

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Disertační práce

Mgr. Eva Krátká

Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie

Visual Poetry in the Network of the International Communication. Terms, Categories,
Typology

Praha 2013

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, Csc.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 21. března 2013

[vlastnoruční podpis]

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky)

vizuální poezie / výtvarné umění 20. století / intermedia / konkrétní poezie / avantgarda
/ typologie / Jiří Kolář / Jiří Valoch

Klíčová slova (anglicky):

Visual Poetry / 20th Century Art / Intermedia / Concrete Poetry / Avant-garde /
Typology / Jiří Kolář / Jiří Valoch

Abstrakt (česky)

Disertační práce se zabývá diachronickým výzkumem podstaty pojmu vizuální poezie, s důrazem na jeho vývoj v poválečné době a v souvislosti s široce rozvinutým hnutím, které bylo jako málokteré jiné zakotveno v mezinárodní názorové výměně. Význam pojmu, podložený řadou dobových rozpracování jeho přijímání teoretiky a umělci, je sledován z hlediska inspiračních zdrojů a specifik střetu výtvarného umění a literatury tak, aby co nejtěsněji setrval u pozic a strategií vizuálního vnímání. Přes reflexi různých kontextů evropských avantgard a syntetický rozbor dobových teorií, na jejichž základě byly pro druhou polovinu 20. století vytyčeny tři hlavní klasifikační linie, je vizuální poezie zkoumána jako nekoherentní umělecký proud, vyjadřující se celou řadou uměleckých prostředků. Za použití příkladů z domácího prostředí vznikl na základě formálního jazyka děl vizuální poezie návrh typologie poetik českých tvůrců, jemuž je věnována závěrečná část práce. Cílem disertace je poukázat na originální aspekty domácí diskuze o vizuální poezii, a její konfrontaci s tezími a nahlížením v mezinárodním měřítku.

Abstract (in English):

The doctoral thesis is concerned diachronically with the term „visual poetry“. The focus is on its progress during the period after the Second World War in the context of the extensively advanced movement, as substantially defined in international expert discussion. The use of the term, which is supported by the arguments of many theoreticians and artists of the period, is studied in the thesis from the viewpoint of the inspirational sources and specific contacts between art and literature. The focus is on the specific positions and strategies of visual perception. Visual poetry is studied – considering the different contexts of the European avant-garde movements and through the analysis of contemporaneous theories which defined three main lines of thought – as an incoherent art stream manifesting itself in the eclectic use of artistic media. In conclusion, the thesis looks at the project of Czech author poetics typology which grew from purely Czech examples based on formal language of the visual poetry works. The thesis seeks to point out the original aspects of the internal discussion of visual poetry, and to place it in the international context.

OBSAH

PŘEDMLUVA	6
1.1. ČESKÁ VIZUÁLNÍ POEZIE V UMĚLECKÉM PROVOZU	13
2. GENEZE POJMU „VIZUÁLNÍ POEZIE“ A AVANTGARDY	18
2.1. DADA POPRVÉ	18
2.2. MARINETTI A VLIV FUTURISMU	22
2.3. RUSKÝ KUBOFUTURISMUS A ZAUM.....	28
2.4. DADA PODRUHÉ	31
2.5. TEIGE A ČESKÁ AVANTGARDA	37
2.6. KONSTRUKTIVISMUS	44
2.7. SURREALISMUS A AUTOMATICKÉ PSANÍ	47
2.8. LETTRISMUS.....	59
3. POVÁLEČNÉ KLASIFIKACE A KONTEXTY POJMU „VIZUÁLNÍ POEZIE“	62
3.1. POJMY A TYPOLOGIE – POPRVÉ	66
3.2. POJMY A TYPOLOGIE – PODRUHÉ	92
3.3. POJMY A TYPOLOGIE – POTŘETÍ	104
4. INDIVIDUÁLNÍ POETIKY ČESKÉ VIZUÁLNÍ POEZIE	115
4.1. KONKRETISTICKÁ OBRAZOVÁ BÁSEŇ	115
4.2. TYPOGRAMATICKÉ KONTRADIKCE A TAUTOLOGIE.....	119
4.3. STROJOPISNÁ PLOCHA BÁSNĚ.....	121
4.4. PÍSMO, JEHO PROMĚNY A SYSTÉMY	126
4.5. NÁVODY A METODY	131
4.6. AKČNÍ POEZIE	132
4.7. FONOGRAFICKÁ PODOBA SLOVA	136
4.8. POEZIE TĚLA.....	140
5. KATALOG FOREM ČESKÉ VIZUÁLNÍ POEZIE	142
5.1. PŘEHLEDOVÁ TABULKA FOREM	145
6. ZÁVĚR	148
7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	155
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	I
SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	XXX
ČASOVÁ OSA POJMŮ	XXXII

Pamatuj
Čím méně poezie tím víc papíru
(Jiří Kolář, *Nový Epiktet*)¹

Předmluva

Vizuální poezie představuje dnes spíš než vědecký termín zastřešující pojem pro všechny způsoby práce s vizuální složkou textu, stojící na pomezí výtvarného umění a literatury a těžící z vlastností jak psaného, tak i vizuálního jazyka. Má dlouhodobou tradici, podobně jako je tomu s povědomím o možnosti překračování hranic mezi uměleckými disciplínami, které je přítomné v celé naší kultuře již od jejího počátku. Avšak teprve až od šedesátých let minulého století vzbudilo vzájemné obohacování obrazu textem a textu obrazem takový zájem, že se tato linie intermediální umělecké formy stala jedním z nejoblíbenějších uměleckých přístupů. V souvislosti s ní vzniklo silné mezinárodní hnutí, které navázalo na historický vývoj tohoto fenoménu. A navzdory tomu, že bylo o tomto tématu napsáno již velmi mnoho, zůstává stále ještě poměrně velký prostor pro pokusy jej dále mapovat. Například jen vysledovat používání pojmu vizuální poezie není možné bez diachronické analýzy, studující fungování pojmu v různých dobách, místech a kontextech najednou. Možným východiskem z nastalé komplikované terminologické situace je proto návrat k pramenům. Jiný problém se

¹ Jiří KOLÁŘ: *Mistr Sun o básnickém umění. Nový Epiktet. Návod k upotřebení. Odpovědi* (= Dílo Jiřího Koláře, sv. 4), Vladimír KARFÍK (ed.), Mladá fronta, Praha 1995, s. 155.

skrývá v teoretických textech, které mají často formu manifestačních prohlášení, a které se proto mnohdy staly součástí vlastní umělecké produkce, což vedlo i k tomu, že rozpětí mezi úvahou a uměleckým dílem se v mnoha případech setřelo. I proto bylo v této práci nezbytné ponořit se do teoretických textů i za cenu použití poměrně dlouhých citací, které pomohly zachovat autentičnost dobové reflexe o podstatě vizuální poezie. Z těchto teorií, pocházejících z různých kulturních kontextů, vzešla řada pojmů, které byly v textu kvůli přehlednosti vyznačeny kapitálkami a poté zařazeny do samostatné tabulky, sloužící jako věcný rejstřík.

Hlavní těžiště práce je sice orientováno na český kontext, ale jelikož i v něm je vizuální poezie vnímána jako široce rozvinuté hnutí, které bylo jako málokteré jiné tak silně zakotveno v mezinárodní výměně, je naprosto nepředstavitelné, abychom se vzdali jeho zapojení do mezinárodní sítě odborných diskuzí. Cílem práce je proto poukázat jednak na originální aspekty diskuze o české vizuální poezii, a jednak na její jednotlivá pojetí v mezinárodním měřítku. Obzvláště citlivý se může jevit pak tento druhý bod, protože velká část produkce je roztroušená v málo dostupných periodikách a publikacích, a teprve v nedávné době se začalo s vydáváním souhrnějších prací vážících se k tomuto tématu. Již tradičně se jím zabývali hlavně literární historikové a to způsobilo, že spíše než literarizace obrazu byla studována vizualizace textu. Proto jsme vizuální poezii analyzovali nejen z hlediska hojnějších literárních teorií, ale i s ohledem na koncepční strategie kontextu výtvarného umění.

Práce je strukturována do tří hlavních kapitol, ale jelikož dějiny vizuálních forem textu sahají až do nejvzdálenější minulosti, dotkneme se ještě v úvodu několika důležitých historických momentů, v nichž byly vztahy textu a obrazu významně reflektovány a jež jsou dodnes zásadním tématem odborné literatury. Po krátkém exkurzu do podstaty pojmu vizuální poezie bude následovat stručný popis domácího kulturního kontextu, v němž byl tento pojem hojně diskutován, až zde zdomácněl. Významná část práce se věnuje právě přijímání tohoto pojmu a jeho nutným dobovým rozpracováním, přičemž se budeme snažit tento proces nahlížet ze čtyř různých úhlů: nejprve jako samostatné téma, formulované již avantgardními přístupy, poté jako trojí pokus o klasifikaci, k níž mohlo dojít právě na základě rozvoje vizuální poezie jako fenoménu šedesátých let 20. století. První z nich počítá s vizuální poezií jako se samostatnou kategorií uměleckého vyjádření, pro kterou jazyk představuje optický materiál tvorby. Druhý vychází ze vztahu k literárnímu programu konkrétní poezie. Do třetice se zaměříme na principů, který systematizuje originální přístupy umělců

k materiálu a ve vztahu k formě. Závěrečná část práce pak představí návrh typologie vizuální poezie, který vznikl na základě formálního jazyka děl vizuální poezie za použití příkladů z domácího prostředí. Výsledek práce by tak měl představovat jiný pohled na téma vizuální poezie, než jak jej známe z řady domácích monograficky rozpracovaných přehledů.

1. Úvod

Jistě by zde bylo zbytečné znovu a se všemi podrobnostmi popisovat dlouhou historii vztahů výtvarného umění a literatury. Avšak připomenout si alespoň několik důležitých okamžiků, vzdálených od sebe třeba i několik století, v nichž se podstata tohoto propojení zásadním způsobem měnila a k nimž se také téměř všichni badatelé do dneška vracejí, může být přínosné i v tomto případě.²

Mnohá kompendia věnovaná historickým předpokladům vizuální poezie odvozují svoje výklady od latinského výroku římského básníka Horatia z 1. století před naším letopočtem: *Ut pictura poesis*.³ Ten také platil jako instrukce po dlouhou dobu, především v období renesance a baroka, a ještě v 18. století byl jako základní estetický koncept všeobecně akceptován. Nezapomínají však ani na větu „*Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse*“ ještě o několik století starší, pocházející od řeckého filozofa Simonida z Keosu (557/6–468/7 př. n. l.), který vyjádřil myšlenku, že malířství je němou poezií a poezie hovořícím malířstvím.⁴ O dvě tisíciletí později tuto otázku znovu otevřelo renesanční „paragone“, mj. i větou Leonarda da Vinciho, že „*La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra va imitando la natura quanto è possibile alle loro potenzie.*“ (1492)⁵

² Na tomto místě uvedme alespoň nejdůležitější kompendia a publikace s touto vědeckou tematikou: Klaus Peter DENCKER: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*, M. DuMont Schauberg, Köln 1972. – Jeremy ADLER / Ulrich ERNST (eds.): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (kat. výst.), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Weinheim 1988². – Dick HIGGINS: *Pattern Poetry. Guide to the Unknown Literature*, State University of New York Press, Albany / New York 1987. – Piotr RYPSON: *Obraz slova. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989. – Ulrich ERNST: Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. Ein literarhistorischens Forschungsdesiderat, in: Ulrich WEISSTEIN (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zu Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, s. 138–151; aj. – Naposledy DENCKER 2010. – Viz také: STEHLÍKOVÁ Eva: Carmina figurata. Odkaz antické vizuální poezie, in: *Dějiny a současnost*, 2010 (32), č. 12, s. 21–23. – Kateřina BULÍNOVÁ: Vizuální poezie. Obrazové texty v Evropě od starověku do raného novověku, I.–II., in: *Tvar*, 2003, č. 6, 7 [Edice Tvary, sv. 6, 7], s. 1–32. – Lubomír KONEČNÝ: *Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematicky* (Monographia Miscellanea, 8), Praha 2002. – Světlá MATHAUSEROVÁ: K pramenům konkrétní poezie, in: *Literární noviny*, 1965 (14), č. 31, s. 5. – Mirjam BOHATCOVÁ: Homo ludens, in: *Knižní kultura*, 1964 (1), č. 10, s. 397–402, apod.

³ Např. ADLER / ERNST 1988 (pozn. 2), s. 213, 221. – DENCKER 2010, s. 534–551. – Jiné práce se obracejí k první větě z Evangelia sv. Jana, 1.1: „*Na počátku bylo slovo*“, viz např. RYPSON 1989 (pozn. 2), s. 7. – Srv. také obr. 23.

⁴ Viz např. WEISSTEIN 1992 (pozn. 2), s. 12–14.

⁵ LEONARDO: *Libro di pittura, Codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana*, Carlo PEDRETTI / Carlo VECCE (eds.), Giunti, Firenze 1995 [1996], s. 15. – Nejnovější kritická edice Leonardova traktátu LEONARDO DA VINCI: *Trattato della pittura*, Ettore CAMESASCA (ed.), Neri Pozza, Vicenza 2000.

Co se však vnímání výtvarného umění a poezie jako rozdílných zobrazovacích způsobů týče, naznačil základní myšlenky až německý osvícenský myslitel Gotthold Ephraim Lessing. V knize *Láokoón čili o hranicích malířství a poezie* z roku 1766 připomněl, že starověcí filozofové ve svých spisech vysvětlovali malířství právě pomocí pravidel poezie. V tomto smyslu polemizoval zejména s tvrzením Simonida. To, že jsou obě tato umění – malířství a poezie – jak svým předmětem, tak i svým „materiálním“ způsobem zobrazení rozdílná, dokládá Lessing hned několika tezemi, vyslovenými především v kapitolách 16 a 17. Jeho argumenty zde hovoří spíš ve prospěch poezie, a to když tvrdí, že abstraktní znaky jazyka jí dávají větší svobodu a expresivitu, než přirozené zobrazovací prostředky ve výtvarném umění.⁶ V tomto smyslu tak ustanovil tezi o nerovnosti a hieratické nadřazenosti poezie nad výtvarným uměním, která koneckonců přetrvala po dobu dlouhou téměř dvě stě let.

Není tedy náhodou, že se k ní kriticky postavil slavný americký kritik Clement Greenberg.⁷ Avšak Lessingovu tezi, na níž se cenilo, že „*básnictví jako jedno z umění liší se od malířství, hudby atd. svým materiálem, jehož meze nemůže překročit*“, reflektoval tehdy i strukturalista Jan Mukařovský, v textu výmluvně nazvaném „Mezi poezií a výtvarnictvím“. Skutečný vývoj umění oproti Lessingovu pojetí vzájemně se omezujícího ohraničení jednotlivých druhů umění, jež lze považovat akorát tak za „*příkaz pro umělce*“ vyložený v „*duchu své doby*“, ukazuje podle Mukařovského,

„(...) že každé umění se občas snaží překročit své meze připodobňujíc se umění jinému – meze jsou však nepřekročitelné, nikoliv de iure, ale de facto, poněvadž materiál se nemůže vzdát své povahy“.

Mukařovský zastával názor, že právě „*různost materiálu*“ je tím hlavním, co jednotlivá umění od sebe odděluje. Ale i přes tato formální kritéria jsou i ona propojena a to typicky mukařovským způsobem na základě estetické funkce: „*společenství cíle – jsouť umění vesměs činnosti s převažujícím zřetelem estetickým*“.⁸

⁶ Gotthold Ephraim LESSING: Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie, in: týž: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*, Jiří STROMŠÍK (ed.), Odeon, Praha 1980, s. 279–386 (hlavně s. 335–336).

⁷ Viz Clement GREENBERG: Towards the Newer Laocoon, in: *Partisan Review*, 1940, č. 7, s. 296–310; taktéž in: týž: *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1, Perceptions and Judgments, 1939–1944*, John O'BRIAN (ed.), University of Chicago Press, Chicago / London 1988², s. 23–37.

⁸ Jan MUKAŘOVSKÝ: Mezi poezií a výtvarnictvím, in: *Slovo a slovesnost*, 1941 (7), č. 1, s. 1–16 (s. 2–3); taktéž in: týž: *Kapitoly z české poetiky, díl I., Obecné věci básnictví*, Svoboda, Praha 1948, s. 253–274 (s. 255). – Poměrně aktuální a dobově zajímavý byl i odkaz lingvisty Romana Jakobsona, který mj. vyslovil také jednu z tezí ve smyslu *ut pictura poesis*, a to tím, že shledal „*hlubokou analogii mezi úlohou gramatiky v poezii a malířskou kompozicí, založenou na zjevném nebo skrytém geometrickém uspořádání nebo na odporu proti geometričnosti*“, Roman JAKOBSON: Poezie gramatiky a gramatika poezie, in: týž: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 116.

Po letech použil stejného názvu jako Mukařovský pro svůj krátký text o Jiřím Kolářovi i překladatel, publicista a básník Vladimír Burda. Bylo to nejen proto, aby na strukturalistickou tezi navázal, ale spíš proto, aby ji aktualizoval či v podstatě „vyvrátil“. Jako aktivní zastánce názoru, že současný „vývoj *moderní poezie* (...) *mu* [Mukařovskému] *nedává za pravdu*“, když ve smyslu vizuální poezie šedesátých let a především v souvislosti s Kolářovou tvorbou je možné vysledovat, že „(...) *snaha po výtvarném a básnickém vyjádření (...) splývá v jedno*“, a proto tedy „*tím, že překračuje tradiční materiálové hranice, ruší letitý izolacionismus obou disciplín, jak poezie, tak výtvarnictví.*“⁹ Uvědomme si, že pro básníky tehdy znamenalo výtvarné umění všeobecně skutečně mnoho – přemýšlel o něm nejen Eugen Gomringer, když uvažoval o Maxi Billovi (kap. 3.2), ale právě i Jiří Kolář, když kromě Kazimíru Malevičovi vzdával poctu i mnohým dalším umělcům, jak dokládá nejen jeho sbírka *Gersaintův vývěsní štít*, v níž se objevuje řada z nejvýznamnějších výtvarných umělců, mj. Brâncuși, Mondrian, Kupka, Rothko či Fontana. Podobně se inspirace Ladislava Nováka opíraly o díla Victora Vasarelyho a Jacksona Pollocka (kap. 4.1).

V tomto výčtu bychom mohli jednoduše pokračovat i dále, protože rámec vizuální poezie, jak ji budeme v této práci nahlížet, v sobě zahrnuje právě ono tvůrčí experimentování, v němž se vzájemné obohacování výtvarného umění literaturou stalo jedním z nejoblíbenějších uměleckých přístupů, který byl uplatňován přibližně od poloviny padesátých let 20. století.¹⁰ K jeho rozšíření došlo pak hlavně v letech šedesátých a sedmdesátých, kdy platil jako označení určité linie intermediální tvorby¹¹, jejíž početní představitelé, sdružující se v rozsáhlé neformální mezinárodní síti, vědomě

⁹ Vladimír BURDA: Mezi poezií a výtvarnictvím, in: *Plamen*, 1969 (11), č. 3, s. 62–63.

¹⁰ Definice vizuální poezie z kontextu teorie umění viz např. Jiří VALOCH: Vizuální poezie, in: Anděla HOROVÁ (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (I–II), Academia, Praha 1995, II., s. 909–910; Zora RUSINOVÁ: Experimentálna poézia, in: Jana GERŽOVÁ (ed.): *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia*, Kruh súčasného umenia PROFIL, Bratislava 1999, s. 75–79. – Pro kánon literární vědy viz Laurenz VOLKMANN / Jiří TRÁVNÍČEK: Konkrétní poezie, in: Ansgar NÜNNIG / Jiří TRÁVNÍČEK / Jiří HOLÝ (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce – osobnosti – základní pojmy*, Host, Brno 2006, s. 402–403; Pavel VAŠÁK: Konkrétní poezie, in: Štěpán VLAŠIN (ed.): *Slovník literárních směrů a skupin*, Panorama, Praha 1983², s. 115–117. – Přehledové texty: Josef HLAVÁČEK: Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění VI.*, sv. 1., Academia, Praha 2007, s. 233–239; kapitola Laboratoře básnického experimentu, in: Pavel JANOUŠEK: *Dějiny české literatury 1945–1989*, III., 1958–69, ÚČL AV ČR, Praha, s. 194–203; Marie LANGEROVÁ: Experimentální poezie šedesátých let, in: *Česká literatura*, 1998 (46), č. 3, s. 308–319; STEHLÍKOVÁ 2007a; STEHLÍKOVÁ 2007b. – Martin JEŘÁBEK: *Experimentální poezie a její odrazy ve výtvarném umění* (diplomová práce na PedF UK), Praha 2009 (<http://www.ralfmost.cz/diplomova-prace.html>, vyhledáno 15.3.2013).

¹¹ Pojem „intermedia“ zavedl v únoru roku 1966 umělec a teoretik Fluxusu Dick HIGGINS: Intermedia, in: týž (ed.): *Something Else Newsletter*, 1966, I, č. 1, s. 1–6. – Higgins mj. patřil i k velkým znalcům optických forem textu (viz pozn. 2).

navázali na předcházející historický vývoj – nejen na samotnou vizualizaci textu, s jakou se setkáváme v našem západním světě v podstatě již od starověku a antiky (např. kryptogram, anagram, labyrint, rébus apod.), nebo jaká se rozvinula ve středověké literatuře, renesanční a barokní poezii, kdy seskupení slov a veršů vytvářelo nejružnější figurativní mnohavýznamové obrazce (emblem, *carmen figuratum* aj.),¹² ale také na paralelní vývoj u ostatních mimoevropských kultur (asijská a islámská kaligrafie, hieroglyfy apod.), který za západním světem jinak nezaostával. Vizuelní poezie šedesátých let však spíše odkazuje k pokusům učinit z grafické a významové stránky slov nedílnou součástí umělecké komunikace, a rozvinout dále to, co začala promýšlet už evropská avantgarda. Mnohé postupy vizuelní poezie tedy navazují na futuristická osvobozená slova, na kubistické kaligramy a objev koláže, na fonetické a typografické básně dadaistů a jejich anti-umělecký přístup. Vizuelní poezie pokračovala také v transraciální ideji ruského zaumu, bohatě využívala konstruktivistického principu v pojetí prostoru, čerpala z teorií konkrétismu nebo ze surrealistických básní-objektů a metody automatického psaní či z francouzského lettrismu. V českém kontextu mohla pak ještě přímo navazovat na obrazové básně poetismu.¹³ (kap. 2)

Dnešní teoretikové zabývající se podobnými přechodnými uměleckými formami se však potýkají s mnoha více problémy než s „pouhým“ srovnáváním vizuality s textualitou, jak naznačuje i jen tento demonstrativní výčet příbuzných projevů. Pro tvorbu, která bývá všeobecně nazývána vizuelní poezií, totiž neexistuje ani jednotná definice, natož terminologie. V historickém kontextu všeobecně přijímaných verbovizuelního forem se nejčastěji používají pojmy *figured poetry*, *Figurengedicht*, *carmen figuratum* nebo také *pattern poetry*, *emblematic poetry*, *pictura poesis* či *Bildgedicht* apod.,¹⁴ a víceméně se jejich užívání jeví jako bezproblémové. Jinak je tomu ale právě u definování pojmu „vizuelní poezie“, jenž vykazuje i mnoho jazykových variant: *visual poetry* – *Visuelle Poesie* – *poesie visuelle* – *poesia visuale*... (kap. 3) Na jedné straně je mu přiřítána skutečně dlouhá historická tradice a splynutí s mnohem širším spektrem způsobů vizualizační práce s textem, než aby se poжил pouze k hnutí, které se kolem těchto tendencí v určité době rozšířilo a představovalo tak jen jednu jeho vývojovou

¹² Vzpomeňme zde alespoň jednu z nevýznamnějších osobností, spojenou zároveň s českými zeměmi, cisterciáka Juana Caramuela z Lobkowitz, viz Petr DVOŘÁK / Jacob SCHMUTZ (eds.): *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*, Filosofia, Praha 2008.

¹³ Odkaz na vztah obrazu a písma u historických avantgard představila publikace Lenka JANSKÁ: *Mezi obrazem a textem. Text a grafem v evropském a českém malířství 1910–1930*, Mladá fronta, Praha 2007.

¹⁴ Viz pozn. 2.

fázi. Také proto německý teoretik médií Klaus Peter Dencker, který je autorem v podstatě encyklopedické inventarizace tématického pojmosloví v celosvětovém měřítku, pro podobné či příbuzné vizuální textové formy nahlížené v historické tradici nejnověji navrhuje pojmenování „OPTISCHE POESIE“ (optická poezie), které v sobě zahrnuje nejen dané historicko-typologické modely existující od starověku po modernu, ale i specifické myšlenkové struktury současnosti, k nimž lze právě vizuální poezii, která je v centru našeho zkoumání, zcela bez obav zařadit. Dencker optickou poezii definuje jako poezii, k níž patří

„(...) differenziert und als eigene Formen betrachtet – *Visuelle Poesie* und in Teilbereichen auch *Konkrete Poesie*, *Kinetische Poesie* sowie *Musikalische Grafik* ebenso wie z. B. Figuren-, Gitter- und Labyrinthgedichte oder Formen der *Ars Combinatoria*, *Enigmatik*, *Allegorik*, *Hieroglyphik*, *Emblematik* und die diversen Formen von *Bild-Texten*, *Text-Bildern* sowie Produktionen nicht nur im *Print-*, sondern auch im *technischen* und *elektronischen Medienbereich* (eingeschlossen *Poesie im öffentlichen Raum*) des 20. und 21. Jahrhunderts“.

Upozorňuje přitom, že v jeho výkladu je pojem vizuální poezie nutné chápat jako ryzí „*ganz bestimmte Ausdruckform (...), die sich leicht zeitversetzt parallel zur Konkreten Poesie seit den 1960er Jahren entwickelte*“, a proto by se mělo zamezit, aby byl „*über alle Jahrhunderte hinweg auf alles Verwandte oder gar nur Ähnliche angewendet*“.¹⁵

Takto nabídnuté aktuální definice bychom se mohli přidržet i my a ještě předtím, než přistoupíme ke genezi termínu vizuální poezie zprostředkované strategiemi avantgardy (viz kap. 2), bychom se nejprve mohli již touto optikou podívat na situaci domácího dobového kulturního kontextu, v němž se vizuální poezie uplášovala.

1.1. Česká vizuální poezie v uměleckém provozu

Vznik domácí linie verbálně-vizuálního experimentu, vymezeného výše definovaným pojmem, se běžně datuje do let 1958–1959. Ale nejen z důvodů nepříznivé politické situace, ale i pro svou složitou povahu a úzkou spojitost s náročností typografie, zůstávala tehdy aktuální tvorba na pomezí obrazu a textu, kromě několika zdařilých knižních realizací, často v bibliofilských edicích, nebo jen v podobě originálů. I tento paradox byl příčinou, proč verbo-vizuální tvorba dlouho bojovala o výraznější publicitu.

¹⁵ DENCKER 2010, s. 1. – Ulrich Weisstein oproti Denckerovi definuje optickou poezii mnohem stručněji: „*Optische Poesie – Oberbegriff für alle Spielarten des Figurengedichts. Englisch: pattern poetry*“, týž: Glossar, in: WEISSTEIN 1992 (pozn. 2), s. 318.

Přesto už v roce 1964, ještě předtím než většina z autorů této linie mohla začít publikovat, upozornil známý italský bohemista Angelo Maria Ripellino na zajímavý „verbální experiment“ (ESPERIMENTO VERBALE) jako na jednu z hlavních nových tendencí v českém umění. Ve svém článku uveřejněném v časopise *L'Europa letteraria* zmínil řadu tehdy v podstatě ineditních děl od Václava Havla, Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, Ladislava Nováka nebo od Jiřího Koláře.¹⁶ Přestože se ukázky z jejich tvorby v dobovém tisku začaly objevovat teprve následně, pravidelněji až od roku 1965, a to buď jednotlivě, či provázené teoreticky zaměřenými texty (podobně jako otevřeněji formulované myšlenky o umění, srovnatelné s nejprogresivnějšími proudy ve světě), mohl teprve až v roce 1967 výtvarný kritik a teoretik Jiří Padrta spolu se stoupenci tohoto druhu tvorby polemicky „zajásat slovy písně o Gagarinovi: ‚Tak jsme se konečně dočkali‘.“¹⁷

Padrta ale zároveň jen o několik řádek dále nadneseně upozornil na to, jak již tehdy byla ediční politika vůči současnému výtvarnému umění, „v němž už od roku 1963 neexistují ani zamlčené objevy, ani tajně slavní umělci“, pozadu.¹⁸ Tehdejší umělecká produkce se nacházela v prostoru mezi odkazem meziválečného surrealismu na straně jedné a širokým hnutím, které v sobě zahrnovalo konstruktivní tendence, kinetismus či konkretismus, na straně opačné. Především tyto umělecké proudy stavěly proti estetice imaginativních vnitřních modelů a symbolických světů dematerializaci, racionalitu, konceptuálnost, procesualnost a orientaci na jazyk. Verbo-vizuální linii, zahrnující jak písmové obrazy tak vizuální poezii, věnoval právě Padrta, který se již od

¹⁶ Angelo Maria RIPELLINO: Mosaico praghese: Maggio '64, in: *L'Europa letteraria*, 1964 (5), č. 29, s. 71–82; taktéž in: týž: *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963–1973)*, Antonio PANE (ed.), Le lettere, Firenze 2008, s. 18–30.

¹⁷ Jiří Padrta pokračuje: „Obavám se ale, že nebudou tak docela nadšeni. Všichni mají doma pět let nepublikované sbírky, jež jsou zásadním příspěvkem nejenom k současné umělé a konkrétní poezii, ale v širším slova smyslu k dnešnímu novému experimentálnímu básnictví vůbec. Nejedna z jejich knih byla v posledních letech nabídnuta k edici Svazu čs. spisovatelů – bez úspěchu. Kolář byl ukonejšěn vydáním dvacet let starého výboru z válečné a poválečné poezie. Hiršalovi a Grögerové vycházely výtečné překlady, kdežto původní nová tvorba se má objevit na trhu v jedné či dvou ukázkách teprve v letošním roce. Novákovi právě vychází první útlá knížka zveřejňující více než skromný výbor z jeho rozsáhlé a mnohotvárné produkce, zahrnující kromě toho vesměs starší věci, o Burdovi pak vůbec nemluvě.“, Jiří PADRTA, Konkrétněji o konkrétní poezii, in: *Literární noviny*, 1967 (16), č. 13, s. 2. Padrta zde odkazuje např. k titulům: Václav HAVEL: *Protokoly*, Mladá fronta, Praha 1966; Jiří KOLÁŘ: *Básně ticha*, Umělecká beseda, Praha 1965; týž: *Evidentní básně*, soukromý tisk, Praha 1965; týž: *Gersaintův vývěsní štít*, Artia, Praha 1966; Ladislav NOVÁK: *Pocta Jacksonu Pollockovi*, Mladá fronta, Praha 1966; Emil JULIŠ: *Pohledná poezie*, Severočeské nakladatelství, Liberec 1966. Teprve později vycházejí Jiří KOLÁŘ: *Nový Epiktet*, Mladá fronta, Praha 1968; týž: *Návod k upotřebení*, Dialog, Most 1969; Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: *JOB-BOJ*, Československý spisovatel, Praha 1968; Emil JULIŠ: *Krajina her*, Mladá fronta, Praha 1967; aj. – Následná vlna publikování přišla až v devadesátých letech a po roce 2000, viz také Kateřina TOŠKOVÁ: *Experimentální poezie ve sbírkách, činech a činnostech (od 60. let do současnosti)*, in: STEHLÍKOVÁ 2007a, s. 145–191.

¹⁸ Tamtéž.

počátku šedesátých let přiklonil k nefigurativní linii tvorby a stal se její vůdčí osobností, několik zásadních článků a následně i výstav, které pokrývaly hraniční oblast mezi básnictvím a malířstvím. Nejednalo se však výhradně o přehlídky mapující „*dva základní typy tvorby, pohybující se v oblasti vztahů písma a obrazu – typ skripturní a lettristický*“, jak napsal Zdeněk Felix,¹⁹ ale o širší tendence nekonstruktivismu, kam umělecká kritika tvorbu na pomezí textu a obrazu zařadila, a to nejen kvůli vzájemné podobnosti v tvůrčích a myšlenkových postupech, ale také proto, že dospěla k obdobně vizuálně působícím formám, přestože si zachovala vlastní východiska v jazyce. Již v počátcích odborné diskuze, která se měla kolem tohoto tématu v průběhu šedesátých let ještě plně rozvinout, ji obhajoval slovy o „*zasnouben*“ obrazu a slova i historik a teoretik umění Arsén Pohribný. Jeho stanovisko z roku 1964 zní:

„Domníváme-li se, že se obraz nápisem znehodnotil, je to proto, že jsme zvyklí jen na praktické souvislosti. Uvažme však, že obraz má stejně svou literu – název, a ten mnohdy otevírá souvislosti málo věcné. Ostatně písmo vchází do obrazu teprve v okamžiku, kdy se uvolnil od přírodního motivu. V té chvíli zde funguje jako nalezený básnický předmět společensky vyrobený, jako figura, která obohacuje plátno mnoha vztahy k vnějšmu světu.“²⁰

K tendenci jazykově orientovaného umění v rámci nekonstruktivismu náleželi umělci podle více hledisek, z nichž nejpodstatnější byla programově shodná cesta (jež však nevytvářela jednotné programově umělecké hnutí), kterou formuloval teoretik Jiří Padrta jako tzv. „objektivní tendence“, které

„(...) jsou opačným pólem přemíře subjektivity, obsažené v tomto umění romantického původu, opřeným o důsledné principy konstruktivního pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur“.²¹

Již výstava umělecké skupiny Křižovatka v roce 1964, v jejímž katalogu zazněla tato manifestační slova, představila základní estetiku nově vzniklé „senzibility“ prolínající se těsně s pojetím vizuální poezie a vyjádřila tak svůj nekompromisní postoj k novému vidění světa.²²

Vedle sledování konstruktivistické linie v umění věnoval tehdy Padrta svou pozornost i oblasti reagující na silnou vlnu lettrismu a byl to také on, kdo průkopnický

¹⁹ Zdeněk FELIX: Písmo, znaky, slova, obrazy, in: týž / Jiří KOLÁŘ: *Obraz a písmo* (kat. výst.), Muzeum, Kolín 1966, nestr.

²⁰ Arsén POHRIBNÝ: Slova svobodná a zasnoubená jinak, in: *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 80–81.

²¹ Jiří PADRTA: *Křižovatka* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1964, nestr. Zastoupení umělci: Vladimír Burda, Richard Fremund, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Karel Malich, Pavla Mautnerová, Vladimír Mírvald a Zdeněk Sýkora.

²² Viz Josef HLAVÁČEK: Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění, in: týž (ed.): *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění, Praha 1993, s. 54–111. – Viz také Kenichi ABE: Česká vizuální poezie 60. let, in: *Literární noviny*, 1999, č. 29, s. 9.

dopomohl publicitě nového estetického názoru, „*když nechával vystavit novou poezii vedle výtvarných děl*“.²³ Dokládá to nejen několik jeho rozsáhlých článků v *Knižní kultuře* a ve *Výtvarné práci*,²⁴ ale i skutečnost, že se mu podařilo protagonisty vizuální poezie v hojnějším počtu představit na první z řady prezentací symptomaticky nazvané *Obraz a písmo*.²⁵ Tato výstava vyznačila široký záběr českého umění překračujícího hranici mezi výtvarným uměním a literaturou a byla také bohatě reflektována v tisku.²⁶ Z dnešního pohledu by se mohla zdát až příliš didaktická v tom, jak prezentovala materiál písma jako uměleckou koncepci, která kategoricky rozlišovala umělecké projevy s převahou malířského přístupu od těch, které měly podstatu v typografii, a nebo v literárním textu, ale vzhledem k zaměření naší práce na zkoumání typologií vizuální poezie, přinesla v tomto směru řadu inspirativních podnětů. Následně se „jazykově“ založená tvorba objevila i na dalších přehlídkách, které ale vyjadřovaly o stupeň radikálnější výtvarný umělecký názor – byly to především výstavy *Klub konkrétistů a hosté* (1968)²⁷ a poté ještě *Nová citlivost* (1968). První z nich se snažila vymezit koncepci „*nově stvořeného předmětu estetické fascinace*“, který rozhoduje o „*pominutí složek komunikativně sémantických*“²⁸ a rozšiřuje „*své pojetí o tvorbu kinetických a světelných ‚konkrétů‘ a prostředí, o návrhy sériově vyrobitelné, o tvorbu z*

²³ Vladimír BURDA: Panoráma současné experimentální poezie, in: *Výtvarná práce*, 1969 (16), č. 1–2, s. 1, 3–5 (s. 5).

²⁴ Red. [Jiří PADRTA]: *Obraz a písmo*, in: *Výtvarná práce*, 1963 (11), č. 25–26, s. 8–9. – Red. [týž]: *Obraz a písmo*, in: *Výtvarná práce* 1964 (12), č. 1, s. 8; Jiří PADRTA: *Obraz a písmo I.*, in: *Knižní kultura* 1965 (2), č. 11, s. 408–417; týž: *Obraz a písmo II.*, in: *Knižní kultura*, 1965 (2), č. 12, s. 446–453.

²⁵ Jiří PADRTA: *Obraz a písmo* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1966. Vystavující umělci: Jiří Balcar, Vladimír Burda, Adolf Hoffmeister, Eva Janošková, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Jan Kotík, Jan Kubíček, Karel Malich, Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Zdeněk Sklenář, Karel Trinkewitz, Miloš Urbásek + zahraniční účastníci. – Z Prahy pak výstava pokračovala do Jihlavy a Kolína (viz pozn. 19). – Výstava reagovala na již dříve tematicky koncipovanou přehlídku Dietrich MAHLOW (ed.): *Schrift und Bild / Schrift en beeld / Art and Writing* (kat. výst.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Stedelijk Museum Amsterdam, Typos Verlag, Frankfurt am Main 1963, již Padrta věnoval zmiňovanou esej rozdělenou do dvou čísel *Výtvarné práce* (viz pozn. 24). – Viz také Jiří PADRTA: Svět obrazu a písma, in: KRÁTKÁ 2013, s. 172–175.

²⁶ V tisku vyšly mj. tyto recenze: Arsén POHRIBNÝ: Znak a písmo v obrazech [rec.], in: *Výtvarná práce*, 1966 (14), č. 4, s. 4; Jiří KOTALÍK: *Obraz a písmo* [rec.], in: *Kulturní tvorba*, 1966 (4), č. 7, s. 4–5; žk: *Písmu se proměňuje v obrazy* [rec.], in: *Lidová demokracie*, 1966, č. 28, s. 5; apod.

²⁷ Arsén POHRIBNÝ: *Klub konkrétistů a hosté* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava 1968. Vystavující umělci: Eduard Antal, Ľuba Belohradská, Štefan Belohradský, Drahoslav Beran, Václav Beránek, Jiří Bielecki, Svatoslav Böhm, Václav Cigler, Jarmila Čihánková, Jan V. Dušek, Josef Hampl, Jiří Hilmar, Dalibor Chatrný, Tamara Klimová, Radek Kratina, Jaroslav Malina, Eduard Ovčáček, František Pavlů, Arsén Pohribný, Tomáš Rajlich, Jaroslav Rusek, Zdeněk Rybka, Karel Trinkewitz, Rudolf Valenta, Jiří Valoch, M. Vystrčil + zahraniční hosté. – Přehlídka dále putovala do Prahy, Ústí n. Labem, Žiliny a později se objevila i na několika místech v Itálii; viz Eva KRÁTKÁ: České umění a italská vizuální poezie, *Umění*, 2006 (54), č. 5, s. 433–448.

²⁸ Z textu Arséna POHRIBNÉHO, in: POHRIBNÝ 1968 (pozn. 27), nestr.

grafémů a fonémů“.²⁹ Tyto grafické jednotky byly seřazovány jednou do linií, jindy do ploch a objemů, v nichž vytvářely nejen znakové a „zrakové“ soustavy, konstelace, série, rastry, ale i další kombinační a v optice diváka „pohyblivé“ modifikace, nazývané někdy permutace, jindy struktury. Často se svou formální sémantikou blížily variabilním či mobilním „sochařským“ a „malířským“ objektům, které byly součástí právě této přehlídky.

Druhá ze zmiňovaných výstav, *Nová citlivost*, se naopak měla stát – v rámci druhé avantgardy českého umění – manifestem celkově proměněné senzibility, charakterizované konstruktivním myšlením, směřováním k moderní civilizaci a redukováním formy v protikladu k subjektivizujícím tendencím imaginativního umění.³⁰ Konečné přizvání tvůrců konkrétní, vizuální a fonické poezie do koncepce této výstavy se proto zdálo „logické“ a ve své podstatě znamenalo „*nesporné obohacení [výstavy] o realizaci intermediální*“, podotkl ještě po letech Jiří Valoch.³¹ Přestože aktivita uměleckého provozu byla v následném období nedobrovolně přerušena, devadesátá léta na ni mnohokrát upozornila,³² a od té doby se odkaz vizuální poezie jako fenomén začíná opět periodicky objevovat na scéně.³³

²⁹ Výzva konkrétistům, in: Arsen POHRIBNÝ (ed.), *Klub konkrétistů* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny / Kant, Jihlava / Praha 1997, s. 140.

³⁰ *Nová citlivost. Křížovatka a hosté* (kat. výst.), Dům umění, Brno 1968. Vystavující umělci: Václav Boštík, Hugo Demartini, Milan Dobeš, Stano Filko, Milan Grygar, Jiří Hilmar, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Stanislav Kolíbal, Jan Kotík, Radek Kratina, Jan Kubíček, Alena Kučerová, Kamil Linhart, Karel Malich, Vladislav Mirvald, Zorka Ságlová, Otakar Slavík, Miloš Urbásek + lettristé Zdeněk Barborka, Vladimír Burda, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Josef Honys, Ladislav Nebeský, Jindřich Procházka. Výstava programově navázala na Jiří PADRTA: *Konstruktivní tendence* (kat. výst.), Galerie B. Rejta, Louny 1966. – Reprízy výstavy *Nové citlivosti* se konaly v Karlových Varech a Praze (zde navíc vystavili Jiří Bielecki, František Pavlů, Zdeněk Sýkora, Jiří Valoch). – Přehlídku, zopakovanou v letech 1994–1995 pod původním názvem, doplnil katalog částečně zastupující antologii dobových textů, Josef HLAVÁČEK (ed.): *Nová citlivost* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění, Litoměřice / Oswald, Praha 1994. – Viz také regionálně vztažená výstava Václav MALINA / Jiří VALOCH (eds.): *Jasná zpráva. Geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku* (kat. výst.), Galerie města Plzně, Plzeň 2007 (hlavně s. 47–81).

³¹ Jiří VALOCH: *Nová citlivost a nová poezie*, in: HLAVÁČEK 1994 (pozn. 30), s. 134–135 (s. 134).

³² Viz HLAVÁČEK 1993 (pozn. 22). – Jinak také Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ / Petr KOTYK / Josef HLAVÁČEK (eds.): *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), PNP, Praha 1997. – Vít HAVRÁNEK (ed.): *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let* (kat. výst.), Galerie hl. m. Prahy, Praha 1999. – Připomeňme zde také výstavu Christel SCHÜPPENHAUER (ed.): *Wortlaut / Slovo-zvuk* (kat. výst.), Praha 1991. – Viz také Jiří VALOCH: *Brněnský okruh*, in: SLAVICKÁ Milena / PÁNKOVÁ Marcela (eds.): *Zakázané umění I.*, in: *Výtvarné umění*, 1995, č. 3–4, s. 141–174.

³³ Viz např. Jiří VALOCH: *Písmo v obraze* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně / Dům umění města Brna, Brno [1992]. – Olga STEHLÍKOVÁ: *Básnivá koláž* (kat. výst.), Gallery, Praha 2008. – Zdeněk FREISLEBEN / Vít HAVRÁNEK: *Obrazy slov* (kat. výst.), Letohrádek Hvězda, Památník národního písemnictví, Praha 2008. – Viktor ČECH / Markéta KUBAČÁKOVÁ: *U dUbU tU bUdU* (plakátolog), Školská 28 Komunikační prostor, Praha 2010–2011, apod.

2. Geneze pojmu „vizuální poezie“ a avantgardy

2.1. Dada poprvé

Poprvé se termín „POÈME VISUEL“ [vizuální báseň] objevil v textu Tristana Tzary, který jej použil v poznámce určené měšťákům, aby popsal představení v curyšském Cabaretu Voltaire, jenž proběhlo 31. října 1916. Zde tehdy dadaisté Tzara, Marcel Janco a Richard Huelsenbeck společně přednesli tzv. simultánní báseň (poème simultané) *Admirál hledá dům k pronajmutí (L'amiral cherche une maison à louer)*. Paralelní čtení básně, která je „kombinací zpěvu, hudby, výkřiků a rachotu“,³⁴ proběhlo ve třech jazycích, němčině, angličtině a francouzštině, a stalo se historicky „první performancí této moderní estetiky“, jak píše Tzara ve zmíněném komentáři k básni, uveřejněném v revue *Cabaret Voltaire*.³⁵ Ve stručnosti jím osvětlil základní principy použité techniky simultánnosti, jež uplatněná v poezii umožňuje posluchači vytvářet si vlastní asociace, které se současně smíchají s fragmenty podnícenými autorem textu. Text komentáře zároveň upozorňuje na podobné soudobé dekompoziční experimenty, které probíhaly s „transmutací objektu a barvy u prvních kubistických malířů – Picassa, Braqua, Picabii, Duchamp-Villona a Delaunaye“ a „podnítily přání aplikovat shodné principy i v poezii“. Proto také Tzara zmiňuje Mallarméovo úsilí o typografickou reformu ve *Vrhu kostek* nebo Marinettiho snahu o aplikaci osvobozených slov. Tzara tu neopomenul připomenout ani myšlenky utopického orfismu Roberta Delaunaye, které představil Guillaume Apollinaire v textu nazvaném „Réalité, peinture pure“ [Realita, čistá malba] publikovaném v berlínském *Sturmu* v prosinci 1912.³⁶ Právě ve spojení s Apollinaiem, který začal „experimentovat s novým žánrem vizuální básně, jež je ještě zajímavější, jelikož se obejde bez systému a oplývá trýznivou fantazií“, použil pojem charakterizující

³⁴ Marie LANGEROVÁ: Vizuální aspekty básnického díla, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 377–473 (s. 403).

³⁵ Podobně jako „poème-simultané“ [simultánní básně], čtené v různých jazycích najednou, formuloval Tzara i „poème-conversation“ [konverzační báseň], jejichž koncept je v podstatě podobný – a ještě k tomu simultánně kombinují vizuálně-textuální aspekt poezie, ale jinak znamenají především počátek systematického zkoumání fonické poezie, založené na mluveném projevu, viz Willard BOHN: Apollinaire's plastic imagination, in: týž: *The Aesthetics of Visual Poetry. 1914–1928*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 57–68.

³⁶ Viz Robert DELAUNAY: On the Construction of Reality in Pure Painting, in: Robert HARRISON – Paul WOOD (eds.): *Art in theory, 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford – Cambridge 2003², s. 152–153. – V této souvislosti připomeňme, že Sonia Delaunay vytvářela od desátých letech tzv. *Robes poèmes*, v nichž se projevovала syntéza slova, těla a pohybu. Svým modelům pak dala prostor i v *Boutique simultané*, který otevřela v roce 1925 při pařížské Mezinárodní výstavě moderní uměleckoprůmyslové výroby.

podstatu obrazových básní. Jejich písmena a slova jsou uspořádána typograficky do určitého obrazce, a proto jak píše Tzara dále, „*taková báseň typograficky zdůrazňuje hlavní obraz a nabízí možnost jejího čtení ze všech stran najednou*“.³⁷ Definice vizuální poezie se začala rodit.

Apollinaire, fascinován moderním světem, byl přesvědčen, že by moderní poezie a umění vůbec mělo adekvátně reflektovat podstatu současného vědomí. Tuto myšlenku rozvinul i v přednášce, jež se stala programovým prohlášením nového uměleckého hnutí *Esprit nouveau* a zároveň i Apollinairovým vlastním uměleckým testamentem, otištěným pod názvem „*L'esprit nouveau et les poètes*“ [Nový duch a básníci] dva dny po jeho smrti.³⁸ Posmrtně vyšla i jeho sbírka poezie *CALLIGRAMMES* [Kaligramy], v níž jsou zařazeny básně založené na principu tzv. vizuálního lyrismu („*lyrisme visuel*“), „*před naší dobou neznámého. Tyto výboje mohou jít ještě mnohem dál a dovršit syntézu všech umění, hudby, malířství a literatury*“.³⁹

„(...) Mais généralement vous ne trouverez pas en France de ces ‚paroles en liberté‘ jusqu'où ont été poussées les surenchères futuristes, italienne et russe, filles excessives de l'esprit nouveau, car la France répugne au désordre. On y revient volontiers aux principes, mais on a horreur du chaos.“⁴⁰

Základní koncepci kaligramů, básní-obrazů, vytvořil Apollinaire již na konci roku 1912 a počátkem roku 1913 (více méně ihned poté, co dokončil svou předchozí stěžejní sbírku *Alkohol*, považovanou kritikou ještě za symbolistní). [Obr. 2] Jejich forma na jedné straně vychází z výtvarného tvaru tématu a na straně druhé zdůrazňuje materiální podobu jazyka, z něhož je báseň-obraz vystavěna. Vychází jak ze svých

³⁷ „*En même temps Mr Apollinaire essayait un nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. Il accentue les images centrales, typographiquement, et donne la possibilité de commencer à lire un poème de tous les côtés à la fois.*“; Tristan TZARA: Note pour les bourgeois, commentaire de L'amiral cherche une maison à louer, in: *Cabaret Voltaire*, 1916, s. 7.

³⁸ V Apollinairových šlépějích pak ve Francii pokračovala celá řada autorů, kteří ještě během první světové války vytvářeli jím inspirované vizuální básně. Patřili k nim například i Amédée Ozenfant, budoucí zakladatel purismu společně s Le Corbusierem, který byl přesvědčen, že současné umění se musí ubírat jediňě „*cestou Poezie*“, Amédée OZENFANT / Charles-Edouard JEANNERET: Purismus, in: *Život* II, 1922, s. 20.

³⁹ Adolf KROUPA (ed.): *Apollinaire známý a neznámý. Výbor z básnického díla. K 100. výročí básníkova narození*, Odeon, Praha 1981, s. 322–323. – V originále úryvek zní: „*qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature*“, Guillaume APOLLINAIRE: *L'esprit nouveau et les poètes*, in: *Mercur de France*, 1918, č. 491, 1. prosince 1918, s. 385–396. Text je přepracovaným zněním přednášky, kterou Apollinaire pronesl 26. 11. 1917 v pařížském Théâtre du Vieux-Colombier pod názvem „*L'Esprit nouveau*“. – Anglický překlad: Týž, *The New Spirit and the Poets* (1918), in: HARRISON / WOOD 2003 (pozn. 36), s. 228–229.

⁴⁰ Tamtéž.

historických předchůdců,⁴¹ tak i přímo z vize simultánního vnímání světa a současně jeho fragmentarizace a rekombinace (odpozorovaných z kubismu) zároveň, jak již ve zmíněné „Note pour les bourgeois“ poznamenal Tzara. Apollinaire takových básní během následných let 1914–1918 vytvořil na 150, přesto jsou v jeho symptomaticky nazvané sbírce tyto skutečně „tvarové“ revoluční básně zastoupeny jen minoritně.⁴² Kdyby žil déle, pravděpodobně by jejich koncepci ještě dále rozvinul, neboť ve zmiňované pařížské přednášce předznamenal, jak důležitou roli budou hrát v poezii jednou technologie, kdy bude možné míchat slova s obrazem a zvukem. Zakončil ji vizí, že

„(...) l'esprit nouveau est celui du temps même où nous vivons. Un temps fertile en surprises. Les poètes veulent dompter la prophétie, cette ardente cavale que l'on n'a jamais maîtrisée. Ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n'en sont encore qu'à la période des incunables. Mais attendez, les prodiges parleront d'eux-mêmes et l'esprit nouveau, qui gonfle de vie l'univers, se manifestera formidablement dans les lettres, dans les arts et dans toutes les choses que l'on connaisse.“⁴³

Apollinaire považoval totiž básníky za vizionáře, kteří by mohli předpovídat budoucnost. Tak, jako zde prorokoval digitální věk, který umožní komunikovat z jednoho konce světa na druhý, procházet jím rychlostí světla a jež také poskytne básníkům možnost experimentovat s novou formou svobody slov, písmen a slok s cílem rozpohybovat je.

Otázce nového lyrismu se věnuje několikrát v různých letech i autor řady dadaistických manifestů Tristan Tzara. Už v roce 1920 byl přesvědčen, že „le poème

⁴¹ Optická forma textu typu kaligramu má prastarou tradici, viz pojem Figurengedicht u ADLER / ERNST 1988 (pozn. 2), s. 320 – K vývoji kaligramu vzhledem k české poezii 20. století viz Marie LANGEROVÁ, *Básně-obrazy*, *Tvar* 1998, č. 4, s. 12–13, taktéž in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 450–467 (částečně pozměněná verze).

⁴² Apollinairovým skutečně prvním publikovaným kaligramem (sice ve své podstatě méně piktorialním, ale již výrazně založeném na prostorovo-lingvistickém faktoru) je báseň *Lettre-Océan* [Dopis Oceán], publikovaná v letním čísle časopisu *Les Soirées de Paris* roku 1914 s Apollinairovým vlastním komentářem. Mnohem bližší asociace mezi poezií a obrazem pak představují básně, v nichž slova skládá do nového obrazového celku. Takto vzniklá figura/tvar (Eiffelova věž, kůň, déšť, žena s kloboukem) rozšiřuje textovou složku básně o její obrazový ekvivalent. – Guillaume APOLLINAIRE: *Calligrammes*, Mercure de France, Paris 1918; česky: *Básně G. Apollinaira*, překlad Miloše Hlávky za použití překladu Karla Čapka, Aventinum, Praha 1929 (výbor z knih *Hnijící kouzelník*, *Alkoholy*, *Kaligramy*); též, *Kaligramy*, Kroužek knihomilů, Valašské Meziříčí 1948 (přeložil Karel a Miloslav Baláš, doslov Miloslav Baláš; překlad 20 kaligramů, především básní optických, které mají působit nejen sluchově, ale i zrakově). – Pravděpodobně nejrozsáhlejším vydáním Apollinairových kaligramů v cizím jazyce zůstal po dlouhou dobu soubor *Básně obrazy*, překlad Jindřich Hořejší, Odeon, Praha 1965. Překlad Jindřich Hořejší. Na úpravě jako typograf spolupracoval Oldřich Hlavsa, který vytvořil na základě Apollinairových předloh dle potřeb českého textu vlastní obrazce, konfrontované v knize s faksimilemi.

⁴³ APOLLINAIRE 1918 (pozn. 39).

n'est plus sujet rythme, rime, sonorité: action formelle“. Jeho návod, jak vytvořit dadaistickou meta-báseň rozstříháním novinového papíru, který pochází z téhož roku, kdy už žil v Paříži, je všeobecně známý⁴⁴ – proto zde odcitujme jeden text Jiřího Koláře ze sbírky *Návod k upotřebení*, který jeho metodu parafrázoval:

„Vezmi román
který neznáš
odřízni hřbet
odstraň paginaci
a co nejvíc přeházej stránky
V tomto nepořádku
knihu přečti
a napiš na čtrnáct řádek
její obsah.“⁴⁵

Svou základní představu o nové poezii uveřejnil Tzara ale již v květnu 1919 v curyšském sborníku *Dada* v č. 4–5. Ve své „Note 14 sur la poésie“ [Poznámka 14 o poezii] tvrdil, že

„(...) le poème pousse ou creuse un cratère, se tait, tue ou crie le long des degrés accélérés de la vitesse. Il ne sera plus un produit de l'optique, ni du sens ou de l'intelligence – impression ou faculté de transformer les traces des sentiments, de les appliquer.“

Jen taková poezie nabízí „*vigueur et soif, émotion devant la formation qu'on ne voit et qu'on n'explique pas. (...) Le reste nommé littérature*“, omezený zásadami tradičního psaní, „*est dossier de l'imbécilité humaine pour l'orientation des professeurs à venir.*“⁴⁶ Co se týče českého kontextu, stojí za připomenutí také Tzarova přednáška o dialektice

⁴⁴ Návod, jak vytvořit dadaistickou báseň [*Vezměte noviny. Vezměte nůžky. Najděte v novinách článek, aby měl délku, jakou počítáte dát své básni. Článek vystříhnete. Potom pečlivě rozstříhejte všechna slova, která tvoří tento článek, a vložte je do pytlíku. Skládejte pak jeden ústřížek za druhým přesně v pořádku, v jakém vyšly z pytlíku. Svědomitě opište. Báseň se vám bude podobat.*] je součástí Tzarova „Dada manifestu svobodné a hořké lásky“ publikovaného poprvé v časopise *Littérature*, 1920, č. 15, s. 18. Téhož roku 12. prosince jej Tzara přečetl v pařížské Galerii Povolotzky. – Český překlad manifestu in: LANGEROVÁ 2002 (pozn. 34), s. 404.

⁴⁵ Jiří KOLÁŘ: Sonet, in: KOLÁŘ 1969 (pozn. 17); taktéž in: KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 229. – Srv. např. také Ladislav NOVÁK: Pyramidální text, in: týž: *Malý slovník naučný*, dybbuk, Praha 2006, s. 96–98.

⁴⁶ Tristan TZARA: Note 14 sur la poésie, in: *Anthologie Dada*, in: *Dada*, č. 4–5, 1919. Text datován rokem 1917; digitalizovaný originál: http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/pages/04.htm, vyhledáno 15.3.2013; anglický překlad: „*The poem is no longer subject, rhythm, rhyme, sonority: formal action. (...) The poem pushes or digs a crater, is silent, murders, or shrieks along accelerated degrees of speed. It will no longer be a product of optics, sense or intelligence, but an impression or a means of transforming the tracks left by feelings.*“ Jen taková poezie nabízí „*vigor and thirst, emotion before the formation unseen and unexplained (...) The rest, called literature*“, omezený zásadami tradičního psaní, „*is a notebook of human imbecility to aid future professors.*“, týž: Note on poetry, in: Mary Ann CAWS (ed.), *Surrealist Painters and Poets. An Anthology*, MIT Press, Cambridge, MA 2001, s. 413–414.

poezie, již pronesl v Praze v roce 1946.⁴⁷ Tehdy se snažil pojmut vztahy mezi poezií a jejím smyslem, ale přestože zde spíš z hlediska surrealismu vychází z tvrzení, že slova jsou znaky a jazyk je organizací těchto znaků, má podle něj poezie zobrazovací funkci, jejíž silou je

„(...) sdružování, nahodilé sblížení jednotlivých znaků, které nalézají shodný bod až díky náhodné podrobnosti, kdy subjektivní paměť hraje úlohy hry s určitými pravidly a mnoha možnostmi výsledku.“ (s. 6)

Pro náš účel může být zajímavá i jeho definice tzv. „poesie latentní“, kterou odvozuje od neřízeného, primitivního, statického, latentního způsobu myšlení – tedy způsobu „snění, uvědomujeme si je, když se překvapujeme, že jsme unášeni stavem, jemuž se obecně říká nemyslet na nic.“ (s. 9) Neřízenému myšlení pak odpovídá poezie jako aktivita ducha, s níž se rodí pokrok. Jejím opakem je „řízené myšlení“, kterému „odpovídá poesie jako vyjadřovací prostředek“.⁴⁸

2.2. Marinetti a vliv futurismu

Apollinaire a dadaisté samozřejmě nestavěli na zelené louce. Ke zcela radikální reorganizaci básnické formy došlo totiž chronologicky již o mnoho let dříve. První signál prolnutí písma a textu přišel s kubismem. Začátkem jistě bylo zapojení písmen latinky malovaných přes šablonu do reality obrazu, jak to učinil George Braque v roce 1910, ačkoliv se zde písmo ještě podřizovalo zákonům malby.⁴⁹ Avšak nejvýraznější „břeský signál skutečného avantgardního ikonoklasmu“ zazněl již 20. února 1909. To byl v pařížském *Le Figaru* otištěn „Manifest futurismu“ Filippa Tommasa Marinettiho. Datum jeho vydání je obecně pokládáno za okamžik nástupu historicky první evropské avantgardy, která přinesla jednu z nejvlivnějších teorií obrazotvornosti v kontextu evropských historických avantgard 20. století. Ve skutečnosti se však tato avantgarda

⁴⁷ Tristan TZARA: *Dialektika poezie. Surrealismus a doba poválečná*, Družstvo Dílo, Praha 1946. Kniha obsahuje dvě přednášky konané v Praze v březnu 1946. Cestu Tzara uskutečnil na pozvání Syndikátu českých spisovatelů (podobně jako před ním i André Breton, T. S. Eliot či Thomas Mann). Kniha vyšla v edici aktuálních statí Malá řada živých dokumentů v nakladatelství, které již spolupracovalo s Jiřím Kolářem, Jindřichem Chalupěckým a dalšími ze Skupiny 42.

⁴⁸ Jiný Tzarův text, pocházející z roku 1935, se rovněž zabýval koncepcí řízeného a neřízeného myšlení, především v souvislosti s poezií, která přestává být básnictvím a stává se aktivitou ducha. V tomto stavu pak poesie „popírá poesii jako vyjadřovací prostředek“, též, Esej o postavení poesie, *Analagon*, 2008, č. 55–56, s. 23–26 (s. 25, 24). Překlad Ladislav Šerý.

⁴⁹ Viz JANSKÁ 2007 (pozn. 13), s. 38–88.

začala s tímto datem teprve rodit.⁵⁰ Vlastní futuristickou estetiku začaly formulovat až tzv. „technické manifesty“ vydávané následně až do čtyřicátých let. Konkrétně literární tvorbě a jejímu celkovému osvobození od melodičnosti tradičního verše a od básnické imaginace se Marinetti věnuje v několika svých ranějších teoretických spisech z let 1912–1913: v „Technickém manifestu futuristické literatury“, datovaném 11. května 1912,⁵¹ a v dalším manifestu „Zrušení syntaxe. Bezdrátová imaginace. Osvobozená slova“, vydaném přesně rok poté, 11. května 1913.⁵² [Obr. 3] Jádrem obou proklamací je v podstatě teorie destrukce jazyka ukotvená v koncepci „osvobozených slov“ (PAROLE IN LIBERTÀ). Pro futuristy osvobozená slova nepředstavovala jen úplný rozchod se způsoby práce s jazykem, který doposud používala tradiční literatura, útok na syntax, gramatiku, básnický subjekt a na zvukomalebnou podstatu verše, ale byla především výrazem člověka vystaveného moderní době:

„Vnesme odvážně do literatury ‚ošklivost‘ a všude zabíjeme slavnostnost! Pryč! Neposlouchejte tyto mé orace! Je třeba plivat každý den na Oltář Umění! Vstupujeme do bezmezných panství svobodné intuice. Po osvobozeném verši jsou zde konečně osvobozená slova!“ (s. 165)⁵³

Tento apel zaznívá v závěru prvního ze jmenovaných manifestů, v „Technickém manifestu futuristické literatury“,⁵⁴ v němž Marinetti koncepci osvobozených slov rozvinul dohromady v 11 bodech, které mu „nadiktovala vířící vrtule“.⁵⁵ Tato jeho koncepce se netýkala jen syntaxe a interpunkce, slovesných tvarů, zavržení adjektiv a

⁵⁰ Jiří PELÁN: Pařížská inspirace italské avantgardy, in: *týž, Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, Karolinum, Praha 2007, s. 285–319 (zde s. 288).

⁵¹ Všechny manifesty vyšly původně jako letáky, viz ale také Filippo T. MARINETTI: Manifesto tecnico della letteratura futurista, in: *I poeti futuristi*, Milano 1912, s. 12n. – Český překlad tohoto manifestu vyšel poprvé pod názvem Zrušení syntaxu, in: *týž: Osvobozená slova*, Petr a Tvrđý, Praha 1922, s. 11–21. Obálka Josef Čapek, překlad z francouzštiny Jiří Macák; další překlad *týž: Technický manifest futuristické literatury*, in: *Světová literatura*, 1969 (14), č. 5–6, s. 161–165. Nový překlad od Josefa Hajného vyšel v rámci oddílu, který připravil Josef HAJNÝ (ed.): *Panoráma italského futurismu. Manifesty, poezie, drama, obrazy, dokumenty*, tamtéž, s. 150–187. Dokumenty obsahují také české překlady Manifestu Futurismu (s. 158–160) a Manifestu aeromalířství (s. 166–168).

⁵² Filippo T. MARINETTI: Distruzione della sintassi. L’Immaginazione senza fili. Parole in Libertà, in: *Lacerba*, 1913 (Firenze), publikováno ve dvou částech v č. 12 (s názvem L’Immaginazione senza fili e le parole in libertà) a v č. 22 (s názvem Dopo il verso libero le parole in libertà). Souhrné vydání futuristických manifestů viz *Manifesti del futurismo*, Lacerba, Milano 1914. – Česká vydání textů in: *týž: Osvobozená slova*, Petr a Tvrđý, Praha 1922 (obálka Josef Čapek, překlad z francouzštiny Jiří Macák); identifikace původních manifestů v českém vydání: Zrušení syntaxu (s. 11–21) = Technický manifest futuristické literatury; Futuristická vnímavost a volná obrazotvornost (s. 28–54) = Bezdrátová imaginace. Osvobozená slova. Svazek uzavírají ukázky „osvobozených slov“ (s. 57–75).

⁵³ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „**Podporujeme tvrdošjně ‚ošklivost‘ v literatuře a zbavme se obřadnosti. A prosím, nasloucháte-li mně, netvarťte se jako velekněží. Každý den musíme plivati na Oltář Umění. Vstupujeme do bezmezné říše volného názoru. Po volném verši přicházejí na řadu osvobozená slova!**“ (s. 20–21)

⁵⁴ Viz MARINETTI 1912 (pozn. 51).

⁵⁵ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „**řekla vrčící vrtule**“ (s. 11).

adverbií, grafické úpravy textů a techniky deklamace, ale také nových způsobů vyjádření abstraktní básnické imaginace osvobozené od veškeré psychologie a subjektivity. K takto radikálnímu formulování způsobů vnímání světa Marinettiho inspiroval vlastní zážitek z letadla – při něm si prý poprvé uvědomil, jak zastaralá a zbytečná je tradiční syntax. Pocítil dokonce

„(...) zuřivou potřebu osvobodit slova, vytáhnout je z vězení latinské věty. Latinské souvětí má přirozeně jako každý imbecil velkou hlavu, břicho, dvě ruce a dvě ploché nohy, ale nikdy nebude mít dvě křídla.“ (s. 161)⁵⁶

Zatímco „*uháněl ve výšce dvou set metrů nad mocnými komíny Milána*“, (s. 161)⁵⁷ zažil, že je možné jedním jediným pohledem obsáhnout svět:

„Proč bychom měli používat čtyř kol, která se nudí, v okamžiku, kdy se můžeme odlepit od země? Osvobození slov, roztažená křídla obrazotvornosti, analogická syntéza země obejmutá jediným pohledem a snesená celá do základních slov.“ (s. 164–165)⁵⁸

Takto Marinetti zdůrazňoval nutnost nového globálního vnímání světa (neboť právě při pohledu z velké výšky – jako z letadla – je naše vidění schopno zkratky a lidské „já“ mu nezaclání), které umožní rozbourání tradičních vjemů. Formuloval to v podstatě analogicky k odmítnutí tradičního pojetí výtvarné reprezentace kubistickými malíři:

„Tím, že jsem se na předměty díval z nového pohledu a nikoli už zepředu nebo zezadu, ale z výšky, to znamená úkosem, mohl jsem rozbít staré logické skořápky a zprerhat olověné dráty antického chápání.“ (s. 164)⁵⁹

V tomto ohledu doporučoval futuristickým básníkům také akcentovat funkci smyslů, „*kteřé byly až dosud zanedbávány: 1. hluk (projev dynamismu hmoty); 2. váhu (schopnost předmětů létat); 3. vůni (schopnost rozptylovat se)*.“ (s. 164)⁶⁰ Ty by měly obohatit nové vnímání literatury o nové složky, kromě zrakové, také o čichovou („*Je třeba snažit se popsat například vůně tak, jak je vnímá pes.*“),⁶¹ sluchovou („*Poslouchat motory a reprodukovat jejich rozhovor*“),⁶² hmatovou i chuťovou („*Pro nás je teplota*

⁵⁶ Překlad úryvku z roku 1922 zní: Pocítil dokonce, jak „*zmocnila se mne šílená chtivost vyprostít slova ze žaláře latinských period. Tyto mají přirozeně jako všichni hlupáci prozíravou hlavu, břicho, dvě nohy a dvě plochá chodidla, ale nikdy nebudou mít křídla*“ (s. 11).

⁵⁷ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*Za letu nad milánskými obrovitými komíny ve výšce dvou set metrů*“ (s. 11).

⁵⁸ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*K čemu ještě jest zapotřebí čtyř zoufalých kol, jež nás nudí, můžeme-li se okamžitě odpoutati od země? Vysvobození slov, smělá křídla obrazotvornosti, analogická syntéza země objatá jediným pohledem, shrnutá v několik význačných slov.*“ (s. 20)

⁵⁹ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*Pohlížeje na předměty z nového hlediska ne již ze předu ani ne zezadu, ale shora, totiž zkráceně, mohl jsem přelámati stará logická pouta a pravidla antického názoru*“ (s. 19).

⁶⁰ Překlad úryvku z roku 1922 zní: kromě hluku, jako projevu dynamismu hmoty, vybízel k nutnosti „*vystihnouti tíži (možnost letu) a vůni (možnost rozptýlení) předmětů*“ (s. 18).

⁶¹ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*Ku příkladu snažme se vystihnouti shluk vůní, které pes čije*“ (s. 18).

⁶² Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*Poslouchejme motory a napodobme jich řeč!*“ (s. 18)

kusu železa nebo dřeva mnohem vášnivější než úsměv nebo slzy ženy).⁶³ Pomocí nich se literatuře podaří splynout s vesmírem v jedno („*aby literatura vstoupila přímo do vesmíru a splynula s ním.*“ (s. 164)⁶⁴

Právě podle toho, jaké signály směrem k básníkově intuici vysílá hmotný svět, lze konstruovat jeho podobu, tzn. nezobrazovat jej již na základě subjektivního úsudku a fantazie, ale prostřednictvím „*řetězu analogií*“ (s. 162),⁶⁵ pomocí toho, co nazývá „*bezdrátové obrazotvornosti*“ (immaginazione senza fili) (s. 164),⁶⁶ která se stala jedním z klíčových pojmů poetiky osvobozených slov, možností vytváření básnického obrazu:

„Analogie není nic jiného než hluboká láska, která spojuje vzdálené, zdánlivě odlišné a nepřátelské věci. Pouze prostřednictvím nejširších analogií může orchestrální a zároveň polychromní, polyfonní a polymorfní styl obsáhnout život hmoty.“ (s. 161)⁶⁷

Kromě řetězení analogií, se Marinetti v posledním bodě manifestu staví také vůči jakékoliv psychologii. Subjekt básníka („já“), kterého již z literatury vyloučit lze, nejen potlačuje, ale přímo nahrazuje, a to tak, že

„(...) prostřednictvím osvobozených předmětů a vrtošivých motorů překvapit dech, citlivost a instinkty kovů, kamení, dřeva atd. Nahradit dnes už vyčerpanou psychologii člověka lyrickou vášní hmoty.“ (s. 163)⁶⁸

Takové výzvy k intuitivnímu osvobození imaginace přinesly však nejzajímavější výsledky o něco později, když se staly jedním z důležitých témat ve Francii se rodícího surrealismu.

Futuristy tolik proklamované zrušení syntaxe v kombinaci s myšlenkami vyjádřenými slovním spojením nebo jen slovem ovlivnilo ale například i německou expresionistickou teorii zvanou Wortkunst [umění slova], kterou formuloval Herwarth

⁶³ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*Žhavost kusu železa neb dřeva jest pro nás zajisté vášnivější než úsměv, či slzy ženy*“ (s. 17).

⁶⁴ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*aby písemnictví přímo vstoupilo do vesmíru a stalo se jeho částí*“ (s. 20).

⁶⁵ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*utvořití těsné shluky představ neb analogií*“ (s. 15).

⁶⁶ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*volnou obrazotvorností*“ (s. 19).

⁶⁷ Překlad úryvku z roku 1922 zní: „*Analogie jest nesmírnou láskou, která spojuje vzdálené věci, na pohled se různící a nepřátelské. Jen pomocí těchto všeobjímajících analogií náš orchestrální, mnohobarevný, mnohozvukový a mnohobarvý sloh může obsáhnouti život hmoty*“ (s. 13).

⁶⁸ Překlad úryvku z roku 1922 zní: pozoruje „*svobodně předměty, jich choutky, pohnutky, dech, citlivost a puď kovů, kamenů a dřeva atd. Nahrad'me již vyčerpanou psychologii člověka lyrickým proniknutím hmoty*“ (s. 17). – Toto zajímavé spojení překládá Pelán jako „lyrickou posedlost hmotou“, PELÁN 2007 (pozn. 50). – MARINETTI 1922 (pozn. 52), s. 33–34. „*Corrono infatti, fra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono fra due vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un gesto, un'occhiata. Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane senza fili conduttori, per mezzo di parole essenziali in libertà.*“

Walden,⁶⁹ známý německý vydavatel časopisu *Sturm* (vycházel 1910–1932), jehož okruh básníků ji pak kromě mnoha dalších moderních uměleckých směrů prosazoval, což nejlépe dokládá tvorba básníka Augusta Stramma.⁷⁰ Walden se však nechal inspirovat i tehdy aktuální teorií Wassila Kandinského, jenž ve spise *O duchovnosti v umění*, napsaném kolem roku 1910,⁷¹ definoval slovo jako nejvýznamnější výrazový prostředek, který „se vyznačuje vnitřním zněním“ (innere Klang) a je „rytím materiálem poezie a literatury, materiálem vlastním výhradně tomuto umění, materiálem, jímž promlouvá k duši,“ a který „má dva významy – bezprostřední a vnitřní.“⁷²

Vedle toho anglosaský proud vorticismu z doby kolem roku 1913, hnutí myšlenkově a formálně také futurismu a kubismu blízkého, se odvozuje od víření (vortex) jako základní charakteristiky moderního života. Jeho výtvarní představitelé se věnovali výhradně abstrakci, ale v úzkém spojení byli také s literárním programem. Jak napsal Ezra Pound, „*the image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, idea are constantly rushing.*“⁷³

A o něco později, až kolem roku 1919, se objevila i řada vizuálně působících básní rovněž ve Španělsku. Tehdy zde začalo vzkvétat avantgardní hnutí básníků, kteří si říkali ultraisté (ultraístas, 1919–1923), a již rychle expandovali i do Jižní Ameriky. Tam mezi nimi vynikl básník Vicente Huidobro,⁷⁴ který svou tvorbou, navazující i na Apollinaira, a řadou vydaných manifestů předznamenal směřování k tavnému rozvoji konkrétní poezie. V tomto případě se v podstatě jednalo o národní (ve smyslu jazykovém) syntetickou odnož všech možných soudobých avantgardních směrů, jejímž dominantním znakem nebyla jen vzpoura vůči modernistickým tradicím, ale hlavně eklektismus. Kromě jistých inspirací ze surrealismu a dadaismu byla u něj patrná i

⁶⁹ Walden se odvolává na dílo Arna Holze, jehož termín Wortkunst aktualizoval, viz Rita BISCHOF: *Das avantgardistische Verhältnis von Sprache und Bild*, in: táž, *Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2001, s. 185.

⁷⁰ Ezra POUND: *Gaudier-Brzeska. A Memoir, 1916*, New Directions, New York 1990, s. 92. – Lothar JORDAN (ed.): *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1996. Kniha je uvedena citátem od Gerharda Rühma: „*august stramm hat für mich in der dichtung eine ähnlich zentrale bedeutung wie arnold schönberg in der musik und wassily kandinsky in der bildenden kunst.*“

⁷¹ Wassily KANDINSKY: *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Piper, München 1912. Česky týž: *O duchovnosti v umění*, překlad Anita Pelánová, Triáda, Praha 2009², s. 31–32.

⁷² Srv. polaritu pojmů „äußeres Sehen“ [vnější vidění] a „inneres Sehen“ [vnitřní zření], in: Paul KLEE: *Kunst-Lehre: Nauka umění*, Togga, Praha 2009, s. 100.

⁷³ Manifest vorticismus viz Anna KARENINOVÁ: Ezra Pound / Gaudier-Brzeska, in: *A2*, 2006 (2), č. 2 (<http://www.advojka.cz/archiv/2006/9/ezra-pound-gaudier-brzeska>, vyhledáno 15.3.2013).

⁷⁴ Viz Viera DUBCOVÁ: „Dobrodružstvo Huidobrovej poezie. Doslov“, in: Vicente HUIDOBRO, *Cesta padákom*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1972, s. 107–113.

expresivní typografie, kterou si jako koncepci „vizuální analogie“ (analogia disegnata)⁷⁵ vypůjčili přímo z Marinettiho teorie osvobozených slov.⁷⁶

Právě Marinetti požadoval provádět radikální kroky v typografickém provedení textů („*rivoluzione tipografica*“), aby podtrhl zásady ve změnách psaní. Ve druhém ze zmiňovaných technických manifestů, který zpřesňuje zásady futuristického psaní, „Zrušení syntaxe. Bezdrátová imagiance. Osvobozená slova“ z roku 1913, doporučuje používat více typů a velikostí písma a vícebarevný tisk, který by lépe vyhovoval dynamickému obsahu tištěných stránek. Aby se zřetelněji dosáhlo simultánního záznamu reality, vrací se k účinku paralelních smyslových vjemů, které jsou různého druhu:

„Il poeta lancerà su parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori, analogie. Una di queste linee potrà essere per esempio odorosa, l'altra musicale, l'altra pittorica“,

které budou v textu odlišeny jak různými barvami, tak i různými typy písma. Marinetti navrhuje používat alespoň čtyři barvy a minimálně 20 druhů písma, z nichž každé bude mít specifický význam: kurzíva je vhodná pro vyjádření rychlých dojmů a navzájem podobných významů, tučné písmo pro agresivní zvukomalebné výrazy apod.

Podobné „zhmotnění“ slov pomocí vizuální deklamace bude rozvíjet dále nejen Marinetti v manifestu „*La declamazione dinamica*“ z roku 1916,⁷⁷ ale i rodící se fonická poezie.

Při čtení Marinettiho válečné poémy *Zang tumb tuuum*, v níž se snažil svoje teoretické zásady aplikovat v naprosté dokonalosti, zaujme na první pohled různorodé grafické členění, použití více druhů písma či zapojení ideogramů. Toto nejrozsáhlejší dílo psané metodou osvobozených slov bylo však určeno především k hlasitému přednesu, jak oznamuje i jeho podtitul „*onomatopea dei fragori del fronte*“ [onomatopoeie válečného hřmotu]. Bylo inspirováno válkou na Balkáně (1912–1913), v níž proti Turkům bojovali Bulhaři, Řekové, Srbové a Černohorci, a Marinetti se přímo na místa bojů vydal v roli zpravodaje francouzského deníku *Gil Blas*. Se zřetelem na simultánní smyslové vjemy, kterých se mu tam dostalo, se mohlo jednoduše stát

⁷⁵ MARINETTI 1969 (pozn. 51), překlad pojmu z roku 1922 zní: „kreslená analogie“ (s. 48).

⁷⁶ Viz např. Václav ČERNÝ: Z moderní španělské poesie, in: *Kritický měsíčník*, 1938 (1), č. 2, s. 61–70. [Osm básní španělských básníků: R. Daría, M. Unamuna, R. del Valle-Inclána, A. Machada, J. R. Jiménez, J. Guilléna, F. G. Lorcy a R. P. de Ayla, přebásnili: Holan, Motyčka, Halas, Nechvátal, Jelínek, Kadlec.]

⁷⁷ Filippo T. MARINETTI: *La declamazione dinamica e sinottica*, leták vydaný Direzione del Movimento Futurista, Milano 11. března 1916.

výsledkem jeho zážitků doslovné reprodukování skutečnosti. Ale Marinettiho snahy o působení díla dalekosáhle překročily hranici naturalistické reportáže.⁷⁸

2.3. Ruský kubofuturismus a zaum

Z hlediska soustředění se na rodící se obsah pojmu vizuální poezie byla právě Marinettiho onomatopoická konkrétnost a popisnost jádrem diskuzí mezi Marinettim a ruskými kubofuturisty, k nimž došlo u příležitosti jeho turné do Moskvy a Petrohradu (se zastávkou v Berlíně) na přelomu ledna a února roku 1914, a které se postupem času ještě zostřovaly. Rusko tehdy představovalo druhé hlavní ohnisko avantgardní revoluce ve způsobu psaní, ale oproti futurismu jej kubofuturisté pojímali mnohem abstraktněji. Již v roce 1913 Velemir Chlebnikov a Alexej Kručonych prohlásili, že „*Italové navázali na ruský vzduch a začali psát...*“⁷⁹ a jakoukoliv závislost na italském hnutí tím už dopředu zcela odmítali.⁸⁰ Přestože přijali Marinettiho způsob deklamace, spatřovali v něm především efektní náhražku běžné syntaxe, která navrácí proudu osvobozených slov logický řád. Pokud se týká záměrné deformace jednotlivých slov a osvobozování hlásek, vytvářeli kubofuturisté často zcela neexistující slova, přičemž se snažili objevit údajnou kosmologickou podstatu slovotvorby a prapůvodní vztah mezi jevy a hláskami. Oproti osvobozeným slovům totiž směřuje jejich koncepce práce s jazykem k přímému přenesení reality do poezie jako holé věčnosti bez kontextu. V poezii sice, podobně jako futuristé, odmítali rytmus a melodičnost romanticko-realistické a symbolistní tradice, ale zároveň se snažili zachytit dynamiku moderní doby barvou i spirálovitými tvary, které pro ně byly jakýmsi znaky nové sféry vjemů, pohybu a rychlosti, asi jako když z výfuku automobilu nebo motoru letadla uniká dým. Naopak jejich přijetí poetiky kubismu více odpovídá to, jak chtěli ruští kubofuturisté vyjadřovat realitu pomocí

⁷⁸ Viz jeho klasické dílo Filippo T. MARINETTI: *Zang tumb tuuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1914.

⁷⁹ DENCKER 2010, s. 335. – Přijetí Marinettiho v Rusku se věnují např. Vladimir MARKOV: *Russian futurism: a history*, University of California Press, Berkeley/CA 1968; nebo: Cesare G. DE MICHELIS, *L'avanguardia trasversale: il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio, Venezia 2009, zvláště s. 108–122.

⁸⁰ K popularitě futuristů v Rusku přispělo jejich turné konané od prosince 1913 do května 1914, kdy zajeli na jih Ruska, na Ukrajinu, do Moldavie, do Oděsy i Tbilisi, viz Danuše KŠICOVÁ: *Od moderny k avantgardě. Rusko-české paralely*, Masarykova univerzita, Brno 2007, s. 30.

rozkládání slov a jejich opětného skládání, které podporovalo také zapojení živého hovorového jazyka, slovních novotvarů, smyšlené onomatopoeie a nových témat.⁸¹

Formální umělecké uskupení kolem Kručonycha, které se později (v roce 1919 v Baku) v jediném výtisku prvního a zároveň posledního čísla stejnojmenného časopisu, jenž je bohužel navždy ztraceno, prohlásí za skupinu 41° (= horečka s halucinací), tehdy proklamativně označilo „ZAUM za povinnou formu zosobnění umění“. Koncepti tohoto transmentálního zaumného jazyka „za umem“,⁸² překračujícího možnosti racionální analýzy, formulovali Chlebnikov s Kručonychem sice již ve zmiňovaném roce 1913, v podstatě ji však jako manifest zveřejnili až roku 1922.⁸³ Tehdy také Chlebnikov napsal:

„Zaumný jazyk – to jest řeč za hranicemi umu. To, že v zaklínadlech a zaříkadlech zaumný jazyk převládá a potlačuje rozumný, dokazuje, že má zvláštní moc nad vědomím, zvláštní právo na život vedle rozumného. Ale je to způsob, jak učinit zaumný jazyk rozumným.“⁸⁴

Kromě směřování od adorace k mystice a magii slov byl charakteristickým znakem zaumného počínání také zájem o zvukovou stránku jazyka. Sémantiku hlásek promyšlel tehdy Velemir Chlebnikov například i ve složitě strukturované básnické povídce *Zangezi* (1922), v jejímž programovém úvodu „zdůrazňuje, že slova jsou stejným stavebním materiálem jako kámen ve stavebnictví“. To, že „básníci zaumného jazyka Chlebnikov, Kručonych, Aljagrov, Zdaněvič (*Iliadz*), *Tret'jakov*, *Těreškovič*, *Terentěv realizují poezii čistého tvaru*“, napsal o zaumníkovcích i Kare Teige. Dodal k tomu, že tvoří „poezii, která nemá naturalistického smyslu, která zpívá, aby zpívala, poezii

⁸¹ „Nový verš, nový rytmus, nový jazyk, jazyk ulice a trhu, jazyk plakátů a depeší, sblížení lidové řeči se spisovnou, větné úryvky, asonance.“, Karel TEIGE: Slova, slova, slova [1927], in: *Horizont*, 1927 (1), č. 1–4; taktéž in: týž, *O humoru, clownech a dadaistech: Svět který voní*, Edice Odeon, Praha 1930, s. 92–122; reprint totéž, Akropolis, Praha 2004; taktéž in: VLAŠÍN 1972b, s. 331–354.

⁸² Veronika MISTROVÁ: Alexej Kručonych – muž, který myslel ušima, in: Ladislav ZADRAŽIL (ed.): *Východoevropská moderna a její evropský kontext*, I, Karolinum, Praha 1999, s. 75–90 (s. 76). – Vladimír BURDA: Alexej Kručonych (1886–1968) [nekr.], in: *Výtvarná práce* 1968 (15), č. 18, s. 9.

⁸³ Programové prohlášení zaumníkovců bylo zveřejněno in: Velemír CHLEBNIKOV / Alexej KRUČONYCH / Grigorij PETNIKOV: *Zaumniki*, EUY, Moskva 1921 [1922]. Obálku vytvořil Alexandr Rodčenko. – Ruský teoretik Viktor Šklovskij napsal pro důležitý formalistický sborník esej věnovanou transmentální poezii, kterou se jistě Kručonych inspiroval, aby ještě více zdůraznil, že zaum je primární formou poezie, Viktor ŠKLOVSKIJ: O poezii i zaumnom jazyke, in: *Poetika*, Petrohrad, 1919, s. 21. – Jiný neméně důležitý formalista, Roman Jakobson, vydal za svého pobytu v Praze svou první monografii *Novejšaja ruskaja poezija* [Nejnovější ruská poezie], Tipografija Politika, Praga 1921, v níž interpretoval mj. Chlebnikovu poezii. Na Jakobsonův pobyt v Praze vzpomíná Jaroslav Seifert v kapitole Ruské bliny svojí knihy vzpomínek Jaroslav SEIFERT: *Všecky krásy světa*, Marie JIRÁSKOVÁ (ed.), Československý spisovatel, Praha 1992³, s. 358–565. – V knihách s originály textů: Simona KORYČÁNKOVÁ / Pavel KLEIN (eds.): *Manifesty ruského symbolismu I., Poezie*, Katedra ruského jazyka a literatury, Pedagogická fakulta MU, Brno 2002; tíž: *Manifesty ruského symbolismu II., Umění*, tamtéž 2003, odkazy k základním textům v originálním znění, důležitým pro zrod ruské moderny, v nichž základní princip zosobňuje dualita obraz – slovo.

