

UMĚLECKÉ EXPERIMENTY A PROMĚNY KNIHY

JIRÍ VALOCH

Známou a asi až příliš často opakovanou i vulgarizovanou devizu Marshalla McLuhana, že „the medium is the message“, možná nebudeme všichni přijímat bez výhrad, zvláště pak proto, že se mnohdy hovoří o médiích dosti těžko souměřitelných a koneckonců jen těžko uveditelných na společnou bázi. Kniha je bezpochyby médiem již klasickým a svým způsobem také typickým. Řada nových experimentálních realizací, pracujících s podobou knihy a s jejími možnými proměnami, ať již jde o publikace z oblasti vizuální poezie nebo o pokusy výtvarné, třeba narativní apod., nám může charakter knihy jako média přiblížit. Za pozornost snad přitom stojí i faktické proměny knihy nebo nahrazení knihy novými typy publikací, které se v jednotlivých případech objevují. Klasická podoba knihy, která je v evropském prostředí obvyklá, existuje již řadu století. Objev knihtisku umožnil systematizovat to, co bylo již mnohokrát vyzkoušeno a co bylo shledáno nejvhodnějším jak po stránce funkční, tak po stránce estetické. Během dalšího vývoje se rozšířila znalost již ustálené podoby knihy; na dalších proměnách, které byly vždy pouze dílčí, se pak podílela kromě dobového vkusu a estetických norem především hlediska funkční i vlivy společenských konvencí a institucí. Nejelementárnější požadavky byly určeny ryze technicky, např. potřebou určitého množství materiálu apod. Velká většina knih, s nimiž se čtenář setkává, zcela odpovídá ustáleným představám o podobě knihy. Platnost uvedené myšlenky M. McLuhana si ovšem při práci s knihou neuvědomujeme.

Konvenční podoba knihy totiž do jisté míry ovlivňuje to, co je v ní „obsaženo“, zvláště v oblasti tzv. „krásné literatury“. Jako nejmarkantnější příklad můžeme vzpomenout „sbírky“ poezie či prózy. Respektování obvyklé podoby knihy (rozsah, způsob tisku atd.) vyžaduje určité množství textového materiálu, to pak ovlivňuje jeho výběr, uspořádání i vzájemné vztahy. Myslím, že také zde můžeme plným právem hovořit o „tlaku formy“, podmiňujícím alespoň globálně sémantické i estetické působení textu. S obvyklou podobou knihy počítá také autor (a samozřejmě i čtenář), který je postaven před úkol využít ji tak, aby byla z hlediska konkrétního uměleckého textu funkční. Na kompozici knihy se podílejí nová hlediska — uvažuje se třeba o významově akcentovaných místech v souboru poezie, o organizaci cyklů, o „uzavřenosti“ sbírky apod. Jaký význam může mít záměrné využití konvenční podoby knihy, lze demonstrovat srovnáním

dvou různě uspořádaných knih — posloužit k tomu může na jedné straně třeba některý svazek poezie Vítězslava Nezvala, shrnující autorovu tvorbu za daný časový úsek, např. první vydání Skleněného haveloku,¹ a na druhé straně důsledně uspořádaný soubor Dnů v roce Jiřího Koláře,² i když ani svazek Nezvalův nebudeme považovat za pouhé náhodné „sebrání“.

Z hlediska autorů pracujících v oblasti experimentální poezie jeví se nutně konvenční podoba knihy jako paralela těch konvenčních a již antikvovaných nefunkčních schémat, která se v oblasti uměleckého textu snaží odstranit. Hledání v jiných uměleckých oblastech, obliba sešitových publikací, zájem o seriály, móda plakátů, pokusy s novými způsoby prezentování tradičních básnických textů, ať již ve formě plakátů či letáků — to vše nasvědčuje tomu, že stanovisko experimentujících autorů není jen následkem přehnaného a vše bořícího radikalismu, ale že je podmíněno sledováním a respektováním vývoje masové komunikace vůbec.

