

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra české literatury

## BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Typologizace vizuálních textů české experimentální poezie

Typology of Visual Texts of Czech Experimental Poetry

Tereza Hrdinová

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Neumann, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Německý jazyk se zaměřením na vzdělávání

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Typologizace vizuálních textů české experimentální poezie* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 15. 4. 2023

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu práce, Mgr. Lukášovi Neumannovi, Ph.D., za jeho inspirativní poznámky, všechny komentáře, a především za jeho nehynoucí nadšení a víru v toto téma. Dále bych ráda poděkovala kolegyním Bc. Lucii Lichtenbergové a Kláře Melicharové, bez jejichž psychické podpory by tato práce jen těžko vznikla.

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce zkoumá vizuální texty české experimentální poezie šedesátých let. Hlavním cílem práce je vytvoření typologie možností vizualizace básnických textů. Záměrem typologizace je zpřehlednění materiálu i související terminologie. První kapitola práce shrnuje vývoj aktualizace vizuální složky básnického textu v kontextu historie vztahu obrazu a slova a stručně charakterizuje experimentální poezii v českém prostředí ve světovém kontextu. Druhá kapitola shrnuje již existující typologie experimentálních textů a vysvětluje, podle jakých kritérií lze vizuální básně třídit. Došli jsme k závěru, že pro zpřehlednění materiálu je nutné texty třídit podle více než jednoho již existujícího kritéria. My texty třídíme z hlediska způsobu tvoření a autorského záměru. Druhá kapitola dále obsahuje samotnou typologii – vizuální básně třídíme do sedmi typů: Statistický text, Strukturální text, Topologický text, Narativní báseň, Barevná báseň, Znečitelňování čitelného a Překrývání. Práce se snaží o popsání rozličných technik tvoření vizuálních básní. Soustředí se tedy především na popis způsobu tvoření textů. Typologizace má sloužit jako nástroj pro proniknutí do problematiky aktualizace vizuální složky básnického textu, popř. i pro čtenářovo vlastní experimentování se slovem a obrazem, což lze využít zejména ve výuce literatury.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

Experimentální poezie, vizuální poezie, konkrétní poezie, česká poezie šedesátých let, obraz a slovo

## **ABSTRACT**

The bachelor's thesis examines the visual texts of Czech experimental poetry of the 1960s. The main goal of the work is to create a typology of the possibilities of visualizing poetic texts. The intention of the typology is to clarify the material and related terminology. The first chapter of the thesis summarizes the development of the defamiliarization of the visual component of the poetic text in the context of the history of the relationship between image and word and briefly characterizes experimental poetry in the Czech environment in a global context. The second chapter summarizes already existing typologies of experimental texts and explains the criteria by which visual poems can be classified. We came to the conclusion that in order to make the material clearer, it is necessary to sort the texts according to more than just one already existing criterion. We classify the texts in terms of the method of creation and the author's intention. The second chapter also contains the typology itself – visual poems are classified into seven types: Statistical text, Structural text, Topological text, Narrative poem, Colour poem, Obfuscation of the Readable and Overlapping. The work tries to describe various techniques of creating visual poems. Therefore, it focuses mainly on the description of the way texts are created. The typology is intended to serve as a tool for penetrating the issue of defamiliarization of the visual component of a poetic text, or for the reader's own experimentation with words and images, which can be used especially in the teaching of literature.

## **KEYWORDS**

Experimental poetry, typology, visual poetry, concrete poetry, Czech visual poetry in the 1960s

# Obsah

Úvod.....	6
1. Vývoj vizuální poezie.....	10
1.1. Experimentální poezie.....	13
1.1.1. Angažovanost jako významný rys českého experimentu .....	15
1.1.2. Další označení pro českou „experimentální poezii“ .....	16
1.2. Specifikace pojmu „vizuální text“.....	17
1.2.1. Vizuální poezie.....	17
1.2.2. Konkrétní poezie .....	17
1.2.3. Evidentní poezie .....	18
1.3. Číst obraz, vidět slovo .....	19
2. Typologizace vizuálních textů.....	21
2.1. Dosavadní typologie.....	21
2.2. Vlastní typologie .....	23
2.2.1. Statistický text .....	24
2.2.2. Strukturální text.....	28
2.2.3. Topologický text.....	32
2.2.4. Narativní báseň.....	35
2.2.5. Barevná báseň.....	41
2.2.6. Znečitelňování čitelného .....	44
2.2.7. Překrývání .....	47
Závěr.....	51
Seznam použitých informačních zdrojů .....	53
Seznam příloh.....	55

## Úvod

Hlavním cílem této práce je vytvoření typologie možností vizualizace básnických textů. Práce se soustředí na vizuální experiment české poezie šedesátých let. Analýzou jednotlivých textů se pokoušíme aktualizace vizuální stránky básní rozdělit do jednotlivých proudů<sup>1</sup>. V práci si tedy klademe otázku, podle čeho je možné texty třídit a zda mají texty dostatek společných/odlišných rysů na to, aby se daly rozčlenit do skupin.

Výstupem práce bude nástin konkrétní typologizace. Ta může být v rozporu s již existujícími návrhy. Například Jiří Valoch se typologii experimentální poezie věnuje ve své diplomové práci *Experimentální poezie a její české realizace* (1970) a to ve druhé kapitole s názvem *Některé teoretické problémy a pokus o typologii*. Také přiřazení typologie vlastních textů bylo u tvůrců experimentu běžnou praxí. Námí vytvořená typologie bude tedy jednou z možností, jak texty třídit.

Záměrem typologizace je i zpřehlednění materiálu pro použití ve výuce. Na typologii textů je možné pozorovat šíři možností porušování konvenčních metod básnictví. Také tato etapa ve vývoji literatury patří k těm méně známým a nevyučuje se o ní dostatečně. Zpřehlednění materiálu, a tedy usnadnění použití ve výuce by mělo žákům rozšířit obzory o potenciál intermediální tvorby a popř. by je mohlo vést k vlastnímu experimentování se slovem a obrazem.

V práci dále specifikujeme pojem vizuální báseň – tedy jaká kritéria musí báseň splňovat, aby se dala považovat za vizuální. Okrajově se věnujeme i související problematice rozporu čtení a vidění – tedy zdali vizuální básně čteme, nebo se na ně díváme.

S ohledem na fakt, že vizuální báseň není pouze pojmem šedesátých let, ale také „souhrnný termín pro všechny způsoby aktualizace vizuální složky básnického textu (A. Horová, 1995, str. 909)“, věnujeme se i historii pohledu na vztah obrazu a slova a shrnujeme možnosti vizuální aktualizace básní, které byly vizuálnímu experimentu v šedesátých letech inspirací. Vizuální poezii šedesátých let vnímáme spíše jako vyvrcholení odvěkých tendencí vizualizace textu než jako izolovaný typ tvorby.

---

<sup>1</sup> V práci se snažíme hlavně o popsání rozličných technik tvoření vizuálních básní. U textů se tedy soustředíme především na popis procesu vzniku básní. Proto u některých z nich interpretaci omezujeme na oblast způsobu tvoření, další hlubší interpretace pro potřeby práce není nutná.

Pro potřeby práce bylo třeba zaměřit se také na zpřehlednění související terminologie. Napříč celou experimentální poezií šedesátých let panuje zmatení pojmů – pro jednu skutečnost existuje vícero označení nebo pro vícero skutečností označení jedno. Pro experimentální poezii existuje několik výrazů, pojem vizuální poezie bývá často zaměňován s jinými pojmy. V dobovém pojmosloví vytvářeli zmatek mnohdy samotní tvůrci experimentu, kteří pro každou novou techniku tvoření vymýšleli další a další názvy, vytvářeli vlastní typologie textů a každý typ originálně pojmenovávali. V současnosti nepřehlednost pojmů bohužel pokračuje, hlavně důsledkem absence přesných definic pojmů. Dochází k záměně i základních termínů jako experimentální a vizuální – brilantní publikace Evy Krátké z roku 2013 nese název *Česká vizuální poezie*, pojednává však o experimentu v celé jeho šíři a obsahuje teoretické texty i o například experimentu fónickém, nejen o tom vizuálním.

Experimentální poezie je pojem označující diferenciované mezinárodní hnutí, zahrnující nejen poezii, ale i prózu, a zasahující do mnoha uměleckých disciplín – kromě literatury tedy i do výtvarného umění, hudby, či například performance.

Zájem o experiment panoval, jak ve světě, tak i u nás, hlavně v šedesátých letech 20. století. V Československu koncem let padesátých docházelo k postupné obnově hodnot moderního umění a umělecké prostředky se opět (alespoň na chvíli) stávaly nezávislé na společenské situaci (E. Krátká, 2013, str. 7). Experimentální tendence se v této době projevíly již v tvorbě Jiřího Koláře a Ladislava Nováka. V letech šedesátých velký zájem vzbuzovaly intermediální umělecké formy a umění se otevíralo různým experimentálním a konceptuálním možnostem uměleckého výrazu. Autoři čerpali podněty nejen ze soudobých zahraničních děl (která se do Čech dostala hlavně díky iniciativě Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala), ale také navazovali na již existující avantgardní, tradici porušující, tendence a čerpali z jazyk reflektujících směrů jako byl dadaismus, futurismus, kubismus, surrealismus a další (A. Pomajzlová, 2017, str. 16).

Teoretické reflexe i metodologické popisy se od přelomu padesátých a šedesátých let stávaly stále více nedílnou součástí prezentace aktuálního umění (E. Krátká, 2013, str. 293). Mnoho autorů experimentální poezie se své vlastní tvorbě (i tvorbě ostatních autorů) věnovalo z velké části i teoreticky – snaha formulovat metodický výklad či instruktivní návod vlastní tvorby představovala neoddělitelnou součást jejich tvorby.

Vlivem toho je potřeba v práci tyto teoretické rozborů děl často citovat nebo parafrázovat. V práci nám jde především o ujasnění terminologie a vysvětlení podstaty tvoření jednotlivých typů vizuálních textů. Strategií práce je tedy již existující teoretické popisy experimentální poezie shromáždit a zpřehlednit, v případě potřeby doplnit. A až na základě těchto odkazů na



sekundární i primární literaturu můžeme v praktické části práce vytvořit vlastní typologický popis.

Kromě dvojice autorů Bohumila Grögerová a Josef Hiršal uveřejňovali texty, snažící se autenticky popsat okolnosti vzniku díla a jeho reflexi, také další osobnosti – Jindřich Procházka, Josef Honys, Ladislav Nebeský, Ladislav Novák a mnoho dalších. Tyto texty vycházely především časopisecky (Tamtéž, str. 26).

Texty tohoto typu shromáždili Hiršal s Grögerovou do významné antologie *Vrh kostek*. Do sborníku, „aby vynikla osobitost a specifičnost každého z autorů, zařadili nejen dostatečné množství ukázek, ale autoři uvedli své práce vlastní metodologií, typologií či pracovní analýzou (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 7).“

*Vrh kostek* navazuje na antologii světové avantgardní poezie *Experimentální poezie*, vydanou v nakladatelství Odeon roku 1967. I když antologie vznikaly ve stejné době, *Vrh kostek* již nemohl být v domácím prostředí vydán. A pro nepřeložitelnost mnoha ukázek nemohl vyjít ani v zahraničí.

„Šedesátá léta znamenala pro Československou kulturu dobu maximální otevřenosti (E. Krátká, 2013, str. 291)“, Jiří Valoch nebo Karel Milota se experimentální poezii věnovali již ve svých diplomových, popř. disertačních pracích. Jiří Valoch k experimentu přispěl nejen teoreticko-kriticky, avšak i původní tvorbou nebo organizací řady výstav. Karel Milota ve svém teoretickém díle analyzuje pojmy experiment a experimentální umění v souvislosti s literaturou, výtvarným uměním, divadlem i hudbou. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let bylo připraveno k vydání jeho stěžejní teoretické dílo *Vzorec řeči a řeč vzorce*, jeho vydání však bylo také znemožněno. V přepracované podobě spolu s rozšířeným souborem Milotovy esejistiky a publicistiky se dílo dočkalo vydání v nakladatelství Torst roku 2016 pod názvem *Vzorec řeči*.

Vladimír Burda dobové reflexi experimentu významně přispěl interpretací díla Jiřího Koláře. Na poli výtvarné kritiky uvažovala o posunech pojmů poezie, malířství a hudby v souvislosti s dobovým překračováním jednotlivých uměleckých druhů Ludmila Vachtová. Ta stírání rozdílů mezi disciplínami vidí jako přirozený vývoj veškeré tvůrčí činnosti – jak umělecké, tak vědecké (Tamtéž, str. 13).

Důsledkem normalizace byl experiment v Československu v sedmdesátých letech umlčen a zájem o jeho reflexi přerušen. Až v letech devadesátých byl zájem o konkrétní, vizuální a konceptuální poezii celosvětově oživen (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 6).

V současnosti činí největší přínos editorská práce Evy Krátké, která v návaznosti na předcházející ediční aktivitu Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze připravila antologii teoretických textů k české experimentální poezii šedesátých let, kterou doprovodila rozsáhlou rešerší dobového textového materiálu (E. Krátká, 2013, str. 294). Antologie vychází v roce 2013 s názvem *Česká vizuální poezie: teoretické texty*.<sup>2</sup> V roce 2016 opět v nakladatelství Host vychází autorce publikace *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, která se zabývá výzkumem vizuální poezie na pomezí teorie výtvarného umění a literatury.

Ze současné odborné literatury je ještě třeba zmínit publikaci Aleny Pomajzlové *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let* (2017). Ta byla vydaná u příležitosti stejnojmenné výstavy v Západočeské galerii v Plzni a představuje projevy českého výtvarného umění šedesátých let, které se programově věnují vztahu obrazu a slova.

---

<sup>2</sup> Vzhledem k tomu, že většinu publikace tvoří teoretické dobové texty, z díla v práci často čerpáme – pro zjednodušení a snazší orientaci čtenáře ale neodkazujeme na původní zdroj, nýbrž na antologii Evy Krátké.

## 1. Vývoj vizuální poezie

„Historie vztahů mezi obrazem a slovem je dlouhá a plná změn (A. Pomajzlová, 2017, str. 10).“ Jejich vzájemný vztah se napříč dějinami kultury proměňuje, změna stanoviska nebyla vždy podmíněna jen pokrokem lingvistiky nebo filozofie, ale často i změnou společensko-politické situace.

Již v antice spolu obraz a slovo rovnocenně koexistují. Každá z oblastí má vymezené specifické pole působnosti, písmo se důsledně stává nástrojem rozumové abstrakce – tedy řeči (Tamtéž, str. 167). Avšak obraz a slovo byly chápány jako blízké, dokonce až identické způsoby vyjádření. Panovalo přesvědčení, že malířství a poezie (tedy obraz a slovo) si odpovídají. Římský básník Horatius tento vztah shrnul ve svém díle *Ars poetica* (19 př. n. l.) výrazem „ut pictura poesis“ – jak v malířství, tak v poezii (Tamtéž, str. 10).

Ekvivalentní vztah těchto dvou různých forem vyjádření přetrvává až do poloviny 18. století, kdy roku 1766 Gotthold Ephraim Lessing ve své knize *Laokoon čili O hranicích malířství a poesie* vyslovil kritiku tohoto pojetí a obhajuje zásadní oddělení obrazu a slova. „Lessing prohlašuje, že chceme-li dosáhnout nejvyššího estetického účinku, je nutné z poezie odstranit popisy, které podle něj daleko lépe a najednou zachytí obraz. Sochařství a malířství zase musí z děje zvolit ten nejpregnantnější okamžik, v němž je obsažena minulost a předznamenána následnost. Na základě dalších komparací pak poezii charakterizoval jako umění časové, jehož předmětem jsou děje, kdežto malířství jako umění prostoru, v němž vedle sebe existují tělesa.“ Lessing tedy staví obraz a slovo jednoznačně proti sobě a „prosazuje nutnost rozdílných vyjadřovacích prostředků (Tamtéž, str. 12).“

„Tradičně se mělo za to, že text je průhledný, tj. že nevnímáme jeho vizuální stránku (Tamtéž, str. 16)“ a vnímáme pouze smysl textu. Tento způsob nahlížení na psané slovo však nabourávají díla počínaje středověkými iluminovanými kodexy, přes vytváření nesmyslných textů např. v dadaismu a moderní typografii konče, která na vizuální stránku textu upozorňuje (Tamtéž, str. 16).

Ve 20. století panuje názorová pluralita. Americký výtvarný kritik a teoretik Clement Greenberg brání formální čistotu uměleckých druhů a žádný vpád literatury do výtvarného umění nepřipouští (A. Pomajzlová, 2017, str. 12). Naproti tomu Jan Mukařovský, člen Pražského lingvistického kroužku, ve své stati *Mezi poezií a výtvarnictvím* (1941) prosazuje srovnatelnost obou uměleckých druhů (Tamtéž, str. 12). A ještě, dříve v první polovině dvacátých let, vidí Karel Teige fúzi moderní malby s moderní poezií jako logický důsledek –

„Umění je jedno, a toť poezie.“ (1923, str. 19–20) V druhém čísle Disku formuloval termín „obrazová báseň“, která je „řešením problémů společných malbě a poezii (Tamtéž, str. 19–20).“

S rozvojem vizuální kultury bylo ale propojování obrazu a slova nevyhnutelné, vznikají různé hybridní formy sloučením obrazu a slova – například plakáty, reklamy, poutače, loga, později časopisy, internetová media apod. Karel Teige tento vývoj techniky shrnul: „Fotoaparát zrušil společenskou smlouvu mezi malířstvím a skutečností.“ Na otázku problému nového obrazu, zda bude ještě obrazem, odpovídá: obraz je buď plakátem a jeho místem je ulice, anebo je poezií a jeho místem je kniha (Tamtéž, str. 19–20). Důležitým aspektem spojení obrazu a slova v příkladu jako je např. plakát je neoddělitelnost těchto dvou médií. Nelze rozlišit, co je obraz a co je slovo, a hlavně „hledání eventuálních rozdílů či shod ztrácí smysl (A. Pomajzlová, 2017, str. 16).“

Tvorbu, v níž se prolínají charakteristiky básnické a výtvarné, známe již od antického Řecka. V počátcích moderního umění patří ke klíčovým postavám Christian Morgenstern<sup>3</sup> a Stephan Mallarmé<sup>4</sup> (A. Horová, 1995, str. 909).

V souvislosti s kubismem vznikly kaligramy Guillaumea Apollinaira – „básně založené na principu takzvaného vizuálního lyrismu (E. Krátká, 2016, str. 23)“, jejichž forma vychází z vizuální podoby tématu a z ortografie psaného jazyka, z něhož je báseň vystavěna (Tamtéž, str. 23).

Dadaisté uvolnili typografii, usilovali o osamostatnění písmene, zdůraznili jeho vizuální vnímání jako tvaru (A. Pomajzlová, 2017, str. 94). V nejproštěnější podobě použil písmeno například německý dadaistický básník Kurt Schwitters v roce 1923 v *Básni i* (*Das i-Gedicht*). V kontextu dadaismu bychom dále chtěli zmínit tzv. „Plakatgedicht“ (báseň-plakát) Raoula

---

<sup>3</sup> Poezie Christiana Morgensterna byla důležitý inspirační zdroj české experimentální poezie. S jeho rezonancí mezi gramatickou a sémantickou složkou se budoucí autoři českého experimentu seznámili především díky Hiršalovu překladu *Šibeničních písní* (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 135).

<sup>4</sup> Symbolický básník Stephan Mallarmé bývá často přiřazen k modernismu díky své poslední skladbě *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* z roku 1897, která vyšla až v roce 1914. Tento komplikovaný text díky svému grafickému uspořádání opravdu působí na první pohled revolučně. „Slova a věty utkané z písma různých typů a velikostí jsou velkoryse rozestě po prostoru stránky, přetékají za její hranice, spojují se a rozplétají napříč celkem skladby a vyzývají čtenáře k neobvyklé praxi čtení (M. Prouzová, 2021, str. 14).“ Právě díky výtvarné dimenzi textu, kalkulaci s náhodou nebo použitému principu hry zvolili J. Hiršal s B. Grögerovou název této skladby pro titul své antologie (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 7).

