

Malířství je mlčící poezie,  
poezie - mluvícím malířstvím.

Simonides z Keos

mošt  
raif

jeřábek  
martin

experimentální  
poezie

Prohlašuji,  
že jsem tuto diplomovou práci  
vypracoval samostatně  
s použitím uvedené literatury.

Martin Jeřábek  
Praha 29. 6. 2009

## OBSAH

00.1_Zadání diplomové práce .....	str. 04	06.7_Itálie .....	str. 79
00.2_Cíl práce .....	str. 05	06.8_Anglie a U.S.A. ....	str. 81
<b>01.0_Prolog</b> .....	str. 07	06.9_Další země .....	str. 83
01.1_Vymezení pojmu „poezie“ .....	str. 09	<b>07.0_Československo</b> .....	str. 85
01.2_Poezie v modelu jazyka .....	str. 09	07.1_Abstrakce jako východisko experimentu ..	str. 87
01.3_Vizuální poezie .....	str. 11	07.2_Jiří Kolář .....	str. 87
<b>Historie vizuální poezie</b>		07.3_Ladislav Novák .....	str. 91
<b>02.0_Starověk</b> .....	str. 15	07.4_Hiršal-Grögerová .....	str. 93
02.1_Kryptografie .....	str. 17	07.5_Václav Havel .....	str. 93
02.2_Labyrint .....	str. 21	07.6_Eduard Ovčáček .....	str. 95
02.3_Carmen figuratum .....	str. 23	07.7_Jiří Valoch .....	str. 97
02.4_Carmen cancelatum .....	str. 27	07.8_Další autoři .....	str. 97
<b>03.0_Středověk</b> .....	str. 29	<b>08.0_Současnost</b> .....	str. 99
03.1_Mřížkové básně .....	str. 31	08.1_Česká scéna .....	str. 101
03.2_Abstraktní kaligramy .....	str. 33	08.2_Zahraničí a intermedia .....	str. 105
03.3_Mimokřesťanské vlivy .....	str. 35	08.3_(U)žitě umění .....	str. 107
<b>04.0_Novověk</b> .....	str. 37	<b>Vlastní reflexe tématu Slovo-obraz</b>	
04.1_Reflexe antiky a carmina figurata .....	str. 39	<b>09.0_Didaktický projekt</b> .....	str. 109
04.2_Zlatý věk labyrintu .....	str. 41	09.1_Posvátné zářezy .....	str. 111
04.3_Kryptografie .....	str. 41	09.2_Domorodé písmo s užitým uměním .....	str. 111
04.4_Shrnutí .....	str. 45	09.3_Labyrintové básně .....	str. 113
<b>Historie experimentální poezie</b>		09.4_Osvobozená písmena .....	str. 113
<b>05.0_Avantgarda</b> .....	str. 47	09.5_Úvod do experimentální poezie .....	str. 113
05.1_Mallarmé .....	str. 49	09.6_Kaligramy, typogramy, konstelace .....	str. 115
05.2_Morgenstern .....	str. 49	09.7_Pocta Jiřímu Kolářovi .....	str. 117
05.3_Apollinaire .....	str. 51	09.8_Další nerealizované náměty .....	str. 118
05.4_Futurismus .....	str. 53	09.9_Prezentace výsledků na škol. výstavách ..	str. 121
05.5_Dada .....	str. 57	<b>10.0_Vlastní tvorba</b> .....	str. 123
05.6_Poetismus .....	str. 59	10.1_Obhajoba osobních přístupů .....	str. 125
<b>06.0_Šedesátá léta</b> .....	str. 61	10.2_Svatba jedna báseň .....	str. 127
06.1_Filozoficko-vědecká východiska .....	str. 63	10.3_Obraz jedna báseň .....	str. 130
06.2_Lettrismus .....	str. 65	<b>11.0_Epilog</b> .....	str. 147
06.3_Typologie .....	str. 66	<b>11.1_Anotace</b> .....	str. 148
06.4_Německy mluvící země .....	str. 71	11.1_Závěr .....	str. 149
06.5_Brazílie .....	str. 75	11.2_Použitá literatura .....	str. 150
06.6_Francie .....	str. 77		

výtvarném  
umění

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Pro: **Martina Jeřábka**

obor studia: učitelství výtvarné výchovy pro SŠ a ZŠ, Čj - Vv  
typ studia: prezenční

adresa: Pávovská 22, Jihlava, 586 01 tel.: 775 949943 e-mail: ralfmost@tiscali.cz

V souladu s §11 Studijního a zkušebního řádu UK v Praze – Pedagogické fakulty  
žadám Vám diplomovou práci na téma

### Experimentální poezie a její odrazy ve výtvarném umění

Podklady pro zpracování:

V teoretické části diplomové práce prozkoumejte a zpracujte zástupné příklady nejvýznamnějších počinů v experimentální poezii od 60tých let do současnosti. Posuďte odpovídající paralely poezie ve výtvarné produkci a vyvoďte ze svých zjištění závěry, které zahrnou i jejich vlivy na vizuální kulturu dneška. Studie naváže na diplomovou práci K. Bulínové, která zpracovala historii vizuální poezie. Podklady budou inspirací pro didaktický projekt

V didaktické části zpracujte širší výklad vztahu slova a obrazu, využití letrismu ve škole a experimentů s písmem. Připravte návrhy metodických řad a školních projektů, které budou reflektovat teoretické poznatky, pro žáky na 2. stupni ZŠ, a studenty SŠ. Projekt alespoň zčásti v praxi vyzkoušejte, zdokumentujte a zhodnoťte.


V výtvarné části diplomové práce vytvořte autorský cyklus obrazů reflektujících letristické koncepty a typografickou úpravu sbírky experimentální poezie.

Rozsah textu (NS): min. 50 normostran + obrazová dokumentace

Rozsah výtvarných prací: cyklus (6 - 8) velkoformátových obrazů + knižní úprava – maketa sbírky experimentální poezie, dokumentace výtvarných prací žáků nebo studentů

Seznam odborné literatury:

ECO, U.; *Skeptikové A Těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0472-9  
ECO, U.; *Hledání Dokonalého Jazyka*. 1. Vyd. Praha: Lidové Noviny, 2001. ISBN 80-7106-389-4.  
ECO, U.; *Meze Interpretace*. 1. Vyd. Praha: Karolinum, 2004. ISBN 80-246-0740-9.  
ECO, U.; *Mysl A Smysl. Sémiotický Pohled Na Svět*. 1. Vyd. Praha: Svoboda, 1995 (2000). ISBN 80-86181-36-7.  
LYOTARD, J. F. *O Postmodernismu*. Praha: AV, 1993.  
ELIOT, T. - S.; *O Básnictví A Básnicích*. Praha: 1991.  
EPSTEIN, J.; *Poetika Obrazů*. Praha: Herman A Synové, 2002.  
FINK, E.; *Hra Jako Symbol Světa*. Praha: 1993.  
FLUSSER, V.; *Jazyk A Skutečnost*. 1. Vyd. Praha: Triáda, 2005. ISBN 80-86138-54-2.  
BÁSEŇ, OBRAZ, GESTO, ZVUK. *Experimentální Poezie 60. Let*. (Výběr HIRŠAL, J.; GRÖGEROVÁ, B.) Praha: Památník Národního Pisemnictví 1997. 1. Vydání, ISBN 80-85085-24-0.  
KLEE, P.; *Čáry*. 1. Vyd. Praha: ODEON 1990. ISBN 80-207-0112-5.  
KLEE, P.; *Pedagogický Náčrtník*. Praha: Triáda, 1999.  
SCHAPIRO, M.; *Words And Pictures: On The Literal And Symbolic Illustration Of A Text*. The Hague – Paris: 1973.  
BULÍNOVÁ, K. *Vizuální Poezie - Obrazové Texty V Evropě Od Starověku Do Raného Novověku*. UK Pedf Kv – Dp, Praha 2001

Vedoucí diplomové práce: doc. ak. mal. Ivan Špírk 

Konzultant - ka: PhDr. O. Hausenblas, Mgr. Kateřina Vogel - Bulínová

Datum zadání diplomové práce: 8. 11. 2005

Termín odevzdání diplomové práce: 25. 11. 2005

V Praze dne 8. 11. 2005

  
Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.  
vedoucí katedry

Potvrzuji, že jsem převzal-a zadání diplomové práce:

  
podpis studenta-studentky

2. 1. 2006  
datum

## Cíl práce

Mým záměrem rozhodně není sestavit úplnou antologii experimentální poezie. Sborníky těchto tendencí už léta existují.

V zahraničí to jsou: Mary Ellen Solt: Concrete Poetry: A World View (1968) (holý text dostupný on-line: <http://www.ubu.com/papers/solt/index.html>) nebo Emmett Williams: An Anthology of Concrete Poetry (1967).

U nás zůstává v této oblasti nepokořen třísvazkový cyklus „lídrů“ české experimentální poezie, autorské dvojice Josef Hiršal a Bohumila Grögerová: Experimentální poezie (1967) – antologie světové i české experimentální poezie; Slovo, písmo, akce, hlas (1967) – teoretické práce o experimentu v umění šedesátých let; Let let (1994) – záznamy ze zákulisí mezinárodní spolupráce experimentálních básníků šedesátých let.

Pouze českou situaci šedesátých let popisuje Josef Hiršal a Bohumila Grögerová v antologii Vrh kostek: Česká experimentální poezie (1993).

Česká současná experimentální poezie se zrcadlí v kulturně-literární revui PANDORA č. 14 s tématem: Experiment (2007).

Pro přehled 20. století jsem čerpal také z diplomové práce Jiřího Valocha: Experimentální poezie a její české realizace (1970), kterou mi poskytl Vědecko-výzkumný ústav AVU.

Zároveň navazují na diplomovou práci kolegyně Kateřiny Bulínové: Vizuální poezie – obrazové texty v Evropě od starověku do raného novověku (2001) – kapitoly 2 - 4 jsou jejím stručným výtahem, revizí a doplněním.

Z tohoto základního výčtu pramenů je vidět, že experimentální poezie je velmi dobře zmapovaná a nepřinesl bych tedy ve své práci nic nového.

Mým hlavním cílem je prozkoumat celou tuto zajímavou hraniční oblast umění mezi literaturou

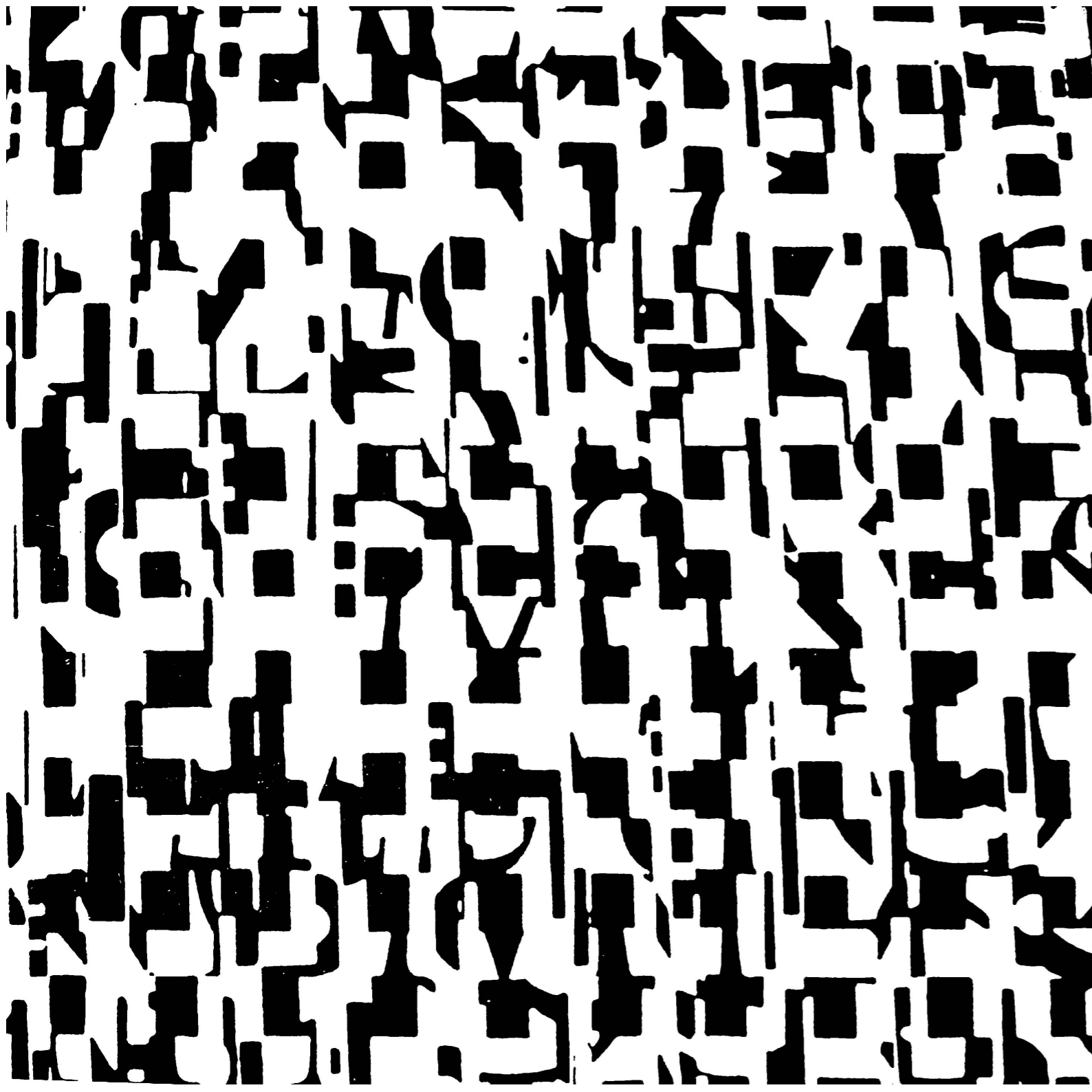
a výtvarnictvím (a do jisté míry i hudbou) především pro sebe, pro svou tvorbu, pro své přemýšlení, protože právě na této hranici jsem našel nejvíc svou polohu (za vrcholnou část své práce považuji projekt Obraz jedna báseň a akci Svatba jedna báseň). Podnětné mi také přijde shrnout celou historii vizuální poezie do uceleného přehledného souboru.

Zároveň bych se chtěl pokusit o zpracování tohoto tématu popularizujícím způsobem, aby text dokázal oslovit jak studenty středních škol, tak učitele výtvarné výchovy i literatury, pro které je určena také didaktická realizace tématu. Můj výběr by měl dát základní informace a základní orientaci v nepřeberném množství krací experimentální poezie a také v množství teoretických i historických textů o problematice experimentu na hranici výtvarna a literatury.

Doufám tedy, že zde postihnu všechny klíčové momenty ve vývoji experimentální poezie, že podám srozumitelně výklad o filozoficko-teoretických východiscích těchto tendencí a že dokážu propojit tuto teorii s praxí (uměleckou i učitelskou).

## PODĚKOVÁNÍ

Díky Bohu, jsem hotov! Můj dík patří především Doc. ak. mal. Ivanu Špírkovi za vstřícnost při volbě a zpracovávání tématu, PhDr. Ondřeji Hausenblasovi za literární a didaktické konzultace, Mgr. Kateřině Bulínové za konzultace a poskytnutý materiál k historii vizuální poezie, kunsthistoričce Evě Krátké z Vědecko-výzkumného pracoviště Akademie výtvarných umění v Praze za poskytnutou literaturu a Jiřímu Valochovi za jeho zásadní články; za pomoc při překladech děkuji Bořivoji Markovi (latina, italština), Anně Laukové (němčina), Slavovi Strakovi (angličtina) a nakonec chci poděkovat své ženě Rut za překlady z francouzštiny, za inspiraci, podporu a trpělivost.



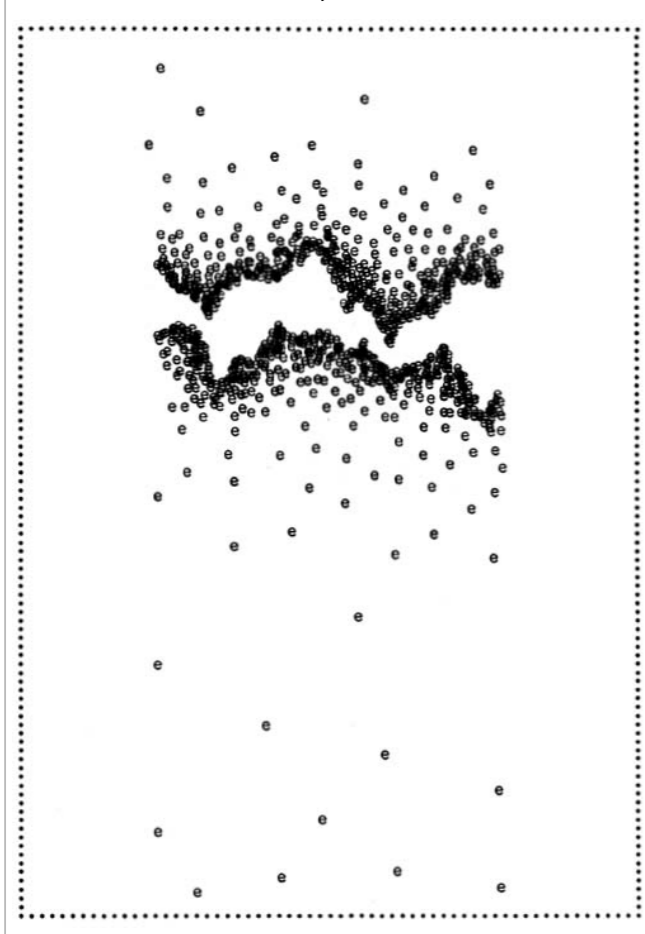
Hranice mého jazyka,  
znamenají hranice mého světa.  
Ludwig Wittgenstein

01  
experimentální  
prolog

## ODKAZY

- 1 - Od kapitoly 5 se dozvíme, proč tomu tak je a že to tak úplně neplatí na cokoliv.
- 2 - <http://cs.wikipedia.org/wiki/Poezie>
- 3 - Peterka, J.: *Teorie literatury pro učitele*. UK PedF, Praha 2001. Str. 184-190
- 4 - Ve své prvotině *Jazyk a skutečnost* (1963) Vilém Flusser naznačuje cestu k vytvoření jakési celistvé filosofie jazyka. Autor chce proniknout až k samému jádru jazyka. K tomu je třeba nikoli odstup, nýbrž naopak „naivní“, bezpředsudečný přístup; je třeba intuice jazyka v jeho kvalitě estetické, tak jak se dává smyslovému vnímání. Jazyk, v němž myslím, utváří nejen skutečnost, která je mým světem, nýbrž formuje samu mou mysl.  
Jestliže se Flusser zaujat vidinou „bezpředsudečného“, autentického poznání jazyka, rozhodl metodicky odhlížet od poznatků, k nimž dochází lingvistika a vědy příbuzné, zaplatil za to „diletantským impresionismem“ (dle překladatele), stavěním na básnicko-filozofických dojmech nikoli vědeckých termínech. Pro bližší poznání poezie je to však metoda přijatelná.  
Flusser, V.: *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Triáda, Praha 2005. Str. 180 a předsádka.

Obr. 1 – Karel Adamus: Básně obrazy, 1973 – 1976.



## POZÁMKY

**Verš** – jeden řádek básnického díla (volný verš může ale přesahovat i do více řádků). Verš lze rozdělit do menších zvukových úseků – stop, které se skládají z dob (každá odpovídá jedné slabice). Ve starověké literatuře se jako verše označují i oddíly epických textů (např. v Bibli).

**Sloka** (strofa) – spojení alespoň dvou veršů obsahující ucelenou myšlenku nebo její část, zpravidla bývá graficky odlišena.

**Rým** – zvuková shoda alespoň jedné slabiky na konci dvou nebo více veršů.

**Asonance** – druh rýmu spočívající v pouze samohláskové shodě slov, bez ohledu na souhlásky (např. dar – van).

Obr. 2 - Jiří Valoch: Instalace, 2005.



Představte si, že někdo napíše báseň pouze z písmene „e“. Jde to vůbec? Kde jsou verše, rýmy, sloky – vůbec slova? (obr. 1) A dá se taková báseň recitovat?

Představte si, že někdo napíše na stěnu:

### SLOVO

Co to je? Próza, poezie či obraz? Nebo je to jen barbarství, namyšlené grafitáctví, co si plete pojmy s dojmy a nevází si majetku počestných lidí? (obr. 2)

Představte si, že někdo napíše na internet do kategorie „Poezie“:

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

Je tento „návod“  
vůbec báseň?

A výsledek tohoto  
procesu – je to také  
báseň, je to ještě  
literatura? (obr. 3)

Jistěže v moderním  
a postmoderním umění může kdokoliv prohlásit za  
umělecké dílo cokoliv.<sup>1</sup> Ale čas ukázal, že dané příklady  
opravdu jsou „poezií“. Dané příklady jsou vrcholky  
dlouholetého hledání, pokusů a omylů, hledání  
odpovědi na otázky typu: Co je umění? Kde je v životě  
poezie? Má náš jazyk ještě cenu? Co je porozumění...?

### 01.1 Vymezení pojmu „poezie“

Poezie vedle prózy a dramatu představuje základní  
druh literatury. Psanost je pro ni sekundární, původně  
určena k ústní produkci. Ve starověku řecké „poiésis“  
(= tvorba) znamenalo veškerou literární tvorbu, někdy  
v období klasicismu získal tento termín nový význam,

který označoval dobré dílo – bez ohledu na to, zda bylo  
psáno veršem či nikoli. Teprve později získal tento  
termín užší význam.<sup>2</sup>

Poezie je dnes synonymem pro lyriku. Poezie/lyrika je  
literární druh, převážně stylizovaný ve verších  
(rytmicky i graficky organizovaný) a zdůrazňující  
nekonvenčnost jazyka. Dalšími znaky poezie jsou  
subjektivnost, hlásková instrumentace, figurativnost  
a významová mnohoznačnost. Vyjadřuje naladění  
a postoje původce díla – básníka. Liší se tak od epiky  
a dramatu jako dějových a relativně objektivních  
literárních druhů, kde jsou v popředí vzájemné vztahy  
jednajících postav. Zde jsou v popředí vztahy slov.  
Případný „lyrický děj“ je fragmentární, nemá podobu  
pevného námětu se zápletkou a rozuzlením.

Poezie se z různých perspektiv opětovně navrácí  
k tematickému základu, prodlévá a krouží, zvrstňuje  
významy. U poezie oceňujeme hloubku a zhuštění  
výrazu – nikoli všeobsáhlost jako v próze.

Poezie má blíže než jiné literární druhy k hudebnímu  
a výtvarnému umění.<sup>3</sup>

### 01.2 Poezie v modelu jazyka

V první polovině 20. století se začali mnozí vzdělanci  
zaobírat do hloubky otázkami typu: Má náš jazyk ještě  
cenu? Nejsou už naše slova vyprázdňená, znamenají  
něco? Porozumíme si vůbec někdy?

Tyto otázky řešili filozofické i vědecké směry jako  
strukturalismus, existencialismus, fenomenologie  
a hermeneutika (viz kapitola 6), v neposlední řadě je to  
velké téma postmodernismu vůbec. Z různých  
přístupů k této problematice bychom se podívali na  
zajímavý model jazyka Viléma Flussera.<sup>4</sup> Myslím, že  
nás posune dál v našich otázkách o vymezení poezie.

Flusser tvrdí, že skutečné je to, čemu věříme a co  
chápeme (zcela v duchu Hegelova výroku, že o bytí  
není jiné přesvědčení než víra). V pohanském  
starověku skutečnost plynula z přírodních mocností;  
v křesťanském středověku byl středem transcendentní

## ODKAZY

- 1 - Například: v eskymáčetině existuje přes deset výrazů pro bílou barvu; pro Eskymáky je důležité, aby takto realitu strukturovali, pro nás je bílá jako bílá (nanejvýš odlišíme jednotlivé odstíny opisem – bílá jako sníh, smetanová, slonová kost...) – skutečnost v eskymáčetině je tedy jiná než v češtině.
- 2 - Flusser, V.: *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Triáda, Praha 2005. Str. 182
- 3 - Toto schéma je nutno představit si trojrozměrné. “Globus” jazyka se vznáší v nicotě a dotýká se jí celým svým povrchem. Jazyk je komplexní systém výrazových znaků, model tedy zahrnuje i jazyk hudební a vizuální (výtvarný).

Popis vrstev In: Flusser, V.: *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Triáda, Praha 2005. str. 105-150

### Rozmluva

Rozmluvu jsme si znázornili jako síť, kterou setkávají intelektu, vstřebávající a vysílající věty. Při své realizaci v rozmluvě se intelekt (mysl, duše) vynořuje z nižších vrstev jazyka. A pokud ztroskotává jeho snaha uskutečnit se rozmluvou, znovu do nich upadá. Intelekt je tedy, tak jako jazyk, určitým procesem. Skutečný je jen potud, pokud se účastní na rozmluvě, tj. pokud uchopuje, chápe a artikuluje. Pakliže se již nedokáže uskutečňovat, přestává intelekt uchopovat a chápat, stává se hluchou ozvěnou vět, které se od něho odrážejí. Rozmluva je vědecký jazyk, prozaický jazyk a jazyk prostě sdělovací, v němž se intelektu skutečně setkávají; je tedy opravdový, autentický. Všechno, co v našem nákredu leží pod rovníkem skutečnosti, je v tomto smyslu fiktivní, je to neautentický jazyk.

### Konverzační tlach

V pásmu konverzačního tlachu vládne uzavřené klima úzkosti. Intelektu (mohou-li se tak vůbec nazývat) nevstřebávají informace, které se na ně hrnou, jenom je mechanicky odrážejí, jako by to byly tenisové míčky, a tak povstává konverzace. Informace vypůjčené z rozmluvy poletují od jednoho pseudo-intelektu k druhému, přitom jsou překrucovány a komoleny. Pseudo-intelektu, uzavřeny do sebe, jsou pouhou hříčkou nestrávených, nepochopených informací, které je ze všech stran obklopují;

### Poezie

Na sever od pásma rozmluvy je pásmo poezie. Řecky je to „tvorba“, němčina je překládá jako Dichtung (zhuštění, stlačení). Podle definice, kterou nabízí Encyklopedie Britannica, je poezie konkrétní a umělecké vyjádření lidského intelektu v emocionální a rytmické sféře. Z hlediska původu: poezie povstává z rozmluvy tak, že ji stahuje, zhušťuje významy až do neprostupnosti (jak to vyjadřuje německé Dichtung), a tím rozmluvu překonává. Z hlediska funkce: poezie je tvorbou nového jazyka, produkovaného z nicoty obklopující jazyk ze všech stran; tento nový jazyk je sám o sobě intelektuálně nepochopitelný, stává se však pochopitelným, je-li rozředen v rozmluvě.

Poezie zahrnuje produktivní filosofii a zahrnuje rovněž ty fáze vědecké činnosti, kdy jsou formulovány nové pojmy. Jinými slovy: básník je ten, kdo má nové myšlenky. Básnické myšlenky (verše) jsou nové proto, že obsahují nové prvky (nové pojmy) nebo nová pravidla (novou gramatiku). Tvorbou nových pravidel není svoboda tvoření nijak omezována, naopak se rozšiřuje. Nová pravidla umožňují nové kombinace jednotlivých prvků, a tak rozšiřují oblast svobodné volby. Nedostatek pravidel nejenže nepředstavuje svobodu, představuje chaos náhody, jenž brání svobodné volbě tím, že znemožňuje předvídat její důsledky.

### Slovní salát a blábolení

Básníci jsou průkopníci, kteří se ve prospěch nás i svůj vlastní vystavují nebezpečí, že je nicota nevyslovitelného pohltí. Nejenže to nejsou izolovaní solitéři, jsou to naopak ti, kdo - právě díky své usebranosti - rozmluvu vedou a řídí. Zatímco v rozmluvě hrozí intelektu, že upadne do konverzačního tlachu, básníkovi hrozí strmější pád do slovního salátu, tak typického pro šílenství. To, co psychiatrie nazývá demence, je z jazykového hlediska rozklad intelektu. Vlákna vět (myšlenek), která se kříží a splétají v uzel intelektu, se náhle uvolňují, odlučují od sebe, a intelekt se rozkládá. Tam, kde byl v síti rozmluvy uzel, otvírá se najednou propast nicoty, v níž se převalují útržky vět, zbytky zničené skutečnosti, slovní změt a drť. Zdálnivě tu vládne naprostá svoboda. Avšak tato chaotická svoboda je právě znamením naprosté nemožnosti volby. Jazyk chudne úměrně tomu, jak se dezorganizuje. Pásmo slovního salátu (termín z psychiatrie) a blábolení, jazyka rozbitého a rozdrčeného, je do jisté míry zrcadlovým obrazem pásma poezie a orace.

## POZNÁMKY

### Orace a pól mlčení

Orace či adorace je jazyk mystiků, mágů, ale i matematiků. Zjišťujeme, že existuje podobnost více než náhodná mezi matematikou a hudbou. Tou měrou jak jazyk (literární i hudební) stoupá k vrstvě orace, tj. jak chce vědomě překonat sám sebe, jak se vyprazdňuje při vzývání nicoty, stává se stále zřejmější jeho logicko-symbolická struktura. Zároveň se však kupodivu stupňuje jeho kvalita estetická. Čím je literatura a hudba logičtější, čím přísnější a méně významová, tj. méně tematická, tím je krásnější. V této perspektivě náhle vynikne estetická kvalita matematiky. Oraci ve výtvarném umění odpovídá vědomá snaha malíře-básníka překonat sebe sama, opustit jazyk a vzývat nicotu. Nicota proniká do tkáně štetcových tahů, na ploše se šíří prázdnota a ubývá významu. Cílem je poučené mlčení jako ideál mnohých básníků a mystiků. V řídkém ovzduší pólu autentického mlčení, kde se jazyk rozpouští v nevyslovitelném, mizí veškeré rozlišnosti: matematika, modlitba, hudba i abstrakce splývají v jediný celek, připraveny k sebezničení.

Futuristický básník Chlebnikov vystihuje trefně tuto vrstvu: „Říká se, že verše mají být srozumitelné. Tak jako vývěsní štít na ulici, na němž je jasnými a prostými slovy napsáno: „Zde se prodává...“ Ale vývěsní štít není ještě báseň. Je však srozumitelný. Na druhé straně jsou zařikadla a zaklínadla – rozumová úvaha je zde bezradná, a jsou jakoby zaumnou řečí v lidové slovesnosti. Modlitby mnohých národů jsou psány v řečech nesrozumitelných pro modlíci se. Cožpak Ind rozumí védám? Pravoslavní slouží mši ve staroslovenštině. Celý středověk se slouží mše v římsko-katolické církvi v latině, pro laika nesrozumitelné. Ale modlitba napsaná latinsky působí neméně silně než vývěsní štít. I čarovná řeč zařikadel a zaklínadel si tudíž nepřeje, aby jejím soudcem byla běžná rozumová úvaha.“ Chlebnikov, V.: *Čmáranice po nebi*. Přeložil Jiří Taufer. Praha 1962. Str. 142

Bůh; v novověké kultuře pak našla skutečnost útočiště uvnitř intelektu – uvnitř myslí, duše člověka. Navíc nežijeme (jako lidstvo) v jedné jednotné skutečnosti, nýbrž v pluralitě skutečností, jejichž zdánlivá jednota je vždy nejistým výsledkem neustálého překládání z jazyka do jazyka.<sup>1</sup>

„Není skutečnosti mimo jazyk,“ touto lehce provokativní formulací, která má přimět k zamyšlení, k diskusi, nemíní Flusser nic víc a nic méně, než že skutečnost se děje v řeči. „Nevyslovené“ se stává skutečným tehdy, když je to uchopováno a chápáno v autentické rozmluvě intelektů.<sup>2</sup> Ke zkoumání tohoto vysoce abstraktního procesu vypracoval Flusser své vlastní pojmové nástroje rozlišením různých vrstev řeči (**obr. 4**).

Základní jsou pro Flussera dva pojmy: poezie, která se vzpíná k oraci (adoraci, vzývání nevyslovitelného) a rozmluva, která může neznatelně upadat do konverzačního tlachu. Jazykový proces (konstituce skutečnosti) má dvě zřetelně odlišné fáze: básnickou intuici a kritickou rozmluvu. V první fázi se intelekt střetává s nicotou a snaží se rozšířit hranice jazyka - s rizikem, že se přitom propadne do chaosu blábolení. Vyjde-li však z tohoto utkání vítězně, přináší s sebou jako úlovek nový verš, nové slovo k rozmlouvání. Ve druhé fázi se pak intelektu snaží postupně rozplést smysl naznačený ve

verši, jež básník nabízí. Z tohoto hlediska lze říci, že poezie nová témata předkládá, a rozmluva je rozkládá. Poezie a rozmluva tak Flussеровi představují dvě základní formy činnosti intelektu, aktivity, z níž povstává veškerá skutečnost.

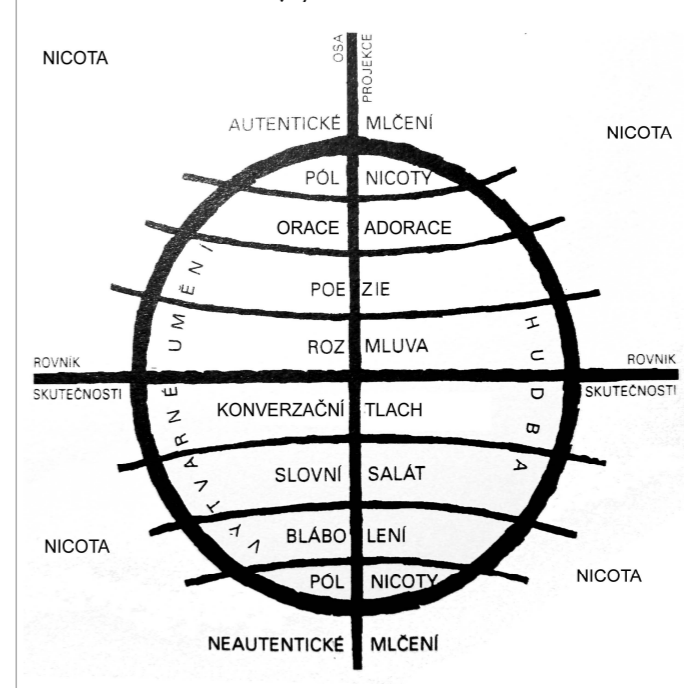
Flusser končí výzvou, že myšlení/jazyk není prostředkem k ovládnutí chaosu, nýbrž prostředkem k adoraci toho, co nikdy ovládnout nelze. Jazyk je svou podstatou chvalozpěv a oslava nevyslovitelného. Zřídlem jazyka a intelektu je úcta a bázeň před „něčím“, co se vždy znovu ukazuje jako „zcela jiné“ (nicota). Jazyk je v podstatě slavnost, v níž se slaví blízkost nedosažitelného. Zde se vrací jeho téma religiozity a víry, jako základu veškerého myšlení, veškeré kultury.<sup>3</sup>

Pro tyto závěry je pro nás Flussеров model jazyka velmi podnětný a výstižný, protože (jak uvidíme) vystihuje komplexně cíle experimentální, respektive vizuální poezie od starověku po současnost.

### 01.3 Vizuální poezie

Žijeme ve vizuální době. Údajně 7 % celkového vlivu komunikace je odvozeno ze slov. 38 % přijímáme skrze vokální poselství (tón, barva, výška hlasu) a nejvíce, 55 %, je poselství neverbální, většinou vizuální. Uvedená čísla se v různých výzkumech o něco liší, ale nepochybně pouhé slovo, hodně ztrácí na své naléhavosti. Vidění se v naší kultuře stalo synonymem porozumění. Říkáme: vysvětlit

Obr. 4 – Vilém Flusser: Model jazyka, 1963.



## ODKAZY

- 1- Flemingová O., University of Aberdeen (informace o údajích vlivu komunikace získána z článku Problematika jazyka od Davida Nováka <http://www.cb.cz/novak/?q=node/32>) Šiller, J.: *Piktogram, logotyp, znak*. Vedoucí diplomové práce Ivan Špírk. PedF UK, Praha, 2004. Str. 39
- 2- Flusser, V.: *Jazyk a skutečnost*. Přeložil Karel Palek. Triáda, Praha 2005. Str. 147

Vrstvy jazyka na mém příkladu hlásky/písmena O (jedna z mnoha možností):

**Plné mlčení:** ... (už není, co dodat – poučené vědomí)

**Orace:**

Mystická: oooooooooooooom (meditace buddhistických mnichů)

Matematická: 0 = 0

**Poezie:**

Hudební:

Výtvarná:

Strukturální báseň Jiřího Valocha

(tato vizuální báseň je ale na hranici orace a používá princip slovního salátu – rozklad významu)

Literární:

Dráha komety znamená astronomovo

Elipsu nekonečností těž zvou

Zas věčnost Po Einsteinovi! Tajemství Ahasverovo

Ó ano každá rovnice má svoji neznámou

(Vítězslav Nezval: O, ze sbírky Abeceda)

**Rozmluva:**

Písmena z naší abecedy mohou být zdrojem lidské fantazie.

Například písmeno „O“ se stává drahou komety, symbolem nekonečnosti a věčnosti, bludným kruhem věčného žida Ahasvera, neznámou v rovnici či vůbec číslicí...

**Konverzační tlach:**

Ó, dobrý den, ó, jak Vám to sluší („o“ se zde stává pouze vycpávkovým výrazem, ne předmětem zájmu řeči)

**Slovní salát:**

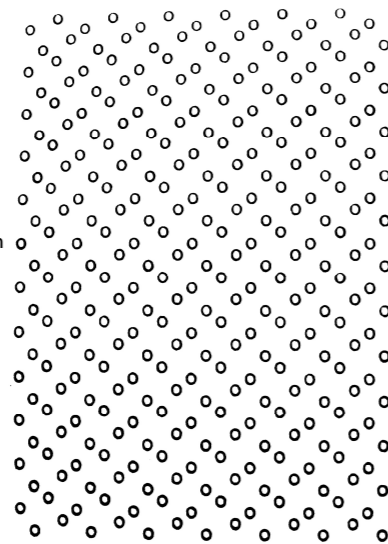
(např. u šilenců) O mít o kráva o sypký opět' o o o...