Snaha přiblížit se možnostem jiných prostředků masové komunikace, totiž těch, které mají možnost bezprostřednějšího a rychlejšího působení, jako například televize, film či světelné noviny, a především snaha o přizpůsobení se důrazu na vizuální percepci, která je, jak se zdá, nejbližší soudobému vnímání, nucenému přijímat velká množství nejrůznějších informací v poměrně krátkém čase, se projevila především v pokusech o vizualizaci knihy, při níž vizuální a verbální rovina tvoří jediný neoddělitelný celek. Do pozadí je přitom zatlačována nezbytnost postupného čtení „od začátku až do konce“, jednotlivé části mají charakter samostatně vnímatelných celků. Sám Marshall McLuhan si prakticky vyzkoušel možnosti knihy tohoto druhu na publikaci, mající za úkol popularizovat jeho poznatky. Pod titulem *The Medium is the Massage*³ ji připravil spolu s Quentinem Fiorem jako montáž fotografií, kreseb, reprodukcí a vlastních i cizích textů, která umožňuje každému čtenáři konfrontovat své vlastní praktické zkušenosti s názory McLuhanovými. O vytvoření podobné komplexní knihy při zdůraznění ryze estetických zřetelů se pokusil úspěšně italský malíř Eugenio Carmi. Jeho *Stripsody*,⁴ na níž se podílel také estetik Umberto Eco a vokální interpretaci užitého textu Cathy Barbarianová, spojuje na každé samostatně koncipované straně geometrickou konfiguraci s textem, který je součástí fónické básně, evokující zcela konkrétní situaci, vysvětlenou v úvodu knihy. Carmiho konfigurace de facto vizuálně interpretují výchozí text, stejně jako jej nahrávka Barbarianové interpretuje zvukově; závažná je však možnost simultánního vnímání obou složek, jejich vzájemné ovlivňování a prolínání. Výsledek totiž podstatně přesahuje možnosti jednotlivých komponentů; nejde tedy jen o nějaký pasivní součet několika složek, ale o vytvoření struktury, jíž jsou tyto složky podřízeny. Dva pokusy o úplné sjednocení verbálního a vizuálního najdeme v knihách pařížské edice Agentzia. V obou případech jde o domyšlení možností vizuální poezie na plochu celé knihy. Annalies Klophausová

¹ Vítězslav Nezval, *Skleněný havelok*, F. Borový, Praha 1932.

² Jiří Kolář, *Dny v roce*, in: Jiří Kolář, *Náhodný svědek*, Mladá fronta, Praha 1964, str. 119–182.

³ Marshall McLuhan & Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, Penguin Books, Harmondsworth 1967.

⁴ Eugenio Carmi, *Stripsody*, Arco d'Aliberti, Roma 1966.

řeší svůj *Mot-Couleur-Roman*⁵ jako spojení individuální kaligrafie, barvy a elementární narativní osnovy, Franco Vaccari realizuje svou knihu *Strip-Street*⁶ jako polysémantický celek fotografií „nalezených básní“, tj. nápisů na zdech z různých měst a různých zemí. V jiných případech verbálně-vizuálních knih může být jako jednoho z komponentů užito vizuální sémantiky, jak naznačuje svazeček *Prossimamente*⁷ od italského básníka Sarenca. Pokusy o důsledné propojení verbálního a vizuálního do jediného celku charakterizují také některé publikace autorů, zabývajících se „stříhanou“, tj. kolážovanou prózou, jako např. William Borroughs, Mary Beachová, Jeff Nuttall či Jürgen Ploog. Epický charakter jejich próz není ovšem utvářen vyprávěním příběhu či rozvíjením jednoho nebo více motivů, ale řazením různých fragmentů, a to v dosti široké škále od segmentů majících charakter filmového střihu a nevylučujících ani zařazení kratšího příběhu (W. Borroughs)⁸ až po koláže a montáže malých jazykových celků (Mary Beachová).⁹ V Nuttallově próze *Oscar Christ and the Immaculate Conception*¹⁰ mají dokonce kreslené části vlastní „epický“ charakter, zatímco fragmenty verbální rozvíjejí především lyrické motivy. Právě u těchto autorů vidíme nejjasněji, jak dalece je jejich práce ovlivňována jinými komunikačními médii; zajímavé je, že se nesnaží pouze aplikovat metody jiných oblastí (např. filmový střih v próze), ale usilují o využití prostředků obou médií (např. střih a obraz z filmu, verbální složka z tradiční podoby knihy). Většinou to jsou autoři již střední generace, kteří mají bohaté zkušenosti s jinými typy tvorby (Borroughs a Nuttall patřili jako básníci i prozaici k „beat generation“, další, Brion Gysin, byl jedním z prvních experimentátorů s fónickou poezií) a zdá se, že ve „stříhané“ próze hledají možnosti sémanticky co možná nejnosnější a přitom adekvátní soudobým formám komunikace. I když jen část experimentů těchto autorů existuje v aspoň částečně dostupných edicích, zdá se, že jejich práce patří ve sledované oblasti k nejzajímavějším.

