

# konkretna poezija u japanu: eksperimenti sa slikovnim pismom

ekehard maj (bohum)

1.

Bar ponešto bi trebalo da znamo o postojanju konkretnе poezije u Japanu. Reprezentativna dela japanskih konkretnista već su pronašla put do zapadnih antologija<sup>1</sup> i predstavljena su na raznim izložbama u Evropi i Americi. Očigledno da je pri tome bio odlučujući utisak potpuno »drugačijih« mogućnosti kojima raspolaže japanska konkretna poezija, korišćenjem pisma bez slova, i da je on doprineo izazivanju naročitog interesovanja.

Da bi se ove »drugačije« mogućnosti kontrastivno prikazale, potrebno je najpre predočiti teorijske postavke od kojih polazi zapadna konkretna poezija, kao i sve one oblike u kojima se do sada pojavljivala.

Siegfried J. Schmidt definiše konkretno pesništvo kao »ne-mimetičku, nego konstruktivno-generativnu vrstu poezije koja uzdiže rekurentne značenjske dimenzije pragmatične komunikacije i usredstvuje se na tematiziranje svojih sredstava i osnovnih elemenata (lingvistička jezička celina, strukture teksta i prilikivanja). Ova sredstva se ne koriste više za predstavljanje semantičkih ili semiotičkih značenjskih kompleksa; ona su samostalnija, stiču jednu ili manji broj funkcija i postaju funkcionalni objekti: tj. bivaju konkretna«.<sup>2</sup>

Ova definicija pojavljuje se kao najmanji zajednički imenitel raznovrsnih umetničkih tehniki i konceptacija, koje nije lako klasifikovati i međusobno razgraničiti. I sam Schmidt pridaje važnost tehnikama koje je koristio već Mallarme (*Un Coup de des*, 1897), aktiviranjem pisanih slika ili grafika, »fonetskoj poeziji« i ostalim sredstvima, ali ih smatra »eksperimentalno motivisanom«, »konkretnom poezijom u širem smislu«, »Konkretnom poezijom u užem smislu« obeležava on samo »konceptualno motivisanu vizuelnu poeziju«<sup>3</sup>, koja uz »optičko pojednostavljenje«<sup>4</sup> ponekad lišava kontekst njegovog značenja i stvara samo »na semantički zasnovan tekst«<sup>5</sup>.

Počinje se da se razlikuju konkretna poezija i na Zapadu. Zastupljeni su i osnovni, istovetni tipovi konkretnog jezičkog oblikovanja, ali se na bitne razlike nailazi tamo gde naročite osobenosti japanskog pisma postaju sastavni deo jezičkovo-umetničkog dela i poprimaju mnoštvo izražajnih potencijala. Pri tome se ne radi (ili samo u manjoj meri), o korišćenju japanskog slogovnog pisma — kana, kojim se u normalnom tekstu plišu, pre svega, gramatičke morfeme. Razlike u odnosu na zapadnu konkretnu poeziju još nisu vidljive; odnosno, one su

graduelne prirode, sve dok tekstovi mogu da se, bez gubljenja umetničke supstanse, pretvore u pismo slogova ili slova, a to je slučaj i s konkretnom poezijom uobičajene strukture redova. Tek uvođenje optičko-semantičkog valera u znakove kineskog pisma unosi i elemente japanske konkretnе poezije, koji ne mogu da imaju odgovarajuće elemente na Zapadu; a to su: aktualiziranje (reaktualiziranje) pikrograma i ideograma, nove reči, razlaganje i slinjeza pisanih znakova i njihovih grafičkih obilika, rad s homofonima, ali ne i homofonim nizom znakovnog pisma. Iz tog se vidi da se većina dela konkretnе poezije, zbog spoljnog izgleda i grafičko-estetskog dejstva, slobodno mogla uvrstiti u grupu »pisanih slika«, »pisane grafičke«, te da su takva dela, štaviše, kompleksnija i da pripadaju jednom obuhvatnjem području.

Na naročite, optičko-semantičke kvalitete kineskog pisma u okviru konkretnе poezije, koncentrišu se u Japanu umetnici grupe ASA (Udruženje za proučavanje umetnosti), koju je još 1964. osnovao Seiichi Niikuni (rođen 1925), danas takođe na njenom čelu. Podsticajni impulsi su u prvo vreme potekli od kontakata osnivača s grupom *Noigandres* u Brazilu i s Pierre Gamierom u Francuskoj, pri čemu je i sam Niikuni saradivao na stvaranju trećeg »Manifeste du spatialisme: pour une poesie supranationale«. Rani oblici konkretnе poezije nalaze se kako u Evropi, u avangardnim pokretima pre svetskog rata, tako i u japanskim oblicima dadaizma (izražajni tipografiski eksperimenti u delima Kyōjirō Hagiwara)<sup>6</sup>, a i u futurizmu i surrealistu (vizualizacija odломaka pesme i neobičnim sledom stilova u Kenchichū Hiraodai i Katsue Kitazono)<sup>7</sup>. Alli, u Japanu možemo da pronađemo i dodatne komponente koje su bile osnov stvaranja jedne specifične konkretnе poezije i njene recepcije, koja je samo prividno lišena problema, čega na Zapadu nema; a to je: svojevrsna tradicija kaligrafije i grafički opremljenog, dekorativnog dizajna. Kaligrafija (sho ili shodō), redje označavana kao »lep« pismo u našem smislu, a zapravo jako apstrahovana, gotovo asketska umetnost pisanja i pisma — imala je i ima semantičko-optičko dejstvo više ili manje izolovanih pisanih znakova, i u dekorativnom dizajnu<sup>8</sup> (tesno povezano s geometrijskim određenim heraldikom i umetnošću pečata) postala je pismo koje se otvara i zatvara u okviru njegovih grafičkih, sastavnih delova. Postupanje s pismom, kao i autonomnim umetničkim materijalom i time uslovljena vizualizacija jezika i pisma, ima u Japanu dugu i duboko ukorenjenu tradiciju.<sup>12</sup>



tekst 2

2.

Ako se kineski znaci, koji grade i deo japskog sistema pisma, čine toliko pogodnim da budu upotrebљeni kao sredstvo oblikovanja konkretnе poezije, nemilovno je upitati se: u čemu se saстоji njihova specifičnost, šta oni, kao jezički znaci i grafički simboli, mogu da izraze?

Jos početkom 20. veka za interesovala je Zapad svojevrsna poetska snaga izraza kineskih znakova, kada je prvi Ernest Fenollosa, svojim esejem *Kineski karakter pisana kao medijum poezije* (oko 1908), između ostalog, ukazao na trajan uticaj stvaralaštva Ezre Paunda. Suštinu kineskog pisma, po Fenollosi, čini njegova snažna slikovitošt (»njegova snažna slikovna očiglednost«). U poređenju s »malokrvnošću modernog jezika« (»ta anemija modernog izraza«), koja se još pojačava »slabom kohezionom snagom naših fonetskih simbola« (»slaba koheziona snaga

## NAPOMENA:

Zbog tehničkih razloga nismo bili u mogućnosti da reprodukujemo sve primere konkretnе poezije realizovane kineskim pismom. Takođe, iz istih razloga, znakove iz teksta otisnuli smo na unutrašnjoj margini, a radi lakšeg snalaženja njihovo mesto u tekstu označili smo zvezdicom.

naših fonetskih simbola»), u poređenju s glasovno-fiksiranim rečju evropskih jezika, koja »ne nosi na licu svoje metafore« (»ona ne nosi metafore na svome licu«)<sup>13</sup>, izgledao mu je kineski kao neka vrsta idealnog jezika za poeziju:

»Njegova etimologija je neprekidno očigledna. On zadržava kreativan impuls i proces, očigledno i na delu. Posle hiljadu godina, još uvek su vidljive linije metaforičnog napretka, a u mnogim slučajevima on se zadržao i u značenju. Ovakva reč, mesto da postaje sve ogoljenija i ogoljenija, kao što je to u nas, postaje iz veka u vek, bogatija i sve bogatija, gotovo svesno zračna. (...) U nas je pesnik jedno od nagonilišta savršenstava, dok su reči koje se utrikuju stvarne i aktivne. Poetski jezik je uvek do treperavosti ispunjen ukrštenim nadonovima, a u kineskom je očiglednost metafore uperena na uzdizanje ovog kvaliteta do njegove najžeće snage.«<sup>14</sup>