⁸⁴ Velemír CHLEBNIKOV: *Čmáranice po nebi*, přeložil Jiří Taufer, SNKLU, Praha 1962, s. 257–259. Sbíрка pochází z roku 1922.

zvučících slov.“⁸⁵ Hlavní postava poemy prorok Zangezi používá totiž ve svém projevu mnoho takových zvukomalebných slov, mezi nimiž hrají významnou roli onomatopoické výrazy znázorňující například vyzvánění zvonů nebo štebetání ptáků. Některá zvukomalebná slova musel Chlebnikov nutně osvětlit, pokládal je „za specifické projevy různých vrstev rozumu od výmyslu (vyum), přes opoziční ‚neum‘ k přitakávajícímu ‚daum‘ a k závěrečnému odlesku rozumu (zaum)“.⁸⁶

Ve sborníku *Slovo jako takové (Slovo kak takovoje)* z roku 1913 připraveným Kručonychem společně s Chlebnikovem publikoval Kručonych stejnojmennou deklaraci, jak tímto zaumným jazykem psát a jak jej vnímat v souvislosti s výtvarným uměním:

„Malíři budětljané rádi pracují s částmi těl, s jednotlivými řezy, a budětljané tvůrci jazyka – s rozštípanými slovy, s poloslovy a s jejich prapodivnými rafinovanými kombinacemi (zaumný jazyk).“⁸⁷

Ve sborníku dále prohlásili, že „(...) psát i číst by se mělo těžce, protože jazyk je především jazyk a srovnávat by jej bylo možné nanejvýš s pilou či s otrávenou střelou divoča.“ A znovu opakovali, že „slova je potřeba rozřezávat a znovu spojovat a vytvářet tak asémantický, ‚zaumnyj‘, jazyk.“⁸⁸

Ve své puristické stati „Nové cesty slova“ (*Novyje puti slova*, 1912) s podtitulem „Jazyk budoucnosti. Smrt symbolismu“ již několik měsíců před tím Kručonych píše, že „k zobrazení nového a budoucího potřebujeme zcela nová slova a nová slovní spojení“.⁸⁹ Volné nakládání s jazykem, který je potřeba obohacovat nejen různými typy neologismů, ale i novým slovním významem vytvářeným „na základě jejich grafické a fonetické charakteristiky“,⁹⁰ vedlo ve své podstatě až k absurdnosti kubofuturistického pojetí slova jako asémantického alogického souhrnu hlásek. V jednom z bodů z Kručonychovy „Deklarace zaumného slova“ z roku 1923 píše, že

„(...) zaum probouzí a dává svobodu tvůrčí fantazii, aniž by ji urážel něčím konkrétním. Smyslem se slovo ochuzuje, svítí, tuhne, zatímco

⁸⁵ TEIGE 1927 (pozn. 81), in: VLAŠÍN 1972a, s. 344–345.

⁸⁶ KŠICOVÁ 2007 (pozn. 80), s. 245–250.

⁸⁷ Heslo Zaumný jazyk in: Tomáš GLANC / Jana KLEŇHOVÁ: *Lexikon ruských avantgard 20. století*, Libri, Praha 2005, s. 299–300. Jinak ještě hesla Akméismus (s. 47), Futurismus (s. 95–100), Chlebnikov Velemir (s. 118–120), Kručonych Alexej (s. 158–162), Zvukový jazyk (s. 303–304) apod. – „Budětljané“ je Chlebnikovův neologismus.

⁸⁸ KŠICOVÁ 2007 (pozn. 80), s. 21.

⁸⁹ Danuše KŠICOVÁ: Estetika moderny a avantgardy, in: *Svět literatury*, 2007 (17), č. 35, s. 98. – tb [Jiřina TÁBORSKÁ]: Kubofuturismus, in: Štěpán VLAŠÍN (ed.): *Slovník literárních směrů a skupin*, Panorama, Praha 1983², s. 126–129. – Táž: Zaumnici, *tamtéž*, s. 332. – Josef PTÁČEK: Zaumný jazyk, in: Štěpán VLAŠÍN (ed.): *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha 1984, s. 409–410. – Tomáš GLANC: Avantgardní utopie, in: *Literární noviny*, 1994 (5), č. 12, s. 12.

⁹⁰ DENCKER 2010, s. 335–337.

zaum je divoký, žhoucí, výbušný (divoký ráj, ohnivé jazyky, planoucí oheň).“⁹¹

Tato teze opět umožňuje přímý dotyk s avantgardním výtvarnem. Totiž stejně jako to, co zde znamená „urážku konkrétnem“, lze vnímat i Malevičův „*předmětný balast*“, od něžž chtěl po roce 1913 „*v zoufalé snaze osvobodit umění*.“⁹²

Snaha o kontrast mezi starou (tradiční) a novou jazykovou realitou, odrážející v sobě složitou politickou situaci probíhající revoluce, se projevovala i v charakteru publikací, tzv. „antiknih“, které v tomto okruhu umělců vznikaly. **[Obr. 4]** Pracovali na nich kolaborativně, stránky často navrhovali básníci společně s výtvarnými umělci. Na hrubý papír, někdy i na novinový papír, tiskli razítky zaumnou čili „prapůvodní“ transracionální poezii. Kombinovali jak archaické charaktery písmen s novodobými, tak i primitivní s abstraktními obrazy, využívali rovněž koláží z tapet nebo balícího papíru.⁹³ Jejich v podstatě programová deestetizace vyjadřovala rozpolcenost mezi ruskou minulostí, současností a budoucností.

2.4. Dada podruhé

Ve zkoumání fonetické stránky slova nezůstali ruští kubofuturisté nijak osamoceni. V prostředí berlínského dada vznikl v letech 1918–1919 odlišný druh performované zvukové básně od té, kterou prosazoval již zmíněný curyšský okruh dadaistů (především Hugo Ball,⁹⁴ Tristan Tzara a Richard Huelsenbeck).⁹⁵ Zdejší „optofonetické

⁹¹ Viz MISTROVÁ 1999 (pozn. 82), s. 78. Text se zabývá několika Kručonychovými deklamacemi zaumného jazyka.

⁹² José PJOAN: *Dějiny umění*, 9, Odeon, Praha 1983, s. 148. – O suprematistické bezpředmětnosti a Malevičově „*krizi předmětu a předmětnosti*“ viz Jiří PADRTA: *Kazimir Malevič a Suprematismus*, Torst, Praha 1996.

⁹³ Například umělec a teoretik typografie El Lissitzky se zmínil, že toto nové umělecké hnutí bylo „*od prvního dne těsně spjato s malířem a básníkem a téměř žádná básnická kniha nevyšla bez spolupráce malířovy. Básně se psaly a kreslily litografickou jehlou. Byly řezány do dřeva. Básníci sami sázeli celé strany. (...) To nebyly jednotlivé luxusní číslované exempláře – to byly laciné nezávazné sešitky, které musíme považovati za lidové umění přes to, že vznikaly ve městech.*“, EL LISSITZKY: *Knihy s hlediska zrakového dojmu – kniha visuelní*, in: *Typografia*, 1929 (36), č. 8, s. 173–182 (s. 176).

⁹⁴ Curyšský dadaista Hugo Ball je považován především za tvůrce hlasové básně (Lautgedicht). Avšak v deníku ze dne 23. 6. 1916 si zapsal, že objevil i novou podobu „*veršů beze slov*“ (Verse ohne Worte), „*oder Lautgedichte, in denen das Balancement der Vokale nur nach dem Werte der Ansatzreiche erogen und ausgeteilt wird. Die ersten dieser Verse habe ich heute abend vorgelesen.*“, Christiane KÖPPE: *Die Lautpoesie der Dadaisten. Eine Untersuchung zu Hugo Ball, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters*, GRIN Verlag, Santa Cruz CA 2007, s. 7. – Viz také Jindřich CHALUPECKÝ: *O dada, surrealismu a českém umění*, Jazzová sekce, Praha 1980, s. 3 (taktéž in: týž: *Cestou necestou*, H+H, Jinočany 1999, s. 194–228).

básně“ (optophonetische Poesie) nebyly jen krátké hlasové „texty“, s nimiž tehdy vystupoval Raoul Hausmann.⁹⁶ Jeho básně se zrodily z napětí mezi písmenem, resp. typografií, a zvukem hlasu a „*představují první krok k plnému, s objektem nespoutanému, abstraktnímu básnictví*“.⁹⁷ Přestože vykazují především komplexnost fonetickou, lexikální i sémantickou, zůstaly výrazně vázané také na vizuální textovou strukturu. Nejružnější velikosti písmen znamenaly odlišné akcentace při přednesu, „*konsonanty a vokály, to se krákorá a jódluje!*“⁹⁸ Sám tyto krátké texty definoval jako básně, které spolu se svou zvukomalebností mají i svou významnou typograficko-vizuální podobu – Hausmannův tzv. PLAKATGEDICHT byl v podstatě plakátek, list papíru potištěný nahodile vysázenými řetězci či řádky písmen, které předčítal s různým důrazem, někdy rychleji, někdy pomaleji, a v rozdílné hlasitosti. „*In 1918 I created poster-poems, phonetic poems consisting in letters only in their phonetic sense*“, napsal o nich později Hausmann ve vlastní biografii.⁹⁹ Tehdy vytvořil různým opakováním a kombinováním dvou až čtyřminutová živá šokující vystoupení, která s s ohromujícím úspěchem předváděl ještě o mnoho let později. Hranice mezi literaturou a výtvarným

⁹⁵ Huelsenbeckovy přednesy charakteristické svým agresivním tónem sám autor nazval jako „poème bruitiste“, když o nich přednášel v roce 1918; Magdalena SZYMAŃSKA: *Dada und die Wiener Gruppe*, Diplomatica Verlag, Hamburg 2009, s. 45–47.

⁹⁶ Hausmann tehdy v Praze vydal o dadaismu článek, Raoul HAUSMANN: Was will der Dadaismus in Europa, in: *Prager Tagblatt*, 1920, 22. 2., s. 3. – O návštěvě berlínských dadaistů v Praze viz týž: Dada, in: *Světová literatura*, 1966 (11), č. 4, s. 244; Ludvík KUNDERA: DADA v Čechách a na Moravě, in: *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1996, č. 52, s. 15–23. – O korespondenci Ludvíka Kundery s Hausmannem a o „dadažájezech“ členů berlínské skupiny dadaistů do Čech viz Poslední ze čtyř „strašlivých H“ v souboru textů Ludvík KUNDERA (ed.): Dada (x+n) to jest Dada na iks plus en-tou, in: *Světová literatura*, 1992 (37), č. 6, s. 164–200 (s.176). – K celkové situaci dadaismu a českého umění viz polemika Jindřich CHALUPECKÝ / František ŠMEJKAL: Expressionismus, dada a české umění, in: *Sborník památce Olega Suse* [samizdat], Praha 1988, s. 72–100; Miloslav TOPINKA: Spát na britvě a na blechách v říji. Hnutí dada ve vztahu k naší meziválečné avantgardě, in: *Orientace*, 1970 (5), č. 4, s. 57–64; nebo také Jindřich TOMAN: Now You See It, Now You Don't: Dada in Czechoslovakia, with Notes On High and Low, in: Stephen C. FOSTER (ed.): *Crisis and the arts: the history of Dada*, sv. IV, G.K. Hall & co., New York 1996, s. 11–40; naposledy Vlasta MARCH (ed.): *DADA EAST?*, Nadační fond Festival spisovatelů Praha / Nakladatelství VB, Praha 2007 (<http://dadaeast.cz/cz/ceske-dada/>, vyhledáno 15.3.2013).

⁹⁷ Petr HOLÝ: Poezie, anti-poezie, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 5, s. 160. Text v originále zní: „*sind der erste Schritt zu einer vollkommenen nichtgegenständlichen, abstrakten Poesie*“, Raoul HAUSMANN: *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, sv. 1, Michael ERLHOFF (ed.): edition text + kritik, München 1982, s. 57.

⁹⁸ Ve své autobiografii Hausmann píše: „*Große sichtbare Lettern, also lettristische Gedichte, ja noch mehr, ich sagte mir gleich optophonetisch! Verschiedene Größen zu verschiedener Betonung! Konsonanten und Vokale, das krächzt und jodelt sehr gut! Natürlich, diese Buchstabenplakatgedichte mußten gesungen werden! DA! DADA!*“, Karl RIHA / Günter KÄMPF (eds.): *Am Anfang war dada, Raoul Hausmann*, Anabas, Gießen 1992, s. 37.

⁹⁹ [Raoul Hausmann writes his own biography...], in: Jasia REICHARDT (ed.): *Between Poetry and Painting* (kat. výst.), Institute of Contemporary Arts, London 1965, s. 49.

umění tak díky optofonetickým textům a plakátovým básním víceméně padla.¹⁰⁰ [Obr. 5]

Vztahy fonetiky a jejího optického působení Hausmanna zajímaly i z jiného hlediska. Všeobecně je znám jako autor fotomontáží, ale už méně jako pionýr multimediálního synestetického zkoumání zvuku a jeho proměny ve vizuální formy. V roce 1922 informoval o svém příspěvku k vývoji technických médií – k objevu optofonu – přístroje, který byl navržen tak, aby měnil zvukové signály ve světelné a obráceně. Zjednodušeně řečeno v něm propojil telefon s obloukovou lampou.¹⁰¹

V dadaistické poezii hrál typografický efekt důležitou roli. Například v některých básních využil Tristan Tzara až na 20 typografických stylů najednou(!).¹⁰² [Obr. 6] Jedním z neaktivnějších tvůrců vizuálních básní této doby byl však Pierre Albert-Birot, francouzský básník a dramatik, který nepatřil ani k ryzím dadaistům ani do uzavřeného surrealistického okruhu. Byl to takový avantgardistický solitér. Albert-Birot vytvářel vizuální básně již několik let, a jelikož do té doby neexistoval žádný jednotný pojem pro tuto tvorbu,razil hlavně v letech 1916–1919 pro svoje práce neologismy „POÈME-AFFICHE“ (nebo-li „poster poem“, básně-plakáty) a „poème-pancarte“ („placard-poem“), které se však příliš neujaly. Podle pojmenování by se mohlo zdát, že měl Albert-Birot poměrně blízko k „plakátové básni“, ale zůstal blíže spíš vizuální představivosti Apollinairových kaligramů.¹⁰³

Optofonetika znamenala veliké novum nejen pro Hausmanna, ale také pro Kurta Schwitterse. Jeho práce s textem se sice ubírala mnoha různými směry, ale podobně jako u Hausmanna se dotýkala, jak výtvarného umění, tak hudby. Textové a literární experimenty tohoto německého umělce, díky němuž zachvátil duch dadaismu i město Hannover, jsou velmi různorodé. Shrnout vrstvy významů jeho práce s jazykovým

¹⁰⁰ Matthew BIRO: Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage, and the Cyborg, in: týž: *The Dada cyborg: visions of the new human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, s. 65–104. – Některé své optofonetické performance nahrál Hausmann v letech 1956–1957 u Henri Chopina, a tak si i dnes můžeme představit, jak vypadaly ve dvacátých letech, viz <http://www.ubu.com/sound/hausmann.html>, vyhledáno 15.3.2013.

¹⁰¹ Raoul HAUSMANN: Optophonetik, in: *MA*, 1922, č. 1; taktéž in: týž, *La Sensoralité excentrique*, Blackmoor Head Press, Cambridge 1970, s. 6–10. – O objevu optofonetického přístroje a jeho patentování viz Jacques DONGUY: Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone, in: *Leonardo*, 2001 (3), č. 34, s. 217–220. – Karel Teige nazývá optofonetiku „novou funkcionalitou obrazu (světla) a hudby (tónu)“, Karel TEIGE: *Film*, Václav Petr, Praha 1925, s. 98.

¹⁰² Jako další příklad dadaistické typografické úpravy vzpomeňme známou báseň *Karawane* od Hugo Balla z roku 1917, kterou za využití 18 stylů upravil Richard Huelsenbeck. Ball i Hausmann měli za to, že jejich Lautgedichte je po vzoru berlínských dadaistů potřeba na list papíru psát červeně, KÖPPE 2007 (pozn. 94), s. 11.

¹⁰³ Willard BOHN: French Poetry after Apollinaire, in: týž, *Reading Visual Poetry*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2011, s. 80–102.

materiálem se může zdát o to složitější, jelikož on sám se o významech textu vyjadřoval velmi otevřeným způsobem. V roce 1924 napsal, že „význam je jen tehdy jednoznačný, jestliže např. zaznamenaný předmět je přítom.“ Význam podle něj v každém případě závisí na každém z recipientů a na jeho odlišných představách a asociacích. Z toho tedy nakonec usuzuje, že KONSEQUENTE DICHTUNG, tedy „konsekventní báseň“, „je vybudována z písmen. Písmena nemají žádný pojem.“¹⁰⁴ Taková textová realita, jejíž jádro tkví v písmenu, které má význam samo o sobě jako tvar, se tak velmi podobá té, kterou prosazoval konkrétismus – z retrospektivního pohledu je patrné, jak úzce Schwitterse tato myšlenka spojila s budoucí konkrétní poezií.¹⁰⁵ [Obr. 7] V redukci na totální podstatu písmena se dostal až k něčemu, co bychom mohli nazvat textovými ready-mades. Přesto Schwittersovy literární experimenty zůstávají především součástí jeho celoživotního programu *Merz*, který představuje dynamické střetávání dvou rovin reality, abstrakce a realismu, smyslu a nesmyslu, umění a života.¹⁰⁶ [Obr. 8] Kromě toho k umělcovým stěžejním dílům patří také *Ursonate* [Prasonata], na níž ve skutečnosti pracoval celá léta, i když její první verze vznikla již někdy kolem roku 1922. Dnes ji sice vnímáme především jako asémantické literární dílo, báseň se však více než literatuře podobá hudební skladbě, k jejíž terminologii také odkazuje, a dokonce zachovává i strukturu klasické hudební sonáty o čtyřech větách. Přesto nejde přesně určit, jedná-li se o skladbu hudební nebo jazykovou. Schwitters však zároveň tvoří i svérázné typografické dílo. Vedle toho si je však nutné uvědomit, že pro

¹⁰⁴ Kurt SCHWITTERS: Konsekventní básnictví, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 5, s. 170. Překlad Petr Holý. V originále citáty znějí: „(...) die Bedeutung ist nur eindeutig, wenn z. B. der bedeutete Gegenstand dabei ist“ a „die konsequente Dichtung ist aus Buchstaben gebaut. Buchstaben haben keinen Begriff.“, Kurt SCHWITTERS: *Konsequente Dichtung* (1924), in: týž: *Das literarische Werk, Manifeste und kritische Prosa*, Bd. 5, Friedhelm LACH (ed.), M. DuMont Schauberg, Köln 1981, s. 190–191.

¹⁰⁵ Teige se nad Schwittersovým významem písmene jako „jednoznačným“ materiálem zamýšlí v textu TEIGE 1927 (pozn. 81), in: TEIGE 1930 (pozn. 81), s. 111–112.

¹⁰⁶ O písmenu „i“ se Schwitters zajímavě rozepsal: „Was Merz ist, weiß heute jedes Kind. Was aber ist i? i ist der mittlere Vokal des Alphabets und die Bezeichnung für die Konsequenz von Merz in bezug auf intensives Erfassen der Kunstform. Merz bedient sich zum Formen des Kunstwerks großer fertiger Komplexe, die als Material gelten, um den Weg von der Intuition bis zur Sichtbarmachung der künstlerischen Idee möglichst abzukürzen, damit nicht viele Wärmeverluste durch Reibung entstehen. i setzt diesen Weg = null. Idee, Material und Kunstwerk sind dasselbe. i erfährt das Kunstwerk in der Natur. Die künstlerische Gestaltung ist hier das Erkennen von Rhythmus und Ausdruck im Teil der Natur. Daher ist hier kein Reibungsverlust, d. h. keine störende Ablenkung während des Schaffens möglich. Ich fordere i, aber nicht als einzige Kunstform, sondern als Spezialform. In meiner Ausstellung im Mai 22 im Sturm sind die ersten i-Zeichnungen öffentlich ausgestellt. Für die Herren Kunstkritiker füge ich hinzu, daß es selbstverständlich ein weit größeres Können erfordert, aus der künstlerisch nicht geformten Natur ein Kunstwerk auszuschnitzen, als aus seinem eigenen künstlerischen Gesetz ein Kunstwerk mit beliebigem Material zusammenzubauen. Das Material für die Kunst ist beliebig, es muß nur geformt werden, damit ein Kunstwerk daraus entsteht. Das Material für i ist aber sehr wenig beliebig, da sich nicht jede Natur im Ausschnitt zum Kunstwerk gestaltet. Daher ist i Spezialform. Aber es ist einmal notwendig, konsequent zu sein. Ob das ein Kunstkritiker begreifen kann?“, SCHWITTERS 1981 (pozn. 104), s. 120.

Schwitterse nebyl důležitý jen záznam, ale hlavně živé provedení, neboť „*wie bei jeder notenschrift sind viele auslegungen möglich. man muss wie bei jedem lesen fantasie haben, wenn man richtig lesen will.*“¹⁰⁷

Zájem o poezii, slovní hry a abstrakci pojilo Schwitterse s Jeanem (Hansem) Arpem. Ten byl podobně jako Schwitters původně básník, ale zabýval se spíše než zvukem aspekty tvorby na pomezí verbální a vizuální oblasti. Směr jeho celoživotního zájmu lze zaznamenat již někdy kolem roku 1903, kdy poprvé publikoval báseň dohromady s kresbou. Především je ale patrný ze způsobu kombinování tvůrčích metod výtvarných s jazykovými. Posuny mezi těmito dvěma oblastmi jsou dobře rozpoznatelné například v jeho lytografické sérii pojmenované „Arpovy věci“, resp. „arpády“ = *Arpaden*, které publikoval v roce 1923. Každá ze sedmi graficko-objektových litografií, jež jsou součástí tohoto souboru, se vyznačuje zajímavou originální symbolikou, která odkazuje ke schematicky zaznamenaným předmětům běžného užívání. Aluze skutečnosti se také stala východiskem pro vznik Arpova „object-language“ (jazyka objektů), který se blíží konceptu surrealistického reliéfního objektu.¹⁰⁸ Avšak především Arpova díla, která vytvořil v letech 1915–1920, bývají často přirovnává k raným pokusům konkrétní poezie. Nejedná se přitom jen o verše dadaistického typu *Die Wolkenpumpe* [Oblačná pumpa], které vytvářel podobným způsobem mimo logický řád a vědomí jako své „roztrhané kresby / papíry“ (dessins déchirés / papiers déchirés), kdy jednotlivé věty, slova a slabiky roztrhal a poskládal v nové celky.¹⁰⁹ V těchto dílech došlo k uplatnění dalších verbo-vizuálních principů založených na postupu, který nazýval „konstelace“.¹¹⁰

K podobné kompoziční technice dospěl tehdy také švýcarský umělec Paul Klee.¹¹¹ Jako konstruktivního přístupu k vytváření obrazové kompozice využil rovněž

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 312. – Rozhlasový pořad věnovaný *Ursonate*, Pavel NOVOTNÝ / Jaromír TYPLT: Kurt Schwitters: *Ursonate, R(a)dio(custica)*, 31.10.2009, http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/_zprava/644896 (vyhledáno 15.3.2013).

¹⁰⁸ Hans ARP: *7 Arpaden von Hans Arp*, Merzverlag, Hannover 1923. – Anne UMLAND / Adrian SUDHALTER: *Dada in the collection of the Museum of Modern Art, Studies in modern art*, Vol. 9, The Museum of Modern Art, New York 2008, s. 64–69. – O tzv. arpádách mluvil i v souvislosti s poezií, kterou psal již v roce 1917, viz Ludvík KUNDERA: *Dadasnivec a dadaklaun*, in: Hans ARP: *Na jedné noze*, Odeon, Praha 1988, s. 11–46 (s. 13).

¹⁰⁹ Jean ARP: *Die Wolkenpumpe*, Paul Steegemann, Hannover 1920 (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/-Die_Wolkenpumpe/index.htm, vyhledáno 15.3.2013). – Viz ARP 1988 (pozn. 108), s. 61–64. – Robert MOTHERWELL (ed.): *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, Belknap Press, Cambridge 1989. – Zajímavé textové parafráze a několik překladů básní Jeana (Hanse) Arpa pocházejí od Jana KOTÍKA: *Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem*, Arca JiMfa, Třebíč 1993, s. 29–40.

¹¹⁰ Viz pozn. 326.

¹¹¹ Pro svůj postup uplatňoval Klee termín „produktive Ruine“, viz Paul KLEE: *Notebooks: The nature of nature*, Jürg SPILLER (ed.): Vol. 2, G. Wittenborn, New York 1973, s. 32. – Viz také Kathryn PORTER

proces destrukce. Zároveň však do svého výtvarného slovníku zavedl řadu ikonických znaků, které „zapisoval“ do kompozičních struktur, jako kdyby to byly písemné znaky, jež ale vnímáme jako vizuální obrazy.

„Mohli bychom tu připomenout obrazy Paula Kleea z let 1918 a 1919, jako je *Vila R* nebo *Zahrada Z*, kde písmena s poetickou rozmarností vstoupila do reálného světa a procházejí se po cestách mezi zelenými trávníky.“¹¹²

Ještě výraznějšího napětí se mu podařilo docílit mezi vlastním vizuálním jazykem a starověkými neabecedními písemnými systémy. Odvozoval je nejen od toho, kde „*Schrift und Bild, das heißt Schreiben und Bilden sind wurzelhaft eins*“, tedy od piktogramů a hieroglyfů, ale i od úvahy, která byla součástí jedné z jeho přednášek na Bauhausu někdy v letech 1923–1924. Tehdy promluvil o způsobu čtení forem „obrazového písma“ (BILDERSCHRIFT):

„Wer sollte uns hindern, dies zeitliche Lesen der Form einer Bilderschrift auch auf unserer Fläche zu verlangen? Wenn wir wollen das Springen des Auges vom Ende der Zeile hinüber zum Anfang der neuen vermeiden, so geht das sehr gut.“¹¹³

Kresba *Gedicht im Bilderschrift* (1939) je jednou z mnoha stovek kreseb, které rok před svou smrtí vytvořil. Ale představuje dílo, které dobře reprezentuje vývoj Kleeova vizuálně-verbálního jazyka, jenž na jedné straně představuje analogii k surrealistickému konceptu automatického psaní,¹¹⁴ ale na straně druhé v podstatě abstraktivistickou formu pozdější vizuálně-konkrétní poezie.

Je zajímavé pozorovat, že víceméně současně pojem „optická báseň“ pronikl i do filmového prostředí. *OPTICAL POEM* (1920), přestože je pouze názvem jedné statické (nefilmové) práce amerického umělce Mana Raye, se objevila v jeho krátkém filmu *Retour à la raison* [Návrat k rozumu] z roku 1923. Film je konstruován pomocí kombinování skutečných záběrů se záběry vzniklými na základě nekamerové techniky rayogramů (tzv. ciné-rayographies), tedy osvitem drobných předmětů položených přímo na filmový pás.¹¹⁵ Tak se asi v jeho polovině objeví iluzorní černo-bílé linie, odkazující

AICHELE: *Paul Klee: Poet, Painter, Studies in German Literature Linguistics and Culture Series*, Camden House 2006, s. 4.

¹¹² Luděk NOVÁK: K souvztažnostem moderního básnictví a malířství, in: *Česká literatura*, 1964 (12), č. 1, s. 46–51 (s. 48).

¹¹³ Paul KLEE: *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, Jürg SPILLER (ed.), Bd. I, Benno Schwabe, Basel / Stuttgart 1971, s. 17 a 83. – Viz také PORTER AICHELE 2006 (pozn. 111), s. 154. – Srov. Paul KLEE: *Pedagogický náčrtník*, Triáda, Praha 1999; týž: *Vzpomínky, deníky, eseje*, Arbor vitae, Praha 2000; KLEE 2009 (pozn. 72).

¹¹⁴ Konceptu surrealistického automatického psaní se budeme věnovat na následujících stránkách.

¹¹⁵ Podle Teiga jsou „*tyto ‚přímé‘ fotografie, při nichž se Man Ray obešel zcela bez desky i objektivu, (...) samy o sobě předmětem, obrazovou básní*“, TEIGE 1925 (pozn. 101), s. 18.

jak k samotnému „obrazu“ básně jako znaku, tak i k jejímu zvukovému záznamu.¹¹⁶ [Obr. 9] Vizualně velmi podobná, a hojně reprodukováná, báseň se už ale objevila také v díle německého básníka Christiana Morgensterna, který ji v roce 1905 publikoval pod názvem *Rybí nokturno* [Fisches Nachtgesang].¹¹⁷ Tato báseň, která se v podstatě skládá pouze z názvu a pak už jen z řetězců střídajících se dvou grafických znaků, pomlčky (–) a obloučku (∪) se stala postupně natolik proslulou, že se objevuje i v učebnicích literatury. Její název sice odkazuje ke zpěvu, ale ryba je němá, nezná ani slova ani nápěv. Nesmyslný paradox, vyjádřený její grafickou a „zvukovou“ podobou by jistě mohl být považován za raný „dadaistický manifest“,¹¹⁸ ale dnes se na ni díváme spíš jako na dílo, v reakci na vývoj komunikace, mnohonásobně sémioticky inspirativní.¹¹⁹

2.5. Teige a česká avantgarda

Také v českém kontextu se poměrně brzy vyskytly ohlasy tohoto čilého mezinárodního uměleckého dialogu. Nejpozději v roce 1923 pojmu vizuální poezie částečně obsahově odpovídal termín vyšlý z české avantgardy, který formuloval Karel Teige. Tehdy poprvé ve známém kritickém textu „Malířství a poesie“, uveřejnil svoje názory na optičnost moderní básně:

„Básnictví, zbaveno Marinettim pout syntaxe, interpunkce atd., přijalo v Apollinairových ideogramech formu optickou, grafickou.

¹¹⁶ Man RAY: *Retour à la raison*, 1923: <http://www.youtube.com/watch?v=dNYhgcv3o-E>, vyhledáno 15.3.2013. – Jennifer Jane WILD: *L'Imagination Cinematographique: The Cinematic Impression on Avant-Garde Art in France. 1913–1929* (diplomová práce), The University of Iowa, Iowa City 2006, s. 253–255. – Man Rayova *Optická báseň* jako statická práce publikována v 17. čísle časopisu *Littérature*, 1924.

¹¹⁷ Christian MORGENSTERN: *Galgenlieder*, Bruno Cassirer, Berlin 1905. – Překlad názvu existuje v češtině ve více variantách, např. Ludvík Kundera překládá báseň jako *Rybí nokturno*, kdežto Jindřich Hořejší jako *Noční zpěv ryby*, Josef Hiršal jako *Noční rybí zpěv*, apod., viz Josef BRUKNER / Petr KOMERS (eds.): *Morgenstern v Čechách. 21 proslulých Morgensternových básní ve 179 českých překladech 36 autorů*, VIDA VIDA, Praha 1996. – Viz také Jiří LEVÝ: Dvě kapitoly z překladatelské poetiky, in: *týž: Umění překlada*, Apostrof, Praha 2012⁴, s. 125–145. – Viz J.H. [Josef HIRŠAL]: [Christian Morgenstern se zapsal do dějin poezie...], in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 2, s. 90–91. – Z Morgensterna překládal např. i Kotík, in: KOTÍK 1993 (pozn. 109), s. 43–53. – Apropriativní odkaz k básni Man Raye najdeme např. u Jiřího Koláře, který na začátku šedesátých let vytvořil několik variant *Cenzurovaných básní*, z nichž jedna je přímým uměleckým citátem (1961), viz WINTER 2006. – Viz také Petr NIKL: *O Rybaně a mořské duši*, meandr, Praha 2002.

¹¹⁸ Kromě toho ji také Josef Hiršal a Bohumila Grögerová považují za „nejhlubší německou báseň“, Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Doslov, in: Christian MORGENSTERN: *Beránek měsíc*, Odeon, Praha 1990², s. 363.

¹¹⁹ Básni se zabývala celá řada sémiotických analýz, viz např. Aart J. A. VAN ZOEST: Eine semiotische Analyse von Morgensterns Gedicht 'Fisches Nachtgesang', in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 1974 (4), č. 16, s. 49–67. – Mnohonásobnému kódování vizuální poezie se věnuje např. příspěvek Friedrich W. Block, The form of the media. The intermediality of visual poetry, in: Winfried NÖTH (ed.): *Semiotics of the media: State of the art, projects and perspectives*, de Gruyter, Berlin – New York 1997, s. 713–728.

(...) Stojíme před logickým důsledkem fuze *moderní malby s moderní poezií*. *Umění je jedno, a toť poezie*.¹²⁰ Uvidíte (v 2. čísle Disku) *OBRAZOVÉ BÁSNĚ, které jsou řešením problémů společných malbě a poezii*. Tato fuze pravděpodobně vyvolá dříve či později likvidaci, třeba pozvolnou, tradičních způsobů malířských a básnických.¹²¹

V tomto Teigově textu, který později Vratislav Effenberger nazval „*dekretem o zrušení výtvarného umění*“,¹²² se objevil dnes již proslulý slogan o ztrátě vlastní autonomie jak malířství, tak poezie: „*Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň*.“¹²³

Do středu Teigova zájmu se tehdy dostala problematika obrazu, jejíž změny pozoroval a pojmenovával. Podstatu těchto změn hledal především ve vlivu tehdejšího civilizačního, technologického a mediálního vývoje, a proto se ptal:

„Bude ještě obrazem? Zajisté ne věčně. Obraz je buď plakátem, veřejné umění jako kino, sport, turistika? Jeho místem je ulice; nebo je poesí, čistě výtvarnou poesí, bez literatury? Pak jeho místem je kniha, kniha reprodukcí, jako kniha básní. Nikdy není správné nalepiti jej na zeď pokoje. Tradiční zarámovaný obraz znenáhla je opouštěn a pozbývá faktické funkčnosti.“

Podobný proces změn pozoroval Teige i u poezie, která „*se kdysi zpívala, nyní se čte. Recitace stává se nesmyslem a ekonomie básnického výrazu je především optická, výtvarná, typografická, ne fonetická a onomatopoická*.“¹²⁴ Proto se mu, podobně jako plakát, tehdy jevily jako ideální forma umění právě ony obrazové básně, které „*jsou řešením problémů, společných malbě a poesii*.“ Výsledkem může být podle Teiga sice

¹²⁰ Touto „poezií“ samozřejmě Teige nemyslí poezii jako básnictví. Míní se zde „*univerzální poezie pro všechny smysly*“, nová *ars una*, jednotná a mnohotvárná, kterou takto definuje v Manifestu poetismu z června 1928 – Karel TEIGE: „Manifest poetismu“ [1928], in: *ReD*, 1928, č. 9, s. 317–336; taktéž in: týž: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let* (=Výbor z díla 1), Československý spisovatel, Praha 1966, s. 350. – Viz také Marie LANGEROVÁ: Teigova myšlenka-obraz, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 403–411.

¹²¹ Karel TEIGE: Malířství a poesie, in: *Disk*, 1923, č. 1, s. 19–20; taktéž in: VLAŠÍN 1971, s. 495–496. – Zvýraznění majuskulí v původním textu není. – Rozvedení poetiky obrazových básní, Karel TEIGE: *Obrazy*, in: *Veraikon*, 1924 (10), č. 3–5, s. 34–40; taktéž in: VLAŠÍN 1971, s. 539–543.

¹²² Vratislav EFFENBERGER: Od obrazových básní k vnitřnímu modelu, in: týž, *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*, Mladá fronta, Praha 1969, s. 239.

¹²³ K problematice obrazových básní viz alespoň např. Zdeněk PRIMUS: *Obrazové básně – entuziastický produkt Devětsilu*, in: Karel SRP: *Karel Teige 1900–1951* (kat. výst.), Praha 1994, s. 48–61; Esther LEVINGER: *Czech Avant-Garde Art: Poetry for the Five Senses*, in: *The Art Bulletin*, 1999 (81), č. 3, s. 513–532; nebo František ŠMEJKAL: *Výtvarná avantgarda dvacátých let / Devětsil*, in: Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938*, IV/2, Academia, Praha 1998, s. 147–203 (s. 150–151, 164–167); Lenka JANSKÁ, *Poetismus slovem a obrazem*, in: JANSKÁ 2007 (pozn. 13), s. 128–145; atd.

¹²⁴ TEIGE 1923 (pozn. 121) s. 495. – S ohledem na nejmladší básníky se k těmto změnám v roce 1928 vyjádřil František X. Šalda takto: „*Vedle svého významu lexikálního a odstínu gramatikálního má slovo ve verši ještě nový, třetí smysl: právě jako stavební element tohoto a nejiného verše. [...] Ostatně snad brzy rozvětví se poesie ve dvě větve: poesie pro zrak a poesie pro sluch. Báseň pro sluch bude musit jinak vypadat než báseň pro oko*.“, František X. ŠALDA: *O nejmladší poezii české*, *Studie z české literatury*, in: týž: *Soubor díla F. X. Šaldy*, sv. 8., Rudolf HAVEL (ed.), Československý spisovatel, Praha 1962, s. 186–187.

likvidace „tradičních způsobů malířských a básnických“, ale jím navrhované „obrazové básně jsou zcela konformní aktuálním požadavkům. *Mechanická reprodukce umožňuje knižní formu obrazu. Bude nutno vydávati knihy obrazových básní.*“¹²⁵ Ty Karel Teige považoval za „nejdůslednější výtvor poetismu“, malířství v nich totiž „přijímá metodu fotografickou a fotomontážní a nabývá číře poetické funkce a emotivnosti.“¹²⁶

Dalším důležitým zdrojem Teigova přemýšlení o fúzi poezie s obrazem byla typografická revoluce vycházející z myšlenek konstruktivismu. Inspirován současnými pokusy El Lissitzkého, Theo van Doesburga a László Moholy-Nagye začíná Teige experimentovat s úpravou knižních a časopiseckých obálek. Obálky pojímá jako „plakát knihy“, kde je nutné zachovat rovnováhu mezi barvami, formami/tvary a fotomechanickými prostředky. Obálka se podle Teiga stává „jakýmsi obrazovým, optickým předpisem literárního obsahu“. Celý smysl typografie totiž podle něj tkví v zachování „magie tvaru“, a proto musí být typografické znaky vybírány podle povahy sázeného textu, aby se zachovala „korespondence mezi charakterem písma a textu, aby tisková forma byla rezultátem funkce a obsahu textu“. I v tomto případě odkazuje k reklamě jako k modernímu zdroji vytříbení „typograficko-synoptické osnovy rozvrhu plochy“. Plakát je zde místem, které „se nespokojuje tlumočiti obsah, ale vytváří vizuálně své sdělení“.¹²⁷

Následným krokem k ideálu syntézy obrazu a textu je spojení typografie s fotografií, László Moholy-Nagyem nazývané zkráceně „typofoto“,¹²⁸ které také Teige považoval za „vizuálně nejexaktnější a nejúplnější sdělení“. Simultánní sdělení, které vyhovovalo zraku moderní městské civilizace a modernímu způsobu života vůbec, tak poprvé dokázal realizovat plakát.¹²⁹ Jako plakáty tohoto typu jsou pojety Teigovy obálky dvou sborníků z roku 1922 – *Devětsil a Život*, a nebo i obálka časopisu *Disk*, který začal vycházet v roce 1923. Za obrazový přepis literárního obsahu můžeme

¹²⁵ TEIGE 1923 (pozn. 121) s. 496. – Petr Málek zmiňuje, že z knih obrazových básní, které Teige tolik ohlašoval, se uskutečnila nakonec jen jediná, a to František MATOUŠEK: *Obrazy. Obrazy knižně vydané*, Studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1925; Petr MÁLEK: Masová (re)produkce, in: VOJVODÍK / WIENDL 2011, s. 189.

¹²⁶ TEIGE 1924 (pozn. 121), in: VLAŠÍN 1971, s. 542.

¹²⁷ Karel TEIGE: Moderní typy [1927], in: *Typografie*, 1927, č. 7-9, s. 189-198; taktéž in: TEIGE 1966 (pozn. 120), s. 220–233 (hlavně s. 225, 226, 232).

¹²⁸ Typofoto je „vizionářským“ pojmem, který v sobě slučuje fotografii, typografické elementy a písmo. Moholy-Nagy jej považoval za „the most precise visual communication“, László MOHOLY-NAGY: Typo-photo, in: *Typographische Mitteilungen, Elementare Typographie*, Heft 10, 1925, s. 202–204 (anglický překlad in: *Painting, Photography, Film*, London 1969, s. 38–40). – Krisztina PASSUTH: Meeting in Typography: Teige and Lajos Kassák, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 66–73; aj.

¹²⁹ TEIGE 1927 (pozn. 127), s. 220–233.

naopak považovat obálku druhého vydání sbírky *Město v slzách* Jaroslava Seiferta a obálku knihy Karla Schulze *Sever-Jih-Západ-Východ*, obě z roku 1923.

Inspirací k obrazovým básním byl pro Karla Teiga i film, neboť – jak říká – jej bylo možno „číst“ jako malé filmy na ploše. Jako „*moment lyrického filmu*“ charakterizoval svou obrazovou báseň *Odjezd na Kytheru* (1923–1924), tento „*drobný i lyrický film s odjezdem plachetní lodi s vlajícím šátkem na rozloučenou a svítícím nápisem Au revoir! Bon vent!*“, hesly, jež se staly ideogramy, optickými znaky, „*vlajkovou řečí, heraldikou*“.¹³⁰ [Obr. 10] Tuto obrazovou báseň pak otiskl na konci své knížky *Film* a doprovodil ji zde také stručným návodem ke zfilmování:

„Postup: I. Abstraktní geometrická komposice v pohybu. II. Tato komposice se stále více zaostřuje: je vidět přístav, parníky, jeřáb, plakát. III. Současně: jeřáb otočí se do polohy, vyžadované komposicí (horizontále) a vpravo nahoře přejede motorový člun přístavem zanechávaje za sebou (komposičně důležitou) bílou brázdou vln. IV. Plachetní loď se rozjíždí, otáčí se, naklání se na bok, mizí do dálky, stále menší a menší. Na schodišti na pravo je vidět ruku s mávajícím bílým šátkem. V. Plachetní loď mizí v dálce; vyskočí světlý nápis: Au revoir! Bon vent! – –“¹³¹

Podobně se pokusil také

„(...) sestavit turistickou báseň, odraz cestovní lyriky, složivše ji z několika příznačných fotogenických elementů: vlajka na lodi, pohlednice, fotografie hvězdného nebe, cestovní mapa, triedr a dopis, s nápisem: Pozdrav z cesty!, z náznaků, jež mají stačit k evokaci dojmů o názornosti, jaká je nedostižná slovům“ (březen–květen 1924).¹³²

Jak Teige několik týdnů nato provolával v závěru tzv. „prvního“ manifestu poetismu z července roku 1924, možnosti, jež doposavad neposkytovaly ani obrazy ani básně,

„(...) jali jsme se hledat ve filmu, v cirku, sportu, turistice a v životě samotném. A tak vznikly obrazové básně, básnické hádanky a anekdoty, lyrické filmy. Autoři těchto experimentů: Nezval, Seifert, Voskovec, a s dovolením, Teige chtěli by obsáhnout všechny květy poezie, zcela odpoutané od literatury, již házíme do starého železa, poezie nedělních odpůldní, výletů, zářících kaváren, opojných alkoholů, oživených bulvárů a lázeňských promenád i poezii ticha, noci, klidu a míru.“

V textu Karlem Teigem nově definovaný umělecký směr poetismus není umění, není ani malířství, poetismus naopak

„(...) přistoupil k regulární likvidaci dosavadních uměleckých odrůd, aby nastolil vládu čisté poezie, skvící se v nesčíslných formách,

¹³⁰ Takto to hlásá Karel Teige v závěru prvního manifestu poetismu: „*Nová básnická řeč je heraldikou: řečí znaků. Pracuje se standardy. (Např. Au revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu! zelený disk: cesta otevřena, červený disk: cesta zavřena.)*.“ – Karel TEIGE: „Poetismus“ [červenec 1924], in: *Host*, 1924, č. 9-10, s. 197-204; taktéž in: TEIGE 1966 (pozn. 120), s. 125.

¹³¹ TEIGE 1925 (pozn. 101), s. 125.

¹³² TEIGE 1924 (pozn. 121), s. 542. – Patrick KEILLER: *The Tourist Poem*, *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 45–47.

mnohotvaré jako oheň a jako láska. Je mu k dispozici film (nová kinografie) i aviatika, rádio, technické, optické i akustické vynálezy (optofonetika), sport, tanec, cirkus a music-hall, místa každodenních vynálezů a perpetuální improvizace. Odpovídá plně naší potřebě zábavy a aktivity. Dovede právě dát umění pravou míru, nepřeceňuje jeho důležitosti, ví, že není zajisté drahocennější než život. Klauni a dadaisté naučili nás tomuto estetickému selfskepticismu. Neukládáme dnes poezii jen do knih a památníků. Plachetní lodi jsou také moderní básně, nástroje radosti.“¹³³

V podobném teoreticko-utopickém rozpoložení se zformoval také útvar tzv. filmových básní, jejichž „ústředním zájmem byla obrazová poezie, syntéza obrazu a básně, filmem uvedená do pohybu“.¹³⁴ Jak si všiml Michal Bregant, velmi těsná souvislost mezi tvorbou obrazových básní a filmových libret se projevuje zejména v uvolněném lyrismu volně řazených asociací, který neumožňuje tradiční dějovost, nebo prvky tvoření a hledání tvaru. K nejextrémnějším ukázkovým příkladům prolnutí různých forem umění patří pak zejména filmová báseň *Pan Odysseus a různé zprávy* a partitura lyrického filmu *Přístav*, které v letech 1924 a 1925 společně napsali Karel Teige s Jaroslavem Seifertem.¹³⁵ Autoři se v nich pokusili o zcela nový útvar, „o film čistě fotogenický, o nadrealistické, optické drama věcí v pohybu“, který pracuje jen s nejelementárnějšími filmovými prostředky bez děje. Pozornost by měli „udržeti řadou optických překvapení a fotogenických dobrodružství.“¹³⁶

Bohužel, takovéto krátké lyrické filmy, anebo jakési návrhy na filmové scénáře, nebyly nikdy realizovány ani podle obrazových básní ani podle filmových libret. Oproti tomu se naopak velmi rozšířila obliba samotných obrazových básní fotograficko-typografického rázu. V letech 1923–1926 s touto formou umění experimentovala většina z členů Devětsilu a proto lze říci, že se tehdy staly nejpopulárnější podobou devětsilského umění. Byly však takřka výhradně realizovány v typografii a knižní tvorbě, a tak „obrázkové konstrukce leží pohřbeny v naší knihovně“, postěžoval si na tuto situaci v roce 1925 básník František Halas ve svém proklamativním požadavku na

¹³³ TEIGE 1924 (pozn. 130).

¹³⁴ Michal BREGANT: Avantgardní tendence v českém filmu, in: *Filmový sborník historický*, 3, Český filmový ústav, Praha 1992, s. 145–146; týž: Poems in Light and Darkness: The Films and Non-Films of the Czech Avant-Garde, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 52–55.

¹³⁵ Karel TEIGE / Jaroslav SEIFERT: Pan Odysseus a různé zprávy. Filmová báseň, in: *Pásmo*, 1924, č. 5–6. – Karel TEIGE / Jaroslav SEIFERT: Přístav. Partitura lyrického filmu, in: *Disk*, 1925, č. 2, s. 11–12. – Společná filmová libreta Karla Teiga a Jaroslava Seiferta byla v pozměněné typografické úpravě publikována v knize Viktoria HRADSKÁ (ed.): *Česká avantgarda a film*, Československý filmový ústav, Praha 1976.

¹³⁶ Karel TEIGE / Jaroslav SEIFERT: Pan Odysseus a různé zprávy. Úvodní poznámka, in: Jaroslav SEIFERT: *Dílo*, sv. 2 (Na vlnách TSF – Slavík zpívá špatně – Svatební cesta – Básně a libreta do sbírek nezařazené – Překlady: Prsy Tiresiovny – Zavražděný básník – Paris a další překlady), Akropolis, Praha, 2002, s. 223.

další možný způsob mechanické reprodukce moderního obrazu. Šířit obrazové básně navrhoval i prostřednictvím pohlednice, kterou považoval za „*nejužitečnější a nejpřístupnější artefakt*“, jehož „*tovární, sériová výroba je báží, na níž by mohla produkce pohlednic vyrůst na nejprospěšnější propagační a reklamní prostředek nové krásy, nových forem, nové poezie.*“¹³⁷

Obrazová báseň by tak měla být jen můstkem k úplnému odverbalizování poezie, neboť

„(...) poetismus chce mluvit ke všem smyslům (jen příležitostně akcentoval zrakovost, protože zrak je náš nejvytříbenější smysl), ježto chce mluvit k celému člověku, člověku moderní kultury a rovnováhy těla i ducha. Umění hmatu, tactilismus, očekává své básně. Právě tak kouzelnictví olfaktoriální.“

Také proto můžeme dnes z našeho zúženého úhlu pohledu považovat obrazové básně za jeden z nejdůležitějších, ale v podstatě nenaplněných, momentů Teigova jak teoretického, tak i uměleckého odkazu práce s obrazem. Tento další krok odklonu od klasické formy literárního textu byl Teigem popsán ve známém manifestu „*POEZIE PRO PĚT SMYSLŮ*“. Její koncepce směřuje svou podstatou už k intermedialitě, jak ji vnímáme dnešním pohledem. Úkol básně se v tomto pojetí přiblížil k bohaté „*hostině pro oko*“ hlavně díky spolupráci s moderní typografií, kterou Teige přirovnal k

„(...) typografické vegetaci, svobodné a živé jako nějaké kapradiny v pralese či spíše jako údivné vypěstěné květiny v sadech. Nový básník, nebo popřípadě jeho výtvarný spolupracovník, je jako krotitel divé zvěře typografické, jež rozpíná své krásné svalstvo: zebry a tygřice, kolibříci a buldoci, antilopy a pŕlměšice, oslňující kštiny komety.“

Nová typografie nabízí v novém pojetí knihy „*svou akrobatickou mrštnost moderní poezii, jež vtěluje své představy v typografický obraz. Umožněno simultánní čtení, tak jako čteme plakáty.*“ Poezie pro pět smyslů se tím pádem postupně vzdává slov a stává se novým uměleckým útvarem:

„A tam, kde poetisté se odhodlávají pracovat nikoliv již jen s valéry jazykovými a slovními, odpoutání od všelikého verbalismu, nýbrž začínají básnit obrazy a optickými standardy, vznikají obrazové básně, které zmocnivše se pohybu a světla stávají se fotogenickou

¹³⁷ František HALAS: Pohlednice, in: *Pásmo*, 1925 (1), č. 7–8, leden 1925, s. 11–12; cit podle in: týž: *Obrazy*, Československý spisovatel, Praha 1968, s. 175–176 (s. 175). – Viz také MÁLEK 2011 (pozn. 125); Stanislaw CZEKALSKI: The Postcard from Utopia, *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 40–44. – Také Vítězslava Nezvala zaujal formát pohlednice, „*jasný, věcný tvar, děláš z květin, z předmětů denní potřeby a ze svých citů krabičky s tajemstvím, drobná čtyřverší, jejichž čitatelem má být lyrism skutečného a jejichž jmenovatelem chce být prostota*“, tedy poetismus. Z drobných čtyřverší vznikla sbírka *Básně na pohlednice*, Aventinum, Praha 1926 (cit. Vítězslav NEZVAL: Předmluva k dosavadnímu dílu, in: týž: *Most*, Fr. Borový, Praha 1937, s. 29). – Skutečného formátu pohlednice využíval o několik desetiletí později např. Jiří Kolář. V letech 1983–1986 na nich denně z Paříže posílal zprávy své ženě do Prahy, viz J. KOLÁŘ: *Psáno na pohlednice*, I (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 7), Vladimír KARFÍK (ed.), Mladá fronta, Praha 1999 a týž: *Psáno na pohlednice*, II (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 8), Vladimír KARFÍK (ed.), Paseka, Praha 2000.

poezii, poetickou kinografií. Básně utkané z pohybu, světla a obrazu
– poetická poezie beze slov.“¹³⁸

V této době se tímto směrem dávalo nezávisle na sobě více českých umělců. Teigovy názory například ani nejsou příliš vzdáleny tomu, jak pojem „poezie“ vnímal František Kupka. Ten se myšlenky blízké poezii pro pět smyslů v podstatě dotkl ve své představě poezie pro „tři smysly najednou“. V knize *Tvoření v umění výtvarném* (1923) ji popisuje v pasáži věnované vnímání obrysů a barev, doplněných „představou vůní a zvuků“.¹³⁹ Nové pojetí „obrazu“ prosazuje v roce 1923 také malíř Jindřich Štyrský. Jeho zajímavě typograficky zpracované dvojstránkové manifestační prohlášení, které vydal pod názvem „Obraz“, se nevztahuje pouze na vizuální umění, ale směřuje k daleko obecnějšímu cíli, prosazovanému Devětsilem. Skutečně

„(...) Štyrského prohlášení patřilo k textům, jež otvíraly cestu k aktuálnímu typu tvorby, jakým se měla ještě téhož roku v Devětsilu stát obrazová báseň. Nemřilo přitom proti malování jako takovému, pouze mu kladlo jiné cíle než dřív.“¹⁴⁰

Obraz je totiž pro Štyrského „živou reklamou a projektem nového světa a života (...) – konstruktivní báseň krás světa.“ [Obr. 11] I z tohoto přirovnání obrazu k básni je patrné, jakým způsobem docházelo ke slučování médií v dobových teoretických textech. A Jindřich Štyrský byl v tomto zcela důsledný, nevyhýbal se rozšíření pojmu „obraz“ skutečně na všechna moderní média: „*Obraz je produktem doby. Obraz není reprodukcí doby. Dobu zobrazí foto, film, obrázkové časopisy atd.*“ Média dokonce i mezi sebou zaměňuje: „*nejkrásnější báseň: telegram a foto – úspornost, pravda, stručnost (...) – Mono Liso – nemůžeš konkurovat!*“ Programový význam pro něj má v obraze i písmo, které „*má svůj praktický smysl. (Plakát!) Mluví. Jaký ostatně je jiný smysl písma? U kubistů litery jen dekorovaly plochu svou moderní výrazností.*“¹⁴¹ Text, kterým se Štyrský vyrovnával nejen s kubismem a s konstruktivismem, dokládá skutečnost, že tehdy teprve hledal svůj vlastní styl, jehož výraz byl později odlišný od toho, co zde jako čtyřiaadvacetiletý formuloval.

¹³⁸ Karel TEIGE: Poezie pro pět smyslů, in: *Pásmo*, 1925 (2), č. 2, in: VLAŠÍN 1972a, s. 191–196 (s. 192, 193–194).

¹³⁹ František KUPKA: *Tvoření v umění výtvarném* [1923], Triáda, Praha 1999², s. 83. – Viz Vojtěch LAHODA: František Kupka a česká avantgarda: „nebezpečí muzikálnosti“ a „kinografie“, in: Helena MUSILOVÁ (ed.): *František Kupka. Cesta k Amorfě. Kupkovy Salony 1899–1913* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2012, s. 86–96.

¹⁴⁰ Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP: *Jindřich Štyrský*, Argo, Praha 2007, s. 49–51.

¹⁴¹ Štyrského manifest se uplatnil jako úvodník prvního čísla časopisu *Disk*, vydaného koncem roku 1923. Sám Štyrský jej však datoval již květnem téhož roku. – Reprint in: Jindřich ŠTYRSKÝ: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923–40*, Karel SRP (ed.), Thyrsus, Praha 1996, s. 9–10. – S odstupem let bylo toto prohlášení označeno za první český konstruktivistický manifest a publikováno v mezinárodní antologii konstruktivismu, Stephen BANN (ed.): *The Tradition of Constructivism*, Thames & Hudson, London 1974, s. 97–102.

S jinými cíli, oproti poetické devětsilské koncepci, zasáhla do dialogu slov a obrazů ve třicátých letech českobudějovická skupina Linie. Zaměřila se na přehodnocení tradičního rozvrstvení uměleckých oborů a v programu z roku 1930 vyjadřuje svoji multimedialitu mimo jiné takto:

„nazýváme-li naše obrazy poesíí imaginerního prostoru, nemáme na mysli snad ilusi barevného prostoru v obraze, nýbrž onen vskutku imaginerní útvar. prostorový, vytvořený vůní, barvou, zvukem, pohybem, sněním – infinitivem. zkrátka čistou poesíí bez lokálního zabarvení.¹⁴²

Svou otevřeností a názorovou pluralitou, pohybující se od básnických textů po ryze abstraktní kompozice, se skupina Linie současně snažila prolomit i místní provincialismus (usilovala o propojení nejrůznějších domácích i světových avantgardních tendencí do skutečné vize moderního života).

2.6. Konstruktivismus

Ve stejné době se ve střední a východní Evropě objevilo ještě několik podobně zajímavých a pro problematiku vizuální poezie inspirativních myšlenek, které zároveň vytváří dobové paralely pro Teigovu koncepci obrazových básní. Střetávají se jak na poli konstruktivistické typografie, tak ve snovém prostoru surrealistické hodnoty textu. Právě spojení obrazu a slova bylo jedním z nejvýraznějších společných prvků příspěvku mezinárodních avantgard dvacátých let. Z pera ruského konstruktivisty El Lissitzkého pochází několik vynikajících esejí o konstruktivistické typografii. Požadoval totiž, aby se stala samostatným druhem umění, podobně jako poezie:

„Die meisten Künstler montieren, das heisst, sie stellen aus Photos mit den dazugehörigen Aufschriften ganze Seiten zusammen, die für den Druck klischiert werden. Es bildet sich so eine Form von eindeutiger Schlagkraft heraus, die sehr einfach in der Handbehandlung zu sein scheint und daher leicht zu Plattheiten verführt, aber in kräftigen Händen zu dem dankbarsten Verfahren und Mittel der visuellen Dichtung wird.“

Nelze si pod tímto Lissitzkého popisem vizuálního básnictví (VISUELLE DICHTUNG) představit například i Teigovu obrazovou báseň? Jedná se však jen o jeden z požadavků, týkajících se typografie (v níž má rovněž fotomontáž důležitou pozici), které El Lissitzky shrnul v roce 1923 v osmi stručných odstavcích textu „Topographie der

¹⁴² Pozoruhodné je užívání minuskulí v původní grafice časopisu *Sdružení*, v němž byl text publikován, Josef BARTUŠKA / Oldřich NOUZA: „Poesie imaginerního prostoru“, in: *Sdružení*, 1931 (2), č. 3, s. 4–6 (taktéž in: Jaroslav ANDĚL (ed.): *Avantgarda o mnoha médiích. Josef Bartuška a skupina Linie 1931–1939* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 2004, s. 11.

Typographie“, jenž publikoval ve Schwittersově *Merzu*.¹⁴³ Ale teprve až v textem „Typographische Tatsachen“ z roku 1925 se mu podařilo typografii s poezií plně zrovnoprávnit, z čehož později těžila i konkrétní poezie. Pokud jde o čtenáře, mínil v tomto textu, že

„(...) sie sollen von dem Schriftsteller fordern, daß er seine Schrift wirklich stellt. Denn seine Gedanken kommen zu ihnen durch das Auge und nicht durch das Ohr. Darum soll die typographische Plastik durch ihre Optik das tun, was die Stimme und die Geste des Redners für seine Gedanken schafft.“¹⁴⁴

Ještě důrazněji uvažoval o možnostech, které nabízejí existující dvojí druhy písma, hieroglyfy a písmena: „*znaky pro každý pojem – hieroglyfy (dnes v Číně) a znaky pro každou hlásku – písmena. Pokrok písma vzhledem k hieroglyfu je relativní. Hieroglyf je internacionální,*“ pokud známe řeč, má takový znak „*mnoho smyslově různých odstínů, kdežto hlásková řeč jich tolik nemá; představovaná, visuelní řeč je bohatší než mluvená.*“¹⁴⁵

V tomtéž roce, kdy se u nás objevila teorie obrazových básní, se v Polsku začala rodit teorie unismu, formulovaná malířem Władysławem Strzemińskim.¹⁴⁶ Ten tehdy také pomohl zorganizovat první výstavu polského konstruktivismu, jež byla otevřena 20. května 1923 v litevském Vilniusu. Sám Strzemiński pak o výstavě zanechal důležitou zprávu otištěnou v časopise *Zwrotnica*, vydávaném krakovskou avantgardou. V souvislosti s vystavenými pracemi tehdy pětadvacetiletého Mieczysława Szczuky o něm poznamenal, že

„(...) to, co vytváří, navzdory suprematistické formě – suprematismem není. Jako obraz – téměř každá stránka knihy – nikoli záměrně – může být uzavřenou totální formou. Možná by se tomuto novému, dříve neznámému odvětví umění, mělo říkat – poeziografie [POEZJOGRAFIA]. (...) Něco podobného se událo ve francouzském kubismu, kdy nejkrajnější naturalismus staví vedle sebe formy zcela abstraktní. Ale Szczukova myšlenka je hlubší: do kontrastu nestavět tyto malířské techniky, ale spíš malbu (prostor) a poezii (čas).“¹⁴⁷

¹⁴³ Cit. dle DENCKER 2010, s. 546–547. – El LISSITZKY: Topographie der Typographie, in: *Merz*, 1923, Juli, č. 4, s. 47. – Taktéž in: Sophie LISSITZKY-KÜPPERS (ed.): *Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden 1967, s. 356–357.

¹⁴⁴ El LISSITZKY: Typographische Tatsachen, in: Aloys RUPPEL (ed.): *Gutenberg-Festschrift zur Feier des 25-jährigen Bestehens des Gutenberg Museums in Mainz*, Mainz 1925, s. 152–154. – Taktéž in: LISSITZKY-KÜPPERS 1967 (pozn. 143) s. 356–357.

¹⁴⁵ EL LISSITZKY 1929 (pozn. 93), s. 175.

¹⁴⁶ Strzemińského zájem o problematiku typografie dokládá například jeho experimentování s tvarem písma, podobně jako to činili umělci Bauhausu. V roce 1931 vytvořil typ nazvaný *Komunikat*, který se dodnes objevuje v knižní grafice. – Viz Piotr RYPSON: *Nie Gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Karakter, Krakow 2011.

¹⁴⁷ „W recenzji z wystawy Nowej sztuki w Wilnie w 1923 roku, opisując prace młodego, dwudziestopięcioletniego wówczas Mieczysława Szczuki, Strzemiński zauważył, że właściwie to, co robi Szczuka w *Książce/nie/nowej lub bajce Nie wiadomo po co* – mimo obecności form suprematycznych –

Mieczysław Szczuka jako téměř neznámý umělec patřil v Polsku k důležitým průkopníkům fotomontáže, jíž se věnoval i teoreticky. Souhrn svých názorů publikoval mj. pod názvem „Fotomontáž = poezoplastyka“ v devátém čísle polského časopisu *Blok* z roku 1924, v níž přirovnal techniku fotomontáže k „*nové epojeji*“.¹⁴⁸ Důležitější postavení zastává však v rámci polského kontextu Strzemińského pojem poeziografie, který dodnes bývá používán jako kategorie popisující zkoumání na pomezí obrazu a textu, podobně jako vizuální poezie.

S odstupem jen několika měsíců se objevil jinde v Evropě další termín, který měl zastřešit syntézu mezi malířstvím a poezií. Tentokrát šlo o Rumunsko. „Manifestem Piktopoezie nr. 5721“ (PICTOPOEZIA) chtěli pod ním podepsaní autoři malíř Victor Brauner a básník Ilarie Voronca vytyčit novou pozitivní vizi světa, který by měl být znovu objeven a měl by být „*vždy inovativní*“.¹⁴⁹ Jejich program směřoval především k ikonoklasmu a v nekompromisním prohlášení, že „*pictopoezia nu e pictură / pictopoezia nu e poezie / pictopoezia e pictopoezie*“ (piktopoezie není malířství / piktopoezie není poezie / piktopoezie je piktopoezie), vyjádřili totální negaci dosavadního umění. Piktopoezie měla znamenat „*syntézu nového umění*“, pravou „*syntézu futurismů dadaismů konstruktivismů*“, a to tehdy, když

„(...) slova a barvy získají nový zvuk nevytratí se při tom vzrušení ba naopak jako když diamant rozřízne křišťál pohledy a mozky jako kaučukové pneumatiky proletí vzduchem lokomotivy prolíjí svou zlatou krev oslazenou uhlím.“¹⁵⁰

Tento text, který se objevil v dadaisticko-konstruktivisticky zaměřeném jediném vyšlém čísle časopisu *75 HP*, doprovázelo několik piktopoetických děl, jež neměla znázorňovat nic jiného, než právě takové splnutí malířství a psaní. Bohužel se žádné z děl

nie jest suprematyzmem. Jako obraz – każda prawie strona książki – nie ma na celu – być zamkniętą w sobie całością form. Może najszuszej byłoby nazwać to jakąś nową, przedtem nieznaną odnogą sztuki – poezjografią. Coś podobnego do Hamleta T. Czyżewskiego i integralne działanie pierwiastka literackiego i form graficznych – tylko że o przewadze grafiki nad literaturą. Coś trochę podobnego było w kubizmie francuskim, gdy najskrajniejszy naturalizm przedmiotowy stawiano obok form najzupelniej abstrakcyjnych. Lecz pomysł Szczuki sięga głębiej: niekontrastowanie dwóch technik malarskich, lecz malarstwa (przestrzeń) i poezji (czas)!”, Zbigniew MAKAREWICZ: *Poetyka zapisu. O poezji, poezjografii i poezji konkretnej*, in: *Artpunkt. Opolski kwartał sztuki*, 2011, č. 9, s. 3–6. – Pojem poeziografie se objevil v textu: Władysław STRZEMIŃSKI: *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, in: *Zwrotnica*, 1923, č. 6, s. 193.

¹⁴⁸ Krzysztof SZEWCZYK: *Mieczysław Szczuka a jeho teorie fotomontáže na pozadí Evropské avantgardy v meziválečném období* (bakalářská diplomová práce na ITF SLU), Opava 2006, s. 30.

¹⁴⁹ Srovnávací analýza koncepce obrazových básní a piktopoezie, Marina VANCE PERAHIM: *Poétisme et Pictopoesie: pour une étude comparative des avant-gardes*, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 48–51.

¹⁵⁰ „(...) parole e colori acquistano una nuova sonorità la sensazione non si perde più ma al contrario come il diamante taglia il cristallo sguardi e cervelli come pneumatici caucciù attraversano l'aria locomotive versano il loro sangue oro confiture carbone.“, Marco CUGNO / Marin MINCU (eds.): *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, Feltrinelli, Milano 1980, s. 389.

nezachovalo, a tak dnes nelze s jistotou říci, jestli to byly skutečně olejomalby, které působí jako koláže, nebo naopak.¹⁵¹ [Obr. 12] Toto číslo časopisu *75 HP* se do dějin zapsalo jako jedno z nejdůležitějších pro rumunskou avantgardu, protože obsahovalo i další radikální příspěvek. Typografický „Aviogramma (in loc de manifest)“ zněl skutečně již jak ultimátum a ve své podstatě vyzdvihoval prvky jak futuristické energie, tak dadaistického radikalismu zároveň.¹⁵²

2.7. Surrealismus a automatické psaní

Samozřejmě i vzhledem k naznačeným počátkům byla jedním z nejdůležitějších středisek výzkumů zahájených na poli jazyka Francie. Jejich tradice byla dlouhá, a tak to byly nejen Apollinairovy a dadaistické teorie, které se staly východiskem pro francouzské surrealisty.¹⁵³ Hned v prvním „Manifestu surrealismu“, zajímavým v této souvislosti i vzhledem k použitým typografickým efektům, se mluví o „záračnu“, které „je vždycky krásné, krásné je jakékoli záračno, ba jedině záračno je krásné“,¹⁵⁴ a jež se má objevit pomocí poezie. Avšak jen takové poezie, která vzniká na základě „*SURREALISMU, podst. jm. r. m.*“, jehož notoricky známá definice prohlašuje za základní metodu

„čistý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné

¹⁵¹ Dominique STELLA (ed.): *Victor Brauner (1903–1966)* (kat. výst.), Mazzotta, Milano 1995.

¹⁵² Oba manifesty publikovány v říjnu 1924 v Bukurešti v jediném čísle časopisu *75 HP*, jehož vydavatelem byl Ilarie Voronca a Stephan Roll. – Ilarie VORONCA: *Aviogramma (anstelle eines Manifests)*, in: Christoph BROCKHAUS / Ryszard STANISLAWSKI (eds.): *Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (kat. výst.), Band 3. *Dokumente*, Bonn 1994, s. 52. – Emilia David DROGOREANU: *Influssi futuristi nella poesia di Ilarie Voronca*, in: *Quaderni di studi Italiani e Romeni / Caiete de studii Italiene și Române*, 2009, č. 4, s. 137–169. – Viz také Andrei OISTEANU: *The Romanian Avant-Garde and Visual Poetry*, in: *Exquisite Corpse. A Journal of Letters and Life*, in: Adrian NOTZ (ed.): *Dada East? The Romanians of Cabaret Voltaire = Dada Est? Romanii de la Cabaret Voltaire* (kat. výst.), Cabaret Voltaire & E-cart.ro, Zürich / Bucharest 2007; taktéž in: http://www.corpse.org/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=1, vyhledáno 15.3.2013.

¹⁵³ Mezi inspirační zdroje patří např. i sonet *Samohlásky* ze sbírky *Alchymie slova* (1873), v němž Jean Arthur Rimbaud přiřazuje zvuku každé samohlásky jednu barvu („*A čern, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek...*“) a tu pak spojuje s představami; v překladu Vítězslava Nezvala, in: Vítězslav NEZVAL: *Moderní básnické směry*, Československý spisovatel, Praha 1973⁴, s. 55. – Na všestranném smyslovém vnímání jsou vybudovány i Rimbaudovy *Illuminace* (1886; české vydání: *Dílo J. A. Rimbauda*, Jan Fromek, Praha 1930; překlad Vítězslav Nezval). – Srv. Jiří KOLÁŘ: *Rimbaudův slavík*, 1962, koláž, in: Milada MOTLOVÁ (ed.): *Jiří Kolář*, Odeon, Praha 1993, s. 11.

¹⁵⁴ André BRETON: *Manifest surrealismu*, in: týž: *Manifesty surrealismu*, Herrmann & synové, Praha 2005, s. 25. Překlad Jiří Pechar. Taktéž in: *Analogon*, 1996, č. 16, Sen, vize a skutečnost, str. I–X.

fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoli zřetel estetický nebo morální.“¹⁵⁵

V takovém nelogickém, neracionálním a nadreálném „záračnu“ tkvělo tajemství vznikajícího „absolutního nekonformismu“, formulovaného André Bretonem a Philipppem Soupaultem v roce 1924. Text manifestu se soustředí především na to, jak uplatnit metodu automatismu v práci s jazykem, ať již psaným nebo mluveným, a jak pomocí něj docílit „vzniku nejkrásnějších obrazů“. Obsahuje i popis, jak postupovat při vzniku automatického textu:

„Písenná surrealistická skladba neboli na jeden a poslední ráz:

Když jste se usadili na místě co možná nejpříznivějším pro koncentraci svého ducha na sebe sama, dejte si přinést věci na psaní. Hleďte se dostat, jak jen dokážete, do co nejpasivnějšího nebo nejreceptivnějšího stavu. Nechte stranou jakoukoli představu o své genialitě, o svých talentech i o talentech všech ostatních. Pište rychle bez předem zvoleného tématu, natolik rychle, abyste nic nepodržovali v paměti a abyste nebyli v pokušení číst po sobě, co píšete. První věta přijde zcela sama, natolik je pravda, že v každé vteřině existuje nějaká věta cizí našemu vědomému myšlení, která si jen žádá, aby se jí dostalo vnějšího vyjádření. Je dost nesnadné vyslovit se k případu věty následující; ta se bezpochyby podílí zároveň na naší vědomé aktivitě i na oné aktivitě druhé, připustíme-li, že sám fakt napsání první věty s sebou nese určité minimum percepce. Na tom vám musí ostatně málo záležet; právě v tom spočívá z největší části zajímavost surrealistické hry. Interpunkce je v každém případě v protikladu k absolutní plynulosti onoho proudu, na který se soustřeďujeme, i když se zdá být nicméně právě tak nutná, jako rozmístění uzlových bodů na chvějící se struně. Pokračujte tak dlouho, jak se vám bude chtít. Spolehejte na nevyčerpatelnost onoho tichého hlasu. Jestliže je tu riziko, že zmlkne, jakmile jste se jen dopustili nějaké chyby – chyby, která spočívá, dá se říci, v nepozornosti –, bez váhání nějakou příliš jasnou řádku přerušte. Za slovem, jehož původ vám připadá podezřelý, napište jakékoli písmeno, například písmeno I, vždycky písmeno I, a nechte znovu uplatnit náhodnost tak, že toto písmeno zvolíte za iniciálu slova následujícího.“¹⁵⁶

Takto Breton popsal metodu „automatického psaní“ (ÉCRITURE AUTOMATIQUE), pro niž se inspiroval rozumem neřízeným tokem asociací nejen od Sigmunda Freuda, jehož vyšetřovací metody pomocí hypnózy a analýzy snů jej velmi zaujaly (jak zmiňuje i v manifestu),¹⁵⁷ ale i pracemi věnovanými psychologickému automatismu od francouzského psychologa Pierra Janeta z osmdesátých let 19. století.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Definice surrealismu BRETON 2005 (pozn. 154), s. 39. – Viz také Maurice NADEAU: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, Votobia, Olomouc 1994, s. 51.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 44–45.

¹⁵⁷ Viz tamtéž, poznámka překladatele II, tamtéž, s. 35. – O automatickém psaní viz Marie LANGEROVÁ: Automatický text, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 537–548; taktéž táž, *Hnízda snění. Kniha pasáží*, Malvern, Praha 2011, s. 111–115.

¹⁵⁸ Jedním z Bretonových nejdůležitějších esejů o automatismu je „Le Message Automatique“, poprvé publikovaná v časopise *Minotaure* 1933, č. 3–4, s. 55–65; český překlad: týž: Automatické poselství, vyšlo v rámci bloku Bretonových esejí „Hledám zlato času“, in: *Analogon*, 1992 (4), č. 8, s. 21–38.

Automatické psaní je technikou, která inspirovala i druhou fázi české avantgardy, jak dokládá příklad v podobě prohlášení Vítězslava Nezvala, že „[spoluzák] objevil mi tedy techniku automatického psaní ještě o sedm let dřív, než se stala v Paříži základem poezie surrealistů“. Tento dost možná autobiografický motiv se zpětně v roce 1930 objevil v Nezvalově próze *Chtěla okrást lorda Blamingtona*,¹⁵⁹ jejíž pozoruhodný text kombinuje nejen téma této nejdůležitější metody raného surrealismu se spiritismem a psychoanalýzou – které patřily kromě automatických textů k dalším metapsychickým skutečnostem Nezvalových zájmů ze studentských let – ale i moment, kdy se ještě vůči surrealismu (a hlavně technice psychického automatismu) Nezval staví kriticky. Píše zde doslova, že „*nejsem stoupencem surrealismu a nehodlám ze svého intelektu násilně seškrabatí vrstvu, jež dělá ze skla zrcadlo. (...) Tato povrchní metoda je mi cizí právě tak jako simulování blbosti.*“¹⁶⁰ Přesto se nezdá nijak paradoxní, ale spíše z našeho pohledu na vizuální stránku textu a jeho sémantiku zajímavé, že do této básně v próze zapojil hned několik propracovaných básnických „tabulek asociací“. Skupina tří diagramů, *diagram souvstažností*, *asociace barev* a *diagram dvojic*, je zde uvedena jako „*klíč k mému životu*“, který by jej měl „*učinit průhledným diváku*“.¹⁶¹ [Obr. 14] V první z tabulek asociuje dny týdne s různými barvami a k tomuto „*barevnému spektru připojuje celé řetězky asociací*“,¹⁶² tóny, materiály, chutě, rostliny, hudební nástroje, měsíce v roce, nálady, základní elementy, básníky atd. Takže např. pondělí asociuje s šedou barvou, s tónem *d*, měkkým dřevem, mokrou, nakyslou chutí kvasu, jako rostlinu volí rmen, z nástrojů basu... K takto zapojenému automatismu Nezval využil i asociací představ, jež propojil na základě zážitků. Dodává k tomu, že

„(...) často, zapisuje dojmy vedle sebe tak, jak se udály v mém vědomí, docílil jsem pro toho, kdo nemůže sledovat souvislost fabulistiky mého vnitřního života, obrátů neočekávaných, ač pro mne byly nejprostšími.“

¹⁵⁹ „Tenkrát jsme prováděli pokusy za bílého dne (...) Potřebovali jsme k pokusům několik listů papíru velikého formátu a měkkou tužku. Bez jakéhokoliv zařikávání se jala pohybovat tužka, čmárajíc elipsy a přecházejíc ve volném, ale také ve velmi rychlém tempu v souvislé písmo. [...] Některé naše texty měly věštecký smysl.“, Vítězslav NEZVAL: *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, in: týž: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (=Dílo XXIV), Československý spisovatel, Praha 1967, s. 236–238. Próza vyšla původně v Odeonu, Praha 1930. – Bohuslav BROUK: Poznámka k Nezvalově knize *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, in: *Zvěrokruh*, 1930 (1), č. 2, prosinec, s. 96 (fotoreprint původního vydání *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*, Torst, Praha 2004, s. 110).

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 308.

¹⁶¹ NEZVAL 1967 (pozn. 159), s. 267 (původní vydání z roku 1930 s. 46). – Diagramy se nacházejí na s. 268–273 (původní vydání z roku 1930 s. 47–52).

¹⁶² Luděk NOVÁK: K souvstažnostem moderního básnictví a malířství, in: *Česká literatura*, 1964 (12), č. 1, s. 46–51, s. 48. Novák se v textu zabývá především asociacemi spojenými s modrou barvou.

Na následujících stránkách k tomuto postupu ale přidal i asociace na základě „*souzvučnosti slova*“, když z perspektivy mrzutých okolností zapříčiněných silným deštěm, „*keré mne ohrožovaly svým pesimismem se naráz zvrátily, jakmile slovesný tvar, který mně vnukal liják, byl nahrazen v mé mysli záhonem hortenzií.*“ Stalo se tak „*dík koncovce shodující se s koncovkou slova lije.*“ [venku lije – hortenzie]¹⁶³ A tak se i zde dostáváme k určitému poetickému algoritmu, který sice slouží emocionálnímu záměru, avšak formálně se přibližuje některým řetězcovitým realizacím konkrétní poezie.

Právě metoda automatického psaní však u Nezvala představovala poměrně dlouho překážku jednoznačného přijetí surrealismu. A teprve až v průběhu následujících tří let dochází i u dalších z hlavních zástupců Devětsilu, Štyrského, Toyen, a nakonec i u Teiga, k proměně vztahu k tomuto uměleckému směru – vědomě se k surrealismu přihlásili ale až ustavením Skupiny surrealistů v ČSR (1934).¹⁶⁴ Oproti tomu se o surrealismu pochvalně – jako o „quintescenci poesie“ – o několik let dříve vyjádřil malíř Josef Šíma, žijící již tehdy několik roků v Paříži. Podle něj surrealismus

„(...) formuluje co čistá poesie jest nebo má býti. (...) V surrealismu (v malířství) střetnutí se básnického s malířským, v literatuře pak malířské prolínající čistě literární. Snad dekadence, snad naopak veliká epocha, prolínání umění. Než faktum jest, totiž nešťastné jest, že mohu to jen tvrdit a ne doložit, že k poesii není třeba vět, které by vyprávěly. (...) Ne historie, vyprávění něčeho, fakt sám, který se tvoří pohledem na obraz neb čtením slov, které evokují pojmy.“¹⁶⁵

Avšak mezitím co se v Československu surrealismus ještě setkával s neporozuměním, vydal se Breton směrem právě takového úplného střetnutí slova a obrazu, nebo lépe řečeno poezie a „výtvarného“ prostředku surrealistického typu. Novou uměleckou formu nazval „POÈME-OBJECT“ [báseň-objekt] a vysvětloval ji takto:

„L'expérience qui consiste à incorporer à un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème dans lequel des éléments visuels trouvent place entre les mots sans jamais faire double emploi avec eux.“

Objasnil rovněž její poetický záměr:

¹⁶³ NEZVAL 1967 (pozn. 159), s. 277–279.

¹⁶⁴ Karel SRP: Rozkoše otevřených her, in: *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*, Torst, Praha 2004, s. 205–213 (s. 207–208).

¹⁶⁵ Josef ŠÍMA: Kaleidoskop s kresbami autorovými, in: *Rozpravy Aventina*, 1926–1927 (2), č. 3, s. 27; a týž: Kaleidoskop (s kresbami autorovými) – pokračování, in: *Rozpravy Aventina*, 1926–1927 (2), č. 12, s. 136.

„Du jeu des mots avec ces éléments nommables ou non me paraît pouvoir résulter pour le lecteur-spectateur une sensation très nouvelle, d'une nature exceptionnellement inquiétante et complexe.“¹⁶⁶

Tato slova zazněla i na přelomu března a dubna roku 1935, kdy Breton spolu s Paulem Éluardem navštívili na pozvání Levé fronty Prahu¹⁶⁷ a Brno.¹⁶⁸ Breton ve své první pražské přednášce promluvil o tom, jak si surrealismus – jehož hlavní předpoklad odvozoval z teze Comte de Lautréamonta o univerzálnosti poezie, jejíž hlavní myšlenka tkví v tom, že „*poesii mají dělat všichni*“ – představuje „surrealistický objekt“. Popsal jej jako „*objekt snový, objekt se symbolickými úkony, objekt reálný i virtuální, objekt pohyblivý a němý, objekt=přízrak, objekt nalezený, atd.*“ (s. 71), který prý dovoluje pochopit, jaké je aktuální surrealistické snažení na poli jazyka. Breton ve vysvětlování postupoval od obecnějšího významu, jímž rozuměl „*určitý druh malých mimovýtvárných sestav*“ (s. 73), k následnému zpřesnění, v němž zdůraznil především

„(...) význam pokusů, záležejících v tom, aby byly do básně vtěleny obyčejné užitkové či jiné předměty, anebo přesněji, aby byly skládány básně, v nichž by zrakové prvky byly umístěny mezi slovy, aniž by ovšem obrazy opakovaly slova.“ (s. 81)

Těmito pokusy myslí právě básně-objekty, které by měly vzbuzovat u „*čtenáře=diváka velice nový, mimořádně vzrušující pocit.*“ (s. 81)¹⁶⁹

Básně-objekty jsou v podstatě „*desky obrazových formátů, na než jsou vepsány a připevněny části vět a předmětů, jejichž spojitost je enigmaticky nesourodá*“. Zároveň jsou

¹⁶⁶ André BRETON: Situation surréaliste de l'objet, in: *týž: Position politique du surréalisme*, Sagittaire, Paris 1935, s. 87–120.

¹⁶⁷ První pražská přednáška André Bretona s názvem „Surrealistická situace objektu. Situace surrealistického objektu. Surrealismus v poesii a v malířství“ se konala 29. března 1935 v síni Mánesa, v pozmeněném znění zazněla pak i v Brně 4. dubna; viz. *týž: Surrealistická situace objektu*, in: *týž: Co je surrealismus? Tři přednášky*, Joža Jicha, Brno 1937, s. 67–106. – Bretonova druhá pražská přednáška „Politické stanovisko dnešního umění. Sociální aktivita surrealismu“ proběhla 1. dubna v sále Ústřední knihovny města Prahy. Její přepis je také součástí knihy *Co je surrealismus?*, tamtéž, s. 107–144. – Obě vyšly v témže roce ve francouzštině (viz pozn. 166), text však nemusí být naprosto shodný. – Třetí přednáška „Co je surrealismus?“ se konala 3. dubna 1935 ve velké posluchárně FF UK. Publikována jako separát ve francouzštině pod názvem *Qu' est-ce que le Surréalisme*, René Henriquez, Bruxelles 1934; česky viz *týž: Co je surrealismus?*, in: tamtéž, s. 7–63. – O obálce Bretonovy knihy *Co je surrealismus? Tři přednášky* viz Vojtěch LAHODA: Teige a Magritte, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 161–163 (s. 162).

¹⁶⁸ Přepis Bretonovy brněnské přednášky obsahuje publikace Karel SRP: *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*, Torst, Praha 2004, s. 203–204. Její zvukový záznam, nahraný tehdy ve studiu brněnského Radiojournalu, byl na CD přiložen ke 100 číslovaným výtiskům tohoto fotoreprintu. Nahrávka přednášky také na <http://stanislav-yavra.cz/download/Breton-Eluard.mp3>, vyhledáno 15.3.2013. – Podrobné reference o pražské přednášce viz Karel TEIGE: André Breton o surrealismu v poesii a malířství, in: *Volné směry* 1935 (31), s. 178–185; viz také Mezinárodní bulletin surrealismu, in: Vítězslav NEZVAL: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941* (=Dílo XXV), Československý spisovatel, Praha 1974, s. 170, s. 169–177.

¹⁶⁹ BRETON 1937 (pozn. 167). – Viz také Marie LANGEROVÁ, Nalezený objekt, in: VOJVODÍK / WIENDL 2011, s. 225–236.

„(...) dokumentárními záznamy a vyjádřením pronikání básnické myšlenky z nevědomého stadia a v tomto pronikání se projevuje agresivní kritická schopnost touhy materializovat se co nejobjektivněji v realitě psychického a fyzického světa,“

jak později shrnul jejich význam Vratislav Effenberger.¹⁷⁰ Již v přímé návaznosti na Bretonovu pražskou přednášku a na tehdy vzniklou společnou myšlenku vydat *Mezinárodní bulletin surrealismu* si Vítězslav Nezval v textové koláži „*komentovaných citátů z prohlášení, kritik, esejů, rozhovorů, někdy i úryvků nezveřejněných prací*“¹⁷¹ poznamenal, v podstatě ve smyslu budoucí konkrétní poezie:

„Slovo jakožto surrealistický objekt ztrácí svou koktavost dobře, či špatně klepajícího políčku na konci verše a stává se jedinečnou substitucí konkrétní reality. Přemísťujeme slova, přemísťujeme objekty.“¹⁷²

O něco později Nezval Bretonův surrealistický objekt charakterizoval i v oblíbené knize *Moderní básnické směry* (vydané poprvé v roce 1937). Parafrázoval v podstatě Bretonova slova, takže i pro něj surrealistický objekt představoval

„(...) zvláštním způsobem konstruovaný nebo náhodou nalezený předmět, který v jistém uspořádání nebo pod jistým způsobem nazírání přestává být předmětem praktické potřeby a stává se předmětem básnického významu.“¹⁷³

Breton se však později takto konkrétní (výše citované) definice básně-objektu vzdal, a oproti původnímu vysvětlení ji formuloval i poměrně otevřeněji. Ve své eseji „*Du poème-object*“ [O básni-objektu], jejíž rukopis je datován 27. únorem 1942, napsal, že „*báseň-objekt je skladba směřující ke slučování zdrojů poezie a výtvarného vyjádření a k jejich vzájemnému umocňování*“.¹⁷⁴ Ve své podstatě se tato definice může pro svou úspornost zdát i trochu zavádějící, neboť obsahuje jen stručnou zmínku o „objektu“ zabudovaném do „básně“, která pak v sobě ukrývá jeho specifičnost a radikální zvláštnost, takže umožňuje různými způsoby kombinovat poezii s výtvarným uměním, tedy slovo s obrazem. Za svoje první dílo, které v sobě koncentruje „*zvláštní*

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 84.

¹⁷¹ SRP 2004 (pozn. 164), s. 210–211.

¹⁷² NEZVAL 1974 (pozn. 168), s. 170.

¹⁷³ Vítězslav NEZVAL: *Moderní básnické směry*, Dědictví Komenského, Praha 1937, s. 156; reedice Československý spisovatel, Praha 1964, 1969, 1973, 1979, 1984, 1989. – Také Nezvalův text doprovázející první výstavu surrealistů v ČSR začíná slovy, že „*surrealistické malířství nebude teoreticky vysvětleno bez vysvětlení teorie objektů*“, též, Systematické zkoumání skutečnosti objektu, halucinace a iluze, in: *První výstava surrealismu v Praze* (kat. výst.), Praha 1935, s. 5–9 (s. 5).