Dalším závažným jevem, i když poněkud užším než tendence k vizualizaci knihy, jsou pokusy vytvořit takový text, v němž by byly všechny prvky knihy opravdu funkční z hlediska uměleckého. Nejzávažnější z těchto realizací jsou básně-knihy, jejichž podoba byla poprvé (alespoň teoreticky) formulována švýcarským experimentujícím básníkem Eugenem Gomringerem. Po popisu obvyklých tradičních způsobů uspořádání básní do knih, u něhož se Gomringer nevyhnul poněkud anekdotickému pojetí, pokračuje: „Ich denke an eine dritte Form des Gedichtbuches. Ich denke

⁵ Annales Klopheus, *Mot-Couleur-Roman*, Agentzia, Paris 1970.

⁶ Franco Vaccari, *Strip-Street*, Agentzia, Paris 1969.

⁷ Sarenco, *Prossimamente*, Edizioni Amodulo, Brescia 1969.

⁸ William Borroughs, *Die dänische Operation*, in: Carl Weissner (ed.), *Cut up*, Melzer Verlag, Darmstadt 1969, str. 34–38.

⁹ Mary Beach, *Die elektrische Banane*, in: Carl Weissner (ed.), *Cut up*, Melzer Verlag, Darmstadt 1969, str. 39–43.

¹⁰ Jeff Nuttall, *Oscar Christ and the Immaculate Conception*, Writers Forum, London. Podobně jako některé další publikace uvedené dále nemá také tato publikace vnočení. Řada autorů a editorů jde totiž v zachovávání „stylu“ svých publikací tak daleko, že neuvádí ani roky či místa vydání. To je charakteristické zvláště pro texty, které nejsou vázány na určitý národní jazyk (vizuální, fonetické atd.). V případech, kdy se mi nepodařilo údaje zjistit, ponechávám tedy bibliografické údaje neúplné.

an das Gedichtbuch, das in seiner Gesamtheit die reale Erscheinung eines einzigen Gedichtes ist: an das Gedicht in Buchform.“¹¹