**Blábolení:**

(např. u batolat) O o o o o o o o o o o

**Vyprázdňené mlčení:** ... (mlčím, protože nevím)

- 3- Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace*. FF UJEP, Brno 1970. Str. 23



Piktogramy/ideogramy pro pojmy:  
slunce, hora, strom, střed, pole, hranice, dveře.  
cca 1000 př. n. l. (vlevo) x současnost (vpravo)

## POZNÁMKY

**Nicota**

Pro Flussera je to nedosažitelný pojem za mlčením. Nazývá to: „zcela jiné“, „nic“ nebo „bůh“. Nevylučuje, že by toto nezachytitelné a nevyslovitelné nic mohlo být i Bohem v křesťanském smyslu. Každopádně je to prapůvodní zdroj jazyka.

Josef Hiršal to popisuje takto: „Před napsáním prvního slova není nic; každé slovo a každé další a další slovo z toho původního nic vyvstává, utváří se. Je vyrváno nicotě. Nicota však trvá nezměněna ve své nekonečnosti dál, neochuzena. Jen se cosi přelilo do jsoucna. Z nekonečnosti nicoty do nekonečnosti jsoucna. Tento protipohyb způsobila lidská činnost, zásah člověka, směřující proti přirozenému tedy samovolnému panenskému běhu času a dění. Jednou opět nastane přelítí z nekonečnosti jsoucna do nekonečnosti nicoty nekonečností nicoty.“  
Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Let let II*, Mladá fronta, 1994. Str 147

**Ideogram** – grafický znak pro pojem, ideu. Tvoří složitý systém obrázkového písma (např. čínské), vychází z piktogramů (jednodušší obrázkový systém znaků) a do jisté míry se tyto pojmy překrývají. Piktogramy dnes fungují především jako univerzální systém znaků srozumitelný ve všech jazycích (např. dopravní značky, počítačové ikony, mapy...)



problém, rozsvítilo se mu, nevidím v tom rozdíl, vidět věci v jasném světle apod. Měřítkem pravdy je svět tak, jak ho vidíme (mnohem spíš než jak ho slyšíme, nebo cítíme).<sup>1</sup>

Proto se i poezie v širším slova smyslu (jako východisko jazyka) snažila zakotvit také vizuálně. Krom své tradiční grafické struktury (dělení na verše, sloky, rýmy atd.) už od starověku začala využívat postupy vzaté z výtvarného umění, a vzniká tak vizuální poezie. Jazyk přechází od typu verbálního k typu výtvarnému, sílí jeho kaligrafická kvalita, zatímco ideografická kvalita slábne. Daleko později, v 60. letech 20. století, se snahy básníků nalézt výrazný a univerzální poetický jazyk nespokojí jen s výtvarným uměním a literaturou, budou přesahovat hranice umění vůbec, a vznikne zastřešující tendence v umění na hranicích literatury a výtvarna – experimentální poezie (na ni se budeme soustředit v kapitole 6). Vilém Flusser se domnívá, že jde o opravdovou revoluci na území našich jazyků, totiž o první víceméně vědomý pokus (od doby egyptských hieroglyfů) vytvořit grafický, obrazový jazyk nezávislý na jazyku mluveném. Experimentální poezie zdůrazňuje formální, strukturní prvky a postupně potlačuje prvky významové. Užívá naší abecedy k účelům, pro něž není původně určena, totiž k bezprostřednímu vyjádření myšlenky, nikoli k transkripci myšlenky mluvené. Používá písmena takřka jako obrázky, ne-li přímo jako ideogramy s množstvím nedořečených významů. Například písmeno „O“ nereprezentuje pouhou hlásku jakožto prvek slova, stává se přímým výrazem pojmu, který může být následně přeložen do mluveného jazyka jako bludný kruh, celek, nebo uzavřený, jistota nebo prázdnota.<sup>2</sup>

Jak zjistíme na příkladech z historie vizuální poezie, báseň dělá básni nejen verš, rým, rytmus apod., ale vůbec nekonvenčnost užitého jazyka, obraznost a významová mnohoznačnost.

Básník Stephan Mallarmé řekl, že poezie se dělá ze slov a z rýmů. Brazilský experimentální básník Wladimir Diaz-Pino ze zkušenosti své tvorby upřesňuje, že poezie se nedělá ze slov, ale ze vztahů.<sup>3</sup>

Poezie, to jsou nové vztahy mezi znakem a plochou, mezi znaky vzájemně, mezi textem, autorem a čtenářem – je to hra, která tvoří novou skutečnost a nové porozumění.

Je to opravdu „poésis“ v pravém slova smyslu.

HEH! FYSIS  
HEH! POESIS

POEMA POETA  
POESIS PODIUM  
MUSCULATURA

HEH! ORACULUM:

PICTOR  
SONAR  
MOTOR  
RHETOR

HOMO REVIVAL  
ETIQUETA

PHYSICAL POETRY!  
PSYCHICAL POTTERY?

BEL CANTO  
BENE DICTO  
CICADA CIC CIC  
CICADA CIC CAC

AMPLION  
MEGAFON  
GIGAFON  
EUFORION

ELEMENTARIS  
REFRAIN  
RESUME  
RÉPERTOIRE:

ONE-MAN OPERA  
ONE-VOICE BANDA

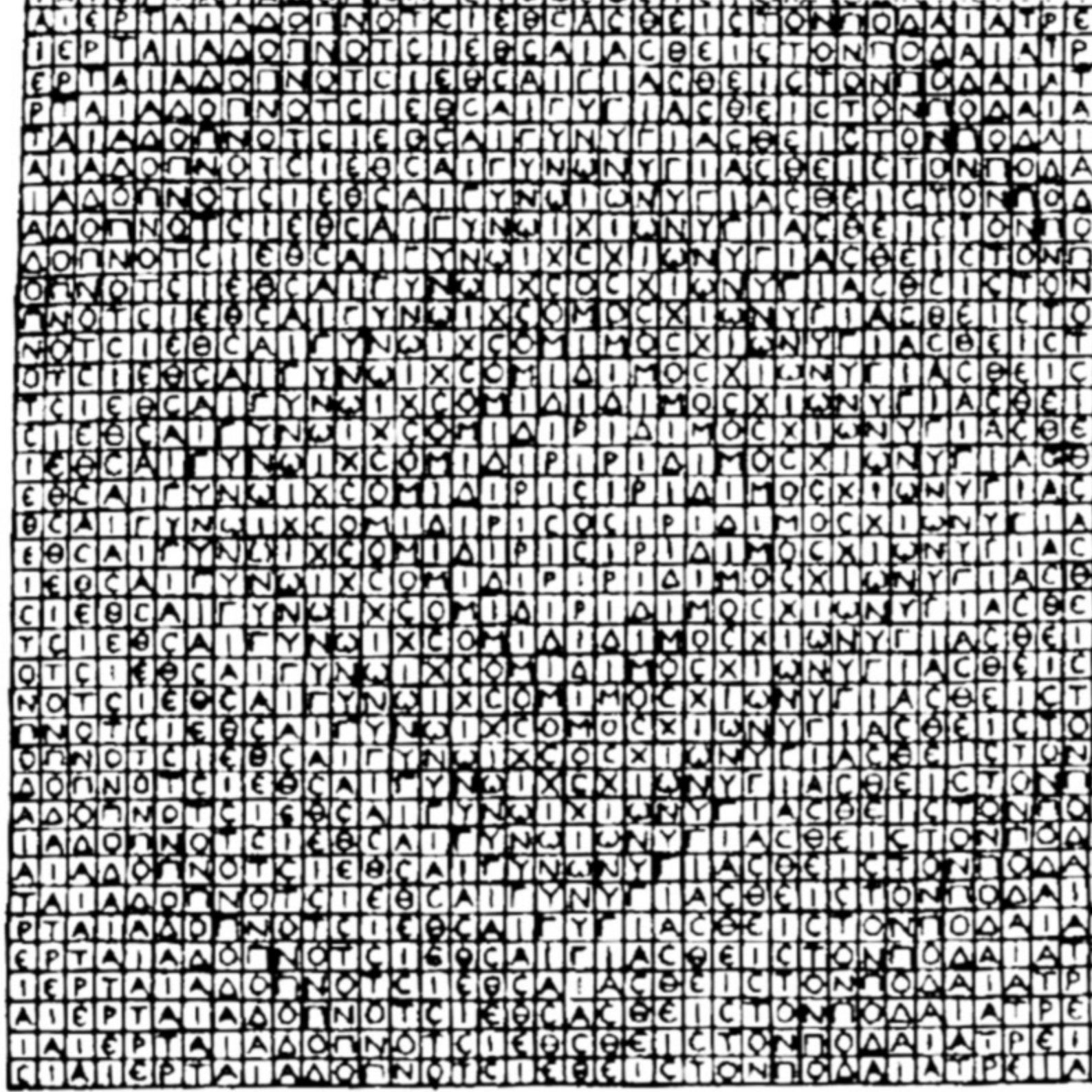
VOX HUMANA  
VOX LITERATA  
ET ARTICULATA

IN  
QUASI ESPERANTO  
IN  
TRANS-LATIN  
NEO-LOGISMUS  
RESUME:

PHYSICAL POETRY

FREE STYLE  
DEFINITIO  
DISSERTATIO  
MANIFESTO:  
HEH...  
HEH...

Petr Váša: Manifesto, 1994



Užasli jsme nad konkrétními příklady z takového Optatiana Porphyria,  
ano, to byl experimentální básník do všech podrobností.  
Nic nového pod sluncem, skutečně ne.  
Jen věčná spirála a věčný návrat.

Hiršal-Grögerová



02

experimentální  
starověk



## ODKAZY

- 1 - Biel J.: *(Typo)grafická vizualizacia literarných textov* In: Knížnica, roč. 7, č. 5/2006.
- 2 - Je možné, že vizuální texty na západě I na východě vznikly nezávisle na sobě (polygeneze) a pak se v určitých obdobích opět setkaly a vzájemně se ovlivnily (konvergentní vývoj). Někteří autoři, např. Kenneth Newell, hledají vznik vizuální poezie na východě. Newell tvrdí, že vizuální poezie vzniká v Indii a následně se šíří přes Persii. V době rozkvětu perské říše před dobytím Alexandrem Velikým, mohli obrazové básně převzít obyvatelé Alexandrie a Egejských ostrovů. Adler, J. a Ernst, U., *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 21.
- 3 - Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 45.
- 4 - Babylonská kosmogonická báseň je známá pod jménem Enúma eliš (podle incipitu: Když nahoře...) Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 44.
- 5 - Pojmenovávání skutečně bylo pro starověkého člověka “uchopování světa”, “ujímání se vztahů” (I české slovo “jméno” má v kořeni praslovanské “jbměti” - tedy “mit”, stejně jako třeba slovo “jmění”). Co biblický Adam pojmenoval, nad tím se stal pánem, správcem (měl pojmenovat celé tvorstvo a pak I ženu – Genesis 2,19). Jméno mělo v židovské kultuře až prorocký význam, určovalo osud (např. Jákob = Úskočný), zvláště když bylo změneno samotným Bohem (např. zmíněného Jákoba změnil na Izraele, Genesis 32,28). Před zakládáním si na vlastním jménu však důrazně varuje příběh o budování babylonské věže. Nemáme si budovat jméno, spoléhat se na naše dílo v tomto světě, ale máme se spoléhat na Hospodina a v prvé řadě hledat Jeho (Genesis 11,4). Eliade, M. *Dějiny náboženského myšlení I., Od doby kamenné po eleusinská mystéria*, Praha, Oikoymenh 1995, str. 77-80. Hruška, B., *Kultovní život starého Sumeru*. Praha, Orientální ústav AV ČR 1995, str. 33-42.
- 6 - Adler, J. a Ernst, U., *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 21-22.

Obr. 6 - Stéla kněze Nebwenenefa, thébský hrob 157. (zvýraznění doplněno)



## POZNÁMKY

**Vizuální poezie** – definice tohoto pojmu přináší nejrůznější problémy, dokonce ani terminologie není jednotná. V souvislosti s ní se mluví o figurální poezii (figured poetry), vzorové či obrysové poezii (pattern poetry), obrazové poezii (pictura poesis; Bildgedicht), emblematické poezii (emblematic poetry) a nejčastěji o vizuální poezii (visual poetry; poesie visuelle). O termínu „vizuální“ Piotr Rypson říká, že v sobě zahrnuje ostatní typy nebo podžánry, a při tom ho nezatežují užší pojmy „vzor“, „figura“, „obraz“. Rypson, P., *Visual? Emblematic? Poetry?* In: Barok (Historia – Literatura – Sztuka) č. 1/1996. Str. 77-87

**Kryptografie** – (řecky kryptós = skrytý; gráphein = psát) šifrování, nauka o metodách utajování smyslu zpráv převodem do podoby, která je čitelná jen se speciální znalostí.

**Akrostich** – (řecky akros = krajní; stichos = verš) báseň, v níž počáteční písmena, slabiky nebo slova každého verše nebo sloky tvoří slovo, jméno nebo větu. Vedle akrostichu existuje také **mezostich**, v němž tvoří souvislý text sloupec písmen uprostřed verše, a **telestich**, kde text tvoří poslední písmena veršů. Akrostichy jsou v alfabatické formě použity už v hebrejském Starém Zákoně. Vyskytují se v biblické knize Jeremiáš, Píseň písní (31, 10 – 31) a Zalmeh (9, 10, 25, 34, 37, 111, 112, 119, 145). Jde o abecední číslování veršů od „Álef“ po „Táv“. Pořadí začátečních písmen veršů, totožné s pořadím hebrejského alfabetu, může sloužit snadnějšímu zapamatování žalmů. Vedle toho jsou akrostichy prokázány i v babylonských textech. Nejstarším známým příkladem je Saggil-Kinam-Ubbib, z konce 2. tisíciletí př. n. l. Babylonské akrostichy dokládají vývojovou etapu v Orientu zdomácnělé písmové mystiky, jež později ovlivnila řeckou literaturu. Adler, J. & Ernst, U., *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987. Str. 23

**Hieroglyf** – Evropané pohlíželi na egyptské písmo jako na zakletou záhadu. Řekové je nazvou svatými znaky střezícími tajemství. (hiera glyfé = posvátný zářez). Pro renezanci jsou egyptské hieroglyfy vzorem dokonalého jazyka.

Otázka vzniku textových forem je problematická. Buď se počátek žánru ztrácí v dávnověku, nebo se objeví jako klasické vzory zčista jasna bez zjistitelného původu. Na počátku všech systémů písma ale stojí piktogramy. Z důvodů vývojové linie piktogramů má souvislost písma s obrazem zásadní význam pro proces zaznamenávání lidských myšlenek.<sup>1</sup>

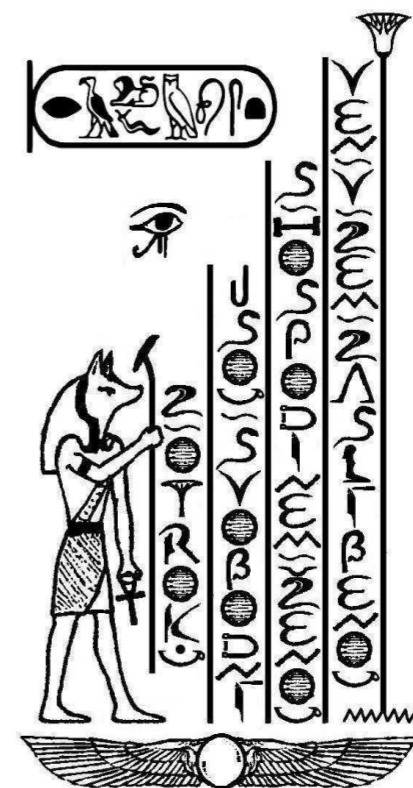
V této kapitole se budeme zabývat doklady obrazových textů hlavně z oblasti Středozemního moře od nejstarších nálezů zhruba do 4. století po Kristu. Ovšem i asijské národy, jmenovitě Indové a Číňané, disponují velkou zásobou vizuální poezie, která vznikala od starověku. Zůstává tím otevřena otázka, zda nemají orientální i evropské formy vizuální poezie společné kořeny.<sup>2</sup>

## 02.1 Kryptografie

Již u starých Egyptanů se setkáváme s technikou kryptografie, která předjíhá formy textových zobrazení, jako je akrostich u řecko-římské literatury, nebo carmina cancellata v pozdní antice.

Z egyptských hieroglyfů je známo mnoho příkladů rébusů – hry se slovem, především v královských jménech a jménech bohů. Jeden znak zastupuje v hieroglyfech obvykle jedno slovo, v osobních jménech však znak vyjadřuje hlásku. Podle Etienne Driotona kryptografický systém vznikl za vlády 11. dynastie (přibližně v letech 2137–1994 př. n. l.).<sup>3</sup> Texty pyramid a sarkofágů ve Staré říši a později Kniha mrtvých obsahovaly celé oddíly kryptografických

Ralf Mošt: Vyvedení z Egypta, báseň-rébus, 2007. (kartuše tvoří jméno Ralf Mošt z fonogramů)



textů, magických zaklínadel. Velmi významnou roli plnilo, jak už bylo naznačeno, jméno osoby. Jméno bylo považováno za část lidské podstaty. Věřilo se, že jméno je jeden z elementů, ze kterých se skládá lidská duše, a že společně s textem v kameni bude trvat i část dané osoby. O víře ve jméno, chápané jako neoddelitelná část osoby, mluví Georges Contenau: „Určitá věc existuje pouze tehdy, nosí-li nějaké jméno“. Cituje při tom babylonský mýtus o stvoření světa Enúma eliš.<sup>4</sup> Podobnou myšlenkovou strukturu najdeme na počátku biblické knihy Genesis. „Doktrína jména“ je ve vztahu k magickému myšlení, pomocí slova bylo možné tvořit i ničit, neboť právě jméno či název určovaly podstatu osob a věcí.<sup>5</sup>

Jako prototyp kryptografické vizuální básně uvádějí Adler a Ernst nápis nalezený v hrobě kněze Nebwenenefa, pocházející z prvního roku panování faraona Ramsese II. (1290 př. n. l.) (obr. 6). Uprostřed bloku psaného z jedenácti horizontálních řádků se

nachází jeden vertikální, který umožňuje čtení shora dolů, kolmo na narýsované linie. Vertikální sloupec se jako mezostich stává podstatnou částí horizontálního textu. V lineárním textu hymnu na Usíra jako boha mrtvých, formuluje mezostichový nápis prosbu za zesnulého kněze a tvoří tak kryptografický epitaf. Egyptská a sumersko-babylonská literatura se vyvíjí z religiozního kultu, je vytvářena příslušníky elitní skupiny duchovních. Ovládnout čtení a psaní bylo výjimečné umění. Na jedné straně nese auru mystéria, na druhé straně působí výrazně esteticky.<sup>6</sup>

## ODKAZY

- 1 - **Gnosticismus** či gnóze – (řecky poznání, znalost) myšlenkový a náboženský proud, který spásu duše chápe jako vysvobození z vězení těla a hledá ji v individuálním poznání. Toto poznání není přístupné každému a vyžaduje zvláštní zasvěcení. Gnóze je ostře proti myšlence “dobrého stvoření”, hmota je pouze zlá. Odmítá učení církve, buduje svůj vlastní nábožensko-filozofický systém (velmi podobný buddhismu, I když přímá vývojová souvislost s ním nebyla prokázána). Vzhledem k mimořádné myšlenkové neurčitosti gnosticismu, jehož různé proudy nakonec spojuje pouze odmítavý postoj ke hmotě a k vnějšímu světu a hledání božství v sobě, ve vlastním prožitku, se pod gnosticismem vešlo široké spektrum učení, včetně magie a okultismu.

Matoušek, J.: *Gnose*. Herrmann a synové, Praha 1994.

**Kabala** – (hebrejský kořen kbl = přijímat, obdržet skrze tradici) Postupně se toto slovo stalo pojmem pro velké až neuchopitelné množství židovských mystických myšlenek, tajných učení a spisů, pocházejících už od Mojžíše. Její podstatou je především vztah člověka k Bohu. Kabala nemá být prostředek, jak se dovolávat temných sil, kabala není forma pokleslé magie, ačkoliv v ní magické prvky nalezneme a ačkoliv ji okultisté (např. E. Lévi a G. Encausse) pro své účely používali – to hlavně díky symbolice a číselnému významu liter hebrejského jazyka (takto např. Kabalu se slovní a číselnou magií ztotožnil už křesťanský středověký kabalista Agrippa z Nettesheimu), nelze ale v žádném případě říci, že by magie byla podstatou kabaly. Kabala je především naukou o správné interpretaci Tóry (tvorí ji pět knih Mojžíšových). Jako vše, i Tóra má trojí stránku: „tělo“ (vnější text), „duši“ (alegoricko-symbolickou rovinu) a „ducha“ (skrytý smysl). Správné čtení vyžaduje znalosti, co ve slovech doplnit, aby měla správný význam. Skutečnost, že které kabala vychází, je dvojitá stránka hebrejského písma, fonetická a numerická. Protože je každé hebrejské písmeno současně číslem, lze slova převádět na čísla. Číslům lze přisoudit esoterní smysl (např. 7 je číslo plnosti). Slova, která mají stejnou číselnou hodnotu, mají skrytou smysluplnou vazbu (v experimentální poezii viz binární básně Ladislava Nebeského). Každé písmeno, slovo a věta Tóry obsahuje skrytou číselnou hodnotu, tajemné Boží zjevení.

Kabala někdy používá jazyk i tak, aby umožnila mystikovi v krátkém čase dosažení nadrozumových stavů. Kabalista studuje verš až do okamžiku ztráty jeho smyslu, a když opakuje již nečitelný text, najednou se objeví „význam za významem“ (to velmi připomíná některé metody experimentálních básníků 20. století, jako i metody tantra-jógy). Zajímavé pro nás může být, že některé směry kabaly (praktika Ma'ase berešit) se pokoušejí pomocí slov a čísel napodobit Stvoření. Podle tradice byli někteří rabíni schopni „vyřábět“ umělé bytosti, např. telata nebo i lidi. Odtud se později rozvinula idea umělého člověka, golema, oživeného Božím slovem (zapsaným na tzv. šému).

Robert Řehák a Ladislav Puršl: *Kabala, mystika Židů*. In: Dingir /issn: 1212-1371/ 1, 2001, str. 14-16.

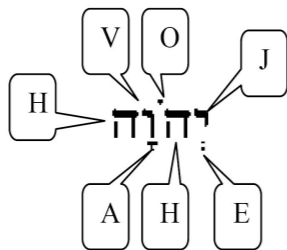
- 2 - Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení II., Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*, Praha, Oikymen 1996, str. 320 – 338.
- Franzen, A.: *Církevní dějiny*. Praha, Zvon 1992, str. 39 – 43.

- 3 - **JHVH** je nejsvětější Boží jméno, které se prakticky nevyslovovalo (i když je v Bibli použito 6823krát!), a při čtení se mělo nahrazovat výrazem Adonai (= Pán). K tomu sloužila speciální znaménka, o jejichž smyslu byli kněží poučeni. Tato znaménka označovala jednak záměnu slov, jednak samohlásky výrazu Adonai (kde “a” se měnilo na “e”), takže nezasevěčený čtenář vyslovoval tetragrammaton “Jehova” (ujalo se v 11. stol. U masoretů), správně by mělo být však “Jahve” či “Jahvo” - dodnes není jisté, jaká je správná výslovnost, protože zvyk nevyslovovat JHVH se ujal v době vyhnanství Izraelců ve 4. stol.n.l., aby se Boží jméno vyhlo znesvěcení ze strany pohanů. Zároveň je stále platná starověká víra v moc jména – znát jméno znamenalo vlastnit moc nad pojmenovaným. Proto je Boží jméno nevýslovné a pro stvoření nepochopitelné.

Heriban, J.: *Průručný lexikon biblických věd*. Don Bosco, Bratislava 1998.

Jančovič, J.: *Nech je světlo! Úvod k Pentateuchu a exegéza vybraných textů*, KSCM, Bratislava 2007.

- 4 - Tak pracuje kabalistický výklad: „Jod“, jímž Jméno začíná, je základním tvarem hebrejské abecedy a znamená prazáklad všeho jsoucího. Dvakrát se opakující „hé“ znamená život a dech, písmeno „vau“ spojení. Kořen slova je identifikovatelný se slovem být, ehejeh a umožňuje 12 variant přesmyček, které jsou nazývány „dvanáct korouhví mocného jména“ a reprezentují dvanáct znaků zvěrokruhu. Má-li něco vzniknout, musí být spojeno „jod“ mužské povahy s ženským „hé“. Přidá-li se „šin“, dostáváme jméno Ježíš. Jehošua (jod-hé-šin-vauhé). V Božím jménu je skryt nejvyšší princip stvoření. Nakonečný, M.: *Lexikon magie*. Praha, Ivo Železný 1995, str. 124



## POZNÁMKY

**Pythagorejci** (5. století př. n. l.), zabývající se geometrií a matematikou, vidí v číslech tajemství a stavební prvky světa. Každé z čísel od 1 do 10 má zvláštní moc a význam, především úplná a dokonalá desítka. Harmonie zjevného světa spočívá v tom, že je v něm vše uspořádáno dle číselných vztahů. Dokazuje to hudba. Hudební harmonii Pythagorás nalézá právě I v organizaci vesmíru. V matematickém systému má číslo řadu symbolických významů, podobně jako identita čísla a písmena. Z pythagorejského okruhu pochází četná zobrazení geometrických obrazců sestavených ze samohlásek, kterým stejně jako čistým zvukům, jsou připisovány specifické významy. Sedmi řeckým samohláskám odpovídá počet hvězd, sfér kosmu I božích jmen. Vyskytují se často na talismanech.

Störig, H. J., *Malé dějiny filozofie*. Praha, Zvon 1991, str. 98 – 99.

**Plátón** říká, že svět je nějakým způsobem nasycen ideami, věčným bytím, nezničitelným a neměnným. Ideje zaujímají v plátónském systému místo pythagorejského čísla, přičemž popisuje hierarchičnost světa idejí a tudíž celého bytí. Jeho teorie poznání ukazuje cestu dalším intuitivním systémům, převyšujícím smyslové a deskriptivní poznání. Vzniká nakonec napětí mezi řeckou a židovsko-křesťanskou naukou o Logu (viz Evangelium podle Jana: Na počátku bylo Slovo... – řecky Logos, kde Logos byl pro Řeky výrazem pro božský řád, rozum, ideu všech idejí; Jan tedy velmi odvážně konkretizuje abstraktní filozofický pojem a říká, že Logos se stal tělem v Ježíši Kristu).

Eliade, M., *Dějiny náboženského myšlení II., Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*, Praha, Oikymen 1996, str. 178 – 183.

**Palindrom** - (řecky palin = s obratem; dromos = běh) specifický text, který lze číst v obou směrech (např. „kobylna má malý bok“). Palindromická básně je často používána k boji s démonickými silami nebo k jejich vyvolání. Palindromy se vyskytují v literatuře ve všech dobách jako slovní hříčky, ve větší míře se jimi zabývá ruský futurista Velemir Chlebnikov (nazývá je “obrateň”).

**Permutace** – obměna pořadí; např. když navzájem prohodíme dva vojáky (či více) seřazené při nástupu, vytvořili jsme novou permutaci (novou obměnu). Permutace je navíc charakteristická tím, že se v ní každý prvek vyskytuje právě jednou (nechybí, ani se nevyskytuje víckrát).

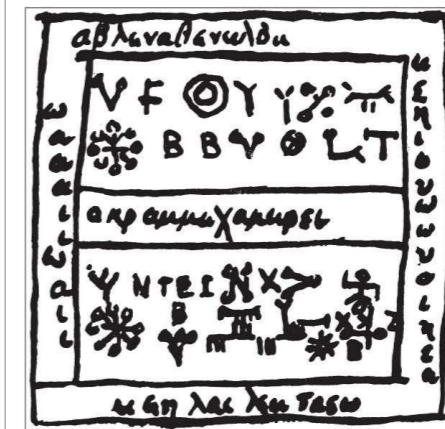
Kryptogramy se dále rozvíjejí v antickém a hebrejském prostředí, zejména v prvních stoletích po Kristu. To souvisí s nástupem mystiky a magie. Největší vliv na tento příklon k tajemnu měla na jedné straně Pythagorova nauka (či spíše pythagorejské školy), pozdější platónská a neoplatónská filozofie, na straně druhé gnostic-ké učení a židovský mysticismus – známý pod pojmem kabala.<sup>1</sup> Tyto směry spojuje myšlenka jednoho Centra, počátku a středu celého Kosmu.

Svět je pro gnostiky místem boje sil dobra a zla, reprezentovaných různými nadzemskými mocnostmi. To vysvětluje existenci tak velkého množství amuletů a magických praktik. Na amuletech se opakují jména Šalamouna, Mojžíše, andělů nebo jména Boží – Iao, Sabaoth, Adonai, Trimorp-he Theo aj. Zaklínací slovo v nich hraje důležitou roli.

Zaklínadly tohoto druhu jsou Ablanatanalba a Abrakadabra.<sup>2</sup> Ablanatanalba je příklad raného palindromu. (obr. 7)

Abrakadabra je magické slovo připisované gnostiku Basilideovi (začátek 2. století př. n. l.). Formule je sestavena z krátkých aramejských slov, do výroku: „Žehnám tomuto činu“ nebo „Oživuji mrtvého“. Později Sammonicus píše Abrakadabra

Obr. 7 - Gnostický amulet na papýru s řádkem samohlásek, palindromem ABLANATANALBA a dalšími magickými slovy nebo znaky, přelom 4. a 5. století.



Eduard Ovčáček: Slova z kabaly, propalovaná koláž, 1992

Obr. 8 – Lévi: Abrakadabra

A B R A K A D A B R A  
A B R A K A D A B R  
A B R A K A D A B  
A B R A K A D A  
A B R A K A D  
A B R A K A  
A B R A K  
A B R A  
A B R  
A B  
A

do tvaru trojúhelníka s vrcholem obráceným dolů, což naznačuje jeho vliv na hmotu. (obr. 8)

Nejsilnějším zaklínadlem, vzaté z kabaly, je skryté Boží jméno Jahve. Čtyři písmena JHVH (jod-hé-vau-hé), jsou známa jako tetragrammaton. Toto Boží jméno je odvozeno od výroku: „Jsem, který jsem“ (Exodus 3,14) Píše se hebrejsky, zprava doleva, bez samohlásek, ale správná výslovnost byla známa jen kněžím.<sup>3</sup>

Zaklínadlo vzniká násobením písmen do trojúhelníku.

J  
H J  
V H J  
H V H J  
Pomocí permutace písmen v mřížce vznikají magické

## ODKAZY

1 - Nejstarší zkrácenou formuli SATOR nalezl Matteo Della Corte na sloupu v Pompejích a řadí ji do 1. století. Pravděpodobně pochází z okruhu Marcionovy gnostické sekty, je však staršího původu. Písmena, čtena ve všech směrech dávají vždy jen pět slov. Cortev zjistil, že se dají číst jako začátek Otčenáše: Pater noster... Domníval se proto, že jde o tajný znak křesťanské sekty. Není však pravděpodobné, že by v Pompejích mohla existovat křesťanská sekta, která by před rokem 79 n. l. používala znamení kříže (kvůli pronásledování křesťanů mezi sebou používali symbol ryby). Doposud se má za to, že nejstarší symbol Kristova kříže pochází až z 2. století.

Ludwig Diehl prohlásil, že celý nápis je napsán způsobem zvaným boustrophedon. To znamená, že bylo třeba číst první řádku zprava doleva, druhou naopak zleva doprava a tak dále. Prostřední slovo tenet se musí číst dvakrát. Nápis pak při takovém způsobu čtení zní takto: SATOR OPĚRA TENET, TENET OPĚRA SATOR.. Míží slovo arepo, které nedávalo žádný smysl. Nápis pak lze přeložit takto: „Veliký Rozséváč (Bůh) drží ve svých rukou všechna díla; všechna díla ve svých rukou drží veliký Rozséváč.“ Tento výklad je však jen domněnkou.

Ceram, C. W.: *Oživená minulost. Dějiny archeologie v obrazech*. Praha, Orbis 1971, str. 42.

Nakonečný, M., *Lexikon magie*. Praha, Ivo Železný 1995, str. 250 – 225.

Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 53.

Další magické čtverce z 1. stol. n. l.:

ROMA	ALFA
OLIM	LEON
MILO	FONE
AMOR	ANER

2 - Jinak je tomu se čtverci v hebrejštině, z nichž jsou mnohé písmovými labyrinty. Jejich konstrukce a koncepce odkazuje na proces emanace (vyzařování i vtělování) skrytého, transcendentálního En Soph (Nekonečného Boha), vtělení Jednoho v množství.

Jak už bylo řečeno u kabaly, hebrejská abeceda má podvojnou povahu – hláskovou a číselnou. Mystická interpretace v kabale přidávala písmenům symbolické a tajemné významy. Proces emanace se zde rozšiřuje na jazyk, písmo a číselný systém. 22 písmen alfabety určuje formu zjevného světa, jimi vlastně Bůh řídí všechno bytí a Slovem tvoří (viz Genesis 1,3...). Myšlenka uvádí v bytí.

Číselné čtverce symbolizují vesmír jako systém s číselnými záznamy jeho projevů, např. planet. Hebrejské písmové labyrinty rovněž matematickou sémantikou (významem) odkazují na jednoho Boha a pravidla Jeho díla. Na některých samaritánských amuletech, slova zapsaná v labyrintovém čtverci, při čtení od prostředního písmene labyrintu, hlásají: „JHVH je náš Bůh, JHVH Jediný“ (Deuteronomium 6, 4 – je to vlastně opakování prvního přikázání Desatera). Pro nás je důležitý proces, který tyto nápisy ilustrují: idea je zakódovaná do různých poloh textu, není prezentována pouze lineárně; text se proměňuje na všechny strany a vypovídá mocněji než lineární zápis té samé věty.

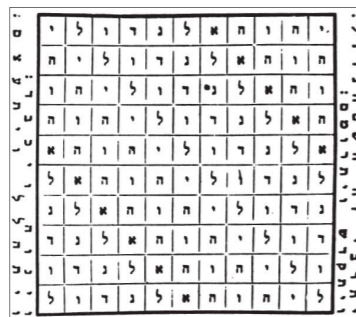
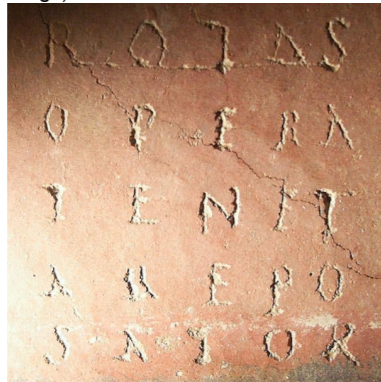
Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 100.

3 - Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení I., Od doby kamenné po eleusinská mystéria*, Praha, Oikoymenh 1995, str. 101 – 103.

Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 100.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Obr. 9 – Verze čtverce SATOR z římské osady Corinium (současný Cirencester v Anglii)



Ustupující labyrint ze Samaří se slovy „Pán, Velký Bůh“

## POZNÁMKY

**Hermetismus** – filozoficko-náboženský směr vycházející z prostředí helénistické Alexandrie na přelomu letopočtu. Hermetismus je svou povahou tolerantní k jakémukoliv náboženství a je prostý jakýchkoli pevných dogmat. Za součástí “hermetických věd” jsou pokládány alchymie, astrologie, magie a kabala. Pramenem hermetických nauk jsou řecky psané spisy přisuzované Hermovi Trismegistovi (z 2. tisíciletí př. n. l., neví se ale, jestli opravdu žil; někdy se považuje za identického s egyptským bohem Thovtem – vynálezcem písma, což vzniklo z identifikace Thovta s řeckým bohem Hermem), tyto spisy jsou sdružené do souboru Corpus Hermeticum. Jeho základní vývoody jsou: existuje jednota všech věcí; bůh je vše a bůh je uvnitř všeho; co platí nahoře (makrokosmos), platí i dole (mikrokosmos).

**Labyrint** – počátky tohoto symbolu se ztrácejí v dávnověku, pokračuje ve středověku a opravdový rozkvět připadá na dobu baroka. První labyrinty se objevily podle C. Schustera již na skalních obrazech z 2. tisíciletí př. n. l. Nejznámějším zůstává krétský labyrint mýtického krále Minóa – dnes se za Labyrint, Dům dvojhrbité sekery (řecky labrys = dvojhrbitá kultická sekera), běžně považuje královský palác v Knóssu na Krétě (první komplex tu byl vystavěn už v 19. století př. n. l.). Labyrint je konstrukce současně fyzická i symbolická a pro starověk jsou obě zásadní. První slouží k vyjádření druhé. Labyrint je archetypální symbol, který má v raných kulturách kultickou roli (viz mýtus o Minóovi, Théseovi a Minotaurovi – základem mýtu je vítězství nad nástrahami budovy, v níž sídlí nelidské síly, je to obraz cesty života a mystéria zasvěcení, později hermeneutického vykoupení). Zjednodušováním bludiště dostaneme spirálu nebo soustavu zákrut, zgeometrizedáváním pak řecký meandr. Spirála téměř v každém kosmologickém systému symbolizuje nekonečnost, věčně se zjevující prostor a kosmický svazek mikro a makro systémů. Spirálové labyrinty se často vyskytují na krétských mincích z Knossu, spirálu tvoří Faistský disk a „pasti na ďábla“. Do všech interpretací labyrintu lze vnést rovinu cesty, tajemství, pouťi a cíle.



Labyrint na krétské minci (2.-1. stol. př. n. l.),

čtverce. Nejznámějším magickým čtvercem je hádanka SATOR (obr. 9). Rypson a Nakonečný popisují pokusy interpretovat tento rébus jako gnostický amulet, křesťanský kryptogram nebo čistě hru s písmeny v rastru 5x5. Zajímavé je, že čtverec byl nacházen v nejrůznějších geohistorických kontextech po celých 2000 let.<sup>1</sup>

## 02.2 Labyrint

„Magické čtverce“, numerické a písmové zároveň, se objevují především na území působení gnosticizmu, hermetické vědy a kabaly.