¹⁷⁴ Vratislav EFFENBERGER: *Výtvarné projevy surrealismu*, Odeon, Praha 1969, s. 180. Překlad Vratislav Effenberger. – Původní Bretonovo francouzské vyjádření zní „*le poème-object est une composition qui tend à combiner les ressources de la poésie et de la plastique et à spéculer sur leur pouvoir d'exaltation réciproque*“, André BRETON: *Du poème-object*, in: též: *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, s. 284–285; rukopis viz <http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100199560>, vyhledáno 15.3.2013.

grafologický problém“, označil Breton v tomto textu *Portrét činitele A. B. (Portrait de l'acteur A. B.)* z roku 1929. [Obr. 13] Doplnil jej poměrně rozsáhlým komentářem a popsal i klíčový moment vzniku této básně-objektu, který nastal,

„(...) když zpozoroval, že iniciály jeho vlastního podpisu se podobají číslu 1713, byl intuitivně veden k tomu, aby neviděl v tomto čísle pouhé datum evropských dějin a aby pátral po vynikajících událostech, které toto datum může označovat“.

Následuje výklad krabice, kufříku i desky.¹⁷⁵

A ačkoliv těch několik básní-objektů, které dohromady vytvořil, vzniklo hlavně během třicátých a čtyřicátých let, tématu vizuální poezie se dotkl už také v básni se satirickým názvem *Pièce fausse* (in: *Dada*, 1920, č. 7, s. 2). Stejně tak není nijak nutné zdůrazňovat, že Breton jako umělec příliš nevynikal, jeho tvorba je převážně dekorativního charakteru a vlastně ani „není zaměřena k organickému sloučení slova a předmětu, nýbrž k jejich vnitřnímu napětí, zvyšovanému enumerativním řádem sestavy“.¹⁷⁶ Avšak díky básním-objektům, v nichž pracoval s koláží a asambláží, představil nový umělecký žánr, který se stal nejen jedním z tradičních výtvarných prostředků surrealismu, podobně jako koláž a automatický text,¹⁷⁷ ale který byl i později obohacován mnoha světovými umělci, mj. vizuálními básníky.

S naším tématem však souvisí rovněž další surrealistická tvorba, a to zejména kvůli oblibě emblémů, rébusů, kaligramů a koláží, které se blízce dotýkají vztahů textu a obrazu. Jestliže dosti specifickou metodu představují tzv. *cadavre exquis*,¹⁷⁸ stojí za připomenutí například i „tableaux-poèmes“ vyvinuté Maxem Erstem a „poésie-peinture“ Joana Miróa, který mj. poznamenal, že není „*distinction between painting and poetry*“.¹⁷⁹ Také René Magritte, který se ve svých mnohavrstevných uměleckých

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 180. – Bretonův „*un problème graphologique particulier*“, BRETON 1965 (pozn. 174), s. 284–285.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 84.

¹⁷⁷ Například Effenberger je nazval „*nejintegrálnějším výrazovým prostředkem surrealismu*“, neboť mají být „*amalgamem slovního a výtvarného materiálu, jehož většinou reliéfní forma působí na sugestibilitu a plasticitu imaginativní myšlenky: výtvarný a slovní výraz tu směřují ke vzájemnému umocnění (...). Básně-objekty odpovídají surrealistické vůli po překročení omezujících hranic tradičních výrazových prostředků. Fragmenty vět nebo veršů jsou tu kladeny do takového vztahu ke komplementárnímu předmětnému kontextu, který jim umožňuje relativně vyšší sémantické vazby. Směřoval-li kubismus k narušování navyklé estetické celistvosti uměleckého díla, jsou surrealistické básně-objekty zaměřeny naopak k syntéze prvků afektivního myšlení, rozptýlených v slovesné a výtvarné imaginaci. Tyto prvky mají zde být integrovány do jediného celku, v němž by se jejich náhlá spojení projevovala jako hluboce psychologicky motivovaná.*“, EFFENBERGER 1969 (pozn. 174), s. 59.

¹⁷⁸ Breton v první pražské přednášce věnované surrealistickému objektu cituje Maxe Ernsta, který techniku „*Vybraná mrtvola (Cadavre exquis)*“ popsal jako způsob, „*že tři osoby, jedna po druhé, kreslí postupně hlavní části postavy (hlavu, trup s rukama, nohy) a při tom druhá osoba nesmí vědět, co první osoba nakreslila, a třetí osoba neví, co nakreslily obě předchozí*“, BRETON 1937 (pozn. 167), s. 102.

¹⁷⁹ Joan MIRÓ: *Selected Writings and Interviews*, Margit ROWELL (ed.), G. K. Hall, Boston 1986.

pokusech odrazil od textových obrazů publikovaných v prosincovém čísle *La Révolution Surréaliste* (1929, č. 12) pod programovým a tehdy poněkud provokativním názvem *LES MOTS ET LES IMAGES* [slova a obrazy], začal posouvat význam apollinairovských kaligramů od reprezentací (syntézy obrazu a písma) směrem k simulakru.¹⁸⁰

Na surrealistický automatismus navazovala i poměrně nedávno připomenutá tvorba Josefa Honyse z druhé poloviny třicátých let.¹⁸¹ Tehdy se začal zabývat „*prvními pokusy o uplatňování vícevýznamových výrazů, slovních novotvarů, znaků a kreseb v poezii*“, jež postupně rozpracoval do jakéhosi lettrizujícího obrázkového písma.¹⁸² Umělcovu posedlost zásahy do textu však v tomto smyslu nejlépe vyjadřuje princip tzv. zdánlivého automatismu, k němuž se přiklonil až o něco později, když sledoval tahy čáry, které

„(...) dávají mnohoobsažné obrazce. Orientovány jsou jedním, dvěma, případně čtyřmi směry a jsou tak doplňovány texty, hesly, substantivy, které mají působit jako katalyzátory a usměrňující prvky pro vjem.“¹⁸³

Se surrealismem souvisí i jeho záznamy hypnagogických vizí, blížící se konceptu vnitřního modelu¹⁸⁴

Oproti tomu za jeden z nejinvencivnějších výtvorů surrealismu jsou kritikou považovány tzv. REALIZOVANÉ BÁSNĚ, které na počátku druhé světové války vytvořil Jindřich Heisler spolu s Toyen v rámci společného zájmu o kolážovou techniku a umění objektu.¹⁸⁵ Jedná se v podstatě o sedm fotografií, které vytvořili v průběhu roku 1940. Fotografie zachycují kombinaci textu uprostřed kompozice poskládané z drobných objektů (figurky zvířat a lidí, cukrovinky, modely stromů apod.) a materiálů (vata, písek, peří).¹⁸⁶ Mohlo by se zdát, že text básně vznikl až na základě těchto

¹⁸⁰ LANGEROVÁ 1998 (pozn. 10). – Michel FOUCAULT: *Toto nie je fajka*, překlad Miroslav Marcelli, Kalligram, Bratislava 2010². – Viz také týž, *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*, preklad Miroslav Marcelli, Kalligram, Bratislava 2000².

¹⁸¹ Josef HONYS: *Nesmelián aneb do experimentálních textů vstup nesmělý*, dybbuk, Praha 2011. – Marie LANGEROVÁ: Josef Honys [hra na čáru], in: *Josef Honys* (kat. výst.), Gallery, Praha [2007], s. 1–5.

¹⁸² Josef HONYS: Josef Honys – o sobě, *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 29, s. 57), s. 57.

¹⁸³ Týž o „manifestu čáry“ v dopisu z prosince 1965, citovaném v HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007, s. 606–607. – Viz také Marie LANGEROVÁ: Zbytky písma. Kaligram, typogram, čára, in: *Svět literatury*, 2006 (16), č. 33, s. 39–55 (s. 52).

¹⁸⁴ Viz Honysův dopis z konce září 1965, publikovaný v HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007, s. 584.

¹⁸⁵ Realizovaným básním se podrobně věnuje Josef VOJVODÍK ve stati Realizované básně a knihy-objekty, in: VOJVODÍK / WIENDL 2011, s. 279–284.

¹⁸⁶ Jindřich HEISLER / TOYEN: *Z kasemat spánku, realizované básně*, Edice surrealismu 1940, in: Jindřich HEISLER, *Z kasemat spánku*, Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP (eds.), Torst, Praha 1999, s. 55–69. – Viz Josef VOJVODÍK: Jindřich Heisler. Z kasemat spánku [rec.], *Umění*, 2000 (48), č. 6, s. 477–480.

snových kompozic, ale je tomu přesně naopak. **[Obr. 16]** Představoval jejich inspirační základ, takže objekty

„(...) korespondují jen v dílčích narážkách s některými slovy nebo představami básní a vytvářejí jakýsi paralelní a relativně nezávislý básnický obraz či jiné imaginativní rozvedení téhož dílčího tématu,“

jak napsal František Šmejkal.¹⁸⁷ Heisler nejprve vystříhl z novin písmena, z nich vyskládal text básně, a pak k ní přiložili drobné předměty. Nakonec celou textovo-objektovou kompozici vyfotografovali a média tím spojili nejen opticky, ale i tematicky. Realizované básně Jindřicha Heislera patří zcela jistě k tomu nejzajímavějšímu, co v kontextu vztahu textu a obrazu vytvořil. Vedle toho připomeňme také jeho „narativní“ surrealistickou xylografickou *Abecedu* nebo knihy-objekty realizované na začátku padesátých let ve Francii pro André Bretona, Toyen či Benjamina Péreta.¹⁸⁸ V nich již slovo důsledně nahradil věcí, takže navázal nejen na to, co již učinil Breton v surrealistickém objektu a Duchamp s ready-made, ale předznamenal také to, co bude následovat v „evidentní poezii“ Jiřího Koláře.

V podstatě převráceného kolážového postupu ve spojování různorodých autentických prvků přepsaných do řádků strojopisného textu využil koncem čtyřicátých let spisovatel Bohumil Hrabal. V roce 1949 takto vznikl například jeho *Mrtvomat*, v němž komplikovanou metodou propojil devět nezávislých, na první pohled nesourodých a absurdních textových situací – je tu rozhovor o loutkách mezi dvěma básníky Kolářem a Bednářem, faktura n.p. TOFA na výrobu hraček s mechanicky vyjmenovaným seznamem cinových vojáčků, zvířátek a figurek do betléma, ceník koupelí a československých lázní a „*tajuplný slovník mezinárodního telegrafního lázeňského klíče*“, instrukce strážníka, záznamy vlastních snů, novinové zprávy o vraždě, útržky vlastních veršů a ještě nápis z nymburského hřbitova – jejich promyšlenou návazností nesouvislého vznikla, jak v dovětku Hrabal napsal, „*realistická, neučená symfonie, jejíž obsah není nic než přepis*“¹⁸⁹. Ve snaze narušit literární text vystavěl svou literární koláž graficky do dvou paralelně vedle sebe

¹⁸⁷ František ŠMEJKAL: Ztracený profil, in: HEISLER 1999 (pozn. 186), s. 344.

¹⁸⁸ Jindřich HEISLER: *Objekty / 1950–1951*, in: tamtéž, s. 251–258, a týž: *Abeceda / kolem 1952*, in: tamtéž, s. 261–285.

¹⁸⁹ Bohumil HRABAL: *Mrtvomat*, in: Bohumil HRABAL: *Židovský svícen* (=Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 2), Karel DOSTÁL / Václav KADLEC (eds.), Pražská imaginace, Praha 1991, s. 125–143 (s. 141).

plynoucích textových sloupců, které se od sebe liší různou délkou řádků, a i přes svou linearitu se zákonům koláže výtvarné přibližuje.¹⁹⁰

V rámci intenzivního hledání nových uměleckých forem stojí v českém kontextu za povšimnutí i metoda tzv. GRAMATICKÉHO AUTOMATISMU, kterou na přelomu čtyřicátých a padesátých let vymyslel pravděpodobně básník Karel Hynek. Báseň je tvořena slovy, které začínají na stejnou slabiku jako končí slovo předcházející. Podle literárního vědce Jiřího Chocholouška

„(...) jde o metodu připomínající hru označovanou jako slovní fotbal (...). Graficky tyto texty bývají zaznamenávány stupňovitě, takže shodné hláskové skupiny stojí přesně pod sebou (tuto grafickou úpravu měl navrhnout K. Teige).“¹⁹¹

Touto metodou je napsáno i několik básní z legendárního sborníku *Židovská jména*, sestaveného v lednu 1949 Egonem Bondym a Janou Krejcarovou, v němž ještě společně publikují budoucí stoupenci surrealismu a undergroundu.¹⁹² [Obr. 17] Sborník bývá sice kritikou považován spíše za literární kuriozitu, ale lze jej také interpretovat jako první český poválečný literární samizdat. Kromě surrealistických básnických textů z let 1948–49 pocházejícím především z pera Bondyho, Krejcarové a Karla Hynka, obsahuje také popis této „postsurrealistické“ automatické metody:

¹⁹⁰ Hrabalův způsob práce s koláží podrobně popsala Miloslava SLAVÍČKOVÁ: *Hrabalovy literární koláže*, Akropolis, Praha 2004, především s. 11–76. – Viz také Vladimír KARFÍK: Literární koláž, in: Eva PETROVÁ / Jiří MACHALICKÝ (eds.): *Česká koláž* (kat. výst.), Gallery, Praha 1997, s. 115–116. – Je všeobecně známo, že se podobné postupy (např. koláže a variace) tehdy objevovaly i v básnické tvorbě Jiřího Koláře. Zvýrazněný vztah textu a obazu se v nich však začínal teprve rodit, viz sbírky Jiří KOLÁŘ: *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 1), Vladimír KARFÍK (ed.), Odeon, Praha 1992; týž: *Černá lyra. Čas. Očitý svědek* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 2), Vladimír KARFÍK (ed.), Mladá fronta, Praha 1997; týž: *Prométheova játra* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 9), Vladimír KARFÍK (ed.), Paseka, Praha–Litomyšl 2000; týž: *Přestupný rok. Deník* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 6), Vladimír KARFÍK (ed.), Mladá fronta, Praha 1996; týž: *Černá lyra. Návod k upotřebení. Marsyas. Z pozůstalosti pana A. Vršovický Ezop. Česká suita* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 3), Vladimír KARFÍK (ed.), Odeon, Praha 1993.

¹⁹¹ Jiří CHOCHOLOUŠEK: Surrealismus po pitvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka, in: *Aluze*, 2007 (11), č. 3, s. 52–62 (s. 52–53). – Autorství techniky gramatického automatismu (K. Hynek) a grafické úpravy textů (K. Teige) zmiňuje Ivo VODSEĎÁLEK: Okouzlení gramatickým automatismem, in: *Aluze*, 2001 (5), č. 3, s. 163–170 (s. 165). – Fenomémem gramatického automatismu se zabývají také např. Oskar MAINX: *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*, Protimluv, Ostrava 2007, s. 24–26; Milan MACHOVEC: *Židovská jména rediviva. Významný objev pro dějiny samizdatu*, in: *A2*, 2007, č. 51–52, s. 10–11; Ivo VODSEĎÁLEK: *Felixír života*, Host, Brno 2000, s. 18; Jaromír F. TYPLT: Dvě svědectví o Židovských jménech, *Host* 1997, č. 3, s. 36–37.

¹⁹² Milan MACHOVEC (ed.): *Židovská jména*, NLN, Praha 1995. Zastoupení autoři: Zbyněk Fišer neboli Egon Bondy, Jana Krejcarová neboli Sarah Silberstein a Gala Mallarmé, Jaroslav Růžička neboli Isaak Kuhnert, Karel Hynek neboli Nathan Illinger, Jan Zuska nebilo Benjamin Haas, Libuše Strouhalová neboli Diana Š., Vladimír Šmerda neboli Edmond Š., Zdeněk Wagner neboli Herbert Taussig, Vratislav Effenberger neboli Pavel Ungar, Oldřich Wenzl neboli Arnold Stern, Anna Marie Effenbergerová neboli Sztatmar Neméthyová.

„V AUTOMATICKÉM TEXTU LZE NAHRADIT MECHANISM KONVENČNÍCH ASOCIACÍ MECHANISMEM ASOCIACÍ GRAMATICKÝCH. SLOVO ZAČÍNÁ KONCEM SLOVA PŘEDCHÁZEJÍCÍHO.

Nejde o popření původní metody. Je užitečné oba způsoby kombinovat.

Co se týče názvu jednotlivých textů a formy, je tu mnoho možností. Názvy, pokud nejsou důsledně vytvořeny gramatickým půlením a čtvrcením slov, lze vyhledat i jinak. Na příklad z první asociace po přečtení textu. To je zároveň jeden z případů kombinace obou method.

SVĚŘITI SVŮJ OSUD GRAMATICE, PSÁTI TEXT AUTOMATIČTĚJŠÍ,
DLOUHÝ PSYCHICKÝ RODOKMEN, KDE KAŽDÉ SLOVO JE SOUČASNĚ
SYNEM I MATKOU, VE VTEŘINĚ ZPLOZENO, VE VTEŘINĚ PLODÍ.¹⁹³

Kdo je autorem tohoto „teoretického“ textu, zůstává však dodnes nejasné. Metoda byla považována těmi, kdo ji používali (především Egon Bondy a Ivo Vodseďálek),¹⁹⁴ za „surrealistickou“, ale jak je patrné z jejího popisu, nedrželi se jí zcela přesně. Sám Hynek ve svých básních „původní metodu automatického psaní silně redukuje a často patrně i formalizuje.“¹⁹⁵ K „řetězové metafoře“ jako způsobu tvorby, která je blízká surrealistickým principům tzv. psychického automatismu, přirovnává Hynkův způsob automatismu také Vratislav Effenberger.¹⁹⁶

Tato vůdčí osobnost české surrealistické skupiny se k surrealismu samotnému stavěla ale poněkud kriticky a od počátku revizionisticky. Podle Effenbergera prý nestačí metodu psychického automatismu, kterou považoval za primární, redukovat pouze na postupy automatického psaní. Je ji naopak potřeba postavit na pevný základ vědecké „objektivizace“. Proto v návaznosti na Bretonovu tezi o surrealistickém objektu – ať tím již mýnil obraz, text nebo jakýkoliv surrealistický předmět – se Effenberger v referátu „Surrealismus není Umění“, který přednesl na jednom z večerů Mladé literatury v roce 1947 na pražském Žofíně,¹⁹⁷ zamyslel nad nutností tento objekt dále „objektivizovat“, „to jest najít jeho objektivní vnější i vnitřní determinaci, dojít ,do

¹⁹³ Tamtéž, s. 12; taktéž součástí textu VODSEĎÁLEK 2001 (pozn. 191), s. 163.

¹⁹⁴ První gramatický text *Pygmalion bar září 1948* od Egona Bondyho se nachází ve sbírce *Fragmenty prvotin*, samizdatově vydaná jako devátý svazek edice Půlnoc, Egon BONDY: *Fragmenty prvotin. Básně z let 1947–1948*, in: *Ztichlá klika*, 1996, č. 4, s. 52; knižně in: MAINX 2007 (pozn. 191), s. 227–249. Bondyho automatické texty „novou metodou“ obsahuje i sbírka *Churavý výtvar*, samizdatově vydaná jako druhý svazek edice Půlnoc v Praze 1951, kterou však autor již nikdy nechtěl publikovat; pak ji však publikoval Oskar MAINX, tamtéž, s. 251–271.

¹⁹⁵ CHOCHOLOUŠEK 2007 (pozn. 191), s. 53.

¹⁹⁶ Karel HYNEK: *S vyloučením veřejnosti*, Vratislav EFFENBERGER (ed.), Torst, Praha 1998, s. 19–77 (s. 24–25).

¹⁹⁷ Viz Martin STEJSKAL / Vratislav EFFENBERGER: „Opustíš-li mě, zahyneš“ přestává být v surrealismu tupým bonmotem. Rozhovor Martina Stejskala s Vratislavem Effenbergerem, in: *Analogon*, 2004, č. 41–42, s. 62–65 (s. 63). Text přednášky nebyl nikdy publikován (viz pozn. 91).

samého ohniska procesů, na nichž je situace objektu závislá“.¹⁹⁸ V návaznosti na objektivizační princip vzhledem k realitě – který se pak u Effenbergera objeví ještě několikrát (jak zmiňuje František Dryje)¹⁹⁹ – Effenberger dokonce již v roce 1951 navrhuje, aby se upustilo od používání termínu surrealismus a aby byl nahrazen označením „OBJEKTIVNÍ POEZIE“ (později uvažoval i o pojmu *surracionalismus*),²⁰⁰ která by fungovala jakožto „objektivní výraz lidských hodnot“ a jako „nová koncepce ‚uměleckého‘ díla“.²⁰¹ Obsáhlý soubor jeho básnických sbírek z těchto let 1940–1951, vydaný v roce 2004, umožňuje pochopit, co tímto pojmem i sám zamýšlel: šlo mu o zrušení lyrického já („*Proces objektivizace má tedy za úkol převést autorův a divákův vnitřní svět na společenského jmenovatele.*“) a důraz na objektivitu poezie („*Bude se spíše opírat o napětí mezi určitými objekty díla než o objekty samé...*“), v podstatě podobně jako to známe z osvobozených slov, a zároveň z opačného konce, než jak to bude dělat konkrétní poezie.²⁰² Effenberger byl však toho názoru, že vzájemné přesahy mezi poezií a výtvarným uměním lze pozorovat „*nejzřetelněji*“ právě u surrealistického přístupu, který

„(...) tyto estetické principy popřel vůbec a nahradil je novým, sjednocujícím chápáním psychologických, sociologických a ontologických funkcí imaginativní tvorby, která tím dostávala mimoestetické, a dokonce mimoumělecké zaměření“,

nebot’

„(...) prudké přeryvy hranic byly současně provázeny postupující vizualizací básnické metamorfózy právě tak, jak stoupal básnický význam názvu výtvarného projevu a jeho podíl na sdělnosti obrazu.“

Tato koncepce podle něj spočívala v osvobozování vědomých zdrojů lidské psychiky a ve změnách duševního života, což nevyplývá z „*popírání uměleckých a kulturních*

¹⁹⁸ Dryje cituje zmíněnou Effenbergerovu ineditní přednášku ve své studii František DRYJE: Útěk do reality (Skutečnost a poesie v díle Vratislava Effenbergera), in: Vratislav EFFENBERGER: *Básně 2*, Jan ŠULC (ed.), Torst, Praha 2007, s. 827–878 (s. 836).

¹⁹⁹ Dryje (tamtéž, s. 836–837) odkazuje k několika Effenbergerovým ineditním textům, které jsou fragmentárně otištěny in: Stanislav DVORSKÝ / Vratislav EFFENBERGER / Petr KRÁL: Vědomí krise a krise vědomí, in: tíž: *UDS – Surrealistické východisko 1938–1968*, Československý spisovatel, Praha 1969, s. 221–223.

²⁰⁰ Viz „První anketa o surrealismu“, která byla součástí 10 kolektivních sborníků *Znamení zvěrokruhu*, 1951. Tuto anketu popisuje i příspěvek Aleny NÁDVORNÍKOVÉ: Anketa o surrealismu ve sbornících *Znamení zvěrokruhu*, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 166–168.

²⁰¹ Vratislav EFFENBERGER: *Rozhovory o poesii*, ineditní text (1954), cit. dle DRYJE 2007 (pozn. 198), s. 837.

²⁰² Vratislav EFFENBERGER: *Básně 1*, Torst, Praha 2004. – O Effenbergerově konceptu „objektivní poezie“ hovoří v tomto smyslu kromě Františka DRYJE 2007 (pozn. 198), s. 837–838; a tíž: Dějiny neosamocnosti 1, in: *Analogon*, 2004, č. 41–42, s. 2–12) také Dvorský, viz Stanislav DVORSKÝ / Lukáš JUŘIČKA: Svoboda a volnost se pojí s úzkostí z rozkladu a entropie (Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu, dobové senzibilitě, řečovém smetí čili česneku a ikonách šedesátých let) [rozh.], in: *Souvislosti*, 2005, č. 4, s. 43–56 (s. 50–51).

konvencí společnosti“, ale z „vůle po obecném zpřístupnění pokladů lidské imaginace, skrytých v nevědomí každého člověka.“²⁰³

2.8. Lettrismus

Zájem na tom, aby byl text „výtvarněn tak, že do něho bude uvedeno malířství“,²⁰⁴ má na svědomí i další z názorových proudů bohaté mezinárodní diskuse, která byla násilně přerušena druhou světovou válkou. Podněty, metody a postupy započaté před ní však přitahovaly umělce z celé Evropy i nadále. Určitá devalvace jazyka a využívání obrazů k propagandistickým účelům způsobily, že se umělci začali stále intenzivněji zabývat vztahy mezi označovaným a označujícím. Přesto vztah k předválečné avantgardě zůstal i nadále v celé Evropě jedním z nejrozporuplnějších otázek kontinuity. Obzvláště palčivě se tato vazba projevila u hnutí, které lze považovat jak za pokračování francouzské avantgardy, tak také v určitém smyslu za přechod k následným experimentům s jazykem. „*Nakreslit, namalovat nebo vyfotografovat koně a dát ho do románu na místo slova ‚kůň‘ znamenalo by, že by byl opět nalezen společný původ malířství a písma,*“²⁰⁵ napsal v roce 1950 Isidore Isou, zakladatel lettrismu (LETTRISME), z něhož se během několika málo let stalo nové umělecké hnutí, jenž svým apelem směřujícím k masám pomocí působení manifestů a plakátů, rozhlasových programů, demonstrací a proslovů, dokázalo nakonec zaujmout i tak výsadní pozici, jakou si po dlouhá léta ve Francii udržel surrealismus. Ještě významnější je snad jeho vliv v pozdější době, kdy se jako situacionistická internacionála přiblížil k totálnímu ikonoklasmu.

Bývá pravidlem, že se zrození lettristického hnutí datuje rokem 1947, kdy vyšla kniha *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* [Úvod do nové poezie a nové hudby], do níž Isou, rumunský válečný emigrant, zařadil svůj manifestační text „*Manifeste de la poésie lettriste*“ [Manifest lettristické poezie], na němž pracoval již před svým příchodem do Paříže v roce 1945.²⁰⁶ V knize se jinak zabývá dekonstrukcí poetického jazyka. Navrhuje nejen osvobození strofy v rámci

²⁰³ EFFENBERGER 1969 (pozn. 174), s. 23–24.

²⁰⁴ Maurice LAMAÎTRE: Stručná historie lettristického výtvarného umění, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 85–97 (s. 86).

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ Isidore ISOU: *Manifeste de la poésie lettriste*, in: týž: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Editions Gallimard, Paris 1947, s. 11–12, 16–17; anglické znění týž, *Manifesto of Lettrist Poetry*, in: Mary Ann CAWS (ed.): *Manifesto: A Century of Isms*, University of Nebraska Press 2001, s. 545–546.

poezie (jako to učinili Verlaine a Rimbaud) nebo osvobození slova jako takového (Apollinaire), ale především osvobození písmene z „tyranie slov“. Právě v písmenu a písmu shledával podstatu lettristické tvorby, neboť se mu tak nejlépe nabízely

„(...) jako nový objekt výtvarného umění, dále jeho přechod k zviditelněnému slovu, pak k větě a konečně start k vizualizovanému objevu nové písmové malby; za sklerózou abeced a znaků otvírá se tu dosud neznámá absolutní svoboda vizuálního sdělování,“

kteřou lze přirovnat k „nové katedrále výtvarného umění“.²⁰⁷ Právě v tomto kontextu i lettristé vyvinuli zajímavý slovník, který se týká našeho tématu. Nejprůpřípadnějším termínem je jistě tzv. HYPERGRAFIE „(neboli *superpismo*)“,²⁰⁸ jímž Maurice Lamaître popsal lettristické pokusy o verbo-vizuální kombinování, od nichž pak odvodil i termín hypergrafologie pro novou vědu o jazyku a znaku:

„Ensemble de notations capable de rendre, plus exactement que toutes les anciennes pratiques fragmentaires et partielles (alphabets phonétiques, algèbre, géométrie, peinture, musique, etc...), la réalité conquise par la connaissance.“²⁰⁹

V době, kdy mohlo hnutí lettrismu dosáhnout úplného vrcholu a kdy již byly jeho teoretické možnosti dostatečně prozkoumány,²¹⁰ se vlastní tvorba jeho dvou nejdůležitějších představitelů posunula jiným směrem. Isou se v šedesátých letech začal opět věnovat poezii, kvůli níž mj. do Paříže přijel, a Lamaître, který se k hnutí přidal až v roce 1950, se snažil o znovuoživení svojí malby. Dialog, který vplynul ze spolupráce těchto dvou osobností a dodal energii k rozkvětu hnutí, inspiroval umělce a básníky i nadále. Přestože například oproti graficky precizní konkrétní poezii, již předešlo zhruba o deset let, působí výsledky lettrismu více neuměle a expresivně. Představují velmi osobitou formu kaligrafie a grafiky, která kvůli opakovanému pokusu dosáhnout symbiózy textu a obrazu je považována za jeden z nejdůležitějších předchůdců vizuální poezie.²¹¹

²⁰⁷ „In other words, he proposes the fission of molecule-word in its undivisible parts, the atom-letters, in order to restore their intrinsic poetic value, in itself, and in order to let free in this way a presumptive huge 'atomic' energy,“ vysvětluje OISTEANU 2007 (pozn. 152).

²⁰⁸ Viz LAMAÎTRE 1967 (pozn. 204), s. 88.

²⁰⁹ Lexikon lettristické terminologie publikován in: Maurice LAMAÎTRE: *Qu'est-ce que le lettrisme?*, Fischbacher, Paris 1954, s. 151n. – Viz Willard BOHN: Hieroglyphics and Hypergraphics, in: týž: *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Newark 2001, s. 256–283.

²¹⁰ Isidore ISOU: The creations of Lettrism, in: *Times Literary Supplement*, September 1964, s. 796–797; Carol CUTLER: Paris: The Lettrist Movement, in: *Art in America*, 1970 (58), 1, s. 116–119; Jasia REICHARDTOVÁ: Nové proudy v současném britském umění, in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 5, s. 219–225 apod.

²¹¹ Volněji nakládá s termínem lettrismus Petr SPIELMANN: Lettrismus. Vztah obrazu a písma, in: *Plamen*, 1965 (7), č. 12, grafická příloha – nestr. – Pro tvorbu řady českých autorů pojmu využívá: „Pod cizím názvem lettrismus se skrývá české umění šedesátých let, kdy umělci začali na obraze uplatňovat písmo v jiném významu, než jak je běžně používáno v životní praxi. (...)“, Miroslava HLAVÁČKOVÁ: *Lettrismus*,

Jak vyplývá z načrtnutého vývoje, tak se jak v evropském, tak i v českém umění 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.

3. Poválečné klasifikace a kontexty pojmu „vizuální poezie“

Nová vlna zájmu a teoretických pokusů vymezit pojmy vztahující se k relacím obrazu a textu začíná kolem poloviny padesátých let a svůj vrchol zažívá v šedesátých a sedmdesátých letech. Právě do této doby spadá i trvání mezinárodního uměleckého hnutí, zastřešovaného označením vizuální poezie, které se mírně časově opožďuje vůči v podstatě paralelní linii konkrétní poezie v literatuře. Množství programů a manifestů, stanovisek, antologií a katalogových textů, které tehdy v souvislosti s těmito dvěma pojmy vznikly, se snažilo sepsat a popsat, co přesně znamenají a vystihují. Značná část z nich se vymezuje nově zavedenou terminologií, popisuje rozdíly a upozorňuje na nepřesnosti, které se však zároveň snaží vztáhnout k vlastní typologii a systematizaci. Řada takto zavedených termínů, a především jejich kategorizace, se v průběhu let vyvíjela, což sice na jedné straně podporovalo sklon ke zpřesňování významu a možnost pojmenovat tak mnoho nových výrazových forem, avšak zároveň na straně druhé tato variabilita směřovala proti jednotně akceptované terminologii. Zásadním důvodem byla samozřejmě širší záběr žánru, ze kterého pojmoslovná nejednotnost logicky vyplývá.

Pravděpodobně to není jen dojem z množství kritického materiálu, že i dnes jakási terminologická nejistota přetrvává, že mnoho základních pojmů navzájem splývá, jejich významy se dotýkají či dokonce překrývají, neboť se v nich odrážejí nejen nepřesně ohraničené definice, které často nejsou víc než pouhými náčrty klasifikace, ale především fakt, že ryzí ideální podoby jednotlivých kategorií buď neexistují, anebo se ve vlastním projevu stávají pro určitý umělecký žánr dominantními.²¹² Mezi další podstatné příčiny splývání však patří i osobní úhel pohledu, „*na jedné straně racionální estetika, a na druhé straně pouhé citové zaujetí pro nové vědecké pojmosloví, zaujetí mnohdy spojené s jistou dávkou exaltovaného verbalismu*“, jak už napsal v doslovu antologie *Slovo, písmo, akce, hlas* Jiří Levý.²¹³ Samostatným námětem k analýze by

²¹² Klaus Peter DENCKER: Ein Wort zur visuellen Poesie, in: GOMRINGER 1996, s. 149–150 (s. 149).

²¹³ Jiří LEVÝ: Doslov, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 239–244 (s. 239). – Například v analýze sbírky Ladislava Nováka *Pocť Jacksonu Pollockovi* se Miroslav Červenka sice důsledně zabývá konstruktivním principem a významem vzhledem k básnickým prostředkům, ale jako kritik umění by s formulací „*šikovné grafické uspořádání (...) při využití minima prostředků*“, který má vyvolat poetický účín (u básně *Zakletá*), asi tolik neuspěl, Miroslav ČERVENKA: K sémantice tzv. konkrétní poezie, in: *týž: Obléhání zevnitř*, Torst, Praha 1996, s. 347–355 (s. 350).

proto mohlo být nejen takovéto zaměření tvůrců, což nebyli jen básníci nebo výtvarní umělci, ale často i teoretikové v jedné osobě, kteří po sobě zanechali řadu na kritice nezávislých pohledů, ale i následný přístup k materiálu vizuální poezie od kritiků samých. Tématem vztahu obrazu a textu se totiž zabývala jak kritika umělecká, tak samozřejmě i kritika literární, a jelikož každá z nich představuje jiný vědecký rámec, nutně musí být nesourodý i soubor textů, které se vztahem obrazu a textu zabývají.²¹⁴ Dokladem toho je právě i ono neustálé kolísání mezi vzájemným postavením pojmů vizuální a konkrétní poezie, které se však ani nám nepodaří vyřešit, přestože se zde toto dilema pokusíme alespoň částečně zpřehlednit.

Jedním z důvodů poměrně zmateného a jen „zdánlivě“ funkčního mezioborového terminologického diskurzu je jistě fakt, že mnohých témat osvobozujících text od zažitých znaků se dotkly nejprve literární manifesty konkrétní poezie. Již proto by se mohlo zdát jako dostatečné mluvit jen o poezii konkrétní a dál se již o žádné podrobnější rozlišení/odlišení nesnažit, jelikož estetika konkrétní poezie vychází přece také z výtvarného umění.²¹⁵ Výtvarný konkretismus je však jen jedním z jejích aspektů,²¹⁶ jeho požadavky a výrazové kódy spojené s geometrií, matematikou, programováním a dalšími exaktními vědami by ale přece jen nevyhovovaly jiným projevům střetu jazyka s ostatními (uměleckými) oblastmi. Ostatně tuto složitou situaci pojmosloví dobře vystihl již Jean-Clarence Lambert ve svém textu „50 tezí pro ‚otevřenou poezii‘“ z roku 1965, kde vypsál všechny

„(...) názvy, které jsem postupně užíval: OTEVŘENÁ POEZIE (příliš neurčité, ale bohužel, snadno zapamatovatelné). POEZIE OPERATIVNÍ (příliš puntičkářské, ačkoliv dosti výstižné: básník jako operátor

²¹⁴ Na tento zcela zřejmý problém při analýze upozorňuje v jedné ze svých novějších prací i literární vědec Ulrich Ernst, který se vývojem verbo-vizuálních forem věnuje systematicky již několik desetiletí. Používá zde termínu konkrétní poezie jako pojmu pro označení celé vývojové fáze výrazových forem, který jim však někdy nemusí nutně příslušet: „*Gewohnt, literarische Phänomene puristisch nach Gattungen zu scheiden, den Gattungen möglicherweise noch einen festen Ort in einem System zuzuweisen, sieht er sich bei der Analyse konkreter Gedichte mit zentaurhaften Zwischenformen konfrontiert, bei denen es schon prinzipiell problematisch ist, ob sie überhaupt dem Bereich der Dichtung oder nicht vielmehr dem der bildenden Kunst oder gar der Musik angehören, geschweige denn, daß sie sich ohne weiteres traditionellen literarischen Genera zuordnen.*“, Ulrich ERNST: *Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde*, in: Gerd LABROISSE– Dick VAN STEKELENBURG (eds.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Festschrift für Ferdinand van Ingen* (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 45), Rodopi, Amsterdam 1999, s. 273–304 (s. 275); taktéž in: Ulrich ERNST: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2002, s. 253–283. – Naopak z hlediska výrazného zapojení interdisciplinarity dosáhla skutečně zajímavého výsledku analýza díla Jiřího Koláře WINTER 2006.

²¹⁵ DENCKER 1996 (pozn. 212), s. 149–150.

²¹⁶ Josef HLAVÁČEK: *Konkretismus, konkrétní umění*, in: HOROVÁ 1995 (pozn. 10), s. 378. – Katarína BAJCUROVÁ: *Konkrétne umenie, konkretizmus*, in: GERŽOVÁ 1999 (pozn. 10), s. 150–153.

jazyka). AKČNÍ POEZIE (dobré, ale neúplné, vztahuje se především na poezii, která hledá přímou komunikaci a vyzývá k účasti). ALEATORNÍ POEZIE (vhodné, ale nepřesné). Někteří používají název KONKRÉTNÍ POEZIE anebo ještě jednodušeji EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE. Jaký název se vžije?²¹⁷

O odpověď na takto položenou otázku se pokusila celá řada teoretiků. Velmi zajímavě se s ní vypořádal například Jiří Valoch, který, jak ještě dále uvidíme, problém zmnožování pojmů spatřoval v tom, že nikdy nemohou obsáhnout celé spektrum tak rozsáhlého a nekoherentního záběru, jehož se týkají: „*Jejich obvyklou vadou je především absolutizování některého aspektu, resp. zaměňování části za celek.*“ shrnul v roce 1970.²¹⁸

Tehdy bylo už všeobecně přijaté stanovisko autorky jedné z nejdůležitějších mezinárodních antologií konkrétní poezie, literární teoretičky a básničky Mary Elen Solt, která v předmluvě ke svému světovému přehledu z roku 1968 uvádí:

„The term ‚concrete poetry‘ is now being used to refer to a variety of innovations and experiments following World War II which are revolutionizing the art of the poem on a global scale and enlarging its possibilities for expression and communication. There are now so many kinds of experimental poetry being labeled ‚concrete‘ that it is difficult to say what the word means.“²¹⁹

Solt tehdy vycházela už z předchozích pokusů o uchopení tématu, jaký představovala například první mezinárodní výstava konkrétní, fonetické a kinetické poezie zorganizovaná britským kritikem Mikem Weaverem v Cambridgi v roce 1964.²²⁰ Ten rozlišoval tři základní typy poezie: „*visual (or optic), phonetic (or sound) and kinetic (moving in a visual succession)*“, které však vnímal pouze jako podkategorii konkrétní poezie, což pro svoji koncepci převzala i Mary Elen Solt.²²¹ Jen k tomu dodala konstatování, že základním bodem k rozlišení vizuální poezie v rámci systematiky konkrétní poezie je „*the degree of remoteness of the visual poem from the assumed oral tradition of poetry*“.²²² K problematice vizuální poezie vzhledem k poezii

²¹⁷ Jean-Clarence LAMBERT: 50 tezí pro „otevřenou poezii“, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 66–73 (s. 67).

²¹⁸ Jiří VALOCH: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce na FF UJEP [dnes FF MU]), Brno 1970, s. 2.

²¹⁹ SOLT 1970, s. 7. – Přetrvávající terminologický problém si uvědomoval ještě koncem osmdesátých let Dick Higgins, sám velký znalec historických vizuálních forem textu (a mimochodem i vydavatel a grafik Williamsovy antologie konkrétní poezie z roku 1968, viz pozn. 223). Ještě koncem osmdesátých let upozorňoval na to, že „*in many or even most libraries, the subject listing under which one finds visual poetry books is ‚concrete poetry‘, even though that term should really be reserved for works from the 1950s and 1960s which use the alphabet*“, HIGGINS 1987 (pozn. 2), s. VII.

²²⁰ Mike WEAVER (ed.): *The First International Exhibition of Concrete, Phonetic and Kinetic Poetry* (kat. výst.), the Rushmore Rooms, St. Catharine's College, Shirley Society, Cambridge 1964; viz také týž: Concrete Poetry, in: *The Lugano Review*, 1966 (1), č. 5–6, s. 100n.

²²¹ Mary Elen SOLT, Introduction, in: SOLT 1970, s. 7.

²²² Táž, Conclusions, tamtéž, s. 59–60 (s. 60).

konkrétní zastával v podstatě shodné stanovisko i básník Emmet Williams, autor další z důležitých dobových antologií konkrétní poezie. Vizuální element v této poezii pojímal tak, že „*tended to be structural, a consequence of the poem, a ‚picture‘ of the lines of force of the work itself*“.²²³

Jen z těchto několika citátů je zřejmé, proč „konkrétní“ (resp. „experimentální“) poezie představuje oproti „vizuální“ poezii často nadřazenou kategorii, přestože se vztah mezi těmito dvěma pojmy rozebíral v nespočetných diskusích.²²⁴ Bylo to palčivé téma nejen pro umělce, ale hlavně pro teoretiky – a přesto je výsledkem skutečnost, že jsou mnohé pojmy v kontextu verbo-vizuálních tendencí dodnes používány víceméně ve významu synonymním; a netýká se to jen těchto dvou základních, vizuální a konkrétní poezie. Avšak v rámci teorie výtvarného umění se označení „vizuální poezie“ používá ještě i v jiné souvislosti, nejen jako „*souhrnný termín pro všechny způsoby vizuální složky básnického textu*“, ale i jako „*označení pro jednu z podob intermediální tvorby, v níž se prolínají charakteristiky básnické a výtvarné*“, jak říká stejnojmenné heslo v *Nové encyklopedii českého výtvarného umění*.²²⁵ Tímto směrem se posunuly i diskuse, jejichž smysl netkvěl už pouze v literárněvědných pojetích, ale zahrnoval v sobě postupně i teorie estetické, komunikační a informační směrem ke koncepcím, které pocházely z oblasti výtvarného umění.

Přestože geneze pojmu vizuální poezie, jak jsme se ji snažili vystihnout už v předcházející kapitole, je dlouhá, jeho obsah se vůči konkrétní poezii etabloval o dost složitěji. Rozhodli jsme se proto vyjít z obdobné struktury, jako tomu bylo v kapitole 2, tedy z vývoje pojmů okruhu vizuální poezie, a to především z raných definic,

²²³ Emmet WILLIAMS: Foreword and Acknowledgements, in: týž (ed.): *An Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, Inc., New York / Villefranche / Frankfurt 1967, s. VI.

²²⁴ Například německý filozof Siegfried J. Schmidt považoval rozdíly mezi postoji „konkrétními“ a „vizuálními“, které sice vnímal shodně jako procesy určitého zacházení se znakem a jeho významem, za patrné. V roce 1968 napsal, že „(...) *zwischen konkreter Dichtung und visueller Poesie bestehen weitgehende Berührungspunkte, doch lassen sich beide nach dem Kriterium der Berücksichtigung der Semantik deutlich voneinander unterscheiden*“, Siegfried J. SCHMIDT: Zur Poetik der konkreten Dichtung, in: *Format*, 1968 (4), č. 18, s. 8–12; taktéž in: KOPFERMANN 2011, s. 76–92 (s. 81). – Avšak Klaus Peter Dencker upozorňuje na časté překotné změny v takto striktních prohlášeních, jak se stalo např. i u Schmidta v jen o několik měsíců starším prohlášení, že „*Visuelle Poesie gehört in die Klasse Konkreter Dichtung, die als eine eigengesetzliche Entwicklung der Literatur zu einer konkreten Kunst angesehen werden muss*“, cit dle DENCKER 2010, s. 7. – Později tento rozdíl velmi zřetelně vyjádřila literární teoretička (a v současnosti německá politička) Christina Weiss, když napsala, že „*visuelle poesie definiert sich nicht als konkretistisches textverfahren, sondern benennt als terminus nur die Mischung zweier künstlerischer Medien, text- und Bildelemente treten in einer textuellen Einheit in wechselseitige Beziehung zueinander*“, Christina WEISS, Zur Begriffserklärung: konkret – visuell [1984], in: GOMRINGER 1996, s. 150–153 (s. 150).

²²⁵ VALOCH 1995 (pozn. 10), s. 909.

pocházejících z období od padesátých let 20. století. Zároveň se budeme opět snažit propojit v nich obsažené linie myšlení vymezující mezinárodní hnutí, jež se postupně kolem této problematiky etablovalo, s tím, co pro nás může být shodně zajímavé v rámci sledování paralelního vývoje v českém kontextu. I zde nám jde o zmapování koncepcí, které souvisejí se spojením vizuálního projevu s jazykovým (přestože rozličná individuální řešení, jichž se dotkneme, byla zároveň charakterizována rozvojem mnohých dalších pomezích žánrů). Chceme tu sledovat hlavně ty úvahy, v nichž se objevují optické formy textu jako typ tvorby určený především ke zrakové recepci, jehož materiálem sice i nadále zůstává jazyk, ale k jehož vnímání kromě kategorie času, který připadá již tradičně čtení a psaní, přibyla i základní kategorie prostoru, v níž se vše odehrává. Vztahy obrazu a textu jsou však jen stěží takto ohraničitelné. Tato dvě média se protínají na nejrůznějších úrovních, nevyhneme se tedy ani té, která se projevuje spíše než v materiálním pojetí uměleckého díla v jeho pojetí mentálním.

Z odkazu zkoumaných konceptů, na nichž je možné sledovat tři základní kategorizační principy jak vlastně pojem „vizuální poezie“ chápat, vychází i následující návrh členění kapitoly – ve třech hlavních myšlenkových liniích tu představíme přístupy, které počítají s jejím trojím odlišným vnímáním. První z nich počítá s vizuální poezií jako se samostatnou kategorií uměleckého vyjádření, pro kterou jazyk představuje optický materiál tvorby; druhý naopak vychází z úzkého propojení s programem konkrétní poezie; poslední z přístupů se pak zaměřuje na její systematizaci na základě možností střetávání obrazu a textu ve vztahu k formě.

3.1. Pojmy a typologie – poprvé

Když Francouz Pierre Garnier poprvé v roce 1962 rozdělil poezii na vizuální a fonickou v „Manifeste pour une poésie nouvelle: visuelle et phonique“ [Manifest za novou poezii: vizuální a fonickou], mluvil v textu nejdříve také o „poezii k vidění“ (poèmes à voir) a o „poezii k mluvení“ (poèmes à dire).²²⁶ Teprve až jeho o rok později uveřejněný známý programový text s názvem „První stanovisko mezinárodního hnutí“ (Position I du Mouvement International) se stal skutečným impulsem – a zároveň prvním pokusem

²²⁶ Pierre GARNIER: Manifeste pour une poésie nouvelle: visuelle et phonique, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1963, Série 8., č. 29, s. 1–8. Manifest datován 30. září 1962. – V následujícím čísle uveřejnil Garnier manifest vizuální poezie, datovaný 31. prosince 1962, týž: Deuxième manifeste pour une poésie visuelle, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1963, Série 8., č. 30, s. 15–28. Toto číslo obsahovalo několik důležitých prohlášení o vizuální a fonické poezii.

– jak mezinárodní hnutí spřízněných tendencí pojmout dohromady. Garnier tu sice vyjadřoval zřetelně formulovanou pozici, jak názorově propojit různé druhy poezie, které v sobě spojují kromě jazyka i další umělecké oblasti, jako jsou výtvarné umění, hudba, film, fotografie apod., přesto je tehdy charakterizoval v několika samostatných kategoriích, doplněných stručným vysvětlením:

„poezie konkrétní: pracuje s jazykem jako s materiálem, vytváří z něho struktury a předává informaci především estetickou;

poezie fonetická: je založená na fonémech, znělých částicích jazyka a všeobecně na všech zvucích vydávaných lidskými hlasovými orgány; tyto fonémy jsou zpracovány pomocí magnetofonu a směřují k vytvoření zvukového prostoru;

poezie objektivní: malířské, grafické, sochařské, hudební aranžování umožněné aktivní spoluprací malířů, sochařů, hudebníků, typografů;

poezie vizuální [POÉSIE VISUELLE]: slovo nebo jeho prvky jsou pojímány jako objekty a centra vizuální energie;

poezie fonická: báseň je komponována přímo na magnetofonovou pásku, slovo a věta jsou pojímány jako objekty a centra auditivní energie;

poezie kybernetická, seriální, permutační, verbofonie atd.²²⁷

Svůj souhlas ke stanovisku připojilo 10. října 1963 dohromady 25 básníků ze 14 zemí světa a byli mezi nimi i Bohumila Grögerová, Josef Hiršal a Ladislav Novák. K podepsaným patřil tehdy také německý multimediální umělec Ferdinand Kriwet, který však podpis „omezuje [jej] jen na poezii ‚fonetickou‘, poezii ‚objektivní‘ a poezii ‚vizuální‘“.²²⁸ Jeho postoj lze z dnešního pohledu jasně chápat jako rozdělení na tři základní skupiny poezie, které pracují s jazykem coby vlastním materiálem tvorby – na:

- akustickou poezii,
- konkrétní poezii,
- vizuální poezii.

Kriwet, který v tomto smyslu ještě v roce 1961 používal dělení pouze na SEHTEXTE [vizuální texty] a Hörtexte [audio-texty]²²⁹ – podobně jako Garnier v

²²⁷ Jedná se o přepracovanou verzi *Základního stanoviska prostorového umění*, Pierre GARNIER: Plan pilote fondant le Spatialisme, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1963, Série 8., č. 31, s. 1–3. – [Pierre Garnier]: První stanovisko mezinárodního hnutí, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 98–103 (s. 98–99); originální znění týž, Position I du Mouvement International, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1964, Série 8., č. 32, s. 1–5. – Viz Pierre GARNIER: Co je prostorové umění?, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 104–105. Jedná se o tabulku srovnávající surrealismus s prostorovým uměním. – Viz sebrané manifesty Pierre GARNIER: *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris 1986.

²²⁸ GARNIER 1967 (pozn. 227), s. 101.

²²⁹ Ferdinand KRIWET: Sehtexte-Hörtexte, in: *Diskus* 1961 (11), č. 5, s. 10. – Kriwetův pojem „Sehtext“ překládán nejprve jako „text pro oko“, později jako „vizuální text“, viz Ferdinand KRIWET: *Obrazy-*

prvním manifestu, postupně pro tento pojem „vizuální text“ navrhl ještě další rozčlenění. Nemyslel jím pouze vizuálně a typograficky upravené básně. U typologie vizuálních textů počítal zároveň se zapojením malby a gesta, které se s písmem míchá. „*Co se týče specifické techniky jejich zhotovení, můžeme klasifikovat podle stádií vývoje psaní a písma*“ čtyři typologické skupiny vizuálního textu:

- „*psané obrazy*“ (Schreib-Bilder) jsou kategorií, pod kterou řadí kaligrafii a skripturní malbu, obě „*ovládané psacím procesem*“;
- „*písmové obrazy*“ (Schrift-Bilder) jsou oproti tomu formy, které pracují s hotovým písmem, které se soustředí na to, co je čitelné a v pojmech přeložitelné, tedy blíže literatuře;
- „*psané texty*“ (Schreib-Texte) jsou individuální rukopisné projevy, které sice „*eng mit den Schreibern verwandt, nur weniger Bild als diese, sondern mehr begrifflicher Text*“²³⁰;
- „*písmové texty*“ (Schrift-Texte), které pracují výhradně s písmeny vyrobenými technicky.

Druhý pól Kriwetovy typologie tvoří pak formáty, nebo-li kompozice vizuálních textů. U nich rozlišuje šest tvarů – bodový, skupinový, tvar pole, sloupcový, řádkový a kompaktní, které ještě doplňuje o hustotu množstevní, optickou a syntaktickou.²³¹ Kriwet byl v podstatě toho názoru, že „*vizuálně vnímaná literatura zahrnuje všechny formy recepcie písma, od sensorického vidění a asimilativního čtení k aperceptivnímu dešifrování těch nejjemnějších spleťových struktur*“.²³² Ve své studii „Rozklad literární jednoty (Příspěvek k teorii vizuálně vnímané literatury)“ tuto myšlenku také důkladně rozpracoval. Vizuálně pojaté texty zde vnímá jako druh literatury, která pracuje jak s typografickým materiálem, s písmeny a plochou papíru, tak s procesy vidění a čtení, přičemž tento druhý bod úzce souvisí přímo se synestetickým vnímáním poezie a malířství. Podle Kriweta mohou být ale oba dva způsoby podobně „psané“ a podobně „čtené“, jen někdy u nich převažuje grafický a jindy literární aspekt psaného textu. Kriwet tyto aspekty sice ještě nevnímal jako rovnocenné, podílející se na jednom

básně, in: *Výtvarná práce*, 1966 (14), č. 23, s. 8–9; týž: Rozklad literární jednoty (Příspěvek k teorii vizuálně vnímané literatury), in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 161–172.

²³⁰ Ferdinand KRIWET: Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur, in: *Manuskripte*, 1964, č. 12, s. 15–17.

²³¹ KRIWET 1967 (pozn. 229). – O tom, jak Kriwet vnímá vizuální text se zmiňuje i studie Katarína IHRINGOVÁ: Strojopisné umenie a vizualizácia básnických textov, in: *Slovenská literatúra*, 2008 (55), č. 6, s. 452–462. Článek se ale především věnuje slovenskému kontextu a tvorbě Eduarda Ovčáčka, Milana Adamčiaka, Miloše Urbáska a Dezidera Tótha.

²³² KRIWET 1966 (pozn. 229).

jednotném uměleckém vnímání díla, ale chápal vizuální text „jako problematiku napětí mezi smyslovým viděním a intelektuálním čtením; divák nejprve vidí velký formát vizuálního textu“ a samotný text začne vnímat až později, „asimilativně až aperceptivně“. Tato quasi-synestetická dedukce nepředstavuje ve své době žádné novum, ale Kriwetův poznatek, že vizuální text s sebou přináší také tzv. rozklad literární jednoty, byl jistě zajímavý a podnětný. Projevil se emancipací jednotlivých složek, jak jazykových (především shluků hlásek a písma), tak i optických – Kriwet poukázal na písmo ztrácející potřebu fonetizace, na jejíž místo nastupuje vizualizace. Výsledným jevem pak byl vznik textových obrazů anebo výtvarných básní.

Z podobné úvahy o vzájemné nezávislosti soudobé poezie – buď ve prospěch jazykových struktur, nebo ve prospěch nové akustiky či vizuality, vycházela nejen Kriwetova koncepce, ale i systematizace vyjádřená manifestačním textem „Zur Lage“ [K situaci] (1964), kterým se do této problematiky zásadně začlenil uznávaný německý teoretik Max Bense spolu se spisovatelem Reinhardem Döhlem. Podle jejich uvažování překročila poezie hranice jiných oborů a její pole se tak otevřelo právě díky výtvarnému umění a hudbě, takže mohla vzniknout v doslovném smyslu tzv. „*poezie slov, poezie písmovky, poezie barev a poezie zvuků*“ („*Poesie der Wörter, des Setzkastens, der Farben, der Töne*“), z nichž Bense s Döhlem odvodili šest druhů soudobých realizací v poezii:

- „1. Buchstaben = Typenarrangements = Buchstaben-Bilder;
2. Zeichen = grafisches Arrangement = Schrift-Bilder;
3. Serielle und permutationelle Realisation = metrische und akustische Poesie;
4. Klang = klangliches Arrangement = phonetische Poesie;
5. stochastische und topologische Poesie;
6. kybernetische und materiale Poesie“.²³³

Opět zde představili rozdělení na bázi konkrétní, akustické a vizuální poezie – přestože tyto kategorie v textu nikde nejmenují. V jejich koncepci zůstávají totiž především podkategorií tzv. umělé poezie (KÜNSTLICHE POESIE), kterou Max Bense, jenž naopak podobně jako Döhl nepatřil mezi ty, kdo Garnierovo „První stanovisko“ podepsali, formuloval již počátkem šedesátých let. Tehdy vzhledem k pojmu poezie a vzhledem k estetice textu jako jazykovému útvaru představil systematiku s rozlišením podstatně technicistnějšího rázu, založenou hlavně na

²³³ Max BENSE / Reinhard DÖHL: Zur Lage, in: *Manuskripte*, 1965 (5), č. 13 (1), s. 2; taktéž in: GOMRINGER 2001, s. 167–168.

kontrastu mezi poezií umělou a poezií přirozenou (natürliche Poesie).²³⁴ Pro Benseho byl totiž v první řadě „směrodatný rozdíl ve způsobu vzniku [poezie]“. Pod přirozenou poezií rozuměl

„(...) takový druh poezie, jejímž předpokladem je osobní poetické vědomí (...), které má zážitky, zkušenosti, pocity, vzpomínky, myšlenky, obrazotvornost atd., zkrátka preexistentní svět, jemuž se snaží dát vlastní jazykový výraz“,

a proto „může být pojato jako odlesk tohoto světa“, což je případ poezie klasické, tradiční – tedy přirozené. Oproti tomu, v poezii umělé žádné takovéto osobní poetické vědomí tvůrce neexistuje, neboť jejím tématem je „vysloveně vnitřní svět materiálu, tedy slovní prostor sestávající ze slov jako z elementů.“ Z tohoto důvodu tedy také připouštěl, že ji lze vytvořit technicky, a to nejen na základě postupného průběhu slovního procesu, ale i strojem, tzn. „pomocí strojové selekce výhradně materiální“. Takovým realizacím by se pak mělo „jednoduše“ říkat „text“²³⁵, což se i všeobecně vžilo, podobně jako se hojně užívalo pojmenování „krece“²³⁶ či „realizace“.²³⁷ Ale protože nikdy neexistují žádné typy realizací ani umělé ani přirozené poezie v ideální formě, nemůže být ve většině případů ani jedna z kategorií a programů, které navrhovali v textu „Zur Lage“, realizována v čisté formě. Z toho důvodu se autoři manifestu z roku 1964 přiklonili k uznání tzv. poezie hybridů („Poesie der Mischformen“), jejímž měřítkem jsou jak experiment a teorie, tak i další z metod „umělého“ zpracování jazykového materiálu, k nimž patří demonstrace, model, vzor, hra, redukce, permutace, interakce, náhoda (narušení a rozptyl), série a konstrukce. Všechny tyto metody znamenají „vědomé překročení literatury“ („bewußte Anwendung ein Fortschreiten der Literatur“)²³⁸, a to nejen vůči vědeckotechnologickému pokroku, ale i vůči vztahu

²³⁴ Max BENSE: *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1962; český překlad: týž: *Teorie textů*, překlad Bohumila Grögerová a Josef Hiršal, Odeon, Praha 1967. – Knihou zareagoval na dobovou diskusi o komunikačních teoriích chápaných nejen s ohledem na lingvistiku a sémantiku, ale i na kybernetiku a kinetiku, proto v textu zmiňuje teorie George D. Birkhoffa, Benořta B. Mandelbrota, Wilhelma Fuckse apod. – Zajímavá analýza Benseho teorie informace se zachovala v několikastránkovém rukopise od Josefa KROUTVORA: *K základním otázkám Benseho Teorie textů*, PNP, Fond J. Hiršal – B. Grögerová.

²³⁵ BENSE 1967, s. 121–124. – S ohledem na „strojové“ texty vytvářené pouze počítačem viz také Siegfried J. SCHMIDT: *Strojová poezie*, in: týž, *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii*, překlad Bohumila Grögerová, Severočeské nakladatelství, Liberec 1969, s. 38–47; nebo Pavel VAŠÁK: *Experimentální poezie*, in: VLAŠÍN Štěpán (ed.), *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha 1984, s. 104–105), s. 104–105.

²³⁶ *Creare* (lat.) – tvořit, vytvořit.

²³⁷ Realizaci formuluje Bense jako jednu z ideálních podob umělé poezie, která neobsahuje žádný sémantický předem určený význam, je „čistá, absolutní“, a jen taková „je v principu následkem svých nekomunikačních složek čistou realizační poezií. Neboť jen význam je přenosný (a tím i kódovatelný), ne však realizace“, BENSE 1967 (pozn. 234), s. 123.

²³⁸ Max BENSE / Reinhard DÖHL: *Zur Lage*, in: *Manuskripte*, 1965 (5), č. 13, s. 2–4; taktěž in: GOMRINGER 2001, s. 167–168.

literatury k jiným médiím uměleckého výrazu, což se stalo s odstupem času důležitým momentem jejich odkazu.²³⁹

Když domácí genezi „jedné linie současné experimentální poezie“ spojili s vědecko-technickým vývojem civilizace, „dožadující se kulturnějšího, tedy umělejšího prostředí“, což „podmiňuje i lidské vnímání a ovlivňuje psychologické procesy ve vztahu k uměleckým dílům“, tak tím vědomě navázali na Benseho teorii i Bohumila Grögerová a Josef Hiršal.²⁴⁰ Oba dva jeho myšlenky v mnohém přejali²⁴¹, dále šířili a rozvíjeli. A tak v jejich rekapitulaci pracoval Bense v případech základního dělení na umělou a přirozenou poezii ještě „se slovy a jejich derivacemi, které mohou být považovány za deformace vzhledem k základní slovníkové zásobě slov a s řadami slov, která jsou uspořádána lineárně nebo plošně,²⁴² jak parafrázovali v jedné ze svých přednášek na téma primární hledisko Benseho statistické estetiky, na jejímž teoretickém podkladě celý problém poezie přirozené a umělé stojí. Ukázkově se jim ale podařilo možnosti umělé poezie prozkoumat nejen teoreticky, ale také svou tvorbou. Ve společné knize *JOB-BOJ*, která vznikala v letech 1960–1962 (a stihla ještě vyjít v roce 1968)²⁴³,

„(...) kdy se poprvé pouštíme do společných textů. Některé vytváříme podle systematiky Maxe Benseho (gramatické, logické, stochastické texty a intertexty)²⁴⁴, u jiných vymýšlíme metody a postupy sami

²³⁹ Pro takto pojatou materiální koncepci určil Bense především tři programové směry: statistický, strukturální a topologický, z nichž ten první vychází z četnosti výskytu slov, druhý z jejich řazení do tříd a struktur, a pod tím třetím, závislým na programu, „který vybírá slova na podkladě zavedených sousedních vztahů, deformací“ (BENSE 1967, s. 121–124) si lze *de facto* představit i některé texty charakteristické svými vizuálními kvalitami, neboť pro ně nejsou „směrodatné ani metrické poměry vzdáleností ani statistické členění četností, nýbrž sousední vztahy mezi slovy, tedy texty jako systémy okolí, příp. třídy okolí konvenčního nebo nekonvenčního druhu. Lineární nebo plošné slovní útvary, deformované či nedeformované; uspořádání útvarů, které mají či nemají společná slova; metafor, které jsou odrazem jedné slovní zásoby v jiné slovní zásobě; separované či neseperované útvary či texty, otevřené či uzavřené množiny slov, množiny slov, jejichž podkladem jsou pouze jednoslabičné slovní zásoby nebo slovní zásoby složené z jediného slova, řetězce, grafy ze slov či pouhých fonémů (...)“; též: *Experimentelle Schreibweisen*, Edition Rot, Stuttgart 1964; česky též: *Experimentální způsoby psaní (výňatky)*, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967, č. 10, s. 15–16 (s. 16). Tento výčet v podstatě odpovídá tomu, čemu se věnuje kap. 3.3.

²⁴⁰ Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: *Poezie textů*, in: *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 72–79 (s. 72).

²⁴¹ O dalších impulzech z německy mluvícího prostředí viz WINTER 2006, především s. 87–104, 125–136 aj.

²⁴² Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ, *Přednáška o poezii přirozené a umělé*, in: KRÁTKÁ 2013, s. 101–157.

²⁴³ Ještě předtím se jim podařilo vydat knihu Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: *Co se slovy všechno poví*, Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1964. Ilustrace Věra Nováková a Pavel Brázda. Kniha pro děti, která v sobě schovala literární experiment. Nové vydání Portál, Praha 2007.

²⁴⁴ Max Bense rozdělil texty umělé poezie do 12 kategorií z hlediska jejich specifického vzniku, využil u toho kombinace protikladných párů: „1. sémantické a nesémantické texty; 2. přísudkové a mechanické texty; 3. konstruktivní a automatické texty; 4. logistické a stochastické texty; 5. abstraktní a konkrétní texty; 6. determinované a náhodné (randomizované) texty; 7. texty s vysokou a texty s nízkou entropií; 8. redukované a kompletní texty; 9. otevřené a uzavřené texty; 10. homogenní a heterogenní texty; 11.

(vznik textu, přísloví, partitury, portréty, mikrogramy, koaceráty, syngamické texty a objektáže). Vlastně víc vynalzáme než básníme.²⁴⁵

Jak autoři píší v doslovu, kniha byla vytvořena „*nejen jako nástroj, ale i jako materiál*“, tedy jako demonstrace teorie poeticky materiálního algoritmu jazyka. K jejímu sestavení měli ale i řadu dalších důvodů, k nimž patřilo

„(...) např. zkoumání výtvarného působení slova, poezie jako systému kódů, civilizačního zjednodušování básnického jazyka, ozřejmování vzájemných vztahů matematiky, logiky, lingvistiky a poezie, ‚konkretizací‘ lyrična a průzkumů metod i postupů současného výtvarného umění a hudby a konečně aplikace jejich na literární tvorbu“.

Toho, co jim pak potvrdila i řada dalších teoretických příspěvků, k nimž se postupně dostávali.²⁴⁶ Takže nakonec tento jejich „*jakýsi vzorník možných postupů při tvorbě umělé poezie*“ obsahoval i řadu typů, které se nevyznačují jen systematickou materiálovou prací s ryze jazykovým materiálem, ale které počítají i s určitým optickým působením textu. V tomto smyslu definují např.:

- „*objektáže – zvýtvarněné kódy, téze i zliterárněné objekty*“; [Obr. 31]
- „*stochastické texty – konstelace a vizuální texty, sestavované z cizích literárních děl nebo z jejich úryvků na základě rozličných, předem daných matematických principů*“
- „*mikrogramy – zvýtvarněná sémantická i emocionální náplň jednotlivých slov*“;
- „*vznik textu – rozbor skutečných možností nebo quasimožností vzniku textu*“.²⁴⁷

Přímým navázáním na *JOB-BOJ* byla pak jejich další společná práce s programovým názvem *Z technologie textů*, v níž se snažili o „*další prohlubování systematiky, obsažené již v díle předchozím*“. Sbírka přinesla dokonce na čtyřicet různých druhů textů s popisy jejich metod, a měla se stát „*jakousi quasiučebnicí, či*

textové vrstvy a textové úryvky; 12. plynulé texty a textové montáže“, BENSE 1967 (pozn. 234), s. 113–116.

²⁴⁵ HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007, s. 317.

²⁴⁶ Předtím, než si začali v roce 1962 Hiršal s Grögerovou dopisovat s Maxem Bensem, objevili jím vedený časopis *Augenblick*, viz deníkové zápisy ze srpna roku 1961, tamtéž, s. 307–308, 314–315, 322, 326, 329, a z roku 1962 s. 336–337 apod. – Viz také Astrid WINTER: Internationale Beziehungen – Prag, ein Paradies für Konkretisten, in: WINTER 2006, s. 123–141.

²⁴⁷ Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Doslov, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1968 (pozn. 17), s. 129–131. – Recenze Bohumil DOLEŽAL: Podařený experiment, in: *Tvář*, 1968 (3), č. 1, s. 57–58; kniha reflektována i po roce 1989, viz např. Karel MILOTA: Hiršal!, *Literární noviny*, 1990, č. 16, s. 4.

quasislovníkem umělé poezie“.²⁴⁸ Přestože jejich volba zůstala i nadále převážně u verbálního znaku a strojopisu, kreativita, kterou se proslavili, je kolikrát mnohem exaltovanější, než jak popisuje Benseho podstatně věcnější teorie. Když tuto koncepci představovali na přednáškách²⁴⁹, tak podobně jako on charakterizovali „*rozdíl mezi klasickým a neklasickým, tradičním a netradičním, starým a novým*“, čímž vymezili i svůj kladný postoj v rámci u nás recipované teorie poezie přirozené a umělé.²⁵⁰ Proto se jim podařilo vyvodit i podobnou tendenci v domácí literární tvorbě – vnímali ji jednak jako reakci na skepsi ze stávajícího stavu literatury a „*zproblematizovanou linii především tzv. „občanské poezie*“,“²⁵¹ jednak jako odezvu na zvýšenou činnost překladatelskou, kterou si autoři mohli ověřovat „*racionální podstatu básnické tvorby*“ a dosáhnout tak přesvědčení, „*že poezie vzniká v první řadě na základě zpracování slovního materiálu, že forma je prvotná a obsah druhotný*.“ Jako třetí impuls uvedli pak podněty, které pramenily „*z intenzivního zájmu o výtvarné umění, komunikující informace o vnějším světě pomocí výtvarných znaků mnohem bezprostředněji než mluvené či psané slovo*“.²⁵² Jinde ji spojili ještě s experimentováním, s hrou, jejíž pravidla určuje sám autor²⁵³, nebo s jejím zaměřením na intelekt.²⁵⁴ Jejich příspěvky k tématu tak rozpoutaly řadu debat, které tento druh vzájemnosti literatury s jinými druhy

²⁴⁸ Ukázky Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: [Bohumila Grögerová...], in: *Dialog*, 1968 (3), č. 3, s. 30–33 (s. 29–30) a kniha HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 283–341.

²⁴⁹ V kontextu poloveřejných výstav a pravidelných literárních, hudebních a přednáškových večerů, které uváděl tajemník Klubu výtvarných umělců Mánes, Arsén Pohribný, uspořádali Grögerová s Hiršalem během dvou let tři klíčové přednášky, které otevřely diskusi o změnách jak v literární, tak v umělecké teorii komunikace. První z přednášek představila přítomnému publiku celistvý úvod do teorie jazyka, se zřetelem k racionálně-verbálnímu experimentu, a zveřejnila kromě teoretických východisek i ukázky experimentální poezie [Bohumila GRÖGEROVÁ / Josef HIRŠAL: Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu, in: KRÁTKÁ 2013, s. 43–100]. Ve druhé referovali především o pojmech poezie přirozené a umělé [tíž, Přednáška o poezii přirozené a umělé, pozn. 242]. Třetí přednáška se věnovala poezii fonické [tíž: Přednáška „O fonické poezii“, in: KRÁTKÁ 2013, s. 164–167]. – K samotným přednáškám viz HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007, s. 360, s. 373, s. 424–428, s. 539–540. – Přednášku o konkrétní poezii vedenou Ladislavem Novákem reprodukoval ve Sborníku prací Pedagogické fakulty Univerzity J. E. Purkyně Jiří VALOCH: Nová poezie, in: *U 65*, 1965 (8), č. 8, s. 3.

²⁵⁰ Viz také Josef HIRŠAL: O poezii přirozené a umělé, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 6, s. 467–469 (s. 467, 468).

²⁵¹ Zde se spolu s nimi můžeme zamyslet nad poválečnou (a pounorovou) reakcí umělců na krizi tradičních stylů, nad tím, jak se (i v našem případě) pocit zneužitelnosti, opotřebovanosti a vyprázdňenosti dobového jazyka projevil v tom, že umělci využívali textu, slov, písmen, znaků k vyjádření myšlenek, které jim umožňovaly oddělovat rovinu výrazu od roviny obsahu a které zároveň podporovaly obrazoborecké postoje. Viz kniha věnující se sémantickému rozboru ideologizace jazyka Petr FIDELIUS: *Řeč komunistické moci*, Triáda, Praha 1998².

²⁵² Bohumila GRÖGEROVÁ / Josef HIRŠAL: Český básnický experiment, in: *Tvář*, 1965 (2), č. 1, s. 4–5 (s. 4). – Stejně faktory autoři uvádějí i v doslovu knihy *JOB-BOJ*; pasáže katalogové stati Bohumila GRÖGEROVÁ: Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ / KOTYK / HLAVÁČEK 1993 (pozn. 32) se v některých pasážích shoduje s textem z *Tváře*.

²⁵³ Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Doslov, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 251.

²⁵⁴ Tento faktor se objevil v odpovědi Josef HIRŠALA: Malá anketa, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 10, s. 23–30 (s. 23).

umění vzbuzuje prakticky dodnes.

Jedná se vůbec ještě o básně?²⁵⁵

Například z odpovědí na první několikastránkovou anketu o konkrétní poezii, kterou přinesl časopis *Plamen* v roce 1964, vyplývá, jak ještě rozpačitě byla tehdy tato tvorba kritikou vnímána. Účastníci ankety mluvili spíše o jisté formě hry než o poezii. Například kritik a redaktor Jiří Gruša považoval tehdy tuto myšlenku

„(...) vůbec za nejpodnětnější rys této poezie, myšlenka hry tu došla svého nejrozsáhlejšího a nejrigoróznějšího uplatnění. *Homo ludens* prozkoumávající s mužnou péčí svůj přívlastek je tvůrcem konkrétních textů.“ (s. 76)

Nadto se básník Miroslav Holub domníval, „že by se publikovatelnosti pomohlo, kdybychom se vyhýbali názvu ‚poetrie‘ a zůstali u prostého označení ‚slovní hry‘.“ (s. 72) Naopak básník a publicista Ivo Štuka nabádal k tomu, že

„(...) nelze umění redukovat jen na hru, protože pak by se do něho dostalo tolik prvků nezávaznosti a libovůle, že by přestalo být uměním. A právě přílišná redukce, přílišné zúžení funkcí poezie se mi zdá být největší slabinou tohoto nového ‚konkrétního‘ proudu, i když ve svém zúženém řečišti může přinést některé experimentální výsledky, které mohou mít význam pro celek poezie.“ (s. 75)

Také literární vědec Miroslav Červenka překvapivě nedošel k jednoznačnějšímu názoru, než že

„(...) grafické záležitosti (‚konstelace‘), využívající typografie a vizuálního členění stránky, jsou to postupy v moderní poezii už známé; známé i v tom směru, že už víme, že neobrábí poezii naruby, ale že jich od případu k případu může být účelně užito ke stupňování variety textu.“ (s. 73)

Pouze z odpovědi romanisty a překladatele Vladimíra Mikeše je patrné, že o problému přemýšlel komplexněji a orientoval se v něm. Přestože se ptal, zda-li „je snad něco v nepořádku, jestliže výklad výtvoru je složitější než sám výtvor“, byl přesvědčen, „že slovo a věc, řeč a realita souvisejí, že slovo je částí věci, že je samo věcí“, „pravým“ slovem, slovem „zbaveným mystéria“. A když takto souvisí „slovo s realitou, lze slovem

²⁵⁵ Z reakcí upozorněme alespoň na několik z nejpodstatnějších polemických stanovisek literárních teoretiků a kritiků: Co si myslíte o konkrétní poezii? [anketa], in: *Plamen*, 1964 (6), č. 8, s. 71–76 (odpovídali Miroslav Červenka, Jiří Gruša, Miroslav Holub, Vladimír Mikeš a Ivo Štuka). – Antonín BROUSEK: Vlastní v cizím, in: *Literární noviny*, 1967, č. 39, s. 5. – Týž: Kandidáti budoucnosti, in: *Host do domu*, 1968 (15), č. 1, s. 40–48; taktéž, in: týž, *Podřezávání větve*, Torst, Praha 1999, s. 74–83. – Zdeněk KOŽMÍN: Svět textu, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 4, s. 28–30; taktéž, in: týž, *Studie a kritiky*, Torst, Praha 1995, s. 288–293. – Karel MILOTA: Experiment v černé a bílé, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 5, s. 38–42. – Aleš HAMAN: Experimentální poezie – katastrofa básnictví, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 8, s. 28–30. – Milan JUNGSMANN: Poznámky ze zápisníku o takzvané experimentální literatuře, in: *Host do domu*, 1968 (15), č. 1, s. 33–39; aj.

realitu ovládat“. Konkrétní poezii považoval celkově za součást jednoho proudu současného umění, který tíhne k antiromantismu.²⁵⁶

Naopak jako určitý „tragický rozpor“ mezi technickým vývojem civilizace a uměním, který je však „pseudoproblematický“, zareagoval na racionální představu umělé poezie například i básník Zdeněk Barborka. V jeho očích byla sice nová poezie taková, neboť „deformuje jazyk, znovu organizuje, na jeho přirozenosti uplatňuje nejbrutálnější despotii“ – vždyť ji sám pojímal především jako otevřenou vědeckou laboratoř. Ale k diskusi o pojmech umělá poezie a přirozená dodal úvahu, že

„(...) dvojice pojmů přirozenost a nepřirozenost je často kladena do souvislosti s jinou dvojicí, totiž cit a rozum, přičemž paralela bývá stavěna takto: Přirozenost – cit, nepřirozenost – rozum. A zároveň, zcela automaticky pojmy přirozenost a cit jsou pokládány za kladné, za zdroje elementárních jistot, za něco, co samočinně plodí dobro, – ostatní za záporné, za pramen veškerých zmatků, za to, co plodí zlo. Je podivné, jak je tento názor všeobecně přijímán, ačkoli je evidentně pochybený. Stačí pohlédnout do současnosti a do dějin, abychom se přesvědčili, že největší neštěstí v životě jednotlivců i v historii společnosti pocházejí právě z nejhlubších oblastí lidské přirozenosti.“²⁵⁷

Fakt, že se diskutované rozpory mezi dvojím poetickým přístupem v tvorbě, programově demonstrované uměleckou koncepcí imaginativní a objektivní linie, skutečně objevily, může ukázat o to otevřeněji i surrealista Zbyněk Havlíček, který v dopise píše, že se na základě první přednášky v Mánesu sice „ponořil do ,nové poezie“²⁵⁸ Josefa Hiršala“, a že uvažoval, že napíše

„(...) svůj názor anebo dokonce studii, kterou Ti pošlu, protože to si o něco říká, je to pokus zcela nový, na způsob Marinettiho *Osvobozených slov*, Apollinairových kaligramů, anebo Morgensternových jazykolamů: je třeba k tomu zaujmout stanovisko, a chci to udělat, snad ještě dnes! Zřejmě to na mě zapůsobilo, i když spíše ve smyslu kritickém – Hiršal se totiž domnívá, že jedině taková nová poezie má smysl, asi jako kakofonická hudba, a že takovým směrem musí jít básnický vývoj. Vratislav [Effenberger] s tím nesouhlasí, já také ne, ale chce to nezbytně teoretický výklad. Viděli jsme kolem sebe svět v dalekosáhlém úpadku a rozkladu.“²⁵⁹

Skepse, kterou pak surrealisté vyjádřili v textu „Vědomí krize a krize vědomí“ v roce 1966, se projevila i kritikou nových uměleckých proudů, k nimž přiřadili také konkrétní poezii:

²⁵⁶ ČERVENKA / GRUŠA / HOLUB / MIKEŠ / ŠTUKA 1964 (pozn. 255); viz také KRÁTKÁ 2013, s. 250–253.

²⁵⁷ Zdeněk BARBORKA: O nové poezii, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 13, s. 39–40.

²⁵⁸ K pojmu „nová poezie“ viz např. Vladimír KARFÍK: Z mladší poezie, in: Jiří OPELÍK (ed.): *Jak číst poezii*, Československý spisovatel, Praha 1969², s. 221–261 (s. 225).

²⁵⁹ Zbyněk HAVLÍČEK: *Dopisy Evě* / Eva PRUSÍKOVÁ: *Dopisy Zbyňkovi*, Pavel ČEPICKÝ (ed.), Torst, Praha 2003, s. 147.

„Se stejnou nedůvěrou (...) považujeme za nutné sledovat všechny formy a variace tzv. konkrétní poezie, lettrismu, pop-artu, op-artu, happeningu, eventu a podobných dobových rozbřesků.“²⁶⁰

Nepřekvapuje tedy, že na tomto poli byly se surrealistickou skupinou navázány jen minimální vztahy, které by jinak mohly být dosti zajímavé.²⁶¹ Proto jen zcela okrajově vznikly na základě mánesovských přednášek magnetofonové antologie průkopnického způsobu provedení interpretace uměleckých aktů, čtené poezie a prózy, nazvané *Fragmenty 1963* a následně i *Fragmenty 1964*, na nichž se objevil například i záznam fonické poezie Ladislava Nováka.²⁶²

Přesto, že Novák patří k důležitým osobnostem tohoto diskurzu, nebral teoretické diskuse vždy tak vážně. Jako možnou reakci se silně parodickým podtextem můžeme tedy vnímat i jeden z jeho slovníkových návodů pocházející z první poloviny šedesátých let, v němž vyjádřil svůj komentář k této odborné debatě:

„STROJ NA VÝROBU BÁSNÍ

snadno si zhotovíš podle následujícího receptu:

²⁶⁰ Stanislav DVORSKÝ / Vratislav EFFENBERGER / Petr KRÁL: Vědomí krise a krise vědomí, in: tíž: *UDS – Surrealistické východisko 1938–1968*, Československý spisovatel, Praha 1969, s. 7–13. – S jistým despektem se na problematiku konkrétní poezie dívali i zástupci starší generace, např. známý literární historik Václav Černý ve svých memoárech popisuje konkrétní básníky „jako usilovné umělecké hledače výslovně disidentní povahy, zaměřené na nové výrazové cesty a zhusta na formální experiment“, Václav ČERNÝ: *Paměti III (1945–1972)*, Atlantis, Brno 1992, s. 467.

²⁶¹ Ještě o mnoho let později vzpomínal Stanislav Dvorský, že „snad všichni jsme měli odpor k pojmu ‚experimentální‘ a k experimentálnímu pojetí tvorby vůbec. Což ovšem neznamená, že by mě například někteří konkretisté, přestože se sami situovali do sféry experimentu, nezajímali a nezažali. Třeba Helmut Heissenbüttel, u nás především Ladislav Novák a Vladimír Burda. Naproti tomu Max Bense mi už blízký nebyl, ale on také – což bylo příznačné – výslovně spojoval experimentální povahu konkrétní poezie s vizí pokroku v literatuře. A to jsme pokládali za zcela zcestné. Má-li literatura obstát v konfrontaci s realitou světa, v němž vzniká, jakého ‚pokroku‘ ještě může být nositelem, pokud ten ‚pokrok‘ nemá znamenat jen něco čistě formálního a formového? Zase nějaké utopie? Jako avantgarda před válkou? Zavírat oči před tím, do jaké orwellowské budoucnosti se svět šine? Sami jsme se bránili nálepce ‚avantgardy‘ a protivilo se nám to tím víc u jiných, kteří se tím dokonce hrdě oháněli. Avantgarda, aby byla avantgardou, předvojem, musí mít před sebou vizi, nějaký směr. A pokud byla experimentálnost konkrétní poezie dáována do souvislosti s věkem kybernetiky a teorií informace, znělo to mým uším dvakrát podezřele: kam tihle noví věrozněstové pokroku chtěli literaturu vést? – říkali jsme si.“ – Stanislav DVORSKÝ / Lukáš JUŘIČKA: Svoboda a volnost se poji s úzkostí z rozkladu a entropie (Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu, dobové senzibilitě, řečovém smetí čili česneku a ikonách šedesátých let), in: *Souvislosti*, 2005, č. 4, s. 43–56 (s. 47–48); Dvorský zde mluví mj. také o Effenbergerově konceptu „objektivní poezie“. – O „teoretické při“ nad experimentální koncepcí mezi oběma stranami se Dvorský zmiňuje i v doslovu nového vydání tzv. kroniky šedesátých let, Stanislav DVORSKÝ: Doslov, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007, s. 1003–1010, především pak s. 1006. – Vzájemné vazby dokládají i fotografie Dagmar Hochové uveřejněné v knize Vladimír BURDA: *Lyrické minimum* (= Dílo Vladimír Burdy, sv. 1), JAREŠ Michal (ed.), Praha, Torst 2004 [2005], s. 545–549.

²⁶² Obě antologie vydalo na CD Arco (Praha 2002) Milan NÁPRAVNÍK (ed.): *Fragmenty 1963*: Vratislav Effenberger, Bohumila Grögerová, Stanislav Dvorský, Věra Linhartová, Milan Nápravník. *Fragmenty 1964*: Bohumila Grögerová, Stanislav Dvorský, Ladislav Novák, Věra Linhartová, Milan Nápravník. Interpretace: Jan Tříska, Jitka Frantová, Josef Velda, Libuše Švormová, Milan Mach, Albert Mareček, Zdena Rosolová, Svatava Rumlová a František Derfler. Veřejně přehráno v rámci přednáškových večerů UDS v Klubu výtvarných umělců Mánes na večerech 18. 11. 1963 a 15. 1. 1965. Některé záznamy (L. Novák, M. Nápravník) se již objevily na výběrovém CD ke knize Josef ALAN (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.

Na klikou poháněnou hřídel namontuj volnoběžně šest kotoučů tak, aby se mohly zastavit pouze v 10 polohách. Na obvod každého kotouče upevni 10 destiček. Destičky prvního kotouče popiš podměty, druhého příslovečnými určeními času, třetího příslovečnými určeními místa, čtvrtého příslovečnými určeními způsobu, pátého přísudky, šestého předměty. Kotouče zakryj krytem, v němž ponecháš vodorovnou skulinu, takže při jakékoliv poloze kotoučů je vidět pouze šest destiček (z každého kotouče jednu), které vytvoří jeden verš prakticky nekonečné stroje básně.²⁶³

Novákův recept nás tak přenesl již plně do kontextu výtvarného umění, kde do teoretické debaty o vztahu obrazu a písma zásadně zasáhl teoretik umění Josef Hlaváček. Pojmenováním „OPTICKÉ BÁSNĚ“, kterým obhajoval závislost jedné linie „*projevů balancujících na hranicích výtvarného umění a poezie*“ na aktuálně ustaveném směru op art²⁶⁴, zamýšlel především „*zjistit, odkud se bere [jejich] estetická působivost*“. Hlaváčková stať „Optické básně“, napsaná snad již v roce 1964 a publikovaná až o dva roky později, se rozhodně nezabývá „*vším, co se (...) pod vztahem ,obraz a písmo‘ nebo pod pojmem ,umělá‘ poezie skrývá*“. K tématu již tehdy přeci jen existovala řada publikací.²⁶⁵ Proto se koncentroval na prolnutí především dvou významových rovin, kdy je jazykový znak organizován výtvarně, „*že se vlastně stává znakem jiným, lépe řečeno, že je výtvarnou organizací změněn natolik, že se jeho význam zmnožuje, zdvojuje a někdy i mění*“. Podle něj se to velmi dobře projevuje jak u asambláží a v lettristických pracích, tak především v geometricko-konstruktivních kompozicích. Ve své analýze mezi několika „*zajímavými demonstracemi takové významové lability či polysémantičnosti*“ použil jako příklad kromě několika známých zahraničních autorů i tvorbu Jiřího Koláře, Ladislava Nováka a Vladimíra Burdy. **[Obr. 39]** Takovou uměleckou produkci přirovnal k „*dráždivému hybridu*“, který nepatří

„(...) ani do malířství, ani do poezie, a patří do obou zároveň. Je poetický a výtvarný. Jeho význam odvozujeme jednou z jeho tvárné podoby, jednou z jeho obsahu slovního. Nejčastěji na nás působí zvláštní syntézou obou rovin.“

Tuto skutečnost však nepovažoval vždy za výhodnou, a tak psal, že sami

„(...) výtvarníci ho někdy považují za pouhou hříčku. Básníci za bezmocnost poezie. To jsou ovšem soudy konvencionalistů. Podstatné z toho je zjištění, že je tu nová rozporuplná jednotka (jazykový znak, jehož význam je posunut do výtvarné polohy prostřednictvím takové plošné organizace, jež je podobná výtvarné

²⁶³ NOVÁK 2007 (pozn. 45), s. 114.

²⁶⁴ První výstava, která pojmenovala fenomén op art, se konala pod názvem *The Responsive Eye* v MoMA v New Yorku, 23. 2. – 25. 4. 1965. – Viz [el]: Citlivé oko – výstava optického umění v New Yorku [rec.], *Výtvarná práce*, 1965, č. 18, s. 12.