Hausmanna – tato optofonetická<sup>5</sup> grafémová báseň byla v podstatě listem nahodile potištěným řetězci písmen předčítaných s různým důrazem, různým tempem nebo v rozdílné hlasitosti (E. Krátká, 2016, str. 38).

Fillippo Tommaso Marinetti, zakladatel a teoretik italského futurismu, doslova osvobodil slova v manifestu *Zrušení syntaxe. Bezdrátová imaginace. Osvobozená slova* (1913, česky 1922). Osvobozená slova nepředstavovala pouze rozchod s tradičními způsoby práce s jazykem, nebo útok na syntax, gramatiku, lyrický subjekt či na zvukomalebnou podstatu verše, ale „byla především výrazem člověka vystaveného moderní době (Tamtéž, str. 27).“ Marinetti požadoval provádět radikální kroky v typografickém provedení textů, aby se zřetelněji dosáhlo simultánního záznamu reality (Tamtéž, str. 31).

„Bohatá tradice výzkumů na poli jazyka, významně ovlivněná jak apollinairovským psaním, tak i teorií dadaismu, naopak rezonovala ve Francii, kde se stala také východiskem pro francouzské surrealisty (Tamtéž, str. 56).“ Z této tvorby je pro princip slučování textu a obrazu zásadní koncept básní-objektů André Bretona. V eseji *O básni objektu* (1942) definuje báseň-objekt jako skladbu směřující ke slučování zdrojů poezie a výtvarného vyjádření a k jejich vzájemnému umocňování (Tamtéž, str. 62).

Další principy bimedialního kombinování obrazu s textem a textu s obrazem najdeme v pracích Jindřicha Štýrského nebo Toyen, které se nesly v poetisticko-konstruktivistickém duchu (E. Krátká, 2013, str. 17).

Spojením obrazu a textu se vyjadřoval i další z názorových proudů bohaté světové diskuse, vznikající ve čtyřicátých letech ve Francii – lettrismus. „Dobová devalvace jazyka propagandou a využívání obrazů k ideologickým účelům způsobily, že se umělci začali stále intenzivněji zabývat vztahy mezi označovaným a označujícím (E. Krátká, 2016, str. 70).“ Zakladatel lettrismu Isidore Isou navrhuje v rámci poezie osvobození strofy (po Verlainově a Rimbaudově vzoru), osvobození slova (Apollinaire) a především osvobození písmene z „tyranie slov“. Další verbo-vizuální kombinování popsal Maurice Lemaître termínem „hypergrafie“ neboli superpísmo (Tamtéž, str. 71). Ve srovnání s vizuálním experimentem šedesátých let působí lettrismus více neuměle a expresivně a jeho výsledky tak představují velmi osobitou formu

---

<sup>5</sup>Tzv. „Plakatgedicht“ (báseň-plakát) Raoula Hausmanna byla kombinací vizuálního i fonetického experimentování. „Sám tyto krátké texty definoval jako básně, které spolu se svou zvukomalebností mají i svou významnou typograficko-vizuální podobu (E. Krátká, 2016, str. 37–38).“

kaligrafie a grafiky, která je díky pokusům o symbiózu obrazu a textu považována za jeden z nejdůležitějších předchůdců vizuální poezie.

„Jak vyplývá z načrtnutého vývoje, jak v evropském, tak i v českém umění se otázce vztahu textu a obrazu přiblížilo mnoho pokusů o vytvoření nových uměleckých výrazů a teorií. A to nejen před válkou v rámci řady explozí avantgardních směrů, ale i v bezprostředních poválečných ozvěnách těchto snah. O vzniku skutečně nového umění, založeného na interdisciplinaritě a intermedialitě, lze však hovořit až následně, kdy se verbo-vizuální tematika posunula do středu uměleckého myšlení (Tamtéž, str. 72).“

### 1.1. Experimentální poezie

Experimentální tendence připojily ve druhé polovině 20. století „k této historii další nesmírně bohatou a složitou kapitolu, která tradiční vztahy obrazu a písma přepracovala namnoze tak radikálně a ve službách impulsů tak nových, že výsledek se patrně rovná zkušenosti kvalitativně velmi odlišné od vši minulosti (A. Pomajzlová, 2017, str. 167).“

Analytický duch 20. století podrobuje zevrubné revizi většinu tradičních forem, překonává mezní situace mezi jednotlivými disciplínami a druhy (Tamtéž, str. 167), pokusy s materií jazyka a jeho estetickým účinem a rozpínavé systémy prostorového umění v sobě prolínají umělecké i mimoumělecké disciplíny (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 135). „Vedle aktualizace jazykového znaku jako materiálu, tj. jeho objektivizace, se tak v experimentální poezii uplatňuje také aktualizace jeho sémantické stránky, a to buď obnažováním syntaktických, logických či epistemických struktur nebo zapojováním jazykového kódu do vztahů, které mu nejsou vlastní (L. Bílek, 2007, str. 59).“ Skrze zaměření na estetiku jazyka nachází objektivní možnosti díla a „skrze tento desubjektivizovaný tvar se snaží dojít k prapodstatám samotného bytí (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 132).“ Výsledkem bylo prohlášení „asémantismu“ poezie a pokusy směřující k vytvoření nového, univerzálního a objektivního jazyka poezie (M. Langerová, 2016, str. 13–25). „V tomto období už hlavní roli nehrála významová složka jazyka, ale vědomé osvobození od všech zažitých kánonů (E. Krátká, 2013, str. 10).“

Všechny tyto tendence „primárně vycházely především z nových možností techniky a vědy (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 135).“ „Strojová doba elektrického století poskytla nové tvary (K. Teige, 1923, str. 19–20).“ Vývoj počítačových technologií ústil dále například v „manifesty počítačové poezie, v nichž dochází dokonce k radikálnímu přehodnocení pozic a

konvencí tvůrčího subjektu (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 136).“ Úkolem dobového básníka bylo tedy zharmonizovat poezii a vědu (E. Krátká, 2013, str. 103).

Experiment v šedesátých letech probíhal v evropských i mimoevropských zemích a jeho tvůrci se neomezovali pouze na kombinování textu s obrazem. „Jinou cestou se naopak ubíraly pokusy fónické a fonetické poezie, které představují syntézu literárních a výtvarných experimentů s hudbou. Posun od dadaistických Lautgedichte zaznamenala fónická poezie především díky nové technologii nahrávky, ale kromě auditivních děl, určených k přednesu či poslechu, se sepětí s hudbou projevovalo souběžně ve formě vizuální, např. v grafické hudbě a hudební grafice (E. Krátká, 2013, str. 11).“

Dále se experimentovalo s procesem tvorby. Stejně tak jako akční umění, které kombinovalo improvizaci, princip náhody, hudbu a divadlo různými happeningsy, eventy, performancemi apod., se otázkou „Je proces umění?“ zabýval i experiment literární – tvorbou tzv. procesuálních textů. Ty byly zaměřeny především k pohybu, ději a procesu. Procesuální text je epickou básní, avšak děj v něm není popisován, nýbrž probíhá přímo v materiálu textu – je plánem a modelem dějů (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 49)<sup>6</sup>.

Česká varianta experimentální poezie neměla jasně skupinový charakter (jako tomu bylo v zahraničí), jednalo se spíše o volnější autorský tvůrčí okruh kolem několika osobností. Za vůdčí autory lze považovat Josefa Hiršala a Bohumilu Grögerovou, kteří společně do domácího prostoru systematicky uváděli východiska experimentální poezie (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 136).

První podrobnější úvod do teorie jazyka, se zřetelem k racionálně-verbálnímu experimentu pro české publikum znamenala přednáška dvojice Hiršal Grögerová „O filozofii jazyka, statické estetiky a současném literárním experimentu“ proslovena 20. prosince 1962 v Klubu výtvarných umělců Mánes v Praze (E. Krátká, 2013, str. 43).

Ve druhé přednášce z 12. prosince 1963 s názvem „Přednáška o poezii přirozené a umělé“ vycházeli především z teorií německého estetika a filozofa Maxe Benseho.<sup>7</sup> V této přednášce tentokrát pracovali také s ukázkami z tvorby českých autorů, mimo jiné Jiřího Koláře a

---

<sup>6</sup> V českém prostředí se tvorbou procesuálních textů zabýval např. Zdeněk Barborka nebo Josef Honys.

<sup>7</sup> O Benseho názory, studie, stati i vlastní estetické texty se J. Hiršal a B. Grögerová zajímali již od počátku šedesátých let – v době, kdy bylo jeho jméno u nás ještě zcela neznámé. „O některé z jeho názorů opřeli své první přednášky o nových druzích poezie a experimentální literatury i vlastní praxi uměleckou (M. Bense, 1967, str. 130).“ V roce 1966 se ujali překladu jeho pro chápání uměleckého experimentu stěžejního díla *Teorie textů* (něm. originál *Theorie der Texte*, 1962), které v roce 1967 vydává nakladatelství Odeon.

Ladislava Nováka (Tamtéž, str. 101), v jejichž tvorbě se podobné tendence projeví již koncem let padesátých.

„Jiří Kolář a Ladislav Novák nevycházeli ve své změněné poetice z žádného přejatého programu, ale navazovali na některé surrealistické a konkretistické avantgardní techniky a podstatně je rozvinuli. Oba dva nezávisle na sobě zformulovali originální koncepci, uznávali sice podobné principy tvořivosti, ale vybudovali si vlastní svébytné světy (Tamtéž, str. 18).“  
„Oba autoři později došli mezinárodního uznání jako výrazní představitelé hnutí, o jehož existenci neměli z počátku tušení (L. Bílek, 2007, str. 54).“

Dále v klubu Mánes uskutečnila B. Grögerová a J. Hiršal několik přednášek o fónické poezii. První přednáška na toto téma se konala 25. března 1965 a uplatnila výrazné množství auditivních ukázek od avantgardních onomatopoických básní Raoula Hausmanna či Kurta Schwittersse až po současnou fónickou poezii Pierra a Ilse Garnierových, Ladislava Nováka či Franze Mona (E. Krátká, 2013, str. 158).

Experimentální poezie dlouho bojovala o výraznější publicitu. Pro svou složitou povahu a úzkou spojitost s vývojem jiných disciplín „zůstávaly (nejen z ideologických důvodů) umělecké práce, kromě několika zdařilých knižních realizací, často v bibliofilských edicích nebo jen v podobě originálů (Tamtéž, str. 20).“ Kromě již zmíněných jmen Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové, Jiřího Koláře a Ladislava Nováka patřili mezi české experimentátory také Karel Adamus, Zdeněk Barborka, Vladimír Burda, Václav Havel, Josef Honys, Emil Juliš, J. H. Kocman, Běla Kolářová, Miroslav Koryčan, Ladislav Nebeský, Jindřich Procházka, Jiří Valoch a mnoho dalších (řazeno abecedně). Vizuální (a experimentální) poezie se nakonec plynule včlenila do kontextu tehdejší výstavní aktivity – nejen díky vzájemným podobnostem v tvůrčích a myšlenkových postupech (Tamtéž, str. 21).

#### 1.1.1. Angažovanost jako významný rys českého experimentu

Obecně ve světě se stal „silným impulsem pro zkoumání jazyka a jeho role pocit krize řeči a komunikace, vyvolaný vědomím zneužitelnosti jazyka. To platilo jak pro předválečné totalitní propagandy, tak pro poválečnou ideologii studené války. Zkoumají se jiné možnosti komunikace. Nejen spisovatelé se snaží destruovat text, rozložit slova na základní prvky, navrhnout novou abecedu a hledat nové způsoby, jak se vyjádřit (A. Pomajzlová, 2017, str. 22). Zatímco ve světě byly experimentální snahy vedeny spíše snahou prozkoumat všechny možnosti jazyka a komunikace, v českém prostředí byly více vedeny skepsí k jazyku. Podnětem



nalézání nových forem bylo nejen distancovat se od zneužívání obsahové stránky, ale hlavně snaha toto zneužití znemožnit (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 135).

V doslovu básnické sbírky *JOB-BOJ* autoři Josef Hiršal a Bohumila Grögerová píší, že k jejímu uspořádání vedly dva hlavní důvody – první se týkal jazyka jako tvárného materiálu (A. Pomajzlová, 2017, str. 22) a „druhým hlavním důvodem vzniku knihy byla reakce na jisté zprofanování jazyka, a to jak v oblasti veřejné, tak v oblasti umělecké. Autoři chtěli dokázat, že moment morálního zneužití řeči je nutno hledat především v oslabování jejich komunikačních možností, v rafinovaném sentimentalizování určitých, beztak již sentimentálních výrazů a frází a tím nepřímou naznačit úzký vztah mezi literárním kýčem a politickým násilím. (Tamtéž, str. 146).“

Významným „vyhledávačem a kritikem jazykových absurdit byl Václav Havel (Tamtéž, str. 148).“ Důraz na mimojazykovou ideu a morální a společenskou angažovanost je tak silně určující, že jeho vztah vůči východiskům světové experimentální poezie, jež morální či společenské obsahy odmítá, je přímo protikladný (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 134).<sup>8</sup>

Ve světě měl experiment za cíl současný jazyk zbavit ideologické manipulace, rozebrat ho až na nejmenší jednotky a nesrozumitelností tak dojít očiště. Pro české autory experiment ale nebyl pouhá hra se slovy, obrazový vtíp, ale reakce na absurditu tehdejší společensko-politické reality (A. Pomajzlová, 2017, str. 148).

#### 1.1.2. Další označení pro českou „experimentální poezii“

Experimentální poezie šedesátých let je komplikovaným a komplexním souhrnem koncepcí a přístupů k literární tvorbě. A mnoho autorů a teoretiků se tuto tvorbu snažilo zastřešit a definovat odpovídajícím termínem.

Protože experimentální poezie vznikla mimo jiné jako protiklad poezie tradiční, tj. takový druh poezie, jejímž předpokladem je osobní poetické vědomí (E. Krátká, 2013, str. 105), bývá označována také jako „poezie nová“.

Na poezii tradiční se také nahlíželo jako na poezii přirozenou, tj. poezie, která je přirozeně vytvářena lyrickým subjektem – „vědomím vlastním zážitky, zkušenosti, pocity, vzpomínky, myšlenky, představy atd., zkrátka preexistenční svět, jemuž umí dát jazykový výraz (Tamtéž, str. 105).“ A jako protiklad k označení přirozená vznikl termín „poezie umělá“. „Pod umělou

---

<sup>8</sup> Nutno podotknout, že Havlova tvorba se pro svou angažovanost jeví jako dosti specifická i v rámci domácího prostředí (H. Šmahelová, J. Vojvodík, 2009, str. 135).

poezií rozumíme takový druh poezie, v níž toto Já neexistuje. Druh poezie, v němž neexistuje žádné osobní poetické vědomí s jeho zkušenostmi, zážitky, pocity, vzpomínkami, myšlenkami ani představami, tedy žádný preexistenční svět, v němž už psaní není žádným ontologickým pokračováním, jímž by se mohl vztahovat aspekt světa slov na nějaké Já. Následkem toho není možno vyvodit z jazykové fixace této poezie ani lyrické Já, ani fiktivní epický svět (Tamtéž, str. 105).“

Pro zpřehlednění související terminologie je tedy nutno shrnout, že pojmy „poezie nová“, „poezie umělá“ a „poezie experimentální“ jsou v dnešní době vesměs synonymní. V soudobé reflexi materiálu je však nejrozšířenější (a podle nás i nejmýstižnější) označení „poezie experimentální“.

## 1.2. Specifikace pojmu „vizuální text“

„Texty se dělí na jednorozměrné a dvourozměrné (E. Krátká, 2013, str. 112).“ Klasické tradiční formy prózy, poezie, epiky, dramatu atd. jsou texty jednorozměrnými. Naproti tomu např. plakáty jsou texty dvourozměrnými – aby mohly být vnímány, musí být viděny. Dvourozměrné texty mohou být tedy označeny jako texty vizuální (E. Krátká, 2013, str. 112). Vizuální texty nelze předčítat, recipient se na text musí i dívat, aby pochopil jeho smysl.

### 1.2.1. Vizuální poezie

Jak již bylo v práci předestřeno, pro orientaci v této problematice je nutné brát ohled na to, že vizuální poezie je „souhrnný termín pro všechny způsoby aktualizace vizuální složky básnického textu (A. Horová, 1995, str. 909).“ Tento pojem není úzce definovaný vědecký termín, ale zahrnuje do sebe všechny způsoby práce těžících z vizuálních charakteristik jazyka (E. Krátká, 2016, str. 7). Od druhé poloviny padesátých let se pojem „vizuální poezie“ používá i pro označení „jedné z podob intermediální tvorby, v níž se prolínají charakteristiky básnické a výtvarné (A. Horová, 1995, str. 909).“ Hovoříme-li tedy o vizuální poezii v kontextu experimentu šedesátých let, máme na mysli tu experimentální tvorbu, která se orientovala na spojení dvou médií – a to obrazu a textu.

### 1.2.2. Konkrétní poezie

Konkrétní poezie je dnes už velmi těžko definovatelný pojem. Eva Krátká ve své publikaci z roku 2013 přiznává, že „pojmy konkrétní poezie a vizuální poezie často splývají (str. 11).“ O pár řádků níže ovšem rozdíl těchto dvou pojmů charakterizuje poměrně jasně: „Ve skutečnosti lze termínem vizuální poezie označit nejrůznější umělecké a kulturní jevy, jež v sobě slučují dvě média – obraz a text; oproti tomu konkrétní poezie často představuje jasně vymezenou

kategorii literární tvorby (str. 11).“ V publikaci z roku 2016 píše, že označení vizuální poezie zastřešuje mezinárodní umělecké hnutí, které „se mírně časově opoždí v rámci v podstatě paralelní linii konkrétní poezie v literatuře (str. 73).“ Z těchto poznatků by se mohlo zdát, že vizuální poezie je tedy termín z oblasti výtvarného umění a konkrétní poezie termínem literárním, což je zpochybnitelné.

Jiří Valoch ve své diplomové práci *Experimentální poezie a její česká realizace* konkrétní poezii popisuje takto: „Za takovou považují ty básnické texty, jež využívají metajazyka k vytvoření estetické struktury. Konkrétní poezie je tedy estetickou fikcí, její verbální materiál není de facto vázán na konkrétní vztahy k označovaným předmětům, ale pouze na vztah slov nebo morfémů k struktuře jazyka (E. Krátká, 2013, str. 243).“

Vladimír Burda v článku *Panorama současné experimentální poezie* v časopisu *Výtvarná práce* z roku 1969 pod pojem konkrétní poezie řadí „řadu nejrozmanitějších typů, jako např. kaligrafické kreace, psané obrazy, kreslenou poezii atd. (E. Krátká, 2013, str. 11).“ Dále konkrétní poezii přisuzuje i tyto realizace – strojopisy, typografické realizace, koláže, asambláže apod. (Tamtéž, str. 11).

Literární teoretička a básnířka Mary Elen Soltová „v předmluvě ke svému světovému přehledu z roku 1968 velmi obecně uvedla, že termín konkrétní poezie je používán tak, aby odkazoval k řadě inovací a experimentů po druhé světové válce, jež přinesly revoluci umění básně v globálním měřítku a rozšiřují její možnosti pro vyjadřování a komunikaci. Upozornila však také na to, že existuje tolik druhů experimentální poezie označované jako konkrétní, že je obtížné říci, co to slovo znamená (E. Krátká, 2016, str. 75–76).“

V dnešní době je skutečně těžké určit, co pojmenování konkrétní poezie znamená. Někdy tento pojem označuje realizace, které by mohly (a měly) být označovány pojmem vizuální poezie. V některých případech se konkrétní poezie zaměňuje s poezií experimentální, což je ale také dosti nešťastné.