Spolu s několika dalšími autory se Gomringer pokusil tuto svou myšlenku prakticky realizovat – experimentální básnický text tak získal novou možnost, totiž narativnost, která byla u vizuální či konkrétní poezie, vázané většinou na plochu jednoho listu, prakticky vyloučena. Narativnost je v těchto případech realizována faktickou následností jednotlivých sekvencí, které si zachovávají částečnou autonomii na tiskové straně, jako je tomu v Gomringerově textu *Eine Konstellation*.¹² Setkáváme se zde tedy s případy mimoverbální, vizuální narativnosti, jejíž paralelu bychom mohli hledat v narativních pokusech výtvarných, např. u Achille Perilliho. Specifický charakter, spojující aspekty básně-knihy a metaknihy, má svazek *Prix Nobel*¹³ od švédského výtvarníka a básníka Carla Fredrika Reuterswårda. Celý text je tvořen pouze interpunkčními znaménky, ponechanými na svých původních místech po odstranění slov z tradiční knihy. Kromě parodie, která byla ke vzniku knihy asi hlavním podnětem, objevuje se v ní také esteticky velmi účinná vizuální quasisémantická struktura pseudonáhodně rozložených znamének. Knižka dalšího švédského autora, Ake Hodella, nazvaná *igevär*,¹⁴ je tvořena jedinou po stránkách analyzovanou konstelací z titulního slova; vizuální sémantika, umožňující přesné určení podvýznamů v rámci jediného slova a zároveň v jejím rámci probíhající proces proměňování subvýznamů z ní činí trojrozměrnou paralelu dvourozměrných vizuálně sémantických konstelací a typogramů, jak je známe z vizuální poezie. Aplikací těchto principů na neverbální, ryze grafický materiál při zdůraznění procesuální, narativní funkce řazení prvků na následujících stranách vznikly knížky Antonia Calderary (*E in principio*)¹⁵ a Jiřího Valocha (*Optical book*).¹⁶ Obdobným pokusem, i když dosaženým experimentální výtvarnou technologií, jsou také barevné chromatografické knihy J. H. Kocmana, jednoho z mladých českých výtvarníků, sledujících paralelně problémy ryze výtvarné i otázky související s vizuální poezií. Kocmanovy chromatografické knihy¹⁷ jsou vytvářeny speciálními barvivy, postupně prosakujícími svazek papíru – knihu. Celý proces je tedy stránku od stránky „zaznamenán“ a fixován. Autora bezpochyby zajímá především estetické hodnocení postupného fázování a proměn barevné skvrny, avšak problém lze rovněž interpretovat jako využití náhody k vytváření procesuální struktury. Stejnou problematikou se z hlediska racionální, konstruktivní výstavby grafické kreace zabývá také třinecký výtvarník Jan Wojnar. Jeho kniha *Ruka*,¹⁸ tvořená fázovaným prolínáním geometrického útvaru a lidské ruky, naznačuje

¹¹ Eugen Gomringer, *Worte sind Schatten*, Rowohlt, Reinbek 1969, str. 294.

¹² Eugen Gomringer, *Eine Konstellation – 15*, in: *Worte sind Schatten*, str. 167 až 197.

¹³ Carl Fredrik Reuterswård, *Prix Nobel*, Stockholm 1968.

¹⁴ Ake Hodell, *igevär* (v knize nejsou uvedeny žádné údaje).

¹⁵ Antonio Calderara, *E in principio*, Edizioni Amodulo, Brescia 1969.

¹⁶ Jiří Valoch, *Optical book*, Edizioni Amodulo, Brescia 1970.

¹⁷ Jiří Hynek Kocman, *Chromatografické knihy*, autor 1969–1970, originální objekty.

¹⁸ Jan Wojnar, *Ruka*, autor 1970, originální objekt, coll. Jiří Valoch.

další možnou podobu grafické knihy, v níž je význam maximálně redukován a jejíž „děj“ je tvořen řazením, dostávajícím de facto epickou funkci. S redukovanou sémantikou s výrazně ironickým zaměřením pracuje západoněmecký výtvarník a teoretik umění Klaus Groh. Bez ohledu na významové celky tvoří „knihy“ malého formátu, vyřiznuté z bulvárního Bild-Zeitung, aby pak celku předeslal vazbu s výrazným titulem CREDO.¹⁹ Významy jednotlivých použitých fragmentů slouží zde Grohovi pouze k vytvoření zásadního metavýznamu, totožného s tím, co představuje Bild-Zeitung pro autora jako levicového intelektuála. Od čtenáře se neočekává, že „si bude číst“ v zařazených fragmentech, ale že si z nich utvoří komplexní představu. Titul je pak pointou, definitivně vyhodnocující významové zaměření celku.