²⁶⁵ Pro příklad uveďme alespoň několik domácích inspirativních publikací: PADRTA 1963 (pozn. 24); HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1964 (pozn. 240); NOVÁK 1964 (pozn. 162); PADRTA 1965 (pozn. 24); JIŘÍ KOLÁŘ: Snad nic, snad něco, in: *Literární noviny*, 1965 (14), č. 36, s. 6–7; JOSEF HIRŠAL: Český básnický experiment, in: *Tvář*, 1965 (2), č. 1, s. 4–5; aj.

kompozici), bezesporu působící esteticky. Tato jednota je nová, a proto zaráží.²⁶⁶

Hlaváčková koncepce optických básní se z dnešního pohledu zdá velmi nadčasová (viz také kap. 4.1). Z odstupu čtyřiceti let (a zároveň z pohledu kanonizovaných dějin českého výtvarného umění) je k tomu ještě víc než zřejmé, že na zdůraznění vzájemných přesahů uměleckých druhů nikdy nezapomněl. Naopak. Podtrhl, že to znamenalo

„(...) vkročení do terénu mezioborového projevu, k němuž tehdy směřovalo kde co: obrazy se hrály, partitury se obdivovaly jako výtvarná díla a výtvarné umění přecházelo (v performanci či happeningu) až v divadelní projev.“²⁶⁷

Ze stejného základu vycházela v širším smyslu i důkladně rozpracovaná koncepce „SYSTÉMOVÉ POEZIE“ básníka a teoretika Karla Miloty, jejíž „význam odpovídá zhruba významu termínu *„umělá poezie“*“, jak jej u nás razili Hiršal s Grögerovou ve shodě se zahraničními teoretiky. Podle Milotových slov spočívá její systémovost

„(...) v tom, že výstavba textu není určována ani sledem navozovaných pocitů, představ, myšlenek, asociací, ani předem daným rytmicko-metrickým schématem, které by tento sled „ukázňovalo“ usměrněním do řečiště vázané básnické formy. Výstavba systémového textu se v ideálním případě řídí zásadou totální organizace, to znamená, že sám vznik textu je podřízen zvolenému materiálu a organizačnímu hledisku, formulovanému racionálně, často i se značnou mírou exaktnosti.“

Takto popsanou poezii, která může nabídnout i „*nebývalou novou kvalitu – estetický zážitek z logiky*“,²⁶⁸ zasazoval Milota do dobově aktuálních racionálních tendencí, jež nacházel jak v literatuře, tak ve výtvarném umění, v divadle i v hudbě. Vystihl je pojmem „systémové tendence“, které rozpracoval mj. i ve svém stěžejním, avšak fragmentárně dochovaném, teoretickém díle *Vzorec řeči a řeč vzorce* z konce šedesátých let, jež patří jednoznačně k tomu nejzajímavějšímu, co dobová diskuse přinesla.²⁶⁹

²⁶⁶ Josef HLAVÁČEK: Optické básně, in: *Estetika*, 1966 (3), č. 3, s. 253–260. – Viz také kap. 4.1.

²⁶⁷ HLAVÁČEK 2007 (pozn. 10), I., s. 233.

²⁶⁸ Karel MILOTA: Poezie nového výrazu, in: *Dialog*, 1968 (3), č. 1, s. 24–25, 33 (s. 24, 25).

²⁶⁹ Karel MILOTA: *Vzorec řeči a řeč vzorce* [rkp.], strojopis. – Celý text práce silně odráží dobově aktuální interdisciplinární prolínání jednotlivých uměleckých oblastí, ale Milota o nich uvažuje především vzhledem k jejich vymezování vůči tradičnímu proudu. Obsáhlý fragment první části spisu nazvaný „Text, systém, teorie: experimentální tvorba“ cituji v úvodní studii knihy KRÁTKÁ 2013, s. 31–35. – S myšlenkami shrnutými v této esejí se setkáme i v dalších Milotových textech: MILOTA 1968 (pozn. 255); týž: Podivný let inženýra Jošta, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 6, s. 43–47; týž: Proměna a stálost Emila Juliše, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 48–49 apod.

Básník Miroslav Koryčan, vzděláním matematik, se však na systémovou poezii díval dost kriticky a ironicky svůj „*vzorec experimentu*“, který pro ni sestavil nazval *Tak i kat*:

„Na počátku (jako u všeho) byl experiment. Jen si tak postával a čuměl přes rameno na ty, kteří si již udělali své. Futuristi, dadaisti, Chlebnikov, Apollinaire, Morgenstern... Čas uzrál a žádal nových činů.

Zdevastovaný jazyk zcepeněle trčel ze slovníku, grafický záznam si říkal o plochu i prostor, nová technika čekala se složenými bity.

Vynořil se Max Bense s *Teorií textu*. Vznikla nová informační síť, protože umělecká i vědecká tvorba hledala harmonii. Báseň svým obsahem, slovníkem, obrazy, rytmem, zvukosledem... vytváří celostní systém a je nositelem informace.

Báseň programuje v recipientově vědomí asociace, emoce a myšlenky, čímž se stává majitelem informace. Tuto informaci si ponechává nebo ji sděluje, čímž se stává spoluautorem. Předpokladem takového souznění je značné intelektuální a emocionální bohatství – tezaurus. Hodnota básně je určena kvalitou recipientova tezauru. Matematické vyjádření:

$$\text{hodnota informace} \quad V = \frac{AIT}{B+I} e^{-C} \frac{T}{I}$$

kde I = kvalita předávané informace, T = tezaurus, A, B, C = konstanty. Experimentální poezii o tyto vztahy jde, přesněji poezii systémové. Vytváření algoritmů, systémů a technologií je hlavním posláním.“²⁷⁰

Jinak byla Milotova teorie respektována, v podobném duchu jeho pojetí systémových tendencí se například nese i koncepce „*POEZIE NOVÉHO VĚDOMÍ*“ (Josef Hiršal), pojímaná jako „*poezie zakotvená racionálně, nikoliv v emocích*“ (Vladimír Burda), který se týkal

„(...) různých druhů textů ať již logických, vizuálních, entropických a jiných přes poezii auditivní (fonickou) až k typům oscilujícím mezi poezií a výtvarnictvím a poezií objektů (např. poezií evidentní) až k vysloveným akcím, jako je happening, event či totální umění“

(Bohumila Grögerová).²⁷¹ Z těchto několika vyjádření, které formulovali ve společném rozhovoru Vladimír Burda s Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou, je rovněž patrné, že někteří z teoretiků a umělců se snažili dosti nejasně ohraničenou tvorbu popsat nejen kategorií pro vyjádření určité tendence, ale vnímali ji spíše jako součást celistvěji chápané oblasti „nového“ poválečného umění.

²⁷⁰ Miroslav KORYČAN: *Tak i kat*, in: *Iniciály*, 1992 (3), č. 26, s. 27.

²⁷¹ Tato vyjádření zazněla v rozhovoru o jedné části současné poezie, Vladimír BURDA: *Poezie nového vědomí*, in: *Literární noviny*, 1967 (16), č. 22, s. 4–5 (s. 4). Odpovídali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. – Retrospektivně se k termínu „poezie nového vědomí“ vrátili Josef HIRŠALEM / Bohumila GRÖGEROVÁ: *O poezii přirozené a umělé (retrospektiva)*, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ / KOTYK / HLAVÁČEK 1997 (pozn. 32), s. 11, v němž takto charakterizovali tvorbu Jiřího Koláře, Ladislava Nováka a jejich vlastní ve sbírce *JOB-BOJ*.

Právě Vladimír Burda, překladatel, publicista, kritik a básník, který patřil donedávna k pozapomenutým a nedoceneným figurám progresivních uměleckých směrů šedesátých let,²⁷² byl tím, kdo se pokusil několikrát a v různém rozsahu téma vizuální poezie shrnout.²⁷³ Jeho texty jsou sice charakterizovány snahou o co nejdůkladnější přehled dané oblasti, ale i tak prošly během krátké doby několika posuny, v nichž se snažil svoje uvažování o střetu literatury a výtvarného umění neustále zpřesňovat. Proto bylo možné, aby ve svém prvním historickém průřezu „zezobrazením řeči“ z roku 1966, který Burda doplnil o výklad jejích základních metod, vysvětloval, že „*tzv. vizuální poezie je dvojrozměrná, protože kalkuluje se zvukovým i vizuálním účinem básně. Je psána pro oko i sluch, její jedna část převážně pro oko*“.²⁷⁴ O vizuální poezii, „*v rámci které slovo nebo jeho prvky jsou pojímány jako objekty a centrum vizuální energie*“ hovořil Burda i tehdy, „*je-li v centru autorova zájmu formální aspekt písma a textu, optické aranžmá (ať již sémantického či asémantického materiálu)*“.²⁷⁵ Podle něj se ve vizuální poezii totiž prolínají hlediska i techniky dvou uměleckých sfér, poezie a malířství, zároveň u ní ale zdůrazňuje i dvojí povahu písma – „*dva momenty, dvě tendence*“ – které jsou „*symbolická a materiální, významová a zobrazovací*“. Pokud je poezie vázána na slovo, hovoří Burda o konkrétní poezii, a pokud je spíše asémantická, nonverbální, akcentující především výtvarný aspekt písma, nazývá ji dle terminologie Jiřího Koláře „*poezií evidentní*“ (viz kap. 3.3). Dále zdůrazňuje, že vizuální poezie obou typů se od tradiční poezie liší především tím, že nevychází z emocionality, ale z intelektu člověka, „*obnovuje autentičnost jazyka a písma v jejich materiálnosti, usiluje především o jejich estetický účín, realizuje v první řadě estetickou informaci*“.²⁷⁶ Jelikož se nejedná v žádném z typů o konvenční literární či výtvarnou práci, nepovažoval ani Burda za správné posuzovat nové umělecké fenomény z hlediska tradičních estetických kategorií. I v jeho konceptu tedy zůstávala vizuální poezie spojena s historicky nahlíženou linií tvorby, která by měla sjednocovat veškeré podoby textů odrážející ve své formě a významu optické kvality textu.²⁷⁷ Užívání pojmu v souvislosti s takovým

²⁷² Burdovo dílo básnické se na rozdíl od jeho odkazu teoreticko-kritického, již dočkalo souborného vydání, viz BURDA 2004 (pozn. 261). – Viz také pozn. 376.

²⁷³ Viz také vzpomínkový rámec autobiografické prózy Zdeňka Barborky, který tvoří vypravěčovo dvoudenní cestování (nejen) po severozápadních Čechách, v níž listuje Burdovou pozůstalostí, spravovanou historikem umění Josefem Hlaváčkem, a přemýšlí o smyslu poezie, Zdeňka BARBORKY: Reportážní cestopis (Za mrtvým básníkem), in: *Plž*, 2008 (7), č. 9, s. 10–14 a *Plž*, 2008 (7), č. 10, s. 9–14.

²⁷⁴ Vladimír BURDA: O vizuální poezii, in: *Literární noviny*, 1966 (15), č. 31, s. 4–5 (s. 4).

²⁷⁵ BURDA 1969 (pozn. 23), s. 4.

²⁷⁶ BURDA 1966 (pozn. 274), s. 4–5.

²⁷⁷ Viz pozn. 2.

fenomémem, charakteristickým svou intermedialností a interdisciplinaritou, představuje ještě problém, neboť jej nelze jednoduše omezit ani na jednu konkrétní uměleckou disciplínu ani na jeden žánr či oblast umění, jakou představuje například literatura pro poezii konkrétní.

Pozoruhodná na několika výše zmíněných hodnoceních je především snaha o vyzdvížení interdisciplinarit jako zásadního znaku doby. I proto se domácí studie vícekrát vracely k podnětnému textu německého básníka Helmuta Heissenbüttela z počátku šedesátých let²⁷⁸, který teoretik Jiří Padrta přiřadil k těm „*nejpůvodnějším teoretickým přínosům, věnovaným problému písma a obrazu.*“²⁷⁹ Studie opakovaně upozorňovaly, v čem Heissenbüttel viděl styčný bod vývoje postupného sblížení a vzájemného prostupování tendencí umění 20. století, které

„(...) je mimo jiné charakterizováno tím, že postupně proniká do oblastí, v nichž se každá umělecká disciplína ocitá na hranici druhé. Tyto hraniční oblasti podporují hybridy a vytvářejí nové umělecké typy. Jestliže bylo možno v prvních desetiletích tohoto století ještě poněkud jasněji říci, co odlišuje obraz od literárního díla, co literární dílo od hudby a podobně, vstupují později do uměleckého procesu impulsy, které podobná rozlišení – přinejmenším alespoň z části – znemožňují.“²⁸⁰

Vladimír Burda, jehož překlad Heissenbüttelova textu je zde použit, takovou situaci doplňuje: „*Jazykový projev lze chápat buď jako komplexní totalitu jeho tří dimensí, významové, zvukové a grafické, a nebo je možno každou z jednotlivých složek nazírat odděleně a absolutizovat ji.*“²⁸¹

Velmi podobně jako předchozí teoretikové a umělci uvažovala v roce 1967 i výtvarná kritička a teoretička Ludmila Vachtová. V anketě časopisu *Sešity pro mladou literaturu* vyjádřila svůj názor na posuny obsahu pojmů poezie, malířství a hudba. Viděla je v souvislosti s tím, jak se „*hranice jednotlivých výtvarných oborů setřely, že architektura je zároveň sochařským dílem, že obraz se stává sochou a socha obrazem, že dokonce grafika může být prostorovou kvalitou*“. Za analogický tehdy považovala i vývoj veškerých oblastí tvůrčí činnosti nejen umělecké, ale i vědecké. Jedna do druhé přesahují a dělící meze mezi tím, kde například končí moderní fyzika a kde začíná doména

²⁷⁸ Helmut HEISSENBÜTTEL: Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert, in: MAHLOW 1963 (pozn. 25), s. XV–XXX. Na text se odvolávají např.: PADRTA 1963 (pozn. 24), s. 8; PADRTA 1965 (pozn. 24), s. 409; BURDA 1969 (pozn. 9), s. 60; týž: Styky a průniky, in: *Výtvarné umění*, 1969 (19), č. 6, s. 276–283 (s. 278–279). – Viz také Helmut HEISSENBÜTTEL: K historii vizuální básně 20. století [úryvek], in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 8, s. 404.

²⁷⁹ PADRTA 1965 (pozn. 24), s. 412.

²⁸⁰ Viz HEISSENBÜTTEL 1963 (pozn. 278), cit. dle BURDA 1969 (pozn. 278), s. 278.

²⁸¹ Tamtéž, s. 277.

chemie, nebo kde matematika a kde filozofie, je podle ní ve skutečnosti jen těžko určitelné, neboť

„(...) je doba, poněkud paradoxní, charakterizovaná na jedné straně stále větší specializací oddělených činností, na druhé straně nutností komunikace. Poezie a výtvarno patří tu k jednomu z nejoblíbenějších témat. Ne poprvé, ale poprvé v takovém výkladu, který se týká jejich skutečné struktury a ne jenom jejich vedlejších produktů. Neboť jsou ještě v paměti doby, kdy ke každému obrazu dlužno mít poezii, zatímco poezie, rozuměj lyrická, jest sledem ušlechtilých obrazů.“

Kromě toho, že se v odpovědi vrátila ke známým a publikovaným historickým kořenům vizuální poezie²⁸², upozornila také na značný zájem, kterého se této oblasti v tehdejší době dostávalo jak na výstavách,²⁸³ tak publikační činnosti. K této situaci ještě dodává, že

„(...) obliba šla až tam, že skoro každý spěchal se svou trochou kaligramů do tisku, a že se těm pohotovějším – jak už to tak bývá – dostávalo vlastně větší publicity než těm, pro něž to znamenalo tvorbu. Takže ‚kaligramová‘ podoba stala se téměř zárukou modernosti grafických úprav a propagačních materiálů. Což není nikterak argumentem proti tomuto způsobu vizuálního myšlení, spíš důkazem, že má nejširší možnosti použití, dokonce průmyslového použití.“

Konkrétně pak vyjádřila zcela jednoznačné stanovisko vůči tvorbě umělců, kteří tu patřili k pionýrům střetu obrazu a textu:

„Pro některé byl styk s touto oblastí jen určitou a časově omezenou fází vlastního proudu tvorby (Jiří Balcar, Jan Kotík), pro jiné byl osudem (Jiří Kolář), pro další programem (Josef Hiršal).“

V souvislosti s tímto názorem vyslovila Ludmila Vachtová i charakteristiku hlavních linií, které ve vztahu obrazu a písma podle rozdílnosti v přístupu k tématům vyzorovala. Její typologie v podstatě odkazuje ke Kriwetově koncepci vizuálního textu.²⁸⁴ Svou jadrnou úvahu nakonec uzavřela tím, že tu „*ale v konečné fázi jde přece*

²⁸² Vachtová v odpovědi připomněla nejen, že to „začal Rimbaud s barevnými hláskami a Mallarmé, jehož vrh kostek nikdy nevyloučil náhodu, pokračoval Marinetti, jenž osvobodil slova, a Apollinaire, jenž pozorně tkal kaligramy“, ale i východisko celé tendence, „jemuž jde o základní materiál, jeho metamorfózy a možnosti. Problém není nový a má rovněž svou historii, s tím rozdílem, že to, co mohlo vypadat v iniciále gotického žaltáře jako dodržení estetické normy a zachování funkce, co mohlo v manýristických a barokních kaligrafických působit jako hříčka, a v abecedách devatenáctého století jako bizareio, bylo schopno naplnit tvůrčí programy ve dvacátém století.“, z odpovědi Ludmily VACHTOVÉ: Malá anketa, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 10, s. 23–30 (s. 28–30). Na anketu odpovídali i Josef Hiršal a Jaromír Paclt; taktéž in: Petr KABEŠ (ed.): *Sešity. Výběr z 33 ½ čísel časopisu*, Gallery, Praha 2009, s. 175–177.

²⁸³ Vachtová napsala, že „katalog baden-badenské výstavy *Obraz a písmo z roku 1964 putoval z ruky do ruky, výstavě se dostalo zasvěcených recenzí, načež došlo – zcela po právu – k její variantě z českých materiálů, byly přednášky, publikovaly se ukázky toho, čemu se říká vizuální poezie, připravuje se její antologie“, tamtéž, s. 29. – Výstava *Schrift und Bild* viz pozn. 25. – Viz např. PADRTA 1963 (pozn. 24).*

²⁸⁴ Podle Vachtové první linie sleduje „sám mechanismus písma, rukopisu ve smyslu poloautomatického grafismu s ohledem na jeho napětí, ale bez ohledu na jeho sdělení, tedy na obsah slov, která jsou zapsána. Je to tendence, kterou umožnila action-painting. Pokud se mluví o poučení z orientální kaligrafie, je to poučení jen vnější, protože každý kaligrafický znak skutečně něco znamená, a proto je

jenom o to, co je malba a co je poezie. Či spíše co s poezií a co s malbou.“ Aby měly smysl a nic jim nechybělo, musí vytvořit novou kvalitu, nový řád a rozšířit tak oblast lidské citlivosti. V tomto kontextu si také uvědomuje jasný paradox, s nímž se setkáváme dodnes:

„Literární kritik si nebude vědět rady s vizuální poezií. Bude mu málo poetická. Výtvarný kritik bude rozpačitý nad obrazem, jenž nezachycuje ani stav nitra, ani západ slunce, nýbrž písmeno A. Bude mu málo malířský. Současné proniknutí poezie a malby není sňatkem zrozumu.“²⁸⁵

Dodnes se také potýkáme s tím, co v tomto kontextu znamenalo i „zmatení“ pozoruhodného stupně, kterého dosáhlo v šedesátých letech především slovo „EXPERIMENT“. Používalo se běžně jak v sousloví „experimentální umění“, tak samozřejmě i jako „experimentální poezie“.²⁸⁶ Oba termíny by měly (a zvláště u nás často mají) fungovat v nadřazeném významovém vztahu pro nejrůznější „hybridní“ formy umění (u poezie pak vizuální, konkrétní, konceptuální a auditivní atd.),²⁸⁷ které se vzdávají tradičních postupů a kategorií (podobně jako je tomu v anglosaském prostředí, kde se konkrétní poezií rozumí především poezie autorů padesátých a šedesátých let a pod pojmem „experimentální“ se pak většinou zahrnuje jakákoli experimentující poezie). Proto zde jen pro úplnost připomeňme, že v české tradici umělecké kritiky se pojem experiment užíval již o mnoho let dříve než jen v souvislosti s uměleckými tendencemi šedesátých let. Na to, že experimentující umělci „objevili

také psán. Takové skripturální obrazy beze slov, vlastně rukopisné seismogramy, jsou ku příkladu Balcarovy Dekrety (vzniklé mimochodem v době, kdy u nás byl termín lettrismus jen velmi vágním pojmem). Přesto i ony – a to je zřejmě příznačné pro celou tuto linii – sugerují dojem, že by měly být čteny, přeloženy do slov.“; druhá linie „vzniklá z absolutizace téze, že každá litera je samostatným výtvarným znakem“; třetí linie je metodikou poezie a „vzniká preparováním souvislých textů – je-li tedy první tendence zčitelnováním něčeho, co čitelné nikdy nebylo a být nemůže, pak je tohle systém znečitelnování čitelného. Výsledek je stejně znepokojivý.“; čtvrtá linie „vtahuje do obrazu písmeno jako fakt: návěští, tabule, ukazatele, reklamy, názvy, všechno, co proletí vědomím jen globálně, co ale patří do životního provozu stejně jako elektrická žehlička nebo psací stroj“, VACHTOVÁ 1967 (pozn. 282), s. 29.

²⁸⁵ Tamtéž, s. 30.

²⁸⁶ Na koncepci experimentu v literatuře se ptá ještě i Olga Stehliková v rozhovoru s Bohumilou Grögerovou: „[O.S.:] Pojem experimentální poezie by měl být zastřešující, např. pro poezii vizuální, konkrétní, konceptuální, auditivní. V užívání těchto termínů panuje trochu zmatek – jak byste tato označení vyložila? – [B.G.:] Poezie vizuální zdůrazňuje neobvyklý vzhled a uspořádání slov či písmen na stránce. Nemusí být sdělná. Poezie auditivní či fonická se namlouvá či nahrává na zvukové nosiče či přímo ve studiu. Zdůrazňuje zvukovou podobu básně a může mít blízko k elektronické hudbě. Poezie konceptuální vzniká na obsáhlejších intelektuálních záměru, často tvoří větší soubory, může vyjadřovat básnickovy tvůrčí zásady. Termíny experimentální a konkrétní se kryjí a užívají se jako střešní pojmy.“, Olga STEHLÍKOVÁ / GRÖGEROVÁ Bohumila: Jsem přesvědčená o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představitivosti a tvořivosti. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou, in: STEHLÍKOVÁ 2007a, s. 55–57 (s. 56).

²⁸⁷ Viz Pavel VAŠÁK: Konkrétní poezie, in: Štěpán VLAŠÍN (ed.), *Slovník literárních směrů a skupin*, 2. doplněné vydání, Panorama, Praha 1983, s. 115–117. – Důkladný rozbor pojmu „experiment“ a „experimentální umění“ v souvislosti s literaturou, výtvarným uměním, divadlem a hudbou analyzoval Karel Milota v již zmíněné nepublikované studii nazvané „Text, systém, teorie: experimentální tvorba“, která je součástí autorovy rozsáhlé strojopisné práce *Vzorec řeči a řeč vzorce* (viz pozn. 269).

točnu, k níž směřovala jejich úsilí, a zanechali generacím novou zemi a novou atmosféru“, poukázal v roce 1913 například Stanislav K. Neumann, který si uvědomil, že na experimentu „v dnešním novém hnutí uměleckém, výtvarném i básnickém“ může být krásný i samotný proces tvorby uměleckého díla, který není o nic méně „krásný“ než „krása“ výsledku.²⁸⁸ V souvislosti s experimentem však není nutno připomínat jen avantgardu. Už i kritik František Xaver Šalda na konci 19. století spojil tento pojem s něčím, co snese „všecku hrůzu a odvážnost, všecku nejistotu a dobrodružnost života“, je nekonvenčním, neposlušným, novým, neopakovatelným, znovunarozeným, je to „jistota získaná rukou vloženou do ohně“, „nekonečnost vtělená v ideální bod“, „voda života, již piješ přímo z dlaní ze sladkého křišťálového pramene“. Experiment je podle něj „proměnění opakované všednosti a malosti v novost, velikost, svátek a krásu“.²⁸⁹ Jak Šalda tak Neumann – dva tak protichůdní teoretikové – však shodně rozlišovali ve vztahu k tvůrčímu procesu dvojí druh experimentu: pravý a předstíraný (Šalda) a nutný a náhodný (Neumann), z nichž oba první podporují, a druhý zatracují jako zřídkakdy plodný.

U těchto dvou jen namátkou vybraných příkladů se však již plně odráží to, co mnohem později bude podstatou domácích debat o experimentu probíhajícím zhruba od druhé poloviny šedesátých let 20. století. Tehdy se k této problematice už zcela vědomě vyjádřila celá řada humanitně orientovaných teoretiků a kritiků. Zájem vzbuzovaly především takové umělecké formy, pro než bylo charakteristické to, že „dílo je situováno někde mezi hranice různých uměleckých disciplín“, jak výstižně napsal teoretik a kritik umění Jindřich Chaloupecký v úvodu knihy *Umění dnes*, v níž se v duchu uměleckých (výtvarných) experimentů snažil vystihnout pohled na nejdůležitější tendence moderního umění po druhé světové válce.²⁹⁰

V rámci cílené diskuze o experimentu, jež proběhla v březnu roku 1966 na zámku Štířín a byla otištěna nejprve na stránkách prvního ročníku časopisu *Impuls*, svoje představy o krajní podobě experimentálního umění představili i Bohumila

²⁸⁸ Stanislav Kostka NEUMANN: Odvaha k experimentu, *Lidové noviny*, 1913 (21), č. 302 (4. 11. 1913), s. 1–2; taktéž in: týž: *Konfese a konfrontace II, Stati o umění a kultuře*, Milada CHLÍBCOVÁ (ed.), Československý spisovatel, Praha 1988, s. 221–228 (s. 224).

²⁸⁹ František X. ŠALDA: Experimenty, *Lumír*, 1898–1899 (27), č. 1, s. 8–11; taktéž in: týž: *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie* (=Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 1), Melantrich, Praha 1948, s. 17–23.

²⁹⁰ Jindřich CHALUPECKÝ: *Umění dnes*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966, s. 39. – Přímou k užívání termínů „experimentální umění“ a „experiment“ se Chaloupecký vyjádřil v článku *Experimentální umění*, in: *Výtvarná práce*, 1966 (14), č. 9, s. 1–7, v němž rozebírá hlavně pojmy happening, event, de-koláž.

Grögerová a Josef Hiršal.²⁹¹ Právě tito dva stáli u zrodu několika kolektivních počinů tzv. experimentálního umění šedesátých let: uspořádali nejen dva významné sborníky světové a domácí experimentální poezie, *Vrh kostek* a *Experimentální poezie*,²⁹² ale i již zmíněnou antologii *Slovo, písmo, akce, hlas*, vydanou v roce 1967 jako výbor esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století, již je nutné jistě svým významem vyzdvihnout, neboť v roce svého vydání výrazně zasáhla do kulturního prostředí.²⁹³ Je pro ni patrná návaznost na umělecké směry první poloviny 20. století – „všichni básníci směřují k tomuto ideálnímu bodu, kde slovo tvoří samo ze sebe a osvobozuje tak univerzální realitu“, jak se praví v duchu manifestů surrealistické avantgardy v „Prvním stanovisku mezinárodního hnutí“, jež tvoří jeden z důležitých textů nejen v této antologii, ale také pro naše zkoumání.²⁹⁴ Ale rovněž ostatní texty dokazují, že aktualizace jazyka nebyla tehdy samoúčelná, že tento trend reagoval na proměny světa a podařilo se mu je předvídat. V jejím duchu tedy tzv. experimentální texty nejsou texty beze smyslu, ale naopak texty smysl úpěnlivě hledající a smyslu se dotýkající, jak píše Helmut Heissenbüttel, „hranice toho, co ještě není vyslovitelné“.²⁹⁵

V domácím kontextu se tehdy v podstatě všichni, ať už teoretikové nebo umělci, různými způsoby vůči této antologii snažili vymezit. Značnou odezvu vyvolala

²⁹¹ Miloš JŮZL: Umění a experiment, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 5, s. 382–384; Bohumila GRÖGEROVÁ: Fonická poezie, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 6, s. 470–471; HIRŠAL 1966 (pozn. 250), s. 467–470; Kamil BEDNÁŘ: Experiment – Proč? Jak? Kdy?, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 7, s. 543–546; Luigi NONO: O povaze experimentu [rozh.], in: *Impuls*, 1966 (1), č. 9, s. 696–697; Ludvík KUNDERA: O svobodu experimentu [1948], in: *Impuls*, 1966 (1), č. 10, s. 789–792; Antonín SYCHRA: Experiment v umění jako vědecký a politický problém, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 11, s. 802–809; Miloš JŮZL: Experiment nebo průzkum?, in: *Impuls*, 1967 (2), č. 1, s. 10–11. – Viz také týž: Experiment v umění, in: *Estetická výchova*, 1968 (10), č. 6 (únor), s. 71–72; Luděk NOVÁK: Hranice umění a experiment, in: *Estetika*, 1966 (3), č. 2 (květen), s. 105–115; Miroslav TOPINKA: Hadí kámen. Část první: Přibíjená k pranýři, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 7, s. 3–6, apod. – Viz také Jan NEUMANN (ed.): *Experiment v umění. Sborník materiálů ze semináře. 8. a 9. března 1966, zámek Štířín. Grögerová, Hiršal, Kučera, Maydl, Novák, Volek*, Socialistická akademie, Praha 1967. – Na články Karla Miloty bude upozorněno následně. – Viz také Veronika KOŠNAROVÁ: Šaldův pojem uměleckého experimentu a proměny interpretace pojmu v 50. a 60. letech, in: Tomáš KUBÍČEK – Luboš MERHAUT – Jan WIENDL (eds.): „Na téma umění a život“. *F. X. Šalda (1867–1937–2007). Sborník z konference*, Host, Brno 2007, s. 304–313.

²⁹² HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967a. – HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993.

²⁹³ HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b. Autoři zastoupených textů: Max Bense, Jean-Louis Brau, George Brecht, Haroldo de Campos, Carlfriedrich Claus, Reinhard Döhl, François Dufrêne, Umberto Eco, Pierre Garnier, Eugen Gomringer, Brion Gysin, Raoul Hausmann, Bernard Heidsieck, Helmut Heissenbüttel, Henri Chopin, Jiří Kolář, Ferdinand Kriwet, Jean Clarence Lambert, Maurice Lemaître, Jiří Levý (doslov), George Maciunas, Abraham A. Moles, Franz Mon, Arthur Pétronio, Décio Pignatari, Jasia Reichardt, Ben Vautier, Mike Weaver, Rolf Wedewer.

²⁹⁴ GARNIER 1967 (pozn. 227), s. 99).

²⁹⁵ Helmut HEISSENBÜTTEL, Předpoklady, in: tamtéž, s. 49–53 (s. 53). – K pojmu experiment se podrobně HEISSENBÜTTEL vyjádřil v textu Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment?, in: *Magnum*, 1963, č. 47, s. 8–10; taktéž in: KOPFERMANN 2011, s. 147–152.

především u základní otázky spojené se smyslem literatury a jazyka,²⁹⁶ ale jen zdánlivě podobně dobově zabarvená se nám z dnešního pohledu může jevit terminologie, kterou ve své diplomové práci, obhájené v roce 1970 a nazvané *Experimentální poezie a její české realizace*, důkladně promýšlel Jiří Valoch.²⁹⁷ Jako teoretik a kritik umění a zároveň konceptuální umělec (a sběratel) v jedné osobě představuje od šedesátých let významnou osobnost českého umění, jež zásadně posunula praxi a teorii umění zaměřeného na reflexi jazyka. K proudu uměleckého experimentu se hlásil už jako student – jak ve své tvorbě původní (psal poezii postupně redukovanou směrem ke konceptu), tak teoretické, a následně i v roli organizátora řady výstav, na svou dobu velmi nekonvenčních.²⁹⁸ Podle Valocha lze tzv. poezii experimentální a poezii tradiční

„(...) chápat jako dvě básnické oblasti, lišící se různými typy vztahů mezi užitým (nejčastěji jazykovým) materiálem. Tradiční poezii mohli bychom pak přiřadit vztahy obecně gramatické a syntaktické a speciální vztahy obecně tradičních poetik (metaforické, příp. rytmické atd.), nové poezii pak podle typu např. jen vztahy gramatické (část konkrétní poezie), plošně-polyvalentní (vizuální sémantické texty), plošně-rytmické (fónická poezie).“

Pod tzv. novou poezii pak zařazuje i poezii asémantickou (ryze vizuální, resp. optickou, a ryze fónickou), „aniž bychom se dostávali k neřešitelné otázce, co vlastně charakterizuje tyto kreaace jako básnické, proč je nepovažujeme za výtvarné či hudební.“ Tato jeho prvotní úvaha, kterou odvodil od materiální podoby básní, tedy od tvrzení, že „báseň je dělána z jazyka“, se tak v podstatě ocitla v blízkosti bipolarnosti Benseho

²⁹⁶ Viz např. Milan BLAHYNKA: Slovo, písmo, akce, hlas, in: *Impuls*, 1967 (2), č. 10, s. 788; BROUSEK 1968 (pozn. 255); KOŽMÍN 1968 (pozn. 255); HAMAN 1968 (pozn. 255); aj. – Zajímavé například je, jak vzhledem k široce pojatému obsahu slova experiment zhodnotil velmi tolerantní koncepci této antologie teoretik a spisovatel Karel Milota. Upozornil, že pod hlavičkou „experimentální“ se zde setkaly různé, podle Miloty i často velmi vzdálené jevy, „což je, buďme si vědomi, svým původem termín označující skutečnost velmi seriózní na rozdíl od bouřliváckého termínu ‚avantgardní‘!“ Estetická disparátnost a protichůdnost experimentální tvorby prezentovaná antologií spočívala podle něj na jedné straně na racionálně organizovaném systému, v „metodickém zkoumání zvolených nebo daných možností“, který je možné (nebo spíše nutné) exaktně analyzovat, nikoli však interpretovat. A na straně druhé se v Milotově pohledu experiment opírá o základy „totálního umění“ spojeného s hnutím Fluxus, které přineslo nové formy umění v podobě akcí, happeningů a mixed-medií, a také o konceptuální umění, MILOTA 1968 (pozn. 255), s. 39.

²⁹⁷ VALOCH 1970 (pozn. 218). Práce shrnuje aktuální stav hnutí jak z pohledu celosvětově pojatých historických předpokladů („Kapitola 1. – Předchůdci nové poezie a její vývoj“), tak v přehledu české experimentální básnické tvorby třetí kapitoly („Kapitola 3. – Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby“), jejíž přepis byl publikován časopisecky: týž, Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby, in: STEHLÍKOVÁ 2007a, s. 153–165 [poznámkou opatřila Eva Krátká]. – Přímou typologií se zabývá druhá kapitola práce, jejíž text týž, „Některé teoretické problémy a pokus o typologii“, je publikován v knize KRÁTKÁ 2013, s. 231–249. – Viz také Astrid WINTER: Probleme einer gattungstypologischen Klassifikation – Ein Systematisierungsversuch, in: WINTER 2006, s. 191–214 (s. 199). – Tématu vizuální poezie se v téže době v diplomové práci věnoval i básník, výtvarný teoretik a kritik Ivan M. JIROUS: *Vizuální poezie* (diplomová práce na FF UK), Praha 1970, 60 s.; viz týž: Vizuální poezie v moderním umění, in: KRÁTKÁ 2013, s. 217–230.

²⁹⁸ Viz např. Jiří VALOCH: Valoch, Jiří, in: HOROVÁ 1995 (pozn. 10), II., s. 892–893; Dáša LASOTOVÁ: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004.

informační estetiky. Valoch ale za zcela zásadní nepovažuje již polaritu ryze materiální, ale spíše významovou. V rámci jednotlivých typů se pro Jiřího Valocha stalo nejdůležitějším rozlišovacím zřetelem dělení na „SÉMANTICKÝ“ versus „ASÉMANTICKÝ“. Odlišuje tak od sebe dvě základní skupiny, „z nichž jedna (asémantická) nemá – pojímáno tradičně – k poezii žádný vztah.“ Jako samostatného problému si všímá i tzv. mimoverbální sémantiky, která je nejčastěji spojena s vizuálním uspořádáním textu. To „může text doplňovat o některý význam – vizuální podoba může tvořit konvenční znak, může mít i figurativní či pseudofigurativní charakter,“ nebo může vytvářet znak nový, jen „přibližně identifikovatelný“. Nebo může být text tvořen jinými prvky než znaky a jako původně asémantický jej lze interpretovat vizuálně tak, „že tvoří znakovou strukturu, a tak je de facto alespoň přibližně významově určen.“ K dalším možnostem mimoverbální sémantiky přiřazuje i použití barvy. A jako poslední případ uvádí variantu „zařazení konkrétního předmětu do textu místo pouhého označení pro něj.“ Za zcela zvláštní způsoby práce s významem pak považuje jak užívání kódu, tak i tzv. sémantické nuancování, také často používané ve vizuální poezii, které využívá „mimoverbálních znaků nebo vizuální organizace, někdy také rozrušení obvyklé podoby psaného textu dalšími zásahy, jako rozrušováním, přeskakováním nebo plošnou analýzou.“

Za dostatečnou by Valoch považoval základní dělení poezie na vizuální, fonickou a konkrétní, ale přesto se pouští do mnohem podrobnější klasifikace. Ta však, ostatně jako nutně vždy, naráží i u Valocha na jisté limity, které jsou přirozeně vlastní uměleckým dílům. Často je nelze zařadit pouze do jedné jediné kategorie, neboť svou charakteristikou náleží více typům najednou.

Jak se s tímto problémem vypořádal Jiří Valoch?

A jak vypadá jeho typologie?

1. „Vizuální básně“ tvoří podle Valochovy koncepce nejpočetnější skupinu realizací nové poezie, a přestože je „vizualizace básně (...) jevem starým, přece souvisí systematický výzkum vizuálních možností textu teprve s vývojem nové poezie jako celku.“ Proto se opírá o příbuzné tendence současnosti, které pozoruje v ostatních uměleckých disciplínách, jak v malbě, kde byla „dovedena až k optical artu,“ ke kinetismu a hard-edge-paintingu na straně jedné, a ke gestické malbě na straně druhé, tak i v hudbě, u níž vidí obdobnou situaci jako v poezii.²⁹⁹ Typologicky dělí

²⁹⁹ Podle Valocha „vizuální aspekt byl v notovém záznamu vždy přítomen (...), jako hlavní a esteticky podstatný se ale izoloval teprve v další intermediální oblasti, totiž v grafické hudbě. Grafická hudba, u níž

vizuální poezii na sémantickou a asémantickou, a jejich jednotlivé podtypy charakterizuje na základě konkrétní „technické“ práce s textem:

1.1. asémantická skupina vizuálních básní

1.1.1. skripturální asémantická vizuální poezie;³⁰⁰

1.1.2. typografická vizuální poezie;³⁰¹

1.2. sémantická skupina vizuálních básní

1.2.1. kaligrafická sémantická poezie;

1.2.2. strojopisné texty figurativní či pseudofigurativní;³⁰²

1.2.3. konstelace;³⁰³

1.2.4. texty, jejichž jednotlivé významy či významové skupiny jsou sice také umístěny v jinak nedeterminované ploše jako konstelace, ale od ní je odlišuje skutečnost, že jsou delší a lze je v ploše číst lineárně;

1.3. do vizuální poezie počítá i lineární texty, v nichž je využíváno vztahu mezi verbální a grafickou složkou a některé kinetické básně;

2. „*Fonická poezie*“ se soustřeďuje na zvukový materiál textu;

3. „*Konkrétní poezie*“ jsou v užším slova smyslu „*básnické texty, jež využívají metajazyka k vytvoření estetické struktury*“. Valoch ji považuje za „estetickou fikci“, neboť „*její verbální materiál není de facto vázán na konkrétní vztahy k označovaným předmětům, ale pouze na vztah slov nebo morfémů k struktuře jazyka.*“ Jako poezie, „*texty tohoto druhu nejsou příliš hojné, častější jsou hraniční*

není zvuková interpretace podmínkou, ale pouhou možností (a v jednotlivých případech ani to ne) (...) slouží pouze jako vizuální podnět, který může interpret různě modifikovat podle možností svého nástroje i dle svých vlastních subjektivních hodnocení.“ Ve většině případů tak zůstává grafická hudba neinterpretována a na diváka působí jako estetický artefakt právě jen grafická notace, VALOCH 2013 (pozn. 297), s. 238–239.

³⁰⁰ Skripturální asémantická vizuální poezie využívá podle Valocha „*písma, z něhož je tvořena plošná (výjimečně prostorová) struktura, nevázaná na významovou interpretaci. Podstatné jsou plošné vztahy mezi jednotlivými prvky. Část těchto kreací volně souvisí s gestickou malbou i s výtvarným lettrismem, mezní případy odlišit nelze. To je především případ textů, realizovaných individuální kaligrafií bez užití sémantických celků či fragmentů*“, tamtéž, s. 239.

³⁰¹ Více textů vizuální poezie spojuje Valoch s typografií, která pracuje „*s jednotlivými typy a částmi sazby*“ a vede „*jednak k vytváření optických a geometrických struktur na základě multiplikace jediného znaku (...) anebo ke konfiguracím jednoho či více grafémů*“, s nímž souvisí jak typografická koláž, tak i práce s texty „*z tištěných nalezených asémantických textů, spjaté s psacím strojem*“, jež mohou být zaměřeny i „*na optický efekt, způsobený mnohonásobným opakováním znaku*“, tamtéž, s. 239–240.

³⁰² Jedná se o takové texty, „*jejichž materiál může být sémantický i nesémantický, které jsou ale významově určeny vizuálním uspořádáním*“, tamtéž, s. 240.

³⁰³ Přestože se v tomto bodě Valoch odráží od jednotného pojetí, jak jej formuloval Gomringer, rozlišuje nakonec tři typy konstelací: 1. prvním je „*vizuální metafora*“, tedy „*význam, který není implicitně obsažen v textu, je 'obrazně' dodán typografickým uspořádáním*“; 2. druhým je „*plocha*“, která vytyčuje několik významů, tedy faktické „*pole působnosti*“ („*Spielraum*“), o němž se hovoří v manifestu „*Od verše ke konstelaci*“ (viz Eugen GOMRINGER: *Od verše ke konstelaci*, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 46–48); 3. třetím typem konstelace je „*vizuální interpretace jednoho či několika málo významů, která má pouze estetický redundantní charakter*“, tamtéž, s. 241.

a přechodné útvary,“ k nimž řadí např. útvar konstelace, mimořádný je pak případ tzv. stochastických textů.³⁰⁴

4. „*Další skupiny textů*“ nenazval konkrétně, ale vytvořil ji pro texty, které nejsou „*stavěny na roveň skupinám již uvedeným, nejsou také ale pouhou obdobou podkategorií, které jsme si u prvních dvou skupin rozlišili,*“ neboť by sice podle některého svého rysu mohly být zařazeny do uvedených skupin, ale zároveň pro ně tento rys není dostatečně reprezentativní. V podstatě touto skupinou řeší veškeré těžkosti, k nimž musí neprodleně dojít při jakékoliv snaze po systematizaci – totiž že některé práce jsou jen těžko jednoznačně zařaditelné. Proto se rozhodl vytvořit méně významné kategorie, které v přehledu tvorby českých autorů tvoří zastoupené typy, ale v nejobecnější charakteristice se jim již místa tolik nedostává:

4.1. „*aleatorní poezie*“;³⁰⁵

4.2. „*randomické texty*“;³⁰⁶

4.3. „*computerové texty*“ určuje jen jejich „výrobní“ postup;

4.4. „*narrativní texty*“ považuje Valoch za velmi závažnou skupinu, podobně jako

4.5. „*procesuální texty*“, které taktéž mohou vykazovat některé prvky vizuální poezie.

4.6. „*nalezené básně-objekty*“ pracují s odkazem nalezeného objektu (*objet-trouvé*) a duchampovského *ready-made*, jenž do kontextu „*poezie*“ zasahují pomocí přenesení syntaktických či pouze grafických zásahů. Na tento typ vizuální poezie navazuje pak zkoumání nových podob knihy, které se výrazněji rozvíjejí až v průběhu sedmdesátých let;

4.7. další skupiny poezie se již „*vymykají z tradiční představy poezie, případně tuto představu značně rozšiřují,*“ a patřila by sem především „*akční poezie*“. Pod tímto pojmem rozumí „*návody, ať již realizovatelné nebo nerealizovatelné, k různým akcím, situacím, hrám apod.,*“ jež tvoří literární polohu happeningu a akčního umění.³⁰⁷

Navzdory tomu, že Valoch svoji práci napsal v roce 1970 a nemohl se na danou oblast podívat jako na historicky uzavřený jev, který doprovázely i složité politické a

³⁰⁴ Tamtéž s. 243.

³⁰⁵ Aleatorní poezie je prakticky vždy sémantická a umožňuje při čtení střídání posloupnosti jednotlivých částí textu či významových skupin, a tak lze slovo nebo skupinu několika slov, jež jsou uspořádány tak, že lze zvolit pořadí jejich čtení, číst buď horizontálně nebo vertikálně, tamtéž, s. 243.

³⁰⁶ K získání randomického textu může být použito cizího, nalezeného materiálu, za pomoci pravidla náhody, tamtéž, s. 244.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 247.

osobní peripetie – podařilo se mu vytvořit velmi rozsáhlý přehled, kterým zpracoval nejen domácí vývoj oblasti nazývané experimentální poezie, ale dokázal jej zasadit i do širokého mezinárodního kontextu a zároveň metodologicky a typologicky vystihnout. Ve své typologii totiž vycházel z řady dobových pramenů, které počítaly kromě smyslu i s tím, že pro novou poezii (jak ji také nazýval³⁰⁸) je nejvýraznějším aspektem materiální prezentace. Přestože se i Jiří Valoch potýkal s určitou nedůsledností, je tento jeho pokus o systematizaci více než obdivuhodný, a lze si jen domýšlet, jakého významu by bývala mohla jeho dnes pozapomenutá kategorizace (nejen ve své době) nabýt, kdyby byla bývala publikována v momentě největšího teoretického kvasu v některém ze světových jazyků.

I proto snad může být zajímavé, že v podstatě ke shodné systematizaci jako Valoch dospěl o několik málo let později také Thomas Kopfermann, editor jedné z nejdůležitějších antologií přemýšlení o konkrétní poezii, vydané v roce 1974. Pozice vztahů slova a obrazu rozdělil na:

- „*Semantische Konkrete Poesie*“, která je skupinou gramatických, ne- a anti-gramatických textů a poezie v dialektu;
- „*Asemantische Konkrete Poesie*“, která zastupuje texty destruované či konstruované ze sémantických jazyka, které však s jazykovým významem souvisí jen v analogii slabik a zvuků;
- „*Visuell-konkrete Poesie*“, kam řadí plošné básně a opticky působící texty, u nichž aspekt vizuální dominuje, přestože si v některých případech zachovávají napětí mezi materiálním znakem a pojmenováním;
- „*Akustisch-konkrete Poesie*“ jako poezii, která pracuje s fonémy a zdůrazňuje zvukovou stránku poezie;
- „*Montage-Poesie*“ pracující s citáty, pořekadly a dalšími druhy reprodukováného textu (v jazykovém smyslu), jež pak vytvářejí vlastní sémantiku.³⁰⁹

Kopferman v této typologii sice oproti čtyřem Valochovým kategoriím nakonec uvedl pět skupin textů, které mohou opět jen přibližně pokrýt celou uměleckou produkci, ale zato již mohl vzít v potaz i varianty, které rozvinula práce s textem směrem ke konceptuální poezii, jak ji od počátku sedmdesátých let nahlížel německý

³⁰⁸ Viz též: Několik poznámek k terminologii, in: VALOCH 1970 (pozn. 218), s. 1–4. – K pojmu „nová poezie“ viz také pozn. 258.

³⁰⁹ KOPFERMANN 2011, s. 89–92.

filozof Siegfried J. Schmidt. Jak uvidíme ještě později, nezastavil se jen u poezie konkrétní, ale svým přemýšlením směřoval dále za její hranice. Ve svých příspěvcích došel k závěru, že konkrétní poezii (přestože patří také do linie konkrétního umění) lze především vnímat jako součást proudu konceptuálního umění, které se rozvíjelo od poloviny šedesátých let a znamenalo pro ni významný moment regenerace. Z něj odvodil linii, která

„(...) versucht, die Möglichkeiten konkreter Dichtung weiterzuentwickeln, indem sie einerseits die Strenge und ungeschwätzigste Knappheit konkreter Dichtung beibehält, andererseits aber größere Komplexität der thematischen gedanklichen Konzepte anstrebt,“

a nazval je konceptuální poezií (KONZEPTIONELLE DICHTUNG). V roce 1973 ji sestavil do 10, resp. 11 tezí.³¹⁰ V jeho pojetí je každý z konceptuálních textů třeba chápat jako souhru mezi nejrůznějšími významy použitých jazykových a optických složek textu. Vzhledem k dobové typologii tak nakonec pozici vnímání vizuální poezie, kterou dělil na „*graphisch orientierte*“, „*begrifflich orientierte*“, „*semiotisch-ikonische*“ a „*symbiotische und materiale*,“³¹¹ osamostatnil a postavil na úroveň kategorií konkrétní poezie a jím definované poezie konceptuální.

Stejně směřování bylo vlastní i Jiřímu Valochovi. Přestože i později mluví o tvorbě na pomezí slova a obrazu jako „*o hledání nových možností vzniku básně, o zkoumání povahy textu a o objevování metod skladby*,“ také podle něj se vývoj v tomto bodě nezastavil. V průběhu sedmdesátých let se začaly postupně prosazovat takové typy textů, pro něž se rozhodl nakonec používat spíše než pojem vizuální poezie, „*raději VIZUÁLNÍ TEXT*“.³¹² Spadají pod něj „*kreace na pomezí experimentální poezie a concept artu*,“³¹³ oblasti, které se sám věnoval nejen jako teoretik. Jeho konstrukce se vždy dotýkala toho, co sám vytvářel, „*byť by šlo jen o okrajové projevy*.“³¹⁴ Právě na nich pozoroval jisté posuny od předchozího období, a to především ve

„(...) vyhranění dvou protikladných tendencí – jednou z nich je snaha o vytvoření vizuální básně jako komplexního útvaru s několika

³¹⁰ V 11 tezích představil v roce 1973 přemýšlení o konceptuální poezii, Siegfried J. SCHMIDT: Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung, in: GOMRINGER 1996, s. 147–148; srov. s 10 tezemi, týž, Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung: 10 Thesen, in: KOPFERMANN 2011, s. 66–69. – Viz také týž, *Das Experiment in Literatur und Kunst*, W. Fink, München 1978.

³¹¹ Siegfried J. SCHMIDT: Konzeptionelle Dichtung: ein Interpretationsversuch, in: týž (ed.): *Konkrete Dichtung. Texte und Theorien*, Bayerischer Schulbuch Verlag, München 1972, s. 149–151 (s. 150).

³¹² Jiří VALOCH: Česká vizuální poezie sedmdesátých let, in: Radomír POSPÍŠIL (ed.): *Literárněvědný sborník*, PNP, Praha 1982, s. 42–51 (s. 43).

³¹³ Jiří VALOCH: České vizuální texty šedesátých až osmdesátých let (náčrt přehledu), in: *Sborník památce Olega Suse* [samizdat], Praha 1988, s. 59–69 (s. 60, 63).

³¹⁴ Lenka VÍTKOVÁ: Now art is here: Jiří Valoch, in: *Umělec*, 2007 (11), č. 1, s. 8–9, 42–51.

významovými plány, realizovaného kombinací různých typů materiálů“

(například tištěný text v kombinaci s reprodukcí, doplněné rukopisným či malířským záznamem) a „opačnou tendencí je minimalizace a konceptualizace básnického textu, vedoucí k těsnému sblížení s konceptovými díly v různých médiích,“ které vytvářejí již především umělci a jejichž východiskem je výtvarné umění. V tomto bodě se stává, že konceptuální umění může prakticky s linií vizuální poezie splynout, jejich společným charakteristickým rysem je totiž maximální redukce jazykového materiálu a důsledné podřízení estetických záměrů hlavnímu požadavku, „*totiž komunikovat určitou ideu, navozovat nějaký vztah, podněcovat v čtenáři myšlenkový proces*“. Valoch zdůrazňuje, že ve svém vizuálním sémantickém plánu se však takové práce již liší od poměrně atraktivního vizuálního aranžmá toho typu poezie, kterému se ještě říkalo vizuální poezie. Dalším podstatným rysem konceptuální poezie, jak ji vystihuje Jiří Valoch, je zapojení nových způsobů vyjádření tím, že se mění využití média – stává se jím jak fotografie, tak nejrůznější efemérní formy komunikace.³¹⁵

Teprve takové směřování naznačilo i v domácím kontextu další možnosti, kterých se dostalo jazyku ve spojení s výtvarným uměním. Jeho zapojení do uměleckého díla, či přímo umělecké dílo nahrazující, potvrzuje i řada současných návratů pokračujících jako silná konceptuální linie výtvarného umění, která se v šíři současného postkonceptuálního uměleckého diskurzu soustředí na projekty problematizující jak podobu umění, tak i jeho vlastní funkci, či dokonce chápání širších komunikačních vazeb dnešní doby. Výsledky takového umění se však již radikálně liší od toho, co znamenala vizuální poezie v letech předcházejících.

3.2. Pojmy a typologie – podruhé

Druhý přístup typologického rozdělení je závislý na programových textech konkrétní poezie, které se objevily v průběhu padesátých let 20. století a výrazně ovlivnily postavení vizuální poezie v rámci systematizace a typologie v průběhu celých šedesátých a sedmdesátých let; některé výklady toto postavení olivňují dodnes. Stalo se tak sice nejprve nezávisle na literárně-vědeckých interpretacích, ale přesto (či právě proto) se později konkrétní poezie stala v tomto kontextu dominantní.

³¹⁵ VALOCH 1982 (pozn. 312), s. 43–44.

Viděli jsme, že Kriwetovo chápání vizuálních textů, popsané v předcházející kapitole, výrazně nakročilo ve vnímání práce s textem jako materiálem směřem k poezii vizuální. Oproti tomu jsou „*definitionen zur visuellen poesie*“, formulované švýcarským umělcem Eugenem Gomringerem v roce 1972, pevně zakotvené v rámci poezie konkrétní. I když měl tento text představit podoby vizuální poezie, definoval Gomringer jejich podstatu tak, jako by se jednalo pouze o literární formáty. Jako vizuální poezii vnímal šest skupin básní:

„*ideogramme*“ chápe jako „*gebilde aus buchstaben und wörtern*“, které

„durch präzise konkretionen semantischer wie semiotischer intentionen entstehen und die als ganzes einprägsame sehgegenstände von logischem aufbau darstellen“;

„*konstellationen*“, jejichž „*wesentliches merkmalf*“ podle něj tkví

„sowohl bei buchstaben- wie bei wort- und satzkonstellationen der einbezug des raumes als zwischen- und umgebungsraum (...), der einzelne elemente nicht nur trennt, sondern auch verbindet und dabei assoziationsmöglichkeiten schafft“.

Na rozdíl od uzavřených forem ideogramu mohou být konstelace konstruovány na základě permutačních principů;

„*dialektgedichte*“, o nichž mluví: „*entgegen der erwartung sind sie in vielen fällen nicht nur sprechgedichte, sondern wesentlich visuelle dichtung*“;

„*palindrome*“, u nichž se jedná o slova nebo o slovní spojení, která mohou být čtena zepředu i zezadu „*und den gleichen oder einen anderen sinn ergeben*“,³¹⁶

„*typogramme*“ vysvětluje takto:

„typogramme sind ergebnisse eines besonders intensiven eingehens auf die buchstabengestalt wie auf das angebot der setzkästen und der schriftenbücher. poesi entdeckt sich in buchstaben, verändert sie und verändert ganze textbilder, die dadurch gleichzeitig dichterisch interpretiert werden. Typogramme gehören teils zur grundschule der konkreten poesie, teils sind sie deren handwerklich-romantische neigung“;

„*piktogramme*“ jsou definovány jako „*textanordnungen (...) deren erscheinungsbild absichtlich abbildende umrisse hat*“.³¹⁷

Autor tohoto rozdělení, švýcarský umělec Eugen Gomringer, narozený v Jižní Americe, je všeobecně považován za otce konkrétní poezie. Pojem „KONKRETE

³¹⁶ Srov. text o palindromických postupech v poezii, jejich funkční estetice, symetričnosti a reverzibilitě sémantiky, doplněný ukázkami od Olega Suse, viz Josef BŘEZINA / Oleg SUS: Od permutací k umělé poezii, in: *Host do domu*, 1965 (12), č. 6, s. 56–68.

³¹⁷ Eugen GOMRINGER, *Definitionen zur visuellen Poesie* [1972], in: GOMRINGER 2001, s. 165–166.

DICHTUNG³¹⁸razil od padesátých let jako analogii ke konkrétnímu umění, jehož mezinárodní výstavu, zorganizovanou Maxem Billem v Baselu, v roce 1944 navštívil.³¹⁹ Nato se s Billem seznámil a když se stal jeho sekretářem (v letech 1954–1957), měl již za sebou publikaci svých prvních konkrétních básní, které vyšly v prvním čísle časopisu „pro mladé umění“ *Spirale*. V periodiku, vedeném dvěma grafiky Dietrem Rotem (resp. Dietrem Rothem) a Marcelem Wyssem, byl také angažován jako redaktor literatury.³²⁰ Úpravou i programem čerpal časopis z inspirací v Bauhausu, Hansi Arpovi, Mondrianovi a De Stijlu atd. a právě z takového abstraktního umění odvodil svůj obrat ke konkrétní poezii („konkrétní“ ve smyslu důrazu na vlastní materiál) i Gomringer. Znamenalo to pro něj úplný odklon od konvenční lyriky směrem k básním abstraktního, minimalistického typu, které začal nazývat „konstelace“ (KONSTELLATION).³²¹ **[Obr. 18]** Jedná se o formu básně, kterou spolu s ideogramem považoval vždy za nejdůležitější ze skupiny výše uvedených šesti typů, a přestože „beide formen sind konkrete dichtung, weil sie sich in erster linie an das phänomen der konkreten sprachlichen zeichen halten“,³²² lze je kolikrát od ryzích vizuálních básní jen složitě odlišovat.

Ve svém prvním manifestu „vom vers zur constellation“ [Od verše ke konstelaci] z roku 1954 Gomringer zdůrazňuje, že

„(...) přesnost (...) soustředění a jednoduchost – je podstatou básnictví. (...) z propagačních hesel, sloganů, nadpisů a titulů vznikají nepozorovaně a nechtěně výtvořky, které by mohly být vzory nové poezie a potřebují být jen objeveny a vyloženy.“

Podle Gomringera je tedy takováto poezie „krátká a přesná. Je memorovatelná a je možno vrýt si ji do paměti i jako obraz.“³²³

Jako obraz ale už měla působit i každá dvojstrana textu mnohem starší poémy, v níž se její autor soustředil na podobné problémy, jako pováleční autoři. „*Le papier intervient chaque fois qu'une image*“, píše v roce 1914 Stéphane Mallarmé v předmluvě

³¹⁸ Eugen GOMRINGER, *Konkrete Dichtung*, in: GOMRINGER 2001, s. 161–162.

³¹⁹ Hans ARP / Max BILL / Walter BODMER: *Konkrete Kunst / 10 Einzelwerke ausländischer Künstler aus Basler Sammlungen. 20 ausgewählte grafische Blätter. 30 Fotos nach Werken ausländischer Künstler. 10 Oeuvre-gruppen von Arp, Bill, Dodmer, Kandinsky, Klee, Leuppi, Lohse, Mondrian, Taeuber-arp, Vantongerloo* (kat. výst.), Kunsthalle Basel, Basel 1944.

³²⁰ Časopis *Spirale – internationale Zeitschrift für junge Kunst* (podtitul se průběžně měnil) vycházel v letech 1953–1964 v Bernu, vydával jej Marcel Wyss. – Viz také Theodora VISCHER / Bernadette WALTER (eds.), *Roth-Zeit: eine Dieter-Roth-Retrospektive* (kat. výst.), Springer 2003, s. 30.

³²¹ Josef HIRŠAL: Eugen Gomringer, in: *Výtvarné umění* 1966 (16), č. 9, s. 452 (následují ukázky z Gomringerových *Konstelací*, s. 453).

³²² Eugen GOMRINGER: *konstellation und ideogramm*, in: KOPFERMANN 2011, s. 93.

³²³ GOMRINGER 1967 (pozn. 303); týž, *Vom Vers zur Konstellation*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1954 (1. 8. 1954); týž, *Vom Vers zur Konstellation, Zweck und Form einer neuen Dichtung* (1954), in: *Augenblick*, 1955 (I), č. 2, s. 14–16; taktéž in: GOMRINGER 2001, s. 155–160.

k prvnímu (avšak posmrtnému) knižnímu vydání svého *Vrh kostek nikdy nevytloučí náhodu* z roku 1897. Již tehdy využil možnost komponovat básnický text v ploše tak, aby významovou funkci přebíraly jak různé velikosti a typy písma, rozmístění pauz a zvuková organizace jednotlivých verbálních skupin, tak i prázdno kolem nich.³²⁴ Dosáhl tím toho, že báseň byla vnímána jako celek, čtena a viděna simultánně a ne pouze lineárně, narativně:

„L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant l'intimant même selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autrepart le Vers ou ligne parfaite. La fiction affleurerait et se dissiperait, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite ou continuée. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit.“

Všechno, co těmito slovy básník, jemuž byl později udělen čestný titul „kníže básníků“, zdůraznil, je vloženo do grafické úpravy textu – rozkladem jednotné podoby básně a zvýrazněním některých slov či písmen, která podtrhují optické nebo zvukové působení, se tak povyšuje forma nad obsah – a jak v kostce vyjádřil Mallarmé na poslední straně textu: „RIEN (...) / (...) N'AURA EU LIEU (...) QUE LE LIEU (...) / EXCEPTÉ (...) PEUT-ÊTRE (...) / (...) UNE CONSTELLATION.“³²⁵ Výsledkem vrhu kostkami není nic jiného než absolutní poezie ve formě konstelace. [Obr. 1]

A zde navazuje Gomringer:

„Konstelace je nejjednodušší možnost, jak vytvářet poezii, spočívá na slově. Je to skupina slov, řetězených vedle sebe nebo pod sebou – nikdy jich není příliš mnoho – která mají k sobě vzájemně myšlenkově látkový vztah. A to je vše. Konstelace je řád a zároveň pole působnosti s pevnými veličinami. (...) Konstelace je výzva.“³²⁶

³²⁴ O zrakové „visuální básni“, která je „v jistém smyslu *partitura*“, se zmiňoval v souvislosti s Mallarméem také literární kritik František X. ŠALDA: Z alchymie moderní poezie, in: *Šaldův zápisník III*, 1930–1931, s. 289–309 (hlavně s. 289–299).

³²⁵ Stéphane MALLARMÉ: *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Nouvelle Revue française, Paris 1914; digitalizovaná verze tohoto vydání dostupná na http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephen_Coup_1914.pdf (vyhledáno 15.3.2013). – Poprvé se poéma objevila v revue *Cosmopolis* v roce 1897. – „V dopise tehdy ještě mladému André Gidovi ohlašuje Mallarmé Coup de Dés taktó: 'Báseň bude teď' vytištěna tak, jak jsem ji koncipoval vzhledem k paginaci, v níž spočívá všechna účinnost. Je tu slovo tištěné velkými typy, které pro sebe vyžaduje celou jednu stranu, a jsem si jist účinkem...“; píše KRIWET 1967 (pozn. 229), s. 163–164. – Viz Ukázka z básně Stéphanu Mallarméa, *Vrh kostek nikdy nevytloučí náhodu*, in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 1, s. 42–43 (překlad Jiří Konůpek). V tomtéž čísle vyšel Výběr z myšlenek o Mallarméovi od Maxe Benseho, Harolda de Campos, Eugena Gomringera, Vítězslava Nezvala, Odilona Redona, Alberta Tribaudeta a Paula Valéryho (s. 44).

³²⁶ Viz GOMRINGER 1967 (pozn. 303). – O Gomringerových inspiracích u Mallarméa se zmiňuje i Mary Elen Solt, která připomíná, že „it is a mistake to assume the direct influence of Arp in Gomringer's constellations, for Gomringer states that he was acquainted only with Arp's Dada pieces when he made the first constellations and that he ,always hated Dada'. Later he became acquainted with Arp. The term ,constellations' he took from Mallarme.“ Jean (Hans) Arp používal pojmu konstelace („constellation“) od poloviny dvacátých let jako název pro své reliéfní práce, v nichž aplikoval princip variace na téma, SOLT

Gomringerova představa o významu poezie, která vyznívá již z těchto slov, byla však namířena podstatně univerzálněji. Báseň by se podle něj měla nakonec stát „*předmětem pozorování a předmětem potřeby*“ („*seh- und gebrauchsgegenstand*“),³²⁷ neboť „*je potřeba myslet na formální zjednodušení jazyka i znakového charakteru písma*“, aby se dosáhlo „*rychlé komunikace*.“³²⁸ Gomringer bude ale dokonce brzy přesvědčen o tom, že

„(...) konkrete dichtung ist in der naturwissenschaftlich-technischen weltanschauung von heute begründet und wird sich in einer synthetisch-rationalistischen weltanschauung von morgen entfalten“.

Takto přemýšlel ve svém druhém nejdůležitějším prohlášení z roku 1956, kde zmínil dokonce i vizi „univerzální“ („*universale gemeinschaftsdichtung*“) a „mezinárodně-nadnárodní“ („*international – übernational*“) poezie, jež vyznívá nejen utopisticky, ale v dobovém kontextu i výrazně ideologicky.³²⁹ Jak důležitý byl však pro Gomringera vztah mezi poezií a společností, vyplývá asi nejdůrazněji z jeho manifestu „23 punkte zum problem <dichtung und gesellschaft>“ [23 bodů k problému poezie a společnost] z roku 1966. Ke koncepci univerzálního jazyka se v něm vyjádřil asi nejpřesvědčivěji. Kromě toho, že se zde odráží od citátu z Ludwiga Wittgensteina „*A představit si určitou řeč znamená představit si určitou životní formu*“,³³⁰ propaguje i ideu jednoty života a umění v konstatování, že „*9. das praktische ziel der neuen sprachauffassung ist eine universale gemeinschaftsprache. (...) 16. eine universale gemeinschaftliche sprachauffassung ist ausdruck einer universalen kultur*.“³³¹

U brazilské skupiny Noigandres, která ve složení bratří Augusto a Haroldo de Campos a Décio Pignatari, již stáli spolu s Gomringerem už u počátků definování konkrétní poezie, se v poměrně odlišném smyslu této vize univerzální komunikace objevil pojem „*metakomunikace*“. V základním manifestu skupiny Noigandres z roku 1958, nazvaném „Plano-pilôto para poesia concreta“ [Orientační plán konkrétní poezie], který shrnul jejich interdisciplinární ideje zahrnuté v předcházejících programových

1970, s. 9. – Viz také David W. SEAMAN: *Concrete poetry in France*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981, s. 137–142.

³²⁷ O básni jako předmětu potřeby viz Eugen GOMRINGER: *Das Gedicht als Gebrauchsgegenstand* [1960], in: *týž, Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954–1997*, Gesamtwerk 2, Edition Splitter, Wien 1997, s. 30–31.

³²⁸ Viz GOMRINGER 1967 (pozn. 303).

³²⁹ Eugen GOMRINGER, *Konkrete Dichtung*, in: GOMRINGER 2001, s. 161–162. Text vznikl jako předmluva k nevydané antologii a byl poprvé publikován in: *týž, Manifeste und Darstellungen der konkreten Poesie, 1954–1966* (Serielle Manifeste 66, sv. 1), Galerie Press, St. Gallen 1966, nestr.

³³⁰ Ludwig WITTGENSTEIN: *Filosofická zkoumání*, překlad Jiří Pechar, Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993, s. 20 (I.19); u Gomringera „*Und eine Sprache vorstellen heisst sich eine Lebensform vorstellen*“.

³³¹ Eugen GOMRINGER: *23 Punkte zum Problem <Dichtung und Gesellschaft>*, in: *týž: Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954–1997*, Gesamtwerk 2, Edition Splitter, 1997, s. 25n.

textech věnovaných „POESIA CONCRETA“,³³² touto metakomunikací mínili „*shodu a simultánnost slovní a neslovní komunikace*“ – tedy komunikaci formy, struktury a obsahu, a ne jen běžné dorozumívání (natož že by šlo o lineární čtení). Neměli tím na mysli ani tak nadnárodní dominium konkrétní poezie, ale spíš ultraracionální principy kompozice. Ačkoliv tedy konkrétní poezii považují za „*integrální zodpovědnost jazyku*“,³³³ tkví její podstata právě v „*rychlejší dorozumění*“.³³⁴ To se děje díky zraku a dynamickým složkám prostoru, jakými jsou pohyb a čas, jemuž v jejich koncepci přidělili zásadní význam. Básně tak mají vytvářet „*verbálně-vizuální*“ prostor působnosti, který prostředkuje ony „*neslovní komunikace, aniž by se zřeklo slova*“. Slovo, které jako materiál charakterizuje „*zvuk, vizuální forma, sémantické břímě*“, je jednotkou, která slouží k vytváření základní básnické formy, za niž (oproti Gomringerově konstelaci) považovali ideogram.³³⁵ Byla to pro ně „*výzva k neslovnímu sdělení, konkrétní báseň je předmětem sama pro sebe a nikoliv tlumočnickem vnějších předmětů a jiných pocitů více méně subjektivních*.“ Tento „*předmět sám o sobě*“ („*objeto útil*“) je užitečný textový objekt, nad kterým by se mělo uvažovat a který by se měl zkoumat. Měl by být natolik otevřený, aby čtenáři dovolil použít jej podle vlastní vynalézavosti, ale s očekáváním, že bude dodržovat pravidla hry vyplývající ze struktury básně. Význam konkrétní básně ve smyslu tohoto „*předmětu*“ jde, „*od jeho obecného smyslu prostorové nebo vizuální syntaxe, až po jeho specifický smysl (...) kompoziční metody založené na přímé juxtapozici prvků*“.³³⁶

Tito básníci však neteoretizovali pouze kolem představy ideogramu, ale tematizovali jej také ve vztahu ke svým (literárním) předchůdcům. Mnohem zřetelněji než Gomringer, a především v souvislosti s valorizací prostoru, odkazují k referenčním

³³² Byly publikovány v brazilském časopise *Ad – arquitetura e decoração*, 1956, č. 20, mj.: Augusto DE CAMPOS: Konkrétní poezie, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 74–75; Décio PIGNATARI: Nová poezie: konkrétní, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 76–79; týž: Konkrétní umění: předmět a cíl, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 83–84.

³³³ Augusto DE CAMPOS / Décio PIGNATARI / Haroldo DE CAMPOS: Orientační plán konkrétní poezie, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969, č. 30, s. 56. – Viz také úryvky z programu konkrétní poezie brazilské skupiny Noigandres, [Konkrétní poezie je produktem...], in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 10, s. 504; následují ukázky (s. 505–509).

³³⁴ PIGNATARI 1967 (pozn. 332), s. 76.

³³⁵ Srov. GOMRINGER 1972 (pozn. 317), s. 165–166.

³³⁶ Viz DE CAMPOS / PIGNATARI / DE CAMPOS 1969 (pozn. 333). – Max Bense vzhledem k estetickým a prostorotvorným znakům konkrétní poezie definoval takové konkrétní texty (především německých a jihoamerických autorů) jako „*ponejvíce větnými systémy uspořádanými ne v rádcích (jednorozměrně), ale výběrově v ploše (dvourozměrně) mimo gramatiku i logiku; tyto proměnlivé větné části, především podměty a přísudky, tvoří právě ona 'konkrétní' tohoto druhu estetického výběru, který probíhá převážně v oblasti jazyka, tedy nesémanticky. Přesto jsou přirozeně konkrétní nositeli významu, takže snadno dochází k asociaci sémantických zřetelů, a lze tu tedy hovořit o polosémantických nebo quasisémantických textech*“, BENSE 1967, s. 114–115.

bodům v literatuře, jimiž jsou nejen Apollinaire „(jako vize, ne jako realizace)“,³³⁷ Mallarmé, futurismus a dadaismus, nebo ideogramatická metoda Ezra Pounda. Ideogram jako „vztahové pole funkcí“³³⁸ odvozuji od tvorby řady dalších literátů,³³⁹ avšak vazby na téma prostoru, jak jej pojímalo například soudobé brazilské výtvarné „concretismo“, se neobjevily ani v jednom z jejich časopisecky publikovaných textů předcházejících tomuto manifestu, ani potom,³⁴⁰ přestože se členové skupiny Noigandres jako zvláštní hosté zúčastnili první velké přehlídky brazilského konkrétního umění, jež se uskutečnila koncem roku 1956.³⁴¹ V „Orientačním plánu“ se již sice paralely „ve vizuálních uměních – přesně řečeno speciálních“ objevily, jak dokazují hesla „*intervenue čas (mondrian a série boogie woogie; max bill); albers a percepční ambivalence: umění konkrétní obecně*“,³⁴² ale přesto lze jen těžko (a zbytečně) spekulovat o tom, jestli (a do jaké míry) se podobně jako Gomringer nechali brazilští básníci výtvarným uměním nějak ovlivnit.

V tomto smyslu se mnohem důležitějším momentem z doby počátku formování konkrétní poezie, s účinností na mezinárodní úrovni, kde se tohoto termínu běžně užívá přibližně od roku 1960, stalo setkání Pignatariho s Gomringerem, k němuž došlo v roce 1955. Tehdy se oba shodli na tom, že jejich v podstatě podobné, a přesto individuální koncepce konkrétní poezie společně označují jeden druh tvorby. Rozhodli se tedy pro její zviditelnění a Gomringer tuto tvorbu, včetně podkladů pocházejících z Brazílie,

³³⁷ PIGNATARI 1967 (pozn. 332), s. 77.

³³⁸ DE CAMPOS 1967 (pozn. 332), s. 75.

³³⁹ V manifestu jmenují mj. Jamese Joyce (slovo-ideogram), Gertrudu Stein či Brazilce Oswalda de Andradea a Joao Cabrala de Melo aj.

³⁴⁰ Jen Décio Pignatari v textu PIGNATARI 1967 (pozn. 332), s. 78, připomenul kromě literatury i jiné oblasti umění, např. filmové montáže a koncepci vícevýznamového ideogramu Sergeje Ejzenštejna, soudobou hudbu (Anton Webern, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen), a dokonce i některé abstrahující formy výtvarného umění (Alexander Calder, Piet Mondrian, Paul Klee). – O Ejzenštejnově zájmu o model ideogramu pro „filmové psaní“ viz analýzy Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER / Pierre SORLIN: *Ecriture et idéologie: analyse filmique d'Octobre d'Eisenstein*, Albatros, Paris 1976, nebo Jean ANTOINE-DUNNE / Paula QUIGLEY (eds.): *The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts* (= Critical Studies, sv. 21), Rodopi, Amsterdam / New York 2004.

³⁴¹ Do výstavy nazvané *Exposição Nacional de Arte Concreta* konané v Museu de Arte Moderna v São Paulu (4.–18.12.1956) a v únoru 1957 v Rio de Janeiru byli zahrnuti i básníci Décio Pignatari, Haroldo a Augusto de Campos, Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo Wladimir Dias Pino, Edgard Braga, José Paulo Paes a Pedro Xisto. – Výstava proběhla v podstatě souběžně s publikováním celá řada programových textů skupiny Noiganders, především ve stejnojmenném periodiku *Noigandres* 1956, č. 3, kde byly otištěny básně Décio Pignatariho, Harolda a Augusta de Campos a Ronalda Azereda. – Viz Claus CLÜVER: *The Noigandres Poets and Concrete Art*, in: *Ciberletras*, 2007, č. 17, nestr. (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>, vyhledáno 15.3.2013); Gonzalo Moisés AGUILAR: *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, EdUSP, São Paulo 2005.

³⁴² Viz DE CAMPOS / PIGNATARI / DE CAMPOS 1969 (pozn. 333), s. 56.

začal propagovat i v Evropě.³⁴³ Ačkoli jimi zamýšlená antologie realizována nikdy nebyla, v průběhu několika dalších let vznikla antologií věnovaných konkrétní poezii hned celá řada.³⁴⁴

Zcela nezávisle na těchto švýcarsko-brazílských teoriích začal termín konkrétní poezie používat i Švéd Öyvind Fahlström, který oproti Gomringerovi vyšel také spíše z literárního než z uměleckého prostředí. Tento básník, kritik a novinář, později označovaný jako multimediální umělec, v manifestu „Hättila ragulpr på fätskliaben, manifest för KONKRET POESI“, který napsal v roce 1953 a o rok později jej zveřejnil, navrhl ke kompresi jazykového materiálu, aby mohl být nazýván konkrétním („*SQUEEZE the language material: that is what can be titled concrete.*“). Jeho výzva ke konkrétní poezii je spíše chápána jako konkrétní hudba než konkrétní umění, ale týká se i gramatické struktury jazyka, zvukového, vizuálního a celkově významotvorného smyslu jednotlivých slov a jejich vzájemných verbi-voko-vizuálních vazeb. Podle Fahlströma „*words which sound alike belong together, the fun comes from that*“. A proto vybízí také k tomu, že

„(...) poetry can be (...) also created as structure. Not only as structure emphasizing the expression of idea content but also as concrete structure. Say good-bye to all kinds of arranged or unarranged private, psychological, contemporary, cultural or universal problematics. It is certain that words are symbols, but there is no reason why poetry couldn't be experienced and created on the basis of language as concrete material.“

Svoje práce však Fahlström v manifestu přirovnává spíše k rytmu konkrétní hudby, k tomu, co „*is already being done in punkmusik*“.³⁴⁵ A přestože Fahlström byl první, kdo „*having used the word concrete in these contexts, I have related it more to concrete music than to art concretism in its narrow meaning*“,³⁴⁶ vzpomíná Gomringer. Proto se běžně uvádí, že jako definitivní umělecká forma se konkrétní poezie etablovala

³⁴³ Charles A. PERRONE: The Imperative of Invention: Concrete Poetry and the Poetic Vanguard, in: *týž: Seven Faces. Brazilian Poetry since Modernism*, Duke University Press, Durham, NC 2006, s. 25–66. – Augusto DE CAMPOS (ed.): *Teoria da poesia concreta. Textos Críticos e manifestos de 1950–1960*, Ateliê Editorial, Cotia 2006², s. 261–262. – Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ, O vizuální poezii. Rozhovor s brazilským básníkem Haroldem de Campos [rozh.], in: *Výtvarná práce*, 1964 (12) č. 8, s. 4.

³⁴⁴ Viz pozn. 525.

³⁴⁵ Öyvind FAHLSTRÖM: Hättila ragulpr på fätskliaben, in: *Odyssé*, 1954, č. 2–3, s. 1–8. V roce 1966 přidal k textu podtitul „manifest för konkret poesi“, viz Jesper OLSSON: *Alfabetets användning: Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960*, OEI Editör, Modernista förlag, Stockholm 2005.

³⁴⁶ Viz např.: „*I can construct (...) for example, a series of 12 vowels in a certain succession and make tables accordingly, even though a twelve vowel series as such does not make the same sense as the series of the twelve-tone chromatic scale*“, Öyvind FAHLSTRÖM, Manifesto för Concrete Poetry, in: SOLT 1970, s. 74–78 (Solt jej v knize doplnila také o jeho schéma intermédií, s. 156–157). – A jak napsal později Eugen Gomringer, „*noch früher als gomringer und pignatari sprach övind fahlström in einem manifest im jahr 1953 von »konkreter poesie«, was allesdings »mehr als anschluss an konkrete musik als an bildkonkretismus im engeren sinn geschah*“, Eugen GOMRINGER, vorwort, in: GOMRINGER 2001, s. 5.

až v tvorbě Eugena Gomringera a brazilské skupiny Noigandres. Přesto je zřejmé, že mezinárodní charakter mělo hnutí už od začátku – někde (např. ve Francii) se mu říkalo „poésie concrète“, jinde (v anglosaské světě) „concrete poetry“ (...), takže pak není divu, že Václav Havel mohl tak ještě po letech nadneseně vzpomínat, že

„(...) tvůrci experimentální poezie byli taková celosvětová mafie. Jeden v Argentině, jeden na Labradoru, jeden ještě jinde, v jejich zemích je nikdo neznal, ale oni dohromady se znali a podporovali se a posílali si své věci navzájem.“³⁴⁷

Po dlouhou dobu tak však zůstávala opomenuta poezie, která se koncem padesátých let objevila v Sovětském svazu. Nejčastěji bývá také označována jako konkrétní poezie a její rozvoj je spojen s tzv. Lianozovskou školou,³⁴⁸ k níž patřili jak postavantgardní výtvarní umělci, tak básníci žijící v Lianozovu, v jednom z předměstí na severu Moskvy, kde bydlel také malíř Oskar Rabin, který každou neděli otevíral svou místnost v „komunálce“ zájemcům o neoficiální výtvarné umění. Poezie básníků, kteří ke komunitě patřili, „je soustředěna na konkrétní slovo v konkrétní situaci, na řeč běžných rozhovorů, na všednodenní život se všemi jeho tahanicemi a hádkami“, z čehož je patrné, jakým způsobem navazovali na předválečnou poetiku zaumnikovců a skupiny OBERIU.³⁴⁹ K jednomu z nejdůležitějších autorů patří básník Vsevolod N. Někrasov, jehož poezie se západní konkrétní a experimentální literární tvorbě blíží patrně nejvíce. S jeho teoretickým odkazem je spojen také výraz „konkretnost“ jazyka,³⁵⁰ který zavedl jako pojmenování tohoto druhu tvorby. Do Sovětského svazu se však západní konkrétní poezie dostala až o něco později, v polovině šedesátých let, navíc jako součást účelově urážlivého textu,³⁵¹ ale to už tamější básníci mohli konstatovat, že došli k navzájem si podobným výsledkům. Také z dnešního pohledu je zřejmé, jak důležité

³⁴⁷ Václav Havel ve vzpomínce z května 1993, in: Václav HAVEL: *Básně, Antikódy* (=Spisy, sv. 1), ŠULC Jan (ed.), Torst, Praha 1999, s. 396.

³⁴⁸ Viz Vsevolod NĚKRASOV: *Paket*, ŽURAVLEVA Anna I. (ed.), Meridian, Moskva.

³⁴⁹ Alena MACHONINOVÁ: Podoby a nepodoby ruského minimalismu, in: *Souvislosti*, 2006, č. 1, s. 140–182. – Viz také Vladislav KULAKOV / Vsevolod NĚKRASOV: Rozhovor, in: Vladislav KULAKOV: *Poezija kak Fakt*, Novoye Literaturnoye Obozrenie, Moskva 1999 (český překlad in: (<http://www.iliteratura.cz/Clanek/13849/nekrasov-vsevolod>), přeložila Libuše Bělunková, vyhledáno 15.3.2013).

³⁵⁰ Vsevolod NĚKRASOV: Lianozovo–Moskva, in: ŽURAVLEVA / NĚKRASOV 1996 (pozn. 348), s. 309. – Viz Massimo MAURIZIO: I primi due cicli di G. Sapgir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo, in: *eSamizdat*, 2005 (III), č. 1, s. 71–89 (s. 73). – Někrasovova poezie se v překladu Antonína Brouška objevila již v prvním čísle časopisu *Tvář* (s. 38–39), Antonín BROUSEK: Uvedení do Vsevoloda Někrasova, in: *Tvář*, 1964 (1), č. 1, s. 39. Broušek navštívil Lianozovo v roce 1962, viz <http://www.iliteratura.cz/Clanek/24385/nekrasov-vsevolod-nikolajevic>, vyhledáno 15.3.2013. – Monografie od Aleny MACHONINOVÉ: *Lianozovo – jedno slovo*, připravuje již několik let k tisku nakladatelství Fra, Praha.

³⁵¹ Evgenij GOLOVIN: Lirika „Modern“, in: *Inostrannaja literatura*, 1964, č. 7, s. 197–201.

spojení slova a obrazu toto neformální uskupení umělců představovalo a jak se jeho vliv odrazil v jazykově zaměřené tvorbě např. tzv. moskevského konceptualismu.³⁵²

Zajímavé v tomto ohledu je, že ještě předtím, než získala konkrétní poezie svoji konečnou definici, tak ji v kontextu italské neoavantgardy „Carlo Belloli, forerunner of this new poetry (concrete poetry), had called (...) visual poetry (poesia visuale) a term we consider more correct“, – jak konstatovala Mirella Bandini.³⁵³ Právě takto – „POESIA VISUALE“ – nazval Belloli svůj krátký teoretický text, kterým uvedl vlastní sbírku ještě futurismem ovlivněných básní *Testi – poemi murali*, vydanou v roce 1944 v Miláně.³⁵⁴ Mimo jiné se k ní vyjádřil i Filippo T. Marinetti, který tehdy napsal, že „con belloli la poesia diventa visiva“, a tak ještě krátce před svou smrtí začal přemýšlet o dalším vývoji osvobozených slov směrem k „vizuální“ poezii.³⁵⁵ Definitivní ustavení italského hnutí POESIA VISIVA, jak bývají všeobecně tamní verbo-vizuální výzkumy nazývány, spadá ale spíš až do šedesátých let. Tehdy jazykovo-typografickou dominanci konkrétní poezie, kterou zde zastupoval právě Belloli spolu s Arrigo Lora-Totinem, začala postupně válcovat tendence spíše ikonická. Eugenio Miccini, který pojmenování „poesia visiva“ tolik prosazoval, byl toho názoru, že tento fenomén souvisel především s reakcí na vliv moderní civilizace, a proto napsal, že je

„(...) fondata sull'impiego di moduli e di materiali tratti da linguaggi tecnologici (pubblicità giornalismo, moda, burocrazia, commercio ecc.) dirottati dal loro uso normale e riscattati esteticamente.“³⁵⁶

Termín „poesia visiva“, který v podstatě pojmenovává celý široký fenomén tak, jak se tomu jinde ve světě ani zdaleka nepodařilo, byl definován v okruhu básníků, kteří se kolem roku 1963 sdružili ve Florencii do skupiny *Gruppo '70*.³⁵⁷ Jejím členem byl i

³⁵² Viz Wolfgang WEITLANER (ed.): Ilya Kabakov, *60-je, 70-je. Zapiski o neoficialnoj žizni v Moskve*, Wiener slawistischer Almanach, Wien 1999.

³⁵³ Mirella BANDINI (ed.): *Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, Regione Piemonte, Torino 1996, s. 147.

³⁵⁴ Carlo BELLOLI: *Testi – poemi murali*, con un collaudo di Filippo T. Marinetti e una nota teorica dell'autore, edizioni ERRE, Milano 1944. – Belloli je také autorem zajímavé historické studie o typografii, jejíž první část se věnuje pionýrům typografie od symbolismu do dvacátých let, obzvláště pak futurismu: týž, *La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia*, in: *Pagina*, 1963, č. 3, s. 12n.

³⁵⁵ Filippo T. MARINETTI: *Testi – poemi murali* di Carlo Belloli, in: týž: *Collaudi Futuristi*, Glauco VIAZZI (ed.), Guida Editori, Napoli 1977, s. 279–280 (s. 279). Pod text, který je celý vysázen malými písmeny, jak bylo oblíbené u konkrétní poezie, se Marinetti podepsal „aeropoeta futurista“. – Audiovizuální básně formuloval Carlo Belloli jako organickou jednotu sémantické a vizuální podstaty, viz např. týž: *Ideogram*, in: *Výtvarné umění*, 1966, č. 8, s. 406.

³⁵⁶ Eugenio MICCINI: La „poesia visiva“, in: týž: *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, Punto zero, Taranto 1974, s. 27.