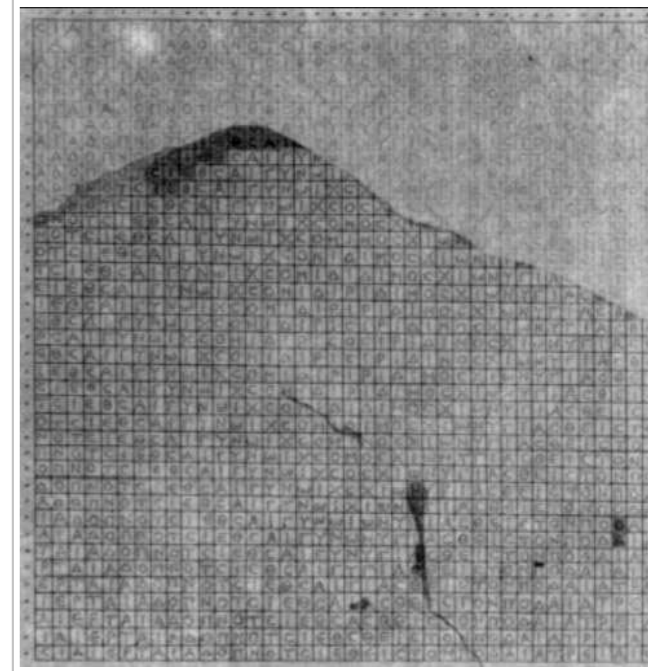
Vrstvením významů a rozšiřováním pole pro zápis písmen vznikají písmové labyrinty.

Čtverec Sator nemá bezprostřední vztah s genezí písmových labyrintů, krom formálních podobností.<sup>2</sup>

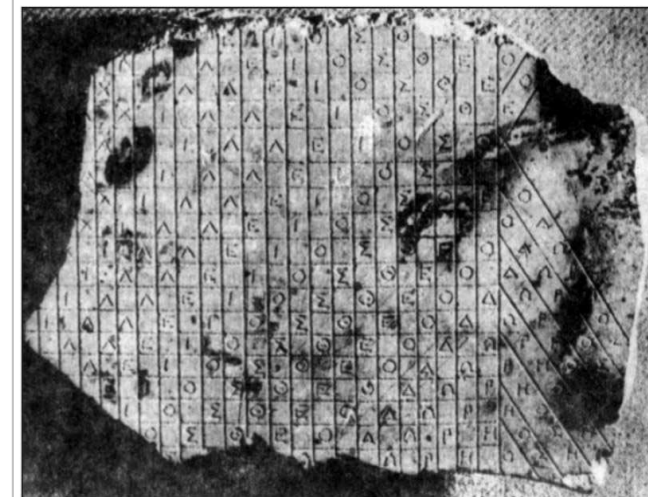
Nejstarší dochované labyrintové texty byly objeveny v Egyptě. (obr. 10) Pocházejí z dob panování Ramsese IV (1160 př. n. l.). V městě Sakh vzniká stéla s labyrintovým nápisem Moschion, což je jméno autora. Řecký a egyptský text (v démotickém písmu) tvoří díkůvzdání za jeho uzdravení Usírovi (Osiridovi). Epigramy tvořící popisek vysvětlují způsob čtení labyrintové tabulky od písmena „O“ uprostřed, jeden z nich obsahuje akrostich jména Moschion. Na stéle je ještě řada dosud nesrozumitelných narážek.

První známé řecké písmové labyrinty pochází z doby přelomu věků a jsou svázané s trójským literárním cyklem, s Iliou Persis a Homérovou Iliadou. (obr. 11) Sedm kamenných tesaných tabulek, ilustrujících epizody z těchto děl, je na zadní straně pokryto písmovými labyrinty v řečtině. Patří k cyklu 21 objektů nazývaných tabulae iliciae, ilionské tabulky. Pět ze sedmi tabulek, pocházejících z Říma nebo okolí (kolem 50 př.n.l.) obsahuje dle A. Sadurské a N. Horsfalla jméno Theodoros, interpretované jako vlastník autorské dílny – tedy (řečeno s nadsázkou) vizuální text jako logo firmy.<sup>3</sup>

Obr. 10 – Moschionova stéla, 2. století př. n. l. (její přepis viz předsádka k této kapitole)



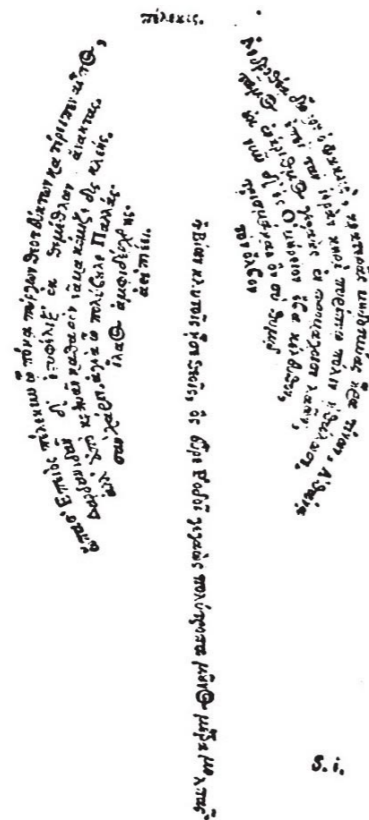
Obr. 11 – Iliionská tabulka, 1. století př. n. l.



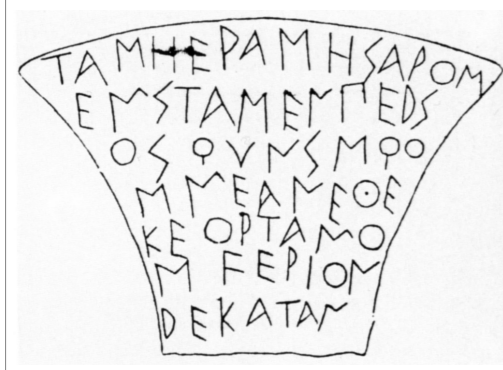
## ODKAZY

- 1 - Faistvský disk objevil roku 1908 L. Pernier během vykopávek v severozápadní části minojského paláce spolu s jednou tabulkou popsanou znaky lineárního písma A. Jak se dá usuzovat podle okolních předmětů, pochází ze 17. století př.n.l. I když není vyloučené, že je starší. Faistvský disk se dlouho pokládala za ojedinělý nález svého druhu, ale podobné znaky se našly i na sekerě z Arkalochori a na kamenném oltáři v Mallii. O původu disku se vedou spory. Někteří badatelé tvrdí, že pochází z jihozápadního pobřeží Malé Asie, jiní zase hledají jeho původ v severní Africe, anebo ho dávají do spojitosti s Filištýnci (Feničany). O egejském původu svědčí hlavně znaky znázorňující rostliny, jako cypřiš, lilie, safrán, klasy a zobrazení včely, delfína, holuba, hlavy gazely a kravské nohy. Dále se tu vyskytují znaky znázorňující zajatce, hlava s helmou zdoobenou perím a početné znaky pro nástroje typu dvojité sekery (typické pro tuto oblast), štítu, luku; znaky pro člun, dům, ale i znaky, jejichž smysl není jasný.  
Krupa, V. a Genzor, J.: *Písma světa*. Bratislava, Obzor 1989, str. 102.
- 2 - Rypson, P.: *Poezija wizualna*. In: Projekt č. 6/1981. str. 38.
- 3 - Marie Okáčová: *Carmina figurata na konci antiky: Publilius Optatianus Porfyrius a jeho novátorská koncepce figurální poezie*. Diplomová práce FF MU, Brno 2006.
- 4 - Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 22-23.

Rekonstrukce labyrintu na Ilijské tabulce



Obr. 14 – Sekera ze St. Agatha, 6. století př. n. l. Kontura ostrží sekery uzavírá text: „Já jsem Héra / vyrostlá z pole / Kyniskos, obětník / zasvětil mi / desetinu / své úrody.“



## POZÁMKY

**Carmen figuratum** – (latinsky = tvarovaná báseň; plurál carmina figurata), báseň grafickou formou napodobující tvar nějakého předmětu; v širším slova smyslu ideogram, kaligram.

**Lipogram** – básnická figura, kdy text se tvoří bez použití nějakého písmena abecedy (jako by abeceda měla právě o to jedno písmeno méně)

**Versus rapportati** – verše doslova “znovu donesené”, hlášené zpět (jako vojenský raport). Slova ve verši jakoby odkazují k tomu dřívějšímu a musíme se neustále vracet a spojoval jednotlivá slova ve verši, abychom pochopili smysl – podle hesla “svě k svěmu”, jednotlivé pojmy přiřazujeme k jejich doplnění na jiném místě verše. Příklad latinského dvojverší:

„Quorum lingua, manus, devocio dat, facit, auget / Verbis, re, precibus robora, jura, gregem.”

Volně přeloženo:

„Jejichž jazyk, ruka, zbožnost; dává, činí, rozšiřuje / Slovy, skutkem, modlitbami; sílu, spravedlnost, stádo.”

Na první pohled toto dvojverší vypadá jako dadaistická báseň, shluk nahodilých slov, ale má v sobě klíč – patří k sobě slova vertikálně nad sebou z první poloviny a posléze z druhé poloviny dvojverší: “Jejichž jazyk dává slovy sílu / Jejichž ruka činí skutkem spravedlnost / Jejichž zbožnost zvětšuje modlitbami stádo (tzn. Věřících).”

**Versus retrogradi** – doslova verš zpět běžící. Verš, který je možno po slovech číst i odzadu, většinou má opačný smysl.

Příklad:

Má smysl život hnětený Božíma rukama?  
Rukama Božíma hnětený život smysl má!

**Proteus verš** – metoda, kdy je možné libovolně (nebo podle zadaných poetických pravidel) přehazovat a měnit slova ve verši. Próteus je v řecké mytologii mořský bůh, syn boha moří Poseidóna a mořské nymfy Náidy. Byl neomylným věštcem, věštil však neochotně, spíše z donucení. Děsil svými mistrnými proměnami (odtud název této metody).

Simias ze Rhodu: Sekera, asi 300 př. n. l.

## 02.3 Carmen figuratum

V alfabertických systémech zápisu, vznikajících ve středo-mořské oblasti, je přijat pevně daný lineární způsob psaní. Písmena řazena do slov a vět ztrácejí v řadách gesta a individuální rysy obrazových znaků. Není divu, že si člověk posléze systém písma obohacuje a rozšiřuje psaní o množství možností jeho zobrazování.

U Kréťanů poprvé narazíme na vizuální figurativní text. Disk z Faistu je kruhový gong z pálené hlíny velikosti dlaně, z minojské doby (kolem 1600 př. n. l.). (obr. 12) Nápis ve formě spirály, po obou stranách, je nutno číst od kraje ke středu.<sup>1</sup>

Na obou stranách disku je dohromady 242 znaků, ale protože se mnohé opakují, průměrně 5 až 6krát, tak se zdá, že jde o písmo slabičného charakteru. Podle statistických výpočtů se počet znaků tohoto neznámého písma dá odhadnout na 60. Skupiny znaků se opakují v určitých intervalech, což vede k dojmu, že jde o kultovní hymnus, opakující skrytou zaříkavací formuli. H. D. Ephron interpretuje text na disku jako řeckou náboženskou poezii, B. Schwartz zase vidí v disku soupis svatých míst, který sloužil poutníkům jako

Obr. 12 – Disk z Faistu, asi 1600 př. n. l.



Obr. 13 – Magický spirálový nápis z Duenos, 4. století př. n. l.



praktická příruční pomůcka. Faistvská deska je velmi raný epigrafický text, první známý doklad typu carmen figuratum s rysy básně, zároveň navazuje na myšlenku písmového labyrintu.

V pozdějších hebrejských i aramejských textech se forma spirály objevuje často, užitá jako tzv. „past na ďábla“ (obr. 13). Spirálové zakřivení směřuje ke středu napsaného kroužku tak, aby na konci uvěznilo demona.<sup>2</sup>

K literárnímu předpolí prvních řeckých vizuálních básní patří také experimenty s verši a metrické umělecké kousky jako lipogram, proteus verš, versus rapportati a versus retrogradi,

(vznikají před 4. století př. n. l.). Dokládají estetiku instinktivní hravosti i intelektuální zručnosti.

Barokní učenec a vynikající znalec antiky, Johann Heinrich Alsted, přiřazuje takovéto hříčky ke technopaegniím, což znamená, že bychom mezi figurální básně mohli bez obav počítat i jazykové hry pracující s neobvyklým čtením verše. Takto se víceméně definuje konkrétní poezie, založená nikoliv na vizuálním tvaru, ale na metodě práce s jazykovým materiálem.

Technika vytváření obrazových textů u starých Řeků není příliš komplikovaná a vynalézavá – je stále častěji formovaná do tvaru posvátného

předmětu. Nejznámější je Sekyra ze 6. století př. n. l., nalezená ve st. Agatha v Kalábrii. (obr. 14)<sup>3</sup>

ODKAZY

- 1- Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 23.
- 2- Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989. Str. 22-23
- 3- Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 23.
- 4- Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 25.

**Technopaegnie** – (řecky techné = umění, dílo; paegnon = hra, zábava) tak tento druh „vyumělkovaných“ grafických básní nazval básník Decimus Magnus Auzonius (4. stol. n.l.). V moderně byl nahrazen obecným pojmem „kaligram“.

POZNÁMKY

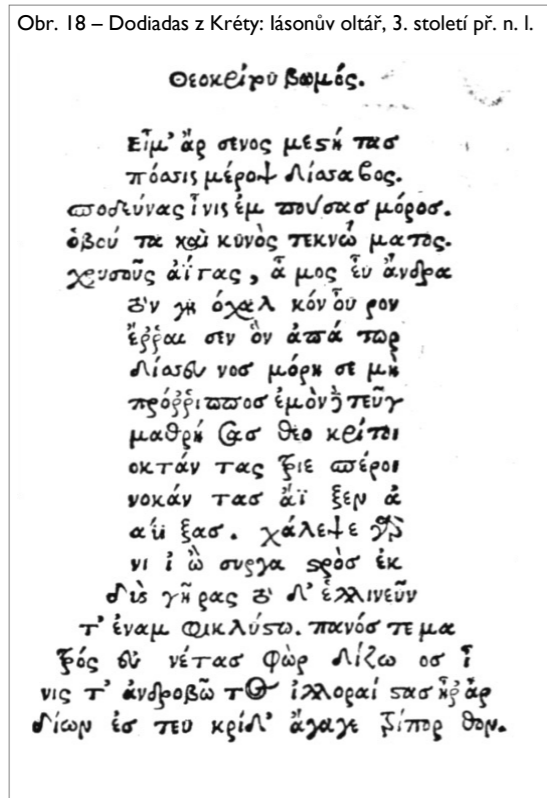
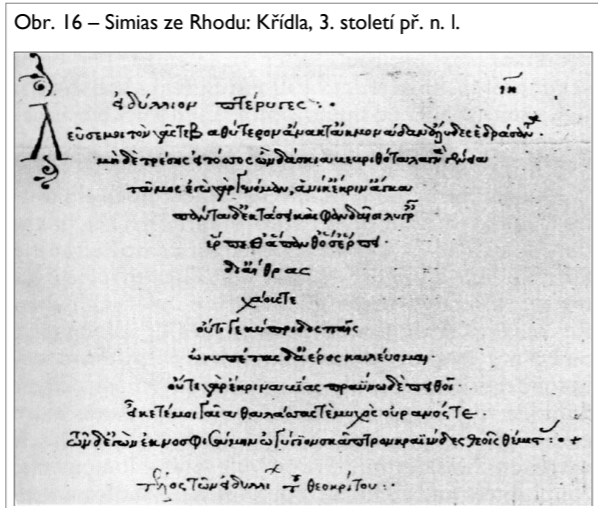
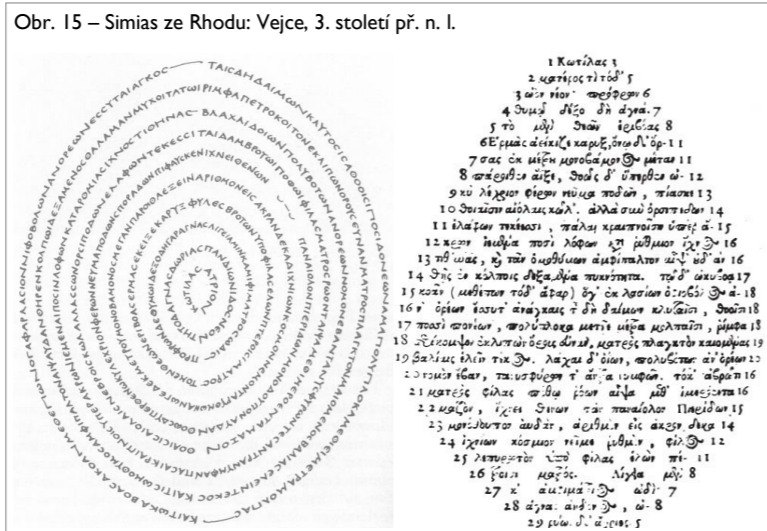
**Hexamet** – neobvyklejší veršová forma antické poezie. Nerýmovaný verš, který byl používán většinou v epických skladbách (např. Ilias a Odysseia). Skládal se ze šesti stop a v slabikách se střídaly podle určeného rytmu krátké a dlouhé samohlásky (tzv. časomira).

**Kalambúr** – slovní hříčka založená na zvukové podobnosti významově různých slov (např. Jakže, bůh Pan je panic?)

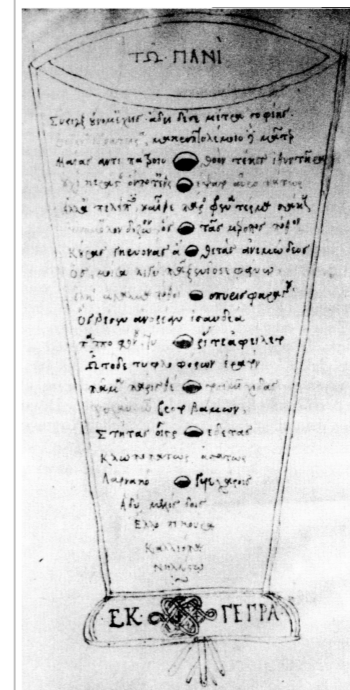
Výrazným počinem pro vizuální poezii se stala Antologie, sbírka řeckých lyrických básní, která obsahuje šest obrazových básní, tzv. technopaegnií. Tvoří ji tři autoři z alexandrijského uskupení básníků, činného na přelomu 3. a 4. století př. n.l.

Gramatik a lyrik Simias ze Rhodu píše nejstarší básně Antologie Vejce, Sekeru a Křídla. (obr. 15, 16) Představitel evropské idylické pastýřské poezie, Theokrytos ze Syrakús, navazuje na techniku Simiase a tvoří pastýřskou báseň-hádku ve tvaru píšťaly Syrinx boha Pana. (obr. 17) Okolo roku 150 př. n. l. pak skládá Dosiadas z Kréty diptych Oltářů. (obr. 18) Tito autoři poprvé koncipují básně do grafických obrazů skutečných předmětů. Kaligramy z řecké Antologie mají obrovský vliv na záznam formy a rozvoj vizuální poezie v dalších obdobích; je znovuobjevena v 15. století.<sup>1</sup>

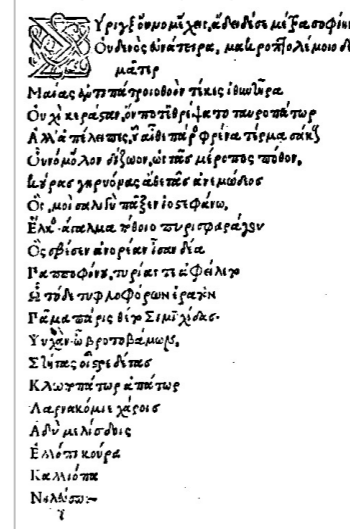
Na první pohled vypadají tyto vizuální básně primitivně a prvoplánovitě (básním o vajíčku, tak rozčlením text tak, aby vytvořil tvar vejce), při bližším ohledání však zjistíme, že výraz básně není postaven na grafickém tvaru, ale že grafický tvar je výsledkem precizní práce s jazykem a rozkrývá další a další roviny jednoduchého námětu – v mnoha případech má tak samotný tvar až druhořadý význam. Podle grafického objektu se mění délky veršů, vět a odstavců, používá se různá metrika (nejen hexametry).



Obr. 17 – Theokrytos: Syrinx, 3. století př. n. l. Grafický tvar aulosu



Grafický tvar Panovy flétny



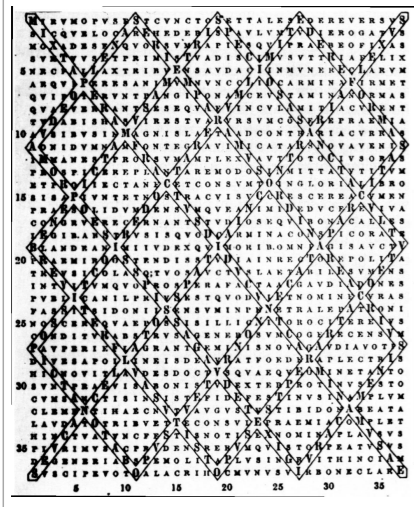
Navíc básník tvoří ne zcela průhledné texty, básně jsou plné aluzí (narážek na mytologii, filozofii a historický kontext), hádanek, akrostichů, kalambúrů a složitých metafor na pokraji nesrozumitelné, tajné řeči. Lanowski k tomu říká: „Ambice alexandrijských tvůrců je učená poezie – novátorská ve formě i v obsahu, exotická a nezvyklá, obtížná. Na druhou stranu celou řeckou poezií charakterizuje provázanost celé literární tradice, sepjetí s mýty a historií. Doctus poeta, vzdělaný básník předpokládá vzdělaného čtenáře, odborníka vášnivě se zajímajícího o básnickovy pokusy.“<sup>2</sup>

Ukazuje se tu také výrazný rys nejstarších forem vizuální poezie: sepjetí s užitnou funkcí artefaktu. Básně nefigurují samy o sobě, ale nejčastěji se vážou k trojrozměrným předmětům – to platí i pro disk z Faistu a Sekyru z Kalábrie). Jsou to (při troše nadsázky) první básně-objekty. „Křídla“ byla určena na plochu perutí sochy boha Éróta, „Vejce“ měl být spirálovitý text tvořící jakoby obtáčející vzor na kraslici, „Oltáře“ fungovaly jednou jako nápis oltáře Iásona v Thrácii pro krvavou oběť, po druhé jako symbolický oltář Múz (jako oslava Poezie) na hoře Helikon v Beocii.<sup>3</sup>

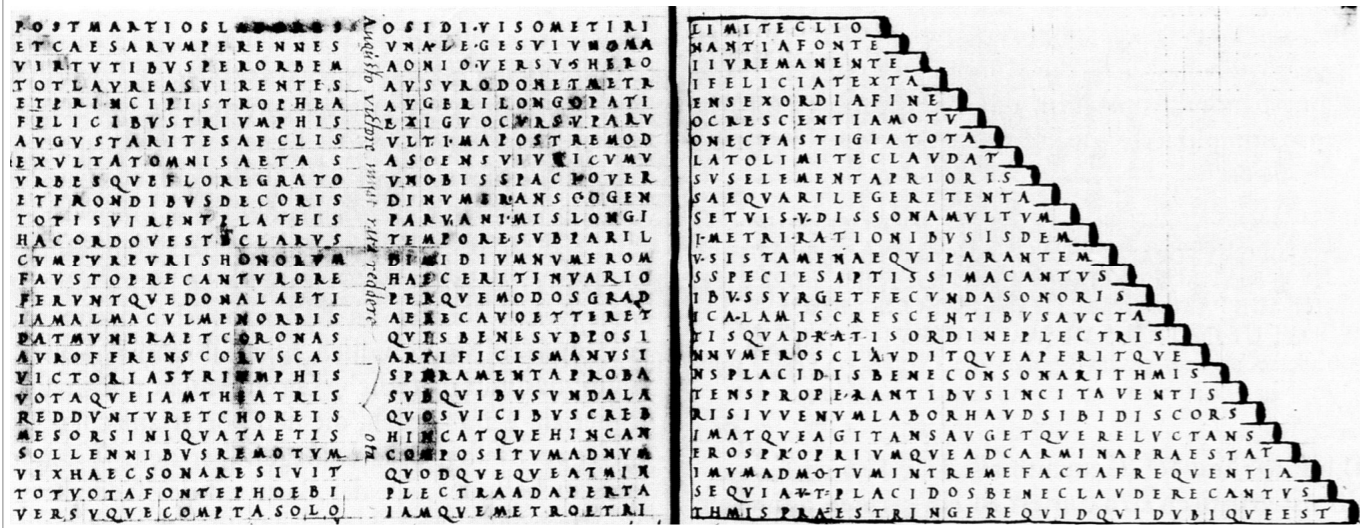
Nejpozději kolem roku 100 př. n.l. se řecké technopaegnie stávají známé Římanům. Dodnes se dochovaly prostřednictvím Antologie Palatinské a Planudejské.<sup>4</sup>

- 1- Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 27.
- 2- Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 25 – 26
- 3- Franzen, A.: *Církevní dějiny*. Praha, Zvon 1992, str. 52n.

Obr. 20 – Publius Optatianus Porphyrius: Carmen XXII, I. polovina 4. stol. n. l.



Obr. 19 – Publius Optatianus Porphyrius: Panegerik na Konstantina Velikého (Varhany), I. polovina 4. stol. n. l.



## POZNÁMKY

**Carmen cancellatum** – (latinsky cancellus = drobnělnina od vězení, mříž; „mřížkovaná báseň“; plurál carmina cancellata) původní význam slova carmen je „báseň“, až v klasicismu pojem získal význam „píseň“. Je to vizuální báseň s geometrickými, písmovými a předmětnými výjev; někdy se uvádí také název carmen quadratum (báseň ve čtverci).

**Panegerik** – oslavná báseň

**Kristův monogram** – zkratka jména Christos. Je to jeden z nejstarších a nejrozšířenějších křesťanských symbolů a vyskytuje se na křesťanských náhrobcích už od 3. století. Monogram Chi-Ró (XP) zaujímá v Porphyriových básních čestné místo. Konstantin Veliký, jako první křesťanský císař, roku 312 přijal tento monogram za svůj ochranný symbol. Podle Lactantia měl Konstantin v noci před bitvou u Milvijského mostu sen, v němž mu bylo sděleno, aby dal vyznačit Kristův monogram na štíty svých vojáků. Podle Eusebiova výkladu měl Konstantin okolo poledne den před bitvou spatřit nad sluncem světelný kříž s nápisem „v tomto znamení zvítězíš“ (latinsky In hoc signo vinces). Ve snu se měl poté Konstantinovi zjevit Kristus, který mu pověděl, že má své muže opatřit standartami s písmenem Chi (X) protnutým písmenem Ró (P).



## 02.4 Carmen cancellatum

Figurativní poezii v Římě dokonale ovládl jen Publius Optatianus Porphyrius, který byl dvorním básníkem Konstantina Velikého, na přelomu dvou velkých epoch – antiky a křesťanského středověku. Z nám neznámých důvodů odsuzuje Konstantin básníka do vyhnanství. Zde Porphyrius píše oslavnou sbírku 21 nezvyklých, komplikovaně konstruovaných skladeb pro panovníka (obr. 19), kterými dosahuje návratu z exilu a císařovy přízně (to dokládá mj. list, ve kterém Konstantin gratuluje básníkovi k jeho „ vynálezu“ a skládá mu obdiv).<sup>1</sup>

Kromě obrazových básní typu carmina figurata, napodobujících předchozí řecké předlohy z Antologie, jeho sbírka obsahuje i obrysové básně s nefigurálním sdělením, v nichž figuruje akrostich, mezostich a telestich. Tak vzniká tzv. carmen cancellatum.

Originální technika Porphyriova navazuje na předchozí tradici básní-labyrintů. Nejsou to ale labyrintové básně. Porphyrius zachovává lineární vodorovné verše – ty ale skládá do pravidelné mřížky (labyrinty nepracují s verši, ale s permutací slova či několika slov). Do mřížky se posléze přidává do popředí figurální obraz tvořený výrazně kolorovanými písmeny (zdobené zlatem, stříbrem, purpurem). Písmena, čtena ve správném pořadí, dávají smysluplný vnitřní verš (versus intexti, obr. 20). Akro-, mezo-

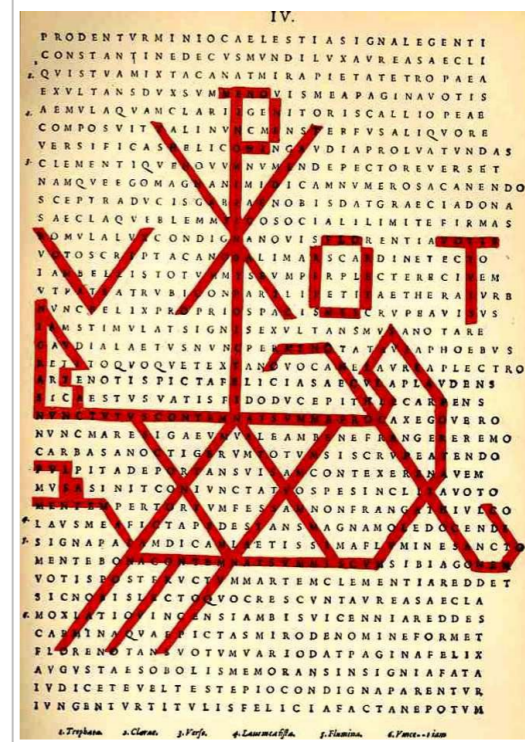
i telestichy jako „básně uvnitř textu“ přijímají podobu geome-trických tvarů, křesťanských symbolů nebo věcných symbolů jako loď či palma (obr. 21).

Figura tu vyvstává jako samostatná významová vrstva, stanovující výklad a spojující verše ve strukturu jsoucí současně slovem i obrazem. Nejhlubší podstata básně se může vytvořit teprve díky figuře vystupující z plynulosti textu, báseň se tak stane dvourozměrnou.<sup>2</sup> Porphyrius odráží obecný důraz na symboliku, což je dědictví ještě z dob pronásledování křesťanů. Samotný obsah textů zůstává ale pod silným vlivem antické tradice, opět se tu rozvíjejí básnické figury a jazykové hříčky (např. Použití řeckých vět v latinském textu či spojení písmen císařova jména s monogramem Krista,

čimž básník účelově odkazuje na boží původ císařovy vlády).<sup>3</sup> Spojením antické literární tradice a křesťanské symboliky otevřel Porphyrius oblast vizuální poezie pro celý středověk (objevilo se tehdy mnoho jeho napodobitelů), tento žánr ukotvil jako módní záležitost na panovnických dvorech, později v kláštrech.

Zde už ale můžeme vidět negativní rys raných experimentálních básní – sklon k manýrismu a výlučnosti. Proto zůstávaly vizuální básně spíše hříčkou vysoké literatury, popřípadě součástí okultních praktik a až do 20. století byly na okraji pozornosti umění.

Obr. 21 – Publius Optatianus Porphyrius: Carmen XIX, I. polovina 4. stol. n. l. (figura zvýrazněna dodatečně)





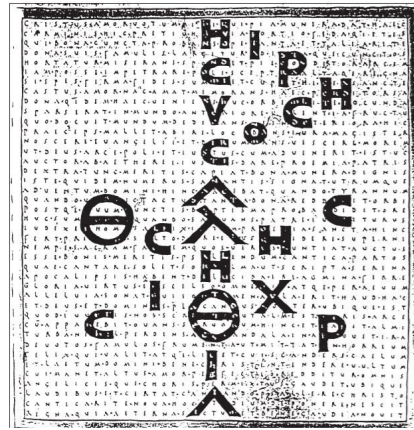
Pravá filozofie  
je poezii, hudbou a malířstvím,  
pravé malířství  
je hudbou a filozofií,  
a pravá poezie či hudba  
musí být filozofií a malířstvím.  
Giordano Bruno

# 03 experimentální středověk

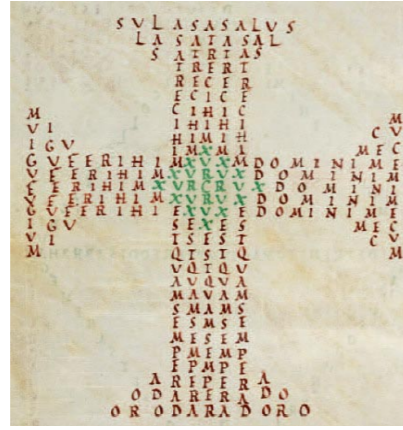
## ODKAZY

- 1 - Le Goff, J.: *Hledání středověku*, Vyšehrad, Praha, 2003
- 2 - Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 40.
- 3 - Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 33 a 42 – 43.
- 4 - Ulrich Ernst nazval tuto variantu mřížkové básně **imago-poem** (obraz-báseň).

Hrabanus Maurus



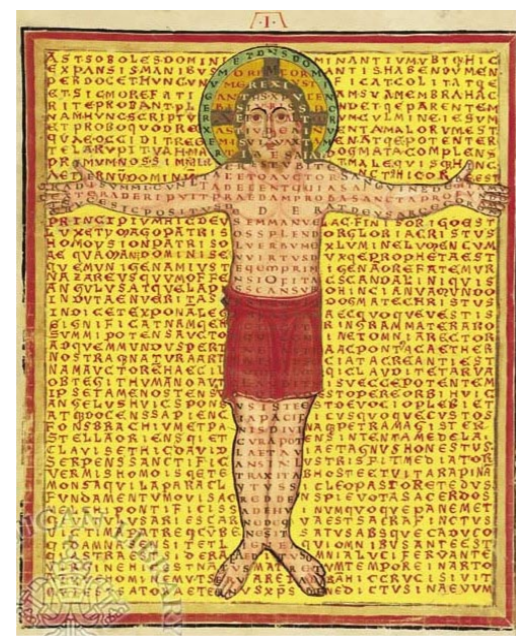
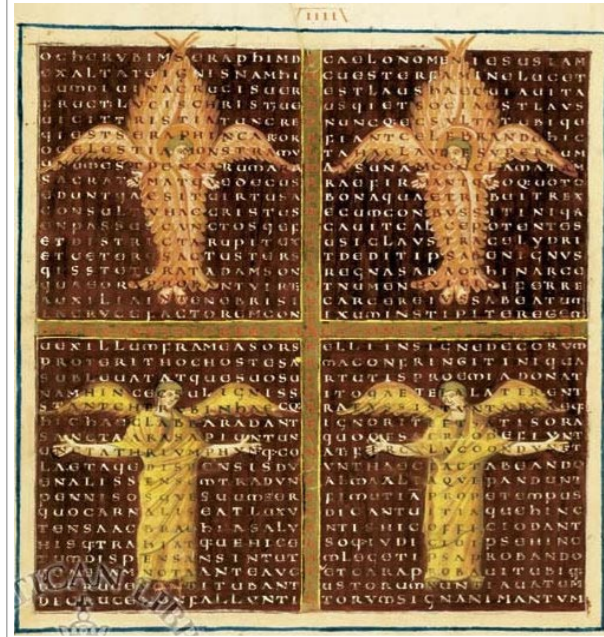
Venantius Fortunatus



Obr. 22 - Venantius Fortunatus: De Signaculo Sanctae Crucis, kolem 530-601

```
DIVSAPEXCARNEEFFIGIANSGENETALIALIM I
VITALITERRECONPINGITIANEGLVTE
LVCIFERAXAVRASANIMANTESAFLVITILLIC
CONDITVRENI XANSADAMFACTORISADINSTAR
EXILVITPROTOPLASMASOLORESNOBILISVS
DIVESINARBITR IORADIAN TILVMINDEHINC
EXMEMBRISADAESA FITTVMVIRGINISEVVAE
CARNECREATAVIRI DEHNCCOPVLATVREIDEM
VTPARADYSSIIACOBENELAETARETRINHOTO
SEDDSEDEPIAPEPVLITTEMERABILEGVTVR
SERPENTISSVASVPOMISSVCOATRAPPINANS
INSATIATRICIMORTIFAMESACCIDITILLINC
GAVISVRYSOBROCCAEILFLVISARCELOCATOR
NASCI PRONOBISMI SERARISSETVLCEERCLAVI
INCRVCECONFIGIT ALIM ALAGMATEINVNCTIS
VNASALVSNOBISLIGNOAGNISANGVINENVTI
ILVCNDASPECIESINTEPIABRACCHIACRIST I
AFFIXASTETERYNTETPALMABEABILLISINHC
CARACARPOENASINMITESSVTVLITHAVSTV
ARBORSVAVI SAGRITECVMNOVAVITAPARATR
ELECTAVTVISVVIC ECRVCISORDINEPVLCHRA
LYMEN SPESCVTVMGERISLIVORISABICTV
INMORTALEDECVSNCEITVSTILATAPARAST I
VNAOMNEMVITAMSI CCRVXTVACAVSARIGAVIT
IMBRECRVENTAFIOVELISDASNAVITAPORTVM
TRISTIASVMMERSOMVNDATITVLENBACLAVM
ARBOVDVLCISAGRI RORANESCORTICENECTAR
RAMI IDECVITVIT ALIAGRISIMATAPRAGRANT
EXCELLENSCVLTIVDVAOBTVFLGIDAFRVCTV
DELICIOSACIBOETPERPOMASVAVISINVMBRA
ENREGISMAGNI GEMNATEMTNOSIBILEGNVM
MYRSETARMAVIRISVIRTUSLIXARAPRECATV
PANDEBENICNAVIAMVIXATEETILFLVMEN
TYMMEMORADFEROPMNOBISSEGRMINEDAVID
INCRVCEREXFIXVSIVDEXCVMPRAEERTORB I
```

Obr. 23 - Hrabanus Maurus: Cherubíni a serafíni; Kristus, kolem 786 – 856



Středověk je obvykle ohraničen pádem Západořímské říše v roce 476. Na podkladech antické kultury vzniká nová společnost, která má své duchovní kořeny v křesťanství. Vymezení středověku je ale vlastně až dílem renezanace (přičemž pojem „středověk“ pochází ze 17. století a pojem „renezanace“ se objevil až v 19. století). Mělo se jednat o jakýsi mezičas mezi slavnou antikou a její podobně slavnou nápodobou – renezací. Gotika byla uměním barbarů (Gótů). Této epoše podle jejích kritiků scházel jak rozum, tak i vkus. Mělo to být vlastně období bloudění. Přesto (či právě proto) je to období intenzivního hledání Boha a krásy. Středověk bychom mohli chápat také jako dobu radikálně nedůvěřivou k novotám. Myšlenka pokroku byla tomuto období zcela cizí (paradoxně k němu neustále docházelo). Všechny nové objevy či myšlenky bývaly formálně vykládány jako obnovení jakési dávné tradice (podobně bude však postupovat i renezanace).<sup>1</sup> Přesto (či právě pro tu dávnou tradici) se experimentům mezi literaturou a výtvarnem celkem dařilo a vznikla vynikající díla vizuální poezie.

