

## pokrenut znak

plakati  
borisa  
bućana  
na  
ulicama

fedor kritovac

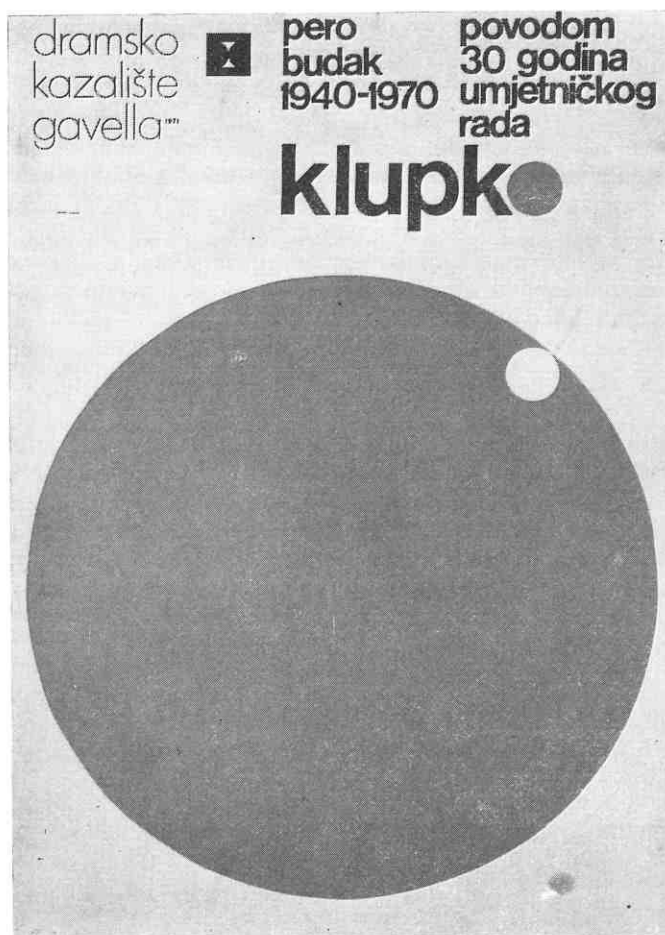
Plakatom se Bućan javnosti predstavio; plakatom je — budući da se i nadalje upravo njime najčešće javlja — moguće pratiti, s jedne strane njegov vlastiti razvoj, a s druge razvoj plakata kao specifičnog oblika vizuelnog saopćavanja.

Da se ne radi o izrazito snažnoj kreativnoj ličnosti kakvom je Bućanova već potvrđena, imalo bi (ili ne) smisla, ta dva aspekta zasebno razmotriti, već prema postavljenoj namjeri.

Ovako, čini se opravdanim ova dva aspekta povezati, jer Bućanov vlastiti razvoj bitan je sastojak ukupnog likovnog određenja naše sredine. Nakon što je u plakatima Mihajla Arsovskog omogućena nova vrijednost tipografskog znaka kao glavnog sintaktičkog, ali ne i semantičkog nosioca vizuelne strukture plakata (što nije bilo neočekivano već zbog pravovremene futurističke i dadaističke likovne neproživljenosti u nas) noviji Bućanovi plakati oslanjajući se također na slovni znak udaljuju se u drugom smjeru.

Blizak je likovnom izrazu suvremenih strujanja (»siromašna, minimalna umjetnost«) — gdje mu pakatkad prijete opasnost da bude zaveden atraktivnom šablonizacijom. On je uspijeva nadvladati kreativnom proživljenošću interpretacije poruke, gdje se upire upravo na znak. Najčešće je to, premda ne uvijek, izvorni, ili transformirani slovni znak (katkada je i to neka druga likovna konstanta u funkciji osnovnog znaka — pridjeva: npr. kompozicija teksta, variranje »okvira« plakata u jednoj tematskoj seriji, ili čak i sam zaštitni znak kuće čiji je plakat).

Disciplinirano riješivši tipografske konstante (to su u okviru »kućnog stila« Dramskog kazališta Garella znak i logotip koji se koriste kod svih publikacija), Bućan se u svakom pojedinačnom slučaju koncentrira na traženje suštine poruke koju bi bilo moguće interpretirati znakovno. Ta mogućnost otvara se autoru zapravo uvijek, pa ga može zavesti i na nasilničko ponašanje. Potražimo li podesne primjere za iznesene tvrdnje bit će dovoljno, iz više razloga, zadržati se na nekim prvotnim ostvarenjima. Tako, na primjer, u plakatu za Budakovo KLUPKO slovo O se »odmotalo« od zatvorene mase kruga, dajući mu time »osobnost«, ujedno postajući završni znak-interpunkcija same riječi KLUPKO. Slovo »A« u Erdmanovom »Samoubojici« ukrućeno se, posmrtno »na kraju« srušilo u podnožju svog vlastitog nadgrobnog »A« spomenika. Ono je perspektiva bespuća i vrh ljestava s kojih kad se padne, uspona više nema.