³⁵⁷ Kromě členství v Gruppo 70, složené z básníků, hudebníků a výtvarných umělců, patřil Pignotti i k představitelům legendární Gruppo 63, složené z literátů a teoretiků. Viz Nanni BALESTRINI / Alfredo GIULIANI (eds.): *Gruppo 63. L'Antologia*, Edizioni Testo&immagine, Torino 2002. – Viz také Vladimír MIKEŠ (ed.): *Il Gruppo 63 a Praga / Skupina 63 v Praze. 1963 / 1993*, sborník sympozia, Praha 1993. –

báseník Lamberto Pignotti, jenž do diskuze o nových možnostech použití jazyka vstoupil s pojmem „poesia tecnologica“ (technological poetry),³⁵⁸ která „è scritta nella lingua di oggi e nella lingua di tutti“,³⁵⁹ jak vysvětloval. Z první antologie *Poesie visive*, již už předtím uspořádal,³⁶⁰ je patrné, jak se pro ni postupně stávaly charakteristickými vztahy mezi verbálním a vizuálním materiálem. Když pak máme před sebou koláže ze slov a obrazů, které měly šířit nezávislé či rozporuplné poselství tak, aby bylo konzistentní a zároveň, prostředkované na několika úrovních najednou, z nichž by také bylo možné odhalit proces transformace jejich jednotlivých složek, je jasné, proč v jedné z následných diskuzí z roku 1966 přisoudil Emilio Isgrò, když rozlišoval mezi poezií konkrétní, technologickou, koláží a poezií „visiva“, té posledně jmenované vlastnost nejvýraznějšího, resp. plného, překonání „poesia come arte della parola“. Vnímá ji jako „allargamento dell'area tradizionale della poesia mediante l'immissione di nuovi segni (il materiale iconico).“³⁶¹ A proto se taková definice „poezie“ začala spíše než literatuře blížit aspektům určitého hybridu z pomezí literatury, výtvarna i dalších druhů umění. Koneckonců právě z ovzduší takových diskuzí vzešla z Itálie řada intelektuálních postojů, jejichž terminologické bohatství je skutečně úctyhodné: kromě poesia visiva, která zůstala nakonec jediným dominantním termínem, se mluvilo i o „scrittura visuale“ (visual writing)³⁶², o „nuova scrittura“ (new writing), nebo o

Básníci náležející ke skupinám Gruppo 63 a Gruppo 70 zastoupeni v antologii týž (ed.): *Přerušný ráj. Antologie moderní italské poezie*, Československý spisovatel, Praha 1967. – Ukázky přinášela pravidelně periodika *Světová literatura* (již v roce 1964) a *Sešity pro mladou literaturu*.

³⁵⁸ Pignotti napsal v roce 1962 článek, v němž poprvé koncipoval myšlenky o nové funkci poetického jazyka, týž: La Poesia tecnologica, in: *Questo e altro*, 1962, č. 2, s. 60–68, inspirován knihou Max BENSE: *Plakatwelt*, Deutsches Verlag, Stuttgart 1952. – Viz Lamberto PIGNOTTI: *Identikit di un'idea. Dalla poesia tecnologica e visiva all'arte multimediale e sinestetica*, Campanotto Editore, Udine 2003.

³⁵⁹ Lamberto PIGNOTTI: L'operazione tecnologica, ovvero: il vocabolario secondo, in: *Nuova Presenza*, 1965–66, č. 19/20, s. 4–8; taktéž in: týž: *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968, s. 142.

³⁶⁰ Lamberto PIGNOTTI (ed.): *Poesie visive*, Sampietro, Bologna 1965. – V katalogu napsal: „Nello scegliere le opere collocabili sotto il titolo di poesia visiva ho mirato a selezionare quel tipo di poesia che in qualche modo tende a rapportare la parola all'immagine figurale o a far coincidere materiale verbale ed elemento visuale.“, cit dle Adriano SPATOLA: *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978, s. 35.

³⁶¹ Felice ACCAME / Umberto ARTIOLI / Renzo MARGONARI (eds.): Dibattito sulla poesia tecnologica e sulla poesia visiva, in: Eugenio MICCINI / Lamberto PIGNOTTI (eds.): *Dopotutto*, in: *Letteratura*, 1966, č. 82–83, s. 116–137. – Viz také Felice ACCAME / Ferdinando ALBERTAZZI / Achille BONITO OLIVA (eds.): Fano 1967: Impressioni sul convegno del Gruppo 63, in: Eugenio MICCINI / Lamberto PIGNOTTI (eds.): *Dopotutto*, in: *Letteratura*, 1967, č. 88–90, s. 272–287.

³⁶² Viz Luigi BALLERINI: *Scrittura visuale in Italia 1912–1972* (kat. výst.), Galleria d'arte moderna, Turin, 1972.

„scrittura simbiotica“ (symbiotic writing)³⁶³ a o mnohých dalších variantách.³⁶⁴ Ku příkladu i sám

„Lora-Totino coined the neologism ‚verbotettura‘ (wordtecture)³⁶⁵ for his concrete or visual poetry, explaining that ‚what matters is to correlate and integrate semiotic typovisual values – the typographic sign with its various kinds of body type intensity – with the verbo-phonetic values peculiar to the word‘.“³⁶⁶

A možná, že právě tento italský případ dobře ukazuje důvody, proč ani žádné systematizace nedospěly k nějakému univerzálnímu modelu, přestože první, kdo se na tento fenomén podíval prizmatem husté sítě stanovisek a uvědomil si, že mnohé formy, jichž se výše zmíněné pojmy týkají, nejsou jen útržky zmatené a zlomkovité výměny názorů, ale spíše jen rozdílné skutečnosti, které neustále řeší stejný/podobný problém, byl italský básník a teoretik Adriano Spatola. Z jeho pera pochází pro uchopení vizuální poezie jeden ze základních textů, vydaný v první verzi již koncem šedesátých let:

„Verso la poesia totale vuol essere in primo luogo l'affermazione della necessità di vedere nel campo della poesia sperimentale non tanto una confusa e frammentaria situazione di dispersione, quanto la coesistenza di varie direttrici di marcia, legate l'una all'altra da una fitta trama di rapporti e di scambi.“³⁶⁷

Spatola v knize *Verso la poesia totale* představil svůj model umění totální poezie (POESIA TOTALE), který se již nesnažil srovnávat s poezií tradiční ani s její

³⁶³ Pojmy „scrittura simbiotica“ a poté „nuova scrittura“ používal jako pojmenování tvorby na pomezí textu a obrazu např. Ugo Carrega, viz např. Andreas HAPKEMEYER / Paolo DELLA GRAZIA / Giorgio ZANCHETTI / Elena BINI: *Artword. Archivio di Nuova Scrittura* (kat. výst.), Museion, Bolzano 2002. – Nebo také Gabriella BELLI: *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart* (kat. výst.), Skira, Milano 2007.

³⁶⁴ Jak zmiňuje básník Adriano Spatola, „le numerose forme in cui si attua la poesia sperimentale non sono altro che le varie facce di uno stesso problema: secondo un ‚inventario‘ redatto da Anna e Mario Oberto, la poesia sperimentale può proporsi come: visiva, concreta, aleatoria, evidente, fonetica, grafica, elementare, elettronica, automatica, gestuale, cinetica, simbiotica, ideografica, multidimensionale, spaziale, artificiale, permutazionale, trovata, simultanea, casuale, statistica, programmata, cibernetica, semiotica, e l'elenco si è ancora arricchito, come si vedrà in seguito“, SPATOLA 1978 (pozn. 360), s. 14–15.

³⁶⁵ „Verbotettura è neologismo da noi proposto quale sinonimo di poesia visuale nel senso teorizzato e praticato da Carlo Belloli. Senonché un nuovo predicato ha il vantaggio di evitare quegli equivoci che si sono accumulati sul termine di poesia visuale, spesso intesa erroneamente come poesia visiva, la quale invece può essere a) un qualsiasi tipo di poesia scritta, anche in versi; b) ideogramma ovvero traduzione grafica della parola nella immagine visiva che questa suggerisce, neglignendo il problema essenziale dei nessi verbali; c) frammentismo tipo visivo che esplode nel caos espressionistico e neodada; d) pratiche di artigianato neo-amanuense ovvero bizzarrie di calligrafia gestuale; e) collage e décollage verbo-segnico; f) commistioni eteroclitiche di parole e immagini extraverbali,“ Arrigo LORA TOTINO: *Puntuali appunti (1972–73)*, in: Luigi BALLERINI (ed.): *Scrittura visuale in Italia 1912–1972* (kat. výst.), Galleria d'Arte Moderna di Torino 1973, s. 26.

³⁶⁶ BANDINI 1996 (pozn. 353), s. 147.

³⁶⁷ Adriano SPATOLA: *Verso la poesia totale*, Rumma Editore, Salerno 1969, s. 12. – Ve značně upravené a přepracované stejnojmenné knize tento postoj ještě prohloubil, Spatola 1978 (pozn. 360) s. 13; anglický překlad: týž, *Toward Total Poetry*, Otis Books/Seismicity Editions, Los Angeles 2008. V knihách odkazuje k více jak 40 umělcům včetně díla Jiřího Koláře, Ladislava Nováka, Václava Havla a Jiřího Valocha.

transformací v něco nového, ale naopak „*la sigla ,poesia totale‘ nasce anche dal proposito di evitare gli equivoci nei quali il critico può incorrere a causa dell'enorme varietà delle definizioni*“,³⁶⁸ je to poezie jakéhokoliv druhu, tradiční i inovativní, průzkumnická i převzatá z každodenního života, taková, která „*si proponga come arte totale*“.³⁶⁹ Aby vystihl její utopickou polohu „směřující k věčnosti“, sledoval podrobně několik témat – práci s abecedou a písmem, postupy typografie, text v ploše a prostoru, slovo ve vztahu k tichu a pohybu, a technologie a systémy poezie. Na základě jeho analýz jsme se jím navržený přístup snažili zohlednit i pro naše členění při sestavování typologie z českých děl. Proto považujeme za velkou škodu, že se tento Spatolův ambiciózní koncept nestal předmětem výraznějších reflexí.³⁷⁰

3.3. Pojmy a typologie – potřetí

Poslední přístup k typologii vztahů obrazu a textu, který pracuje s východisky z ryze uměleckého kontextu, nabízí systematické dělení podle formy a způsobu zpracování. Takto navržených systematik, v nichž má vizuální poezie důležité postavení v kontextu výtvarného umění, vzniklo mnoho, nelze je však nikdy chápat jako obecně platné. Některé z nich, které uvedeme na následujících stránkách, vznikly proto, aby bylo dosaženo modelového přehledu ve vztahu jak k jednotlivým uměleckým dílům, jimž jsou vlastní určité charakteristiky v rámci určitého subjektivního výběru, tak i k „materiálně-technické“ formě v rámci univerzálněji pojímaného historického vývoje v umění.

Vzhledem k významu, jaký pro domácí (i světový) dobový kontext tématu představuje osobnost Jiřího Koláře, vyjděme z příkladu, který nám poskytuje jeho tvorba. Se zřetelem k technologickému novo-tvarosloví zde připomeňme, jak právě u něj míra provázání teorie s praxí, která se projevila v podobě uměleckého díla jako slovníku, návodu či metodického popisu, dosáhla skutečně důsledného stupně, když v

³⁶⁸ Tamtéž, s. 34.

³⁶⁹ Tamtéž, s. 15. Koncepci totální poezie formuluje jako tu, která „*cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini*“, tamtéž, s. 15. – Srv. podstatu tzv. totálního umění z koncepce Ben VAUTIER: Co je novost v umění, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 185–206 (především s. 205–206).

³⁷⁰ Vztahu českého umění s italským hnutím vizuální poezie se věnuji podrobně v článku KRÁTKÁ 2006 (pozn. 27); viz také táž: „Noi facciamo l'arte per battere la morte sulla linea del traguardo.“ L'arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni Sessanta-Ottanta, in: *eSamizdat*, 2005 (3), 1, s. 117–140.

roce 1983 dokončil svůj *Slovník metod*, jako nejsystematičtější slovní výklad dvou set třiceti dvou autorských postupů.³⁷¹ Jako „eine höchst individuelle Metasprache“ jej charakterizovala německá bohemistka Astrid Winter, která se v nedávné době zabývala důkladnou analýzou a systematizovaným výkladem Kolářova díla.³⁷² Výstižně ve své práci zdůraznila, že *Slovník* sice obsahuje velmi vysoký počet jak popisů technik – často pojatých velmi precizně, jindy zase naopak formulovaných náznakově a zlehka – tak i jejich pojmenování, která přestože se dotýkají obsahově různých témat, jsou z pohledu způsobu uměleckého zpracování mnohdy podobného druhu. Jestliže zde například Kolář vysvětluje svoje „Klíčové a žiletkové básně“, „Čichové“, „Oblázkové“ a „Předmětné básně“ zvláště samostatnými hesly, jedná se ve skutečnosti vždy o asambláže; podobně to je s objekty („Leporela“, „Gramobjekty“, „Věci“ apod.) nebo s plošnými kolážemi. Právě na této obrazové technice, konkrétně pak na metodě zvané „roláž“, která patří k umělcovým pravděpodobně nejdůležitějším nonverbálním metodám, lze asi nejlépe demonstrovat Kolářovu schopnost vytvářet nespočet variant, sestav, sérií a konstelací.³⁷³ Její bohatý variační potenciál byl proto také mnohokrát analyzován. Například historik umění Miroslav Lamač vyzníval, že ji lze dělit na dva základní typy:

- buď na roláž, která je zhotovená z proužků (resp. čtverečků) jednoho obrazu, jenž může být i dva- až čtyřnásobně multiplikován (tzv. „multiplicitní roláž“);
- anebo na tzv. „sukcesivní roláž“, jež je složena ze dvou různých obrazů, jejichž proužky se prolínají, většinou střídavě nebo podle určitých permutačních principů.³⁷⁴

Sám Kolář v tomto smyslu rozlišoval jejich sedmáct druhů: 1. vertikální, 2. horizontální, 3. kvadrátní, 4. skosené, 5. porušené, 6. elementární, 7. dvoudimenzní, 8.

³⁷¹ Jiří KOLÁŘ: *Slovník metod. Okřídlený osel*, Gallery, Praha 1999. – Jako samostatná kniha vyšel *Slovník metod* poprvé v roce 1986 v Itálii, v českém, anglickém, německém a italském znění, Giancarlo POLITI (ed.): *Jiří Kolář*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1986, obsahoval reprezentativní počet 77 ze 232 metod z posledního vydání.

³⁷² Astrid WINTER: Probleme einer gattungstypologischen Klassifikation – Ein Systematisierungsversuch, in: WINTER 2006, s. 191–214 (s. 214).

³⁷³ Kolář svou první roláž vytvořil v roce 1959 a použil k ní reprodukci známého Hellichova portrétu Boženy Němcové, viz Astrid WINTER: Dekonstrukce obrazu. Kolářova „roláž“ a Hellichův portrét Boženy Němcové, in: Karel PÍRECKÝ (ed.): *Božena Němcová a její Babička, Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005, sv. 3, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006 s. 273–281. – Jiří KOLÁŘ: Odpovědi, in: KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 281–282. – Viz také HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007, s. 264–265.

³⁷⁴ Miroslav LAMAČ: Kolářovy nové metamorfózy, in: MOTLOVÁ 1993 (pozn. 153), s. 117–143, zvláště s. 124–125. – Viz Astrid WINTER: Roláže [Rollagen], in: WINTER 2006, s. 516–538.

trojdimenzní, 9. bez dimenzí, 10. multiplicitní, 11. kinetické, 12. chaotické, 13. palindromní, 14. členité, 15. smyčkové, 16. zborčené, 17. vzájemné.³⁷⁵

Téměř shodného počtu, šestnácti variant – to když „*autor pracuje s kvantem dvou až šestnácti kusů jedné a téže reprodukce*“³⁷⁶, se u roláže dopočítal Vladimír Burda. Kromě několika důležitých příspěvků do Kolářovy bibliografie mu můžeme také s jistotou přisoudit i určitý podíl na formulování Kolářova *Slovníku metod*, neboť právě Burdův „heslář“, otištěný v roce 1968 jako doplněk k rozhovoru s umělcem, se dotýká řady pro pochopení umělcova díla základních momentů a lze jej s odstupem doby chápat jako jednu z nejoriginálnějších a zároveň nejvíc vyčerpávajících interpretací Kolářova díla.³⁷⁷ Text obsahuje dohromady dvaceti základních kolářovských technik,³⁷⁸ a o metodě roláže v něm stojí, že její

„variační kombinatorika umožňuje tvůrci (...) nejen derealizovat daný syžet, ale současně také docílit překvapivě účinnou iluzi dynamiky, pohybu, a to prostřednictvím jednoduchého mechanického způsobu (stříháním a lepením takto získaných kompozičních prvků do nových seriálních řad)“.³⁷⁹

Tento text se týká děl, jejichž nosný prvek je již ryze vizuální, využívající uspořádání do sestav, variací, sérií a konstelací. Místo slov se v nich nositeli významu stala kromě obrazu také umělecká gesta. „*Jsou to gesta selekce obrazového materiálu, destrukce a konstrukce*“, zhodnotila opět Astrid Winter,³⁸⁰ přesto se rozhodla Kolářovu tvorbu strukturovat podle odlišného klíče. Jejím východiskem se stalo rozdělení, které pochází z vlastního Kolářova pera. Ještě před vznikem *Slovníku* je formuloval ve známém programovém textu „Snad nic, snad něco“, otištěném v roce 1965. Všeobecně

³⁷⁵ KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 174.

³⁷⁶ Vladimír BURDA: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii [rozhovor], in: *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 429–438; taktéž in: KRÁTKÁ 2013, s. 176–185. – Burdovi dnes můžeme vděčit i za existenci několika dalších zajímavých dobových zdrojů názorových postojů, které ve formě rozhovorů vedl na stránkách odborných uměleckých časopisů: Vladimír BURDA: S Ludvíkem Kunderou o dadaismu [rozh.], in: *Literární noviny*, 1967 (16), č. 19, s. 3–5; týž: O svobodě, levici a avantgardě. Rozhovor s Jindřichem Chalupěckým [rozh.], in: *Výtvarná práce*, 1968 (16), č. 19, s. 1–2; týž: Sázím na skvělost ducha. Rozhovor s Karlem Malichem [rozh.], in: *Listy*, 1968, č. 7–8, s. 19; týž: Kresba pro uši, koncert pro oči. S Milanem Grygarem o jeho současné tvorbě a jejích perspektivách [rozh.], in: *Výtvarné umění*, 1969 (19), č. 4, s. 162–171, aj.

³⁷⁷ Vladimír BURDA: Hesla z ‚Kolářova slovníku‘, in: *Výtvarné umění*, 1968, č. 9–10, s. 428–436. – Velmi početný seznam Kolářových technik, jako odkaz na slovník, publikoval už v roce 1964 italský bohemista Angelo Maria RIPELLINO: Mosaico praghese: Maggio '64 (pozn. 16), v části nazvané „L'universo ‚sbagliato‘ di Jiří Kolář“.

³⁷⁸ Analfabetogram, Angažovaná báseň, Antikoláže (zmizíky), Asambláž-koláž, Doličná báseň – doličná koláž, Chiasmáz, Interpretace, Konfrontáž, Monotematická konfrontáž (monotéma), Muchláž (collage-presse), Nálezy, Narativní koláž, Plány, Prádlá, Proláž, Předmětné básně, Raportáž, Roláž, Stratifíe, Uzlové básně.

³⁷⁹ BURDA 1968 (pozn. 377).

³⁸⁰ WINTER 2006 (pozn. 373), s. 276. – Kolář mluví o tom, že „*DŮLEŽITOU ROLI HRÁLA U MĚ SPIŠ PRÁCE anatomická než destrukční*“, KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 279–280.

se ví, že jím pojmenoval svůj rozchod s tradiční poezií, kterou opustil na konci padesátých let, aby se dále věnoval „POEZII EVIDENTNÍ“ a „poezii destatické“. Koncepce první z nich, je v první řadě vizuální a předmětná, je bezprostředně srozumitelná a nepotřebuje tedy žádné další zprostředkování. „*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*“, napsal ve svém manifestačním prohlášení Kolář.³⁸¹ Byl totiž o svojí antisémantické strategii³⁸² přesvědčen, že „*jednou bude možno dělat poezii z čehokoliv. Sám jsem je [básně] dělal z čehokoliv, potíž byla jen v tom, jak předměty dostat do kompozičního řádu, do řádu veršů, do řádu básně.*“³⁸³ O tom, že to ale už nebyla „*poezie v tradičním slova smyslu*“, ale jen „*jedna z jejích možných podob*“, referoval v recenzi na výstavu Kolářových prací z let 1959–1964, uspořádané v Malé galerii Československého spisovatele v první třetině roku 1970, Vladimír Burda, který tu evidentní poezii charakterizoval jako „*hybridní činnost na pomezí literatury a výtvarnictví [sic] anebo mezi literaturou a výtvarnictvím*“.³⁸⁴ **[Obr. 23]** K samotnému pojmu evidentní poezie dospěl Kolář o řadu let dříve (přesto už jako téměř padesátiletý autor) a je jisté, že její používal již v druhé polovině roku 1960.³⁸⁵ Bylo to však možná ještě dříve, ačkoli zavedení tohoto pojmenování je úzce spojeno především s jednou z jeho prvních neverbálních básnických sbírek, symptomaticky nazvanou *Evidentní básně*, na níž Kolář pracoval hlavně v letech 1959–1961.³⁸⁶ Sbíрка obsahuje řadu z technik, které pak rozvíjel i v následujících letech. Objevily se tam

³⁸¹ KOLÁŘ 1965 (pozn. 17), s. 6. Text jako historicky první manifestační vyjádření vlastní umělecké metody uveřejněné v domácím tisku byl v podstatě okamžitě zařazen do výboru HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 181–184. Viz taktéž KRÁTKÁ 2013, s. 164–167. – Název textu odkazuje k vyjádření, které je součástí závěru Mallarméovy předmluvy k prvnímu knižnímu vydání *Vrhu kostek* (viz pozn. 325), „*rien ou presque un art*“. – Ke Kolářovu pojmu evidentní poezie viz také Jiří KOLÁŘ: Předmětné básně, in: KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 160.

³⁸² Toto téma se stalo otázkou řady analýz a jako „*jakousi antisémantiku*“ charakterizoval Kolářovu tvorbou např. Jindřich CHALUPECKÝ, *Nové umění v Čechách*, H+H, Jinočany 1994, s. 101. – Viz nejdůležitější monografické práce věnované dílu Jiřího Koláře: MOTLOVÁ 1993 (pozn. 153); KOLÁŘ 1999 (pozn. 371); Josef HLAVÁČEK / Vladimír KARFÍK / Jan ROUS / Jiří MACHALICKÝ (eds.): *Příběhy Jiřího Koláře*, Gallery, Praha 1999; WINTER 2006.

³⁸³ KOLÁŘ 1965 (pozn. 17). – Zajímavě v souvislosti s Kolářem a o jeho „*přímé citaci mimoumělecké reality*“ psal Karel Milota v citované rukopisné práci *Vzorec řeči a řeč vzorce* (viz pozn. 269).

³⁸⁴ Vladimír BURDA: Kolářovy Básně ticha, in: *Výtvarná práce 1970* (18), č. 7, s. 5. – Burda napsal také úvod ke Kolářově knize *Básně ticha*, která měla v nakl. Československý spisovatel vyjít, ale její vydání bylo v roce 1970 skartováno. Burdův text byl pak otištěn až ve francouzském překladu Eriky Abrams jako doslov Vladimír BURDA: Postface, in: Jiří KOLÁŘ: *Poèmes du silence*, Editions De La Difference, Paris 1988, s. 217–236.

³⁸⁵ Referuje o tom deníkový zápis Josef Hiršala z druhé poloviny srpna roku 1960, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007, s. 289–300.

³⁸⁶ Viz Vladimír KARFÍK: Ediční poznámka, in: Jiří KOLÁŘ, *Básně ticha* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 6), Vladimír KARFÍK (ed.), Český spisovatel, Praha 1994, s. 267. – K pojmu evidentní básně viz WINTER 2006, především s. 163–170 a s. 187–190.

nejen koláže a asambláže (konkrétně roláž, chiasmáž, proláž, konfrontáž, muchláž, zmizíky, uzlová báseň, karetní báseň, kolážový objekt), ale i typografická koláž, nalezené básně, akční poezie či skripturální básně, z nich konkrétně analfabetogram a cvokogram jsou techniky, které patří k autorovým nejstarším vizuálním paralelám psaného textu.

Právě již touto sbírkou naznačené „technologické“ bohatství se stalo základem typologické analýzy, kterou rozpracovala Astrid Winter. Kolářovy práce z období od konce padesátých do konce šedesátých let rozdělila podle používaných technik na méně početné celky, které pak provázejí celou jeho tvorbu:

- typogram (strojopisná báseň),
- skripturální záznam (rukopisné psaní),
- typokoláž,
- obrazově-textová koláž,
- vrstvená a reliéfní koláž,
- asambláž a koláž-objekt,
- akční poezie.³⁸⁷

Do těchto sedmi typologických kategorií se Astrid Winter podařilo zahrnout v podstatě všechny druhy „statických“ uměleckých forem – médií, vyjádřených jak obrazem, tak slovem, jak prostorově v objektu, tak i virtuálně, myšlenkou. První krok k takto pojatému katalogu forem práce na pomezí textu a obrazu tak, jak jej Astrid Winter aplikovala na dílo jednoho umělce s důrazem na jeho optické působení (i když opět s ohledem na poetiku konkrétní poezie), koncipoval v roce 1968 německý filozof, zaměřující se na mediální studia, Siegfried J. Schmidt. Zřetelné inovace ve strategiích stavby textu pozoroval jak už v historické tradici, u níž zdůraznil hlavně textovou práci s prostorem, podpořenou začleněním opticko-symbolických grafických hodnot ve spojení s ikonicko-lexikálními znaky, tak i u vizuálně-konkrétního básnictví, „*bei dem Schriftelemente weithin ohne Bindung an den semantischen Wert der von ihnen repräsentierten Wörter nach bildnerischen Gesichtspunkten arrangiert werden*“.³⁸⁸ U této myšlenky se inspiroval antickým názorem „*na umělce jako na technites, na řemeslníka, na znalce spisování a formy*“, neboť i u konkrétní poezie dochází „*v oblasti umění jazyka básní k jasně formulovanému sebeuvědomění. Tvůrce konkrétních básní*

³⁸⁷ Viz schématické spektrum experimentální tvorby „Gattungsspektrum der Poesie Jiří Kolářs in der experimentellen Phase (Ende der 50er bis Ende der 60er Jahre)“, in: WINTER 2006, s. 215. V jinak navržené tabulce zpřehlednila Astrid Winter i výstavbu Kolářovy sbírky *Básně ticha*, tamtéž, s. 165.

³⁸⁸ SCHMIDT 1968 (pozn. 224) s. 81.

nutí svůj materiál, jazyk, aby byl cele materiálem.“ Vrací mu tak jeho „*oscilující a šokantní ‚nahost‘ tím, že jej používá jako takový, čirý a nechráněný, k výstavbě formálně průhledných, fascinujících výtvorů*“. Větou, že „*nutí materiál do všech možností jeho sebeuskutečnění*“, tuto myšlenku jen vygradoval. Schmidtovi se konkrétní poezie jevila „*jako extrémní případ syntaktické, sémantické redukce, jako konečný stupeň tradičního evropského básnického pojmu*“, podle něj totiž „*ideální konkrétní báseň měla by vlastně sestávat pouze z jediného slova*“. V jeho úvahách pak taková poezie „*stojí na konci úsilí o zvěcnění jazyka*“ a stává se „*s konečnou platností textem určeným k prohlížení a je zcela odkázána na grafický obraz*“. Na základě takto „*formálně uzákoněné jazykové architektury*“³⁸⁹ (jak prostorovou práci s jazykovým materiálem Schmidt obrazně pojmenoval) dospěl k názoru, že u ní lze vymezit několik forem, které organizují materiál na základě prostoru.³⁹⁰ V tomto smyslu rozpoznával tyto kategorie:

1. prezentace jednoho slova na listu papíru;
2. skupiny a řádky slov (konstelace);
3. kaligramová zobrazení;
4. rozklad slov na jednotlivé elementy (slabiky, fonémy, grafémy);
5. postupný přechod od čitelného k nečitelnému;
6. variace psaní velkých a malých písmen;
7. propojení skripturálních, grafických, výtvarných a fotografických elementů;
8. kombinování psacího a tiskacího písma;
9. kombinace písmenných řad, které patří k různým slovům;
10. variace řazení, záměny, zrcadlení, symetrie;
11. postupný přechod od grafických prvků bez významu ke slovním znakům a obráceně;
12. čistý papír;
13. využívání kvalit papíru, jeho barev, zapojení razidel apod.;
14. postupy podobné rébusu, slovní hříčce, hádance.³⁹¹

³⁸⁹ SCHMIDT 1969 (pozn. 235), s. 9–10.

³⁹⁰ Také Franz Mon se zabýval teoretickým výkladem poezie v ploše, viz Franz MON: Zur Poesie der Fläche, in: GOMRINGER 2001, s. 169–176; nebo týž: *Ainmal nur das Alphabet gebrauchen*, Stuttgart 1967, nestr.

³⁹¹ SCHMIDT 1968 (pozn. 224), s. 83–84. – Za protějšek takto formálně ukotvené redukce považoval soustředění se na akustické jevy, které směřují „*k čistému textu určenému k poslechu, k zvukomalebným výtvorům z hlásek*“, SCHMIDT 1969 (pozn. 235), s. 11. Schmidtova koncepce by tedy svým rozvrstvením v podstatě na vizuální a akustickou poezii správně spadala také do kapitoly představující 2. z přístupů ve

Dnes je již zcela zřejmé, že takto navržené strukturování stálo na počátku změny v pojmání typologie vzájemných vztahů literatury a výtvarného umění. Od té doby, kdy bylo pojmenováno nepřehledné množství variant těchto přístupů, od doby, co umělecké dílo začalo existovat jako složitá struktura komplikovaných vztahů na nejrůznějších úrovních a jazyk se stal jeho základem, se změnilo i východisko, jaké k systematizaci zaujala kritika. Základní publikace zabývající se problematikou, jakým způsobem se literatura a výtvarné umění v druhé polovině 20. století navzájem přibližují a prostupují, pochází z pera německého historika umění Wolfganga Maxe Fausta. Nese příznačný název *Bilder werden Worte*.³⁹² Chtěl-li Faust pojmenovat skutečnost, která za těmito změnami stojí, mluvil od dvacátých let 20. století dále o procesu tzv. ikonizace jazyka (*Ikonisierung der Sprache*), který se projevil právě optickými formami textu.³⁹³ Neznamenala pro něj však žádný radikální odklon od tradice – vizuální kvality v literatuře nacházíme koneckonců v písmu, tj. v naprosto tradičním médiu. Tento proud však nevnímal pouze jako literárněhistorickou konstantu, nýbrž jako znak specifického poetického hnutí šedesátých a sedmdesátých let. Zcela naopak tomu podle něj bylo ve výtvarném umění 20. století, pro něž je zapojení jazyka do díla mnohem zásadnější. Faust nazval tento paralelní proces analogicky, jako tzv. lingvalizace umění (*LINGUALISIERUNG DER KUNST*). Tento termín pojmenovává fenomén, jenž umožňuje další uvažování o jazyce, která upozorňují na situace, kdy jazyk dosáhl své hranice a další jeho významotvorné požadavky se ubírají už jen vizuální formou. Pojem odpovídá celkovému přiblížení se výtvarného umění jazyku,³⁹⁴ nemateriálnosti, kterou přineslo konceptuální umění, proud, který se sice od konce šedesátých let nevyjadřoval výhradně jazykově, ale jehož výtvarná složka přesto zůstávala jazyku výrazně podřízena.³⁹⁵

vnímání pozice vizuální poezie v rámci poezie konkrétní. Ale proto, že tehdy v podstatě pojmenoval, jaké bohatství variant tvorby na pomezí slova a obrazu existuje, jej upřednostňujeme uvést v tomto kontextu.

³⁹² Wolfgang Max FAUST: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, Carl Hanser Verlag, München 1977.

³⁹³ „Sprachliche Elemente vom Buchstaben über das Wort bis zum Text, aber auch Satzzeichen und typographische Zeichen werden entweder mit ihrer bildhaften Qualität vorgeführt oder zu visuelle Bedeutungsträgern montiert.“, tamtéž, s. 10.

³⁹⁴ Pojem Lingualisierung der Kunst „benennt die unterschiedlichen Möglichkeiten einer Verbindung der bildenden Kunst mit Sprache: ihre Einbeziehung ins Kunstwerk, ihre Verwendung als Medium der bildenden Kunst, ihre Benutzung neben dem Werk“, tamtéž, s. 15.

³⁹⁵ Srv. také Toni STOOS: Am Anfang war das Wort, in: týž / Eleonora LOUIS (ed.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (kat. výst.), Kunsthalle Wien / Frankfurter Kunstverein, Wien 1993, s. 1–48. – Viz také Tomáš VLČEK: O konci modernismu a postmoderních dotycích výtvarného umění s literaturou, in: *Světová literatura*, 1991 (36), č. 2, s. 141–158. Esej se dotýká díla Jacksona Pollocka, Lucia Fontany, Toma Wesselmana, Yvesa Kleina, Evy Hesse, Jiřího Koláře, Josepha Beuyse, Roberta Morrise, Andyho Warhola, Georga Segala, Iana

Ve snahách o nejobecnější klasifikaci, podal asi nejrozsáhlejší návrh variant forem pohybujících se mezi literaturou a výtvarným uměním v daném období německý teoretik Samson Dietrich Sauerbier. Publikoval jej pod názvem „Zwischen Kunst und Literatur“ v jednom z tematických čísel časopisu *Kunstforum International* v roce 1980. Rozvinul v něm teorii modelu zaměřenou na západoevropské a americké umění druhé poloviny 20. století, kterou se mu podařilo nahlížet na tuto problematiku komplexně. V jeho široce pojatém spektru, podloženém řadou konkrétních ukázek, se tak objevilo několik typologických skupin, které snad lze ještě dále rozdělit na tři skupiny, odvozené podle formy uměleckých děl:

- na dvojdimenzionální umělecká díla zpracovaná na listu papíru, jako „Bildgedichte“, jež dělí na piktoqramy, ideogramy a typogramy, „Vollzugstexte“, nebo „Selbstbezeichnungen/ Textverweisungen“;
- na trojdimenzionální „Letternobjekte“, „Lese-Plastiken“, „Objektgedichte“, „Raumgedichte“, *Architektur aus Text/als Text*, „Texte im Außenraum“, které všechny počítají s prostorem a mohou být i mobilní („Bewegung in Raum“);
- a na konceptuálně zaměřenou tvorbu jako „Ideenkunst“, v jejíž blízkosti se pohybuje jak „Aktionspoesie“, tak i „Skripturale Malerei“, „Daten, Begriffe und Schrift“, „Reproduktion“ či „Bildergeschichte“, tak i „Text/Bild-Korrelation als Kollektivarbeit“, „Schriftcollagen“, „Bildertitel, Bild/Text-Rhetorik“, nebo „Signaturen“.

Sauerbier zde představil doposavad asi nejuniverzálnější seznam, který měl obsáhnout snad veškeré možné varianty obsahově i formálně pojatých uměleckých pokusů dotýkajících se vztahu literatury a výtvarného umění.³⁹⁶ Jistě bral tehdy v úvahu i některé konkrétní typologie, kterých jsme se zde dotkli. A jistě také znal i seznam textových typů, které rozvíjel v letech 1955–1965 rakouský básník a skladatel Gerhard Rühm. Oproti Schmidtovi (a také Kolářovi) vycházel Rühm sice především z bipolarity

Hamiltona Finlaye, Karla Malicha, Franka Stelly, Karen Finnley, Ulricha Ruckriema, Enzo Cucchiho, Valeria Adamiho, Jeffa Koonse, Anselma Kiefera, Cy Twobbly.

³⁹⁶ Samson Dietrich SAUERBIER: Übersicht über Text/Bild-Beziehungen. Beispiele für eine Typik, in: *Kunstforum international*, 1980, č. 37, s. 31–95. Viz také též: Wie die Bilder zur Sprache kommen: Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen, tamtéž, s. 12–30. Sauerbier připravil celý tematický svazek č. 37 tohoto periodika, pojmenovaný *Zwischen Kunst und Literatur*, který obsahuje texty i dalších renomovaných kritiků umění, např. od Bazona Brocka, S. J. Schmidta, Stefana Buchlohse nebo umělce Daniela Spoerriho. – Časopis *Kunstforum international* se k tématu vrátil ještě jednou, o téměř 20 let později, dalšími dvěma svazky, Heinz-Norbert JOCKS (ed.): Kunst und Literatur, Teil I, in: *Kunstforum international*, 1997, sv. 139; a též (ed.): Kunst und Literatur, Teil II, in: *Kunstforum International*, 1998, sv. 140.

mluveného (zvuk) a psaného jazyka (písmo) a jeho tvorba se tak pohybovala hlavně mezi vizuální poezií a „vizuální hudbou“³⁹⁷, ale když vyjmenoval svoje

„schreibmaschinenideogramme, typocollagen, einworttafeln, zeitungscollagen, poetische adaptionen (signierte schriftliche fundstücke), textobjekte, foto-textcollagen, farb-textideogramme (farbengedichte), textplastiken, spiegeltexte, unikate bucher, suchtexte, lichttexte, tastobjekte (haptische texte), aktionspoesie, mobile texte (auf drehscheiben), wuřfeltexte, schiebetexte, rotationstexte, textuhr und textfrottagen“³⁹⁸,

podařilo se mu tím zcela mimoděk přiblížit k mnohvrstevnosti, která je tolik charakteristická pro variabilitu střetu obrazu a textu, jak ji vnímal Sauerbier. Díky němu se ale do metaproblematiky vizuální poezie dostávají kromě prostoru a času, zároveň i (de)materiálnost a konceptuálnost, otevřené mnohým jiným, než jen jazykovým postupům a významům. A tak například jeden z nejdůležitějších teoretiků optických forem textu německý badatel Ulrich Ernst, zabývající se především historickými formami vizuálních textů, navrhl v následnosti na Sauerbierovu typologii – přestože jeho východiska zůstávají i nadále u jazyka – koncepci, která nahlíží dané téma ještě z jinak formovaného úhlu:

- pod „*Poetik der Fläche*“ (poetika plochy) rozumí takovou poezii, která vytváří textové plochy a může pracovat i s barvou;
- „*Poetik der Materialität*“ (poetiky hmoty) je pojmána sémioticky, pracuje se znaky;
- „*Poetik der Medialität*“ (poetika formy sdělení) se v podstatě dotýká způsobu realizace díla;
- „*Poetik der Mobilität*“ (poetika pohybu) je poslední z typů a uvádí text do pohybu, generuje kombinace.³⁹⁹

Ale jelikož se toto typologické dělení nevzdává svého východiska v jazykové oblasti, v podobách poezie a textu odvozených z tradice konkrétní poezie, pokusil se oproti tomu německý teoretik médií Klaus Peter Dencker při svém patrně nejdůkladněji

³⁹⁷ Pojem „vizuální hudba“ vysvětluje v textu Gerhard RÜHM, *Hudba jako jazyk a obrázkové písmo (hraniční oblasti mé umělecké práce)* [1986], in: *Souvislosti*, 2012, č. 2, s. 163–168 (s. 167–168), přirovnává ji k vizuální poezii, která je „výhradně určená zraku, má být také vizuální hudba vnímána očima a pouze ve 'vnitřním' uchu – synopticky – má probouzet akustické představy“ (s. 168). – Viz také týž: *Der neue Textbegriff* [1965], in: KOPFERMANN 2011, s. 93–94.

³⁹⁸ Gerhard RÜHM (ed.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1985, s. 14–16; viz také týž: *Zu meinen Textbildern*, in: Christina WEISS (ed.): *Gerhard Rühm. Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten*, Haymon-Verlag, Innsbruck 1996, s. 219–223. – Bohužel však tento seznam nikdy nedoplnil alespoň heslovitou definicí či slovníkovým popisem, jak je známe například od Koláře. – Viz také blok Pavel NOVOTNÝ (ed.): *Wiener Gruppe*, in: *Souvislosti*, 2012, č. 2, s. 156–202.

³⁹⁹ Ulrich 1999 (pozn. 214), s. 279–280.

promyšleném návrhu systematizace „optické poezie“ (OP) opřít i o teorie, které se zabývají kromě kontextu slova také jeho přesahy a organizováním ostatních uměleckých prostředků – tedy nejen vztahy mezi literaturou a výtvarným uměním (konkrétní a vizuální poezie), ale i mezi literaturou a hudebně-akustickými formami (akustická poezie AP), mezi výtvarným uměním a hudbou (hudební grafika a grafická hudba MuG) a mezi literaturou, výtvarným uměním a novými technologiemi (kinetická poezie KiP).⁴⁰⁰ [Obr. 55]

Právě díky postupné adaptaci nových technologií a postupů, v nichž zesílila tvorba na pomezí textu a obrazu, která do umělecké tvorby vnesla nejen určitý druh regenerace, ale i nová teoretická východiska, vznikl první z diagramů, který pro účely schematického vyjádření svých myšlenek věnovaných „poezii“ vytvořil v roce 1976 otec intermédií Dick Higgins.⁴⁰¹ V odstředivém poli tu Higgins znázornil systém „metapoetries“, v němž „visual poetry (including concrete poetry)“ směřuje z centra k „výtvarnému umění“. Kromě toho je jeho plošná organizace propojena s typologií, která třídí jeho pojetí poezie na poezii akční („action poetry“), akustickou („sound poetry“), konceptuální („concept poetry“), poezii objektů („object poetry“) a kinetickou poezii (nazývanou zde však „video poetry“). [Obr. 53] Ve srovnání s tím již podstatně pokročilejší schéma představuje proslavený Higginsův soustředný kruhový diagram intermédií, jímž nechtěl ani tak zaznamenat planimetrickou vývojovou strukturu umělců Fluxusu, jak ji známe z Maciunasova diagramu z roku 1966, jako mu špiš naopak šlo o zachycení dynamických vztahů v jejich tvorbě. [Obr. 54] Díky svým prostupujícím se kruhům je již jeho diagram natolik odlišný od typických lineárních vývojových chronologií, že bychom jej dnes patrně dokázali jednoduše rozhybat a rozvlnit, takže by nepůsobil ani v nejmenším staticky. Ve své prostorovosti je však Denckerovo schéma, znázorňující postavení vizuální poezie vůči jiným oblastem umělecké tvorby, pojaté mnohem komplexněji.

⁴⁰⁰ DENCKER 2010, s. 38–42. – Systematizaci poezie navrhl Dencker již dříve, viz též, Drei Kapitel zur Visuellen Poesie, in: Roberto ALTMANN (ed.): *Tecken* (kat. výst.), Konsthall Malmö, Malmö 1978, s. 63.

⁴⁰¹ Diagramy, schémata a mapy patřily mj. k jednomu z vyjadřovacích prostředků umělců okruhu Fluxu, viz např. Astrid SCHMIDT-BURKHARDT: *Stammbäume der Kunst: Zur Genealogie der Avantgarde*, Akademie Verlag, Berlin 2005; nebo též: Wissen als Bild. Zur diagrammatischen Kunstgeschichte, in: Martina HESSLER – Dieter MERSCH (eds.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Transcript, Bielefeld 2009, s. 163–187; též: *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*, Springer Verlag, Vienna / New York 2011². – Viz také Alexander GERNER: *Diagrammatic Thinking*, <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/d/diagrammatic-thinking/diagrammatic-thinking-alexander-gerner.html>, vyhledáno 15.3.2013. – Viz také Diagram č. 2, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 240.

Podobně jako tyto diagramy, které zastupují tendence definovat fenomén vizuální poezie i pomocí jiných způsobů a jež zesílily během posledního desetiletí, počítají i nejrůznější výše zmíněné typologie kromě historické kontinuity se zapojením přesahů a s překračováním do jiných médií – jak ostatně uplatnila např. Astrid Winter na příkladu jednoho umělce a encyklopedicky i Klaus Peter Dencker ve své teoreticko-analytické práci věnované „optické poezii“. Zásadní předpoklad intermediality, který je zde zdůrazňován jako typický pro střet výtvarného umění a literatury, však zároveň potvrzuje i to, že vizuální poezie, která není založená jen na určitých technikách, materiálech nebo na určitých formálních a obsahových programech, ale ani na jednoznačných uměleckých disciplínách, zůstane provždy jen těžko ohraničitelnou a jednoznačně vymežitelnou výrazovou formou.

4. Individuální poetiky české vizuální poezie

S ohledem na návrh typologie odkazující k formám vizuální poezie, jaký jsme uvedli na předcházejících stránkách, se nyní v rámci domácího kontextu obraťme ke konkrétní tvorbě jednotlivých umělců. Abychom i nadále udrželi strukturu předchozích kapitol, zdálo se nám přínosné, aby promluvili nejen svými díly, ale také svými texty manifestačními, programovými a metodickými. Jejich forma, ryze teoretizující, snažící se o autentický popis či komentář okolností vzniku díla a o jeho reflexi v rámci tvorby vlastní i všeobecně aktuální, se stala důležitou paralelou, která nám dodnes potvrzuje, co bylo v šedesátých letech běžné – že ohledávání možností umění velmi často vycházelo nejen z inspirace, ale také z určité teoretické hypotézy, podložené někdy i textově zaznamenanou metodou, takže následná/souběžná umělecká realizace představovala „jen“ její systematické ověřování. Někdy tyto texty zůstávaly dlouho pouze v rukopise, postupně však byly řadou osobností uveřejňovány, a právě v okruhu vizuální poezie se v šedesátých letech staly, jak ještě uvidíme, zajímavým prostředkem, jak představit vlastní tvorbu v další rovině.⁴⁰²

4.1. Konkretistická obrazová báseň⁴⁰³

S vizuální poezií bývá spojována především technika strojopisu. Psací stroj, jako předchůdce dnešního počítače, byl ve své době obdobně nejjednodušší a nejpřístupnější pomůckou pro zpracování textu. Jeho typy jsou jednoduché a strohé. Z dnešního pohledu se už estetika neproporcionálního rozpalu znaků a jejich omezená sada, kterou psací stroj nabízí, jeví jako ikonická, a kromě řady sentimentálních konotací (v pozitivním i negativním smyslu) se jim „navzdory“ svým vlastnostem dostalo dalekosáhlých estetických výsledků, které se projeví i ve vizuální poezii. V této souvislosti zůstaly ze strojopisného textu na jedné straně věty, z vět slova, ze slov písmena, která se změnila ve znaky; ze syntaxe zas zbyly interpunkční znaménka

⁴⁰² U nás to bylo především koncem šedesátých let a především na stránkách časopisů, kde se objevila celá řada takových textů. Na mnohé z nich bude upozorněno na následujících stránkách.

⁴⁰³ K pojmu viz Erika GREBER: Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie, in: Roger LÜDEKE / Erika GREBER (eds.), *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (=Münchener Universitätsschriften: Münchener komparatistische Studie, sv. 5+, Wallstein Verlag, München 2004, s. 171–208.

(čárky, tečky, otazníky, vykřičníky), někdy i číslice, které se staly základem pro kompozice, na nichž je zkoušena významová nosnost jazyka a vizuální podstata obrazu.⁴⁰⁴ Zapůsobil tu i „*vpád nefigurativních tendencí*“, a to především „*v oblasti ‚chladné‘ abstrakce – jak ji představuje konstruktivismus a neoplasticismus*“, v níž lze najít „*kořeny současné tendence těch umělců, kteří hledají v písmu především jeho architektonickou stránku, vizuální účín, technický charakter reprodukce, jeho násobitelnost*“, napsal v roce 1972 Karel Trinkewitz v textu, zabývajícím se užitím písma jako obrazového prvku.⁴⁰⁵ V tomto směru jsme se tu již zmiňovali o koncepci tzv. optických básní Josefa Hlaváčka (viz kap. 3.1), v nichž dochází k „*onomu podivně vzrušujícímu rozporu mezi výtvarnou a jazykově významnou organizací*“.⁴⁰⁶ Svými efekty se takové strojopisy často přibližovaly soudobé opticko-konstruktivistické tendenci ve výtvarném umění právě proto, že se v nich pracuje s kombinací prvků, které nejsou jen grafémy jako grafické prvky, ale které lze chápat i jako

„(...) kladnou parafrázi ‚druhé přírody‘ industriální civilizace, přírody stvořené lidskou hromadností. Civilizaci a její předměty konkrétní nechápu jako nepřátelský protějšek. Svou tvorbou se ztotožňují s jejími pozitivními silami a vedou k této harmonické jednotě i obecnost, kromě jiného i výzvou k účasti na dotváření díla.“⁴⁰⁷

Nejde tu ani tak o slovesné zobrazení (ekfrasis), ale spíše o to, jak pomocí grafických prvků či slov jako „konkrétních“ stavebních jednotek vytvořit linie, objemy a shluky, rytmus či strukturu, multiplikaci nebo kombinaci, variaci, konstelaci, permutaci či snad dokonce „pohyblivou“ modifikaci. Proto není náhoda, že autoři takových básní inklinovali spíše k prezentaci ve výstavních síních než ke knižnímu vydávání (viz kap. 1.1) – taková tvorba totiž směřuje nejen k soustředění a zjednodušení jazykového materiálu, ale hlavně ke zdůraznění vizualizace. A tak se jednoduše stane, že některé z takových „básní“, vycházejících ze stejného strukturálně dynamického chápání světa jedné linie abstraktního umění, se formovým představám „konkretistické“ vize nejen podobají, ale chtějí být přímo její součástí. Dalo by se říct, že ve vizuální poezii se takový strojopisný „přepis“ uměleckých děl malířských a sochařských (nebo dokonce i architektury), stal jedním ze silných témat. **[Obr. 45]**

Mezi takovými typickými příklady bývá vždy uváděn Kolářův *Albers* jako výmluvná strojopisná simulace proslulého obrazu čtverce od Josefa Alberse. Ještě

⁴⁰⁴ Jako „zbytky textovosti“ nazývá tento proces LANGEROVÁ 2006 (POZN. 183), s. 42. – Viz také táž: LANGEROVÁ 2011 (pozn. 157), s. 115–124.

⁴⁰⁵ Karel TRINKEWITZ: Vizuální poezie a písmové obrazy, in: *Typografia*, 1972 (75) č. 8, s. 310.

⁴⁰⁶ HLAVÁČEK 1966 (pozn. 266).

⁴⁰⁷ POHRIBNÝ 1997 (pozn. 29), s. 136.

známějším je snad Kolářův *Brancusi*, který nese nezaměnitelný obrys sochy ptáka v prostoru od Constantina Brâncușiho. [Obr. 20] [Obr. 21] „Pouhé“ (de)formování jmen umělců z nich vytvořilo téměř asémantickou kompozici – přijmení rumunského sochaře je nadřazené znázorňovanému objektu, podobně jako přijmení německo-amerického malíře. V tomto směru vytvořil Jiří Kolář dokonalý písmenný přepis a zároveň i aluzi dvoj- i třídimenziálního výtvarného díla jen tím, že „změnil médium“.⁴⁰⁸

Když se rozhodl, že začne „vyklepávat jména do obrazců“, byl již přesvědčen o tom, že sice bude barevnou a prostorovou skutečnost převádět do plochy papíru pomocí černobílého strojopisu, ale že vybrat tu nejsprávnější podobu pro strojopisnou formu už nebude zas „takový problém: *Albers – čtverec, Mondrian – pole, Pollock – lití, Mathieu – gesto, Klee – znak, Schwitters – porušení, Miró – hravost, atd.*“. Nakonec svou mnohapočetnou galerií typogramových portrétů umělců nejrůznějších stylů a tendencí vytvořil soubor, o němž věděl, že „jako dovedeme identifikovat umělce podle rukopisu, víme také, co zdobí jeho erb nebo co vykřikuje na kolemjdoucí z jeho děl“.⁴⁰⁹ Tímto způsobem sice nevznikly pouze strojopisné „evokační básně portrétů abstraktních výtvarníků“, vypovídající o polohách výtvarného umění a reprezentující klasická díla a média jako je malba nebo socha, ale i další jednoslovné konstelace. A také tyto „portréty z jmen básníků a hudebníků“, vyjadřující vizuální odkaz k typizaci jejich výrazového projevu, považoval koneckonců Kolář ve svém manifestačním textu „Snad nic, snad něco“, podobně jako „značkové básně, početní básně, bezobsažné básně, básně rébusy, obrázkové a barevné básně“ za „První manifest evidentní poezie, tehdy ještě psané strojem, opřené o slovo jako o znak“.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Pokud současné teorie médií mluví o převodu komunikačních forem tradičního média do média nového, používají pojmu „remediace“. Ta je sice charakteristickým rysem především digitálních médií, ale proč bychom jako stupeň vzájemného přepisu z média na médium nemohli považovat i transkripci obrazu do textu. – Pro pojem remediace viz Jay David BOLTER / Richard GRUSIN: *Imediace, hypermediace, remediace*, in: Tomáš DVORÁK (ed.): *Kapitoly z dějin a teorie médií*, VVP AVU, Praha 2010, s. 69–93.

⁴⁰⁹ Jiří KOLÁŘ: *Erbovní básně*, in: KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 76. – Kolářův *Gersaintův vývěsní štít* obsahuje portréty 59 osobností, viz KOLÁŘ 1994 (pozn. 386). – Viz Kenichi ABE: *Poezie Jiřího Koláře z hlediska konkrétního umění*, in: *Česká literatura na konci tisíciletí II., Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001, s. 645–652. – Erika GREBER: *Portrait des Künstlers: Jiří Kolář's lettristische Serie L'enseigne de Gersaint*, in: Michael SCHEFFEL / Silke GROTHEUS / Ruth SASSENHAUSEN (eds.): *Ästhetische Transgressionen, Festschrift Ulrich Ernst*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2006, s. 171–191.

⁴¹⁰ KOLÁŘ 1965 (pozn. 17). – KOLÁŘ 1994 (pozn. 386). – Podrobná analýza Kolářovy poezie typogramů viz Astrid WINTER: *Typogrammpoesie – Wandlungen der Textgestalt und des Wortes*, in: WINTER 2006, s. 217–390. – Viz také Jeanette FABIAN: *Sprache und Bild. Intermediale Techniken in der Konkreten Poesie Jiří Kolářs*, in: Alfrun KLIEMS / Ute RASSLOFF / Peter ZAJAC (eds.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa: Spätmoderne*, III, Frank & Timme Verlag, Berlin 2007, s. 97–122.

Jinak se slovem jako znakem ve vztahu k výtvarnému umění pracoval Jiří Valoch, autor o generaci mladší, který u jedné své variační básně, v níž na úrovni slabik, aniž by se příliš věnoval problematice významu nově vzniklých slov, permutoval názvy ročních období. Celá báseň, která je dedikována Radoslavu Kratinovi (a zároveň také odkazuje k jeho tvorbě), rozvíjí konkrétní hravost založenou na kinetické posloupnosti změn, která byla pro Kratinovy variability tolik charakteristická. [Obr. 34] U tohoto příkladu však dochází k jinak konstruované intermediální shodě mezi sochou a „sochařskou“ básní, než jak jsme viděli u Koláře. Valochův typogram není ani zcela abstraktní, protože si zachovává slovní základ i strukturu básně, ale i tak jej lze jako aluzivní kinetickou paralelu přiřadit k podobným příkladům textového „imitování“ výtvarného umění.

Typogramy sice 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. Takové byly jeho první rytmické a optické strojopisy, determinované pouze vizuálními kvalitami struktury mnohokrát opakovaných typů, nejčastěji teček, pomlček a závorek. Jinak tomu bylo již u souboru „optických básní“ (resp. optical poems), jak explicitně nazýval svoje strojopisné kompozice vznikající hlavně mezi roky 1965–1967.⁴¹¹ Právě jejich z hlediska strojopisu složitější forma a podstata dala nejbližší formální podobu dobovým problémům konstruktivně orientovaného umění, a (kromě kinetického umění) se stala textovou paralelou op artu, neboť překrýváním a posuny dvou-tří primárních struktur na jediném listu bylo dosaženo optického efektu prostorovosti. [Obr. 35] V této Valochově strojopisné linii následovaly ještě tzv. strukturální básně (od 1965) a rytmické básně (od 1967).⁴¹² Pak se autor tvorbu podobných strojopisných textů rozhodl opustit, přestože u redukce jazykového materiálu už zůstal natrvalo.

Název „OPTICKÉ BÁSNĚ“ použil pro několik textů obsažených ve sbírce *Skleněná laboratoř*, s podtitulem *Výbor básní a experimentů z let 1957–1960*, také Ladislav Novák.⁴¹³ Tehdy tak pojmenoval soubor jednoduchých strojopisných útvarů, které „evidentně musely vzniknout v rocích 1959 a 1960“, jak se domnívá Jiří Valoch v

⁴¹¹ Jiří VALOCH: Poznámky k práci, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 11–12. – O počátcích tvorby mluví Valoch také mj. Jakub KOVAŘÍK / Marek KVAPIL: Rozhovor s Jiřím Valochem: Je to smutnější, mám takovej neblahej pocit, že jsem stále smutnější [rozh.], in: *Těžkořít*, 2007, č. 14, nestr.

⁴¹² Viz také Ladislav NOVÁK: Typogramy Jiřího Valocha, in: *Host do domu*, 1969 (16), č. 11, s. 25.

⁴¹³ Jedná se o jeho první sbírku, datovanou červencem 1961, která obsahuje kromě několika onomatopoických textů v oddílu *Malé skladby* jeden preparovaný text a několik optických básní.

největší novákovské monografii.⁴¹⁴ A už tehdy se také „*natrvalo uhnízdil v málo prozkoumané pohraniční oblasti mezi literaturou a výtvarnictvím*“, neboť, jak se sám vyjádřil v odpovědi na otázku Jiřího Brabce, proč se uchýlil k výtvarnému výrazu, „*totiž, že právě v těchto oblastech se dají očekávat nejvýznamnější objevy*“.⁴¹⁵ Tím, jak Novák v optických básních pomocí psacího stroje seřazoval do nejrůznějších sestav a rastrů grafémy, překročil hranici mezi jazykem a obrazem do prostoru nefigurativního vyjádření a odkázal tak obdobně k inspiracím, jež načerpal v paralelách především geometricko-konstruktivního umění. Novákovy básně rozpadlé na jednotlivá slova, slabiky či hlásky se tak staly specifickým materiálem, z nichž básník skládá obrazy (Eva), pozměňuje posloupnost znaků/písmen (Zakletá), nebo dokonce symbolizuje (Gloria) či ikonizuje významy (Individualista) [Obr. 26], skryté v jejich formě. Poslední ze jmenovaných básní, která řazením shodných grafémů bez mezer tvoří pevný blok textu, se sice na jedné straně jednoznačně blíží op artu, ale v rovině významové již hraničí s jiným typem vizuální poezie, jehož význam nestojí jen na vizualitě obrazu. Když jeden ze znaků převrácený vzhůru nohama udává podstatu celému společensko-kritickému podtextu, který vyplývá právě a jedině z vizuality básně, přibližuje se tu již k ideogramu.⁴¹⁶

4.2. Typogramatické kontradikce a tautologie

Snaze vršit co nejvíce rovin čtení, vytvářet napětí mezi myšlenkou a výrazem, mezi slovem se svým lexikálním významem a jeho optickou reprezentací, odpovídá také poměrně obsáhlá sbírka typogramů Václava Havla s názvem *Antikódy* (1964), která v tomto směru reagovala mnohem angažovaněji především na dobově aktuální vypořádávání se s devalvací jazyka.⁴¹⁷ Jak Havel napsal ve fragmentárně dochovaném eseji „O konvencích, informaci a kódu“,

⁴¹⁴ Jiří VALOCH (ed.): *Proměny Ladislava Nováka*, Gallery, Praha 2002, s. 16. – Viz také Arsén POHRIBNÝ (ed.): *Ladislav Novák & Jiří Kolář* (kat.výst.), Slovenská národní galéria, Bratislava 1997; Jiří VALOCH (ed.): *Ladislav Novák. Retrospektiva* (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1992; apod., naposled Marián MEŠKO / Katarína BAJCUROVÁ (eds.): *Ladislav Novák* (kat. výst.), Galéria 19, Bratislava 2012 (text Katarína BAJCUROVÁ, Jiří VALOCH).

⁴¹⁵ Jiří BRABEC / Ladislav NOVÁK: 1 + 1 = 2. Ptá se Jiří Brabec. Odpovídá Ladislav Novák / Ptá se Ladislav Novák. Odpovídá Jiří Brabec [rozh.], in: *Orientace*, 1967 (2), č. 5, s. 22–27.

⁴¹⁶ Srv. s básní Václava Havla *Filosof*, in: HAVEL 1999 (pozn. 347), s. 276, nebo Miloše Horanského *Skeptik*, in: týž, *Grafické básně aneb Autoportrét psacího stroje*, Cherm, Praha 2007, s. 43.

⁴¹⁷ Italský bohemista Angelo Maria Ripellino zmiňuje ještě nevydanou sbírku ve svém článku z roku 1964, v němž s uznáním upozorňuje na to, jak „*con umor nero Havel canzona le fatue frasi del*

„umění tuto situaci velmi intenzivně cítí v jejich společenských, mravních, psychologických a v poslední době i estetických aspektech: automatizace kódovacích aparatur, destrukce šifer, ztráta přirozených komunikací, znehodnocení jazyka – tyto charakteristické příčiny odcizení a dehumanizace – stávají se jedním z dominantních témat nebo pocitových provokací současného umění“.

Fakt, že „nejdál – i když zároveň asi v nejspeciálnějším pojetí – reagují na tuto situaci různé tendence konkrétní a umělé poezie“,⁴¹⁸ si uvědomoval Havel i proto, jak se mu podařilo obsah svých slovních konstelací demonstrovat vizuální formou. [Obr. 32] Zkoušel jimi povětšinou dvojí význam jednoho znaku – jak jazykový, tak výtvarný, organizovaný však často tak, aby byl první negován druhým – což se mu výmluvně podařilo i vepsat do názvu sbírky.⁴¹⁹ [Obr. 33] V této souvislosti Havel ve svém textu věnovaném znehodnocení komunikačních konvencí upozorňuje na to, že jazyk je potřeba podrobit „jakési generální intelektuální analýze všech svých možností a aby byl zcela pochopen jako fakt o sobě“. A právě takové tendence moderního umění, jakou je například i vizuální poezie, jdou „ještě dál a prověřují ho prostě jako to, čím je a čím bezpečně provždy zůstane, totiž jako jazyk, jako určitou bohatou kódovací strukturu“.⁴²⁰

Podobně ryzí jsou prostorové organizace jednoslovných konstelací Vladimíra Burdy. Vršil v nich významové úrovně tautologicky: písmeno „o“ stoupá směrem vzhůru ze slova „balón“, z „bomby“ naopak „o“ padá prudce dolů, a zmnožené vytváří „otvory“. [Obr. 40] Takové minimalizované konstelace, v nichž se dvojí význam jednoho znaku (opět jeden jazykový a druhý grafický) navzájem podporují, sám ale nazýval „SLOVOBRAZY“. Definoval je jako

„(...) vizuálně komponovaná slova (někdy více slov). Výtvarná organizace těchto slov vychází a je určována jejich významem či

giornalismo e le insignificanti tirate politiche.“ RIPELLINO 1964 (pozn. 16). – Vůči faktu, že jej Ripellino nepřesně přiřadil k autorům blízkým teoriím Maxe Bense, se ohradil Josef Hiršal v předmluvě k Antikódům, in: HAVEL 1999 (pozn. 347), s. 396. – S odstupem půl století našla Laterna magika v Havlových *Antikódech* zdroj inspirace pro vizuálně-pohybovou inscenaci, využívající nejnovější multimediální technologie, uvedenou na scénu Nové scény Národního divadla v Praze na jaře 2013 (<http://www.novascena.cz/cs/repertoar/806.html>, vyhledáno 15.3.2013); souběžně s představením proběhla na piazzetě Národního divadla výstava *Antikódy Václava Havla*, 11.3. – 7.4.2013.

⁴¹⁸ Václav HAVEL: O konvencích, informaci a kódu, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ / KOTYK / HLAVÁČEK 1997 (pozn. 32), s. 22–25. – Taktéž, in: týž, *Eseje a jiné texty z let 1953–1969* (=Spisy sv. 3), ŠULC Jan (ed.), Torst, Praha 1999, s. 695–700. – Taktéž in: KRÁTKÁ 2013, s. 168–171.

⁴¹⁹ V tomto smyslu jako o „bytočné nesourodosti dvou komunikačních úrovní“ mluví o Havlových *Antikódech* esej Petera STEINERA: Moc obrazu: vizuální poezie Václava Havla, in: *Estetika*, 2007 (44), č. 1–4, s. 107–124. – Andreas OHME: Václav Havels „Antikódy“. Konkrete Poesie zwischen Ludismus, Sprachkritik und politischem Engagement, in: KLIEMS / RASSLOFF / ZAJAC 2007 (pozn. 410), s. 63–96. – Srv. s pojmem „sémantická komplikace“, jak jej užívá Jiří Valoch ve smyslu oslabení vazby mezi označujícím a označovaným, resp. osamostatňování slova jako samostatné kvality, kterou lze buď absolutizovat, nebo „překontextovat“. Valoch převzal pojem od italského umělce Ugo Carregy (complicazione semantica), viz také KOVAŘÍK / KVAPIL 2007 (pozn. 411); nebo Luboš VLACH / Jiří VALOCH: Sémantické komplikace Jiřího Valocha [rozh.], in: *Tvar*, 2002 (13), č. 12 (13. 6.), s. 18–19.

⁴²⁰ HAVEL 1997 (pozn. 418).

nějakou obecnou či individuální představou o jejich významu. Grafická organizace (ať již lineární nebo nelineární) podtrhuje sémantický aspekt slov.“⁴²¹

4.3. Strojopisná plocha básně⁴²²

Podobně pregnantně formulovaných teoretických komentářů ke svým technikám práce se slovem, jako je ten o sbírce *Slovobraz*, napsal Vladimír Burda více.⁴²³ Poté, co měl za sebou první, tradičně či spíše dekadentně pojaté sbírky poezie, a než se dostal k plně absurdním textovým *events*, k verbálním návodům (viz kap. 4.6) a k minimalisticky redukovaným realizacím (*Bílé básně*, 1966), vyjádřil se ke své barevné a destruované vizuální poezii (*Typogramy /vizuální poezie/*, 1963, *Písmové básně*, 1967), v níž „exploatují písmo. Typogramy jsou neslovní, asémantické kreace, fetišizující atomizovaný strojový typ.“⁴²⁴ V podstatě se jedná o abstraktní strojopisné realizace. Jeho osobitá práce s psacím strojem a snaha o využití výtvarných kvalit strojopisu vyvrcholily v snad neoriginálnějším postupu, v němž uplatnil lyrickou charakteristiku neurčitých obrysů písma. Psací stroj totiž nepovažoval pouze za technickou záležitost, která je jen nástrojem tvůrce, ale přímo za

„(...) UMĚLECKÝ NÁSTROJ. Psací stroj nikoli jako prostředník, médium, ale PROTAGONISTA. (...) Psací stroj jako neodmyslitelný aktivní spolutvůrce básnických vizuálních kreací, jako technicky nadaný spoluautor vizuálně orientovaných textů. Psací stroj jako součást metody a básnického procesu.“⁴²⁵

Jak sám napsal v komentáři ke své sbírce typogramů *Nová múza*, 1963–67, „za svůj osobní přínos považují zapojení barevného elementu a objev typofrotáže“. Tato technika typofrotáže

„(...) vzniká třením umrtveného písmene tak, že stroj nejprve znehybníme zmáčknutím tlačítka přemykače, poté stlačíme

⁴²¹ BURDA 2004 (pozn. 261), s. 81.

⁴²² Viz Astrid WINTER: Flächentexte als Übergangsformen – Wandlung und Auflösung der Texteinheit, in: WINTER 2006, s. 228–278.

⁴²³ Burdovy popisy technik a definice máme (pravděpodobně) kompletní, viz HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993: Lyrické body a přímký, s. 137; Akční aiody / akční deník, s. 154; Typogramy, s. 161; Slovoobraz / závěsná báseň, s. 161–162; Pragmatická a estetická funkce psacího stroje, s. 162; a nebo BURDA 2004 (pozn. 261): Optofónické (audiovizuální) realizace, s. 82; Projekty, s. 83; Ilustrativní poezie, s. 84; Poznámka ke vzniku básnického textu „Malíř a model“, s. 400.

⁴²⁴ Vladimír BURDA: Typogramy, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 161; taktéž in: BURDA 2004 (pozn. 261), s. 80 a také 86.

⁴²⁵ Vladimír BURDA: Pragmatická a estetická funkce psacího stroje, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 162.

libovolnou klapku klávesnice a vertikálním pohybem tlačítka přemykače třeme zvolený typ o plochu papíru.“⁴²⁶

A tak dosáhl rozostřeného, nepřesného efektu, jehož se většina autorů typograficky orientované poezie snažila naopak vyvarovat.

Jinak nasměrované nekonvenční práci se strojopisem se začal kolem poloviny šedesátých let věnovat básník Jindřich Procházka.⁴²⁷ Rytmus psacího stroje si dokázal podmanit natolik výrazným způsobem, že v jeho poezii bylo „*až cosi fantasmagorického*“, jak se později vyjádřil Josef Hlaváček.⁴²⁸ Přestože jsou Procházkovy texty v podstatě verbálního charakteru, mají ke klasickému literárnímu textu hodně daleko. Snad by se dalo říct, že jsou bez výjimky vizuální. Komiksové. Pop artové. Zdánlivě chaotické. A přestože se odehrávají v ploše a ve skutečných slovech, jejich poselstvím je pomocí slov obsáhnout prostor. Jakási *ekfrasis* denodennosti.

Z Procházkova díla dnes není příliš mnoho zachováno, ale i z těch několika málo (publikovaných) příkladů, které jsou dostupné, lze vidět, jak ke konstruování prostoru přistupoval. Sesbíral autentický nalezený materiál – tzn. inzeráty, reklamy, úryvky z dopisů, anekdoty, citáty z novin apod., pak je jednoduše přepsal a kolážovým způsobem vyskládal do drobnějších v ploše oddělených „oken“. Textové fragmenty, které přejmenoval na „naturalismy“,⁴²⁹ přitom zůstaly banálními „*úzce pojatými deskripcemi*“,⁴³⁰ které používal jako „*stavebního materiálu*“. Jeho mřížkové uspořádání, které sjednocovala pouze technika strojopisu, tím výrazněji podtrhovalo nelineární fragmentárnost na úrovni čtení: „*konstrukční členěná plocha již sama o sobě donutila čtenáře vstoupit do vnitřku básně a procházet ji stejně, jako chodec prochází ulicemi města*“. Tato náhodnost čtení, jak ji popisoval při charakteristice tzv. narativní básně, „*nutí čtenáře svobodně si vybrat z mnoha různých způsobů svého průchodu textem, a tak spoluvytvářet různé možné události*“, které mohou v ploše nastat. Objev takového druhu environmentální „plošné obrazové básně“ s uskutečněným dějem datoval

⁴²⁶ BURDA 2004 (pozn. 261), s. 80 a také 86.

⁴²⁷ Zůstává jen velkou škodou, že autorova pozůstalost zmizela; několik prací se nachází v LA PNP v osobních fondech Jiří Hiršal – Bohumila Grögerová a Jiří Kolář. Představu o podobách jeho strukturálních, narativních a barevných básní, kinetizujících básnických útvarů či internacionalismů si lze jinak udělat jen z těch několika, které jsou publikovány např. in: *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 17, s. 9; *Sešity pro mladou literaturu*, 1968 (3), č. 19, s. 16–18; tamtéž 1969 (4), č. 27, s. 57–62; *Dialog*, 1968 (3), č. 6, s. 27–31; HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 112–135; *Česká literatura*, 1998 (46), č. 3, s. 311; HLAVÁČEK 2007 (pozn. 10), s. 236.

⁴²⁸ Tamtéž, s. 233–239.

⁴²⁹ Srv. s technikou literární koláže Bohumila Hrabala, viz kap. 2.7.

⁴³⁰ VALOCH 1970 (pozn. 218), s. 41; taktéž in: STEHLÍKOVÁ 2007b, s. 52.

Procházka rokem 1966.⁴³¹ [Obr. 41] Autor při jejím vzniku vycházel přibližně z té úvahy, již shrnul Jindřich Chalupecký, jeden z prvních, kteří se postarali o publicitu Procházkovy experimentálně laděné poezie:

„Dá-li se definovat každý děj jako pohyb uskutečňující se uvnitř určité oblasti skutečnosti, určitého ‚teritoria‘, pak lze také básnický text konstruovat na ploše listu jako ‚teritorium‘, mezi jehož složkami se pak může uskutečňovat děj.“⁴³²

Jiného druhu jsou pak Procházkovy básně, tvořené sice také fragmenty verbálních textů, ale kombinovaných s kresbami. Zde se jeho konkrétně použitá banální realita stává postupně ještě více pop artem. V básni *Dobytí Měsíce* propojuje Procházka hned několik populárních „naturalismů“ dohromady: říkanku doprovázející dětskou míčovou hru spojil s variantami kuchařského receptu, a doplnil plošně o vítězné onomatopoické výkřiky v komiksových bublinách [Obr. 42] Kromě autentického nelineárního čtení tehdy vytvořil i zajímavou koncepci obrazově figurální poezie, kterou nazýval „*BAREVNÉ BÁSNĚ*“ či „*barevné básně pro bodové čtení*“. Vytvářel je hlavně v letech 1965–1966. Jsou to v podstatě konstelace slovně opsaných barev, takže přestože jsou lexikální, zůstávají mimetickými vůči vizuálnímu světu. [Obr. 43] Sám je okomentoval takto:

„Poznání, že věci se navzájem nejen oddělují barvou, ale zároveň vytvářejí i celistvý svět autonomní barevné harmonie, se stalo podnětem k pokusu o vytvoření básně s vlastní barevnou autonomií. Posunem barvy bylo dosaženo oproštění od použití barvy ve smyslu kopie skutečnosti směrem k použití barvy jako pohybující se jednotky uvolňující napětí a vytvářející text jako autonomní barevný celek.“⁴³³

K pokusům o barevnou báseň se pak ještě vrátil v letech 1967–1968, „*tentokrát na základě černé barevnosti (tj. textů – ploch vytvořených rytmem písmen slov-barev a rytmem mechanismu psacího stroje – tj. rozestupy mezi písmeny, sklonem písma apod.)*“⁴³⁴ Jeho strojopisná bravurnost v nich vynikla nejvýrazněji a cyklus figurálních barevných básní *Pražská poéma*, který stihl z části otisknout v jednom z posledních čísel *Sešitů pro literaturu a diskusi* v roce 1969, vyjádřila nejen pokus o řešení rozsáhlejší básně, ale i tíhu doby. [Obr. 44]

⁴³¹ PROCHÁZKA 1969: O sobě – ve třetí osobě neboli, poznámky k publikovaným textům, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 27, s. 57–62 (s. 57). – K poezii narativní dospěl Procházka přes tzv. poezii strukturální, která je asi nejbližší poezii konkrétní: kumuluje slova s obdobným základem nebo obsahující identické hláskové skupiny apod., v nichž estetickou informaci nenese vizuální organizace (přestože bývá přítomná), ale význam, viz tamtéž. – Srv. Jiří KOLÁŘ: Narativní básně a koláže, obohacené, in: KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 128.

⁴³² Jindřich CHALUPECKÝ: Jindřich Procházka. Experimentální poezie, in: *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 17, s. 9.

⁴³³ Viz Jindřich PROCHÁZKA: Základní typologie, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 113–114.

⁴³⁴ PROCHÁZKA 1969 (pozn. 431), s. 57.

Kritika politicko-společenské situace se stala námětem i typogramové tvorby Eduarda Ovčáčka. V tomto směru univerzálnější interpretace vyvolává například jeho známý cyklus *Kruhy* (1964–1966), [Obr. 50] ke konkrétním událostem se pak ale už vztahuje slavná *Lekce velkého A* (21. srpen 1968). Zde se sice již nejedná o strojopisné typogramy, kterými by téma zpracoval a v jejichž technice dosáhl skutečně neobvyklé virtuozity, ale o písmenné kompozice vytvářené typografickou sazbou. [Obr. 51] Je to v podstatě obrázkový příběh, podobně jako je tomu u komiksu, kde však chronologický sled obrazů ještě navíc doplňují textová pole. Zde se příběh odvíjí bez slovního doprovodu v obrazech složených v převážně většině z kombinací písmene A, jehož alegorickou identitu podporují jednotlivé názvy kompozic – „Velký bratr“ (s. 111), „Dialog proběhl v přátelské atmosféře“ (s. 131), „Kult velkého A“ (s. 132) apod.⁴³⁵ Jiná Ovčáčková hra s jazykovým materiálem spočívá v kolísání mezi slovními významy a estetickou podstatou grafémů. Věřil tehdy, že

„(...) písmo, znaky, čísla, útržky slov, jejich nahodilé střetnutí, variace, rytmus vytvářejí aktivní organismus, jenž je schopen indukovat maximální poetické a vizuální zážitky, a který uvolňuje představivost, tvořivou a meditativní schopnost, kterou disponuje každý člověk.“⁴³⁶

V této souvislosti podobně argumentuje ve zmiňované eseji Karel Trinkewitz, kde připomíná, že

„(...) v užití písma psacího stroje působí i jiná stránka jeho charakteru – jeho funkce lineární. Je tu dána možnost mimovizuálních asociací. Navíc je strojopisné písmo charakterizováno více osobností autora, projevuje se v něm jeho gestická individualita v síle úderů a řádkování.“⁴³⁷

Jako kdyby měl před očima právě Ovčáčkovy básně, pro něž je sice často příznačná poměrně přísná vizuální organizace, závisující jak na geometricky vymezeném prostoru – ať už uvnitř nebo vně (cyklus *Kruhy*, *Čtverce*), tak i na využití energetických siločar jednotlivých prostorových organizací – konstelací, řetězců či polí. Ale podle dalších významových charakteristik, které vyvolávají dojem vztahů, napětí či pohybů je mohl Arsén Pohribný přirovnat i k „*typovizuálním hřištím*“.⁴³⁸ Na nich se pak rozvíjela variabilita a reverzibilita, jakou umožňuje dvojí vizuální a významové kódování, jež se výrazně projevilo už v Ovčáčkových prvních sbírkách realizovaných strojopisem

⁴³⁵ Eduard OVČÁČEK: *Lekce velkého A*, in: týž: *Lekce velkého A. Konkrétní a vizuální poezie 1962–1993*, Trigon, Praha 1995, s. 109–137. – Srv. např. Havlův *Kult osobnosti ze sbírky Antikódy (I)* in: HAVEL 1999 (pozn. 347), s. 270.

⁴³⁶ Jiří BOHDÁLEK: Rozhovor s Eduardem Ovčáčkem, in: *Výtvarná práce*, 1965 (13), č. 17, s. 4–5 (s. 5).

⁴³⁷ TRINKEWITZ 1972 (pozn. 405).

⁴³⁸ Arsén POHRIBNÝ: *Mezi omegou a alfou*, in: OVČÁČEK 1995 (pozn. 435), s. 34.

(*Fonetický slovník a Mechanická poezie*, 1962–1965). Ke svému zapálení pro strojopis a jeho „*repetitivní charakter*“, ⁴³⁹ který je daný mechanismem psaní při realizaci textu na stroji, přidal tehdy i krátkou expresivní úvahu, věnovanou kráse mechanické poezie, jež končí až vitalisticky znějícím svoláním:

„Ač nerad radím, rád si vsadím na to velké TO s číslicemi a malou a velkou abecedou, která je nicméně nebo vícenejvíc TO, s čím vždy souvisí komplexní poezie TOHO. TEDY DO TOHO!“⁴⁴⁰

Spíše ale než na vizuální a nebo emocionální závisí jiné strojopisné textové plochy na struktuře racionální. Takové jsou například „logické“, „topologické“ či „gramatické texty“, na jejichž úrovni stojí řada slovních textů Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové,⁴⁴¹ Emila Juliše,⁴⁴² ale i Jiřího Koláře. Naopak v protikladu k jejich racionalitě v postupu vzniku lze vnímat ojedinělou metodu „procesuálního textu“, kterou aplikoval a vysvětloval Zdeněk Barborka. V „Poznámce k metodě“ uvedl, že takový text je

„(...) zaměřen především k pohybu, ději, procesu. Lze o něm říci, že je epickou básní, avšak děj tu není popisován, není mimo text, nýbrž probíhá přímo v materiálu textu. (...) Procesuální text chce být plánem a modelem dějů, procesů. Vychází se z obecných podob dějů: Pohyb od něčeho k něčemu (vznikání, vzrůstání, množování), pohyb od něčeho k ničemu (zanikání, ubývání, redukce), pohyb od něčeho k něčemu (metamorfóza, transformace).“⁴⁴³

Proces psaní textu, který se většinou rozprostírá na několika stránkách, už ale ani příliš mnoho vizuálních konotací umožňovat nemůže, artikuluje spíše pohyb a rytmus (Barborka vzděláním hudebník textově zpracovával např. téma fugy). Logické postupy, u nichž naopak vizuální moment doplňuje ten racionální, vykazují některé básně matematika Ladislava Nebeského. V průřezu celé jeho tvorby se vyskytují texty, které využívají grafického uspořádání v prostoru, resp. prázdného prostoru.⁴⁴⁴ [obr.] K nim patří i některé z jeho tzv. binárních básní, kódovaných, číselných či matematických

⁴³⁹ Jiří VALOCH: Slovo úvodem, in: tamtéž, s. 14.

⁴⁴⁰ Eduard OVČÁČEK: V čem tkví krása mechanické poezie?, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 1, s. 27. – Pro následující číslo časopisu Ovčáček přeložil pro české čtenáře manifest mechanické poezie, Ilse GARNIER / Pierre GARNIER: Mechanická báseň, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 2, s. 64 + třetí strana obálky.

⁴⁴¹ Viz HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1968 (pozn. 17).

⁴⁴² Viz JULIŠ 1966 (pozn. 17).

⁴⁴³ Zdeněk BARBORKA: Poznámky k metodě, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 49.

⁴⁴⁴ Viz Ladislav NEBESKÝ: Krok za krokem, datovaný leden 2013, <http://www.nebesky.com/ladislav/poezie/krok-za-krokem/>. – Moment sémantizování prázdného místa v souboru exaktních hádanek, v nichž se to podstatně ukrývá v prázdném místě bílé stránky (Ladislav NEBESKÝ: *Bílá místa*, dybbuk, Praha 2006), připomíná LANGEROVÁ 1998 (pozn. 10), s. 13. – Viz také Ladislav NEBESKÝ: Prázdné místo, in: *Česká literatura*, 1997 (45), č. 1, s. 57–63; týž: Neviditelné znaky, in: *Česká literatura*, 1998 (46), č. 1, s. 65–72; týž: Číst neviditelné, in: *Česká literatura*, 2000 (48), č. 1, s. 70–74.

textů,⁴⁴⁵ v nichž se pokoušel aplikovat poněkud jiný koncept, který svého času nazýval „umělá konkrétní poezie“, ale v jiném smyslu, než jak ji koncipoval Bense. [Obr. 46] Smyslem jeho tvorby bylo, a stále je, kódovat neběžné, „umělé“ a prchavé souvislosti mezi jazykem a sdělením:

„Zdá se, že přijetím možnosti uměle vytvářet slova vše končí: psát další básně je příliš snadné. Tomu lze čelit kladením různých překážek (opět umělých), jejichž překonáváním se básním vrací napětí.“⁴⁴⁶

4.4. Písmo, jeho proměny a systémy

Oproti značné míře technické zručnosti a trpělivosti nezbytné k tomu, aby se podařilo destruovat abecední typy pomocí psacího stroje, tak jak si autor přeje, se nabízejí i jiné možnosti, jak písmeno, slovo či text vyvázat z kodifikovaných verbálních významů, a vytvářet neverbální, nesémantické vizuální „texty“. Paralel (ne)srozumitelnosti a (ne)čitelnosti lze například dosáhnout za využití těch povahových dominant ikonizace písmového materiálu, kterými jsou artikulace gesticko-skripturálních kvalit rukopisného zápisu.

Právě škrabopisné kompozice, vzniklé jako protiklad ke strojopisným básním, zaujímaly, jak víme, důležité místo v tvorbě Jiřího Koláře. Konkrétně pak „analfabetogram“ a „cvokogram“ byly techniky, které patří k autorovým nejstarším vizuálním paralelám psaného textu. Svoje zapálení pro ně vyjádřil v již zmiňovaném manifestu „Snad nic, snad něco“, když popsal, jak „*koncem roku 1961 jsem četl jakousi statistiku, která dokazovala, že většina dnešního lidstva neumí číst a psát. A tu mě napadlo, abych se pokusil udělat báseň, jak by ji napsal analfabet*“.⁴⁴⁷ Ve výše citovaném rozhovoru, který vedl s Vladimírem Burdou, k tomu na základě záznamů ve svém deníku – aby tak mohl svůj první analfabetogram datovat úplně přesně dnem 24. prosince 1961 – dodal:

„(...) vzrušení, které mne poskytl tento objev, nevyvolala tak sama báseň, jako otevření cesty k něčemu, o čem jsem celá léta přemýšlel a

⁴⁴⁵ Monograficky se Nebeského tvorbě a její ústřední myšlence kódování věnuje Robert IBRAHIM: *Experimentální poezie Ladislava Nebeského* (rigorózní práce na FF UK), Praha 2003; týž (ed.): *Experimentální tvorba Ladislava Nebeského*, in: *Tvar*, 2005, č. 9, 10 [Edice Tvary, sv. 9, 10]. – Viz Jiří VALOCH: Ladislav Nebeský. Kódování jako umělecká strategie, in: *Prostor Zlín*, 2004 (11), č. 4, s. 28–29.

⁴⁴⁶ Ladislav NEBESKÝ: Umělá konkrétní poezie, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 30, s. 57. – Viz také týž: O vztahu literatury a matematiky, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 31, s. 44.

⁴⁴⁷ KOLÁŘ 1965 (pozn. 17).

co jsem přesně cítil, že je možné, totiž uskutečnění poezie nespoutané tištěným slovem, stvoření básně zjevné na první pohled pro každého, básně zbavené řetězů řeči a písma.“⁴⁴⁸

Výsledkem byla škrábanice podepsaná třemi křížky, jako by ji udělal analfabet.⁴⁴⁹ Podobně se Kolář v rozhovoru s Burdou zmínil i o tom, že „stačila tenkrát noc, abych dostal novou odvalu a napsal báseň člověka s porušenou myslí. Tak jsem 25. prosince napsal první cvokogram.“⁴⁵⁰ [Obr. 22] Z obou technik těchto „čmáravých“ rukopisných záznamů je patrné (ačkoliv jejich inspirace je tolik odlišná), že se nejedná o skutečnou neznalost písma, ale o zcela zřejmé fíngování negramotnosti. Autor se už nedívá ani na sémantickou stránku graficky realizovaného projevu ani na jeho zvukovost, ale soustředí se výhradně na jeho formální, vizuální gesticko-skripturální aspekt.

Z odlišných důvodů podnětný charakter „*klikyháků podobných těm, jaké vrchní v restauraci dělá na účtenku*“, zaujal začátkem roku 1963 Ladislava Nováka.⁴⁵¹ Ten takto popsal jeden z prvních kroků ke vzniku „zenistických básní“, v nichž hrálo důležitou roli rozmazané písmo. Pomocí inkoustu, lihového laku, štětce a hrotu násadky pak vytvářel další „*klikyháky, které se mezi černým inkoustem a nažloutlým (eventuálně i našedlým od rozmazaného inkoustu) lakem jevíly bílé.*“⁴⁵² [Obr. 28] Pokračováním těchto gestických zenových básní se staly „interpretace náhody“, vnímané Novákem také jako určitý druh vizuálních básní. Vytvářel je od konce října roku 1963

„(...) následujícím postupem: Pruh akvarelového papíru, vzniklý přeložením a překrojením normální čtvrtky, se navlhčí. Hned nato se namočí péro do notového inkoustu a jediným gestem se udělá na papír řetěz skvrn, které se ihned rozpíjí. Když vše zaschne, ukončí se báseň jednou nebo několika silnými vodorovnými čarami, které skvrny jaksí odstavují, a tedy interpretují náhodu.“⁴⁵³

Novák se kromě tohoto slovníkového hesla, týkajícího se jeho vizuálních děl, zabýval i teorií interpretace, vztahující se na „*apercepci textů*“. Tomuto tématu se věnoval dokonce i v několika stránkové eseji, dochované v rukopisu, která se nachází v jedné části umělcovy pozůstalosti v Archivu Národní galerie v Praze. O interpretaci zde

⁴⁴⁸ BURDA 1969 (pozn. 377), s. 436.