Vliv moderních komunikačních prostředků se ovšem neomezil na obměňování již ustálených podob knihy. Paralelně s ním probíhal totiž další proces, a to hledání nových možností publikace, které by byly adekvátnější jak zveřejňovanému textu, tak soudobým metodám masové komunikace. Zde se projevy také další podněty, především z oblasti výtvarného umění, v němž se stalo multipování nejrůznějších kreací od počátku šedesátých let takřka pravidlem, zatímco o několik let dříve bylo ještě omezeno výhradně na oblast grafiky nebo obrazové reprodukce. Bylo to na prvním místě vydávání plakátů jako výtvarných originálů, pod jehož vlivem se objevily první básně-plakáty, nejprve z oblasti vizuální poezie. Tradice dadaistických básní-plakátů, ve své době ovšem omezených na ručně tištěné originály či několikakusové edice, stejně tak listové básně futuristické a několik dalších pokusů z dvacátých a třicátých let (Próza o transsibiřské magistrále a malé Johance z Francie od Blaise Cendrarse, ilustrovaná S. Delaunayovou, obraz Pieta Mondriana s vepsanou básní Michela Seuphora a některé kreslené básně Seuphorovy), to vše bylo nyní aktualizováno a přeneseno z oblasti výjimečných a izolovaných pokusů do roviny pravidelného zkoumání a realizací. Básně-plakáty umožňují využít ve srovnání s knihou mnohem větší plochu, takže text básně může být umístěn na jediné straně, navíc skýtá možnost individuálního grafického a typografického řešení, resp. přímo grafické interpretace. To dokumentuje nejrozsáhlejší a obsahově nejnáročnější edice plakátových tisků, řazené do oblasti tradičně psané poezie, kterou vydává německé nakladatelství Luchterhand.²⁰

Individuální „zpracování“ každé jednotlivé básně je určitou zárukou maximálního pochopení básnického textu, pokud text interpretuje opravdu adekvátně. Při vydávání básně-plakátů zapůsobila jistě i módní vlna sbírání plakátů a jejich užívání místo tradičního závěsného obrazu, rozhodně zde ale vznikla řada realizací, které jsou obohacením dosavadních publikačních možností. Pro vydávání experimentálních vizuálních a konkrétních básnických textů se staly básně-plakáty jedním z nejčastějších způsobů publikace; většinou jde o texty, které byly již při svém vzniku pro plakátovou publikaci projektovány. Najdeme mezi nimi texty organizované

¹⁹ Klaus Groh, CREDO, Art Agency, Oldenburg 1970.

²⁰ Prospekty Luchterhand-Loseblatt-Lyrik, Herman Luchterhand Verlag, Neuwied, různé roky vydání.

v ploše, barevné texty, u nichž různé barvy určují sémantické nuance, kolážované texty, v nichž je užito i neverbálních prvků apod. Kromě básní-plakátů najdeme v produkci minulých let řadu různých dalších vydání, odlišných od tradičních, ať již jde o pokusy zaměřené povýtče estetiicky, anebo naopak o takové, které slouží dalším, mimoestetickým funkcím. Nejextrémnějším příkladem respektování mimoestetické funkce je soubor *Kampfreime*²¹ od Uwe Wandreye, nabízený západoněmeckým levicovým nakladatelstvím Quer-Verlag. Wandreyovy politické slogany jsou totiž umístěny do pevného pouzdra, hodícího se svou velikostí zrovna do ruky, stěny pouzdra jsou vyztuženy plechem, takže celá publikace je podle vydavatele velmi vhodná pro různé revoluční akce, pro boj se zakročující policií atd. Mnohem méně extrémní a jen do estetické oblasti směřující jsou pokusy autorů americké skupiny Fluxus,²² vydávajících své básně, návody k akcím apod. většinou na volných kartičkách, uložených například v bílých krabičkách z umělé hmoty, jindy zase zatavených do polyetylenových sáčků anebo smotaných do svitků. Mezi publikacemi vizuální poezie z posledních let se objevilo také několik básní-skládaček, v nichž je procesu rozevirání a opětovného skládání využito k narativnímu působení nebo k zařazení několika sémantických variant, jako je tomu například v pracích Totinových²³ a Shohachirových.²⁴ Zatím ojedinelým pokusem zůstává *The Ear Festival* od japonského básníka Ita Motoyukiho,²⁵ v němž různé možnosti skládání slouží k juxtaponování několika paralelně probíhajících vizuálních textů, takže vzniká text polysémantický, určený možnými prolnutími jednotlivých podřízených textů.