Ovakva visoka ocena piktografskog i uopšte ideografskog sadržaja kineskog pisma, jasno da je naišla na oštru kritiku poznavalaca kineskog,<sup>15</sup> a to se dogodilo i sa ishvatanjem da je pisac stalno svestan ideografske pozadine znaka. Tako i Earl Miller priimećuje:

»(...) svako ko je postigao tečnost u čitanju i pisajući kineskog ili japanskog, može potvrditi činjenicu da koristeći jezik čovek više nema na umu ideogramske aspekte reči, kao što nije isvestan ni grčkih ili latinskih korena u engleskom (...); ako razmišljamo o prirodi jezika, vidimo da su odlike kineskog arbitarni simboli za reči koje čine jezik, odnosno radi se o 'umiranju' metafora, pri čemu je jedan od pesničkih zadataka da osveži stare idiome.«<sup>16</sup>

Uvid u osnovne principe današnjeg kineskog pisma govori da je mogućnost sličivog izražavanja ograničena. Po genetičkoj strukturi ovog jezika, moguće je podeleti ove znake u četiri grupe: 1) piktogrami koji pojednostavljeno odstavljaju stvari (npr. tri valovite linije za »tekutu vodu«, »reku«), 2) jednostavni logogrami koji grade (najčešće apstraktne) pojmove od osnovnih grafičkih elemenata (npr. tačka iznad crte — »gore«, tačka ispod crte — »dole«). Iz ove dve grupe potiče većina tzv. oznaka za klasu, koje u spojevima označavaju pojmovne kategorije. 3) Složeni logogrami u kojima dva ili više samostalnih znakova dobijaju novo značenje (npr. »žena« + »detе« — »voleti«; »drvо« + »drvо« [ + »drvо« ] — »šuma«); 4) fonologogrami. Ovdje se jedan znak za pojam A, na osnovu svog zvučnog slaganja, dovodi u vezu s pojmom B i on se kombinuje, da bi se izbegle zabune, s oznakom za klasu uzetom iz liste pojmovne kategorije, npr. »nov« (hsin) + oznaka klase »trava«, »biljka« daje pojam iz oblasti biljnog sveta, koji zvuči kao »nov« (hsin), a znači »drvо za ogrev«<sup>17</sup>. Samo poslednja grupa znakova isčinjava oko 90% ukupnog znakovnog bogatstva. Ako se sada uzme u obzir da je za većinu znakova iz grupe 1 i 2 etimologija prilično nesigurna, i da je »slika« prvo bitnog znakovnog sadržaja tako apstrahuovana i potisnuta procesom promene jezika dugotrajnim razvojem (često izmenjena do u neprepoznatljivost)<sup>18</sup>, moći će da se oceni sličnost karaktera kineskog pisma u njegovom današnjem obliku.<sup>19</sup> Za sadašnji oblik kineskih pisanika znakova u Japanu i njihovo korišćenje u modernim tekstovima, ne ostaje više od onih 50–100 znakova (među 2500–3000 najviše rasprostranjenih), koji bi, u normalnoj upotrebi, mogli da izazovu direktnu sličnost ili ideografske predstave. Ovi neprestano citirani — doduše jesu u stanju da daju dokaz o bogatoj originalnosti razgranate ideografike (možda bi čak mogli da pokazuju da bili mogućnosti u jednoj novoj, sistematskoj ideografiji)<sup>20</sup>, ali oni nikako ne mogu da posluže kao dokaz osobenog karaktera današnjeg kineskog pisma u Japanu i Kini, koje se označava kao »sličkovno pismo«.

Kinesko, a samim tim i japansko (kanji) pismo, dakle, može samo malim svojim delom da se označi kao piktografsko ili logografsko. Ako u pomoć pozovemo lingvističku definiciju ideografije (ili tzv. analitičkih pisama), moći ćemo da u njoj pročitamo:

»Nous définissons restrictivement les idéogrammes comme des signes (ou caractères) pouvant représenter dans une certaine mesure directement des concepts ou des choses, c'est-à-dire les référents par opposition aux signes (ou caractères) d'écriture phonétique, qui ne représentent les concepts ou les choses que par l'intermédiaire des monèmes et des phonèmes.«<sup>21</sup>

Sposobnost direktnog predstavljanja bez glasovnog posredstva, koja je ovde istaknuta, stvara na prvi pogled poteškoće, pošto se u kineskom pismu, kao i u svim ideografskim pismima sveta, javljaju i fonetski elementi. Mogli bi smislo, ipak, reći da se pomoću gore spomenutih fonologograma ne konstruiše fonetsko pismo u smislu da bili se od fonetskog elementa znaka islo pravo do glasa reči. Mada je svakom kineskom znaku svojstveno određeno zvučanje<sup>22</sup> (slog je u starokinskom liste vrednosti kao i reč, odnosno morfema), nema jednog pravila ili uputstva po kome bi iz spoljnog oblika znaka sa s i g u r n o š č u bilo moguće izvestiti određeni zvuk (a o značenjski diferenciranim tonovima da li ne govorimo). Fonetski element samoukazuje na glas<sup>23</sup>, pri čemu ima i znatnih razlika u širini realizacije mogućih načina čitanja. Fonetske realizacije mogu da budu vrlo bližu jedna drugoj, kao što je slučaj u reči »plavo« (tsing), u gla-

sovnoj funkciji kao »tsing«, »ts'ing« i ts'ien«, ili u »osnova« (kan): »kan«, »kan«, »kién«, »hsien«, »han«, pa čak i »an«. To znači da konvencionalno čitanje svakog pojedinačnog znaka pre prenošenja u akustičnu dimenziju mora da bude »saznato, spoznato«. U tom smislu i primedba Maurice Coyauda —

»Ce que nous dit du caractère secondaire du code écrit, c'est-à-dire sa dépendance vis-à-vis de l'analyse faite par la langue, ne vaut donc pas complètement pour les idéogrammes, qui ne représentent pas toujours uniquement des segments de la chaîne parlée.«<sup>24</sup>

— mora još da se izoštvari, jer je kineski ideogrami ne samo da »ne-uvetvaju«, nego i »niskada« ne predstavljaju segmente govornog kontinuiteta. Ovo još više važi za japanski, pošto se ne samo (jedno-složne) kinesko-japanske pozajmljenice (japanski način čitanja kineskih znakova), nego i prave japanske reči (često više složne), beleže jednim jedinim znakom. Segmentiranje govornog kontinuiteta može da se postigne tek na sledеćem koraku, transliteracijom u kinesko glasovno pismo (odnosno u japansku oblast s kana-slogovnim alfabetom), ili da se premači u latinično pismo. Dakle, kineski znaci neposredno predstavljaju samo »smisao« (sadržaj) pomoću jasno očitanih, grafički distinkтивnih znakova, koji u oko 90% slučajeva mogu da navedu na čitanje. Šta ova činjenica znači da izražajne mogućnosti sposobnosti kineskog pisma, vidli se ako pokusamo da tako oblikovane znakove uvrstimo u neki stratifikacioni model, koji je predložio Ronald Harweg oslanjajući se na Louis Hjelmsleva i Sydney M. Lamba, da bi predstavio veze između jezika i stvarnosti:<sup>25</sup>