### 1.2.3. Evidentní poezie

Do zmatení pojmů nám ještě skromně přispívá termín „evidentní poezie“, kterým označil Jiří Kolář část své tvorby. Ve svém textu *Snad nic, snad něco* na otázku, co je evidentní poezie, odpovídá: „Je to všechna poezie, která vylučuje psané slovo jako nosný prvek tvoření a dorozumění. Toto – slovo – má zůstat v člověku a zavést s ním monolog. (E. Krátká, 2013, str. 165).“ Vladimír Burda charakterizoval evidentní poezii jako hybridní činnost na pomezí literatury a výtvarnictví anebo mezi literaturou a výtvarnictvím (E. Krátká, 2016, str. 128).

### 1.3. Číst obraz, vidět slovo

„Při vymezování rozdílu mezi obrazem a slovem se za hlavní kritérium ustavilo, jak se tyto dva způsoby vztahují ke skutečnosti, již se snaží postihnout. Obraz, u něhož byl spatřován zřetelný vztah k jevu nebo předmětu, který zachycuje (v této charakteristice se pochopitelně nemohlo brát a nebralo v úvahu abstraktní umění), byl označen jako přirozený znak. Slovo bylo naopak charakterizováno jako znak arbitrární, jenž vzniká na základě konvence (A. Pomajzlová, 2017, str. 12–13).“

Abstraktní umění a všechny avantgardní tendence 20. století pojetí rozdílu slova a obrazu dost narušily. V přednášce *O filozofii jazyka, statické estetiky a současném experimentu* B. Grögerové a J. Hiršala zaznělo: „Slovo je současně obrazem i znakem, neboť nikdy není zcela produktem vjemů předmětů a nikdy není zcela produktem libovůle těch, kteří jazyka užívají (E. Krátká, 2013, str. 47).“ Francouzský postmoderní filozof Jean-François Lyotard zdůrazňuje, že slova nejsou pouze nositeli významu, ale jsou také „vidět“ (A. Pomajzlová, 2017, str. 10).

Vztah obrazu a textu se „v nejjobecnější rovině dotýká relace mezi viditelným a vyslovitelným, mezi vizuálním a verbálním způsobem sdělení. Zjednodušeně řečeno jde o rozdíl mezi viděním a čtením (slyšením), tedy mezi dvěma způsoby možné komunikace (Tamtéž, str. 10).“

Jean-François Lyotard v knize *Discours, figure* „zastává názor, že text se nedává ke čtení, nýbrž k vidění, a nelze ho uměle odpoutávat od smyslovosti, materiality, těla. Přiklání se k fenomenologickému přístupu a přiznává důležitost celému komplexu jevů, stojícímu vně jazyka, které čtení doprovází. (Tamtéž, str. 16).“

„To, čemu říkáme vidět, je podmíněno zvyky a očekáváním (Tamtéž, str. 15).“ U vizuálních básní je totiž otázkou, zda je čteme jako text, nebo se na ně díváme jako na obraz. Tuto problematiku bychom uvedli na příkladu básně Václava Havla *Odcizení* (Obrazová příloha č. 6). Báseň se skládá ze dvou písmen – J a Á – a dále z jednotek, které pravděpodobně interpretujeme jako interpunkční znaménka – tečky. Body mezi písmeny J a Á nevnímáme jako kruhy – tedy množiny bodů omezených kružnicemi, nebo jako např. puntíky, ale jako interpunkční znaménka, protože se jedná o strojopis, báseň obsahuje také písmena, možná protože se dílo nachází v básnické sbírce a nevisí pověšené na zdi – to všechno podmiňuje naše očekávání, a tedy i způsob, jakým si zřetelný vjem interpretujeme.

Ovšem vztah mezi obrazem a slovem připouští jistou možnost reverzibility (Tamtéž, str. 10). Což je ostatně jeden z principů vizuálních textů. Ona „obraznost“ vizuálních textů je také snahou propojit psaný – arbitrární znak s mnohovrstevnatou životní zkušeností, kterou vidíme.

Nebylo to náhodou, že mnoho autorů vizuálního experimentu ke své tvorbě využívalo psací stroj. V užití písma psacího stroje působí i jiná stránka jeho charakteru, je tu dána možnost mimovizuálních asociací. Strojopisné písmo je charakterizováno osobností autora – ve výsledném textu se projevuje individualita autora např. v síle úderu a řádkování (E. Krátká, 2016, str. 152).

U vizuálních textů máme tedy možnost se na ně dívat nebo je číst. Čtení textu nám nabízí více rovin – texty je možné číst po řádcích, po sloupcích, zleva doprava, zprava doleva, nebo nekonvenčním způsobem odspoda nahoru apod. Díky vizuálnímu zobrazení text obsahuje více významů najednou, i pro každého čtenáře/diváka individuálních. Zároveň nám ale záměrný smysl textu zůstává skryt, dokud se na něj nepodíváme jako na celek v celé jeho šíři.

Vizuální básně jsou především experimentem s jazykem a jsou tvořeny z jazykových jednotek – jsou tedy určeny ke čtení. Současně jsou ale snahou zvýraznit vizuální podstatu textu a zobrazit významy nejen v řádcích, ale i v ploše. Na vizuální básně se tedy i díváme i je čteme, rozdíl těchto kognitivních aktivit není ani tak podstatný, klíčové je, že je třeba obojího.

## 2. Typologizace vizuálních textů

Možností, jakými lze vizuální básně experimentální poezie šedesátých let třídit, může být hned několik a způsobů, jakými lze zvýraznit vizuální stránku textu a spojit vyjadřovací prostředky poezie a výtvarného umění, je mnoho. Experiment v šedesátých letech probíhal v celé škále rozmanitých druhů a technik a v této práci se snažíme tyto jednotlivé proudy zmapovat a zpřehlednit.

### 2.1. Dosavadní typologie

Jak již bylo výše v práci předestřeno, doplnění vlastní tvorby odpovídající typologií nebylo v šedesátých letech neobvyklé, v antologii *Vrh kostek* k tomu byli uvedeni autoři dokonce vyzváni.

Ladislav Nebeský svou, do *Vrhu kostek* zařazenou, tvorbu roztřídil do osmi skupin – *Typogramy, Nehra, Paratexty, Kurs binární poezie, Transformační básně, Básně-výpočty, Soutěže a Numerické básně*. Vše zastřešil nadpisem *Stručná typologie*.

Jindřich procházka svou tvorbu shrnul nadpisem *Základní typologie* a uvedl šest typů básní – *Strukturální básně, Barevné básně, Kinetizující básnické útvary, Internacionalismy, Narativní básně*.

Ladislav Novák v antologii představuje dvanáct různých typů textů – *Slovníková hesla, Onomatopoické básně, Konstelace, Spečené texty, Anihilace, Preparované texty, Asociativní makromolekuly, Čtvrcené básně, Návod, Detexty, Topologické kresby a Alchymáže*. Všechny tyto typy nejsou uvedeny slovem „typologie“, nýbrž nadpisem *Poznámky k textům*.

Nejrozsáhlejší typologii vytvořila dvojice Hiršal Grögerová. Ti v antologii představují třináct typů textů, většina z nich je ještě dále podrobněji diferenciována – *Automatické texty* (dělí na *Automatický text konkrétní* a *Automatický text abstraktní*), *Mechanické texty*, *Otevřené texty* (odlišují *Text asociační* a *Text variační*), *Determinované texty* (rozdělují na *Text významový* a *Text prostorový*), *Sémantické texty* (člení na *Text gramatický*, *Text slovníkový*, *Text syngamický* a *Intertext*), *Porušené texty* (rozlišují *Text, jehož porušení bylo matematicky naprogramováno* a *Text náhodně porušený*), *Stochastické texty* (dále dělí na *Text strojový* a *Text nestrojový*), *Topologické texty* (člení na *Koacervát* a *Řetězec*), *Logické texty* (rozdělují na *Text přísudkový*, *Text strukturální* a *Text molekulární*), *Entropické texty* (dělí na *Text s nízkou entropií* a *Text s vysokou entropií*), *Vizuální texty* (odlišují *Konstelace, Partitura, Portrét, Mikrogram* a *Makrogram*), *Strukturální texty* (rozlišují *Strukturální text adjektivní, substantivní* a *verbální*) a *Matematické texty* (člení na *Text selektivní, Rovnice* a *Permutace*).

Další podrobné pojetí klasifikace „nové“ či „experimentální“ poezie představuje druhá kapitola *Některé teoretické problémy a pokus o typologii* diplomové práce Jiřího Valocha (E. Krátká, 2013, str. 231). Valoch v práci upozorňuje na problémovost snahy o typové rozdělení realizací experimentální poezie způsobenou především jejím intermediálním charakterem. Za základní považuje dělení experimentální poezie na sémantickou a asémantickou a přihlíží k tomuto dělení jako k prvnímu rozlišovacímu zřeteli – protože odlišuje dvě skupiny, z nichž jedna (ta asémantická), pojímáno tradičně, nemá k poezii žádný vztah (Tamtéž, str. 235).

Ve vlastní typologii dělí texty nejprve dle obecných tendencí, plynoucích z osamostatňování některého aspektu básnického textu, a srovnáváním s obdobnými tendencemi v jiných uměleckých disciplínách; v rámci těchto skupin diferencuje mezi texty sémantickými a asémantickými, u mnohotvárnějších tendencí rozděluje do skupin dle hlavních charakteristik. Za nejpočetnější skupinu realizací experimentální poezie považuje básně vizuální (E. Krátká, 2013, str. 237). „Značná část vizuálních textů je asémantická; využívá se v ní písma, z něhož je tvořena plošná (výjimečně prostorová) struktura, nevázaná na významovou interpretaci. Podstatné jsou plošné vztahy mezi jednotlivými prvky (Tamtéž, str. 239).“ Vizuální texty sémantické jsou texty takové, v nichž je určitého sémantického materiálu použito jako záminky k esteticky bohaté vizuální interpretaci (Tamtéž, str. 240).

Nejfrekventovanějším (a nejstarším) typem vizuální básně je dle Valocha konstelace, rozlišuje tři typy – vizuální metafora, „Spielraum“ a vizuální interpretace jednoho či více významů, která má pouze estetický redundanční charakter. Vizuální metafora je text, jehož význam není implicitně obsažen v textu a je dodán typografickým uspořádáním. „Spielraum“ je fakticky plocha, v níž je výtčeno několik významů, které tvoří uzlové body (Tamtéž, str. 240–241).

Dalším typem vizuální básně je text, jehož jednotlivé významy či významové skupiny jsou umístěny v jinak nedeterminované ploše. Od konstelací typu „Spielraum“ se liší větším rozsahem a menší významovou vázaností jednotlivých významů. Tento typ textů na rozdíl od konstelací zcela nevyklučuje lineární čtení (Tamtéž, str. 241).

Veškeré tyto dosavadní typologie v sobě zahrnují všechny druhy experimentu, nejen ten vizuální, takže byly pro potřeby této práce pouze inspirační. Autorská pojmenování originálních typů textů často významově splývají, nebo jsou tak konkretizována, že je možné je aplikovat pouze na konkrétní tvorbu konkrétního autora.

## 2.2. Vlastní typologie

Nejšířeji se dají texty třídit podle tří hlavních kritérií – podle uspořádání, použitého materiálu a podle míry sémantizace vizuální organizace.

Uspořádání textu může být tedy plošné nebo řádkové. Vizuální texty jsou především texty plošnými. I text řádkový může být textem vizuálním – za použití rozličných typů písma, barev, přerušáním obvyklých řádků na jednom nebo více místech a řazením do sloupců, popř. různých jiných obrazců (E. Krátká, 2013, str. 112). Kdybychom texty dělili podle uspořádání, vyšly by nám dvě skupiny – početná nepřehledná skupina plošných textů a užší skupina textů řádkových.

Další rozlišující rys textů tvoří v nich použitý jazykový materiál. Texty se mohou skládat buďto z celých vět (to je u vizuálního experimentu méně časté), pouze z jednotlivých slov nebo jen ze slabik. Dále mohou text tvořit jednotlivé grafémy, interpunkční znaménka, nebo dokonce čísla<sup>9</sup>. Kdybychom texty dělili podle použitého materiálu, skupin by už vzniklo více, ale stále by k přílišnému zpřehlednění nedošlo.

Vizuální stránka básní může mít význam spíše estetický, organizace textu pak funguje především jako ilustrace. V jiných případech je text vizuálním uspořádáním významově určen. Tuto problematiku bychom demonstrovali na srovnání básní Emila Juliše *Noční krajina s rybářem* (Obrazová příloha č. 5) a J. Hiršala a B. Grögerové *Kalendář z Máje* (Obrazová příloha č. 4). Báseň *Noční krajina s rybářem* je svým optickým uspořádáním ozvláštněna, bez něho by báseň byla stále textem ve formě veršů s týmž vyzněním, pouze by na čtenáře – což vnímáme jako jistou nadstavbu – nepůsobila optickým dojmem. Naproti tomu *Kalendář z Máje* by v jiném uspořádání vypadal jinak a již by se nemohl nazývat „Kalendář“<sup>10</sup>, jelikož by toto jiné uspořádání neodráželo posloupnost dní v roce.

Touto perspektivou bychom z vizuálních básní vytvořili spíše jakési spektrum, kde na jedné straně stojí text, jehož vizuální stránka je pouze estetizující, a na opačné straně text, jenž je vizuálním uspořádáním významově určen a uspořádaný jinak by měl smysl jiný nebo žádný. A mezi těmito pomyslnými póly by se nacházely ostatní texty. U většiny textů shledáváme ale dosti obtížné, a především redundantní, určit, do jaké míry je vizuální stránka estetizující nebo sémantizující.

---

<sup>9</sup> Za použití čísel a textu se tvořily tzv. numerické básně (viz tvorba např. Ladislava Nebeského nebo Jiřího Burdy). Experiment s využitím čísel dosáhl vrcholu v tzv. binárních básních – básních tvořených pouze jedničkami a nulami, inspirovaných počítačovým binárním kódem.

<sup>10</sup> Více o těchto básních viz kapitola 2.2.2. Strukturální text



Další cestou, jakou lze vizuální texty třídit, je podle způsobu tvoření. Německý estetik Max Bense ve své publikaci *Teorie textů* texty podle způsobu tvoření (programování) rozděluje do tří „směrů“ – „Programy realizace textů v umělé poezii lze vyvíjet především třemi směry: statisticky, strukturálně a topologicky (M. Bense, 1967, str. 122).“

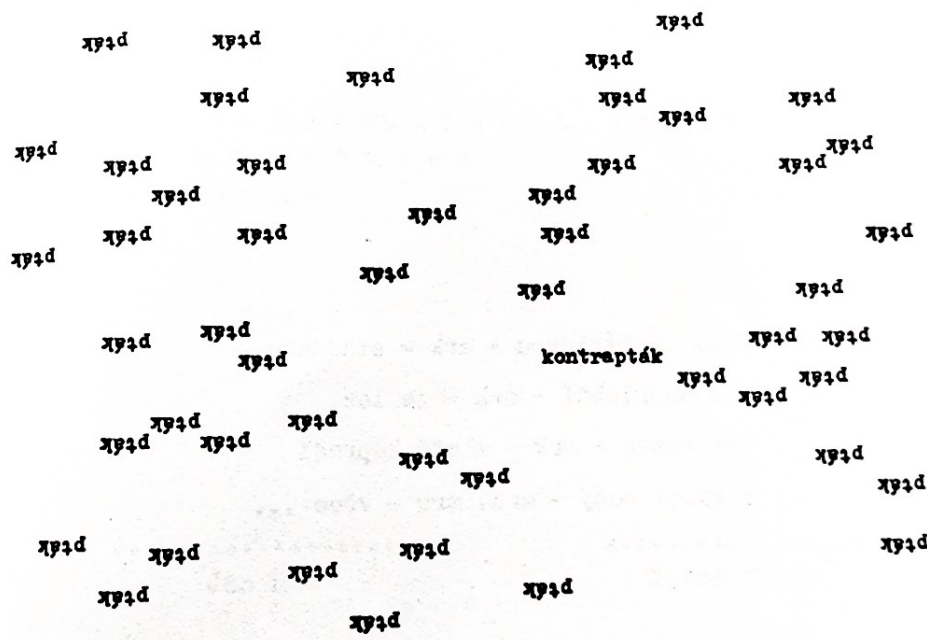
Třídění na základě způsobu tvoření už materiál nějakým způsobem zpřehledňuje – a proto Benseho pojetí přejímáme a první tři typy naší typologie z Benseho směrů programování vychází. Kromě toho do typologie zařazujeme další dva vlastní způsoby tvoření – tj. znečitelnování a překrývání.

Toto kritérium propojujeme v typologii s dalším kritériem, které nazýváme „autorský záměr“. Tím vznikly další dva typy – narativní báseň a barevná báseň – oba názvy převzaté z pojmosloví navrženého Jindřichem Procházkou.

### 2.2.1. Statistický text

Statistický způsob tvoření textu „využívá k tvoření vybraných slovních řad určitého rozložení četnosti slov, tedy toto rozložení četnosti slov programuje (M. Bense, 1967, str. 122).“ Selektce sledů slov do textu se děje postupně, celý text se pak skládá z jednotlivých částí, z nichž první umístění se jeví jako libovolné a poslední jako nejméně libovolné (E. Krátká, 2013, str. 118) Prvky textu jsou rozvrženy po ploše tak, aby je bylo možno nejrůznějšími způsoby kombinovat a uvádět do vzájemných relací. Jejich podtext může být prostě popisující nebo i filozofující (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 327).

Jako charakteristický text statistického programování uvádíme text Václava Havla *Kontrapták* (Obrazová příloha č. 1). Text je sestaven z množiny výrazů – opakující se slovo „pták“ a jediné slovo „kontrapták“. Slova poskládána zdánlivě náhodně ale dohromady tvoří tvar připomínající hejno ptáků.



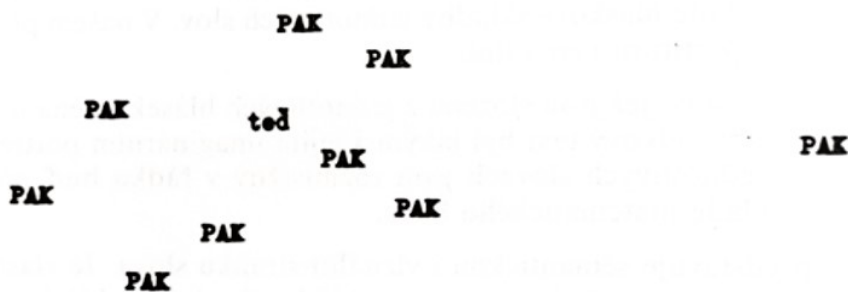
Obrázek 1

Ústředním motivem textu je okazionalismus „kontrapták“ – kompozitum tvořené slovem *pták* a předponou *kontra-*, jež znamená doslova proti. Význam tohoto slova a tím i celé básně je zesílen celkovou kontrastní kompozicí textu. Všechna slova jsou převrácena zrcadlově podle horizontální osy, jediný „kontrapták“ převrácen není. Kontrast výrazu není založen jen na statistice, ale i lexikálním významu. Kompozitum vytvořené předponou *proti* není obráceně. To vytváří „napětí mezi myšlenkou a výrazem, mezi lexikálním významem slova a jeho optickou reprezentací (E. Krátká, 2016, str. 144).“

Skutečnost, že je většina slov básně zapsána opačně vůči běžnému řádkovému záznamu textu, by čtenáře mohla vybízet k nekonvenčnímu způsobu čtení a otočit si text vzhůru nohama. To by v textu vytvářelo opět jiný kontrast, kdy by všichni ptáci převráceni nebyli a byl by to jediný výraz „kontrapták“, jenž by najednou byl vzhůru nohama. Tímto způsobem by byl čtenář textem vyzván k nějaké akci a měl by tak šanci stát se jeho součástí.

Nebo bychom způsob napsání slov mohli vnímat ne jako vizuální reprezentaci umístění, ale jako zpodobnění pohybu, a text začít vnímat dynamicky a „nechat ptáky letět podle směru čtení“.

