Valoch: Homage to Vasarely



WELT-AUSSTELLUNG
D. VEREINIGUNG
BILD. KUNSTLER
ÖSTERREICHS
ZWISCHEN FEBRUAR 1903
ÖFFENTLICH VON 9 BIS 7 HR.
EINTRITT 1 KRONE.
VERSÄHRUM 4. ZAHLE



MAATSCHAPPELIJK KAPITAAL : EEN MILLIOEN GULDEN

Jan Toorop, Plakat 1906.

Jan Toorop, Poster 1906

A. Roller, Plakat, 1903.

A. Roller, Poster 1903



1

1. A. H. Mackmurdo: Naslovna stranica 1883.

A. H. Mackmurdo: Title Page 1883

2. A. C. Fischl: Secesijsko pismo

A. C. Fischl: Art Nouveau Typeface

3. A. Roller: Secesijsko pismo

A. Roller: Art Nouveau Typeface

4. K. Moser: Uzorak pisma iz knjige R. v. Larisch — Beispiele künstlerischer Schrift, 1900.

K. Moser: Typeface Project from R. v. Larisch — Beispiele künstlerischer Schrift, 1900.

RUMH. SIEGERIEO
 DERGAMENH. RACHE
 MOO. CONTOGAM. ASH
 HADYOSO. RAZEDOR
 SUNE. BIER. WOHAN
 RUDENS. NERNES
 QUARD. ET. EOHRE
 MEJA. AGIR. ADAN

2

WALTRAVT-LOURDES
 IDYLL-BANKVNST-HELD
 LANDSCHAFT-DACAPO.
 SAAZ-QUERKOPF-GOTT
 ZURGENJEFF-GAZELLE
 MOZART-FASZNACHT
 KALYPSO-YACHT-JUX

3

PARADIES-TAHLUR-BOGEL
 NIADE-ZAUBERKINKE
 GILKINOPATIK-EGAST
 QUELE-SAUTRUPE
 TAKELAGE
 PSYFEL-GOTHEIT
 FACTUM-WUNDER
 KOREA
 WERTON
 RUST
 BALAN

4

AUS GROSSBUCHSTABEN BESTEH
 ENDE NEUE SCHRIFT MIT
 STARK BEMERKBAREN UBERHÖH-
 UNGEN,ÄHNLICH UNSERER ALTGE-
 WOHNTE KERN SCHRIFT. SIE
 BESITZT GENAU DIESEL-
 BEN EINPRÄGSAMEN WORTBILDER

Kaufmann: Projekt slova za pisaču mašinu 1911

Typewriter Face proposed by Kaufmann in 1911

JAPANESE

Ornaments

Orpington & District *
 * Industrial Exhibition,

Secesijsko pismo iz 1890.

Art Nouveau Typeface from 1890.

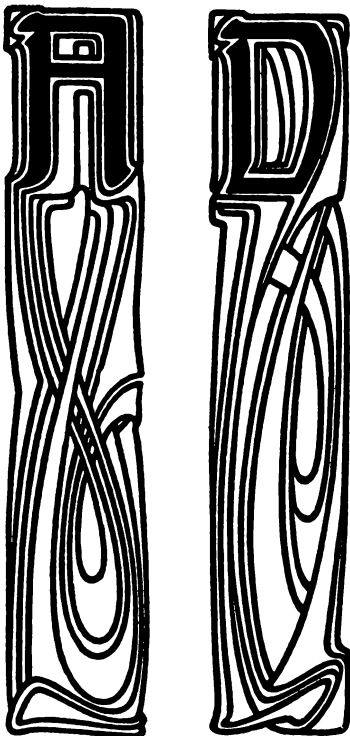
· SECESIJA ·

· STVDIJA · G · MODERNOJ ·

· VMJETNOSTI · GD · IVE · PILARA ·

Nasllovna strana knjige, Zagreb 1898

Book, Cover, Zagreb 1898



P. Behrens: Inicijali A i D

P. Behrens: Initials A und D

modenog časopisa *La Dernière Mode* (1874) pa je radio i nacrti za naslovne stranice. Poput Stephana Georga (koji je projektirao i vlastito pismo — Stephan Georg Schrift) i mnogih drugih pjesnika, i Mallarmé je bio u uskoj vezi s ondašnjim prvim oblikovateljima grafičkog i tipografskog dizajna. Kad na primjer Mallarmé (govoreći o jednom »stanju« svoje poeme, u pismu André Gideu) objašnjava kako ponekad neka riječ velikih slova zahtijeva cijelu stranicu u bijelom, te da je siguran u njezin učinak, on već usvaja princip novog verbalno-vizualnog jezika plakata što pokazuju i neke stranice poeme, optičkom ambijentacijom riječi i novim čitačkim postupkom koji time u nju uvodi. No bez obzira na ta uža međudjelovanja stvaralačkih invencija unutar različitih područja, prelomne su promjene, kako u konceptualnom tako i u vizualnom mišljenju čovjeka tog doba, u tolikoj mjeri sveprisutne da u općem okviru vremena nema velikih razlika između onog što se zbiva u istraživanjima avangarde i onog što pripada popularnoj kulturi i masovnoj proizvodnji: na jednom i drugom području započinje razaranje tradicionalnih misaonih i oblikovnih sistema. Ali u tom procesu revolucioniranja, vodeća, utjecajna uloga ne pripada toliko avangardi (bilo pjesničkoj bilo likovnoj) koliko nastajanju i razvoju novih medija: kinematografu i novoj urbanoj umjetnosti, plakatu. Novoj masovnoj publici oba se medija obraćaju na nov način: tehnikom neposredne fascinacije pokrenutom slikom (kinematograf) ili persuasivnom slikom pokreta u plakatu. Poznato je da se u doba secesije razvija čak i plakatski pokret (posters movement): već tada se pišu studije o plakatu, priređuju se izložbe plakata i namjenjuju mu se specijalna izdanja časopisa i publikacija. Plakatom se zapravo razvija nova vrsta urbanog slikarstva: štampan, serijski umnožen, utilitaran primjerak nove umjetnosti postaje izložak ulice i trga, i kao takav čini sastavni dio vizualne opreme njihovih prostora, unosi u njih novu višebojnu i dinamičku slikovnost. Namijenjen masovnom korisniku i primjerenom novoj ulozi, plakat razvija i novu komunikacijsku tehniku koje vrlo uspješno potiču zahtjevi novoga industrijskog i konkurentuskog društva u kojem počinje i stvaranje nove, masovne kulture. Principi su dobrog plakata formulirani već na kraju stoljeća: plakat mora biti jednostavno oblikovan, boja plodno upotrijebljena, a neka originalna ideja mora biti njegovo osnovno svojstvo (Capiello). Kako se plakat obraća i pješčanima i automobilistima, upućena poruka mora biti jasna, brzo čitljiva da bi se mogla primiti na daljinu i u brzini; ona mora smjestiti privući, djelovati perkutantno i neočekivano. Uvođenjem principa persuasivnosti razvija se i nova tehnika brzog i lakog čitanja i percepcije, pa upravo suprotno principu otežanog čitanja i »otpora lakoći«, što ga razvija onovremena avangarda, u novom mediju koriste se neposredno djelovorni i neočekivani učinci. Kako se poruka

»pure poetry« was also the editor of the worldly journal *La dernière Mode* (in 1874) and he made designs for its covers. Like Stephan Georg (who designed an alphabet of his own — the Stephan Georg Schrift) and many other poets Mallarmé was also closely associated with the first initiators of graphic and typographic design. When, for example, Mallarmé (dealing with a »state« of his poem, in a letter to André Gide) says that sometimes a word in capital letters requires a whole white page, claiming that this guarantees the effect of the word, he in fact acquires the principle of the new verbovisual language of the poster which is also demonstrated by some pages of his own poem through an optic environment of the words and a new reading technique which he has thus introduced. But apart from such comparatively narrow interactions of creative inventions in various areas the crucial changes — in both conceptual and visual procedures of thought — were so omnipresent that there were no big differences between the explorations of the avant-garde and what belonged to popular culture and mass productions: the destruction of traditional and designing principles was under way in either field. But in this process of revolutionary changes the leading and most influential role was not that of the avant-garde (either in poetry or in visual arts) but in the emergence and growth of new media: the cinema and the new urban arts, the poster. Both media are approaching the mass public in a new way; through the technique of immediate fascination of motion pictures (in the cinema) or the persuasive images of movement on the poster. It is well-known that during the Secession a whole posters movement developed, studies on the poster were written, exhibitions of posters were organized, and special issues of periodicals and other publications were dedicated to the poster. The poster actually meant the development of a new type of urban painting: printed, mass produced, a utilitarian specimen of the new art, it became the exhibit of the street and the square, and it became in this way part and parcel of the visual outfit of their space, introducing to the urban setting a picturesque, multicoloured, dynamic element. Meant for a mass public and adapted to a new use the poster has developed a new technique of communications prompted by the competitive industrial society in which the new mass culture has its roots. The principles of a good poster were formulated at the end of the last century: the poster must be simply designed, the colour applied on a surface level, and some original idea must be its basic feature (Capiello.) As the poster is meant for pedestrians and the motorists, its message must be clear, easy to read so that it can be seen from a distance and in high speed; it must attract, its effect must be striking and unexpected. The principle of persuasiveness has brought about the development

upućuje i rijeđu i slikom, nastaju i prve važne interferencije i međudjelovanja verbalnih i vizualnih znakova: riječ se oslikovljuje i oporostuje, slika se pokorava zakonitosti plohe (stranice) a obje su podređene osnovnoj, originalnoj ideji izvedenoj iz zahtjeva namjene. Zbog te uske povezanosti verbalnog i vizualnog, ili njihova pretapanja, razvija se i nova tehnika slobodnog čitanja i gledanja, a ono uostalom počinje na onom mjestu koje je optički najudarnije. Putanja pogleda ne slijedi više linearni poredak (tekst) a ni poredak što ga nameće sama slika nego nov poredak uvjetovan hijerarhijom persuasivnosti, autonomnom logikom djelotvornosti vizualno-verbalnih znakova. Tako u najboljim primjercima plakata počinje i revolucioniranje promatračke tehnike koju nešto kasnije uvodi na drugi način — novom autonomnom logikom poretka plastičkih elemenata — protoapstraktna i apstraktna umjetnost.

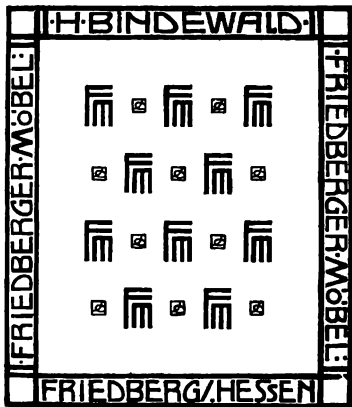
Vrlo velik broj inovacija što se zbivaju u sveukupnoj štampanoj proizvodnji tog doba (u plakatu, u reklamnoj grafici općenito, u knjižnoj opremi i ilustraciji, u pismu) posljedica je i činjenice što je u secesiji dokinuta granica između »čiste« i »primijenjene« umjetnosti i što najveći slikari, kipari i arhitekti razvijaju vrlo veliku aktivnost na tim područjima, pa je, upravo zahvaljujući tome, u toj vrsti masovne, utilitarne i potrošne umjetnosti dosegnuta zamjerna estetska razina. Iz istog razloga granice međusobnih utjecaja, na primjer slikarstva i plakata, nisu uvijek tačno razabirljive, ali je ipak jasno da nov jezik reklamne komunikacije, nova tehnika persuasivnosti u mnogom primjeru utječe na »čistu« umjetnost. Napokon, novi vizualno-verbalni ili vizualni modeli te masovne i plakatske umjetnosti mogli su samo pogodovati kako razvojnim tendencijama plošnog stila secesije tako i (napose) težnjama njezinih stvaralaca da uspostave nov odnos između djela i njegova korisnika: odnos promatrača suočesnika. Danas aktualan problem participacije zapravo postoji već u doba secesije: je li »miterleben«, »einfühlen«, aktivno osjećavanje temeljna je ideja estetike secesijskih stvaralaca. U to vrijeme raspravlja se o odgovju oka, o iskustvu promatračke prakse u životu i u umjetnosti, o značenju otkrivačkog gledanja, a budući da se »proces gledanja i osjećanja odvija istovremeno«, u toku otkrivanja posreduje »instinktives blitzartiges Fühlen« što ga svatko posjeduje.

of the technique of fast and easy reading so that in contrast to the principle of aggravated reading and »resistance to the easy« (developed by the modern avant-garde) the new medium is taking advantage of immediately effective and unexpected impacts. As the message is transmitted by means word and image the first important overlaps and interactions of verbal and visual signs were taking place here: the word is making the message visual and spatial, the image is subjected to the laws of surface, and both are subjected to the basic original idea emerging from the demands of its application. Because of this close association between the verbal and visual (or their merger) the new technique of free reading and viewing has developed — which, by the way, begins where the optic effect is the most striking. The direction of view does not follow the linear order any more, neither the order imposed by the image but a new order imposed by the hierarchy of persuasiveness, an autonomous logic of the effectiveness of visual and verbal signs. As a matter of fact it was the best posters that started the revolution of observation technique which was later carried out — through an autonomous logic of the order of plastic elements — by protoabstract and abstract art.

A great number of innovations taking place in all printed publications of that time (posters, graphic art of advertisements in general, layout of books and illustrations, the alphabet) were the result of the fact that during the Secession the border line between »pure« and »applied« art disappeared and the greatest painters, sculptors, and architects produced works of outstanding esthetic quality in the field of utilitarian arts for a mass public. For the same reasons the border line of influences between painting and posters is not any more clearly distinguishable but it is obvious that the new language of advertising communications, the new technique of persuasiveness influenced »pure« art in many ways. Finally, the new visual-verbal or visual models of the mass poster art could only favour the developing tendencies of the flat style of the Secession as well as the tendencies of its creators to establish a new relationship between the work and the public: the relationship of observer participants. As a matter of fact the current problem of participation existed during the Secession: terms like »miterleben«, »empathy«, »einfühlen«, active sympathy, etc. characterize the basic ideas of the Secession esthetics. Esthetics discussion of that time included topics like education of the eye, experience of observation practice in life and art, significance of exploratory viewing, and, as »the process of viewing and feeling develops simultaneously« during the process of discovery, it is mediated by the »instinktives blitzartiges Fühlen«, a capacity which everybody is supposed to possess.

H. van de Velde: Stražnja strana korice 1908

H. van de Velde: Back cover 1908



J. M. Olbrich: Naslovna strana oko 1900/5.

J. M. Olbrich: Title-page 1904/5



H. van de Velde: Monogram 1899.

H. van de Velde: Monogramme 1899.



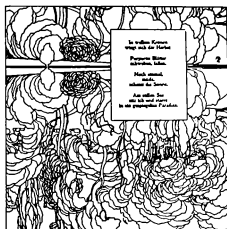
J. Hoffmann: Naslovna strana 1898

J. Hoffmann: Title-page 1898



Lemmen: Korice, 1891

Lemmen: Cover, 1891



A. Böhm: Strana iz »Ver sacrum« 1898

A. Böhm: Page from »Ver Sacrum« 1898



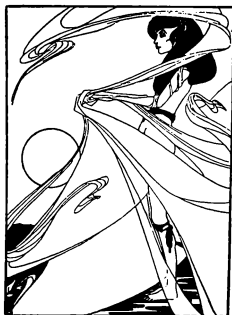
A. Beardsley: Poslije kupanja

A. Beardsley: After the Bath



Will H. Bradley: Vinjeta, prije 1895

Will H. Bradley: Vignette, before 1895



Maurens Behmer: Ilustracija, 1906

Marcus Behmer: Illustration, 1906

Zato svatko i može primiti estetsku poruku, tj. »ljeputu koja nije ništa drugo negoli snažna i zanosna radost« (August Endell).

Zeljeni cilj za jačom i neposrednijom aktivizacijom promatrača ostvaruje se preko pokreta: na doživljaj i otkriće brzine, što fascinira u neposrednoj stvarnosti, umjetnost uzvrća dinamičkom slikom koje je uloga višestruka: ona postaje sredstvo uvođenja u novo, nepoznato i neočekivano; ona uvodi promatrača u nove imaginativne, ponekad i oniričke prostore koji ga iz uobičajene stvarnosti premještaju u novu nadstvarnost. Za razliku od složene, analitičko-dinamičke slike u djelima onovremene likovne avangarde, koja ostaje za široku publiku nerazumljiva, secesijska slika pokreta, primjerjenija »ukusu« i »duhu vremena« što ga stvara masovni potrošač kulture, ulazi u masovni optičaj. Ona se promeće u najraznovrsnijim oblicima i na svim razinama: od predmeta svakodnevnice upotrebe do arhitekturnih ambijenata i urbanih prostora. Ta popularna, modna i potrošna slika uključivala je i brojne primjerke kiča ali je isto tako za novog potrošača konstituirala razumljiv kod kojim će on moći dekodirati i estetsku poruku. Ona se obračala ne samo općem »ukusu« nego i konvencionaliziranom emocionalnom i doživljajnom sadržaju primalaca tih poruka. A u isto će se vrijeme, upravo u novim medijima, u jeziku reklamne i plakatske komunikacije, javiti takve estetske inovacije kakve se u to doba ne mogu naći u primjercima »čiste« umjetnosti.

Kao sastavni dio plakatske slike, slovo, riječ ili tekstovna ploha učestvuju u njezinim slikovnim zbivanjima. Slovni znak dobiva nove plastično-prostorne vrijednosti: svojim novim razmjerima i novim razmještajem postaje važan element u montaži umnoženih plošnih planova, u izgradnji ritamskih sekvencija, u sugeriranju pokreta. Ta sloboda koju plakat pruža u manipuliranju slovni znakom, kao i promjene koje iz tog proizlaze, utječu i na razvoj tipografije, na oblikovanje pisma. U to vrijeme vrše se na tom području istraživanja koja dovode i do nove teorije pisma a novostvorenim i upotrebljivim uzorcima započinju serije preobrazbi tipografskog dizajna modernog doba. U slici pisma secesije otkriven je naime pokret i nov oblik prostora. Različita usmjerenja, zadebljavanja i stanjenja uzlaznih, silaznih i poprečnih poteza tijela slova, služe stvaranju dinamičnog i asimetričnog ritma u kom posreduju i same bjeline prostora. Razmacima između slova i prazninama unutar slova, njihovim oblicima, stvaraju se novi sastavi plošnih prostora koji su isto tako djelotvorni kao i sama tijela slova, a ponekad ih svojim učincima (a napose u

That is why everybody can respond to the esthetic message, i.e. »beauty that is nothingelse but a powerful and thrilling joy« (August Endell).

The desired aim for a more powerful and more immediate activation of the observer is achieved by means of movement: art responds by a dynamic image (whose role is multiple) to the fascinating discovery and experience of speed in reality. The dynamic image is a means of introduction to something new, unknown, and unexpected, it introduces the observer to the new and imaginative, sometimes even to spaces of daydreams which transfer the onlooker from average reality to a new and transcendental reality. Differing from complex, analytic, and dynamic images of the avant-garde of that time — which has remained incomprehensible to the public at large — the Secession picture of movement was more adjusted to the »taste« and »spirit of time«, created by the mass consumer of the culture of that time. That pattern was to be seen in a variety of ways and on all levels: from consumer goods to architecture, town-planning, and landscaping. This popular, fashionable, and »usable« image included numerous specimens of sheer »Kitsch« but it also constituted a comprehensible code for the new consumer who could decode its esthetic message: the new image addressed not only the general »taste« but also the conventionalized emotional and experiential sensibility of the receiver of these messages. At the same time esthetic innovations could be found in these new media — in the language of advertising and poster communications — that were absent in the »pure« art of that time.

As part and parcel of the poster image the letter, the word, or textual surface becomes part in the »life« of the image, the letter obtains new plastic and spatial values; the new proportions and distribution make the letter important in the montage of multiplied surface planes, in the construction or rhythmic sequences, in the suggestion of movement. The freedom that the poster takes in the manipulation of the letter sign as well as the changes that derive from it influence the development of typography and the shaping of letters. Research carried out at that time led to a new theory of letters and the new models gave rise to a series of transformations of the typographic design of the modern age. In the letters of the Secession a new movement and a new shape of space were discovered. Various directions, the widening and narrowing of the ascending, descending, and slanting lines of the body of letters contributed to the creation of a dynamic and asymmetrical rhythm set of by the white spaces. The distances between the letters and the voids within the letters, their shapes and surfaces create new flat spaces which were as effective

reklamnoj grafici) i nadvladavaju. Ti prvi eksperimenti kao i ostvarenja u kojima bjelina stranice, prostor, negativ tijela, služi kao važan gradivni elemenat nove estetike pisma, prethode kasnijim istraživanjima u okviru Bauhausa i sovjetske avangarde, a ti će opet odrediti smjer razvoja slovnog zraka i u tipografskom pismu i u jeziku reklamne komunikacije našeg doba.

U plakatu secesije oslikovljeni i oprostoreni slovni znakovi upotrebljavani su kao sredstvo izvanredno inventivnih rješenja, naročito u uspostavljanju novih ritamskih tema; slova se prilagođuju pokretu i prostoru plakatske slike ali ga i mijenjaju, i podređuju vlastitom ritmu čitavu plakatsku površinu. U tom izmjenjivanju uloga nastaju neočekivani odnosi repetitija ili disonanca, udvostručenja ili kontrasta — naročito suprotstavljanjem persuasivnog ritma slovne plohe kontinualnom ritmu linije-vodilje slike — a time se ujedno postiže učinak nepredvidljivog, tj. veća persuasivnost i jača djelotvornost cjeline. U tipoplakatu preuzima slovni znak u potpunosti i ulogu slike, sva njezina svojstva. Izdvojen, dekontekstualiziran i gigantiziran detalj, uvodi promatračev pogled u vizualno polje posve apstraktnog sustava. Tako se u plakatu Alfreda Rollera (1903) tri plitke krivulje, izvedene iz slova S, protežu kroz dvije trećine plakatske površine, osamostaljuju se, uspostavljaju prostrane asimetrične intervale i posređuju udarno optičko djelovanje i brzo postaju tačnije, sugeriraju obuhvatan pogled koji povezuje gornju i donju zonu informacija. Pa dok su simbolički i za onovremenu publiku razumljivi i evokativni znakovi ključne riječi-poruke SeceSSion gigantizirani, tekstovna ploha koja sadrži dodatne informacije je »nerazumljiva«. Njezina je čitljivost usporena i otežana stoga što su slovni znakovi invertirani u sliku kojom vladaju »ukrasni« oblici istanjenih bjelina, tj. praznina između slova. To »šifriranje« verbalne poruke slikom, i tehnika privlačenja preko namjernih »smetnji« (-buke na kanalu-) u prijenosu poruke obilno se iskoristava u jeziku današnje reklamne komunikacije. Ali već tada se u teoriji pisma ističe da je »ornamentalan karakter« pisma isto tako važan kao i njegov saopćajni sadržaj pa stoga i ne treba tražiti »brutalnu čitljivost« (R. Larisch).

U razvijanju tehnike neočekivanog i persuasivnog, u samoj plakatskoj slici nastaju inovacije kakvih u to doba nema u štafelajnom slikarstvu. Tačno je da je štafelajna slika u početku posudila plakatskoj slici gotove uzorke, ali je i nov

as the bodies of letters (the letters themselves) and sometimes their effects were even more striking than the very letters. The first experiments as realizations in which the spaces of the page, the negative of the body, serve as important building material of the new esthetics of letters, anticipate later explorations within the Bauhaus and the Soviet avant-garde, which were to determine the direction of the development of the advertising language of our time.

In the Secession poster the letters turned into pictures and stylized space which was used for extremely inventive solutions especially in the establishment of new rhythmic themes: the letters were adapted to the movement and spaces of the poster image but they also transformed and subdued the whole poster surface to their rhythm. In this alteration of roles unexpected relationships of repetitions and dissonances, of doubling or contrast are created — above all through the opposition between the persuasive rhythm of the letter surface and the continual rhythm of the leading line of the picture — which achieves the effect of the unpredictable, contributing to greater persuasiveness and effectiveness of the whole. In the typographer the letter sign has taken over completely the role of the image with all of its features. Out of context, isolated, and gigantized, the detail attracts the observer's view to the visual field of a completely abstract system. Thus, in a poster by Alfred Roller, (1903) three flat curves, deduced from the letter S, extend over three quarters of the surface of the poster, they become independent and establish spacious asymmetrical intervals and achieve a striking optical effect as well as rapid reading — they suggest the upper and lower zones of information. And while the symbolic and evocative signs of the basic word-message SeceSSion were understandable to the public of that time, the textual surface with additional information remained »incomprehensible« to its contemporaries. Its readability was aggravated because the letter signs were inverted into a picture ruled by »ornamental« shapes of narrowed white spaces, i. e. voids between letters. This »coding« of the verbal message by means of an image and the technique of deliberate »jamming« (»noises in the channel«) in the transmission of the message is amply exploited in present-day advertising communications. But even then it was stated in the theory of the alphabet that the »ornamental character« of letters is as important as the content, and therefore »brutal readability« (R. Larisch) was not required.

In the development of the technique of the unexpected and the persuasive, in the poster-picture, innovations were taking place that one could not find in the painting of that time. It is true that at the beginning



Will H. Bradley: Plakat, 1894

Will H. Bradley: Poster, 1894



Emil Rudolf Weiss: Plakat, 1899

Emil Rudolf Weiss: Poster, 1899



H. van de Velde

H. van de Velde



H. Toulouse-Lautrec: Plakat, 1893

H. Toulouse-Lautrec: Poster, 1893



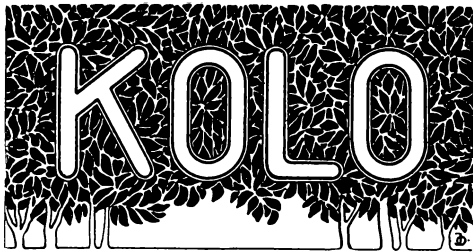
P. Bonnard: Plakat, 1894.

P. Bonnard: Poster, 1894.



H. Toulouse-Lautrec: Plakat, 1893

H. Toulouse-Lautrec: Poster 1893.



Nadglazak naslovne strane (Oton Iveković?), Zagreb, 1906.
 'leading Oton Iveković?', Zagreb 1906



Ch. R. Mackintosh: Plakat, 1896

Ch. R. Mackintosh: Poster 1896.



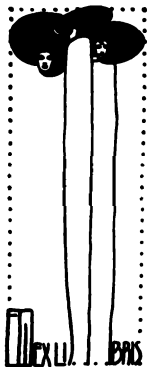
H. van de Velde: Naslovna strana, 1908

H. van de Velde: Title-page, 1908.



W. Kandinsky: Plakat, 1905

W. Kandinsky: Poster 1905



J. Hoffmann: Ex Libris 1903.

medij plakatske komunikacije i općenito reklamne grafike omogućio da se nov plošni i prostorni stil secesije razvije do zamjernih dometa. U Toulouse-Lautrecovim plakatima, na primjer, estetske su inovacije u kadriranju i u manipuliranju sasvim skošenim i ubrzanim prostornim konvergencijama mnogo veće negoli u njegovu slikarstvu. Pa koliko god se u posljednja dva decenija prošlog stoljeća u slikarstvu s uspjehom razara tradicionalna prostorna predodžba, izvedena iz euklidske geometrije, kupljina nekadašnje (u renesansi uspostavljene) otvorene kocke prostora, radikalnije je istješnjena u plakatnoj slici i slici reklamne grafike negoli u istovremenoj »čistoj« umjetnosti. Secesijska »flowing line« koja se uzima kao signum ornamentalnog stila i opsjednutosti floralnim dekorom bila je ustvari dobar sprovednik putanje promatračeva pogleda iz neposredne stvarnosti prirode u novu »apstraktnu« stvarnost čiste geometrije. Macmurdova naslovna stranica za City Wren's Church (1883) na primjer, ne otvara secesijsko doba samo svojom plamenitom »flowing line«, kao što se to često ističe, nego naprotiv novim, pokrenutim, plošnim sustavom prostora. Jer umnožena, krivuljina gibanja u tamnim i svijetlim trakama (u koja su uvučena i slova) što izviru iz naglašenog konveksnog žarišta opisuju prostor, koji se više ne usmjerava u dubinu slike nego se naprotiv isteže prema naprijed, u prostor izvan plošne osnove, prema promatraču. Najaktivnije mjesto te prostorne ekstenzije ujedno je i najprivlačnije optičko središte, premješteno i pomaknuto u dno kadra.

Otad nadalje novi topološki plošni prostori razvijaju se i urazličavaju u dotad najširem rasponu varijacija upravo u novim medijima. Nova ambientacija vizualnih i verbalnih, ili samo vizualnih znakova, njihove preobrazbe što nastaju smanjivanjem i povećavanjem, udaljavanjem i približavanjem, položajnim razlikama i mijenjanjem okolinskih odnosa svi ti postupci služe ne samo konstituiranju novih estetskih informacija i razvijanju nove tehnike persuasivnosti. Plakati poput Veldeova Tropona (oko 1889) koji reklamira živčane namirnice ili Bradleyeva plakata The Chap Book (1894) pokazuju kako su estetske inovacije, tj. metamorfozni slijed plošnog prostora a napose njegovo pertinentno usmjerenje prema promatraču — prostorni problem što će ga inače razvijati slika analitičkog kubizma — u isto vrijeme i uspješni prijenosnici djelovornog učinka. Činjenica je nadalje da novi mediji dopuštaju mnogo slobodniji razvoj jezika slike. Tako se u tehnici kadriranja javljaju smionti montažni postupci u koje je uvučen i sam okvir slike. Kao i u jeziku modernog stripa, u secesijskom plakatu (kao i u

ordinary painting had lended ready models to the poster-picture but the new medium of poster communications and of advertising graphic art made it possible for the new surface and spatial style of the Secession to develop and achieve works of outstanding esthetic quality. In Toulouse-Lautrec's posters, for example, the esthetic innovations in cadres and the manipulation of slanting and accelerated spatial convergencies are much more daring than in his paintings. And however successfully painting in the last two decades of the nineteenth century undermined the traditional conception of space — based on Euclid's geometry — the hollow of their former open cube of space (as established by the Renaissance) was more radically flattened in the poster-picture and the picture of advertising graphic art than in »pure« art of the same time. The »flowing line« of the Secession — which is taken as the hallmark of the ornamental style — and the obsession with floral decorum were in fact appropriate guides of the observer's view from immediate reality to the new »abstract« reality of pure geometry. Macmurdo's cover for City Wren's Church (1883), for example, does not inaugurate the age of Secession by its flaming »flowing line« (as it is often pointed out) but by the moving surface system of space. The movements of curves in dark and light ribbons have absorbed the letters and are emerging from the intense convex focus describing space which is not any more directed towards the depth of the picture but on the contrary toward the front, to the area outside the surface plane, towards the observer. The most active place of this spatial extension is at the same time most attractive optic centre, transferred and shifted toward the bottom of the cadre.

Hence new typologic surface spaces are developing and the largest span of variations achieved so far in new media. The new »environmentalization« of visual and verbal, or only of visual signs, their transformations brought about through shrinking or enlarging, shifts in distances, differences in position and changes of environment, all of these techniques do not contribute only towards the setting up of new esthetic information but also to the development of new techniques of persuasiveness. Posters like Velde's Tropon (around 1889) advertising food, or Bradley's Chap Book (1894), show how esthetic innovations, i. e. the metamorphic sequence of flat space and above all its pertinent direction towards the onlooker — spatial problems developed later by the picture of analytic Cubism — were to become successful transmitters of a striking effect. It is a fact too that new media permit a much freer development of the language of the image. Thus in the technique of cadres daring montage procedures involve even the frame of the picture. Like in the language of modern cartoons, in the Secession

knjižnoj ilustraciji i karikaturi) sam okvir postaje važan sintaktički i semantički element u strukturi slike. Otvaranje, nejednako zakrivljavanje, rastezanje i uvijanje, te uvlačenje okvira u zbivanja u samom kadru, samo povećava broj neobičnih, neočekivanih i privlačnih mjesta što uvode u nov svijet slike. Zahtjev jednostavnosti, plošnosti i originalnosti plakatske komunikacije uvjetuje i mijenjanje kromatskih sastava i njihovih sadržaja. Plakatska je boja izvedena iz konvencionaliziranog sniženog, prigušenog i istančanog registra secesije: modre, ljubičaste, mavene, višebrojnih crveničastih, blijedožute i zemljanošmedaste, zelene i maslinave boje. Ali ta boja smanjena u broju, povećana u plošnim planovima, pojačana u timbričnosti, povišena u intenzitetu, stavljena je u nove kontrastne odnose pa doseže ponekad i agresivnost učinka svojstvenu POP artu.

U oglasima, signetima, monogramima, inicijalima i vinjetama, u knjižnoj opremi i ilustraciji masovnih izdanja stvara se čak nova estetika crno-bijelog i u njoj se razvijaju i opredmećuju »tome čiste i složene imaginacije i intelekta« (Mallarmé). Na plohi stranice ili papira otjelovljena bjelina postaje nova »čistačka« odnosno plastička vrijednost. Ali njezino »čitanje« nije otežano, ne zahtijeva posebne napore duha, bjelina nije šifrirana, u njezina značenja neposredno uvodi omasovljen secesijski »ornament«, rasprostranjena slika floralne ikonografije, ili slika pokreta vidljivo izvedena iz slika figura popularnih plesačica. Tako na primjer od »ornamentalnog« i prepoznatljivog motiva krošnje ilustrator stvara neobičnu sliku razmnoženih i filiformnih »listića« koji u usporenim i ubrzanim tokovima premeđavaju bjelinu (Böhm). Sljede li se, na primjer, rezonancije Behrensove arhitekture slova, njihovo udvostručenje u negativima, linijske i plošne preobrazbe uvode izravno u složen topološki prostor. Razapinjanje isječka otjelotvorenih bjelina ili sinusoidalno pokretanje crno-bijelih traka od ruba do ruba kadra (Behmer, Bradley), neobične inverzije crno-bijelih planova, neočekivano mijenjanje položaja i količina crnog i bijelog, gigantiziranje ili minimiziranje praznina ili punina (Beardsley), sve su to postupci koji su u okviru prepoznatljivog, prihvatljivog, empatičkog uvodili promatrača u novu otkrivačku tehniku pogleda i uspostavljali su željeni cilj participacije, suučesća.

Stvaranje i razvijanje nove estetike u jeziku reklamne komunikacije, u reklamnoj grafici, ilustraciji i općenito u štampanoj slici masovne potrošnje, brisanje granica između »čiste« i »primijenjene« umjetnosti, bilo je uvjetovano i novim shvaćanjem uloge umjetnosti u društvu. Iz radikalnog osporavanja postojećeg stanja, iz protesta protiv »zagađene atmosfere života« stvorene imitacijom stilova prošlosti, razvila se i težnja da se stvori ne »stil umjetnosti« nego »stil života«, cjeloviti i sintezni ambijenti, nov humaniziran

poster (as well as in book illustrations and cartoons) the frame has become an important syntactic and semantic element in the structure of the picture. Apertures, uneven curving, distension, and bending, participation of frame in the events of the cadre only increase the number of unusual, unexpected, and attractive centres of interest in the new world of the image. The demands for simplicity, flutness, and originality of poster communications also condition the change in the structure of colours and their content. The poster colour emerged from the conventionalized, muffled, and refined colour gamut of the Secession (blue, violet, mauve, reddish, beige, terra cota, plain and olive green) but reduced in colour, enlarged in surface planes, heightened in timbre and intensity, exploiting new contrasts — sometimes even attaining the aggressiveness of POP art.

In advertising, signets, monograms, initials, and vignettes, in book layout and illustrations of mass editions a new black and white esthetic was set up, developing and realizing »themes of pure and complex imagination and the intellect.« On the page or paper surface the embodied whiteness became a new »reading«, i. e. a plastic value. But its »reading« has not been made any more difficult, it does not require special mental effort, the whiteness is not coded, the Secession »ornament« immediately introduces us to its meanings, this is the widespread picture of floral iconography, or the image of movement deduced from the figures of popular women dancers. Thus, for example, the illustration was made from the »ornamental« and recognizable motive of a tree-top an unusual picture of multiplied and philliformed »leaflets« which checker the white spaces in a pattern of retarded and accelerated rhythms (A. Böhm). If we follow the reverberations of Behrens' architecture of letters — their doubling in negatives — their linear and surface transformations introduce us straight to the complex topologic space. The spreading of particles of integrated white spaces of the sinuslike movement of black-and-white tapes from one to the other edge of the cadre (Behmer, Bradley), unusual inversions of black-and-white places, unexpected shifts of position and of black-and-white concentrations, the giganticizing or minimizing of voids and filled spaces (Beardsley), these are all techniques which have — within a framework of the recognizable, acceptable, empathetic — introduced the onlooker to a new exploratory technique and have established the desired goal of participation. The creation and the development of a new esthetics in the language of advertising communications, in advertising graphic art, in illustrations and in the printed picture of mass consumption in general, the disregard for borderlines between »pure« and »applied« art, these were all conditioned by the new ideas of the role of art in society. From a

»environment« industrijske i tehnološke civilizacije u kom će svi upotrební predmeti svakodnevnog života biti uzdignuti na estetsku razinu. Ta nova etička orijentacija secesije dovodi i do postavljanja danas također aktualnog pitanja demokratizacije i socijalizacije umjetnosti. Plakat je, na primjer, shvaćen kao nova vrsta urbane umjetnosti i već 1896. godine zahtijeva se da »umjetnost mora biti pristupačna svima, mora sići na ulicu, naći se na putovima kojima prolaze radnici...« (J. Brinckmann u povodu izložbe plakata), jer »okrepe trebaju ponajviše oni koji se najviše pate: težaci, rukodjelci i radnici« pa zato »i plakat na uglu, javna zgrada, spomenici, svaki kamen ma kako jednostavan nema svoju umjetničku savršenu formu« (I. Pilar: Studija. o modernoj umjetnosti, Zagreb, 1898). U isto vrijeme publika grandioznih spektakla, café-concerta i dancinga, potrošači novih medija, štampane, umnožene popularne umjetnosti, te kinematografa, stripa i fotografije, ignorira ili odbacuje onomernu likovnu i pjesničku avangardu, što je u sjeni »zanosnih radosti« secesije istraživala nov jezik umjetnosti budućnosti.

vizualna knjiga el lissicog i antiknjiga budućnosti

Revolucioniranje sredstava na području plastičkih umjetnosti od kraja prošlog stoljeća do danas, odražavalo se čas u manjim čas u većim razmjerima i u razvoju novih medija reklame, napose plakatske komunikacije. Ostavimo li zasad po strani utjecaje i međudjelovanja postojećih, tradicionalnih i novih vizualnih i verbalno-vizualnih medija (tako fotografije, stripa i filma) zadržat ćemo se na pitanju uloge avangarde u stvaranju novih saopćajnih tehnika u društvu. Opseg utjecaja avangardnih pokreta plastičkih umjetnosti u prva dva decenija stoljeća nije bio naročito velik. S Mallarméom koji u tradicionalni medij knjižne kulture, u verbalnu poruku, unosi nove vizualne i foničke učinke započinje i poliorijentacija pjesnika-stvaraoca kao i uska suradnja između pjesnika i slikara, tadašnjih grafičkih oblikovatelja. Štaviše, u svojim razmišljanjima Mallarmé ide još i dalje i govori o nekoj anonimnoj, nepotpisanoj i nedovršenoj knjizi u kojoj bi čitalac bio aktivni učesnik i suautor. Ideja o takvoj tada utopijskoj otvorenoj poemi zaokupljala je kasnije i Majakovskog koji je želio da svatko

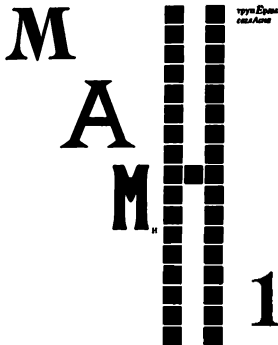
radical resistance against the existent state of society, from a protest against the »polluted atmosphere of life« (created by the imitation of the styles of the past) a trend has developed whose aim is not to create a »style of art« but a »style of life«, a total and comprehensive setting, a humanized »environment« of industrial and technological civilization in which all objects of everyday life are to be raised to an esthetic level. This new ethic orientation of the Secession has led to the posing of the question that is also typical of today — the democratization and socialization of art. The poster was taken for a new type of urban art and as early as 1896 the demand was put forward that »art should be accessible to everybody, that it must get down to the street, that it must find ways and means to become the property of workers« (J. Brinckmann on the occasion of a poster exhibit) because »those who suffer most need refreshment most badly«, and that is why »ther poster, the corner, the public building, the monument, each stone, however simple it might be, has its artistic perfect form« (J. Pilar, A Study of Modern Art, Zagreb 1898). In the meantime the public of grandiose spectacles, of café-concerts, the patrons of dancing-clubs, the consumers of the new media of printed, multiplied popular art, the visitors of cinemas, the readers of strip-cartoons, and photography fans ignored or rejected the avant-garde (in arts and poetry) of their time which, in the shade of the »thrilling joys« of the Secession explored the new language of the art of the future.

the el lissic's visual book and of the future anti-book

The revolutionizing of means in visual arts since the end of the last century has also been reflected — to a smaller or larger degree — in the development of new advertising media, above all in poster communications. Leaving aside the influences and interactions of existent, traditional, and new visual and verbovisual media (in photography, strip cartoon, and film) let us dwell a little on the role of the avant-garde in the creation of new communication techniques in present-day society. The influence of avant-garde movements in visual arts was not very outstanding in the first two decades of this century. With Mallarmé — who introduced into the traditional medium of book culture (and the verbal message) new visual and phonic effects — opens the polyorientation of the poet-creator and the close co-operation between the poet and the painter, i.e. the graphic artists of these decades. What is more, Mallarmé went even further and mentioned the possibility of some anonymous, unsigned, and incomplete book in which the reader would become a participant, a co-author. The idea

dopisuje i ispravlja poemu »Sto pedeset miliona«, a ostvarila se u suvremenom pjesništvu. Od Mallarméove poeme-objekta dalje razvijaju se različiti kombinirani postupci u kojima se postepeno razlaza prevlast verbalnog unošenjem vizualnih, fonovizualnih ili čistih zvukovnih učinaka (Morgenstern, Schwitters, ruski pjesnici i drugi). Suradnja između pjesnika i slikara povećala se u doba kubizma, futurizma, ruskog lučizma i konstruktivizma, orfizma i dadaizma, ali inovacije koje su na taj način nastajale ostvaruju se u vrlo ograničenom opsegu, u malim izdanjima zbirki poezije, u revijama, manifestima i katalozima. Tako nastaju izvanredni primjeri oslikovljenja riječi u Francuskoj, Italiji, Švicarskoj, Njemačkoj, Rusiji, Mađarskoj, Češkoj i Jugoslaviji (Dada-Tank, Tank, Zenit, Hipnos), koji će tek kasnije djelatnošću pripadnika sovjetske avangarde, Bauhaua i de Stijla, utjecati na šire područje grafičkog i tipografskog dizajna. Tako na primjer, iako je utjecaj DADA u godinama njezina djelovanja bio vrlo sužen, ipak su razarački pothvati te akcione estetike kao njezina »strategija šoka« imali dalekosežnu važnost u legaliziranju slobode ne samo u stvaranju novih tehnika u plastičkim umjetnostima nego i u istraživanju novih mogućnosti u verbalno-vizualnim medijima. Brojni manifesti i programi avangarde, kolikogod su u svoje vrijeme izgledali utopijski, djelovali su poput svih utopija vrlo poticajno na nastajanje i razvijanje novih ideja koje će se kasnije ostvarivati i u širim društvenim razmjerima. U to vrijeme prosjek proizvođače u novim medijima reklamne komunikacije, napose u odnosu na razdoblje secesije, veoma opada te osim rijetkih izuzetaka njihovi oblikovatelji u potpunosti mimoilaze sve što se zbiva na uskom području stvaralaštva avangarde. Taj rascjep što se dogodio između avangarde i društva bio je posve razumljiv, jer kao što avangardno pjesništvo novim kombiniranim postupcima deverbalizira pa i desemantizira riječ i nameće čitaču nov princip otežanog i kombiniranog čitanja, tako i avangarda plastičkim umjetnosti oslobađa djelo od anegdota, od »narrativne svijesti«, od podataka vidljivog svijeta i počinje saopćavati svoju poruku preko autonomne plastičke strukture djela na način nerazumljiv širim krugovima korisnika. Kao i u avangardnom pjesništvu, i u plastičkim su umjetnostima ondoda do danas interesi stvaraoaca usmjereni na istraživanje i stvaranje novih sredstava, novih principa i novih oblikovnih sistema. U tom pogledu u plastičkim se umjetnostima događaju kudikamo prije mnogo zamašniji i temeljitije promjene i one će izravno

of the then utopian open poem preoccupied Mayakovski who wanted to correspond and have the »150 Million« poem corrected by the public, an idea that came true in the poetry of our own time. After Mallarmé's poem-object various combined procedures have been developing in which the supremacy of the verbal element has been gradually destroyed through the introduction of visual, phonovisual, and purely sonic effects (Morgenstern, Schwitters, the Russian poets, and others). The co-operation between the poet and the painter developed during Cubism, Futurism, Russian Rayonisme and Constructivism, Orfism, and Dadaism, but the innovations brought about by these movements have been materialized only in a very limited scope in limited editions of poetry, in reviews, manifestoes, and catalogues. The results were wonderful specimens of word-image in France, Italy, Switzerland, Germany, Russia, Hungary, Czechoslovakia, and Yugoslavia (Dada-Tank, Tank, Zenit, Hipnos) which were to influence a wider field of graphic art and typographic design — and later the works of the Russian avant-garde, the Bauhaus and de Stijl. Although the influence of DADA was rather limited during its heyday, the destructive attempts of its esthetics as well as its shock-strategy were to have a far-reaching significance in the legalizing of creative freedom, not only in new techniques in visual arts but also in the exploration of new resources in verbal-visual media. Numerous manifestoes and programmes of the avant-garde — however utopian they might have looked at the time when they were published — acted as powerful influences on the emergence and development of new ideas which were to be realized on a larger social scale only later. In those times the average advertising communications in the new media were declining — especially when compared with the Secession — and their producers — (apart from a few exceptions) by-passed whatever was happening in the narrow field of the avant-garde. This gap between the avant-garde and society was quite understandable because like avant-garde poetry which deverbalizes and desemanticizes the word with its new procedures which impose the principle of aggravated reading, so the avant-garde in visual arts frees the work from the anecdote. from the »narrative consciousness«; from the data of the visible world, and it starts transmitting its message through the autonomous plastic structures of the work in a way that has remained incomprehensible to the public at large. Like in avant-garde poetry, in visual arts ever since the end of the last century the interest of the creator has focused on the exploration and creation of new means, new principles, and new shaping systems. In this respect the changes took place in visual arts much earlier, they were more numerous, radical, and fundamental, and they had an immediate impact on the



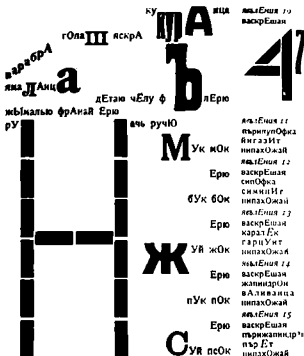
Iliadz (Ilija Zdanević): Ledentu le phare — un acte en Zaume,
Paris 1913.



Iliadz (Ilija Zdanević): Ledentu le phare — un acte en Zaume,
Paris 1913.