### 03.1 Mřížkové básně

V křesťanském středověku je obraz a text spolu hlavně v miniaturním (ilustrátorském) a tabulkovém umění. Slova tvoří komentář symbolických scén převzatých z Bible a také se stávají velmi populárními především mřížkové básně. Carmina cancellata novou formou vyjadřuje religio-královskou ideologii (důraz na sepjetí Božího a císařského majestátu, což přímo navazuje na Porphyriovy oslavné básně na Konstantína Velikého).<sup>2</sup> Prvním nám známým imitátorem mřížkové techniky je Venantius Fortunatus, jeden z neznámějších básníků, skladatelů hymnů na merovejském dvoře v 6. století. Venantius proslul svými písněmi o svatém Kříži, napsanými k příležitosti zaslání relikvií Justinianem do Poitiers, kde byl Venantius sekretářem a později biskupem. (obr. 22) Mezi písněmi je několik vizuálních

básní, které různým způsobem ztvárňují figuru kříže (z kapitálek tvořený tlapatý kříž, kříž ondrejský a řecký dohromady tvořící hvězdu – kříž sv. Tomáše, a řecký kříž lemovaný kosočtvercem). Přitom písmena obrysu figury tvoří druhý plán básně, vnitřní verše, akrostichy, mezostichy a teletichy.<sup>3</sup>

Po celý středověk je velmi výrazná role knihy jako komplexního uměleckého objektu. Hodnota knihy jako liturgického vybavení, stejně jako nástroje poznání, vyžadovala precizní spojení písma s obrazem. Tento ideál knihy je asi nejvýraznější, jak píše Rypson, „varcidíle vizuální literatury karolínské doby“, proslulém Liber de laudibus sanctae crucis (Kniha o chvále sv. kříže) od Hrabanu Maura, opata kláštera ve Fuldě a později arcibiskupa v Mohuči. Hrabanus píše svůj „Liber“ okolo roku 815, dodnes tato kniha udivuje mistrovstvím celkového provedení (obr. 23). Skládá se z 28 pravoúhlých mřížkových básní, prologu a věnování (ty jsou také ve formě carmina cancellata). Vedle již známých „vplétaných“ veršů zavádí Hrabanus výraznou inovaci: do čtyřúhelníku základního textu je vkreslena figura (např. postava císaře v dedikační básni), jejíž kontura dává vlastní, autonomní text.<sup>4</sup>

Nejsou to již prosté linie mezostichů, ale úplný obraz symbolů a postav, dovolující spojení textu a miniatur. Úvod knihy tvoří báseň s Hrabanovým jménem (to v kryptografické podobě vyjadřuje copyright) a pak následuje celá série mřížkových básní s vepsanou figurou ukřižovaného Ježíše, andělů či s křesťanskými kryptogramy; vyskytují se tu i palindromy (např. oro te ramus aram ara sumar, et oro – asi ve smyslu „abych byl vzat jako ratolest na oltář, modlím se“). Osou každého z útvarů je již tradičně kříž, dokonale zakomponovaný v daném formátu. Je to zároveň modlitba, hymnus i cvičení v systematické teologii. Všechny básně skrývají numerickou symboliku, na kterou se figurativní kompozice odvolávají, a kterou komentují. Popisují tak tajemství sedmi svátostí, čtyř



## ODKAZY

- 1 - Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 35 a 39 – 40.  
Rypson, P., *Obraz slowa, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 40.
- 2 - Avšak nejstarší kaligrama tohoto typu jsou už z konce 9. století, carmen figuratum ve tvaru kola s osmi loukotěmi a trojúhelník s vepsaným křížem a úhlopříčkami.
- 3 - Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 36.  
Rypson, P.: *Obraz slowa, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 130

Jiří Valoch: Podmiňování, 60. léta

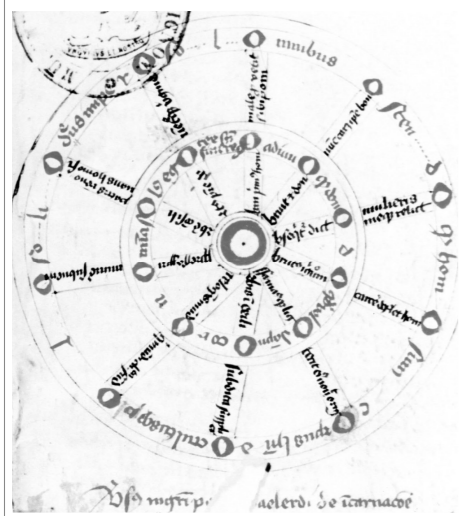
jestliže kámen, tedy hledání  
jestliže stopa, tedy hledání  
jestliže ticho, tedy hledání  
jestliže dotek, tedy hledání

jestliže kámen, tedy čekání  
jestliže stopa, tedy čekání  
jestliže ticho, tedy čekání  
jestliže dotek, tedy čekání

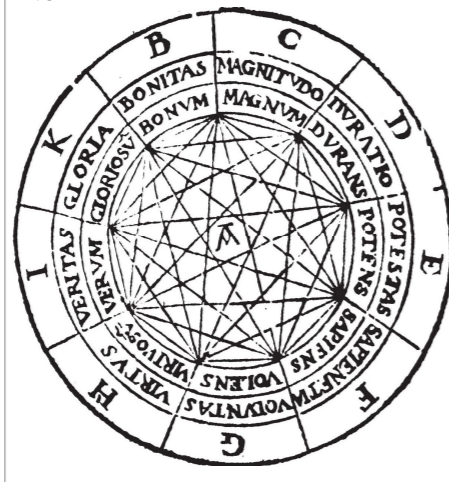
jestliže kámen, tedy trvání  
jestliže stopa, tedy trvání  
jestliže ticho, tedy trvání  
jestliže dotek, tedy trvání

jestliže kámen, tedy mjení  
jestliže stopa, tedy mjení  
jestliže ticho, tedy mjení  
jestliže dotek, tedy mjení

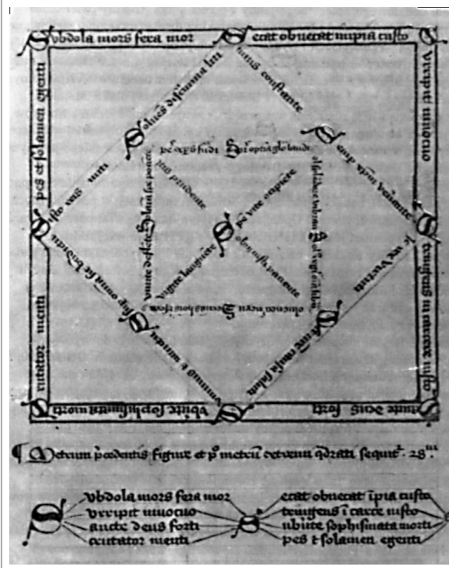
Obr. 25 – Petr Abelard: De incarnatione verbi et reparatine lapsi (Slovo o vtělení a o nápravě padlého), okolo 1500.



Obr. 27 – Raymond Lullus: Figura „A“, Ars Magna 1275



Obr. 26 – Jacobus Nicolai de Dacia: báseň z Liber de distinctione metrorum, okolo 1353



## POZNÁMKY

**Scholastika** se snažila o rozumové podepření církevních dogmat. Zakladatelem scholastiky byl anglosaský mnich Alkuin, kterého povolal Karel Veliký po tom, co se zhroutil nad úrovní vzdělanosti panující mezi kněžstvem. Alkuin zorganizoval klášterní školu, která udala směr středověkého vzdělání. Učilo se septem artes liberales – sedmi svobodným uměním, které rozdělil na: trivium – gramatika, rétorika, logika; quadrivium – aritmetika, geometrie, astronomie, hudba. Scholastika je spjata s učenými disputacemi a vznikem univerzit v Evropě.

Scholastický filozof vidí svět jako Knihu, v níž Stvořitel odhaluje člověku božskou harmonii stvoření.

**Velké umění, Figura A.** Podstatná jména: Magnitudo - Velikost; Duratio - Stálost; Potestas - Moc; Sapientia - Moudrost; Voluntas - Vůle; Virtus - Cnost; Veritas - Pravda; Gloria – Sláva. Přidavná jména: Bonum - Dobré; Magnum - Velké; Durans - Stálé; Potens - Mocné; Sapiens - Moudré; Volens - Chtějící; Virtuosum - Ctné; Verum - Pravé; Gloriosum – Slavné

1. variací nám vzniknou verše:  
Velikost je dobrá, / Stálost velká. / Moc je stálá, / Moudrost mocná. / Vůle je moudrá, / Ctnost je chtějící. / Pravda je ctná / Sláva je pravá.  
A takto se dají daná slova kombinovat až na celkem 81 veršů.

Části Lullova systému mají své ekvivalenty v náboženství židovském a muslimském, především v kabale, jejíž stěžejní dílo Zohar vzniklo ve Španělsku v Lullově době. Umberto Eco o tom píše: „Lullova víze se již blíží magickému a kabalistickému citění a předjímá renezanční platonismus.“

Ve svém výkladu Lullovy kombinatoriky poukazuje N. Hartmann také na další gnoseologickou souvislost, jež vede od Platóna přes Plotina, Lulla k Descartovi a Leibnitzovi: „O bezcennosti schématismu v ars magna není třeba ani mluvit. Je ale zřejmé, že ústřední myšlenku lze od tohoto schématismu oddělit. A vskutku toto oddělení přijde samo od sebe, jakmile se začnou analyzovat vnitřní vztahy.“  
Dahlberg, I.: *Základy univerzálního pořádkání znalostí*. DGD, Frankfurt n. Mohanem. 1974.  
Eco, U.: *Umění a krása ve středověké estetice*. Praha, Argo 1998, str. 133 – 135.

elementů, devíti andělských hierarchií, čtyř stran Domu Božího, čtyř ctností, dvanácti měsíců atd. - celou symbolickou encyklopedii duchovního světa. Básník tvoří osobitý „univerzální jazyk“, spojující číslo, obraz a slovo do jednoho celku.

Básně typu carmen cancellatum nalezneme také ve španělském kodexu Vigilanus, pocházejícím z kláštera San Martin v Albedě. Nazývá se podle pisatele, který ho vytvořil v letech 974 – 976. Ve sbírce najdeme šest Vigilanových vizuálních básní. Pět je mřížkových básní s komplikovanými verši vepsanými do figur kříže nebo palmy jako vzývání sv. Trojice, Marie, archanděla Michaela, sv. Kříže a sv. Martina.

Šestý text je jednoduchá labyrintová báseň (obr. 24) ukončená modlitbou ke sv. Martinovi, patronovi kláštera (odprostřed čteme větu: Ob honorem Sancti Martini = Ke cti svatému Martinu).<sup>1</sup>

Jak je vidět, možnosti mřížkových a labyrintových básní nejsou neomezené a autoři postupně začínali upadat do stereotypu formy i obsahu, opakovali a obměňovali jen už objevená schémata. Kromě vybroušeného jazyka plného slovních hříček a mistrně zvládnutého umění akrostichu nepřinášejí nic nového.

Po celý středověk se ale labyrintové básně objevovaly a byli velmi oblíbené, často jako idea nebeského Jeruzaléma, Ráje; centrální labyrinty v sobě implicitně skrývají znak kříže. Velký návrat a rozvoj této formy nastane v baroku. Carmina cancellata mají i nadále své napodobitele a tvůrce, Hrabanus Maurus však zůstává v této technice nepřekonán.

## 03.2 Abstraktní kaligrama

V 11. a 14. století se masivněji objevují nové formy,

Obr. 24 – Vigilanus: Centrální labyrint, 974 – 976



kteří se už vzdalují mřížkovému typu, a jde spíše o abstraktní obrazce s kaligrafickým charakterem.<sup>2</sup>

Básně obkreslují pouze konturu zvoleného tvaru, bez vyplnění textem (jakoby nedokončená carmen cancellatum). Tento nový přístup reprezentuje například báseň připisovaná Petru Abélardovi (počátek 12. století). (obr. 25) Skládá se ze dvou kol, kterými prochází hexa- a penta-metrické verše. Fascinující archetyp kruhu navíc podtrhávají zvláště písmena "O", které vytváří grafické i významové uzly básně. Útvar znázorňuje mystérium eucharistie a ztělesnění Slova. Obdobně tvoří i dánský duchovní, Jacobus Nicholai de Dacia.

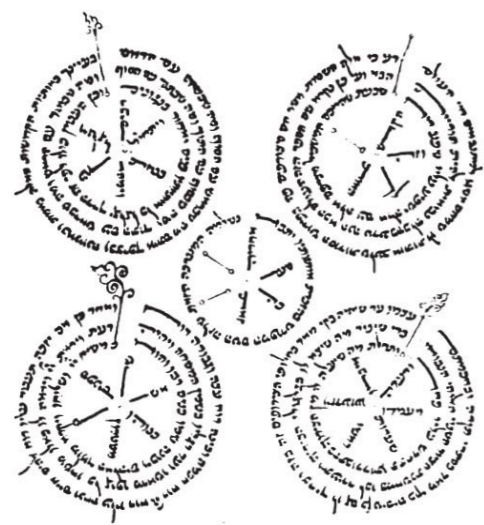
Okolo roku 1363 skládá Liber de distinctione metrorum (Kniha o rozlišování metrické poezie), epitafor pro zemřelého muže anglické kněžny. (obr. 26) Vedle artistických klasických básní je tu celá série vizuálních literárních útvarů jako trojúhelník, koncentrická kola, čtverce, hvězdy a jejich kombinace.<sup>3</sup>

Pro nadcházející renezanční je příznačný zvláštní druh zobrazení, tvořící formy vizuálních poetických textů – tzv. „umění paměti“. Má vztah ke scholastickému chápání Bible a zabývá se jím Raymond Lullus, katalánský spisovatel, filosof a mystik. Lullus se domníval, že by např. k přesvědčování muslimů o pravdivosti křesťanství mohly sloužit mechanické pomůcky (myslící stroje), jejichž pomocí by se tvořily vždy pravdivé věty. Navrhl několik verzí, většinou soustředných kruhů, které se daly otáčet kolem společné osy a na nichž byly po obvodě napsány různé pojmy a výroky. Otáčením kruhů se daly sestavit různé složené výroky. (obr. 27) Svoji metodu a spis o ní nazval „Velké umění“ (Ars magna) a uveřejnil kolem roku 1275. Základní myšlenka měla později živnou půdu u Giordana Bruna i samotného Leibnize, i když

ODKAZY

- 1 - Někteří označují takové Abulafiovy návody jako „kabalistické mantry“. Je to technika opakování a transformace posvátných veršů až na pokraj srozumitelnosti, kdy vyvstávají už jen písmena Božího jména a zjevuje se „význam za významem“. To na první pohled připomíná mantrické techniky jógy a tantry. Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 57-59.
- 2 - Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 135 – 138.

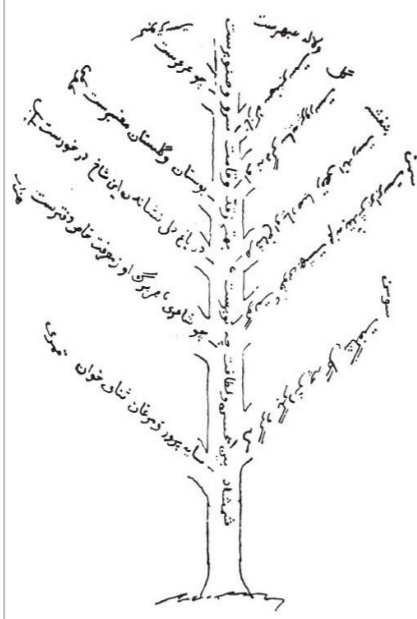
Obr. 28 – Abraham Abulafia: Hebrejská permutační kola, 1240–1291



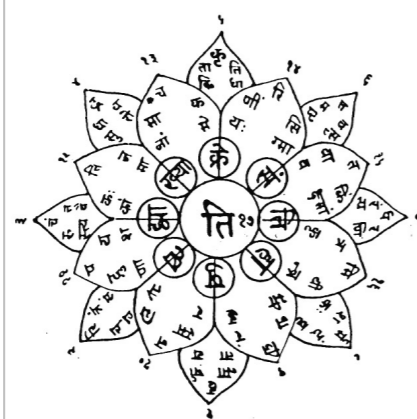
Obr. 29 - Moses Cordovero: Kompozice kolem nevyslovitelného Jména, 1527–1570



Obr. 30 – Ghazi-al-din Haidy, perská chazala ve tvaru stromu. sbírka Haft Qolzum.

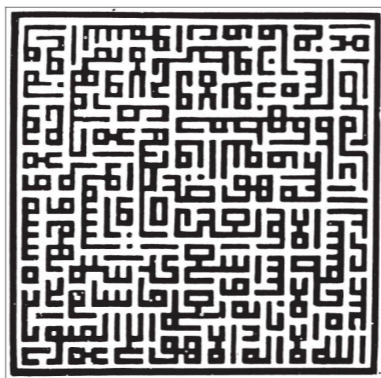


Obr. 31 – Indická básně ve tvaru květu lotosu, asi 13. století

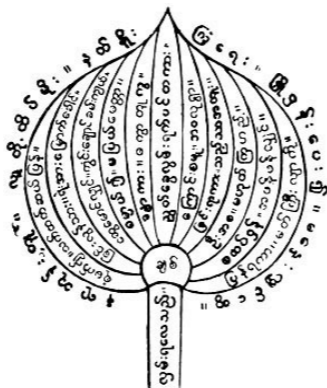


POZNÁMKY

**Islámské zobrazování** – kvůli striktnímu zákazu (mimetického) zobrazování lidí a zvířat, které by mohlo přivést věřící zpět k modloslužbě a uctívání neživých předmětů, islámské umění rozvinulo unikátní formy: geometrii, abstraktní arabesky, květinové motivy a kaligrafii. Jean, G.: *Písmo paměť lidstva*. Martin, Slovart 1994, str. 164.



Kaligrafický text modlitby v kufickém písmu (12.-13. století).



Básně z Birmy ve tvaru žezla.

samotné „absolutně pravdivé verše“ Lullova systému jsou velmi pochybné. Krom toho jsou tyto logické variace textu paralelou konkrétní poezie např. Jiřího Valocha a básní generovaných počítačem.

03.3 Mimokřesťanské vlivy

První vizuální texty, vycházející z hebrejské tradice, vznikaly ve 12. století. Tato díla souvisela s kabalistickou magií písmen a číslic. Mystická škola kabaly dosahuje jednoho ze svých vrcholů ve Španělsku ve 13. století. Kabalistické vizuální kreace mají velmi komplikovaný význam. Jedním z nejstarších takových textů „Žití světa, který přijde“, pochází z dílny Abrahama ben Samuela Abulafia (obr. 28) a Mosese Cordovera (obr. 29). Jde o mystické příkazy zapsané v soustředných kruzích, nad nimiž měli jeho žáci medитovat.<sup>1</sup>

Kabalistické chápání řeči a písma má vliv krom jiného i na středověké labyrintové básně a carmina cancellata. Vzhledem ke středověké vizuální poezii se zdá být podstatná také tvorba islámu.

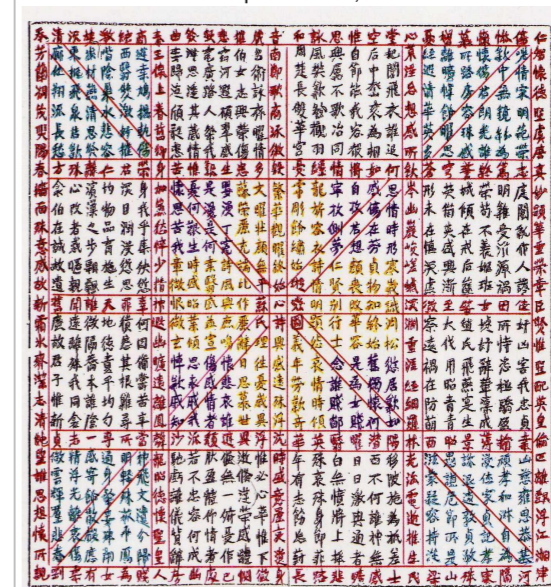
Ve 13. století do evropské vědy pronikají překlady vědeckých a filozofických děl arabského světa. V této době se objevují první vizuální básně, které vyrůstají na základě arabské kaligrafie a ornamentiky. Každé z arabských písmen, samo původně kaligramem, má mimořádnou schopnost přizpůsobovat se nejrůznějším tvarům a kaligrafickým obměnám. Arabské nápisy, citace Koránu, modlitby, magická zakletí, svatá jména Alláha a Mohameda často přijímají podobu zvířat, ptáků, postav,

mešit apod. Převládají tu rostlinné motivy, např. perské chazaly jsou kompozice, jejichž tvary dávají textu hlubší náboženský či filosofický podtext (obr. 30).

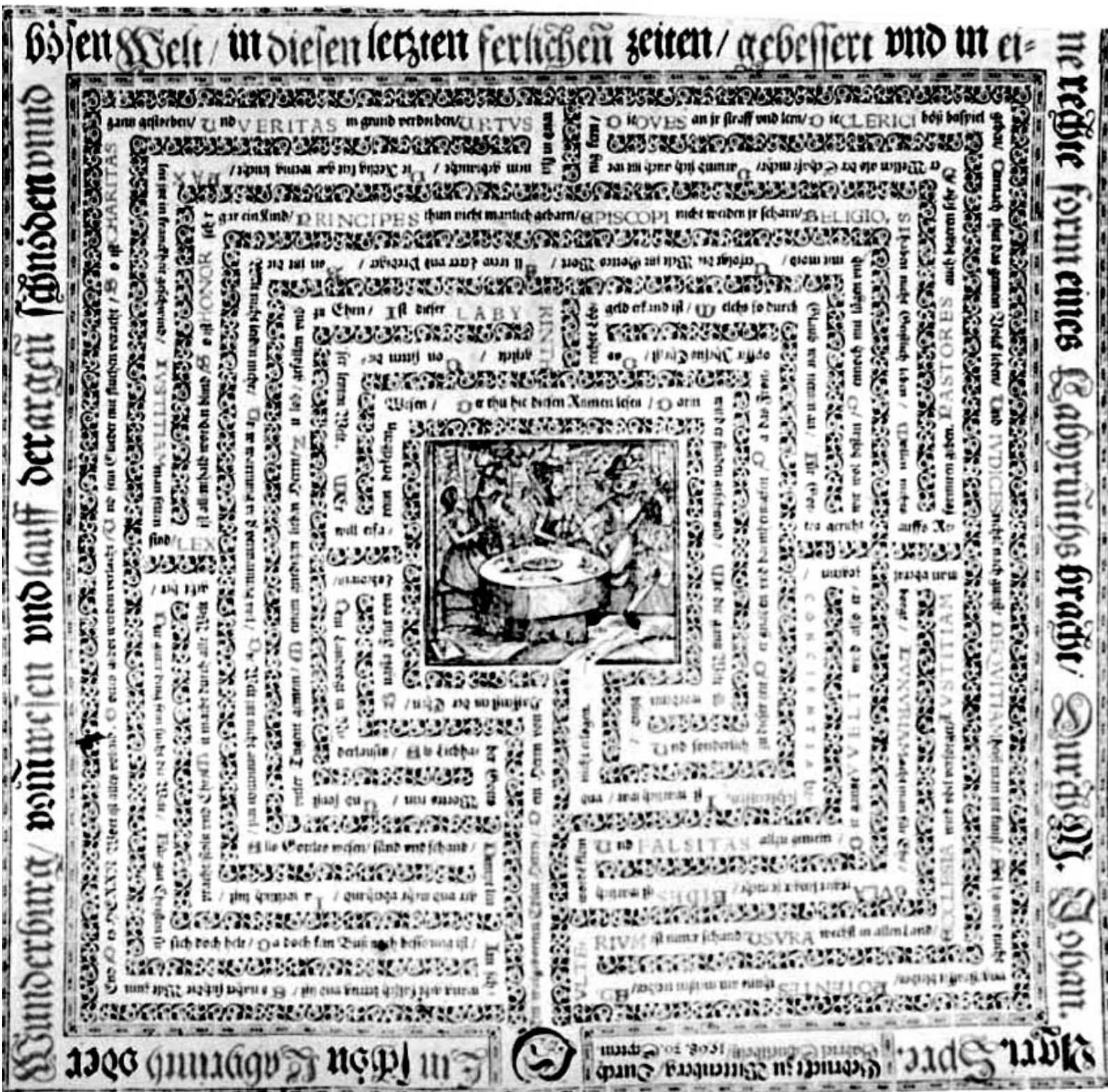
Souběžně s vizuálními texty, které vznikaly v Evropě, se rozvíjela vizuální literatura i v krajinách Dálného Východu. Chybějí však výzkumné poznatky na toto téma, a proto (jak už bylo zmíněno) se najisto neví, jestli tato tvorba vůbec ovlivnila díla vznikající v rámci evropské kultury.

V Indii vedla dlouhodobá a bohatá tradice vizuálních básní ke vzniku specifických forem, které navazovaly na hinduistické posvátné texty, vědy. Indické básně středověku, které se dochovaly v sánkrtu, prákrtu, jazyku hindi a gujarati, nabývaly rozmanité tvary (květ lotosu, kruh – čakra, svastika, meč, hudební nástroje apod.). (obr. 31) Tyto texty, včleněné do předkresleného tvaru, se vyznačovaly strofickým uspořádáním řádků – co řádek, to sloka. Prvním tvůrcem vizuální poezie v Indii je legendární básník Walmiki.

Obr. 32 – Su Hui: Báseň pro manžela, asi 11. století.



V Číně se vizuální poezie pěstovala především v době dynastie Sung (960–1296) jako učená zábava pro vybranou společnost. Populární je hui-wen, obměna palindromu s vizuálním tvarem. Nejznámější vizuální básní z tohoto okruhu je básnická skladba vyšíta na kousku látky od autorky Su Hui, manželky vysokého dvorního hod-nostáře. (obr. 32) Čtverec z 841 znaků se dá číst různými směry a zvýrazněné znaky tvoří akro-, mezo- a telestichy, jak to známe z evropských carmina cancellata.<sup>2</sup>



Plotin nazval svět Boží poezií.  
Já dodám, že ta poezie je jako labyrint,  
který čtený všemi směry, ukazuje na Autora...  
Podobně i já si představuji svět  
jako oslavnou báseň na Boha.  
Nieremberk o díle Optatiana Porphyria

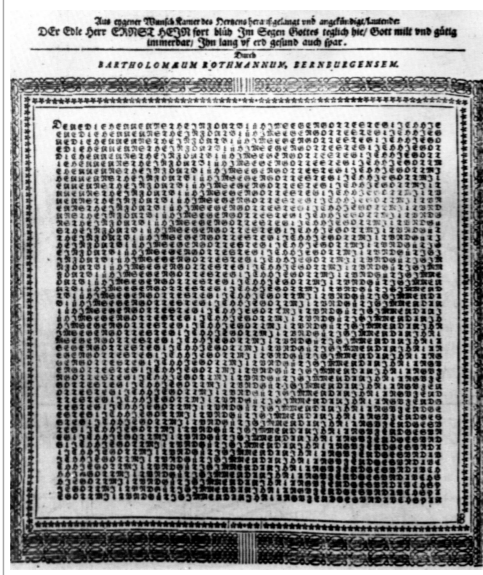




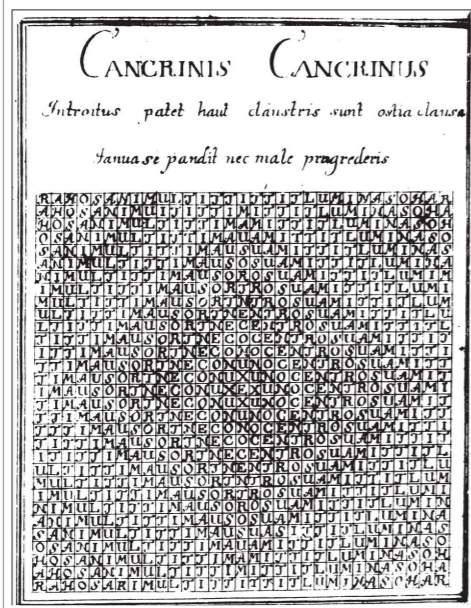
## ODKAZY

- 1 - Santarcangeli ukazuje, že do baroka nebylo možno v budově labyrintu zabloudit. Cesta, jakkoli skrytá, vždy vede k cíli. Později je již možné bloudění a omyly. Tim, jak mizí z očí bod poměru, roste pocit bloudění a ztráty orientace. Tato novodobá koncepce symbolu věří raději materií a zkomplikované struktuře, nežli nevyobrazitelné ideje. Rypson říká: „Karteziánský rozum rozdrobil velký svět jsoucná do nekonečné dílů, v chaosu informací se rozplývá vidění Cesty... Spojitost kultury se rozplývá, povstává svět mrtvých slov, ornamentálních symbolů zbavených významů.“ Takový pocit získávají i experimentální básníci 60. let 20. stol.  
Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989. Str. 128)
- 2 - Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 91.
- 3 - Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur, Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim, VCH 1987, str. 76.  
Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 127.
- 4 - Za všechny uvedme příklad polského magického vizuálního textu ze 17. století. Pěs dva metry dlouhý pás je na jedné straně pokrytý kresbami magických figur a na druhé straně modlitbami. Vedle magických kol a pentagramů jsou tu (v magii často užívané) svaté jméno AGLA (akronym kabalistického obratu Atah Gibor Le-olam Adonai „Tys věčně mocný, Pane“) a proslulý magický čtverec SATOR, objevující se zde v poněkud změněné formě. Obmotaný kolem těla ho nosili zejména vojáci jako ochranu při válečných taženích. Na jedné straně za tím stojí lidová pohanská magie, na druhé straně daleko rafinovanější alchymisticko-hermetické spekulace a mystické praktiky, které vznikají v některých kruzích kabalistů, neoplatoniků a neopythagorejců. Paradoxní je, že tato doba největšího rozkvětu magie je také dobou největšího působení inkvizice (po tridentském koncilu 1545).  
Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 59 – 62.  
Nakonečný, M.: *Lexikon magie*. Praha, Ivo Železný 1995. str. 279 – 280

Obr. 40 - Ustupující labyrint, 1644.



Obr. 39 - Centrální labyrint „Ex uno centro sua mittit lumina Sohar“ (Z jednoho centra vysílá své světlo Sohar), 1684



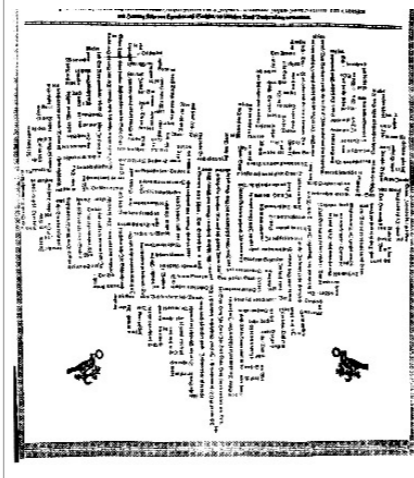
## POZNÁMKY

**Labyrint světa a ráj srdce** Jana Amose Komenského ukazuje opačný princip cesty labyrintem, druhou stranu mince obrazu světa. „Učitel národů“ a biskup Jednoty bratrské v 17. století ukazuje sice existenci jediné správné cesty a zahrnuje svět (město) jako mámivé a falešné zjevení chaosu, ale centrum labyrintu není v Kristu. Poutník hledající pravdu se po četných peripetiích dostává do centra města, které se ukazuje být sídlem největšího zla. Teprve tam vidí úplný obraz bídy a hanebnosti. Po tom poznání se vydá do pravého světa, světa pravdy. „Navrát se, odkudš vyšel, do domu srdce svého a zavři po sobě dveře“. Konec labyrintu tedy není v Ježíši jako v kaligrafických labyrintech, ale Ježíš je východiskem z bludiště světa a cesta směřuje od středu ven.

**Labyrintová báseň** je termín, který se objevuje pravděpodobně teprve v 17. století, mezi jinými názvy rozeznávajícími poesis artificiosa, zařazen obvykle v barokní literární tvorbě do poezie epigramatické. Má různá označení: labyrinthos poeticus, cubicus metricus, retrogradus, carmen cubicum, poema cubicum a prostě cubus.

**Poesis artificiosa** – v latině znamená „poezie umně vyrobená, umělá“. Od renesance se tak souhrnně nazývá poezie vizuální či ozvláštňená jiným "umělým" nápadem, neplynoucí přirozeně z nitra (zkrátka žádný Ovidius); vychází z helénistické a středověké tradice.

Obr. 38 - Jonann Schaudelin: Cor Matriominale (Srdce manželské).

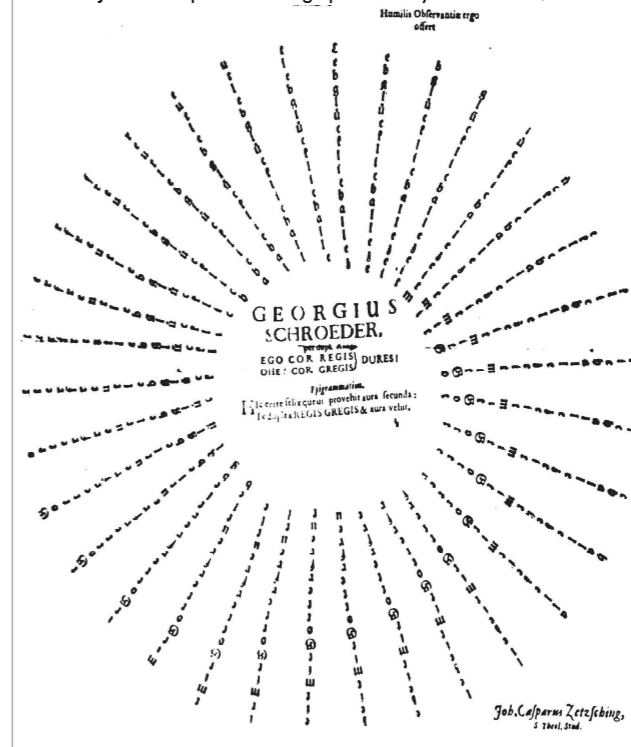


V tomto bludišti se však nedá zabloudit, cesta je jen jedna, byť sebevíc klikatá.<sup>1</sup> Kaligrafické labyrinty získaly název Labyrinthe spiruelle (duchovní, spirituální labyrinty). Nejčastěji se s nimi setkáme v příležitostných básních k svatbám a pohřbům. Sňatkové labyrinty označují spojení dvou lidí, často ve tvaru srdce. (obr. 38)

## 04.2 Zlatý věk labyrintu

Labyrinty se naposled rozbují v době baroka, kdy ve vizuální poezii naposled výrazně vystoupí prvky kabalistického jazyka. V době mezi 16. a 18. stoletím se objevuje nejvíce labyrintových básní. Písmový labyrint se vyskytuje ve dvou základních typech. První je **labyrint centrální**, ve formě pravoúhlé nebo ve tvaru nějaké figury, kříže, kosočtverce. V labyrintu „ze středu“ se začíná text číst od písmene umístěného v centru. Celý text je přitom výsledkem permutace, řádky netvoří verše jak v carmen cancelatum. (obr. 39) Druhý **labyrint, ustupující**, je vždy pravoúhlého tvaru. První řádek určuje vlastní text a následující řádky vznikají jeho posunutím vlevo nebo vpravo. Posun vždy o jeden písmový znak způsobuje zmizení znaku na straně jedné a objevení téhož na straně protilehlé. Ustupující labyrint je zcela úplný, když poslední verš tvoří přesný protiklad k verši prvnímu (obr. 40).<sup>2</sup> Důležitým prvkem labyrintů je také optické působení,

Obr. 41 - Johann Caspar Zetzsching: Spirálová labyrintová báseň, 17. století



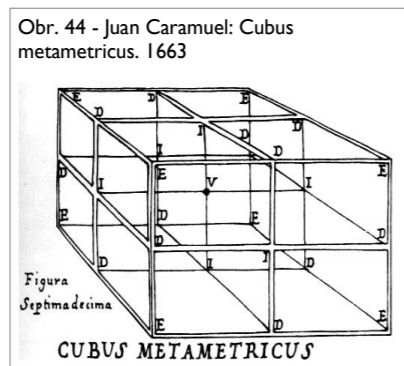
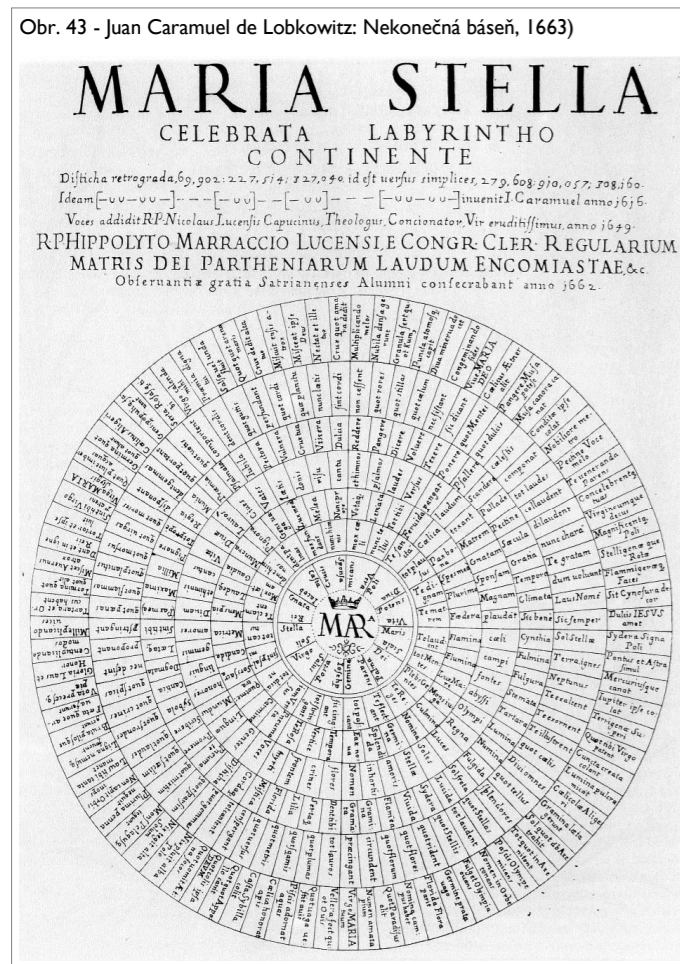
znam, spjatý s Božím tajemstvím. Postupně dochází k silné desakralizaci tohoto symbolu a labyrintové básně se píšou jako blahopřání významným osobám.<sup>3</sup>

## 04.3 Kryptografie

V renezanci a baroku byla vydána celá řada spisů o kryptografii a magii, vznikala také celá řada kreací kombinujících ne zcela průhledné významy a obrazy. Skryté významy symbolů a jejich magie výrazně ovlivňují vědu, filozofii i běžný život přinejmenším do 17. století, nejvíce za panování císaře Rudolfa II.<sup>4</sup> Z hlediska literárně-výtvarných experimentů jsou zajímavé rytiny vytvářející kruhové nekonečné básně, které prezentují Ježíše nebo Marii jako symbolické

ODKAZY

- 1 - Nakonečný, M.: *Lexikon magie*. Praha, Ivo Železný 1995, str. 354. O Kircherovi.  
Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 72 a 190.
- 2 - Tento model (Cubus metametricus) předznamenává model jazyka strukturalismu, kde "všechno souvisí se vším"; jazyk je jako trojrozměrná síť, kde uzly jsou jednotlivé pojmy a spojnice jsou vztahy – takže k jakémukoliv pojmu v jazyku/myšlení se dá přes další pojmy a vztahy dojít; nic není izolované, vše je součástí systému.
- 3 - Rypson, P., *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 72 a 173.
- 4 - Rypson, P.: *Obraz slova, Historia poezji wizualnej*. Warszawa, Akademia Ruchu 1989, str. 127.