⁴⁴⁹ Ke genezi analfabetogramu se ještě vrátil ve KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), v němž osvětlil i svůj původní tvůrčí postup, opřený o umění primitivních národů (tamtéž, s. 22). Ale již předtím Kolářovu definici zmateného rukopisného škrábání doplnil Burda: „*Analfabetogram je básnický bezobsažný kvazi-text, realizovaný na počátku roku 1962 metodou chaotické skripturální grafie, jehož inspiračním zdrojem je problém, jak by napsal báseň člověk, který neumí číst a psát.*“, BURDA 1968 (pozn. 377).

⁴⁵⁰ BURDA 1968 (pozn. 377), s. 436. – Kolářovým tématem v této metodě byly záznamy, jaké „*zanechaly nehty zardoušených na stěnách plynových komor? A jaká znamení zanechaly oběti transportů smrti? Kam se poděla svědectví stěn koncentráků? Kde skončily motáky? Co znamená písmo válek?*“, KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 46.

⁴⁵¹ Jiří Valoch vzpomíná dopisy, které Novák o tomto objevu z února a března roku 1963 napsal Jiřímu Kolářovi, viz Jiří VALOCH: [Zamýšlet se nad proměnami...], in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 21–25.

⁴⁵² NOVÁK 2007 (pozn. 45), s. 133.

⁴⁵³ Tamtéž, s. 50.

uvažoval jako o součásti „rozšířeného schématu komunikace“, která používá „slovního fondu v metajazykovém kódování. Systém interpretace, který k určitému textu přiřazuje jiný vysvětlující text, používá tohoto jako metajazyka.“ Každá interpretace je tak v jeho pojetí systémem metajazykových znaků, jež „v sobě zahrnuje další“, a tak má „v zásadě vyvolat hieratický sled interpretací“. Při tomto vrstvení významů však dochází k různým posunům, které se jako podstatné projevují hlavně v rozdílech, které již v sobě nesou jazyk textů uměleckých (poezie a próza) a jazyk hovorový. Každý z nich tak vyžaduje jinak významnou „potřebu výkladu“.⁴⁵⁴ V tomto smyslu lze vnímat tento text i jako shrnutí toho, jak důkladně Ladislav Novák interpretační metody studoval. Jeho zájem provází celé jeho dílo, ale asi nejvýznamněji je jeho vliv patrný z tolik oceňované techniky „froasáže“ – nebo-li techniky interpretované muchláže, v níž kresbou obtahoval vrásky zmuchlaného papíru – jejíž východisko se však již nenacházelo ani v obrazovém ani v textovém sdělení interpretace nalezeného materiálu, jak to známe například z Novákových kolážových (čtvrcené koláže, vrstvené dekoláže, spečené texty) a asamblážových metod (růže), nebo chemických či jiných mechanických zásahů do hotového materiálu („alchymáž“). [Obr. 29]

Ani Jiří Kolář se nezastavil pouze u listu papíru. Svoje cvokogramy vložil do obálek, a tak vznikly *Dopisy*.⁴⁵⁵ Postupně pak popisoval vše, co mu přišlo pod ruku: účtenky, formuláře, tiskopisy, reprodukce, nalezené předměty..., k čemuž koneckonců odkazuje i jeho výzva, jež je součástí jednoho „návodu k upotřebení“: „(...) počmárej nejrůznějšími podpisy cokoliv tě napadne“.⁴⁵⁶ Tuto obsesivní Kolářovu grafomanskou mánií lze s klidným svědomím přirovnat k lettristické hypergrafii, jak ji proklamoval Maurice Lamaître (viz kap. 2.8).⁴⁵⁷ Svým způsobem jako její pendant lze vnímat i Kolářovy kolážové práce jak plošné, tak objektové. Avšak místo toho, aby na nich cokoliv popsal, tak cokoliv polepil: jablko, lebku, housle – „(...) a pokryj stůl / židli / topení / podlahu / všechno (...) pokryj i sebe (...)“⁴⁵⁸ zní nakonec opět jeden z autorových návodů. Cokoliv může zároveň být i materiálem k lepení, ať už roztrhané obrazová reprodukce či rytina, nebo fragmenty textů pocházející ze starých knih, z jízdnicích řádů, z listů popsaných rukopisem či potištěných latinkou, arabským, hebrejským či čínským písmem. Písmo se tak do obrazu (nebo objektu) dostává opět

⁴⁵⁴ Ladislav NOVÁK: *Teorie interpretace*, nedat. strojopis, 5 listů, archiv NG, Fond Ladislav Novák.

⁴⁵⁵ KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 70.

⁴⁵⁶ Jiří KOLÁŘ: Cokoliv tě napadne, in: KOLÁŘ 1969 (pozn. 17); taktéž in: KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 224.

⁴⁵⁷ Viz Astrid WINTER: Schreib-Gedichte – Spuren des Schicksals, in: WINTER 2006, s. 429–456; nebo také Jiří PADRTA: Básník nového vědomí, in: MOTLOVÁ 1993 (pozn. 153), s. 76–77.

⁴⁵⁸ Jiří KOLÁŘ: Loňský sníh, in: KOLÁŘ 1969 (pozn. 17); taktéž in: KOLÁŘ 1995, s. 204.

přes gesto. To však již není gesto skripturálního rázu, nýbrž fyzické. A z hlediska čtení představují takové natrhané a znovu do různých celků slepené „chiasmáže“ v podstatě básně destruované, vytvářející homogenní plochu, takže je možné je vnímat pouze opticky. S jiným systémem nečitelnosti pracují Kolářovy „předmětné básně“, v nichž se už sémantickému textovému materiálu vyhnul úplně. Na počátku roku 1962⁴⁵⁹ se nechal inspirovat uzlovým písmem quipu z jihoamerických And a sestavil svoje první asamblážové *Uzlové básně*. Pak následovaly básně ze žiletek (*Žiletkové básně*), klíčů (*Klíčové básně*), od roku 1963 odobně rozvíjel i skupinu básní přímo nazvanou *PŘEDMĚTNÉ BÁSNĚ*, u nichž do horizontálních řad připomínajících lexikální verše a sloky v ploše za sebou řadil drobné předměty (obrázky,⁴⁶⁰ klíče, barevné papíry, karty, špendlíky apod.), které tak představovaly jednotky analogické ke slovům či písmenům.⁴⁶¹ [Obr. 24] To, že předměty přeci „*nabízejí kromě svého užitkového tvaru tvar jiný, groteskní, čitelný. Že při pozorném pohledu v nich můžeme spatřit písmeno, znak, kaligram, že je můžeme skládat*“ a tvořit z nich ornamenty, si uvědomovala i Běla Kolářová.⁴⁶² [Obr. 25]

Kromě takovýchto „logografických“ systémů vyvinuli umělci okruhu vizuální poezie řadu dalších písmových soustav, které se pro náš pohled vyznačují zajímavými rovinami ikonicko-sémantickými.⁴⁶³ Do tohoto okruhu by částečně patřila například hra s písmem, jakou reprezentuje emblematicky působícího signatura Ladislava Nováka. Vytvořil ji tak, že iniciály svého jména a příjmení propojil s vročením práce a všechny znaky pak zdvojnásobil v zrcadlovém odrazu. [Obr. 27] Novákovo zrcadlové písmo, psací i tiskací, v němž se některé znaky navzájem odráží horizontálně, některé vertikálně, kombinoval nakonec ještě i s dalšími vizuálními záznamy, je však jen na první pohled

⁴⁵⁹ BURDA 1968 (pozn. 377), s. 436.

⁴⁶⁰ Srv. Jiří KOLÁŘ: *Báseň ticha* / E. Julišovi: „*Sesbírej / hromádku oblázků / a sestav z nich / kdekoliv // i s nadpisem / oblázek za oblázkem / jako slovo za slovem / řádku za řádkou // jako verš za veršem / pohlednou báseň*“, in: KOLÁŘ 1969 (pozn. 17); taktéž in: KOLÁŘ 1995, s. 245.

⁴⁶¹ Srv. podrobné analýzy Kolářovy evidentní básně *Černý cukr*, 1963, 77 x 58 cm, soukromá sbírka Praha: Marie LANGEROVÁ: *Variace a pohyb mezi texty*, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 475–548 (s. 497–509); Astrid WINTER: *Objekt-Gedichte*, in: WINTER 2006, s. 577–584 (s. 579–583); nebo také předmětné básně *Ptačí sněm*, 1963, 80 x 60 cm: Dietrich Mahlow, *Bilduntersuchungen*, in: Miroslav LAMAČ / Dietrich MAHLOW (eds.): *Jiří Kolář*, DuMont Schauberg, Köln 1968, s. 8–18 (s. 9–10).

⁴⁶² Běla KOLÁŘOVÁ: *Jedna z cest*, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 220.

⁴⁶³ Wolfgang Ernst ve svých přednáškách k archeologii médií na Humboldt Universität v Berlíně 2004/2005 upozornil, že pro dějiny písma již neplatí lineární téze směřující vývoj od piktogramu k abecedě („*piktographisch – logographisch – syllabographisch – alphabetisch*“), viz Wolfgang ERNST: *Zahl – Bild – Schrift: Antike Grund/Lagen* (Mediengeschichte 2), <http://think-analogue.hu-berlin.de/skripte#geschichte> (vyhledáno 15.3.2013), s. 11.

nečitelná organizace textu. Do skutečné obrázkové abecedy má však daleko.⁴⁶⁴ V tomto smyslu zcela na opačném pólu stojí Josef Honys, soliterní autor, na jehož tvorbu jsme upozorňovali v souvislosti s hravou obrazností surrealismu. Honys v šedesátých letech manifestoval „*proměnlivost tvarů i destrukci slovních výrazů a vět*“⁴⁶⁵ sice také prostřednictvím typogramů a textových konstelací,⁴⁶⁶ [Obr. 48] ale právě o obrázkových písmech byl přesvědčen, že

„(...) nezbyvá, než obohacovat jazyk o nové tvary subjektivně autorského významu a dospět tak daleko, že nám zdánlivě sdělnou abecedu rozšíříme o novou sérii znaků. Takto obohacenou poezii nazývám nekomutativní a v praxi je charakterizována 1. novotvary, 2. kresbami v textu, 3. zavedením nových symbolik“.⁴⁶⁷

[Obr. 49] [Obr. 47] Honysovy obrázkové znaky by mohly mít blízko k hieroglyfickému písmovému charakteru, někdy ale svou syrovostí hraničí až se zastřenou osobní mytologií. Svými tvary a vegetativně-fantaskními formami vyvolávají nejrůznější asociace. Jejich významy však nikdy nemohou být shodné s tím, co měl na mysli tvůrce, a tím, co může napadat čtenáře/diváka, neboť se neváží k žádnému konkrétnímu slovnímu ani obrazovému vyjádření. Honys tento moment ideotvorné volnosti přirovnal k množině vztahů složené z básnické představy, symbolu a představ čtenářů.⁴⁶⁸ Nakonec fakt, že vnímat lze ledacos a ještě k tomu různým způsobem, dokazují i jeho dva manifesty „*nic –ismu*“ ze začátku roku roku 1967, v nichž však celou věc podstatně ironizuje. V prvním z nich zastává v podstatě konceptuální názor, že

„(...) Modelujeme-li projev ničeho v ničem, vycházíme z předpokladu, že nic, v němž provozujeme něco, je něco, co považujeme za nic.

V nic ismu nemusíme vždy modelovat projev ničeho v něčem.

Postavíme diváka před něco a nic přenecháme jeho vnímání.

⁴⁶⁴ Charles MASSIN: *Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen*, Mayer, Ravensburg 1970.

⁴⁶⁵ Josef HIRŠAL: *Úvod do Honysovy knížky*, strojopis, nedat., LA PNP, Fond J. Hiršal – B. Grögerová, 2. strana strojopisu. – Viz také Jiří VALOCH: *Vizuální básně Josefa Honyse*, in: *Host do domu*, 1970 (17), č. 5, s. 27–28.

⁴⁶⁶ Honys se přiblížil i tvorbě happeningů, jeho tzv. černý happening popisují: Jindřich PROCHÁZKA: *Vzpomínka na Josefa Honyse*, neboli „Černý happening“ se nekonal, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 53; taktéž in: *Revolver Revue*, 2007, č. 68, s. 175–179 (text je součástí vzpomínkového souboru [Josef Honys (narozen 10. listopadu 1919 v Jičíně...], s. 160–179). – Josef HIRŠAL: *Za Josefem Honysem*, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 52–53. – HLAVÁČEK 2007 (pozn. 10), I, s. 235.

⁴⁶⁷ Josef HONYS: *Nekomutativní poezie*, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 456.

⁴⁶⁸ HONYS 1969 (pozn. 182).

(...) Vycházíme z toho, co již bylo řečeno, že nic v něčem může vnímat někdo.“⁴⁶⁹

4.5. Návody a metody

Připomínkou tohoto textu jsme se již odklonili od řady pracovních postupů, které jsme citovalo na předcházejících stránkách a z nichž vyplývá, že snaha tvůrců formulovat vlastní program, instruktivní návod či metodický výklad objasňující vlastní myšlení, se pro některé umělce stala neoddělitelnou součástí jejich tvorby. Jaký význam byl tehdy podobným textovým paralelám kladen, svědčí zároveň i zapojení těchto metodik do řady antologických prací věnovaných vizuální a konkrétní poezii. Výzva autorům, aby „*uvedli své práce vlastní metodologií, typologií či pracovní analýzou, která je u současné experimentální tvorby téměř neodmyslitelnou složkou díla*“, se proto měla stát i samozřejmou součástí první antologie české experimentální poezie, nazvané *Vrh kostek*, kterou sestavila Bohumila Grögerová s Josefem Hiršalem v polovině šedesátých let.⁴⁷⁰

Slovně formulované metodické pozice se však objevily tehdy i jinde, v jiných přehledových antologiích a katalogích výstavních projektů.⁴⁷¹ Jako součást prvního rozsáhlejšího výstavního katalogu *Between Poetry and Painting* z poloviny šedesátých let stálo vedle sebe mj. několik odstavců z vlastní biografie Raula Hausmanna (s. 49) spolu se statementem francouzského lettrismu (s. 61, 63), aby dodaly vitálního kontextu aktuálnímu směřování této „*hybrid form of expression (...) – visual poetry in its various forms*“, jak píše v úvodu britská kurátorka Jasia Reichardt (s. 9). Samostatnou kapitolu pak představovaly manifesty a programová prohlášení týkající se konkrétní poezie v

⁴⁶⁹ Josef HONYS: Manifest nic ismu, in: HONYS 2011 (pozn. 181), s. 183–184. – Týž: Druhý manifest nic ismu (1. 2. 1967), tamtéž, s. 185.

⁴⁷⁰ Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Slovo úvodem, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 7.

⁴⁷¹ K prvním mezinárodním antologickým souborům patří: WEAVER 1964 (pozn. 220). – REICHARDT 1965 (pozn. 99). – WILLIAMS 1967 (pozn. 223). – HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967a. – Stephen BANN (ed.): *Concrete Poetry. An International Anthology*, London Magazine Editions 1967. – Jean François BORY (ed.): *Once Again*, New Directions Pub. Corp., New York 1968. – Solt 1970 [poprvé publikováno jako dvojčíslo *Artes Hispanicas / Hispanic Arts*, 1968 (1), č. 3-4]. – Felix Andreas BAUMANN (ed.): *Text Buchstabe Bild* (kat. výst.), Zürcher Kunstgesellschaft und Helmhaus Zürich, Zürich 1970. – DENCKER 1972 (pozn. 2); apod. – První antologii v českém kontextu byla Jiří KOLÁŘ (ed.): Malá antologie konkrétní poezie, in: FELIX / KOLÁŘ 1966 (pozn. 19), nestr. Zařazení autoři: Zdeněk Barborka, Vladimír Burda, Bohumila Grögerová, Josef Hiršal, Josef Honys, Emil Juliš, Jiří Kolář, Ladislav Nebeský, Ladislav Novák, Jindřich Procházka, Jiří Valoch, Věra Vařilová (Jirousová). – Avšak již z roku 1964 pochází první antologický výbor z české experimentální poezie Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.), *Tschechische Experimentalpoesie*, in: *Manuskripte*, 1964 (4), č. 12, s. 2–13. Zařazení autoři: Bohumila Grögerová, Václav Havel, Josef Hiršal, Jiří Kolář a Ladislav Novák.

patrně nejdůležitější světové antologii *Concrete Poetry: A World View* vydané americkou teoretičkou a básnířkou Mary Elen Solt v roce 1968. Jí se podařilo shromáždit poměrně velký počet textů napříč světovým hnutím – Eugenem Gomringerem počínaje, přes jihoamerickou trojici Augusto de Campos, Decio Pignatari a Harold de Campos, přes Maxe Bense, Oyvinda Fahlströma, Pierra Garniera, Henriho Chopina, Paula de Vree, Iana Hamilton Finlaye až konče u Jonathana Williamse. Ještě rozličnější myšlenkové cíle autorů konkrétní a vizuální poezie, doložené manifesty a autorskými interpretacemi, přinesla historicky pojatá výstava *Text Buchstabe Bild*, uspořádaná v létě 1970 v Curychu.

4.6. Akční poezie

V katalogu naposled jmenované výstavy se již mezi vybranými texty objevil i tolikrát zmiňovaný Kolářův manifest „Snad nic, snad něco“ (s. XLVIII–L). Kolář v něm kromě poezie evidentní, založené primárně na vizuálním vnímání, vyjádřil v několika bodech i druhý pól svojí koncepce depoetizace:

- za prvé to, aby se vyhranil vůči „*veškeré poezii jiné, klasické i umělé, která mi skutečně připadá beznadějně statická*“;
- za druhé jej oslovoval moment, který „*připouští náhodu*“, protože taková poezie je „*soukromá*“ a zároveň „*chce být přístupná a nesymbolická*“;
- a za třetí touha

„angažovat čtenáře přímo na básni“, protože „programově vychází ze skutečného lidského dění pokud možno čistého jako jsou hry dětí, z lidské činnosti, naprosto svobodné, a že vše, mimo původce básně záleží na čtenáři“.⁴⁷²

Tyto tři hlavní důvody, proč se vydal cestou tzv. „destatické poezie“,⁴⁷³ jsou nejlépe manifestovány v básnické knize *Návod k upotřebení*.⁴⁷⁴ V textech této sbírky Jiří Kolář vyzývá čtenáře, po vzoru kuchařských receptů a návodů k postupu práce, k nejrůznějším, někdy až poměrně výstředním, činnostem. Podívejme se však na příklad, který je součástí jeho starší sbírky *Pocta Kazimíru Malevičovi*, a jež je zajímavý i svým vizuálním zpracováním. [Obr. 19]

⁴⁷² KOLÁŘ 1965 (pozn. 17).

⁴⁷³ Srv. také týž: Destatická poezie, in: KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 64. – Viz Astrid WINTER, Destatische Poesie – Wandlungen des Lesers, in: WINTER 2006, s. 391–425.

⁴⁷⁴ KOLÁŘ 1969 (pozn. 17). Sbírkou vznikala v letech 1962–1965. – Viz také KOLÁŘ 1995 (pozn. 1).

Podobné texty realizoval Kolář zhruba od roku 1954, většinu z nich ale nezamýšlel jako skutečnou instrukci.⁴⁷⁵ Přestože „jejich podobnost s některými popisy či výzvami k akci je ovšem více než podivuhodná“, jak napsala historička umění Pavlína Morganová v úvodu své práce věnované akčnímu umění v Čechách, jsou a mají i nadále zůstat pouze básnickou metaforou.⁴⁷⁶ Kolářovy „pokyny“ v sobě právě odrážejí ten kontext, který souvisí spíše s evolucí uměleckého díla, jež s následným vstupem konceptuálního myšlení nemuselo být už jen čistě materiální. Začalo existovat ve formě ideové, ve formě myšlenky, která se v podobě textu a jazyka stala základem další linie uměleckého projevu. Kolářova destatická poezie tu tak konfrontuje vnímání s tím, co je z formálního hlediska jako text či věta namířeno na sebereflexi, „nemá sloužit k šokování svého okolí, ale naopak k nejostřejšímu a nejpřísnějšímu sledování sebe sama“, jak napsal později Kolář v *Odpovědích*. A tak se stává „pravým opakem“ happeningů.⁴⁷⁷

Podstatně minimalističtější, ale blíže k akci, mohou v této souvislosti vyznívat texty, které neodmyslitelně patří do repertoáru slovních návodů k uskutečnění absurdních akcí Vladimíra Burdy:

„VEJDI KAMKOLI SOUČASNĚ ZLEVA I ZPRAVA!“

„COKOLI ROZSTŘIHNÍ NA DVĚ STEJNÉ POLOVINY. MENŠÍ POLOVINOU
ÚPLNĚ PŘEKRYJ VĚTŠÍ POLOVINU!“

„ZAHVÍZDEJ ČTVEREC!“⁴⁷⁸

Toto jsou jen některé z heslovitých instrukcí, v jejichž „*médiu se ,čtenář‘ či ,účinkující‘ ,aktér‘ angažuje v nějaké navozené akci*“,⁴⁷⁹ jak komentuje Burda svoji sbírku, v níž už názvem příznačně odkazuje k jedné ze tří titánských múz, k múze zpěvu a hudby Aiodé, *Akční aiody / Akční deník* z roku 1966, do níž patří i tyto tři uvedené příklady. Patrný je z nich víc než zájem o experimentování s poezií kontext klíčových

⁴⁷⁵ V letech 1958–1959 vznikly akční poezii se blížící texty „porovnávací“, jež měly angažovat čtenáře, viz Jiří KOLÁŘ: Porovnej se svými vzpomínkami, Porovnej sám se sebou, Vyškrtni-přidej ze sbírky *Pocita Kazimíru Malevičovi*, in: Tamtéž, s. 44, 48, 54.

⁴⁷⁶ Pavlína MORGANOVÁ: Úvod, in: táž, *Akční umění*, Nakladatelství J. Vacl, Olomouc 2009², s. 18–19. – Takovémuto zvláštnímu druhu textů-návodů se věnovala řada umělců, kromě Koláře, Nováka, Valocha, Burdy a Koryčana viz také Milan KNÍŽÁK: Proč právě tak, in: *Nutná činnost*, 1965, nestr.; in: ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (eds.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 299–304.

⁴⁷⁷ KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 288–289. – Destatická poezie „podobně jako happenings proti statickým a uzavřeným formám uměleckého díla zdůrazňuje jeho procesuální, nikdy neukončený charakter“, zdůrazňoval naopak Vladimír BURDA: Jiří Kolář, in: *Dialog*, 1968 (3), č. 1, s. 26.

⁴⁷⁸ BURDA 2004 (pozn. 261), s. 331, 335, 338. – Srv. Jiří KOLÁŘ: Vyvěs vyznač podej, in: KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 244.

⁴⁷⁹ Vladimír BURDA: Akční aiody / akční deník, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 154.

pojmu akčního umění jako happening, performance a event,⁴⁸⁰ a snaha o překračování limitů, narušování stereotypů a tradic ve společnosti – přesně ve smyslu Burdova hesla „!! KDO NEPÍŠE POEZII AŤ NEJÍ A NEMŮŽE SE JÍT VYSRAT !!“⁴⁸¹

Tímto směrem se snažila překonat statičnost grafické poezie celá řada dalších básníků. [Obr. 36] Na její adresu si například Miroslav Koryčan zapsal:

„(...) slova jsou vymleté sémantické otruby. žernovy dennodennosti jsou perpetua mobile. (...) je nutná obnova jazyka a mám ten dojem, že konkrétní poezie problém jen nakousla a upadla do sterility.“⁴⁸²

Aby neustrnul v tomto bodě, od roku 1965 vyzkoušel celou řadu dalších postupů:

„(...) karamboly – neúplná kombinatorika – matematické texty včetně textů strojových a booleovy algebry – hry – substituční texty – rádžajógu – smyslová cvičení – dějovou kombinatoriku – a slovník spisovatelů“.⁴⁸³

Avšak nejen z této Koryčanovy tvorby, ale i z jeho pouze zčásti publikovaných úvah můžeme vyčíst, jak se postupně rodila jeho myšlenka na spojení básnictví a happeningu.

V květnu roku 1970 si k tomu poznamenal:

„(...) mám za to, že experimentální poezie v dnešní podobě se stává klasickou. že apriorní výpověď již není schopná novosti. jen množení. nyní jde o to, aby experiment byl použit. aby byly zahrnuty získané kvality do akce.“⁴⁸⁴

Návrhy konkrétních Koryčanových děl z poloviny šedesátých let, které by nějak aktivizovaly čtenáře, však v sobě skrývají spíše představu scénického provedení za divákovy účasti (*Pokus o akci*, 1964). Do jiných textů, které Koryčan nazývá „situace“, zase vtiskl dosti ironizující odstup od skutečných happeningových návodů. Přes všechny tyto zajímavé pokusy však postupně dospěl pouze k představě, kterou vložil do tzv. „mobilního objektu“, kterým „*chci vtáhnout diváka do procesu tvorby a to tak, že mu předložím materiál, ze kterého (při dodržení omezujících pravidel) bude vytvářet ‚svůj‘ objekt*“⁴⁸⁵ – a tak se mu, mohlo by se zdát, nakonec básnictví s uměním akce propojit přece jen podařilo.

⁴⁸⁰ Burda se kontextu těchto pojmů věnoval také teoreticky, a charakterizoval je v jednom ze svých nejdůležitějších textů tak, že „*rozpracovávají polysenzoriální program komunikace elektronické éry*“, Vladimír BURDA: *Happening ve smyčce*, in: *Výtvarná práce*, 1968, č. 15, s. 1.

⁴⁸¹ BURDA 2004 (pozn. 261), s. 131.

⁴⁸² Miroslav KORYČAN: *Záznamy*, in: *týž, Zamračené židle*, Radim KOPÁČ (ed.), Kalich, Praha 2005, s. 142.

⁴⁸³ Tento soupis je průřezem textů od roku 1965, jak jej připravil pro setkání v Umělecké besedě, tamtéž, s. 134.

⁴⁸⁴ Tamtéž, s. 130. – K této myšlence se neustále vracel: „*myslím si, že kombinace experimentální poezie (jejích metod) s událostmi by mohla být cestou. experimentální poezie je navržena co do formy. teď snad je čas na vtažení do života.*“, tamtéž, s. 135.

⁴⁸⁵ Představu o mobilním objektu měl Koryčan dosti přesnou, „*prozatím ve dřevě*“ (tamtéž, s. 145–146), jako „*nosnou desku, na které budou dva odnímatelné, ale pokud jde o rozměry, totožné rámy, oddělené distančními kroužky. rámy vymezují prostor (obdobně s obrazem). oběma rovinami rámu procházejí*

Povaze skutečné výzvy pro čtenáře (diváka), ale podstatně konceptuálně uhlazenější, odpovídala na příklad jedna z prvních autorských knih Jiřího Valocha z konce šedesátých let výmluvně nazvaná *Do it yourself*. Její podtitul, *Poems by Jiří Valoch and...*, s uprázdněným místem pro podpis kohokoliv, kdo si tuto drobnou knížku přečte, již naopak ke spoluúčasti na autorství jednotlivých textů (např. přítomných haiku) „přímo“ vybízel. [Obr. 37] Strategie tohoto typu, která prověřuje myšlení diváka, s nímž chtěl Valoch sdílet vlastní zkušenost, se stala nakonec významnou součástí umělcovy tvorby, a to především v pozdější práci s tektonikou jazykového materiálu, uskutečňovanou nejprve v ploše papíru, potom v knize, ve fotografii, a nakonec i v prostoru. Od izolovaných grafémů své strojopisné poezie se tak přenesl přes izolovaná, Valochem nazývaná „absolutizovaná“ slova až ke krátkým sekvencím, které jsou sice složitějšího charakteru, ale podobným způsobem předpokládají, že vnitřní výstavba uměleckého díla bude divákem reflektována v prostoru, který autor slovem interpretoval.⁴⁸⁶

Zde jsme se ale již dostali do blízkosti environmentu, v němž jazykově orientované umění vstupuje do interiéru i exteriéru.⁴⁸⁷ Uvnitř galerijního prostoru se podařilo například transportovat snahu vizuální poezie využívající liter, odpoutaných od sémantického obsahu, Miloši Urbáskovi. Specifickými instalacemi svých čtvercových pláten, ve kterých upřel pozornost na literu O, a jež pak zavěšoval do soustav (na výstavě *Nové citlivosti* například do kříže v rohu výstavní síně, tedy v konfiguraci zalomené do pravého úhlu), vytváří slovy Zdeňka Felixe „zároveň nový prostor, jakési silové pole, v němž se odehrává rytmické střetávání černých a bílých forem, jen vzdáleně připomínajících zlomky písmen a liter“. Autorovy vystavené seriální celky „otevřou široké pole rozvoji nové plastické myšlenky“.⁴⁸⁸ [Obr. 52] Tou se, ale zcela odlišným způsobem, zabýval i básník Miloslav Topinka. Několik kreseb ze sbírky *Kryší hnízdo*⁴⁸⁹, z nichž jsou schematicky zachycené prostory a prostorové objekty v textu popsané, představuje jakousi aluzi environmentu. Jiné texty ze sbírky zas připomínají spíše návod k uspořádání scénického prostředí, jak vyzdvihl i Miroslav Červenka u

různé lišty, které jsou nositeli výtvarných prvků (znaků, písmen, barev...) přesouváním lišt vytvoří diváktvůrce“ již zmíněný objekt. „celá činnost je zajímavá i z hlediska psychologického a sociologického“, tamtéž, s. 142.

⁴⁸⁶ Srv. s básní Jiřího Koláře, „Báseň nebo obraz“ z *Návodu k upotřebení: „Vystěhuj místnost / se vším všudy / a podepiš se na práh / jako bys podepsal / báseň nebo obraz“*, in: KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 215.

⁴⁸⁷ Viz HAVRÁNEK 1999 (pozn. 32), s. 178–198.

⁴⁸⁸ Zdeněk FELIX: Písmo jako znak, in: *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 8, s. 5.

⁴⁸⁹ Miloslav TOPINKA: *Kryší hnízdo*, Mladá fronta, Praha 1991. Kniha byla v roce 1970 připravena pro tisk, k čemuž však nedošlo.

příležitosti knižního vydání autorovy sbírky: „*V kopuli krysiho hnízda ostrý reflektor. Chvillemi zhasíná.*“⁴⁹⁰ I v tomto případě se jedná o zajímavý moment symbiózy literárního poetického textu s výtvarným uměním, která se týká prostorového aspektu. Propagace vizuálního „označujícího“ zde ale evokuje dialog jiného druhu vnímání díla vnímatelem, než jak je tomu u ryzích textových prostorů, jaké známe z konceptuálního myšlení.

4.7. Fonografická podoba slova

Podobnou formu jako řada básní z Kolářova *Návodu k upotřebení* mají i texty Ladislava Nováka ze sbírky *Receptář*, vzniklé v letech 1964–1973.⁴⁹¹ V jeho podání se také nejedná o návody jako popisy technologických metod, ale o absurdní textové events, akce, nerealizované scénáře, nesmyslné recepty a jiné verbální instrukce. A podobně jako Kolář, ani Novák v nich neopustil pozici autora textu, který nechává jen na čtenáři, jak s texty naloží, zda-li si je nechá pouze na čtení nebo se bude nějakým způsobem inspirovat k jejich realizaci. Ale na otázku, jestli zůstanou jen literaturou, nebo svým smyslem spíše zapadnou do kontextu výtvarného umění, si Novák jinde sám šibalsky odpověděl:

„UMĚNÍ A POEZIE?

Dokud básník skládá svou báseň, je to v lepším případě umění.
Teprve když báseň začne skládat svého básníka, je to poezie.
Poezie!⁴⁹²

⁴⁹⁰ Miroslav ČERVENKA: Řeč řeže, in: *Literární noviny*, 1991 (2), č. 48, s. 2; taktéž in: týž: *Obléhání zevnitř*, Torst, Praha 1996, s. 317–320 (s. 317).

⁴⁹¹ Sbírkou nejprve vyšla v samizdatu, Ladislav NOVÁK: *Z Receptáře* (básně z let 1964–1967) [samizdat], Praha 1976; později týž, *Receptář* [samizdat], Praha 1988 (sbírka obsahuje básně z let 1964–1973); totéž, Concordia, Praha 1992.

⁴⁹² NOVÁK 2007 (pozn. 45), s. 126. – K otázce „paragone“ se Novák vyjadřoval i v jiných textech, a seriózněji. Z roku 1966 pochází jeho „Několik poznámek o umění“, v nichž napsal, že „psaní je vždycky činnost značně odtahitá a druhotná, člověk se vyjadřuje pomocí znaků, pomocí slov, jimž se naučil v prvních letech svého života, a pomocí písma a pravopisu, jimž se naučil ve škole. (...) Výtvarné vyjádření je daleko bezprostřednější, a tedy vhodnější k vyjádření našich rudimentárních zkušeností, zkušeností před vzděláním a před civilizací, zkušeností toho nejhlubšího v nás. Je to také vyjadřování pro samotného autora mnohem sugestivnější a smyslově bezprostřednější: pach chemikálií a barev, dotek papíru atd., to vše zde působí velmi silně.“ Postoj vůči vlastnímu srovnávání hodnoty jednotlivých uměleckých oborů vyznává Novák i na dalších řádcích tohoto textu: „Psalí (stejně jako čtení) je vždy procesem, který probíhá v čase (...) Naproti tomu obraz možno vždy vnímat v jediném záblesku, (...) v jediné vteřině, která nás rozšiřuje do bezčasí, stává se onou vteřinou-věčností.“, úryvky z Novákova textu „Několik poznámek o umění“ odcitován Jindřichem Chalupěckým v Příběhu Ladislava Nováka, in: Jindřich CHALUPECKÝ: *Na hranicích umění. Několik příběhů*, Arkýř, München 1987, s. 70–88 (s. 76, 86–87). – K tomu, co je poezie, se Novák vjádřil i na videozáznamu, jehož přepis s názvem *Vizuální poezie* se dostává do hraniční oblasti mezi poezií a malířstvím (Ladislav Novák) otiskl časopis *Těžkořict*, 2007, č. 14, nestr.

Tento poetický text je součástí o dost méně systematicky pojatého slovníku, než jaký je ten výše zmiňovaný Kolářův. *Malý slovník naučný* Ladislava Nováka, nazývaný někdy i *Nenaučný slovník kuriozit a zbytečných vědomostí*, nebo jako *Malý nenaučný slovník*, vznikl v první polovině šedesátých let a dlouho zůstával pouze v rukopise.⁴⁹³ Jedná se o abecedně řazenou slovníkovou sbírku drobných, často parodických textů, z nichž některé odkazují k autorovým osobitým tvůrčím konceptům. Ani ty však nelze vnímat jako obecněji platné. Pro nás přesto může být zajímavé, že se tu setkáváme s řadou slovně vyjádřených návodů k autorovým technikám, které jsou v centru našeho zájmu. Kromě některých z originálních autorských metod, k nimž patří například i metoda „tvořivé destrukce“ v navzájem propojených postupech „nečitelných“ preparovaných či spečených textů, pocházejících z konce padesátých let, která „*spočívá v tom, že určitý už hotový text (ať cizí či vlastní) rozrušuju především v jeho sémantických vazbách, abych dospěl k novým šokantním účinkům*“. V polovině roku 1962 použil tuto metodu na „*obrazovém materiálu, který jsem znovu rozrušoval pouze mechanicky, záhy jsem však přešel k účinnějším chemickým prostředkům*“, a vznikla alchymáž.⁴⁹⁴ Ta patří spolu s integrací, pyramidálními texty, růžemi jako básnickými objekty či zenistickými básněmi a interpretací náhody k dalším Novákovým metodám, jež ve svém slovníku vysvětlil. Setkáme se tu však i s výběrem z univerzálnějších technik pocházejících například ze surrealistického kontextu (automatický text), či hesla odkazující k akustické poezii (glosolalie, hejkal, hluchor).⁴⁹⁵ Svoji představu o ní dokonce shrnul už koncem padesátých v desateru, které publikoval Jiří Valoch teprve nedávno:

„Absolutní poesie

Dejte se rozeznít zpěvem,
jímž znám!

Absolutní báseň je vytvořena z hlásek, slabik a slov, které nemají
konkrétního významu v žádném jazyku země.

⁴⁹³ Viz Vladimír NOVOTNÝ: Ladislav Novák, in: Pavel JANOUŠEK (ed.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, sv. 2, Brána, Praha 1998, s. 135-137. Na internetové verzi slovníku je aktualizovaný název podle NOVÁK 2007 (pozn. 45), <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1088&hl=novák>, vyhledáno 15.3.2013. – Jako o *Malém nenaučném slovníku* mluví CHALUPECKÝ 1987 (pozn. 492), s. 80.

⁴⁹⁴ Odpověď Ladislava Nováka v rozhovoru BRABEC / NOVÁK 1967 (pozn. 415), s. 22–23.

⁴⁹⁵ Slovník zároveň obsahuje v podstatě veškeré textově popsané inspirační zdroje, které Novák ve svém díle propojil – jak poetiku surrealistickou, dada i abstrakci, tak i pokusy, jimiž se podílel na formování české experimentální poezie směrem k jejímu vizuálnímu a intermediálnímu vyjádření, podobně jako téměř o generaci starší Kolář.

Absolutní báseň působí jen svými zvukovými hodnotami: rytmem, kvalitou hlásek, jejich kombinacemi, hromaděním jedněch a nepřítomností jiných, celkovou rytmickou a melodickou komposicí.

Absolutní poesie dle možností využívá dynamické grafické úpravy a různých typů písmen, tím akustické působení násobí působením vizuálním (např. ta část básně, která si žádá tichého a křehkého čtení, bude vytištěna tomu odpovídajícím písmem).

Absolutní poesie má dlouhou řadu předchůdců: glosolalie různých druhů a dob, magické formule, dětská říkadla a rozpočítadla, Marinettiho abstraktní verbalisace, zaumnyj jazyk ruských futuristů, některé dadaistické a expresionistické básně, lettrismus.

Absolutní poesie je sestrou abstraktního malířství a elektronické hudby.

Absolutní poesie dovršuje rozluky prosy a poesie. V prose, která sděluje, má konkrétní slovo svůj plný význam, v poesii, která sugeruje, je nejen zbytečné, ale svým příliš jasným a přesně vymezeným smyslem brání čtenáři, aby se dostal do „poetického stavu“.

Absolutní poesie vylučuje z básně s definitivní platností všechny obsah, tendenci, ideologii, zůstává jen hudba, nesmírně jemný a složitý tanec hlasového ústrojí, tajemné vibrace a záření, mystérium.

Absolutní poesie taví jak rudu slovní materiál různých jazyků, aby dala zazářit čistému kovu lyrického nadjazyka, obecně lidského, internacionálního. Tak je předchůdcem budoucího všesvětového jazyka.

Absolutní poesie v jistém smyslu obnovuje původní lidský jazyk, v němž každé slovo – svěží a plastické zvukové gesto – bylo samostatným tvůrčím koněm, a ne ohmatanou mincí smluvené měny.

Absolutní poesie je výrazem dnešní doby, doby umělých hmot, atomových reaktorů, teorie relativity, kosmických raket, kybernetiky, logistiky, algebry, abstraktních znaků a mezinárodních slov.⁴⁹⁶

Právě aktivita na poli akustické poezie, jejíž podstaty se manifest silně dotýká, bývá považována za Novákův nejvýraznější příspěvek k problematice intermediální tvorby (kromě originálních kolážových technik).⁴⁹⁷ Vývoji tohoto proudu se zde však nelze věnovat víc než náznakově, neboť nepatří k zásadním otázkám, které jsme si položili. Ale bylo by jistě chybou, kdybychom se jej nedotkli alespoň okrajově v souvislosti s domácím kontextem. Neboť i taková poezie má řadu styčných bodů v poezii vizuální. Zde máme na mysli například Novákovy topologické kresby, které kromě zájmu o vedení linky věnoval paralelní pozornost i akusticko-vizuální příznakům poezie, které pracují jak hlavně s nově utvořenou skupinou hlásek tak s potencionální zvukovětělesnou hodnotou.

⁴⁹⁶ MEŠKO / BAJCUROVÁ 2012 (pozn. 414), s. 15.

⁴⁹⁷ Naposledy se jeho fonické poezii věnoval Marek MILER: Mluvim, tedy jsem. Fonická poezie Ladislava Nováka, in: STEHLÍKOVÁ 2007a, s. 170–180; nebo též: *Interpretace experimentální tvorby Ladislava Nováka* (diplomová práce na PF UJEP), Ústí nad Labem 1994.

Podobně jako poezie vizuální, která byla charakterizována svojí dvojrozměrností („aby mohly být vnímány, musí být viděny“),⁴⁹⁸ byl projev akustických forem textu považován za vícedimenzionální, neboť se kromě prostoru dokonale šíří i v čase: „Působením prostoru vzniká pak výtvarná kreace a působením času partitura.“⁴⁹⁹ Také v odvětví akustické poetické tvorby byly rozeznávány různě vyhraněné tendence. Za nejdůležitější jsou považovány především dvě: do první linie, jak napsal sám Ladislav Novák, patří autoři, kteří

„(...) ,vyrábějí‘ svým hlasovým ústrojím základní zvukový materiál, který pak dále technicky zpracovávají, až dospějí k vibrujícím zvukovým polím a v prostoru se pohybujícím zvukovým bodům, tedy útvarům, jež se velmi blíží konkrétní hudbě. Autoři druhé skupiny se nevzdávají sémantických hodnot mluveného slova, z různých fragmentů vytvářejí jakési zvukové koláže, velmi často s ironickým, či dokonce společensko-kritickým zaměřením.“⁵⁰⁰

Pro první skupinu byl pak ražen pojem fonická poezie, „což jsou básně, skládané přímo na magnetofonovém pásku, přičemž slova a věty jsou považovány za objekty a ohniska sluchové energie“. Pro druhou označení poezie fonetická, která je založena „na fonémech, zvukových podstatách jazyka a všeobecně na veškerých zvucích, vydávaných hlasovým ústrojím člověka“.⁵⁰¹ V této souvislosti Ladislav Novák považuje za „jeden z nejvýznačnějších typů jazykových novotvarů, projevujících se skutečným ‚řečněním‘, tj. delším souvislým mluvením v jakémsi ‚jazyku‘, přesněji ve výtvoru podobném řeči“, právě glosolalii, o níž se zmiňoval již v manifestu absolutní poezie a kterou ve svém *Slovníku* staví do vztahu k historickým předchůdcům auditivních forem poezie, k Hugo Ballovi, Rudolfu Blümnerovi, Isidoru Isouovi, „pokud sem nezařadíme i tzv. abstraktní verbalizaci F. T. Marinettiho“.⁵⁰²

Jako odborník na tuto problematiku i v těchto historických souvislostech byl společně s Bohumilou Grögerovou a Josefem Hiršalem pozván do rozhlasu, aby společně účinkovali v pořadu *Východiska z voicebandů*, vysílaném v roce 1969. Na základě ukázek se tu pokusili o aktualizaci specifické techniky sborové deklamace, která souvisela s jazzem a dobovými dadaistickými technicko-akustickými snahami a

⁴⁹⁸ Viz *Přednáška o poezii přirozené a umělé*, KRÁTKÁ 2013, s. 101–157.

⁴⁹⁹ GRÖGEROVÁ 1966 (pozn. 291), s. 470. – Viz také definici fonické poezie VALOCH 1970 (pozn. 218).

⁵⁰⁰ Ladislav NOVÁK: Stockholmský festival fonické poezie, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 52.

⁵⁰¹ Viz *Přednáška o poezii přirozené a umělé*, KRÁTKÁ 2013, s. 101–157.

⁵⁰² NOVÁK 2007 (pozn. 45), s. 33.

kteřou koncem dvacátých a začátkem třicátých let minulého století provozoval se svým úspěšným recitačně hudebním sborem Voiceband E. F. Burian.⁵⁰³

4.8. Poezie těla

Performativita tohoto druhu zaujala v neposlední řadě i Jiřího Koláře. Jeho báseň ze souboru *Y61*, jež začíná slovy „*Kdybyste otevřel zobák, / začnete bučet nebo štěkat; / chrochtání a vytí, / to je vaše vytužená hudba; (...)*“,⁵⁰⁴ stojí sice možná blíže fonetické poezii, ale směřuje už i k zájmům, které by se mohly stát jakousi slovní variantou body artu. Výrazný tělový náboj mají i Kolářovy „mimické básně“, které „*pro sebe označoval za jakýsi druh mobilní poezie*“:⁵⁰⁵ Zajímalo ho,

„(...) jak se kdo chová: před zrcadlem, v koupelně, při jídle, na záchodě, při svlékání, milování atd., ve všech možných konfrontacích, při jakýchkoli střetnutích. Co dělají rty, oči, ruce, nohy, věci atd. v určitou dobu nebo za určitou dobu.“⁵⁰⁶

Různé úrovně aktualizace tělesnosti bývají akcentovány také v tvorbě Ladislava Nováka. Jeden typ tělesnosti se projevuje například v jeho návodech, které má čtenář využít k tomu, aby sám prováděl něco, co je sice relativizováno absurditou, provokací a značnou dávkou humoru, ale přesto se silně podobá „akci“. V tomto smyslu tedy Novák, v první z devíti *Básní pro pohybovou recitaci* (1964), jež jsou zaměřeny na popisy projektů pro realizaci ve volném prostoru,⁵⁰⁷ vyzývá k neodkladnému opuštění domu: „*Kde právě jsi, zahni vlevo, na příštím nároží vpravo, pak opět vpravo, nakonec vlevo*“, do toho je potřeba tiše a zvolna počítat až nakonec „*vykřikni ze všech sil ,Sto!*“⁵⁰⁸ [Obr. 30]

⁵⁰³ Viz KRÁTKÁ 2013, s. 202–216; audiozáznam pořadu se zachoval v archivu Českého rozhlasu v Praze. – K podobným pořadům se řadil např. i kolážový večer poezie uskutečněný z jara roku 1966 v pražské Viole pod názvem *Bestiarium*, který měl rozhlasovou premiéru v září 1966. Připravili jej Josef Hiršal a Vladimír Justl, s Hiršalem v něm účinkovala i Bohumila Grögerová.

⁵⁰⁴ Jiří KOLÁŘ: [Kdybyste otevřel zobák], in: KOLÁŘ 1995 (pozn. 1), s. 80.

⁵⁰⁵ KOLÁŘ 1965.

⁵⁰⁶ Viz text Jiří KOLÁŘ: Mimické básně a koláže, škleby, grimasy, chtěné proměny, in: KOLÁŘ 1999 (pozn. 371), s. 118.

⁵⁰⁷ Přímo za chůze pak vznikala poezie, kterou Karel Adamus nazývá „peripatetická“, již objevil v roce 1983. – Viz také Jiří ZEMÁNEK: O spojování Země s nebem, in: týž (ed.): *Od země přes kopec do nebe... O chůzi, poutnictví a posvátné krajině* (kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích / Arbor vitae, Litoměřice 2005, s. 23–55.

⁵⁰⁸ Ladislav NOVÁK: *Sto*, in: NOVÁK 1992 (pozn. 491), s. 9. – Připomeňme zde Novákovu fotograficky zaznamenanou performance ještě z devadesátých let, kterou zachytil při jednom ze setkání básníků v italském Illasi u Verony, centru umění *Domus Jani*, italský fotograf Fabrizio GARGHETTI: *Fotolampo. Le performances dei poeti* (kat. výst.), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1998. Kromě Nováka zdokumentoval i Jiřího Koláře, Milana Knížáka, Karla Trinkewitze.

Právě v domnění, že „kombinace experimentální poezie (jejích metod) s událostmi, by mohla být cestou“,⁵⁰⁹ jak poezii vymanit z jejich statických pout, se Miroslav Koryčan věnoval tzv. smyslovým cvičení. Jako paralelu k rádžjóze, kterou provozoval, psal svoje „nijámy“ neboli všeobecné rady, jak pomocí několika základních morálních a etických pravidel dosáhnout rovnovážného stavu:

„(...) jde o pohledy na akci z určitých, nepřilíživých rozlišných míst, o realizaci autonázoru v závislosti na konstelaci. je zajímavé sledovat změny-denní proměny (vlivy aspektů) u sebe, což je jednoduché, alespoň v tom, že jako pozorovaný objekt jsem stále k dispozici. čert ví, na čem všem jsou denní proměny závislé. ale to je právě to, co se chci nejlépe dozvědět.“⁵¹⁰

Svémi zčásti ironizovanými jogínskými pohybovými substitucemi (*chceš-li. pak i [práce montéra]*⁵¹¹) se mu podařilo zachytit prolnutí několika atmosfér, a přestože i v nich přiznává příslušnost k velkému vzoru, který měl v Jiřím Koláři,⁵¹² se již od jeho věčnosti a předmětnosti zcela odpoutal.

Do ryze konceptualizovaného projevu spadají nakonec fotografické práce Jiřího Valocha, které nazýval „fototexty“. Pokoušel se v nich o identifikování paralelní roviny slova vyjádřené fyzicko-mimickým znakem, který dokumentoval v sekvencích na fotografiích (1969–1970): ze čtyř písmen složené slovo „poem“ vyslovoval postupně ve čtyřech mimických módech na čtyřech fotografických záběrech, a tak přenesl vizuální vnímání slova na úroveň tělového znaku, který absolutizoval pomíjivou situaci vyslovování.⁵¹³ [Obr. 38]

Mezi viděným či dedukovaným textem a mezi slyšeným či fyzicky předvedeným slovem se rozkládá rozlehlé pole působnosti, v němž je poměrně snadné hledat další a další ojedinělé postupy. A tak bychom se spolu s jazykem, který se stal pohybem, resp. cvičícím tělem, mohli přenést ještě dál a do dalších sfér toho, jak otevřeně lze vnímat vizuální poezii.

⁵⁰⁹ KORYČAN 2005 (pozn. 482), s. 134.

⁵¹⁰ Tamtéž, s. 135–136.

⁵¹¹ Tamtéž, s. 57–78.

⁵¹² Nijámy uvedl kolářovským citátem: „*chceš-li uskutečnit něco nového / čekej nařčení z pošetilsti a bláznovství / nechtěj, aby se zdálo, že něčemu rozumíš*“, tamtéž, s. 57.

⁵¹³ Viz Miloš VOJTĚCHOVSKÝ / Jiří ZEMÁNEK: Metafora veřejného a intimního těla [1+2], in: *Ateliér*, 1998 (11), č. 2, s. 2 a č. 3, s. 2. Jedná se o text pro katalog mezinárodní výstavy tělového umění Philippe VERGNE (ed.): *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours* (kat. výst.), MAC Musée d'art contemporain, Marseille 1996, s. 247–249. – Viz také LASOTOVÁ 2004 (pozn. 298), s. 7.

5. Katalog forem české vizuální poezie

Bylo už několikrát připomenuto, že by v případě poněkud nesourodého komplexu uměleckých forem, které jsme popsali v předcházejících kapitolách, byla přínosná jednotná terminologie – tu se však ve vztahu výtvarného umění a literatury doposud nikomu příliš prosadit nepodařilo. Podobně se zatím nepodařilo ani docílit zcela jednotného strukturování po stránce formální. Propojení, přiblížení či porovnání textu s obrazem se odehrálo během staletí na nejrůznějších úrovních a v nejrůznějších kontextech, proto jsou jednotlivé kategorie i jednotlivé typy děl, v nichž se text s obrazem střetává, natolik různého charakteru, že jejich přesná podstata je jen stěží jasně a jednoznačně vymežitelná.

Přesto, nebo právě proto, se nedávno spektrum takové tvorby, nahlížené s odkazem na historický vývoj, pokusil na základě formální a obsahové povahy podrobně systematizovat Klaus Peter Dencker, sám aktivní tvůrce a na tomto poli i významný teoretik.⁵¹⁴ Svůj katalog forem, v nichž lze pozorovat převahu propojení obrazu a textu, navrhl jako 6 bodový výčet, jenž zohledňuje jejich proměny a posuny tak, aby postihl celé rozpětí optických forem textu. Rozhodl se přitom, že za hlavní kódovací prostředek pro rozdělení bude považovat postavení a funkci písmene.⁵¹⁵ Těžiště Denckerova směřování určily v tomto smyslu především konkrétní a vizuální poezie, které zasadil do historických, kulturních i poetických souvislostí. I díky nim tak lze formy vizuální poezie hodnotit podle několika různých kritérií – nejen tedy podle své podstaty významové, resp. obsahové⁵¹⁶, ale také podle složky formální, tedy materiální a výrazové, tzn. vizuální. Tematický střed těchto vztahů pak Dencker svedl k písmenu jako typografické jednotce („*Buchstabe*“), dále postupoval přes text jako znak („*Text*“) k písmu jako obrazu („*Schrift*“), které se dále mohly stát pod vlivem nejrůznějších médií (jako kniha, partitura, grafika) („*Medium*“) samostatnými „žánry“, v nichž se mimochodem slovo dostává také do prostoru („*Raum*“) a snaží se o vlastní komunikaci („*Kommunikation*“).

⁵¹⁴ Vycházel přitom z 15 bodového seznamu, který koncipoval německý literární teoretik a komparatista Ulrich WEISSTEIN: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Methoden, Systematik, in: WEISSTEIN 1992 (pozn. 2), s. 11–31 (především s. 20–28).

⁵¹⁵ Klaus Peter DENCKER: Text und Bild, in: DENCKER 2010, s. 552–564.

⁵¹⁶ Např. viz VALOCH 1970 (pozn. 218).

Pokud bychom se odrazili od takto organizované typologie a propojili ji se strukturou předchozí kapitoly, v níž jsme se na základě některých příkladů věnovali jen několika aspektům vizuální poezie – konkrétně tzv. konkretistické obrazové básni, strojopisným plošným básním, slovním konstelacím, prostorovým textovým objektům či textům v prostoru, písmu v jeho proměnách a systémech, fonografické poezii jako materiální odnoži poezie fónické, slovním návodů a výzvám k akci až po dedukovanou poezii těla – dotkli bychom se celé škály zprostředkujících činitelů umělecké povahy, které lze dohromady zahrnout pod pět typů „médií“: písmeno – text – obraz – objekt – koncept.⁵¹⁷ Tato základní diferenciaci v našem použití existuje v těch nejběžněji chápaných významech, aniž bychom se nějak hlouběji zabývali podstatou např. toho, co je obraz⁵¹⁸, či co je text.

PÍSMENO tu vnímáme jako písmový znak, literu, nebo ještě jednodušeji jako základní stavební jednotku pro pojednání plochy či prostoru. V této kategorii se vyskytují struktury, v nichž mají písmové znaky výjimečnou (typo)grafickou úpravu nebo vytvářejí vizuálně zajímavé písmové kompozice. Pojem „konkretistická obrazová báseň“ se pak vztahuje konkrétně na takové písmenné organizace, které svou formou přímo navazují na výtvarný konkretismus nebo ve svém pojetí představují strojopisnou či typografickou paralelu nepředmětného, nejčastěji abstraktně-geometrizujícího, resp. konkrétního, ale někdy i figurativního umění. Pod médium litery řadíme ale i takové plošné textové organizace, které jsou do vizuální podoby formovány nezávisle na svém významu, jejich sazba je „tvarovaná“ do geometricky nebo symetricky či jinak organizovaných forem, jež mohou být jak samostatným textem, tak i pouhou částí většího celku.

Jako TEXT máme v zásadě na mysli takové slovní kompozice⁵¹⁹, které sice redukují jazykový materiál na minimum, ale zachovávají si významovou rovinu. Ta, přestože bývá často jednoduchá, nemusí být vždy zcela jednoznačná, a proto umožňuje zajímavé vizuální interpretace. Některé z kompozic pak představují přímou vizualizaci textu, jiné zase naopak upozorňují na jeho polysémantičnost. Někdy se jejich

⁵¹⁷ Pod pojmem „médium“ zde rozumíme formu, jejíž pomocí se šíří vizuální poselství.

⁵¹⁸ Teorie obrazu patří v současnosti k významným metodologickým postupům oboru dějin umění (viz pozn. 555).

⁵¹⁹ Pojem „konstelace“ si zde vypůjčujeme z terminologie konkrétní poezie, viz kap. 3.2.

sémantický význam ztrácí ve vlastní vizualitě. Řadíme sem i takové případy, v nichž se skrývá vizuálně-akustická interpretace.

OBRAZ je všeobecně vnímán jako jakékoli vizuální vyjádření, rozkládající se zpravidla ve dvou rozměrech. Na procesu jeho „čtení“ se nejaktivněji podílí složka vidění, ta ale teprve díky přeměně viděného, jeho reflexí, odhalí vlastní smysl obrazu.⁵²⁰ Pod tuto kategorii proto spadají všechna lingvalizovaná vizuální díla, která se sice výhradně jazykově nevyjadřují, ale jejichž výtvarná složka zůstává jazyku výrazně či plně podřízena (např. Kolářovy koláže). Zároveň sem řadíme i mnohé skripturálně-gestické, logografické či obrázkové systémy, představující nejrůznější formy obrazových analogií textu a písma.

Práce v kategorii OBJEKT se projevují v první řadě svou třídimenzenalitou, kterou se stávají automatickou součástí prostoru (asambláže, prostorové objekty, autorské knihy). Patří sem ale i ty projevy v prostoru, které do něj zasahují tak, že jej buď (jazykově) tematizují, nebo interpretují (instalace, environment).

KONCEPT tu pak představuje umělecká díla jako myšlenky, které negují materiálnost tradičně vnímaného umění, odklánějí se k mentálním, procesuálním, kódovaným, verbálním, resp. i fyzickým aktům, jejichž výsledky ale setrvávají u podstaty naplnění funkce uměleckého díla.⁵²¹

Tabulka forem vizuální poezie, která následuje a jež zohlednila výše popsané rozdělení, je pokusem o přehlednější systematizaci, nabídnutou v předcházející kapitole. V rámci tabulky není odkazováno pouze do přítomné obrazové přílohy, která tu zastupuje jen funkci exemplárních ukázek. Abychom se vyhnuli dojmu hromadění příbuzných příkladů, uvedli jsme další varianty formou bibliografických odkazů, které jsou otevřené dalšímu rozšíření.

⁵²⁰ V této souvislosti připomeňme výraz „ikonische Differenz“, kterým švýcarský historik umění Gottfried Boehm pojmenovává podstatu obrazu, jenž umožňuje volbou prostředků zviditelňovat neviditelné, viz Gottfried BOEHM: Die Wiederkehr der Bilder, in: týž (ed.): *Was ist ein Bild?*, München 1995², s. 11–38.

⁵²¹ Viz mj. Petr KOŤÁTKO: Umělecké dílo konceptuální (Radikální konceptualismus v literatuře), in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2011, č. 10 s. 43–57.

5.1. Přehledová tabulka forem

médium	forma a její specifikace		příklady	
PÍSMENO	typografie		[51] ⁱ	
	tvar textové plochy		[18] / [19] / [31] ⁱⁱ	
	konkretistická obrazová báseň	transkripce		[45] / [20] / [21]
		imitace	konkrétismus	iii
			konstruktivismus	iv
			kinetismus	[34] ^v
			op art	[35] / [26] ^{vi}
			(strukturální) abstrakce	[39] / [50] ^{vii}
	figurace	[48] ^{viii}		
	číslice		ix	
TEXT	slovní konstelace	„slovobrazy“ ^x	[40] ^{xi}	
			polysémantika	[33] ^{xii}
			rébus	[32] ^{xiii}
			mimetické básně	[41] / [42] / [43] / [44] xiv
			obrysové básně	xv
	onomatopoické konstelace	xvi		
OBRAZ	písmo	fonografický text	xvii	
		destruovaný text	xviii	
		skripturáně-gestické písmo, skripturální malba	[22] / [28] xix	
	písmové systémy	neabecední písmo	[27]	
		obrázkové abecedy	[25] / [47]	
obrázkové systémy		[49]		
	jazykové systémy	xx		
OBJEKT	písmový objekt		[24] / [29] / [23] ^{xxi}	
	autorská kniha / kniha jako médium		[37] / [38] xxii	
	text prostoru	instalace	xxiii	
		environment / textové prostory	[52] ^{xxiv}	

KONCEPT		fotografie	xxv
		proces textu (psaní, čtení)	xxvi
		komunikace	[46] ^{xxvii}
		umělé jazyky	xxviii
		akční poezie	xxix
		návody	xxx
		event	xxx
		poezie těla	[36] ^{xxxí}

Při jakémkoliv pokusu o systematizaci musí nevyhnutelně dojít k mnoha zjednodušením a nepřesnostem. Ustanovení takto navrhovaného pojmosloví nevnímáme jako definitivní řešení celé problematiky, šlo nám spíše o to, alespoň dočasně pojmenovat jednotlivé formy a jejich (pod)druhy, které odkazují ke skupinám děl, jež charakterizuje řada shodných vlastností. Z toho, jak jsme jen rámcově vymezili kategorie zde, a podle toho, jak jsme jim stanovili zcela nutná obsahová i formální omezení, založená primárně na vizuálním vnímání a na geograficky a časově vymezené oblasti domácí produkce vizuální poezie od konce padesátých do začátku sedmdesátých let, vyplynula struktura, od níž by bylo možné odvodit i základní typy, jež umělci rozvíjeli i nadále v letech sedmdesátých.

ⁱ Např.: Karel ADAMUS: razítkové básně (1966) [nepubl.]. – Vladimír BURDA: Oslava abecedy, in: BURDA 2004 (pozn. 261), s. 87–90. – Jiří KOLÁŘ: Dadaistická báseň 1, 2, in: týž: KOLÁŘ 1994 (pozn. 386), s. 206–207; týž: Punktuelní báseň 1, 2, in: tamtéž, s. 208–209; týž: Ponorná báseň 1, 2, in: tamtéž, s. 211–212; týž: Partitura pro auditivní báseň na jméno Baudelaire, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 372–394. – Miroslav KORYČAN: cyklus bez názvu, in: KORYČAN 2005 (pozn. 482), s. 118–126. – Některé topologické kresby Ladislava NOVÁKA, in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 126–131; apod.

ⁱⁱ Např.: Zdeněk BARBORKA: Nepřesné zrcadlení, in: Jiří KOLÁŘ (ed.): Malá antologie konkrétní poezie, in: FELIX / KOLÁŘ 1966 (pozn. 19), nestr. – Emil JULIŠ: [Když ponechá], in: JULIŠ 1966 (pozn. 17), s. 47. – Josef HONYS: Hra na čáru, Hra na čáru, konstelace 3-3a, in: HONYS 2011 (pozn. 181), s. 33. – Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Přísluví, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1968 (pozn. 17), s. 99–101. – Věra VAŘILOVÁ (Jirousová): Noc svítání, in: Jiří KOLÁŘ (ed.): Malá antologie konkrétní poezie, in: FELIX / KOLÁŘ 1966 (pozn. 19), nestr.

ⁱⁱⁱ Např.: Vladimír BURDA: Aritmetika plodí geometrii, in: BURDA 2004 (pozn. 261), s. 106. – Jiří VALOCH: série typogramů, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 21–28; apod.

^{iv} Např.: Jiří KOLÁŘ: Nahoru a dolů (část hloubkové básně), in: MOTLOVÁ 1993 (pozn. 153), s. 17; apod.

^v Např.: Vladimír BURDA: Listopad, in: BURDA 2004 (pozn. 261), s. 65. – Miloš HORANSKÝ: Zastavte čas, in: HORANSKÝ 2007 (pozn. 416), s. 83. – Miroslav KORYČAN: Směr větrů, in: KORYČAN 2005 (pozn. 482), s. 111. – Jiří VALOCH: série rytmických básní, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 43–45.

^{vi} Např.: Ladislav NOVÁK: Optické básně ze souboru Skleněná laboratoř, in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 78–79. – Eduard OVČÁČEK: Hogo-fogo struktura, in: OVČÁČEK 1995 (pozn. 435), s. 72.

^{vii} Např.: Jiří KOLÁŘ: některé z básní *Gersaintova vývěšního štítu*, in: KOLÁŘ 1994 (pozn. 386), s. 121 (Mathieu), 129 (Pollock), 148–149 (Wols); týž: 4. báseň ticha, in: tamtéž, s. 157; týž: Několik okamžiků před napsáním básně, in: tamtéž, s. 167. – Eduard OVČÁČEK: Strukturální objekt, in: OVČÁČEK 1995 (pozn. 435), s. 69; týž: Vlnění, in: tamtéž, s. 67; týž: Genese velkého A, in: tamtéž, s. 77; aj.

^{viii} Např.: Eduard OVČÁČEK: Portrét neznámého lettristy, in: OVČÁČEK 1995 (pozn. 435), s. 71; týž: Tři Grácie, in: tamtéž, s. 74–75; týž: Mezi dvěma ženami, in: tamtéž, s. 79; apod.

^{ix} Např.: JIŘÍ KOLÁŘ: 756895 3475720, in: KOLÁŘ 1994 (pozn. 386), s. 172, apod. – EDUARD OVČÁČEK: Pythagorejská asociace, in: OVČÁČEK 1995 (pozn. 435), s. 65; týž: cyklus Číslo a litery, in: tamtéž, s. 141–154 apod.

^x Pojem si vypůjčujeme od Vladimíra Burdy, viz kap. 4.2.

^{xi} Např.: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Hádka, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1968 (pozn. 17), s. 33. – Miloš HORANSKÝ: Osamělý dav, in: HORANSKÝ 2007 (pozn. 416), s. 69. – Miroslav KORYČAN: Člověk po vynálezu mikroskopu, in: KORYČAN 2005 (pozn. 482), s. 108. – Ladislav NOVÁK: Gloria, in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 20 apod.

^{xii} Např.: Ladislav NEBESKÝ: Čtverec, in: IBRAHIM 2005 (pozn. 445), s. 12, apod.

^{xiii} Např.: Václav HAVEL: Filosof, in: HAVEL 1999, s. 276. – Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Sobectví, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1968 (pozn. 17), s. 33. – Miloš HORANSKÝ: Skeptik, in: HORANSKÝ 2007 (pozn. 416), s. 43; apod.

^{xiv} Např.: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Mallarméovy smysly, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1968 (pozn. 17), s. 58; tíž: Inferno e paradiso, in: tamtéž, s. 90; tíž: Mikrogramy, in: tamtéž, s. 117; tíž: Mikrogramy, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 331; aj.

^{xv} Např.: Miroslav KORYČAN: Dva na houpačce, in: KORYČAN (pozn. 482), s. 109; týž: Před popravou, in: tamtéž, s. 114.

^{xvi} Např.: Jiří KOLÁŘ: Zpěv hoře, in: KOLÁŘ 1994 (pozn. 386), s. 36; Zpěv smíchu, in: tamtéž, s. 38; týž: Koupená nota, in: tamtéž, s. 40–41; aj. – Onomatopoická poezie Ladislava Nováka viz pozn. 497. – Jindřich PROCHÁZKA: Píseň Ledového moře, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 119.

^{xvii} Např.: Ladislav NOVÁK: Šilenství, in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 126; apod.

^{xviii} Např. technika muchláže, chiasmáže Jiřího Koláře. – Detexty, preparované a spečené texty, čtvrcené básně, alchymáž apod. Ladislava Nováka; apod.

^{xix} Viz VALOCH 1992 (pozn. 33).

^{xx} Např. kolážové techniky evidentní poezie Jiřího Koláře: obrazová interpretace, konfrontáž, nalezené básně, barevné básně, roláž, chiasmáž apod.

^{xxi} Např. také papírové plastiky Karla Adamuse (1969–1970) [nepubl.].

^{xxii} Např. také lepoprela Jiřího Koláře. – Formu později rozvinul v cyklus „Paper as poetry“ (1979–2007) Jiří H. Kocman, viz týž: z cyklu Paper as Poetry, in: STEHLÍKOVÁ 2007b, s. 252–259; nebo Marian Palla apod.

^{xxiii} Např. realizace ve fotografii, v přírodě a nakonec i v galerijním prostoru Jiřího Valocha, viz Jiří VALOCH / Hynek J. KOCMAN: *Jiří Valoch* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, Ústí nad Labem 1995. – Např. také Ladislav NOVÁK: *Akce s mravenci*, in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 46; apod.

^{xxiv} Např. také Jiří KOLÁŘ: *Environment Ezop*, in: MOTLOVÁ 1993 (pozn. 153), s. 140–142. – TOPINKA 1991 (pozn. 489).

^{xxv} Např. některé interpretované reprodukce Ladislava Nováka, in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 94–96. – Fototexty Jiřího Valocha.

^{xxvi} Např.: Zdeněk BARBORKA, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 50–81; viz také Josef HOLÝ (ed.): Hold Zdeňku Barborkovi, in: *Plž*, 2004 (3), č. 1 [Příloha, sv. 1], s. 6–28. – Technika text-test Josefa Honyse, viz HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 351. – Ladislav NOVÁK: První preparovaný text, in: VALOCH 2002 (pozn. 414), s. 18.

^{xxvii} Např.: Ladislav NEBESKÝ: Brána jazyků, in: IBRAHIM 2005 (pozn. 445), s. 17–19. – Ladislav NOVÁK: Asociativní makromolekula 02 a 06, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 202–203.

^{xxviii} Umělecké dopisy, mail-art.

^{xxix} Viz kap. 4.6.

^{xxx} Např.: Vladimír BURDA: *Imago etc.*, in: BURDA 2004 (pozn. 261), s. 50–66; apod.

^{xxxi} Viz kap. 4.8.

6. Závěr

Vizuální poezie bývá svou podstatou vnímána jako velmi vážný, pokud ne až stereotypní, prostředek uměleckého vyjadřování. Že v sobě obsahuje i výrazný prvek živé hravosti, by se však dalo dokázat celou řadou příkladů, včetně těch, které pocházejí i z uměleckému experimentování zdánlivě velmi vzdáleného prostředí intelektuálů. Jako obzvlášť křiklavý případ nám může posloužit strojopisným obrazem pojednaná kartička, kterou jako originální milostný vzkaz zanechal své ženě jeden z nejznámějších komunistických intelektuálů, Julius Fučík. [Obr. 15] Přestože by bylo zajímavé sledovat i tuto linii, z našeho pohledu významnější je samotná myšlenková podstata integrace obrazu a písma. V narůstajícím zájmu společnosti o vizuální vnímání se v posledních letech čím dál častěji uvažovalo o možnostech a budoucnosti psaného textu. Na něm koneckonců spočíval náš model historického času. V současné době jsou však lineární dějiny zaznamenané písemnými znaky postupně nahrazovány jiným modelem. Nevyplývá z toho však, že se znovu obrácíme k platónovskému „obraznému myšlení“, naopak, náš svět je vystavěn na realitě odlišného obrazu, jehož možnosti reprezentace tkví v něčem úplně jiném.

V tomto kontextu se často objevují odkazy na vizualizaci textu ve vztahu k obrazu, ta však představuje ve své podstatě ještě další způsob nazírání na danou problematiku, než jak se o ní mluvilo po dlouhá staletí.⁵²² O něco univerzálněji lze v tomto místě odkázat na populární prohlášení v současnosti stále ještě hojně reflektovaného filozofa 20. století Ludwiga Wittgensteina, jehož výrok „*o čem se nedá mluvit, k tomu se musí mlčet*“⁵²³ výmluvně rezonuje s celým „lingvistickým obratem“ (linguistic turn), kterému filozofické myšlení západního světa přisoudilo během minulého století zásadní postavení. Takto tento zásadní obrat pojmenoval v šedesátých letech americký filozof Richard Rorty, jehož rétorický topos si následně vypůjčily teorie z oblasti dějin umění, které daly počátkem devadesátých let vzniknout dvěma novým pojmům. „Pictorial“ a „iconic turn“ jsou totiž sousloví, jež v sobě „obraz“ jako protipól

⁵²² Viz např. Vilém FLUSSER: *Komunikológia*, překlad Alena Münzová, Media Institute, Bratislava 2002. – Týž, *Písmo. Má písanie budúcnosť?*, překlad Alma Münzová a Andrej Zmeček, Ivan Štefánik, Bratislava 2007.

⁵²³ Takto Wittgenstein uzavřel poslední 7. oddíl svého traktátu, tvořený právě jen touto jednou větou, Ludwig WITTGENSTEIN: *Traktatus logico-philosophicus*, překlad Petr Glombíček, Oikoymenh, Praha 2007, s. 83. – Nevyslovitelná „nicota“ stojí i v pólech ontologického modelu jazyka, jak jej navrhl v roce 1963 Vilém Flusser, v němž výtvarné umění horizontálně protíná jednotlivé vrstvy jazyka a tak se podílí na síle „autenticity“ skutečnosti, viz týž: *Jazyk a skutečnost*, překlad Karel Palek, Triáda, Praha 2005.

jazyka už jen ze své podstaty zahrnují, ale ve skutečnosti měly s ním spojené teorie pojmut povahu mnohem zásadnějšího obratu současnosti, který se k návratu k obrazům přímo hlásil. Autorem prvního z nich je americký historik umění William J. T. Mitchell, jenž jím chtěl pojmenovat nárůst vizuálních projevů v současném světě. Druhý formuloval o něco později švýcarský historik umění Gottfried Boehm, který sice nejprve v rámci rodící se nové kapitoly diskuze o teorii obrazu použil německý výraz „*ikonische Wende der Moderne*“, ale s jeho univerzalizujícím a dostatečně „ikonizujícím“ převodem do angličtiny jím zásadně přispěl do vědeckého diskurzu zabývajícího se smyslem obrazu ve vztahu k textu.⁵²⁴

Zatímco se aktuálně namířená odpovědnost současného oboru dějin umění za celek vizuální kultury soustřeďuje na vědu o obrazu a jeho rozbor – jak znalecko-kritický a materiálně-formální, tak i filozoficko-estetický a antropologický, spočíval metodický postup této práce především v reflektování toho, jaké byly úvahy o vztazích mezi obrazem a textem v souvislosti s těmi vizuálními formami uměleckého díla, jež se začaly objevovat od poloviny 20. století jako výsledek vzájemného ovlivňování výtvarného umění a literatury. Stalo se tak v nejrůznějších částech světa současně a kromě staletími prověřené výměny významů mezi obrazy a texty přispěla tehdy k rozvoji tohoto proudu tvorby řada dalších faktorů, a to nejen tvarové a sémantické podstaty. Spolupůsobil tu mechanismus promíchávání nejrůznějších uměleckých disciplín (tzv. interdisciplinarizace umění), proměna pojetí uměleckého média, resp. jeho intermedializace, a samozřejmě i samotný vývoj na poli výtvarného umění. Vnímat vizuální poezii však pouze jako jednu z dalších uměleckých forem není možné, protože rozvolněnost jejího ohraničení jí dala možnost, aby se stala zároveň fenoménem, z něžž vyvstala řada nových kontextů komunikačních, informačních a především ideových.

V úvodu této práce jsme si kladli za cíl vystihnout právě tuto dvojí podstatu pojmu vizuální poezie, jak se formovala a měnila v závislosti na různých dobách, místech a kontextech. Tuto problematiku jsme sledovali z několika úhlů pohledu, přičemž ten hlavní, namířený na vizuální podstatu ústředního tématu, se snažil setrvat u pozic a strategií výtvarného umění. Nevyhnuli jsme se proto ani rozsáhlému

⁵²⁴ Richard RORTY: *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1967. – William J. T. MITCHELL, The Pictorial Turn, in: *Artforum*, 1992, March, s. 89–94. – BOEHM 1995 (pozn. 520), s. 13. – Viz také James ELKIN / Maja NAEF (eds.): *What Is an Image?, The Stone Art Theory Institutes Series*, vol. 2, Pennsylvania State University Press, 2011.

panorámatu historických výskytů forem a teorií zkoumajících pomezí oblastí obrazu a textu. Hlavní osu zrodu a proměn vizuální poezie jsme tu sledovali ale až od okamžiku, kdy na samém konci 19. století básník Stéphane Mallarmé povýšil formu básně nad její obsah. Pozastavili jsme se u ikonoklastických teorií futurismu, dotkli jsme se prolnutí textu s obrazem v kubistickém kaligramovém psaní, poukázali jsme také na dadaistické koncepte simultánního vnímání, v jehož kontextu byl mj. poprvé vysloven pojem „poème visuel“, tolik podobný naší vizuální poezii. Kromě toho jsme ale sledovali i dadaistickou hru s náhodou a se smyslem zakotveným v nesmyslu, již z počátku odpovídaly jen nesmělé reflexe české moderny, které však vyústily v radikální přínos obrazových básní poetismu. Zmínili jsme tu také magické neologismy zaumných textů spolu s převratem v typografii konkrétistů a konstruktivistů, jež se rovněž stala jedním z inspirativních zdrojů teorie nového uměleckého útvaru, jak jej v „poezii pro pět smyslů“ promýšlel teoretik Karel Teige. Poté jsme přes metodu automatického psaní a báseň-objekt, jejíž rodící se myšlenku přijel André Breton představit mj. i do Prahy a do Brna, vzpomněli surrealistickou linii domácího kontextu, v níž metoda asamblážového zapojení předmětu do básně v pojetí Jindřicha Heislera, nebo literární koláž mladého Bohumila Hrabala, stojící pro svůj jen zdánlivý automatismus v protikladu k technice tzv. gramatického automatismu reprezentované legendárním sborníkem *Židovská jména*, zastupují jen některé z individuálních přínosů k naplnění té podoby uměleckého díla, v níž se stýká funkce obrazu i textu najednou. V závěru této historické kapitoly jsme se zastavili ještě u lettrismu, který již lze považovat za přechod k následným experimentům, u nichž došlo k totálnímu ikonoklasmu.

V kontextu sledování dalšího významu pojmu vizuální poezie byl samozřejmě poměrně velký prostor věnován teoriím samotné vizuální poezie, rozvíjeným od druhé poloviny 20. století. V této části práce jsme se sice také snažili zaměřit na shromáždění nejdůležitějších teoretických koncepcí, ale aby se jejich výčet nestal jen dalším seznamem nových pojmů, jež dobová diskuze rozhojnila, postupovali jsme v problematice podstaty vizuální poezie pod drobnohledem tří navržených principů.

Pojem „vizuální poezie“ lze za prvé chápat jako samostatnou kategorii uměleckého vyjádření, pro kterou jazyk představuje optický materiál tvorby. Tak na ni nahlížel počátkem šedesátých let francouzský umělec Pierre Garnier, který koncipoval „První stanovisko mezinárodního hnutí“, v němž jasně formuloval vizuální poezii jako kategorii, v níž „slovo nebo jeho prvky jsou pojímány jako objekty a centra vizuální energie“. Z podobné pozice se na vizuální poezii díval i německý umělec Ferdinand

Kriwet či tolik uznávaný teoretik estetické informace Max Bense. Ten je však spojen především s teorií tzv. umělé poezie, jak ji i u nás šířili a dále rozvíjeli Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Právě jejich příspěvky k tématu rozpoutaly řadu diskuzí, které tento druh vzájemnosti literatury s jinými druhy umění vyvolává u mnohých prakticky dodnes. Tehdy se k němu vyjadřovala celá řada osobností (podobně jako k dobově diskutovanému pojmu „experiment“), hlavně z řad literárních vědců, ale byly mezi nimi i osobnosti nejrůznějších uměleckých tendencí, mj. například i surrealisté. Důležité téma představovala vizuální poezie ale zejména v rámci dobového provozu výtvarného umění, kam byla pro svůj charakter v podstatě ihned zařazena. Z tohoto kontextu vzešla celá řada pojmů, z nichž jeden z nejdůležitějších vycházel z koncepce „optických básní“ Josefa Hlaváčka, či z šířeji zamýšleného konceptu „systémových tendencí“, formulovaných Karlem Mlotou, v jehož duchu se nese podstatně známější a neutrálnější „poezie nového vědomí“. V této kapitole jsme se podrobně podívali hlavně na návrh typologie, kterou v roce 1970 sestavil ve formě pionýrského konceptu Jiří Valoch, jenž koneckonců linii jazykově orientovaného umění dovedl přes významný podíl na formulování „konceptuální poezie“ až do současného postkonceptuálního diskurzu jak v pozici teoretika, tak i jako umělec a kurátor. V této souvislosti se ukázalo jako skutečně zajímavé, že v podstatě ke shodné systematizaci, k jaké došel v nepublikované diplomové práci on, dospěl o několik málo let později také Thomas Kopfermann, editor jedné z dodnes nejdůležitějších antologií přemýšlení o konkrétní poezii vůbec.

Druhý princip vnímání vizuální poezie pak vychází právě z úzkého propojení s programem konkrétní poezie. Hlavním důvodem pro toto nazírání se stala skutečnost, že mnohých témat osvobozujících text od zažitých znaků se nejprve dotkly ty manifesty, ať už švýcarské, jihoamerické nebo švédské provenience, které formulovaly odklon od jazyka jako tradičního vyjadřovacího prostředku k jazyku jako vlastnímu tématu tvorby. Avšak i v koncepci této tvorby hrál roli důležitého formotvorného aspektu konkretismus výtvarný. Proto jsme se zde v tomto smyslu zastavili nejprve u pojmu „konstelace“, kterou *„je možno vrýt si (...) do paměti i jako obraz“* (Eugen Gomringer). Kromě charakteristiky konkrétní poezie, v níž některé výklady hledají právě pro vizuální poezii místo, jsme se zamysleli i nad tím, co bylo důvodem toho, proč právě jednotlivé systematizace dospěly k nějakému univerzálnějšímu modelu v podstatě až v současnosti, když se v zásadě neustále zaobíraly podobným či dokonce stejným problémem. Složitá cesta byla ale dána především souvislostí s množstvím

pojmu, které vzešly z mnohých intelektuálních postojů. Lze ji však také spatřovat v diachroničnosti, jakou reprezentují sovětská „konkretnost jazyka“ nebo italská „poesia visiva“.

Posední, třetí z přístupů se pak zaměřil na systematizaci vizuální poezie, jak byla naplněna vzhledem ke vztahu k formě. V této souvislosti jsme jako výchozího bodu využili právě míry provázání teorie s praxí, jak ji například exemplárně reprezentuje tvorba Jiřího Koláře. Právě proces zapojení jazyka do umění, jeho tzv. lingvalizace, způsobil, že celkové přiblížení se výtvarného umění jazyku a jeho dematerializaci, dalo vzniknout dalším formám umění, které se sice nevyjadřovaly výhradně jazykově, ale jejichž umělecká složka přesto zůstávala jazyku výrazně podřízena. Zde se také jako zásadní projevil předpoklad intermediality a interdisciplinarity, který jako typický prostor pro střet výtvarného umění a literatury potvrzuje fakt, že vizuální poezie, která není založená jen na určitých technikách, materiálech nebo na určitých formálních a obsahových programech, ale ani na jednoznačných uměleckých disciplínách, zůstane provždy jen těžko ohraničitelnou a jednoznačně vymežitelnou výrazovou formou. Pro názornost jsme tuto kapitolu doplnili i několika schématickými diagramy nazírání na postavení vizuální poezie v rámci intermédií.

Právě tato část práce byla spojena se shromážděním poměrně velkého počtu teoretických textů české provenience, které se z části zachovaly v rukopisné podobě v jednotlivých archivech nejvýraznějších osobností zmiňovaných v práci. I zde jsme měli možnost vidět, že mnozí představitelé vizuální poezie nebyli pouze básníky nebo výtvarnými umělci. Byli i fundovanými znalci estetiky, filozofie, literatury a dalších druhů umění a věd, což se projevilo v řadě jejich teoretických esejů, jež mnohdy nabývaly podoby manifestačních prohlášení. Tyto texty se proto staly jedním z důležitých pramenů, umožňujících pod drobnohledem sledovat vzájemné vztahy mezi teoretickým uvažováním a uměleckým tvořením. Význam takových textů, přinášejících do umění i literatury nové pojmy a kontexty, dnes pochopitelně tkví především v poznání názorů na to, jak měla v ideálním případě umělecká praxe vypadat. Jistě i proto se staly výběry z těchto textů již nejednou předmětem edičních záměrů a teoretických analýz.⁵²⁵ Z podobného důvodu se tak letos na jaře podařilo vydat i antologii s názvem

⁵²⁵ Nejdůležitější manifesty byly v průběhu let otištěny v řadě antologií, uveďme např.: Augusto de CAMPOS et al (eds.), *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos 1950–1960*, Edições Invenção, Sao Paulo 1965 (vydání z roku 2006, Atelie Editorial, obsahuje i přehlednou chronologii hnutí). – HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b. – SOLT 1970. – *Text Buchstabe Bild* (kat. výst.), Kunstgesellschaft und Helmhaus, Zürich 1970. – SCHMIDT 1972 (pozn. 311). – Heinz Ludwig ARNOLD (ed.): *Visuelle*

*Česká vizuální poezie. Teoretické texty*⁵²⁶, jež se stala vedlejším produktem heuristické práce při zpracovávání tématu dizertace.

Abychom se přidrželi struktury předchozích kapitol, nechali jsme i v poslední části práce, věnované individuálním poetikám českých autorů, promluvit umělce nejen svými díly, ale i svými texty manifestačními, programovými a metodickými. Oproti snaze propojit český kontext s mezinárodním se zde sice věnujeme výhradně domácí produkci, ale ne ve smyslu tradičních autorských medailonů, jak je známe z dosud publikované literatury.⁵²⁷ Na problematiku vizuální poezie jsme se tu pokusili podívat z jiného úhlu, který vyplynul z velkého množství forem, v nichž se vizuální poezie prezentuje. Ve srovnání s mezinárodním stavem studia tématu, který s takto strukturovaným přístupem počítá,⁵²⁸ provedl na poli českého bádání v podstatě jedinou systematizaci právě pouze Jiří Valoch, který však vizuální poezii sledoval především prizmatem sémantického a asémantického pojetí. Ostatní publikace nebo tématické výstavní katalogy žádný podobný pokus neobsahují. Právě proto jsme se rozhodli domácí tvorbu strukturovat do několika podkapitol, které však zároveň zdaleka neobsáhnou vše, co se pod hlavičkou vizuální poezie může skrývat. Podrobněji se tu věnujeme jen tzv. konkrétistické obrazové básni, slovním konstelacím, strojopisným plošným básním, písmu, jeho proměnám a systémům, fonografické poezii jako materiální odnoži poezie fónické, v jejíž nemateriální blízkosti se pak nachází i poezie akční a tělová – ve všech případech tak, abychom setrvali u podstaty naplnění funkce uměleckého díla.

V rámci práce vznikl nakonec i pokus o podrobnější systematizaci všech forem české vizuální poezie, zpracovný do tabulky, jež v sobě obsahuje odkazy do obrazové přílohy. Naší snahou zde bylo vytvořit nejrozpracovanější katalog svého druhu platný pro těžko vymezitelné pole vizuální poezie.

Jako doplněk textu dizertace jsme považovali za užitečné, kromě bohaté a nezbytné obrazové přílohy, vytvořit i přehlednou synoptickou chronologickou osu základních pojmů, která sleduje podstatu vizuální poezie od avantgardy po současnost,

Poesie, Text + Kritik 9, Sonderband, München 1997. – GOMRINGER 2001, s. 155–176. – GOMRINGER 1996, s. 145–153. – KOPFERMANN 2011; apod.

⁵²⁶ KRÁTKÁ 2013.

⁵²⁷ HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993. – Z důvodu snahy dále nemnožit už tak přetížený poznámkový aparát jsme se rozhodli vypustit seznamy monografických katalogů a publikací jednotlivých autorů, pokud z nich nebylo přímo citováno.

⁵²⁸ SPATOLA 1978 (pozn. 360) – DENCKER 2010.

a to v mezinárodním i českém kontextu. Tato tabulka může zároveň sloužit také jako index v práci popsaných pojmů.

Na závěr bych chtěla vyjádřit poděkování vedoucímu práce, Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc., že mi umožnil zpracovat dizertaci podle tohoto plánu, přestože obsahuje poměrně podrobnou složku synteticko-deskriptivní. Naším dvojitým záměrem bylo na základě dobového teoretického uvažování shrnout a charakterizovat podstatu tak nekoherentního uměleckého proudu, jakým je vizuální poezie, a zároveň ji zasadit do mezinárodního kontextu. Podobných pokusů bylo v českém prostředí zatím učiněno jen málo.

Velmi také oceňuji práci na jazykové redakci, s níž mi pomohla Zuzana Muchová. Nepředstírané dlouhodobé nadšení pak obdivuji u mého muže a dětí, bez nichž bych se pravděpodobně nevydala správnou cestou...