Dalším příkladem statistického programování textu je *Konstelace* (Obrazová příloha č. 2) B. Grögerové a J. Hiršala. Stejně jako mnoho např. Havlových textů, i tento je založen na kontrastu. Malými písmeny napsané slovo „ted“ je ohraničeno slovy „PAK“ psanými velkými písmeny.



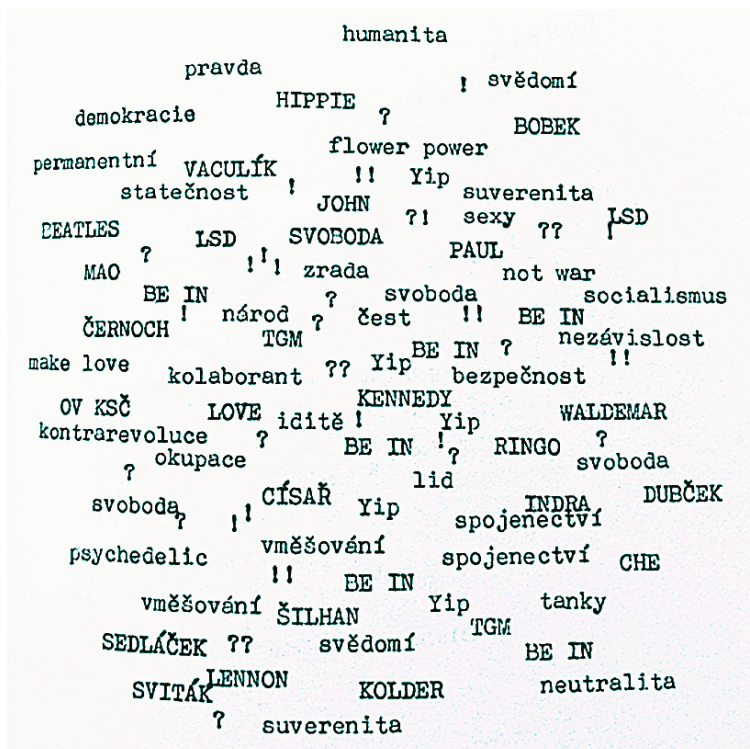
Obrázek 2

Slova jsou v ploše poskládána, jako by současný okamžik označený slovem „ted“ byl orámován následujícím časovým obdobím označeným slovem „pak“. Současnost, kterou nazýváme slovem „ted“, a budoucnost, kterou označujeme „pak“, spolu existují zároveň v jedné ploše, což svým způsobem narušuje tradiční lineární pojetí času.

Jako poslední příklad statistického textu uvádíme opět text z díla Václava Havla *Generace 21. srpna* (Obrazová příloha č. 3). Tento typogram byl součástí původní strojopisné verze sbírky *Antikódy II*, již Havel uspořádal na podzim 1968 (V. Havel, 2013, str. 196). Texty sbírky *Antikódy II* jsou výrazně politické a Havel v nich reaguje na situaci „Pražského jara“ a na pookupační poměry. Celá sbírka *Antikódy II* je adresná a šíravě ironická a klade otázky nad budoucností společnosti (Tamtéž, str. 190).

Text *Generace 21. srpna* je množinou slov a interpunkčních znamének. Slova obsažena v textu lze rozdělit do dvou skupin – na slova psaná malými písmeny a na slova psaná velkými písmeny. Slova, která jsou velkými písmeny, jsou převážně antroponyma světových a českých osobností nějakým způsobem souvisejících s událostmi 21. srpna (ať kulturně nebo politicky). Slova psaná malými písmeny opět významově souvisí s událostmi Pražského jara, jsou to ale

většinou apelativa. Z tohoto rozdělení vybočuje výraz „Yip“, který jako jediný začíná velkým písmenem, ale pokračuje písmeny malými.



Obrázek 3

Důležitým prvkem textu je výraz „iditě“, nacházející se přibližně uprostřed, což je do latinky přepsaný ruský výraz „jděte“. Výraz odkazuje na frázi „Iditě domoj!“, která se 21. srpna objevila na mnoha nápisech vyjadřujících nesouhlas se vstupem vojsk na naše území. Ulice tehdy byly zaplaveny všelijakými podobnými nápisy na chodnících, zdech, výlohách obchodů apod. vícejazyčnými protestními transparenty, plakáty, ilustracemi, fotkami českých i ruských politiků ad. Typogram je tedy jakousi „skládačkou“ všemožných hesel z tehdejších ulic. Slova jsou ještě navíc doplněna o interpunkční znaménka – konkrétně o vykřičníky a otazníky, které textu dodávají značnou emocionalitu. Události 21. srpna byly velmi alarmující a v lidech vzbuzovaly mnoho otázek.

Nápisy byly v jazyce českém, i v jazyce ruském – aby jim ruští vojáci rozuměli, a výjimečně v jazyce anglickém. V *Generaci 21. srpna* je tento poměr jazyků ale opačně, kdy zhruba polovina výrazů je v jazyce anglickém a jeden výjimečný výraz je v jazyce ruském. To vytváří další kontrast.

Díky rozmanitosti výrazů celý text připomíná myšlenkovou mapu, výsledek brainstormingu. Z perspektivy dneška nám text jako celek připomíná i motiv, podobný potisku na tričko.

Báseň je nazvaná *Generace 21. srpna*, jako by se události tohoto dne vryly do národa natolik, že zplodily novou generaci.

## 2.2.2. Strukturální text

Strukturální text řadí vybrané slovní řady do struktur, takže dovoluje použít jen vybrané třídy slov: slovesa, podstatná a přídavná jména atd., nebo předem stanoví určité řazení vybraných slov na ploše (M. Bense, 1967, str. 122).

Charakteristickou ukázkou strukturálního programování je text B. Grögerové a J. Hiršala *Kalendář z Máje* (Obrazová příloha č. 4) z jejich sbírky *JOB:BOJ. Kalendář z Máje* tvoří adjektiva z Máchova *Máje*, seřazena popořadě a uspořádána do formy kalendáře. (E. Krátká, 2013, str. 118).

LEDEN	ÚNOR	BŘEZEN	DUBEN	KVĚTEN	ČERVEN	ČERVENEC	SRPEN	ZÁŘÍ	RÍJEN	LISTOPAD	PROSINEC
1.pozdní	1.šlehlý	1.bílý	1.zbledlý	1.usoukavý	1.kamený	1.daleký	1.daleký	1.zádný	1.tichý	1.šedý	1.májeový
2.první	2.daleký	2.napnutý	2.šitlý	2.dlouhý	2.nesnadný	2.širý	2.líbej	2.narcelaný	2.báčilivý	2.olověný	2.lehký
3.vešerní	3.zelenější	3.rychlý	3.strašný	3.položerý	3.strašný	3.pouhý	3.dlouhý	3.přítí	3.lehký	3.ztrhaný	3.modravý
4.brdlištin	4.zelenější	4.dlouhý	4.strašný	4.noční	4.přítí	4.šlehlý	4.mrtvý	4.pustý	4.tichý	4.mrtvý	4.temný
5.borový	5.bledý	5.anthobíly	5.rychlý	5.zvrážděný	5.šl	5.temný	5.pouhý	5.lehoukný	5.pevný	5.pootsvětený	5.přítí
6.tichý	6.široký	6.černý	6.menší	6.kamený	6.časný	6.časný	6.časný	6.hluboký	6.jeserní	6.nepohnutý	6.překřipený
7.květuš	7.umděný	7.voňavý	7.menší	7.hluboký	7.vešerní	7.noční	7.temný	7.hluboký	7.strašný	7.černý	7.modrý
8.vonavý	8.široký	8.temný	8.tichý	8.pouhý	8.časný	8.temný	8.temnější	8.strašný	8.kvasný	8.strašný	8.šitý
9.sladký	9.krásný	9.šl	9.jasný	9.jasný	9.vešerní	9.šlehlý	9.šlehlý	9.hluboký	9.rychlý	9.mrtvý	9.šl
10.stinný	10.pedý	10.temný	10.šlehlý	10.šlehlý	10.obraťaný	10.noční	10.mokry	10.bledý	10.bledý	10.strašný	10.mocný
11.temný	11.šlehlý	11.rychlý	11.šl	11.první	11.temný	11.šl	11.dutý	11.dlouhý	11.temný	11.nový	11.obraťaný
12.šlehlý	12.ubledlý	12.malý	12.šlehlý	12.hluboký	12.hluboký	12.noční	12.daleký	12.bledý	12.dlouhý	12.nový	12.růžový
13.jasný	13.přívlný	13.vešerní	13.první	13.jasný	13.šlehlý	13.šlehlý	13.noční	13.šlehlý	13.hluboký	13.slavný	13.nevyšší
14.jasný	14.šlehlý	14.šlehlý	14.vešerní	14.dlouhý	14.daleký	14.šlehlý	14.dlouhý	14.pus topustý	14.kamený	14.šlehlý	14.veselý
15.jasný	15.šlehlý	15.šlehlý	15.šlehlý	15.hluboký	15.nový	15.hluboký	15.dlouhý	15.temný	15.temný	15.rozlehlý	15.brunatý
16.šlehlý	16.pozdní	16.dlouhý	16.mrtvý	16.pominulý	16.hluboký	16.další	16.další	16.ostuř	16.nepohnutý	16.přítí	16.rudý
17.šlehlý	17.kvapný	17.šlehlý	17.šlehlý	17.šlehlý	17.kvapný	17.šlehlý	17.hluboký	17.hluboký	17.nepohnutý	17.nepohnutý	17.šlehlý
18.šlehlý	18.růžový	18.růžový	18.šlehlý	18.šlehlý	18.šlehlý	18.šlehlý	18.šlehlý	18.šlehlý	18.šlehlý	18.šlehlý	18.šlehlý
19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý	19.šlehlý
20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý	20.šlehlý
21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý	21.šlehlý
22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý	22.šlehlý
23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý	23.šlehlý
24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý	24.šlehlý
25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý	25.šlehlý
26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý	26.šlehlý
27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý	27.šlehlý
28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý	28.šlehlý
29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý	29.šlehlý
30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý	30.šlehlý
31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý	31.šlehlý

Obrázek 4

V přednášce z roku 1963<sup>11</sup> byl prezentován *Kalendář z Máje* s komentářem: „Jsou v něm seřazena do formy kalendáře po řadě veškerá adjektiva z Máchova *Máje* (E. Krátká, 2013, str. 118).“ První, co nás na tomto popisu možná zarazí, je, že *Máj* obsahuje asi více adjektiv, než obsáhne 365 pozic kalendáře.

A při podrobnějším studiu textu přijdeme na to, že jsou do Kalendáře zařazena nejen adjektiva, ale i číslovky: *první* (2. ledna), „*Byl pozdní večer — první máj* — (K. H. Mácha, 2016, str. 9)“; *dvacátý* (14. února), „*Tak zašel dnes dvacátý den* (Tamtéž, str. 10)“. Zájmena: *žádný* (26. července), „*Kdo ví? — Ach žádný neví!* — (Tamtéž, str. 18)“. Nebo příslovce např.: *kvapný*

<sup>11</sup> Sběrka *JOB:BOJ* byla vydána v roce 1968, vznikala však v letech 1960–1962. Doba vzniku této sbírky byla i dobou vzniku jejich dvou, v první kapitole zmíněných, přednášek proslavených v klubu Mánes. Některé kreace sbírky vznikly jako demonstrace teorie a naopak, sbírka je vlastně jakýsi vzorník možných postupů při tvorbě umělé poezie (J. Hiršal, B. Grögerová, 1968, str. 129–130).

(17. února), „*Poslední požár kvapně hasne* (Tamtéž, str. 10)“; *poslední* (24. května), „*posledně dnes co dítko hraje* (Tamtéž, str. 15)“; *náhlý* (17. prosince), „*tu náhle ze sna všecko procitnulo* (Tamtéž, str. 29)“. Dokonce jedno substantivum: *temný* (28. dubna), „*však hluboko u věži je temno pouhé* (Tamtéž, str. 14)“.

Při ještě podrobnějším porovnání *Máje* s *Kalendářem z Máje* přijdeme na to, že některá adjektiva, která *Máj* obsahuje, v *Kalendáři z Máje* chybí – např. *pouhé* mezi 14. a 15. květnem: 14. *dlouhý* 15. *hluboký*; „*na konci sině dlouhé usne v temnotě pouhé. Hluboké ticho té temnosti* (Tamtéž, str. 15)“. Nebo že některé výrazy jsou v *Kalendáři z Máje* naopak navíc např.: 30. *pohřbený* 31. *mrtvý* 1. *šedý*, „*poslední z pohřbených zde dlí. V zenitu stojí šedý mrak* (Tamtéž, str. 23)“.

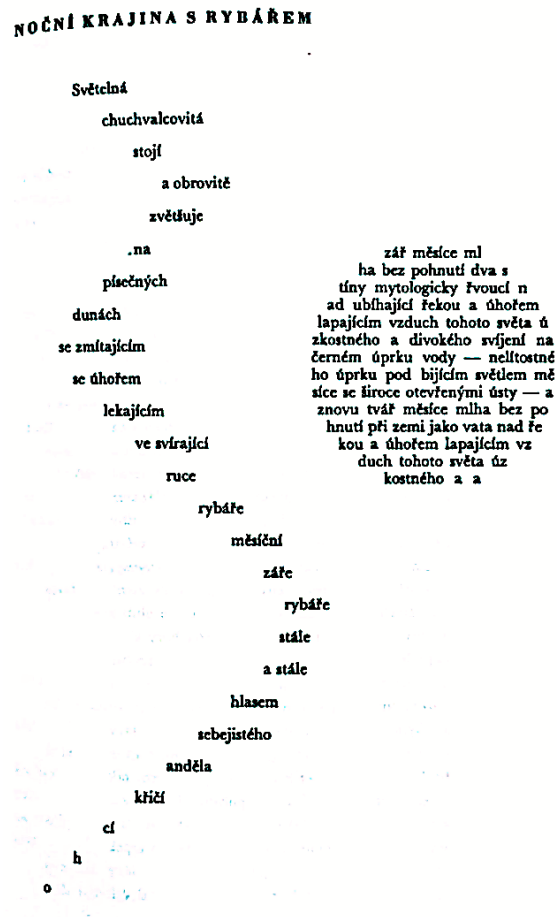
*Kalendář z Máje* je textem stochastickým – tzn. výběr slov textu a jeho uspořádání se děje strojově podle daného programu, tj. řádu (E. Krátká, 2013, str. 106). V doslovu sbírky *JOB:BOJ* jsou stochastické texty popsány takto: „konstelace a vizuální texty, sestavované z cizích literárních děl nebo z jejich úryvků na základě rozličných, předem daných matematických principů. (J. Hiršal, B. Grögerová, 1968, str. 130)“. Z originálu byly tedy výrazy do textu této básně vybrány strojově a technika v tehdejší době ještě nejspíš nebyla na takové úrovni, aby z původního textu dokázala vybrat opravdu jen přídavná jména.

Avšak tento nedokonalý výběr, kterého si na první pohled možná nevšimneme, nás opět donutí k akci – ke konfrontaci pretextu s intertextem. Čtenář si musí otevřít Máchův *Máj* a verš po verši hledat adjektiva a porovnávat s hesly z *Kalendáře z Máje*. Moment, ve kterém se při listování *Májem* soustředíme pouze na jeden slovní druh, nám nabízí úplně nový pohled na kanonické dílo české literatury, o němž jsme si mysleli, že už jej dobře známe.

Dále i v tomto textu můžeme pozorovat princip kontrastu – neliterární útvar (kalendář) je utvořen z částí útvaru umělecké literatury.

Strukturální texty se ale podle nás nemusí omezovat pouze na určité třídy slov. V širším slova smyslu rozumíme strukturálním programováním také strukturu vytvářející plošné vizuální konstelace, sestávající se z širší množiny prvků než jen např. jediného slovního druhu.

Toho ukázkou jsou typografické hry Emila Juliše, např. *Noční krajina s rybářem* (Obrazová příloha č. 5) z jeho sbírky *Pohledná poezie*. Hlavním prvkem básně jsou stále tradiční verše, text je však strukturován netradičním způsobem do tvaru ubíhající řeky a měsíce.

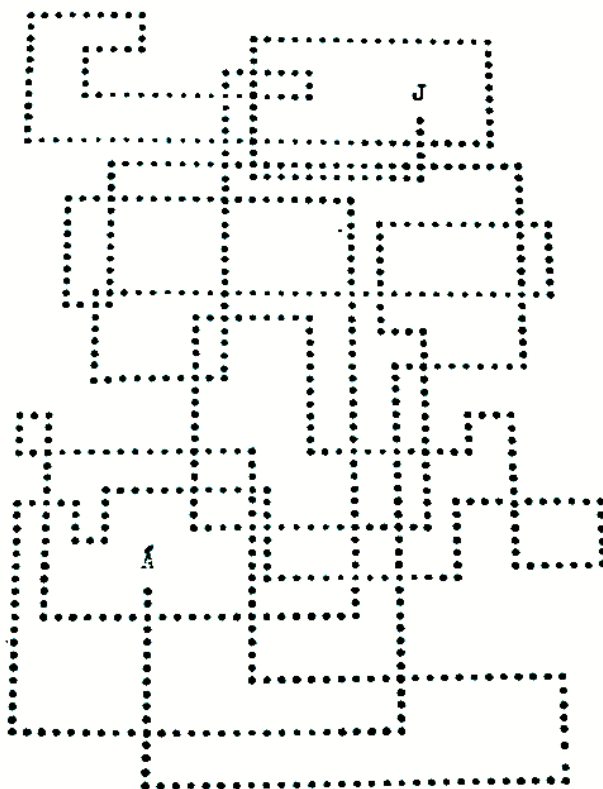


Obrázek 5

Vizuální uspořádání básně s jejím obsahem sémanticky souvisí, je ale spíše doplňkové – básně ilustruje, nosné zůstává verbální poselství textu. Zároveň nám ale struktura textu může nabídnout i různé způsoby čtení.

Dále k typu strukturálního programování začleňujeme již v první kapitole zmíněné *Odcizení* (Obrazová příloha č. 6). Tento typogram je vizualizací zaběhnuté fráze, v „obrazové zkratce proniká k jádru významu (A. Pomajzlová, 2017, str. 148)“.

C D C I Z E N Í



Obrázek 6

V básni *Odcizení* od sebe byly „odcizeny“ dvě části jednoho celku – grafémy J a Á. Písmena jsou však stále spojena spleťtým bludištěm teček. Ono odcizení by mohlo být myšleno jako vzdálení se nás od sebe samých a proud teček by tehdy představoval složitou cestu sebepoznání. Ono „odcizení“ v sobě ale zahrnuje i odcizení informace a kódu, tedy obsahu a formy, tehdejšího ideologií zmanipulovaného jazyka.

Havlovy typogramy jsou často tvořeny principem kontrastu – napětím mezi lexikálním významem slova a jeho optickou reprezentací. Tato konstelace ale činí opačně – lexikální význam slova je jeho optickou reprezentací zesílen, demonstrován. Báseň tak trochu přejímá princip *Orbis pictus*, kdy je ke slovu přidáno příslušné vyobrazení (P. Steiner, 2007, str. 112).



*Odcizení* v sobě ale skrývá i určitou ironii – báseň reaguje na odcizení významu a formy propagandou devalvovaného jazyka, činí tak ale jejich sblížením, ne protikladem.

Ambicí typogramu, ostatně jako mnoha textů vizuální poezie, není vytvořit ze slov obrázky, ilustrace; ale naopak nadat obrazy časovostí a dějovostí (Tamtéž, str. 113).