Iliadz (Ilija Zdanević): Ledentu le phare — un acte en Zaume,
Paris 1913.



Iliadz (Ilija Zdanević): Ledentu le phare — un acte en Zaume,
Paris 1913.

настрЕшал
пальЕг
милкОмал
галАло

УАУУУ
УУУ УАУ УАУ УАУ УАУ УАУ

☆☆☆☆☆☆

М

И

И

И

4 2

☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆☆

хОш П устА Ырьс брьс
эОш г с чА П прЫ
ИсрУж Э"я ДО дИ
лИ

Е С О румназаОяА жуквпатрАдарь
жВ 0 мак АР 3 ОР

нарАх ксарь фукам шарАх сарь маАИ
эрАх зОй пАлар бьрЮшА шЧй тАлар КИИ
кУшА хЧИ ИжАм пАтрЕг
былхАх ИНОЯ сьтА мИлкОмал

к Р ашч Шм Яшч каныжА М 39
былхАхА хльОстА шльЯх жАлар М
Шм Тьк хазьИ

ИБЕ и МА и
МАМа кула нарЕуал рИ алиАряИ вкстрЕшал

Iliadz (Ilija Zdanevič): Ledentu le phare — un acte en Zanze,
Paris 1913.

Iliadz (Ilija Zdanevič): Ledentu le phare — un acte en Zanze,
Paris 1913.

1 висентисЮмля
2 мкЯ. мкЯ
3 мкЯ. скЯ
4 мкЯ пкЯ
5 мкЯ. фкЯ
6 мкЯ. шкЯ

1 сюхЕкИлкИ. фиснЕрь
2 лкИ. лкИ. снЕрь. снЕрь
3 лкИ. скИ. снЕрь. снЕрь
4 лкИ. хкИ. снЕрь. блнЕрь
5 лкИ. нкИ. снЕрь. энЕрь
6 лкИ. ркИ. снЕрь. Ерь

уруЕрм
сглАснЕ

М
А
М

1 снфяИнь. зЮмлясь. мнЮкся
2 фляИнь. флянь. мпИсь. мпИсь. хся. хся
3 фляИнь. слянь. мпИсь. спИсь. хся. сся
4 фляИнь. жляИнь. мпИсь. фпИсь. хся. фся
5 фляИнь. бяляИнь. мпИсь. рпИсь. хся. лся
6 фляИнь. гьяИнь. мпИсь. шпИсь. хся. кся

И
24 Н

Iliadz (Ilija Zdanevič): Ledentu le phare — un acte en Zanze,
Paris 1913.

Iliadz (Ilija Zdanevič): Ledentu le phare — un acte en Zanze,
Paris 1913.

utjecati na izgrađivanje novog verbalno-vizualnog jezika pjesništva, kao što pokazuje geneza i razvoj konkretnog pjesništva kao i posebna vrsta tehnološke poezije, u drugoj polovini stoljeća.

Kratka povijest moderne i suvremene plastičke umjetnosti zapravo je povijest revolucioniranja sredstava i saopćajnih sistema. Temeljno je pitanje pri tom kako se saopćava estetika poruka, a ne što se saopćava, tj. medij je shvaćen kao poruka. Taj proces mijenjanja i revolucioniranja ostvarivao se nadvladavanjem tradicionalnih sredstava s novim, osmozom postojećih i novostvorenih tehnika. Tako je dokinuta granica između slikarstva i skulpture a obje se mijenjaju posredovanjem novih medija. Napuštanjem dvodimenzionalne površine (pretpostavke slikarstva) slika prelazi u trodimenzionalnu sliku-objekt, od slike objekta nastaje objekt u slobodnom prostoru s plastičko-prostornim svojstvima skulpture. Razloživ i pokretan, on daje novu mjeru stvarnom prostoru u koji je uvršten, okolini, environmentu. S environmentalnim zahtovom — a sredstvima što su proizašla iz slikarstva i skulpture — unošenjem pokreta, tj. vremena kao oblikovne građe, i stvaranjem novih prostora, mnogoobličnih, otvorenih, promjenljivih i instabilnih, nastaje i nova vrsta antiforme. Nastaju otvoreni procesni estetski fenomeni u arhitekturnim i u urbanim razmjerima. Sasvim skraćeno rečeno, to je u isto vrijeme i shema razvoja od zatvorene, otežane i u saopćajnom rasponu ograničene poruke apstraktne umjetnosti do novih, otvorenih komunikacijskih sistema koji omogućavaju i zahtijevaju novo, učesničko ponašanje, osjećanje i mišljenje. Akciju korisnika djela oni pretpostavljaju kao sastavni dio djela, smještaju učesnika u samo djelo i tako stvaranje i saopćavanje poruke djelomično izjednačavaju s njezinim prijemom. Isti proces zamjetljiv je, ali u nešto smanjenom opsegu, i u tradicionalnom verbalnom mediju Gutenbergove galaksije, na stranici knjige i u knjizi objektu. U prvoj prilici kad su započeli i društveni preobrazajni procesi, radanjem i stvaranjem prvog socijalističkog društva, avangarda pokušava dokinuti rascjep što postoji između individualnih i društvenih težnji, između elite i mase, između hermetizirane i neposredno djelotvorne poruke. Tako odmah nakon Oktobra postojeća ruska avangarda nastavlja svoja istraživanja u okviru novostvorenih društvenih institucija, ona se izjednačava s političkom i ideološkom avangardom i pokušava podrediti svu svoju djelatnost zahtjevima nove društvene stvarnosti. Pjesnik i pisac Valerij Brjusov osniva 1920. godine institut za lingvistička istraživanja: u njemu je planirano trogodišnje školovanje pjesnika kritičara, pisaca i prevodilaca u »proizvodnoj« sekciji, a u »obrazovnoj« sekciji pripremali su se učenjaci, publicisti i političari za odgoj masa. Predavači i voditelji seminara, u kojima se prvi put

growth of a new verbal-visual language of poetry as is shown by the emergence and growth of concrete poetry as well as the special type of technological poetry in the second half of the century.

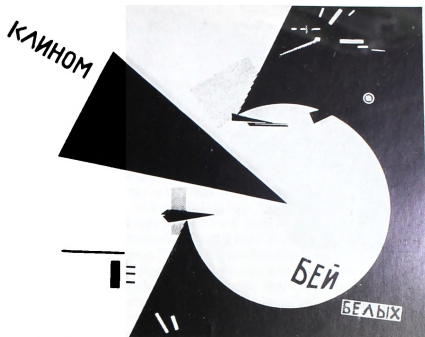
A brief history of modern and contemporary visual arts is in fact the history of a revolution in the means and systems of communications. The basic question is how and in which way the esthetic message is transmitted, and not what is communicated, in other words, the medium is taken as the message. This process of change and revolution has been realized by the suppression of traditional means and the introduction of newly created techniques. In this way the border-lines between sculpture and painting have changed through the mediation of new media. On abandoning the two-dimensional surface (the presupposition of painting) the picture has become a three-dimensional picture-object; out of a picture-object arises an object in free space with tangible and spatial qualities of sculpture, disposable, and movable, giving a new proportion to the real space in which it is placed — to its environment. Through environmental realization — through means stemming from painting and sculpture — through the introduction of movement, i.e. movement as the shaping material, and through the creation of new spaces, multiformal, complex, shifting, open, changeable, and unsteady new vistas are opening — the antiform; new open procedural aesthetic phenomena are taking place in architecture and town proportions. To put it in a nutshell this is a pattern of development from a closed, aggravated, and in the communications span limited message of abstract art to a new, open system of communications which makes a new participating behaviour, feeling, and thinking possible. These new trends take for granted the active share of the consumer, they place, as it were, the participant into the work and they partly equate such a creation and communication of message with its reception. The same process is perceptible, although in a smaller degree, in the traditional verbal medium of »Gutenberg's Galaxy« on the page of a book and in the book object. As soon as the first social transformations were under way the avant-garde tried to eliminate the gap between private and social tendencies, between the elite and the mass, between the hermetic and immediately effective message. Thus immediately after the October Revolution the Russian avant-garde continued its investigations within the newly created social institutions, identifying itself with the political and ideological avant-garde and trying to subject its activities to the demands of the new social order. Thus the poet Valerij Brjusov set up in 1920 an institute for linguistic research; he was planning a three-year curriculum for poets-critics, writers, and translators in the »productive« section of the

uvodi jezično-semantički studij suvremenog pjesništva, bili su avangardni pjesnici, futuristi i konstruktivisti: Majakovski, Zelinski, Rodčenko, Seljvinski i drugi. Analizira se i istražuje značenje riječi, njezini sadržaji i učinci s težnjom da se dalje razvijaju i potiču nova istraživanja, ali primjereno društvenim potrebama. Takav za ono vrijeme izvanredan društveni pothvat — koji je i danas nezamisliv na mnogim evropskim sveučilištima i institutima, zbog njihove konzervativne orijentacije — bio je moguć kako zbog istinske avangardnosti stvaraoa tako i zbog tadašnje (kratkotrajne) avangardnosti vodećih političko-ideoloških grupa.

Desetak godina prije ruski su pjesnici svojim istraživanjima i pokušajima — u tadašnjoj Evropi vjerojatno najbrojnijim i najrazličitijim — započeli nadvladavanje i razaranje tradicionalnog verbalnog medija knjižne kulture. Povezani s avangardom plastičkih umjetnosti oni su nastojali otkriti i ostvariti novu slikovnu konkretnost slova, sloga i riječi, dati im novu plastično-prostornu vrijednost i novu vizualnu djelovitost. U raspravama o slikovnosti inherentnoj riječi pjesnici se pozivaju i na nekadašnju rukopisnu knjigu u kojoj je verbalni znak, svojim slikovnim materijalitetom (oblikom i bojom), bio u isto vrijeme i vizualan znak, pa se zato i objavljuju zbirke pjesama pisane rukom pjesnika ili slikara i tako se štampaju, očito i zbog ograničenih mogućnosti tadašnjeg tiskarstva. Brojni dokumenti, manifesti i programske deklaracije kao i sama ostvarenja pokazuju u koliko je mjeri već tada postojala svijest o potrebi mijenjanja i nadilaženja tradicionalnog verbalnog medija.¹¹ U traženju nove, »slobodne i stvaralačke riječi« utemeljuju se i poetski principi po kojima grafički znak i njegov razmještaj na stranici dobiva novu, prvorazrednu ulogu a time se ujedno nadvladava »forma verbalnog rahitisa« do kojeg je doveo razvoj fonetskog pisma. Štaviše, slovu treba dati treću dimenziju, potrebno je od njega učiniti »skulpturu« a primjereno »Filozofiji slučaja« valjalo bi poticati proizvoljnost i slučajnost kao stvaralačku tehniku kojoj pripada budućnost. Tako pišu Nikola i David Burljuk u »Poetskim principima« objavljenim 1914. godine, tj. prije pojave DADA. Za njih je riječ živ i promjenljiv organizam koji preobražava svoja svojstva prema tome da li je riječ pisana, štampana ili mišljena; život riječi podliježe istim zakonima koji vladaju u prirodi, »verbalni organizmi bore se za opstanak, žive, umnažaju se i umiru«. Štaviše, čak bi i prozaik morao upotrebljavati »riječ-sliku« i odreći se »riječ-sadržaja« koju treba ostaviti učenjacima i filozofima

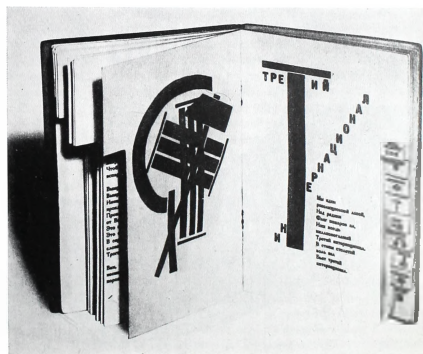
institute, while scholars, publicists, and politicians were preparing for the education of the masses in the »educational« section. The lecturers and teachers at the seminars — which inaugurated linguistic-semantic study of contemporary poetry for the first time — were avant-garde poets, Futurists and Constructivists like Mayakovski, Zelinski, Rodtchenko, Seljvinski, and others. The meanings, contents, and effects of words were analysed with the goal of promoting new investigations adapted to the social needs of the country. Such an outstanding social enterprise — which was unthinkable in most European universities and institutions because of their conservative orientation — was possible because of the genuine avant-garde character of the founders of the institute and also because of the avant-garde character — although short-lived — of the leading politico-ideological forces in the country.

Some ten years before that the Russian poets started in their research and experiments — which were perhaps the most numerous and most varied in the Europe of that time — to suppress and destroy the traditional verbal medium of book culture. Associated with the avant-garde in visual arts, they tried to discover and realize a new visual concreteness of letters, syllables, and words, they tried to confer on them a plastic and spatial value and a new visual effectiveness. In discussions of the visual character in the words the poets were recalling the handwritten books from the past in which the verbal sign — with its visual material features (shape and colour) — was at the same time a visual sign so that poems handwritten by the poet or painter were printed, obviously also because of the limited resources of the printing presses of those times. Numerous documents, manifestoes, and programmatic declarations as well as literary texts themselves give ample evidence of the awareness of the need for change and suppression of the traditional verbal medium.¹¹ In the search for a new »free and creative word« poetic principles were set up according to which the graphic sign and its place on the page obtain a new, first-rate role which also suppresses »the form of verbal rickets« that was brought about by the growth of the phonetics alphabet. What is more, the letter must obtain the third dimension, a »sculpture« should be made out of it, it should be adapted to the »philosophy of accident«, arbitrariness and chance should be encouraged as creative techniques that were to develop in the future. Thus wrote Nikola and David Burljuk in their »Poetic principles« which was published in 1914, i. e. before DADA. For them the word was a living and changeable organism which altered its qualities dependent on whether the word was written, printed, or simply thought of; the life of the word is subjected to the same laws that are valid in nature, »verbal organisms are struggling for

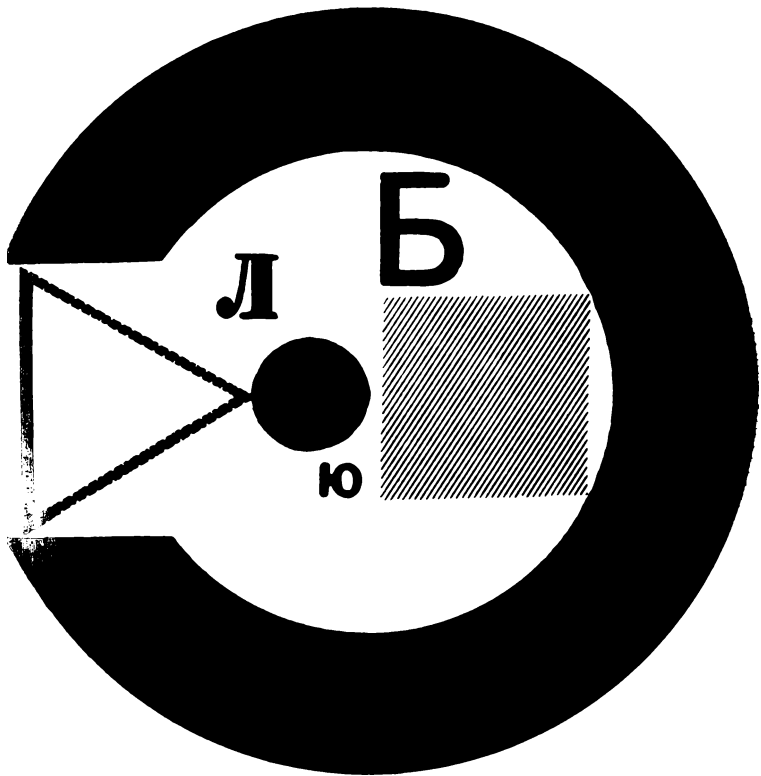


El Lissitzky: Plakat, 1919.

El Lissitzky: Poster, 1919



El Lissitzky: Majakovski — Dlja golosa, 1922



(V. Seršenović, 1913), a kako se mnoge ideje mogu izraziti samo ideografski, treba razbiti tradicionalan verbalni jezik, stvoriti nov alfabet, nadnacionalni i kozmopolitski znakovni jezik. Viktor Hljebnikov (autor teksta nove «Kozmogonije riječi») i njegova grupa razvijaju od 1910. godine dalje, teoriju i praksu novoga, zaumskog (za-umom) jezika alogičkog, emotivnog, oslobođenog denotativnih svojstava i neposredno djelotvornog vizualnim i foničkim učincima. Na taj način razlaganjem riječi na dijelove i njihovom neobičnom kombinacijom, novom vizualnom konkretnošću slova, sloga i riječi ruski avangardni pjesnici razvijaju tehniku »začudnoga«, kojom se kao i Eisensteinovom »montažom atrakcija« obično prevodi u neobično, stvarno premlješta u novu poetsku nadstvarnost koja se saopćava, ne posredno, putem pojmovnog značenja riječi, nego njezinim neposrednim vizualnim i foničkim djelovanjem.

Nakon revolucije pjesnici (kao i avangardni stvaraoči svih drugih područja) nastoje rezultate tih istraživanja iskoristiti za stvaranje novih tehnika saobraćanja s nepismenim i polupismenim masama ljudi. Već u »Dekretu broj 1 o demokratizaciji umjetnosti« iz 1918. godine u kojem se kaže da će »slobodna riječ stvaralačke ličnosti biti pisana na uglovima palača, na ogradama, na krovovima ulica naših gradova i sela, na automobilima, kočijama i odijelima građana«, objavljuje se i prvo plakatanje poezije i slika istog dana, po izlasku manifesta. Tako je oslikovljena riječ prvi put sišla sa stranice knjige na ulicu i postala sastavni dio neposredne stvarnosti svakodnevnog života. Pa i pjesnici (kao i ostali stvaraoči) pokušavaju razviti aktivnu kolektivnu umjetnost, oni odlaze u tvornice i radničke klubove, čitaju i objašnjavaju djela koja je, kako je pisao LEF (1923), nova radnička publika i prihvatila. Očevici su zabilježili da su pjesnici čitali stihove na ulicama, a slikari postavljali ogromne panoe s njihovim stihovima još dok su šekitali mitraljezi. Grupa pjesnika konstruktivista (Čičerin, Seljvinski, Zelinski) osnovana odmah nakon revolucije zalaže se (poput konstruktivista plastičara) za usko povezivanje tehnike, znanosti i stvaralaštva, propagira organiziranu »filozofiju akcije«, bori se protiv »autoritativne kulture prošlosti«, protiv mitizacije i fetišizacije »lijepog« u tradicionalnom smislu, a njoj na žalost podliježu »autoritativni i odgovorni rukovodioci« tako i članovi Narodnog komesarijata za prosvjedu, koji se po tom »ne razlikuju od reakcionarnih nekomunista«, kako je pisao Alexej Gan. Avangardni pjesnici shvaćaju konstruktivizam

their survival, they are living, they are multiplying and dying.« Even the prose writers should use »the word-image« and give up the »word-content« which should be relegated to the scientist and philosopher (V. Shershenovitch, 1913). As many ideas could be expressed only through ideograms the traditional verbal language should be destroyed, a new alphabet set up — a supernatural and cosmopolitan language. Viktor Hljebnikov (the author of the new Cosmogony of Words) and his group developed after 1910 the theory and practice of a new, post-cerebral (»zaum-) language — a-logical, emotive, free from denotative qualities and with immediate visual and phonic effects. In this way, by splitting the words into their parts and unusual combinations, by the new visual concreteness of letters, syllables, and words the Russian avant-garde poets developed a technique of surprise which, like Einstein's »montage of attractions« translated the usual into the unusual and placed the real into a new poetic surreality which is not communicated through the conceptual meaning of words but through their immediate visual and phonic effects.

After the October Revolution the Russian poets (like the avant-garde creators in other fields) were trying to apply the results of their investigations to the creation of new techniques of communications with the illiterate and semi-illiterate mass of the population. As the »Decree No. 1 on the Democratization of Art« in 1918 lays down, »the free word of the creative personality will be written on the corners of palaces, on fences, on the roofs of houses, on our towns and villages, on cars, coaches, and suits of citizens.« Poetry and pictures on posters were published the day when the manifesto was issued. In this way the word-image got from the page to the street for the first time, and it became part of the immediate reality of everyday life. In addition the poets themselves (like other creators) tried to develop an active collective consciousness, they went to factories and workers' clubs, they read and explained the works which, as LEF wrote in 1923, the working class accepted with pleasure. Witnesses have put down how the poets were reading their verse in the streets and painters were putting up huge canvases with their lines while machine guns were still rattling. A group of Constructivists (Chicherin, Seljvinski, Zelinski), set up immediately after the Revolution, pleaded in their investigations (like the Constructivists in plastic arts) for a close co-operation between engineering, science, and creative art; they stood for an organized »philosophy of action« and fought against the »authoritative culture of the past,« against the myth and fetish of »the beautiful« in the traditional sense, the victims of which were unfortunately

kao prvu fazu u stvaranju nove umjetnosti socijalizma, umjetnosti u kojoj će »kolektivna stanja duše biti organizirana u sistem misli«, racionalnim i znanstvenim postupcima, na temelju funkcionalnog poretku cjeline konstrukcije koju čine hijerarhizirani (glavni, popratni i ornamentalni, tj. oni koji su »sprovodnici žarulje«) konstruemi. Osim takvih i njima srodnih futuroloških usmjerenja i teorijskih programa, u kratkotrajnom postrevolucionarnom razdoblju avangarda djeluje na višestruk način i u samoj praksi.

»Put entuzijasta«, o kom je Vasilije Kamenski pisao 1931. godine, bio je usmjeren na ulicu, naselja i gradove: riječ, slika, zvuk, scenska zbivanja, sve silazi u stvarni prostor života. Zajedničkom suradnjom stvaralaca svih područja nastaju i »herojsko-revolucionarne predstave« na trgovima, u kojima se ostvaruju prvi masovni mixed-media spektakli, ondašnji organizirani happenings u kojima izravno učestvuju hiljade vojnika, radnika, seljaka. Istodobno tradicionalna knjiga postaje na nov način kolektivna medij, ona dobiva environmentalan oblik.

Prema podacima što ih je zabilježio El Lisicki u napisu »Knjiga sa stanovišta vizualne percepcije« tradicionalna je knjiga razložena na pojedine stranice, one su stotinu puta povećane, živo su oslikane i vještane poput plakata na ulice i trgove. Dekreti i manifesti bili su također štampani poput ilustriranih i otvorenih rotulusa.¹² Takva plakatska stranica knjige poprima i svojstva persuasivne plakatske komunikacije.

Slikari, kipari, arhitekti, pjesnici i cineasti, svi rade na tim novim područjima u želji da izvršavaju propagandne, obrazovne i kulturne ciljeve Revolucije. Radikalno postavljajući pitanje o novoj društvenoj ulozi umjetnosti, o njezinoj socijalizaciji i demokratizaciji, oni zajednički suraduju u tim novim i često vrlo različitim zadacima polazeći od uvjerenja da je u novom socijalističkom društvu potrebno ostvariti i novu umjetnost koja će obuhvatiti sve što pripada životu čovjeka od urbanih prostora i novih naselja do predmeta svakodnevnog života i vizualnih masovnih medija. U tu svrhu koriste se rezultati dosadašnjih istraživanja avangarde: već utvrđeni i u slikarstvu i skulpturi razvijani novi elementi i principi, posve novi oblici pokreta i prostora, novi sastavi boja iskorištavani su u novim zadacima kao djelotvorni prijenosnici novih poruka. Smionom montažom fotografije

»authoritative and responsible leaders« as well as members of the National Commissariat for Education who did not differ in that respect from reactionary non-communists, as Alexei Gan put it. The avant-garde poets took Constructivism to be the first stage in the creation of the new art of Socialism, an art in which »the collective states of the soul will be organized in a system of thought« through rational and scientific procedures based on the functional order of a whole construction composed of hierarchical (principal, subsidiary, and ornamental, i.e. those which act as »transducers of magic«) structures. Apart from such and related futurologic trends and theoretical programmes the avant-garde was active in various other ways in the practice of the shortlived post-revolutionary era.

The »Way of Enthusiasts«, about whom Vasilije Kamenski wrote in 1931, was oriented towards the street, the new housing estates, and the towns: the word, the picture, the sound, scenic happenings, everything descended to the real space of life. Co-operation between artists from various fields brought about the »heroic-revolutionary« performances on the squares which were actually the first mixed-media spectacles, the happenings of those times in which thousands of soldiers, workers, and peasants took part. At the same time the traditional book became a collective medium in a new way, it has obtained an environmental form. According to data recorded in El Lisicki's essay »The Book from the Point of View of Visual Perception« the book was taken apart to its individual pages which were enlarged a hundred times, illustrated and hung up like posters on streets and squares. Decrees and manifestoes were also printed like illustrations and open rotuli.¹² Such a poster page of a book has obtained the qualities of persuasive poster communications.

Painters, sculptors, architects, poets, and cinema-specialists were all active in these new fields (in an attempt to carry out the propagandist, educational, and cultural goals of the Revolution). Posing the question on the role of art, on its socialization and democratization in a radically new way, they co-operated in the new and varied tasks, starting from the assumptions that in a socialist society it was necessary to create a new art which would comprise whatever belongs to man's life, starting from urban space, the new housing estates, to consumer goods and visual mass media. The results of investigations by avant-garde artists were applied to achieve these ideals: elements that were used in painting and sculpture, new forms of movement and space, free compositions of colour were exploited as effective transmitters of new messages. Daring montage techniques in photography and texts, dynamic cadres, doubling of

ГР

Х ОРОШЕЕ
ОТНОШЕНИЕ
к ЛОШАДЯМ

ТРЕ ИЙ

НАЦИОНАЛ

ЕР

НИ

Мы рады
российской леди,
Над рманн
Флау поваров аа,
Нам вояда
индустриальной
Третья интернационал.
В стени столетий
мыл ваа
Был третий
интернационал.

ВСТРЕ-
ТАКОВАЯ
ВВЕ

АВЕРИ-
ТАКОВАЯ
О

ПРИМЕРЫ И

А И ?

ТАК

О

ТАКОВА

ТАКОВА

ТАКОВА

ТАКОВА

ТАКОВА

???

???

???

???

???

ВЫ?

- И -

-- А -- Б -- Ъ

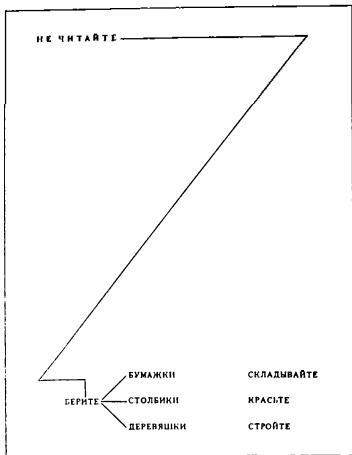
~ О ~

• У •

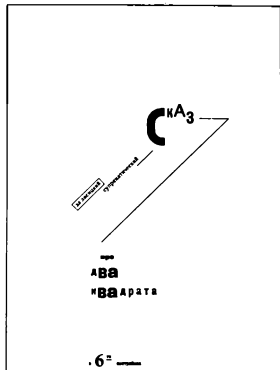
Белая конница
идет булат:
— ГРИБ
ГРИБ
ГРОБ
ГРУБ —

ТАКОВА

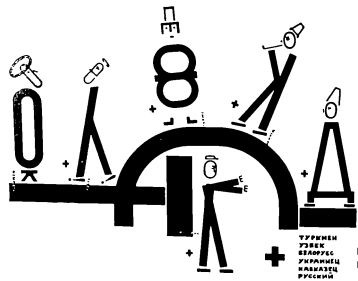
ТАКОВА



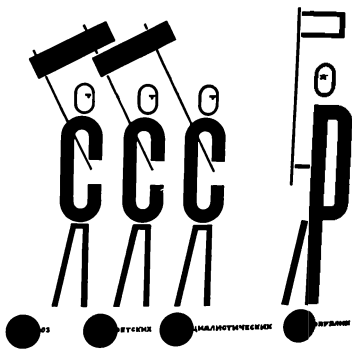
El Lissitzki: *Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata*, 1922



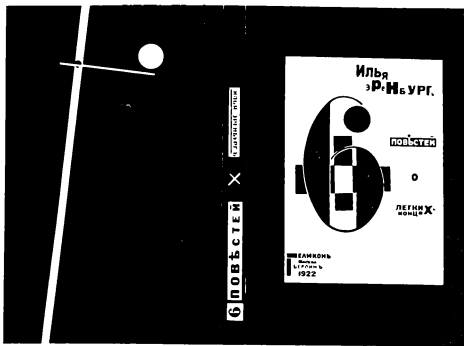
El Lissitzki: *Suprematičeskij skaz pro dva kvadrata*, 1922



El Lissitzki: *4 deistvoja*, 1928

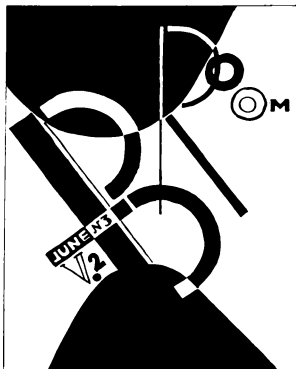


El Lissitzki: *4 deistvoja*, 1928



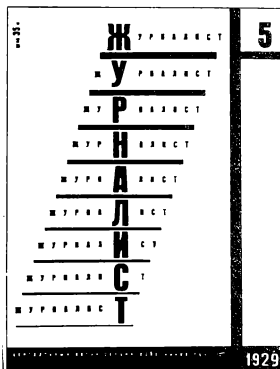
El Lisicki: Korice knjige, 1922

El Lisicki: Cover, 1922



El Lisicki: Ovitak časopisa, 1922.

El Lisicki: Review cover, 1922



El Lisicki: Ovitak časopisa, 1929.

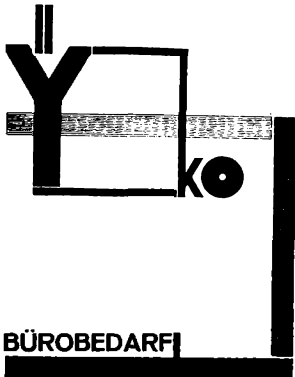
El Lisicki: Review cover, 1929.

BAUHAUSBÜCHER

**PIET
MONDRIAN
NEUE**

**G
ESTALTUNG**

5.



BÜROBEDARF

FIRMA PAUL HENSS WEIMAR
KOPFSTREIFEN Nr. 4
NEUZEITL. BÜROBEDARFSHAUS
KAUFSTRASSE 1 WEBER DESZ. BAUHAUS
FERNSPRECHERIMB. SCHLIESFACHIMB.
POSTSCHECKEN-KONTO ERFURT NR. 189

**STAATLICHES
BAUHAUS**

**B
WEIMAR**

**1919
1923**

BAUHAUSVERLAG WEIMAR-MÜNCHEN

bauhaus

Nummer	3
Abteilung	III
Preis pro Stück	7.20
Preis pro 100 Stück	2.00

Jahr 1929



A. M. Cassandre: Plakat, 1927.

A. M. Cassandre, Poster, 1927.



1. L. Moholy-Nagy: Korice knjige, 1925

L. Moholy-Nagy: Cover, 1925

2. L. Moholy-Nagy: Naslovna strana, 1923.

L. Moholy-Nagy: Title-page, 1923

3. Joost Schmidt: Prospekt, 1924

Joost Schmidt: Booklet, 1924

4. Joost Schmidt: Korice časopisa, 1929

Joost Schmidt: Review cover, 1929

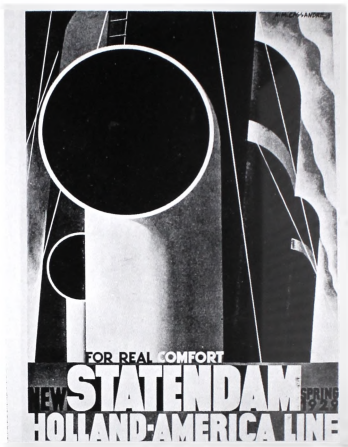
A. M. Cassandre, Plakat, 1929.

A. M. Cassandre, Poster, 1929.



A. M. Cassandre, Plakat, 1927.

A. M. Cassandre, Poster, 1927.



A. M. Cassandre, Plakat, 1928

A. M. Cassandre, Poster, 1928

i teksta, dinamičnim kadriranjem, udvostručenjem sadržaja poruke verbalnim i vizualnim znakovima ili novostvorenim vizualnim simbolima što su stavljani u društveni optički i postali razumljivi masama, nastajali su izvanredni primjerci sugestivne, neposredno optički djelotvorne kombinirane verbalno-vizualne tehnike, u plakatu, u manifestima, u novinama, knjigama i brošurama, na izložbenim panoima i u vizualnoj opremi urbanog prostora.

Slikar, grafički dizajner, tipograf i fotograf, inženjer, teoretik i stvaralac, praktičar i futurolog, projektant novog horizontalnog neboderskog grada i ideator Proun-a, El Lisicki, razvija i novu teoriju »Topografske tipografije« i »Knjige sa stanovišta vizualne percepcije.«¹³ Po njegovu mišljenju, budući da se štampama riječi u knjizi prima okom a ne sluhom, u prijenosu misli »optika tipografske plastike« mora imati istu onu ulogu što je glas i gesta ima u akciji govornika. Cjelokupni poredak sloga i stranice mora odgovarati napetostnim odnosima sadržaja a istaknuta vizualnost mora omogućiti da se sadržaj prima aktiviranom vizualnom percepcijom, kao u modernom pjesništvu ili modernoj reklam. Knjigu, nadalje, treba konstruirati njezinim vlastitim građevnim materijalom, njezinom plastičkom strukturom, napose prostorom, tj. dimenzionalnim odnosima. Knjiga Majakovskoga »Za glasove«, iz 1922. godine, na kojoj se El Lisicki potpisao kao »konstruktor knjige«, primjer je takve nove knjige, u kojoj je svaka stranica zapravo plakat u smanjenom opsegu. Arhitekturna slikovnost slova i riječi doseže ovdje pregnantnost i optičku udarnost plakatske slikovnosti čistog vizualnog znaka. Novom plastičkom sintaksom, novim odnosima bjelina i crnina, i posredovanjem crvenog stvoreno je izvanredno privlačno vizualno polje koje omogućava aktivno učesće »čitača« na visokoj estetskoj razini. Oblikovni principi konstruktivizma Lisickoga iskorišteni su u knjizi kao djelotvorni prijenosnici poruke, kao uspješni sprovednici u nov svijet »apstraktnog«, tj. u novu nevidljivu emocionalnu i misaonu stvarnost svijesti. U suprematističkoj priči »O dva kvadrata« (1920) namijenjenoj djeci on postepeno uvodi čitača čak u novu oblikovnu logiku, u proces konstruiranja, u nov način mišljenja. U također dječjoj knjizi, posve propagandnog karaktera, »Četiri računске radnje« (1928), slovo, iskorišteno kao figuralni nosilac »priče«, postaje akcioni element u stvaranju novog prostora stranice. Golema množina inovacija Lisickoga i s tog područja, koje su imale velik utjecaj na kasnije mijenjanje i revolucioniranje reklamnih verbalno-vizualnih tehnika u Evropi i Americi, zavrijedila bi posebnu studiju upravo s obzirom na širinu njihova utjecajnog dometa.

Razmišljajući o knjizi, El Lisicki također naglašava da

messages through verbal and visual signs which were circulating and were apparently appreciated by the masses of the population which accounted for the new and suggestive, optically effective combined verbal-visual techniques in posters, apparently appreciated by the masses of the population which accounted for the new and suggestive, optically effective combined verbal-visual techniques in posters, manifestoes, newspapers, books, and folders, on exhibition placards, and in the visual outfit of urban space.

El Lisicki, a painter, graphic designer, typographer, photographer, engineer, theoretician, creator, the designer of the new horizontal high-rise town line and of Proun, a practitioner and futurologist, developed the new theory of »topographic typography« and of »The Book from the Point of View of Visual Perception.«¹³ According to him, as the printed word in a book is perceived by eye and not by ear, the »optics of typographic tangibility« must have the same role in the transmission of thought as the voice and gesture in the action of a speaker. The total order of the printed text and the page must correspond to the tensions of the content, and the prominent visual quality must make it possible for the content to be received by active visual perception as it is the case in modern poetry or modern advertising. Further on, the building material of the book must be observed when it is constructed, its plastic structure, space and dimensional relations should be taken into account. Mayakovski's volume »For Voices«, printed in 1922, signed by El Lisicki as »the constructor of the book«, is as specimen of such a book in which every page is actually a poster of a smaller size. The architectural and visual aspect of letters and words attain the pregnancy and striking optic power of a pure visual poster sign, and associated with it goes a new plastic syntax, new relations between white and black spaces, and through the mediation of red it creates an exceptional attractive visual field which makes the active participation of the »reader« possible on a high esthetic level. The principles of Lisicki's Constructivism were exploited in the book as efficient transmitters of the message, as successful transducers into a new world of the »abstract«, i.e. into a new invisible reality of consciousness. In the suprematist story »On the Two Squares« (1920), which is meant for children, Lisicki introduces the reader to a new logic of shapes, to the process of constructing, to a new type of thinking. In another children's book of a purely propagandist character, »The Four Arithmetic Operations« (1928) the letter, used as figural bearer of the »story«, has become the active plastic element in the creation of the new space of the page. Most of Lisicki's innovations in this field had a great deal of influence on later changes and the revolutionizing of verbal-visual techniques in Europe and

Gutenbergov knjižni tisak ne odgovara više razdoblju telefona, aviona i automobila, da knjigu treba nadvladati novim nematerijalnim sredstvima, tako elektrobibliotekom. Ali sve dotle dok nam knjiga bude potrebna kao opipljiv predmet, dok ne bude istisnuta s područja prijenosa misli novim pronalascima »samozvukovnim ili kinovzuvkovnim obličjima«, bit ćemo prinuđeni očekivati i važne promjene na području same knjige kako bismo i ovdje dosegli razinu promjena što se zbivaju u našoj epohi. Godine 1920. Lisicki piše da je Gutenbergova biblija bila štampana samo slovima dok biblija naše epohe to ne može biti, pa knjiga mora naći put do mozga preko očiju, vizualnim putem, jer se valovi tako prenose mnogo brže i s većom nepregnutošću. Po njegovu mišljenju danas slovo ima dvije dimenzije: kao zvuk ono je funkcija vremena, kao lik ono je funkcija prostora, pa će knjiga budućnosti biti jedno i drugo, a time će se prevladati automatizam Gutenbergove knjige što znači i automatizam u prikazu svijeta. Knjiga budućnosti bit će osim toga anacionalna. Nagovještavajući temeljite promjene u tehnici prijenosa informacija »materijalnim sredstvima« — a prije pojave i razvoja novih informacijskih i komunikacijskih tehnika današnjice koja će po predviđanjima futurologa uskoro smjeniti knjigu — El Lisicki istodobno revolucionira i samu knjigu približavajući njezin jezik novom univerzalnom slikovnom jeziku masovnih medija našeg vremena.

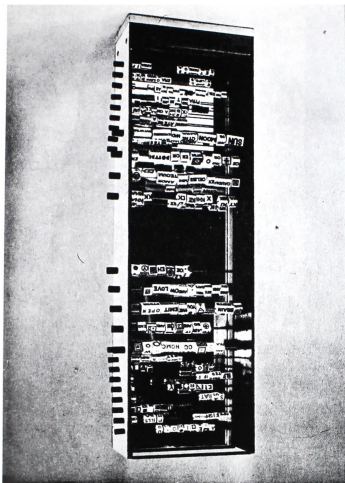
Nakon kratkotrajnog djelovanja i nakon uništenja sovjetske avangarde, u socijalističkim se društvima ponovo stvara rascjep između progresivnih istraživača i društva. U nesocijalističkim društvima pokušaji daljnje mijenjanja knjiga kao medija ostaju skoro neprimjedivi. Serije »Nečitljivih knjiga« Bruna Munarija koje zahtijevaju novu vrstu »čitanja« u sekvenskama plastičnih konstelacija stranica, bile su od 1948. godine dalje manifesti nove knjige, odnosno antiknjige, koji su i danas malo poznati. Mladi galerist i izdavač, Claude Givaudan, izložio je u Parizu 1967. godine uzorke nove, trodimenzionalne mobilne knjige, koju su izveli slikari, kipari i plastičari: engleski kipar Bernard Meadows realizirao je »Molloy« Samuela Becketta, austrijski slikar Hundertwasser »Hauteurs de Macchu-Picchu« Pabla Nerude, pjesnik i publicist Alain Jouffroy »Espace d'un livre«, francuski kipar Etienne-Martin novi »Abecedaire et autres lieux«, istraživač i designer Kowalski »Ssysphte

America, and they would deserve a special study if we take into account the scope of their influence.

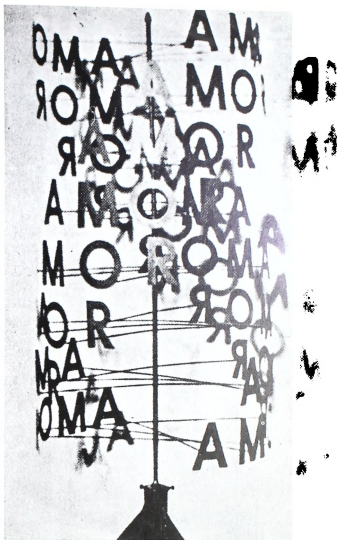
Discussing the fate of the book El Lisicki stressed that Gutenberg's type of press cannot suit the age of telephone, plane, and motor-car any more, that the book should be superseded by new and non-material means, such as an electro-library. But as long as the book will remain a palpable object, as long as it is not eliminated from the transmission of thought by new discoveries of »self-sonic and cinotonic formations« we shall be forced to expect important changes in the book itself so as to reach in this field the level of changes taking place in our age. In 1920 Lisicki said that Gutenberg's Bible was printed only in letters whereas the bible of our own times cannot be printed in the same way which means that the book must find its way to the brain by means of eyes, by means of vision because in this way the waves are transmitted much more rapidly and with greater intensity. According to Lisicki the letter has two dimensions: as sound it is the function of time, as figure it is the function of space so that the book of the future will be both which will suppress the automatism of Gutenberg's book which in its turn means automatism in the presentation of the world. Moreover, the book of the future will be a-national.

Predicting fundamental changes in the techniques of information transmissions by »immaterial means« — before the emergence and growth of new information and communications techniques of our own age which would, as the futurologists predicted, shortly supersede the book — El Lisicki revolutionized the book itself, bringing it close to the new universal visual language of the mass media of our own time.

After its short-lived activities the Soviet avant-garde was destroyed and the schism between the progressive explorers and the official establishment reopened again in socialist countries. In non-socialist countries the attempts to carry out further changes of the traditional book as a medium have remained almost without any response. »The illegible books« by Bruno Munari, published after the Second World War, amounted to a manifesto of the anti-book which is still hardly known. The young gallery specialist and publisher Claude Givaudan displayed in Paris in 1967 specimens of the new three-dimensional mobile book made by painters, sculptors, and new plastic artist: the English sculptor Bernard Meadows created Samuel Beckett's »Molloy«, the Austrian painter Hundertwasser the »Hauteurs de Macchu-Picchu« by Pablo Neruda, the poet and publicist Alain Jouffroy the »Espace d'un livre«, the French sculptor Etienne-Martin the new »Abecedaire et autres lieux«, the researcher and designer Kowalski »Ssysphte geometre«, by



John Furniss: Babacus



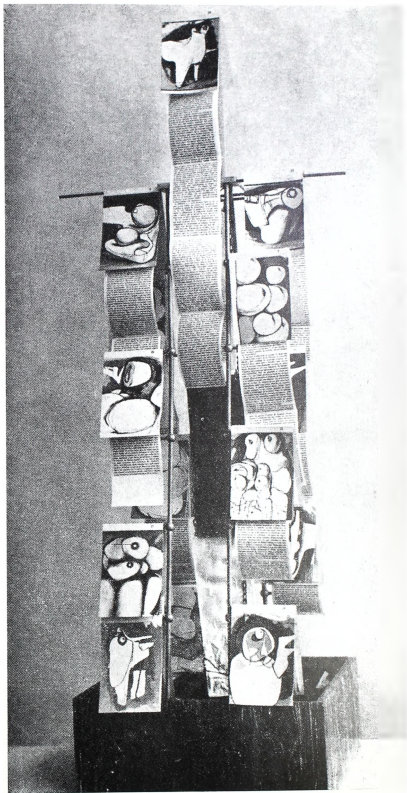
Ken Cox: Roma — Amor



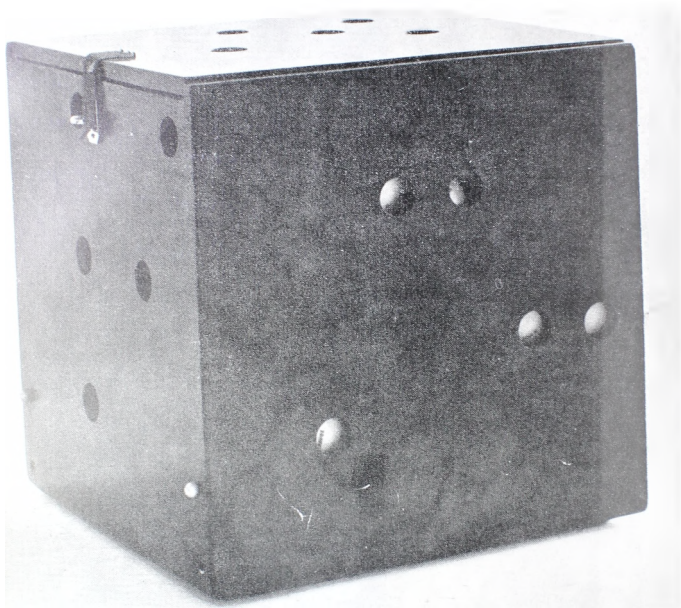
Alain Arias-Misson: Box



Kitasono Katue: Plastic Poem A'67



Bernard Meadows: Samuel Beckett — Molloy, 1966



Alan Josifov: L'espace d'un livre, 1966

geometre» Gherasima Luca i francuski kipar Delahaye »Le feu du ciel« Victor Hugoa. Ti novi uzorci antiknjige, knjige koju čine trodimenzionalni dijelovi razloživi u prostoru a čitač je može slobodno komponirati po određenoj plastičkoj logici ili po vlastitoj želji, istodobno omogućavajući i stvaranje novih »kolaža« pomoću gotovih i »nađenih« tekstova pisaca. »Citanje« sad pretpostavlja kombiniranje vizualnih i verbalnih datosti; to je proces koji čitač ostvaruje i plastičko-prostornom akcijom u okolini, u environmentu. Čitač-kombinator postaje tako aktivni učesnik u rekonstruiranju ili inoviranju sadržaja knjige, on je suautor nove knjige koja je environmentalni objekt »otvoren« za sustvaralačku igru. Ali takvi izdavački pokušaji kojima je Claude Givaudan želio stvoriti, kako sam kaže, novog »revolucionarnog čitača« na način kojim se knjiga posve preobražava u promjenljiv plastičko-prostorni objekt, ostali su također bez odjeka. Jer promjene i revolucioniranje verbalno-vizualnih tehnika u naše doba odvijaju se uglavnom na području reklamnih komunikacija; od signeta do upotrebe riječi kao animirane slike, ili kao kinetiziranog objekta na TV-ekranu i u urbanom ambijentu. Taj razvoj s uspjehom potiču (služeći se najnovijim rezultatima znanosti i tehnologije) Packardovi »skriveni ubjeđivači«, ali za ciljeve potrošačkog društva i za što bolju »participaciju« u potrošnji.