Poslední velkou skupinou experimentálních publikací, reagujících na změny v lidské percepci a vyvozujících z toho důsledky pro změny ustálené podoby knihy, jsou knihy-objekty a metaknihy. Obojí jsou oproti předcházející skupině záležitostí individuální, nesnažící se o vytvoření nových obecně použitelných možností prezentace — naopak, koncentrují se na knihu jako na jednotlivý a do jisté míry výlučný objekt. Ve valné většině případů jde o nejrůznější podoby ozvláštňení knihy, které může být vnímáno na pozadí ustálené podoby i ustálené funkce. Nejde většinou o hledání formy, ale o výjimečný zásah, který činí z knihy skutečný artefakt. Charakteristickým příkladem knihy-objektu je *Edition 1*²⁶ německého výtvarníka Wolfa Vostella, u níž je text tištěn na listy pevného kartónu a vazba nahrazena upevněním do malého svěráku: Italský výtvarník Franco Ravedone realizoval v roce 1970 své *Efemérní a věčné knihy*²⁷ — celá realizace je tvořena dvěma malými dřevěnými knihovničkami, z nichž první obsahuje deset knih z papíru, tedy z materiálu efemérního, zatímco druhá obsahuje deset knih vytvořených z „věčného“ materiálu, totiž

²¹ Informace čerpány z prospektu *Agit prop*, Quer-Verlag, Hamburg.

²² Prospekty *Fluxus*, Fluxus, New York 1966–1970.

²³ Arrigo Lora Totino, *Busta celeste*; Arrigo Lora Totino, *Un nonnulla* — obojí Studio di informazione estetica, Torino 1969.

²⁴ Takahashi Shohachiro, *Poesieanimation 1, 2, 3* (data neuvedena).

²⁵ Ito Motoyuki, *The Ear Festival*, 1971.

²⁶ Wolf Vostell, *Edition 1*, Galerie René Block, Berlin 1969.

²⁷ Franco Ravedone, *Ephemeral and Eternal Books*, fotodokumentace coll. Jiří Valoch.

z oceli. Ravedone vytvořil svou kreaci na základě velmi jednoduchého kontrastu; převedl totiž obvyklé (a obvykle málo říkající) hodnocení knihy jako „věčné“ či jako „pomíjivé“ z konvenční roviny, vztahující se vždy k obsahu knihy, na její vnější podobu, na její materiál. Výsledek je ovšem víc než pouhá materiálová hříčka — je to zároveň usvědčení konvenčního užívání jazyka z nedůslednosti a využití této nedůslednosti k vytvoření esteticky cenné kreace. Rovněž to, že autor pokračuje ve svém výzkumu metaknihy tak, aby vytvořil úhrnem desetikusový soubor různých typů ozvláštňení knihy, soubor, který bude mít název Gutenbergovský příběh,²⁸ svědčí o tom, že nejde o izolovaný experiment, u něhož by autor počítal především s překvapením, ale o výzkum, jehož základní smysl je v rovině gnoseologické. Na rozhraní mezi knihou-objektem a metaknihou najdeme také práci dalšího italského umělce, Cordiolioho. Jeho *A book containing a word*²⁹ je totiž mnohem více než na význam, který je v ní explicitě obsažen — na každé straně je totiž zopakováno slovo YETI, tištěné reliéfně bílou barvou na bílý papír —, soustředěna na elementární fakt, uvedený v názvu knihy, tedy na to, že kniha obsahuje slova a že tato kniha obsahuje slovo jediné. Opozice proti knize a její obvyklé komunikační funkci je v Cordiolioho případě dovedena až k extrému; zároveň ale u něj, právě díky tomuto extrémnímu vyhocení celé problematiky, mohou být akcentovány ty aspekty, které si čtenář při běžném styku s knihou tradičního charakteru neuvědomuje. Metaknihy jsou ve většině případů přímým důsledkem experimentů tzv. konkrétní poezie — jestliže je konkrétní báseň vždy alespoň do jisté míry metabásní, totiž básní o básni nebo o materiálu básně, tedy o jazyku, jak jsou metaknihy opravdovými knihami o knihách, a to takovými, v nichž je jednotlivých aspektů standardní podoby knihy využito jako autonomního prvku výstavby, nejčastěji prvku estetického. To, co bylo u tradiční knihy pouze funkční a jako takové bylo vnímáno jen částečně, stává se u metaknihy faktickým „důvodem její existence“ a vzato do důsledků jejím vlastním významovým i estetickým poselstvím. Mohli bychom říci, že to, co bylo funkční, stává se nyní samoučelným — tento „samoučel“ je ovšem funkční v jiné rovině, tehdy, kdy je vnímán v souvislosti s tradiční knihou. Kromě estetického a metavýznamového se mohou samozřejmě případ od případu aktualizovat také další aspekty, třeba absurdnost či grotesknost některých ustálených či oficiálně požadovaných norem nebo pseudonorem. Holandský výtvarník Herman de Vries, příslušník avantgardního hnutí Zero, vytvořil v souvislosti se svými bílými reliéfy a plastikami také knihu *weiss/wit*,³⁰ složenou pouze z bílých listů, zamýšlenou jako manifestace čistoty, neporušeného řádu a nedeterminovanosti. Jednotlivé aspekty konvenční knihy povýšili na samostatné „obsahy“ jugoslávští básníci z kraňsko-lublaňské skupiny OHO, především Franci Zagoričnik a Iztok Geister Plamen. Plamenova *Embrionalna knjiga*³¹ je opatřena názvem a jménem