### 2.2.3. Topologický text

„Topologický jmenujeme ten program, který vybírá slova na podkladě zavedených sousedních vztahů, deformací (deformací rozumíme každou změnu slova ve vztahu k jeho výskytu v původním základním slovním prostoru), i případně deformačních tříd (M. Bense, 1967, str. 122).“ „Topologické texty se opírají o sousední, vnitřní i vnější vztahy slov a slovních částic. Zkoumají variabilitu i mutační schopnost uvnitř slov, poruchovost, anagram i reversibilitu jazyka (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 317).“ Topologické tvoření textů spočívá v rozpojování slov na slabiky, nebo dokonce na nevýznamotvorné celky, a spojování těchto fragmentů s fragmenty jinými, v jiných kontextech. Důležitým principem topologických textů je také hra s výměnou hlásek s důsledkem změny významu slov<sup>12</sup>. Prvky topologických textů nejsou tedy spojovány podle syntaktických nebo sémantických konvencí, avšak tak, aby opticky vytvářely nová slova a nové kontexty.

Z textů tvořených jazykovou deformací uvádíme jako příklad báseň *Černá gramatika* (Obrazová příloha č. 7) Ladislava Nebeského.

#### černá gramatika

já my  
ty fus  
sk ony

Obrázek 7

---

<sup>12</sup> Ideálním příkladem textu tvořeného hravou výměnou hlásek jsou *Překlepy II* ze sbírky *JOB:BOJ*. V práci kvůli množství ukázek tato báseň zařazena není – viz J. Hiršal, B. Grögerová, 1968, str. 121.

Báseň tvoří pomyslná tabulka skládající se ze dvou sloupců a tří řádků. První sloupec je tvořen celky „já“, „ty“ a „sk“. Druhý sloupec tvoří celky „my“, „fus“ a „ony“. Čteme-li text po řádcích, přečteme tři slova: „jámy“, „tyfus“ a „skony“. Slova jsou do sloupců „rozpůlena“ tak, aby některé části celků tvořila jiná slova – „já“, „my“ a „ony“.

Fakt, že je text uspořádaný ve stylu tabulky a že obsahuje tři osobní zájmena, vytváří obdobu lingvistického paradigmatu. To je naznačeno i slovem v samotném názvu – „gramatika“. Přívlastek v názvu „černá“ zas odkazuje na morbidní význam původních slov.

Slova jámy, tyfus a skony v sobě zároveň skrývají i určitou dějovost, nebo by se dalo říci posloupnost. Jeden nejprve onemocní tyfem, následuje jeho skon a poté je pohřben v jámě.

Topologickým tvořením textů se zabýval i např. Jiří Valoch. „Typogramy pro Jiřího Valocha znamenaly lineární a plošnou následnost elementů, vytvářejících nesémantickou strukturu. Ale přesto si některé z nich i přes svou naprostou asémantičnost uchovaly obdobu formy veršů a slok, takže celý útvar sugeroval básnický rytmus, avšak bez jakéhokoliv smyslu (E. Krátká, 2016, str. 142).“

Formu veršů si zachoval například text *O poezii* (Obrazová příloha č. 8) ze sbírky *Bílé listy*. V textu variuje slovo „model“ a jeho možné části. Text představuje autorovo estetické zhodnocení (aktualizaci) metajazyka. Jednoduchý sémantický materiál je podroben operacím na variabilní gramatické či rytmické bázi (J. Valoch, 2015, str. 83).

o poezii

```

m o d e l   m o d e l   m o d e l
m o d e l       d ě l       e l
m o d e l   m o d e l       d ě l
  ó d ě       d e j   m o d e l
m ó d ě       o d ě j   m o d e l
  ó d ě       o d ě j   m o d e l
                e l       l e j   ó d ě
m ó d ě       o d ě j       l e d
m o d e l       l e j       j e d
m ó d ě       ó d ě       d e j
                l e m       l e d

```

Obrázek 8

Jako další ukázkou topologického programu ve Valochově tvorbě uvádíme text *Hazard* (Obrazová příloha č. 9). Text je minimalisticky koncipován na principu křížovky – z jednotlivých písmen vodorovného slova „hazard“ jsou další slova textu vedena svisle. Zároveň svislá slova vycházejí vždy z konsonantu, vokály „A“ jsou ponechány samostatně, takže pak při čtení fungují jako spojky.

h	a	z	a	r	d
r	a	d	i		
á	b	o	v		
t	í	u	k		
	j	s	y		
	e	i			
	t	t			

Obrázek 9

Uspořádání nám opět nabízí více rovin čtení, a hlavně záměnnost pořadí, ve kterém slova přečteme, a tím pádem různorodost vztahů, do kterých slova zařadíme. Slova *hazard* a *hrát* spolu významově souvisí, hazard označuje (většinou karetní) hru hranou převážně o peníze založenou na náhodě (J. Kraus, 2005, str. 299). Hazard významově souvisí i se slovem *zabíjet* – tato slova variují frázi „hazard zabijí“. Hazardem může být i slovo *rdousit* nebo sousloví *rdousit dívky*, jelikož se jedná o nebezpečné nezodpovědné lidské chování (Tamtéž, str. 299). Touto technikou můžeme dát do vztahu ke slovu hazard i *dívky*, v určitých situacích se může kontakt s „dívkami“ jevit jako „riskantní jednání, jehož výsledek závisí na šťastné náhodě (Tamtéž, str. 299).“

Při zařazování jednotlivých slov do vztahů se nemusíme omezovat pouze na dvojice se slovem hazard. Do souvztažností lze klást i vertikálně vedená slova mezi sebou. *Zabíjet* významově souvisí spolu s výrazem *rdousit*, popř. *rdousit dívky*. Tímto přístupem lze vytvořit i dvojici *hrát* a *dívky* ve smyslu si s někým zahrávat. Nebo třeba *hrát* a *zabíjet*, jako by na zabíjení bylo pohlíženo jako na hru. Korelací, do kterých lze slova textu zařadit, je mnoho a jejich počet a význam závisí na interpretační fantazii čtenáře.

#### 2.2.4. Narativní báseň

„Narativní básně“ pojmenoval jeden z typů textu své tvorby Jindřich Procházka. Tyto texty jsou zároveň vizuálního a verbálního charakteru. Jsou zdánlivě chaotické, připomínají pop-art a podobají se komiksu. A přestože se odehrávají v ploše, jejich ambicí je obsáhnout prostor (E. Krátká, 2016, str.148). Ve *Vrhu kostek* narativní básně Procházka popisuje jako „dosavadní vyvrcholení tendencí strukturální poezie jak v oblasti kinetizující, tak oblasti plošné (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 114)“. Dále píše, že básně zároveň usilují o novou emocionalitu.

J. Procházka v narativních básních prostor konstruoval tak, že sesbíral autentický materiál (výstřižky z novin; citáty z dopisů; úryvky povídek a anekdot; výňatky reklam, návodů, proslavů; inzeráty; fotografie atp.) (J. Procházka, 1969, str. 57), ten přepsal nebo rozstříhal a pak vše technikou koláže poskládal do podoby menších, v ploše oddělených „komiksových oken“. Textové fragmenty sjednocovala pouze technika strojopisu (E. Krátká, 2016, str.148–149).

Ve svém článku *O sobě – ve třetí osobě* vydaném v *Sešitech pro literaturu a diskusi* (1969, str. 57) Jindřich Procházka použití banalit jako stavebního materiálu odůvodňuje tím, že vneslo do básní i prvky sociální skutečnosti a obohatilo básně o specifickou angažovanost. Zároveň autentický materiál zesiluje naturalizační úsilí experimentální poezie, jež se snaží oprostít slova od jejich společenské konvence.

Dále v článku popisuje, že hlavním konceptem narativních básní bylo donutit čtenáře „vstoupit do vnitřku básně a procházet ji stejně, jako chodec prochází ulicemi města. A stejně jako chodec v městě může na své libovolně zvolené cestě potkávat jen ty události, které se ve směru jeho cesty dějí, tak i čtenář, který se octl před členěnou plošnou básní, si musí následně volit směr průchodu básní.“

Jako první ukázkou narativní básně uvádíme text *Okna* (Obrazová příloha č. 10), uveřejněný v antologii *Vrh kostek*. Jednotlivá textová pole jsou tvořena textem ohraničeným tečkovanou čarou. Každý text pole začíná slovem „tady“ a dále popisuje, co se v daném „okně“ děje. Čtenář



Když stojíme na ulici a pozorujeme nějaký bytový dům – pravděpodobně už je tma, pozorujeme, v jakých bytech je zhasnuto a v jakých se svítí, případně pozorujeme i barvy vycházející z televizních obrazovek. Běžně neslyšíme zvuky a nemáme možnost pozorovat detaily jako „*tady se tahá za splachovadlo bílé matně fosforeskující z porcelánu*“.

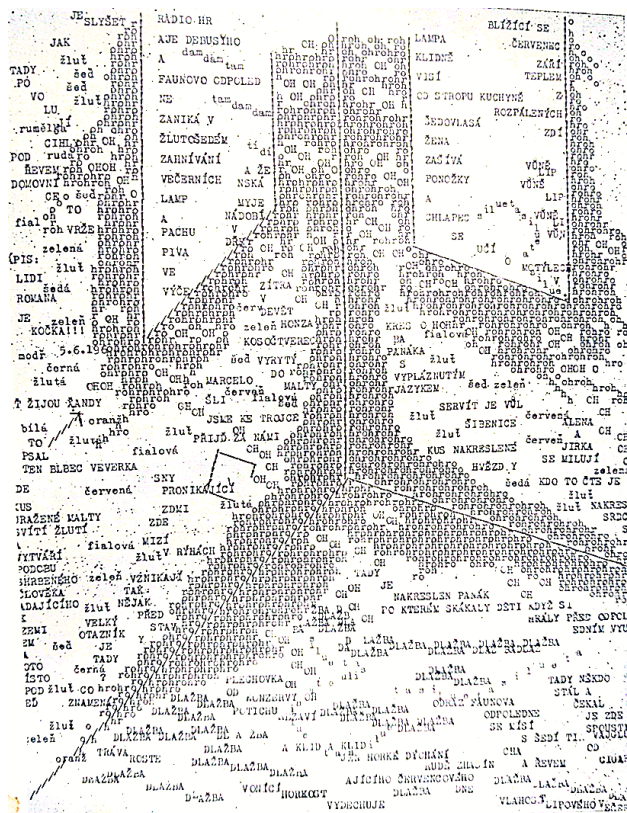
Báseň tedy nenabízí pouze možnost pozorovat, co je možné v jednotlivých oknech vidět, ale nabízí nám hlubší vhled do dějů místností. Použitá slova navíc působí na čtenářovy smysly – především tedy zrak a sluch. Výrazy související s lidským tělem textům dodávají mnohdy dosti znepokojivou, naturalistickou, povahu – to, co se v oknech odehrává, je často nelibé, až násilné (př. *tady si někdo meje nohy; tady odtéká špína trubkami; tady někdo nemůže močit; tady kape krev do umyvadla; tady břitva rozřezává žíly* ad.).

V mnoha oknech je text nedokončený, končí spojkou „a“, nebo dokonce částí nedokončeného slova. Tato neukončenost simuluje zážitek ze skutečného pozorování bytovému domu, při kterém máme šanci zahlédnout pouze drobný výsek z celku, vlastně nekončícího, příběhu. Čtenář je ještě více nucen si jednotlivé příběhy domýšlet a stát se vlastně i spolutvůrcem narativu narativní básně. To je zároveň v kontrastu s tím, že nám často text prozrazuje skutečnosti, které bychom jako pouhý pozorovatel zvenčí nezachytili (např. *tady odtéká špína trubkami; tady někdo nemůže močit*).

Tímto způsobem jsou okna sestavena v ploše. Dochází i k vyjádření prostoru, a to v pravém dolním rohu textu, kde se v jednom z oken píše, že někdo skáče z okna. A v textovém poli pod tím stojí psáno „*sem někdo běží a řve*“ a vzhůru nohama „*rudě krvavé rty*“. Toto textové pole je jedinečné nejen tím, že v sobě kombinuje dva texty, které se navzájem prolínají, ale také text v něm jako jediný z celé básně nezačíná slovem „tady“. To nám indikuje, že děj odehrávající se v tomto textovém poli, se neodehrává v okně, nýbrž pod oknem. Převrácení textu lze interpretovat jako snahu o vyjádření perspektivy, anebo jako ilustraci textem popsaného děje.



Posledním příkladem narativní básně nám je báseň *Řeč zdi* (Obrazová příloha č. 12) uveřejněná v periodiku *Sešity pro literaturu a diskusi*. Z dálky se text zdá dosti chaotický, rozeznáváme především dvě plochy – nahuštěním textu „tmavý“ úsek a úsek řidšího textu.



Obrázek 12

Hustá část textu je tvořena slovem „roh“ a jeho fragmenty, psáno malými i velkými písmeny<sup>13</sup>, a místy přerušovanou čarou, kterou v kontextu strojopisu vnímáme jako skládající se z pomlček. Díky slovu roh tedy odhalíme, že se před námi v textu rozprostírá roh místnosti nebo třeba domu, a rohy plakátů na zdi nebo možná oken – o jaké tvary přesně jde zjistíme až podrobnějším studiem ostatního textu.

Spodní část básně je tvořena repeticí slova, psaného velkými písmenami, „dlažba“, které se prolíná s textovými fragmenty: *tráva roste; plechovka od konzervy potichu rezaví; vonící horkost vydechuje; a klid a klid jen horké dýchání rudě zhasinajícího červencového dne; tady je nakreslen panák, po kterém skákaly děti, když si hrály před odpoledním vyuč...; odraz faunova odpoledne se mísí s šedí ticha a řevu; vlhlost lipového večera; tady někdo stál a čekal; je zde spousta vajglů od cigaret.*

<sup>13</sup> Velkými písmenami je znázorněn opakující se fragment „OH“, který připomíná komiksový citoslovce „OH!“, někomu by mohl připomínat i chemickou skupinu „-OH“.



Podle těchto „indicií“ můžeme usoudit, že se nejedná o roh místnosti, ale o roh domu. Čtenář stojí jako divák někde na dlažbě, levým koutkem oka pozoruje travu, všímá si rezavějící plechovky; po jeho pravici je hromádka nedopalků od cigaret a před ním je na zemi nakreslen skákací panák.

Levá část básně je tvořena slovy označujícími barvy, psáno malými písmeny, (př. *žlut', šed', rumělka, rudá, zelená, modř, černá, žlutá, bílá, zeleň, fialová, červená*) a nápisy psanými velkými písmeny: *je slyšet, jak tady povolují cihly; pod řevem domovnice to vrže; nápis: lidi Romana je kočka!!!*; pod tím je uvedeno datum *5. 6. 1960*; *ať žijou xandy* – k tomu je vedena šipka, pod níž je napsáno *to psal ten blbec Veverka; zde kus uražené malty svítí žlutí a vytváří podobu shrbeného člověka padajícího k zemi sem na toto místo pod zeď*; *velký otazník je tady*, pod tím je skutečně otazník a pod ním je psáno *co znamená; zítra v devět, Honza; Marcelo, šli jsme ke trojce, přijď za námi; kosočtverec vyrytý do malty* – a kousek pod tím je z čar skutečně utvořen kosočtverec; *sny pronikající zdmi zde mizí v rýhách, vznikají tak nějak představy*.

Pravá část básně je také tvořena slovy označujícími barvy a nápisy psanými velkými písmeny: *kresba panáka s vypláznutým jazykem; Servít je vůl; šibenice; kus nakreslené hvězdy; Alena a Jirka se milují; kdo to čte je ...; kresba srdce*.

„V levém okně“ se píše: *rádio hraje Debussyho a Faunovo odpoledne<sup>14</sup> zaniká v žlutošedém zahnívání večerních lamp a pachu piva ve výčepu a ženská myje nádobí v dřezu*.

„V pravém okně“ je napsáno: *lampa klidně visí od stropu kuchyně; šedovlasá žena zašívá ponožky a chlapec se učí o motýlech; blížící se červenec září teplem z rozpálených zdí*.

Všelijaké nápisy jako „*Alena a Jirka se milují*“ a slovy popsané kresby jako např. „*kus nakreslené hvězdy*“ evokují skoro až pokreslené zdi na veřejných toaletách zábavného podniku. Jednotlivé části textu jsou spolu dosti v nesouladu, jako by každá část textu byla z jiného místa a úryvky spojené do jednoho textu spolu tvořili jakousi textovou koláž. Báseň je nadepsána slovy: *naturalismy, plastická narativní báseň – prostředí*. Detailnějším prozkoumáním textu se zdá, že báseň popisuje prostředí několik nejen jedno.

Báseň má na rozdíl od básně *Tonoucí potápěč aneb přichází z hvězd* nebo *Okna* spíše obrazový než komiksový charakter a navenek vypadá zcela odlišně.

---

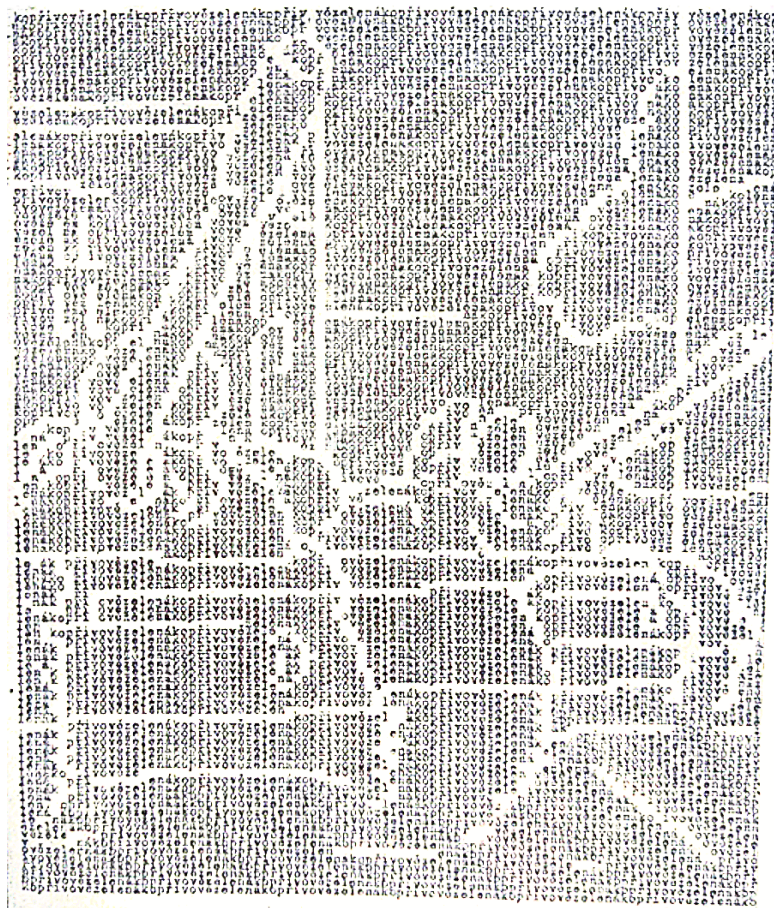
<sup>14</sup> Faunovo odpoledne je báseň Stéphanu Mallarmého, jíž se inspiroval Claude Debussy, který v roce 1894 zkomponoval preludium se stejným názvem.



Lexikální vyjádření barev by až mohlo vybízet k tomu vzít pastelku a začít místa zabarvovat příslušnými odstíny. Čtenář by měl takto opět možnost podílet se nekonvenčním způsobem na díle a vytvořit obdobu omalováněk.

Další možností produkce barevné poezie jsou texty založené na základě tzv. černé barevnosti – textové plochy jsou tvořeny rytmem psacího stroje a rytmem písmen – rozestupy mezi písmeny, sklon písma atp. (Tamtéž, str. 57). Písmena tedy tvoří barevnou, resp. černou plochu a mezery mezi nimi tvoří obrazce.

Vyvrcholením tohoto úsilí v tvorbě Jindřicha Procházky se staly figurální barevné básně – především cyklus nazvaný *Pražská poéma*, jako ukázkou uvádíme báseň *Popeleční středa* (Obrazová příloha č. 14) otištěnou v jednom z posledních čísel *Sešitů pro literaturu a diskusi* v roce 1969 (E. Krátká, 2016, str. 151).