Gherasim Luca and the French sculptor Delahaye »Le feu du ciel« by Victor Hugo.

The new specimens of the anti-book, of the book consisting of three-dimensional parts disposable in space which the reader can compose freely, observing its plastic logic or following his own imagination, makes new collage-combinations possible of completed and extemporary texts. The reader-combiner becomes in this way an active participant in the reconstruction or innovation of the content of the book, he is the co-author of the new book-environment which is »open« to the play of imagination. But these publishing attempts which, in accordance with Claude Givaudan's experiments, should have created »the revolutionary reader« through a medium in which the book has been transformed into a mobile plastic-spatial object, have remained practically without any response. But most changes and revolutions of the verbal-visual techniques of our time are taking place in advertising communications, ranging from the signet to the active use of the word image, as an animated object on the television screen or in urban environment. This development is efficiently prompted by Packard's »hidden persuaders« (making ample use of science and technology) but for the goals of the consumer society and for an ever improving »participation« in consumption.

Translation: Miroslav Beker

1. Marshall McLuhan and Quentin Fiore: *The Medium is the Massage*, Random House, New York 1967; Marshall McLuhan *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Paperback Ed. 1965;
2. Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy*, University of Toronto Press, Toronto, 1962;
3. H. Heissenbüttel: *Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert*; Schrift und Bild, Typos Verlag Frankfurt/M 1963;
4. Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes*, Ed. Gallimard 1945;
5. P. Valéry: *Le coup de dés, Lettre au directeur des Marges*; *Oeuvres*, Tome I Ed. Gallimard 1957;
6. P. Valéry: *Dernière visite à Mallarmé*, (1923) op. cit.
7. E. Gomringer: *Manifeste und Darstellungen der konkreten Poesie 1954—1966*, Serielle Manifeste 66, Ed. Galerie Press;
8. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos: *Programm der konkreten Poesie 1958*, Serielle Manifeste Ed. Galerie Press 66;
9. M. Bense: *Theorie der Texte*, Kippenheuer und Witsch, Köln, Berlin, 1962;
10. P. Valéry: *Lettres sur Mallarmé* (1927), Stéphane Mallarmé (1933), op. cit.;
11. Dokumentacija objavljena u: G. Kraiski: *Le poetische russe del Novecento*, Ed. Laterza Bari 1968;
12. L. Lisickij: *Kniga s točki zrenija zriteljnoga vosprijatija-vizualnaja kniga*, Iskusstvo knigi, 1958—1960, Moskva 1962. (prvo izdanje u Gutenberg Jahrbuch, Mainz 1926/27);
13. El Lisicki: *Topographie der Typographie*, März, 4. Juli 1923; pretpampano u El Lissitzky, Veb Verlag der Kunst, Dresden 1967;



Tendencije 4, Zagreb 1969.

Tendencies 4, Zagreb 1969. (Foto Ada Ardessi Milano)



poésie
concrète
-cosmogonie
poétique de l'Écriture
-cosmogonie



Zim

d

© 2000 Zim

branimir donät

konkretna
poezija
-poetska
kozmogonija
tehnološke ere

branimir donat

poésie
concrète
-cosmognie
poétique de l'ère
technologique

I konkretna, i vizualna, i poezija znaka fenomen je našeg vremena iako je njihova povijest gotovo jednako stara kao čovjekova potreba da izrazi svijet oko sebe kao i svijet u sebi. Govorimo li o vizualnoj poeziji, onda možemo reći: *u početku bijaše znak!*

Piktogram — bila je to prva metafora riječi i stvari, metafora koja je objektivno zabilježenu situaciju učinila objektom dostupnim i drugima, ali piktogram uvijek nosi u sebi nešto individualno, nešto izrazitije od individualnosti našeg pisanja. Možda upravo zbog toga — kad su se pjesnici našli suočeni s jezikom koji je izgubio moć i postao sklerotičan uslijed stratifikacije, zbog instrumentalne upotrebe — oni su, još od vremena starih Grka,¹ osjetili ono povjerenje i nadu u slikovnost pismenog izražavanja koju ni u našem vremenu nije odobio čak ni jedan Ezra Pound. Otkako se kod Grka pojavio *azijsizam* kao antiteza *aticizmu*, pjesništvo može birati između manirizma i klasicizma, između slučajnosti i proračunatosti, između ekspresivnosti nejasnog ali dojmivog znaka i jasnog i providnog značenja. Prisjetimo se magičnih formula, kao SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, koje su uzbuđivale i one što su ih sastavljali i one što su ih poslije mnogo stoljeća pokušavali odgonetnuti, shvatiti njihovu društvenu ulogu i u njihovoj neobičnoj kondenziranosti otkriti magični smisao u kojem su bile pohranjene nade minulih generacija. Do nas je kroz vrijeme došao znak, ali u neizvjesnosti vremena iščezlo je njegovo značenje, on je jednostavno zaboravio svoj povijesni sadržaj i tako omogućio da mi u nj počnemo projicirati svoju gnosološku neizvjesnost, znak se pretvorio u epistemološku metaforu koja uzbuđuje, koja provocira, koja privlači, ali u isti čas svojom otvorenosti zbunjuje.

Kombinatorici sklon duh baroknih, odnosno metafizičkih pjesnika otkrio je nov i gotovo neiscrpan izvor mogućnosti u kombiniranju govornog sadržaja i vizualnog znaka. Pjesme manirističkih pjesnika nisu namijenjene isključivo slušanju, one svoje puno značenje poprimaju tek čitanjem. Tipografija nas je uvela u Gutenbergovu galaksiju, evropska kultura i civilizacija našle su se na pragu novog doba — epohe znakovnog delirija, ere koja svoju kulminaciju doseže u totalnoj vizualizaciji našeg vremena.

La poésie concrète et visuelle, de même que la poésie du signe, c'est un phénomène de notre époque, bien que son histoire soit presque aussi ancienne que la nécessité humaine d'exprimer le monde autour de soi ainsi que le monde en soi. S'il s'agit de la poésie visuelle, on pourrait dire: *au commencement était le signe!*

Pictogramme, c'était la première métaphore du mot et de la chose, métaphore qui d'une situation objectivement enregistrée fit un objet accessible à autrui; mais le pictogramme comporte toujours quelque chose d'individuel, quelque chose de plus expressif que l'individualité de notre écriture. Au moment où les poètes se sont trouvés face à face avec la langue qui avait perdu sa vertu originelle, devenant sclérosée à cause des stratifications, après un emploi en tant qu'instrument, c'est peut-être pour cette raison qu'ils sentirent, dès l'époque hellénique, cette confiance et cet espoir en picturalité de l'expression écrite que, de nos jours, n'a pas rejetés même un Ezra Pound. Dès l'époque où, chez les Grecs,¹ apparaît l'*asianisme* comme antithèse de l'*atticisme*, la poésie s'est trouvée en possibilité de choisir entre le manirisme et le classicisme, entre l'aléatoire et le calcul, entre l'expressivité d'un signe opaque mais marquant et une signification claire et transparente. Rappelons-nous les formules magiques, telles que SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, qui émouvaient ceux qui les composaient de même que ceux qui, des siècles plus tard, essayèrent de les deviner, de comprendre leur rôle social et de trouver, dans leur condensation extraordinaire, un sens magique qui conserve les espoirs des générations passées. A travers le temps, le signe nous a atteint, mais, dans l'incertitude du temps, sa signification avait disparu; tout simplement, il avait oublié son contenu historique, et ainsi il a rendu possible que l'on commence à y projeter notre propre incertitude gnoséologique; le signe s'est transformé en métaphore épistémologique, émouvante, provocante et attractive, mais qui, par sa franchise même, mène à la fois à une perplexité.

Porté vers le combinatoire, en faisant combiner le contenu parlé et le signe visuel, l'esprit des poètes baroques ou métaphysiques a découvert une source nouvelle et presque intarissable. Les poèmes de poètes maniristes ne sont pas destinés uniquement à l'audition; ils n'acquiescent leur pleine signification qu'en lecture. La typographie nous a introduits dans la galaxie guttembergienne, la culture et la civilisation européennes se sont trouvées devant le seuil d'une nouvelle époque — l'époque du délire du signe, une ère qui atteint sa culmination dans une visualisation totale de notre temps. Le poésie du signe n'est puls définie par une conception

Poeziju znaka više ne definira filozofska koncepcija niti »osjećajnost« subjekta, ona ne ovisi poput klasične, na primjer hegelijanske, estetike o filozofskoj koncepciji, nego o metodološkoj koncepciji i orijentirana je na *objektivne*, a ne na subjektivne probleme² — tvrde teoretičari.

»Konkretna je poezija hibridna umjetnost i, što više budućnost umjetnosti i znanosti postaje ovisna o probijanju granica između različitih disciplina, to se brže brišu granice te kritike. Naziva se »poezijom«, iako to nije poezija u običnom značenju riječi. To je zapravo udaljšavanje od poezije, od grafičkog oblikovanja i tipografije u dosad malo obradeno području na kojem se te tri spomenute umjetnosti međusobno dodiruju. Priznajmo bez oklišanja — to je poezija koje se priznati pjesnici tradicionalnih formi vrlo rijetko prihvaćaju: na popisu suradnika antologije Emmeta Williamsa (*An Anthology of Concrete Poetry*, New York, *Something Else Press* — Edition Hansjörg Mayer) susrećemo arhitekta, dizajnera, tiskara, pravnik, skladatelja, matematičara, teoretičare informacija — jedva pola tuceta pjesnika koji su poznati i po tome što se bave i ortodoksnim formama. Konkretna poezija hibridna je također i sa nacionalnog stajališta: ne samo da se njeni proizvođači služe ponekad poliglotskim rječnikom, njeni su stvaraoci često u svojoj osobitosti živ primjer ravnoteže između sila iz kojih je ponikla ta umjetnost. Tako je Eugen Gomringer, jedan od osnivača pokreta, švicarski dizajner brazilskog porijekla; Matthias Goeritz, kipar i arhitekt, voditelj radionica za vizualni odgoj na Meksičkoj državnoj školi za arhitekturu, rođen je u Danzigu; Williams je Amerikanac koji je sedamnaest godina proboravio u Evropi, a s konkretnom se poezijom upoznao u vrijeme kad je bio zaposlen u Njemačkoj.»³ To su samo neke od bastardnih kombinacija, koje bi vjerojatno nekog »genetičara« socijalnih uzroka stvaranja novih umjetničkih oblika i te kako zanimale i pružile dovoljno materijala za smione hipoteze, od kojih mi, bar za sada, odustajemo.

Tradicionalni pjesnici stvarali su poeziju koja se temeljila isključivo na upotrebi nekog nacionalnog govora, odnosno zapisane i izgovore namijenjene tradiciji, dakle, poezija tog tipa oslanjala se na individualnost govora, a tek onda na univerzalnost jezika. Pjesnici kozmogonije znaka pokušavaju konstituirati meta-književnost, književnost meta-jezika. Oni nas uvode u svijet znaka, u svijet u kojem se retorički oblici pretvaraju u signitivne slogane.

philosophique, ni par »la sensibilité« du sujet. Les théoriciens prétendent qu'elle ne dépend plus, comme l'esthétique classique, p. ex. l'esthétique hégélienne, d'une conception philosophique, mais d'une conception méthodologique, et elle est orientée sur des problèmes *objectifs* et non pas *subjectifs*.²

»La poésie concrète est un art hybride et, le futur de l'art et de la science étant de plus en plus dépendants du dépassement des limites entre les différentes disciplines, d'autant plus vite s'effacent les limites de cette critique. On la nomme 'poésie', bien que celle-ci ne soit pas la poésie prise dans le sens commun du mot. En effet, c'est un écartement de la poésie, de la stylisation graphique et de la typographie, dans un domaine, peu étudié jusqu'à présent, où se touchent les trois arts mentionnés ci-dessus. Sans hésiter admettons que cette poésie est très rarement adoptée par les poètes renommés des formes traditionnelles: sur la liste des collaborateurs à l'anthologie d'Emmett Williams (*An Anthology of Concrete Poetry*, New York, *Something Else Press* — Edition Hansjörg Mayer) on rencontre des architectes, stylistes, imprimeurs, hommes de loi, compositeurs, mathématiciens, théoriciens des informations — à peine une demi-douzaine de poètes connus par leur préoccupation des formes orthodoxes. La poésie concrète est aussi hybride du point de vue national: non seulement que sa production parfois emploie un vocabulaire polyglotte, mais ses créateurs, voire les individus mêmes, sont souvent les exemples par excellence de l'équilibre entre les forces qui donneront naissance à cet art. Ainsi Eugen Gomringer, un des initiateurs du mouvement, est un styliste suisse d'origine brésilienne; Matthias Goeritz, sculpteur et architecte, chef des ateliers d'éducation visuelle auprès de l'École d'architecture à Mexico, est né à Danzig; Williams est un Américain qui a passé dix-sept ans en Europe, et il a découvert la poésie concrète à l'époque où il travaillait en Allemagne.»³ Ce ne sont que quelques conjectures bastardes qui pourraient intéresser un »généticien« des raisons sociales en domaine de la création de nouvelles formes artistiques, et qui fourniraient assez de matériel pour des hypothèses hardies, dont nous nous abstenons, du moins en ce moment.

Les poètes traditionnels créaient la poésie basée uniquement sur l'emploi d'un idiome national, c'est-à-dire basée sur une tradition écrite et destinée à la prononciation; or la poésie de ce type s'appuyait notamment sur l'individualité de la parole et ensuite sur l'universalité de la langue. Les poètes de la cosmogonie du signe essaient de constituer une méta-littérature, la littérature d'une méta-langue. Ils nous introduisent dans un monde du signe, dans un monde où les formes rhétoriques se transforment en slogans signifiants.

Konkretna poezija racionalan je i generativan pokušaj programiranja znakovnih situacija s gnoseološkom funkcijom. Riječ je o tehnološki racionalnom, a u odnosu prema tradiciji poezije govornog iskustva ironičnom pokušaju brisanja granica između pjesništva, govora, grafike, tipografije, teorije igre, tehnologije, kibernetike i metoda modeliranja koje nas vode prema jednoj novoj umjetnosti programiranja. Nova poetika odmah je sistematizirala i »lirsku« metodologiju svojih prethodnika. Iskustva aleksandrijskih manirističkih škola, latinska varia, retorikeri, barokni i metafizički pjesnici, romantizam koji je svoju čežnju uvijek usmjeravao i izvan granica vlastite metodologije pa čak i ideologije, Nerval, Rimbaud, površine Stephana Mallarméa, akcionizam i mehanički mimetizam futurista, calligramesi Guillaumea Apollinairea, postbabilonska situacija koju su dadaiisti gotovo u svim prilikama provocirali, nadrealistička zaljubljenost u čuda kolaža, Poundovo otkriće kineske poezije i mogućnosti stvaranja brikolaza od različitih tradicija, ironičnost Morgensternovih pjesama, Cummings, Queneau, pojava gestualnog slikarstva, zatim, rekao bih, nadolazak »letraset revolucije« i tehnike kserografa, supermodernih offset tehnika — sve je to u konkretnoj kao i u vizuelnoj poeziji postalo njezina tradicija i recentnost, njezina sudbina i mogućnost subjekta da naslućuje i proizvodi jednu novu »realnost«, zapravo predmete u svijetu predstavljajući.

»Lingvistika je drugdje slijedila — ali na racionalnom planu — pokret pjesništva: Saussure, Victoria Welby i Pierce stvorili su semiologiju u početku našeg stoljeća; poslije opsežnog rada objašnjenje je bilo gotovo, teorija informacije i teorija teksta bijahu stvorene i pjesnici konkretne i specijalne poezije mnogo duguju Wittgensteinu, Abrahamu Molesu i Maxu Benseu koji su otkrili strukture na kojima se danas temelji naša poezija.

Zahvaljujući našim prethodnicima u poeziji i lingvistici jezik je dugo promatran onako kako se dijelio: semantika, semiologija, estetika činili su se posve jasni; analizirajući dah, artikulaciju, sintaktičke mehanizme, promatrajući znakove, ritmove, naglaske... sve parametre jezika, pjesnik je postao svjestan da nova djela može stvarati s tim

La poésie concrète représente un essai rationnel et génératif de programmation des situations signifiantes ayant des fonctions gnoséologiques. Il s'agit d'un essai, technologiquement rationnel et, par rapport à la tradition de la poésie orthodoxe basée sur l'expérience orale, c'est un essai ironique d'effacement des limites entre la poésie, la parole, la graphique, la typographie, la théorie ludique, la technologie, la cybernétique et la méthode de modelage, qui nous mènent toutes à un art nouveau de programmation. La nouvelle poétique a immédiatement systématisé la méthodologie »lyrique« de ses prédécesseurs. Les expériences faites par les écoles maniristes d'Alexandrie, les varia latins, les rhétoriciens, les poètes baroques et métaphysiques; le romantisme, qui a toujours projeté son regret au-delà des limites de sa propre méthodologie, et aussi au-delà de son idéologie même; Nerval, Rimbaud, les surfaces de Stéphane Mallarmé, l'actionnisme et le mimétisme mécanique des futuristes, les calligrammes de Guillaume Apollinaire; la situation postbabylonienne, presque toujours provoquée par les dada; l'amour surréaliste pour le miracle du collage; la découverte, faite par Pound, de la poésie chinoise et de la possibilité de créer les bricolages composés des traditions diverses; l'ironie des poèmes de Morgenstern; Cummings, Queneau, l'apparition de la peinture gestuelle, et puis, dirai-je, l'avènement de »la révolution du letraset« et de la technique du xérographe, des techniques offset ultramodernes — tout cela est devenu, en poésie concrète et visuelle, sa tradition et sa nouveauté, son destin et sa capacité potentielle d'envisager et de produire une nouvelle »réalité«, en effet un objet de la part du sujet dans un monde de représentation.

»La linguistique d'ailleurs suit — mais sur le plan rationnel — le mouvement de la poésie: Saussure, Victoria Welby et Peirce créent la sémiologie — au début du siècle; depuis un considérable travail d'éclaircissement a été fait, la théorie de l'information et la théorie du texte ont été créées et les poètes concrets et spécialistes doivent beaucoup aux Wittgenstein, Abraham Moles et Max Bense qui ont su découvrir les structures sur lesquelles se fonde aujourd'hui notre poésie.

»Grâce à nos prédécesseurs en poésie et aux linguistes, la langue longtemps considérée comme simple se divise: sémantique, sémiologie, esthétique apparaissent plus nettement; on analyse les souffles, les articulations, les mécanismes syntaxiques; on considère les sons, les rythmes, les accents... tous les paramètres du langage, et le poète prend conscience qu'il peut créer des oeuvres nouvelles avec ces paramètres. La matière linguistique se révèle soudain plus riche, plus étendue, plus profonde qu'on ne l'avait cru; cela

parametrima. Lingvistička materija odjednom se pokazala bogatijom, prostranijom, dubljom no što se vjerovalo; ona naznačuje ostale mogućnosti stvaranja, dakle multiplikaciju naših sloboda.*⁴

Nije li to bila reakcija na poteškoće pred kojima se našla tradicionalna poezija kad je osjetila semantičke granice govorne sintakse? Pjesnicima se njihov individualni govor, kao i jezik književnosti kojoj su pripadali pokazao odviše iscrpećim i konkretiziranim u doslovnim značenjima upravo one socijalne i duhovne strukture kojoj su i sami pripadali. Jezik poezije gotovo je preko noći, poslije zamora avangardističkih pokreta, postao invalid pod teretom socijalnih značenja, postao je žrtva društvene konkretnosti. Ali da bi se približio totalitetu komuniciranja, trebalo je doći do *raskida* s ambicijama ideologiziranja i subjektivne književnosti osjećaja, doživljaja i društvene akcije. Trebalo je konstituirati takve odnose između znakova da oni izazovu percepcivnu zaudnost koja ide od znaka preko situacije do objekta u funkciji produžene metafore, što postaje modelom estetske komunikacije, ali i prototipom nihilističke situacije u kojoj je nemoguća istina apsolutnog.

Međutim, prije nego što pokušamo dati panoramu intencija, ostvarenja i povijesti toga internacionalnog pokreta koji svoje pristalice i stvaraocce pojednako okuplja i u Italiji, i u Francuskoj, i u Saveznoj Republici Njemačkoj, i u Škotskoj, i u Čehoslovačkoj, i u Belgiji, i u Švicarskoj, i u Jugoslaviji, i u Sjevernoj i Južnoj Americi, u Japanu da ne nabrajamo gotovo registar članica *Ujedinjenih naroda* — dok kod nas u Ljubljani djeluje čvrsto organizirana grupa poznata pod imenom OHO i okuplja nekoliko i u tradicionalnim formama vrlo afirmiranih mladih slovenskih pjesnika reista — treba pokušati odrediti što je to *konkretno*. U *Filozofijskom rječniku* Matica hrvatske čitamo:

»*Konkretan* (o opreci prema apstraktnom) stvaran, sa stvarnošću srašten, u stvarnosti sadržan, s tačnim prostorno-vremenskim određenjem (hic, et nunc, v.), pristupačan osjetnom doživljavanju. Tzv. konkretni pojmovi odnose se na pojedinačne zorne predmete.»⁵

Ali u određenju strukturalnih i povijesnih odrednica svakog eksperimentalnog pokreta, svake škole, nailazimo na mnoštvo prepreka i kontradikcija koje onemogućuju da se praksom i teorijom jednih obuhvate iskustva i tendencije svih onih koji

signifie d'autres possibilités de création, donc une multiplication de nos libertés.*⁴

On pourrait se demander si cela n'était pas une réaction contre les difficultés dans lesquelles s'est trouvée la poésie traditionnelle, qui avait senti les limites sémantiques de la syntaxe orale. Les poètes se sont trouvés dans une situation où leur parole individuelle, ainsi que la langue de la littérature à laquelle ils appartenaient, leur paraissaient trop épuisées et concrétisées par des significations littéraires, consacrées par la même structure sociale et spirituelle dont ils faisaient partie eux-mêmes. Presque tout d'un coup, après l'épuisement des mouvements d'avant-garde, la langue de la poésie est devenue mutilée sous son fardeau des significations sociales; elle est devenue victime de la concrétion sociale. Mais, pour s'approcher de la totalité de la communication, il a fallu rompre avec les ambitions de la littérature des sentiments, des vicissitudes, des actions sociales, tout imprégnée d'idéologie et de subjectivité. Entre les signes il a fallu établir des relations qui puissent provoquer un étonnement, ayant le signe pour point de départ et, à travers une situation, atteignant l'objet en fonction de la métaphore prolongée — ce qui devient le modèle de la communication esthétique, mais aussi le prototype d'une situation nihiliste où la vérité de l'absolu est impossible.

Cependant, avant de présenter un panorama des intentions, des réalisations et de l'histoire de ce mouvement international — qui trouve ses adeptes en Italie, en France, en République Fédérale Allemande, en Écosse, en Tchécoslovaquie, en Belgique, en Suisse, en Yougoslavie, en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, au Japon ... autant en veut énumérer presque tous les pays membres de l'OUN (chez nous, à Ljubljana, existe un groupe compact et organisé, connu sous le nom OHO, qui réunit quelques jeunes poètes réistes slovens déjà bien affirmés par des formes traditionnelles) — il faudrait définir ce que c'est que le *concret*. Dans *Filozofijski rječnik* (Dictionnaire de philosophie), publié par Matica hrvatska, on trouve:

»*Concret* (par opposition à l'abstrait) réel, lié à la réalité, contenu dans la réalité, bien défini dans le temps et dans l'espace (hic et nunc, v.), accessible à la perception sensuelle. Les notions dites concrètes sont en rapport avec les objets particuliers et évidents.»⁵

Mais, en déterminant quelles sont les dominantes structurales et historiques de tout mouvement expérimental, de toute école, on rencontre beaucoup d'obstacles et de contradictions, ce qui ne permet pas que la pratique et la théorie des uns



Lamberto Pignotti: *Help*

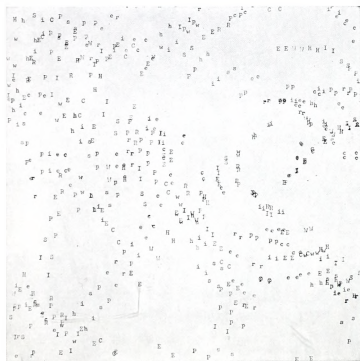
Alain Arias-Misson: *Ox*

JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ ty

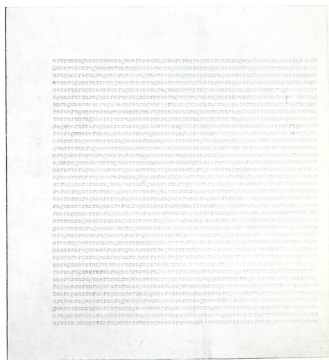
8. Grögerova: J. Hirsal: Egoisme, 1962

a0s den a0gen a0s dem regen
 a0s den regen a0s de tra0m
 a0s de tra0m a0s de sig
 a0s de sig a0s de a0ge
 a0s de a0ge a0s de tra0m
 a0s de tra0m a0s de regen
 a0s de regen a0s de sig
 a0s de sig a0s de tra0m
 a0s de tra0m a0s de a0g
 a0s de a0ge a0s de sig
 a0s de sig a0s de regen
 a0s den regen a0s den a0gen

Franz Mon: Aus den Augen 1, 1967



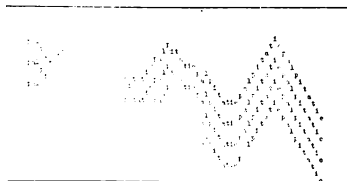
Bob Cobbing



Hans Clavin: regenereren



Locatelli: Fu Fulminato



Ivo Vroom: Palpitatie

V. V. Neretnikov

su se zavukli pod kapu konkretne kao i vizualne poezije. Za Brazilce, a njihova grupa okupljena oko časopisa *Noigandres* dala je uz Švicarca Eugena Gomringera prve primjere teoretskog razmišljanja o ovom novom fenomenu komuniciranja, konkretna poezija je plod tenzije riječi — objekata u relaciji vrijeme — prostor.

•Odričući se borbe za apsolutno, konkretna je poezija ta koja ostaje u magnetskom polju permanente relativnosti. Krono-mikro-mjere slučaja. Kontrola. Kibernetika. Pjesma se regulira sama kao mehanizam: feed-back. Snažna komunikacija (funkcionalnost i struktura stopile su se), sve to pjesmi pridaje pozitivnu vrijednost i vodi njenoj vlastitoj proizvodnji.

Konkretna poezija: totalna odgovornost pred jezikom. Apsolutan realizam. Oporba poeziji subjektivnog i hedonističkog izraza. Da se stvori tačan problem i da se dokine u čuvstvenom jeziku. Opća umjetnost riječi. Pjesma stvara = upotrebnii predmet.⁶

Poezija eksperimentalnih stilova, poezija koja se šezdesetih godina počela sve češće pojavljivati po različitim glasilima ili u sustavnu uređivanjem bibliotekama, poezija koja se sa stranica časopisa preselila na površine plakata, a i iz biblioteka u izložbene salone, našla je svoje prve promotore u duhovima koji su osjetili da je nastupilo vrijeme generativnih poetika, tj. poetika odnosa. Nije nimalo neobično da knjiga konkretnih tekstova Eugena Gomringera nosi ime *die konstellationen les constellations les constelaciones*. To je knjiga u isto vrijeme i jednostavna, i paradigmatična u svojoj vidljivosti, to su tekstovi koncipirani na načelima geometrijskih odnosa koji poprimaju komunikativnu funkciju i privlače svojom konciznošću, kombinatorikom i svojom slikovnošću, kao i mogućnošću da budu vrlo jednostavno percipirani.

•Konstelaciju fiksira pjesnik koji određuje prostor, polje snaga i naznačuje svoje mogućnosti... Čitalac, novi čitalac, prihvaća smisao igre. S konstelacijom se nešto stavlja u svijet. Konstelacija je realnost po sebi, a ne pjesma o nečem drugom...⁷

Nije teško zaključiti da je pristup pjesnika konkretnoj poeziji racionalan i konstruktivan i da je problem konkretne poezije u klasičnom problemu literature: u *sadržaju* — kao

englobe les expériences et les tendances de tous ceux qui se sont rangés sous l'étendard de la poésie concrète et visuelle. Pour les Brésiliens — et leur groupe, réuni autour de la revue *Noigandres*, à part le Suisse Eugen Gomringer, donna les premiers exemples des considérations théoriques sur ce phénomène récent de la communication — la poésie concrète est le résultat d'une tension des mots-objets en relation avec le temps et l'espace.

•Renonçant au combat pour l'absolu, la poésie concrète est ce qui demeure dans le champ magnétique de la relativité permanente. Chrono-micromesures du hasard. Contrôle. Cybernétique. Le poème en tant que mécanisme se régularisant lui-même: feed-back. Communication plus profonde (la fonctionnalité et la structure étant intégrées), tout cela donne au poème une valeur positive et guide sa propre fabrication.

•Poésie concrète: responsabilité totale devant le langage. Réalisme absolu. Contre une poésie d'expression subjective et hédoniste. Pour créer des problèmes précis et les résoudre en langage sensible. Un art général du mot. Le poème produit = objet usuel.⁶

Vers 1960, la poésie des styles expérimentaux commença à paraître, de plus en plus souvent, en maintes publications ou en recueils d'une rédaction systématisée, c'est-à-dire qu'elle devint une poésie qui avait quitté les pages des revues pour paraître sur une affiche, qui des bibliothèques avait passé dans les salons d'exposition, et elle trouva ses premiers promoteurs en esprits qui sentaient l'arrivée de l'époque des poétiques génératives, voire des poétiques de relations. Il n'est donc nullement extraordinaire que le livre de textes concrets d'Eugen Gomringer porte le titre *die konstellationen les constellations les constelaciones*. C'est un livre à la fois simple et paradigmatique dans sa visualité; ce sont des textes conçus d'après les principes des relations géométriques qui acquièrent une fonction communicative et qui attirent par leur concision, par leur jeu combinatoire et par leur picturalité, ainsi que par la possibilité de les percevoir d'une manière très simple.

•La constellation est fixée par le poète qui détermine l'espace, le champ des forces et désigne ses possibilités. Le lecteur, le nouveau lecteur accepte le sens du jeu. •Avec la constellation on met quelque chose au monde. La constellation est une réalité en soi et non un poème sur quelque autre chose...⁷

Aucune difficulté à conclure que la position, prise par les poètes à l'égard de la poésie concrète, est rationnelle et constructive, et que le problème de cette poésie n'est pas

psihološkoj priči, kao izvještaju iz arhive sentimentata i socijalnih običaja. Gomringerove konstelacije nisu pjesme o nečemu drugom, to su realnosti jezičnih odnosa, kao i znakovnih situacija koje imaju svoja gravitaciona polja i svoju logiku teksture. Konkretno umnožava pojavnost teksta, njegovu materijalnost. Dok apstraktno reducira pojavno i materijalno, konkretno je vanjsko, posebno i materijalno.⁴

Aleatorika, kao protuteža determinizmu tradicionalne umjetnosti prikazivanja u kojoj je slučajnost isto tako kao i konstruktivnost bila inkarnacija smrtnog grijeha improvizacije i neautentičnosti, svakodnevno sakuplja poene po arenama moderne umjetnosti. Danas su sve češći umjetnici koji poput A. Robbe-Grilleta samouvjereni izjavljuju da ih u umjetnosti zanima isključivo stvaranje oblika. Toj je težnji bliska teoretska misao Maxa Bensea koji tvrdi da je naše vrijeme promijenilo smisao umjetničkog stvaralaštva, jer «umjetnost nije djelovanje prirode, već djelovanje duha». Konkretno ovoj tezi i u poeziji dolazi do promjene. Riječ više nije bitni prenosilac značenja, sadržaj nije više sahranjen u riječima, već u sintaksi znakova smještenih na površini ili kao fonološka realnost.⁵

Konkretna pjesma je tehnološka realnost s unutrašnjom dinamikom, ona se neprestano čita i nemoguće ju je pročitati budući da su silnice značenja multilateralne, pa je vizualni dojam neobično važan, jer se pogledom tvore vizualni dojmovi koji dovode do optičke tenzije na označenoj površini.

Bense je u svojim radovima upozoravao na važnost probabilističkog pristupa fenomenu komuniciranja. Za njega su i nepredviđeno i nevjerojatno viši stupanj strukturalnog reda. Po njemu *informirati* znači *oformiti* i *poručiti*. Prema tome, informacija sadrži načelo reda, posebnost kakvu nam daje samo organizacija umjetničkog djela.

Konkretno kao i vizualna poezija ukazuje općenito na vizualizaciju kao bitnu orijentaciju ovih hibridnih umjetnosti koje se bez nekih naročitih skrupula nazivaju poezija, iako to imenovanje dovodi u pitanje cjelokupnu poeziju koja nije pokazivala ambicije da multiplicitira materijalnost, nego je pokušavala ontologijsko mišljenje izraziti posredstvom

englobé dans le problème classique de la littérature: dans le *contenu* — comme dans un conte psychologique, comme dans un compte rendu tiré des archives des sentiments et des mœurs. Les constellations de Gomringer ne sont pas de poèmes parlant de quelque chose, ce sont les réalités des relations linguistiques et des systèmes de signes ayant leurs propres champs de gravitation et leur logique de texture. Le concret multiplie les apparences du texte et sa matérialité. L'abstrait réduit tout ce qui est apparent et matériel, tandis que le concret est extérieur, particulier et matériel.⁴

En tant que contreponds au déterminisme de l'art traditionnel de représentation — où le hasard, de même que la construction, étaient considérés comme une incarnation du péché mortel de l'improvisation et de la non-authenticité — l'aléatoire ne cesse pas de gagner du terrain de l'art moderne. De nos jours, de plus en plus nombreux se font les artistes qui, comme A. Robbe-Grillet, déclarent avec assurance que c'est uniquement la création des formes qui les intéresse en art. Très proche à tendance est la pensée théorique de Max Bense qui prétend que notre époque a changé le sens de la création artistique, car «l'art n'est pas une activité de la nature, mais une activité de l'esprit». Par conséquent, ces changements se manifestent aussi en poésie. Le mot n'est plus le transmetteur essentiel de la signification; le contenu n'est plus enseveli dans les mots, mais dans une syntaxe des signes placés sur la surface; ou, d'autre part, la signification apparaît comme une réalité phonologique.⁵

Le poème concret est une réalité technologique ayant son dynamisme intérieur; on peut le lire sans cesse et il est impossible de le lire à fond, parce que les rayons de significations qui en émanent sont multilatéraux, et l'effet visuel est d'une importance extraordinaire, car c'est la vue qui produit les effets visuels qui, d'autre part, exercent une tension optique sur la surface désignée.

Dans ses travaux, Bense démontrait l'importance de l'approche probabiliste du phénomène de la communication. Pour lui, l'imprévu et l'improbable sont un degré supérieur de l'ordre structural. D'après lui, *informer* signifie *former* et *renseigner*. Or, l'information contient le principe d'ordre, particularité que seule nous offre l'organisation d'une oeuvre d'art.

D'une façon générale, la poésie concrète et visuelle montre que la visualisation est une orientation essentielle de ces arts hybrides auxquels, sans grands scrupules, on donne le nom de poésie, bien que cette appellation mette en cause toute la poésie, qui ne manifestait pas d'ambitions de multiplier la matérialité, mais elle tâchait d'exprimer la pensée ontologique

M. Diacono

9%864901558300%756%011532564%93019%4209553%2091645
 107785%329%01923%4329%01105548%48553489010%7681003
 4253040 0%547%0190%04301789%04320555876%03351
 954103% 8 16943%0590754319%1109%553877306%05219%4
 8162%52 08659%055432195432%98016%7221444%210065
 3%2%05045743%057397%07540110%907641551%8532 17
 1053379%29 85%00655563%32015542399915405 k 2%
 %48763%051 1 \$0158%75305%68%139%7553201883 55
 65699%3015 80%970%510%6497%011448%553%23901%052
 6649%015557%52182 77%38905%5876%4300%9219%4321%
 5%94789052361179% o 2122569%0856419%32%0888435710
 0375097%654320%81 1%320055%5339%011069%5320551%
 5750%95059870%32101954829%0110%805432%293858539%015
 01773%6355%87063%08441953%2%5420%860%15741320005%
 79%5420%1%5589%370%705730%530032%1%15117390%4661953
 88%505290%4782355 %40%830%169%525693%60%2005111
 1759%32100%755481 v 1689%32%0545 9%3250%74185
 33210%554%321560 054987%5301% 8 01%84%05%752
 %1158%6320%585543210%754539%329916 155390893255
 01018853%8530%5655532%590%1%489%050963%210%70%42301
 7%6405%9321%654%2100755%3%552015528935%743%01952%
 49%201%64305542109%759%350%7520%110%59%357%4760105

Vaclav Havel

Steve Christl



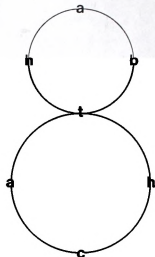
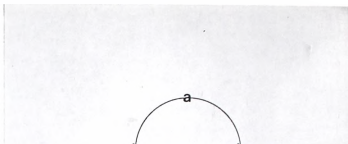
John Funnival Vietnam 1966.

XXI

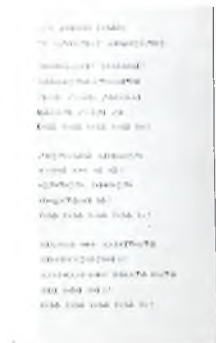
JANVIER

GLACE				CRU	
NEIGE		EPRE		CRU	
NEIGE		EPRE		CRU	
NOIRE		EPRE		CRU	
NOIRE		FUSIL		CRU	
CRU		SABRE		CRU	
LAFI		EPRE		CRU	ACIER
GLAYE		EPRE		CRU	MIROIR
FEU		EPRE		CRU	SIFFLE
NOIR	NOIR	FUSIL	CAILLOUX	CRU	SIFFLE
BLANHE	VASTE	MORT	CAILLOUX	CRU	CALME
RIGIDE	VENT	NOIRE	CAILLOUX	CRU	LAME
SERENE	GRIS	BLEVE	NOIRDUR	CRU	FER
	ROUGE		BLANDUR	CRU	DUR
	BLEUS		CAILLOUX	CRU	ACIER
	GLACE		NEIGE	CRU	ATTENTE
	ROE		BLEUS	CRU	ATTENTE
	NUDITE		BLEU	CRU	ATTENTE
	BLANCHE		NOIRE	CRU	
	NOIRE		VERTE	CRU	
	MOLLESSE		ROUGE	CRU	

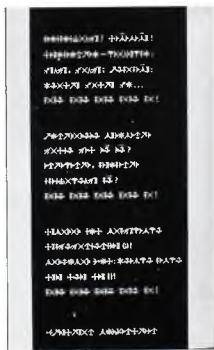
Pierre Garnier: Janvier

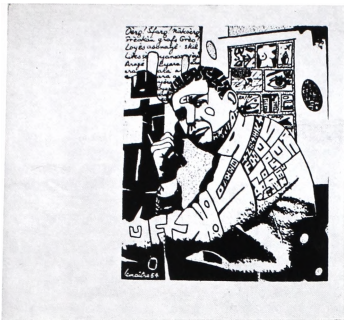


Fritz Lichtenauer: hahj tach

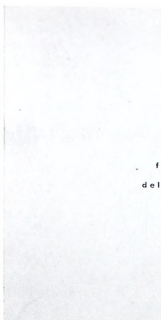


Jan Borka: Hommage à Christian Murgens 1, II





Maurice Lemaître



Vicenzo Accame



Paul de Vree

n i r l o l c
 n l n
 n i x n a r
 n l i n i
 n k l c
 l l i
 n l l i o
 l l i
 n
 n l l i o
 l o n i
 l i o
 l

Paul de Vree

pojmovnog i relativno jednoznačnog izlaganja. Tehnološka pak poezija nastoji proizvoditi i mijenjati ono što jeste. Mallarmé nas upoznae s poezijom odsutnosti u kojoj su stvari nosioci dokinute realnosti (kao u vilinskim pričama, kao u legendi o kralju Midasu, u kojima se predmeti poslije dodira realiziraju u nešto drugo, kod ovog se pjesnika derealiziraju, one su prisute jedino posredstvom riječi koja ih imenuje). Tehnika te poezije ujedno je metafizika tog pjesništva. U pjesništvu kojim se mi bavimo, još uvijek neodlučni da li se govoreći o poeziji naša misao odnosi i na literaturu, također ne susrećemo razumljivost na svakom koraku; ona je dar privilegiranih trenutaka koji na kraju postaju plijen umijeća vizualizacije, tog imperativa potrošnog društva, čiji će jedini trajan spomenik biti golema smerlišta ambalaže; ali umjesto razumljivosti, koja je uostalom uvijek bila mezimac klasicističkog gledanja na svijet, ta nam aktivnost ruke koja želi konstruirati ZNAK nudi djela snažne sugestivnosti. Prema Kostasu Axelosu ispočetka je tehneć upućivao na logos (jezik i smisao). Stapanje umjetnosti i tehnike ostvaruje se u ovom slučaju pomoću tehnologije. Dakle, konkretna kao i vizualna poezija ukazuje na bitnu orijentaciju prema vizualizaciji. Grafički znaci plešu najrazličitije teksture, konfiguracije i konstelacije, vrijeme književnosti transformiralo se u površine tekstura i prostor objekata. Slova su vrlo često analogna silnicama u magnetskom polju. Max Bense će konstatirati da odsada »čitalac gleda pjesmu, a ne kroz nju«. Ideogramičnost se javlja kao logična posljedica tih teoretskih premisa, dok se slogan javlja kao praktički rezultat potrebe za komuniciranjem. U praksi nekih stvaralaca, kao npr. kod Augusto de Camposa, javit će se kolažirana slika nekog detalja (*oko za oko*)¹⁰, kod Mary Ellen Selt samo znak (*Moon Shot Sonnet*)¹¹ itd., pa se može govoriti o rađanju jedne ekskluzivne semiotičke poezije.

Ali poučeni povijješću, koja nam iz dana u dan govori da pod ovim našim suncem ima tako malo novih stvari, pokušat ćemo o konkretnoj poeziji govoriti kao o nečemu što posjeduje kontinuitet u vremenu, kao o pojavi koja je u različitim oblicima bila prisutna u toku povijesti čovjekova saobraćaja.

Korijeni dosižu daleko u vrijeme slikovnih pisama. Azijanizam bi predstavljao pokušaj prve kodifikacije

au moyen d'un exposé notionnel et, pour la plupart, ayant une seule signification. Par contre, la poésie technologique tend à produire et à changer ce qui existe. Mallarmé nous fait connaître la poésie de l'absence, où les choses se font porteuses de la réalité supprimée (comme dans des contes de fées, comme dans la légende du roi Midas où les objets, après qu'on les touche, se réalisent comme quelque chose d'autre; tandis que chez ce poète-là ils se «déréalisent» en n'étant présents que par le mot qui les nomme). La technique de cette poésie est en même temps la métaphysique de cet art poétique. Parlant de l'art poétique, on est toujours indécis si par là notre pensée enveloppe toute la littérature; or, dans la poésie que l'on y considère, la compréhensibilité ne se trouve guère à chaque pas; elle est l'apanage de quelques moments privilégiés qui, en fin de compte, deviennent la proie d'un art de visualisation, de cet impératif de la société de consommation, dont le seul monument durable serait d'énormes voires pleines d'emballages. Mais, au lieu de la compréhensibilité, qui a d'ailleurs toujours été l'enfant chéri d'une façon classiciste de voir le monde, cette activité de la main voulant construire le SIGNE nous offre les œuvres d'une puissante suggestivité. D'après Kostas Axelos, au début la techné renvoyait au logos (la langue et le sens). Dans ce cas-là, la fusion des arts se réalise au moyen de la technologie. Or, la poésie concrète et visuelle montre une orientation essentielle vers la visualisation. Les signes graphiques tissent de différentes textures, configurations et constellations; le temps de la littérature s'est transformé en surfaces des textures et en espace de l'objet. Les caractères écrits représentent souvent une analogie avec le rayonnement d'un champ magnétique. Max Bense a constaté que désormais »le lecteur observe le poème même et non pas à travers ce poème«. Les idéogrammes apparaissent comme une conséquence logique de ces prémisses théoriques, tandis que le slogan apparaît comme un résultat pratique de la nécessité de communication. Dans l'application pratique de quelques créateurs, p. ex. chez Augusto de Campos apparaît en collage une image d'un détail (*l'œil pour l'œil*)¹⁰, chez Mary Ellen Selt seulement le signe (*Moon Shot Sonnet*)¹¹ etc., ce qui donne lieu à parler de la naissance d'une poésie sémiotique exclusive.

Mais, enseignés par l'Histoire qui de jour en jour nous dit qu'il y a si peu de nouveau sous le soleil, nous tâcherons de parler de la poésie concrète comme de quelque chose ayant sa continuité dans le temps, comme d'un phénomène présent, sous de formes différentes, tout au long de l'histoire de la communication humaine.

Ses origines sont lointaines, elles datent de l'époque des écritures picturales. L'asianisme représenterait un essai de la

opredmečne poezije. Da je posrijedi bila jedna vitalna potreba govori nam primjer famozne boce iz Rabelaisovog *Gargantua i Pantagruela* (1531), slučaj dijagrama i crnih stranica iz *Tristrama Shandyja* (1760), tipografski delirij maštovitih slova, tipografija dadaističkih glasila i pjesničkih zbirki. S druge strane tu valja uzeti u obzir ars combinatoria, umijeće koje je u određenom periodu bilo integralni dio književnosti. Napr. u Rusiji osamnaestog stoljeća šarade, logogrifi i slične grafičko jezične igre pripadale su književnosti.¹²

Futurizam je otkrio dinamiku slova; doduše, tim se svojstvom prije koristio i Mallarmé (*Un coup de dés*, 1897), dok će ironiji sklon Christian Morgenstern napisati *Noćnu molitvu riba* (1905) sačinjenu od grafičkih znakova kojima se u metriци označuju naglašeni i nenaglašeni slogovi. Pjesma se pretvorila u semiotički signal. Postoji još jedno svjedočanstvo o Morgensternovu intuuiranju problema znaka; u jednoj od njegovih knjiga poezije, koje su mnogi smatrali posve nepoetičnima. Pjesma nosi naziv *Kilometarski stup* i u slobodnom prijevodu glasi:

*Sred. zabačenih njepra šume
Crnom: bojom on govori.
Da bi putnik namjernik saznao:
•Dvadeset i treći kilometar!•
Nije smiješno: ni do koga
Tekst svoj stup ne može dati
Ako naše oči ne unesu smisao
U njegove mrtve znakove.
Ne gledamo li na njegov tako
Što zapravo jeste on?
Pojava je neobična:
Oči za nas tvore svijet.¹³*

Zbirka slikovnih pjesama *Calligrammes* Guillaumea Apollinairea izlazi god. 1918. Imitativno načelo stapa duboku senzualnost i grotesknost pjesnika koji je čak i u igrarijama uspio izraziti jedno tragično osjećanje života.