²⁸ Informace z umělcova dopisu autorovi stati.

²⁹ Cordioli, *A book containing a word*, dokumentace in: Klaus Groh, *if i had a mind*. — DuMont Schauberg, Köln 1971.

³⁰ Herman de Vries, *weiss/wit*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1969.

³¹ Iztok Geister Plamen, *Embrionalna knjiga*, Edicija OHO, Ljubljana 1968.

autora na první straně, na druhé pak následuje označení levá deska, poté následují první strana, střední strany a strany zadní. Popis jednotlivých částí knihy je v tomto případě jakýmsi „obsahem“, zatímco u další Plamenovy metaknihy (Zvočna knjiga)³² je tímto „obsahem“ děj při listování – první ze dvou listů, které celou kreaci tvoří, je označen slovem ticho, druhý pak slovem šelest. Zagoričnikův *Opus nič*³³ aktualizuje zase paginaci knihy – z jejich osmi stran jsou čtyři vnitřní označeny čísly 3, 184, 395 a 6278, ostatní jsou ponechány čisté. Grotesknost publikace je vyhocena tím, že předposlední stránka obsahuje dlouhý sloupec údajů, jejichž uvedení v každé knižní publikaci předepisuje jugoslávský zákon o cenzuře. Také berlínský básník Jörn Ebeling je autorem jedné metaknihy, aktualizující konvenční uspořádání knihy. Jeho *Widmung in 342 Zeilen*³⁴ se skládá pouze z věnování, které začíná zdánlivě konvenčně, rozvíjí se ale na dalších stránkách do stále absurdnějších možností, takže v dedikaci nechybějí ani věci nebo živočichové, ani třeba citoslovce a jednotlivé hlásky, umožňující autorovi řadu jazykových hříček, aby nakonec v závěrečné parodii „také pánům referentům a důstojníkům“ byla kniha „vděčně věnována“.