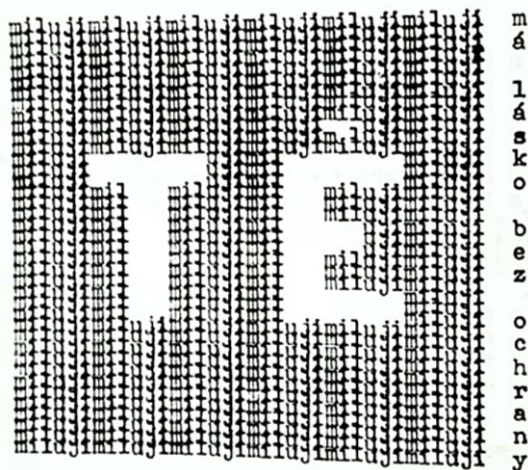
Obrázek 14

Text je tvořen repeticí sousloví „kopřivově zelená“. Báseň má vlastně řádkové uspořádání, obrazec je tvořen mezerami mezi písmeny. Co mezery v textu tvoří dohromady, se nám odhalí až ve chvíli, podíváme-li se na text z dálky – dva tanky zřejmě na silnici a za nimi napravo a

nalevo dvě vyšší budovy, zpoza pravé vykukuje mrak nebo možná koruna stromu. Vše je znázorněno kopřivově zelenou barvou, barvou používanou v maskovacím vzoru pro vybavení AČR.

Báseň má titul *Popeleční středa*. Popeleční středa zahajuje dle křesťanské tradice půst vrcholící na Velký pátek. Jako Popeleční středou začíná půst, tak s příjezdem tanků 21. srpna přeneseně začalo také určité odříkání.

Touto technikou netvořil básně jen J. Procházka, ale i třeba Vladimír Burda. Jako ukázkou z jeho tvorby uvádíme báseň *Miluji tě* (Obrazová příloha č. 15) ze sbírky *Lyrické minimum*. Plocha básně je tvořena slovem „miluji“ a mezery v textu tvoří slovo „TĚ“. Po pravé straně je báseň doplněna textem „má láska bez ochrany“.



Obrázek 15

Texty tvořené touto „černou barevností“ mohou připomínat i grafickou techniku tisk z výšky – z materiálu jsou odryty netisknouce části a na papír je tiskem přenesena barva z vystupujících částí.<sup>15</sup> V tomto případě bylo do materiálu papíru „vyryto“ slovo *tě* a následně byla „nanesena barva“ slovem *miluji*.

Jedním ze silných témat vizuální poezie se také stal tzv. strojopisný přepis uměleckých děl malířských i sochařských (E. Krátká, 2016, str. 139). Mezi nejvýmluvnější příklady patří kompozice Jiřího Koláře *Albers* – strojopisná imitace obrazu čtverce Josefa Alberse (Tamtéž, str. 139).

<sup>15</sup> Technika tisku z výšky, např. linoryt probíhá tak, že je požadovaný motiv na lino přenesen přípravnou kresbou a následně jsou odryty ty části, které se na papír netisknou (tj. netisknouce části), neodryté vystupující části (tj. výška) se na papír naopak otisknou.

My jako ukázkou uvádíme báseň *Bílý čtverec na bílém pozadí* (Obrazová příloha č. 16) Ladislava Nebeského. Báseň se skládá z opakovaného slova „bílá“ a uprostřed vynechané mezery ve tvaru čtverce. Text je aluzí na *Černý čtverec na bílém pozadí* ukrajinského umělce Kazimira Maleviče (1915)<sup>16</sup>.

bílý čtverec na bílém pozadí

```

b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á
l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b
l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á
á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l
b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á
í l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b
l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i
á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l
b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á
í l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b
l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i
á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l
b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á
í l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b

```

Obrázek 16

Nejedná se ovšem pouze o pokus o přepsání uměleckého díla na psacím stroji. Obměna černé barvy v názvu za bílou z básně dělá i jakousi parodii. Mezera v básni tvoří bílé místo, na původním obrazu, který byl textu inspirací, je čtverec černý. Slovo „bílá“ je napsáno černě a tvoří barevnou plochu básně. To vytváří opět kontrast mezi slovem a jeho optickou reprezentací – slovo „bílá“ je napsáno černě. Tento kontrast zároveň dovoluje pouze tato změna media – v malířství bychom jen těžko vytvořili bílý čtverec na bílém pozadí, v básnictví to ale možné je.

#### 2.2.6. Znečitelňování čitelného

Další možnou aktualizací vizuální stránky textu je jeho záměrné zněčitelnění, které narušuje jeho logiku a posloupnost. Základem se stal existující text (tištěný nebo psaný), jehož čtení bylo ztíženo nebo znemožněno vnějšími zásahy (A. Pomajzlová, 2017, str. 70).

Ladislav Novák pro tuto techniku používal termín „preparování textů“, Ludmila Vachtová ji označuje jako „znečitelňování čitelného“, Jindřich Chalupecký zase jako „znesmyslňování smysluplného“ (Tamtéž, str. 70), Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou ji nazývali „porušování textů“.

Důležitý je princip destrukce, snaha o znejasnění významu, vytvoření neidentifikovatelného kódu (E. Krátká, 2013, str. 237). Ztráta původního kontextu nám ale nabízí nové čtení mimo běžnou logiku (A. Pomajzlová, 2017, str. 73).

<sup>16</sup> Pro úplné pochopení básně doporučujeme se nejprve na obraz *Černý čtverec* podívat.

Jako první ukázkou tohoto způsobu tvoření uvádíme *Porušený text* (Obrazová příloha č. 17) J. Hiršala a B. Grögerové z antologie *Vrh kostek*. Porušení tohoto textu bylo matematicky naprogramováno. „Byl vzat ze studie Johanna Huizingy. Při porušování nebyl brán zřetel na strukturu předlohy, nýbrž bylo postupováno čistě matematickou řadou 2, 4, 6, 8 až 60, přičemž čísla udávají počet ponechaných a vynechaných hlásek a mezer strojopisu (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str. 307).“

vš hny é půvo lasti či idského sp ou  
 prodchnuty me řeč, tento ší nástroj,  
 který je, aby mohl sdělo vat, řeč,  
 kterou odli i, krátce jmenuje, to duch  
 do oblasti ducha. Hravě něco abstraktního  
 od látkového k myšlené slovní hříčka. Tak si  
 stojí metaf j výraz pro bytí, pro  
 lidstvo v ebo vezmeme mýtus,  
 druhý vybás zpracovaným  
 který je právě ta  
 než jednotlivé slovo: prvob  
 ké mýtem a jím stanoví základ věci v bož  
 í, kterými mýtus odívá existenci věci,  
 si v tem a vážností.  
 A konečně pozorujme kult: Prv  
 eré jí slouží k tomu, aby zaručily spásu světa  
 istém hraní si v  
 nejpravdivějším smyslu slova. V  
 ho života svůj původ: právo a pořádek, ob-  
 cování, a.  
 Všechno to koření v půdě hravého jednání. Přesto,  
 žádná morální funkce,  
 ani ctnost, ani hřích. Jestliže  
 ne s dobrým, leží pak snad v estetické  
 oblasti? Zde se n hře jako takové, hra má však sklon přibírat  
 si nejrůznější  
 veselost a půvab. Krása pohybujiícího se lidského těla  
 nalézá

(PORUŠENÝ TEXT — matematicky naprogramované porušování)

Obrázek 17

Další ukázkou záměrného znečitelnění textu je báseň z díla Ladislava Nováka *Otázkou je*. Tuto techniku tvoření nazval „Anihilace“ a spočívá v tom, že z nalezeného textu bylo vybráno jen několik fragmentů, které byly prostorově ponechány na původním místě, zbytek prvotního textu byl vynechán (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str.184).

Otázkou je, zda by  
 na ose  
 a na výsledcích  
 nebylo právě  
 Podle mého né-  
 zoru  
 I když  
 všeobecně  
 bahno  
 není Je

Obrázek 18

Opět se jedná o text řádkový, porušení tradičních řádků z něj dělá i text vizuální. Důležitou roli v tomto případě hraje čtenář, který musí popustit uzdu vlastní fantazii a do mezer si text podle sebe domýšlet. Jaký text byl na místě mezer původně, můžeme se ale pouze domnívat, zůstává to pro nás nezodpovězenou otázkou – onou otázkou je už samotný název básně. Avšak důležitější než individuální odpověď, která existuje pouze ve vědomí každého čtenáře, je samotný proces ptaní.

Další způsobem znečitelnění byla kombinace fragmentárního textu s monochromní, nejčastěji černou, plochou. Jako ukázkou do práce zařazujeme text Jiřího Valocha (Obrazová příloha č. 19) ze sbírky *Nezbytnosti* (1965).



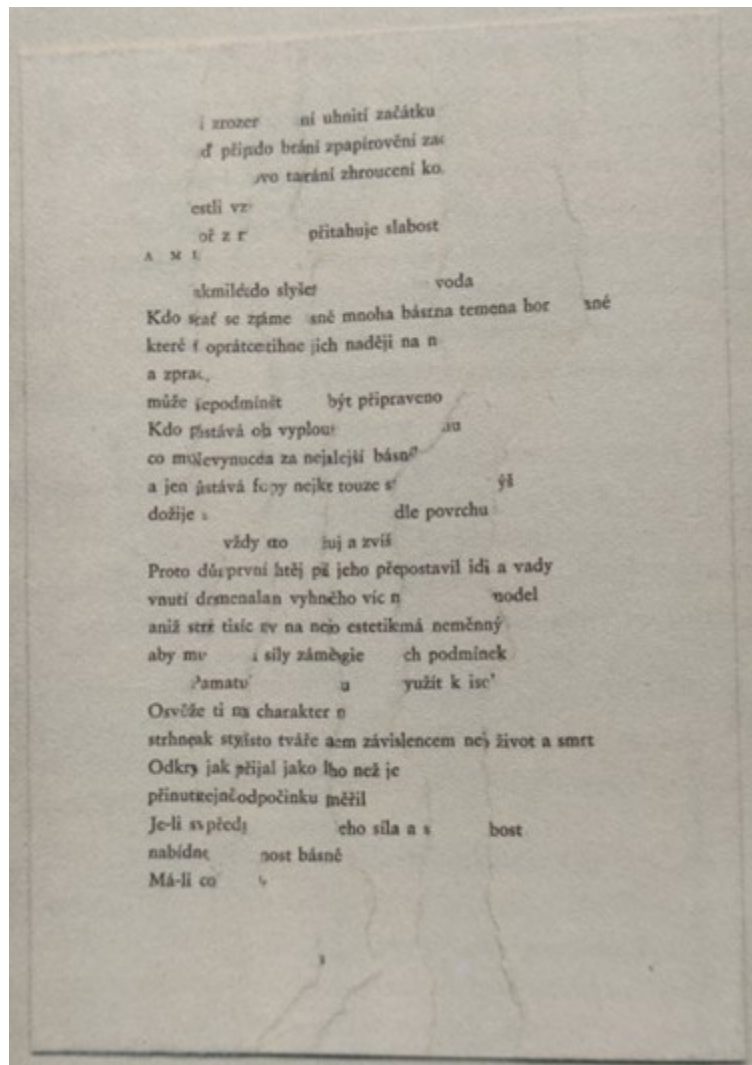
Obrázek 19

Jedná se o strojově psané dokola opakující se slovo „text“, jenž bylo tuší začerněno. Fakt, že nebyl začerněn sémantický text, nýbrž jakýsi prototyp textu, je dosti ironizující. Technika začernování textu je reakcí na začernování, popř. přelepování, například učebnic z politických důvodů.

### 2.2.7. Překrývání

Posledním typem v naší typologii je „Překrývání“ – způsob tvoření úzce spjatý s procesem znečitelnování. I když je překrýváním text mnohdy učiněn (částečně) nečitelným, nejdůležitějším aspektem tohoto procesu je ale vrstvení různých vrstev textu na sebe, které vytváří neobvyklý vizuální účinek.

Velkým vynálezcem všelijakých technik, jak kombinovat nebo destruovat texty, byl Jiří Kolář – muchláž, roláž, proláž a mnoho dalších. Jako ukázkou uvádíme textovou koláž bez názvu z archivu nakladatelství Trigon (Obrazová příloha č. 20).



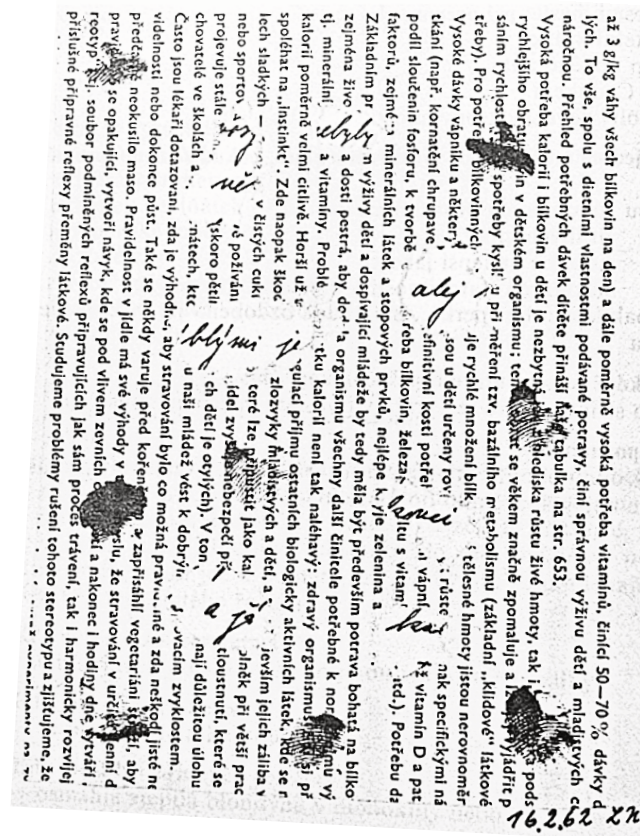
Obrázek 20

Tato textová koláž vznikla vrstvením jedné nebo více vrstev potrhaného textu na text původní. Řádky na sebe navazují, text ale ne. Dílo působí, jako by někdo potřhal spleené listy knihy nebo časopisu. Není již ale možné určit, zda se jedná o texty po sobě následující, nebo fragmenty zcela odlišných textů (A. Pomajzlová, 2017, str. 73).



Takto vnímáme jen náhodná spojení slov, jednotlivými vrstvami ale také pronikáme do hloubky textu. „Technika vrstvení fragmentů tiskovin je vizuální manifestací autorova názoru, že lidská psychika i život představují dynamické struktury, složené z mnoha neznámých vrstev. Současně (nepřímo) odráží i stratifikaci společenských organismů a upomíná i na vrstvení hornin v přírodě (E. Krátká, 2013, str. 193).“ Významy jsou tedy spíš přidávány, než likvidovány (A. Pomajzlová, 2017, str. 73)

Jak Jiří Kolář, tak i Ladislav Novák experimentoval s vrstvením různých vrstev textu. Důležitou roli hrál princip náhody a dadaistické východisko (Tamtéž, str. 70). Principem překrývání tvořil tzv. „Detexty“. Ty vznikaly v šedesátých letech metodou „tvořivé destrukce“ – běžný či banální text, případně reprodukce byla narušena, destruována tak, aby byly uvolněny skryté (ironické) obsahy či estetické hodnoty (J. Hiršal, B. Grögerová, 1993, str.185). Jako ukázkou přidáváme *Detext z 16. 2. 1962* (Obrazová příloha č. 21).



Obrázek 21

Původní vrstva rukou psaného textu je překryta textem psaným na stroji. První vrstva je čtenáři zpřístupněna skrze pravděpodobně propálené díry ve vrstvě druhé. Z rukou psaného textu vidíme opravdu málo, útržky slov jsou zajímavé především tím, že je to rukopis. Strojopisný



Na opačném principu je tvořen typogram *Vyrozumění*, ve kterém je slovo „vyrozumění“ nejprve dokonale čitelné a v následujících řádcích je překrýváno náhodnými grafémy a postupně znečitelněno. Hlavním principem básně je opět kontrast mezi významem a jeho optickou reprezentací – vyrozumění je nějaké písemné sdělení a mělo by nám předávat nějakou informaci, zde je ale postupně deformováno až nakonec nepředává informaci žádnou.

## Závěr

V naší práci jsme vytvořili typologii vizuálních textů české experimentální poezie šedesátých let. Analýzou jednotlivých textů jsme se aktualizace vizuální stránky básní pokoušeli rozdělit do jednotlivých proudů. Výstupem práce je naše, především přehledová, typologie, která má za cíl možnosti vizualizace zpřehlednit.

Pro typologizaci básní bylo klíčové určit, podle čeho texty třídit. V práci se nám podařilo potvrdit, že texty mají dostatek společných/odlišných rysů na to, aby se daly rozčlenit do skupin. Pro skutečné zpřehlednění je nezbytné na texty pohlížet z více úhlů a třídit je podle více kritérií, nejen podle kritéria jednoho.

V práci kritéria, podle kterých lze texty třídit, shrnujeme. A ve vlastní typologii texty třídíme z hlediska způsobu tvoření a „autorského záměru“.

Třídíme je tedy následovně:

- Statistický texty
- Strukturální text
- Topologický text
- Narativní báseň
- Barevná báseň
- Znečitelnování čitelného
- Překrývání

Zařazení některých básní k určitému typu je na pomezí: typy Překrývání a Znečitelnování čitelného spolu značně rezonují – v básních zařazených do typu Překrývání (Obrazová příloha č. 20–24) překrytím dvou ploch textu dojde i k znečitelnění textu, záměrem je ale především vrstvením vytvořit neobvyklý vizuální účinek, ne zkomplikovat nebo znemožnit čtení.

I Barevné básně jsou tak trochu na pomezí – kdybychom básně posuzovali na základě způsobu tvoření, mohl by tento typ textu být zařazen ke statistickému (Obrazová příloha č. 13) nebo strukturálnímu (Obrazová příloha č. 14–16) programování. V případě Barevných básní nejde jen o pojetí prostoru básně jako plochy, ale o vytvoření barevné plochy jako na malířském plátně, obraz je vytvářen ne štětcem, ale na psacím stroji.

Naše třídění ve druhé kapitole by kromě snazší orientace v materiálu vizuální poezie mělo v ideálním případě přinést i inspiraci k vlastnímu tvoření. V první kapitole jsme cílili na celkové zpřehlednění experimentu, hlavně související terminologie, pro budoucí badatele, studenty literatury a nakonec učitele, kteří by díky práci měli získat potřebný rozhled a odvahu o, často

opomíjeném, experimentu vyučovat a svým žákům tak rozšířit obzory o potenciál intermediální tvorby.

Náš vhled do vizuálního experimentování skrze typologizaci textů společně s podkapitolou 1.3. o problematice rozporu čtení a vidění by každému čtenáři této práce měly ještě nabídnout možnost podívat se na všechny, nejen experimentální, texty jinak – konfrontovat konvenční způsoby čtení a tvoření textů.

## Seznam použitých informačních zdrojů

BENSE, Max. *Teorie textů*. Praha: Odeon, 1967.

BURDA, Vladimír, JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-235-1.

HAVEL, Václav, JUNGMANNOVÁ, Lenka a Jan ŠULC, ed. *Antikódy*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013. ISBN 978-80-87490-20-4.

HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *JOB-BOJ*. [Praha]: Památník národního písemnictví, Muzeum literatury, [2021]. ISBN 978-80-87376-78-2.

HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0.

HIRŠAL, Josef. *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku*. Praha: Československý spisovatel, 1967. *Otázky a názory* (Československý spisovatel).

HOROVÁ, Anděla, ed. *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0522-6.

JULIŠ, Emil. *Básně: (1956-1971)*. Brno: Host – vydavatelství, 2015. Česká knižnice (Host). ISBN 978-80-7491-442-3.

KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: teoretické texty*. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-736-2.

KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-501-7.

KRAUS, Jiří. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1415-2.

LANGEROVÁ, Marie. *Mluvím, a tedy jsem. Slovo a smysl – Word & Sense*. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2016, **13**(26), 13–25.