POZÁMKY

**Chronostich** - verš obsahující chronogram. Chronogram (zápis času, z řeckého chronos (čas), gramma (písmeno)) je latinský nápis, v němž všechna písmena, která mohou být římskými číslicemi, dávají dohromady jejich číselný součet – datum. Jsou doloženy až v novověku.

**Anagram** - přesmyčka je slovo, které vznikne z původního slova tak, že se použijí všechna písmena ve slově obsažená a změní se jejich pořadí. Často se přitom nedbá na diakritiku.

**Emblém jako komplexní znak**  
Charakteristickou formou, která se rozvíjela ve vizuální kryptografické literatuře v 16. a 17. století, byl emblém. Jako žánr, který spojuje malbu/kresbu s textem, sehrál v období renezanace i baroka významnou úlohu – emblémy rámuji stránky knih, zaplňují obrazy, sochy, architekturu. Emblémy směřují od náboženských mystických symbolů k užitém symbolům, až k „logům“ (např. fernesných dílen). Geneze emblému sahá až k hieroglyfům. Skládal se ze tří částí – obraz, nazývaný imago, inskripcí, často nazývanou motto, a krátký básnický útvar, nazývaný subscriptio. Emblémy často nabývaly podobu magických amuletů a talismanů.

Prolínání obrazové složky a písma v básnických rébusech, v poetice emblémů a mnemotechnických pomůckách tvoří v 16. století pevné kameny široké základny mezinárodní mluvy a všeobsahujícího výrazu. Ke znaku, šifře, hieroglyfu se připojuje slovo písmem antropomorfně „polidštěným“ nebo zas naopak „zpředmětněným“ a navíc i hudba, obsažená v „řádově“ harmonických proporcích písma nebo vyslovená přímo melodii nesoucí verš, a to jako můstek, směřující k všeumění.

Rypson, P.: *Poezja wizualna i poezja emblematyczna*. In Barok 1996, č. 1, s. 77 – 78.  
<http://concept.avu.cz/studijni-texty-study-scripts/collatanea-prosperova-knihovna/slovo-a-obraz/emblemy/lang/cz-cs/>



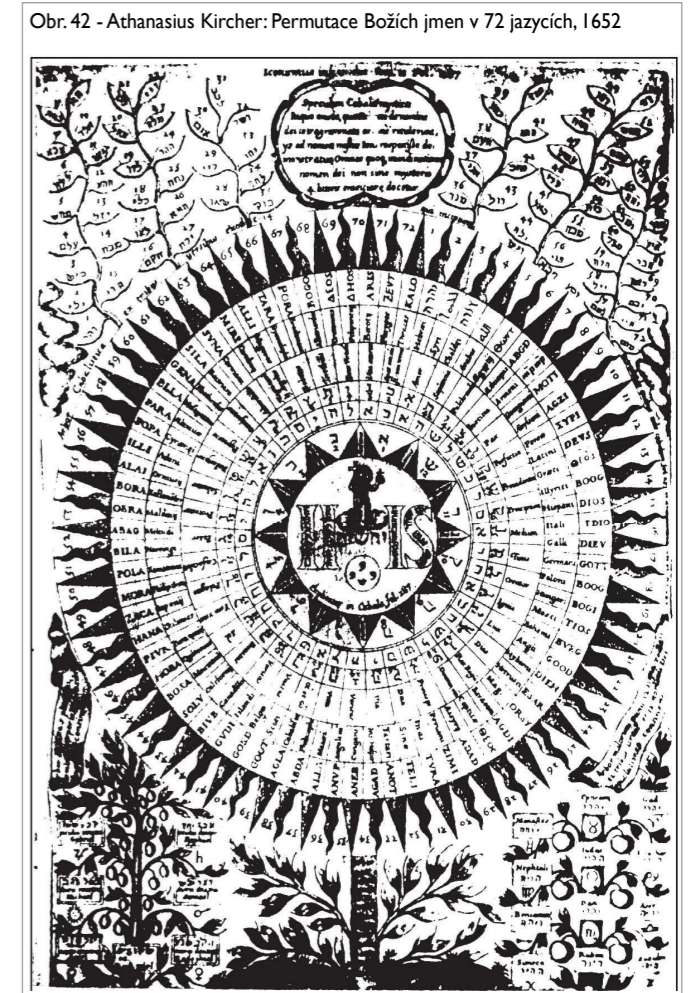
Slunce (Sol Christi). Takové básně také tvořil Anastazius Kircher, jezuita, který se zabýval hermetickými vědami, kryptografií a matematickými spekulacemi. V Kircherově Oedipus Aegyptiacus (1652) je monogram Ježíše (IHS - Iesus Hominum Salvator „Ježíš, Spasitel lidí“) a hebrejský tetragramaton JHVH obklopený permutacemi Božího jména v různých jazycích. Každé z nich se skládá ze čtyř písmen, každé souvisí s určitým číslem a písmenem hebrejské abecedy. (obr. 42) Tlumočí různorodost Spasitelových jmen a přitom jednotu. Opět je zde vliv kabalistické kombinatoriky čísel. Aegyptiacus je první kriticky pojatá encyklopedie hermetických věd, opírající se o znalost původních pramenů, především staroegyptských. „Solární“ texty jsou však bezprostředně svázané s poezií, není to jen ilustrace filozofického výkladu.<sup>1</sup>

Řadu útvarů tohoto typu, nazývaných v barokní poezii „permutační básně“, nacházíme v proslulé Metametrice Juana Caramuela de Lobkowitz (1663). Caramuel, napůl Čech, napůl Hispánc, cisterciácký mnich píšící latinsky, se opět zabývá kabalou a sbírá vizuální texty. Metametrica je sbírkou víc než 20 vizuálních útvarů, pocházejících z děl jezuitů, cisterciáků, paulánů a františkánů z celé Evropy. Obsahuje traktáty, vizuální básně a příklady z dílny tzv. „programované poezie“. Velmi zajímavé jsou Caramuelovy vynálezy, jako nekonečná báseň tisknutá speciálně zhotoveným válcem, (obr. 43) nebo trojrozměrná báseň. (obr. 44)<sup>2</sup> Tyto vynálezy navazují na mnemotechnická díla Raymonda Lulla či Giordana Bruna. Metametrica vyjadřuje fascinaci permutačními možnostmi jazyka, na což bezděčně navázali experimentální básníci 20. století.<sup>3</sup>

Tehdejší rostoucí popularita permutačních a vizuálních básní proniká koncem 16. století dokonce do osnov školní výuky jako programovaná poezie a poesis artificiosa.

V baroku se kabalistické básně objevují v celé Evropě,

převážně latinsky. To však neznamená, že se jejich autoři hlouběji zabývají okultismem. Je to určitý pohled na svět jako na zašifrovanou Boží Knihu a kabalisté se jí snaží číst (viz str. 18). Formální vlivy kabaly lze vidět i v četných barokních útvarech, jako chronostichy, anagramy a zmíněné labyrintové básně. Praktiky mystických permutací kabaly se ale posléze přemění do pouhého estetického efektu.<sup>4</sup>









## ODKAZY

- Vizuální báseň využil jako jeden z mála např. Lewis Carroll v knize Alenka v kraji divů a za zrcadlem (1865), aby zdůraznil snový, fantaskní charakter vyprávění.
- Avantgarda také neustále zápasila o syntézu uměleckých žánrů a zrušení hranic mezi uměními. Spojení básnické hry slov s hrou barev a zvuků tuší možnost nové, vyšší poezie, poezie bez poetiky, báseň osvobozené imaginace; první předzvěst poezie pro všechny smysly. V druhé polovině 19. století přichází Richard *Wagner* s představou „Gesamtkunstwerku“, což je výtvor, vznikající kooperací tří (podle něj) základních umění: tance, hudby a básně. Na přelomu staletí sní *Mallarmé* o sloučení hudby, básnictví a malířství v jedinou symfonii slov, představ, barev a tónů. Touha po syntéze a fúzi jednotlivých umění žije, počínaje Rimbaudem a Baudelairem, v celém dalším vývoji poezie. Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Usp. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, ČCS, 1966. Str 345.

3 - Mallarmé, S.: *Faunovo odpoledne a jiné básně*. Sestavil Jiří Pechar. Svoboda, Praha 1996. Str. 51-52.

4 - Závěrečná slova zpřesňují smysl symbolu, okolo něhož se báseň jako ve spirále točí: Vrhem kostek je každá myšlenka - každá myšlenka je oním úsilím dopnout se absolutna a vyloučit náhodu; náhoda nicméně zůstává vítězná. Žádný vrh kostek nevyloučí náhodu. Mallarmé se dotýká pásma orace a plošnou organizací se přibližuje k pólu mlčení a míří k Nicoté, zde reprezentované Náhodou.

Valoch, J.:

*Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 5.

Mallarmé, S.: *Faunovo odpoledne a jiné básně*. Sestavil Jiří Pechar. Svoboda, Praha 1996. Str. 104

5 - Mallarmé, S.: *Faunovo odpoledne a jiné básně*. Sestavil Jiří Pechar. Svoboda, Praha 1996. Str. 105-106

6 - Mallarméova plošná „orchestrace“, ale především jeho zájem o zvukové charakteristiky básnického textu stojí za povšimnutí také v souvislosti s brazilskými experimentálními básníky skupiny Noigandres a s jejich zájmem o úvahy skladatele Antona von Weberna. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 5.

<p>Obr. 44 – Stephané Mallarmé: Vrh kostek, 1897. (4 strany z 20) . Sestavil Jiří Pechar</p>		
<p>BYLO TO <i>nečádného pávodu</i></p>	<p>ČÍSLO BYŤ I EXISTOVALO jinak než rozptýlená halucinace agónie</p> <p>BYŤ I ZAPOČALO A PŘESTALO prýštic líněd popřené a uzavřené sotva se objevilo</p> <p>byť i konečně dík jakémusi marnotratnému hýření vzácnosti</p> <p>SHRNULO SVŮJ POČET evidenci součtu pokud jen nějaký OZÁŘILO</p>	
<p>ZNAMENALO BY TO <i>hář</i></p> <p><i>ne</i> <i>víc ani méně</i> <i>bez rozdílu ale stejně jen</i></p>	<p>NÁHODU</p> <p><i>Klesá</i> <i>pero</i> <i>rytmické posadržení zhouby</i> <i>aby se pohroužilo</i> <i>do prvotních pěn</i> <i>odkud nedávno vyšleho její šilenství až k vrcholku</i> <i>očekávanému</i> <i>identickou nezářičností propasti</i></p>	
<p>NIC <i>z pamětihodné krize</i> <i>či snad</i> <i>událost</i></p>	<p>už předem směřovala k nepřítomnosti výsledku lidsky významného</p> <p>NEBUDE SKUTEČNOSTÍ všední povznesení rozlévá prázdnotu</p> <p>NIC NEŽ MÍSTO SAMO nicotné šplounání jako by mělo rozptýlit čin srážně prázdny jenž by jinak svou lži dal základ záhubnému zbloudění</p> <p>v oněch končinách neurčitosti v níž se všechna skutečnost rozplývá</p>	

## POZNÁMKY

Lewis Carrol:Příběh myšího ocásku, 1856. .

Přeložili Aloys a Hana Skoumalovi

<p>Spustil Hafan na Myš:</p> <p>„Marně se mi brániš, na soud pojedcháš, proč? se ještě ptáš! Já tam taky půjdu, žalovat tě budu, o tvé vině soud musí rozhodnout. Pojď a neodmlouvej.“</p> <p>Myš mu řekla:</p> <p>„Óuvej, to mi nejde do noty, bez soudee a poroty není žádné rozsouzení!“</p> <p>Odpověděl pes: „Milá Myško, věz, jak je zvykem Hafáni, porotu i soudee zastanu. Po tom procesu ortel smrti vynesu.“</p>
--

**Avantgarda** – francouzsky: avant = před; la garde = hlídka

**Gesamtkunstwerk** – (německy gesamt = celkem, veškerý; Kunstwerk = umělecké dílo). Dílo jako syntéza všech druhů umění.

**Volný verš** – verš, v němž se programově nepracuje s žádnými obvyklými prvky prozodie, tj. ani s přízvukem, ani s délkou samohlásek, ani se v něm nevyskytuje konstantní počet slabik. Je však možné, že se ve volném verši pracuje s dalšími prvky, které naproti tomu nevyužívá obvyklá prozodie, jako je například tempo či větná intonace. Může se v něm ale pracovat s rýmem, asonancí či dalšími prvky, poměrně častým prostředkem je také vynechávání interpunkce, častá je také práce se skladbou věty. Poprvé ho použil americký básník Walt Whitman ve sbírce Stébla trávy (1855). Volný verš je velmi rozšířen v moderní poezii jako projev opovrhování konvencemi „staré“ literatury, jejímž symbolem byl verš vázaný.

Období klasicismu a romantismu znamenalo útlum vizuální poezie. Přetrhla se historická kontinuita a experimenty na hranici literatury a výtvarna byly velmi řídké a okrajové.<sup>1</sup>

Zato přelom 19. a začátek 20. století je velmi intenzivní dobou hledání nových možností umění. Hledají se nové formy spodobnění světa, realismus už nestačí, rozpadají se velké univerzální slohy, rozpadají se klasické osvědčené formy (vzniká např. volný verš), je nutná deformace skutečnosti, intenzivnější a senzitivnější. Je to reakce i na překotný vývoj vědy a techniky, civilizační optimismus z očekávání výjimečného 20. století; zároveň je to reakce na sociální a politickou nestabilitu vrcholící První světovou válkou. Nositeli nových myšlenek jsou především básníci – tvoří předsunutou hlídku, předvoj v boji za nové umění, tzv. avantgardu. Poezie rychle reaguje na změny v myšlení společnosti a snese experimenty. Avantgarda také odmítá symbolismus, impresionismus a dekadenci; avantgarda chce být víc než jen „umění pro umění“, chce měnit svět. Vzniká celá řada progresivních uměleckých směrů – kubismus, surrealismus, futurismus, dadaismus, poetismus a jiné.<sup>2</sup>

## 05.1 Mallarmé

Prvním opravdovým předchůdcem experimentální poezie, do značné míry již soustředěným na stejné problémy, co pováleční autoři, byl Stéphane Mallarmé. Ve svých symbolisticko-impresionistických básních (nejznámější je jeho Faunovo odpoledne) hledá ideál krystalicky čisté poezie, vytvářené z asociativních řetězců představ, mnohoznačnosti symbolu, vjemů transponovaných do nových souvislostí a racionálních meditací. Je to poezie, která odlupuje ze slov konvenční sdělnost a chce dosáhnout k „absolutnu idejí“. Slovní alchymii Mallarmé buduje svěbytný, smyslovou banalitou nedotýkaný svět poezie otevřený hudbě a výtvarnému umění. Jeho básně jsou tajemstvím, jehož rozšifrování spočívá na individuálních

schopnostech čtenáře – interpreta.<sup>3</sup>

Ve své proslulé básni Un Coup de Dés (1897), Vrh kostek (první český překlad Vítězslav Nezval) využil Mallarmé poprvé možnost komponovat básnický text na plochu celé tiskové dvoustrany, přičemž významovou funkci mají různé velikosti a typy písma, rozmístění pauz i zvuková organizace jednotlivých verbálních skupin – význam mají tedy nejen písmena a slova, ale i „nic“ kolem nich. **(obr. 43)**<sup>4</sup>

Zdá se paradoxní, že básník, který ve svém díle tolik zdůrazňoval hudebnost poezie (stejně jako velký literární impresionista Paul Verlaine), dává zde v takové míře přednost vizuálním prostředkům před prostředky akustickými. Ale tento zdánlivý paradox nám jen lépe osvětluje jeho pojetí hudebnosti. Vizuální báseň Vrh kostek nevyklučuje recitaci, rozmístění slov na ploše stránky i typ písma naznačuje podle básníkůvých představ i intonaci eventuálního přednesu (větší písmena se mají číst hlasitěji, menší potíšeji, klíčová jsou i prázdná místa, pauzy atd.), takže text má charakter jakési partitury!<sup>5</sup> Takováto práce s vizuální stránkou básně k recitaci bude později klíčová pro vznik fonetické poezie.

Přes vázanost na symbolistickou poetiku se podařilo Mallarméovi využít dokonale celou řadu nových možností, které tento způsob psaní přinášel: rozehrává významové nuance pomocí typografie, rozrušuje konvenční čtecí mechanismus, umožňuje stále nový začátek čtení i jeho přerušování a předkládá i esteticky funkční ryze vizuální organizaci, do jisté míry nezávislou na jednotlivých významových skupinách.

### 05.2 Morgenstern

Pro vývoj určitého typu experimentální poezie je klíčový Christian Morgenstern, jakožto zakladatel německé nonsensové (absurdní) poezie. Tento svérázný básník-filozof spojoval slova zdánlivě nesmyslně (např. půlnoční myš), nebo vytvářel poezii

## ODKAZY

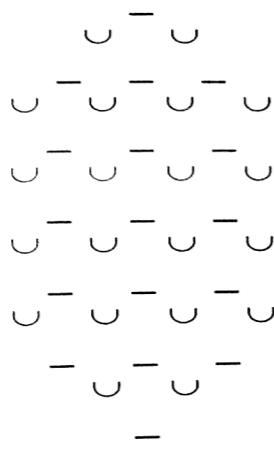
- 1 - <http://www.ceskaliteratura.cz/translat/morgen.htm>
- 2 - Morgenstern Ch.: *Beránek měsíc*. Přeložil Josef Hiršal za spolupráce Bohumily Grögerové, Odeon, Praha 1990. Str. 356
- 3 - Žádná slova v básni? Jak by taky mohla! Vždyť je to rybí zpěv a ryby slova neznají. Jak říká Hiršal: „Tato Morgensternova ‚nejhlubší německá báseň‘ by mohla být přímo dadaistickým manifestem.“ Morgensternovi Šibeniční písně vycházejí z rýmu, jazykového vtipu, deformace či hláskové skladby slov, jeho groteskní poezie osciluje mnohdy mezi magickým zaklínadlem a dětským říkadlem.  
Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 5.  
*Morgenstern, Ch.: Beránek měsíc*. Přeložil Josef Hiršal za spolupráce Bohumily Grögerové, Odeon, Praha 1990. Str. 363

4 - **Veliké Lalulá (1905)**  
Kraklakvakve? Koranere!  
Ksonsiryři - guelira:  
Brifsi, brafsi; gutuzere:  
gasti, dasti kra...  
Lalu lalu lalu lala!

Chandraradar sísjádra  
tesku tes py pi?  
Vahapádra, pryješádra  
klukpukpici li?  
Lalu lalu lalu lala!

- Sochoškrt sic kalcisumpa  
senmemysagart (!)  
Biboň sod: Quocitem Vumpa  
Kleso Klaso Klart (!)  
Lalu lalu lalu lala!
- Morgenstern, Ch.: *Beránek měsíc*. Přeložil Josef Hiršal za spolupráce Bohumily Grögerové, Odeon, Praha 1990. Str. 27  
Kromě čisté hry se slovy se zde může skrývat zakódovaný popis absurdní šachové partie (viz Beránek měsíc, str. 337)
- 5 - André Breton poznamenává: „Záliba v absurditě znovu otvírá člověku tajemné království, jež obývají děti. Dětská hra jako ztracený prostředek smíření aktu se snem začíná jednoduchými slovními hříčkami.“ A sám Christian Morgenstern vybral pro první vydání Šibeničních písní přílehlavé motto z Nietzscheho: „V pravém muži je skryto dítě. Chce si hrát.“ Německý filosof a fenomenolog Eugen Fink pak píše: „Hra jako hra se vůbec nebere vážně. Uznává se sice, že v existenci dítěte má důležitou, ba fundamentální úlohu a že je tu v samém centru života, avšak dospívání mladého člověka se vykládá jako proces, při němž je hra postupně vytlačována z centra života a je nahrazována jinými fenomény našeho pobývání. Hra se přesouvá na periférii života; nemizí sice, avšak nabývá charakteru příležitostné zábavy a přestávky, která slouží naší rekreaci. Zdá se, že po právu je hra vyhrazena malému děcku, jež chráněno rodinnou péčí ještě nezná vážnost života. Hraní je u malého dítěte zjevně čistým naplňováním jeho způsobu pobývání. To má jistě eminentní význam pro psychologii a pedagogiku. Může však být hra, tato očividně a primárně infantilní záležitost, důstojným předmětem filozofie?“  
Fink, E.: *Hra jako symbol světa*. Český spisovatel, Praha 1993. str. 21  
Morgenstern, Ch.: *Beránek měsíc*. Přeložil Josef Hiršal za spolupráce Bohumily Grögerové, Odeon, Praha 1990. Str. 364

Obr. 45 – Christian Morgenstern: Noční rybí zpěv, 1905



Obr. 46 – Christian Morgenstern: Trychtýře, 1905. Přeložil Josef Hiršal

Dva trychtýře jdou noční tmou  
Těl jejich úzkou skulinou  
proudí jas luny  
klidně, stále  
na cestu  
lesem  
at  
d.

## POZNÁMKY

Tyto Morgensternovy hrátky předznamenávají Chlebnikovovy „zaumy“. Např. německé das Hemd = košile přetváří na „das Hemmed“, jenom kvůli rýmu. Rozšiřuje tím ale významové konotace německého slova a z překladů do jiných jazyků udělal inteligentní zábavu: tento „zkomolený“ výraz se dá přeložit do češtiny jako Košilela, Rozkošela, Košilej, Prakošilník, Košiloň, Košiláš, das Koschile, Halenin, Košilice nebo Košilenka – vždy podle invence a záměru překladatele.

**Das Hemmed**  
Kennst du das einsame Hemmed?  
Flattertata, Flattertata.  
Der's trug ist bass verdaemmet!  
Flattertata, Flattertata.  
Es knattert und rattet im Winde  
Windururei, windururei.  
Es weint wie ein kleines Kinde.  
Windururei, windururei.  
Das ist das einsame  
Hemmed

**Košilela**, překlad Josefa Hiršala  
Znáš sirou košileli?  
Třepetatá, třepetatá.  
Jsi proklat majiteli.  
Třepetatá, třepetatá.  
Teď třeská a pleská v ní vánek  
Vichrúrúrej, vichrúrúrej  
Kvílívá jak uplakánek.  
Vichrúrúrej, vichrúrúrej.  
Docela osiřela  
Košilela.

Překlad a vizuální interpretace Ralfa Mošta



z „patvarů“ (např. třepeteta, košilela), které ovšem mají určitou vnitřní logiku (např. ad absurdum dovádějí některý jazykový jev – např. „zeměplaz“ evokuje ohýbání zájmeny a vzniká „ztebeplaz“, „zníplaz“, „zněhoplaz“). Morgensternovy básně jsou založeny na humoru a slovních hříčkách, díky svým nápadům ho někteří charakterizují jako předchůdce dadaismu. Intenzivně se zabýval antroposofií, je ovlivněn například i Schopenhauerem a Nietzsem.<sup>1</sup> V letech 1906-1908 se množí u Morgensterna zápisy, týkající se sporných otázek řeči: „Rozbít jazyk!“ Nebo: „Pod měšťáckým rozumím to, v čem se člověk dosud cítil v bezpečí. Měšťáckou je především vlastní řeč. Nejpřednějším úkolem budoucnosti je zbavit jazyk měšťáckosti.“ A o to Morgenstern cílevědomě usiloval. Záleželo mu na tom, aby odboural falešné a vratké jistoty, ne aby dezorientoval. Demolici jazyka uskutečňoval vysloveně v estetické oblasti, protože si byl vědom, že v oblasti ideologické by to mělo katastrofální důsledky.<sup>2</sup> Kromě své vážné mystické lyriky napsal pro nás podstatné čtyři svazky groteskních básní, vázaných výrazně na jazykovou strukturu němčiny (německy souborně vydané jako Alle Galgenlieder (1932), do češtiny přeložil Josef Hiršal): Šibeniční písně (1905), Palmström (1910), Palma kužel (1916), Šlasi (1919). V Šibeničních písních najdeme první vizuální báseň, v níž je užito jiných znaků než grafémů, a to konkrétních značek, používaných ve verši k označení přízvučné

a nepřízvučné doby – slavný Noční rybí zpěv (obr. 45).<sup>3</sup> Kromě toho jsou v souboru některé vizuálně uspořádané texty, u nichž toto aranžmá akcentuje grotesknost celého textu. (obr. 46) Také je zde báseň tvořená výhradně na základě zvukových kvalit bez užití sémantických celků či jejich fragmentů, tedy jako pouhá estetická fikce, struktura fonémů organizovaných do významově neidentifikovatelných slov.<sup>4</sup>

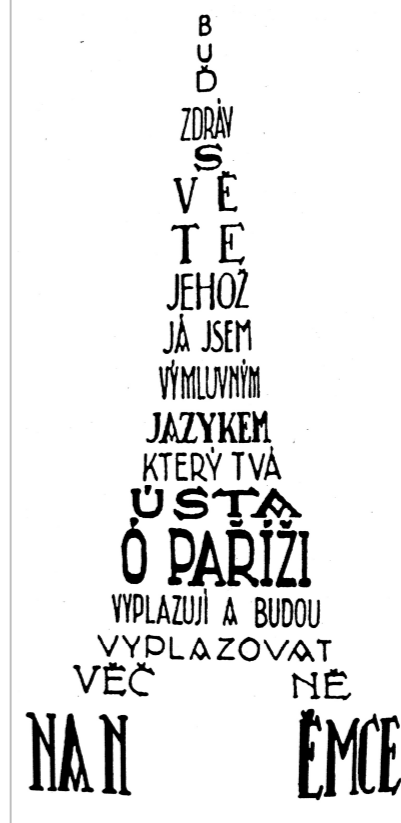
V celých Šibeničních písních najdeme řadu příkladů netradiční práce s jazykem – básně jako hry s jazykem. Hra s jazykem jako materiálem je po II. SV jedním z hlavních témat konkrétní poezie v užším slova smyslu a je klíčová pro poezii fónickou.<sup>5</sup>

### 05.3 Apollinaire

Pozoruhodným příspěvkem do vývoje vizuální poezie jsou Kaligramy (1913–1916) Guillaumea Apollinaire. Navazují na vývojovou linii starších kaligramů z 16. a 17. století, a to především svým důrazem na uměleckou i poněkud manýristicky orientovanou vůli skládat „za každou cenu“ z textu figurativní kompozice – obrazový tvar básně ovšem vždy přehodnocuje výchozí text. (obr. 47)

Karel Teige o novém způsobu psaní říká: „Otcem a matkou svobodné poezie Kaligramů jsou Whitman a Rimbaud; Marinettimu sluší se přiznati postavení asi jako kmotra (pozn. Kaligramy vznikají paralelně s manifestem Osvobozená slova, viz níže). ...Škrtnutí interpunkce umožňuje otevřený systém básně: báseň

Obr. 47 – Guillaume Apollinaire: Eiffelka, 1913. Překlad Jindřich Hořejší



1 - Tento nový způsob imaginativního přehodnocování reality není ani zdaleka popisný, napodobující, jak by se na první pohled mohlo zdát. Dostává se i dál než řecké technopagnie a carmina figurata. Apollinaire nachází nový způsob poetického jazyka – volné řazení asociací za sebou, často bez logického sledu; vzniká tak pásmo obrazů a mnohopohledová perspektiva. Tento způsob práce s texty pokřtil v předmluvě k Prsům Tirésiovým surrealismem.

„Apollinairovský nadrealismus, tof koncepce umění úplně odpoutaného od imitativních funkcí, jehož díla jsou svéprávnými estetickými a umělymi realitami; skutečnosti lidské, lidského původu, nikoliv napodobeniny a odvozeniny skutečností přírodních. ...Umění má být tvorbou a nikoliv nápodobou; umění začíná, kde končí imitace,“ říká Teige.

Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Usp. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, ČCS, 1966., str. 393, 394  
Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 7.

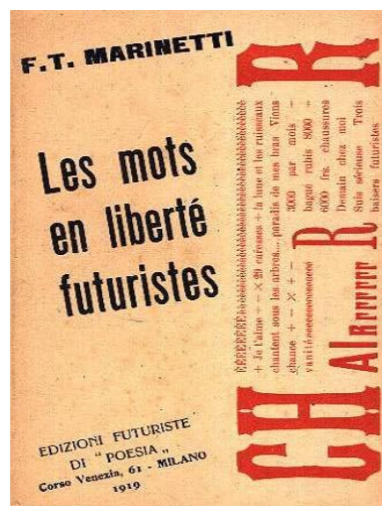
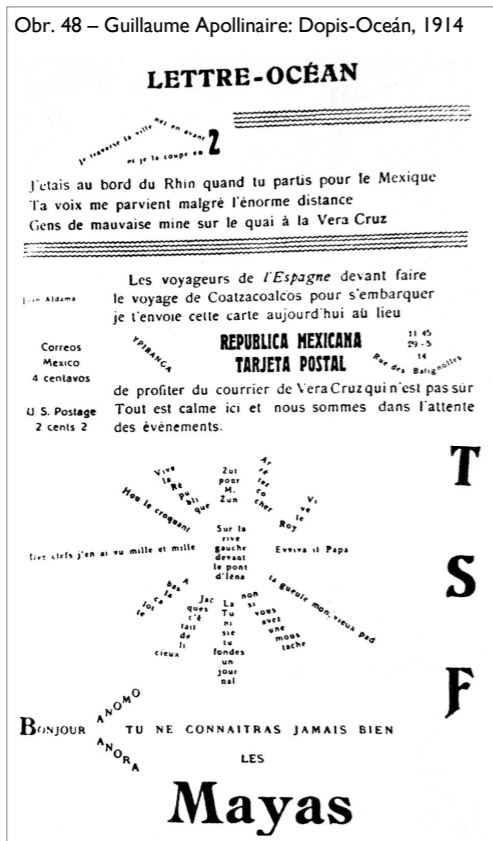
2 - Apollinaire tento Dopis-Oceán poslal svému bratrovi Albertovi do Mexika; Albert měl zálibu v klínovém a čínském písmu, v kaligrafii středověkých písařů). Dopis je volný tok asociací a pocitů, obsahuje i osobní narážky pro nás už nesrozumitelné. Guillaume Apollinaire: *Básně obrazy*. Sestavil Vladimír Diviš. SNKLU, Praha 1965. Str. 172

3 - Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Usp. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, ČCS, 1966. str. 396

4 - Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 7.

F. T. Marinetti: Dopis „passéistického“ pána mladé krásavici, 1919, překlad Jiří Macák

**M**iluji tě + - x 29 lichotek  
+ luna a potůčky pějí pod stromy,  
ráj mých paží Přijď štěstí  
+ - x - 3 000 měsíčně + prsten  
nicotnosssst s rubíny  
8 000 + 6 000  
botičky. Zítra u mne.  
Bud' rozumnou. Tři  
futuristické polibky



**Báseň pro Lou** v dopise z roku 1915

Poznej se tu  
Tato zbožnění hodná osoba jsi ty  
pod velikým slaměným kloboukem

Oko

Nos

Ústa

Zde je ovál tvé tváře

tvůj skvělý krk

o trochu níž je tvé

bijící srdce

zde konečně

nedokonalejší obraz tvého

zbožňovaného poprsí

viděného jakoby mlhou

**Surrealismus** - umělecký směr, který usiluje o osvobození mysli, zdůrazňuje podvědomí, krásu hledá ve spojování nespojitelného („krásné jako setkání deštníku a psacího stroje na operačním sále“). „Je rozdíl mezi Apollinairovým surrealismem - vědomým nadrealismem, oproti pozdějšímu Bretonovu surrealismu – nadrealismu podvědomí,“ jak říká Paul Dermée. Apollinairův surrealismus je víceméně synonymem kubismu.

**Kubismus** – především výtvarný směr; znamenal obrovskou změnu v přístupu ke skutečnosti, nejen ve vidění, ale především v práci s realitou. Předmět nezobrazuje jen z jednoho úhlu, ale z mnoha úhlů současně. Kubismus literaturu příliš neoslovil; pro kubistické básně není rozhodující význam ani melodičnost, ale obraz a ona kubistická mnohopohledovost – proto jsou básně kubistů netradiční z hlediska svého tvaru.

**Marinetti** se v Manifestu světového futurismu (1924) odvažuje všechny nové francouzské básníky, Apollinaira i jeho následovníky, jako i skoro všechny avantgardní umělce světa prohlásit prostě za futuristy. Přesto, že je to příliš obsáhlá a nepřesná generalizace, měl na to Marinetti svým způsobem právo: Marinettiho výzvy působily velmi intenzivně a iniciativně na veškerou moderní tvorbu. Vedle Apollinaira je Marinetti nejvýraznější vůdčí osobností avantgardy. Apollinaire se následně řadí také mezi kubofuturisty.

Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Usp. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, ČCS, 1966. Str 380, 391, 392

**T. S. F.** – francouzská zkratka Télégraphie Sans Fil. Bezdrátová telegrafie umožňující vznik radiového vysílání

se otevírá mohutným přivalům lyrické lávy, tryskajícím z nevědomí; roztrhávají se zde logické přehrady a příhrady myšlení, proto vylučuje se tu interpunkce, jež je pomůckou logické artikulace. ...V Kaligramech Apollinaire řekl sbohem celé epoše.<sup>1</sup>

Apollinairovy kaligramy jsou protipólem verlainovské „hudby především“. Přesunují důraz na optickou stránku básně, která se nezpívá, nerecituje, která se pouze čte. Tyto ideogramy chtěl Apollinaire vydat už před I. SV s příznačným názvem „Také já jsem malířem“. Drobné a jednoduché poetické záznamy jsou typograficky sestaveny v obraze domu, vodotrysku, spících milenců, hvězdné noci, kravaty, Eiffelky, revolveru, deště apod., jsou krokem ke spojení a ztotožnění poezie a malířství. Jako kubisté lepili do svých obrazů pohlednice, nálepky, výstřižky novin, aby touto syrovou realitou oživil abstraktní osnovu svých pláten (poprvé tím vzniká umělecká koláž), tak i básníci chtějí jednat jako kubističtí malíři: vřadit do svých básní jiné kontakty se skutečností – razítka, poštovní známky, novinové titulky apod. Apollinairova báseň Dopis-Oceán je definitivním

Guillaume Apollinaire: Báseň pro Lou, 1915



Obr. 49 – Filippo Tommaso Marinetti: Osvobozená slova, 1919.



vyústěním této snahy (obr. 48).<sup>2</sup> Je to báseň bez literárního dekoru, zrychlená, se zkratkami a zvětšeninami; báseň, která se čte jediným pohledem, vnímá se simultánně celá – jako plakát, nebo jako když dirigent orchestru čte naráz nad sebou napsané noty partitury; neslabikuje se od verše k verši. Moderní báseň se čte jako kubistický obraz, kubistický obraz se čte jako moderní báseň. To samé platí pro futuristické básně-obrazy.<sup>3</sup>

Vývoj figurativního kaligramu Apollinaiem de facto končí – další pokusy experimentální poezie nepřinesly do této linie již mnoho nového, snad s výjimkou několika manýristicky dokonalých kaligramů Johna Furnivala či hříček kybergraffiti. Vývoj kaligramů počínaje Apollinaiem ale směřuje více od figurativních tvarů k abstraktnějším typogramům a konstelacím (viz kapitola 6).<sup>4</sup>

## 05.4 Futurismus

Italští futuristé, vedeni Tommasem Filippem Marinettim, proklamovali před počátkem I. SV zcela nový způsob psaní, který by nebyl vázán ani na konvenční skladbu, ani na tradiční poetické prostředky. Zásadním inspiračním zdrojem pro celou avantgardu byl Marinettiho Manifest futurismu (1909) a pro nás klíčový manifest Osvobozená slova z roku 1913 a 1919 (obr. 49):

„Futurističtí básníci uvádějí v soulad barvy, hluky, hřmoty, zvuky, tvoří výrazná seskupení pomocí řeči a nářečí, aritmetických a geometrických formulí,





## ODKAZY

1. Valoch, J: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 8.
2. „Nezval z básní svou Abecedu a my stojíme na prahu nové obrazové poezie. Jestliže Rimbaud ve zvukovém valéru samohlásek objevoval jejich barevné hodnoty, transponuje Nezval ve svou báseň kresebný tvar typografických značek, básní magii jejich tvaru.“ Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Usp. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, ČCS, 1966. str. 338
3. Valoch, J: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 8.
4. Sárkózi Radek: *K Syntaxi básnického jazyka* In: Okruh 2/1995, str. 12-13
5. Valoch, J: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. str. 9.

Obr. 57 – Jaroslav Seifert: Rebus, 1925.

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

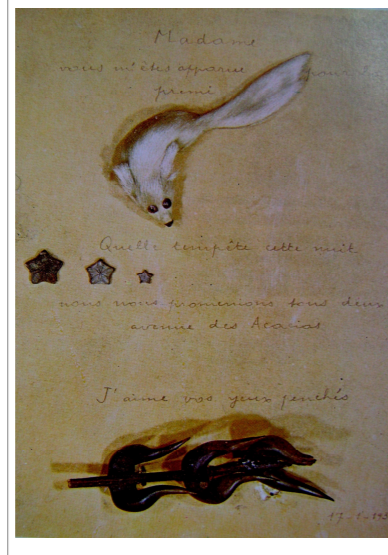
ČTVERÁK ŠTĚSTÍ

(čím větší čtverák - tím větší štěstí)

Obr. 55 – Vítězslav Nezval: R (Abeceda), 1924.



Obr. 54 – André Breton: Báseň-objekt, 1937.