Supstanca izraza = jezički neraščlanjen znakovni medijum	jezika
Izražajni oblik = jezički raščlanjen znakovni medijum	jezika
Morfološki oblik = površinsko-strukturalni oblik jezika	
Sadržinski oblik = logičko-semantička dubinska struktura	
Oblik stvarnosti = datosti stvarnosti posle njihovog raščlanjivanja putem jezika	
Supstanca stvarnosti = datosti stvarnosti pre raščlanjavanja putem jezika	

tekst 1

tekst 10

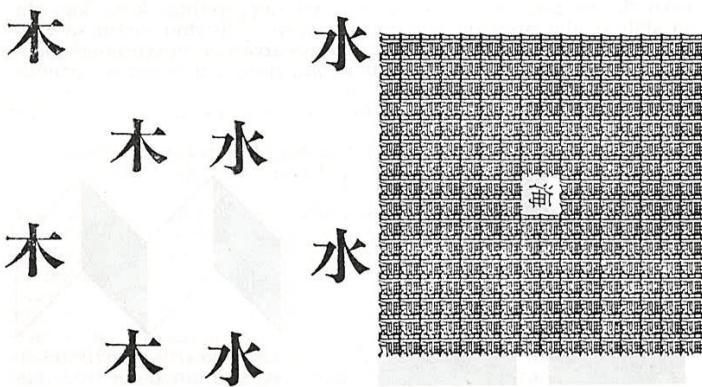
U ovom modelu, sasvim očigledno, kinesko pismo mora da bude pridodato stratumu morfološke forme, i to utoliko pre što je, optički gledano, kinesko pismo površinsko-strukturalna pojava kineskog. Ali, s druge strane, kinesko pismo (kao i sve ideografije), sadrži elemente sadržinskog oblika, jer znači reprezentuju samo sadržaj, a ne daju, ili čine to samo vrlo neodređeno, maglovite podatke o linearno-sukcesivnom građenju morfema, koje reprezentuju morfeme<sup>26</sup>. Ova ambivalentnost pokazuje da bi takvo pismo moglo da se isvede na slijematičku ravan, da lebdii u sferi u kojoj »smisao« prelazi u dimenziju optičkog i manifestuje se preko grafičkih znakova. Nije slučajnost što je upravo ideografija najraniji oblik pisma u svim kulturnim krugovima uposte.

Tako u kineskom pismu, kao jedinoj sačuvanoj ideografiji sveta, imamo ne samo primer jedne druge vrste pisma, nego i grafiju koja se nalazi bliže misaonim sadržajima, a time i datostima stvarnosti. Posledica toga je veća neposrednost i samostalnost misaonog znaka ovog pisma, što rečima fonetsko-fonemskega pisma, koje ukazuju na daleko viši stepen apstraktnosti, nikada ne može biti svojstveno, a što je od naročito velikog značaja upravo za konkretnu poeziju koja živi od izdvajanja, izolovanog korišćenja što manjeg broja jezičkih znakova. Smisao se predstavlja preko kompleksnog, skoro opredmećenog oblika grafičkog, vrlo »karakterističnog«, distinktivnog znaka.

A sada da se zapitamo: na koji način se reprezentuje smisao? Kako to kineskom pismu polazi za rukom da učini optički prepoznatljivim i ištovremeno lakin za pamćenje tako veliki broj pojмova? Svi znači pisma mogu se, s nekoliko modifi-

kacijia, izvesni iz samo sedam osnovnih linija; a to su: zapeta (u japanskom nazvana »tačka«), horizontalna crta, vertikalna crta, crta koja se kreće nadole prema levoj ili desnoj strani ili kučka, usmerena nadole, na levu ili desnu stranu. Grafički oblici izvode se iz ovih linija, a oni, opet, mogu da se spajaju i daju kompleksne znakove. Svi znaci uklapaju se u zamišljeni kvadrat, istovetan li za najjednostavniji i za najkomplikovaniji znak; preovladavaju uglasti oblici: vertikalne linije, jedna do druge ili isprekidane, pravi uglovi, kvadrati, otvorene »kutijice«, paralele, kose crte. Javljuju se i blago zaobljene linije, dok u tzv. idealnom pismu (kaisho), u suprotnosti s rukopisom (gyōsho ili sôsho uopšte nema ovalnih elemenata — o čemu će ovde i biti govora. Broj crta u uobičajenim znakovima kreće se od 20—30<sup>27</sup>, pa do preko 60, sada već leksički konzerviranih znakova. Inventar grafičkih oblika obuhvata — da kažemo pojednostavljenje — sve samostalne znake koji nisu ispojeni (kao oznake klase), a i nesamostalne elemente koji se danas javljaju još samo kao sastavni deo fionologograma. Pošto se sve moguće kombinacije oznaka za klasu i dodatnih elemenata (preko 900 fonskih elemenata-samostalnih, samostalnih, čak i onih koji sami označavaju klasu i mogu da daju novi znak) ne koriste, i pošto spojevi nisu sistematični, mnogi grafički oblici su, u odnosu na svoje precizirano javljanje ili distribuciju, ograničeni, tj. oni se javljaju samo u nekim oblastima, što ih i čini upadljivijima, distinktivnijima.

Moraju se razlikovati četiri grafička tipa: 1) znaci koji se zbog ukrštanja linija itd. ne mogu jednostavno deliti, ili čija podela zbog geneze jedinstvene »slike« nema smisla; 2) znaci koji se mogu razložiti na dve ili više uspravnih linija; 3) znaci koji se mogu razložiti na dve ili više vodoravnih linija; 4) znaci čiji sastavni deo (uglavnom oznaka za klasu) »skriva« drugi s dve, tri ili sa svih strana. U grupu znakova prvog tipa može se uvrstiti većina prvočasnih piktograma. Tip 2 predstavlja najčešći oblik fonologograma. Kao što pripadnost jednom od ova četiri tipa stvara distinkciju, tako i specifična grafička »gustina« doprinosi, s druge strane, uslovljena varirajućim brojem crta, lakšem i jasnjem razgraničavanju jednog znaka od drugog. Da bi se stvorila zaliha pojmove, neophodan je, s jedne strane, veliki rezervoar grafičkih elemenata. Ali, kao što se ni u nas slova jedne reči ne uzimaju pojedinačno, ni u kineskom pismu se svaka »crta« ne čita izolovano. Eksperimentalna zapažanja u Japanu dovela su do zaključka da se znaci, pre svega, shvataju po svojoj konturi, te da su neke linije u unutrašnjosti (pre svega one brojne horizontalne, paralelne crte, koje se češće i javljaju), — kazano informativno-teorijski, — »redundantne«<sup>28</sup>. Što je veći broj linija veća je i redundansa posebnog; tome nasuprot, već i kratka crta ili tačka može da prouzrokuje potpunu promenu smisla jednostavnih znakova.



tekst 11

tekst 12

4.

Koji se kineski znaci koriste u japanskoj konkretnoj poeziji ušmerenoj na medijum pisma koje sugerise smisao? (Zadržaćemo se samo na ovom pitanju.) Može se utvrditi da se u pretežnom broju tekstova koriste znaci za jednostavne pojmove, obično nominalne. Ovde se, dakle, japanska konkretna poezija dodiruje s onom nastalom u zapadnim zemljama. Samo da se podsetimo da su Eugen Gomringler i umetnici Bečkog kruga u početku želeli da ograniče rečnik konstelacija na supstantive koji označavaju »predmete«<sup>29</sup>. Ograničavanje na jednostavne pojmove u Japanu ne potiče toliko iz programatsko-poetoloških razmišljanja, nego je povezano s grafičkim oblikom i etimologijom znaka. Naime, znaci za jednostavne pojmove sastoje se uglavnom od jednostavnih geometrijskih forma, ili se na nju oslanjaju. Takva je većina znakova piktografske ili logografske geneze (a često su to i oznake za klasu). Ovo istovremeno znači da se u mnogim slučajevima radi o znacima iz jedne »gromade«, koji i u širem smislu ukazuju na aksijalnu simetriju. Za ovim znacima, koje bismo mogli uvrstiti u ranije pomenuti tip 1, mnogo zaostaju znaci drugih tipova, ali se oni i javljaju ako potisnuti elemenat oznake za klasu implicira jasne semantičke »ponude«. Sve u svemu, preovladavaju uobičajeni, »normalni« znaci, ali se ne mogu pronaći oni s velikim brojem linija. Ako pokušamo da

uporedimo vrste japanske konkretnе poezije s kineskim znacima, možemo — uz nelivežna uprošćavanja nastala zbog mešovitih oblika — da utvrdimo postojanje nekoliko izraženijih tipova u kojih su naročito izražene sledeće tendencije:

1) neulaženje (ili ne neko specijalno) u grafičke osobnosti znaka, ali zato-iskorišćavanje kompaktne misaonosti kineskog znaka iz pisma;

2) uvlaženje u grafičke osobnosti znaka i

- a) reaktualiziranje ranije postojeće mimetičke slike,
- b) osvećivanje principa stvaranja,
- c) evociranje novih slika iz postojećeg znaka,
- d) ligiranje sa sličnostima među znacima,
- e) refleksije o obliku ili glasu.