MÁCHA, Karel Hynek. *Máj* [online]. V MKP 2. opravené vydání. Praha: Městská knihovna v Praze, 2016. 1 online zdroj (42 stran). E-knihovna [cit. 2019-07-18]. ISBN 978-80-7532-471-9. Dostupné z: <http://search.mlp.cz/searchMKP.jsp?action=sTitul.&key=4299819>

Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2019 <http://www.ucl.cas.cz>

POMAJZLOVÁ, Alena. *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*. Brno: Barrister & Principal, o.p.s. ve spolupráci se Západočeskou galerií v Plzni, [2017]. ISBN 978-80-7485-127-8.

PROCHÁZKA, Jindřich. *O sobě – ve třetí osobě, neboli poznámky k publikovaným textům*. Sešity pro literaturu a diskusi, 1969 (4), č. 27, str. 57.

PROUZOVÁ, Mariana. *Mallarmé a předzvěst modernismu, vliv a význam skladby Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu*. 2021 (17), č. 12, str. 14.

STEINER, Peter. *Moc obrazu: vizuální poezie Václava Havla*. Estetika, 2007 (44), č. 1–4, str. 107–124.

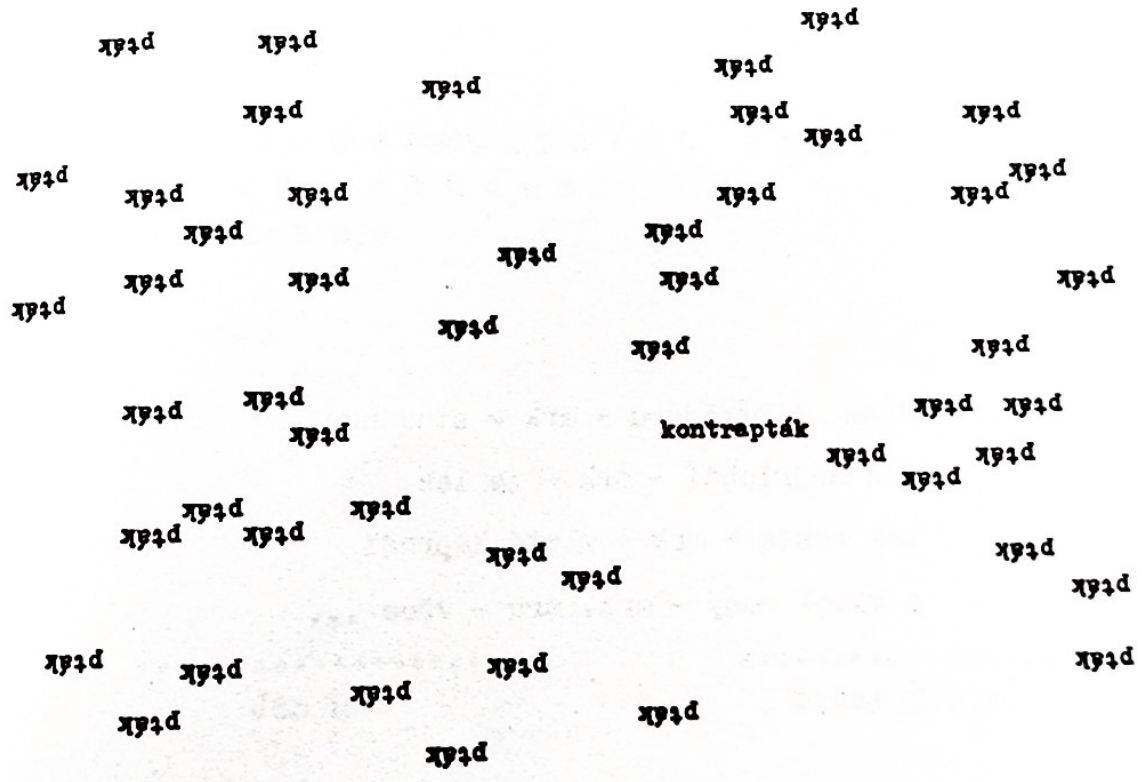
ŠMAHELOVÁ, Hana a Josef VOJVODÍK, ed. *Generace, skupiny a programy v literatuře: příspěvky z kolokvia doktorského semináře pořádaného 3. června 2008 v Praze*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2009. Scholares. ISBN 978-80-87053-34-8.

TEIGE, Karel. *Malířství a poesie*. Disk, 1923, č. 1, str. 19–20.

VALOCH, Jiří. *Bílé listy: White sheets*. Přeložil Kateřina PIETRASOVÁ. [Praha]: tranzit.cz, 2015. ISBN 978-80-87259-33-7.

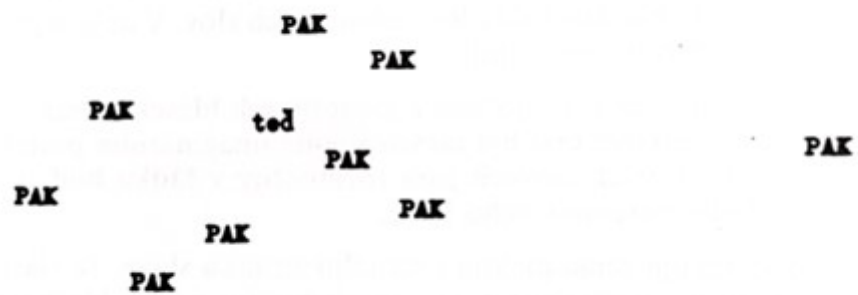
# Seznam příloh

Obrazová příloha č. 1

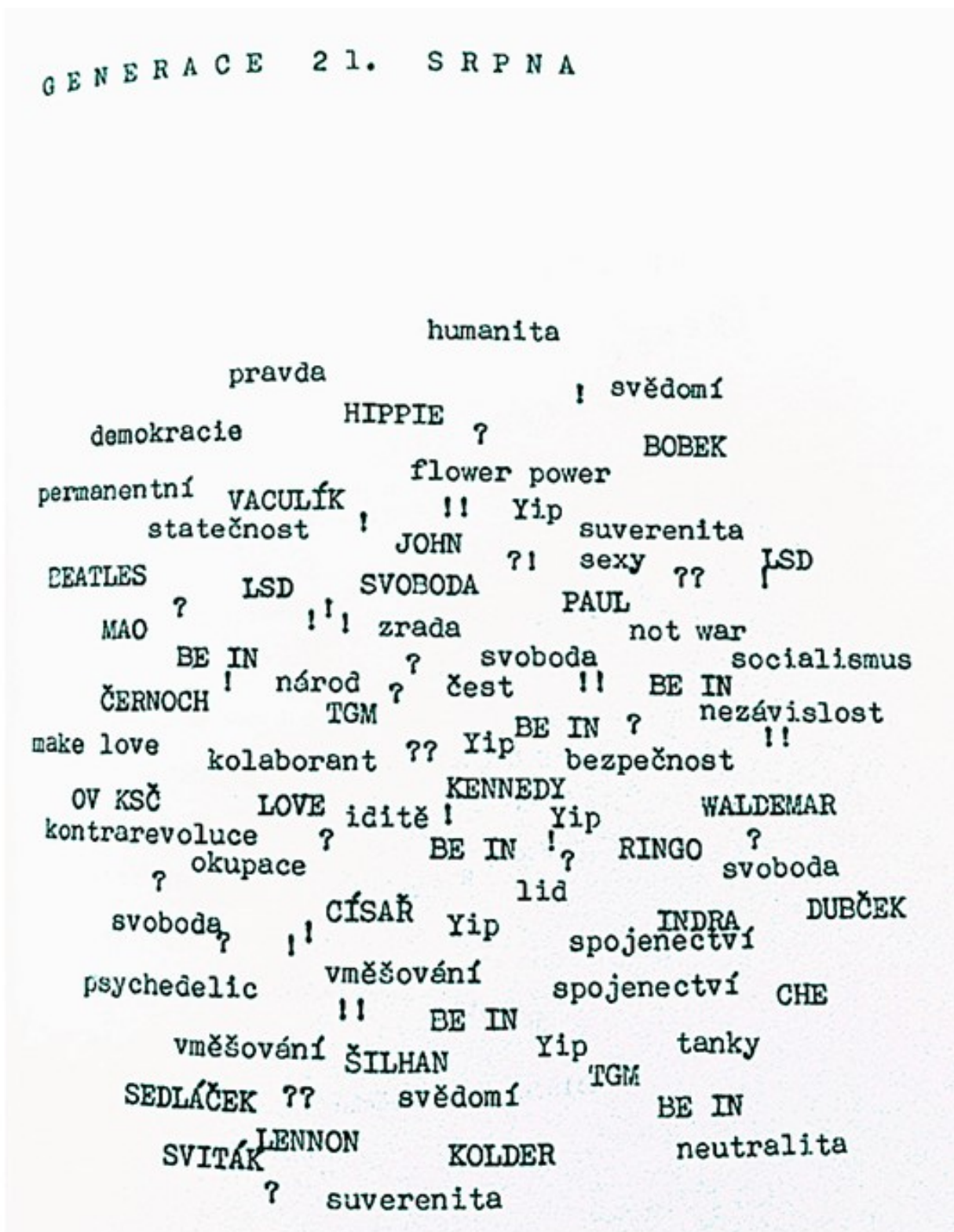




Obrazová příloha č. 2



HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. Str. 328.





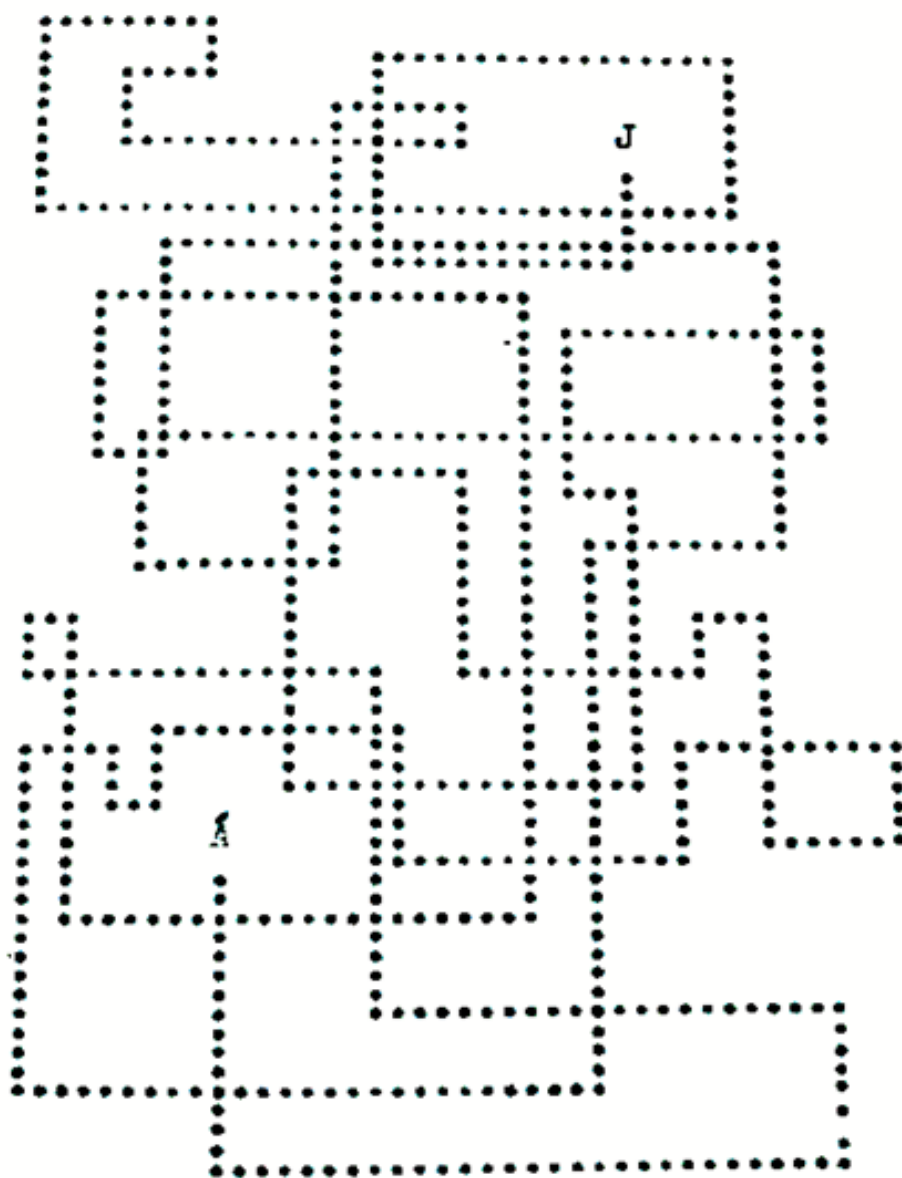
## NOČNÍ KRAJINA S RYBÁŘEM

Světelná  
chuchvalcovitá  
stojí  
a obrovitě  
zvětšuje  
na  
písečných  
dunách  
se zmítající  
se úhořem  
lekající  
ve svírající  
ruce  
rybáře  
měsíční  
zář  
rybáře  
stále  
a stále  
hlasem  
sebejistého  
anděla  
kříd  
cí  
h  
o

zář měsíce ml  
ha bez pohnutí dva s  
tíny mytologicky řvoucí n  
ad ubíhající řekou a úhořem  
lapající vzduch tohoto světa ú  
zkostného a divokého svíjení na  
černém úprku vody — nelítostné  
ho úprku pod bijícím světlem mě  
síce se široce otevřenými ústy — a  
znovu tvář měsíce mlha bez po  
hnutí při zemi jako vata nad ře  
kou a úhořem lapající vz  
duch tohoto světa úz  
kostného a a

Obrazová příloha č. 6

C D C I Z E N Í



HAVEL, Václav, JUNGMANNOVÁ, Lenka a Jan ŠULC, ed. *Antikódy*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2013. Str. 41.

**černá gramatika**

já my  
ty fus  
sk ony

o poezii

m o d e l m o d e l m o d e l  
m o d e l d ě l e l  
m o d e l m o d e l d ě l  
ó d ě d e j m o d e l  
m ó d ě o d ě j m o d e l  
ó d ě o d ě j m o d e l  
e l l e j ó d ě  
m ó d ě o d ě j l e d  
m o d e l l e j j e d  
m ó d ě ó d ě d e j  
l e m l e d

Obrazová příloha č. 9

h a z a r d  
r a d í  
á b o v  
t í u k  
j s y  
e i  
t t



## Okna

.tády  
 .někomu  
 .rozkvétá  
 .hlava  
 .jak  
 .karfiol.

.tády  
 .někomu.  
 .padá  
 .na  
 .pleš  
 .světlo.  
 .ze  
 .sprchy.

.tády  
 .se  
 .někomu  
 .roztékají  
 .ruce  
 .když  
 .se  
 .holí.

.tády  
 .krvácí  
 .lucerna  
 .rozešvá  
 .zelený  
 .žal  
 .na  
 .kus  
 .novin  
 .a  
 .splachovanou  
 .vatu.

.tády  
 .kape  
 .krev  
 .do  
 .uzyvadla  
 .kap  
 .kap  
 .ka  
 .p.

.tády  
 .někdo  
 .řve  
 .a  
 .zrcadlo  
 .se  
 .rozbíjí  
 .na  
 .střepey.

.tády  
 .žlutí  
 .lahví  
 .září  
 .a  
 .ve tmě  
 .slepne  
 .bělmo  
 .slepeckých.  
 .holí.

.tády  
 .se  
 .právě  
 .probouzí  
 .šedivý  
 .spáček  
 .motýl  
 .s  
 .vyzáblym  
 .fialovým  
 .úšklebkem  
 .a  
 .chystá se  
 .k  
 .práci na.

.tády  
 .se  
 .miluje  
 .a  
 .z  
 .peřiny  
 .vyletuje  
 .šedé  
 .špinavé  
 .peří  
 .jak.

.tády  
 .si  
 .někdo.  
 .meje  
 .nohy.

.tády  
 .někdo  
 .nemůže  
 .močit.

.tády  
 .se  
 .tahá  
 .za  
 .splachovadlo  
 .bílé  
 .matné  
 .fosforeskující.  
 .z  
 .porcelánu.

.tády  
 .někdo  
 .skáče  
 .z  
 .okna  
 .a  
 .dole  
 .pod  
 .ním  
 .je  
 .prázdné.  
 .a  
 .ticho.

.tády  
 .je  
 .tichý  
 .kout  
 .jedné  
 .švadlenky  
 .kočky  
 .a.

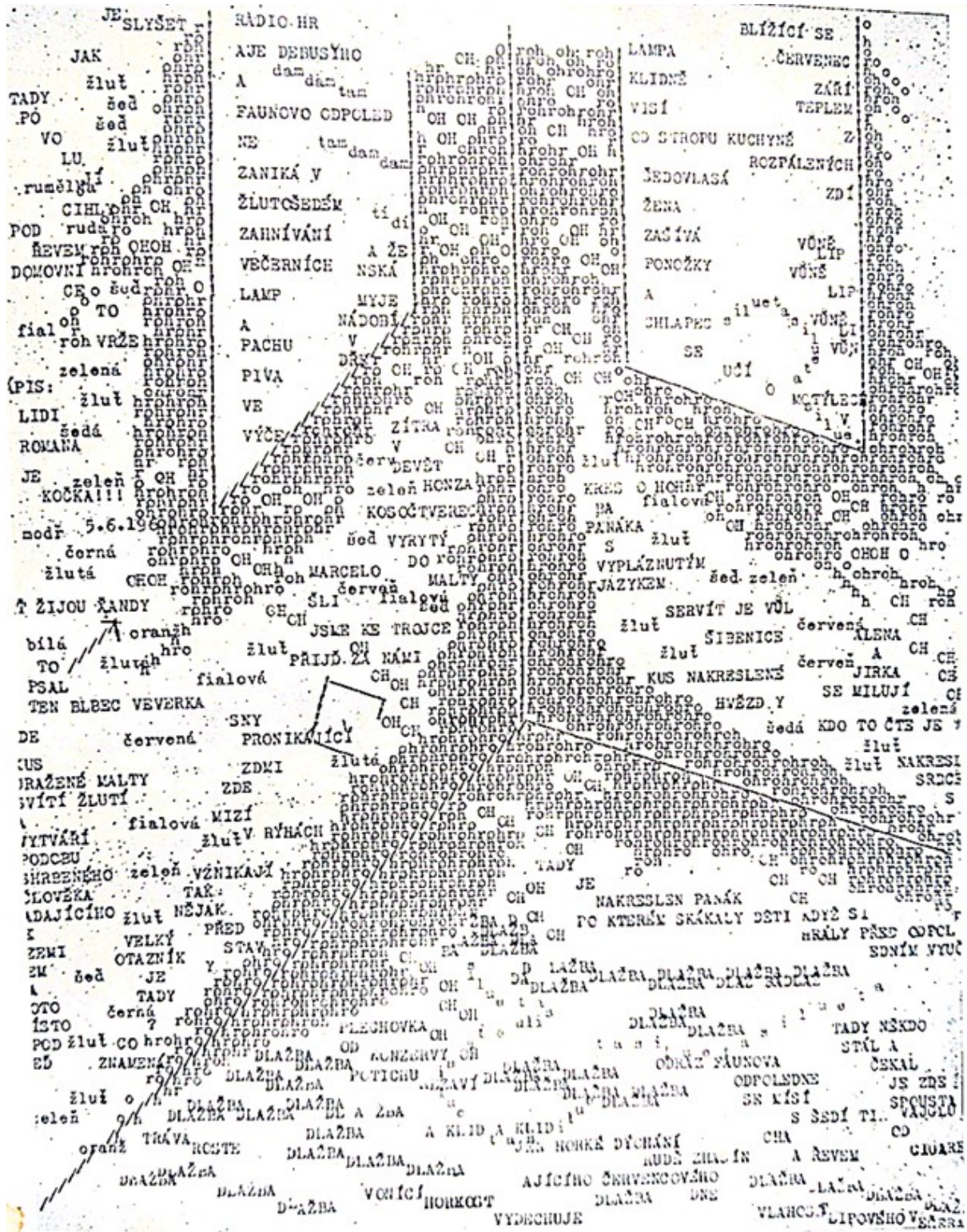
.tády  
 .odtéká  
 .špína  
 .olovnými  
 .trubkami  
 .a  
 .skučí  
 .jak  
 .kopnutý  
 .pes.