Gotovo u isto vrijeme u Zürichu se javlja dadaizam, pokret u kojem dominira destruktivni odnos prema stvarnosti. Pjesnici više ne žele pisati staru, ortodoksnu i mnogopoštovanu književnost; ako išta i žele stvarati, onda je to njezina parodija. Njihova deviza je bila *DADA NE*

première codification d'une poésie concrétisée. Il s'agissait d'une nécessité vitale, ce que nous prouvent l'exemple de la fameuse dive bouteille du *Gargantua et Pantagruel* (1531) de Rabelais, le cas des diagrammes et des pages noires du *Tristram Shandy* (1760), le délire typographique des caractères fantaisques, la typographie des revues et des recueils poétiques dada. D'autre part, il faut y considérer l'ars combinatoria, un art qui, dans une époque déterminée, était la partie intégrante de la littérature. En Russie p. ex., au XVIII^e siècle les charades, les logoglyphes et d'autres jeux graphiques du langage appartenaient à la littérature.¹²

Le futurisme a découvert le dynamisme des caractères écrits, ce qu'en effet avait déjà utilisé Mallarmé (*Un coup de dés*, 1897), tandis que Christian Morgenstern, plus porté vers l'ironie, écrira la *Prière nocturne des poissons* (1905), composée des signes graphiques dont en métrique on marque les syllabes accentuées et inaccentuées. Le poème s'est transformé en un signal sémiotique. Il existe encore une preuve de l'intuition de Morgenstern à l'égard du problème de signe. Dans un de ses livres de poésie, que beaucoup de gens jugeaient dépourvu de toute poésie, il y a un poème intitulé *Le poteau kilométrique*; nous le reproduisons en traduction approximative:

*Au coeur même et caché d'une forêt
Il parle aidé par la peinture noire.
Pour que le voyageur éventuel apprenne:
•le kilomètre vingt-trois!•
Ce n'est pas ridicule: à personne
Le poteau ne saurait transmettre son texte
Si nos yeux n'apportent pas un sens
à ses signes morts.
Mais en le regardant ainsi,
Qu'est-ce qu'il est en fait?
Le phénomène est extraordinaire:
Les yeux nous créent le monde.¹³*

En 1918 paraissent les *Calligrammes*, un recueil de poèmes picturaux de Guillaume Apollinaire. Le principe d'imitation confond la sensualité profonde et le grotesque du poète qui, même dans ses enjouements, réussit à exprimer un sentiment tragique de la vie.

Presque en même temps, à Zurich, apparaît le dadaïsme, un mouvement dominé par une attitude destructive à l'égard de la réalité. Les poètes ne veulent plus écrire de la littérature ancienne, orthodoxe et bien estimée; s'ils veulent quelque chose créer, cela devient alors une parodie de la littérature.

SIGNIFIE RIEN i u tom pisanju neknjiževnosti dadaisti su se vrlo izdašno koristili semiotičkim¹⁴ pisanjem. Njihove su se pjesme vrlo često sastojale od vizualnih upozorenja. Prema uvjerenju dadaista, čitalac poezije dužan je reagirati na ta znakovna upozorenja jednako pažljivo kao što dobar vozač u živom prometu mora paziti na put, putokaze i ostale vozače.

Kako je dadaizam uskoro postao međunarodni pokret, i mnoge značajke dadaističke poetike počinju se sve češće susretati i izvan metropola moderne umjetnosti. I Zagreb je tih godina, možda više nego ikada, stvarno integriran u duhovna kretanja avangardistički orijentirane umjetnosti. Izlazi internacionalni časopis *Zenit* i na njegovim stranicama nalazimo rječita svjedočanstva tipopoezije, slično svjedočanstvo nalazimo i na stranicama posthumno objelodanjene zbirke *Integrali*¹⁵ slovenskog pjesnika Srečka Kosovela, koja je napisana 1926, ali se tiskana pojavila tek 1967. godine. Kod beogradskih nadrealista također pronalazimo stavove znakove ljubavi prema tipokombinatorici, ali se vizualizam kod njih najčešće zadovoljavao umjetnošću kolaža.

Poslije 1950, s razvitkom statističke estetike, primjenom teorije informacija i sve sustavnijim istraživanjem fenomena komunikacija na području umjetnosti, nova dostignuća na području istraživanja struktura znakova i poruka, zatim prvi ohrabrujući rezultati u statističkom proučavanju »makrosistema« (rečenica) i »mikrosistema« (zvukova, slova, znakova), iskustva generativne (proizvodne) gramatike, pojava aleatorijske glazbe i permutacione grafike, multipla istraživanja fenomena estetske percepcije, sve veća pažnja upravljena na semiotička pitanja i to iz vrlo različitih gledišta, otvaraju nove mogućnosti istraživanja i eksperimentiranja. Vizualizacija naše civilizacije, era stripa, nametljive reklame, pojava kinetičke umjetnosti, praktična iskustva eksperimentalnih grupa u SR Njemačkoj, Brazilu, Italiji, Francuskoj, Engleskoj, Čehoslovačkoj, pokretanje edicije ROT u Stuttgartu, brojne internacionalne manifestacije — sve to možemo navesti kao ključne trenutke u konsolidiranju toga pokreta.

Vrijedno se naročito pozabaviti djelatnošću grupe ROT. Za to postoji više razloga. U prvom redu riječ je o jednom duhovnom središtu oko kojeg se okupljaju i stvaraoci i

Leur devise était DADA NE SIGNIFIE RIEN et, en écrivant cette non-littérature, les dada se servaient à profusion d'écriture sémiotique.¹⁴ Leurs poèmes étaient très souvent composés des avertissements visuels. D'après la conviction dada, à ces avertissements constitués par des signes le lecteur de la poésie est censé réagir, et avec autant de précaution que le fait un bon conducteur en roulant au milieu d'une grande circulation, lorsqu'il doit à la fois observer la route, les signaux et d'autres conducteurs.

Au fur et à mesure que le dadaïsme devenait un mouvement international, maintes particularités de la poétique dada se trouvaient de plus en plus souvent hors des métropoles de l'art moderne. A cette époque, peut-être plus que jamais, Zagreb était en effet intégré aux mouvements spirituels de l'art d'une orientation d'avant-garde. Paraît la revue internationale *Zenit* (Zénith), et sur ses pages on trouve les témoignages éloquentes de la typo-poésie; les témoignages pareils on trouve aussi sur les pages du recueil *Integrali* (Les Intégraux)¹⁵ une édition posthume du poète slovène Srečko Kosovel, écrit en 1926 mais imprimé qu'en 1967. A Belgrade, chez les surréalistes on trouve aussi certains signes de l'amour pour le typo-combinatoire, mais chez eux le visualisme le plus souvent aboutit à un art du collage.

Depuis 1950, avec le développement de l'esthétique statistique, en appliquant la théorie des informations et les recherches, de plus en plus systématiques, du phénomène des communications en domaine de l'art; l'évolution récente en domaine d'études portant sur les structures de signes et de messages, puis les premiers résultats encourageants des enquêtes statistiques des »macro-systèmes« (phrases) et des »micro-systèmes« (sons, lettres, signes), les expériences de la grammaire générative, l'avènement de la musique aléatoire et de la graphique permutable, du multiple; l'étude du phénomène de la perception esthétique, l'attention de plus en plus grande prêtée aux questions sémiotiques, surtout vues sous de différentes lumières — tout cela sert à réaliser les possibilités d'étude et d'expérimentation. La visualisation de notre civilisation, l'ère de la bande dessinée, l'imposante publicité, les expériences pratiques des groupes expérimentaux en République Fédérale Allemande, au Brésil, en Italie, en France, en Angleterre, en Tchécoslovaquie; la parution de l'édition ROT à Stuttgart, de nombreuses manifestations internationales — tout cela peut être pris comme des moments essentiels au cours de la consolidation de ce mouvement.

Particulièrement intéressante est l'activité du groupe ROT, et pour plusieurs raisons. Premièrement, il s'agit d'un centre spirituel qui réunit les créateurs et les théoriciens; à en juger

teoretičari — uzajamnost njihova rada, kako to pokazuju rezultati, vrlo je produktivna. Zatim, grupa nije zatvorena, nego povezuje različite ličnosti i tendencije i iz drugih sredina.

Iako pojmove *eksperiment*, *eksperimentalno*, *planirano* i *programirano* najčešće povezujemo uz prirodnoznanstvena istraživanja, dvadeseto je stoljeće unijelo u književnost eksperiment ne samo kao način promatranja ponašanja neke umjetnine u novim okolnostima, već i kao mogućnost utjecaja tih novih okolnosti na promjene unutrašnjih značenja, promjene struktura, te omogućivanje suočavanja i programiranja nepoznatog prema poznatom i obratno, kao i suočavanje provjerljivog s neproverljivim, predvidivo s nepredvidivim. Eksperiment provocira brojnost hipotetskih odnosa poznatog i nepoznatog, očekivanog i neočekivanog, provocira iskustvo, omogućuje nam da proučavamo odnose mikro i makro-struktura u kojima nastaju promjene vrijednosti do kojih smo došli empirijskim proučavanjima umjetničkih djela u kontekstu svoje tradicije.

Unošenjem poznatih i konstantnih elemenata u kaos nekog stanja ili nedefiniranost neke aleatorički proizvodne situacije koja se neprestano mijenja, zatim poigravanje sa slučajem, suprotstavljanje tradicionalnoj kauzalnosti imaginativnog i materijalnog indeterminizma (npr. slučaj -taizma-) otkriva ne samo da se naš odnos prema tom novom svijetu promijenio, nego se i taj svijet u svjetlu novih spoznaja gotovo preko noći promijenio tako da se više nije mogao mjeriti i mjereno izraziti starim mjerama. Eksperiment je dakle pokušaj izazivanja slučaja koji će se moći kasnije primjenjivati s određenom svrhom.

Otkako je eksperiment shvaćen kao mogućnost da se književnost oslobodi konvencija, javljaju se eksperimentalni stilovi i kombinirane tehnike. Sve su to reakcije na konkretnu situaciju u umjetnosti gdje je suvereno gospodario egzistencijalizam: on se u mnogim konkretnim ostvarenjima pretvorio u diktaturu doktrine, koja je po svaku cijenu i u svakoj prilici manifestaciji prema kojoj je osjetila afinitet pridavala ontološko značenje zaboravljajući na neke od bitnih elemenata moderne umjetnosti — neponovljivost, izvornost i mogućnost da se u jeziku otkrije dom autentičnog postojanja, a da se tehnika javlja kao oblik igre čovjeka i igre svijeta.

d'après les résultats, la mutualité de leur travail est très féconde. Et puis, ce groupe n'est pas clos, et il rapproche de différentes personnalités et les tendances issues d'autres milieux.

Bien que les notions *expérience*, *expérimental*, *planifié* et *programmé* le plus souvent soient liées aux études d'histoire naturelle, le XX^e siècle a introduit l'expérimentation en littérature, non seulement comme un moyen d'observer le comportement d'une oeuvre d'art dans des conditions nouvelles, mais aussi comme une possibilité d'influer les changements des significations internes et des structures, précisément par ces conditions nouvelles, et aussi comme une possibilité toute neuve de confronter et de programmer l'inconnu d'après le connu et vice versa, l'incontrôlable d'après le contrôlable, l'imprévisible d'après le prévisible. L'expérimentation provoque la pluralité numérique de relations hypothétiques entre le connu et l'inconnu, entre l'espéré et l'inespéré; l'expérimentation provoque l'empirisme; elle nous rend possible l'étude des relations entre les micro- et les macro-structures, où se manifestent les changements des valeurs obtenues par les études empiriques sur les oeuvres d'art au sein de leur propre tradition.

L'introduction d'éléments connus et constants dans le chaos d'un état ou dans une situation indéfinie et aléatoirement productive, qui change sans cesse, puis le jeu avec le hasard, l'opposition à la causalité traditionnelle, l'indéterminisme imaginatif et matériel (p. ex. le cas du «taïzisme») démontrent que notre attitude envers ce monde nouveau avait changé, mais aussi que ce monde s'est transformé, presque tout d'un coup, sous l'éclairage de ces idées nouvelles, de façon que l'on ne peut plus l'évaluer et l'exprimer en mesures anciennes et en unités numériques. L'expérimentation est donc un essai de provoquer le hasard et qui, plus tard, pourrait être utilisé avec une intention bien définie.

Après avoir compris que l'expérimentation est une possibilité pour que la littérature se débarrasse des conventions, apparaissent les styles expérimentaux et les techniques combinatoires. Ce sont les réactions contre la situation concrète en art, où régnait l'existentialisme qui, dans un grand nombre de ses réalisations concrètes, s'est transformé en dictature de la doctrine, et, à toute manifestation d'une certaine affinité, a cette doctrine attribuée une signification ontologique, tout en oubliant quelques éléments essentiels de l'art moderne — la non-reproductibilité, l'originalité et la possibilité de se trouver dans la langue comme au sein d'une existence authentique. La technique y apparaît comme une forme de jeu, celui de l'homme et celui du monde.

Jedna od središnjih ličnosti koja je pokušala pojmovno srediti ono što su pjesnici vidljivog pokušali *intuirati* i *konstruirati*, Max Bense, izjavljuje — i pokušava braniti u četiri knjige svoje *Estetike* — da suvremenog čovjeka više ne fascinira prirodno ljepo. Prema njemu umjetnost nije »djelovanje prirode, već djelovanje duha«,¹⁴ a duh zanimaju činjenice i odnosi među njima, mogućnost sredavanja odnosa među njima, odnosno, prema Abrahamu Molesu, mogućnost njenog percipiranja postaje središnji problem komuniciranja. Poslije tih iskustava teorije informacije i prakse massmedia, govoreći o jeziku konkretne i vizualne poezije, mi više ne mislimo na jezik kao realitet već na jezik kao strukturu i njegove stupnjeve kodifikacije o kojima nam govori semiologija, jer je pojam znaka usko povezan s pojmom informacije.

Jezik je znakovni sistem sposoban izvršiti spoznajnu i komunikacionu funkciju u procesu ljudskih djelatnosti, a riječ je oslobođena svoje uobičajene uloge internacionalne veze značenja, ona sama postaje materijal za prikazivanje. Bense je konstituirao jednu kozmološku statističku estetiku u kojoj se kao temeljni problem javlja mogućnost razlikovanja fizikalnog od estetskog procesa, odnosno razlikovanja entropije od informacije. Utjecaj te teorije utoliko je veći što je Bense ujedno i duša kruga oko edicije ROT koju uređuje uz suradnju dr Elizabeth Walthers, izvanrednog poznavaoca semiotičkih teorija Amerikanca Piercea, te poznavaoca poezije Francis Pongea — što također govori o ozbiljnom teoretskom angažmanu.

U ediciji je do danas izašlo oko četrdesetak knjiga. Bez obzira na male naklade i ograničeni broj zainteresiranih čitalaca, u redovima mladih intelektualaca sve je više onih koji pokazuju zanimanje za djelatnost umjetnika čije su knjige izašle u toj ediciji. Kao što je Max Bense svojim organizatorskim darom dao osnovnu orijentaciju praktičnog djelovanja grupi, u svojim estetskim radovima pokušao je stvoriti teoretsku podlogu tim eksperimentalnim htijenjima zalažući se u četiri nevelike knjige svoje estetike za modernu, neklasičnu, semiotičku, funkcionalnu, statističku, strukturalnu ili modalnu mikro-estetiku, dok je u knjizi *Experimentelle*

Voulant systématiser des notions sur ce que les poètes du visible tâchaient de *connaître par intuition* et de *construire*, Max Bense, une des figures centrales du mouvement, en quatre volumes de son *Esthétique*, prétend et réaffirme que l'homme contemporain n'est plus fasciné par la beauté naturelle. D'après lui, l'art n'est pas »une activité de la nature, mais une activité de l'esprit«,¹⁶ et ce qui intéresse l'esprit ce sont des faits et la relation entre eux, ou mieux la possibilité d'établir une relation entre eux ou, d'après Abraham Moles, la possibilité de percevoir cette relation devient le problème central de la communication. En suite de ces expériences de la théorie des informations et de la pratique des mass-media, en parlant de la langue de la poésie concrète et visuelle, nous ne parlons plus de la langue en tant qu'une réalité, mais en tant qu'une structure ayant ses degrés de codification dont nous parle la sémiologie, car la notion du signe est étroitement liée à la notion de l'information.

La langue représente un système de signes susceptible d'assumer les fonctions de la connaissance et de la communication au cours du processus de l'activité humaine, tandis que le mot est privé de son rôle commun du lien intentionnel de la signification, en devenant lui-même le matériel de représentation. Bense avait empris la constitution d'une esthétique cosmologique et statistique où, comme problème essentiel, apparaît la possibilité de discerner le processus physique du processus esthétique, ou de discerner l'entropie et l'information. L'influence de cette théorie est d'autant plus opérante qu'elle constitue l'idée centrale du groupe réuni autour de l'édition ROT, préparée en collaboration avec Elisabeth Walthers, un connaisseur parfait des théories sémiotiques de l'Américain Peirce ainsi que de la poésie de Francis Ponge — ce qui est aussi une preuve du sérieux de cet engagement théorique.

Jusqu'à présent a paru une quarantaine de livres dans cette édition et, malgré le tirage limité et le nombre restreint de lecteurs intéressés, dans le milieu de jeunes intellectuels de plus en plus nombreux se font ceux qui montrent un vif intérêt pour l'activité des artistes dont les livres avaient paru dans cette édition. Par son talent d'organisateur, Max Bense avait donné l'orientation de base à l'activité pratique du groupe, tandis que dans ses travaux d'esthétique il a essayé de créer un fondement théorique à ces tendances expérimentales, tout en insistant, dans les quatre brefs volumes de son esthétique, sur une micro-esthétique moderne, non-classique, sémiotique, fonctionnelle, statistique, structurale ou modale. D'autre part, dans son livre *Experimentelle Schreibweisen* il avait donné une brève esquisse de la division, essentielle du point de vue de

Schreibweisen dao kratak nacrt temeljne podjele pjesničkih tekstova sa stajališta statističke estetike, a u isto vrijeme u nekim svojim eksperimentalnim tekstovima demonstrira praktičnu metodu vlastitih teoretskih načela.

U Parizu djeluje veći broj stvaralaca na području vizualnog. Izlazilo je više revija na čijim su stranicama objavljivali autori iz čitavog svijeta. Mnogo je na populariziranju i predstavljanju *spacializma* u poeziji pridonijela revija *Les Lettres* kojoj su glavni ton davali Pierre i Ilse Garnier. Pierre Garnier je 1968. u izdanju *Gallimarda* objelodanio knjigu *Spatialisme et poésie concrète* gdje je vrlo sustavno dan historijal pokreta, kao i osnovne teoretske zadase, a u dodatku mala panorama dokumenata i teoretskih priloga o konkretnoj poeziji.

Jean-Francois Bory i Julien Blaine objavili su dosada tri broja revije *Approches*, a Jochen Gertz duša je izdavačke kuće *Agentzia* koja je objavila više izdanja konkretista iz cijeloga svijeta.

Belgijanci Paul de Vree i Ivo Wroom vrlo su aktivni i kao pjesnici i kao animatori. Prvi izdaje reviju *Tafel ronde*, a drugi *Labris*. Paul de Vree objavio je 1968. knjigu *Poésie in fusio* u kojoj daje prilično opsežan povijesnoteoretski uvod, a zatim malu antologiju vizualne, konkretne i fonetske poezije.

Gledajući antologije Josefa Hiršala i Bogumile Grögerove, ili Emmetta Williamsa i Paula de Vreea, kao i pojedine revije kao što su: *Modulo* (Genova), *Antipiugina* (Torino) i *La Battana* (Rijeka) — u kojima nalazimo panoramske prikaze najkarakterističnijih ostvarenja toga vrlo šarolikog, vitalnog ali često i kontradiktornog pokreta, kojemu nepoznati autor članka u *The Times Literary Supplement* od 29. 11. 1968. osporava status i funkciju pokreta riječima: «Zato konkretizam nije toliko pokret koliko konfuzan element moguće revolucije» — vidimo da postoje različiti putovi da se dopre s onu stranu Subjekta.

U Čehoslovačkoj nalazimo relativno velik broj stvaralaca koji pokušavaju upozoriti na poetsku vrijednost znakovne materijalnosti pisanog jezika, ali neke organiziranije djelatnosti čini se da nema; ipak valja spomenuti J. Hiršala i B. Grögerovu koji su orijentirani na pisanje semantičke poezije, zatim J. Voloča, E. Ovčáčka, J. Kolar i V. Havela.

l'esthétique statistique, des textes poétiques et, enfin, dans quelques uns de ses textes expérimentaux, il fait la démonstration de la méthode pratique de ses propres principes théoriques.

Un certain nombre de créateurs en domaine du visuel est actif à Paris, où paraissent plusieurs revues publiant les articles des auteurs du monde entier. A la popularisation et à la présentation du *spatialisme* en poésie beaucoup a contribué la revue *Les Lettres*, à laquelle le ton général fut donné par Pierre et Ilse Garnier. En 1968, chez *Gallimard*, Pierre Garnier a publié le livre *Spatialisme et poésie concrète* où d'une manière très systématique, il présente l'histoire du mouvement et ses essentiels principes théoriques avec, en appendice, un petit panorama de documents et de contributions théoriques sur la poésie concrète.

Jean-François Bory et Julien Blaine ont publié jusqu'à présent trois numéros de la revue *Approches*, tandis que Jochen Gertz est l'âme de la maison d'édition *Agentzia* qui avait publié plusieurs éditions des concrétistes du monde entier.

Les Belges Paul de Vree et Ivo Wroom sont très actif comme poètes et comme animateurs. Le premier publie la revue *Tafel ronde*, et le deuxième la revue *Labris*. En 1968, Paul de Vree a publié le livre *Poésie in fusio* où il donne une assez longue introduction historique et théorique, qu'il fait suivre d'une petite anthologie de poésie visuelle, concrète et phonétique.

En regardant les anthologies de Josef Hiršal et de Bogumila Grögerova, d'Emmett Williams, de Paul de Vree, ainsi que les diverses revues, telles que *Module* (Genève), *Antipiugina* (Turin), *La Battana* (Rijeka), où l'on trouve les présentations panoramiques des réalisations les plus caractéristiques de ce mouvement très divergent et vital, mais souvent aussi très contradictoire — auquel l'auteur anonyme de l'article paru dans *The Times Literary Supplement*, du 29 février 1968, conteste tout droit et toute fonction du mouvement avec les mots: «A cause de cela le concrétisme est moins un mouvement et plus un élément confus d'une révolution possible» — on voit qu'il y a plusieurs voies pour aboutir au-delà du sujet.

En Tchécoslovaquie on trouve pas mal de créateurs qui tâchent de souligner la valeur poétique de la matérialité des signes de la langue écrite. Quoiqu'il ne semble pas qu'il y ait une activité organisée, il faut mentionner J. Hiršal et B. Grögerova dont l'orientation est d'écrire une poésie sémantique; puis J. Voloča, E. Ovčáček, J. Kolar, V. Havel.



Ladislav Novak: *Eva*



J. F. Bory: *Poem*



J. F. Bory: Saga

U Sloveniji djeluje dosta dobro organizirana grupa OHO. Njeni su članovi objavili nekoliko knjiga, plaketa ili, kao što su ih oni sami nazvali, *artikala*. Dvobroj časopisa *Problemi* (67—68) uredila je grupa pod nazivom *Katalog*. Između već spomenutih *artikala* i *Kataloga* postoji određena veza — koju simplifikatorski možemo nazvati *ideologijom reizma*.

I u pojedinim hrvatskim književnim časopisima mogli smo između pjesama pisanih u ortodoksnoj formi uočiti poneku vizualnu pjesmu Zvonimira Baloga u kojoj zamjećujemo dvije dominantne komponente — fenomenološki opis predmeta koji svojom jednostavnošću dovodi do ironične napetosti, te njihovu grafičku rekonstrukciju pomoću slova u total predmeta; naprotiv, kod Ivana Slamniga naglašeniji je semantički aspekt, dok se o vizualnoj komponenti može govoriti samo u zanimljivoj pjesmi *Kvadrati ljubavi iz prve pjesnikove zbirke Aleja poslije svečanosti* (Zagreb 1956), a neki pokušaji Josipa Stošića ostali su u rukopisnom obliku. Nedavno smo uočili neke pokušaje i kod još neafirmiranog pjesnika konkretnog Borbena Vladavića.

Prije stanovitog vremena pojavila se u Beogradu vrlo raskošno opremljena knjiga konkretne poezije *Pustolina* Vladana Radenovića u kojoj prevladavaju neologizmi i glavna je pažnja pjesnika usmjerena na semantički aspekt. Na trenutke nam se čini da smo se susreli s pjesmama genijalnog Rusa Hlebnikova koje su se vizualno reinkarnirale u grafički diferencirane površine s naglašenim elementom *zama*.

Iako se može i mora govoriti o različitim oblicima prodiranja eksperimentalnih stilova u moderno pjesništvo i vrlo različitih poticajima ili reakcijama na situaciju u ortodoksnoj poeziji, *poezija znaka* reakcija je na politizirani jezik, koji je poprimio arbitraran karakter, ali priroda bunta koja je ta poezija prožeta drugačija je u svojoj srži od dadaističkog i nadrealističkog bunta koji su željeli osporiti tradicionalnu i ortodoksnu književnost. Namjera ovih sadržana je u želji da se stvori metaliteratura, da se osvoji područje za racionalni lirizam u kojem dominira kombinatorika i konstruktivnost. Ovo pjesništvo ne inzistira na riječima već na paradigmatiskim znakovnim situacijama što oko sebe tvore stanovita semantička polja koja

En Slovénie est actif et assez bien organisé le groupe OHO. Ses membres ont publié plusieurs livres, plaquettes ou plutôt *articles*, selon leur propre dénomination. Le numéro double de la revue *Problemi* (67—68) a été rédigé par le groupe nommé *Katalog* (le catalogue). Entre les *articles* ci-dessus mentionnés et ce *catalogue* il existe un certain lien qui, simplifié, pourrait être appliqué *idéologie du réisme*.

Dans quelques unes des revues littéraires croates, parmi les poèmes écrits en forme orthodoxe, on a pu discerner des poèmes visuels de Zvonimir Balog où l'on aperçoit deux composantes dominantes — la description phénoménologique des objets qui, par sa simplicité, mène à une tension ironique, et ensuite, à leur reconstruction graphique dans la totalité de l'objet, au moyen des lettres. Par contre, chez Ivan Slamnik, ce qui est un peu plus souligné c'est l'aspect sémantique, tandis que l'on pourrait parler de la composante visuelle contenue seulement dans un intéressant poème intitulé *Kvadrati ljubavi* (les carreaux de l'amour), tiré de son premier recueil poétique *Aleja poslije svečanosti* (une allée après la fête), publié à Zagreb en 1956. Quelques tendances de Josip Stošić sont restées en forme d'épreuves manuscrites. Aussi vint-on de remarquer tendances semblables de Borben Vladavić, un poète concretiste qui n'a pas encore eu son affirmation.

A Belgrade récemment a paru l'édition très luxueuse du livre de poésie concrète, *Pustolina* (le désert), de Vladan Radovanović, où prédominent des néologismes tandis que l'attention du poète est concentrée sur l'aspect sémantique. Par moments, il nous semble que l'on a rencontré les poèmes de génial Russe Chlebnikov qui se sont visuellement réincarnés en surfaces différenciées, avec un élément de *zaim* très souligné.¹⁷

Bien que l'on peut et que l'on doit parler de différentes formes de la pénétration des styles expérimentaux en poésie moderne, ainsi que des encouragements ou des réactions très diverses en ce qui concerne la situation en poésie orthodoxe, la *poésie du signe* représente une réaction contre la langue politisée, contre la langue qui a pris un caractère arbitraire; mais la nature même de la révolte imprégnant cette poésie est essentiellement différente de la révolte dada ou surréaliste, qui voulaient contester la littérature traditionnelle et orthodoxe. La tendance de cette poésie est contenue dans le désir de créer une méta-littérature, de conquérir le domaine d'un lyrisme rationnel, dominé par le combinatoire et le constructif. Cette poésie n'insiste pas sur les mots, mais sur les situations paradigmatiques des signes entourés de certains champs sémantiques, que l'on identifie comme métaphores

identificiramo kao gnoseološke metafore. Ta mobilnost značenja uvjerava nas da je poetika konkretne poezije generativna poetika.

Međutim, za razliku od futurista koji su u mehaniku otigledno imali apsolutno povjerenje, pjesnici vizualne poezije, pjesnici tipografskog onirizma zainteresirani su za istraživanje znakovnih makro i mikro-struktura, a stvarnost se u tim novim aspektima otkriva uvijek na nov i neočekivan način.

Iako naoko prepuštena slučajnostima pojedinačnih istraživanja entuzijasta, konkretna poezija, isprva neočekivanim, a danas predvidivim otkrićima koja se temelje na iskustvima teorije informacije, fenomenologije percepcije, teoriji igre, razvitku grafičkih tehnika, te potrebi da se uvijek uspostavlja »pjesnička očevidnost« na koju je ukazivao Paul Éluard; — ta poezija nije više dijaspera na pola puta između književnosti običaja i književnosti eksperimentiranja — zapravo ona postaje nova realnost, koju je teško definirati statički, s tradicionalnim odrednicama. Primjer velikih pjesnika — koji su se spustili u podzemlje jezika, gdje uvijek »sjaji« heraklitovska tmina, i koji su spoznali da je mnoga riječ i mnogi sintaktički odnos pjesnički toliko zloupotrebljen te je izgubio pravo da živi pod krovom pjesništva — uvjerava nas da su iskazi Wittgensteina i te kako pjesnički produktivni. Zadovoljimo se citiranjem samo dvaju:

1. *Svijet je sve što je slučaj.*

1.1. *Svijet je cjelokupnost činjenica, ne stvari.*

bilješke

1. Vidi npr. djelo E. R. Curtiusa: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.
2. To se osobito vidi kod Maxa Bensea, a nešto manje kod Abrahama Mollesa.
3. *The Literary Supplement* od 29. II 1968.
4. Pierre Garnier: *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard str. 11.
5. Filozofijski rječnik, Matica hrvatska, 1965, str. 214.
6. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos: *Plan pilote pour la poésie concrète*, *Les Lettres* no. 31, str. 16—17.
7. Eugen Gomringer: cit prema *Les Lettres* no. 32, str. 8.
8. Vidi djela Maxa Bensea.

gnoseologiques. Cette mobilité des significations nous assure que la poétique de la poésie concrète est une poétique générative.

Cependant, d'une autre manière que les futuristes, qui avaient la confiance absolue en mécanique de l'évident, les poètes de la poésie visuelle, les poètes de l'onirisme typographique s'intéressent à l'étude des macro- et des micro-structures de signes. Et, sous ces aspects nouveaux, la réalité se trouve toujours d'une façon nouvelle et inespérée.

Bien que la poésie concrète soit en apparence délaissée et abandonnée aux hasards des enquêtes menées par les individus enthousiastes; aux découvertes, inespérées au début et prévisibles aujourd'hui, qui sont basées sur l'expérience de la théorie des informations, sur la phénoménologie de la perception, sur la théorie ludique, sur l'évolution des techniques graphiques ainsi que sur la nécessité d'établir toujours »l'évidence poétique«, préconisée par Paul Éluard; cette poésie n'est plus comme une diaspora à mi-chemin entre la littérature des moeurs et la littérature d'expérimentation — en effet elle devient une réalité nouvelle, difficile à définir d'une manière statique, si l'on prend les points de repère traditionnels. L'exemple de grands poètes qui se perdirent dans le souterrain de la langue — où »luisent« à jamais les ténèbres d'Héraclite, et qui reconnurent que l'on avait abusé de tant de mots et de tant de relations syntaxiques qu'ils perdirent le droit de cohabiter sous le toit de la poésie — nous assure que les principes de Wittgenstein sont très productifs du point de vue poétique. Contentons-nous de n'en citer que deux:

1¹ *Le monde est tout ce qui est aléatoire.*

2¹ *Le monde c'est la totalité de faits et non pas d'objets.*

Traduit par Karlo Budor

notes

1. Voir p. ex. l'oeuvre de R. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*.
2. C'est particulièrement évident chez Max Bense et, un peu moins, chez Abraham Moles.
3. *The Times Literary Supplement*, le 29 février 1968.
4. Pierre Garnier: *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, p. 11.
5. Filozofijski rječnik, Matica hrvatska, 1965, p. 214.
6. Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos: *Plan pilote pour la poésie concrète*, *Les Lettres* no. 31, pp. 16—17.
7. Eugen Gomringer; cité d'après *Les Lettres* no. 32, p. 8.
8. Voir les oeuvres de Max Bense.

9. Uz primjere tipopoezije postoje i pokušaji stvaranja verbofonetskih pjesama — spomenimo samo Austrijanca E. Jandla.
10. Vidi knjigu *An anthology of concrete poetry*, edited by Emmett Williams, edition Hansjörg Mayer.
11. Ibid.
12. Spomenimo samo neke pjesme ruskog pjesnika Deržavina ili primjer malo poznatog manirističkog pjesnika Rževskog na kojega me je ljubavno upozorio njemački slavist Reinhard Lauer.
13. Navedeno prema ruskom prijevodu knjige Karl Steinbuch: *Automat und Mensch*, Avtomat i čolovjek, izd. »Sovetskoe radio«, Moskva 1967, str. 43.
14. Trenutno su mi u ruke došla *Oeuvres complètes* Paula Eluarda, Pleiade, i u njoj nalazimo dosta primjera typo-naglašavanja.
15. Iako su se sabrana djela ovog pjesnika pojavila prije više godina, tek poslije recepcije grafizama u poeziji grupe OHO došlo je do objavljivanja ove značajne knjige.
16. Cit. prema Maks Benze: *Teorija znakova kao osnova nove estetike*, Delo 8—9, Beograd 1967, str. 962.
17. Ruski izraz *zaum* (s one strane razuma) odnosi se na individualni pjesnički govor koji se ne temelji na uobičajenim lingvističkim normama nego na osobnoj intuiciji.
9. A côté d'exemples de la typo-poésie, il y a aussi des essais de poèmes verbo-ponétiques; nous mentionnerons que l'exemple de l'Autrichien E. Jandl.
10. Voir le livre *An anthology of concrete poetry*, édité par Emmett Williams, édition Hansjörg Mayer.
11. Ibid.
12. Mentionnons quelques poèmes du poète russe Derjavine ou l'exemple de Rjevski, le poète maniériste peu connu, auquel a bien voulu attirer mon attention le slavisant allemand M. Reinhard Lauer.
13. Cité d'après la traduction russe du livre *Automat und Mensch* de Karl Steinbuch (édit. »Sovetskoe radio«, Moscou, 1967), p. 43.
14. En ce moment j'ai entre mes mains *Oeuvres complètes* de Paul Eluard, édit. Pléiade, et j'y trouve pas mal d'exemples de typo-soulignement.
15. Bien que les oeuvres complètes de ce poète ont paru depuis quelques années, ce ne fut qu'après l'admission des graphismes dans la poésie du groupe OHO que l'on publia ce livre important.
16. Cité d'après Max Benze: *Teorija znakova kao osnova nove estetike* (Théorie des signes comme base d'une esthétique nouvelle), *Delo*, 8—9, Belgrade, 1967; p. 962.
17. Le terme russe *zaum* (au-delà de la raison) se rapporte à un langage poétique individuel, qui n'est pas fondé sur les normes linguistiques communes, mais sur l'intuition personnelle.

max bense

konkretna
poezija

max bense

konkrete
poesie

Povodom posebnog broja
»noigandres« uz
desetogodišnjicu te grupe
za »konkretnu poeziju«
u Braziliji.

Anlässlich des Sonderheftes
»noigandres« zum
zehnjährigen Bestehen
dieser Gruppe für
»Konkrete Poesie« in Brasilien.

Uvijek se iznova nalaze razlozi za razlikovanje između (klasičnog) konvencionalnog i (neklasičnog) progresivnog poimanja literature. Konvencionalno poimanje literature izdvaja u razvoju literature ono što predstavlja trajne, neprolazne, više manje konstantne elemente i obilježja — orijentira se dakle po onome što je usvojeno i tradicionalno. Nasuprot tome progresivno poimanje literature ističe shvaćanje, da je pojam napretka potrebno prenijeti i na literarni posao: taj se pojam odnosi na novonastala obilježja i elemente te njihovo otkrivanje i ispitivanje uvodi u okvir literarne djelatnosti. Naravno, nije uvijek moguće provesti jasna i oštra razlikovanja. Ovdje ćemo se ograničiti na to da istaknemo, kako je u tradicionalnom poimanju literature jače istaknuta društveno-komunikativna funkcija literature, a u njenom progresivnom poimanju intelektualno-eksperimentalna. U tome smislu društveno-komunikativna funkcija literature obazuje se na primjer na probleme »zabave«, dok se intelektualno-eksperimentalna načelno zanima za proširenje »inteligibilnog svijeta«. U oba slučaja ono bitno ostaje besumnje »priopćljivost estetske realnosti«.

Ernst Robert Curtiusovo djelo »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter« demonstrira na primjer uglavnom konvencionalno poimanje literature, dok međutim »konkretna poezija« braziliske grupe »noigandres« predstavlja primjer progresivnog poimanja literature. To da »je evropska literatura jedinstvena po smislu«, kao što Curtius utvrđuje, spada jednako u konvencionalno poimanje literature kao i njegova tvrdnja, da je »literaturi bitno svojsvena stvarnost izvan utjecaja vremena« ili da »literatura prošlosti može biti stalno djelotvorna u sadašnjosti« (str. 23). Nasuprot tome javlja se progresivno poimanje literature od strane konkretne poezije, u čijem se manifestu »Planski vodič konkretnog pjesništva«, što su ga sastavili Augusto de Campos, Décio Pignatari i Haroldo de Campos, polazi odatle, da je »završen povijesni ciklus stiha (kao formalno ritmičko jedinstvo)«. Tome mogu dodati da se u apstraktnoj i numeričkoj estetici, za koju priroda estetskog realiteta ne postoji u zasebnom,

Man hat immer wieder einmal Gründe, zwischen einem (klassischen) konventionellen und einem (nichtklassischen) progressiven Literaturbegriff zu unterscheiden. Der konventionelle Literaturbegriff hält in der Entwicklung der Literatur das fest, was bleibende, durchlaufende, mehr oder weniger konstante Elemente und Merkmale sind; ist also an Oberkommenem, an Traditionellem orientiert. Der progressive Literaturbegriff hingegen stellt die Auffassung heraus, dass es sinnvoll ist, den Begriff des Fortschritts auch auf die literarische Arbeit zu übertragen; er bezieht sich auf neu auftauchende Merkmale und Elemente und bezieht die Entdeckung und Erprobung von solchen in die literarische Tätigkeit ein. Natürlich sind die Differenzierungen nicht immer eindeutig und scharf durchzuführen. Wir beschränken uns hier darauf, hervorzuheben, dass im konventionellen Literaturbegriff die gesellschaftlich-kommunikative, im progressiven Literaturbegriff die intellektuell-experimentierende Funktion der Literatur stärker betont wird. In diesem Sinne berücksichtigt die gesellschaftlich-kommunikative Funktion der Literatur z. B. Probleme der »Unterhaltung«, während die intellektuell-experimentierende prinzipiell an der Erweiterung der »intelligiblen Welt« interessiert ist. Allerdings bleibt in beiden Fällen die »Mitteilbarkeit ästhetischer Realität« das Wesentliche.

Ernst Robert Curtius' »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter« demonstriert z. B. im wesentlichen einen konventionellen Literaturbegriff, aber die »Konkrete Poesie« der brasilianischen Gruppe der »noigandres« stellt ein Beispiel für den progressiven Literaturbegriff dar; »dass die europäische Literatur eine Sinneinheit ist« (p. 22), wie Curtius herausstellt, gehört ebensosehr dem konventionellen Literaturbegriff an wie seine These, dass »die 'zeitlose Gegenwart', ... der Literatur wesensmäßig eigen oder »dass die Literatur der Vergangenheit in der jeweiligen Gegenwart stets mitwirksam« (p. 23) sein könne. Demgegenüber erscheint der progressive Literaturbegriff der Konkreten Poesie, wenn in ihrem Manifest, dem »Führungsplan für konkrete Dichtung« verfasst von Augusto de Campos, Décio Pignatari und Haroldo de Campos, davon ausgegangen wird, »dass der historische Verszyklus (als formal-rhythmische Einheit) abgeschlossen« sei. Ich darf hinzufügen, dass in der abstrakten und numerischen Ästhetik, für die die Natur der

(bivstveno tematskom) »jedinstvu bitnoga«, nego u posebnom (materijalno strukturiranom) »saopćenju«, može, polazeći od centralnog pojma »inovacije«, uvijek iznova naći pristup progresivnom poimanju literature.

Broj 5 grupe »noigandres« pojavio se s naslovom »antologia noigandres, do verso 4 poesia concreta« (Sao Paulo, Brazil 1962) i donio ranije i kasnije radove internacionalno već poznatih autora, kao što su Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Pedro Xisto i ostalih. U grupu »konkretnu poezije« spadaju osim navedenih prije svega još i Mário da Silva Brito, L. C. Vinholes, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, Cassiano Ricardo i Alfonso Avila. Čini se da se ti autori više skupljaju oko drugog jednog časopisa, koji se osim svezaka »noigandres« bavi konkretnom poezijom, a nazvan je »Invenção«. »Invenção« uostalom također izlazi u Sao Paulu. Čini mi se da je važno spomenuti, kako taj posebni broj »noigandres« sadržava i ranije pjesničke radove grupe, koji još pokazuju forme kasnije prevaziđenog klasičnog ciklusa stiha. Granica prijelaza leži u ranim pedesetim godinama. Neovisno od navedenih časopisa, što ih redovito uređuju vodeći članovi grupe, javljaju se »konkretni« prilično redovito u posebnom prilogu »Suplemento Literario« jednog poznatog dnevnog lista u Sao Paulu. List »Correio Paulistano« redovito pruža čitavoj »ekipi« priliku da objavljuje svoj samostalan prilog u listu i to također pod naslovom »Invenção«. (Iz tih je priloga po svojoj prilici i proizašao spomenuti organ.) U časopisu »Suplemento« već su godine 1957. objavljene i dopunjene teorijske postavke grupe i prikazani izvori i korijeni novog pjesništva. Nismo iznenađeni što u njima nailazimo na izvrsne eseje o Joyceu, Mallarméu, Poundu, Cummingsu, Pongeu, Majakovskom, Eisensteinu pa čak i o Arno Holzu (Haroldo de Campos) kao i o drugima. Doraknute su i veze s općom semantikom, lingvistikom, statističkom estetikom, općom teorijom tekstova, strukturalnom gramatikom, konkretnim slikarstvom i sa stohastičkom i elektronskom muzikom. Uvijek iznova spominju se Joao Cabral de Melo Neto, vodeći brazilski kritičar i Guimaraes Rosa, zacijelo najznačajniji brazilski pripovjedač, čija djela doduše ne treba ubrojiti u konkretnu poeziju, mada za nju predstavljaju neizbježno mjerilo pjesničke stvaralačke sposobnosti i duhovnog usmjerenja. Augusto de Campos razložio je u temeljnoj i opsežnoj raspravi o romanu Guimaraesa Rose jezične veze tog romana s Joyceovim »Finnegans Wake«, a što se tiče Joao Cabral de Melo Netoa, s jedne se strane rado upućuje na njegovu formalnu povezanost s Mallarméom, a s druge se strane govori o njegovoj sklonosti

ästhetischen Realität nicht in einer besonderen (seinsthematischen) »Wesenseinheit«, sondern in einer besonderen (material strukturierten) »Mitteilung« besteht, vom zentralen Begriff der »Innovation« her immer wieder Zugang zum progressiven Literaturbegriff gewonnen werden kann.

Das 5. Heft der Gruppe der »noigandres« erschien unter dem Titel »antologia noigandres, do verso 4 poesia concreta« (Sao Paulo, Brasil 1962) und bringt frühere und neuere Arbeiten der bereits international bekannt gewordenen Autoren Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo. José Lino Grünewald, Pedro Xisto u. a. Zur Gruppe der »Konkreten Poesie« gehören neben den genannten vor allem noch Mário da Silva Brito, L. C. Vinholes, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, Cassiano Ricardo und Alfonso Avila. Diese Autoren scheinen sich stärker um die andere Zeitschrift, die sich neben den Heften der »noigandres« der Konkreten Poesie widmet, um »Invenção« zu gruppieren. »Invenção« erscheint übrigens ebenfalls in Sao Paulo. Es scheint mir wichtig, zu erwähnen, dass in jenem Sonderheft der »noigandres« auch frühere dichterische Arbeiten der Gruppe aufgenommen wurden, die noch die Formen des später überwundenen klassischen Verszyklus zeigen. Die Grenze des Überganges liegt in den frühen fünfziger Jahren. Unabhängig von den genannten Zeitschriften, die von den führenden Mitgliedern der Gruppe redigiert werden, publizieren die »Konkreten« ziemlich regelmässig in der Sonderbeilage »Suplemento Literario« einer bekannten Tageszeitung Sao Paulos. Regelmässig auch erhält die gesamte »Equipe« der »noigandres« vom »Correio Paulistano« den Auftrag, eine selbständige Beilage wiederum unter dem Titel »Invenção« zu gestalten (und aus diesen Beilagen geht offensichtlich das bereits genannte Organ hervor). In den »Suplemento« wurden schon 1957 die theoretischen Ausführungen der Gruppe wiederholt und ergänzt, sind die Quellen und Zusammenhänge der neuen Poesie dargestellt worden. Man ist nicht überrascht, darin auf glanzvolle Essays über Joyce, Mallarmé, Pound, Cummings, Ponge, Majakowski, Eisenstein und sogar Arno Holz (Haroldo de Campos) u. a. zu stossen. Blossgelegt werden auch die Beziehungen zur allgemeinen Semantik, zur Linguistik, zur statischen Ästhetik, zur allgemeinen Texttheorie, zur strukturalen Grammatik, zur konkreten Malerei und zur stochastischen und elektronischen Musik. Immer wieder werden auch Joao Cabral de Melo Neto, der führende brasilianische Lyriker und Guimaraes Rosa, der wohl bedeutendste brasilianische Romancier, genannt, deren Werke zwar nicht zur Konkreten Poesie zu zählen sind, aber ein unerlässlicher Massstab der dichterischen Schöpfungsfähigkeit und geistigen Orientierung für sie

prema Francisu Pongeu i njegovoj semantičkoj poeziji. U vezi s teorijskim istupanjima grupe jest i njihova živa prevodilačka djelatnost. Mnogo toga od Joyce, prije svega velike dijelove romana »Finnegans Wake«, zatim od Cummingsa, Pounda, Majakovskog, Pongea i A. Holza valja zahvaliti konkretnim pjesnicima. Haroldo i Augusto de Campos, Ezila i Jose Lino Grünewald poznati su prevodioci, Haroldo de Campos iznio je u jednoj važnoj, 1961. objavljenj, raspravi problem prevodenja Majakovskog na portugalski.

Osim publikacija u časopisima i novinama »konkretni« su naravno objavili i vlastita izdanja knjiga. Postoje svesci konkretne poezije od skoro svih članova grupe. Još nedavno je, 1962., izašao svezak sabrane »konkretne poezije« i u Lisabonu. Od Décia Pignatarija postao je poznat tanki svezak »o organismo quer perdurar« (1960), koji na rafiniran način sadrži samo taj tekst i tipografski ga sve više i više uvećava preko stranica sveska, da bi se na kraju vidjeli još samo dijelovi znakovnih figura. Pedro Xisto objavio je 1960. lipje svezak »haikos & concretos«, koji uspostavlja most sa starim kineskim oblicima. Od Maria de Silvo Brito postoji divno štampani svezak, koji se pojavio 1961. opremljen pogovorom, što ga je napisao Haroldo de Campos. I José Lino Grünewald objavio je prije nekoliko godina jedan svezak konkretne poezije.