Sad bi nekoliko tipičnih primera trebalo da ilustruje načine prikazivanja.<sup>30</sup>

Dela konkretnе jezičke umetnosti, koja možemo da uvrstimo u prvu grupu, najsličnija su zapadnim konstelacijama; to se ogleda u korišćenju površina za suprostavljanje znakova, kojima je, po definiciji Gomringera, »dat misaono-materijalni odnos«.<sup>31</sup>

Velika prednost kineskih znakova, naročito za korišćenje u konstelacionim tekstovima, saстојi se u tome što se pojmovi reprezentuju kompaktnim »blokovima« koji zauzimaju mesto kvadrata iste veličine (pod pretpostavkom da se radi samo s jednom veličinom pisma). U zapadnoj konkretnoj poeziji ne postoji mogućnost da se svi pojmovi predstave kao optički ravнопravni, mada izgleda da li ovde postoji slična potreba, što se može naslutiti npr. iz nizanja reči iste dužine u Gomringerovim konstelacijama (u: drvo, dete, pas, kuća).<sup>32</sup> Dok predvođenje konstelacija slovnog pisma iz optičke u akustičnu dimenziju, ako je sve u redu, ne stvara poteškoće (nejasnoće bi mogle da se javi u mnogim slučajevima samo u vezi sa sledom glasovne realizacije), u japanskoj konstelaciji s kineskim znacima nije jednostavno determinisana mogućnost čitanja. Pošto, po pravilu, svaki kineski znak u Japanu ima bar dve mogućnosti čitanja (japansku i kinesko-japansku, ali često i više podvrsta u okviru njih), isiguran putokaz za jedno od ovih čitanja dat je tek kroz kontekst. Od glavnog pravila da se pojedinačni znaci čitaju japanski, a kombinacije (od bigrama nadalje) kinesko-japanski, ima toliko izuzetaka da posle proizvoljnog prezentiranja kanji-znakova čitanje ostaje potpuno otvoreno. U prvoj primjeru, »Ningen« (Ljudsko biće) od Shūtarō Mukaija<sup>33</sup> (tekst 1), izgleda da je kinesko-japansko čitanje (»nin« za »čovek« i »gen« za »prostor«, »meduprostor« — vremenski ili prostorni) uslovljeno već naslovom. Ali, grafički sled u okviru kog se međusobno suprostavlja ovih devet znakova za reč »čovek«, a samo četiri za »prostor«, to odmah dovodi u pitanje. Ako se potvrde različiti pokreti čitanja, svakom znaku za reč »čovek« biće pridodat i znak koji označava »prostor«. Ove pokrete čitanja moguće utočili pre očekivati od recepienta pošto u japanskom, poređ normalnog čitanja odozgo nadole, postoji još i pravci isleva nadesno i (u izuzetnim slučajevima) zdesna nalevo. Umešno nizanje znakova sugerise i pojedinačno čitanje, jer znaci za »prostor«, »meduprostor« (japanski: alda), dolaze uvek između četiri znaka za reč »čovek« (japanski: hito) — »jedan čovek«, »neko«, u suprotnosti prema »ningen« — određeni čovek i tako reaktualiziraju pravi smisao često korišćene reči »ningen« (doslovno: »prostor na kome žive ljudi«, »svet ljudi«, »među smrtnicima«) i uvode refleksije o novom tumačenju bligrama.<sup>34</sup>

Po Schmidtovom razlikovanju »konstelacije tekstova po ideografiskim, grafičkim, randomiziranim (tj. prividno proizvoljno poređanim), stohastičkim (tj. oni koji počivaju na slučajnoj ili statističkoj podeli), ili po topološkim stanovištima«<sup>35</sup> Mukaijev tekst bi se možda mogao okarakterisati kao »ideo-grafički«, dok bi sledeći primer Ryōjirō Yamanaka, »ja«<sup>36</sup> (tekst 2), mogao da se podvede pod rubniku »randomiziran«. Ovde nasuprot znaku »ja« (japanski: watakuhi; kinesko-japanski: shi) stoji čitav niz identičnih znakova koji se pojedinačno ne mogu čitati; znak sam sa sobom čini konstellaciju. Ako bi nam se ovde učinilo da je moguće postići isto dejstvo nizanjem reči »ja«, ispac se mora ukazati da je ta reč u svojoj celini doduše nepromenljiva, ali i da se pojedinačna islova, koja je grade, javljaju u desetinama hiljada reči. Upoređeno s ovim, oba sastavna dela kineskog znaka vrlo se retko javljaju: levu sastavnu deo (oznaku klase »žitna slamka«) javlja se u ovoj poziciji u više od dvadeset znakova, desnii deo samo u dva. Znak čija je ideografska pozadina nejasna<sup>37</sup> ima upadljivo nepromenljiv, karakterističan oblik, mnogo sposobniji da u okviru ove konstelacije uboliči to »ja« u njegovoj prostorno opredmećenoj zavisnosti od oznaka koje ga okružuju.

Tako bi se tekstovi prve grupe od jednom našli lišeni medijuma svog pisma ili bez svojih bitnih, izražajnih sredstava, ali tek tekstovi grupe 2 u punoj meri koriste mogućnosti kineskog pisma. Za pet navedenih tipova u zapadnoj konkretnoj poeziji ne mogu se pronaći pandani (to su samo tip 1, i to s odgovarajućim modifikacijama).

Reaktualizacija izvorne slike dočarava Niikuni u svom tekstu Kūša<sup>38</sup> (tekst 3), time što razjašnjava očigledne elemente znaka, dakle, reducira ga na nearbitarne delove; ostatak znaka ne predstavlja se izolovano, pošto on svojim današnjim oblikom ne može da izazove slikovite asocijacije.<sup>39</sup> Ovako raz-

rešeni elementi ne mogu se više realizovati (u ovom poretku nema kineskog znaka sačinjenog od četiri »tačke«), oni više ne reprezentuju jezik, oni ne »kazuju« ništa više, mogu još samo da pokažu. Ali, i jedini elemenat u obliku kapljice ne »znači« više i »kapljica vode«. To je sada pre redukciju oblik mnogih manjih grafičkih elemenata,<sup>40</sup> kao što i pokazuje primer »reke« ili »peščanog spruda«<sup>41</sup> istog autora (tekst 4). Ovde »tačke«, zauzimajući prostor pored i između drugih crta koje simbolisu tok reke, oteolvajuju pre čvrste stupanstve, kako pokazuje značenje znaka »peščani sprud«. Ovaj znak je sačinjava dosta od svoje prvobitne slikovitosti, koja specifičnim mizanjem znakova u vidu trougla može da reaktivira i dodatni smisao.

Ako ova poslednja primera uporedimo s jednom grupom zapadnih tekstova konkretnе poezije, zapazićemo da se osnovna razlika sastoji u tome što fonetsko pismo, kao u nekom preseku, stvara i nalgašava sliku (primjer za ovo je Apollinerova pesma *Il pleut*<sup>42</sup>, ili često citirana pesma Reinharda Döhla o jabuci i crvu),<sup>43</sup> a da su, nasuprot tome u slikovitim znacima pisma sadržani i slikoviti elementi koji uz pomoć određenih grafičkih tehniki mogu da se premeštaju i aktiviraju. I u tekstu Niikunisa, o kome se u poslednje vreme dosta govorilo, znak za »peščani sprud« samo je ocrtan, dat kao neki obris, ali i on je, mada apstrahovan, sastavljen od elemenata koji imaju piktoralan karakter, što slovima nije svojstveno. Kada Yutalka Ishii u tekstu *Tok reke* znak za »reku« (\*) gomila više puta, menjajući kurziv nalevo i na desno, on predstavlja tok reke lako povijenim linijama<sup>44</sup>. Ovo je naglašeno i mizanjem drugih linija, tako da se ne stvaraju strane strukture koje nisu sadržane u materijalu pisma, što je opet očigledno u kaligramatičkom preslikavanju našeg pisma.