7. Seznam použité literatury

Seznam zkráceně citované literatury

- ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002 – Miroslav ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*, Torst, Praha 2002
- DENCKER 2010 – Klaus Peter DENCKER: *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*, Walter de Gruyter, Berlin / New York 2010
- GOMRINGER 1996 – GOMRINGER Eugen (ed.): *Visuelle Poesie. Anthologie*, Reclam, Stuttgart 1996
- GOMRINGER 2001 – GOMRINGER Eugen (ed.): *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie*, Reclam, Stuttgart 2001²
- HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967a – Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.): *Experimentální poezie*, Odeon, Praha 1967
- HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b – Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*, Československý spisovatel, Praha 1967
- HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993 – Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.): *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Torst, Praha 1993
- HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 2007 – Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: *Let let*, Torst, Praha 2007²
- KOPFERMANN 2011 – KOPFERMANN Thomas (ed.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*, De Gruyter, Berlin / New York 2011²
- KRÁTKÁ 2013 – KRÁTKÁ Eva (ed.): *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Host, Brno 2013
- STEHLÍKOVÁ 2007a – Olga STEHLÍKOVÁ (ed.): Experimentální poezie, in: *Pandora*, 2007, č. 14
- STEHLÍKOVÁ 2007b – Olga STEHLÍKOVÁ (ed.): Experimentální poezie, in: *Wagon*, 2007, č. 3–4 (<http://www.almanachwagon.cz/exp.htm>, vyhledáno 15.3.2013)
- SOLT 1970 – Mary Elen SOLT: *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, Indiana University Press 1970

- VLAŠÍN 1971 – Štěpán VLAŠÍN (ed.): *Avantgarda známá a neznámá, sv. 1, Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*, Svoboda, Praha 1971
- VLAŠÍN 1972a – Štěpán VLAŠÍN (ed.): *Avantgarda známá a neznámá, sv. 2, Vrchol a krize poetismu 1925–1928*, Svoboda, Praha 1972
- VLAŠÍN 1972b – Štěpán VLAŠÍN (ed.): *Avantgarda známá a neznámá, sv. 3, Generační diskuse 1929–1931*, Svoboda, Praha 1972
- VOJVODÍK / WIENDL 2011 – Josef VOJVODÍK / Jan WIENDL (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Univerzita Karlova – Filozofická fakulta / Togga, Praha, 2011
- WINTER 2006 – Astrid WINTER, *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolář*, Wallstein Verlag, Göttingen 2006

Seznam použité literatury a pramenů

- ABE Kenichi: Česká vizuální poezie 60. let, in: *Literární noviny*, 1999, č. 29, s. 9
- ABE Kenichi: Poezie Jiřího Koláře z hlediska konkrétního umění, in: *Česká literatura na konci tisíciletí II., Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2001, s. 645–652
- ACCAME Felice / ALBERTAZZI Ferdinando / BONITO OLIVA Achille (eds.): Fano 1967: Impressioni sul convegno del Gruppo 63, in: Eugenio MICCINI / Lamberto PIGNOTTI (eds.): *Dopotutto*, in: *Letteratura*, 1967, č. 88–90, s. 272–287
- ACCAME Felice / ARTIOLI Umberto / MARGONARI Renzo (eds.): Dibattito sulla poesia tecnologica e sulla poesia visiva, in: Eugenio MICCINI / Lamberto PIGNOTTI (eds.): *Dopotutto*, in: *Letteratura*, 1966, č. 82–83, s. 116–137
- ADLER Jeremy / ERNST Ulrich (eds.): *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne* (kat. výst.), Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Weinheim 1988²
- AGUILAR Gonzalo Moisés: *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*, EdUSP, São Paulo 2005
- ALAN Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001
- ANTOINE-DUNNE Jean / QUIGLEY Paula (eds.): *The Montage Principle: Eisenstein in New Cultural and Critical Contexts* (= *Critical Studies*, sv. 21), Rodopi, Amsterdam / New York 2004

- APOLLINAIRE Guillaume: L'esprit nouveau et les poètes [Nový duch a básníci], in: *Mercure de France*, 1918, č. 491, 1. prosince 1918, s. 385–396 (http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1918_apollinaire.html) (anglický překlad: Týž, *The New Spirit and the Poets* (1918), in: Charles HARRISON / Paul J. WOOD (eds.), *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas (New Edition)*, Blackwell, Oxford / Cambridge 2003, s. 228–229
- APOLLINAIRE Guillaume: *Calligrammes*, Mercure de France, Paris 1918)
- APOLLINAIRE Guillaume: *Básně G. Apollinaire*, překlad Miloše Hlávky za použití překladu Karla Čapka, Aventinum, Praha 1929
- APOLLINAIRE Guillaume: *Kaligramy*, Kroužek knihomilů, Valašské Meziříčí 1948
- APOLLINAIRE Guillaume: *Básně obrazy*, překlad Jindřich Hořejší, Odeon, Praha 1965
- ARNOLD Heinz Ludwig (ed.): *Visuelle Poesie* (=Text + Kritik 9, Sonderband), Text und Kritik, München 1997
- ARP Jean: *Die Wolkenpumpe*, Paul Steegemann, Hannover 1920 (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/Die_Wolkenpumpe/index.htm, vyhledáno 15.3.2013).
- ARP Hans: *7 Arpaden von Hans Arp*, Merzverlag, Hannover 1923
- ARP Hans: *Na jedné noze*, Odeon, Praha 1988
- ARP Hans / BILL Max / BODMER Walter: *Konkrete Kunst / 10 Einzelwerke ausländischer Künstler aus Basler Sammlungen. 20 ausgewählte grafische Blätter. 30 Fotos nach Werken ausländischer Künstler. 10 Oeuvre-gruppen von Arp, Bill, Dodmer, Kandinsky, Klee, Leuppi, Lohse, Mondrian, Taeuber-arp, Vantongerloo* (kat. výst.), Kunsthalle Basel, Basel 1944
- BAJCUROVÁ Katarína: Konkrétne umenie, konkretizmus, in: GERŽOVÁ Jana (ed.): *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia*, Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava 1999, s. 150–153
- BALESTRINI Nanni / GIULIANI Alfredo (eds.): *Gruppo 63. L'Antologia*, Edizioni Testo&immagine, Torino 2002
- BALLERINI Luigi: *Scrittura visuale in Italia 1912–1972* (kat. výst.), Galleria d'arte moderna, Turin 1972
- BANDINI Mirella (ed.): *Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, Regione Piemonte, Torino 1996

- BANN Stephen (ed.): *Concrete Poetry. An International Anthology*, London Magazine Editions, London 1967
- BANN Stephen (ed.): *The Tradition of Constructivism*, Thames & Hudson, London 1974
- BARBORKA Zdeněk: O nové poezii, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 13, s. 39–40
- BARBORKA Zdeněk: Reportážní cestopis (Za mrtvým básníkem), in: *Plž*, 2008 (7), č. 9, s. 10–14 a *Plž*, 2008 (7), č. 10, s. 9–14
- BARTUŠKA Josef / NOUZA Oldřich: „Poesie imaginerního prostoru“, in: Sdružení, 1931 (2), č. 3, s. 4–6 (taktéž in: Jaroslav ANDĚL (ed.): *Avantgarda o mnoha médiích. Josef Bartuška a skupina Linie 1931–1939* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 2004, s. 11)
- BAUMANN Felix Andreas (ed.): *Text Buchstabe Bild* (kat. výst.), Zürcher Kunstgesellschaft und Helmhaus Zürich, Zürich 1970
- BEDNÁŘ Kamil: Experiment – Proč? Jak? Kdy?, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 7, s. 543–546
- BELLI Gabriella: *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart* (kat. výst.), Skira, Milano 2007
- BELLOLI Carlo: *Testi – poemi murali*, con un collaudo di Filippo T. Marinetti e una nota teorica dell'autore, edizioni ERRE, Milano 1944
- BELLOLI Carlo: La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia, in: *Pagina*, 1963, č. 3, s. 5–47
- BENSE Max: *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*. Kiepenheuer & Witsch, Köln 1962
- BENSE Max: *Experimentelle Schreibweisen*, Edition Rot, Stuttgart 1964
- BENSE Max: *Teorie textů*, překlad Bohumila Grögerová a Josef Hiršal, Odeon, Praha 1967
- BENSE Max: Experimentální způsoby psaní (výňatky), in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 10, s. 15–16
- BENSE Max / DÖHL Reinhard: Zur Lage, in: *Manuskripte*, 1965 (5), č. 13 (1), s. 2 (taktéž in: GOMRINGER 2001, s. 167–168)
- BIRO Matthew: Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage, and the Cyborg, in: týž: *The Dada cyborg: visions of the new human in Weimar Berlin*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, s. 65–104
- BISCHOF Rita: *Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2001
- BLAHYNKA Milan: Slovo, písmo, akce, hlas, in: *Impuls* 1967 (2), č. 10, s. 788

- BOEHM Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder, in: týž (ed.): *Was ist ein Bild?*, München 1995²
- BOHATCOVÁ Mirjam: Homo ludens, in: *Knižní kultura*, 1964 (1), č. 10, s. 397–402
- BOHDÁLEK Jiří: Rozhovor s Eduardem Ovčáčkem, in: *Výtvarná práce*, 1965 (13), č. 17, s. 4–5
- BOHN Willard: Apollinaire's plastic imagination, in: týž: *The Aesthetics of Visual Poetry. 1914–1928*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 57–68
- BOHN Willard: French Poetry after Apollinaire, in: týž, *Reading Visual Poetry*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2011, s. 80–102
- BOHN Willard: Hieroglyphics and Hypergraphics, in: týž: *Modern Visual Poetry*, University of Delaware Press, Newark 2001, s. 256–283
- BOLTER Jay David / GRUSIN Richard: Imediace, hypermediace, remediace, in: Tomáš DVOŘÁK (ed.): *Kapitoly z dějin a teorie médií*, VVP AVU, Praha 2010, s. 69–93
- BONDY Egon: Fragmenty prvotin. Básně z let 1947–1948, in: *Ztichlá klika*, 1996, č. 4, s. 52 (taktéž in: MAINX Oskar: *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*, Protimluv, Ostrava 2007, s. 227–249)
- BONDY Egon: Churavý výtvor, in: MAINX Oskar: *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*, Protimluv, Ostrava 2007, s. 251–271
- BORY Jean François (ed.): *Once Again*, New Directions Pub. Corp., New York 1968
- BRABEC Jiří / NOVÁK Ladislav: 1 + 1 = 2. Ptá se Jiří Brabec. Odpovídá Ladislav Novák / Ptá se Ladislav Novák. Odpovídá Jiří Brabec [rozh.], in: *Orientace*, 1967 (2), č. 5, s. 22–27
- BREGANT Michal: Avantgardní tendence v českém filmu, in: *Filmový sborník historický*, 3, Český filmový ústav, Praha 1992, s. 137–174
- BREGANT Michal: Poems in Light and Darkness: The Films and Non-Films of the Czech Avant-Garde, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 52–55
- BRETON André: Le Message Automatique, in: *Minotaure* 1933, č. 3–4, s. 55–65
- BRETON André: *Qu' est-ce que le Surréalisme*, René Henriquez, Bruxelles 1934
- BRETON André: Situation surréaliste de l'objet, in: týž: *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, Paris 1935, s. 87–120
- BRETON André: *Co je surrealismus? Tři přednášky*, Joža Jícha, Brno 1937
- BRETON André: Surrealistická situace objektu, in: týž: *Co je surrealismus? Tři přednášky*, Joža Jícha, Brno 1937, s. 67–106

- BRETON André: Du poème-object, in: týž: *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris 1965, s. 284–285
- BRETON André: Automatické poselství, in: týž: Hledám zlato času, in: *Analogon*, 1992 (4), č. 8, s. 21–38
- BRETON André: *Manifesty surrealismu*, Herrmann & synové, Praha 2005
- BROUK Bohuslav: Poznámka k Nezvalově knize Chtěla okrást lorda Blamingtona, in: *Zvěrokruh*, 1930 (1), č. 2, prosinec, s. 96 (taktéž: SRP Karel (ed.): *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*, Torst, Praha 2004, s. 96)
- BROUSEK Antonín: Uvedení do Vsevoloda Někrasova, in: *Tvář*, 1964 (1), č. 1, s. 39
- BROUSEK Antonín: Vlastní v cizím, in: *Literární noviny*, 1967, č. 39, s. 5
- BROUSEK Antonín: Kandidáti budoucnosti, in: *Host do domu*, 1968 (15), č. 1, s. 40–48 (taktéž, in: týž, *Podřezávání větve*, Torst, Praha 1999, s. 74–83)
- BRUKNER Josef / KOMERS Petr (eds.): *Morgenstern v Čechách. 21 proslulých Morgensternových básní ve 179 českých překladech 36 autorů*, VIDA VIDA, Praha 1996
- BŘEZINA Josef / SUS Oleg: Od permutací k umělé poezii, in: *Host do domu*, 1965 (12), č. 6, s. 56–68
- BULÍNOVÁ Kateřina: Vizuální poezie. Obrazové texty v Evropě od starověku do raného novověku, I.–II., in: *Tvar*, 2003, č. 6, 7 [Edice Tvary, sv. 6, 7], s. 1–32
- BURDA Vladimír: O vizuální poezii, in: *Literární noviny*, 1966 (15), č. 31, s. 4–5
- BURDA Vladimír: S Ludvíkem Kunderou o dadaismu [rozh.], in: *Literární noviny*, 1967 (16), č. 19, s. 3–5
- BURDA Vladimír: Poezie nového vědomí, in: *Literární noviny*, 1967 (16), č. 22, s. 4–5
- BURDA Vladimír: Hesla z ‚Kolářova slovníku‘, in: *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 428–436
- BURDA Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii [rozhovor], in: *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 429–438 (taktéž in: KRÁTKÁ 2013, s. 176–185)
- BURDA Vladimír: O svobodě, levici a avantgardě. Rozhovor s Jindřichem Chalupeckým [rozh.], in: *Výtvarná práce*, 1968 (16), č. 19, s. 1–2
- BURDA Vladimír: Sázím na skvělost ducha. Rozhovor s Karlem Malichem [rozh.], in: *Listy*, 1968, č. 7–8, s. 19
- BURDA Vladimír: Jiří Kolář, in: *Dialog*, 1968 (3), č. 1, s. 26
- BURDA Vladimír: Happening ve smyčce, in: *Výtvarná práce*, 1968 (15), č. 15, s. 1

- BURDA Vladimír: Alexej Kručonych (1886–1968) [nekr.], in: *Výtvarná práce*, 1968 (15), č. 18, s. 9
- BURDA Vladimír: Kresba pro uši, koncert pro oči. S Milanem Grygarem o jeho současné tvorbě a jejích perspektivách [rozh.], in: *Výtvarné umění*, 1969 (19), č. 4, s. 162–171
- BURDA Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie, in: *Výtvarná práce*, 1969 (16), č. 1–2, s. 1, 3–5
- BURDA Vladimír: Mezi poezií a výtvarnictvím, in: *Plamen*, 1969 (11), č. 3, s. 60–63
- BURDA Vladimír: Styky a průniky, in: *Výtvarné umění*, 1969 (19), č. 6, s. 276–283
- BURDA Vladimír: Kolářovy Básně ticha, in: *Výtvarná práce*, 1970 (18), č. 7, s. 5
- BURDA Vladimír: Postface, in: Jiří KOLÁŘ: *Poèmes du silence*, Editions De La Difference, Paris 1988, s. 217–236
- BURDA Vladimír: *Lyrické minimum* (=Dílo Vladimír Burdy, sv. 1), JAREŠ Michal (ed.), Praha, Torst 2004 [2005]
- BYDŽOVSKÁ Lenka / SRP Karel: *Jindřich Štyrský*, Argo, Praha 2007
- CLÜVER Claus: The Noigandres Poets and Concrete Art, in: *Ciberletras* 2007, č. 17, nestr. (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm>, vyhledáno 15.3.2013).
- CUGNO Marco / MINCU Marin (eds.): *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, Feltrinelli, Milano 1980
- CUTLER Carol: Paris: The Lettrist Movement, in: *Art in America*, 1970 (58), 1, s. 116–119
- CZEKALSKI Stanislav: The Postcard from Utopia, *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 40–44
- ČECH Viktor / KUBAČÁKOVÁ Markéta: *U dUBU tU bUdU* (plakát k výstavě), Školská 28 Komunikační prostor, Praha 2010–2011
- ČERNÝ Václav: Z moderní španělské poezie, in: *Kritický měsíčník*, 1938 (1), č. 2, s. 61–70
- ČERNÝ Václav: *Paměti III (1945–1972)*, Atlantis, Brno 1992
- ČERVENKA Miroslav: K sémantice tzv. konkrétní poezie, in: *Orientace*, 1966 (1), č. 5, s. 28–32 (taktéž in: *týž, Obléhání zevnitř*, Torst, Praha 1996, s. 347–355)
- ČERVENKA Miroslav: Řeč řeže, in: *Literární noviny*, 1991 (2), č. 48, s. 2 (taktéž in: *týž: Obléhání zevnitř*, Torst, Praha 1996, s. 317–320)

- ČERVENKA Miroslav / GRUŠA Jiří / HOLUB Miroslav / MIKEŠ Vladimír / ŠTUKA Ivo: Co si myslíte o konkrétní poezii? [anketa], in: *Plamen*, 1964 (6), č. 8, s. 71–76
- DE CAMPOS Augusto: Konkrétní poezie, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 74–75.
- DE CAMPOS Augusto (ed.): *Teoria da poesia concreta. Textos Críticos e manifestos de 1950–1960*, Atelie Editorial, Cotia 2006²
- DE CAMPOS Augusto / PIGNATARI Décio / DE CAMPOS Haroldo: [Konkrétní poezie je produktem...], in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 10, s. 504
- DE CAMPOS Augusto / PIGNATARI Décio / DE CAMPOS Haroldo: Orientační plán konkrétní poezie, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 30, s. 56
- DELAUNAY Robert: On the Construction of Reality in Pure Painting, in: HARRISON Robert / WOOD Paul (eds.): *Art in theory, 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford / Cambridge 2003², s. 152–153
- DE MICHELIS Cesare G.: *L'avanguardia trasversale: il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio, Venezia 2009
- DENCKER Klaus Peter: *Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart*, M. DuMont Schauberg, Köln 1972
- DENCKER Klaus Peter: Drei Kapitel zur Visuellen Poesie, in: ALTMANN Roberto (ed.): *Tecken* (kat. výst.), Konsthall Malmö, Malmö 1978, s. 63
- DENCKER Klaus Peter: Ein Wort zur visuellen Poesie, in: GOMRINGER 1996, s. 149–150
- DOLEŽAL Bohumil: Podářený experiment, in: *Tvář*, 1968 (3), č. 1, s. 57–58
- DONGUY Jacques: Machine Head: Raoul Hausmann and the Optophone, in: *Leonardo*, 2001 (3), č. 34, s. 217–220
- DROGOREANU Emilia David: Influssi futuristi nella poesia di Ilarie Voronca, in: *Quaderni di studi Italiani e Romeni / Caiete de studii Italiene și Române*, 2009, č. 4, s. 137–169
- DUBCOVÁ Viera: „Dobrodružstvo Huidobrovej poezie. Doslov“, in: HUIDOBRO Vicente, *Cesta padákom*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1972, s. 107–113
- DVORSKÝ Stanislav / JUŘIČKA Lukáš: Svoboda a volnost se pojí s úzkostí z rozkladu a entropie (Rozhovor se Stanislavem Dvorským o Hře na ohradu, dobové senzibilitě, řečovém smetí čili česneku a ikonách šedesátých let) [rozh.], in: *Souvislosti*, 2005, č. 4, s. 43–56
- DVORSKÝ Stanislav / EFFENBERGER Vratislav / KRÁL Petr: *UDS – Surrealistické východisko 1938–1968*, Československý spisovatel, Praha 1969

- DVOŘÁK Petr / SCHMUTZ Jacob (eds.): *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*, Filosofia, Praha 2008
- DRYJE František: Dějiny neosamocenosti 1, in: *Analogon*, 2004, č. 41–42, s. 2–12
- DRYJE František: Útěk do reality (Skutečnost a poesie v díle Vratislava Effenbergera), in: Vratislav EFFENBERGER: *Básně 2*, Jan ŠULC (ed.), Torst, Praha 2007, s. 827–878
- EFFENBERGER Vratislav: *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*, Mladá fronta, Praha 1969
- EFFENBERGER Vratislav: *Výtvarné projevy surrealismu*, Odeon, Praha 1969
- EFFENBERGER Vratislav: *Básně 1*, Jan ŠULC (ed.), Torst, Praha 2004
- EFFENBERGER Vratislav: *Básně 2*, Jan ŠULC (ed.), Torst, Praha 2007
- [el]: Citlivé oko – výstava optického umění v New Yorku [rec.], *Výtvarná práce*, 1965, č. 18, s. 12
- ELKIN James / NAEF Maja (eds.): *What Is an Image?, The Stone Art Theory Institutes Series*, vol. 2, Pennsylvania State University Press, 2011
- ERNST Ulrich: Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit. Ein literarhistorisches Forschungsdesiderat, in: WEISSTEIN Ulrich (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zu Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, s. 138–151
- ERNST Ulrich: Konkrete Poesie. Blicke auf eine Neo-Avantgarde, in: LABROISSE Gerd / VAN STEKELENBURG Dick (eds.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion. Festschrift für Ferdinand van Ingen* (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 45), Rodopi, Amsterdam 1999, s. 273–304
- ERNST Ulrich: *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2002, s. 253–283
- ERNST Wolfgang: *Zahl – Bild – Schrift: Antike Grund/Lagen* (Mediengeschichte 2), <http://think-analogue.hu-berlin.de/skripte#geschichte> (vyhledáno 15.3.2013)
- FABIAN Jeanette: Sprache und Bild. Intermediale Techniken in der Konkreten Poesie Jiří Kolářs, in: KLIEMS Alfrun / RASSLOFF Ute / ZAJAC Peter (eds.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa: Spätmoderne*, III, Frank & Timme Verlag, Berlin 2007, s. 97–122
- FAHLSTRÖM Öyvind: Hätila ragulpr på fåtskliaben, in: *Odyssé*, 1954, č. 2–3, s. 1–8

- FAHLSTRÖM Öyvind: Manifesto för Concrete Poetry, in: SOLT 1970, s. 74–78
- FAUST Wolfgang Max: *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste*, Carl Hanser Verlag, München 1977
- FELIX Zdeněk / KOLÁŘ Jiří: *Obraz a písmo* (kat. výst.), Muzeum, Kolín 1966
- FELIX Zdeněk: Písmo, znaky, slova, obrazy, in: týž / KOLÁŘ Jiří: *Obraz a písmo* (kat. výst.), Muzeum, Kolín 1966, nestr.
- FELIX Zdeněk: Písmo jako znak, in: *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 8, s. 5
- FIDELIUS Petr: *Řeč komunistické moci*, Triáda, Praha 1998²
- FLUSSER Vilém: *Komunikológia*, překlad Alena Münzová, Media Institute, Bratislava 2002
- FLUSSER Vilém: *Jazyk a skutečnost*, překlad Karel Palek, Triáda, Praha 2005
- FLUSSER Vilém: *Písmo. Má písanie budúcnosť?*, překlad Alma Münzová a Andrej Zmeček, Ivan Štefánik, Bratislava 2007
- FOUCAULT Michel: *Slová a veci. Archeológia humanitných vied*, preklad Miroslav Marcelli, Kalligram, Bratislava 2000²
- FOUCAULT Michel: *Toto nie je fajka*, překlad Miroslav Marcelli, Kalligram, Bratislava 2010²
- FREISLEBEN Zdeněk / HAVRÁNEK Vít: *Obrazy slov* (kat. výst.), Letohrádek Hvězda, Památník národního písemnictví, Praha 2008
- GARGHETTI Fabrizio, *Fotolampo. Le performances dei poeti* (kat. výst.), Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1998
- GARNIER Pierre: Manifeste pour une poésie nouvelle: visuelle et phonique, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1963, Série 8., č. 29 (leden), s. 1–8
- GARNIER Pierre: Deuxième manifeste pour une poésie visuelle, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1963, Série 8, č. 30 (květen), s. 15–28
- GARNIER Pierre: Plan pilote fondant le Spatialisme, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1963, Série 8., č. 31, s. 1–3
- GARNIER Pierre: Position I du Mouvement International, in: *Les Lettres: poésie, philosophie, littérature, critique*, 1964, Série 8., č. 32, s. 1–5
- [GARNIER Pierre]: První stanovisko mezinárodního hnutí, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 98–103
- GARNIER Pierre: Co je prostorové umění?, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 104–105

- GARNIER Pierre: *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris 1986
- GARNIER Ilse / GARNIER Pierre: Mechanická báseň, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 2, s. 64 + třetí strana obálky
- GLANC Tomáš: Avantgardní utopie, in: *Literární noviny*, 1994 (5), č. 12, s. 12
- GLANC Tomáš / KLEŇHOVÁ Jana: *Lexikon ruských avantgard 20. století*, Libri, Praha 2005
- GOLOVIN Evgenij: Lirika „Modern“, in: *Inostrannaja literatura*, 1964, č. 7, s. 197–201
- GOMRINGER Eugen: Vom Vers zur Konstellation, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. 8. 1954 [zkrácená verze textu] (taktéž in: týž: Vom Vers zur Konstellation, Zweck und Form einer neuen Dichtung, in: *Augenblick*, 1955 (I), č. 2, s. 14–16; GOMRINGER 2001, s. 155–160)
- GOMRINGER Eugen: *Manifeste und Darstellungen der konkreten Poesie, 1954–1966* (Serielle Manifeste 66, sv. 1), Galerie Press, St. Gallen 1966
- GOMRINGER Eugen: Od verše ke konstelaci, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 46–48
- GOMRINGER Eugen: Definitionen zur visuellen Poesie [1972], in: GOMRINGER 2001, s. 165–166
- GOMRINGER Eugen: 23 Punkte zum Problem <Dichtung und Gesellschaft>, in: týž: *Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954–1997*, Gesamtwerk 2, Edition Splitter, 1997
- GOMRINGER Eugen: Das Gedicht als Gebrauchsgegenstand [1960], in: týž, *Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954–1997*, Gesamtwerk 2, Edition Splitter, Wien 1997, s. 30–31
- GOMRINGER Eugen: Konkrete Dichtung, in: GOMRINGER 2001, s. 161–162
- GOMRINGER Eugen: Konstellation und Ideogramm, in: KOPFERMANN 2011, s. 93
- GREBER Erika: Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visueller Poesie, in: LÜDEKE Roger / GREBER Erika (eds.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* (=Münchener Universitätsschriften: Münchener komparatistische Studie, sv. 5+, Wallstein Verlag, München 2004, s. 171–208
- GREBER Erika: Portrait des Künstlers: Jiří Kolář's lettristische Serie L'enseigne de Gersaint, in: SCHEFFEL Michael / GROTHEUS Silke / SASSENHAUSEN Ruth (eds.): *Ästhetische Transgressionen, Festschrift Ulrich Ernst*, Wissenschaftlicher Verlag, Trier 2006, s. 171–191

- GREENBERG Clement: Tomards the Newer Laocoon, in: *Partisan Review*, 1940, č. 7, s. 296–310 (taktéž in: týž: *The Collected Essays and Criticism, Vol. 1, Perceptions and Judgments, 1939–1944*, John O'BRIAN (ed.), University of Chicago Press, Chicago / London 1988², s. 23–37)
- GRÖGEROVÁ Bohumila: Fonická poezie, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 6, s. 470–471
- HAJNÝ Josef (ed.): Panoráma italského futurismu. Manifesty, poezie, drama, obrazy, dokumenty, in: *Světová literatura*, 1969 (14), č. 5–6, s. 150–187.
- HALAS František: Pohlednice, in: *Pásmo*, 1925 (1), č. 7–8, leden 1925, s. 11–12
- HALAS František: *Obrazy*, Československý spisovatel, Praha 1968
- HAMAN Aleš: Experimentální poezie – katastrofa básnictví, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 8, s. 28–30
- HAPKEMEYER Andreas / DELLA GRAZIA Paolo / ZANCHETTI Giorgio / BINI Elena: *Artword. Archivio di Nuova Scrittura* (kat. výst.), Museion, Bolzano 2002
- HAUSMANN Raoul: Was will der Dadaismus in Europa, in: *Prager Tagblatt*, 1920, 22. 2., s. 3
- HAUSMANN Raoul: Optophonetik, in: *MA*, 1922, č. 1 (taktéž in: týž, *La Sensoralité excentrique*, Blackmoor Head Press, Cambridge 1970, s. 6–10)
- HAUSMANN Raoul: Dada, in: *Světová literatura*, 1966 (11), č. 4, s. 244
- HAUSMANN Raoul: Dada a dnešní avantgarda, in: *Student*, 1968 (4), č. 28, s. 6
- HAUSMANN Raoul: *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, sv. 1, Michael ERLHOFF (ed.): edition text + kritik, München 1982
- HAVEL Václav: *Protokoly*, Mladá fronta, Praha 1966
- HAVEL Václav: O konvencích, informaci a kódu, in: HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila / KOTYK Petr / HLAVÁČEK Josef (eds.): *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), PNP, Praha 1997, s. 22–25
- HAVEL Václav: *Básně, Antikódy* (=Spisy, sv. 1), ŠULC Jan (ed.), Torst, Praha 1999
- HAVEL Václav: *Eseje a jiné texty z let 1953–1969* (=Spisy sv. 3), ŠULC Jan (ed.), Torst, Praha 1999
- HAVLÍČEK Zbyněk: *Dopisy Evě* / PRUSÍKOVÁ Eva: *Dopisy Zbyňkovi*, ČEPICKÝ Pavel (ed.), Torst, Praha 2003
- HAVRÁNEK Vít (ed.): *Akce slovo pohyb prostor: experimenty v umění šedesátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města, Praha 1999

- HEISLER Jindřich, *Z kasemat spánku*, Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP (eds.), Torst, Praha 1999
- HEISSENBÜTTEL Helmut: Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert, in: MAHLOW Dietrich (ed.): *Schrift und Bild* (kat. výst.), Amsterdam / Baden-Baden, Frankfurt/Main 1963, s. XV–XXX
- HEISSENBÜTTEL Helmut: Was bedeutet eigentlich das Wort Experiment?, in: *Magnum*, 1963, č. 47, s. 8–10 (taktéž in: Kopfermann 2011, s. 147–152)
- HEISSENBÜTTEL Helmut: K historii vizuální básně 20. století [úryvek], in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 8, s. 404
- HEISSENBÜTTEL Helmut: Předpoklady, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 49–53
- HIGGINS Dick: Intermedia, in: týž (ed.): *Something Else Newsletter*, 1966, I, č. 1, s. 1–6
- HIGGINS Dick: *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*, State University of New York Press, Albany / New York 1987
- HIRŠAL Josef: Český básnický experiment, in: *Tvář*, 1965 (2), č. 1, s. 4–5
- HIRŠAL Josef: O poezii přirozené a umělé, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 6, s. 467–469
- HIRŠAL Josef: Eugen Gomringer, in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 9, s. 452
- HIRŠAL Josef: [Christian Morgenstern se zapsal do dějin poezie...], in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 2, s. 90–91
- HIRŠAL Josef: Malá anketa, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 10, s. 23–30
- HIRŠAL Josef: Za Josefem Honysem, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 52–53
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila: *Co se slovy všechno poví*, Státní nakladatelství dětské knihy, Praha 1964. Ilustrace Věra Nováková a Pavel Brázda (nové vydání Portál, Praha 2007)
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila: Poezie textů, in: *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 72–79
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila: O vizuální poezii. Rozhovor s brazilským básníkem Haroldem de Campos [rozh.], in: *Výtvarná práce*, 1964 (12) č. 8, s. 4
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila (eds.): Tschechische Experimentalpoesie, in: *Manuskripte*, 1964 (4), č. 12, s. 2–13
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila: Český básnický experiment, in: *Tvář*, 1965 (2), č. 1, s. 4–5
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila: *JOB-BOJ*, Československý spisovatel, Praha 1968

- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila : [Bohumila Grögerová...], in: *Dialog*, 1968 (3), č. 3, s. 29–33
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila, Přednáška o poezii přirozené a umělé, in: KRÁTKÁ 2013, s. 101–157
- HIRŠAL Josef / GRÖGEROVÁ Bohumila / KOTYK Petr / HLAVÁČEK Josef: *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), PNP, Praha 1997
- HLAVÁČEK Josef: Optické básně, in: *Estetika*, 1966 (3), č. 3, s. 253–260
- HLAVÁČEK Josef: Český konstruktivismus 60. let a jeho vyznění, in: týž (ed.): *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění, Praha 1993, s. 54–111
- HLAVÁČEK Josef (ed.): *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění, Praha 1993
- HLAVÁČEK Josef (ed.): *Nová citlivost* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění, Litoměřice / Oswald, Praha 1994
- HLAVÁČEK Josef: Konkrétismus, konkrétní umění, in: HOROVÁ Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (I-II), Academia, Praha 1995, I, s. 378
- HLAVÁČEK Josef / KARFÍK Vladimír / ROUS Jan / MACHALICKÝ Jiří (eds.): *Příběhy Jiřího Koláře*, Gallery, Praha 1999
- HLAVÁČEK Josef: *Běla Kolářová* (kat. výst.), Egon Schiele Art Centrum / Arbor vitae, Český Krumlov 2003
- HLAVÁČEK Josef: Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie et al. (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI.*, sv. 1, 2 (1958–2000), Academia, Praha 2007, I., s. 233–239
- HLAVÁČKOVÁ Miroslava: *Lettrismus*, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, 11. 9. – 23. 11. 2008 (<http://www.artalk.cz/2008/10/09/tz-lettrismus/>, vyhledáno 15.3.2013).
- HOLÝ Josef (ed.): *Hold Zdeňku Barborkovi*, in: *Plž*, 2004 (3), č. 1 [Příloha, sv. 1], s. 4–30
- HOLÝ Petr: Poezie, anti-poezie, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 5, s. 160
- HONYS Josef: Josef Honys – o sobě, *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 29, s. 57
- HONYS Josef: *Nesmelián aneb do experimentálních textů vstup nesmělý*, dybbuk, Praha 2011
- HORANSKÝ Miloš: *Grafické básně aneb Autoportrét psacího stroje*, Cherm, Praha 2007
- HRABAL Bohumil: *Židovský svícen* (=Sebrané spisy Bohumila Hrabala, sv. 2), DOSTÁL Karel / KADLEC Václav (eds.), Pražská imaginace, Praha 1991

- HRADSKÁ Viktoria (ed.): *Česká avantgarda a film*, Československý filmový ústav, Praha 1976
- HYNEK Karel: *S vyloučením veřejnosti*, Vratislav EFFENBERGER (ed.), Torst, Praha 1998
- CHALUPECKÝ Jindřich: *Umění dnes*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1966
- CHALUPECKÝ Jindřich: Experimentální umění, in: *Výtvarná práce*, 1966 (14), č. 9, s. 1–7
- CHALUPECKÝ Jindřich: Jindřich Procházka. Experimentální poezie, in: *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 17, s. 9
- CHALUPECKÝ Jindřich: *O dada, surrealismu a českém umění*, Jazzová sekce, Praha 1980 (taktéž in: týž: *Cestou necestou*, H+H, Jinočany 1999, s. 194–228)
- CHALUPECKÝ Jindřich: Příběh Ladislava Nováka, in: Jindřich CHALUPECKÝ: *Na hranicích umění. Několik příběhů*, Arkýř, München 1987, s. 70–88
- CHALUPECKÝ Jindřich, *Nové umění v Čechách*, H+H, Jinočany 1994
- CHALUPECKÝ Jindřich / ŠMEJKAL František: Expresionismus, dada a české umění, in: *Sborník památce Olega Suse [samizdat]*, Praha 1988, s. 72–100
- CHLEBNIKOV Velemír: *Čmáranice po nebi*, přeložil Jiří Taufer, SNKLU, Praha 1962
- CHLEBNIKOV Velemír / KRUČONYCH Alexej / PETNIKOV Grigorij: *Zaumniki*, EUY, Moskva 1921
- CHOCHOLOUŠEK Jiří: Surrealismus po pitvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka, in: *Aluze*, 2007 (11), č. 3, s. 52–62
- IBRAHIM Robert: *Experimentální poezie Ladislava Nebeského* (rigorózní práce na FF UK), Praha 2003
- IBRAHIM Robert (ed.): *Experimentální tvorba Ladislava Nebeského*, in: *Tvar*, 2005, č. 9, 10 [Edice Tvary, sv. 9, 10]
- IHRINGOVÁ Katarína: Strojopisné umenie a vizualizácia básnických textov, in: *Slovenská literatúra*, 2008 (55), č. 6, s. 452–462
- ISOU Isidore: Manifest de la poésie lettriste, in: týž: *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Editions Gallimard, Paris 1947, s. 11–12, 16–17 (anglické znění týž, Manifesto of Lettrist Poetry, in: Mary Ann CAWS (ed.): *Manifesto: A Century of Isms*, University of Nebraska Press 2001, s. 545–546)

- ISOU Isidore: The creations of Lettrism, in: *Times Literary Supplement*, September 1964, s. 796–797
- JAKOBSON Roman: *Novejšaja ruskaja poezija*, Tipografija Politika, Praga 1921
- JAKOBSON Roman: Poezie gramatiky a gramatiky poezie, in: týž: *Poetická funkce*, Praha 1995, s. 106–125
- JANOŠEK Pavel (ed.): *Dějiny české literatury 1945–1989, III., 1958–69*, ÚČL AV ČR, Praha, s. 194–203
- JANSKÁ Lenka: *Mezi obrazem a textem. Text a grafém v evropském a českém malířství 1910–1930*, Mladá fronta, Praha 2007
- JEŘÁBEK Martin: *Experimentální poezie a její odrazy ve výtvarném umění* (diplomová práce na PedF UK), Praha 2009 (<http://www.ralfmost.cz/diplomova-prace.html>, vyhledáno 15.3.2013)
- JIROUS Ivan M.: *Vizuální poezie* (diplomová práce na FF UK), Praha 1970
- JIROUS Ivan M.: Vizuální poezie v moderním umění, in: KRÁTKÁ 2013, s. 217–230
- JOCKS Heinz-Norbert (ed.): Kunst und Literatur, I–II, in: *Kunstforum international*, 1997, sv. 139 a 1998, sv. 140
- JORDAN Lothar (ed.): *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1996
- JULIŠ Emil: *Pohledná poezie*, Severočeské nakladatelství, Liberec 1966
- JULIŠ Emil: *Krajina her*, Mladá fronta, Praha 1967
- JUNGMANN Milan: Poznámky ze zápisníku o takzvané experimentální literatuře, in: *Host do domu*, 1968 (15), č. 1, s. 33–39
- JŮZL Miloš: Umění a experiment, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 5, s. 382–384
- JŮZL Miloš: Experiment nebo průzkum?, in: *Impuls*, 1967 (2), č. 1, s. 10–11
- JŮZL Miloš: Experiment v umění, in: *Estetická výchova*, 1968 (10), č. 6 (únor), s. 71–72
- KANDINSKY Wassily: *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, Piper, München 1912
- KANDINSKY Wassily: *O duchovnosti v umění*, překlad Anita Pelánová, Triáda, Praha 2009²

- KARENINOVÁ Anna: Ezra Pound / Gaudier-Brzeska, in: A2, 2006 (2), č. 2 (<http://www.advojka.cz/archiv/2006/9/ezra-pound-gaudier-brzeska>, vyhledáno 15.3.2013).
- KARFÍK Vladimír: Z mladší poezie, in: OPELÍK Jiří (ed.): *Jak číst poezii*, Československý spisovatel, Praha 1969², s. 221–261
- Vladimír KARFÍK: Literární koláž, in: PETROVÁ Eva / MACHALICKÝ Jiří (eds.): *Česká koláž* (kat. výst.), Gallery, Praha 1997, s. 115–116
- KEILLER Patrick: The Tourist Poem, *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 45–47
- KLEE Paul: *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, Bd. I, Jürg SPILLER (ed.), Benno Schwabe, Basel / Stuttgart 1971
- KLEE Paul: *Notebooks: The nature of nature*, Vol. 2, Jürg SPILLER (ed.), G. Wittenborn, New York 1973
- KLEE Paul: *Pedagogický náčrtník*, Triáda, Praha 1999
- KLEE Paul: *Vzpomínky, deníky, eseje*, Arbor vitae, Praha 2000
- KLEE Paul: *Kunst-Lehre: Nauka umění*, Togga, Praha 2009
- KLIMEŠOVÁ Marie / POTŮČEK Jakub / ZATLOUKAL Ondřej: *Experiment, řád, důvěrnost. Ženské rastry Běly Kolářové* (kat. výst.), Muzeum umění, Olomouc 2006
- KNÍŽÁK Milan: Proč právě tak, in: *Nutná činnost* [samizdat], 1965, nestr. (taktéž in: ŠEVČÍK Jiří / MOGRANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (eds.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 299–304)
- KOLÁŘ Jiří: *Básně ticha*, Umělecká beseda, Praha 1965
- KOLÁŘ Jiří: *Evidentní básně*, soukromý tisk, Praha 1965
- KOLÁŘ Jiří: Snad nic, snad něco, in: *Literární noviny*, 1965 (14), č. 36, s. 6–7 (taktéž in: KRÁTKÁ 2013, s. 164–167)
- KOLÁŘ Jiří: *Gersaintův vývěsní štít*, Artia, Praha 1966
- KOLÁŘ Jiří: *Nový Epiktet*, Mladá fronta, Praha 1968
- KOLÁŘ Jiří: *Návod k upotřebení*, Dialog, Praha 1969
- KOLÁŘ Jiří: *Křestný list. Ódy a variace. Limb a jiné básně. Sedm kantát. Dny v roce. Roky v dnech* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 1), KARFÍK Vladimír (ed.), Odeon, Praha 1992
- KOLÁŘ Jiří: *Černá lyra. Návod k upotřebení. Marsyas. Z pozůstalosti pana A. Vršovického Ezop. Česká suita* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 3), KARFÍK Vladimír (ed.), Odeon, Praha 1993

- KOLÁŘ Jiří: *Básně ticha* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 6), KARFÍK Vladimír (ed.), Český spisovatel, Praha 1994
- KOLÁŘ Jiří: *Mistr Sun o básnickém umění. Nový Epiktet. Návod k upotřebení. Odpovědi* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 4), KARFÍK Vladimír (ed.), Mladá fronta, Praha 1995
- KOLÁŘ Jiří: *Přestupný rok. Deník* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 6), KARFÍK Vladimír (ed.), Mladá fronta, Praha 1996
- KOLÁŘ Jiří: *Černá lyra. Čas. Očitý svědek* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 2), KARFÍK Vladimír (ed.), Mladá fronta, Praha 1997
- KOLÁŘ Jiří: *Slovník metod. Okřídlený osel*, KARFÍK Vladimír (ed.), Gallery, Praha 1999
- KOLÁŘ Jiří: *Psáno na pohlednice, I* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 7), KARFÍK Vladimír (ed.), Mladá fronta, Praha 1999
- KOLÁŘ Jiří: *Psáno na pohlednice, II* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 8), KARFÍK Vladimír (ed.), Paseka, Praha 2000
- KOLÁŘ Jiří: *Prométheova játra* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. 9), KARFÍK Vladimír (ed.), Paseka, Praha–Litomyšl 2000
- KONEČNÝ Lubomír: *Mezi textem a obrazem: Miscellanea z historie emblematiky* (=Monographia Miscellanea, sv. 8), Praha 2002
- KÖPPE Christiane: *Die Lautpoesie der Dadaisten. Eine Untersuchung zu Hugo Ball, Raoul Hausmann und Kurt Schwitters*, GRIN Verlag, Santa Cruz CA 2007
- KORYČAN Miroslav: *Zamračené židle*, Radim KOPÁČ (ed.), Kalich, Praha 2005
- KORYČÁNKOVÁ Simona / KLEIN Pavel (eds.): *Manifesty ruského symbolismu I., Poezie*, Katedra ruského jazyka a literatury, Pedagogická fakulta MU, Brno 2002
- KORYČÁNKOVÁ Simona / KLEIN Pavel (eds.): *Manifesty ruského symbolismu II., Umění*, Katedra ruského jazyka a literatury, Pedagogická fakulta MU, Brno 2003
- KOŠNAROVÁ Veronika: Šaldův pojem uměleckého experimentu a proměny interpretace pojmu v 50. a 60. letech, in: KUBÍČEK Tomáš / MERHAUT Luboš / WIENDL Jan (eds.): „Na téma umění a život“. F. X. Šalda (1867–1937–2007). *Sborník z konference*, Host, Brno 2007, s. 304–313
- KOTÍK Jan: *Texty, překlady a parafráze, žerty a rozhovor s Ladislavem Novákem*, Arca JiMfa, Třebíč 1993
- KOTALÍK Jiří: *Obraz a písmo* [rec.], in: *Kulturní tvorba*, 1966 (4), č. 7, s. 4–5
- KOŤÁTKO Petr: *Umělecké dílo konceptuální (Radikální konceptualismus v literatuře)*, in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2011, č. 10, s. 43–57

- KOVAŘÍK Jakub / KVAPIL Marek: Rozhovor s Jiřím Valochem: Je to smutnější, mám takovej neblahej pocit, že jsem stále smutnější [rozh.], in: *Těžkoříct*, 2007, č. 14, nestr.
- KOŽMÍN Zdeněk: Svět textu, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 4, s. 28–30 (taktéž, in: *týž, Studie a kritiky*, Torst, Praha 1995, s. 288–293)
- KRÁTKÁ Eva: „Noi facciamo l'arte per battere la morte sulla linea del traguardo.” L'arte ceca nel segno della poesia visuale italiana degli anni Sessanta-Ottanta, in: *eSamizdat*, 2005 (3), 1, s. 117–140
- KRÁTKÁ Eva: České umění a italská vizuální poezie, *Umění*, 2006 (54), č. 5, s. 433–448
- KRIWET Ferdinand: Sehtexte-Hörtexpte, in: *Diskus*, 1961 (11), č. 5, s. 10
- KRIWET Ferdinand: Über die Wirklichkeiten und Möglichkeiten einer visuell wahrnehmbaren Literatur, in: *Manuskripte*, 1964, č. 12, s. 15–17
- KRIWET Ferdinand: Obrazy-básně, in: *Výtvarná práce*, 1966 (14), č. 23, s. 8–9
- KRIWET Ferdinand: Rozklad literární jednoty (Příspěvek k teorii vizuálně vnímané literatury), in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 161–172
- KROUPA Adolf (ed.): *Apollinaire známý a neznámý. Výbor z básnického díla. K 100. výročí básníkovy narození*, Odeon, Praha 1981
- KŠICOVÁ Danuše: *Od moderny k avantgardě. Rusko-české paralely*, Masarykova univerzita, Brno 2007
- KŠICOVÁ Danuše: Estetika moderny a avantgardy, in: *Svět literatury*, 2007 (17), č. 35, s. 89–115
- KULAKOV Vladislav / NĚKRASOV Vsevolod: Rozhovor, in: KULAKOV Vladislav: *Poezija kak Fakt*, Novoye Literaturnoye Obozrenie, Moskva 1999 (český překlad in: (<http://www.iliteratura.cz/Clanek/13849/nekrasov-vsevolod>), přeložila Libuše Bělunková, vyhledáno 15.3.2013)
- KUNDERA Ludvík: O svobodu experimentu [1948], in: *Impuls*, 1966 (1), č. 10, s. 789–792
- KUNDERA Ludvík: Dadasnivec a dadaklaun, in: ARP Hans: *Na jedné noze*, Odeon, Praha 1988, s. 11–46
- KUNDERA Ludvík (ed.): Dada (x+n) to jest Dada na iks plus en-tou, in: *Světová literatura*, 1992 (37), č. 6, s. 164–200
- KUNDERA Ludvík: DADA v Čechách a na Moravě, in: *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1996, č. 52, s. 15–23
- KUPKA František: *Tvoření v umění výtvarném* [1923], Triáda, Praha 1999²

- LAHODA Vojtěch: Teige a Magritte, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 161–163
- LAHODA Vojtěch / NEŠLEHOVÁ Mahulena (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění, IV. 1890/1938*, Academia, Praha 1998
- LAHODA Vojtěch: František Kupka a česká avantgarda: „nebezpečí muzikálnosti“ a „kinografie“, in: MUSILOVÁ Helena (ed.): *František Kupka. Cesta k Amorfě. Kupkovy Salony 1899–1913* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 2012, s. 86–96
- LAMAČ Miroslav / MAHLOW Dietrich (eds.): *Jiří Kolář*, Institut für moderne Kunst Nürnberg / DuMont Schauberg, Köln 1968
- LAMAČ Miroslav: Kolářovy nové metamorfózy, in: Milada MOTLOVÁ (ed.): *Jiří Kolář*, Odeon, Praha 1993, s. 117–143
- LAMAÎTRE Maurice: *Qu'est-ce que le lettrisme?*, Fischbacher, Paris 1954
- LAMAÎTRE Maurice: Stručná historie lettristického výtvarného umění, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 85–97
- LAMBERT Jean-Clarence: 50 tezí pro „otevřenou poezii“, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 66–73
- LANGEROVÁ Marie: Experimentální poezie šedesátých let, in: *Česká literatura*, 1998 (46), č. 3, s. 308–319
- LANGEROVÁ Marie: Básně-obrazy, in: *Tvar*, 1998, č. 4, s. 12–13 (taktéž in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 450–467)
- LANGEROVÁ Marie: Vizuální aspekty básnického díla, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 377–473
- LANGEROVÁ Marie: Teigova myšlenka-obraz, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 403–411
- LANGEROVÁ Marie: Variace a pohyb mezi texty, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 475–548
- LANGEROVÁ Marie: Automatický text, in: ČERVENKA / JANKOVIČ / KUBÍNOVÁ / LANGEROVÁ 2002, s. 537–548 (taktéž táž, *Hnízda snění. Kniha pasáží*, Malvern, Praha 2011, s. 111–115)
- LANGEROVÁ Marie: Zbytky písma. Kaligram, typogram, čára, in: *Svět literatury*, 2006 (16), č. 33, s. 39–55
- LANGEROVÁ Marie: Josef Honys [hra na čáru], in: *Josef Honys* (kat. výst.), Gallery, Praha [2007], s. 1–5

- LANGEROVÁ Marie, Nalezený objekt, in: VOJVODÍK / WIENDL 2011, s. 225–236
- LANGEROVÁ Marie: *Hnízda snění. Kniha pasáží*, Malvern, Praha 2011
- LASOTOVÁ Dáša: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004
- LEONARDO: *Libro di pittura, Codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana*, Carlo PEDRETTI / Carlo VECCE (eds.), Giunti, Firenze 1995 [1996]
- LEONARDO DA VINCI: *Trattato della pittura*, CAMESASCA Ettore (ed.), Neri Pozza, Vicenza 2000
- LESSING Gotthold Ephraim: Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie, in: týž: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*, Jiří STROMŠÍK (ed.), Odeon, Praha 1980, s. 279–386
- LEVINGER Esther: Czech Avant-Garde Art: Poetry for the Five Senses, in: *The Art Bulletin*, 1999 (81), č. 3, s. 513–532
- LEVÝ Jiří: Dvě kapitoly z překladatelské poetiky, in: týž: *Umění překladu*, Apostrof, Praha 2012⁴, s. 125–145.
- LEVÝ Jiří: Doslov, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 239–244
- LISSITZKY El: Topographie der Typographie, in: *Merz*, 1923, Juli, č. 4, s. 47
- LISSITZKY El: Typographische Tatsachen, in: RUPPEL Aloys (ed.): *Gutenberg-Festschrift zur Feier des 25-jährigen Bestehens des Gutenberg Museums in Mainz*, Mainz 1925, s. 152–154
- LISSITZKY El: Kniha s hlediska zrakového dojmu – kniha visuelní, in: *Typografia*, 1929 (36), č. 8, s. 173–182
- LISSITZKY-KÜPPERS Sophie (ed.): *Lissitzky. Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Verlag der Kunst, Dresden 1967
- LORA TOTINO Arrigo: Puntuali appunti (1972–73), in: BALLERINI Luigi (ed.): *Scrittura visuale in Italia 1912–1972* (kat. výst.), Galleria d'Arte Moderna di Torino 1973, s. 26
- MAHLOW Dietrich (ed.): *Schrift und Bild / Schrift en beeld / Art and Writing* (kat. výst.), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden / Stedelijk Museum Amsterdam, Typos Verlag, Frankfurt am Main 1963
- MACHALICKÝ Jiří: Lettrismus v Čechách, in: *Revue Art*, 2009 (6), č. 1, s. 36–41
- MACHONINOVÁ Alena: Podoby a nepodoby ruského minimalismu, in: *Souvislosti*, 2006, č. 1, s. 140–182
- MACHOVEC Milan (ed.): *Židovská jména*, NLN, Praha 1995

- MACHOVEC Milan: Židovská jména rediviva. Významný objev pro dějiny samizdatu, in: A2, 2007, č. 51–52, s. 10–11
- MAINX Oskar: *Poezie jako mýtus, svědectví a hra. Kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*, Protimluv, Ostrava 2007
- MAKAREWICZ Zbigniew: Poetyka zapisu. O poezji, poezjografii i poezji konkretnej, in: *Artpunkt. Opolski kwartał sztuki*, 2011, č. 9, s. 3–6
- MÁLEK Petr: Masová (re)produkce, in: VOJVODÍK / WIENDL 2011, s. 189
- MALINA Václav / VALOCH Jiří (eds.): *Jasná zpráva. Geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku* (kat. výst.), Galerie města Plzně, Plzeň 2007
- MALLARMÉ Stéphane: *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Nouvelle Revue française, Paris 1914 (http://writing.upenn.edu/library/Mallarme-Stephen_Coup_1914.pdf, vyhledáno 15.3.2013)
- MALLARMÉ Stéphane: Vrh kostek nikdy nevyhloučí náhodu, překlad Jiří Konůpek, in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 1, s. 42–43
- Manifesti del futurismo*, Lacerba, Milano 1914
- MARCH Vlasta (ed.): *DADA EAST?*, Nadační fond Festival spisovatelů Praha / Nakladatelství VB, Praha 2007 (<http://dadaeast.cz/cz/ceske-dada/>, vyhledáno 15.3.2013)
- MARINETTI Filippo T.: Manifesto tecnico della letteratura futurista, in: *I poeti futuristi*, Milano 1912, s. 12n
- MARINETTI Filippo T.: L'Immaginazione senza fili e le parole in libertà, in: *Lacerba*, 1913 (1), č. 12, s. 121–124
- MARINETTI Filippo T.: Dopo il verso libero le parole in libertà, in: *Lacerba*, 1913 (1), č. 22, s. 252–254
- MARINETTI Filippo T.: *Zang tumb tuuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1914
- MARINETTI Filippo T.: *La declamazione dinamica e sinottica*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 1916
- MARINETTI Filippo T.: *Osvobozená slova*, Petr a Tvrdý, Praha 1922
- MARINETTI Filippo T.: Zrušení syntaxu, in: týž: *Osvobozená slova*, Petr a Tvrdý, Praha 1922, s. 11–21
- MARINETTI Filippo T.: Futuristická vnímavost a volná obrazotvornost, in: týž: *Osvobozená slova*, Petr a Tvrdý, Praha 1922, s. 28–54

- MARINETTI Filippo T.: Technický manifest futuristické literatury, in: *Světová literatura*, 1969 (14), č. 5–6, s. 161–165
- MARINETTI Filippo T.: Testi – poemi murali di Carlo Belloli, in: týž: *Collaudi Futuristi*, VIAZZI Glauco (ed.), Guida Editori, Napoli 1977, s. 279–280
- MARKOV Vladimir: *Russian futurism: a history*, University of California Press, Berkeley/CA 1968
- MASSIN Charles: *Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen*, Mayer, Ravensburg 1970
- MATHAUSEROVÁ Světla: K pramenům konkrétní poezie, in: *Literární noviny*, 1965 (14), č. 31, s. 5
- MATOUŠEK František: *Obrazy. Obrazy knižně vydané*, Studentské knihkupectví a nakladatelství, Praha 1925
- MAURIZIO Massimo: I primi due cicli di G. Sapgir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo, in: *eSamizdat*, 2005 (III), č. 1, s. 71–89
- MEŠKO Marián / BAJCUROVÁ Katarína (eds.): *Ladislav Novák* (kat. výst.), Galéria 19, Bratislava 2012
- MICCINI Eugenio: *Ipotesi e ricerche d'arte contemporanea*, Punto zero, Taranto 1974
- MICCINI Eugenio / PIGNOTTI Lamberto (eds.): Dopotutto, in: *Letteratura*, 1966, č. 82–83, luglio-ottobre (Roma), s. 116–149
- MICCINI Eugenio / PIGNOTTI Lamberto (eds.): Dopotutto, in: *Letteratura*, 1967, č. 88–90, s. 272–287
- MIKEŠ Vladimír (ed.): *Il Gruppo 63 a Praga / Skupina 63 v Praze. 1963 / 1993*, sborník symposia, Praha 1993
- MIKEŠ Vladimír (ed.): *Přerušný ráj. Antologie moderní italské poezie*, Československý spisovatel, Praha 1967
- MILER Marek: Mluvím, tedy jsem. Fonická poezie Ladislava Nováka, in: STEHLÍKOVÁ 2007a, s. 170–180
- MILER Marek: *Interpretace experimentální tvorby Ladislava Nováka* (diplomová práce na PF UJEP), Ústí nad Labem 1994
- MILOTA Karel: Poezie nového výrazu, in: *Dialog*, 1968 (3), č. 1, s. 24–25, 33
- MILOTA Karel: Experiment v černé a bílé, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 5, s. 38–42
- MILOTA Karel: Podivný let inženýra Jošta, in: *Plamen*, 1968 (10), č. 6, s. 43–47
- MILOTA Karel: Proměna a stálost Emila Juliše, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 48–49

- MILOTA Karel: Hiršal!, *Literární noviny*, 1990, č. 16, s. 4
- MIRÓ Joan: *Selected Writings and Interviews*, ROWELL Margit (ed.), G. K. Hall, Boston 1986
- MISTROVÁ Veronika: Alexej Kručonych – muž, který myslel ušima, in: ZADRAŽIL Ladislav (ed.): *Východoevropská moderna a její evropský kontext*, I, Karolinum, Praha 1999, s. 75–90
- MITCHELL William J. T.: The Pictorial Turn, in: *Artforum*, 1992, March, s. 89–94
- MOHOLY-NAGY László: Typo-photo, in: *Typographische Mitteilungen, Elementare Typographie*, Heft 10, 1925, s. 202–204 (anglický překlad in: *Painting, Photography, Film*, London 1969, s. 38–40)
- MON Franz: Zur Poesie der Fläche, in: GOMRINGER 2001, s. 169–176
- MON Franz: *Ainmal nur das Alphabet gebrauchen*, Stuttgart 1967, nestr.
- MORGANOVÁ Pavlína: *Akční umění*, Nakladatelství J. Vacl, Olomouc 2009²
- MORGENSTERN Christian: *Galgenlieder*, Bruno Cassirer, Berlin 1905
- MORGENSTERN Christian: *Beránek měsíc*, Odeon, Praha 1990²
- MOTHERWELL Robert (ed.): *The Dada Painters and Poets. An Anthology*, Belknap Press, Cambridge 1989
- MOTLOVÁ Milada (ed.): *Jiří Kolář*, Odeon, Praha 1993
- MUKAŘOVSKÝ Jan: Mezi poesíí a výtvarnictvím, in: *Slovo a slovesnost*, 1941 (7), č. 1, s. 1–16 (taktéž in: týž: *Kapitoly z české poetiky, díl I., Obecné věci básnictví*, Svoboda, Praha 1948, s. 253–274)
- NADEAU Maurice: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*, Votobia, Olomouc 1994
- NÁDVORNÍKOVÁ Alena: Anketa o surrealismu ve sbornících Znamení zvěrokruhu, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 166–168
- NÁPRAVNÍK Milan (ed.): *Fragmenty 1963 / Fragmenty 1964*, Arco, Praha 2002
- NEBESKÝ Ladislav: Umělá konkrétní poezie, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 30, s. 57
- NEBESKÝ Ladislav: O vztahu literatury a matematiky, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 31, s. 44
- NEBESKÝ Ladislav: Prázdné místo, in: *Česká literatura*, 1997 (45), č. 1, s. 57–63
- NEBESKÝ Ladislav: Neviditelné znaky, in: *Česká literatura*, 1998 (46), č. 1, s. 65–72
- NEBESKÝ Ladislav: Číst neviditelné, in: *Česká literatura*, 2000 (48), č. 1, s. 70–74

- NEBESKÝ Ladislav: *Bílá místa*, dybbuk, Praha 2006
- NEBESKÝ Ladislav: Krok za krokem, 2013, <http://www.nebesky.com/ladislav/poezie/krok-za-krokem/> (vyhledáno 15.3.2013)
- NĚKRASOV Vsevolod: *Paket*, ŽURAVLEVA Anna I. (ed.), Meridian, Moskva 1996
- NEUMANN Jan (ed.): *Experiment v umění. Sborník materiálů ze semináře. 8. a 9. března 1966, zámek Štířín. Grögerová, Hiršal, Kučera, Maydl, Novák, Volek*, Socialistická akademie, Praha 1967
- NEUMANN Stanislav Kostka: Odvaha k experimentu, *Lidové noviny*, 1913 (21), č. 302 (4. 11. 1913), s. 1–2 (taktéž in: týž: *Konfese a konfrontace II, Stati o umění a kultuře*, CHLÍBCOVÁ Milada (ed.), Československý spisovatel, Praha 1988, s. 221–228)
- NEZVAL Vítězslav: Chtěla okrást lorda Blamingtona, Odeon, Praha 1930
- NEZVAL Vítězslav: Systematické zkoumání skutečnosti objektu, halucinace a iluze, in: *První výstava surrealismu v Praze* (kat. výst.), Praha 1935, s. 5–9
- NEZVAL Vítězslav: Předmluva k dosavadnímu dílu, in: týž: *Most*, Fr. Borový, Praha 1937, s. 13–61
- NEZVAL Vítězslav: *Moderní básnické směry*, Dědictví Komenského, Praha 1937
- NEZVAL Vítězslav: *Moderní básnické směry*, Československý spisovatel, Praha 1973⁴
- NEZVAL Vítězslav: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930)* (=Dílo XXIV), Československý spisovatel, Praha 1967, s. 236–238.
- NEZVAL Vítězslav: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941* (=Dílo XXV), Československý spisovatel, Praha 1974
- NIKL Petr: *O Rybaně a mořské duši*, meandr, Praha 2002
- NONO Luigi: O povaze experimentu [rozh.], in: *Impuls*, 1966 (1), č. 9, s. 696–697
- NÖTH Winfried (ed.): *Semiotics of the media: State of the art, projects and perspectives*, de Gruyter, Berlin / New York 1997, s. 713–728
- Nová citlivost. Křižovatka a hosté* (kat. výst.), Dům umění, Brno 1968
- NOVÁK Ladislav: *Pocta Jacksonu Pollockovi*, Mladá fronta, Praha 1966
- NOVÁK Ladislav: Stockholmský festival fonické poezie, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 52
- NOVÁK Ladislav: Typogramy Jiřího Valocha, in: *Host do domu*, 1969 (16), č. 11, s. 25
- NOVÁK Ladislav: *Receptář*, Concordia, Praha 1992
- NOVÁK Ladislav: Vizuální poezie se dostává do hraniční oblasti mezi poezií a malířstvím, in: *Těžkoříct*, 2007, č. 14, nestr.
- NOVÁK Ladislav: *Malý slovník naučný*, dybbuk, Praha 2007

- NOVÁK Luděk: K souvstažnostem moderního básnictví a malířství, in: *Česká literatura*, 1964 (12), č. 1, s. 46–51
- NOVÁK Luděk: Hranice umění a experiment, in: *Estetika*, 1966 (3), č. 2, s. 105–115
- NOVOTNÝ Pavel / TYPLT Jaromír: Kurt Schwitters: Ursonate, R(a)dio(custica), 31.10.2009, <http://www.rozhlas.cz/radiocustica/projekt/zprava/644896> (vyhledáno 15.3.2013)
- NOVOTNÝ Pavel (ed.): Wiener Gruppe, in: *Souvislosti*, 2012, č. 2, s. 156–202
- Novotný Vladimír: Ladislav Novák, in: Janoušek Pavel (ed.): *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, sv. 2, Brána, Praha 1998, s. 135–137 (aktualizovaná verze in: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1088&hl=novák>, vyhledáno 15.3.2013)
- OHME Andreas: Václav Havels „Antikódy“. Konkrete Poesie zwischen Ludismus, Sprachtitik und politischem Engagement, in: KLIEMS Alfrun / RASSLOFF Ute / ZAJAC Peter (eds.): *Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa: Spätmoderne*, III, Frank & Timme Verlag, Berlin 2007, s. 63–96
- OISTEANU Andrei: The Romanian Avant-Garde and Visual Poetry, in: *Exquisite Corpse. A Journal of Letters and Life*, Adrian NOTZ (ed.): *Dada East? The Romanians of Cabaret Voltaire = Dada Est? Romanii de la Cabaret Voltaire* (kat. výst.), Cabaret Voltaire & E-cart.ro, Zürich / Bucharest 2007 (taktéž in: http://www.corpse.org/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=1, vyhledáno 15.3.2013)
- OLSSON Jesper: *Alfabetets användning: Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960*, OEI Editör, Modernista förlag, Stockholm 2005
- OVČÁČEK Eduard: V čem tkví krása mechanické poezie?, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 1, s. 27
- OVČÁČEK Eduard: *Lekce velkého A. Konkrétní a vizuální poezie 1962–1993*, Trigon, Praha 1995
- OZENFANT Amédée / JEANNERET Charles-Edouard: Purismus, in: *Život II*, 1922, s. 20
- PADRTA Jiří: Obraz a písmo, in: *Výtvarná práce*, 1963 (11), č. 25–26, s. 8–9; 1964 (12), č. 1, s. 8
- PADRTA Jiří: *Křižovatka* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1964, nestr.
- PADRTA Jiří: *Konstruktivní tendence* (kat. výst.), Galerie B. Rejta, Louny 1966

- PADRTA Jiří: Obraz a písmo, in: *Výtvarná práce*, 1964 (12), č. 1, s. 8
- PADRTA Jiří: Obraz a písmo I., in: *Knižní kultura*, 1965 (2), č. 11, s. 408–417
- PADRTA Jiří: Obraz a písmo II., in: *Knižní kultura*, 1965 (2), č. 12, s. 446–453
- PADRTA Jiří: Konkrétněji o konkrétní poezii, in: *Literární noviny*, 1967 (16), č. 13, s. 2
- PADRTA Jiří: *Obraz a písmo* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1966, nestr.
- PADRTA Jiří: Svět obrazu a písma, in: KRÁTKÁ 2013, s. 172–175
- PADRTA Jiří: Básník nového vědomí, in: Milada MOTLOVÁ (ed.), *Jiří Kolář*, Odeon, Praha 1993, s. 65–96
- PADRTA Jiří: *Kazimír Malevič a Suprematismus*, Torst, Praha 1996
- PASSUTH Krisztina: Meeting in Typography: Teige and Lajos Kassák, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 66–73
- PELÁN Jiří: Pařížská inspirace italské avantgardy, in: týž: *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, Karolinum, Praha 2007, s. 285–319
- PERRONE Charles A.: The Imperative of Invention: Concrete Poetry and the Poetic Vanguards, in: týž: *Seven Faces. Brazilian Poetry since Modernism*, Duke University Press, Durham, NC 2006, s. 25–66
- PIGNATARI Décio: Nová poezie: konkrétní, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 76–79
- PIGNATARI Décio: Konkrétní umění: předmět a cíl, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 83–84
- PIGNOTTI Lamberto: La Poesia tecnologica, in: *Questo e altro*, 1962, č. 2, s. 60–68
- PIGNOTTI Lamberto (ed.): *Poesie visive*, Sampietro, Bologna 1965
- PIGNOTTI Lamberto: L'operazione tecnologica, ovvero: il vocabolario secondo, in: *Nuova Presenza*, 1965–66, č. 19/20, s. 4–39 (taktéž in: týž: *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968)
- PIGNOTTI Lamberto: *Identikit di un'idea. Dalla poesia tecnologica e visiva all'arte multimediale e sinestetica*, Campanotto Editore, Udine 2003
- PIJOAN José: *Dějiny umění*, 9, Odeon, Praha 1983
- POHRIBNÝ Arsén: Slova svobodná a zasnoubená jinak, in: *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 80–81
- POHRIBNÝ Arsén: Znaky a písmo v obrazech [rec.], in: *Výtvarná práce*, 1966 (14), č. 4, s. 4
- POHRIBNÝ Arsén: *Klub konkrétistů a hosté* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny, Jihlava 1968

- POHRIBNÝ Arsén: *Klub konkrétistů* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě / Kant, Praha 1997
- POHRIBNÝ Arsén (ed.): *Ladislav Novák & Jiří Kolář* (kat.výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava 1997
- POLITI Giancarlo (ed.): *Jiří Kolář*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1986
- PORTER AICHELE Kathryn: *Paul Klee: Poet, Painter, Studies in German Literature Linguistics and Culture Series*, Camden House 2006
- POUND Ezra: *Gaudier-Brzeska. A Memoir, 1916*, New Directions, New York 1990
- PRIMUS Zdeněk: *Obrazové básně – entuziastický produkt Devětsilu*, in: SRP Karel: *Karel Teige 1900–1951* (kat. výst.), Praha 1994, s. 48–61
- PROCHÁZKA Jindřich: *O sobě – ve třetí osobě neboli, poznámky k publikovaným textům*, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 27, s. 57–62
- PROCHÁZKA Jindřich: *Vzpomínka na Josefa Honyse, neboli „Černý happening“ se nekonal*, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 53 (taktéž in: *Revolver Revue*, 2007, č. 68, s. 175–179)
- PTÁČEK Josef: *Zaumný jazyk*, in: VLAŠIN Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha 1984, s. 409–410
- REICHARDT Jasia (ed.): *Between Poetry and Painting* (kat. výst.), Institute of Contemporary Arts, London 1965
- REICHARDOVÁ Jasia: *Nové proudy v současném britském umění*, in: *Výtvarné umění*, 1966 (16), č. 5, s. 219–225
- RIHA Karl / KÄMPF Günter (eds.): *Am Anfang war dada, Raoul Hausmann*, Anabas, Gießen 1992
- RIMBAUD Jean Arthur: *Dílo J. A. Rimbauda*, Jan Fromek, Praha 1930
- RIPELLINO Angelo Maria: *Mosaico praghese: Maggio '64*, in: *L'Europa letteraria*, 1964 (5), č. 29, s. 71–82 (taktéž in: týž: *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963–1973)*, Antonio PANE (ed.), Le lettere, Firenze 2008, s. 18–30)
- ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire / SORLIN Pierre: *Ecriture et idéologie: analyse filmique d'Octobre d'Eisenstein*, Albatros, Paris 1976
- RORTY Richard: *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1967
- RÜHM Gerhard: *Der neue Textbegriff [1965]*, in: KOPFERMANN 2011, s. 93–94

- RÜHM Gerhard (ed.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte. Gemeinschaftsarbeiten. Aktionen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1985
- RÜHM Gerhard: Zu meinen Textbildern, in: Christina WEISS (ed.): *Gerhard Rühm. Visuelle Poesie. Arbeiten aus vier Jahrzehnten*, Haymon-Verlag, Innsbruck 1996, s. 219–223
- RÜHM Gerhard: Hudba jako jazyk a obrázkové písmo (hraniční oblasti mé umělecké práce) [1986], in: *Souvislosti*, 2012, č. 2, s. 163–168
- RUSINOVÁ Zora: Experimentálna poézia, in: GERŽOVÁ Jana (ed.): *Slovník svetového a slovenského vy'tvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realitě. Idey – pojmy – hnutia*, Kruh súčasného umenia Profil, Bratislava 1999, s. 75–79
- RYPSON Piotr: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Akademia Ruchu, Warszawa 1989
- RYPSON Piotr: *Nie Gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Karakter, Krakow 2011
- SAUERBIER Dietrich: Wie die Bilder zur Sprache kommen: Ein Strukturmodell der Text/Bild-Beziehungen, in: *Kunstforum international*, 1980, č. 37, s. 12–30
- SAUERBIER Dietrich: Übersicht über Text/Bild-Beziehungen. Beispiele für eine Typik, in: *Kunstforum international*, 1980, č. 37, s. 31–95
- SEAMAN David W.: *Concrete poetry in France*, UMI Research Press, Ann Arbor 1981
- SEIFERT Jaroslav: *Všecky krásy světa*, Marie JIRÁSKOVÁ (ed.), Československý spisovatel, Praha 1992³
- SEIFERT Jaroslav: *Dílo*, sv. 2 (Na vlnách TSF – Slavík zpívá špatně – Svatební cesta – Básně a libreta do sbírek nezařazené – Překlady: Prsy Tiresiovy – Zavražděný básník – Paris a další překlady), Akropolis, Praha, 2002
- SCHMIDT Siegfried J.: *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii*, překlad Bohumila Grögerová, Severočeské nakladatelství, Liberec 1969
- SCHMIDT Siegfried J.: *Konkrete Dichtung. Texte und Theorien*, Bayerischer Schulbuch Verlag, München 1972
- SCHMIDT Siegfried J.: *Das Experiment in Literatur und Kunst*, W. Fink, München 1978
- SCHMIDT Siegfried J.: Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung, in: GOMRINGER 1996, s. 147–148

- SCHMIDT Siegfried J.: Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung: 10 Thesen, in: KOPFERMANN 2011, s. 66–69
- SCHMIDT Siegfried J.: Zur Poetik der konkreten Dichtung, in: *Format*, 1968 (4), č. 18, s. 8–12 (taktéž in: KOPFERMANN 2011, s. 76–92)
- SCHMIDT-BURKHARDT Astrid: *Stammbäume der Kunst: Zur Genealogie der Avantgarde*, Akademie Verlag, Berlin 2005
- SCHMIDT-BURKHARDT Astrid: Wissen als Bild. Zur diagrammatischen Kunstgeschichte, in: HESSLER Martina / MERSCH Dieter (eds.), *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Transcript, Bielefeld 2009, s. 163–187
- SCHMIDT-BURKHARDT Astrid: *Maciunas' Learning Machines: From Art History to a Chronology of Fluxus*, Springer Verlag, Vienna / New York 2011²
- SCHÜPPENHAUER Christel (ed.): *Wortlaut / Slovo-zvuk* (kat. výst.), Praha 1991
- SCHWITTERS Kurt: Konsequente Dichtung (1924), in: týž: *Das literarische Werk, Manifeste und kritische Prosa*, Bd. 5, Friedhelm LACH (ed.), M. DuMont Schauberg, Köln 1981, s. 190–191
- SCHWITTERS Kurt: Konsekventní básnictví, in: *Červený květ*, 1966 (11), č. 5, s. 170
- SLAVÍČKOVÁ Miloslava: *Hrabalovy literární koláže*, Akropolis, Praha 2004
- SPATOLA Adriano: *Verso la poesia totale*, Rumma Editore, Salerno 1969
- SPATOLA Adriano: *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978
- SPATOLA Adriano: *Toward Total Poetry*, Otis Books/Seismicity Editions, Los Angeles 2008
- SPIELMANN Petr: Lettrismus. Vztah obrazu a písma, in: *Plamen*, 1965 (7), č. 12, grafická příloha – nestr.
- SRP Karel: Poezie bdělého svědomí, in: HAVRÁNEK Vít (ed.): *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999, s. 224–225
- SRP Karel (ed.): *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*, Torst, Praha 2004, s. 205–213
- SRP Karel: Rozkoše otevřených her, in: týž (ed.): *Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*, Torst, Praha 2004, s. 205–213
- STEHLÍKOVÁ Eva: Carmina figurata. Odkaz antické vizuální poezie, in: *Dějiny a současnost*, 2010 (32), č. 12, s. 21–23

- STEHLÍKOVÁ Olga / Bohumila GRÖGEROVÁ: Jsem přesvědčená o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představivosti a tvořivosti. Rozhovor s Bohumilou Grögerovou, in: STEHLÍKOVÁ 2007b, s. 55–57
- STEHLÍKOVÁ Olga: *Básnivá koláž* (kat. výst.), Gallery, Praha 2008
- STEINER Peter: Moc obrazu: vizuální poezie Václava Havla, in: *Estetika*, 2007 (44), č. 1–4, s. 107–124
- STEJSKAL Martin / EFFENBERGER Vratislav: „Opustíš-li mě, zahyneš“ přestává být v surrealismu tupým bonmotem. Rozhovor Martina Stejskala s Vratislavem Effenbergerem, in: *Analogon*, 2004, č. 41–42, s. 62–65
- STELLA Dominique (ed.): *Victor Brauner (1903–1966)* (kat. výst.), Mazzotta, Milano 1995
- STOOS Toni: Am Anfang war das Wort, in: týž / LOUIS Eleonora (ed.): *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (kat. výst.), Kunsthalle Wien / Frankfurter Kunstverein, Wien 1993, s. 1–48.
- STRZEMIŃSKI Władysław: Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie, in: *Zwrotnica*, 1923, č. 6, s. 193
- SYCHRA Antonín: Experiment v umění jako vědecký a politický problém, in: *Impuls*, 1966 (1), č. 11, s. 802–809
- SZEWCZYK Krzysztof: *Mieczysław Szczuka a jeho teorie fotomontáže na pozadí Evropské avantgardy v meziválečném období* (bakalářská diplomová práce na ITF SLU), Opava 2006
- SZYMAŃSKA Magdalena: *Dada und die Wiener Gruppe*, Diplomatica Verlag, Hamburg 2009
- ŠALDA František X.: Experimenty, *Lumír*, 1898 (27), č. 1, s. 8–11; taktéž in: týž: *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie* (=Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 1), Melantrich, Praha 1948, s. 17–23
- ŠALDA František X.: Z alchymie moderní poesie, in: *Šaldův zápisník III.*, 1930–1931, s. 289–309
- ŠALDA František X.: O nejmladší poesii české, in: týž: *Studie z české literatury* (=Soubor díla F. X. Šaldy, sv. 8.), Rudolf HAVEL (ed.), Československý spisovatel, Praha 1962, s. 135–187
- ŠEVČÍK Jiří / MOGRANOVÁ Pavlína / DUŠKOVÁ Dagmar (eds.): *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001

- ŠÍMA Josef: Kaleidoskop s kresbami autorovými, in: *Rozpravy Aventina, 1926–1927* (2), č. 3, s. 27
- ŠÍMA Josef: Kaleidoskop (s kresbami autorovými) – pokračování, in: *Rozpravy Aventina, 1926–1927* (2), č. 12, s. 136
- ŠKLOVSKIJ Viktor: O poézii i zaumnom jazyke, in: *Poetika*, 1919, s. 21
- ŠMEJKAL František: Výtvarná avantgarda dvacátých let / Devětsil, in: Vojtěch LAHODA / Mahulena NEŠLEHOVÁ (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění, IV. 1890/1938*, Academia, Praha 1998, 2, s. 147–203
- ŠTYRSKY´ Jindřich: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923–40*, Karel SRP (ed.), Thyrsus, Praha 1996
- ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI.*, sv. 1, 2 (1958–2000), Academia, Praha 2007
- TÁBORSKÁ Jiřina: Kubofuturismus, in: VLAŠÍN Štěpán (ed.): *Slovník literárních směrů a skupin*, Panorama, Praha 1983², s. 126–129
- TÁBORSKÁ Jiřina: Zaumnici, in: VLAŠÍN Štěpán (ed.): *Slovník literárních směrů a skupin*, Panorama, Praha 1983², s. 332
- TEIGE Karel: Malířství a poesie [1923], in: *Disk*, 1923, č. 1, s. 19–20 (taktéž in: VLAŠÍN 1971, s. 495–496)
- TEIGE Karel, Obrazy [1924], in: *Veraikon*, 1924 (10), č. 3–5, s. 34–40 (taktéž in: VLAŠÍN 1971, s. 539–543)
- TEIGE Karel: „Poetismus“ [1924], in: *Host*, 1924, č. 9–10, s. 197–204 (taktéž in týž: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let* (=Výbor z díla 1), Československý spisovatel, Praha 1966, s. 121–128)
- TEIGE Karel: *Film*, Václav Petr, Praha 1925
- TEIGE Karel: Poezie pro pět smyslů [1925], in: *Pásmo*, 1925 (2), č. 2, s. 23–24 (taktéž in: VLAŠÍN 1972a, s. 191–196)
- TEIGE Karel: Slova, slova, slova [1927], in: *Horizont*, 1927 (1), č. 1–4 (taktéž in: týž, *O humoru, clownech a dadaistech: Svět který voní*, Edice Odeon, Praha 1930, s. 92–122; reprint totéž, Akropolis, Praha 2004; taktéž in: VLAŠÍN 1972b, s. 331–354)
- TEIGE Karel: Moderní typy [1927], in: *Typografía*, 1927, č. 7–9, s. 189–198 (taktéž in: týž: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let* (=Výbor z díla 1), Praha, Československý spisovatel, 1966, s. 220–233)

- TEIGE Karel: „Manifest poetismu“ [1928], in: *ReD*, 1928, č. 9, s. 317–336 (taktéž in: týž: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let* (=Výbor z díla 1), Československý spisovatel, Praha 1966, s. 323–359)
- TEIGE Karel: André Breton o surrealismu v poesii a malířství, in: *Volné směry*, 1935 (31), s. 178–185
- TEIGE Karel / SEIFERT Jaroslav: Pan Odysseus a různé zprávy. Filmová báseň, in: *Pásmo*, 1924, č. 5–6
- TEIGE Karel / SEIFERT Jaroslav: Přístav. Partitura lyrického filmu, in: *Disk*, 1925, č. 2, s. 11–12
- TOMAN Jindřich: Now You See It, Now You Don't: Dada in Czechoslovakia, with Notes On High and Low, in: FOSTER Stephen C. (ed.): *Crisis and the arts: the history of Dada*, sv. IV, G.K. Hall & co., New York 1996, s. 11–40
- TOPINKA Miroslav: Hadí kámen. Část první: Přibíjená k pranýři, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 7, s. 3–6
- TOPINKA Miloslav: Spát na břitvě a na blechách v říji. Hnutí dada ve vztahu k naší meziválečné avantgardě, in: *Orientace*, 1970 (5), č. 4, s. 57–64
- TOPINKA Miloslav: *Krysí hnízdo*, Mladá fronta, Praha 1991
- TOPINKA Miloslav: *Snad nic, snad něco. Práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963*, Trigon, Praha 2000
- TOŠKOVÁ Kateřina: Experimentální poezie ve sbírkách, sbornících, činech a činnostech (od 60. let do současnosti), in: STEHLÍKOVÁ 2007a, s. 145–191
- TRINKEWITZ Karel: Vizuální poezie a písmové obrazy, in: *Typografia*, 1972 (75) č. 8, s. 310
- TYPLT Jaromír F.: Dvě svědectví o Židovských jménech, *Host*, 1997, č. 3, s. 36–37
- TZARA Tristan: Dada Manifeste sur l'Amour Faible et l'Amour Amer, in: *Littérature*, 1920, č. 15, s. 18
- TZARA Tristan: Note pour les bourgeois, commentaire de L'amiral cherche une maison à louer, in: *Cabaret Voltaire*, 1916, s. 7
- TZARA Tristan: Note 14 sur la poésie, in: *Anthologie Dada*, in: *Dada*, č. 4–5, 1919 (http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/4_5/pages/04.htm, vyhledáno 15.3.2013; anglický překlad: Note on poetry, in: Mary Ann CAWS (ed.), *Surrealist Painters and Poets. An Anthology*, MIT Press, Cambridge, MA 2001, s. 413–414)
- TZARA Tristan: Esej o postavení poesie, *Analogon*, 2008, č. 55–56, s. 23–26

- TZARA Tristan: *Dialektika poezie. Surrealismus a doba poválečná*, Družstvo Dílo, Praha 1946
- UMLAND Anne / SUDHALTER Adrian: *Dada in the collection of the Museum of Modern Art, Studies in modern art*, Vol. 9, The Museum of Modern Art, New York 2008, s. 64–69
- VACHTOVÁ Ludmila: Malá anketa, in: *Sešity pro mladou literaturu*, 1967 (2), č. 10, s. 28–30 (taktéž in: KABEŠ Petr (ed.): *Sešity. Výběr z 33 ½ čísel časopisu*, Gallery, Praha 2009, s. 175–177)
- VALOCH Jiří: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce na FF UJEP [dnes FF MU]), Brno 1970
- VALOCH Jiří: Vizuální básně Josefa Honyse, in: *Host do domu*, 1970 (17), č. 5, s. 27–28
- VALOCH Jiří: Česká vizuální poezie sedmdesátých let, in: POSPÍŠIL Radomír (ed.): *Literárněvědný sborník*, PNP, Praha 1982, s. 42–51
- VALOCH Jiří: České vizuální texty šedesátých až osmdesátých let (náčrt přehledu), in: *Sborník památce Olega Suse* [samizdat], Praha 1988, s. 59–69
- VALOCH Jiří (ed.): *Ladislav Novák. Retrospektiva* (kat. výst), Dům umění města Brna, Brno 1992
- VALOCH Jiří: *Písmo v obraze* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně / Dům umění města Brna, Brno [1992]
- VALOCH Jiří: Nová citlivost a nová poezie, in: HLAVÁČEK Josef (ed.): *Nová citlivost* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění, Litoměřice / Oswald, Praha 1994
- VALOCH Jiří: Vizuální poezie, in: HOROVÁ Anděla (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (I–II), Academia, Praha 1995, II, s. 909–910
- VALOCH Jiří: Valoch, Jiří, in: HOROVÁ Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění* (I–II), Academia, Praha 1995, II., s. 892–893
- VALOCH Jiří: Brněnský okruh, in: SLAVICKÁ Milena / PÁNKOVÁ Marcela (eds.): *Zakázané umění I.*, in: *Výtvarné umění*, 1995, č. 3–4, s. 141–174
- VALOCH Jiří / KOČMAN Hynek J. (eds.): *Jiří Valoch* (kat. výst.), Unie výtvarných umělců ústecké oblasti, Ústí nad Labem 1995
- VALOCH Jiří (ed.): *Proměny Ladislava Nováka*, Gallery, Praha 2002
- VALOCH Jiří: Ladislav Nebeský. Kódování jako umělecká strategie, in: *Prostor Zlín*, 2004 (11), č. 4, s. 28–29

- VALOCH Jiří: Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby, in: STEHLÍKOVÁ 2007a, s. 153–165 [poznámkou opatřila Eva Krátká] (taktéž in: STEHLÍKOVÁ 2007b, s. 46–53)
- VALOCH Jiří: Některé teoretické problémy a pokus o typologii, in: KRÁTKÁ 2013, s. 231–249
- VANCI PERAHIM Marina: Poétisme et Pictopoésie: pour une étude comparative des avant-gardes, in: *Umění*, 1995 (43), č. 1–2, s. 48–51
- VAN ZOEST Aart J. A.: Eine semiotische Analyse von Morgensterns Gedicht 'Fisches Nachtgesang', in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 1974 (4), č. 16, s. 49–67
- VAŠÁK Pavel: Experimentální poezie, in: VLAŠÍN Štěpán (ed.), *Slovník literární teorie*, Československý spisovatel, Praha 1984, s. 104–105
- VAŠÁK Pavel: Konkrétní poezie, in: Štěpán VLAŠÍN (ed.), *Slovník literárních směrů a skupin*, Panorama, Praha 1983², s. 115–117
- VAUTIER Ben: Co je novost v umění, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1967b, s. 185–206
- VERGNE Philippe (ed.): *L'art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours* (kat. výst.), MAC Musée d'art contemporain, Marseille 1996
- VISCHER Theodora / WALTER Bernadette (eds.), *Roth-Zeit: eine Dieter-Roth-Retrospektive* (kat. výst.), Springer 2003
- VÍTKOVÁ Lenka: Now art is here: Jiří Valoch, in: *Umělec*, 2007 (11), č. 1, s. 8–9, 42–51
- VLACH Luboš / VALOCH Jiří: Sémantické komplikace Jiřího Valocha [rozhovor], in: *Tvar*, 2002 (13), č. 12 (13. 6.), s. 18–19
- VLČEK Tomáš: O konci modernismu a postmoderních dotycích výtvarného umění s literaturou, in: *Světová literatura*, 1991, č. 2, s. 141–158
- VODSEĎÁLEK Ivo: *Felixír života*, Host, Brno 2000
- VODSEĎÁLEK Ivo: Okouzlení gramatickým automatismem, in: *Aluze*, 2001 (5), č. 3, s. 163–170
- VOJTĚCHOVSKÝ Miloš / ZEMÁNEK Jiří: Metafora veřejného a intimního těla [1+2], in: *Ateliér*, 1998 (11), č. 2, s. 2 a č. 3, s. 2
- VOJVODÍK Josef: Jindřich Heisler. Z kasemat spánku [rec.], *Umění*, 2000 (48), č. 6, s. 477–480
- VOJVODÍK Josef: Realizované básně a knihy-objekty, in: VOJVODÍK / WIENDL 2011, s. 279–284