Upravo činjenica što publikacije konkretne poezije međusobno sjedinjuju pjesničko i tipografsko oblikovanje riječi, pridonijela je uvođenju izložaba kao načina objavljivanja ove grupe. Već 1956. otvorene su prve državne izložbe — sa skulpturama — u Sao Paulu i Rijuu. U zimi 1959. priredila je Visoka tehnička škola u Stuttgartu izložbu »Konkretna poezija«, na kojoj su osim brazilskih primjera prikazani i švicarski, austrijski i njemački autori. Dijelovi te izložbe dospjeli su zatim u Tokio, gdje su L. C. Vinholes i Joao Rodolfo Stroeter priredili izložbu u »National Museum of Modern Art«. Prosinca 1962. upriličila je jedna praška grupa za modernu književnost večé čitanja eksperimentalne poezije i razgovora, kojom prilikom se u velikoj mjeri udaljila od brazilskih primjera. I napokon je u siječnju 1963.

darstellen. Augusto de Campos hat in einer grundlegenden und umfassenden Untersuchung über den Roman Guimaraes Rosas dessen Beziehungen sprachlicher Art zu Joyce »Finnegans Wake« entwickelt, und was Joao Cabral de Melo Neto anbertrifft, so verweist man einerseits gern auf seine formalen Beziehungen zu Mallarmé, um andererseits von seiner Vorliebe für Francis Ponge und dessen semantischer Poesie zu sprechen. Im Zusammenhang mit den theoretischen Manifestationen der Gruppe steht ihre rege Übersetzungstätigkeit. Vieles von Joyce, vor allem grosse Teile des Romans »Finnegans Wake«, von Cummings, Pound Majakowski, Ponge und Arno Holz wird den konkreten Dichtern verdankt. Haroldo und Augusto de Campos, Ezila und José Lino Grünewald sind bekannte Übersetzer. Haroldo de Campos hat in einer wichtigen Abhandlung, die 1961 erschien, das Problem der Übertragung Majakowskis ins Portugiesische aufgerollt.

Neben der Publikation in Zeitschriften und Zeitungen haben die »Konkreten« selbstverständlich auch selbständige Veröffentlichungen in Buchform lanciert. Es gibt Bändchen konkreter Poesie von fast allen Mitgliedern der Gruppe. Erst 1962 erschien ein Sammelbändchen »poesia concreta« auch in Lisabon. Von Décio Pignatari ist ein dünnes Heft »o organismo quer perdurar« (1960) bekannt geworden, das auf eine raffinierte Weise nur diesen Text enthält und ihn über die Seiten des Hefes hinweg typographisch immer grösser werden lässt, bis schliesslich nur noch Teile der typographischen Zeichengestalten sichtbar sind. Von Pedro Xisto ist ein schöner Band »haikos & concretos« 1960 erschienen, das eine Brücke zu alten chinesischen Formen schlägt. Einen glänzend gedruckten Band gibt es von Mário da Silva Brito, er erschien 1961 und wurde von Haroldo de Campos mit einem Nachwort versehen. Auch José Lino Grünewald hat vor ein paar Jahren einen Band konkreter Poesie veröffentlicht.

Gerade die Tatsache, daß die Publikationen der Konkretan Poesie dichterische und typographische Wortgestaltung eng miteinander verknüpfen, führte zur Einführung der Ausstellungen in die Veröffentlichungsweise dieser Gruppe. Erste nationale Ausstellungen in Sao Paulo und Rio, zusammen mit Skulpturen, fanden bereits 1956 statt. Im Winter 1959 veranstaltete die Technische Hochschule in Stuttgart eine Ausstellung »Konkrete Poesie«, auf der neben den brasilianischen Beispielen auch schweizerische, österreichische und deutsche Autoren gezeigt wurden. Teile dieser Ausstellung kamen dann 1960 nach Tokio, wo L. C. Vinholes und Joao Rodolfo Stroeter im »National Museum of Modern Art« eine Ausstellung zustande brachten. Im Dezember 1962 veranstaltete eine Prager Gruppe für moderne

latinskoamerički krug univerziteta u Freiburgu priredio izložbu »Konkretnog pjesništva iz Brazilije«. Tako u prvom redu izložbama treba zahvaliti, da je konkretna poezija postala internacionalno poznata. Uslijedila su doduše objavljivanja i u vanbraziljskim časopisima, tako u Japanu prije svega u časopisu »Vou«, koji se posvetio eksperimentalnoj poeziji, no i u časopisu »Info«, koji je uglavnom tehnički i industrijski usmjeren. Eugen Gomringer, kojeg s njegovim »Konstelacijama« valja ubrojiti u konkretne pjesnike, objavio je u svojim časopisima »spirale« i »konkrete poesie — poesia concreta« mnogo oglednih tekstova iz brazilskog konkretnog pjesništva. U Njemačkoj su naročito časopisi »augenblick« i »nota« posebno ukazivali na brazilsku konkretnu poeziju. Svezak broj 7 serije »rot«, koja je nastala iz časopisa »augenblick«, posvećen je u cijelosti grupi »noigandres«.

Ogledno je Sao Paulo središte konkretne škole. No u Rio se povremeno nailazi na pojam »neo-konkretan«. Time se želi označiti grupu, koja se od »noigandres« razlikuje prije svega po tome, što njen konstruktivizam dopušta i iracionalne uz racionalne elemente te uključuje folklorizam svoje zemlje. Valja još spomenuti da brazilska konkretna poezija zadržava kontakt sa grupama u ostalim južnoameričkim zemljama, kao na primjer s Argentinom, a da dobre veze postoje s odgovarajućim tendencijama u evropskim zemljama kao što u Švicarska (E. Gomringer), Austrija (G. Rühm), Njemačka (H. Heissenbüttel).

Osim toga konkretnu poeziju Brazilije naravno ne valja promatrati nezavisno od ostalih »konkretnih« tendencija u zemlji. U Sao Paulu postoji centralna grupa »konkretnog slikarstva« (Waldemar Cordeiro). U Rio radi Lygia Clark na svojim neobičnim tvorevinama iz metala, koje se sastoje iz ploča jasnih geometrijskih oblika, a spojnicama su složene u prostorne i pokretne figure. Mjerodavni kritičari u zemlji kao što su Mario Pedrosa i Ferreira Gullar zalažu se za tu kiparicu. I najznačajniji kipar u zemlji, Bruno Giorgi, čije su skulpture bile nedavno izložene u Rimu, Beču i Stuttgartu, reducira svoje plastične elemente povremeno na »konkrete« poligone, koje zatim zavaruje u apstraktne ljudske figure. Skoro mi izgleda suvišno naglašavati, kako je novi brazilski urbanizam (O. Niemayer, L. de Costa, Rocha Miranda), utjelovljen u novom glavnom gradu

Literatur einen Lese- und Diskussionsabend für experimentelle Dichtung, auf dem in starkem Masse auf brasilianische Beispiele abgestellt wurde. Schliesslich veranstaltete im Januar 1963 der lateinamerikanische Kreis der Universität Freiburg eine Ausstellung »konkrete dichtung aus brasilien«. So haben vor allem Ausstellungen dafür gesorgt, dass die Konkrete Poesie international bekannt geworden ist. Allerdings sind auch Veröffentlichungen in ausserbrasilianischen Zeitschriften erfolgt. In Japan vor allem in der Zeitschrift »Vou«, die sich auf experimentelle Poesie spezialisiert hat, aber auch in »Info«, einer mehr technisch und industriell ausgerichteten Zeitschrift. In der Schweiz hat Eugen Gomringer, der mit seinen »Konstellationen« ja selbst der konkreten Poesie beizuzählen ist, in seinen Zeitschriften »spirale« und »konkrete poesie — poesia concreta« viele Proben der brasilianischen konkreten Dichtung veröffentlicht. In Deutschland haben vor allem die Zeitschriften »augenblick« und »nota« nachdrücklich auf die konkrete Poesie Brasiliens hingewiesen. Das 7. Heft der Serie »rot«, die aus dem »augenblick« hervorgegangen ist, wurde gänzlich den »noigandres« gewidmet.

Offensichtlich ist Sao Paulo das Zentrum der konkreten Schule. In Rio jedoch stösst man gelegentlich auf den Begriff »neo-konkret«. Es soll damit auf eine Gruppe hingewiesen werden, die sich von den »noigandres« vor allem dadurch unterscheidet, dass ihr Konstruktivismus neben rationalen auch irrationale Elemente zulässt und den Folklorismus des Landes berücksichtigt. Es bleibt noch zu erwähnen, dass die konkrete Poesie Brasiliens Kontakt hält mit Gruppen in anderen südamerikanischen Ländern, etwa Argentinien und dass auch gute Beziehungen zu entsprechenden Tendenzen in europäischen Ländern wie zur Schweiz (E. Gomringer), zu Österreich (G. Rühm) und zu Deutschland (H. Weissenbüttel) bestehen.

Darüber hinaus darf man natürlich die konkrete Poesie Brasiliens nicht unabhängig von den anderen »konkreten« Tendenzen des Landes sehen. In Sao Paulo existiert eine zentrale Gruppe »konkreter Malerei« (Waldemar Cordeiro). In Rio arbeitet Lygia Clark an ihren eigentümlichen Metallgebilden, die aus Platten klarer geometrischer Formen bestehen, die mit Scharnieren zu räumlichen und beweglichen Figuren zusammengefügt sind. Massgebende Kritiker des Landes wie Mario Pedrosa und Ferreira Gullar fördern diese Bildhauerin. Auch der bedeutendste Bildhauer des Landes, Bruno Giorgi, dessen Skulpturen kürzlich in Rom, Wien und Stuttgart gezeigt wurden, reduziert gelegentlich seine plastischen Elemente auf »konkrete« Polygone, die er zu abstrakten menschlichen Figuren zusammenschweisst. Es scheint mir fast überflüssig,

Braziliji, prije svega izraz matematičkog i funkcionalnog načina mišljenja konkretne umjetnosti, koja u svojoj skupnoj pojavnosti svakako nije neovisna od evropskih stremljenja. U prvom redu su plodne poticaje dali Mondrian, Bill i Albers. Matematički načini mišljenja i konstruktivističke metode »konkretnog pokreta« mogu se slijediti sve do grafike A. Magalhaesa, A. Wollnera i do oblikovanja pejzaža Burle Marxa. Samo je po sebi jasno, da su se vrlo pažljivo pratila stremljenja Visoke škole za oblikovanje u Ulmu.

Pozabavit ću se sada teorijskom stranom djela konkretne poezije, dakle njenim estetskim pretpostavkama. Što se tiče izraza »konkretan«, valja ga prije svega shvatiti, kao i kod Hegela, kao oprečno prema izrazu »apstraktan«. Konkretno je ono što je neapstraktno. Pretpostavka sveg apstraktnog je nešto, od čega su apstrahirana izvjesna obilježja. Sve konkretno je naprotiv *ono* samo. Riječ koju se želi razumjeti konkretno, mora se uzeti kao riječ. Konkretno postupa svaka umjetnost, koja svoj materijal upotrebljava tako, kako to odgovara funkcijama materijala, a ne kao što bi to možda bilo moguće u smislu prijenosnih predodžaba. U izvjesnom se pogledu »konkretna« umjetnost može dakle shvatiti kao materijalna umjetnost.

»Planski vodič konkretnog pjesništva«, što su ga objavili »noigandres«, priznaje verbalnu, vokalnu i vizualnu materijalnost riječi i jezika. No ne radi se o tome, da se stvori običan jezični prostor za saopćavanje, koji konvencionalizira značenja time što koristi verbalnu funkciju riječi. Riječ je u neku ruku manipulirana istovremeno u tri dimenzije: verbalno, vokalno i vizualno. Materijalno uzevši, prostor za saopćavanje je trodimenzionalan. Riječ ima istovremeno verbalnu, vokalnu i vizualnu položajnu vrijednost. To je razlog, zbog čega se neku riječ, koju se želi upotrijebiti za stvaranje ansambla od riječi za »tekst«, ne odabire po njenoj ulozi u nekoj mogućoj rečenici. Rečenice nisu cilj konkretnih tekstova. Radi se o tome, da se stvore ansamblji riječi, koji će kao cjelina reprezentirati verbalni, vokalni i vizualni prostor za saopćavanje, trodimenzionalno jezično tijelo, a ono je nosilac svoje specifično konkretne »estetske poruke«. Uzimanje u obzir grafičkih položajnih vrijednosti za riječi ili za ansamble riječi na plohi jednako je

zu betonen, dass der neue brasilianische Urbanismus (O. Niemeyer, L. de Costa, Rocha Miranda), der in der neuen Hauptstadt Brasilia verkörpert wird, vor allem ein Ausdruck der mathematischen und funktionalen Denkweise der konkreten Kunst ist, die in ihrer Gesamterscheinung selbstverständlich nicht unabhängig von den europäischen Bestrebungen ist. In erster Linie haben Mondrian, Bill und Albers anregend gewirkt. Bis in die Graphik (A. Magalhaes, A. Wollner) und die Landschaftsgestaltung (Burle Marx) lassen sich die mathematischen Denkweisen und konstruktivistischen Methoden der »konkreten« Bewegung verfolgen. Dass man von Anfang an sehr aufmerksam die Bestrebungen der Hochschule für Gestaltung in Ulm beachtete, versteht sich von selbst.

Ich komme jetzt auf die theoretische Seite der Schöpfungen der konkreten Poesie zu sprechen, also auf ihre ästhetischen Voraussetzungen. Was den Ausdruck »konkret« angeht, so ist er zunächst, wie auch bei Hegel, durchaus als Gegensatz zum Ausdruck »abstrakt« zu verstehen. Das Konkrete ist das Nichtabstrakte. Alles Abstrakte hat etwas zur Voraussetzung, von dem gewisse Merkmale abstrahiert wurden. Alles Konkrete ist hingegen nur es selbst. Ein Wort, das konkret verstanden werden soll, muss ganz und gar beim Wort genommen werden. Konkret geht jede Kunst vor, die ihr Material so gebraucht, wie es den materiellen Funktionen entspricht, nicht aber, wie es im Sinne von Übertragungsvorstellungen unter Umständen möglich wäre. In gewisser Hinsicht könnte also die »konkrete« Kunst auch als »materiale« Kunst aufgefasst werden.

Der »Führungsplan für konkrete Dichtung«, den die »noigandres« veröffentlicht haben, anerkennt die verbale, die vokale und die visuelle Materialität des Wortes und der Sprache. Es handelt sich aber nicht darum, einen üblichen sprachlichen Mittelungsraum zu schaffen, der Bedeutungen konvencionalisiert, indem er die verbale Funktion des Wortes ausnützt. Das Wort wird gewissermassen zugleich in drei Dimensionen manipuliert: verbal, vokal und visuell. Der Mittelungsraum ist, materialiter gesehen, dreidimensional. Das Wort hat einen verbalen, einen vokalen, einen visuellen Stellenwert, und zwar gleichzeitig. Das ist der Grund dafür, dass ein Wort, das zur Gestaltung eines Ensembles von Wörtern, zu einem »Text« verwendet werden soll, nicht gemäss seiner Rolle in einem möglichen Satz ausgesucht wird. Sätze sind nicht das Ziel konkreter Texte. Es handelt sich darum, Ensemble von Worten zu schaffen, die als Ganzes einen verbalen, vokalen und visuellen Mittelungsraum, den dreidimensionalen Sprachkörper repräsentieren, und dieser dreidimensionale Sprachkörper ist der Träger seiner spezifisch konkreten »ästhetischen Botschaft«. Die

evidentno kao i iskorištavanje fonetskih činjenica na granici akustičnih fenomena prilikom govora. Jasno je i to, da neki iskaz nije materijalna osnova teksta u onoj mjeri kao što je to riječ, da se tekst oslobađa linearne raspodjele, karakteristične za konvencionalne saopćajne prostore i podređuje se plošnom aranžmanu.

U novoj tekstovnoj teoriji, koja je dio apstraktno i egzaktne estetike, istraživanja se kreću prije svega u tri smjera: uz topološki (dimenzionalni ili okolinski) način opažanja postoji semiotski (znakovni) i statistički (učestalsni). Analiza materijala odnosno konkretnih elemenata umjetničkog djela, u ovom slučaju tekstova konkretne poezije, vrši se topološki, semiotski i statistički. Utvrđivanje onoga što se naziva »vestetskom porukom« pretpostavlja topološko, semiotsko i statističko obilježje.

Plošni aranžman konkretne poezije spada u topološko obilježje njenih tekstova. Tekstovno-topološki problem te vrste pjesništva je dvo- ili višedimenzionalnost estetske poruke. Svi susjedni odnosi riječi nekog ansambla nadilaze ovdje linearnu relaciju, kakva je sintaktički i gramatički propisana u nekoj uobičajenoj rečeničkoj izjavi, nekom klasičnom kontekstu ili u nekoj jezičnoj slici. Cilj su »tekstovne plohe«, a ne »tekstovni lanci«.

To se može potkrijepiti semiotskom analizom. U okviru semiotske analize pretpostavlja se u estetici teorija znakova, što ju je razvio Peirce. Po toj teoriji može fungirati kao znak svu onoga, što se »interpretira« kao znak. Kao znak se može interpretirati ono, što može preuzeti funkciju znaka. »Funkciju znaka« valja u načelu shvatiti »triadno«, što znači da se ona odnosi na trojako nešto: na ono što se koristi kao »znak«, dakle materijalni oblik znaka, na ono za što se znak želi koristiti, dakle na objekt koji valja označiti i napokon na onoga tko znak upotrebljava ili za koga se upotrebljava, dakle na »interpretanta«, kako ga Peirce naziva. Znak Z je na primjer uvijek definiran trijadnom funkcijom znaka Zf, koja se konstruira samim znakom, objektom i interpretantom, što znači $Zf = f(Z, O, I)$. U tom smislu je riječ naravno znak, jer obilježava funkciju, koja mora kao prvo

Berücksichtigung graphischer Stellenwerte ist für das Wort oder das Ensemble der Worte auf der Fläche ebenso evident wie die Ausnützung phonetischer Tatbestände an der Grenze der akustischen Phänomene beim Sprechen. Auch ist klar, dass in dem Masse wie das Wort, nicht die Aussage materiale Grundlage des Textes ist, dieser von der linearen Verteilung, die für den konventionellen Mitteilungsraum der klassischen Poesie kennzeichnend ist, abgelöst wird, um dem flächigen Arrangement anheimzufallen.

Nun bewegt sich in der neueren Texttheorie, die ein Bestandteil der abstrakten und exakten Ästhetik ist, die Untersuchung vor allem in drei Phasen: neben die topologische (dimensionale und »nachbarschaftliche«) treten die semiotische (zeichenmässige) und statistische Betrachtungsweisen. Die Analyse des Materials, also der konkreten Elemente des Kunstwerks, hier der Texte konkreter Poesie, vollzieht sich topologisch, semiotisch und statistisch. Die Fixierung dessen, was »ästhetische Botschaft« genannt wird, setzt die topologische, die semiotische und statistische Kennzeichnung voraus.

Das flächige Arrangement der konkreten Poesie gehört zur topologischen Kennzeichnung ihrer Texte. Die Zwei- und Mehrdimensionalität der ästhetischen Mitteilung ist das texttopologische Problem dieser Art von Poesie. Alle Nachbarschaftsbeziehungen der Worte eines Ensembles gehen hier über die lineare Relation, wie sie syntaktisch oder grammatisch in einer üblichen satzmässigen Aussage oder in einem klassischen Kontext oder sprachlichen Bild vorgeschrieben ist, hinaus. Nicht »Textketten«, sondern »Textflächen« sind das Ziel.

Das kann durch die semiotische Analyse erhärtet werden. In der semiotischen Analyse setzt man in der Ästhetik die von Peirce entwickelte Zeichentheorie voraus. Gemäss dieser Zeichentheorie kann alles als Zeichen fungieren, was als Zeichen »interpretiert« wird. Als Zeichen kann interpretiert werden, was die Funktion eines Zeichens übernehmen kann. Eine »Zeichenfunktion« ist grundsätzlich »triadisch« zu verstehen, d.h. sie bezieht sich auf drei Etwas: auf das, was als »Zeichen« benutzt wird, also die materiale Zeichengestalt, auf das, wofür das Zeichen benutzt werden soll, also auf das zu bezeichnende »Objekt« und schliesslich auf den, der das Zeichen benutzt oder für den es benutzt wird, also auf den »Interpretanten«, wie Peirce ihn bezeichnet. Ein Zeichen Z ist also jeweils durch eine triadische Zeichenfunktion Zf definiert, die durch das Zeichen selbst, das Objekt und den Interpretanten konstituiert wird, d.h. $Zf = f(Z, O, I)$. Ein Wort ist in diesem Sinne

ukalkulirati riječ samu, zatim objekt koji označava i napokon kao treće onoga, koji je na takav način upotrebljava ili za koga se upotrebljava. Peirce je nadalje pronašao, da svaka klasifikacija znakova mora voditi računa o triadnoj funkciji znaka, odnosno da se mora provesti s obzirom na sam znak, na označeni objekt i na interpretanta.

Klasifikacija s obzirom na objekt (funkcije znaka) u mnogočemu izgleda najvažnija. Tu Peirce razlikuje simbol, ikon i indeks. U odnosu na objekt znak je tek simbol, ako samo poimence označava objekt; ikon je, ako postoji takav odnos podudarnosti da znak i objekt imaju bar jedno zajedničko obilježje, i napokon znak fungira kao indeks u odnosu na objekt, ako ima realan odnos prema njemu. Riječ uzeta za sebe, uvijek je dakle simbol; određena vrsta riječi, koja poput predikata shematski izražava položajnu vrijednost riječi u rečenici je ikon poput svake sheme, ali riječ koja neposredno upućuje na iduću ili prethodnu, kao na primjer kopula »je«, predstavlja indeks. Već ta klasifikacija znakova u odnosu na objekt funkcije znaka znači za riječi u okviru nekog teksta konkretne poezije, da one kao takve, kao samostalni, zasebni materijalni događaji, koji se primarno ne odnose na objekt u izvanjskom smislu, ne mogu biti ni shvaćeni kao simboli u klasifikaciji s obzirom na objekt. Na taj način time otpada i ikonski odnos prema objektu. No tekstove konkretne poezije karakterizira to, što svaka riječ u ansamblu, ako ne verbalno a ono vizualno ili vokalno, upućuje na susjednu riječ ili odaje putem gramatičke deformacije, koji pokazuje (prema svome pojavljivanju u rječniku) svoju moguću apofantsku položajnu vrijednost te se upotrebljava izrazito indeksikalno. Zasebna materijalna estetska poruka tekstova konkretne poezije prvenstveno je dakle indeksikalne prirode. To se uostalom slaže s činjenicom, da verbalna, vokalna i vizualna materijalnost riječi istovremeno sačinjavaju svoju potpunu realnu datost, a ne recimo idealnu, dakle irealnu ili potencijalnu, i da je na osnovu saznanja svaka zasebna realnost primarno dokučiva samo indeksikalno. Simboli ili ikoni mogu nastati u toku semiotskog razvoja teksta samo u odnosu na tu indeksikalnu zasebnu poruku konkretne poezije. Htio bih to tačnije

selbstverständlich ein Zeichen, denn es kennzeichnet eine Funktion, die erstens es selbst, dann das Objekt, das es bezeichnet und schliesslich drittens den, der es in dieser Weise benutzt oder für den es benutzt wird, einkalkulieren muss. Peirce hat nun weiter gefunden, dass jede Klassifikation der Zeichen die triadische Funktion des Zeichens zu berücksichtigen hat, also im Hinblick auf das Zeichen selbst, im Hinblick auf das bezeichnete Objekt und im Hinblick auf den Interpretanten vorgenommen werden muss.

Die Klassifikation im Hinblick auf das Objekt (der Zeichenfunktion) erscheint in mancherlei Beziehung als die wichtigste. Peirce unterscheidet hier Symbol, Ikon und Index. In bezug auf das Objekt ist das Zeichen blosses Symbol, wenn es das Objekt nur namentlich bezeichnet: es ist jedoch Ikon, wenn eine Übereinstimmungsbeziehung derart existiert, das Zeichen und Objekt mindestens ein Merkmal gemeinsam haben und schliesslich fungiert das Zeichen relativ zum Objekt als Index, wenn es eine reale Beziehung zu ihm hat. Ein Wort für sich genommen ist also stets nur Symbol; eine bestimmte Wortart, die wie das Prädikat einen Stellenwert des Wortes im Satz schematisch zum Ausdruck bringt, ist wie jedes Schema ein Ikon, aber ein Wort, das unmittelbar auf ein nachfolgendes oder vorangegangenes verweist, wie z.B. die Kopula »ist«, stellt einen Index dar. Schon diese Klassifikation der Zeichen im Hinblick auf das Objekt der Zeichenfunktion bedeutet für die Worte innerhalb eines Textes konkreter Poesie, dass sie als solche, als selbständige eigenweltliche materiale Ereignisse, die primär nicht im ausserweltlichen Sinne objektbezogen sind, in einer objektbezogenen Klassifikation auch nicht als Symbole aufgefasst werden können. Desgleichen entfällt damit auch der ikonische Objektbezug. Doch charakterisiert es die Texte der konkreten Poesie, dass jedes Wort im Ensemble, wenn auch nicht verbal, so doch visuell oder vokal auf die Worte der Umgebung verweist oder durch die grammatische Deformation (relativ zu seinem Auftreten im Wörterbuch), die es zeigt, seinen möglichen apophantischen Stellenwert angibt, also ausgesprochen indexikalisch verwendet wird. Die eigenweltliche materiale ästhetische Botschaft der Texte konkreter Poesie ist also primär indexikalischer Natur. Das entspricht übrigens der Tatsache, dass die gleichzeitig verbale, vokale und visuelle Materialität der Worte ihre volle reale, nicht etwa ihre ideale also irrealen, oder mögliche Gegebenheit ausmacht und dass erkenntnismässig jede eigenweltliche Realität primär nur indexikalisch erreichbar ist. Nur in bezug auf diese indexikalische Eigenwelt der Texte konkreter Poesie können im Verlauf der semiotischen Textentwicklung Symbole oder Ikone entstehen. Ich möchte das am Beispiel eines Textes genauer erörtern, auf den mich Elisabeth Walther aufmerksam

pokazati na primjeru jednog teksta, na koji me je upozorila Elisabeth Walther. To je tekst »vai a vem« (»odlazi i dolazi») od José Lino Grünewalda. Taj konkretni tekst glasi:

vai	e	vem
e		e
vem	e	vai

»Vai« i »vem« imaju znakovni karakter indeksa, oni kazuju tačno, da je »on« taj, koji »odlazi« i »dolazi«. Također se i »e« pojavljuje kao indeks, ono u značenju »i« povezuje »odlazi« i »doći«. Vizualni kvadratni poredak omogućuje da se ansambli indicija čita zdesna nalijevo, slijeva nadesno, od gore prema dolje i od dolje prema gore. Na taj način tekstovna površina ističe shemu »tamo amo«, koja je i shema »gore dolje«. Ansambli indicija predstavlja prema tome u svojoj vizualnoj cjelini ikon, koji se može odnositi kako na zasebno teksta kao objekta, tako isto i na neko zbiljanje u vanjskom svijetu. Ako se međutim osim klasifikacije znakova u odnosu na objekt uzme u obzir i klasifikacija u odnosu na znakove, u okviru koje Peirce razlikuje qualisign (kvalitet koji je znak), sinsign (individualni objekt ili zbiljanje koje je znak) i legisign (zakon ili generalni tip, koji se pojavljuje kao znak), odmah je uočljivo da se tekst José Lino Grünewalda može tačnije okarakterizirati kao indeksikalni sinsign, koji samo vizualno ili vokalno predstavlja ikonsku cjelinu. Ovom se analizom može vidjeti, u kom se smislu i opsegu konkretnoj poeziji može pripisati »semiotički realizam« (za razliku od »semantičkog realizma«, o kome je na primjer govorila Elisabeth Walther povodom tekstova Francis Pongea).

Očigledno čitav estetski proces konkretne poezije teče, sa bivstvenotematskog stanovišta, u prvom redu semiotički, odnosno na razini znakovnog bitka, a ne semantički na razini iskaza, koji bi posjedovali izvjesnu vrijednost istine, ili ontički na razini bivstva bivstvujućeg, koje je dato. Tom odgovara suptilnost ili rafiniranost estetske poruke, koja se saopćava. Nju je unekoliko teže apercepirati nego onu iz klasične, konvencionalne poezije. Samo u rijetkim slučajevima ona je neposredno, zorno spoznatljiva te posjeduje osjetilni kvalitet. Tu poruku se često mora naknadno ostvariti intelektualnim, konstruktivnim putem. Uputno je govoriti o mikroestetsici konkretne poezije.

No radi usporedbe htio bih uzeti još dva primjera ne-konkretne poezije, u kojima se međutim već naziru mogućnosti semiotičkog konstruktivizma; jedan je od tih primjera od Gertrude Stein

machte. Es ist der Text »vai e vem« (=er geht und er kommt) von José Lino Grünewald. Der konkrete Text lautet:

vai	e	vem
e		e
vem	e	vai

»Vai« und »vem« haben den Zeichencharakter eines Index, sie sagen genau, dass es »er« ist, der geht und kommt. Auch »e«, das als »und« gehen und kommen verknüpft, tritt als Index auf. Die visuelle quadratische Anordnung lässt es zu, das Ensemble der Indizes von rechts nach links, von links nach rechts, von oben nach unten und von unten nach oben zu lesen. Auf diese Weise bringt die Textfläche das Schema »Hin und Her«, des »Auf und Ab« zum Ausdruck. Das Ensemble der Indizes stellt also in seiner visuellen Gesamtheit ein Ikon dar, das sowohl auf die Eigenwelt des Textes als Objekt wie auch auf einen Vorgang der Aussenwelt zu beziehen ist. Berücksichtigt man nun neben der objektbezogenen Klassifikation der Zeichen noch die zeichenbezogene Klassifikation, in der Peirce das Qualisign (Qualität, die ein Zeichen ist), das Sinsign (individuelles Objekt oder Ereignis, das ein Zeichen ist) und das Legisign (Gesetz oder genereller Typ, die als Zeichen auftreten) unterscheidet, so bemerkt man sofort, dass der Text José Lino Grünewalds genauer als indexikalisches Sinsign gekennzeichnet werden kann, das nur visuell oder vokal eine ikonische Gesamtheit darstellt. Diese Analyse lässt erkennen, in welchem Sinne und in welchem Umfang man der konkreten Poesie einen »semiotischen Realismus« zuordnen kann (in Unterscheidung von einem »semantischen Realismus«, von dem Elisabeth Walther z.B. im Hinblick auf Texte Francis Ponges gesprochen hat). Offenbar verläuft der gesamte ästhetische Prozess der konkreten Poesie, seinthematisch betrachtet, in erster Linie semiotisch, also auf der Stufe des Zeichen-Seins, nicht semantisch, auf der Stufe von Aussagen, die einen Wahrheitswert besitzen oder ontisch auf der Stufe des Seins des Seienden, das gegeben ist. Dem entspricht die Subtilität oder das Raffinement der ästhetischen Botschaft, die mitgeteilt wird. Sie ist gewissermassen schwerer zu aperzipieren als die der klassischen, konventionellen Poesie. Nur in seltenen Fällen ist sie unmittelbar anschaulich erkennbar und von sinnlicher Qualität. Sie muss oft intellektuell, konstruktiv nachvollzogen werden. Es ist angebracht, von der Mikroästhetik der konkreten Poesie zu sprechen.

Ich möchte aber zum Vergleich noch zwei Beispiele nicht-konkreter Poesie heranziehen, die jedoch schon die Möglichkeiten des semiotischen Konstruktivismus erkennen lassen, das eine von Gertrude Stein

A rose is a rose is a rose is a rose
a drugi od Gottfrieda Benna, ulomak iz »Garten von Arles«

Tri vase pune srca iz vrta zastirući
jesen pred njegovim čelom.

Tekst Gertrude Stein daje se razložiti u dva dijela, koji su međusobno povezani jednim »is« i taj »is« fungira kao indeks, koga međutim logički valja shvatiti kao identitet a ne kao kopulu.

A rose is a rose is a rose is a rose

No ni u svakom od obaju dijelova ne predstavlja »is« kao indeks kopulu, nego oznaku identiteta; pri tome je u svakom slučaju »a rose« simbol, međutim »a rose is a rose« je kao cjelina ikon, koji otkriva shemu identiteta. Model semiotске konstrukcije teksta izgleda prema tome ovako:

simbol	indeks	simbol	indeks	simbol	indeks	simbol
ikon			ikon		ikon	

Tekst Gottfrieda Benna lako se razlaže u tri ikona:

Tri vase pune
srca iz vrta
zastirući jesen pred njegovim čelom,

koji zajednički ponovo predstavljaju jedan ikon.

U ovoj analizi je funkcija znaka razmatrana naravno samo u odnosu na objekt. U odnosu na interpretanta predstavljaju oba dijela teksta Gertrude Stein svaki za sebe po jedan dicent, koje Peirce naziva »znakovima sposobnima za tvrdnju«, a u okviru dicenta fungiraju kao rhema oba dijela »a rose«, a isto tako i »is«, drugim riječima kao znakovi, koji poput svake pojedine riječi nisu ni pravi ni lažni. No tekst Gottfrieda Benna, koji je ikon u okviru funkcije znaka s obzirom na objekt, predstavlja s obzirom na interpretanta (a interpretant je i pjesnik) takozvani argument, što je po Peirceu znak, koji tako funkcionira, »kao da je... znak tog interpretanta...« (što na primjer odgovara shvaćanju »mjesta« lirskog ja», što ga je razvila Käte Hamburger).

Statističko promatranje tekstova, koje, odnosi li se kao obično na samu riječ u konkretnoj poeziji, može lako otkriti relativno visoku frekvenciju jedne te iste riječi u tekstovima autora, samo će u tom slučaju moći zadržati svoju poznatu polaznu definiciju, po kojoj tekst predstavlja raščlanjenu množinu elemenata, ako riječi ne shvaća jednostavno kao elemente i ako brojeve slogova ne uvodi kao kategorije obilježja, već ako od samog početka uvodi numerička

A rose is a rose is a rose is a rose
und das andere von Gottfried Benn, eine Stelle aus »Garten von Arles«,

Drei Vasen voll Herz des Gartens schleierend
den Herbst vor seine Stirn.

Der text von Gertrude Stein zerfällt in zwei Hälften, die durch ein »Is« verknüpft werden; dieses »is« fungiert als Index, der aber logisch nicht als Kopula, sondern als Identität aufzufassen ist.

A rose is a rose is a rose is a rose

Doch auch in jeder der beiden Hälften bedeutet das »is« als Index keine Kopula, sondern eine Identitätsbezeichnung; »a rose« ist dabei in jedem Falle ein Symbol, »a rose is a rose« als Ganzes jedoch ein Ikon, das das Schema der Identität enthüllt. Das Modell der semiotischen Konstruktion des Textes sieht demnach wie folgt aus

Symbol	Index	Symbol	Index	Symbol	Index	Symbol
Ikon			Ikon		Ikon	

Der Text von Gottfried Benn zerfällt leicht in drei Ikone

Drei Vasen voll
Herz des Gartens
schleierend den Herbst vor seine Stirn,

die als Ganzes wieder ein Ikon darstellen.

In dieser Analyse ist die Zeichenfunktion natürlich nur im Hinblick auf das Objekt entwickelt. Auf den Interpretanten bezogen, stellen im Text Gertrude Steins die beiden Hälften jeweils ein Dicient dar, die Peirce »Zeichen, die der Behauptung fähig sind« nennt, und innerhalb des Dicient fungieren die beiden Glieder »a rose« sowie auch das »is« als Rhema, d.h. als Zeichen, die wie jedes einzelne Wort weder wahr noch falsch sind. Der Text Gottfried Benns hingegen, der in der objektbezogenen Zeichenfunktion ein Ikon ist, stellt bezüglich eines Interpretanten, auch der Dichter ist ein Interpretant, ein sogenanntes Argument dar, nach Peirce ein Zeichen, das so funktioniert, »als ob es ein Zeichen dieses Interpretanten... wäre« (was z.B. auch der Auffassung des »Ortes« des »lyrischen Ichs«, die von Käte Hamburger entwickelt wurde, entspricht).

Die statistische Betrachtung der Texte, die, bezieht sie sich, wie üblich, auf das bloße Wort in der konkreten Poesie, leicht ein relativ geringes Vokabular und eine relativ hohe Frequenz ein und desselben Worts in den Texten der Autoren entdecken kann, wird nur dann ihre bekannte Ausgangsdefinition, danach ein Text eine gegliederte Elementenmenge darstellt, beibehalten können, wenn sie nicht einfach die Worte als Elemente auffasst und ihre

obilježja za položajnu vrijednost riječi na tekstovnoj plohi (na primjer pomoću rastera, koji fiksira mjesto neke riječi). Na ovaj se način naravno komplicira proračun statističkih »stilskih karakteristika«, no one dobivaju i na jednoznačnosti. Dolazi se do spoznaje, da je prividna verbalna jednoličnost ili jednoobraznost tekstova konkretne poezije ustvari vrlo zamršena. Riječi se ne upotrebljavaju kao jednostavno verbalni elementi već kao elementi određenih znakovnih razreda. U klasičnoj se poeziji estetski proces razvija kao osmišljavanje riječi. U konkretnoj poeziji je estetski proces ustvari materijalni znakovni proces, koji u principu može obuhvatiti sve znakovne razrede, da bi na kraju ostvario jedan jedini. Od von Ehrenfelsa naovamo poznata su dva estetska procesa: proces »oblikovanja« (tvorba superznakova) i proces »čistote« (stupanj reda). U konkretnoj poeziji imamo osobit slučaj »oblikovanja«: ukoliko raste, stupanj »kompleksiteta« (Moles) dobiva istodobno i na »čistoti«. Znakovni proces, koji se odvija u toku oblikovanja tekstova konkretne poezije, ispoljava se kao postupak u statističkoj analizi, koji ne proizvodi tekst kao raščlanjenu množinu elemenata (Fucks), nego kao raščlanjenu množinu znakova, kao postupak, koji čini prepoznatljivom estetsku povezanost znakovnih razreda.

Konkretna poezija je tek u malom opsegu intuitivno moguća. Njen stvaralački princip estetskog oblikovanja znakovne tematike riječi jest metodski princip. Konkretna poezija je prema tome svjesna poezija, koja svojoj estetskoj realnosti saopćava do kraja jezikom znakova, čije razrede kombinira; ti znakovi su doduše riječi, no riječ se ne javlja kao konvencionalni nosilac značenja, već je treba striktno shvatiti kao konstruktivnog nosioca znakova.

Preveo: Ivo Runtić

literatura o teoriji i estetici konkretne poezije

1. Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari: *Planski vodič konkretnog pjesništva*, nota 2, 1959.;
2. Max Bense: *Theorie der Texte*, 1962.; von Ehrenfels, *Kosmogonie*, 1917.;
3. Abraham A. Moles: *Théorie de l'Information et Perception esthétique*, 1958.;
4. Helmut Heissenbüttel: *Konkrete Poesie*, u »noigandres« (»konkrete texte«, Serie »rot« br. 7, 1961.;
5. Elisabeth Walther: *Die Begründung der Zeichentheorie bei Charles Sanders Peirce*, Grundlagenstudien, sv. 3, br. 2, 1962.

Text objavljen u: *Sprache im technischen Zeitalter 15/1963*

Silbenzahlen als Merkmalswerte einführt, sondern von vornherein numerische Merkmale für den Stellungwert der Worte auf der Textfläche (etwa mit Hilfe eines Rasters, das den Ort eines Wortes fixiert) einführt. Natürlich kompliziert sich auf diese Weise die Berechnung statistischer »Stilcharakteristiken«, doch gewinnen sie auch an Eindeutigkeit. Man erkennt, dass die scheinbar verbale Eintönigkeit oder Gleichförmigkeit der Texte der konkreten Poesie in Wirklichkeit höchst verwickelt ist. Die Worte werden nicht einfach als verbale Elemente benutzt, sondern als Elemente bestimmter Zeichenklassen. In der klassischen Poesie entwickelt sich der ästhetische Prozess als Singgestaltung der Worte. In der konkreten Poesie ist der ästhetische Prozess tatsächlich ein materieller Zeichenprozess, der im Prinzip alle Zeichenklassen durchlaufen kann, um schliesslich die einzige zu verwirklichen. Seit von Ehrenfels sind zwei ästhetische Prozesse bekannt, der der »Gestaltung« (Superzeichenbildung) und der der »Reinheit« (Ordnungsgrad). In der konkreten Poesie liegt der eigentümliche Fall einer »Gestaltung« vor, die mit dem zunehmenden Grad der »Komplexität« (Moles) auch an »Reinheit« gewinnt. Der Zeichenprozess, der sich in der Gestaltung der Texte konkreter Poesie abspielt, erweist sich in der statistischen Analyse als ein Vorgang, der den Text nicht als gegliederte Elementenmenge (Fucks) entwirft, sondern als gegliederte Zeichenmenge, als ein Vorgang, der den ästhetischen Zusammenhang der Zeichenklassen erkennbar werden lässt.

Konkrete Poesie ist nur in geringem Ausmass intuitiv möglich. Ihr schöpferisches Prinzip der ästhetischen Enthüllung der Zeichenthematik der Worte ist ein methodisches.

Konkrete Poesie ist also bewusste Poesie, die ihre ästhetische Realität ganz und gar in einer Sprache aus Zeichen, deren Klassen sie kombiniert, mitteilt, und diese Zeichen sind zwar Worte, aber das Wort erscheint nicht als konventioneller Bedeutungsträger, sondern muss strikt als konstruktiver Zeichenträger aufgefasst werden.

Veröffentlicht in: *Sprache im technischen Zeitalter 15/1963.*

tomaž brejc

skupina „oho”
i topografska
poezija
u sloveniji

tomaž brejc

la compagnie „oho”
et la poésie
topographique
en slovénie

Pojava topografske poezije u slovenskoj umjetnosti godine 1965, a posebno zatim u najplodnijem razdoblju, u godinama 1966. i 1967, zajedno s filozofskom teorijom reizma, pobudila je veliko zanimanje. Tako se učinilo da se izdanjem *Integrala* Srečka Kosovela (Srečko Kosovel, *Integrali*; izbor i uvodna studija dr Anton Ocvirk, Ljubljana, 1967) u život slovenske pjesničke kulture vratila neka njena povijesno još nepotpuno realizirana poetska jedinica, kojoj već po samom obliku pripada revolucionarnost i avangardnost. Ali bilo bi pogrešno uvrstiti pojavu zasebnih konstruktivističkih pjesničkih struktura Kosovelovih *Integrala*, odnosno *Konsova*, u sastav bilo koje moguće razvojne linije ili, s druge strane, predstaviti sistematsku klasifikaciju postojeće topografske poezije s obzirom na rezultate što ih donosi osvježen pokušaj Kosovelove pjesničke tehnike. Svi bi ti povijesni vidici realni status slovenske topografske poezije samo naoko ukljopili u određenje povijesne sheme. Sve prethodnike valja spomenuti tek kao zapis o nekim djelatnostima — znamo da ih je bilo vrlo malo — koje su razbijale građansku strogost i istodobno udobnost «ugodnog, tradcionalnoga književnog čitanja». Možemo tako izdvojiti, uz već spomenute Kosovelove pjesničke pokušaje iz godine 1925. i 1926, samo još tipografsku djelatnost *Tenka*, revije za aktivnu umjetnost, koja je izlazila u Ljubljani godine 1927.

Idejne određenosti Kosovelovih konstrukcija već je opisao dr Anton Ocvirk u podrobnoj studiji. Kosovelove pjesničke realizacije dosljedne su semantičke strukture, dok se varijabilnost značenja strukturira po značenjskom ključu opisanom u studiji. Za interpretaciju je većina pjesnikovih konstrukcija vrlo prikladna. Treba ipak što više izbjegavati pritisak povijesnog čitanja, interpretacijske sheme, i posvetiti se splošnijoj opservaciji. To obavljeno, domišljeno čitanje Kosovela ostvaruje i drugačije zaključke. Što se tiče same tipografske situacije, možemo ustvrditi da se Kosovelova pjesnička vizija određuje širokim rasponom znakova; najprije djeluje uobičajenim skupinama riječi, koje su po mogućnosti što sažetije, tako da tvore kratke sintaktičke jedinice po tipu analogne protokolarnim stavcima. Logičke konstrukcije koje tako nastaju sintaktički su jednostavne i nedjeljive, a upravo je zbog toga i značenjski krug vrlo sužen, pa je znakovna spona realizirana u smislenom hermetičkom krugu. Uzmimo kao primjer *Kons* 5. Prva dva stiha postavljaju konstrukciju osnovu. Nakon čitanja nam postaje jasno da su oba stiha realizirana kao čiste logičke strukture dvaju reciprociteta. Tako možemo postaviti razmjere koji je sastavljen od prvog stiha (A), drugog stiha (B), koje

L'apparition de la poésie topographique dans l'art slovène a excité, en 1965 et en particulier pendant sa période la plus féconde, dans les années 1966 et 1967, en même temps que la théorie philosophique du réisme, beaucoup d'intérêt. Ainsi eut-on l'impression, à la parution des *Integrali* de Srečko Kosovel (Srečko Kosovel, *Integrali*; choix et introduction: Dr Anton Ocvirk, Ljubljana 1967), de voir réapparaître dans la vie de la culture poétique slovène une unité poétique pas encore réalisée à fond du point de vue historique, qui est par sa forme même de nature révolutionnaire et d'avant-garde. Mais on ferait erreur si l'on plaçait l'apparition de structures poétiques constructivistes particulières des *Integrali* de Kosovel, ou *Kons*, dans l'ensemble d'un courant de progrès quelconque, ou bien si d'autre part on établissait une classification systématique de la poésie topographique déjà écrite, par rapport aux résultats obtenus par l'expérience ravivée de la technique poétique de Kosovel. Par tous ces aspects historiques, l'état réel de la poésie topographique slovène ne se trouverait qu'apparemment lié dans des schémas historiques plus déterminés. On ne pourra voir dans tous les prédécesseurs que l'enregistrement de quelques faits que nous savons avoir été rares, qui ébranlaient l'austérité bourgeoise ainsi que la commodité de la «paisible lecture de livres traditionnelle». Aussi n'y a-t-il à retenir, à côté des essais poétiques de Kosovel des années 1925 et 1926, déjà cités, que l'activité typographique du *Tank*, revue d'art actif, parue à Ljubljana en 1927.