Prelaz od tekstova koji reaktualiziraju slikovni sadržaj prema onima koji osvetljavaju principi stvaranja kineskog pisma, odvija se postupno. Već kod znaka (\*) za »šumu« (ili »šumiću«), koji je za svoj istoimeni tekst (tekst 5)<sup>45</sup> odabrao Hiroshi Tanabe, teško nam je da se odlučimo da li se pri predstavljanju tri drveta radi o pikrogramu (deo istvarnosti!), ili o logogramu (»drvo« + »drvo« + »drvo« = »šuma«).<sup>46</sup> Zbog toga je isto tako teško utvrditi da li je logografski elemenat iscrpen a naglašena apstrakcija (šumu čini više drveća, a ne samo jedno!), ili da li je talkav princip kineskog znaka perpetuiran, da se njime ad finitum sugerise trajanje (karakter odломka dat je prekidanjem, rastavljanjem na stranicama). Inherentna mogućnost, u današnjem kineskom pismu neproduktivna, da se plural impliciranih pojmove predstavi gomilanjem pikrograma, ovde je vešto iskorisćena. Grafički elemenat je ovde naglašen sabijanjem znakova na gornjoj ivici slike, čime je postignut i efekat perspektive. Čistoj grafički teži se u tekstovima Ishii, jer tu znaci za »šumu« (\* ili \*), tj. znaci pisma, koji se sastoje od dva ili tri »drveta«, grade »gustu šumu«, a nisu, kao u prethodnom primeru, kombinovani s pojedinačnim znakovima za »drvo«. Ovde nisu aktivirani principi kineskog jezika; na površini slike teži se »sličnost« sa šumom, što se i postiže tehnikama štampanja; (jasniji i bolji otisak, stihovi štampani kurzivom nalevo ili nadesno). To se ovde, kao i u drugim tekstovima, javlja kao osnovni motiv konkretnе poezije, pošto, s jedne strane, oblik kvadrata, svojstven kineskim znacima, omogućava proizvoljno premeštanje, dok je, s druge strane, vizuelno multiplikiranje, kao nijedno drugo sredstvo, sposobno da osvetli grafički potez i karaktere pojedinog znaka.

Shōji Yoshiizawa svojim tekstom *Lavirint*<sup>47</sup> skreće pažnju na princip na kojima se zasniva pismo (tekst 6). Ovde se radi o vizualizaciji dvostrukog logograma, »zatvorenog u sebe«, čija se geneza prati od jednostavnije slike (sredina) do komplikovanog ideograma (ivica). Rešetkasta mreža u unutrašnjosti predstavlja znak za »pirinač« i kružnim linijama u luku od 45° ona uokvirava i prati povezane šare. Ovaj znak<sup>48</sup> se ne koristi zbog svog značenja, nego isključivo zbog grafičke izražajnosti. Linije koje se zrakasto razilaze umetnuju i sljubljuju znak za »sve pravce«<sup>49</sup> u koje može da se »zaluta«. Ovo »lutanje« predstavlja smisao znaka (\*) koji se kao široki okvir proteže oko znaka za »pirinač«, a oznaka za klasu uz njega znači »ići napred«.<sup>50</sup> Značenje znaka »lutanje« pretvoreno je prema unutrašnjosti u geometrijsku šarvu, a prema ispolju ukrasno ukazuje na jedan dalji ideografski proces: iz oznake za »reč« (\*) i znaka »lutanje« (koji stoji kao glas s ideografskom pozadinom) gradi se znak za »zagonetku« (»reči koje čoveka navode na lutanje«), a on gradi krajnji okvir *Lavirinta*.

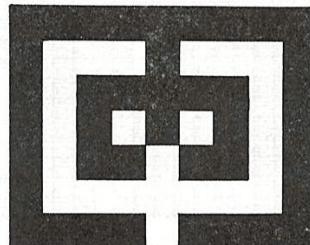
Nasuprot tome, u tekstu *Somon*<sup>51</sup> *Oda ljubavi*<sup>52</sup> (tekst 7) Niikuni razjašnjuje principa kineskog pisma ne prilazi sintetički, nego analitički: iz komplikovanog znaka za »ljubav« on izdvaja pojedinačne elemente, preokreće ih, menja ili deli čitav znak. Podražavanje prisutnih ili odsutnih sastavnih delova izaziva kako refleksije o smislu tih pojedinačnih delova, tako i o značenju pojma, i to preko grafičkog zbirja ovih elemenata. Gornji deo znaka, za koji Niikuni kaže da znači »namamiti«, etimološki znači »zamršiti se (koncima)«, pa otuda i dvostruka oznaka sastavnog dela (\*)(»konac«,<sup>53</sup> što je ideografski i u kontekstu jednostrano). Razlaganje na različite sastavne elemente istovremeno načine ispunjanja čini transparentnijima: srce, konac, reč, usne, a čak i pojedinačni delovi znaka u obliku kapljice za »srce« vrlo pogodni za asocijaciju.<sup>55</sup> Razlaganje znaka odvija se tako da ovde ne dolazi do analize jezik a, nego se radio atomiziranu složenog grafičkog simbola koji reprezentuje pojam »ljubav«. Japanska reč »koi«, umesto koje stoji ovaj znak (pod nor-

malnim uslovima), ima potpuno drugačiju etimologiju (imenica nastala od glagola »kon«»moliti«, »zahvatiti«, »pridobiljati«).

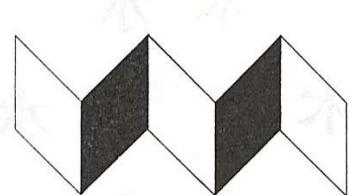
Radovi ikao *Izraz Hideo Kazinoa*<sup>56</sup> (tekst 8), ne zahvataju ni u simetričke, a ni u simbolične slike. Od znaka »zizači, izlaziti«, dobija se geometrijskim premeštanjem nova vrednost na koju se odnosi i sam naslov. Istovremeno i znak za »usne« ili »otvor« (kuchi), koji je sadržan u japanskog bligramu za »izlaz« (deguchi), ukazuje na dva mesta u belom kvadratu, na »izlaze«. Naročitu draž delu ovog pesnika daju pokušaji da se nezavisno od etimologije<sup>57</sup> dode do novih sličnosti i vrednosti znaka. U jednom drugom tekstu<sup>58</sup> (tekst 9) on predstavlja rukopisni, skraćeni oblik \* znaka za »srce«, »dušu«, \*, kao preolmljenu traku na kojoj se smenjuju crna i bela boja, a to pri dužem posmatranju stvara optičku varku »prelamanja« prednje strane prema zadnjoj i obrnuto. Tako se upečatljivo sugerira refleksiju uz pojam »srce«.

Iako što u zapadnoj konkretnоj poeziji rad na sličnostima i reči pripada najomiljenijim tehnikama, tako je i u Japanu igra sa sličnostima među znacima standardna tehnička.<sup>59</sup> Kako među rečima, tako i među znacima može da postoji sličnost — sličajna ili zasnovana na srodnosti. Ovo poslednje je slučaj s tekstem *Čanak i krv*<sup>60</sup> (Sara to chi) Niikunija (tekst 10): u staroj Kini je žrtvena posuda (\*) s krilju (\*) imala isto značenje kao i »krv«. Ova etimologija vidljiva je i u današnjem natčinu pisana: znaci su identični do najkraće linije (dot) japske reči sara i chi, koje se pišu istim znacima, nemaju nikakve veze među sobom). Znaci za »posudu« ovde grade ivice koje ispunjava znak za »krv«, pa se i u tome može zapaziti izvesno preslikavanje koje se, zbog velike apstraktnosti i slobodnog prostora u sredini, ne zapaža odmah. Za odnosima kojih se uspostavlja na osnovu sličnosti među znacima traga i Ishii u *Bregovima i reklama*<sup>61</sup> (tekst 11). Znaci za »drvo« i »vodu« nastali su od dva potpuno različita pikrograma (\* odnosno \*) ali, među njima, u današnjem pismu, postoji zapanjujuća sličnost. Sličnost ova, vrlo česta znaka, o čijem se obliku pri normalnoj upotrebi i ne razmišlja, naglašena je i simetričnošću-sastavljanjem jednog znaka naspram drugog, kao u ogledalu. Kako pojmovi mogu da se nižu vidljivo je i iz naslova, pri čemu »voda« stoji umesto »reke«, a »drvo« umesto »brda« (u japskom »šuma« i »brdo« imaju skoro isto značenje); a kao dodatno objašnjenje u interpretaciji mora se nekome ko nije Japanc naglasiti da su pojmovi »brdo i voda« (sansui) sinonim za pojam »okolina, predeo«.