.tády  
 .ta  
 .břitva  
 .podřezává.  
 .žily  
 .a  
 .kr.

.tády  
 .dopadá  
 .světlo  
 .na  
 .chodník.  
 .a  
 .je  
 .myši  
 .šed.

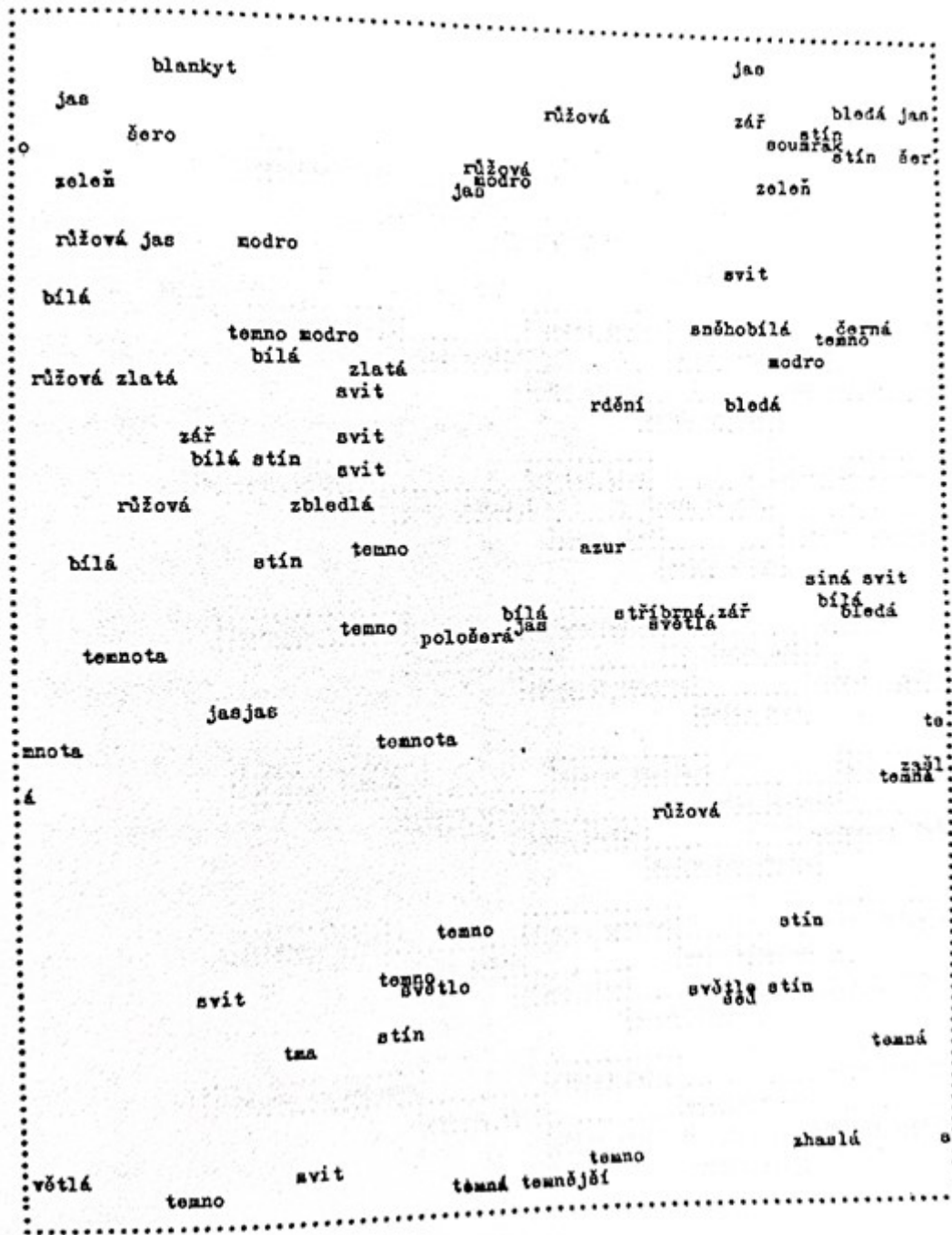
.tády  
 .někdo  
 .břít  
 .a  
 .řve.

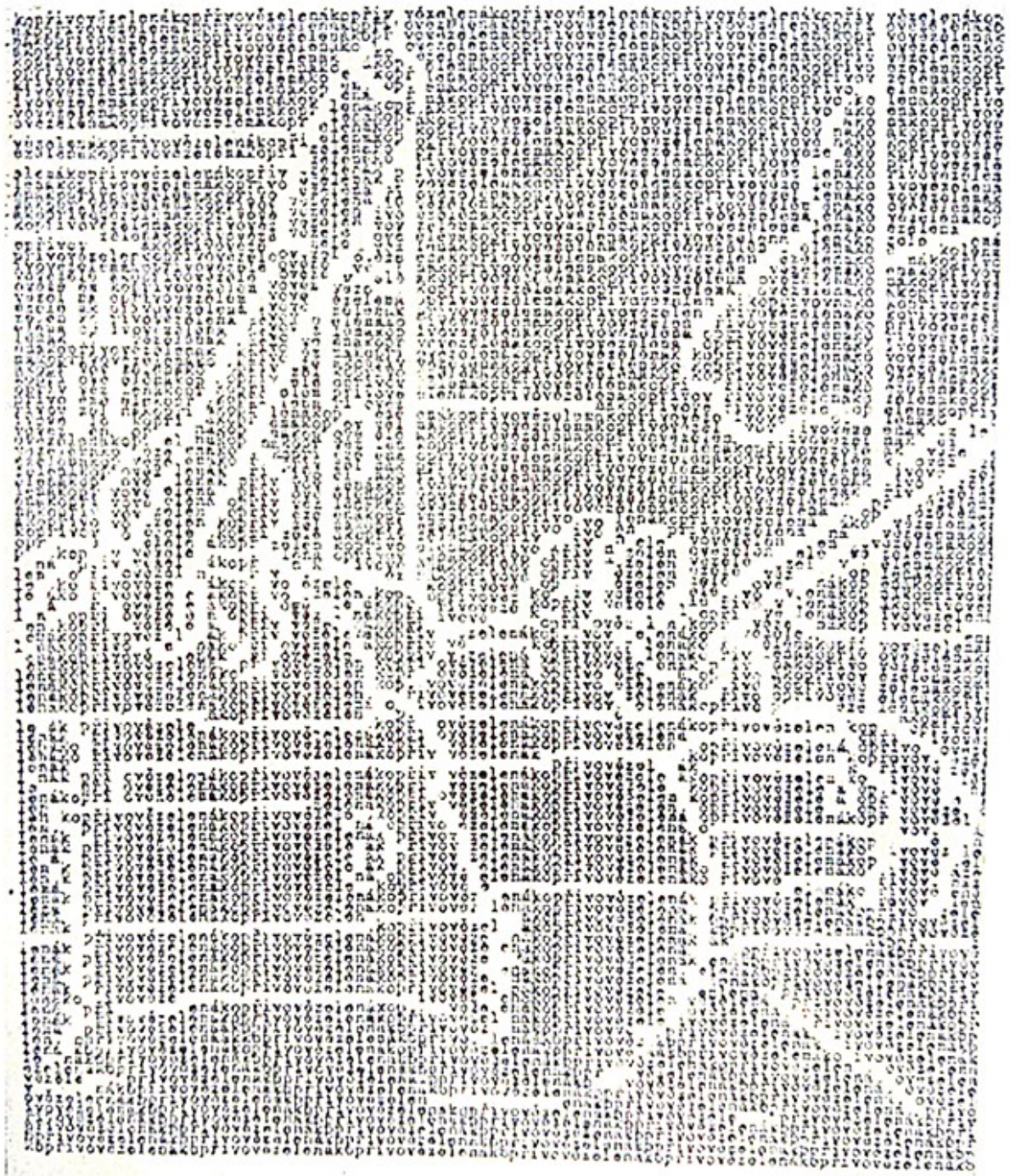




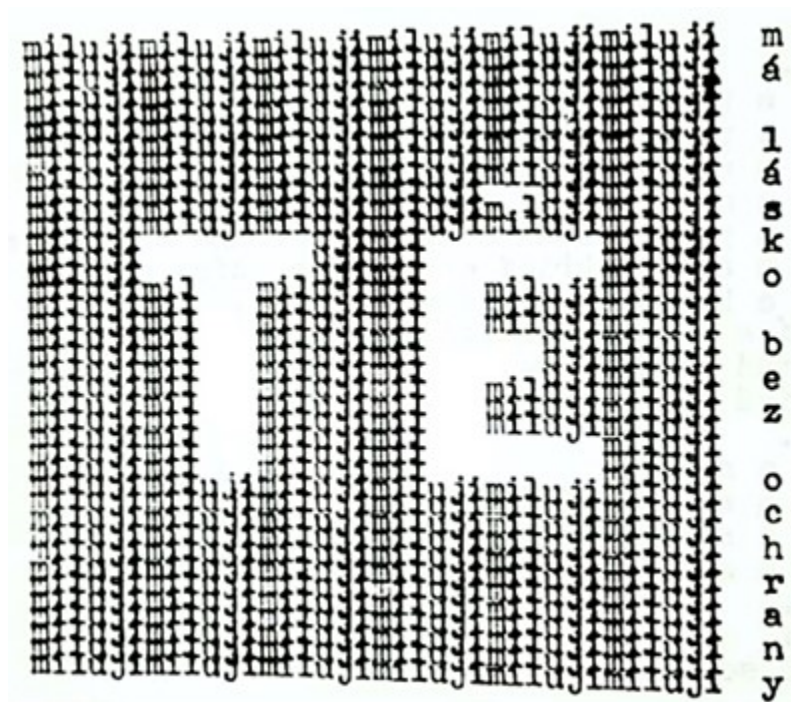
PROCHÁZKA, Jindřich. *O sobě – ve třetí osobě, neboli poznámky k publikovaným textům.* Sešity pro literaturu a diskusi, 1969 (4), č. 27, str. 65.

## Jezerní báseň





PROCHÁZKA, Jindřich. *O sobě – ve třetí osobě, neboli poznámky k publikovaným textům.* Sešity pro literaturu a diskusi, 1969 (4), č. 27, str. 67.



Obrazová příloha č. 16

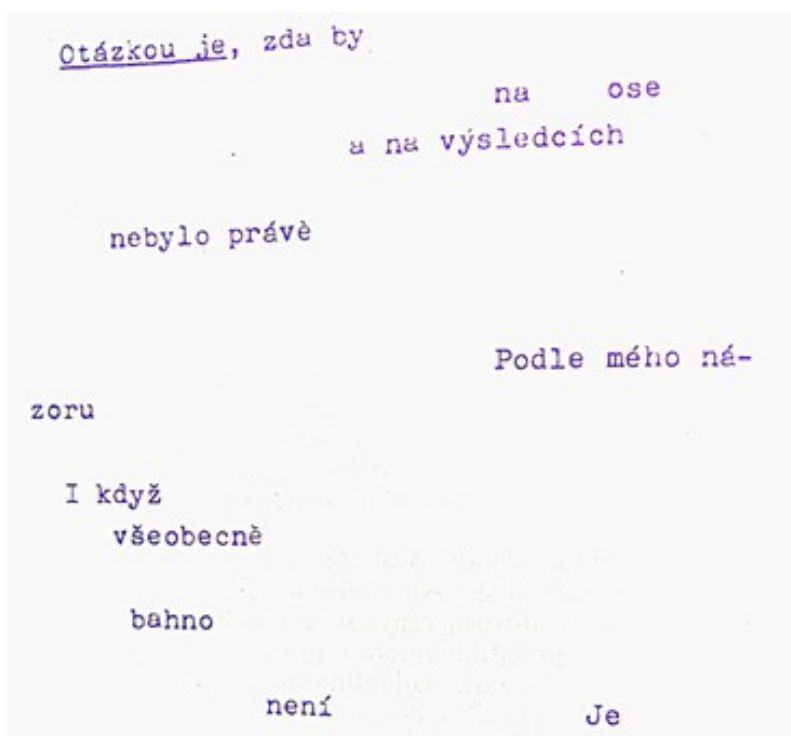
bílý čtverec na bílém pozadí

b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á  
i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b  
l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i  
á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l  
b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á  
i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b  
l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i  
á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l  
b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á  
i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b  
l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i  
á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l  
b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á  
i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b i l á b

vš hny é půvo lasti či idského sp ou  
prodchnuty me řeč, tento ší nástroj,  
který je, aby mohl sdělo vat, řeč,  
kterou odli í, krátce jmenuje, to  
do oblasti ducha. Hravě duch  
od látkového k myšlené něco abstraktního  
stojí metaf slovní hříčka. Tak si  
lidstvo v j výraz pro bytí, pro  
druhý vybás ebo vezměme mýtus,  
který je právě ta zpracovaným  
než jednotlivé slovo: prvob  
ké mýtem a jím stanoví základ věcí v bož  
si v í, kterými mýtus odívá existenci věcí,  
A konečně pozorujme kult: Prv tem a vážností.  
eré jí slouží k tomu, aby zaručily spásu světa  
nejpravdivějším smyslu slova. V istém hraní si v  
ho života svůj původ: právo a pořádek, ob-  
cování, a.  
Všechno to koření v půdě hravého jednání. Přesto,  
ani ctnost, ani hřích. Jestliže žádná morální funkce,  
oblasti? Zde se n ne s dobrým, leží pak snad v estetické  
si nejrůznější hře jako takové, hra má však sklon přibírat  
nalézá veselost a půvab. Krása pohybujícího se lidského těla  
(PORUŠENÝ TEXT — matematicky naprogramované porušování)



Obrazová příloha č. 18

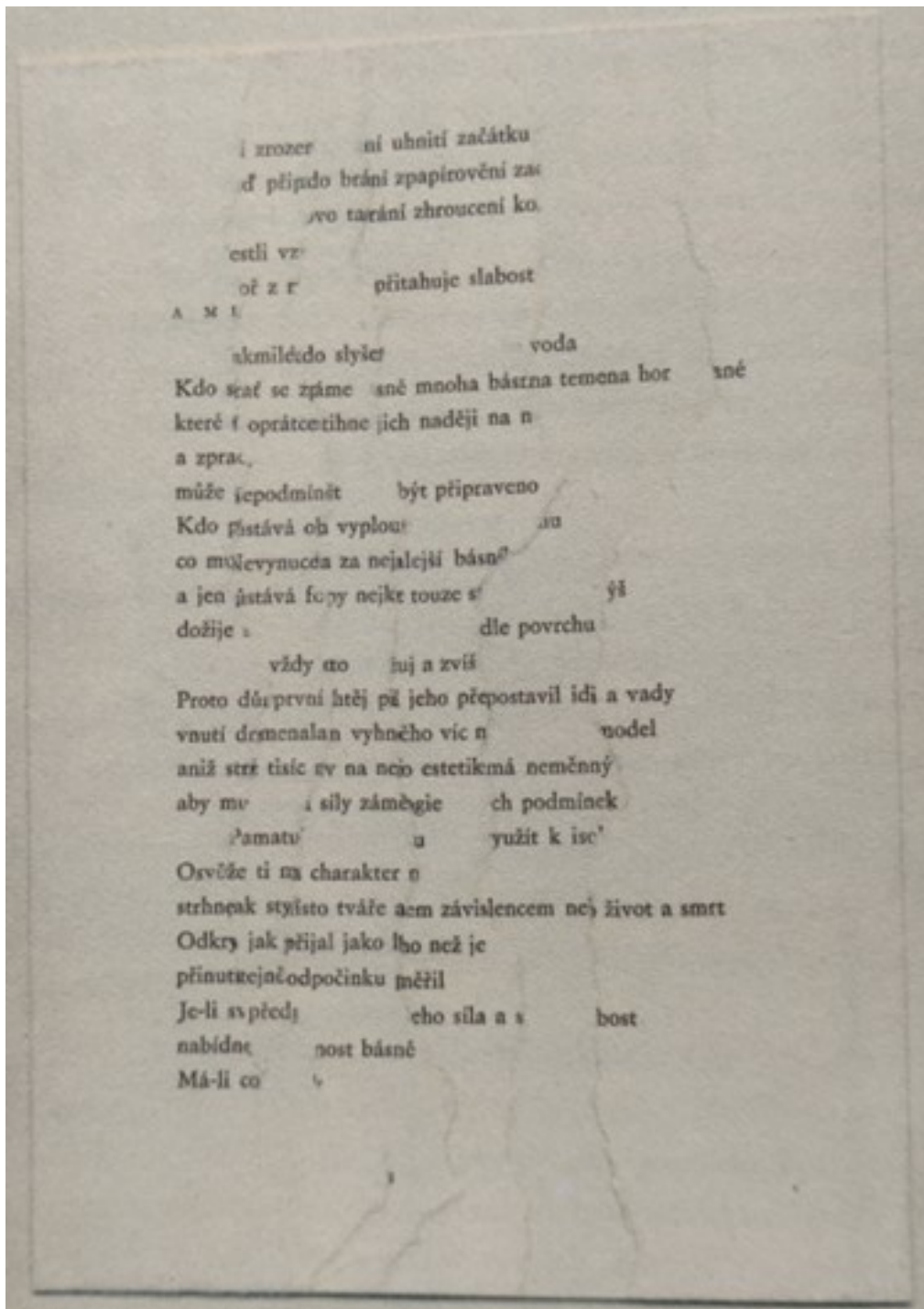


HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. Str. 192.

Obrazová příloha č. 19



POMAJZLOVÁ, Alena. *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*. Brno: Barrister & Principal, o.p.s. ve spolupráci se Západočeskou galerií v Plzni, [2017]. Str. 89.



až 3 g/kg váhy všech bílkovin na den) a dále poměrně vysoká potřeba vitamínu, činící 50–70% dávky dýchacích. To vše, spolu s dietními vlastnostmi podávané potravy, činí správnou výživu dětí a mladistvých velmi náročnou. Přehled potřebných dávek dítěte přináší tabulka na str. 653. Vysoká potřeba kalorií i bílkovin u dětí je nezbytná pro rychlého obrátěného v dětském organismu: tento organismus se většinou značně zpomaluje a jeho výdělky p sálem rychlostí spotřeby kyslíku při měření tzv. bazálního metabolismu (základní „klidové“ látkové potřebě). Pro potřebu bílkovinných vysoké dávky vápníku a některých vitamínů (např. kornatění chrupave, podíl sloučenin fosforu, k tvorbě faktorů, zejména mineralních látek a stopových prvků, nejlépe k. je zelenina a Zlákladním prvkem výživy dětí a dospívající mládeže by tedy měla být především potrava bohatá na bílko zejména živočišného původu a dosti pestrá, aby dostala organismu všechny další živiny potřebné k normálnímu vývoji, minerální a vitamíny. Problé kalorií poměrně velmi citlivé. Horší už v spočinat na „instinkte“. Zde naopak škodí lech sladkých — v čístech cukru nebo sportovních nápojích, které se požívání projevuje stále vysokoro pětii chovatelé ve školách a v domácnostech, kde často jsou lékaři dotazováni, zda je vhodné, aby stravování bylo co možná pravdivé, a zda neškodí jisté nevidelnosti nebo dokonce půst. Také se někdy varuje před kořeněnými a zapřísněnými vegetariánskými dietami, aby předčasně neokusilo maso. Pravidelnost v jídle má své výhody v tom, že stravování v určité denní době se opakuje, vytvoří návyk, kde se pod vlivem zevních okolností a nakonec i hodiny dne vytváří reotypy, soubor podmíněných reflexů připravujících jak sám proces trávení, tak i harmonický rozvíjej příslušné přípravné reflexy přeměny látkové. Studujeme problémy rušení tohoto stereotypu a zjišťujeme, že

16.2.62 Xx