Les déterminations d'idées des constructions de Kosovel furent décrites par le Dr A. Ocvirk dans une étude détaillée. Les réalisations poétiques de Kosovel sont des structures sémantiques conséquentes, les variables des significations formant leur structure d'après la clef indiquée dans l'étude. La plupart des constructions du poète sont très dociles à l'interprétation. Il est pourtant nécessaire de se débarrasser le plus possible du poids de la lecture historique, des schémas d'interprétation, et de se vouer à une observation mieux dirigée. Cette lecture répétée, inventive de Kosovel, mène forcément à d'autres conclusions. En ce qui concerne la situation typographique, on peut constater que la vision poétique de Kosovel reste déterminée par une large gamme de signes; elle opère d'abord par des groupes de mots habituels, réduits autant qu'il est possible, de manière qu'ils forment de brèves unités syntactiques de type analogue à celui des phrases protocolaires. Du point de vue de la syntaxe, les constructions logiques ainsi formées sont simples et indivisibles, ce qui en fait le cercle de significations beaucoup plus restreint, l'échelle des signes étant réalisée en un cercle de significations hermétique. Prenons un exemple, le *Kons* 5. Les deux premiers vers forment la base de

udružuje i općenito omogućuje medijativni prostor gdje se dvije razumljive recipročnosti općenito moraju sresti. Već u sastavu drugoga stiha (B) prisutan je veznik »i« — pa nije slučajno da je najadekvatniji znak za sumarni prikaz opsežnosti toga medijativnog prostora upravo ∞. Četvrti i peti stih sastavljeni su iz matematičkih znakova. Ali motiv recipročnosti vrijedi i nadalje. Sličan ritmički sastav suprotnosti imaju i posljednji stihovi. Konačni JA tipična je nepredvidljiva i neprevodljiva estetska tvorba, netransparentna, alođina, i odgovara pjesmi prije svega vizualnim djelovanjem. Opći je obrazac te pjesme razmjer između načina A i B što se razrjeđava u prostoru koji omogućuje povezanost suprotnosti: u medijativnom prostoru. Ako je početni i završni dio kosa sasvim podređen interpretaciji, središnji je dio — opremljen matematičkim znakovima — dostupniji opservaciji. Tako možemo za ukupnost ovoga kosa ustvrditi da je riječ o logički uređenoj skupini znakova s dva stupnja interpretacijskih mogućnosti: dvije su semantičke, a jedna je naglašena kao nonverbalni, vizualni sloj (ne, dakako, da bismo time oduzeli interpretacijsku mogućnost i tom pjesničkom prostoru). Vizualno sasvim oslobođena dojmivosti, središnja ploha kosa je i manje transparentna, manje otvorena interpretaciji, ponajprije nam je ostavljena na volju kao naglašavanje principa sastava pjesme, a ne kao odvođenje u drugačije razmišljanje (npr. u inače nedokazivo ali moguće interpretiranje pjesme kao znakova za različite ideološke intencije, bilo da su usmjerene u socijologiju literature ili u sistematiku kakve estetike). To što čini i središnji nonverbalni dio kosa razumljivim jest objašnjenje i prikaz medijativnosti koja je zahvaćena već u prvim stihovima. Središnji dio kosa je razumljiv kao prikaz reciprociteta. U totalnosti pozicije (o nasuprot ∞) sakrivena je dodirna tačka obaju znakova. Ako je bilo potrebno govor (u ovom primjeru pisanu riječ) sumirati u određen jednostavniji znak (A ili B), to je nedostatnost u diferenciranju koje je sasvim vizualna struktura (kamo možemo, s nešto drskosti, svrstati središnji dio kosa) sposobna smjestiti izvršiti i prezentirati. U razumijevanju današnje topografske poezije ovo Kosovelovo otkriće znači prije svega razbijanje principa uobičajenoga, ugodnog čitanja, uvažavanje netransparentnih, smisleno (ne nužno) identificiranih znakova koji se posebno utvrđuju kao znaci tipografske slobode. Što takavi, još uvijek snažno heterogeni, sastav omogućuje, logički je princip

construction. Après les avoir lus, on se rend compte que les deux vers sont réalisés en tant que structures logiques par excellence de deux valeurs réciproques. Il nous est donc permis d'établir un rapport composé du premier vers (A) et du second (B), rapport qui les unit et rend possible un espace médiateur où la rencontre de deux valeurs réciproques compréhensibles peut au moins avoir lieu. Dans la composition du deuxième vers (B) on remarquera la présence de la conjonction »et« — il n'y a aucune coïncidence dans le fait que le signe le plus convenable à représenter sommairement l'étendue de cet espace médiateur soit bien ∞. Les vers 4 et 5 sont composés de signes mathématiques, le motif de réciprocity restant toujours en vigueur. On trouvera une semblable composition rythmique des contraires également dans les derniers vers. Le OUI final est une typique formation esthétique imprévisible et intraduisible, non transparente, illogique et correspondant au poème par son efficacité visuelle surtout. La formule générale de ce poème, c'est le rapport entre les modes A et B, qui se dénoue dans l'espace qui permet la liaison commune des contraires: dans l'espace médiateur. Si la première et la dernière partie de la fin sont soumises à l'interprétation, la partie centrale, elle, pourvue de signes mathématiques, est plus propice à l'observation. Nous pouvons ainsi constater que l'ensemble de ce kons n'est autre qu'un groupe de signes logiquement organisé, renfermant deux degrés de possibilités d'interprétation — les deux de nature sémantique, l'une d'entre elles soulignée comme couche non-verbale, visuelle (sans retirer pour cela les possibilités d'interprétation à cet espace poétique). La surface centrale du kons, agissant visuellement d'une manière tout à fait dégagée, est aussi moins transparente, moins facile à interpréter, présentant surtout une accentuation du principe de composition du poème, et non pas une voie menant à une méditation différente (mettons à des interprétations improbables mais possibles du poème, signes de diverses intentions idéologiques, dirigés soit vers la sociologie de la littérature, soit vers le système d'une esthétique quelconque). Ce qui rend la partie centrale non-verbale du kons compréhensible à son tour, c'est l'explication et la présentation de la faculté médiatrice comprise déjà dans les premiers vers. La partie centrale du kons est compréhensible en tant que mise en évidence d'une réciprocité. C'est dans l'ensemble de la position (0 envers ∞) que l'on trouvera le point de contact entre les deux lignes. S'il a fallu transcrire sommairement le langage (le langage écrit dans ce cas) en un signe plus simple (A ou B), c'est qu'il s'agit là d'une imperfection dans la différenciation que la structure visuelle par excellence (où l'on peut, avec une légère audace, ranger la partie centrale du kons) ne laisse pas de pouvoir établir et présenter immédiatement et avec efficacité. Dans la conception de la poésie topographique

Srce v alkoholu

Dvignite melanholični pajčolan!
 V smehu je tvoja bodočnost.
 Sonce sije izza črnega stekla.
 Poljana je zlata od sonca.
 V tvojih zlatih očeh je žalost.
 Ne glej se v zrcalo!

Smeh, smeh, smeh.
 Snežni oblaki.
 V pomladni modrini.
 Prostór ○ ∞ ○
 etroplan.

Vlak je počasen kakor črni polž.
 Misel je kakor blisk.
 Pod sivo Triglavsko steno
 počivamo.
 Naše misli: onstran.



S R C E - V - A L K O H O L U

reciprociteta što stvara medijativno polje u koje su uključeni svi elementi kosa. To čini pjesmu čitljivom i zatvorenom cjelinom. Tako radikalne pozicije nije u slovenskom pjesništvu, sve do danas, nitko dosegao. Izuzetna pojava Srečka Kosovela znači osamljenu djelatnost u slovenskoj poeziji koja je odviše hermetička i sterilna, pokrivena neprestanom eshatološkom vizijom šarenog, slovenskog Parnasa. Stoga se ne treba čuditi njegovu razmjerno kasnom otkrivanju; njegove su, naime, za razvitak najznačajnije kose počeli uvrštavati u pjesnikove zbirke tek nakon rata. Kosovel je bio nesumnjivo prilično dobro informiran o događanju u evropskoj avangardnoj poeziji dvadesetih godina, premda njegove konstrukcije nisu usmjerene ni u logističku, estetskičku doktrinu konstruktivističke sistematike, niti su naglašene vizualno, spekulativno, nego su neprekidno »u službi«. Njihova se upotrebljivost iskazala osobito u onim interpretacijama koje su naginjale »ljevičarskoj literaturi«, problemima autentične borbe čovjeka za realizaciju najčovječnijega u alijeniranom svijetu, konstruiranju drugačije, razmjernije realnosti. To još posebno potvrđuju ljepljenke, gdje se javlja smisleni savez koji ukazuje na pjesnikovo zanimanje za Rusiju. Uz to je zanimljiva upotreba »zrcala« — izraz se pojavljuje u istoimenoj ljepljenci; zrcala odslikavaju realnost, ali ona ima u ljepljenkama raskrečenu, u samim vertikalama i horizontalama postavljenu, smislenu mrežu. Već sam princip upotrebe ljepljenke svjedoči o izvanrednom povijesnom značenju Kosovela za razvoj suvremenih pjesničkih formi; a ako uz to uvažimo još i njegovu slobodu oblikovanja i prodornu upotrebu tipografskih značenja, onda je njegovo sadašnje uvrštavanje među prethodnike topografske poezije u slovenskoj literaturi također opravdano.

Godinu dana nakon Kosovelove smrti, 1927, objavila se u Ljubljani nova revija s probojnim naslovom *Tenk*. Izšla su samo dva broja (urednik Ferdo Delak). Glavniji su suradnici bili grupa trčanskih konstruktivista koje je vodio A. Černigoj, slikar koji je kratko vrijeme učio i na Bauhausu, zatim neki suradnici *Zemla*, a revija je imala — kao većina malih avangardnih časopisa u srednjoj Evropi —

actuelle, cette invention de Kosovel signifie avant tout l'élimination des principes de la lecture habituelle et aisée, l'affermissement de signes non transparents dont le sens est identifié (pas nécessairement), qui se font surtout valoir comme signe de la liberté typographique. Ce qui rend possible une telle structure, toujours très hétérogène, c'est le principe logique de la réciprocité qui forme l'espace médiateur dans lequel tous les éléments du kos sont compris. C'est ce qui fait du poème un tout lisible et clos. Jusqu'à nos jours, personne dans la poésie slovène n'est allé jusqu'à prendre une position si radicale. La personnalité exquise de Srečko Kosovel reste un fait isolé dans la poésie slovène, laquelle n'est que par trop hermétiqne et stérile, imprégnée de la vision eschatologique permanente du Parnasse slovène. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il n'ait été découvert qu'assez tard, les koss les plus significatifs dans le sens du perfectionnement n'ayant commencé à trouver leur place dans les recueils du poète qu'après la guerre. Il est indubitable que Kosovel était fort bien au courant des événements qui se succédaient dans la poésie moderniste européenne des années 1920, et pourtant ses constructions ne donnent pas dans la doctrine logiciete et esthéticiste du système constructiviste, elles n'insistent pas non plus sur l'accent visuel, spéculatif, mais sont au contraire toujours »au service«. Leur applicabilité s'est témoignée surtout dans les interprétations qui inclinaient à la »littérature de gauche«, aux problèmes de la lutte authentique de l'homme pour la réalisation de ce qu'il y a de plus humain dans un monde aliéné, qui cherchaient à construire une réalité différente, convenant mieux à la société. Ce fait est confirmé notamment dans ses collages où l'on perçoit un rapport de sens qui laisse voir l'intérêt que porte le poète à la Russie. Il y a un autre fait intéressant, c'est l'emploi des »miroirs« — l'expression fait son apparition dans un collage portant le même titre; les miroirs reflètent une réalité dont le complexe des significations dans les collages est dispersé, disposé en lignes verticales et horizontales. Le principe même de l'emploi des collages témoigne de l'importance historique exceptionnelle que garde Kosovel dans l'évolution des formes poétiques contemporaines; tenant compte à part cela des libertés qu'il prend dans la forme et de son emploi hardi des signes typographiques, la place qu'on lui décerne dans la littérature slovène parmi les précurseurs de la poésie topographique ne peut en paraître que plus méritée.

En 1927, un an après la mort de Kosovel, une nouvelle revue paraît à Ljubljana sous un titre d'effet, le *Tank*. Deux numéros seulement virent le jour (sous la direction de Ferdo Delak). Un groupe de constructivistes de Trieste, dirigé par A. Černigoj, un peintre qui avait étudié quelque temps à Bauhaus, ensuite certains collaborateurs du *Zenit*, en furent les principaux collaborateurs. Comme la plupart des petits

prilično dobre veze s evropskim središtima. *Tenk* je zanimljiv zbog toga što je u oblikovanju riječi, stavaka, stranica u reviji uveo tipografske novosti koje su značile krčenje odomaćenog, udobnog čitanja. Našli su sretan odnos između paradne probojnosti manifestativnog pisanja i nekakvog prijateljskog privrživanja, što se pokazalo i u uređivanju revije. Pri štampanju odnosno oblikovanju odlučivali su se prije svega za snažno naglašene programatske dijelove članaka i pisama. Već je na sasvim običnoj čitalačkoj razini postava teksta

dinamo aéro radio

1 2 3

Tko je protiv 1 2 3 taj je pasatist

ipak mijenjala poziciju tradicionalnog grafičkog postavljanja. Struktura nazivanja mogla je tako biti i tipografski adekvatnije diferencirana, a mogli bismo ustvrditi da je to bio put i tačnijoj smisljenoj diferencijaciji. Jedino godište (dva broja) nije, naravno, moglo obaviti sav posao. *Tenk* je sam po sebi bio snažno heterogen list, jer je samo tako moguće razumjeti da su u istom broju objavljivali Branko Poljanski i Kurt Schwitters. *Tenk* je objavio ove Schwittersove pjesme: *Tippspiel, Variationen zu rinzekete bee bee nzkrrmüü i der eine und der andere*. Ipak ovo objavljivanje nije izazvalo neki poseban učinak, ostalo je bez odaziva. Glavna je zasluga *Tenka* bila njegovo, u pojedinim člancima i pismima zahvaćeno, novo tipografsko uređivanje koje je tek radikaliziralo vizualnu opredjeljenost čitanja. Uza sav tipografski napredak i slobodu, istina, nedostajao je odgovarajući selektivni princip, što oper — s obzirom na kratko vrijeme izlaženja — i nije bilo moguće dosegnuti.

Zanimljivo je da je iznova oživjelo zanimanje za *Tenk* i da su Kosovelovo *Integrali* izili upravo u vrijeme (godine 1967) kad je slovenska topografska poezija bila na vrhuncu.¹ Ime je općenito, a što sve znači u slovenskom okviru najlakše će se vidjeti ako njime označimo gotovo svu djelatnost skupine OHO. Formalno skupina nije bila nikada osnovana. Njeni su tvorci Marko Pogačnik, akademski kipar, glavni designer skupine, i Iztok Geister Plamen, njen idejni vođa. U skupini su još aktivno sudjelovali Milenko Matanovič, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek, Vojin Kovač-Chubby i Naško Križnar. Izdaju posebnu avangardnu ediciju OHO

journaux d'avant-garde de l'Europe centrale, la revue était en rapports assez continus avec les centres européens. Le *Tenk* reste intéressant pour avoir introduit dans la formation des mots, des phrases et des pages dans la revue, des nouveautés typographiques qui signifiaient bien un écart à l'égard de la lecture accoutumée et commode. On sut y trouver un rapport convenable entre la violence de parade des publications de manifestation et une sorte de privatisisme amical, ce qui se manifesta dans la structure de la revue. Dans la manière d'imprimer ou de former la revue on chercha surtout à faire ressortir les parties mises en évidence des articles et des lettres. La disposition d'un texte de la manière suivante

dynamo aéro radio

1 2 3

Celui qui s'oppose à 1 2 3 est un pasatiste

marquait, même dans un niveau de lecture des plus habituels, un changement de position dans la disposition graphique traditionnelle. Ainsi la structure de la dénomination pouvait-elle être typographiquement mieux différenciée, on pourrait même dire orientée, cette fois encore, vers une différenciation de sens plus exacte. Il est évident que la seule année parue (deux numéros) n'a pu s'acquitter de toutes les tâches. Le *Tenk* était une revue de nature très hétérogène, ce qui nous fait comprendre qu'un Branko Poljanski et Kurt Schwitters aient pu être publiés dans le même numéro. On y publia les poésies de Schwitters suivantes: *Tippspiel, Variationen zu rinzekete bee bee nzkrrmüü et Der eine und der andere*. Pourtant cette publication n'eut aucun effet particulier puisqu'elle resta sans retentissement. Le mérite essentiel du *Tenk*, ce fut d'avoir trouvé un arrangement typographique nouveau, présenté dans les articles et les lettres particuliers, qui radicalisait la détermination visuelle de la lecture. Il est vrai d'autre part que malgré de progrès typographique accompli et les libertés prises, un principe convenable de sélection faisait défaut, ce que d'ailleurs on ne put établir, vu la courte durée de publication de la revue.

Il est assez surprenant que ce soit en 1967, c'est-à-dire quand la poésie topographique slovène était à son apogée, que se soit ravivé l'intérêt qu'on portait au *Tenk* et que soient parus les *Integrali* de Kosovel. Le terme de poésie topographique est assez vaste, mais pour montrer clairement ce qu'il représente dans le cadre de la vie slovène, il suffira d'en qualifier l'ensemble des activités du groupe OHO. Le groupe n'a jamais été formellement fondé. Ses créateurs furent Marko Pogačnik, peintre académicien, principal représentant du groupe, et Iztok Geister Plamen, son chef spirituel. Milenko Matanovič, Franci Zagoričnik, Matjaž Hanžek,

130

Kons.

5

Gnoj je zlato
in zlato je gnoj
Oboje = O

O = ∞

∞ = O

A B <

1, 2, 3.

Kdor nima duše,
ne potrebuje zlata,
kdor ima dušo
ne potrebuje gnoja.

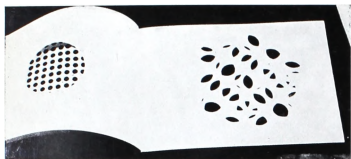
JA.



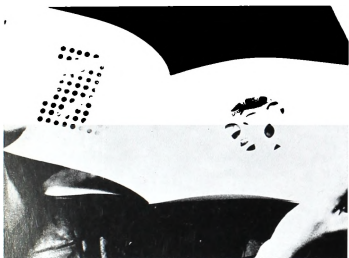
I. G. Plamen: 2 pesmi



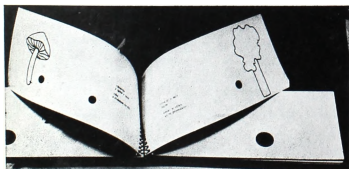
I. G. Plamen: 2 pesmi



Marko Pogačnik: Knjiga



Marko Pogačnik: Knjiga



Plamen — Pogačnik: Gobe v knjigi

u vlastitoj nakladi, bave se filmom, itd. Prvi su znaci novoga toka Pogačnikovi crteži iz godine 1965. Riječ je o fiksaciji bubnjanja. Ono je dano u slici pomoću kružica koji zorno predočuju udarce. Dva su elementa, sluh i vid, zahvaćena u istoj predodžbi. Samo strujanje imalo je izvanrednu početnu poziciju — djelatnost je skupine, naime, imala gotovo programiranu aktivnost. Bilo je dovoljno ako su članovi djelovali u okviru reističke doktrine, posebne smislene konstrukcije (ideologije), koja je mogla uspijevati na svakom terenu. Počelo je objavljivanjem »teoretskih tekstova« Marka Pogačnika i I. G. Plamena na stranicama studentskog časopisa *Tribuna*. Za njihovo polazište neka nam posluži ovo razmišljanje M. Pogačnika: »Tekstovi su od slova. Slova su od crta. Crte su ovdje zato da u obliku slova signaliziraju vizualno pojedine zvukove. Budući da je riječ o tekstovima, crta je dakle, skrivena za zvukom slova. Kako zatim neka crta (kao temeljni element stranice, uz štamparsko crnilo i papir) može stupiti na svjetlo dana drugačije nego u crtežu. U samom crtežu crta je sama za sebe (ako je crtež na razini svijesti o samome sebi). Crtež od crta nužan je element otvorenih stranica časopisa (ili revije). Vizualno je poezija (nazvana i topografska) razotkrivanje te diferencirane (vidnozvučne) uloge crte.« Već nam sam početak govori da se s predmetom, bilo kojim, nešto dogodilo. Obično nam je predmet koji smo nazvali nečim razumskim ujedno i razumljiv po svojoj upotrebljivosti; smijemo kazati da je takav predmet za nas proziran. Njegovom upotrebljivošću osvjetljuje se u našoj svijesti i njegovo ime. Ipak — a tu počinje reistična doktrina — taj predmet u stvarnosti nikad ne vidimo, nikad ga ne ugledamo, s njim smo neprekidno u alijeniranom, neautentičnom odnosu, neprekidno nam u subjektivnoj poziciji gledanja znači određenu racionalnu kvalitetu — po običaju je to određen način njegove upotrebe. Takvo gledanje treba prevesti u autentično, za sadašnju civilizaciju izuzetno, neprozirno, neznačajnsko, »neposredno gledanje«. Tek nam se pri tom otkriva i ulazi u svjetlost »čudenja« sam predmet. I ime, koje smo mu dodijelili s obzirom na njegovu upotrebljivost, mora se nekako promijeniti. Ako je prije funkcionalnost knjige vrijedila kao odnos sredstva koji ostvaruje njeno značenje, njen »sadržaj« koji vodi većoj i značajnijoj funkciji, sada smo svjedoci reističke nivelacije koja zapostavlja imenovanje objekta po upotrebljivosti. Imena objekata, a i pojedinih riječi, kad su posrijedi varijante topografske poezije, nisu više ništa što obavezuje — njihova transparentna smisljena funkcija je izostala,

Vojin Kovač-Chubby et Naško Križnar ont pris part à une collaboration active dans le groupe. Ils publient une édition d'avant-garde spéciale à leurs frais, intitulée OHO, ils s'occupent de cinéma, etc. Les premières manifestations du courant nouveau, ce furent les dessins de Pogačnik de 1965. Ils reproduisaient l'action de battre du tambour. Cette action est représentée par de petits ronds qui concrétisent les coups. Deux éléments, l'ouïe et la vue, sont compris dans la même sensation représentative. Le mouvement avait pris une position initiale exceptionnelle — l'activité du groupe étant, presque basée sur un programme d'activités. Il suffisait que les membres du groupe agissent dans le cadre d'une doctrine réiste, d'une construction de sens particulière (d'une idéologie), qui put avoir de l'effet dans tous les domaines. Le mouvement fut déclenché par les publications des »textes théoriques« de Marko Pogačnik et I. G. Plamen dans le journal universitaire *Tribuna*. Les réflexions suivantes de M. Pogačnik nous serviroient de point de départ: «Les textes sont composés de lettres. Celles-ci sont composées de lignes. Les lignes jouent le rôle de signaler visuellement les sons particuliers par le moyen des lettres. Dans un texte, chaque ligne dissimule donc le son des lettres. Comment une ligne (en tant qu'élément fondamental d'une page, à côté de l'encre d'imprimerie et du papier) peut-elle donc se révéler si ce n'est par un dessin? Dans le dessin la ligne consiste en elle-même (si le dessin est au niveau de la conscience de soi). Un dessin fait de lignes est un élément nécessaire des pages ouvertes d'un journal (ou d'une revue). La poésie visuelle (appelée aussi topographique) n'est que la manifestation de ce rôle différencié (visuel et sonore) de la ligne.» Dès le début, on s'aperçoit que l'objet, n'importe lequel, a subi un changement. D'habitude l'objet auquel on donne un nom reste à nos yeux une chose rationnelle, on le saisit dans la mesure de son utilisation, on peut prétendre un tel objet transparent. C'est à travers son utilisation que notre conscience perçoit son nom. Pourtant, et c'est là l'origine de la doctrine réiste, nous ne voyons, nous n'apercevons jamais cet objet en réalité, nous sommes constamment en rapport aliéné, non authentique avec lui, étant donné qu'il représente pour nous, pendant toute la durée de la position subjective de la contemplation, une qualité rationnelle déterminée — qui est d'habitude une manière particulière de son utilisation. Mais il est nécessaire de convertir cette contemplation-ci en contemplation authentique, exceptionnelle pour la civilisation de nos jours, intransparente, dépourvue de sens, »directe«. Ce n'est que par là que l'objet même se dévoile à nos yeux et se place dans la lumière de »étonnement«. Le nom que nous lui avons assigné par rapport à son utilisation, doit en quelque sorte changer lui aussi. Si la fonctionnalité du livre formait antérieurement un rapport de moyen créé par sa signification, par son »contenu« menant à une fonction plus

ostalo je ime samo po sebi, samo jedno, postavljeno u pomalo smiješnu i sasvim novu poziciju, kad možemo govoriti o predmetu s posve drugačijim, tek sada otkrivenim imenom: to je razina nove senzibilitosti. Odatle se zatim događa ponovna diferencijacija. Tako će nam biti i jasno da je značajan upravo metodološki prijelaz iz interpretacije u opservaciju, pogotovu još i zbog toga što je logično interpretacije postala već tako svojevolljna da joj mirno možemo odrediti svu njenu prvotnu opravdanost. Reistički svijet započinje demokratskom pretpostavkom o objektiviranju. »Izvan smisla i besmisla jest objektiviranje. Objektiviranje je znanstveno proučavanje, promatranje stvari« (I. G. Plamen). Proces, koji nameće i prije navedeni Pogačnikov tekst, potpuno odgovara ovoj misli. Metoda je podroban opis. Tko se već odluču za vizualnu razinu, za crtu, shvaća je ponajprije kao neko materijalno stanje. U tom naivno materijalističkom svijetu realiteta časopis je sam cilj i ostvarenje: odnosno, dovoljno je sama jedna stranica; stranicu časopisa čine papir, štamparsko crnilo i crta. Tek je nakon toga moguća posebna vizualna funkcija crte koja — sastavljena u više diferencirane vizualne jedinice — ima funkciju signaliziranja. Tako je i razumijevanje crteža svedeno na onu razinu gdje se crtežu javlja sama njegova svijest. Mora, dakako, postojati određena intencija da crtež spoznamo, da prepoznamo oblike koji ga sastavljaju. Ta intencija ipak doseže samo do te spoznaje. Neka bude predočena banana, dugme ili škare, to ulazi u opći arsenal realiteta i samopis se crteža ni najmanje ne tiče: on je svojom materijalnošću i sam uključen u taj sveobuhvatni princip. Crtež je sam po sebi neprozirna, netransparentna tvorba. I na toj razini mogu sasvim uspješno koegzistirati umjetnički predmet, tipogram ili ručna preša. Također je razumljivo da je to posve istinski svijet koji ne dopušta kvalitativnih vertikala; potrebna je jedino ona mjera što u svakom proizvodu primjećuje njegov poseban vizualni status, a on svojom posebnom, samo tom predmetu svojstvenom, ljepotom izaziva žuđenje i »osvjeljenje«. Glavno je, makar su topografska poezija ili crtež uključeni u reističnu doktrinu, da oslobadaju vizualnu igru, da razvijaju novu osjetilnu uzbuđenost i teže otkrivanju» ukletih prostora» vizualne civilizacije. Tako je topografska poezija zapravo romantično kretanje; ali i revolucionarno, jer dopušta tradicionalno prihvaćenu ideologiju, naoko sasvim otvorenu bilo kojoj strani ili umjetničkom objektu, a zapravo gotovo

large et plus importante, on assiste à un nivellement réiste qui supprime la dénomination de l'objet eu égard à son emploi. Les noms des objets, ou des mots pris séparément quand il s'agit de variantes de la poésie topographique, ne sont plus engageants — leur fonction de sens transparente est supprimée; reste le nom par lui-même, seul, dans une position assez drôle, mais tout à fait nouvelle et qui nous permet de donner à l'objet un nom entièrement différent, découvert à présent seulement: c'est le niveau d'une nouvelle sensibilité. A partir d'ici, une nouvelle différenciation a lieu. On saisira par là l'importance du passage méthodologique de l'interprétation à l'observation, en particulier en pensant au fait que, de logique, le caractère de l'interprétation s'est fait si arbitraire que l'on peut lui retirer sans hésitation sa raison d'être antérieure. L'origine du monde réiste consiste en une supposition démocratique de l'objectivisation. »En dehors du sens et du non-sens il y a l'objectivisation. L'objectivisation est une recherche scientifique, c'est l'observation des choses.« (I. G. Plamen) Le procès qui se déroule dans le texte de Pogačnik mentionné ci-dessus, répond lui aussi exactement à cette pensée. La méthode en est une description exacte. Ayant pris la ligne comme niveau visuel, il ne voit d'abord en elle qu'un état matériel. Un journal, dans ce monde naïvement matérialiste de la réalité, est en lui-même un but et sa réalisation: ou plutôt une seule page suffit; une page de journal est composée de papier, d'encre d'imprimerie et de lignes. Ce n'est que tenant compte de ce fait que la fonction visuelle particulière de la ligne, qui remplit, située dans des unités visuelles différenciées à un plus haut degré, la fonction de signalisation, est rendue possible. Ainsi la compréhension du dessin est-elle amenée au niveau où le dessin ne perçoit que sa propre conscience. Il est évident que l'intention de prendre connaissance du dessin, de reconnaître les formes dont il est composé, doit exister. Cette intention, pourtant, ne dure que jusqu'à cette prise de connaissance. Que l'on reproduise successivement une banane, un bouton ou une paire de ciseaux, cela ne trouve une place que dans l'arsenal général de la réalité et n'a rien à voir avec le dessin: par sa matérialité, ce dernier fait partie lui aussi de ce principe universel. Le dessin, par sa nature, est une formation opaque, intransparente. Et sur cette surface, un objet d'art, un typogramme ou une presse à main peuvent coexister avec succès. Il est clair également qu'il s'agit là d'un monde impartial, qui n'admet pas de verticales qualitatives: la seule mesure nécessaire, c'est celle qui entrevoit dans chaque chose créée l'état visuel particulier qui inspire, par la beauté propre à cet objet, étonnement et «illumination». Quoique la poésie topographique ou le dessin fassent partie de la doctrine réiste, l'essentiel c'est qu'ils donnent libre cours à un jeu visuel, qu'ils développent une nouvelle excitation des sens et qu'ils cherchent à découvrir «les couches

pri
z

r o ž a
r o ž e
R O Ž I
R o ž o
r O ž I
R o Ž o

tako rigidnu i, na kraju krajeva, dosadnu kakva je upravo mogla biti klasiistička estetika ili gotovo barbarska doktrina socijalističkog realizma. Druga je strana romantičnoga odricanja racionalizma smislenih konstrukcija i rasvjetljavanje autentične poze blaženih, jednostavnih predmeta. Upravo je taj osjetljivi element i u okvirima same doktrine pružao »novu senzibilnost«.

Djelatnost skupine usredotočila se na izdavanje književne edicije u vlastitoj nakladi, na likovnu aktivnost i na objavljivanje topografske poezije, ponajprije u studentskom časopisu *Tribuna*. Već prva knjiga iz ove samonakladne serije, knjiga M. Pogačnika, potpuna je novost. Kao notes uvezana, ona donosi same prazne, neodtampane, ali izbušene stranice. Riječ je o asemantičkoj, »evidentnoj« poezici koja nije ni rušilačka ni izazivačka nego je promišljeno komponirana. Različiti promjeri rupa na stranicama omogućuju gledaocu da neprekidno provjerava mogućnosti novih vizualnih otkrivanja, da dinamično prolitava knjigu, što mu nesumnjivo donosi sasvim nov, nekonvencionalan i neknjižki osjećaj ovladavanja knjigom. Taj već sam po sebi odličan početak još posebno podupire vrlo solidno tehničko rješenje opreme knjige. Probušeni listovi stvaraju promjenljive (u toku čitanja) plastične sheme, »sadržaj« knjige izmiče racionalnim pretpostavkama. Smijemo zaključiti da je riječ o razbijanju individualističkog, solipsističkog i intelektualnog čitanja. Moguće je osjetljivo uživanje u osvjetljenju, u čuđenju što ga izaziva knjiga. Stoga je to sasvim objektivno, za upotrebu namijenjen predmet. Ne istupa iz svakidašnjih općih realiteta nego ih, štaviše, dopunjuje i realizira poneki njihov dosada još skriveni dio. Poseban je pokušaj iz 1966. godine knjiga OHO, zajednički rad M. Pogačnika i I. G. Plamena. Tu se razbija tradicionalno oblikovanje knjige, listanje ovim novim oblikom postaje predmet posebnog iskustva, kombinacije semantičkih i asemantičkih elemenata. Uz to valja naglasiti ulogu crteža. Nije ni najmanje potrebno da se crtež u opisivanju predmeta iskaže u običnoj biokulturnoj shemi tobožnje prostornosti. Crtež je dosljedno shematičan, pokazuje vlastitu crtu koja teče papirom tako dugo dok nije sama realizirana »na razini svijesti o samoj sebi«. Knjiga je razmaknuta ploha, izbor pristupa

du sous-sol« de la civilisation visuelle. Par ce fait la poésie topographique est un mouvement romantique; révolutionnaire même, car elle se joue de l'idéologie traditionnellement admise, accessible en apparence à n'importe quelle chose ou à un objet d'art quelconque, mais en réalité aussi rigide et après tout aussi monotone qu'ait pu l'être l'esthétique classiciste de nature semblable ou bien la doctrine presque barbare du réalisme socialiste. Le deuxième aspect romantique, c'est le refus du rationalisme des constructions à sens et l'illumination des poses authentiques d'objets radieux et simples. C'est bien cet élément sensuel qui proposait, dans les cadres de la doctrine même, une »nouvelle sensibilité«.

L'activité du groupe se réduit à la publication d'une édition de livres à ses propres frais, aux activités dans le domaine des arts plastiques et aux publications nombreuses de poésie topographique, en particulier dans le journal universitaire *Tribuna*. Le premier livre de la série d'auto-édition, ouvrage de M. Pogačnik, est un événement tout à fait nouveau. Le livre, relié en forme de carnet, ne contient que des pages vides, non imprimées, mais perforées. Il s'agit là d'une poésie asemantique, »évidente«, qui n'est pas de caractère destructif ni provocateur, et qui est au contraire calculée avec soin. Les diamètres différents des trous dans les pages permettent au lecteur de contrôler sans cesse les possibilités de nouvelles découvertes visuelles, de feuilleter le livre avec vivacité, ce qui lui fait éprouver indubitablement une sensation de posséder le livre absolument nouvelle, non conventionnelle et non livresque. Ce début excellent est soutenu en particulier par la solution technique très réussie de l'arrangement du livre. Les feuilles perforées forment des schémas plastiques variables (changeant au fur et à mesure qu'on tourne les pages), tandis que le »contenu« du livre échappe aux déterminations rationnelles. Il nous est permis de constater qu'il s'agit là de l'anéantissement de la lecture intellectuelle individualiste, solipsiste. Une jouissance sensuelle est rendue possible par l'illumination, l'étonnement que rend le livre. Aussi reste-t-il une chose entièrement objective, destinée à l'usage. Il ne sort pas de la réalité ceutumière, générale, il la complète et réalise une de ses parties jusqu'alors voilée. Le livre OHO, ouvrage commun de M. Pogačnik et I. G. Plamen, présente une expérience précieuse de l'année 1966. La forme traditionnelle du livre se décompose, l'action de tourner les pages devient rythmique, arbitraire, accidentelle. Le livre devient l'objet d'une expérience spéciale: de la combinaison d'éléments sémantiques et asemantiques.

Soulignons ici de rôle du dessin. Il n'est pas du tout nécessaire que le dessin, dans la description des objets, apparaisse dans le schéma bioculaire habituel de l'espace apparent. Logiquement schématique, le dessin montre sa

jednostavan, i prijatan pokušaj neobičnog čitanja navodi nas do toga da okrećemo knjigu u rukama i gubimo osjećaj za njenu prijašnju realizaciju — knjiga se kao »knjiga« otresla sama sebe, postaje predmet posebnog vizualnog pokušaja.

Dvije pjesme I. G. Plamena i *Knjiga s obručicom* M.

Pogačnika pripadaju nastavku pokusa s prvom knjigom M.

Pogačnika. Obje postaju skulpture; Pogačnikova kao

sasvim asemantička, vizualna forma, Plamenova kao

kombinacija semantičkih elemenata i sasvim plastičkog

tretmana asemantičke Pogačnikove forme. Drugi tip knjige

ove naklade predstavlja *Opus nista* Francija Zagoričnika.

Ovdje je izvedena dosljedna linearna struktura knjige,

premda s nedostacima koji nameću interpretaciji knjige

ljubazan utisak humora. Knjiga je sastavljena od 6278

stranica; mada su stranice od 3 do 184, od 184 do 395 i od

395 do 6278 ispuštene; za čitanje nam na volju ostaju

stranice, 3, 184, 395 i 6278. Sličan princip, očišćen nosa

novovremenskih književnih izdanja, pokazuje i

Embryonalna knjiga I. G. Plamena. Njegova *Zvučna knjiga*

pruža nam za čitanje dvije riječi: najprije TISINA, a kad

stranicu okrenemo i list zažusti, pročitatmo BUKA (Ropot).

Članovi skupine OHO izdavalji su i knjige pakirane u

kartonske kutijice. Unutrašnjost je kutijica bila različito

ispunjena: vrlo je duhovita igrica što ju je izmislio M.

Pogačnik. Na volju nam je ovaj tekst: »je li sramotno biti

muha? muha se samo rijetko kada odmara u blizini stidnice

(leti gola) i na koži je nepoželjna«. Kad zatim otvorimo

kutijicu, iz nje izbija mnoštvo sitnih papirnatih kružica

različite veličine koji nose raznobojno odštampane crte.

Njihov poredak donosi već spomenuti tekst, ali su, dakako,

moćuje još i druge varijante. Kraj zapisa u stihovima,

sačuvanima na papirnatim kartama koje su sastavni dio

unutrašnjosti kutijice, u toj se seriji pojavljuju i karte,

takoder pohranjene u kutijicama, na kojima su rukom

otisnuli negativi pojedinih predmeta: igala, žara, dugmeta

itd. Ravna je površina bijele karte uzibazana, i na tom

mjestu možemo vidjeti otisnuli predmet — najefektnija

knjiga te serije jest rad M. Matanovića. Na kraju treba još

spomenuti dva izdanka plodne suradnje Plamen & Pogačnik.

Prvi je realizacija *Gljive u knjizi*. Ovu »sklopnovicu« autori

ljubazno preporučaju »mamicama za mališane«. Drugi je

Pegam i Lambergar. Obje knjige govore o začudnoj

uskladjenosti i razumijevanju uzajamnog utjecaja crteža i

teksta.

propre ligne qui parcourt le papier jusqu'à ce qu'elle soit réalisée elle-même »au niveau de la conscience de soi«. Le livre est un dépliant, le choix de l'examen en est simple et encourageant, et l'expérience séduisante d'une lecture insolite nous amène à retourner le livre dans nos mains et nous fait perdre la sensation de sa réalisation antérieure — le livre en tant que »livre« se dégage de lui-même, il devient l'objet d'une expérience visuelle particulière. »Deux poèmes«, un livre de I. G. Plamen, et le *Livre à l'anneau* de M. Pogačnik, font partie de la continuation des expériences tirées du premier livre de M. Pogačnik. Tous deux deviennent des sculptures, le livre de Pogačnik en qualité de forme visuelle entièrement asemantique, celui de Plamen comme une combinaison d'éléments sémantiques et d'un traitement tout à fait plastique de la forme asemantique de Pogačnik. Le deuxième type de livre de cette édition est représenté par le livre *Opus zéro*, de Franci Zagoričnik. On y voit l'accomplissement d'une structure linéaire du livre conséquente, mais avec quelques imperfections qui imposent à l'interprétation du livre une gracieuse sensation d'humour. Le livre comprend 6278 pages; mais les pages numérotées de 3 à 184, de 184 à 395 et de 395 à 6278 sont omises; il n'y a à notre disposition que les pages 3, 184, 395 et 6278. Le *Livre embryonnaire* de I. G. Plamen nous montre un principe semblable, débarrassé du fatras de la publication de livres moderne. Son Livre sonore nous présente deux mots à lire: tout d'abord le mot SILENCE, puis quand on a tourné la page et qu'on a entendu le bruissement de la feuille, on peut lire le mot BRUIT. Les membres du groupe OHO ont aussi publié des livres emballés dans des boîtes en carton. L'intérieur des boîtes était rempli de diverses manières: M. Pogačnik p. ex. a inventé un petit jeu très spirituel. On nous présente le texte suivant: Est il honteux d'être une mouche? Une mouche ira rarement se poser à la proximité du pubis (elle vole nue) et elle est indésirable sur la peau. Quand on ouvre la Boîte, on en voit tomber une quantité de petits ronds en papier, de grandeur différente, sur lesquels sont imprimées des lettres en couleurs variées. En les mettant en ordre on obtient le texte en question, ou bien d'autres variantes possibles. A côté des vers inscrits sur des cartes en papier formant une partie du contenu des boîtes, on trouve dans cette série des cartes, enfermées elles aussi dans des boîtes, garnies des négatifs, imprimés à la main, d'objets particuliers: aiguilles, ciseaux, boutons, etc. La surface plate de la carte blanche est bosselée aux endroits où l'on peut voir les objets imprimés — un livre de M. Matanović reste l'ouvrage le plus efficace de cette série. Mentionnons enfin deux collaborations réussies de Plamen—Pogačnik. La première réalisation en furent les *Champignons dans le livre*. Les auteurs recommandent gentiment ce »livre d'images« aux »mamins pour leurs mioches«. Le deuxième livre est intitulé

Neki se mladi autori ove skupine bave pretežno topografskom poezijom. Najplodniji je autor Matijaž Hanžek. On se jedini ozbiljnije pozabavio zagonetkama pisaceg stroja i pomoću tipografskih znakova razbijao logičke strukture tradicionalne poetike. Tako je u nekim pjesmama transformirao jednostavan poetski tekst pomoću tipografskih znakova u konstruktivnu, nečitku topografsku poeziju. Većina se autora odlučila za varijante tipografskih vizualnih «crteža». M. Matanovič, dok se još bavio topografskom poezijom, izradivao je detaljne, geometrijski shematične pjesme, sastavljene iz jednostavnih tipografskih znakova. Vojin Kovač-Chubby obrađivao je motive pjesama koji su ga sjećali na narodnu ornamentiku. Svi su ti produkti sastavljeni od samih tipografskih znakova i ne sadrže zapis riječi.

Cjelokupnu aktivnost skupine OHO možemo označiti kao djelatnost koja ostvaruje topografsku poeziju. Dosljedno, kao što su se držali izvornog koncepta reistične doktrine, pošlo im je za rukom ostvariti prilično ujednačen »stilski govor«, značajan za njihov krug. Mnoge inovacije koje su u godinama 1966—1968. unijeli u slovensku kulturu ostale su prilično po strani. Bez obzira na to, skupina je i sama u sebi doživjela neke promjene, a posebno onda kad se izdvojila skupina likovnih radnika (Matanovič, A. i T. Šalamun). Je li to zatišje samo prolazno pa će proći kad se ponovo pronađe neki nov utjecajni stvaralački princip, ili ono znači postepeno opadanje njihova djelovanja i stvarno napuštanje rada koji su uspješno počeli prije četiri godine — to pitanje ostaje otvoreno.

Prijevod: A. Sljivarić

Pegam et Lambergar. Les deux livres font preuve d'une harmonie surprenante et d'un entendement dans la collaboration efficace du dessin et du texte réunis. Certains auteurs plus jeunes du groupe s'occupent davantage de poésie topographique. Matijaž Hanžek en reste l'auteur le plus fécond. C'est le seul qui se soit occupé sérieusement des énigmes de la machine à écrire et qui ait tenté d'anéantir les structures logiques de la poésie traditionnelle à l'aide de signes typographiques. C'est ainsi qu'il sut, par des signes typographiques, transformer un texte poétique simple en poésie topographique constructive, non lisible. La majorité des auteurs préféra les variantes de «dessins» topographiques visuels. M. Matanovič, tant qu'il s'occupait de poésie topographique, composa des poèmes de structure rigoureuse, géométriquement schématiques, faits de signes typographiques simples. Vojin Kovač Chubby composa des motifs de poésies de caractère d'ornementation populaire. Toutes ces productions sont faites exclusivement de signes typographiques, la figuration de mots n'y étant pas comprise.

Toute l'activité du groupe OHO peut être déterminée par la création de poésie topographique. Pour avoir suivi avec conséquence le concept originel de la doctrine réiste, ses membres sont parvenus à créer un »langage de style« assez uni, typique à leur milieu. Les innovations nombreuses qu'ils apportèrent à la culture slovène pendant les années 1966—1968, sont restées à l'écart. Néanmoins, le groupe a subi quelques transformations dans sa nature même, surtout lors de la séparation du groupe des représentants des arts plastiques (Matanovič, A. et T. Šalamun). N'est-ce là qu'un silence passager qui s'écoulera lorsqu'on aura trouvé à nouveau un principe de création efficace, ou bien le déclin progressif de leur activité marque-t-il une véritable suspension du travail qu'ils avaient entrepris avec succès il y a quatre ans, c'est là une question à laquelle on ne peut répondre à présent et qui sera résolue à l'avenir.

Traduit par Jean François Arnsch

1. Termin »topografska poezija« prvi je upotrebio Franci Zagoričnik. Nastao je, odnosno uveden je iz želje literature. Jedan između prvih topografskih ciklusa je također Zagoričnikov *Ples pod lipom*, nastao krajem 1965.

siegfried j. schmidt

compjutopoema

siegfried j. schmidt

computopoeme

1. prethodne napomene

*Kad svira tama ukoči se veče.
Ponekad blistaju zlato i ljepota.
Plešem i razmišljam.
Često me dotiče trava.
Nezgrapno i zlatno raste zvono.
Dolje su staze i glasnici olujni.
Tko da poljubi biljku?
Pjesnik!*

I. G. Stickel: Autopoeem br. 303

Ovi tekstovi ne potječu iz nekog časopisa koji bi se zauzimao za zakašnjele epigone pseudosymbolističkog smjera, već su naprotiv prije nekog vremena proizvedeni uz pomoć jednog IBM-računskog stroja Njemačkog računskog centra u Darmstadtu, pripadaju prema tome području tekstova o kojima se diskutira pod pomodnim naslovom »komputerska lirika«.

Ponuda takvih tekstova do danas je još neznatna, i po opsegu i po bogatstvu sadržaja. Ali sam fenomen STROJNO proizvedenih tekstova sili na razmišljanje o njihovu obilježju i o mogućnosti njihova uvrštavanja u područje onoga što se odvajkada zove ili bi trebalo da se zove lirskim ili pjesničkim tekstom.

1.1 Daljnje napomene odnose će se u prvom redu na tri aspekta fenomena »komputerske lirike«, i to prije svega na pitanje kakve tehničke i teorijske preduvjete zahtijeva pokušaj proizvodnja tekstova s estetskom pretenzijom na računaru; zatim na pitanje odnosa tekstova proizvedenih na dosadašnji način i komputerskih tekstova, i napokon, na pitanje kakve opće estetske i umjetničko-teorijske aspekte izaziva fenomen »komputerske lirike«.

2. o teorijskim i tehničkim preduvjetima komputerskih tekstova

2.1 Razvitak stvaralački sposobnih računskih strojeva u posljednjih 20 godina doveo je do toga da se programirani računari počinju upotrebljavati i na takvim područjima, za koja se dotada činilo da su rezervirana isključivo za tehnički neposredovani rad i za ljudskointuitivnu kombinatoriku:

1. vorbemerkungen

*Wenn die Dunkelheit spielt, erstarrt ein Abend.
Gold und Schönheit strahlen manchmal.
Ich tanze und sinne.
Ich berührt mich das Gras.
Die Glocke wächst rauh und golden.
Pfade und Boten sind drunten stürmisch.
Wer küßt eine Pflanze?
Der Poet!*

I. G. Stickel: Autopoeem br. 303

Diese Verse stammen nicht aus einer Zeitschrift, die sich verspäteter Epigonen pseudosymbolistischer Provenienz annimmt; sie sind vielmehr mit Hilfe einer IBM-Rechenanlage des Deutschen Rechenzentrums in Darmstadt hergestellt, gehören also zu einem Textbereich, der seit einiger Zeit unter dem modischen Titel »Computerlyrik« diskutiert wird.

Das Angebot an solchen Texten ist bis heute noch sehr klein, sowohl was den Umfang als was die Reichhaltigkeit anbetrifft. Aber allein schon das Phänomen MASCHINELL hergestellter Texte zwingt zu Überlegungen über ihre Kennzeichnung und die Möglichkeit ihrer Einordnung in den Bereich dessen was herkömmlicherweise lyrischer oder dichterischer Text heißt oder heißen sollte.