Igri s (gotovo) homografnim znacima, kojima ne pripadaju homofone reči, srođan je rad s homofonim rečima koje reprezentuju različiti znaci. U tekstu Niikunija *More, koje je postalo isuviše zagnjeno*<sup>62</sup> (tekst 12), u vezi s različitim grafičkim spomenicima, znakom za »ognj« pojavlja se još i zbijanjem ivica znaka, tako da nastaje gusta mreža, gotovo nepratljiva, koja kao da sa svih strana preti da potisne poslednju slobodnu mrlju sa znakom za »more«. Postojanje ove snažno izražene nesvesnosti moglo bi da se pronađe ne samo u ovom, nego i u mnogim drugim tekstovima ovog pesnika.



tekst 8



tekst 9

Pošto je dokazano da kinesko pismo u svom današnjem obliku nije više »pismo slika« i da se ideografski koreni teško mogu prepoznati, mogli bismo se začuditi ako sada utvrdimo da u svim navedenim primerima postoje slikovite ili ideografske (ili prividne) etimologije. Ovo nije nikakva protivrečnost. Pre bismo moralni da se složimo s ispravnim mišljenjem Minera da, kao i svugde, i ovde s a m o pesnik osvetljjava etimologije, a to za japski znači i osvetljavanje principa na kojima se gradi pismo i reaktiviranje izražajnih mogućnosti jezika i pisma, koje nisu više isavsim jasne, što je u suprotnosti s uobičajenim nerazumevanjem kineskog pisma i naročito shvatnjem Fenollose i Paunda. Tek se u japanskom jeziku konkretna poezija vraća ko-rentima ideografije.

Ako bismo u zaključku hteli da utvrdimo glavnu razliku između konkretnе poezije na Zapadu i kineskih znaka, kojima operiše japska konkretna poezija, mogli bismo, varirajući jednu Schmidtovu rečenicu, da kažemo da u konkretnoj poeziji »japanski jezik biva iskoriscen (...) kao materijal«<sup>63</sup>, a da se u Japanu, nasuprot tome, manipuliše s m i s l o m kao materijalom (s malom ogradama u radu s homofonima). Ova činjenica naročito je vidljiva u kontrastima; na primer, pri razlaganju kineskog znaka za

»ljubav« (v. tekst 7) pojedinačni delovi — »konac«, »srce«, »reč« itd. — nisu i jezički elementi reči koja je u znaku sadržana. Savsim je drugačije s glasovnim pismom: kada Ernst Jandl, u tekstu *Sati i sati*, skandira reči kao

st  
und  
en  
st  
und  
en  
en  
(...)<sup>64</sup>

tada je naglašeni veznik »und« (i) jezički stalno prisutan i kao sačuvani deo imenice »Stunden« (časovi, sati).

Zapanjujuće je što se iz teorijskih iskaza japanskih konkretnih uopšte ne može primetiti postojanje isvesti o osobenostima koje proizilaze iz rada sa specifičnim medijumom kineskih znakova. Između ostalog, ovo dolazi do izražaja i u tome što se materijal konkretne poezije označava samo kao »kotoba« (jezik, reč), odnosno »go« (reč), ali se termin »kanji« ne javlja kao takav. Samo se na jedinom mestu u okviru dosadašnjih programskih dela, u *Definiciji naše pesme* (1973), kao četrnaesti, od šesnaest zahteva, nalazi ova rečenica:

»Naša pesma mora da ima karakter znakovnog pisma (hyōmoji)«.<sup>65</sup>

Ovaj postulat može se shvatiti i kao oslanjanje na zapadna teorijska razmišljanja. I Noigandres-Grupa je u svom *Vodiču kroz konkretnu poeziju* (1958) propagirala »ideogramatičku metodu«, jasno se pozivajući na Fenollosu i Paunda,<sup>66</sup> a Niikuni je već u pogovoru za jednu od svojih prvi zbirki pesama *Zero-on* (Nulli glas) iz 1963, naglašavao da je »ideografičkim pesmama« u prvom delu toma

»(...) stvarao simoličnost kineskih znakova za izražavanje krajnje, nedeljive celine (kyokugen na yunitto (eng. unit))«.<sup>67</sup>

Pored ovih »ideografičkih konstelacija«, odabranih iz (čitavog) kineskog pisma, Niikuni se služio još jednom metodom kojom su evropski jezici pokušavali da nadoknade svoje nedostatke u poređenju s ideografskim pismom. O svojevrsnom karakteru kineskog pisma uopšte se više ne govoriti u kasnijim teorijskim razmatranjima; a to je i vreme kada su osobenosti ovog pisma, u suprotnosti s ranim pokusajima, u praksi već bile iscrpene. Možda priznavanje posebnog mesta japanskoj konkretnoj poeziji, koja u svim manifestima teži stvaranju užvišene supravnacionalnosti i suprotstavlja se poistovećivanju svih oblika, pa i pesništva slogovnog pisma, može da se podvede pod zajednički teorijski imenitelj.

Osnovne razlike japanske konkretne poezije, koje je dele i ograđuju od zapadne, ne bi trebalo da nas ispreče da pokušamo na obe vrste da primenimo iste vrednosne kriterijume. Za Schmidta se kvalitet vizuelnog teksta određuje po tome

»koliko je tekst polifunkcionalan, tj. koliko spontanih ili dugeveničnih predstava i refleksija sadrži u sebi ili ih pokreće«.<sup>68</sup>

Ako se ograničimo na »spontano pokrenutu predstavu«, mora se konstatovati i ispunjavanje ovih kriterijuma. Nasuprot tome, ostaje nejasno koliko dugo mora da traje proces refleksija ovoga teksta (a to kaže jedan ne-Japanac koji nije svakodnevno izložen bogatom ponudi kineskog pisma). Možda ovde imaju uticaj i filozofski, duhovno-istički, odnosno psihološki faktori koji se ne smiju prevideti. U Japalu je od intenzivnog, logički-diskurzivnog procesa razmišljanja i saznanja mnogo važnijih onaj koji je spontan, »brz«, alogičan, i koji ima tradiciju u »satouri«, »osvetljenju« zena. Da ovo brzo potimanje do tada nepoznatih struktura i odnosa, na koje je umetnik svojim tekstrom ukazao u procesu recepcije japanske konkretne poezije, igra važnu, ako ne i centralnu ulogu, pokazuje i sledeća (deveta) rečenica iz već citiranog manifesta:

»Naša pesma mora da poseduje komunikacioni postupak trenutnog razumevanja (shunkan-ryōkai)«.<sup>69</sup>

Ako se desi da u ponekim delima japanskih konkretnista — kao i mnogim zapadnim tekstovima koji više teže grafici i pisanoj grafici — posle spontanog shvatanja odnosa i »razumevanja« ne preostane veći prostor za igru označene poente, ipak se, u svakom slučaju, ovo nadoknadi predviđenim optičko-grafičkim mogućnostima prezentovanja, koje i posle bogatog doživljaja mogu da se iškorištite. Niikuni ne zahteva uzalud, gotovo programski: »Naša pesma mora da bude lepa«.<sup>70</sup> Izgleda da je ova, kako se uvek definije, grafička, »lepota« teksta, japanske konkretne poezije mnogo više njem integralni deo nego što je to slučaj na Zapadu, a sem toga, ona poseduje i sposobnost da kompenzuje drastičnu redukciju nekih jezičkih znakova. Optički ponud — na osnovu prebogatog grafičkog inventara — igraisto tako važnu ulogu, kao i izražena intelektualna (komunikacijska) i gra-pornud a u zapadnoj konkretnoj poeziji, a otkrivanje grafičkih osobnosti iz obilja neobičnih znakova može da stekne istu vrednost kao i razmišljanja o pojmovima i njihovoj grafičkoj sposobnosti prikazivanja.<sup>71</sup> Pri tome se ne sme prevideti ni veće usmeravanje japanske konkretne poezije prema grafici, a ni smat-

rati slučajem što se ova grupa naziva »Associaiton for Study of Art«, li što su većina njenih umetnika po svom »poreklu« dizajnari, tipografi, slikari ili grafičari. Ponešto se može utvrditi postojanje određene tendencije za nadintelektualizovanjem u zapadnoj konkretnoj poeziji, i pošto su načini prikazivanja srodni, a oni zahtevaju potpuno aktivnog čitaoca, od koga se traži istvaralačko spoznavanje mnogih potencijalnih »pravila igre«, to se, bez daljeg, može potvrditi vrlo ekskluzivan karakter konkretne poezije (što oni koji su ga branili u prvi mah nisu imali u vidu).<sup>72</sup> Gledano iz ovog ugla, u trenutku kada je eksperimentalna faza konkretne poezije verovatno završena, smatramo da bi japanska konkretna poezija, pošto je zasnovana na jakoj teorijskoj podlozi, usmerena ka većem optičkom bogatstvu i uz postojeće razlike medija, mogla da stvori nekoliko značajnih podsticaja.