## POZNÁMKY

**Poetismus** – nechtěl být pouze uměleckým programem, ale měl ambice stát se způsobem jak se dívat na život, aby byl básní. Cílem poetismu bylo úplné oprostění od světových problémů a optimistický pohled na svět. Z toho vyplynul i jeho styl rozvíjející lyriku, hravost a zájem o zábavu všedního dne. Poetismus je ryze českou záležitostí, kořeny má v dadaismu. Karel Teige o poetismu: „Poetismus zrodil se při vzájemné spolupráci některých autorů z Devětsílu. Byl především reakcí proti u nás vládnoucí ideologické poezii. Odporem proti romantickému estétství a tradicionalismu. Možnosti, jež nám neposkytovaly obrazy a básně, jali jsme se hledati ve filmu, v cirku, sportu, turistice a v životě samotném. A tak vznikly obrazové básně, básnické hádanky a anekdoty, lyrické filmy. ...Tvoříme poezii pro všechny smysly.“ Teige, K.: *Svět stavby a básně*. Usp. J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, Praha, ČCS, 1966. str. 128, 339

Jean Arthur Rimbaud: **Samohlásky** (Sezóna v pekle, 1873). Z francouzštiny přeložil Vítězslav Nezval. Příklad synestezie.

A černě, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek, já jednou vypovím váš různý vznik a druh. A, černý korzet, plný rudých much, jež bzučí kolem páchnoucích a krutých pasek, zátoka stínů, E, běl stanů, čirý vzduch, šíp ker a bílých králů, chvění vrásek; I, purpur, krev a smích, jenž tryská ze rtů krásek ve hněvu, anebo kajicný bludný kruh.

U, božské vibrace, U, zeleň moří s vesly, mír pastvín s dobytčím, mír vrásek, které kreslí prst alchymie pilným čelům vševědů;

O, zvučná polnice, klid vesmírného vřídla, jímž poletují planety a archandélská křídla. - O, modrý paprsek jejího pohledu.

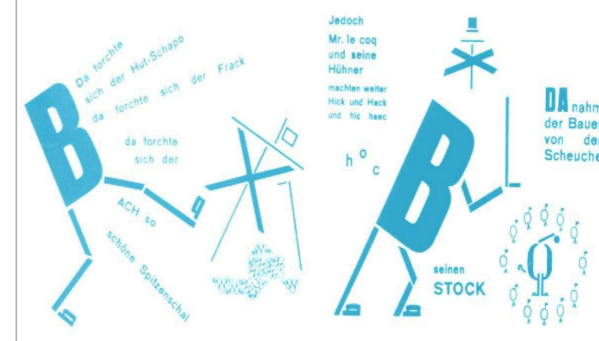
Od kolážované básně se posléze dostáváme k básni jako asambláži - vystupující z plochy papíru či knihy. Básně-objekty (oblíbené v surrealismu), realizované kombinacemi textu a konkrétního předmětu, poprvé demonstrovaly možnost vytvoření básně nikoliv ze slov zastupujících významy, ale přímo z věcí či jejich obrazů (obr. 54). Tento princip dovedli do abstraktní dokonalosti v 60. letech Jiří a Běla Kolářovi.<sup>1</sup>

### 05.6 Poetismus

V dvacátých letech vznikly zajímavé české vizuální básně v okruhu pražského poetismu, které byly publikovány v Seifertově sbírce *Na vlnách T.S.F.* (1925) a *Abecedě* (obr. 55) Vítězslava Nezvala (1924).<sup>2</sup>

Charakteristické je pro tyto texty užívání typografických prostředků, které nemá za cíl významové proměny, ale další rozvíjení hravosti obsažené ve výchozím textu. Velmi podstatný je u těchto realizací vliv teoretika a výtvarníka poetismu, Karla Teigeho, který knihy upravoval (obr. 56). Svědčí o tom i to, že v dalších vydáních básníci své vizuální texty vynechávají nebo z nich nechávají pouze textovou kostru (viz Seifert v souborném svazku *Svatební cesta*, kde vizuální básně vůbec nefigurují, ale obsah zůstává stejný jako *Na vlnách T. S. F.*). V Seifertově knize najdeme první básně-rébusy (obr. 57), na něž jako na polohu v experimentální poezii dost opomíjenou

Obr. 53 – Kurt Schwitters, Käte Steinitz, Theo van Doesburg: Pohádka o Hastrošovi, 1925.



Obr. 56 – Jaroslav Seifert: Cirkus, 1925.

**CIRKUS**

Dnes poprvé slavný polykač ohně John v náručí sevřel malou tanečnici Chloe

A MALÁ CHLOE BYLA JEŠTĚ PANNOU

clown Pom ten večer před cirkem vypustil obecnstvu na uvítanou

**VELIKÝ BALON**



mentálního básnického materiálu, umožňuje vyhledat v nich to, co mají s pozdější novou poezií šedesátých let společné. Avantgarda však měla bezesporu na vznik experimentální poezie zásadní vliv.<sup>5</sup>

navázal některými texty Ladislav Novák, Jiří Kolář a Václav Havel.<sup>3</sup>

Můžeme konstatovat, že ani Mallarméův Vrh kostek, jež je považován za první moderní vizuální text, ani následné výboje futuristů, dadaistů, Apollinairea nebo poetistů nezbudily pozornost u literárních teoretiků, ale pouze u literárních kritiků, a to ještě spíše

okrajově. (U nás se danou problematikou zabýval F. X. Šalda ve své stati *Z alchymie moderní poezie* a hlavně Karel Teige jako teoretik poetismu.) Skutečně systematický odborný zájem o problematiku vizuálních a experimentálních básní začíná až v 60. letech.<sup>4</sup>

Nutno také poznamenat, že uvedené experimenty spolu vzájemně nesouvisely, netvořily hnutí či školy; v rámci jednotlivých směrů rozvíjely různé a na sobě nezávislé podněty – i když některé prvky od sebe jednotlivé proudy přebíraly a jsou společné pro celou avantgardu (např. principy „osvobozených slov“). Teprve dnešní hodnocení, sledující avantgardní snahy pod zorným úhlem experi-

Upravený text, který se skládá z několika řádků. Zde je zobrazeno pouze první řádek: Upravený text, který se skládá z několika řádků.

Být básníkem znamená  
nechat mluvit jí samé.  
Jacques Derrida







## ODKAZY

1 - Lemaîtreův experimentální film (*Le film est déjà commencé?*, 1951 – Film už opravdu začal?) vznikl propíráním filmového pásu v kyselině, ve vodě, skrábáním v určitých částech obrazu, užitím triků a disharmonických barev, a především cizelováním, které poprvé dostalo anekdotický rozměr tím, že byly na filmový pás nakresleny souvislé znaky. Lemaître, M.: *Stručná historie lettristické výtvarného umění*. In: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha: CSS, 1967. str. 89

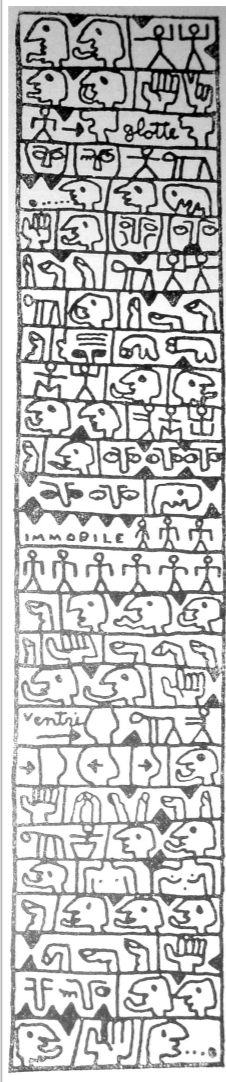
2 - Další významní francouzští lettristé byli Roberto Altman, Roland Sabatier či Jacques Spacagna, organizovaní kolem časopisu *Ψ (Psi)*, od roku 1964.

3 - *Rozhovor s Bohumilou Grögerovou*. In: PANDORA 2007, č. 14/Experiment. Str. 9-10



Isidore Isou: Znaky, 1958

Obr. 60 – Roland Sabatier: Bez názvu, 1965.



Revue Psi, č. 1., 1964. Design Roland Sabatier

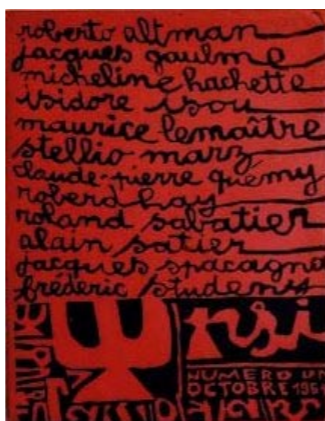
## POZNÁMKY

**Lettrismus** – (francouzské *la lettre* = písmeno, případně dopis) někde se objevuje pod pojmem hypergrafie. V širším slova smyslu se jako „lettristické tendence“ označují všechny výtvarné experimenty s písmem a grafickými znaky (od avantgardy po současnost) a funguje tak vedle pojmu „experimentální“. Lettrismus zasazený v historii je ale jen jedním z východisek k zformování nové experimentální poezie a jako termín se užívá pro „čistě“ výtvarné techniky s písmem v obrazech (viz např. dílo Eduarda Ověčáčka).

Lettrismus 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. Má to své nevýhody. 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 jednota (jazykový znak, jehož význam je posunut do výtvarné polohy prostřednictvím takové plošné organizace, jež je podobná výtvarné kompozici), bezesporu působící esteticky. Tato jednota je nová, a proto zaráží.

Hlaváček, J.: *Optické básně*. In: PANDORA 2007, č. 14/Experiment. Str. 145 <http://typomil.com/typofilos/2008/04/lettrismu-s-pismo-gesto-znak-umeni/>

**Pop-art** – (anglická zkratka *popular art* = masové umění) výtvarný směr hlavně 60. let, pro nějž je charakteristické přejímání motivů i techniky z předmětů každodenní potřeby, inspirace velkoměstskou kulturou s jejími vizuálními projevy (fotografie, film, reklama, komiksy). Často má kritický podtext proti konzumnímu stylu života.



## 06.2 Lettrismus

Jako oslí můstek mezi předválečnými avantgardami a poválečnou experimentální poezií funguje francouzský lettrismus. Bylo to avantgardní literárně-výtvarné hnutí, které založil v roce 1942 Isidore Isou (vlastním jménem Jean-Isidore Goldstein), francouzský spisovatel a režisér rumunského původu. Navazuje na dada a surrealismus, ale nově je přehodnocuje. Lettrismus je fascinace písmem, jeho plynutím, dynamikou slova, okamžitým akcentem, pronikavým výkřikem nebo naopak lyrickou strukturou, jíž písmena vytváří. Písmo, zvláště to užité ve volném výtvarném umění, má nespočet podob, tak jako psát či tisknout lze na tisíc způsobů. Od exaktní kresby ostrým perem přes kaligrafování měkkou stopou štětce, otisk matrice odlité z písmoviny, stříkání skrze šablony, rytí a škrábání až po techniku koláže anebo dekoláže. Kromě latinky Isou tvoří své básně obrazy z pseudoznaků či „superznaků nové kultury“ (obr. 58).

Jednou z předních postav lettristického hnutí je také Maurice Lemaître. Byl aktivní nejen jako malíř, spisovatel, básník, fotograf, filozof, ale také jako jeden z průkopníků mezinárodního experimentálního filmu, a je spolu s Isou zakladatel Lettriste Ecole de l'Ecran (Lettristická škola plátna).<sup>1</sup> Až k manýristické dokonalosti dovedl kaligrafickou hru se slovy, které se formují do figur, přičemž inspiraci čerpá ze soudobého komiksu a pop-artu (obr. 59).<sup>2</sup> Zároveň se lettristé

nechávají inspirovat výtvarným projevem dětí, přírodních národů i vyspělých zaniklých civilizací (např. Mayů s vysoce estetickým písmem). (obr. 60)

## 06.3 Typologie experimentální poezie

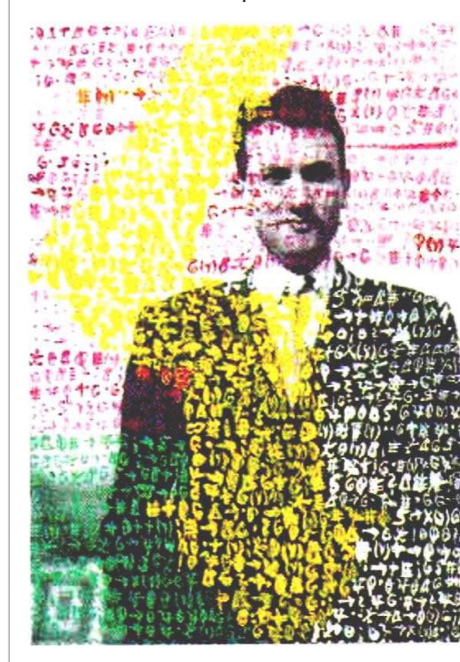
Podle Bohumily Grögerové se od 60. let v zásadě vyprofilovaly tři typy experimentální poezie. Poezie vizuální, zdůrazňující neobvyklý vzhled a uspořádání slov či písmen na stránce; poezie fónická, zdůrazňující zvukovou podobu básně; a poezie konceptuální, která vzniká na obsáhlejších intelektuálních záměru, kde jazyk je materiálem a často i cílem těchto kreačí. Termíny „experimentální“ a „konkrétní“ se kryjí a užívají se jako střechní pojmy, přičemž „konkrétní poezie“ je ustálený pojem především v anglo-americkém a latinsko-americkém prostředí, „experimentální poezie“ je nejvíce užívaná ve střední Evropě.<sup>3</sup>

**1) Vizuální poezie.** V kapitolách 2-4 jsme viděli historické podoby vizuálních básní, avantgarda přichází s „osvobozenými slovy“ a nová experimentální poezie těží z obojího; vizuální básně tvoří také nejpočetnější skupinu experimentálních kreačí.

Vizuální aspekt je přítomen už u tradiční poezie – uspořádání do veršů, označování počátku verše verzálkou, grafický rým, akrostich atd. Ve vizuální poezii je uvedený aspekt doveden do důsledků jako základní pro výstavbu celého textu.

Značná část vizuálních básnických textů je **asémantická**, využívá se v ní písma, z něhož je tvořena plošná (výjimečně

Obr. 58 – Isidore Isou: Autoportrét, 1952.



- 1 - „Konstelace je nejjednodušší možností, jak vytvářet poezii, spočívající na slově. Je to skupina slov, řetězených vedle sebe nebo pod sebou - není jich nikdy příliš mnoho - která mají k sobě vzájemně myšlenkově látkový vztah... Konstelace je řád a zároveň pole působnosti s pevnými veličinami. Dovoluje hru. Dovoluje řazení slovních pojmů A, B, C a jejich možné variace... Čtenář se účastní této hry, jejíž pravidla krok za krokem sleduje. Konstelace je mezinárodní a nadnárodní, je nepřeložitelná, jedinečná. Je to realita sama o sobě a není to žádná báseň o ničem. Konstelace není formální, ani tématický recept. Konstelace je výzva... Postavení čtenáře je postavením spoluhráče, zatím co básník určil hru.“  
Gomringer, E: *Od veršů ke konstelaci*. In: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha: ČSS, 1967. Str. 46-48
- 2 - Za přímého předchůdce konstelace bychom mohli považovat surrealistického malíře René Magritta. Magrittovy obrazy se často zakládají na rozporu mezi předmětem a jeho zobrazením (velké téma sémiotiky). Příkladem může být jedno z jeho nejslavnějších děl - obrázek dýmky, pod kterým je nápis: „Toto není dýmka“. Mohlo by se zdát, že nápis a obraz si protirečí, ale není tomu tak. Malba je pouze obrazem dýmky, nejedná se o dýmku jako skutečný předmět. Kromě spojení obrazu a slova najdeme u Magritta také konstelace z několika slov, nabourávající konvenční myšlení a vnímání.
- 3 - Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 25-27  
Levý, J.: *Doslov*. In: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha: ČSS, 1967. Str. 241
- 4 - Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 27-28

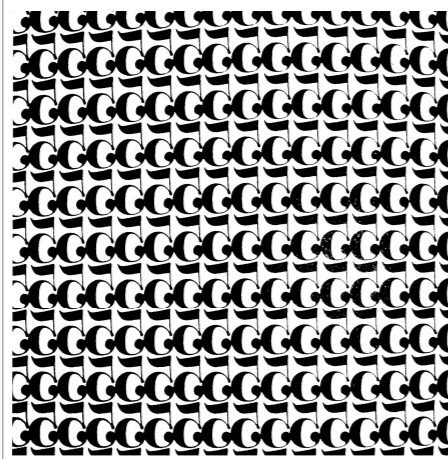


René Magritte: Živé zrcadlo, 1927. (personnage éclatant de rire = osoba rozjasněná smíchem; horizon = horizont; armoie = skříň; cris d'oiseaux = křik ptáků)

Obr. 63 – Décio Pignatari: Cocacola, 1956



Obr. 61 – Klaus Burkhardt : 5, 1966.



Ve výtvarném umění pozorujeme **zdůraznění ryze vizuálního estetického zřetele** (na úkor zřetele významu, symbolu) již od impresionismu, zdůrazňujícího ještě nápodobu, ale nápodobu ryze optického vjemu, přes pointilismus s jeho analýzou barvy a s novou kompozicí, počítající s optickými vlastnostmi lidského zraku. Kubismus přináší mnohopohledovou analýzu, vedoucí až k vytváření nové, autonomní vizuální reality na ploše obrazu, a směřuje až ke geometrické abstrakci, počítající pouze s estetickou a emocionální působností barvy a tvaru. Orientace na vizuální působení v této linii byla dovedena až k op-artu, jehož autoři se soustřeďují na možnosti vzniku optické iluze na divákově oční sítnici a ke kinetismu, fakticky demonstrujícímu optické proměny v čase pomocí pohybu artefaktu. Vizualizaci a postupnému odvratu od významu se nevyhnula ani druhá linie moderní malby, vedoucí přes expresionismus a surrealismus až k lyrické abstrakci, informelu a gestické malbě, v nichž zůstává jen malíř a jeho „psychologická gesta“ v podobě barevných skvrn a struktur.  
Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 25-26

Obr. 62 – Karel Trinkewitz: Báseň - koláž, 1966.



prostorová) struktura, nevázaná na významovou interpretaci. Podstatné jsou plošné vztahy mezi jednotlivými prvky. Autor pracuje buď s jednotlivými grafémy nebo s jejich volnými odvozeninami, případně kaligrafuje pouze na základě optické kvality, bez vázanosti na znak (obr. 61). Pod zřejmým vlivem gestické a informální malby vznikla expresivní práce s jednotlivými typy a s částmi sazby.

S asémantickou vizuální poezií souvisí také typografická koláž, spočívající v derealizaci výchozího tištěného sémantického materiálu (obr. 62) a jeho nové organizaci na základě většinou estetických pravidel (do krajnosti ji dovedl Jiří Kolář).

Pokud jde o vizuální texty **sémantické**, blízkou skupinu tvoří figurativní či pseudofigurativní strojopisné texty, jejichž materiál může být sémantický i nesémantický, které jsou ale významově určeny vizuálním uspořádáním.

Nejfrekventovanějším typem vizuálních experimentálních básní s významem je konstelace.<sup>1, 2</sup> Je to takové rozmístění slov (někdy se opakujících), které má upozornit na vztahy mezi těmito slovy, zviditelnit tyto vztahy. Vzniká napětí mezi úplností a neúplností, souvislostí a přetržitostí, opakováním a překvapením (obr. 63).<sup>3</sup>

Typogramy jsou pak speciálním druhem konstelací (obr. 64). Figurální formou navazují na tradiční kaligramy, ale oproti nim používají minimum slov (bez zapojení do vět), většinou jsou složeny jen z jednotlivých písmen (typů), významy vznikají opět pouze pomocí vztahů slov a písmen na stránce.

Obr. 64 – Reinhard Döhl: Jablko, 1965. (Wurm = červ).



**2) Fónická poezie** (či auditivní poezie). Zvukový aspekt je u tradiční poezie přítomen jednak v podobě zvukových maleb, jednak jako eufonie. V poezii fónické je zvuková složka nadřazena ostatním a v některých případech, přímo absolutizována. Koncentrace pozornosti na zvuk spojuje fónickou poezii s hudbou, která má zvuk jako hlavní materiál – fónická poezie může mít blízko k elektronické hudbě (např. Johnny Cage). Důležité je pro rozvoj tohoto druhu přístup k elektronickému zpracování zvuku. Fónickou poezií můžeme

rozdělit také na sémantickou, kde lze rozpoznat hlas i jednotlivá slova, a asémantickou, kde se z hlasu stává spíše melodie (např. Ladislav Novák oba přístupy i kombinuje). Akční fónický text se může pohybovat v rozpětí mezi záznamem automatického textu a mimoverbální zvukovou strukturou, tvořenou mluvidly. Sémantickou funkci zde má především hlasová modulace a intonace.<sup>4</sup>

Jakkoliv se směry fónické tvorby v padesátých a šedesátých letech rozbíhají do všech stran a je těžké je utřídít, jedno mají společné: chtějí být osvobozením od starých zažitých významů básnického projevu, od byrokracie jazyka, chtějí být cestou k hledání nové magické síly slov, nového životního stylu. Evropská fónická poezie v poválečných letech je ještě inspirována křecemi dadaistů a představiteli ruského futurismu. Obnovený zájem o fónické básně bezesporu souvisí s komerčním rozšířením magnetofonových nahrávacích zařízení. Nová technika, dostupná běžnému uživateli, otevřela netušené obzory i pro umělce a básníky, nabídla možnosti, o kterých se recitátorům dadaistických Lautgedichte ani nesnilo. Fónické básně svého vrcholu dosáhli v křecích

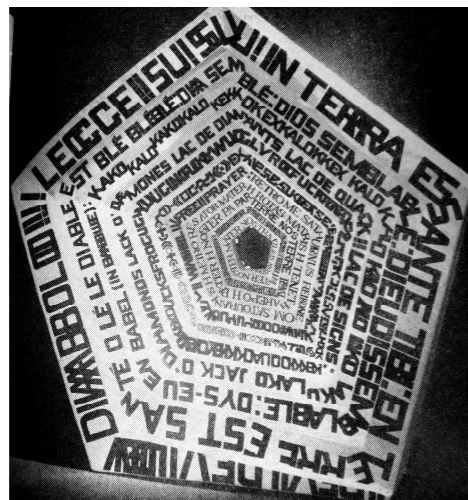
## ODKAZY

1. Miler, M.: *Mluvim, tedy jsem (Fónická poezie Ladislava Nováka)*. In: PANDORA 2007, č. 14/Experiment. Str. 172
2. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace (diplomová práce)*. UJEP, Brno 1970. Str. 28-29
3. Jiří Levý: *Doslov*. In: Slovo, písmo, akce, hlas. Str. 243
4. Již od dada a surrealismu se traduje pojem nalezeného předmětu či objektu. Objevitelé těchto objektů, na prvním místě Marcel Duchamp, který začal své objekty označovat jako ready-mades (hotová díla), sledovali možnost přenesení primárně neestetického artefaktu (např. průmyslového výrobku) do nového kontextu, v kterém mohl být interpretován jako estetický. Nalezené objekty vyvolaly i první pokusy o nalezené básně – např. Bretonův pokus o básně z novinových titulků. Renesanci ready-mades přinesl výtvarný pop-art a paralelní vývoj měl za následek také vznik spousty nalezených básní. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace (diplomová práce)*. UJEP, Brno 1970. Str. 30-31
5. Eugen Gomringer říká: „Myslím na knihu básní, která je ve své celistvosti skutečným zhmotněním, skutečnou realizací jedné jediné básně: na báseň-knihu.“ *Text, Buchstabe, Bild*. Katalog k výstavě, Zürich 1970. str. 16
6. Valoch, J.: *Básně bez knih*. In Světová literatura 1968, č. 5, str. 119-127. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace (diplomová práce)*. UJEP, Brno 1970. Str. 31

Obr. 66 – Gunter Falk: Otčenáš, 1964.

a	bůh	otec	syn	
	svatý	otec	syn	
	boží	otec	syn	
	boží	otče	syn	náš
	bůh	otče	syn	
		otče	syna	
		otče	syna	
	svatého	otce		náš
	svatého	otce		náš
		otče		náš
		otče		náš
	našich	otce	synů	
	našich	otců		
	našich	otců		
	našich	otců		
	našich	otce	synů	náš
	našich	otce	synů	
	našich	otců		
	našich	otců		
	našich	otců		
	svatý		synů	
	svatý			
	svatý			

John Furnival: Báseň-objekt, 1965



## POZNÁMKY

**Konceptuální umění** - spíše než umělecký směr je to forma nazírání na umění v tomto duchu: „Umělecká myšlenka (koncept) a umělecký artefakt jsou jedno a totéž.“ V umění jde tedy hlavně o nápad než o zpracování (v tom rozvíjejí přínosy dadaismu). Příznivci konceptuálního umění netvoří žádné přesné vymezené uskupení, jde spíše o intelektuální orientaci, ve které se od 60. let užívají velmi rozdílné výrazové prostředky.

Josef Hiršal a Bohumila Grögerová:  
Typologický text, řetězec, 1960

vítr  
trvá  
vám  
bývá  
chaby  
lícha  
halí  
líce  
celé  
léto  
touhy  
hynou  
váhy  
ubývá  
hrubý  
byvalý  
lyrovec  
vecpal  
paletu  
tulákoví  
léto  
celé  
měsíce  
země  
měla  
lahodná  
návrší

Obr. 67 – Eugenio Miccini: Porážka (La disfatta), 1964



Francouzů a našeho Ladislava Nováka.<sup>1</sup>

K fónickým básním často existuje i propracovaný vizuální záznam, partitura, která tvoří samostatný výtvarný artefakt a rozšiřuje zvukový efekt o další vrstvy významů (obr. 65).

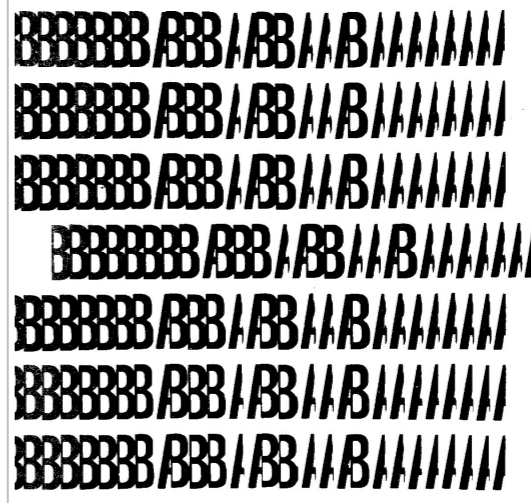
**3) Konkrétní poezie** v užším slova smyslu (či konceptuální poezie). To jsou básnické texty, jež využívají metajazyka (jazyka o jazyku, určitý výklad, metodu) k vytvoření estetické struktury (většinou i vizuální struktury, obr. 66). Konceptuální poezie je tedy estetickou fikcí, její verbální materiál není vázán na určité vztahy k označovaným předmětům, ale pouze na vztah slov nebo morfémů k struktuře jazyka. Texty tohoto druhu nejsou příliš hojné, častější jsou hraniční a přechodné útvary, částečně se překrývající s jinými typy.<sup>2</sup>

Velká část typů konkrétní poezie je vlastně „zbásněním gramatiky“ – rozumíme-li gramatikou soubor pravidel pro kombinování jednotek nižšího řádu (písmen, výtvarných prvků) do vyšších celků (slov, výtvarných kompozic). O tento racionální systém se poměrně nejdůsledněji opírají německé a brazilské skupiny experimentálních básníků, u nás hlavně Josef Hiršal a Bohumila Grögerová.<sup>3</sup>

Za zvláštní druh konceptuální poezie (na rozhraní s ryze vizuální poezií) se dají považovat trojrozměrné realizace, **básně-objekty**.

Od 60. let mají širokou škálu realizací – od koláží a montáží cizích, neuměleckých textů do nového

Obr. 65– Jiří Kolář: Partitura pro auditivní báseň na jméno Baudelaire, 1963.



kontextu (obr. 67), až po pouhé fotografování nápisů či čmáranic na zdech apod.<sup>4</sup> Uměleckým zpracováním trojrozměrného materiálu spojeného s jazykem vznikají i celé básně-knihy, pokusy plynoucí z nespokojenosti s tím, že kniha, ač se výrazně mění její zprostředkovaná informace, zůstává téměř nezměněna už po staletí. K tomu přistupuje i vědomí problematičnosti básnické knihy jako „sbírky“ a konečně tendence po získání další dimenze textu (obr. 68).<sup>5</sup>

Do komplexního pojetí básně-knihy mohou být pojaty také

prvky, které v tradiční knize měly ryze utilitární funkci, např. tiráž, čísla stránek apod. Kniha sama pak dává autorům řadu podob pro nový způsob organizace textu, jak poprvé a hned v podobě značně dokonalé vystihl Stephané Mallarmé.

Básnický objekt odlišuje obvykle důraz na sémantické kvality, realizované mimoverbálními prostředky. Na hranici s užitým uměním jsou pak básně-plakáty.<sup>6</sup>

Obr. 68 – Milan Křížák: Knihy dokumentů. 1964.





ODKAZY

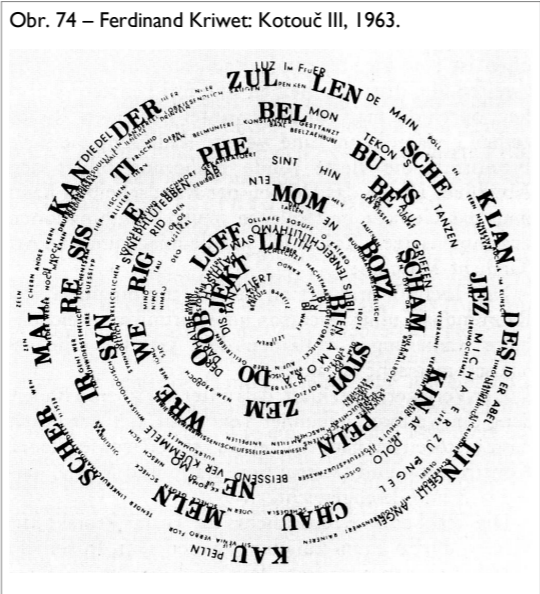
1. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str 12
2. Pro československou tvorbu byl vliv stuttgartské školy klíčový. Přední teoretici experimentální poezie, Hiršal a Grögerová, s prof. Bensem navázali počátkem šedesátých let osobní kontakty, také přeložili a v roce 1967 v Odeonu vydali jeho klíčovou stať *Teorie textů*.
3. *Poetika programu – program poetiky*. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. <http://www.ucl.cas.cz>
4. Pro Mayerovy počátky měl jistě velký význam vliv konstruktivní typografie Bauhausu. Mayerovo důsledné užívání jediného typu písma, totiž Futury, se pak stalo charakteristickým i pro další konkrétní. Mayer vydával i časopis Futura. Jinak autoři experimentální poezie používají hlavně typu písma psacího stroje (Courier New). Solt, M. E.: *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, Bloomington 1968. str. 18



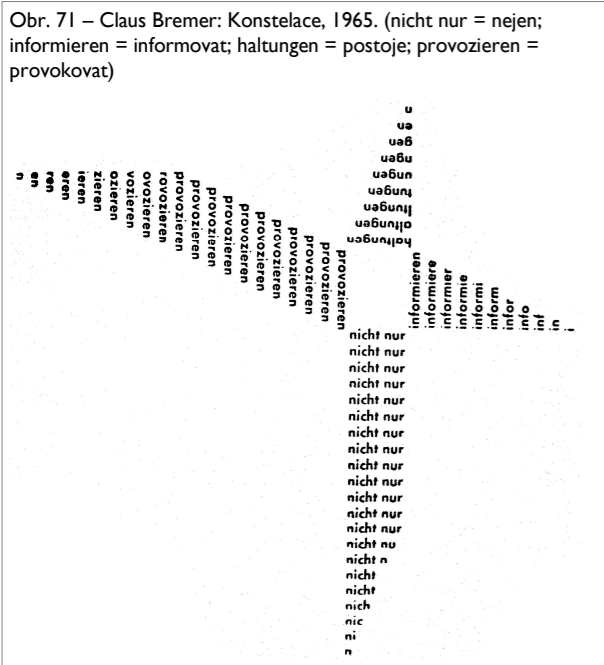
Obr. 72 – Max Bense: Orion, 1964. (rio = Rio de Janeiro; roi = král; orior = povstat)

POZNÁMKY

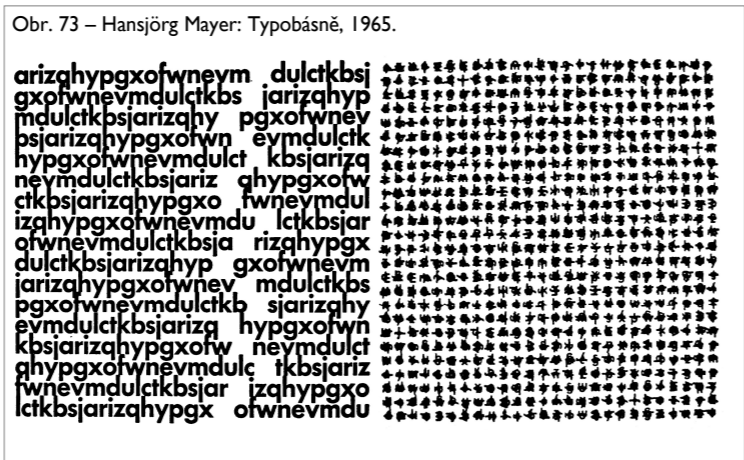
Joyceův klíčový román *Oddysseus* používá různých metod vyprávění k popisu jednoho banálního dne moderního člověka jako Homérova hrdinského eposu – od vnitřních monologů zachycujících proud vědomí až k nejrůznějším parafrázím, v poslední kapitole mizí interpunkce a vnitřní monolog je tak představen v téměř jednolitěm toku slov.



Obr. 74 – Ferdinand Kriwet: Kotouč III, 1963.



Obr. 71 – Claus Bremer: Konstellace, 1965. (nicht nur = nejen; informieren = informovat; haltungen = postoje; provozieren = provokovat)



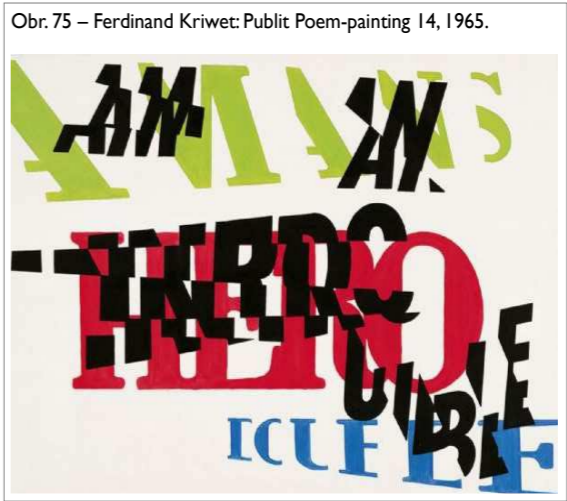
Obr. 73 – Hansjörg Mayer: Typobásně, 1965.

a výtvarníkem Danielem Spoerriem, jedním ze zakladatelů tzv. nového realismu ve výtvarném umění. Skupina publikovala první antologii nové poezie vůbec, nazvanou „Material“. Většina tvorby tohoto autorského okruhu byla zaměřena na vizuální sémantickou poezii, ať již to byly konstelace Bremerovy (obr. 71), v nichž byl verbální význam dál obohacován vizuální organizací, nebo texty Spoerriho, v nichž autor využíval neortodoxní německé ortografie a mnohonásobného opakování několika málo slov k vytvoření básnické struktury s oslabeným významem nebo konečně básně Williamsovy, sloužící k estetickému zhodnocení písma psacího stroje.<sup>1</sup>

Dosavadní způsob chápání a užívání jazyka zaostával za možnostmi, které skýtal soudobý rozvoj informačních technologií. Je vysloven požadavek maximální objektivizace jazykového znaku tak, aby se stal absolutní informační jednotkou planetárního dorozumívacího systému. K tomu směřuje **statistická estetika Maxe Benseho**, vůdčího ducha druhého důležitého centra experimentální poezie – stuttgartské školy.<sup>2</sup> Jazykový znak se v Benseho pojetí stává prvkem, jehož informační hodnota spočívá čistě v jeho materiálním výskytu. Výběr a kombinace takových prvků pak tvoří číselně vyjádřitelnou estetickou informaci jakéhokoli, tedy nejen literárního textu. Benseho statistická estetika ovšem hrála pro experimentální poezii spíše roli iniciační, její přímá aplikace, tedy systémové vytváření textů na základě určitého předem stanoveného logaritmu, které je možné i pomocí počítačového programu, se objevila pouze

jako jeden typ textu.<sup>3</sup> Bense kromě teoretických prací publikoval řadu experimentálních estetických textů, jejichž cílem bylo předvést proklamované možnosti také prakticky (obr. 72). Jako zásadní se ukázala Benseho spolupráce s jedním z jeho žáků, typografem a básníkem H. Mayerem. **Hansjörg Mayer** je autorem cyklu typografických kompozic z jediného grafému a dvou procesuálních knih, z nichž jedna, Typoaktionen (1967), využívá postupné kumulace jednotlivých grafémových grup do expresivně působících struktur (obr. 73), a druhá, Alphabetenquadratbuch (1963), demonstruje matematicky determinovaný proces narůstání grafického textu.<sup>4</sup>

Nezávisle na stuttgartské skupině experimentuje asi o roku 1959 **Ferdinand Kriwet**. Jeho prvním rozsáhlým experimentálním textem byla nesyžetová próza Rotor (1961), text bez pauzy, bez počátku a konce, důsledně rozvinutí metod Gertrudy Steinové a Jamesa Joyceho. Po tomto textu následovaly konceptuální vizuální práce – nejprve Sehtexte (vizuální texty), kruhy složené z mnoha desítek fragmentů slov, umožňující jednak čtení nekonečného otáčeného textu, tj.