1.1 Die folgenden Bemerkungen sollen vor allem drei Aspekte des Phänomens »Computerlyrik« betreffen; und zwar zunächst die Frage, welche technischen und theoretischen Voraussetzungen der Versuch hat, Texte mit ästhetischem Anspruch auf einem Rechner zu erzeugen; dann die Frage nach dem Verhältnis von herkömmlich erzeugten Texten und Computer-Texten; und schließlich die Frage, welche allgemeinen ästhetischen und kunsttheoretischen Aspekte das Phänomen »Computerlyrik« provoziert.

2. zu den theoretischen und technischen voraussetzungen der computertexte

2.1 Die Entwicklung leistungsfähiger Rechenanlagen in den letzten zwanzig Jahren hat dazu geführt, daß man programmgesteuerte Rechner auch auf solchen Gebieten einzusetzen beginnt, die bislang ausschließlich der technisch unvermittelten Arbeit und der menschlich-intuitiven

naime na područjima takozvanog misaonog pothvata (osobito logičke kombinatorike) i proizvodnje takozvane umjetnosti.

Od godine 1949. naovamo ima u Sjedinjenim Državama pokušaja da se muzičke kompozicije proizvude pomoću elektronskih računskih strojeva (ili bar uz sudjelovanje tehničkih naprava). Deset godina kasnije objavio je T. Lutz prve tekstove proizvedene u računarima. A razvitali automatskih crtačih pribora omogućio je od 1961. godine učenjacima kao što su Julecz, Nees ili Noll da proizvode kompjutersku grafiku, takozvane »computografije«.

Dok su kompjuterske kompozicije danas već relativno poznate, a computografije se od 1965. redovito mogu vidjeti na izložbama, kompjuterski tekstovi jedva da su našli put do šire javnosti (na primjer Strickelove »Autopoeme«, u koje ulazi i ova citirana pod 1). To je prije svega zbog toga što su se ti tekstovi malo objavljivali pomoću uobičajenih medija, a glavni razlog mogao bi biti u tome što sigurno ni u jednoj grani umjetnosti nisu očekivanja i predrasude tako veliki i uvriježeni kao u književnosti. Jednostavnije rečeno, uopće ne postoji interes za takve tvorevine, jer se po općoj predrasudi baš na polju jezične umjetnosti individualnost specifično ljudskih pronalazaka i proizvoda ne može prenijeti ni na kakav stroj, ona se čini neponovljiva i nedostupna. Razlog za takvu gotovo apriorno utvrđenu nedostarnost tehničkih sistema po toj je predrasudi okolnost što u području jezične umjetnosti jasnije nego u svim ostalim umjetnostima prevladava uloga značenja (tačnije: iskaza), drugim riječima, što ovdje sadržajno, osjećajno i misaono prednjači pred formalnim i kompozicijskim. Zbog tih se razloga unaprijed smatra da je bezizgledno proizvoditi takozvanu pravu umjetnost pomoću stroja.

2.2 Cinjenica da se danas, unatoč toj raširenoj predrasudi, na mnogim stranama pokušavaju pomoću stroja proizvoditi tekstovi s estetskim pretenzijama, pretpostavlja prema tome bitno drukčije shvaćanje umjetnosti i estetike i suprotstavlja se uvriježenim teorijama umjetnosti i estetike. Ta će opreknost trajati tako dugo, dok se na drugoj strani bude zastupalo mišljenje da pjesnik stvara kao genij, što znači stvaralački posve slobodno, i da svojim radom spoznaje istinu koja je znanositima (općenitije: diskurzivnoj kombinatorici) u pravilu nedostupna. Sve dok se između pjesničke umjetnosti i nauke (bez obzira na to gdje se

Kombinatorik vorbehalten schienen: auf den Gebieten sogenannter Denkleistungen (speziell der logischen Kombinatorik) und der Produktion von sogenannter Kunst.

Seit 1949 gibt es Versuche in den Vereinigten Staaten, mit Hilfe von elektronischen Rechenanlagen musikalische Kompositionen technisch (oder doch unter maßgeblichem Anteil technischer Geräte) herzustellen. Zehn Jahre später veröffentlichte T. Lutz die ersten von Rechnern hergestellte Texte. Und die Entwicklung automatischer Zeichengeräte setzte seit 1961 Forscher wie Julecz, Nees oder Noll in den Stand, Computergraphiken, sogenannte »Computographien« herzustellen.

Während Computer-Kompositionen heute bereits relativ bekannt sind und Computographien seit 1965 regelmäßig in Ausstellungen zu sehen sind, haben Computer-Texte (etwa Strickels »Autopoeme«, zu denen auch das unter 1. zitierte gehört) kaum den Weg in eine größere Öffentlichkeit gefunden. Das liegt einmal daran, daß solche Texte in den üblichen Medien wenig veröffentlicht worden sind; der Hauptgrund aber dürfte darin liegen, daß wohl bei keiner anderen Kunstgattung die Erwartungen und Vorurteile so groß und so verfestigt sind wie auf dem literarischen Sektor. Man interessiert sich, vereinfachend gesagt, gar nicht erst für solche Gebilde, weil nach allgemeiner Vormeinung gerade auf dem Gebiet der Sprachkunst die Individualität spezifisch menschlichen und auf keine Maschine übertragbarer Erfindungen und Erzeugungen unwiderrholbar und unsimulierbar erscheint. Der Grund für diese fast apriorisch behauptete Insuffizienz technischer Systeme liegt gemäß dieser Vormeinung darin, daß im Bereich der Sprachkunst die Rolle der Bedeutung (genauer: der Aussage) deutlicher als in allen anderen Künsten dominiert, m. a. W. daß hier Inhaltliches, Gefühls- und Gedankenhaftes vor dem bloß Kompositorischen und Formalen rangiert. Aus diesen Gründen wird es dann von vornherein für aussichtslos erklärt, sogenannte echte Kunst maschinell zu erzeugen.

2.2 Die Tatsache, daß entgegen dieser herrschenden Vormeinung heute vielerorts versucht wird, Texte mit ästhetischem Anspruch maschinell zu erzeugen, setzt also eine grundlegend neue Kunst- und Ästhetikaffassung voraus, tritt in deutliche Opposition zu den traditionellen Kunst- und Ästhetiktheorien. Diese Differenz wird solange bestehen bleiben, als man auf der Gegenseite die Auffassung vertritt, der Dichter arbeite als Genie, d. h. völlig freischöpferisch, und er erfasse in seinen Arbeiten eine Wahrheit, die den Wissenschaften (allgemeiner: der diskursiven Kombinatorik) grundsätzlich verschlossen sei. Solange man zwischen

stavljaju te pojmovne marke) bude postavljala bitno nepremostiva ograda, morat će se i sama pomisao da se estetska djela proizvode tehnički činiti apsurdna i blasfemična.

2.2.1 Ali već od početka stoljeća razvila se, nasuprot idealističkoj estetici genija, racionalistički usmjerena ESTETIKA TVORENJA, koja pored genijalnih i jedinstvenih pronalazaka ili intuicije postavlja planirani i upravljani rad na nekom materijalu, te ideju o uglavnom tehnički ostvarljivoj lirici nagoviješta kao posve logički razvoj.

Pjesnička iskustva poput onih ostvarenih u dadaizmu, futurizmu, surrelizmu i konkretnoj poeziji urodila su tekstovima koji svoje nastajanje zahvaljuju mnogo više sistematskoj kombinatorici nego intuitivnoj kreativnosti. Značajke takvog pjesništva, kao što su: alogičke kombinacije, pjesnički ulomci, kolaži, konstelacije, logički i stokastički tekstovi, pokazuju da se u njima konstruktivni (poetološki) domat proizvođača teksta sastoji prije u pronalasku neke formalne sheme ili štavise nekog stanja, što se zatim pretače u »skladan jezični izraz«

2.2.2 Zasada je najcjelovitiji rezime takvih nastojanja i eksperimenata zajedno s idejnim stavovima što su im prethodili izložio Max Bense posljednjih godina u svojoj *Estetici*, koja se može označiti kao nacrt tehnološke estetike ili estetike tehnološke inteligencije. Ukratko ćemo razmotriti nekoliko aspekata te teorije.

2.2.3 Bense polazi od postavke da postoji fizikalni i estetski realitet. Umjetničko se djelo shvaća kao nešto umjetno, i to tako što čovjek kao inteligentno biće zadire — kombinatorno i stvarajući red — u fizikalna stanja da bi proizveo estetska stanja. On pri tom mora fizikalna stanja preobraziti u znakove, što znači i u značeće jedinice smisla. Povezivanjem znakova nastaju superznakovi. A ako se neko umjetničko djelo shvaća kao znakovni kompleks, kao značeći nadznak, onda iz toga proizlazi da se ono može graditi od znakova i u znakove razložiti.

Dichtkunst und Wissenschaft (was immer diese begrifflichen Marken auch decken mögen) eine wesensmäßig unüberschreitbare Schranke aufbaut, muß daher der bloße Gedanke, ästhetische Gebilde technisch herzustellen, als absurd oder blasphemisch erscheinen.

2.2 In Opposition zur idealistischen Genieästhetik hat sich nun bereits seit der Jahrhundertwende eine rationaler ausgerichtete Ästhetik herangebildet, eine ÄSTHETIK DES MACHENS, die neben die geniale und einmalige Erfindung oder Intuition die planbare und gesteuerte Arbeit an einem Material stellt und den Gedanken einer weitgehend technisch realisierten Lyrik als durchaus logische Entwicklung erscheinen läßt.

Dichtungspraktiken wie die im Dada, im Futurismus und Surrealismus und der konkreten Poesie verwirklichten haben Texte hervorgebracht, die sich weit mehr systematischer Kombinatorik verdanken als intuitiver Kreativität. Kennzeichnungen solcher Dichtungen wie: alogische Kombinationen, Sprachfetzen, Collagen, Konstellationen, logische oder stochastische Texte lassen bereits erkennen, daß hier die konstruktive (die poetische) Leistung des Texterzeugers mehr in der Erfindung eines formalen Schemas oder gar eines Algorithmus besteht als in der lyrischen Erfassung einer Situation oder eines Zustands, die dann in »stimmigen sprachlichen Ausdruck« gebracht wird.

2.2.2 Die vorläufig geschlossenste Zusammenfassung solcher Tendenzen und Experimente samt der ihnen zugrundeliegenden Bewußtseinschaltung hat in den letzten Jahren Max Bense in seinen »*Aesthetica*« vorgelegt, die als Entwurf einer technologischen Ästhetik oder als Ästhetik einer technologischen Intelligenz bezeichnet werden könnten. Folgende Aspekte dieser Theorie müssen wir hier kurz betrachten.

2.2.3. Bense geht davon aus daß es eine physikalische und eine ästhetische Realität gibt. Ein Kunstwerk wird aufgefäht als etwas Gemachtes, und zwar in dem Sinne, daß der Mensch als intelligentes Wesen kombinatorisch ordnend in die physikalischen Zustände eingreift, um ästhetische Zustände zu produzieren. Er muß dabei die physikalischen Zustände in Zeichen, das heißt in bedeutungsvolle Sinn-Einheiten umwandeln. Durch die Verbindung von Zeichen entstehen Superzeichen. Wenn ein Kunstwerk aber als Zeichenkomplex, als bedeutungsvolles Superzeichen, aufgefäht wird, folgt daraus, daß man es aus Zeichen aufbauen und in Zeichen zerlegen kann.

Ovdje se nadaju i ova fizikalna razmatranja: poznato je iz nauke o toploti da fizikalna stanja imaju tendenciju regularnog raspoređivanja svojih elemenata u smislu visokog stupnja vjerojatnosti. Nasuprot tome, estetska stanja pokazuju tendenciju neregularnog raspoređivanja elemenata u smislu visokog stupnja nevjerovatnosti, što znači da na njih valja gledati kao na stanja umjetnog, umjetno proizvedenog nevjerovatnog reda.

Ako se zatim na leksiku i gramatiku prirodnog jezika gleda kao na repertoar, svaki tekst može se opisati kao individualan izbor iz tog repertoara, koji nevjerovatnoću i neobičnošću slijedova znakova izaziva takozvanu »inovaciju«, to jest iznenađujuću informaciju. Statistički se dakle uspostavljanje nekog teksta može opisati kao formalan, samovoljan ili slučajni izbor iz repertoara nekog jezika. Shvati li se, kao što to čini Bense, »estetsko« kao »statistička funkcija stanja tekstovnog materijalijeta« (Teorija tekstova, Köln—Berlin 1962, str. 127), postaje moguće proizvoditi tekstove pomoću računskog stroja, koji će odabirati i slagati nizove znakova na osnovu zadanog programa i uskladištene leksike. Kako do danas još ne postoji dostatna formalizacija značenja u jeziku, proizvode se zasad takvi nizovi znakova koji se ne baziraju na semantiku. Ti takozvani stokastički tekstovi sastoje se od »parcijalnih ili kompletnih, slučajno određenih nizova riječi a gdjekad i od nizova rečenica ili rečeničkih dijelova (Bense, 1962, str. 135).

2.3 Pogledajmo sada kako se takvi tekstovi ostvaruju u stroju. Kao primjer uzimamo takozvane »Monte Carlo-tekstove« od G. Stickela, koji su proizvedeni na Visokoj tehničkoj školi u Darmstadtu. Po općenitom opisu Stickela njegov se postupak sastoji u tome što pokušava »programom usmjeriti stroj tako da pomoću ubačene leksike i određenog broja sintaktičkih pravila sintetizira i izbacuje tekstove« (Programska informacija, PI, travanj 1966).

U računski stroj IBM-7090 ulazi na primjer leksika od oko 1200 riječi. Sve su riječi obilježene karakterističnim brojevima, koji naznačuju njihovo gramatičko određenje. Usputno dana sintaksa sastoji se od takozvanih jezičnih uzoraka, to jest od nizova oznaka rečeničkih dijelova koji se prilikom rečeničkih sinteza zamjenjuju riječima iz ubačene leksike. Ta se sintaksa ograničuje na otprilike 280 rečeničkih uzoraka, pa prema tome dopušta tvorbu samo ograničenog broja različitih tipova rečenica. Preko generatora pseudo-slučaja umjetno se ometaju programom

Hinzu kommen folgende physikalische Überlegungen: Aus der Wärmelehre ist bekannt, daß physikalische Zustände eine Tendenz zu regulärer Verteilung ihrer Elemente im Sinne hoher Wahrscheinlichkeit haben. Ästhetische Zustände zeigen demgegenüber eine Tendenz zur irregulären Verteilung der Elemente im Sinne hoher Unwahrscheinlichkeit, das heißt sie sind anzusprechen als Zustände künstlicher, künstlich hergestellter unwahrscheinlicher Ordnung.

Betrachtet man nun Lexikon und Grammatik einer natürlichen Sprache als Repertoire, kann man jeden Text beschreiben als individuelle Auswahl aus diesem Repertoire, die durch Unwahrscheinlichkeit und Unüblichkeit der Zeichenfolgen eine sogenannte »Innovation«, das heißt eine überraschende Information, hervorruft. Statistisch läßt sich die Herstellung eines Textes also beschreiben als formale, willkürliche oder zufällige Auswahl aus dem Repertoire einer Sprache. Faßt man nun, wie Bense, »das Ästhetische« auf als eine »statistische Zustandsfunktion der Textmaterialität« (Theorie der Texte, Köln—Berlin 1962, S. 127) liegt es nahe, Texte durch eine Rechenmaschine herstellen zu lassen, indem man diese aus einem eingespicherten Lexikon nach einem mitgelieferten Programm Zeichenfolgen auswählen und zusammenstellen läßt. Da es bis heute noch keine zureichende Formalisierung der Bedeutungsleistung der Sprache gibt, werden solche Zeichenfolgen bisher ohne Berücksichtigung der Semantik erzeugt. Diese sogenannten stochastischen Texte bestehen aus »partiell oder komplett zufallsmäßig bestimmten Wortreihen (und unter Umständen auch Satz- bzw. Satzteilreihen).« (Bense, 1962 S. 135)

2.3 Betrachten wir nun, wie solche Texte maschinell realisiert werden. Wir wählen als Beispiel die sogenannten »Monte-Carlo-Texte« von G. Stickel, die an der Technischen Hochschule Darmstadt hergestellt worden sind. Stickel beschreibt sein Verfahren allgemein so, daß er versucht, »die Maschine durch ein Programm anzuweisen, mit Hilfe eines eingegebenen Lexikons und einer Anzahl von syntaktischen Regeln Texte zu synthetisieren und auszugeben.« (Programm-Information PI-21, April 1966)

In eine IBM 7090-Rechenanlage wird zum Beispiel ein Lexikon von knapp 1200 Wörtern eingegeben. Die Wörter sind jeweils mit einer Kennzahl versehen, die die grammatischen Bestimmungen angibt. Die mitgelieferte Syntax besteht aus sogenannten Satzmustern, das heißt aus Abfolgen von Satzgliedbezeichnungen, die bei der Satzsynthese durch Wörter aus dem eingegebenen Lexikon ersetzt werden. Diese Syntax ist begrenzt auf etwa 280 Satz-Muster und erlaubt demgemäß nur die Bildung einer beschränkten Anzahl verschiedener Satztypen. Durch einen mitgelieferten

predviđeni izborni tokovi, tako da rezultat u okviru stanovitih granica postaje slučajan i ne može se unaprijed predviđjeti. Zbog te komponente slučaja naziva Stickel svoje proizvode — aludirajući na rulet — »Monte Carlo-tekstovima«. U 0,25 sekundi proizvede takav uređaj tekst u dužini otprilike 10 do 20 redaka. Semantička pravila nisu unesena. Takvim postupkom mogu se proizvesti otprilike ovi tekstovi:

autopoem br. 151

HURA! BISTRI KRITICARI PIŠU PJESME.
A EFEKT JE SPOR.
TOPLO CURLICE VRIJEDNI NESMISAO.
NEKI LIK KLIZI OBLO I KRUTO.
METRIČKI VLADA BESMISLEN METAR.
JER KIST ZVECKA TU I TAMO SMO UMJETNI.
SUTRA JE BALANS HITAR.
UMJETNOST JE POKRETNIA I MUZIKALNA.
RJEŠENJE UČI.
KAD SE SKLADNOST JAVI MUZICIRA MATERIJIJAL.

Ili jedan drugi primjer:

autopoem br. 312

KISE VEDRI SNOVI.
SRCE LJUBI VLAT.
ZELENILO PROSIPA VITKOG LJUBAVNIKA.
DALEKA JE DALJINA I MELANKOLICNA.
LISICE MIRNO SPAVAJU.
SAN MILUJE SVJETLA.
SNENO SPAVANJE OSVAJA TLO.
LJUPKOST MRZNE GDJE SE TO SVJETLUCANJE
JAVI.
MAGICNO PLEŠE NEJAKI PASTIR.

2.3.1 Daljnja mogućnost programiranja jest ubacivanje ritamskih i metričkih pravila. Manfred Krause i Götz Friedmann učinili su u Münchenu pokus kompjuterske proizvodnje stihova u ritamsko-metarskoj maniri, koja se

Pseudo-Zufallsgenerator werden nun die im Programm vorgesehenen Auswahlabläufe künstlich gestört, so daß Ergebnis innerhalb bestimmter Grenzen zufällig wird und nicht vorausgesagt werden kann. Wegen dieser Zufallskomponente nennt Stickel seine Produkte — in Anspielung auf das Roulett — »Monte-Carlo-Texte«. In 0,25 Sekunden erzeugt die Anlage einen Text von zirka zehn bis zwanzig Zeilen. Semantische Regeln werden nicht eingegeben. Mit Hilfe dieses Verfahrens können etwa folgende Texte erzeugt werden:

autopoem nr. 151

HURRA! HELLE KRITIKER DICHTEN.
UND DER EFFEKT IST LANGSAM.
WARM TRILLERT DER WERTVOLLE UNSINN.
EINE GESTALT GLEITET RUND UND STARR.
METRISCH SCHALTET DAS SINNLOSE METRUM.
WEIL DER PINSEL RASSELT, SIND WIR AB UND ZU
KÜNSTLICH.
MORGEN IST DIE BALANCE SCHNELL.
KUNST IST BEWEGLICH UND MUSIKALISCH.
DIE LÖSUNG LERNT.
WENN DAS GLEICHMASS ERSCHEINT, MUSIZIERT
EIN MATERIAL.

Oder ein anderes Beispiel:

autopoem nr. 312

DIE FRÖHLICHEN TRÄUME REGNEN.
DAS HERZ KÜSST DEN GRASHALM.
DAS GRÜN VERSTREUT DEN SCHLANKEN
GELIEBTEN.
FERN IST EINE WEITE UND MELANCHOLISCH.
DIE FÜCHSE SCHLAFEN RUHIG.
DER TRAUM STREICHELT DIE LICHTER.
TRAUMHAFTES SCHLAFEN GEWINNT EINE ERDE.
ANMUT FRIERT, WO DIESES LEUCHTEN TANDELT.
MAGISCH TANZT DER SCHWACHE HIRTE.

2.3.1. Eine weitere Möglichkeit der Programmierung besteht darin, Reim- und Metrumregeln miteinzugeben. Manfred Krause und Götz Friedmann haben in München der Versuch gemacht, einen Computer in der Reim- und Metrummanier

približavala Goetheu ili Claudiusu. Pri tom je nastao ovakav proizvod po uzoru na Claudiusa:

*Ličke titra, sluša
Mrtva jeca duša
U bliskoga starca
Slobodno žubori sjaj
Na cvatu utiče gledaj
Nevidljiv dug val*

*Volimo pjev labudova
Nježnih zelenih jorgovana
Blagih i bistrih
Gromovima svjetlucamo
Slatkim pjevom darivamo
U kosi ležimo*

3. o općim obilježjima computopoeama

3.1 U nastavku ćemo pokušati usporedbom tehnički i netehnički napravljenih tekstova dati nekoliko osnovnih karakteristika computopoeama. Poklonimo najprije pažnju nekim proizvodno-estetskim aspektima.

Pisac pjesme bira iz otvorene i raspoložive množine nominalnih vrijednosti i njihovih kombinacija jednog jezika (kao leksici i gramatici) takve koje, čini se, maksimalno odgovaraju njegovim formalno-estetskim predodžbama i njegovim semantičkim (izražajnim, informativnim itd.) htijenjima. U tim procesima izbora on — strogo uzevši — nije posve slobodan, već određen i ograničen ovim faktorima:

a) Raspoložbe samo onim dijelom jezičnih sredstava (općenito: sredstvima otekstovljenja) koji mu je svjesno raspoloživ kao rezultat njegova obrazovanja i iskustva, društvenog položaja i odnosnih duhovno-povijesnih mjesta.

b) Na osnovu svojih iskustava i spoznaja o dotadašnjim pjesničkim postupcima i temama on (svjesno ili nesvjesno) isključuje iz repertoara za otekstovljenje takve jezične i tematske mogućnosti koje su već poznate i potrošene.

c) Kod svake konstitucije teksta slijedi određenu unutrašnjotekstovnu (npr. ekspresivnu) ili vanjskotekstovnu (npr. didaktičku) namjeru, kojom unaprijed upravlja izbor jezičnog repertoara i ograničava ga na relativno mali broj mogućnosti.

d) Kod interne konstitucije teksta s prvom ostvarenom određene su sve ostale rečenice unaprijed utoliko, što će se u okviru željenog teksta morati »slagati« s prvom. To slaganje

etwa Goethes oder Claudius' produzieren zu lassen. Dabei ergab sich zum Beispiel folgendes Gebilde à la Claudius:

*Das Laub ist aufgeflimmert
Die tote Seele wimmert
Zum Greise nah und gar
Der Schein perlt frei und
Und an den Blüten reckt
Die weite Woge unsichtbar*

*Wir lieben Schwanenlieder
Sind lilde grüne Flieder
Und sind so mild und klar
Wir lichten Donnerschläge
Und schenken süße Sänge
Und liegen oben in dem Haas*

3. zur allgemeinen kennzeichnung von computopoeam

3.1 In Folgenden soll versucht werden, durch einen Vergleich von technisch und nicht-technisch hergestellten Texten einige Ansätze zur Charakterisierung der Computopoeame zu gewinnen. Betrachten wir zunächst einige produktionsästhetische Aspekte.

Ein Gedichtschreiber wählt aus der offenen Menge der in einer Sprache (qua Lexikon und Grammatik) verfügbaren Nennwerte und Nennwertkombinationen solche aus, die seine formal-ästhetischen Vorstellungen und seine semantischen (expressiven, informativen etc.) Absichten maximal zu verwirklichen scheinen. Bei diesen Auswahlprozessen ist er im strengen Sinne nicht völlig frei, sondern durch folgende Faktoren bestimmt und beschränkt:

(a) Er verfügt nur über denjenigen Ausschnitt an Sprachmitteln (allgemein: an Vertextungsmitteln), der ihm durch Bildung und Erfahrung, durch seine gesellschaftliche Stellung und seine jeweilige geistesgeschichtliche Position bewußt verfügbar ist.

(b) Auf der Grundlage seiner Kenntnisse und Erfahrungen von und mit bisherigen Dichtungspraktiken und Themata scheidet er (bewußt oder unbewußt) bestimmte sprachliche und thematische Möglichkeiten als schon bekannt oder verbraucht aus dem Repertoire der Vertextungsmöglichkeiten aus.

(c) Bei der jeweiligen Textkonstitution verfolgt er eine bestimmte textinterne (z. B. expressive) oder textexterne (z. B. didaktische) Absicht, die die Auswahl aus den Sprachrepertoires von vornherein steuern und auf relativ wenige Möglichkeiten beschränken.

(d) Bei der internen Textkonstitution sind mit dem ersten realisierten Satz alle weiteren Sätze insofern vorausbestimmt, als sie im Rahmen des erstrebten Textes zu dem ersten

prosuduje autor u toku pisanja odnosno kod ispravljanja teksta po mjeri željene ili u tekstu zatežene informacije.

3.1.1 Ti uvjeti djeluju tako reći poput filtra, koji iz repertoara jezičnih mogućnosti odvaja ono što se kasnije pojavljuje kao tekst pjesme. Tim individualno određenim izborom i kombinacijom jezičnih sredstava postaje vidljiv namjera govorenja autora koji se tako konkretizira kao individualnost u svom tekstu. Formalno uzevši, pjesma je po dosadašnjem poimanju umjetnosti formalno razčlanjen, po mogućnosti potpuno integriran sistem tekstovnih gradivnih elemenata, koji se uzajamno uvrstavaju u scenu i razvijaju svoje djelotvorne mogućnosti. Budući da pjesma mora na svim nivoima svoga jezičnog ostvarenja biti koherentna cjelina, mora se autorova pažnja usmjeriti istodobno na formalne aspekte, što znači na tehniku poretka, i na semantičke, tj. djelotvorne aspekte, bez od njega zahtjeva neprestane odluke i ostvaruje se kao adekvatan izraz (intenzivno pojačane) individualnosti.

3.2 Promotrimo na drugoj strani *stroj* koji proizvodi tekst. Taj stroj radi na osnovu zasad još vrlo ograničenog repertoara leksičkih i sintaktičkih mogućnosti, što ih je unaprijed odabrao programer, zatim se on statički odabire i slaže, a da se pri tom ne uključuje semantika, koja se još ne može programirati. Tako otpadaju komplicirani postupci odabiranja i odlučivanja s ukalkuliranim funkcionalnim aspektima jezika, postupci koji se mogu promatrati kod prirodnog govora. Testovi tu nastaju linearnim (nehijerarhijskim) nizanjem znakova bez funkcionalne i semantičke integracije. Postupak odabiranja i odlučivanja programer obavlja unaprijed općenito i formalno, tako da znakove za odabiranje i osnovnu shemu njihova nizanja utvrđuje tek kao obrazac postupka. Dogode li se u gotovom montiranom tekstu neočekivani obrati, slike ili metafore, to su onda više-manje slučajni usputni proizvodi kao rezultati uplaniranog generatora slučajja.

3.2.1 Na tom suprotnom primjeru mogu se istaknuti daljnje značajke tekstova koji nisu proizvodi stroja. Promatra li se postupak pri pravljenju tekstova u kompjuteru, koji je uglavnom određen slučajem, postaje jasno koliko se malo prostora u pjesništvu i teoriji pjesništva prepuštalo ili prepušta slučajju. Povijest pjesništva i teorije pjesništva pokazuju da se u toku određenja pjesama baratalo pretežno

'passen' müssen. Dieses Passen beurteilt der Autor im Vollzug des Schreibens bzw. bei der anschließenden Korrektur nach Maßgabe der beabsichtigten oder im Text vorgefundenen Information.

3.1.1 Diese Bedingungen wirken sozusagen als Filter, die aus dem Repertoire sprachlicher Möglichkeiten das aussondern, was später als Gedichttext erscheint. Durch diese individuell bestimmte Auswahl und Kombination von Sprachmitteln wird die Absicht, die Redeabsicht des Autors erkennbar, konkretisiert sich der Autor als Individualität in seinem Text. Formal gesehen stellt nach bisheriger Kunstauffassung ein Gedicht ein formal gegliedertes, möglichst vollständig integriertes System von Textbildungselementen dar, die sich gegenseitig »in Szene« setzen, die gegenseitig ihre Wirkungsmöglichkeiten entbinden. Da ein Gedicht ein auf allen Ebenen seiner sprachlichen Verwirklichung kohärentes Ganzes sein soll, muß die Aufmerksamkeit des Autors zugleich auf formale, das heißt anordnungstechnische, und auf semantische, das heißt wirkungsbezogene Aspekte konzentriert sein, verlangt ständige Entscheidungen und verwirklicht sich so als adäquater Ausdruck einer (intensiv gesteigerten) Individualität.

3.2 Betrachten wir als Gegenpol die textherstellende *Maschine*. Sie arbeitet mit einem vom Programmierer vor-ausgewählten, bislang noch sehr begrenzten Repertoire von lexikalischen und syntaktischen Möglichkeiten, die sie ohne Rücksicht auf die noch nicht programmierbare Semantik statistisch auswählt und zusammenreih. Damit entfallen die komplizierten, alle Funktionsaspekte der Sprache kalkulierenden Auswahl- und Entscheidungsverfahren, die beim natürlichen Sprechen zu beobachten sind. Die Texte entstehen hier durch lineare (nicht durch hierarchische) Reihung von Zeichen, ohne funktionale und semantische Integration. Die Auswahl- und Entscheidungsverfahren vollzieht der Programmierer allgemein und formal vorweg, indem er die auszuwählenden Zeichen und das Grundschema ihrer Reihung nur als Verfahrensmuster festlegt. Wenn sich im fertig montierten Text überraschende Wendungen, Bilder oder Metaphern einstellen, sind diese mehr oder weniger zufällige Nebenprodukte der Resultate des eingeplanten Zufallsgenerators.

3.2.1 An diesem Gegenbeispiel lassen sich nun weitere Kennzeichen für nicht-maschinell erzeugte Texte abheben. Betrachtet man das weitgehend vom Zufall bestimmte Textbildungsverfahren des Computers, wird deutlich, wie wenig Raum man in der bisherigen Dichtung und Dichtungstheorie dem Zufall zubilligt und zuzubilligen bereit ist. Die Geschichte der Dichtung und Dichtungstheorie zeigt,

kategorijom »nužnosti«. Nije se doduše nikada isključivo slučaj u smislu slučajnog otkrića ili proizvođenja jezičnih mogućnosti, nego se štaviše izričito potvrđivao kao izvor novih jezičnih iznalazaka. Ali se do danas kao odsudno za UMJETNIČKI KARAKTER tekstova ne uzima samo rijetka metafora već i karakter pjesme kao u sebi zatvorene, značenjem otežane jezične konstrukcije, u kojoj su svi činioci sjedinjeni u integralnom djelotvornom sklopu, a isto tako pojedinačno dolaze do izražaja. Lingvistički bi se to stvarno stanje moglo ovako odrediti: tekst neke pjesme odlikuje se, za razliku od svih ostalih tekstova, po tome što se njegovi jezični elementi razvijaju polifunkcionalno i polivalentno, a istodobno na paradoksalan način maksimalno dolaze do izražaja svaki za sebe, postvaruju se, tj. mogu biti shvaćeni sami po sebi.

Međutim, kao što je napomenuto na početku, svakako je bilo u okviru nestrojne poezije pokušaja da se pjesme naprave iz slučajno nagomilanog materijala riječi. Ali ako se međusobno usporedi to, kakvu ulogu ima slučaj u kompjuterskoj lirici a kakvu u nestrojnom pjesništvu, tada se javlja ovaj aspekt: doduše i u dadaizmu i u konkretnoj poeziji pridavala se slučaju velika uloga, ali je na primjer u dadaizmu slučaj bio upravljani, obilježen individualnošću pjesnika, upravljani individualnim filtrom izbora autora. Prema tome, slučaj kakav se jedva može usporediti s anonimnošću slučajne i linearne kombinatorike računskog stroja.

4. estetski i teorijsko-umjetnički aspekti kompjuterske lirike

4.1 Kompjuterska lirika predstavlja pravu novost, koja potiče na dalekosežna razmatranja pojma umjetnosti i onoga što smo dosad očekivali od nje.

Promotrimo prije svega kakva je situacija kompjuterske lirike pri sadašnjem stanju tehničke ostvarljivosti, a da pri tom ne zaboravimo kako će možda uskoro biti moguće da kompjuteri mnogo samostalnije rade i da eventualno sami sebi pišu programe, odnosno da uneseni program mogu gotovo sami izmijeniti.

daß man bei der Bestimmung von Gedichten vorwiegend mit der Kategorie der »Notwendigkeit« gearbeitet hat. Zwar hat man den Zufall, in Form des zufälligen Entdeckens oder Erzeugens sprachlicher Möglichkeiten, nie ausgeschlossen, ja man hat ihn nachdrücklich bejaht als Quelle neuer sprachlicher Erfindungen. Aber als entscheidend für den KUNSTCHARAKTER von Texten hält man bis heute nicht allein die überraschende Metapher, sondern den Charakter des Gedichts als in sich geschlossener, bedeutungsschwerer Sprachkonstruktion, in der alle Faktoren zu einem integrierten Wirkungsgefüge vereint sind und gleichwohl als je einzelne deutlich zur Geltung kommen. Linguistisch könnte man diesen Sachverhalt auch so bestimmen: Ein Gedichttext zeichnet sich vor allen anderen Texten dadurch aus, daß seine Sprachelemente polyfunktional und polyvalent entfaltet werden und gleichwohl paradoxerweise maximal als je einzelne zur Geltung kommen, verdinglicht werden, das heißt als sie selbst ernst genommen werden.

Nun hat es allerdings, wie ja eingangs erwähnt, auch innerhalb der Geschichte der nicht-maschinellen Dichtung Versuche gegeben, Gedichte aus rein zufälligen Anhäufungen von Wortmaterial entstehen zu lassen. Vergleicht man aber miteinander, welche Rolle der Zufall in der Computerlyrik, welche er in der nicht-maschinellen Dichtung spielt, zeigt sich folgender Aspekt: Zwar wird auch im Dada und der Konkreten Dichtung dem Zufall eine große Rolle eingeräumt; aber der Zufall etwa im Dada war ein gesteuerter Zufall, ein durch die Individualität des Dichters geprägter Zufall, gesteuert durch die individuellen Auswahlfilter des Autors. Ein Zufall also, der kaum verglichen werden kann mit der Anonymität der zufällig und linear kombinierenden Rechenanlage.

4. ästhetische und kunsttheoretische aspekte der computerlyrik

4.1 Insofern stellt die Computerlyrik ein echtes Novum dar, das zu weitreichenden Überlegungen zum Kunstbegriff und zu den herkömmlichen Erwartungen an Kunst anregt.

Betrachten wir zunächst, wie die Situation der Computerlyrik beim gegenwärtigen Stand der technischen Realisierbarkeit aussieht, ohne aber zu vergessen, daß es vielleicht bald möglich sein wird, daß Computer weitaus selbständiger arbeiten und sich ihre Programme eventuell auch selbst schreiben, beziehungsweise das eingegebene Programm weitgehend selbständig verändern können.

S obzirom na sadašnje tehničko stanje još se ne može u strogom smislu riječi govoriti o tome da kompjuter PROIZVODI pjesmu. On samo preuzima jednu ograničenu fazu proizvodnog postupka. Otprilike to stanovište zastupa i G. Stickel, koji vrlo oprezno formulira: »Način nastajanja tekstova jasno pokazuje da se računskom stroju jedva može pripisati uloga autora. Pretpostavka da je kompjuter nešto htio reći, da je izabrao određeni izraz jer bolje zvuči ili jer bolje odgovara postavljenoj temi, bila bi mistifikacija posla računskog stroja. Njemu pripada jedino uloga stvaralačke pokusne naprave, što je čovjek upotrebljava u igri s jezičnim sredstvima. Zbog toga nema ni smisla raspravljati o pitanju jesu li autopeome pjesništvo ili tek neka vrsta besmislene igrijae.

Prigovor o svjesnom besmislu mogao bi se s istim pravom postaviti dadaističkom pjesništvu (PI — 21. travnja 1966, str. 44).

Time Stickel potvrđuje naša ranija usporedna opažanja. On nastavlja: »Tako postignuti rezultati uvijek su onoliko dobri ili loši koliko i program pomoću kojega se došlo do njih... Upotreba kompjutera kao pjesničkog automata, čijom pomoću bi se namirile potrebe za literaturom u nekoj zemlji, bio bi jedva nastojanja vrijedan cilj. Bez sumnje je korisnija njegova sve veća upotreba pri gramatičkim i stilističkim istraživanjima. Ako bi neki pjesnik mimo toga htio upotrijebiti kompjuter, da bi kombinatornom igrom s novim nizovima riječi i metričkim oblicima dao sebi poticaja za vlastiti rad, ne bi time još nastala nikakva prijetnja stroja pjesničkoj umjetnosti, već bi se samo pronašao još jedan oblik umjetničkog eksperimenta«. (Cit. djelo, str. 45.)

4.2 U posljednjoj rečenici izrečena je važna krlatica: upotreba kompjutera kao oblika pjesničkog eksperimenta, tako reći kao osamostaljenje komponente slučaja u dadaizmu ili kao lirskog priručnika. Neosporno se već danas pomoću kompjutera mogu do kraja brzo iskušati opsežni kombinacijski redovi, uspostaviti serije montaža i tako znatno proširiti skala intuitivno dobivenih mogućnosti. Kompjuteri su osim toga korisni sistemi, koji simuliranjem prirodni stanja pospiješu spoznaju o njima te time mogu pružiti važne heurističke priloge u spoznavanju lirike u cjelini.

Beim gegenwärtigen technischen Stand kann man noch nicht im strengen Sinne davon reden, daß der Computer ein Gedicht ERZEUGT. Er übernimmt lediglich einen besgrenzten Abschnitt des Produktionsvorganges. Etwa diese Position vertritt auch G. Stickel, der sehr vorsichtig so formuliert: »Die Entstehungsart der Texte zeigt deutlich, daß man der Rechenanlage kaum die Rolle des Autors zuschreiben kann. Die Annahme, der Computer habe etwas mitteilen wollen, er habe eine bestimmte Wendung gewählt, weil sie schöner klingt oder einem gestellten Thema besser entspricht, wäre eine Mystifizierung der Arbeitsweise der Rechenanlage. Ihr kommt lediglich die Rolle eines leistungsfähigen Versuchsgerätes zu, das vom Menschen für ein Spiel mit den sprachlichen Mitteln verwendet wird. Es scheint deshalb auch nicht sinnvoll, die Frage zu diskutieren, ob die Autopeome Dichtung sind oder nur eine Art spielerischen Unsinnns.

Der Vorwurf des gewollten Unsinnns könnte mit gleichem Recht der Dada-Dichtung gemacht werden.« (PI-21, April 1966, S. 44).

Damit bestätigt Stickel die vergleichenden Betrachtungen, die wir zuvor angestellt hatten. Er fährt fort: »Die jeweils erzielten Resultate sind so gut und so schlecht wie das Programm, mit dem sie gewonnen werden... Die Anwendung des Computers als Dichtungsautomat, mit dessen Hilfe sich der Literaturbedarf eines ganzen Landes decken ließe, wäre kaum ein erstrebenswertes Ziel. Nützlicher ist sicherlich seine zunehmende Verwendung bei grammatischen und stilistischen Untersuchungen. Wenn daneben ein Lyriker einen Computer verwenden sollte, um sich durch das kombinatorische Spiel mit neuen Wortfolgen und metrischen Formen für seine eigene Arbeit anregen zu lassen, wäre damit noch keine Bedrohung der Dichtkunst durch die Maschine gegeben, sondern lediglich eine weitere Form des künstlerischen Experimentes gefunden.« (a. a. O. S. 45)

4.2 Mit dem letzten Satz ist ein wichtiges Stichwort gegeben: die Anwendung des Computers als Form dichterischer Experimente, sozusagen als die verselbständigte Zufallskomponente des Dada oder als lyrisches Werkstattbuch. Zweifellos kann man bereits heute mit Hilfe des Computers rasch umfangreiche Kombinationsreihen durchspielen, Serien von Montagen herstellen und so die Skala intuitiv gewonnener Möglichkeiten erheblich erweitern. Computer sind weiterhin nützliche Systeme, die durch Simulieren natürlicher Zustände deren Erkenntnis befördern und damit wichtige heuristische Beiträge zur Erkenntnis der Lyrik insgesamt liefern können.

4.3 Tako bi se na primjer mogla zamisliti korisna suradnja s računarom radi proizvodnja konkretnih tekstova, tj. takvih tekstova čija semantika nije više korelativno-informativna nego prikazno-autonoma. Autorova bi zadaća bila da prethodno prikupi onaj lingvistički materijal nekog jezika koji pripada langue-razini jezika i koji bez primjene u tekstovima ne funkcionira denotativno. Takav jezični materijal (dakle na primjer samo gramatika, deiktički, općenito: ne nominalne vrijednosti, odnosno one nekonkretizirane) mogao bi zatim računar kombinirati na osnovu sudatih i promjenljivih rečeničnih uzoraka. Autor bi tako mogao odabrati one tekstove koji bi odgovarali njegovim očekivanjima, odnosno mogao bi ih upotrijebiti kao izvornu građu za daljnje prerade.

Vjerojatno bi takvom kooperacijom uskoro postalo moguće — (uspoređivanjem tehnički ostvarenih tekstova i onih »radenih rukom«) — mnogo tačnije nego dosada ustanoviti kada i zašto shvaćamo neki tekst kao (još uvijek ili upravo) »estetski«, i koji postupci u tvorbi tekstova dovode do takvih koji su priznati kao estetski.

4.3.1 Možda bi iz tekstova duže kooperacije i bogatije proizvodnje computopoeama rezultirala situacija u kojoj bi bilo smisleno odrediti i okarakterizirati različite vrste i stupnjeve estetičnosti, zatim npr. različiti specifično computoestetske od individualnoestetskih kriterija, utvrditi razliku između tipova inovacijskih postupaka prema načinu njihova nastajanja, razdijeliti tekstove po recepcijskim klasama, dopustiti da kompjuteri interpretiraju computopoeume i tako dalje. Nastali bi tako miješani oblici svake vrste u interpretaciji i recepciji, i sigurno bi se nadala razjašnjenja o procedurama otkostvorenja i recepcije, koja su danas još nepoznata.

4.4 Čini se ipak da se povrh svega otvaraju i posve nove perspektive. Čim se naime budu mogli graditi kompjuteri koji će uskladištavati veću leksiku i izvoditi više sintaktičkih kombinacija od prirodnih autora, bit će sasvim moguće jednom proizvesti tekstove koji će imati takoreći još samo jednog zajedničkog autora u obliku općenito danog programa, što će ga stroj neprestano mijenjati, tekstovi, dakle, kod kojih individualnost i nužnost individualnog izraza više neće igrati nikakvu ulogu.

4.3 So wäre etwa eine Zusammenarbeit mit einem Rechner sinnvoll vorstellbar zur Erzeugung konkreter Texte, d. h. solcher Texte, deren Semantik nicht mehr korrelatibezüglich-informativ, sondern selbstdarstellend-autonom ist. Der Autor hätte dabei die Aufgabe, dasjenige linguistische Material einer Sprache vor-auszusuchen, das zur langue-Ebene der Sprache gehört und ohne Applikation in Texten nicht-denotativ funktioniert. Solches Sprachmaterial (also z. B. nur-Grammatisches, Deiktisches, allgemein: nicht-Nennwertiges bzw. Rekonkretisiertes) könnte dann von einem Rechner in mitgegebenen und veränderbaren Satzmustern kombiniert werden. Der Autor hätte dann die Möglichkeit, diejenigen Texte auszusuchen, die seinen Erwartungen entsprechen bzw. er könnte sie als Rohmaterial für weitere Überarbeitungen benutzen.

Wahrscheinlich wäre es bei dieser Kooperation bald möglich, durch Vergleich von »handgemachten« mit technisch realisierten Texten sehr viel genauer als bisher herauszubekommen, wann und warum man einen Text (noch oder gerade) als »ästhetisch« auffaßt und welche Textbildungsverfahren zu als ästhetisch anerkannten Texten führen.

4.3.1 Eventuell würde sich bei einer längeren Kooperation und bei reichlicherer Produktion von Computopoeamen die Situation ergeben, daß es sinnvoll wäre, verschiedene Sorten oder Grade von Ästhetizität festzustellen und zu charakterisieren, etwa speziell computoästhetische gegen individualästhetische Kriterien abzuheben, Typen innovativer Verfahren nach der Art ihrer Herstellung zu unterscheiden, Texte in Rezeptionsklassen einzuteilen, Computopoeume von Computern interpretieren zu lassen etc. Mischformen jeder Art in Produktion, Interpretation und Rezeption wären möglich und würden sicher Aufschlüsse über die Vertextungs- und Rezeptionsprozeduren ergeben, die heute noch unbekannt sind.

4.4 Darüberhinaus aber scheinen sich auch grundlegend neue Perspektiven zu eröffnen. Sobald man nämlich Computer bauen kann, die ein größeres Lexikon speichern und mehr syntaktische Kombinationen ausführen können als natürliche Autoren, erscheint es durchaus möglich, einmal Texte zu produzieren, die sozusagen nur noch einen allgemeinen Autor — in Gestalt eines allgemein eingegebenen, von der Maschine fortlaufend veränderten Verlaufsprogramms — haben, bei denen also Individualität und individuelle Notwendigkeiten des Ausdrucks keine Rolle mehr spielen.

U opsegu mogućeg nazire se tako pojava jedne nove vrste teksta, kojoj je možda potrebno novo ime i koja će nas suočiti s pitanjem želimo li je uključiti u područje umjetnosti. Da bismo odgovorili na to pitanje, moramo iznova promisliti što zapravo razumijevamo pod »umjetnošću«, koja mjerila uzimamo, koje pobude prihvaćamo.

Tek nakon toga moći ćemo na primjer za neki anonimno dostavljeni tekst reći je li ga proizveo čovjek ili kompjuter.

S obzirom na kompjuterske tekstove pred nama je dakle pitanje nismo li tu suočeni s novim shvaćanjem umjetnosti općenito, takvim shvaćanjem po kome se u pjesmi ne iskazuje individuum neizmjenljivo i neponovljivo, nego je tekst posljedica bezimenog, proizvoljnog, ponovljivog pronalaska u obliku kompjuterskog programa.

Usputni pogled na razvikat slikarstva, tako na op-art i pop-art, Ready-Mades-objekte i tome slično, pokazuje da su i tu tradicionalna shvaćanja o umjetnosti uopće dovedena u pitanje i da je na pomolu novo poimanje umjetnosti.