- VOLKMANN Laurenz / TRÁVNÍČEK Jiří: Konkrétní poezie, in: NUNNIG Ansgar / TRÁVNÍČEK Jiří / HOLY Jiří (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce – osobnosti – základní pojmy*, Host, Brno 2006, s. 402–403
- VORONCA Ilarie: Aviogramm (anstelle eines Manifests), in: BROCKHAUS Christoph / STANISLAWSKI Ryszard (eds.): *Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa* (kat. výst.), Band 3. *Dokumente*, Bonn 1994, s. 52
- WEAVER Mike (ed.): *The First International Exhibition of Concrete, Phonetic and Kinetic Poetry* (kat. výst.), the Rushmore Rooms, St. Catharine's College, Shirley Society, Cambridge 1964
- WEAVER Mike: Concrete Poetry, in: *The Lugano Review*, 1966 (1), č. 5–6, s. 100n
- WEISS Christin: Zur Begriffserklärung: konkret – visuell [1984], in: GOMRINGER 1996, s. 150–153
- WEISSTEIN Ulrich: Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Methoden, Systematik, in: týž (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992, s. 11–31
- WEISSTEIN Ulrich (ed.): *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1992
- WEITLANER Wolfgang (ed.): Ilya Kabakov, 60-je, 70-je. *Zapiski o neoficialnoj žizni v Moskve*, Wiener slawistischer Almanach, Wien 1999
- WILD Jennifer Jane: *L'Imagination Cinementale: The Cinematic Impression on Avant-Garde Art in France. 1913–1929* (diplomová práce), The University of Iowa, Iowa City 2006
- WILLIAMS Emmet (ed.): *An Anthology of Concrete Poetry*, Something Else Press, Inc., New York / Villefranche / Frankfurt 1967
- WINTER Astrid: Dekonstrukce obrazu. Kolářova „roláž“ a Hellichův portrét Boženy Němcové, in: Karel PIORECKÝ (ed.), *Božena Němcová a její Babička, Sborník příspěvků z III. Kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, Praha 28. 6. – 3. 7. 2005, sv. 3, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2006 s. 273–281
- WITTGENSTEIN Ludwig: *Filosofická zkoumání*, překlad Jiří Pechar, Filosofický ústav AV ČR, Praha 1993
- WITTGENSTEIN Ludwig: *Traktatus logico-philosophicus*, překlad Petr Glombíček, Oikoymenh, Praha 2007

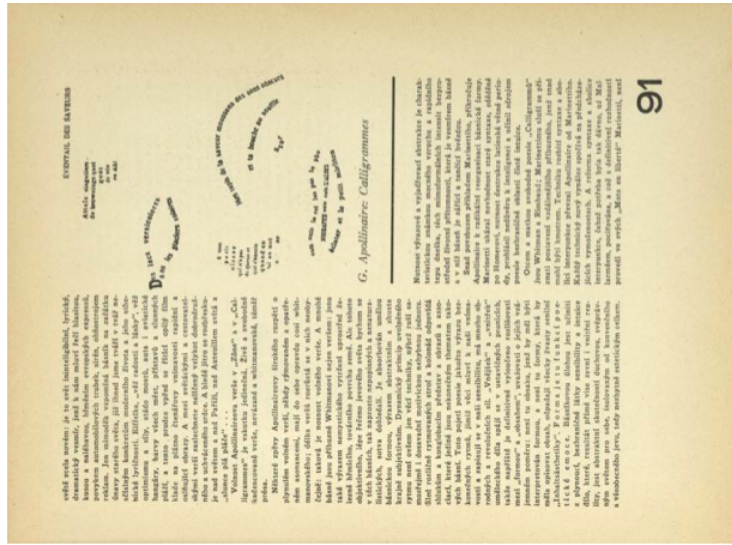
ZEMÁNEK Jiří: *Od země přes kopec do nebe... O chůzi, poutnictví a posvátné krajině*
(kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích / Arbor vitae,
Litoměřice 2005

žk: Písmo se proměňuje v obrazy [rec.], in: *Lidová demokracie*, 1966, č. 28, s. 5

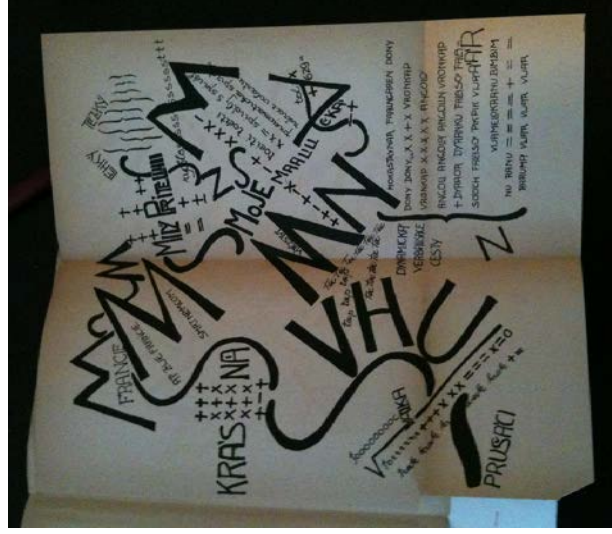
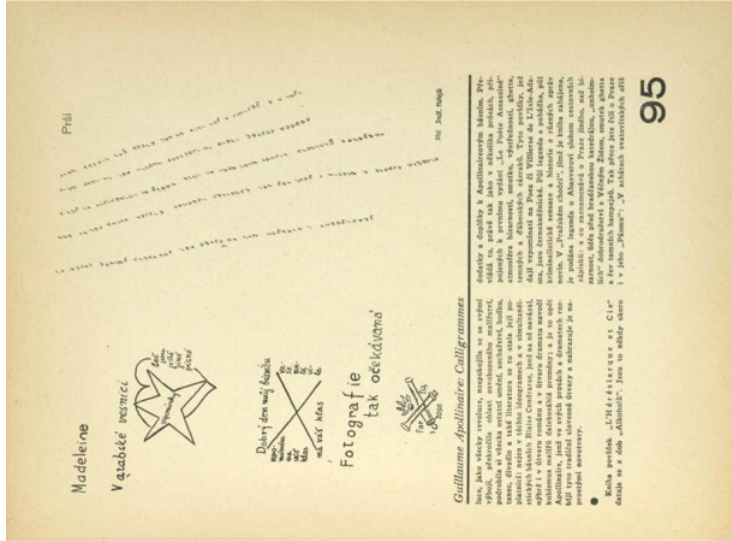
Obrazová příloha

<p>RIEN</p> <p>de la mémorable crise ou se fit l'évènement</p>	<p>accompli en vue de tout résultat nul humain</p> <p>N'AURA EU LIEU une élévation ordinaire vers l'absence</p> <p>QUE LE LIEU inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide abruptement qui sinon par son mensonge eût fondé la perdition</p> <p>dans ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout</p>
<p>EXCEPTÉ à l'altitude PEUT-ÊTRE aussi loin qu'un endroit</p>	<p>fusionne avec au delà</p> <p>hors l'intérêt quant à lui signalé en général selon telle obliquité par telle déclivité de feux</p> <p>vers ce doit être le Septentrion aussi Nord</p> <p>UNE CONSTELLATION</p> <p>froide d'oubli et de désuétude pas tant qu'elle n'énumère sur quelque surface vacante et supérieure le heurt successif sidéralement d'un compte total en formation</p> <p>veillant doutant roulant brillant et méditant avant de s'arrêter à quelque point dernier qui le sacre</p> <p>Toute Pensée émet un Coup de Dés</p>

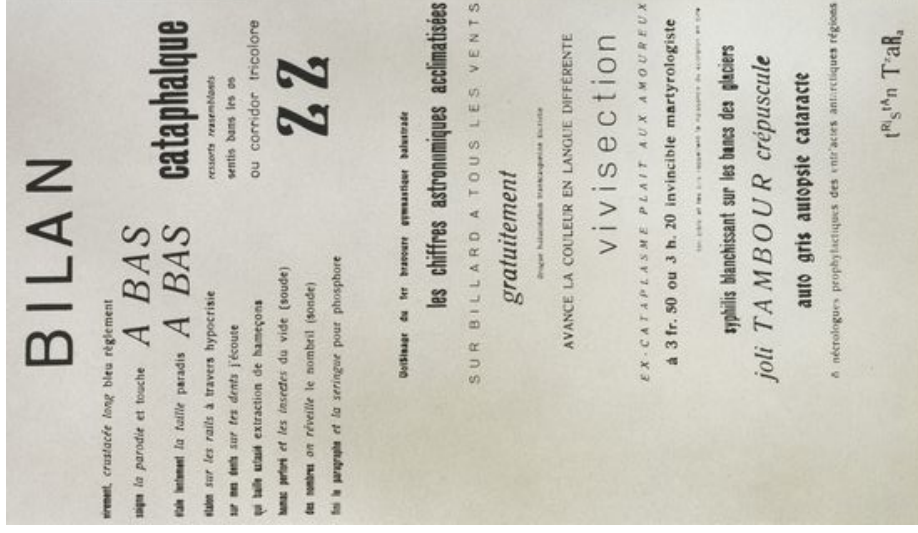
Obr. 1 a-d: Stéphane MALLARMÉ: *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Nouvelle Revue française, Paris 1914, s. 19–22



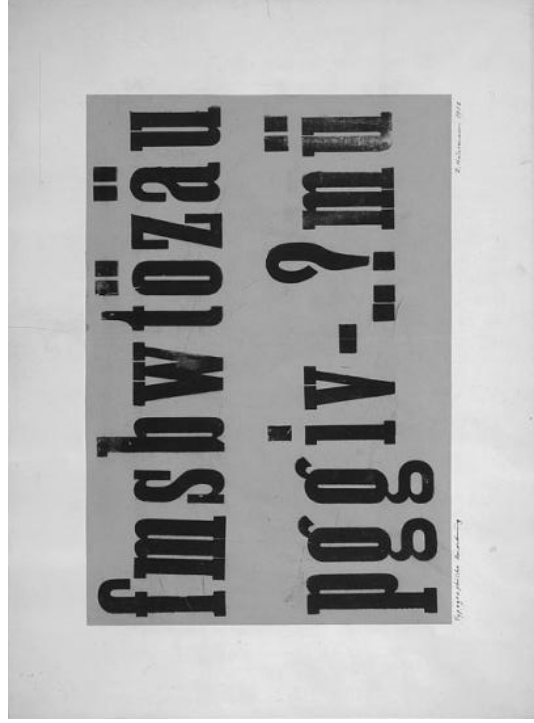
Obr. 2 a-b: Kaligramy Guillaumea Apollinaira, in: Revue Devětsilu, 1928–1929 (2), s. 91, 95



Obr. 3: Filippo T. Marinetti: Osvobozená slova, Petr a Tvrdý, Praha 1922



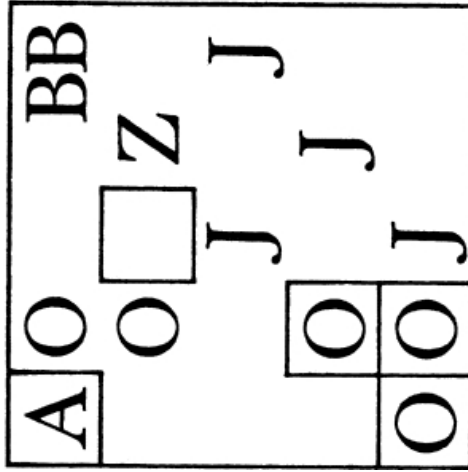
Obr. 6: Tristan TZARA: Bilan, in: *Revue Dada*, 1919, č. 4/5



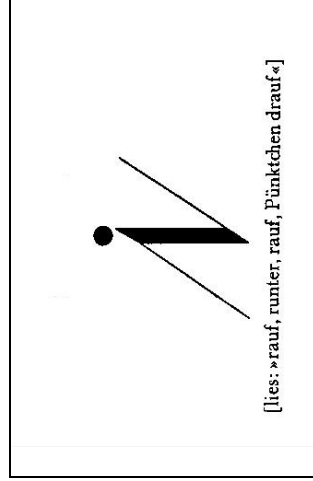
Obr. 5: Raoul HAUSMANN: fmswb, 1918, Plakatgedicht, typografie na oranžovém papíře, 33 x 38 cm



Obr. 4: Alexej Krjučonuch: *Zaumnaja kniga*, Moskva 1916



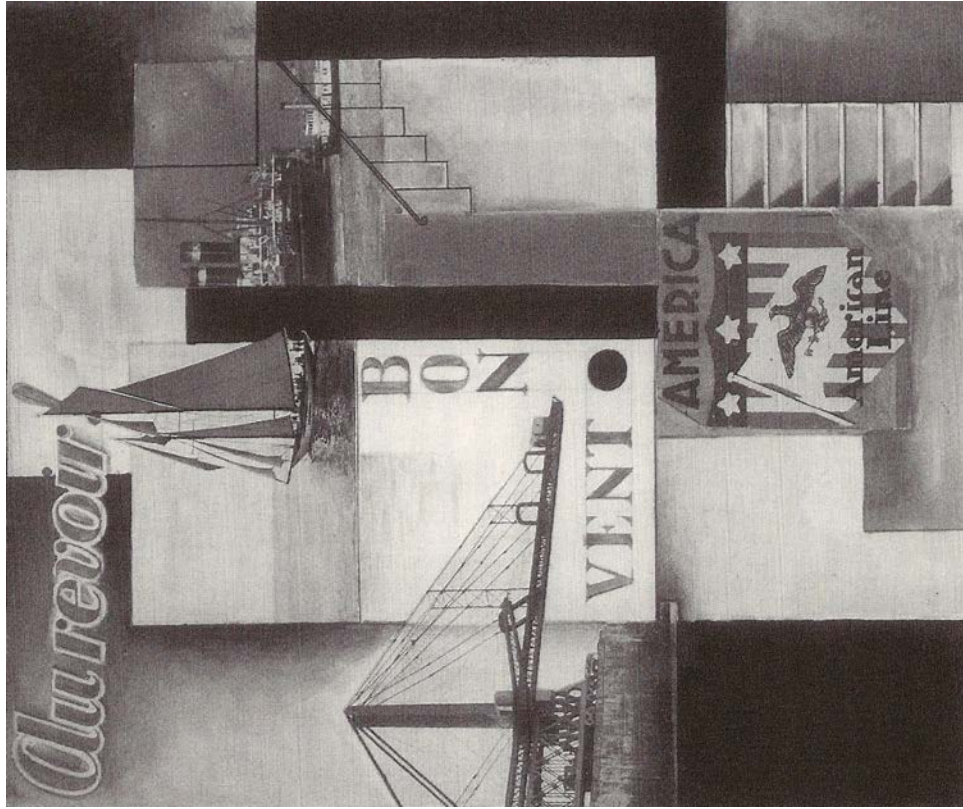
Obr. 7: Kurt SCHWITTERS: Gesetztes Bildgedicht, 1923



Obr. 8: Kurt SCHWITTERS: Das i-Gedicht, 1923



Obr. 9: Záběr z filmu Mana Raye *Retour à la raison*, 1923, s optickou básní



Obr. 10: Karel TEIGE: Odjezd na Kytheru, 1923–24, obrazová báseň



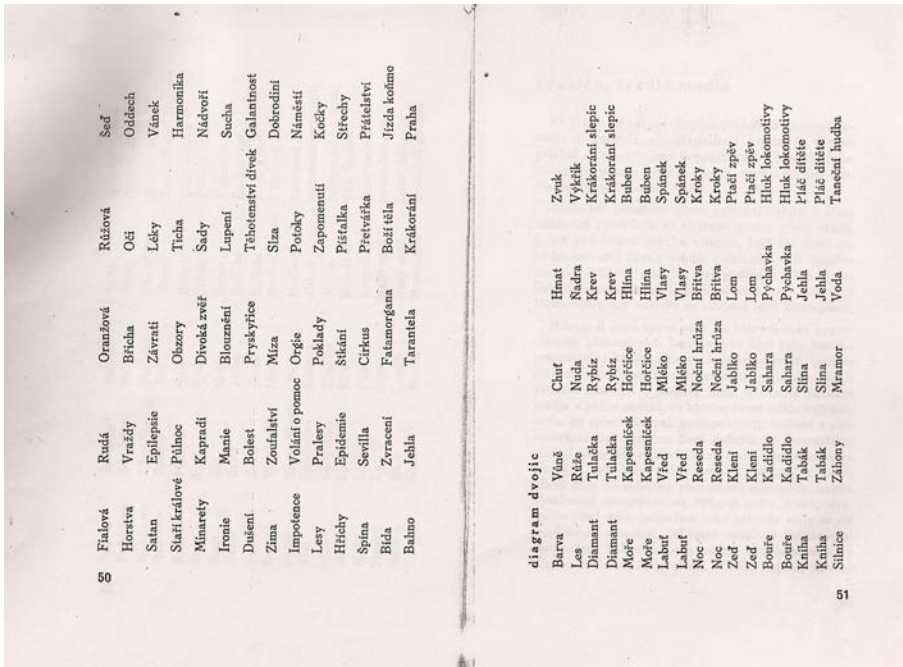
Obr. 11: Jindřich ŠTYRSKÝ: obálka knihy Vítězslava Nezvala *Pantomima*, Praha 1924



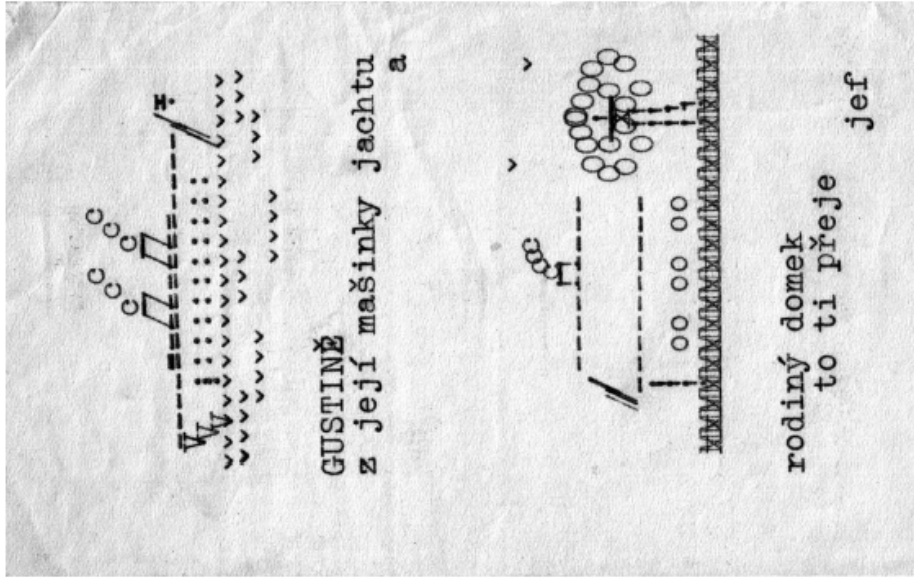
Obr. 12: Victor BRAUNER / Ilarie VORONCA:
Pictopoezie nr. 5721, in: 75 HP, 1924, č. 1



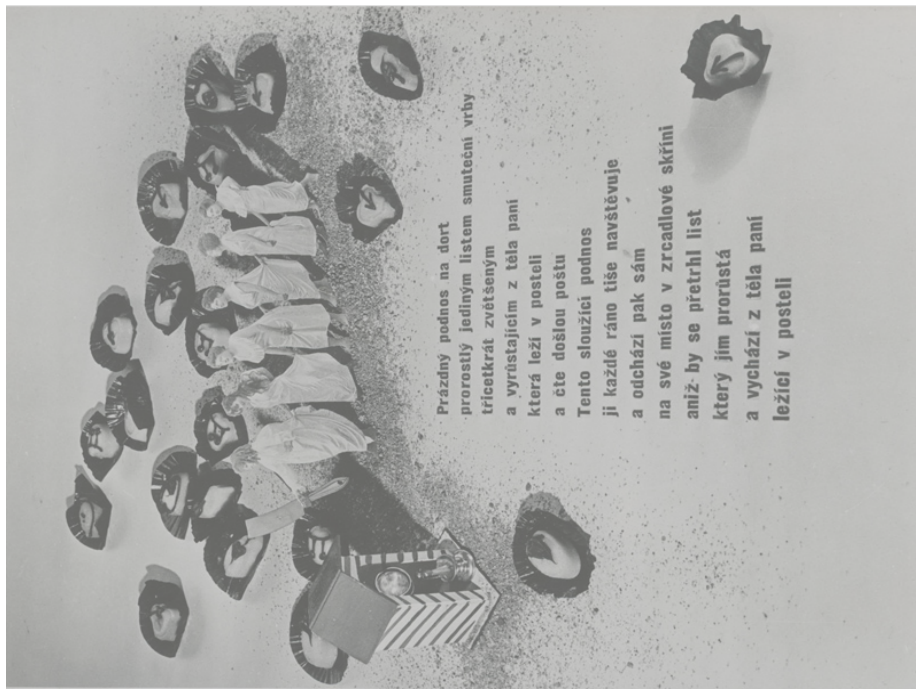
Obr. 13: André BRETON: Portrét činitele A. B., 1929, na obálce knihy
Vratislava Effenbergera *Výtvarné projevy surrealismu*,
Odeon, Praha 1966



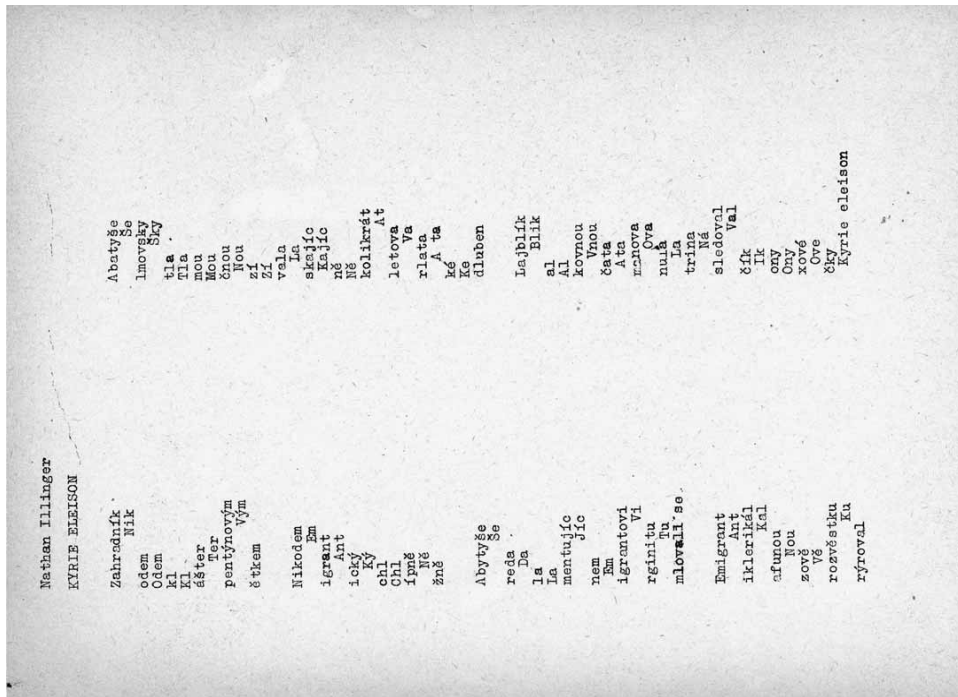
Obr. 14: Části diagramů „Asociace barev“ a „Diagramu dvojic“ Vítězslava NEZVALA z knihy *Chtěla okrásť lorda Blamingtona*, Odeon, Praha 1930, s. 50, 51



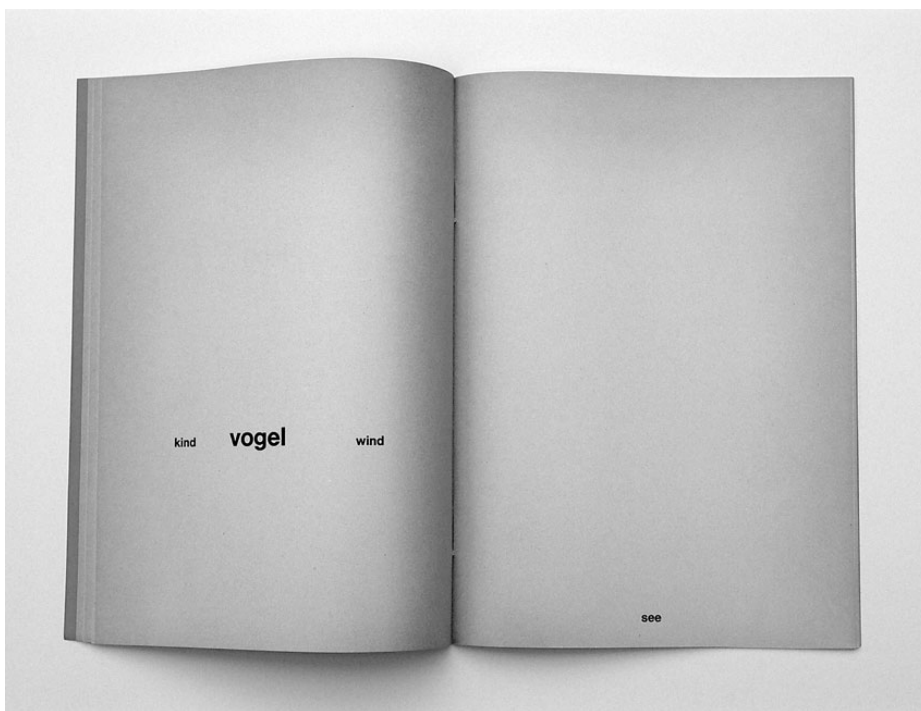
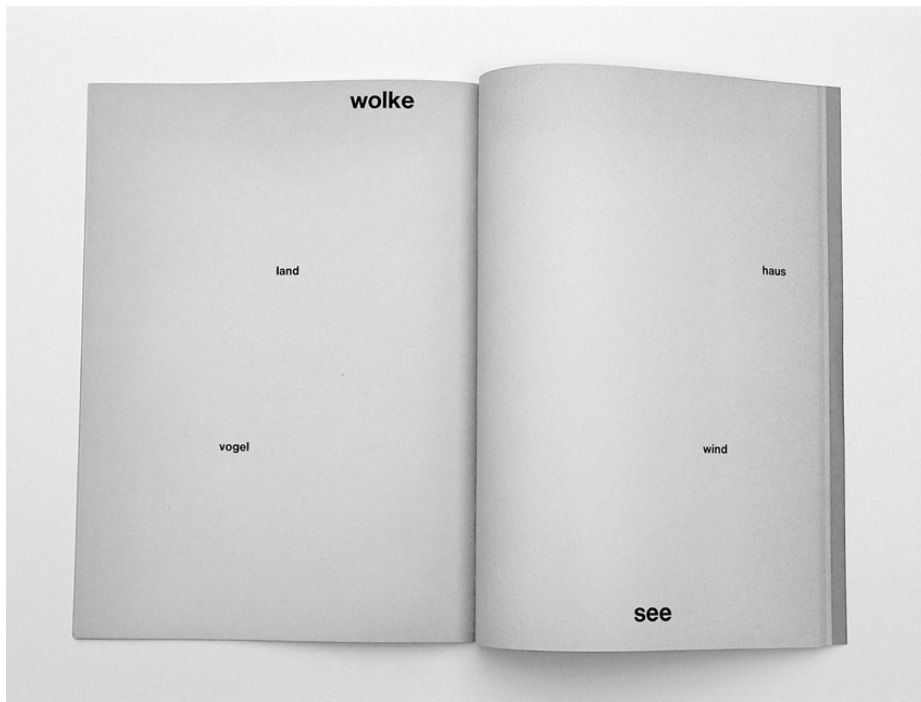
Obr. 15: Julius Fučík: strojepisný vzkaz pro Gustu Fučíkovou, nedat. [30. léta]



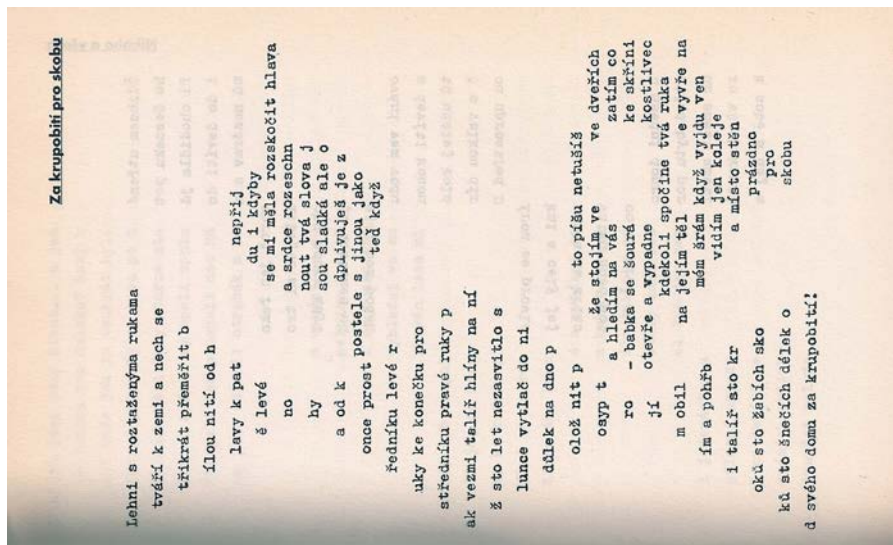
Obr. 16: Jindřich HEISLER / TOYEN: Hluboko v noci, 1940, realizovaná báseň z cyklu Z kasemat spánku



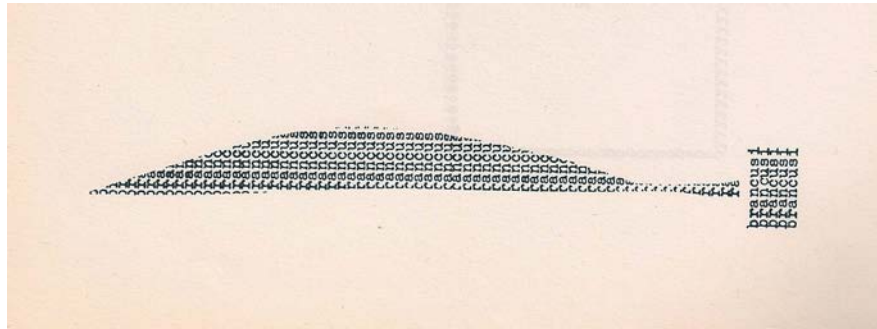
Obr. 17: Nathan ILLINGER [Karel HÝNEK]: Kyrie Eleison, 1948-49



Obr. 1 a-b: Čtyři konstelace z knihy Eugena GOMRINGERA *5 mal 1 constellation*, eugen gomringer press, Frauenfeld 1960



Obr. 19: Jiří KOLÁŘ: Za krupobití pro skobu, 1959-61

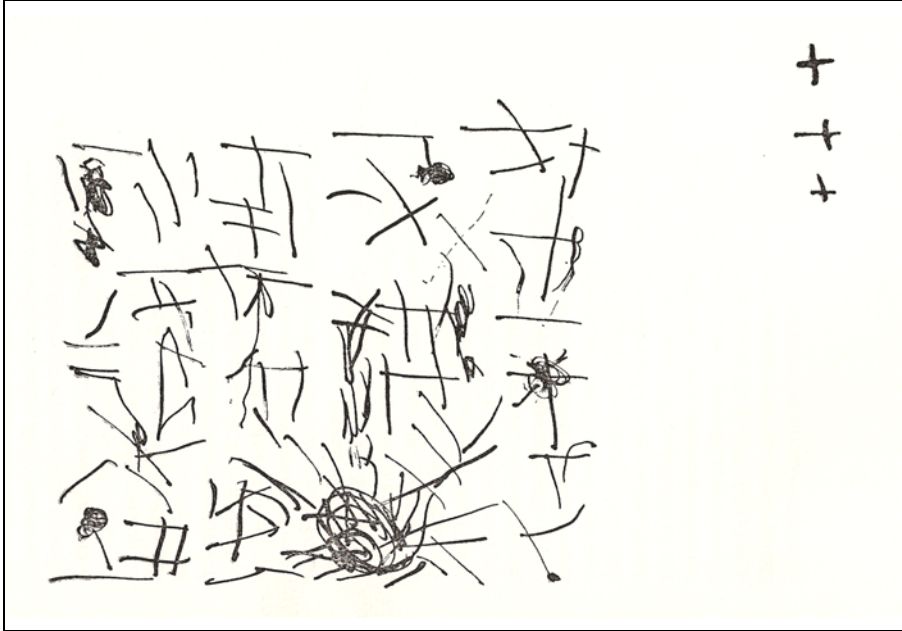


Obr. 20: Jiří KOLÁŘ: Albers, 1959-61, strojopis, 29,5 x 21,5 cm

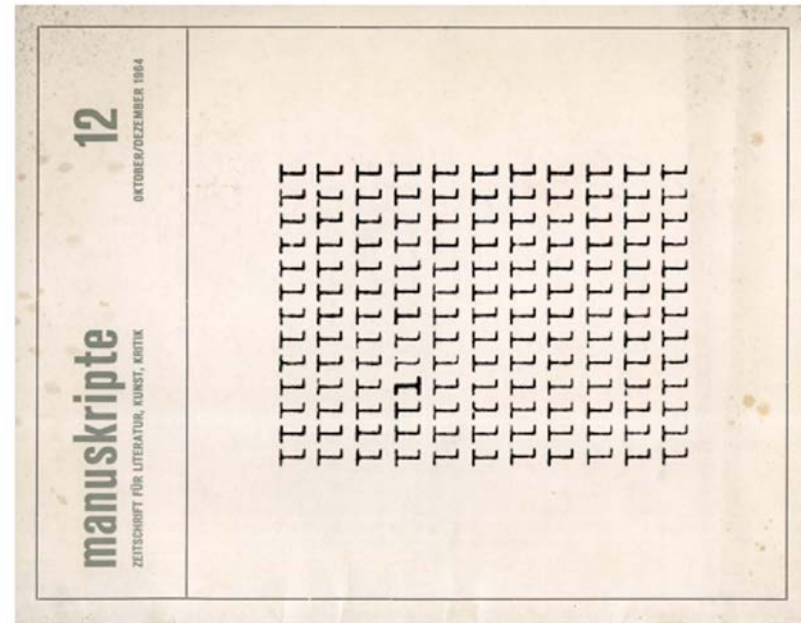
Obr. 21: Jiří KOLÁŘ: Brancusi, 1959-61, strojopis, 29,5 x 21,5 cm



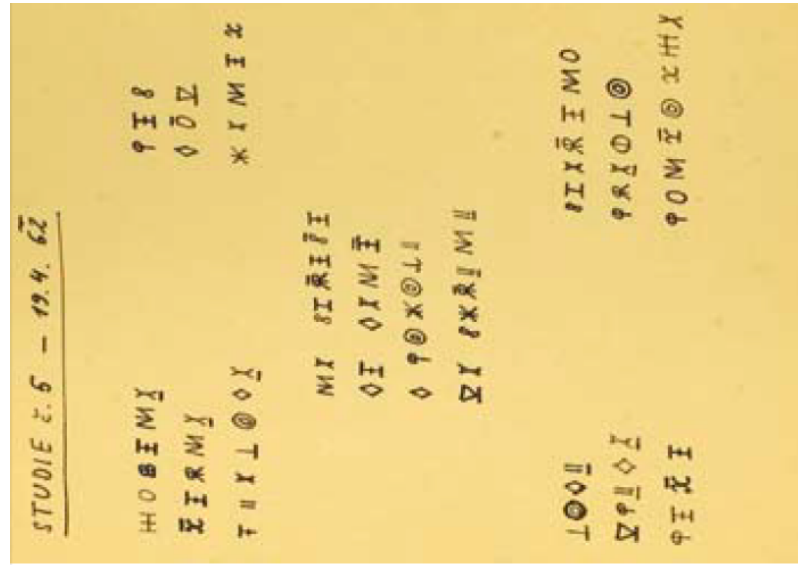
Obr. 23: Jiří KOLÁŘ: Na počátku bylo slovo, 1969, objekt, Ø 2 m



Obr. 22: Jiří KOLÁŘ: Cvokogram, 1962, 22 x 15



Obr. 26: Ladislav NOVÁK: Individualista, 1959–60, na obálce časopisu *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik*, 1964, č. 12



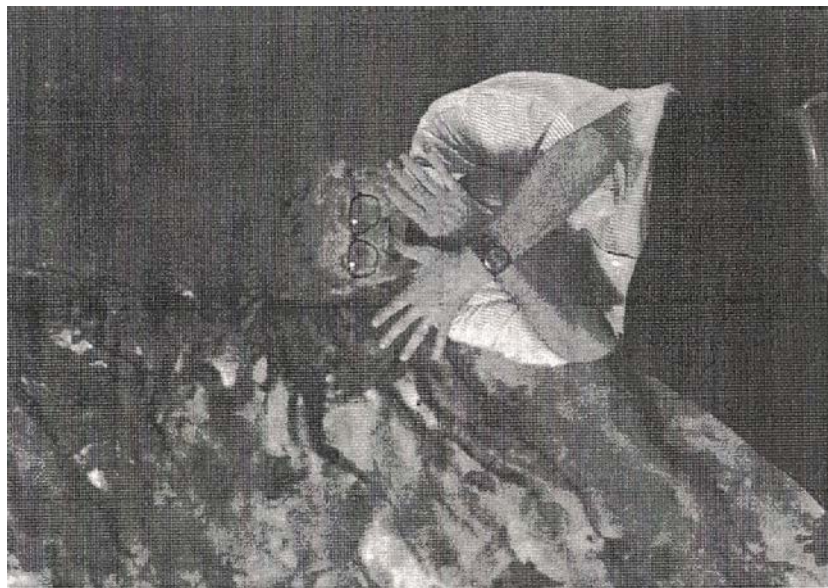
Obr. 27 a-b: Ladislav NOVÁK: Studie č. 3 a 5, 1962, tuš



Obr. 29: Ladislav NOVÁK: Růže – dnes a navždy, 1962, dekoláž



Obr. 28: Ladislav NOVÁK: Kaligrafická kresba, 1963, Kombinovaná technika, 34,5 x 20 cm



Obr. 30 a-b: Ladislav Novák v Illasi, 1991, foto Fabrizio Garghetti

po smyslu života znamená klást si otázku, jaký je smysl života?

 i, ptát se po smyslu lidské existence

 hledat se nad tajemstvím vesmíru.

 ořek k radosti a žalu? Čeho

 out? Co má dokázat? Žád

 toho, kdo se zamýšlí

 tu a činu, žádn

 potřebnou m

 jí. A t

 BOJ

 BOJ

 BOJ

 kálky

 ex tuzemců

 JANUAR 1945

 os od jzku v jstevu

 ohoq v .reterf op sursqoz

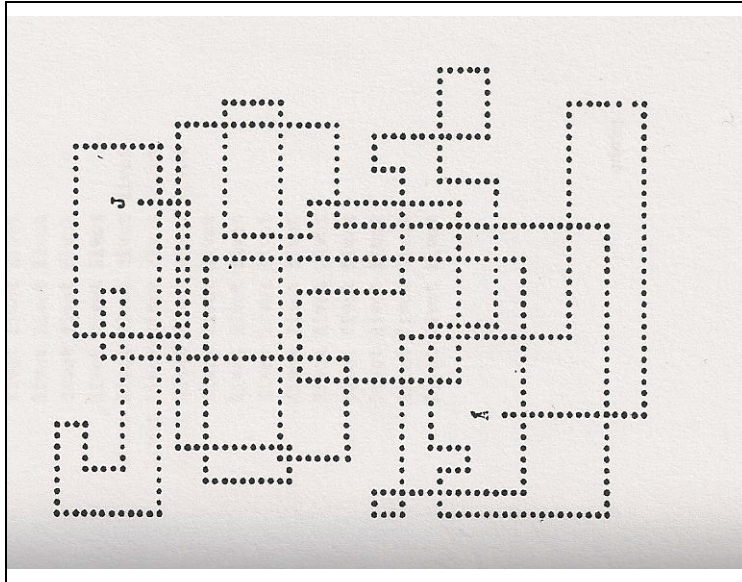
 JAON 'neho mquod jdnol paoe

 od jfzuphord es vesepo v tjei

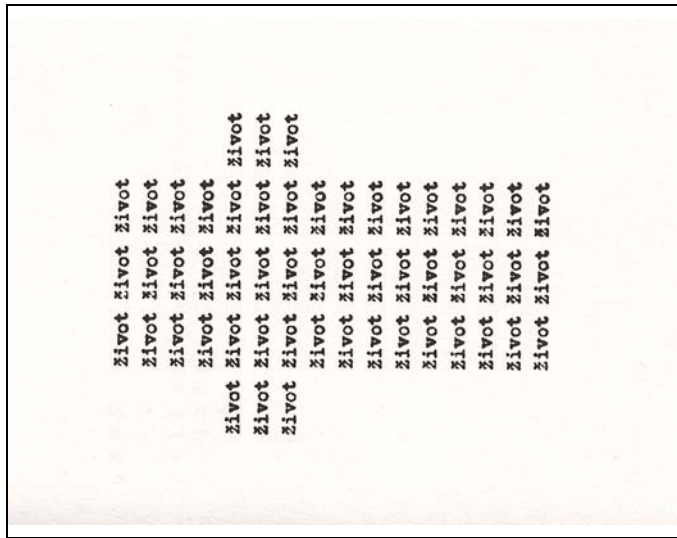
 pod hčyauo a jfbaizo AhzAw pavis jo

 'ouyzkpez ef oc 'oava nřzaoiř ef orceq andělské, ty věčná lidská slzo? Není an

Obr. 31: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Přesýpací hodiny I a II, 1960–62, strojopis



Obr. 32: Václav HAVEL: Odcizení, 1964, strojopis



Obr. 33: Václav HAVEL: Život, 1964, strojopis

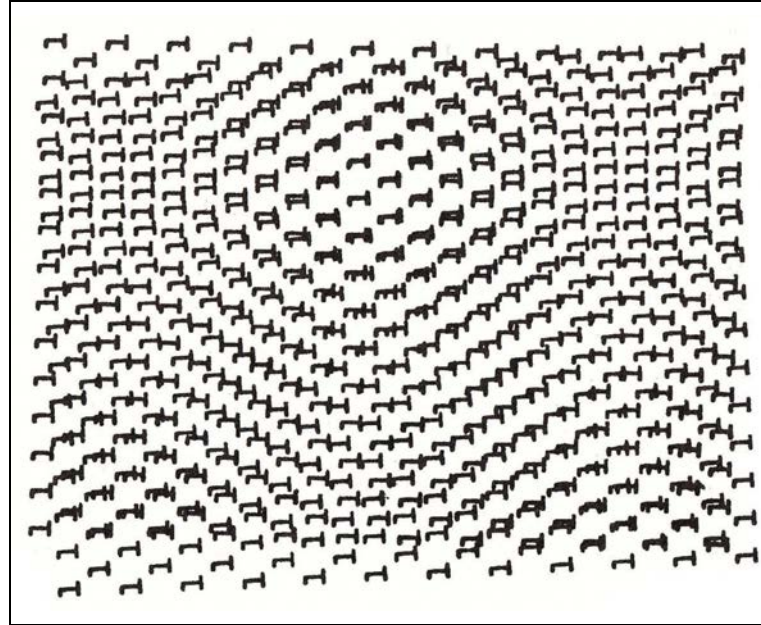
jaro
 léto
 podzim
 zima

 jato
 lézim
 podma
 ziro

 jazim
 léma
 podro
 zito

 jama
 léro
 podto
 zizim

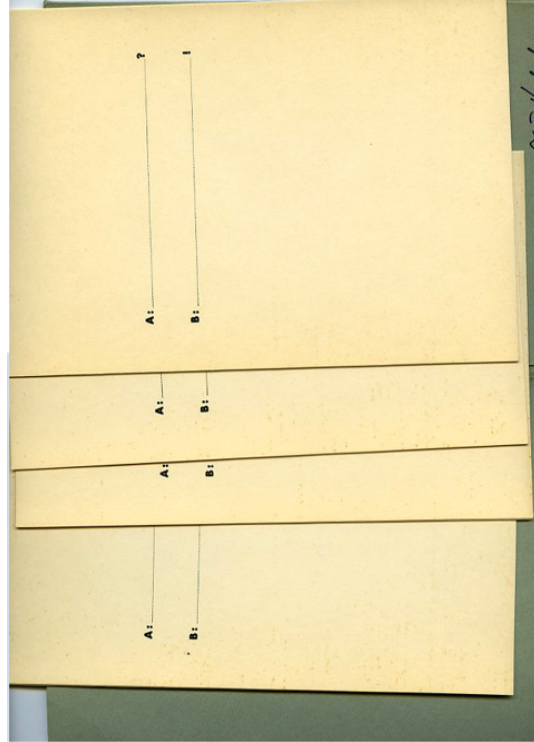
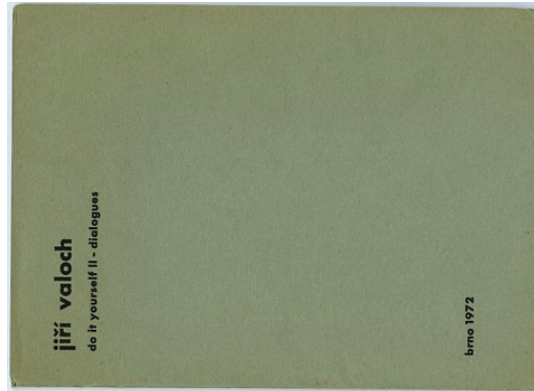
Obr. 34: Jiří VALOCH: Proměny doby (variační báseň pro Radka Kratínu), 1967, strojopis



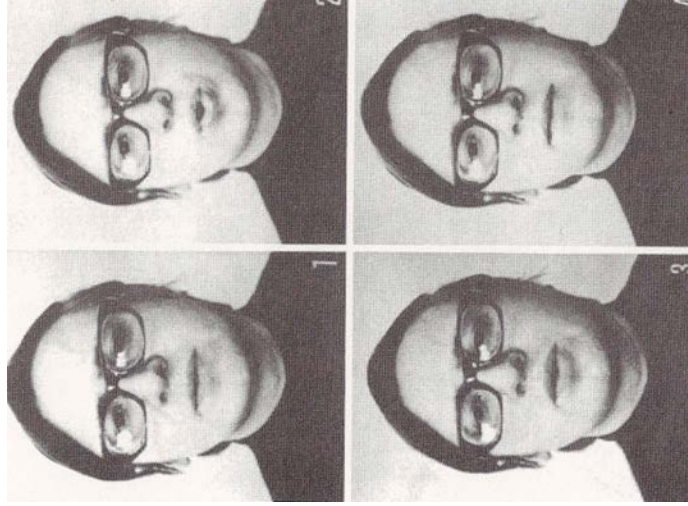
Obr. 35: Jiří VALOCH: Pocta Ladislavu Novákoví, 1966, optická báseň, strojopis

ESTETICKÉ MUČENÍ	
část první	sednout sehnout seknout semnout sepnout setnout
variace první	sejmout
část druhá	kleknout klepnout klesnout (hlesnout)
variace druhá	klovnout
část třetí	lehnout leknout lepnout
variace třetí	líznout

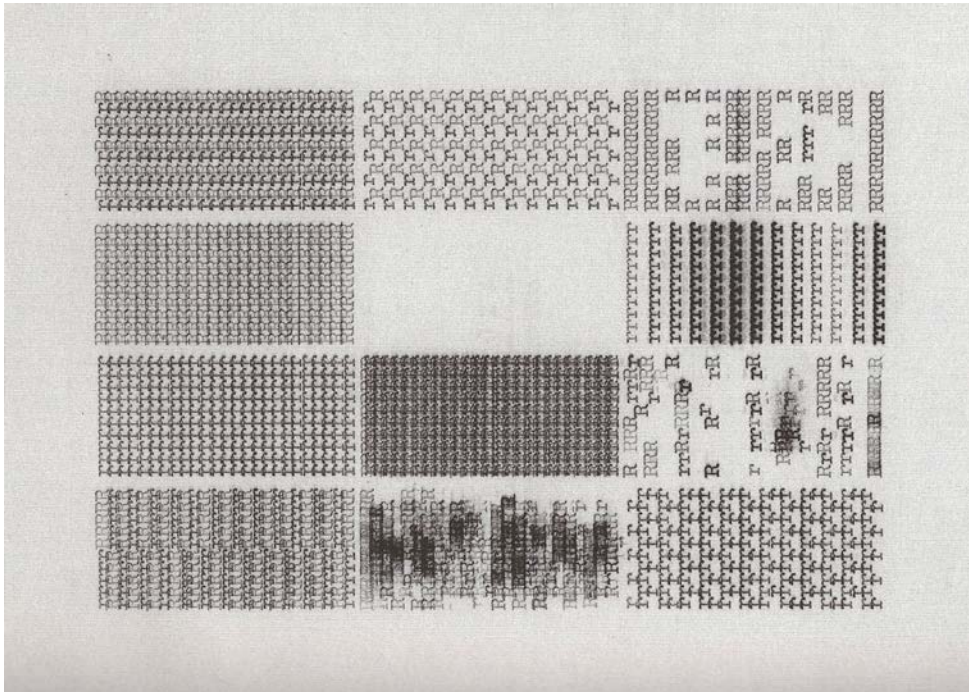
Obr. 36: Jiří VALOCH: Estetické mučení, pol. 60. let



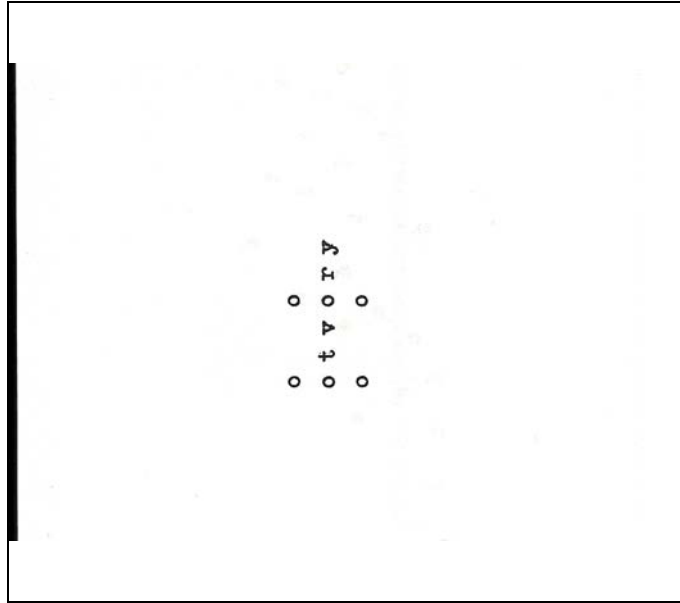
Obr. 37 a-b: Jiří VALOCH: *Do it yourself I – dialogues*, 1972, 20,8 x 15,1 cm, 9 listů ve složce



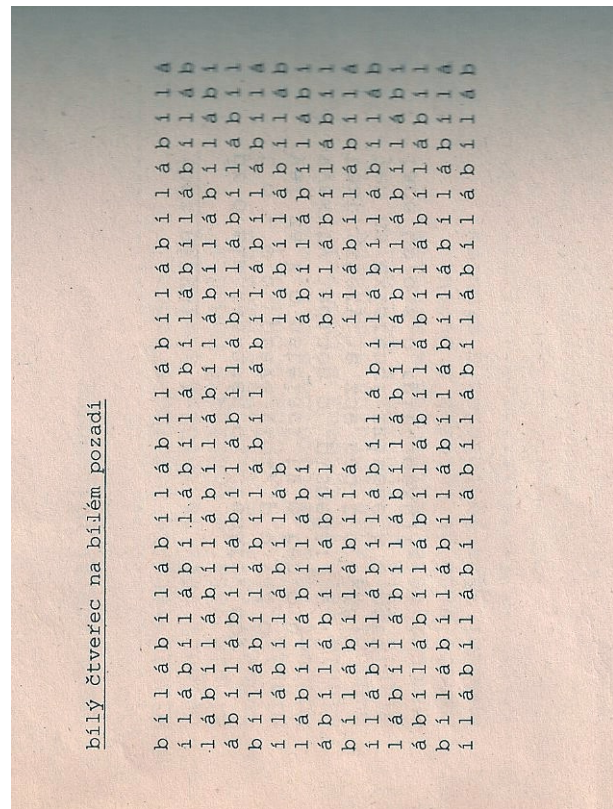
Obr. 38: Jiří VALOCH: Jiří Valoch pronouncing his poem *Poem*, 1969, fotografie



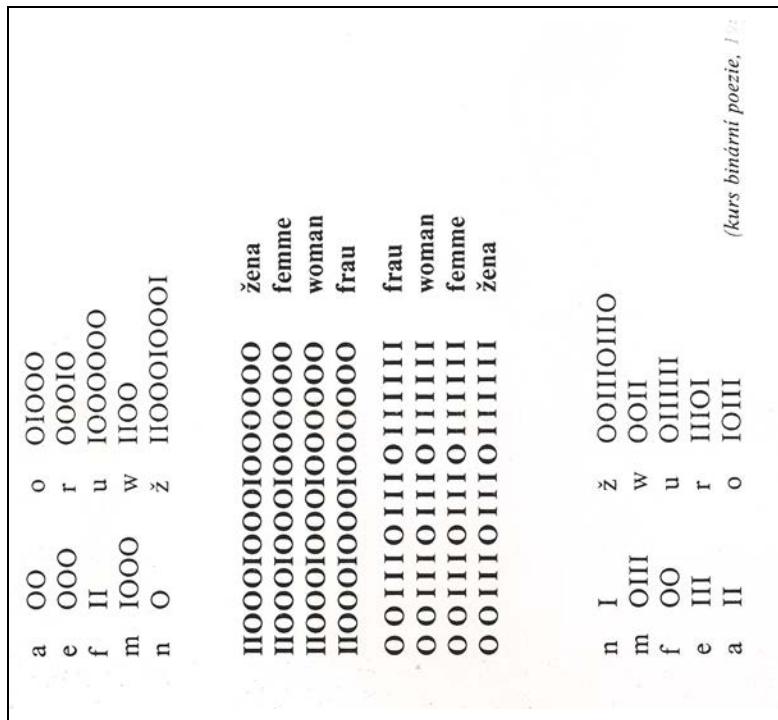
Obr. 39: Vladimír BURDA: bez názvu, 1963, strojopis



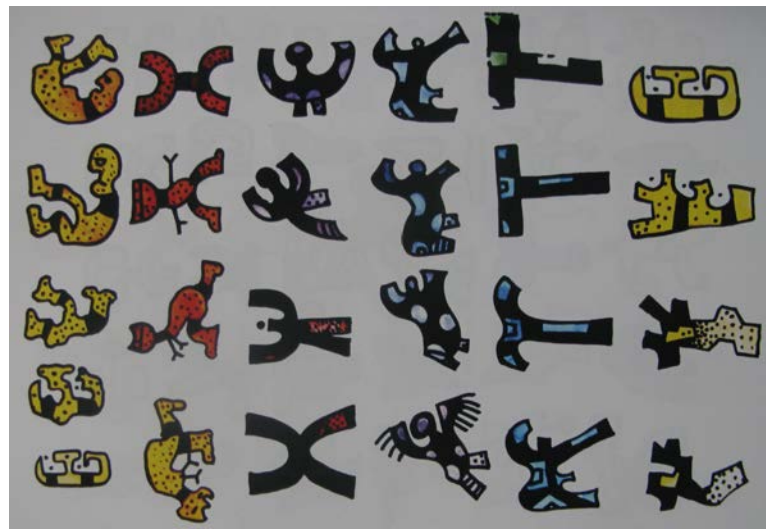
Obr. 40: Vladimír BURDA: Otvory, 1964–65, strojopis



Obr. 45: Ladislav NEBESKÝ: Bílý čtverec na bílém pozadí, 1965, strojpis



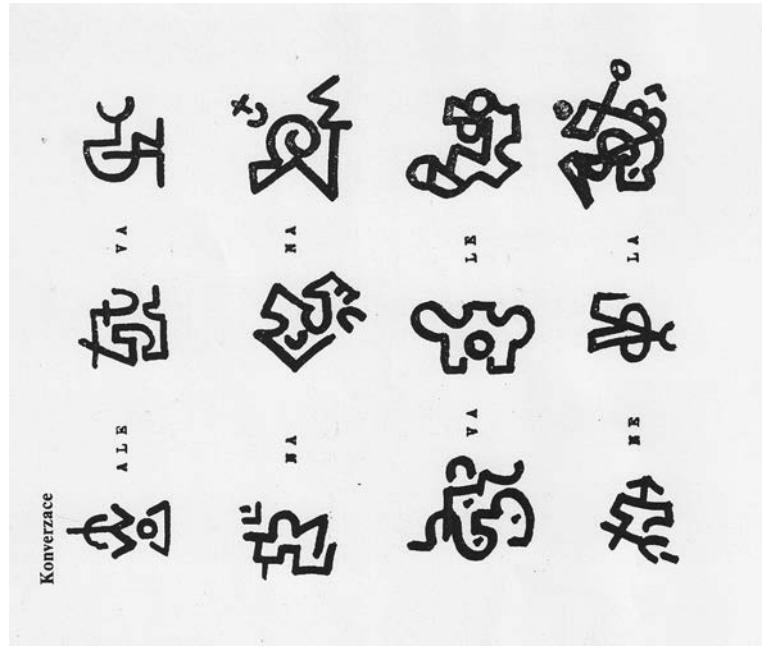
Obr. 46: Ladislav NEBESKÝ: Kurs binární poezie, 1966



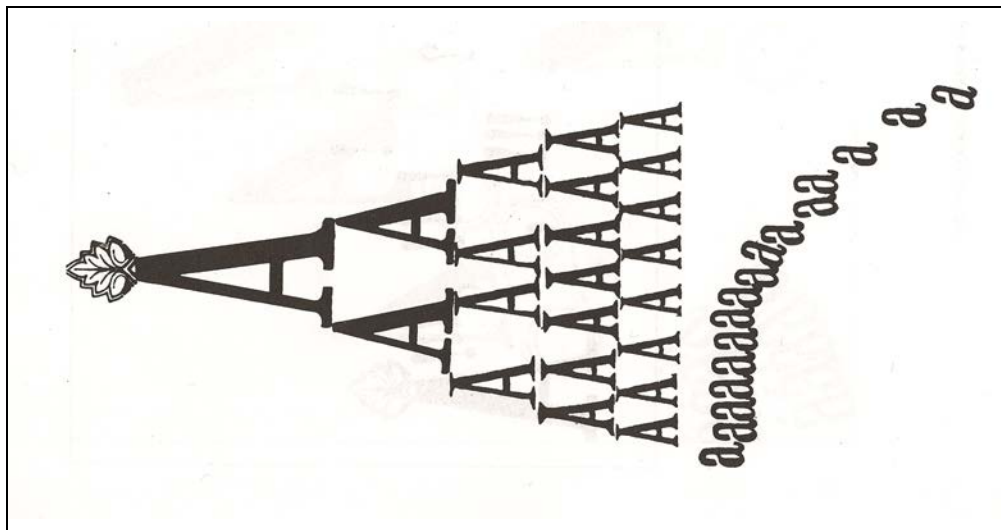
Obr. 47: Josef HONYŠ: Bez názvu, 1964–68



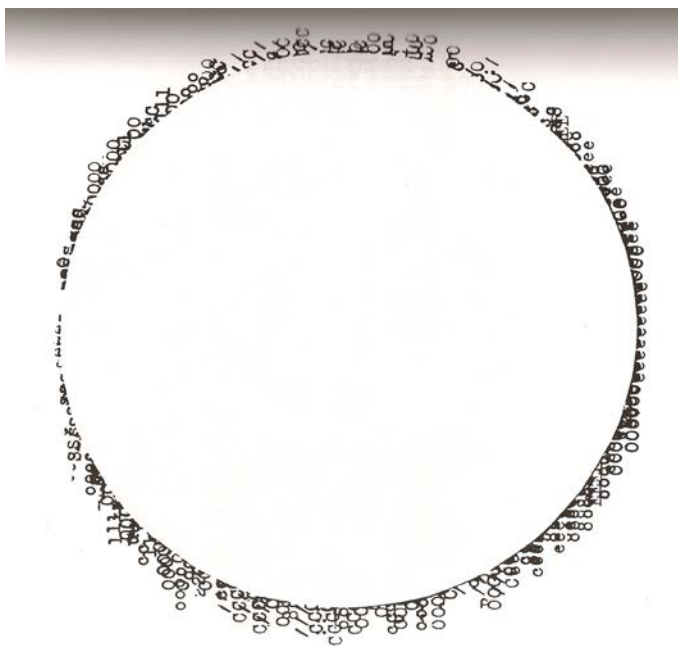
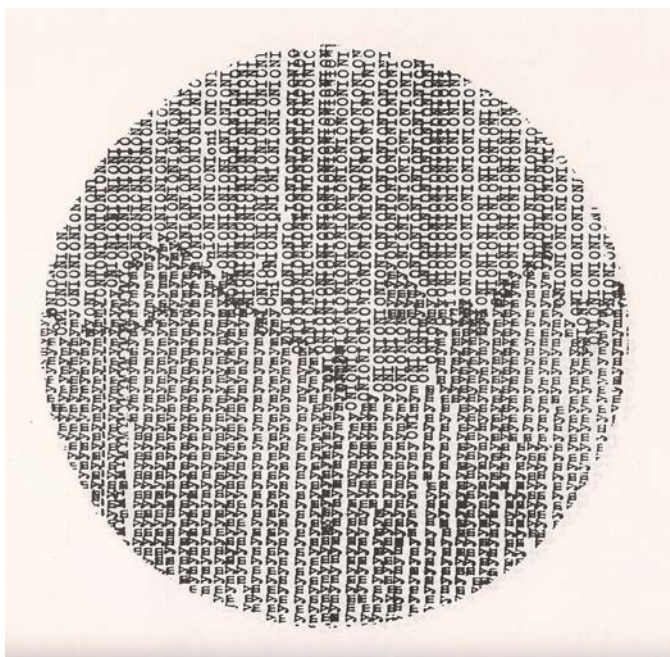
Obr. 48: Josef HONYŠ: Humanita, nedat.



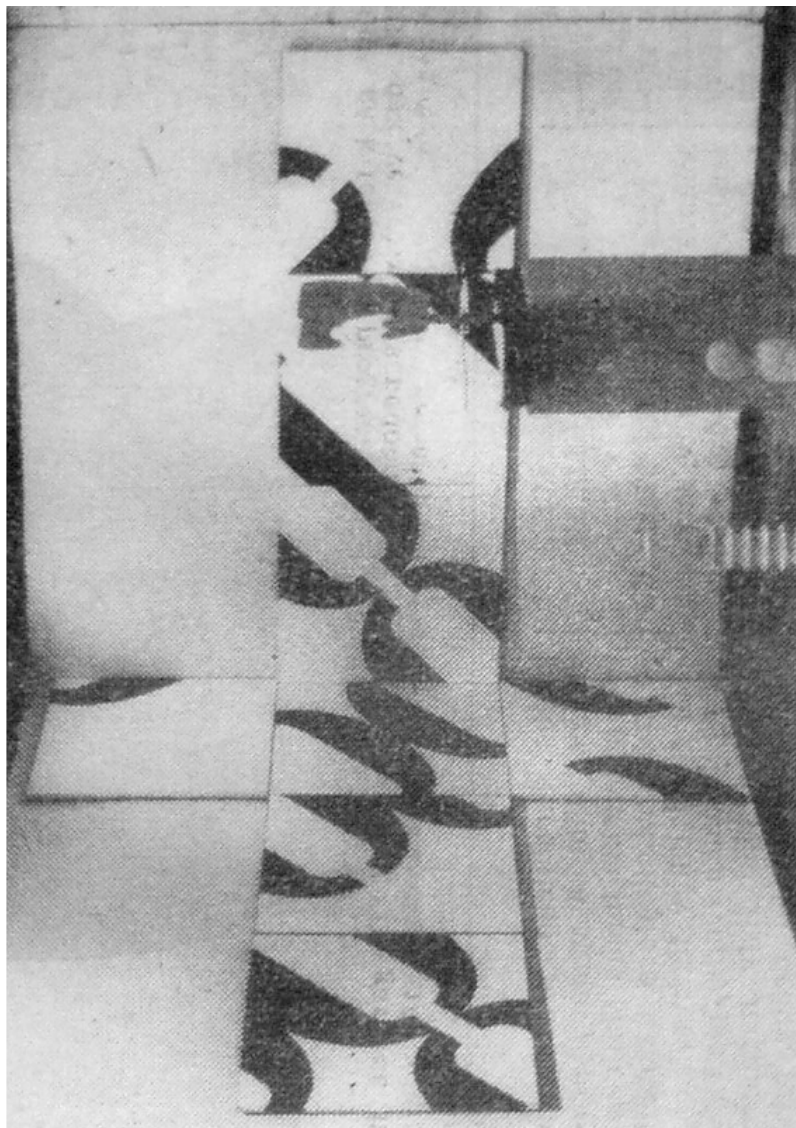
Obr. 49: Josef HONYŠ: Konverzace, nedat.



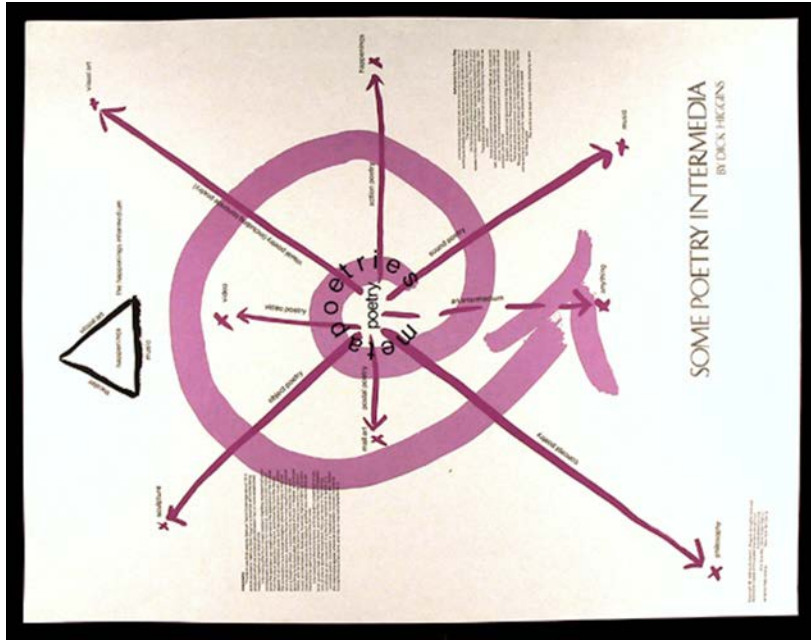
Obr. 51: Eduard OVČÁČEK: Kult velkého A, 1968, typografická kompozice



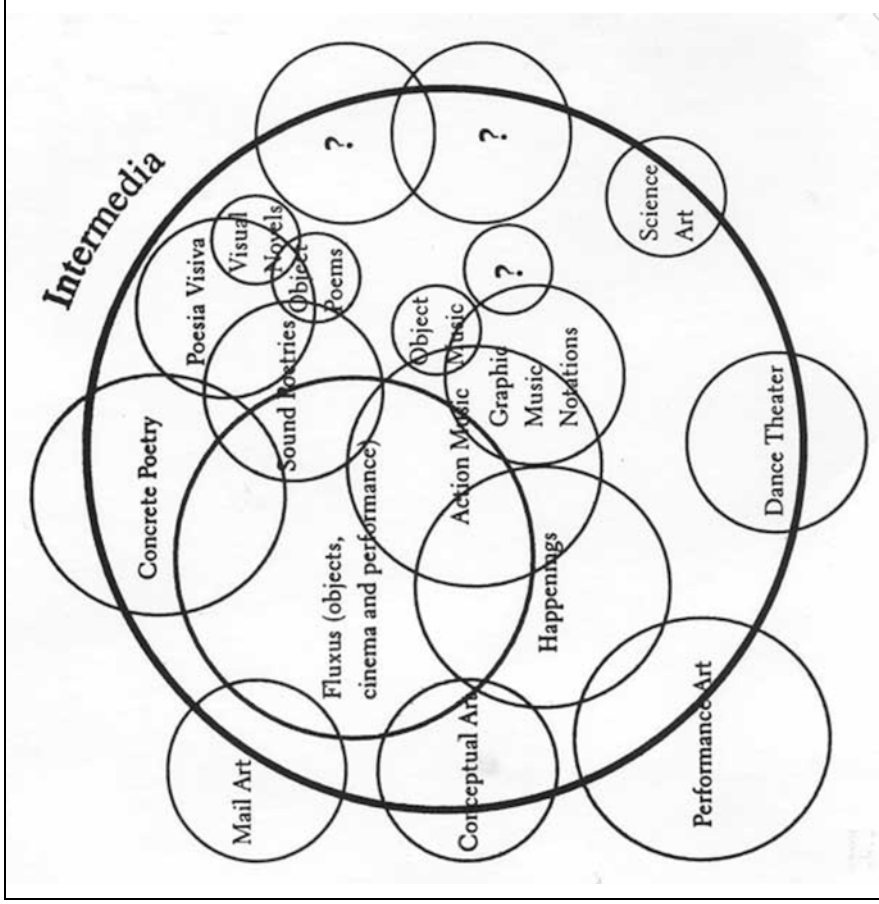
Obr. 50 a-b: Eduard OVČÁČEK: z cyklu Kruhy, 1964–66, strojepis



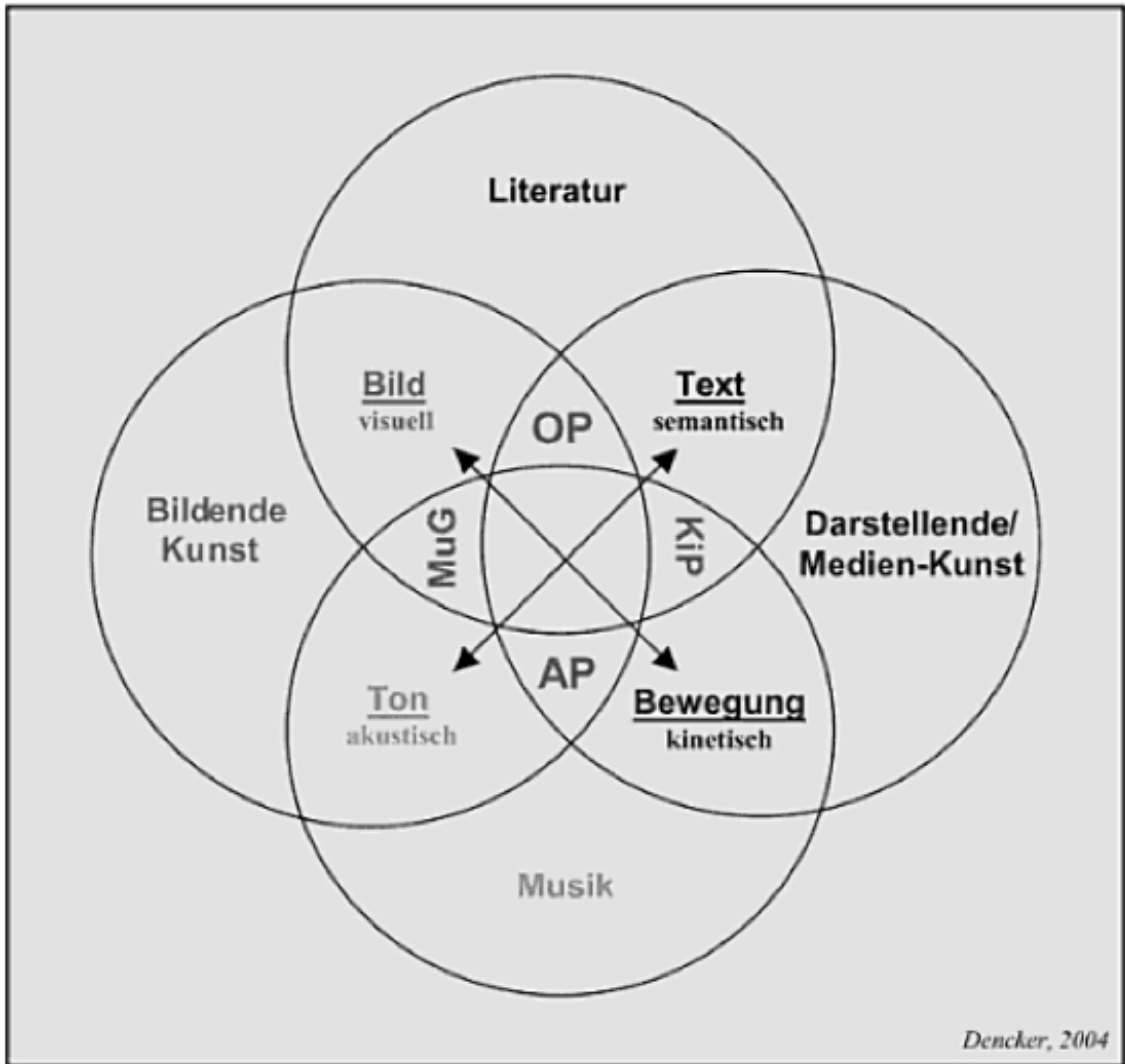
Obr. 52: Instalace cyklu samoznaků Miloše Urbáska v pražském
Mánesu v rámci výstavy *Nová citlivost*, 1968



Obr. 53: Dick HIGGINS: *Some Poetry Intermedia*, Unpublished Editions, New York 1976, 55,5 x 43 cm, offset



Obr. 54: Dick HIGGINS: Intermedia Chart, 1995



Obr. 55: Klaus Peter DENCKER: Intermedia, 2004

SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

- OBR. 1 A-D: Stéphane MALLARMÉ: *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Nouvelle Revue française, Paris 1914, s. 19–22 II
- OBR. 2 A-B: Kaligramy Guillaumea Apollinaira, in: *Revue Devětsilu*, 1928–1929 (2), s. 91, 95 III
- OBR. 3: Filippo T. MARINETTI: *Osvobozená slova*, Petr a Tvrđý, Praha 1922 III
- OBR. 4: Alexej KRUČONYCH: *Zaumnaja kniga*, Moskva 1916 IV
- OBR. 5: Raoul HAUSMANN: fmswb, 1918, Plakatgedicht, typografie na oranžovém papíře, 33 x 38 cm. © Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris IV
- OBR. 6: Tristan TZARA: Bilan, in: *Revue Dada*, 1919, č. 4/5 IV
- OBR. 7: Kurt SCHWITTERS: Gesetztes Bildgedicht, 1923, in: DENCKER 2010, s. 353 V
- OBR. 8: Kurt SCHWITTERS: Das i-Gedicht, 1923, in: DENCKER 2010, s. 336 V
- OBR. 9: Záběr z filmu Mana Raye *Retour à la raison*, 1923, s optickou básní, <http://www.youtube.com/watch?v=dNYhgCV3o-E>, vyhledáno 15.3.2013 V
- OBR. 10: Karel TEIGE: Odjezd na Kytheru, 1923–24, obrazová báseň © Galerie hlavního města Prahy .. VI
- OBR. 11: Jindřich ŠTYRSKÝ: obálka knihy Vítězslava Nezvala *Pantomima*, Praha 1924 VI
- OBR. 12: Victor BRAUNER / Ilarie VORONCA: Pictopoezie nr. 5721, in: *75 HP*, 1924, č. 1 VII
- OBR. 13: André BRETON: Portrét činitele A. B., 1929, na obálce knihy Vratislava Effenbergera *Výtvarné projevy surrealismu*, Odeon, Praha 1969 VII
- OBR. 14: Části diagramů „Asociace barev“ a „Diagramu dvojic“ Vítězslava Nezvala z knihy *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, Odeon, Praha 1930, s. 50, 51 VIII
- OBR. 15: Julius FUČÍK: strojopisný vzkaz pro Gustu Fučíkovou, nedat. [30. léta]. © Muzeum dělnického hnutí. In: PODHAJSKÝ F. A. (ed.): *Julek Fučík / věčně živý!*, Host, Brno 2010, s. 282 VIII
- OBR. 16: Jindřich HEISLER / TOYEN: Hluboko v noci, 1940, realizovaná báseň z cyklu *Z kasemat spánku*, in: Jindřich HEISLER: *Z kasemat spánku*, Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP (eds.), Torst, Praha 1999, s. 63 IX
- Obr. 17: Nathan ILLINGER [Karel HYNEK]: Kyrie Eleison, 1948–49, in: *A2*, 2007, č. 51–52, s. 11 IX
- Obr. 18 a-b: Čtyři konstelace z knihy Eugena Gomringera *5 mal 1 constellation*, eugen gomringer press, Frauenfeld 1960 X
- Obr. 19: Jiří KOLÁŘ: Za krupobití pro skobu, 1959–61, in: Jiří KOLÁŘ: *Básně ticha* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. VI), Vladimír Karfík (ed.), Český spisovatel, Praha 1994, s. 13 XI
- Obr. 20: Jiří KOLÁŘ: Albers, 1959–61, strojopis, 29,5 x 21,5 cm, in: Jiří KOLÁŘ: *Básně ticha* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. VI), Vladimír Karfík (ed.), Český spisovatel, Praha 1994, s. 87 XI
- Obr. 21: Jiří KOLÁŘ: Brancusi, 1959–61, strojopis, 29,5 x 21,5 cm, in: Kolář Jiří: *Básně ticha* (=Dílo Jiřího Koláře, sv. VI), Vladimír Karfík (ed.), Český spisovatel, Praha 1994, s. 96 XI
- Obr. 22: Jiří KOLÁŘ: Cvokogram, 1962, 22 x 15 cm, in: Miroslav LAMAČ / Dietrich MAHLOW (eds.): *Jiří Kolář*, Institut für moderne Kunst Nürnberg / DuMont Schauberg, Köln 1968, s. 64 XII
- Obr. 23: Jiří KOLÁŘ: Na počátku bylo slovo, 1969, objekt, Ø 2 m, in: Miroslav LAMAČ / Dietrich MAHLOW (eds.): *Jiří Kolář*, Institut für moderne Kunst Nürnberg / DuMont Schauberg, Köln 1968, s. 17 XII
- Obr. 24: Jiří KOLÁŘ: Ptačí sněm, 1963, asambláž, 80 x 60 cm, in: Miroslav LAMAČ / Dietrich MAHLOW (eds.): *Jiří Kolář*, Institut für moderne Kunst Nürnberg / DuMont Schauberg, Köln 1968, s. 11 ... XIII
- Obr. 25: Běla KOLÁŘOVÁ: Od „A“ k Ypsionu, 1963, bromostříbrná fotografie, in: Josef HLAVÁČEK: *Běla Kolářová* (kat. výst.), Egon Schiele Art Centrum / Arbor vitae, Český Krumlov 2003, s. 120 XIII
- Obr. 26: Ladislav NOVÁK: Individualista, 1959–60, na obálce časopisu *Manuskripte*, 1964, č. 12 XIV
- Obr. 27 a-b: Ladislav NOVÁK: Studie č. 3 a 5, 1962, tuš, in: Jiří VALOCH (ed.): *Proměny Ladislava Nováka*, Gallery, Praha 2002, s. 80 XIV
- Obr. 28: Ladislav NOVÁK: Kaligrafická kresba, 1963, kombinovaná technika, 34,5 x 20 cm, in: Marián MEŠKO / Katarína BAJCUROVÁ (eds.): *Ladislav Novák* (kat. výst.), Galéria 19, Bratislava 2012, s. 24 XV
- Obr. 29: Ladislav NOVÁK: Růže – dnes a navždy, 1962, dekoláž, in: Jiří VALOCH (ed.): *Proměny Ladislava Nováka*, Gallery, Praha 2002, s. 102 XV
- Obr. 30 a-b: Ladislav NOVÁK v Illasi, 1991, foto Fabrizio Garghetti, in: Fabrizio GARGHETTI: *Fotolampo: le performances dei poeti*, Mazzotta, Milano 1998, nestr. XVI
- Obr. 31: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Přesýpací hodiny I a II, 1960–62, strojopis, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1968, s. 95 XVII
- Obr. 32: Václav HAVEL: Odcizení, 1964, strojopis, in: Václav HAVEL: *Básně, Antikódy* (=Spisy, sv. 1), Šulc Jan (ed.), Torst, Praha 1999, s. 233 XVIII
- Obr. 33: Václav HAVEL: Život, 1964, strojopis, in: Václav HAVEL: *Básně, Antikódy* (=Spisy, sv. 1), Šulc Jan (ed.), Torst, Praha 1999, s. 235 XVIII

- Obr. 34: Jiří VALOCH: Proměny doby (variační báseň pro Radka Kratinu), 1967, strojopis, in: Adriano SPATOLA: *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino 1978, s. 45XIX
- Obr. 35: Jiří VALOCH: Pocta Ladislavu Novákovi, 1966, optická báseň, strojopis, in: Dáša LASOTOVÁ: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 6..... XIX
- Obr. 36: Jiří VALOCH: Estetické mučení, pol. 60. let, in: *Mladá tvorba*, 1966, č. 9, s. 10XIX
- Obr. 37 a-b: Jiří VALOCH: *Do it yourself I – dialogues*, 1972, 20,8 x 15,1 cm, 9 listů ve složce XX
- Obr. 38: Jiří VALOCH: Jiří Valoch pronouncing his poem Poem, 1969, fotografie, in: Dáša LASOTOVÁ: *Čtyři z tváří Jiřího Valocha*, Ostravská univerzita, Ostrava 2004, s. 7..... XX
- Obr. 39: Vladimír BURDA: bez názvu, 1963, strojopis, in: Vladimír BURDA: *Lyrické minimum* (=Dílo Vladimír Burdy, sv. 1), Michal JAREŠ (ed.), Praha, Torst 2004 [2005], s. 77XXI
- Obr. 40: Vladimír BURDA: Otvory, 1964–65, strojopis, in: Vladimír BURDA: *Lyrické minimum* (=Dílo Vladimír Burdy, sv. 1), Michal JAREŠ (ed.), Praha, Torst 2004 [2005], s. 177XXI
- Obr. 41: Jindřich PROCHÁZKA: Poznámky k nenadálé smrti – triptychový signál, text 235/1966, narativní báseň z několika částí, in: *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 17, s. 9 XXII
- Obr. 42: Jindřich PROCHÁZKA: Dobyty Měsíce, 1967, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1968 (3), č. 19, s. 18 XXII
- Obr. 43: Jindřich PROCHÁZKA: Jezerní báseň, cca 1965, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 129 XXIII
- Obr. 44: Jindřich PROCHÁZKA: Pražská poéma č. 3, podzim 1968, figurativní barevná báseň, in: *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 27, s. 61 XXIII
- Obr. 45: Ladislav NEBESKÝ: Bílý čtverec na bílém pozadí, 1965, strojopis, in: Robert IBRAHIM (ed.): Experimentální tvorba Ladislava Nebeského, in: *Tvar*, 2005, č. 9, 10 [Edice Tvary, sv. 9, 10], s. 15XXIV
- Obr. 46: Ladislav NEBESKÝ: Kurs binární poezie, 1966, in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 103XXIV
- Obr. 47: Josef HONYS: Bez názvu, 1964–68, in: Josef HONYS: *Nesmelián aneb do experimentálních textů vstup nasměly*, dybbuk, Praha 2011, s. XXV
- Obr. 48: Josef HONYS: Humanita, nedat., in: Josef Honys: *Nesmelián aneb do experimentálních textů vstup nasměly*, dybbuk, Praha 2011, s. 272..... XXV
- Obr. 49: Josef HONYS: Konverzace, nedat., in: HIRŠAL / GRÖGEROVÁ 1993, s. 357XXV
- Obr. 50 a-b: Eduard OVČÁČEK: z cyklu Kruhy, 1964–66, strojopis, in: Eduard Ovčáček: *Lekce velkého A. Konkrétní a vizuální poezie 1962–1993*, Trigon, Praha 1995, s. 92, 93XXVI
- Obr. 51: Eduard OVČÁČEK: Kult velkého A, 1968, typografická kompozice, in: Eduard Ovčáček: *Lekce velkého A. Konkrétní a vizuální poezie 1962–1993*, Trigon, Praha 1995, s. 132XXVI
- Obr. 52: Instalace cyklu samoznaků Miloše Urbáska v pražském Mánesu v rámci výstavy *Nová citlivost*, 1968 XXVII
- Obr. 53: Dick HIGGINS: *Some Poetry Intermedia*, Unpublished Editions, New York 1976, 55,5 x 43 cm, ofset, in: intermedia.umbc.edu/html/DH014.html, vyhledáno 15.3.2013 XXVIII
- Obr. 54: Dick HIGGINS: Intermedia Chart, 1995. © Estate of Dick Higgins. In: intermedia.umbc.edu/chart.html, vyhledáno 15.3.2013 XXVIII
- Obr. 55: Klaus Peter DENCKER: Intermedia, 2004, in: DENCKER 2010, s. 42XXIX

Časová osa pojmů¹

rok			strana
1897	constellation (S. Mallarmé)		95
1898		experiment (F. X. Šalda)	83
1912	parole in libertà (F. T. Marinetti)		23
1913	zaum (V. Chlebnikov / A. Kručonych)		29
1914	<i>Calligrammes</i> (G. Apollinaire)		19
1916	poème visuel (T. Tzara)		18
	poème-affiche (P. Albert-Birot)		33
1918	Plakatgedicht (R. Hausmann)		32
1920	<i>Optical poem</i> (M. Ray)		36
1923		obrazové básně (K. Teige)	38
	Visuelle Dichtung (El Lissitzky)		45
	poezjografia (W. Strzemiński)		45
1923-24	Bilderschrift (P. Klee)		36
1924	pictopoezia (V. Brauner / I. Voronca)		46
	Konsequente Dichtung (K. Schwitters)		34
	écriture automatique (A. Breton)		48
1925		poesie pro pět smyslů (K. Teige)	42
1929	poème-object (A. Breton)		50
	<i>Les Mots et Les Images</i> (R. Magritte)		54
1940		realisované básně (J. Heisler)	54
1944	poesia visuale (C. Belloli)		101
1947	lettrisme (I. Isou)		59
1949		gramatický automatismus (K. Hynek???)	56
1950	hypergraphie (M. Lamaître)		60
1951		objektivní poezie (V. Effenberger)	58
1954	konkret poesi (Ö. Fahlström)		99
	Konstellation (E. Gomringer)		94
1956	Konkrete Dichtung (E. Gomringer)		94
	poesia concreta (Noigandres)		97
1959		absolutní poezie (L. Novák)	138
1959-60		<i>Optické básně</i> (L. Novák)	119
1960		evidentní poezie (J. Kolář)	107
1961	Sehtexte (F. Kriwet)		68
1962	Künstliche Poesie (M. Bense)		69
	poésie visuelle (P. Garnier)		67
1963	poesia visiva (E. Miccini)		101

¹ Viz Klaus Peter DENCKER: Anhang I. Dokumente zur Chronologie, in: DENCKER 2010, s. 871–888.

		předmětné básně (J. Kolář)	129
1964	esperimento verbale (A. M. Ripellino)		14
		optické básně (J. Hlaváček)	77, 116
1965		<i>Slovobraz</i> (V. Burda)	121
		barevné básně (J. Procházka)	123
1966		systémová poezie (K. Milota)	78
		<i>Pohledná poezie</i> (E. Juliš)	14
1967		poezie nového vědomí (J. Hiršal / B. Grögerová)	97
1969	poesia totale (A. Spatola)		104
1970		sémantická / asémantická poezie (J. Valoch)	87
1972	Konzeptionelle Dichtung (S. J. Schmidt)		91
	<i>Text-Bilder</i> (K. P. Dencker)		9
1977	Lingualisierung / Ikonisierung der Kunst (W. M. Faust)		110
1982		vizuální text (J. Valoch)	91
2010	Optische Poesie (K. P. Dencker)		13