Vliv knižních a obecně publikačních experimentů, které jsem se pokusil rozdělit do několika základních skupin, nelze přeceňovat. Tvoří prozatím jen malou část celkové produkce, a to navíc určenou (s výjimkou básní-plakátů) úzeji vymezenému publiku, seznámenému s problematikou moderního výtvarného umění i s novými experimenty literárními. Mohou ale pomoci pochopit některé problematické aspekty knižní produkce vůbec, dovolují publikovat řadu soudobých literárních kresek v podobě co možná nejadekvátnější. Značné množství takto vzniklých publikací má své výrazné specifikum významové i estetické – rozhodně v nich nemůžeme hledat jen pouhý experiment, ale také definitivní výsledek, rozšiřující škálu uměleckého projevu naší doby. Můžeme ovšem předpokládat, že vliv masových komunikačních prostředků, o němž jsme se zmiňovali na počátku, způsobí – spolu s dalším experimentováním výtvarným a literárním – řadu jiných a ze zorného úhlu ustálené podoby knihy neočekávaných změn, jež dále obohatí oblast, kterou jsme se pokusili sledovat.

KUNSTEXPERIMENTE UND METAMORPHOSEN DES BUCHES

Das Buch ist bereits ein klassisches und in seiner Art schon typisches Kommunikationsmedium. Die Mehrzahl aller Bücher, mit denen der Leser in Berührung kommt, entspricht den konventionellen Vorstellungen der Buchform. Neue experimentelle Realisationen, deren Autoren mit der Form des Buches und ihrer Verwandlung arbeiten, können uns den Charakter des Buches als Medium klären. Vom Standpunkt der auf dem Gebiete der experimentellen Poesie schaffenden Autoren erscheint notwendigerweise die konventionelle Buchform als Parallele jener nichtfunktionellen

³² Iztok Geister Plamen, *Zvočna knjiga*, Edicija OHO, Ljubljana 1968.

³³ Franci Zagoričnik, *Opus nič*, Edicija OHO, Ljubljana 1968.

³⁴ Jörn Ebeling, *Widmung in 342 Zeilen*, Rainer Verlag, Berlin 1967.

konventionellen und antiquierten Schemen, welche diese Autoren im eigentlichen künstlerischen Text auszuscheiden versuchen. Sie bemühen sich, den modernen – unmittelbarer und rascher wirkenden – Massenmedien entsprechende Möglichkeiten zu finden. In erster Reihe ist es das Bestreben nach dem Akzent auf die visuelle Kommunikation, welche in der Visualisierung des Buches zum Ausdruck kommt. Dabei kann man z.B. das Visuelle und das Verbale konfrontieren, die visuelle und die verbale Semantik gleichzeitig benützen oder das Visuelle und das Verbale völlig vereinen. Ferner sind die Versuche bedeutsam, solche Texte zu schaffen, in denen alle Elemente des Buches funktionell wären. Das sind vor allem Gedichte-Bücher, bei denen die Reihung der Phasen auf den Seiten eine narrative Funktion besitzt, und verschiedenste Formen rein visueller narrativer und prozessueller Bücher, eventuell visuelle Bücher mit reduzierter Semantik. Gleichzeitig mit den erwähnten Experimenten verläuft auch die Suche nach neuen Publikationsmöglichkeiten. An die alte dadaistische Tradition knüpfen Poster-Poems an, Texte sind auf in Schachteln oder in Säckchen aufbewahrten Karten gedruckt usw. Die letzte Gruppe der experimentellen mit dem Medium Buch arbeitenden Publikationen sind Bücher-Objekte und Metabücher. Im Gegensatz zu den vorangehenden Gruppen sind sie individueller Art – ihre Autoren bemühen sich nicht, neue allgemeingültige Präsentationsmöglichkeiten zu entdecken, konzentrieren sich aber auf das Buch als ein einzelnes und gewissermassen aussergewöhnliches Objekt. Es handelt sich ihnen nicht um das Finden einer neuen Form, sondern um einen Eingriff, der aus dem Buch ein Artefakt bildet. Alle diese Buch- und Publikationsexperimente bilden bisher einen geringen Teil der Gesamtproduktion. Sie können aber teils zur Erkenntnis einiger Aspekte des Buches allgemein dienen, teils ermöglichen sie auch manche zeitgenössischen experimentellen Texte in adäquater Form zu veröffentlichen. Wir können voraussetzen, dass der Einfluss der Massenmedien und das literarische und bildnerische Experimentieren in nächster Zeit das von uns verfolgte Gebiet bereichern wird.