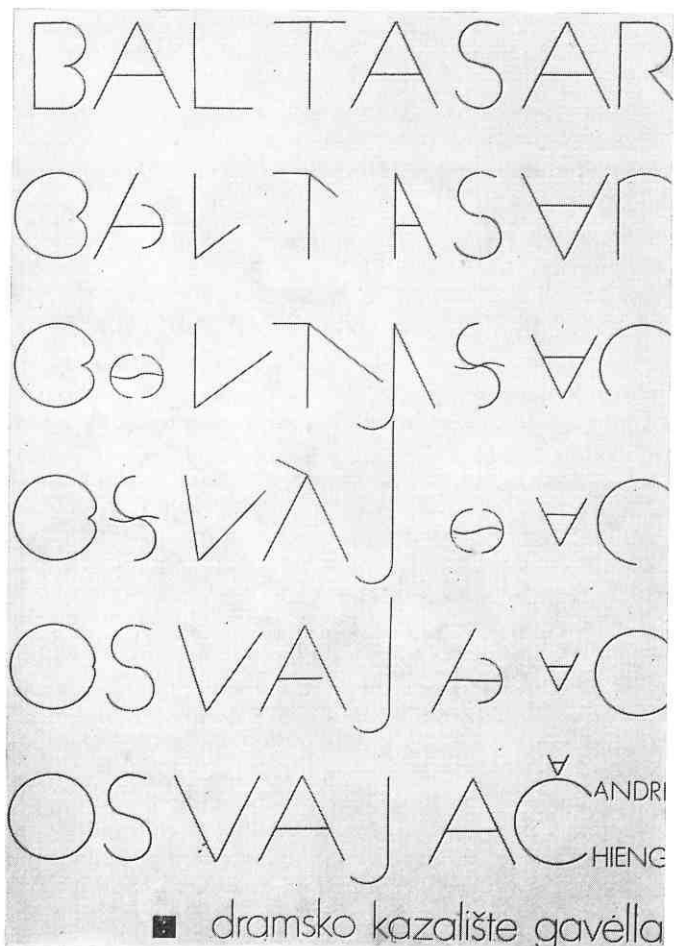
U nastavku tih »rebus«-plakata, Bučanovi plakati, tako reći zaredom, postaju vremenski zadržana, a u okvire dvodimenzionalne plošnosti i njene kompozicije zakonitosti uhvaćena, *vizuelna animacija*. Najkarakterističniji plakat takve dvodimenzionalne animacije jest BALTASAR-OSVAJAČ Andreja Hienga.

Dok se već spomenutim plakatima sprovodi vizuelna animacija znaka, ali *nepromijenjenog* (premještaj točke u Klupku ili izvrnuto »A« u Samoubojici), u BALTASARU (ili) OSVAJAČU *transformira se znak sam*.

Izvanredno promišljenim postupkom svaki se slovni znak BALTASARA kroz četiri uzastopne sekvence transformira u novu riječ: OSVAJAČ. Prva i završna sekvenca mogle bi se, premda već donekle transformirane, razumjeti po zakonitostima teorije informacija (statistički još neznatna deformacija informacije i dovoljna zalihost) ali u srednjoj, trećoj, sekvenci nastaje *sasvim nova informacija*, čije je semantičko značenje samo po sebi nerazumljivo, a sintaktičko je razumljivo tek vertikalnim slijedom samog procesa transformacije.

Ovim plakatom slovni znak se shvaća u *topološkoj zakonitosti*: svaki se poznati ili nepoznati znak može transformirati u neki također poznati ili nepoznati znak mijenjajući se usput, kroz po volji nepoznate znakove — stanja. Lako je zamisliti animaciju tog plakata kao filmsku. Crtani film svladava i mnogo kompliciranije zadatke. Kompjuterski ona bi također bila moguća i logična uključivanjem »generatora slučajnosti« ili pak, algoritamski. Filmski ostvarena i doživljena ona vjerojatno ne bi bila odviše originalna, što više doimala bi se i banalno (pogotovo ako bi međusekvence bile vrlo kratke pa bi za percepciju dominantnom ostale početna i završna riječ).

Originalnost ovog plakata i zanimljivost doživljaja udovoljeni su upravo *istovremenošću* svih vizuelnih transformacija; pregledom vertikalne evolucije svakog znaka ponaosob i horizontalne, slučajne ali sintaktički kontrolirane, oblikovanosti svake riječi. Da je autor sasvim svjestan svojih htijenja i da je sav još u napetom istraživanju, pokazuju i daljnji plakati, kao npr. »Gospon Horvat — palikuća« i »Iz kulturne riznice Australije i Novi Gvineje« (Zbirka Tibora Sekelja).



Sa brojkom 4 (brojka je nosilac transformacije u novoj seriji plakata Galerije SC) u plakatu za Tibora Sekelja nije bilo sreće kao s plakatom za »Osvajачa«. Rastvaranje »otkrivanje unutrašnjosti« brojke nije izvedeno s potrebnom vizuelnom tenzijom i logikom; međusekvenci je premalo ili previše. Tonske razlike između bijele i svijetlo ružičaste i dva tonaliteta crne boje toliko su neznatne da se pri normalnijim uvjetima percipiranja niti ne primjećuju, a reproducirati se u crno-bijelom gotovo uopće ne mogu.

Možemo se, potaknuti već dosadašnjim, zapitati: Da li, osim što otkriva nove vlastite potencijale — podižući istovremeno razvojnu razinu plakata u našoj sredini uopće — Bučan ipak ne traži »dodatni« novi ili drugi medij: film, televiziju ili kompjuter? Kao jednog od učesnika svojevremenog natječaja za novi znak Radiotelevizije Zagreb i povremenog kasnijeg gosta u televizijskom dizajnu, taj ga je prohtjev zacijelo mogao zagolicati.

Pruži li mu se odista stvarna prilika govora u novim i novijim vremenskim medijima, mogla bi to biti ili prekretnica posvemašnjeg opredjeljenja tim medijima ili pak daljnje bogaćenje već postignutog iskustva u plakatu.



nikolaj erdman  
**samoubojica** 

dramsko<sup>1971</sup>  
kazalište  
gavella