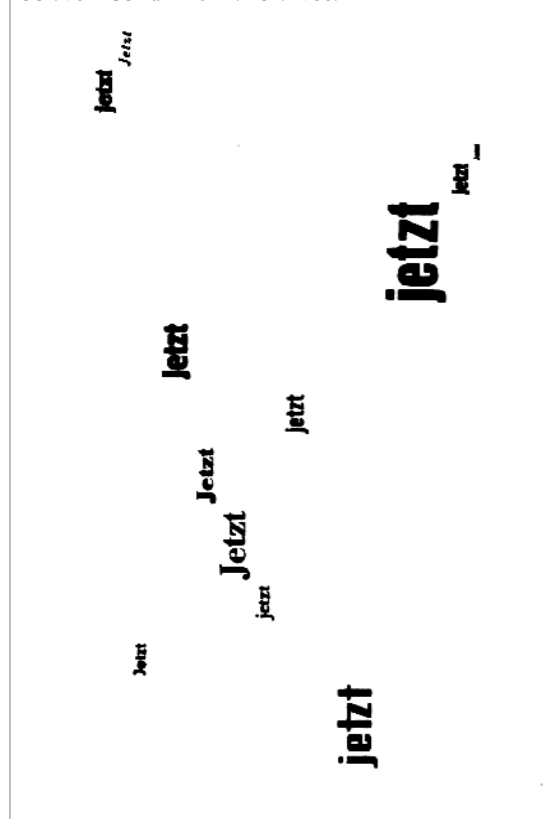
Obr. 75 – Ferdinand Kriwet: Publit Poem-painting 14, 1965.

postupnou identifikaci kumulovaných fragmentů, jednak ale také globální optické působení písmových ploch a plošek (obr. 74). Po cyklu Sehtexte následovaly Poem-paintings (básně-malby), v nichž jsou zvětšené detaily slov, výjimečně i celé slovní skupiny nebo věty, prezentovány na velké obrazové ploše (obr. 75). V nich záleží Kriwetovi především na vizuální interpretaci a na estetickém hodnocení vizuální

ODKAZY

1. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 13
2. Společným zájmem Rühma a ostatních z Vídeňské skupiny bylo nářečí jednak hornorakouské, jednak „wienerböhmisch“ (vídeňská čeština). Nářečí využívali v řadě textů, ale oproti tradiční národní literatuře nesledovali zdůraznění lokální specifčnosti. Nářeční jazykový materiál byl pro ně zajímavý pro své specifické hláskové kvality i proto, že řada výrazů byla pro čtenáře neznámá, neidentifikovatelná – tedy asémantická. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 13-14
3. Solt, M. E.: *Concrete Poetry: A World View*. Indiana University Press, Bloomington 1968. str. 21
4. Také pro počátky stuttgartské skupiny bylo důležité setkání s brazilským živlem, a to v osobě Harolda de Campos, poté publikovali brazilské experimentální texty v jednom z prvních svazků stuttgartské edice Rot. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 10
5. de Campos, A.: *Konkrétní poezie*. In: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha: ČSS, 1967. str 74-75

Obr. 76 – Gerhard Rühm: Ted'. 1958.



Obr. 77 – Ernst Jandl: Tři města. Experimentální hra, 1964.

PRVNÍ DĚJSTVÍ		
lo	(stranou)	: ndon
p	(sám k sobě)	: aris
pa	(k němu)	: ondon
lo	(pomalu jde kupředu)	: ris
par	(vstává)	: ndon
lon	(vtom přijde)	: is
pari	(se zahájí)	: don
lond	(sklíčeně)	: s
paris	(zmizí za mříží)	: on
londo	(drží nástroj a ruka se mu chvěje)	: n
	(chodí sem a tam, bojuje sám se sebou, až vybuchne)	
rom	(sleze ze stromu)	
london	(padne k zemi)	
rom	(odejde)	: n
londo	(ukazuje vlevo)	
paris	(pozoruje jej zaraženě a s úžasem a chvíli mlčí, silně dojat)	
lond	(hlídá mu pevně do očí)	: on
pari	(pokračuje)	: s
lon	(tíše)	: don
par	(zveňčí)	: is
lo	(s úžasem)	: ndon
pa	(neobyčejně hořce)	: ris
	(zevnitř)	: ondon
p	(bez sebe)	: aris
lo	(rovněž)	: ndon
DRUHÉ DĚJSTVÍ		
l-	(sám k sobě)	: ondon ondon
pari-pari	(zvedne ho a políbí)	: s s
lo-lo	(pomalu jde kupředu)	: ndon ndon
par-par	(vyveden z rovnováhy, rozechvěn)	: is is
lon-lon	(jej následuje)	: don don
r-r	(náhledně něsměle dovnitř)	: om om
pa-pa	(naléhavěji)	: is is
ro-ro	(zvedne se a skáče k němu)	: m m
lond-lond	(obléka a svléká se)	: on on
p-p	(vrhne se k němu a vezme ho za ruku, kterou už až do konce nepustí)	: aris aris
londo-londo	(vyhružně)	: n n
p-p	(políbí ho)	: aris aris
lond-lond	(marně se snaží vykrotit se mu)	: on on
ro-ro	(hraje a zpívá)	: om om
pa-pa	(vztekle se chechtá)	: ris ris
r-r	(klade mu s jistou obřadností ruku na rameno)	: om om
lon-lon	(předtím potají odešel a nyní se spěšně vrací)	: don don
par-par	(důvěrně se k němu blíží)	: is is
lo-lo	(chladně)	: ndon ndon
pari-pari	(ukazuje mu malý obrázek)	: s s
l-	(rozpráhuje za nimi bolestně ruce)	: ondon ondon
DOHRA		
london	První scéna	
rom	(spěchá k ní a vezme ji za ruku)	: rondon
	(snaží se odpovědět, ale zarazí se a v rozpacích hledí k zemi)	
paris	(drží ji za ruku a druhou ji hledí po čele)	: pondon
london	(prchá s vytřeštěnými očima)	
paris	(blíží se)	: pom
rom	(snaží se odpovědět, ale zarazí se a v rozpacích hledí k zemi)	
london	(hlasem prosyceným slzami)	: laris
Druhá scéna		
rom		: jdeš
		: jdu
		: ano
paris		: tak pojd'
		: my ho
		: koho myslíte
		: copak vy
		: co to
london		: nech mě
		: jdi a zrad' mě
		: zapomináš se
		: jdi mi z očí
paris(přichází s dopisem)		: zdá se
rom		: že to má
london		: ano má nejdražší

kvality textu. Svůj vliv zde uplatnily principy globálního čtení, využívané v moderní reklamě. Kriwet vytvářel i trojrozměrné texty jako básně-objekty.<sup>1</sup>

Zcela izolovaně se od počátku padesátých let vyvíjela tvorba autorů Vídeňské skupiny. Pro novou poezii neobvyklým útvarem, kterému se hodně věnovali, byla kolektivní textová montáž; kolektivně také realizovali kabarety a drobné divadelní kusy, které v ledasčem předcházely pozdější happeningy, především ale byly zaměřeny na grotesknost (v duchu předválečného dada). Nejdůslednější byl skladatel a básník **Gerhard Rühm**, který došel až k asémantickým fónickým básním, tvořeným na základě některých jazykových (hlavně samohláskových) specifík dialektu.

Rühm je autorem i vizuálních sémantických textů – jednak konstelací, rozvíjejících některé podněty Gomringerovy (obr. 76).<sup>2</sup>

V druhé polovině padesátých let se do kontaktu s vídeňskou skupinou dostal **Ernst Jandl**, jehož první experimentální texty pocházejí už z roku 1935. Jandl vycházel z podnětů G. Steinové, Arpa, Schwitterse i z několika v té době přístupných textů Gomringerových, a realizoval tak mnoho různých textů s použitím nejrůznějších experimentálních metod. Hlásal, že „nejúspěšnější metody psaní experimentálního textu jsou takové, které lze užít jen jednou, v jejímž výsledku je báseň identifikovaná s metodou, jíž bylo užito.“ (obr. 77)<sup>3</sup>

### 06.5 Brazílie

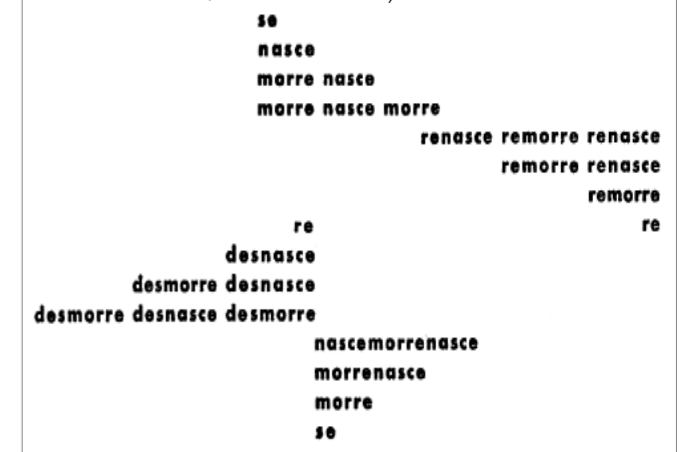
V roce 1955 se setkal při své cestě do německého Ulmu s Gomringerem brazilský básník Dácio Pignatari (původní profesí designér) a seznámil ho s pracemi básníků skupiny **Noigandres**, utvořené roku 1952. Její členové, Augusto de Campos, Haroldo de Campos a Pignatari, se zabývali poezií pod termínem „poesia

concreta“. Setkáním Pignatariho a Gomringera (původem také z latinské Ameriky, z Bolívie) prakticky započaly mezinárodní styky experimentujících básníků a de facto celý mezinárodní rozsah hnutí nové poezie.<sup>4</sup>

Koncepce autorů skupiny Noigandres se poněkud lišila od koncepce Gomringerovy, i když i oni začali používat pro své básně onačení konstelace. Jak zdůraznili ve svém manifestu, šlo jim především „o napětí slov-věcí v časoprostoru“, tedy o jakési uzlové významové body básnického textu, zatímco Gomringer směřoval k omezení významů na minimum.<sup>5</sup>

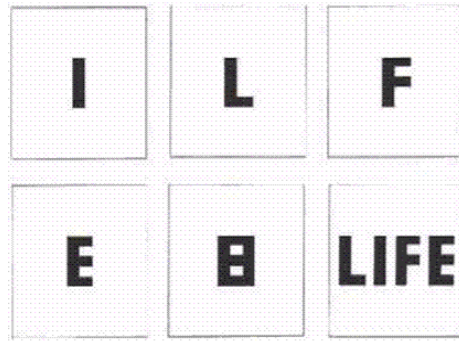
Dalším závažným rozdílem byla jasnější společenská a politická angažovanost brazilských básníků, ať již se jednalo o texty s vazbou na neutěšenou sociální situaci jejich země (obr. 78) nebo o básně věnované revoluční Kubě. V roce 1964 začali experimentovat hlavně s využitím jiných než přirozených jazyků, jazyka matematických symbolů, diagramů, programovacích jazyků atd. Nejdůslednější jsou jejich pokusy s texty tvořenými novými, vesměs grafickými znaky – k základním, výchozím znakům (a to znakům nekonvenčním, novoznakům) je přiřazen určitý

Obr. 78 – Haroldo de Campos: ONO, 1957. (se = ono; nasce = se zrodí; morre = umírá; renasce = se znovuzrodí; remorre = znovu umře; re = znovu; desnasce = se nezrodí; desmorre = nezemře)



ODKAZY

- 1 - Od roku 1960 se skupina rozšířila o další členy a přijala jméno Invencao – podle svého časopisu. Publikování skupinového časopisu bylo pro brazilské autory obtížné, dlouhé intervaly vydávání byly způsobeny hlavně nepřátelským postojem oficiálních státních orgánů po pravocísných puči v Brazílii. Brazilští básníci měli velký vliv na vytvoření skupin zaměřených na novou poezii také v Argentíně a Uruguayi.  
Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 10-11
- 2 - Nové hnutí, které se kolem revue Les Lettres začalo vytvářet, označil Garnier jako spacialismus (angl. spacial = prostorový); termín se víceméně neujal.
- 3 - Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 15-16.



Décio Pignatari: Život, procesuální báseň, 1958.

Pedro Xisto: Noc x Hlas, 1964.

nox	vox	nox	vox	nox
vox	nox	vox	nox	vox
nox	vox	nox	vox	nox
vox	nox	vox	nox	vox
nox	vox	nox	vox	nox

Obr. 80 – Ilse a Pierre Garnierovi: Spacialistická báseň, 1965.



Obr. 81 – Pierre Garnier a Seiichi Niikuni. 1966.



význam, další proměny, onen faktický básnický text, vznikají již pouze v rámci nových znaků. Během postupných proměn dochází pak ke vzniku znaků, které už nelze „přeložit“, to jest, jimž nelze na základě předem stanoveného kódu přiřadit určitý význam. Právě tyto nejasné, neidentifikovatelné, nepřeložitelné znaky zajímaly spolu s celým proměněným procesem téměř všechny brazilské konkrétisty. Říkali jim „procesuální básně“ (obr 79).<sup>1</sup>

06.6 Francie

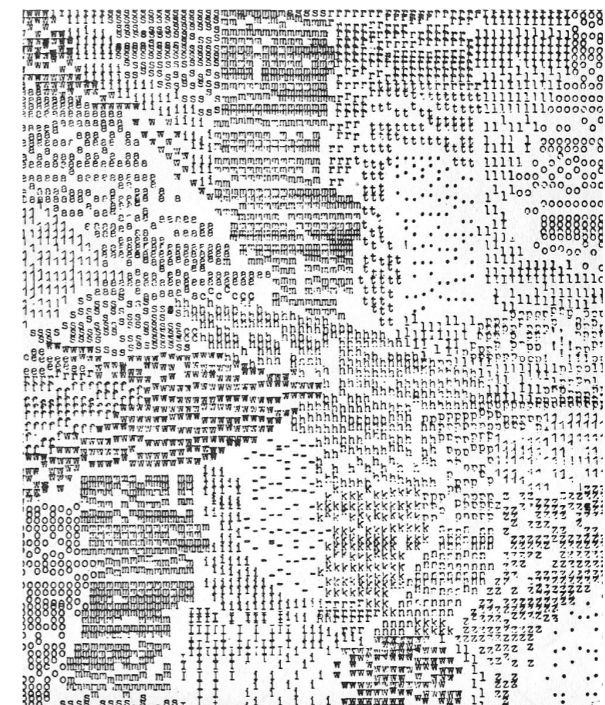
Francouzská experimentální poezie navazovala na tradici dadaistických experimentů i na těsně poválečný lettrismus. Roku 1962 publikoval Pierre Garnier v revui Les Lettres Poésie Nouvelle manifest konkrétní poezie - vizuální a fónické.

Ve svých prvních vizuálních pracích hledal Garnier možnosti vytvoření básně, která by nebyla lineárně čtena, která by naopak mohla být vnímána jako celek, ovšem při zachování významových vztahů. Slovo ve své grafické i zvukové podobě se mělo stát samostatným objektem. Tento manifest podepsala řada autorů z celé Evropy - tím básníci kolem Les Lettres navázali mezinárodní spolupráci, která trvala až do poloviny 60. let.<sup>2</sup> Hlavní skupinu Garnierovy vlastní poezie tvoří vizuální strojopisy, částečně tvořené spolu s manželkou Ilse Garnierovou – jsou to

expresivní struktury, využívající mechanismu psacího stroje, jednak sémantické texty, zhodnocující expresivní kvality psaní (obr 80). Posledním větším souborem Garnierovým, realizovaným ve spolupráci se Seiichi Niikunim, je cyklus francozsko-japonských básní. V nich jsou ve strojopisu kombinovány fragmenty významů francouzských (latinkou) a japonských (ideogramy) (obr 81).

Ke Garnierovu spacialismu se přihlásil také Henri Chopin. Krom vizuálních básní vytvářel hlavně fónickou poezii využívající lidského hlasu i jiných zvuků lidského těla (dech) k tvorbě rytmicky výrazných zvukových struktur (audioukázka). Nechyběly u něho i vizuálně/fónické básně-partitury (obr 82). Od druhé poloviny padesátých let vydává Chopin svou revui OU,

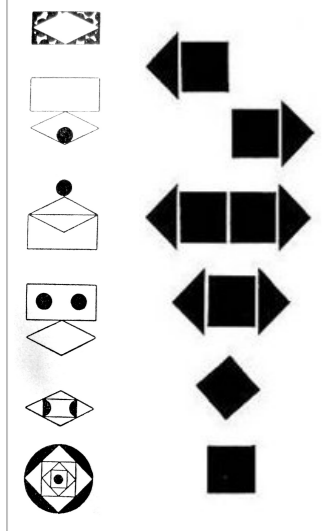
v níž je kombinován tisk vizuálních i tradičně lineárně psaných textů s audio-přílohou, gramofonovou deskou, na níž jsou vždy nové nahrávky fónické poezie různých autorů. Kolem revue OU se shromáždila malá skupinka autorů, pracujících se zvukovými proměnami básnického textu. Vzniká akční fónická poezie, kde jde o zachycení nepřipraveného textu, v němž přímý proud řeči se proměňuje ve výkřiky, neartikulované zvuky apod., aby se zase vrátil k významovým (a případně i z hlediska tradiční poezie zajímavým) celkům. Je zde zřejmý vliv surrealistického automatického textu, dovedeného do důsledku.<sup>3</sup>



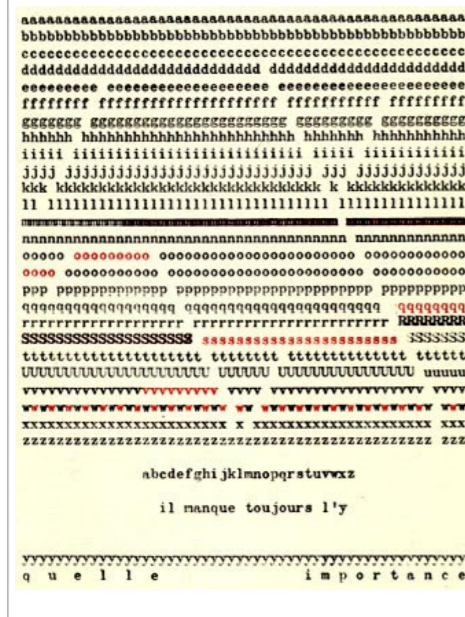
Pierre Garnier: Spacialistická báseň, 1965

Obr. 79 – Décio Pignatari: Procesuální báseň, 1965. (● = fotbalista Pelé; ◊ = vlast je rozšířena rodina s televizí; □ = nakonec vše dobře dopadne)

Luiz Ângelo Pinto: Procesuální báseň, 1964. (◀ = ano; ▶ = ne) In: Experimentální poezie. Uspořádali Hiršal J. a Grögerová B. Odeon, Praha 1967. str. 188



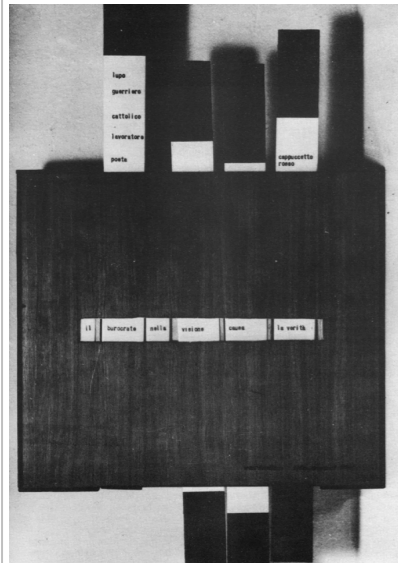
Obr. 82 – Henri Chopin: Alfabetická báseň (možná partitura k fónické realizaci), 1965. (il manque toujours l'y = vždy chybí „y“; quelle importace = jak důležité)



## ODKAZY

- 1 - Marinetti uvedl teoreticky také Belloliho sbírku básní - údajně poslední Marinettiho text napsaný před smrtí.
- 2 - Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 14-15
- 3 - Cobbing, B: *Music for Dancing*. In: Stereo Headphones No. 4; editoval Nicholas Zurbrugg. Suffolk 1971.

Obr. 86 – Ugo Carrega: Ruční permutátor, 1964.



Z cyklu Svobodné gesto, 1967-1985.



Obr. 87 – Nanni Ballestrini: Pro jedno řešení, 1963.



Obr. 85 – Adriano Spatola: Zeroglifici 4 a 2, 1966.

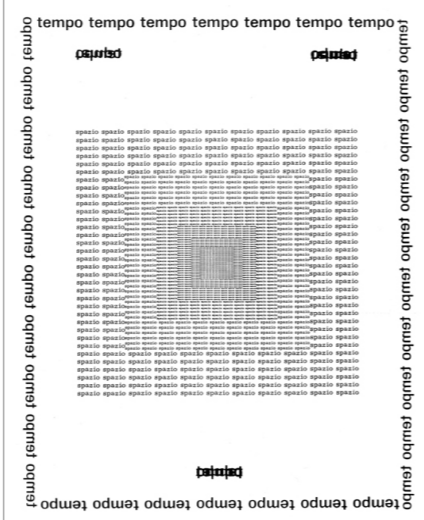


## POZÁMKY

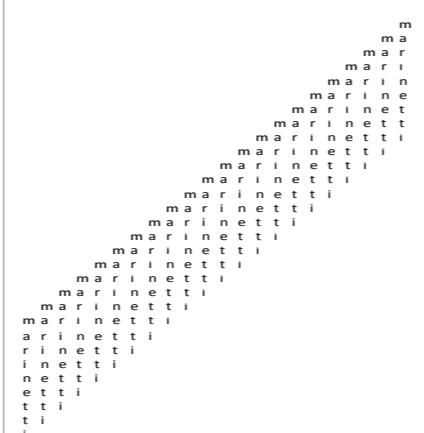
**Op-art** – (anglická zkratka optical art = optické umění) autoři op-artových děl od počátku 60. let využívají poznatky z geometrie, fyziognomie a optiky, snaží se pomocí černobílých i barevných geometrických obrazců, rastrů a vzájemně se překrývajících lineárních a plošných útvarů dosáhnou optické iluze pohybu či prostoru.

**Zeroglifico** – „Nuloglyfy“ (zero = nula, glyf = zářez); analogie k hieroglyfům a asociace s použitou stříhací metodou.

Obr. 84 – Arrigo Lora Totino: Prostor a čas, 1966.



Obr. 83 – Carlo Belloli: Marinetti, 1943.



## 06.7 Itálie

Faktickou spojitost s předválečnou avantgardou má nová experimentální poezie v Itálii, a to v osobě Carla Belloliho. **Carlo Belloli** vydal své první vizuální pokusy v roce 1943 (obr. 83), kdy se také setkal s Marinettim, který ho označil za nejmladšího futuristického básníka.<sup>1</sup> Ve svých starších textech (1943 – 1946) volil klíčová slova, klíčové významy a jejich vzájemnou relaci interpretoval typografickým uspořádáním. V roce 1959 formuloval Belloli teorii audiovizualismu, který je pro něj organickou jednotou významového a vizuálního (typografického), případně významového a zvukového. Belloli odmítá označovat svou poezii jako experimentální, hovoří o audiovizuálních textech, participuje ale na všech významnějších akcích italských poválečných experimentátorů.

**Arrigo Lora Totino**, op-artistický malíř a básník, dosáhl vrcholu své tvorby v optických aranžmá jednoduchého, mnohokrát multiplikovaného významu a ve vizuálních konstrukcích z několika málo významově souvisejících slov (obr. 84).

**Adriano Spatola**, asi nejzajímavější z mladé generace, je autorem knihy Zeroglifico (1966), v níž pomocí stříhací metody a koláže dosáhl pozoruhodných vizuálních transformací výchozího grafémového materiálu (obr. 85). Jeho práce ve svazku Majakovskiiiiiii (1971) jsou jednou z prvních knih minipoezie, ovlivněné výtvarným minimalismem. Jediné slovo je zde interpretováno změnou či zásahem do psaní.

Významnou úlohu hraje v Itálii od poloviny šedesátých let skupina Tool, vedená básníkem a estetikem Ugo Carregou. Skupina označuje problematiku, která ji zajímá, jako výzkum „symbiotického písma“. Pod tímto pojmem rozumějí básníci skupiny „všechny básnické úkony, které pamatují na vzájemné působení

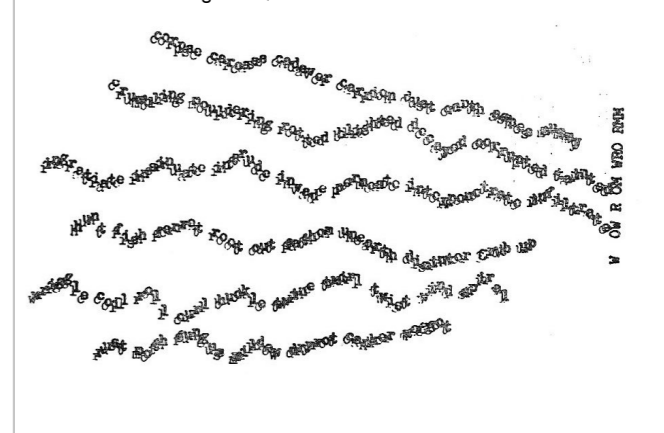
mluvených a grafických znaků.“ Ugo Carrega navíc experimentuje s prostorovými básněmi, které jsou otevřené pro zásah diváka (obr. 86). Později kombinuje písmo a gestickou akční malbu.

Do experimentální poezie zasáhli i někteří básníci skupiny Il Noviesimi, na prvním místě Nanni Balestrini svými kolážovanými texty. Jejich vizuální básně vycházejí z ikonografie výtvarného pop-artu (plakáty, vývěsní štíty, reklamy apod.) a dodávají mu výrazný společenskokritický tón (obr. 87).<sup>2</sup>

## 06.8 Anglie a U.S.A.

Z experimentujících básníků ve Velké Británii je třeba zmínit Boba Cobbinga, který se začal zabývat vizuálními a fónickými básněmi již koncem druhé světové války. Jeho známé práce pocházejí z doby po roce 1960, kdy začal redigovat vlastní malé nakladatelství Writers Forum, věnované experimentální tvorbě, tištěné v levných ofsetových edicích. **Bob Cobbing** pracuje paralelně s vizuálními a fónickými texty, často zpracovává do obou podob týž výchozí sémantický materiál, takže vizuální báseň tvoří k fónické básni partituru (obr. 88).<sup>3</sup>

Obr. 88 – Bob Cobbing: Báseň, 1965.





## ODKAZY

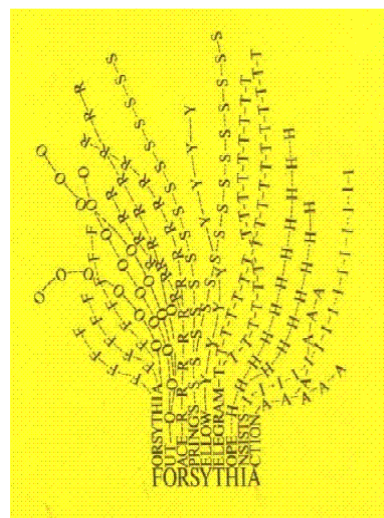
1 - „Zatímco dřívější carmina cancelata musíme číst s jistou dávkou pozornosti, Furnivalovy věže pochopíme na prvý pohled. Slova nesoucí poselství jsou zřejmá bezprostředně, ostatek je formální. Rozplétání vizuálních zapleteností není podstatným vymezením žádného ze současných vizuálních děl, operujících s literou.“  
Reichardtová, J.: *Hybridnost technik*. In: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha: ČSS, 1967. Str. 179

2 - Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 16-17

3 - I Higgins v rámci svého „intermediálního umění“ vytváří poezii – jako jeden typ využívá variačního principu k dosažení groteskního účinku, jiné jeho texty jsou de facto partiturami/návody k happeningům či k akční hudbě, i když mohou být pojímány jako samostatná „literatura návodů“ (jakou u nás vytvářel Jiří Kolář), nevyhýbá se ovšem ani poezii tradiční. Oba uvedené autory poji i příslušnost ke skupině Fluxus.

Mimo skupinu působila americká autorka další antologie experimentální poezie Mary Ellen Solt.

Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 19



Mary Ellen Solt: Forsythia, 1966

Obr. 91 – Ken Cox: AMOR & VOLUPTAS, 1966-68. (láska a rozkoš)



Obr. 90 – Ian Hamilton Finlay: Land-artová báseň, 1966. Little Sparta, Skotsko.



## POZÁMKY

**Land-art** – (někdy také Earthworks, „zemní umění“) byl jakýmsi protestem proti komercializaci umění ve Spojených státech – land-artová tvorba byla osvobozena od pláten, galerií i obchodníků s uměním, přesto však byla přístupná široké veřejnosti. Je to víceméně odnož konceptuálního umění bez galerií. Land-art používal jednoduché kompozice a různé přírodní materiály: kameny, dřevo, hlinu, vodu, rostliny atd. – vše ve volné přírodě, kde byly často vystaveny různým povětrnostním vlivům. Díla tak žila svým vlastním životem a měnila se díky přírodním podmínkám a erozi, které jim dodávaly nový rozměr.

**Fluxus** – (latinské fluxus = proud, rozplynulý) je mezinárodní hnutí výtvarníků, skladatelů a designérů založené roku 1960 v New Yorku. Jednalo se o jakýsi druh neodadaismu, kdy důležitý je názor či postoj umělce než klasický výstavní galerijní prostor či artefakt, proti němu tvůrci vystupovali, zpochybňovali jej, ignorovali, cílem je deglorifikace umění, jeho demokratizace a převedení ze sféry výlučnosti do oblasti každodenního života. Hlavní činnost skupiny je intermediální – happeningy, performance, hudební divadlo, land-art atd. Poezie je (s výjimkou několika autorů) na okraji zájmu.

Za zmínku ještě určitě stojí nejradikálnější mezi americkými autory nové poezie **Carl Pernbach-Flarschheim**. V jeho tvorbě najdeme nahodilé texty vizuální i lineární a časté využití programování. Pernbach-Flarschheim byl také první mezi Američany, který začal systematicky pracovat s počítačem (tehdy ještě elektronickým) jako výtvarným nástrojem. Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). UJEP, Brno 1970. Str. 20

Obr. 92 – Emmet Williams: Smysl zvuku; Pět, 1955.

SENSE SOUND  
SONSE SEUND  
SOUSE SENND  
SOUNE SENSND  
SOUND SENSE

i  
ii  
iii  
iv  
five

**John Furnival**, profesí výtvarník a výtvarný pedagog, tvoří obrazy a objekty z kreslených textů, většinou s užitím plnovýznamového materiálu. Hlavní estetickou funkci má u Furnivala sice kaligrafie a plošná organizace, důležitý je ale i faktor významový, např. v cyklu Věží, v nichž jsou užitá hesla proti vietnamské válce („mír pro svět“ anglicky a rusky), proti nesmyslnosti násilí, nedorozumění apod. (obr. 89)<sup>1</sup>

Skotský básník **Ian Hamilton Finlay** se po několika sbírkách tradiční poezie zabývá od padesátých let konceptuální poezií. Experimentuje s mnoha materiály – básně nejen tiskne, ale také realizuje jako objekty plovoucí ve vodě, dělá básně-sochy, básně vlající ve větru, básně stojící na mořském břehu, přičemž mořské vlny jsou nedílnou vizuální komponentou textu. Jsou to tedy land-artové básně „žijící v symbióze“ s okolní krajinou. Vrcholem jeho práce je přes 270 realizací v „poetickém parku“ Little Sparta ve skotské vsi Dunsyre (obr. 90).

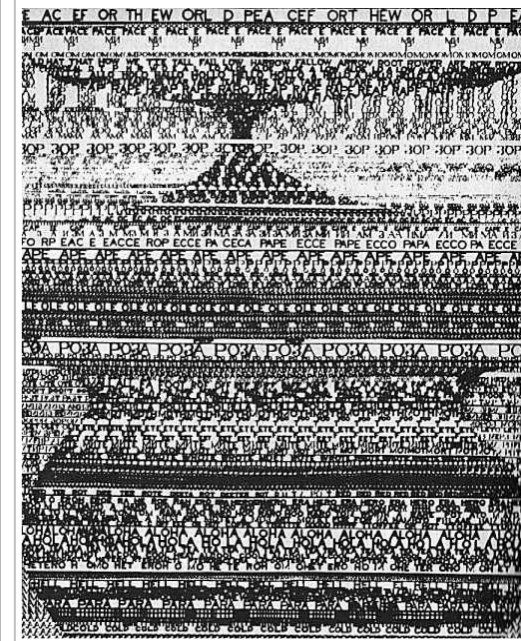
**Ken Cox**, spolupracovník Furnivala, byl prvním kinetistou mezi anglickými autory. Kromě výtvarných kinetických objektů realizoval také řadu kinetických básní, využívajících vlastního pohybu (např. v proudu vzduchu) nebo pohybu mechanického k proměnám textu (obr. 91). Coxovy básně byly prvním pokusem o texty proměňující se v čase.<sup>2</sup>

Jak v Anglii, tak ani básníci v U.S.A. netvoří pevný celek, i když lze zde vysledovat autorský okruh kolem nakladatelství Something Else Press. Nejvytrvalejším

Obr. 89 – John Furnival: Pád babilonské věže, 1964.



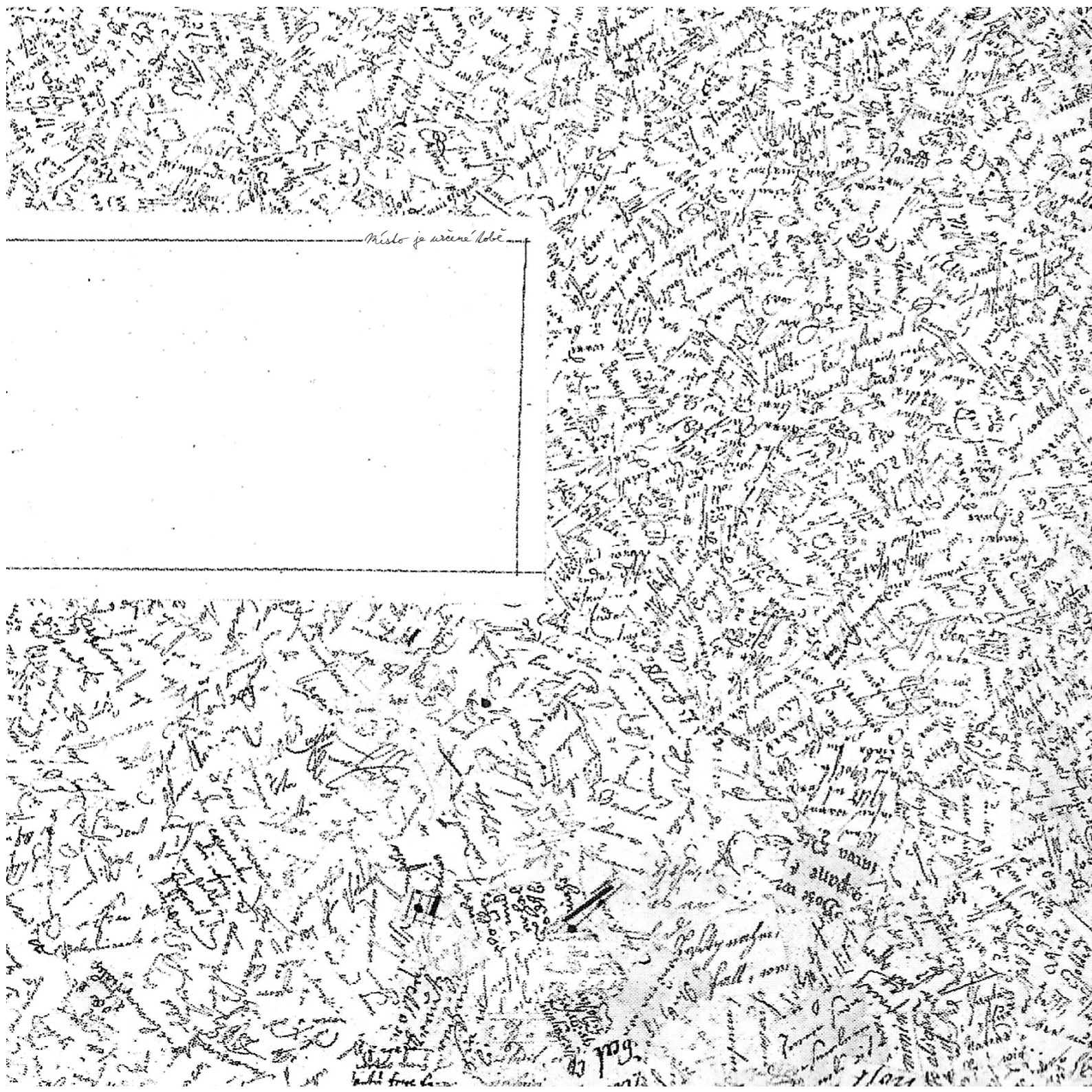
Detail



v oblasti experimentální poezie je v U.S.A. **Emmett Williams**, zmíněný již v souvislosti s darmstadtskou skupinou. Od počátku šedesátých let pracuje Williams opět v Americe. V této době se jeho tvorba rozšířila také do oblasti happeningu. Krom „klasických“ konstelací (obr. 92)

má zajímavou publikaci vizuální poezie, cyklus Sweethearts. Je to pokus o rozvinutí možností konkrétní poezie do rozsáhlého variačního cyklu – z hláskového materiálu jediného slova, tvořícího název cyklu, je vytvořená řada konstelací, které tento význam modifikují, reinterpetují a dále rozvíjejí až k jakémusi záznamu epického textu. Z Williamsovy spolupráce s Dickem Higginsem, skladatelem, happenerem, básníkem a majitelem „avantgardního“ nakladatelství Something Else Press, vznikla v té době nejobsažnější antologie experimentální poezie (Williams, E.: An Anthology of Concrete Poetry).<sup>3</sup>





Změnila-li se báseň, je to proto,  
že jsem se změnil já,  
že jsme se změnili my všichni,  
že se změnil svět.