S nemačkog prevela Ljiljana Banjanin

#### Napomene:

1 Izm. ostalog u: E. Vildman (izd.), *The Chicago Review Anthology of Concretism*, Chicago 1967; E. Williams (izd.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York (Villefranche) Frankfurt a. M. 1967; E. M. Solt (izd.), *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington (London 1970); H. i L. Guest) S. Kajima (i prev.), *Post-War Japanese Poetry* (Penguin Books), Harmondsworth 1972.

2 »Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution«, dse. Zs. t. 4) 1971, s. 13 – 31, ovde: s. 17.

3 S. 19. Schmidt sam propagira »izolaciju koja stvara konkretnost« čisto jezičkim sredstvima, npr. putem »ponavljanja« (s. 23). — Razvijenu tipologiju na koje se predstavlja konkretna poezija daje Schmidt u svom članku »Zur Poetik der konkreten Dichtung« (1968), ovoga puta u: T. Kopfermann (izd.), *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie* (Deutsche Texte, 33), Tübingen 1974, s. 76 – 88, ovde: s. 83.

4 Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution«, s. 23

5 S. 20.

6 Japanski: »Geijutsu kenkyū kyōkai«. Skraćenica engleske oznake je istovremeno i programska: japski asa — jutro.

7 U: »Serielle Manifeste«, 1966, St. Gallen 1966, Manifest 7.

8 Tako u zbirci pesama »Shikei senkoku« (Smrtna presuda), u »Nihon gendai-shi taicei«, t. 8, s. 67 – 136 (Kompendium der japanischen Gegenwartsdichtungen), Tokyō 1953.

9 Up. »Nihon gendai-shi taicei, t. 8, s. 61.

10 Najpoznatiji japski avantgardni pesnik, izdavač časopisa VOU koji je od 1935. do danas najvažnija publikacija eksperimentalnog pesništva.

11 Up. J. W. Dower, *The Elements of Japanese Design. A Handbook of Family Crests, Heraldry and Symbolism*, New York (Tokyō 1971), naročito s. 148 – 156.

12 Ova tradicija je i danas još uočljiva na amblemlima svih vrsta, npr. označke firmi i grbovi gradova, a naročito je upadljiva i neprestano prisutna na području reklamne grafike.

13 »The Chinese Written Character as a Medium for Poetry«, i u: K. Shapiro (izd.), *Prose Keys to Modern Poetry*, Evanston) New York 1962, s. 136 – 155, ovde: s. 149.

14 S. 150.

15 Up. za ovo: G. A. Kennedy, »Fenollosa, Pound and Chinese Character« (1958), sada u: Tien-yi Li (izd.), *Selected Works of George A. Kennedy*, New Haven, Conn., 1964, s. 443-462.

16 The Japanese Tradition in British and American Literature, Princeton, N. J., 1958, s. 128.

17 Mešanje grupa 3 i 4 gradi one znake u kojih je elemenat uz oznaku klasa bio odabran, kako zbog svog glasa, tako i zbog smisla. Tako u znaku za »usahnuti«, sastavljenom od oznake »dro« i glasa »ku« (»star«), oznaka za »star« služi i kao sastavni deo smisla (»dro« + »star« = »usahnuti«, uvenuti), a i kao fonetsko uputstvo. Sem u određenim slučajevima (kao ovaj), teško je odrediti koji je elemenat uz oznaku klase odabran zbog svog smisla.

18 Najbitnije promene u obliku pisma unelo je ujedinjavanje pisma, pri čemu je stvoreno tzv. malo pismo pečata u 2. v. p. n. e. (već su tada oblikovani obiskurni znaci), a tome je doprinelo i uvođenje sredstava za pisanje u 4. v. n. e. čija je upotreba dovela do toga da se obile, zaokrugljene forme zamene određenim grafičkim promenama, što je dalje vodilo do delimičnih promena u smislu.

19 U preko 214 (po svome značaju vrlo raznolikih) oznaka za klasu, koje se većim delom vraćaju do pikograma ili logograma jednostavnih pojmova (npr. čovek, usne, zemlja, žena, brdo, luk, ruka, srce, sunce, drvo itd.), zadržao se u pitanju i ideografski element; pa ipak je i taj element izgubio svoje bitno značenje, zbog promene u kategorijalnom shvatanju sveta do nastanka kineskog pisma i zbog značajnih promene samog znaka (prelaz od konkretnog ka apstraktnom). Sličnost znakova vše »nema prodorne snage«, a njene kvazi-metamfore više ne funkcionišu. Veliki deo oznaka za klasu degradirani su do leksičkih jedinica čije se značenje još uvek aktivira samo iz memotekičkih razloga. Stalno insistiranje na dvosložnosti u modernom kineskom i upotreba desetina hiljada bigrama u Japalu i Kini potiskuje osećaj za ideografiju svakog pojedinih znakova, a tome doprinosi i uvođenje znakova-skracenica (mnogo radikalnije sprovedeno u Kini nego u Japunu).

20 Nije čudno što su upravo u Japanu preduzeti prvi eksperimentalni koraci u ovom pravcu. Up. Y. Ota, Atarashii ekotoke LoCoS (»Die neue Bilderschrift« LoCoS-Lovers Communication System), Tokyō 1973. Engleska skraćenica: Y. O., LoCoS, Tokyō o. J.

21 M. Coyaud, »Grafies«, u: Martinet (izd.), *La Linguistique Guide Alphabetique (Collection Guides Alphabetiques Médiations)*, Paris 1969, s. 147 – 154, ovde: s. 149.

22 Mali broj znakova ima tradicionalno dva načina čitanja (čak i za u osnovi različita značenja).

23 Glasovne divergencije mogu se objasniti genezom znaka i glasovnim razvojem jezika. Glasovni oblik se menjao, oblik znaka je ostao isti.

24 »Grafie«, s. 149.

25 »Noch einmal«, Sprache und Musik, dse. Zs. t. 1/1967, s. 556 – 566, ovde: s. 561; zatim, malo modificirano: »Sprache und Wirklichkeit«, dse. Zs. t. 4/1971, s. 423-436, ovde: s. 425.

62 Indikacija da kinesko pismo sadrži elemente sadržaja je činjenica, pošto u govoru različitih jezika (kineski, japanski, korejski) isti znaci mogu da izazovu iste predstave, ali se sintaktički i glasovno različito realizuju.

27 U 1850 kineskih znakova za normalnu upotrebu (Tōyō-kanji), koje je Ministarstvo za kulturu Japana propisalo i preporučilo za učenje u školama i podizanje opšte pismenosti, broj crta se kreće od 1 do 23. Sredina je između 8 i 12 znakova; ovde se nalazi 921 ili 49,8% svih Tōyō-kanji.

28 Up. Y. Kuwayama, »Shotai dezaine (»Dizain pisma«), Tōkyō 1974, s. 236. To što su vertikalne linije važnije posledica je verovatno i činjenice da su u najrasprostranjenijem tipu štampanja, tzv. ming-tipu, jače izražene vertikalne nego vodoravne linije.

29 Up. Schmidt, »Zur Poetik der konkreten Dichtung«, s. 82.

30 Srdačno se zahvaljujemo g. Seiichi Niikuniu (Tōkyō) pošto nam je pomoćao važnim materijalima, pa i časopisom ASA. On poseduje i autorsko pravo na sve tekstove koji su ovde štampani.

31 »Vom Vers zur Konstellation«, u: E. G. (izd.), »Konkrete Poesie Deutschsprachige Autoren« (Reclams Universalbibliothek, 9350–9351), Stuttgart 1972, s. 153–158 (i u: S. J. Schmidt (izd.), Konkrete Dichtung. Texte und Theorien, München 1972, s. 76–78) ovde, s. 157.