U tom nas pogledu eksperiment »lirika iz kompjutera« navodi na temeljito razmišljanje o našim predodžbama, očekivanjima, željama i čežnjama kao i o našem znanju o umjetnosti općenito. Kompjuterska lirika ne može se nazvati umjetnošću u sklopu njenih dosadašnjih slika-vodilja, kao na primjer: izraz individualiteta, nužnost, općenitost, postojanje iskaza umjetničkog djela. Međutim, samo onaj tko bi egzaktno i nehistorijski mogao odgovoriti na pitanje što je to umjetnost sama po sebi, imao bi pravo kompjuterskoj lirici načelno odrediti sposobnost da djeluje kao umjetnost i isključiti mogućnost da kompjuter inauguriira nov pojam umjetnosti ili novu vrstu umjetnosti koja bi se odlikovala u prvom redu anonimnošću, slučajnošću, formalitetom i kod koje bi vrijednosti poretka igrale veću ulogu od vrijednosti iskaza, kao što je danas već slučaj kod takozvanog konkretnog pjesništva. Mogućnost razvoja kompjuterske lirike zahtijeva od nas neizostavno da se zamislimo nad uvriježenim pojmovima umjetnosti, da preispitamo sudove i predrasude spremni da ih revidiramo, kako bismo čovječjem duhu ostavili otvoreno široko područje slobodnog eksperimenta ne dopuštajući da nas zavede dogmatski stav zbog nepreispitanih predrasuda.

4.4.1 Umjetnost je bez eksperimenta mrtva, a umjetnost bez radikaliteta postaje sterilna. Ali, istodobno: umjetnost koja isključuje čovjeka, koja ga ne uključuje, besmislena je. Ipak,

Damit erscheint im Bereich der Möglichkeiten die Gestalt einer neuen Textgattung, die vielleicht einen neuen Namen braucht, und die uns vor die Frage stellt, ob wir sie in den Bereich der Kunst einbeziehen wollen. Um diese Frage zu entscheiden, müssen wir aber neu überdenken, was wir eigentlich unter 'Kunst' verstehen, welche Maßstäbe wir anlegen, welche Beweggründe wir akzeptieren.

Erst dann können wir zum Beispiel bei einem anonym dargebotenen Text entscheiden, ob er von einem Menschen oder dem Computer erzeugt worden ist.

Wir stehen also angesichts der Computertexte vor der Frage, ob wir es hier nicht mit einer neuen Auffassung von Kunst überhaupt zu tun haben, mit einer Auffassung, nach der sich im Gedicht nicht ein Individuum auf unverwechselbare und unwiederholbare Art ausdrückt, sondern nach der ein Text die Folge einer unpersönlichen, willkürlichen, wiederholbaren Erfindung in Form eines Computerprogramms ist.

Ein Seitenblick auf Entwicklungen der Malerei wie Op- und Pop-art, Ready-Mades Objekte und dergleichen zeigt, daß auch hier die traditionelle Auffassung von Kunst überhaupt in Frage gestellt und ein neuer Kunstbegriff anvisiert wird.

In dieser Hinsicht zwingt uns das Experiment »Lyrik aus dem Computer« zu einer grundsätzlichen Reflexion auf unsere Vorstellungen, Erwartungen, Wünsche und Sehnsüchte, sowie auf unser Wissen von Kunst überhaupt. Unter den Leitbildern der bisherigen Kunst: Individualitätsausdruck, Notwendigkeit, Allgemeinheit, Aussagegehaltigkeit des Kunstwerks kann die Computerlyrik nicht als Kunst angesprochen werden. Aber nur wer exakt, objektiv und unhistorisch angeben könnte, was Kunst an sich ist, kann der Computerlyrik grundsätzlich die Kunstfähigkeit absprechen und ausschließen, daß der Computer einen neuen Kunstbegriff oder eine neue Kunstgattung inauguriieren könnte, die sich gerade durch Anonymität, Zufälligkeit, Formalität auszeichnet, bei der Anordnungswerte eine größere Rolle spielen als Aussagewerte, wie heute bereits bei der sogenannten Konkreten Dichtung. Die Möglichkeit einer entwickelten Computerlyrik fordert nachdrücklich dazu auf, sich auf die verbindlichen Begriffe von Kunst zu besinnen, Urteile und Vorurteile reviditionsbereit zu prüfen, um dem menschlichen Geist den Bereich des freien Experiments offenzuhalten, sich nicht von ungeprüften Vorurteilen zu dogmatischer Haltung verführen zu lassen.

4.4.1 Eine Kunst ohne Experimente ist tot, eine Kunst ohne Radikalität wird steril. Aber zugleich gilt: Eine Kunst, die den Menschen ausschließt, ihn nichts mehr angeht, ist

sve dotle dok ga zaokuplja, njegova razmišljanja, njegove kritičke refleksije, njegovo doživljavanje — ona ima smisla, bez obzira na to kako je proizvedena. Jedino kad je i sam rezultat proizvodnog postupka sterilan, može se i treba ga eliminirati.

Na »liriku iz kompjutera« valja dakle gledati kao na povod za razmišljanje o našim predodžbama i pojmovima o umjetnosti — na provokativan način. U sadašnjem trenutku nerješivo je pitanje moramo li ili možemo li te pokušaje odbaciti kao načelno i nužno neumjetničke, ili ćemo biti primorani na specifičan način revidirati svoje poimanje umjetnosti.

25. ožujka 1969.

Preveo: Ivo Runtić

sinnlos. Solange sie ihn aber beschäftigt — sein Nachdenken, seine kritische Reflexion, sein Erleben — hat sie ein Recht, gleich auf welche Weise sie erzeugt worden ist. Nur wenn das Resultat des Produktionsvorgangs selbst steril ist, kann es und wird es eliminiert werden.

Lyrik aus dem Computer sollte daher gesehen werden als Anstoß zur Reflexion in Form einer Provokation unserer Vorstellungen und unserer Begriffe von Kunst. Im gegenwärtigen Zeitpunkt ist die Frage wohl unentscheidbar, ob wir diese Versuche als prinzipiell und notwendig unkünstlerisch ablehnen müssen oder können, oder ob wir unseren Kunstbegriff in spezifischer Weise revidieren müssen.

25. März 1969

vijesti

news

željko bujas

prve
kompjuterske
analize
hrvatskih
književnih
tekstova

željko bujas

first croatian
literary texts
computer
- recessed

Prošlog svibnja, u zelenom, raštrkanom i tropski sparnom glavnom gradu Teksasa Austinu najveći kompjuter (CDC 6600) na University of Texas obrađivao je neobičnu građu.

Gotovo nečujno, neshvatljivom brzinom strujale su s magnetske trake u sive blokove elektronike maštovite riječi s više od četiristojetnog raspona hrvatskog književnog stvaranja. »Nebog Susanu« vrebala je »d'jabolika družba starac dviju«, »svak njih uzet ljubavju nečistom«; u baroknoj raskoži viteško-lovnih goblena »plaho dijete, mlad car Osman« dizao je »vojsku protiv Lehom kletim«; a »zapadnjačka uznemirena bluna, nervčki i dekadent« Filip Latinovicz vraća se u »blatno pastirsko, govendarsko Kostañjevo«.

Uskovitlane i raspršene, protisnute kroz tisuće elektronskih labirinata, slagane i raščlanjivane u kompjuterskoj memoriji, Marulićeve, Gundulićeve i Krležine riječi izlaze na konačno, u obratnom munjevitom toku, iz tog »elektronskog mozga« prestrukturirane u strogu formu kompjuterskih konkordanci.

Ostavlajući (pod vječnim diktatom prostornih ograničenja) neiskorišten sav priličan sentimentalni potencijal ove teškaške polupovijesne prigode — nastanka prve kompjuterske analize teksta na hrvatskom jeziku — uklapamo se ujedno u trezveniji ugodaj gostoljubivih stranica BIT-a.

Šta je to, prije svega, konkordanca?

Uz priložene reprodukcije djela kompjuterske konkordance »*Osmana*« (cijela = 55.400 redaka) vidimo da je ona totalan vokabular jednog teksta, sa *svakom* riječi iz tog teksta (u svim njenim ponavljanjima, kosim oblicima i izvedenicama) prikazanom u abecednom redosljedu, uz ograničen kontekst i tačnu naznaku mjesta u tekstu. Tako iz ove reprodukcije s lakoćom, za nekoliko sekundi doznajemo da Gundulić upotrebljava riječi *bratučed* i *bratučeda*², da ih je u »*Osmanu*« upotrijebio 4 puta i da se njima služi u ovim recima (i pjevanjima): 172 (3), 773 (11), 280 (12) i 333 (12).

Ne treba naročite mašte da uočimo ogromne prednosti za tekstualnu analizu i znanstveni rad uopće koje pružaju ovako specifično organizirani tekstovi (konkordance). Za svega nekoliko sekundi ili minuta moguće su definitivne potvrde prisutnosti (ili odsutnosti) neke riječi, imena, gramatičke

Last May (1968), in the tropical humidity of the sprawling capital of Texas, Austin, the largest computer (CDC 6600) on the University of Texas campus found itself processing what for it was very unusual material.

Almost noiselessly, with mind-defying speed, imaginative words, spanning four hundred years of Croatian literature, streamed from a magnetic tape into grey electronic blocks. »Poor Susanna« was stalked »by two greybeards in diabolic league«, »each suffused by lustful passion«. Against a background of tapestry-like knightly exploits and hunting scenes of baroque luxury, »the hot-tempered stripling, young Emperor Osman« was raising »an army against the accursed Poles«. Filip Latinovicz, that »westernized, excited fool, overstrung and decadent« was returning to »muddy pastoral, bovine Kostañjevo«.

Whirling, fragmented, forced through thousands of electronic mazes, assembled and dismembered in the computer memory, Marulić's, Gundulić's and Krleža's¹ words finally poured out, in a lightning-speed output flow, from the »electronic brain«, restructured into the strict form of computer concordances.

This semi-historical Texan event — genesis of the first computational analyses of any Croatian-language texts — must now be abandoned, under the eternal dictate of limited space, with its attractive sentimental potentialities only partly exhausted. Let us, then, adapt to the more sober (?) mood of the hospitable pages of BIT.

First of all, what is a concordance?

The photographic reproduction of a few lines from the computer concordance of the epic poem *Osman* (whole concordance = 55,400 lines) shows us that the term indicates the total vocabulary of a text, with *every* word from it (including all its repetitions, oblique forms and derivations), presented in alphabetical order, within a limited context and provided by a precise location marker. Thus, this small sample of *Osman* informs us that Gundulić used words the *bratučed* (nephew) and *bratučeda*² (niece), that he used them four times in *Osman*, and that he used them in the following lines (and cantos): 172 (3), 773 (11), 280 (12) and 333 (12).

No particular imagination is required to realize the enormous advantages for textual analysis and research work in general, provided by such specifically organized texts (concordances). Definitive confirmation of the presence or (equally important) absence of a certain word, name,

takva konkordanca djelotvoran pregled riječi na isti završetak (nastavak). Najočitiije su prednosti takve konkordance za morfološka istraživanja i sastavljanje rimarija, ali lako je predočiti korist i za rješavanje problema sintakse, tvorbe riječi itd.

Od drugih brojnih mogućnosti korištenja kompjuterskim konkordancama kao pomagala u radu spominjemo samo pisanje rječnika, frekvencijske analize i redigiranje teksta.

Iz svega dosad nabrojenog lako je zaključiti što sve može kompjuter značiti u smislu povećanja čovječijeg kapaciteta za znanstveni rad. Znanstveni poslovi koje, rezignirani, nismo dosad ni našinjali zbog preopsežnosti teksta ili građe sada se mogu s pouzdanjem početi — i završiti. Jedan naučni vijek može sada uroditi desecima dovršenih većih i velikih radova, za razliku od dosadašnjeg tuceta što dovršenih, što nedovršenih radova.

Kompjuter nam se, dakle, predstavlja u novom svjetlu — kao jamstvo za stvaralački rad, kao dugo očekivani izbjaviti od mukotornih ispitivačkih priprema, od zamornog i uvijek nepouzdanog kolacioniranja, od tiranije kartica, provizornih lista i kontrolnog indeksiranja tekuće građe. Kompjuter nam se, jednom riječju, prikazuje kao jedinstveni humanizator i pobuda za znanstveni rad; a žurnalističke krilatice ili pseudoakademske floskule o »stroju koji je zarobio čovjeka«, dosad vjerojatno plod neobaviještenosti, odsad se (pogotovu ove druge) ne mogu ozbiljna shvaćati drukčije nego kao instinktivno nedobronamjerne.

Šta je potrebno da dobijemo konkordancu jednog djela? —

Ne mnogo:

1. Prepisati tekst (na bušene kartice ili traku).
2. Ispraviti prijepis.
3. Presnimiti ga na magnetsku traku.
4. Pustiti da kompjuter »čita« magnetsku traku pod komandom programa da konkordiranje.
5. Otisnuti rezultate kompjuterske analize (na kompjuterskom printeru).

Koliko to traje za pun tekst romana prosječne dužine (100.000 riječi, ili isti broj redaka u konkordanci)? — Najviše dva do tri mjeseca?

Koliko bi koštala konkordanca takvog romana? — Oko 10.000 dinara.

words in -aje) is sufficient to make us see how efficient this type of concordance is a survey of words with the same ending (suffix). The advantages offered by such concordances are most obvious for morphological research and compilation of rhyming dictionaries. It is easy, however, to imagine their benefits for solving problems in syntax, word formation, etc.

Among other numerous possibilities for the use of computer concordances as auxiliary tools, let us only mention dictionary writing, analyses of frequencies and editing of texts.

All the things listed thus far make obvious the possible role of computers in raising man's capacity for research work. Scholarly tasks which we have, resignedly, never tackled because of the overwhelming text or material can now be started with confidence — and completed. One scholarly span of life can now give birth to dozens of completed major projects, as against the present one dozen completed and partly completed efforts.

Computers, then, present themselves to us in a new light — as a guarantee for creative work, as long-awaited rescuers from painful compulsory preliminaries, from gruelling and always unreliable collation, from the tyranny of slips, interim lists and control indexing of the material under analysis. Computers, in one word, have made the scene as unique humanizers and research stimulators. Newspaper catch-phrases or pseudo-academic platitudes under -the machine which has enslaved man«, largely resulting from inadequate information, cannot (particularly the latter) be taken in the future for anything else but instinctively ill-disposed attitudes.

What has to be done to obtain the concordance of a work?

Not much:

1. Copy the text (on to punched cards or paper tape).
2. Correct the text copied.
3. Record it on the magnetic tape.
4. Let the computer »read« the magnetic tape under the commands of a concordancing program.
5. Print out the results of computer analysis (on the computer printer).

How long does all this take for the full text of an average-length novel (100,000 words, or the same number of concordance lines)? — Two to three months at most.¹ How much would such a concordance cost? — About 10,000 dinars.

takva konkordanca djelotvoran pregled riječi na isti završetak (nastavak). Najčistije su prednosti takve konkordance za morfološka istraživanja i sastavljanje rimarija, ali lako je predočiti korist i za rješavanje problema sintakse, tvorbe riječi itd.

Od drugih brojnih mogućnosti korištenja kompjuterskim konkordancama kao pomagala u radu spominjemo samo pisanje rječnika, frekvencijske analize i redigiranje teksta.

Iz svega dosad nabrojenog lako je zaključiti što sve može kompjuter značiti u smislu povećanja čovječje kapaciteta za znanstveni rad. Znanstveni poslovi koje, rezignirani, nismo dosad ni načinjali zbog preopsežnosti teksta ili grade sada se mogu s pouzdanjem početi — i završiti. Jedan naučni vijek može sada uroditi desecima dovršenih većih i velikih radova, za razliku od dosadašnjeg tuceta što dovršenih, što nedovršenih radova.

Kompjuter nam se, dakle, predstavlja u novom svjetlu — kao jamstvo za stvaralački rad, kao dugo očekivani izabavitelj od mukotornih ispitivačkih priprema, od zamornog i uvijek nepouzdanog kolacioniranja, od tiranije kartica, provizornih lista i kontrolnog indeksiranja tekuće grade. Kompjuter nam se, jednom riječju, prikazuje kao jedinstveni humanizator i pobuda za znanstveni rad; a žurnalističke krilatice ili pseudoakademske floskule o »stroju koji je zarobio čovjeka«, dosad vjerojatno plod neobaviještenosti, odsad se (pogotovu ove druge) ne mogu ozbiljna shvaćati drukčije nego kao instinktivno nedobronamjerne.

Šta je potrebno da dobijemo konkordancu jednog djela? —

Ne mnogo:

1. Prepisati tekst (na bušene kartice ili traku).
2. Ispraviti prijepis.
3. Presnimiti ga na magnetsku traku.
4. Pustiti da kompjuter »čita« magnetsku traku pod komandom programa za konkordiranje.
5. Otisnuti rezultate kompjuterske analize (na kompjuterskom printeru).

Koliko to traje za pun tekst romana prosječne dužine (100.000 riječi, ili isti broj redaka u konkordanci)? — Najviše dva do tri mjeseca?

Koliko bi koštala konkordanca takvog romana? — Oko 10.000 dinara.

words in -aje) is sufficient to make us see how efficient this type of concordance is a survey of words with the same ending (suffix). The advantages offered by such concordances are most obvious for morphological research and compilation of rhyming dictionaries. It is easy, however, to imagine their benefits for solving problems in syntax, word formation, etc.

Among other numerous possibilities for the use of computer concordances as auxiliary tools, let us only mention dictionary writing, analyses of frequencies and editing of texts.

All the things listed thus far make obvious the possible role of computers in raising man's capacity for research work. Scholarly tasks which we have, resignedly, never tackled because of the overwhelming text or material can now be started with confidence — and completed. One scholarly span of life can now give birth to dozens of completed major projects, as against the present one dozen completed and partly completed efforts.

Computers, then, present themselves to us in a new light — as a guarantee for creative work, as long-awaited rescuers from painful compulsory preliminaries, from gruelling and always unreliable collation, from the tyranny of slips, interim lists and control indexing of the material under analysis. Computers, in one word, have made the scene as unique humanizers and research stimulators. Newspaper catch-phrases or pseudo-academic platitudes about »the machine which has enslaved man«, largely resulting from inadequate information, cannot (particularly the latter) be taken in the future for anything else but instinctively ill-disposed attitudes.

What has to be done to obtain the concordance of a work?

Not much:

1. Copy the text (on to punched cards or paper tape).
2. Correct the text copied.
3. Record it on the magnetic tape.
4. Let the computer »read« the magnetic tape under the commands of a concordancing program.
5. Print out the results of computer analysis (on the computer printer).

How long does all this take for the full text of an average-length novel (100,000 words, or the same number of concordance lines)? — Two to three months at most.³ How much would such a concordance cost? — About 10,000 dinars.

U Teksasu je (za pet mjeseci) pisac ovih redaka pripremio ove konkordance:¹

1. *Suzana* (M. Marulić), 5,333 riječi.
2. *Suzana* (odostražno).
3. *Osman* (I. Gundulić), 55,400 riječi.
4. *Povratak Filipa Latinovicza* (M. Krleža), 65,159 riječi.
5. *The Return of Philip Latinovicz* (prijevod 4. na engleski), 75,957 riječi.

Kolika bi bila korist od serije konkordanci književnih (i drugih) tekstova važnih za hrvatsku kulturu, ne treba, nadajmo se, ni isticati. Da se prirede kompjuterske konkordance glavnih djela hrvatske književnosti Dubrovnika i Dalmacije, ne bi trebalo više od tri-četiri godine (i 500.000 d). Isprike da je sve to još daleko od nas više nema. U Zagrebu već postoje dva, a u najskorije vrijeme bit će ih i četiri, kompjutera dovoljno velika za konkordiranje tekstova (IBM 360).

Fizički već u gradu, kompjuter je u svijesti većine naših znanstvenika humanista još uvijek, izgleda, *ante portas*. Danas kad već i zabačena sela pod Dinarom i Velebitom prihvaćaju motorne pile, kao suvremeno pomagalo za svoje potrebe, vrijeme je da se i mi iz kabineta otvorimo novim pomagalicama koje naše vrijeme pruža nama — ne ugrožavajući naš »humanistički profil«, nego, naprotiv, znatno povećavajući naš humanistički stvaralački potencijal.

¹ Iz praktičnih razloga kompjuteri normalno otiskuju svoje rezultate velikim slovima. Pisanje BRATUCED(A) mjesto BRATUCED(A) uvjetovano je time što američki kompjuter nije imao naša slova s dijakritičkim, pa sam se morao poslužiti transliteracijom dvoslovima (CY = Ć, CZ = Č, DZ = Đ, SZ = Š, ZZ = Ž).

² Od toga, 95% vremena otpada na pripreme faze (ububavanje i ispravak teksta). Sam kompjuter ne traži više od sat-dva vremena da pripremi (abecedira) konkordancu i isto toliko vremena da je odštampa (brzinom od 1.000 redaka na minutu), premda se štampanje može dijelom vršiti i istodobno.

³ Besplatno — zahvaljujući razumijevanju sveučilišnih vlasti, a posebno prof. W. P. Lehmann, direktora Linguistics Research Center.

In Texas (in the course of five months) the present author prepared the following concordances:¹

1. *Suzanna* (M. Marulić), 5,333 (running) words.
2. *Suzanna* (reverse).
3. *Osman* (I. Gundulić), 55,400 words.
4. *Povratak Filipa Latinovicza* (M. Krleža), 65,159 words.
5. *The Return of Philip Latinovicz* (translation of 4. into English), 75,957.

The benefits from a series of concordances of literary (and other) texts important for Croatian culture are, we hope, self-evident. For the preparation of computer concordances of the major works of Croatian literature written in Dubrovnik and Dalmatia, a period of not more than three to four years (and some 500,000 dinars) would be needed. Excuses that all this is still distant from Yugoslavia do not apply any longer. Zagreb already has two (soon to grow to four) computers (IBM 360) sufficiently large to make concordances.

Physically already in town, the computer seems still to be *ante portas* in the mind of most Zagreb scholars. Nowadays, when even the most distant mountain villages of Croatia are adopting motor saws as a modern tool for their needs, it is high time for us to emerge from our scholarly seclusion, and open our minds to the new aids offered by our times. Especially since they do not jeopardize our »humanistic profile«, but, on the contrary, considerably increase our humanistic creative potential.

¹ Marko Marulić (1450—1524), »Father of Croatian Literature« (*Istorija od Suzane* is among his works). Ivan Gundulić (1589—1638), leading Croatian 17th-century writer (author of *Osman*). Miroslav Krleža (1893—), author of the novel *Povratak Filipa Latinovicza* (1932), is the greatest living writer in Croatia.

² For practical reasons, computers normally print out their results in capitals. The spelling BRATUCED(A) instead of the normal BRATUCED(A) is due to the fact that the American computer had no slugs with Croatian diacritic-topped letters. As a consequence, the present author had to make use of transliteration through two-letter combinations (CY = Ć, CZ = Č, DZ = Đ, SZ = Š, ZZ = Ž).

³ Of which period 95% is taken up by the preparatory stage (keypunching and correcting the copy). The computer itself does not require more than a couple of hours to prepare (alphabetize) the concordance, and as long to print it out (at the rate of 1,000 lines per minute), though printing may partly be carried out simultaneously.

⁴ Free of charge — thanks to understanding shown by the University of Texas authorities, particularly by Professor W. P. Lehmann, director of Linguistics Research Center.

t-4

tendencije 4

galerija

suvremene

umjetnosti

katarinin trg 2

zagreb

maj 1969

t-4

tendencies 4

gallery of

contemporary art

katarinin trg 2

zagreb

jugoslavia

maj 1969

«kompjuteri i vizualna istraživanja»
odluka žirija o natječaju

U program-informaciji 10. studenog 1968. godine Galerija suvremene umjetnosti raspisala je u okviru manifestacije T-4 internacionalni natječaj za radove izložene na izložbi «Kompjuteri i vizualna istraživanja».

Internacionalni žiri u sastavu: Umberto Eco (Italija), Karl Gerstner (Švicarska), Vera Horvat-Pintarić (Jugoslavija), Boris Kelemen (Jugoslavija), Martin Krampen (SR Njemačka) sastao se u Zagrebu i u Galeriji suvremene umjetnosti 5. svibnja 1969. donio ovu odluku:

U vezi sa zadatkom koji nam je povjeren, tj. da vrednujemo rezultate na području vizualnih istraživanja putem kompjutera, smatramo potrebnim istaći: Mislimo da se na eksperimentalnom i posve otvorenom području, kakvo predstavlja izloženi materijal, ne mogu zasada utvrditi kriteriji vrijednosti, temeljeni na primjer na estetskoj kvaliteti, na kompleksnosti programacije ili na matematičkoj ingenioznosti. To više, što je cilj estetskih istraživanja pomoću kompjutera upravo da sugerira u budućnosti nove estetske parametre, pa bi bilo neopravdano «autoritativno» podvrći takva traženja tradicionalnim parametrima. Nadalje, svaki pojedini rad trebalo bi promatrati iz njegovih vlastitih humanih i tehničkih pretpostavki. U cjelini se izloženi materijal može tretirati s različitih stajališta, pa unutar njih istaći zanimljivosti pojedinih radova.

Pošto smo razmotrili sve poslane radove, željeli bismo istaći one projekte koji su po našem mišljenju zanimljivi s različitih stajališta. To su radovi:

1. grupe koja radi kod organizacije »Boeing Computer Graphics« Bellevue, Washington, SAD (William Allan Fetter i suradnici Jones L. Berry, Robert Fee, Kenneth Frank, Morris H. Goldberg, Constantino Lazzaretti, Robert Tingley, F. Michael Welland, Francis P. Wilson);
2. grupe koja radi kod tvrtke »Bell Telephone Laboratories Inc.« Murray Hill, New Jersey, SAD (Leon D. Harmon, Kenneth C. Knowlton, Michael A. Noll, Manfred R. Schroeder);
3. 1—16 Vladimira Bonačića, Institut »Ruđer Bošković«, Zagreb, Jugoslavija;

«computers and visual research»
decision of the competition jury

In the information-bulletin of November the 10th the Gallery of Contemporary Art in Zagreb had announced, under the auspices of Exhibition T-4, an international competition for the works exhibited within the exhibition «Computers and Visual Research».

At the meeting in Zagreb in the Gallery of Contemporary Art, the international jury composed of Umberto Eco (Italy), Karl Gerstner (Switzerland), Vera Horvat-Pintarić (Yugoslavia), Boris Kelemen (Yugoslavia), Martin Krampen (FR Germany) decided as follows:

«With regard to the task we have been entrusted with, i.e. to evaluate the achievements in the realm of computer-aided visual research, we feel it necessary to emphasize the following: that, in our opinion, in view of the experimental nature and completely open domain represented by the materials exhibited, criteria for judging the entries, e.g. aesthetic quality, cannot be established for the time being. This is so especially if we consider the fact that the goal of computer-aided aesthetic research is to suggest new aesthetic parameters in the future. It would be »authoritarian« to submit such research to judgement in terms of traditional parameters. Furthermore, early individual work should be considered in terms of our own human and technical premises. As a whole, the exhibited materials can be treated from different points of view, and the interesting characterizations of single works can be brought into prominence from these view-points.

After examination of all works sent to the Gallery the Jury wishes to draw attention to the projects which, in our opinion, are interesting from several points of view. These are the following works:

1. that performed by the group working with »Boeing Computer Graphic«, Bellevue, Washington, USA (William Allan Fetter and collaborators: Jones L. Berry, Robert Fee, Kenneth Frank, Morris H. Goldberg, Constantino Lazzaretti, Robert Tingley, F. Michael Welland, Francis P. Wilson);
2. that performed by the group working with the firm »Bell Telephone Laboratories Inc.«, Murray Hill, New Jersey, USA (Leon D. Harmon, Kenneth C. Knowlton, Michael A. Noll, Manfred R. Schroeder);
3. Works (1—16) by Vladimir Bonačić, the »Ruđer Bošković« Institute, Zagreb, Jugoslavia;

4. montirani kazališni komad »Sypot« Marca Adriana i suradnika Gottfrieda Schlemmera i Horsta Wegscheidera, Beč, Austrija;

5. »Hobby Box« grupe »Compos 68« (Jan B. Bedaux, Jeroen Clausman, Artur Veen), Utrecht, Nizozemska.

Radovi grupa koje rade u »Boeing Computer Graphics« i »Bell Telephone Laboratories, Inc.« po našem mišljenju pokazuju da se u njima najviše razvila tehnika i programacija vizualiziranja.

Radove 1—16 Vladimira Bonačića smatramo da treba istaći zbog povezivanja matematičkih konzekvenci u programiranju i zbog vizualizacije procesa koji proizlaze iz programacije. Napose ističemo Bonačićev novi pristup odnosno rješavanje problema uvođenjem slike a ne broja kao parametra, što omogućuje rješavanje neuporedivo složenijih problema.

»Sypot« Marca Adriana, Gottfrieda Schlemmera i Horsta Wegscheidera, koliko nam je poznato, prvi je pokušaj programiranja kazališnog komada, a taj pokušaj otkriva nove mogućnosti vizualnih zbivanja i uvodi u program i vizualne i jezične elemente.

»Hobby Box« grupe »Compos 68« ističemo zbog mogućnosti stvaranja multipla odnosno zbog njihove moguće šire društvene namjene.

Predlažemo da se mogućnost upotrebe kompjutera u Zagrebu, publiciranje rezultata tih istraživanja u časopisu »bit international« i njihovo izlaganje u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, što je predviđeno kao nagrada za najzanimljivije projekte, dodijeli — između ovih pet nabrojanih projekata — ovim autorima odnosno grupama:

Vladimiru Bonačiću iz Zagreba,
Marcu Adrianu i suradnicima iz Beča i
grupi »Compos 69« iz Utrechta.

Zagreb, 5. svibnja 1969.

Umberto Eco
Karl Gerstner
Vera Horvat-Pintarić
Boris Kelemen
Martin Krampen

O realizaciji prijedloga internacionalnog žirija izvršni će odbor napose obavijestiti gore navedene osobe.

4. the »mounted« play »Sypot« by Marc Adrian and by his co-workers Gottfried Schlemmer and Horst Wegscheider, Vienna, Austria;

5. »Hobby Box« by the group »Compos 68« (Jan B. Bedaux, Jeroen Clausman, Artur Veen), Utrecht, Netherlands.

The works executed by »Boeing Computer Graphics« and the »Bell Telephone Laboratories Inc.« show, in our opinion, the best developed technics and programming of visual phenomena.

Works 1—16 by Vladimir Bonačić are, in our opinion, to be put into prominence because of the harmony between the mathematical consequences within the programming and the visualizing of the processes resulting from the programming. We praise especially Bonačić's new approach entailing the solving of problems by inducing a picture and not a number as a parameter, rendering possible there by a solution of much more complicated problems.

»Sypot« by Marc Adrian, Gottfried Schlemmer and Horst Wegscheider in — to our knowledge — the first attempt to program a theatrical play, an attempt which reveals new possibilities of visual happenings and induces visual and linguistic elements into the program also.

We praise the »Hobby Box« by the group »Compos 68« because of the possibility of creating multiples as well as of the possibility of larger social application.

As was contemplated as the award for the most interesting projects, we propose to allow the authors of the most interesting of the 5 projects named to use a Zagreb computer, to have the results published in the review »Bit international« and to exhibit their work in the Gallery of Contemporary Art in Zagreb:

Vladimir Bonačić, Zagreb
Marc Adrian and his collaborators, Vienna, and
the group »Compos 68«, Utrecht.

Zagreb, May the 5th, 1969

Umberto Eco
Karl Gerstner
Vera Horvat-Pintarić
Boris Kelemen
Martin Krampen

The above mentioned persons will be informed about the realization of the proposition of the international jury.

»komputeri i vizualna istraživanja»
vijesti o izložbi

U okviru manifestacije t-4 5. svibnja 1969. otvorena je u Galeriji suvremene umjetnosti, Katarinin trg 2, Zagreb, izložba pod naslovom »Komputeri i vizualna istraživanja». Kako se jedna od namjena manifestacije t-4 sastoji u tome da omogući povezivanje i upoznavanje stručnjaka koji djeluju na području komputera i vizualnih istraživanja, objavljujemo imena i adrese svih onih koji su svoje radove izložili na toj izložbi:

Marc Adrian, Wien 1010, Mülkerbastei 3/3, Austrija.
Kurd Alsleben, 2 Hamburg 54, Vogt-Wells-Kamp 5, SR Njemačka.

»Ars Intermediae«, Experimentalarbeitergruppe, Wien:
prof. Otto Beckmann, A-1040 Wien, Prinz Eugenstr. 2/6, Austrija,
dipl. ing. Alfred Grassl, A-1010 Wien, Teinfaltstr. 3/9, Austrija,

dr. ing. Vladimir Bonačić, Institut »Ruder Bošković«, Zagreb, Bijenička c. 54, Jugoslavija.

California Computer Products, Inc.

contact: J. L. Pyle, CalComp., 305 N. Muller Street, Anaheim, California, 92803, USA

suradnici: Doyle Cavin, Dee Hudson, Jane Moon, Larry Jenkins, Karry Strand.

»Compos 68«, Utrecht, Eykmanlaan 24, Nizozemska:
Jan Baptist Bedaux, Jeroen Clausman, Artur Veen.

Waldemar Cordeiro, Major Sertorio 88 5.0 c/52, Sao Paulo, Brazil.

Charles Csuri, The Ohio State University, College of the Arts, Division of Art, 125 North Oval Drive, Columbus, Ohio 43210, USA.

suradnik: James Shaffer,

William A. Fetter, 6—2520, The Boeing Company, Seattle, Washington 98124, USA

suradnici: Jones L. Berry, Robert Fee, Kenneth Frank, Morris H. Goldberg, Constantino Lazzaretti, Robert Tingley, F. Michael Welland, Francis P. Wilson.

Alan Marc France, International Computers Limited, Bridge House, Putney, London, S.W. 6, Velika Britanija.

David R. Garrison, State University of New York at Buffalo, 351 Acheson Hall, Buffalo, New York 14214 USA.

Jens Harke, Seekamp 24, 2 Hamburg — 71, SR Njemačka.
Leon D. Harmon, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N. J. 07974, USA.

computers and visual research
information on the exhibition

On May 5, 1969, the exhibition »Computers and Visual Research«, under the auspices of T-4, was inaugurated at the Gallery of Contemporary Art, Katarinin trg 2, Zagreb.

1. Since the display has been partly dedicated to the establishment of contact between and closer mutual acquaintance of experts active in the field of computers and visual research, we are publishing here the names and addresses of all authors whose works were presented at the exhibition.

Marc Adrian, Wien 1010, Mülkerbastei 3/3, Austria.
Kurd Alsleben, 2 Hamburg 54, Vogt-Wells-Kamp 5, FR Germany.

»Ars Intermediae« Experimentalarbeitergruppe, Wien:
Prof. Otto Beckmann, A—1040 Wien, Prinz Eugenstr. 2/6, Austria,
dipl. ing. Alfred Grassl, A-1010 Wien, Teinfaltstr. 8/9, Austria,

Dr. Ing. Vladimir Bonačić, Institut »Ruder Bošković«, Zagreb, Bijenička c. 54, Jugoslavia.

California Computer Products, Inc.

contact: J. L. Pyle, CalComp, 305 N. Muller Street, Anaheim, California 92803, U.S.A.; collaborators: Doyle Cavin, Dee Hudson, Jane Moon, Larry Jenkins, Karry Strand.

»Compos 68«, Utrecht, Eykmanlaan 24, Netherlands: Jan Baptist Bedaux, Jeroen Clausman, Artur Veen.

Waldemar Cordeiro, Major Sertorio 88 5.0 c/52, Sao Paulo, Brasil.

Charles Csuri, The Ohio State University, College of the Arts. Division of Art, 125 North Oval Drive, Columbus, Ohio 43210, U.S.A. Collaborator: James Shaffer.

Darel D. Eschbach Jr., The University of Toledo, Ohio 43606, U.S.A.

William A. Fetter, 6—2520, The Boeing Company, Seattle, Washington 98124, U.S.A. Collaborators: Jones L. Berry, Robert Fee, Kenneth Frank, Morris H. Goldberg, Constantino Lazzaretti, Robert Tingley, F. Michael Welland, Francis P. Wilson.

Alan Marc France, International Computers Ltd., Bridge House, Putney, London, S.W. 6, Great Britain.

David R. Garrison, State University of New York at Buffalo, 351 Acheson Hall, Buffalo, New York 14214, U.S.A.

Jens Harke, Seekamp 24, 2 Hamburg 71, FR Germany.
Leon D. Harmon, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N.J. 07974, U.S.A.

Hiroshi Kawano, Tokyo Metropolitan College of Air Technology, 3-16-1-15, Katsushika-ku, Tokyo, Japan.
Kenneth C. Knowlton, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N. J. 07974, USA.
Pietro Grossi, S 2F M, Studio di Fonologia Musicale di Firenze, Via Capodimondo 13, Firenze 50136, Italia.
Auro Lecci, Centro Ricerche Estetiche F uno, Via Pagnini 31, Firenze 50134, Italia.
Robert Mallary, Dept. of Art, University of Massachusetts, Amherst, Mass. 01002, USA.
Gustav Metzger, BM/BOX 151, London, W. C. 1, Velika Britanija.

suradnici: D. E. Evans, Beverly Rowe (University of London, Computer Centre), R. J. Stibs (Centre for Land Use and Built Farm Studies, University of Cambridge).

Leslie Mezei, associate professor, Department of Computer Science, University of Toronto, Toronto, Kanada.
Petar Milojević, Information Science Industries (Canada) Ltd, 1755 Woodward Drive, Ottawa 5, Ontario, Kanada.
Frieder Nake, University of Toronto, Dept. of Computer Science, Toronto 5, Kanada; 7 Stuttgart, Hardweg 51, SR Njemačka.

Georg Nees, Siemens-Schuckert-Werke ZEF/RZ, 8520 Erlangen 2, Scharowskystrasse, SR Njemačka.
Michael A. Noll, Room 2-D-534, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N. J. 07974, USA.
Duane Michael Palyka, Computer Science University of Utah, 3160 M.E.B. Salt Lake City, Utah, 84112, USA.
Zoran Radović, Ljube Stojanovića 38, Beograd, Jugoslavija. Računski centar Instituta »Boris Kidrič«, Vinča, POB-522, Lab-9, Jugoslavija. Contact: Miroslav Mataušek.

Manfred Robert Schroeder, Room 2D-538, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N. J. 07974, USA.
Lloyd Quinton Sumner, Box 1842, Charlottesville, Virginia, USA.

Alan Sutcliffe, ICL Brandon House, 61 Broadway, Bracknell, Berkshire, Velika Britanija.

Zdenek Sykora, Husova 688, Louny, ČSSR.
dr Evan Harris Walker, 1507, Bayview Drive, Harve de Grace, Maryland, 21078, USA.

Edward Zajec, St. Olaf College, Art Dept., Northfield, Minnesota, 55057, USA.

Dosad je izložbe manifestacije t-4 posjetilo oko 10.000 posjetilaca. Dnevnici i časopisi kao i radio i televizija u zemlji i inozemstvu donijeli su niz informacija i prikaza izložbi. Navodimo samo manji broj primjera masovnih komunikacija:

Hiroshi Kawano, Tokyo Metropolitan College of Air Technology, 3-16-1-15, Katsushika-ku, Tokyo, Japan.
Kenneth C. Knowlton, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N. J. 07974, U.S.A.
Pietro Grossi, S 2F M, Studio di Fonologia Musicale di Firenze, Via Capodimondo 13, Firenze 50136, Italia.
Auro Lecci, Centro Ricerche Estetiche F uno, Via Pagnini 31, Firenze 50134, Italia.
Robert Mallary, Dept. of Art, University of Massachusetts, Amherst, Mass. 01002, USA.

Gustav Metzger, BM/BOX 151, London, W.C.1, Great Britain. Collaborators: D.E. Evans, Beverly Rowe (Univ. of London, Computer Centre), R.J. Stibs (Centre for Land Use and Built Farm Studies, University of Cambridge)

Leslie Mezei, Associate Professor, Dept. of Computer Science, University of Toronto, Toronto, Kanada.
Petar Milojević, Information Science Industries (Canada) Ltd., 1755 Woodward Drive, Ottawa 5, Ontario, Kanada.
Frieder Nake, University of Toronto, Dept. of Computer Science, Toronto 5, Kanada; 7 Stuttgart, Hardweg 51, FR Germany.

Georg Nees, Siemens-Schuckert-Werke ZEF/RZ, 8520 Erlangen 2, Scharowskystrasse, FR Germany.
Michael A. Noll, Romm 2-D-534, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N. J. 07974, U.S.A.
Duane Michael Palyka, Computer Science University of Utah, 3160 M.E.B. Salt Lake City, Utah, 84112, U.S.A.
Zoran Radović, Ljube Stojanovića 38, Beograd, Jugoslavia. Računski centar Instituta »Boris Kidrič«, Vinča, POB-522, Lab-9, Jugoslavia. Contact: Miroslav Mataušek.

Manfred Robert Schroeder, Room 2D-538, Bell Telephone Laboratories, Mountain Avenue, Murray Hill, N. J. 07974, U.S.A.

Lloyd Quinton Sumner, Box 1842, Charlottesville, Virginia, U.S.A.

Alan Sutcliffe, ICL Brandon House, 61 Broadway, Bracknell Berkshire, Great Britain.

Zdenek Sykora, Husova 688, Louny, ČSSR.
Dr. Evan Harris Walker, 1507, Bayview Drive, Harve de Grace, Maryland, 21078, U.S.A.

Edward Zajec, St. Olaf College, Art Dept., Northfield, Minnesota, 55057, U.S.A.

2. So far exhibits of T-4 have been visited by about 10,000 persons. The daily press, and reviews as well as radio and television broadcasts in Yugoslavia and abroad have published many reports and descriptions of the exhibitions. Here we bring only some examples of reports via masscommunications:

»International Science-Art Newsletter«, Aberdeen, No. 2, kolovoz 1968.
 »Sinteza«, br. 12, Ljubljana, prosinac 1968.
 »bit international«, br. 2, br. 3, Zagreb, prosinac 1968.
 »Leonardo«, Vol. I, br. 3, London, srpanj 1968.
 »Leonardo«, Vol. II, br. 1, London, siječanj 1969, br. 2, travanj 1969.
 International Science-Art Newsletter, No. 3, Aberdeen, veljača 1969.
 »Computers and Humanities«, Vol. 3, br. 4, New York, ožujak 1969.
 »Señity«, br. 31, Prag, proljeće 1969.
 »Page«, br. 2 i 3, London, svibanj 1969.
 »Computer Weekly«, London, 22. svibnja 1969.
 »Bagdala«, br. 122, Kruševac, svibanj 1969.
 »Opus Internationals«, br. 10/11, Paris, travanj 1969.
 »Times Literary Supplement« London, 22. svibnja 1969.
 »Studio International«, br. 912. London, lipanj 1969. i br. 913, srpanj—kolovoz 1969.

Prikazi o t-4 objavljeni su i u ovim listovima:
 JUGOSLAVIJA (»Telegram«, »IT novine«, »Vjesnik«, »Večernji list« i dr.), ŠVICARSKA (»Nationalzeitung«, Basel; »St. Galler Tagblatt«, St. Gallen), AUSTRIJA (»Tiroler Nachrichten«, Innsbruck; »Süd-Ost Tagespost«, Graz; »Volkszeitung«, Klagenfurt), SR NJEMAČKA (»Kieler Nachrichten«, Kiel; »Aachener Volkszeitung«, Aachen; »Ostenburger Tagblatt«, Ostenburg; »Südkurier«, Konstanz; »Südwestpresse«, Ulm; »Donau-Kurier«, Ingolstadt).

Osim toga, pojavu manifestacije t-4 popratile su emisije radio-televizije Zagreba i Beograda u Jugoslaviji, a u SR Njemačkoj radio-stanice »Deutschlandfunk«, Köln; »Westdeutscher Rundfunk«, Köln; »Südwestfunk«, Baden-Baden; »Sender Freies Berlin, kao i »Oesterreichischer Rundfunk« u Austriji.

Kompletna bibliografija o t-4 bit će objavljena u jednom od narednih brojeva časopisa »bit international«, koji izlazi u Zagrebu. Molimo sve prijatelje i znance da nam pomognu u radu na upotpunjavanju bibliografije o t-4. Unaprijed zahvaljujemo na svakoj vijesti o svemu što je objavljeno o manifestaciji t-4.

Zbog velikog interesa za izložbu »Kompijuteri i vizualna istraživanja« koji se pojavio, sekretarijat t-4 primio je nekoliko poziva da izložbu prenese u druge gradove. Zasad je utvrđeno da će izložba biti otvorena u Beogradu od 15. rujna do 15. listopada, i to u »Kulturnom centru Beograda«.

»International Science-Art Newsletter«, Aberdeen, No. 2, August 1968.
 »Sinteza«, No. 12, Ljubljana, December 1968.
 »bit international«, No. 2 & 3, Zagreb, December 1968.
 »Leonardo«, Vol. I, No. 3, London, July 1968.
 »Leonardo«, Vol. II, No. 1, London January 1969, No. 2, April 1969.

»International Science-Art Newsletter«, No. 3, Aberdeen, February 1969.

»Computers and Humanities«, Vol. 3, No. 4, New York, March 1969.

»Señity«, No. 31, Praha, spring 1969.

»Page«, No. 2 & 3, London, May 1969.

»Computer Weekly«, London, May 22, 1969.

»Bagdala«, No. 122, May, Kruševac.

»Opus internationals«, No. 10/11, April 1969, Paris.

»Times Literary Supplement«, May 22, 1969, London.

»Studio International«, No. 912, June 1969, No. 913, July-August 1969, London.

Reports on T-4 Exhibitions were published by Jugoslavia (»Telegram«, »IT novine«, »Vjesnik«, »Večernji list«, etc. Switzerland (»Nationalzeitung«, Basel; »St. Galler Tagblatt«, St. Gallen), Austria (»Tiroler Nachrichten«, Innsbruck; »Süd-Ost-Tagespost«, Graz; »Volkszeitung«, Klagenfurt), and FR Germany (»Kieler Nachrichten«, Kiel; »Aachener Volkszeitung«, Aachen; »Ostenburger Tagblatt«, Ostenburg; »Südkurier«, Konstanz; »Südwestpresse«, Ulm; »Donau-Kurier«, Ingolstadt).

3. Moreover the T-4 exhibit was followed closely in radio and television transmissions in Zagreb and in Beograd in Jugoslavia; in Germany by the broadcasting stations: »Deutschlandfunk«, Köln; »Westdeutscher Rundfunk«, Köln; »Südwestfunk«, Baden-Baden; »Sender Freies Berlin«, Berlin, as well as by the »Oesterreichisches Rundfunk«, Austria. A complete bibliography on T-4 will be published in one of the next issues of the review »Bit international«, which is being edited in Zagreb. We request all our friends to help complete the bibliography of T-4. We thank all in advance for all information on items published about the T-4 exhibit.

4. Because of the great interest in the exhibition »Computers ad Visual Research«, the secretariate of T-4 has received several invitations to transfer the exhibit to other cities. So far it has been arranged that from the 15th of September till the 15th of October the exhibition will be opened in Beograd, in the Cultural Center of Beograd.



FERIMPORT

zagreb, ilica 1

izvoz, uvoz
veletrgovina i maloprodaja
zastupstva



metali
nemetali
strojevi
oprema

ZA PRAVU
DOMAĆU GOVEĐU JUHU
NE TREBA VAM
OVO



VEĆ **OVO!**



PODRAVKA