32 U: »Konkrete Poesie«, s. 55.

33 ASA sv. 6 (1972), s. 30.

34 Nije sasvim jasno zbog čega se u engleskom leksikonu, uz tekst, znak za »meduprostor« objašnjava još i »kapljom« i »suncem«; možda se pri tome posmatra i ideoografski koren znaka koji stoji između slike sunca i dovratka kapljice između njih.

35 »Zur Poetik der konkreten Dichtung«, s. 83.

36 ASA sv. 4 (1970), s. 16.

37 Desni sastavni deo (...) i sam može da znači »privatan«. Zajedno s levin (žitna slamka) daje značenje: »privatan posed«, ali se time implicira i njansa »sebičnjak«. Up. B. Karlsgren, »Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese«, Paris 1923, preštampano: Taipei 1973, s. 241.

38 ASA sv. 5 (1971), s. 66.

39 Po najstarijem etimološkom kineskom rečniku Shuo-wen (I. v. n. e.), najviše uspravna linija simbolizira nebo, ona koja se kreće nadole-otvorene kutije i oblake. Up. A. Tōdō, »Kanji no gozen kenkyū« (»Etimološka proučavanja kineskog pisma«) Tōkyō 1963, s. 422.

40 Sem u grafičkoj skraćenici znaka »voda« kao oznaka klase ( ) javlja se to i u oznakama klase za »vatru« ( ) i »srce« ( ).

41 ASA sv. 5 (1971), s. 64.

42 U: »Calligrammes« (1925), sada u: G. A., (Euvres poetiques, Bibliothèque de la Pleiade), Paris 1959, s. 203.

43 U: »Konkrete Poesie«, s. 38.

44 U: »'71 Kūkan-shugi konkurišu poetoři-ten (Spatialisme) Concrete Poetry«, 1971, ASA International Exhibition, Tōkyō 1971 (izložbeni prospect). — Znak za »rekuce« je zbog svog optičkog utiska i jasnog, apstraktog oblika jedan od najviše upotrebljavanih u konkretnoj poeziji.

45 Ebd.

46 Up. gore, s. 296.

47 ASA sv. 5(1971), s. 38.

48 Prvobitno slika za četiri zrna pirinča u ljušci.

49 Kineska i japanska ruža pravaca ukazuje na osam glavnih smerova.

50 U etimološkoj leksici se znak za »pirinča« u ovoj kombinaciji objašnjava kao slovo. Up. B. Karlsgren, »Analytic Dictionary«, s. 196.

51 Stara oznaka za ljubavnu pesmu-pismo.

52 ASA sv. 3(1968), s. 17.

53 Up. A. Tōdō, »Kanji no gozen kenkyū«, s. 555 i d., i: K. Ueda (izd.) »Dai-jiten« (Veliki leksikon znakova), Tōkyō 1964 (1917), s. 895.

54 U engleskom leksikonu bi, sem toga, morao da se uzme u obzir i pojam »usne« (mali kvadrat), koji se isto tako javlja i sam (drugi red odgore, šesti znak sleva).

55 Poslednji od ovih, što je i razumljivo, nikada nisu imali veze s predstavljanjem tokova, tečnosti. Up. gore, prim. 40.

56 ASA sv. 6(1972), s. 32

57 Prvobitni piktogram je predstavljao izbijanje listova i cvetova.

58 ASA sv. 5 (1971), s. 30.

59 S izvesnim ogradama bi i tekst 4 mogao da se podvede pod ovu tehniku.

60 ASA sv. 5(1971), s. 65.

61 Ebd., s. 51.

62 U: »Post-War Japanese Poetry« s. 100.

63 »Zur Poetik der konkreten Dichtung«, s. 85.

64 U: »Konkrete Poesie«, s. 82.

65 »Sono shi no teigi«. U: »Konkurito poetoři '73 (Spatialisme) Concrete Poetry« prospect za izložbu ASA), Tōkyō 1973.

66 Preštampano u: »Concrete poetry«, s. 71 i d.

67 »Zero-on«, Tōkyō 1963, s. 44.

68 »Konkrete Dichtung: Theorie und Konstitution«, s. 21.

69 »Sono shi no teigi«.

70 Ebd., treća rečenica.

71 U ovom smislu možemo razmišljati čak i o tekstovima s potpuno obsoletnim zracima, odnosno s onima koji ne poseduju smisao.

72 Up. uz ovo i kritiku Berold van der Auwea, »Theorie und Praxis Konkreter Poesie«, (Text-Kritik), sv. 30) april 1971, s. 33–41.

# samoupravni identitet mladog čovjeka

pavao brajša

## UVOD

Jedna od pretpostavki samoupravnom društvenom sistemu, kao što je naše, jeste samoupravno ponašanje svakog pojedinca u tom društvu. Samoupravno ponašanje, kao što je sam opširno razradio u svojoj knjizi *Opća psihodinamika samoupravnog ponašanja* (Delo, OOUR Delovske enotnost, Ljubljana), jeste takav oblik ponašanja među ljudima u kojemu vlada socijalni princip, a to znači da pri realiziranju vlastitog užitka, potreba i interesa vodimo računa o mogućnosti ostvarivanja istog ili još boljeg užitka, potreba i interesa onoga pokraj nas. To znači da se do vlastitog užitka i realizacije vlastitih potreba i interesa ne može i ne smije dolaziti onemogućavanjem drugome pokraj nas da ostvari svoj užitak, potrebu i interes. To je psihološka i psihodinamska, odnosno psihosocijalna osnova samoupravnog pluralizma interesa i potreba, o čemu piše Edvard Kardelj u svojoj studiji *Pravci razvoja političkog sistema socijalističkog samoupravljanja*, ali također i sreće koju »ne može čovjeku donijeti ni država, ni sistem, niti politička partija«, jer nju »može sebi čovjek stvoriti samo on sam«, uz pretpostavku da socijalističko društvo stvara uslove u kojima će čovjek biti što slobodniji... slobodno raditi, odnosno stvarati za svoju sreću. To je samoupravljanje» (citatirana studija u izdanju Izdavačkog centra Komunista, Beograd 1977, str. 10). Nosišta takvog ponašanja je čovjek čija suština nije »njegovova brada, njegova krv, njegov apstraktni filzis, već njegov socijalni kvalitet« (K. Marks: *Kritika Hegelove Filozofije državnog prava, Veselin Masleša*, Sarajevo 1960, str. 30), odnosno čovjek koji je sposoban da »spozna i organizira svoje forces propres que društvene snage« (K. Marks: *Prilog židovskom pitanju*, u: K. Marks, F. Engels: *Rani radovi, Naprijed*, Zagreb 1961, str. 73). Svako ponašanje pretpostavlja određenu ličnost koja se tako ponaša, a ličnost je, opet, u okviru društvenog konteksta u kojem se nalazi određena svojim identitetom. Prema tome, samoupravno ponašanje pretpostavlja samoupravnu ličnost sa samoupravnim identitetom.

Tema »samoupravni identitet mladog čovjeka« interesantna je i važna s jedne strane, jer je adolescencija vrijeme u kojem se taj identitet definitično zaokružuje i formira, a s druge strane, jer je upravo u to doba na najviše ugrožen mogućnošću njegovog negativnog oblikovanja (negativni identitet) ili, ne potpuno razvoja, odnosno raspada (difuzija identiteta). Ako ove Eriksonove termine prevedemo na našu temu, onda je to doba kada se dešavaju tri stvari: razvoj pozitivnog samoupravnog identiteta, razvoj negativnog nesamoupravnog identiteta i manjak razvoja samoupravnog identiteta.

## OPĆENITO O IDENTITETU I NJEGOVOM USPJEŠNOM ILI NEUSPJEŠNOM RAZVOJU

Cvjek koji je do sada najsiistematskije razvio i protumačio pojam identiteta i kojega zbog toga nazivaju autorom psihologije identiteta, jeste Erik H. Erikson. Svoje ideje je razvio u knjigama: *Detinjstvo i društvo, Omiladina i kriza, Identitet i životni ciklus* i *Mladi čovjek Luter*. Pokušat ću vam kratko i sažeto iznijeti najprije njegovu definiciju identiteta, zatim osnovne karakteristike njegovog razvoja i, na kraju, njegove definicije negativnog identiteta i difuzije identiteta.

Identitet ili ego-identitet je rezultat sintetizirajuće funkcije našeg Ja na granici prema društvenom realitetu. To je naše Ja definirano unutar društvene stvarnosti. To je doživljaj vlas-