Josef Hlášal

07  
experimentální  
slovenství  
česko

## ODKAZY

1 - „Co se to najednou stalo se slovem, jehož smysl se tak lehce a často zneužívá? Pro oko je to mnohdy už jen seskupení písmen a pro ucho jakýsi hluk, sestávající z posloupnosti určitých zvuků - A co je potom věta? Jen řada slov uspořádaných pomocí vztahu mezi tím, co je nalevo a tím, co je napravo. Nová poezie hledí na jazyk jako na materiál v jeho čisté podobě. Slovo se osamostatňuje, získává na váze a vytváří si kolem sebe prostor. Pro nás tu vzniká možnost morálního požadavku: nezneužitelnosti. Ve zdejší praxi už jazyk přestává být - a nejen na oficiální úrovni - nosičem informací a prostředkem dorozumění. Obrovská převaha ustálených frází a vyčichlých klíše pomáhá ze všech sil pozměňovat, překrucovat či zakrývat smysl. Sdělování je schopen už jen jazyk na intimní úrovni. Pro tohle všechno nás literární experiment mocně láká.“ Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Let let II*. Mladá fronta, 1994. Str 45

2 - Chaloupecký, J.: *Na hranicích umění*. Prostor, Praha 1990. str 14, 17, 19  
[http://www.cojeco.cz/index.php?s\\_term=&s\\_lang=2&detail=1&id\\_desc=392899](http://www.cojeco.cz/index.php?s_term=&s_lang=2&detail=1&id_desc=392899)

3 - Na konci padesátých let se objevují první pokusy autorů nové poezie. Další vliv na tyto autory měli jejich přátelé a kolegové, především výtvarníci (vedle Boudníka, Mikuláš Medek, Jan Kotík, později Karel Malich či Zdeněk Sýkora). Značný význam pro české básníky měla tak jejich

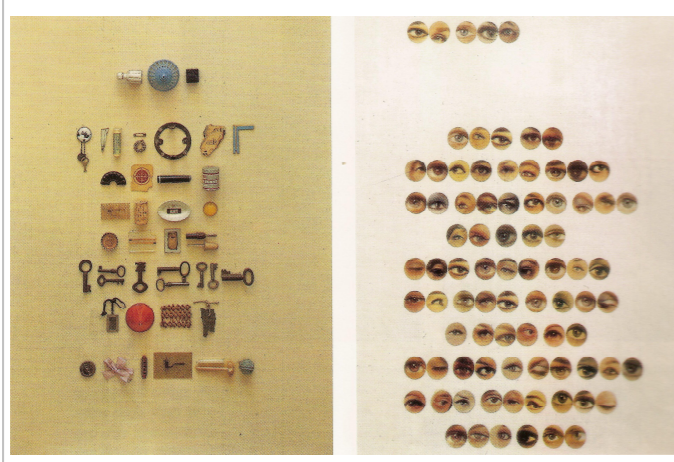
překladatelská praxe i reakce na obvyklou básnickou praxi své doby. Díky překladatelským kontaktům se i přes byrokratické zásahy podařilo prvním českým experimentujícím básníkům navázat brzy kontakty s obdobně pracujícími tvůrci v cizině a seznámit se s jejich teoretickými i praktickými výsledky. J. Hiršal – B. Grögerová: *Český básnický experiment*, in: *Tvář* 1965, č. 1, str. 4

4 - Kolář, J.: *Snad nic, snad něco*. In: Jiří Kolář. Monografii editovala Motlová M., Odeon, Praha 1993. Str. 8. Valoch, J.: *Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby*. In: PANDORA 2007, č. 14/ Experiment. Str. 155 Chaloupecký, J.: *Na hranicích umění*. Prostor, Praha 1990. str 56,61

Obr. 96 – Vladimír Boudník: Strukturální grafika IX, 1960.



Obr. 99 – Jiří Kolář: Černý cukr, Báseň pro oči, 1963.



## POZNÁMKY

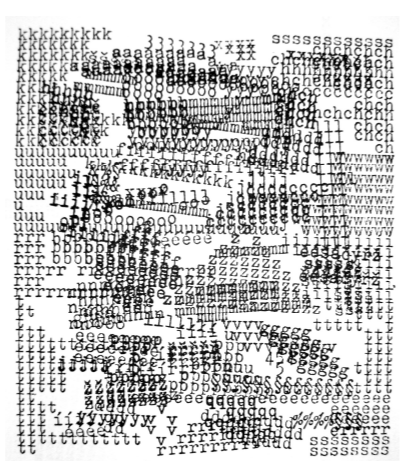
**Informel** – (latinsky „beztvářý“, umění netvárnosti) především maliřský směr po II. SV, umělec pracuje s barvou jako s pastou, míchá ji s pískem či sádrou, barevná hmota se na plátně vrství a zobrazuje širokou škálu pocitů, vidin samoty, odcizení, hrůzy, zničení časem, na druhou stranu vyjadřuje fascinaci obrazotvorností. Informel vychází ze surrealismu a cení si svou bezprostřednost, vitalitu a nezkaženost.

**Evidentní poezie** – Kolářův termín pro poezii, která není vázána na verbální materiál, který je v Kolářově myšlení jen zdrojem manipulace. „Je to všechna poezie, která vylučuje psané slovo jako nosný prvek dorozumění.“

Obr. 97 – Jiří Kolář: Zpěv ticha, 1961.



Obr. 98 – Jiří Kolář: Schwitters, 1962



Básnickému experimentu šedesátých let v Československu věnuji zvláštní kapitolu. Jednak proto, že nová experimentální poezie velmi silně ovlivnila české a slovenské umělce v době totality<sup>1</sup>, a jednak že československá experimentální tvorba má významné místo i v mezinárodním kontextu. Jediný možný směr umění u nás byl tehdy socialistický realismus. Kulturní ovzduší však „volalo“ po abstrakci, po osvobození od reality; umělci chtěli navázat na přerušovaný vývoj předválečné avantgardy. V 60. letech dochází k částečnému uvolnění cenzury a politického napětí, po Stalinově smrti (1953) dochází i k určitému sblížení Východu se Západem, 60. léta proto v kontextu československé totality jsou kulturně velmi plodným obdobím – tzv. „zlatá šedesátá“.

### 07.1 Abstrakce jako východisko experimentu

Podobu české experimentální poezie ve své výtvarné podobě velmi ovlivnil **Vladimír Boudník**, vynikající osobnost české grafiky 50. a 60. let (tragicky zemřel při „zkoumání pocitů oběšence“ roku 1968). Autor, který svými akčními grafikami a řadou monotypů vytvořil českou podobu informálního umění.

Ve svých akčních a strukturálních grafických listech informelního účinku dosahuje Boudník tím, že nejdřív otiskuje matrice plechu různě „poničené“ vtisknutým kovovým odpadem, přepálené autogenem a vropy různých továrních součástek, později přímo na matrici vrství hadry, písek, nitě do vágních tvarů a z ní tiskne **(obr. 96)**. Informel chtěl docílit maximálního výrazového působení netradičními výtvarnými postupy, prostředky a materiály, které svým radikalismem a jinakostí byly příslibem něčeho „nového“ (po válce, která vzala všechny jistoty, ale nedala nové). Vedle toho Boudník pořádá své lyrické „pouliční akce“ (např. na oprýskaných stěnách hledal a obtahoval zajímavé tvary), dá se tak považovat za předchůdce českého akčního umění (i když sám se od tohoto pojmu distancoval). Pro oficiální českou

kulturu to bylo počínání šilence, Boudník měl ale obrovský vliv na přicházející generaci abstraktních umělců a tedy i tvůrců experimentální poezie. Jeho základní myšlenka byla, že každý může být umělcem.<sup>2,3</sup>

### 07.2 Jiří Kolář

Za první české experimentální básně bývají považovány rukopisné cykly Jiřího Koláře z konce padesátých let. Byla to nejprve sbírka Pocta Kazimíru Malevičovi, tvořený vizuálně uspořádanými texty, jejichž významový verbální materiál se „nelogicky“ skládá do geometrických obrazců, v básních vznikají díry, průrvy či výběžky. Cyklus Ypsilon 61 ukazuje další moment Kolářovy práce, totiž oslabení sémantiky. Jednotlivé texty jsou komponovány z interpunkčních znamének, citoslovcí, hláskových skupin nebo několika málo slov vnímaných naráz **(obr. 97)**. V roce 1962 vzniká Gersaintův vývěsní štít, soubor vizuálních básní, tvořených jako charakteristiky významných osob moderního umění – vizuální uspořádání grafémů jména příslušného umělce odpovídá např. struktuře některého jeho známého díla, jindy tvoří jeho metaforický opis apod. – vznikají tak vizuální básně-rébusy **(obr. 98)**. Tyto cykly, shrnuty později pod jako *Básně ticha* (1970), představují hlavní Kolářovu experimentální aktivitu, v níž umělec užíval psacího stroje a psaného materiálu vůbec. Definitivním uzavřením strojopisné poezie se pro Koláře stal soubor různých „hloubkových básní“ z roku 1963. To jsou strojopisné asémantické struktury, uspořádané na několika listech za sebou. Otvory v jednotlivých listech umožňují současně vnímání několika struktur a zároveň určují proměnnost celého textu při „čtení“.

Od počátku šedesátých let věnuje se Kolář systematicky výzkumům v oblasti koláže a jejích různých modifikací. Kolář sám označuje tuto svou výtvarnou tvorbu také za poezii – za poezii evidentní **(obr. 99)**.<sup>4</sup>

## ODKAZY

1. Např. cyklus *Partitura* pro auditivní báseň na jméno Baudelaire (1963), jež vysázené výraznou antikvou bylo na různé způsoby rozřezáno a znovu komponováno do grafických kolážových listů. Každý list je jinak formálně pojednán – od punktální metody, přes seriální řazení a variace písmen až ke grafickým emblémům. Záznam této fonetické básně není znám a je (prozatím) nerealizovatelný. (Celý cyklus se nachází v antologii *Vrh kostek*. Uspořádal Híršal J. a Grögerová B. Torst, Praha 1993. Str. 372-394)  
*Jiří Kolář*. Monografie editovala Motlová M., Odeon, Praha 1993. Str 79.
2. „Materiál? Reprodukce, inzeráty, písmo, fotografie, klasika, současnost, umění, banalita... Zcela v duchu svého tvůrce, který prohlašuje: JEDNOU BUDE MOŽNO DĚLAT POEZII Z ČEHOKOLIV. Básník tu vynalézá jiný poetický jazyk než prostředkováný slovem. Kamil Lhoták nedávno prohlásil: Blázen, chce dobýt svět nůzkama a lepem - Medek a Effenberger říkají, že je škoda, když Kolář stříháním maří svůj velký básnický talent. Chalupický mluví o „ukřížování v lahvi“... Nikdo prostě v Kolářových kreačních nevidí víc než kuriozitu. Smysl se ztrácí, slovo se rozpadá na písmena, poetickou působivost nese zvětšiny vizuální podoba básně.“  
Híršal, J. a Grögerová, B.: *Let let II*. Mladá fronta, 1994. Str. 28-29
3. „Na písmu a tisku závisí celá moderní civilizace: její organizovanost, její teoretické úsilí, její argumentování a ideologizování. Kolář své texty vybírá záměrně, ale zároveň činí vše, aby jim vzal smysl. Dává rád přednost textům v cizích řečech a exotických písmenech a zachází s nimi tak, aby zůstala jen mihotavá šed. Kolářova destrukce písmových materiálů je symbolickou destrukcí moderního evropského myšlení: uvádí nás do světa, kde slovo a řeč už nikomu nepomůžou.“  
Chalupický, J.: *Na hranicích umění*. Prostor, Praha 1990. str 66
4. Takto chápaný znak otvírá cestu do dalších oblastí: neexistovala snad uzlová písmena, neexistuje snad písmo slepecké? A tak v Kolářově tvorbě následují cykly uzlových a slepeckých básní, k nimž lze řadit i tzv. „cvokogramy“. V těchto případech se náš problém trochu modifikuje: je tu písmo, jež chápeme jako jazykový znak, písmo, které je organizováno podle zákonů výtvarné kompozice... Není snad uzel či některý útvar slepeckého písma obdobný předmětu? Nejen svou optickou stránkou, ale i stránkou významovou: co víc si může běžný smrtelník pod určitým seskupením uzlů či teček na papíře představit než to, že je tu určitý záznam o lidském osudu, stenogram určité lidské situace? A nemají podobné vlastnosti i předměty? Hřebínky, knoflíky, tubičky, kousky hadříků, foukací harmonika, tuba od pasty na zuby atd. atd.? Všech těchto věcí se dotýkal člověk, potřeboval je ke svému konání, poznamenal jejich užitkovou podobu svou člověčinou – co jiného zbylo, jsou-li dnes nepotřebné? A přijde-li básník a organizuje-li z nich „předmětné básně“ (některé z nich Kolář vystavil např. na výstavě skupiny Křížovatka v Praze roku 1964), neorganizuje tyto neužitečné předměty podle jejich tvárných vlastností, ale organizuje i ty jejich významy, jež vznikly tím, že je užíval člověk.  
Hlaváček, J.: *Optické básně*. In: PANDORA 2007, č. 14/Experiment. Str. 149
5. V Kolářově tvorbě je jasný směr pohybu v modelu jazyka, jak nám ho popsal Fink: z pásma poezie se pohybujeme výše do adorace nevyslovitelného, slovní materiál se v jeho kolážích a chiasmátech rozpadá (často u Koláře není rozdíl mezi adorací a slovním salátem šilenců – např. ve cvokogramech) a jasně směřuje k pólu mlčení – jako vrcholu básnické tvorby, proto nazývá Kolář cyklus svých vizuálních kreačních *Básně ticha*. „Za celým tak rozsáhlým a rozmanitým dílem Jiřího Koláře někde pořád zůstává veliké ticho. Je výzvou k něčemu, co zde není; k „životodárnému NIC“, jak říká John Cage; k jinému začátku.“  
Chalupický J.: *Na hranicích umění*. Prostor, Praha 1990. str. 69
6. Valoch, J.: *Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby*. In: PANDORA 2007, č. 14/Experiment. Str. 155-156
7. Valoch, J.: *Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby*. In: PANDORA 2007, č. 14/Experiment. Str. 161-162



## POZNÁMKY

**Chiasmáz** – koláž sestavená z velkého množství malých kousků výstřížků textu/znaků řazených do jednodušší esteticke plochy bez znakového významu (vizuální organizace ale nevylučuje i sémantické hodnocení jednotlivých fragmentů). Kromě realizací v ploše vznikají chiasmáží i reliéfy a prostorové objekty. Výraz „chias“ pochází z řeckého písmene chí (X); obecně se používá ve smyslu křížení; v literárním stylu a rétorice se jím označuje prostředek postavení slov křížem.



Jiří Kolář: Gregoriánský chorál II, 1965.



Jiří Kolář: Cvokogram, 1962.

Obr. 100 – Jiří Kolář: Stupínek vítězů, 1973.



Ve většině případů tato tvorba splývá s jinými výzkumy soudobého výtvarného umění, v řadě případů nelze učinit hranici mezi ryzí vizuální poezií a výtvarnou koláží. Aplikací koláže na jednoduchý textový materiál vzniká vizuálně rytmicky organizovaná pseudografémová struktura (jako např. u Kriweta či Spatoly).<sup>1</sup>

Z našeho hlediska je asi největším Kolářovým objevem především chiasmáz, kde text všednodenní reality (noviny, knihy, známky, noty...) je poskládán do nové abstraktní struktury (obr. 100).<sup>2,3</sup>

Další mnohem užší oblast Kolářovy tvorby tvoří soubory návodů (viz obr. 3 a 67). Nejdůležitější z nich byly publikovány v knize *Návod k upotřebení* (1969). Tím se Kolář dotýká oblasti poezie akční, i když své „akce“ mínil spíš jako nerealizovatelný poetický koncept.

Kromě uvedených oblastí najdeme u Jiřího Koláře celou řadu experimentálních prací, které nebyly dovedeny do souvislých celků, které přece mají jako jednotlivé artefakty svou cenu – to je především případ

analfabetogramů (jakoby poezie od člověka, který ještě neumí psát), cvokogramů (jakoby poezie od člověka, který už neumí psát), slepeckých básní a uzlových básní, v nichž autor zkoumá vždy jiný aspekt psaní poezie, tj. jiného ozvláštňování vzniku básně.<sup>4</sup>

Kolář přitom ve všech svých pracích vychází z poetiky skupiny 42 (kterou s Jindřichem Chalupickým zakládal), poetiky všedního dne, a rozvíjí svoje surrealistické vnímání reality. Byl pro ostatní z pražského okruhu experimentální poezie vůdčím duchem a velkým inspirátorem.<sup>5,6</sup>

Do souvislosti vizuální poezie bývají zařazovány také některé realizace pražské autorky ze skupiny Křížovatka, **Běly Kolářové**. Charakter textu mají především její fotografie-koláže, na nichž jsou shromážděny tvary, které mohou mít znakovou funkci, a struktury, tvořené skládáním různých drobných předmětů denní domácí potřeby (obr. 101). Charakter textu jim dodává narativní řazení a vytváření postupných proměn mezi jednotlivými sekvencemi. I když jde o problematiku v zásadě výtvarnou (viz např. „kumulace“ pařížského výtvarníka Armana), mají práce Běly Kolářové společné cíle s evidentní poezií jejího manžela.<sup>7</sup>

Obr. 101 – Běla Kolářová: Vzorník, 1965.





1. Titul je symbolický (biblický Job a obrácené boj jako protiklad) a současně zkratka dvou našich křesťných jmen. JOB-BOJ pro nás není v žádném případě jen hrou ani žádnou módní nebo konjunkturní kreací již také proto, že v době jeho vzniku byla pro nás tato „móda“ zcela neznámá a nepřístupná a co se týče konjunkturny, nebude jí tato sbírka textů nikdy mít. JOB-BOJ jsme psali jako reakci na období kultu osobnosti, hru jsme úmyslně postavili proti tehdejší vážné slavnosti, stejně jako vtip proti prázdnotě a bezobsažnosti stalinské kultury. Chtěli jsme udělat něco, co by bylo naprosto nezneužitelné. Ta věc má morální pozadí a vyvolala ji i určila naše situace...  
Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Let let II*, Mladá fronta, 1994. Str. 264
2. Valoch, J.: *Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby*. In: PANDORA 2007, č. 14/Experiment. Str. 157-158
3. Zásadní vliv měli Josef Hiršal a Bohumila Grögerová hlavně jako čeští teoretici experimentální poezie, jednak přednáškami, jednak překladatelskou a ediční činností. Oba také podepsali manifest experimentální poezie „První stanovisko mezinárodního hnutí“, sepsané roku 1963 v Paříži, udržovali kontakty s ostatními autory v zahraničí, v roce 1967 připravili mezinárodní antologii *Experimentální poezie*, představující více než stovku autorů (z toho patnáct českých), v roce 1968 byla připravena i antologie českých autorů experimentální poezie Vrh kostek, ta byla však po vpádu sovětských vojsk rozmetána a vyšla v 90. letech.  
*Poetika programu – program poetiky*. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2007 http://www.ucl.cas.cz

**Pražský okruh konkrétní poezie** – termín neoznačuje kompaktní a organizovanou skupinu („organizovali se“ hlavně u proslulého Kolářova stolu v kavárně Slavie a např. Ladislav Novák v Praze vůbec nepůsobil, učil na gymnáziu v Třebíči, s pražskými autory však udržoval cíle kontakty). Termín „pražský okruh“ vznikl v zahraničních publikacích, především ve výstavních katalozích, aby vystihl situaci, kdy čeští autoři vystupovali poměrně často společně, a zároveň aby charakterizoval některé rysy české tvorby různých autorů.

**Ptydepe** – absurdní umělý úřednický jazyk, který pozbývá jakéhokoliv významu slov. Havel ho poprvé použil v dramatu *Vyrozumění* (1964), v němž se tento jazyk stal silným nástrojem byrokratické moci.

**07.4 Hiršal-Grögerová**

Autorský tým Josef Hiršal a Bohumila Grögerová uzavírá začátky českého básnického experimentu. Hlavní část textů této autorské i partnerské dvojice je obsažena ve sbírce JOB – BOJ (z let 1960–1962).<sup>1</sup>

Oba tvůrci se zde pokusili demonstrovat prakticky řadu případů různého způsobu psaní experimentálních básnických textů, přičemž jejich kniha nemá mít instruktivní, ale především umělecký charakter. Autorské rozdělení knihy do dvanácti oddílů rozlišuje především různé způsoby práce na jednotlivých textech. V zásadě se kniha dělí do dvou skupin. První z nich tvoří vizuální sémantické texty z cyklu *Mikrogramy* (vizuální ilustrace významu, vizuální metafory), *Objektáže* (viceméně typogramy, **obr. 106**), *Partitury a Koacerváty* (vizuální analýzy významů jednotlivých slov a jejich postupné plošné rozvíjení, **obr. 107**). Druhou skupinu tvoří různé sémantické operace s textem, tedy konceptuální poezie – *Gramatické texty* (využití různých možností syntaxe i různých determinovaného výchozího verbálního materiálu), *Stochastické texty* (vznikající „náhodně“ podle matematického principu z cizího textu), *Syngamické texty* (textové montáže z co nejnesourodějších děl, **obr. 108**) a přísloví (variační texty). Zvláštní polohu v knize má úvodní cyklus *Vznik textu* – na jedné straně ilustruje opravdu, jak mohou texty vznikat, na druhé straně využívají autoři v některých textech tohoto procesu jako vlastního estetického záměru.

Obr. 107 – Josef Hiršal a Bohumila Grögerová: Vývoj II, 1962.



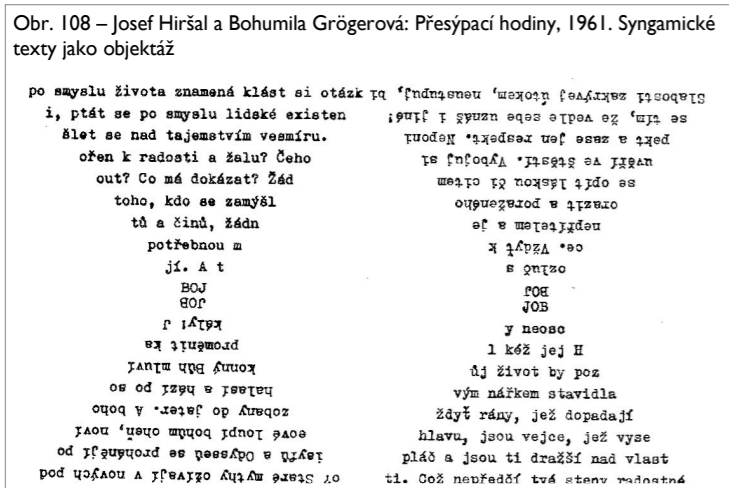
Jednotlivé ukázky naznačují, že Hiršal a Grögerová sledují možnosti dalšího zdokonalení typologie konkrétních textů, přičemž se jejich snaha zaměřuje obdobně jako teoretické úvahy Maxe Benseho.<sup>2,3</sup>

Typologické názvy z JOB-BOJ se neujaly, ale byly velkou inspirací pro další konkrétní. Dá se pak říct, co autor, to osobitý slovník metod.

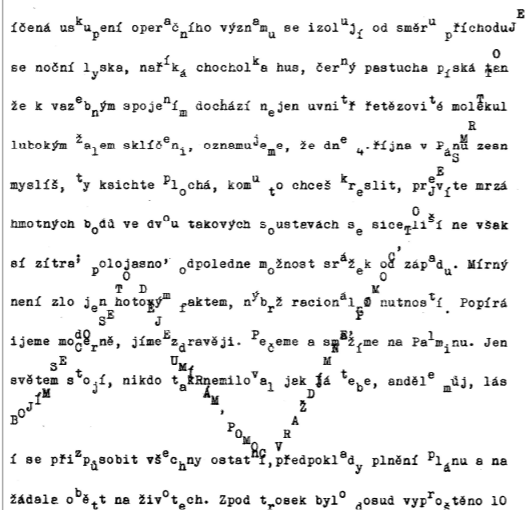
Uvedení autoři tvořili v první vývojové fázi české experimentální poezie (do 1. poloviny 60. let) tzv. pražský okruh konkrétní poezie. Další autoři, začali svou práci nezávisle na pražské skupině (ve druhé fázi vývoje experimentální poezie, tedy zhruba od 2. poloviny 60. let). Je samozřejmé, že se ale pokoušeli navázat kontakty i se staršími kolegy a že v řadě případů byli na kratší či delší dobu některým typem jejich práce ovlivněni.

**07.5 Václav Havel**

V roce 1964 realizoval Václav Havel svou jedinou sbírku básní *Antikódy* (po okupaci v roce 1968 napsal ještě *Antikódy II*). Experimentální poezie vůbec nebyla Havlovou hlavní zájmovou oblastí a zdá se, že jeho pokus tohoto druhu byl především pokusem o aplikaci postupů nové poezie. Cílem mu nebylo zkoumání jazykových materiálů ani hledání estetických kvalit, ale snaha o přímé, na tradiční způsob čtení nevázané sdělení. Havlovým tématem se staly absurdní i groteskní jevy hierarchicky velmi různé, počínaje „řízeným“ či „ideálně zorganizovaným uměním“ (**obr. 109**) až po naivní vizuální metafory typu „Válka“ (**obr. 110**).



Obr. 106 – Josef Hiršal a Bohumila Grögerová: Seismograf, objektáž, 1961.



Obr. 109 - Václav Havel: Řízené umění, 1964

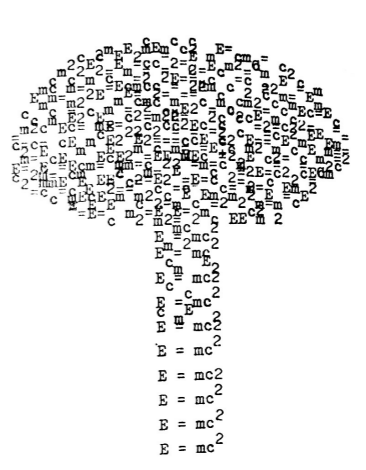
Byl pozdní večer, první má večerní máj, byl lásky čas Hrdliččin zval ku lásce hl kde borový zaváněl hájjjjj O lásce šeptal tichý mechh kvetoucí strom lhal láskyž svou lásku slavík růži pěl růžinu jevil vonný vzdechh

4. (Lidová demokracie 1964) „V divadle Na zábradlí vystavil Václav Havel, autor Zahradní slavnosti, soubor strojem psaných stránek. Na ploše papíru útočí na divákův intelekt nezvyklými grafickými sestavami písmen i slov. Obrázce, jež bychom mohli označit jako karikatury z abecedy a frází, tvoří zajímavý protějšek k současněmu velmi oblíbenému humoru beze slov. Havlovy sestavy vycházejí tu z logické, tu z absurdní, ale vždy úmyslné analýzy textu, slova nebo písmového znaku. Výsledným obrazem kritizuje tu mladý autor soudobé projevy starých přezítků stejně jako novotvary banality a sedlinu samolibé neomylnosti. Jeho literárně grafické záznamy vynášejí diagnózu dneška s houževnatou vynalézavostí a přiměřenou dávkou ironie. Ačkoliv autor usiluje o srozumitelnou výpověď, působí některé exponáty jako křížovka s tajenkou.“  
Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Let let II*. Mladá fronta, 1994. Str. 210

Václav Havel: 5 rysů člověka budoucnosti, 1964. (psané v jazyce Ptydepe)

- 1/ Hayfazut
- 2/ Berex tu vys dy dyval
- 3/ Balu levixas
- 4/ Uzut
- 5/ Goru zar mejféz

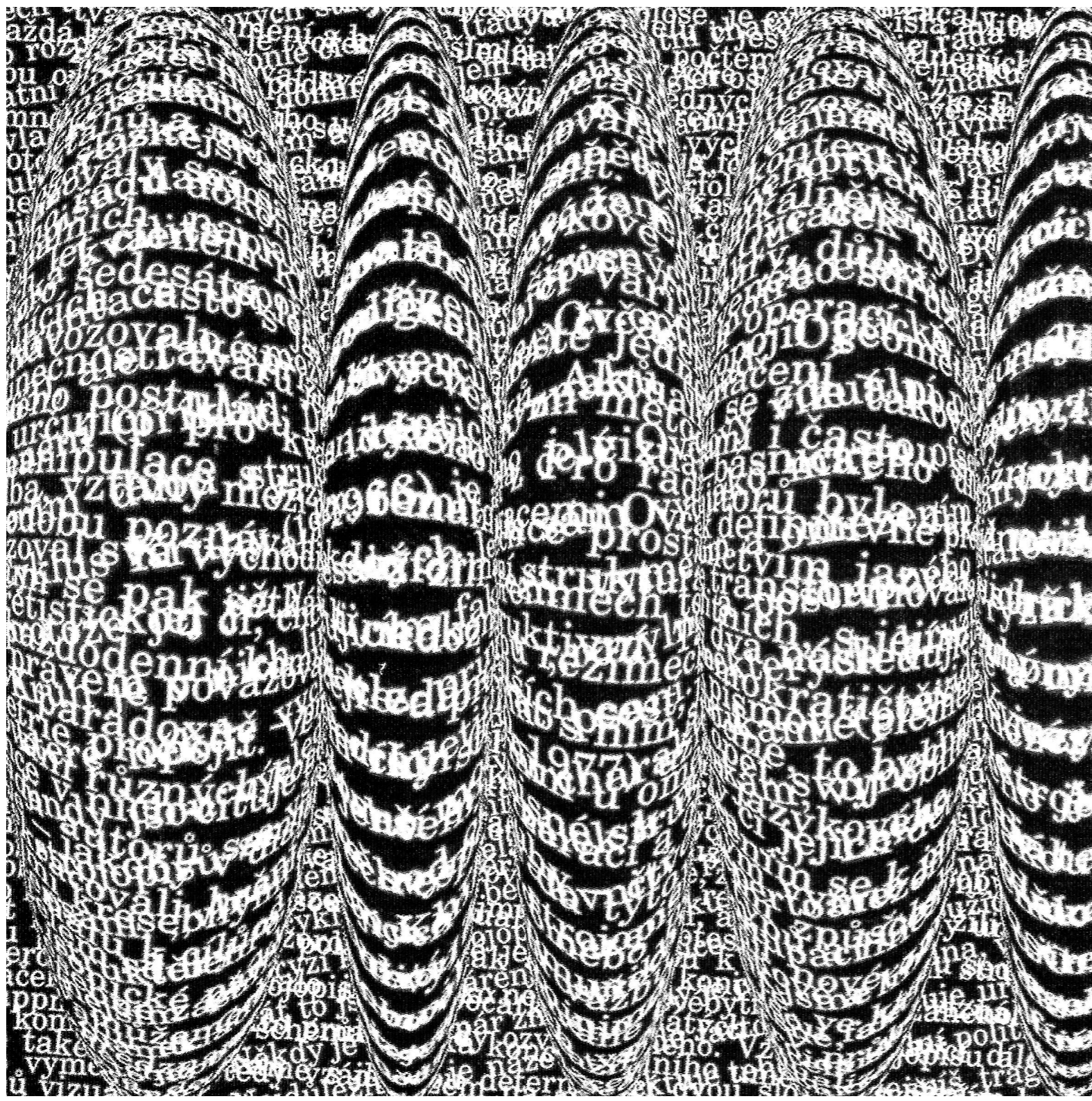
Obr. 110 – Václav Havel: Válka, 1964.











Experiment je kategorií začátku.

Max Bense

# 08 experimentální současnost

## ODKAZY

1. „Je obtížné předvídat, které z mnoha směrů, snah a metod budou výchozí pro další vývoj básnického experimentu,“ napsali v roce 1967 editoři dnes již klasické antologie světové experimentální poezie Hišal-Grögerová. O možnostech jeho rozvoje ale nepochybovali. Netrvalo však dlouho a zdálo se – i mnozí experimentální básníci dnes tak soudí – že se literární experiment vyčerpal právě s koncem 60., případně 70. let. Stehlíková, O.: *Možnosti a podoby literárního experimentu*. In: *Wagon III-IV/2007*. Str. 3
2. Stehlíková, O.: *Možnosti a podoby literárního experimentu*. In: *Wagon III-IV/2007*. Str. 5
3. <http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=1309&roc=2007&cis=1>  
Valochovy vrcholné instalace:  
V Brně, Moravská galerie 2005.  
On-line <http://www.moravska-galerie.cz/cs/vystavni-akce/jiri-valoch-dve-instalace-a-nekolik-projektu/>  
V Praze, Veletržní palác 2006, nyní už stálá expozice.  
On-line <http://www.ngprague.cz/cz/1010/2032/clanek/jiri-valoch-instalace/>

Obr. 119 – Ladislav Nebeský: Zaplňování prázdna, nedatováno.

m ř o p c i ě o p k  
n s ó r ě í f ó r l  
ň š p ř d j g p ř m  
o t r s d k h r s n  
ó t ř š e l i ř š ě

r ú š t ě n j š t ó  
ř ú t u f ň k t u p  
s v t ú g o l t ú r  
š y u ú h ó m u ú ř  
t ý ú v i p n ú v s

m ř o p c i ě o p k  
n s ó r ě í f ó r l  
ň š p ř d j g p ř m  
o t r s d k h r s n  
ó t ř š e l i ř š ě

r ú š t ě n j š t ó  
ř ú t u f ň k t u p  
s v t ú g o l t ú r  
š y u ú h ó m u ú ř  
t ý ú v i p n ú v s

m ř o p c i ě o p k  
n s ó r ě í f ó r l  
ň š p ř d j g p ř m  
o t r s d k h r s n  
ó t ř š e l i ř š ě

Obr. 123 – Bohumila Grögerová: Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, 1992. Koláž.



## POZNÁMKY

**Postmoderna** (postmodernismus) – základním prvkem postmoderny je pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění, došlo nejen ke zpochybnění optimistického pohledu na historický vývoj západní civilizace, ale i pohledu na dějiny jako na proces postupného překonávání dřívějších fází. S tím je samozřejmě spojen fakt, že se tímto termínem označují často i protichůdné proudy a tím je ztížen jejich popis. Tento pojem vznikl na základě knihy *O postmodernismu* (1979) filozofa Jeana-Françoise Lyotarda

**Mail-art** – (dopisní umění) tvorba uměleckých děl pomocí pohlednic a dopisů adresovaných konkrétním lidem. Jako forma umělecké komunikace měl v českých podmínkách obrovský význam v době, kdy kontakt mezi umělcem a jeho publikem i mezi umělci navzájem byl ztěžován cenzurováním výstav a perzekucí autorů. V jistém smyslu mail-art navazuje na *Dopis-Oceán*, který Guillaume Apollinaire poslal roku 1914 svému bratrovi Albertovi do Mexika.

Obr. 120 – Emil Juliš: Multitext, 1992.

A/1

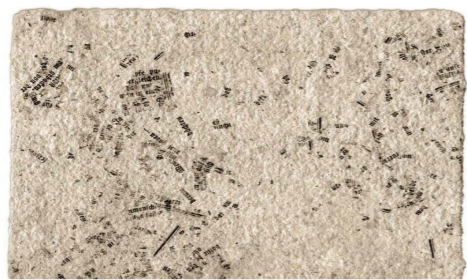
multitext M multitext multitext  
multitex MUL multitext multitex  
multite MULTI multitext multite  
multit MULTITE multitext multit  
multi MULTITEXT multitext multi  
multitext multi MULTITEXT multi  
multitext multit MULTITE multit  
multitext multite MULTI multite  
multitext multitex MUL multitex  
multitext multitext M multitext

MULTITEXT a MULTITEXT multITEXT  
multITEXT a MULTITEXT multITEXT  
multITEXT a MULTITEXT multITEXT  
multITEXT a MULTITEXT multITEXT  
multITEXT a MULTITEXT multITEXT

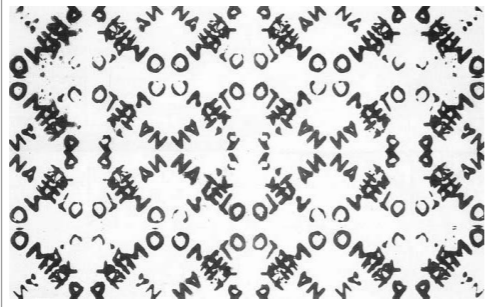
MULTitext A multitext MULTitext  
MULTitext A multitext MULTitext  
MULTitext A multitext MULTitext  
MULTitext A multitext MULTitext  
MULTitext A multitext MULTitext

multIText MULTITEXT multIText M  
multIText !ULTITEX! multIText MU  
multIText MLTITE multIText MUL  
multIText MU TIT multIText MULT  
multIText MUL I multIText MULTI  
multIText MUL I multIText MULTI  
multIText MU TIT multIText MULT  
multIText M LTITE multIText MUL  
multIText !ULTITEX! multIText MU  
multIText MULTITEXT multIText M

Obr. 121 – Jiří Kocman: Z cyklu Paper as Poetry (1979-2007), autorský papír.



Obr. 122 – Dalibor Chatrný: Přímo na tělo, 1994, černá barva na netkané textilii.



Experimentální poezie nevymírá<sup>1</sup> spolu s epochou jejího největšího rozkvětu v 60. letech 20. století. Vlna experimentálního echa přišla především v 90. letech. Hranice básnického experimentu se tu postupně rozvolnily, systematickou prací a racionálně vynalézané techniky nahradily místy náhodné pokusy, záliba v cizelování objeveného mechanismu či náhlá retroinspirace.

Současné experimentování není často ničím jiným než přechodem od manuální práce k práci počítačové, od psacího stroje ke klávesnici PC, od typogramů k počítačové grafice. Ostatně z obdivu k technice (zvláště kybernetice) neoavantgardní experiment vzešel. Nová experimentální básnická tvorba si ale zachovává některá původní specifika – vynalézavost, nápaditost, smysl pro humor i absurditu, důraz na čistotu provedení. Experimentální tvorba také dokonale zapadá do současné kultury postmoderny.<sup>2</sup>

### 08.1 Česká scéna

Někteří tvůrci, pro které představovala experimentální poezie 60. let jen krátkodechou epizodu, se od ní provždy odvrátili. Jiní naopak postupy dříve osvojené rozvíjeli či přicházeli s metodami novými. A jiní zemřeli...

S konkrétní poezií nadále pracují žijící autoři generace *Vrhu kostek*: Ladislav Nebeský (obr. 119), Emil Juliš (obr. 120), Karel Adamus či Jiří Valoch. Výtvarníci ze starší generace využívající písmo ve svých obrazech jsou např. Jiří

Kocman (obr. 121), Dalibor Chatrný (obr. 122) a „lettristický nezmar“ Eduard Ovčáček. Ze slavných experimentálních autorských dvojic zůstaly Bohumila Grögerová (Josef Hiršal zemřel roku 2003) (obr. 123) a Běla Kolářová (Jiří Kolář zemřel roku 2002).

Krátce se teď zastavím u nejvýraznějších soudobých autorů pokračujících v linii experimentální poezie z let šedesátých.

**Jiří Valoch.** Od vizuální poezie přes akce, land-artové práce a mail-art z let sedmdesátých, přes koncepty, poezii a textové instalace z osmdesátých a devadesátých let až do dneška postupuje Valochovy práce několik konstant. Patří sem důsledná práce s konkrétním prostorem, který může mít podobu

prostoru galerie, rozměru knižní stránky nebo svazku o několika listech, pohlednice nebo strukturální podobu básně. A za druhé je to maximální redukce vizuálních prostředků a významů. S nástupem digitální sazby začal Valoch místo strojopisu používat písmo Futura (jako představitel stuttgartské školy, Valochův přítel Hansjörg Meyer). Jednoduchý bezpatkový font působí současně i nadčasově. Nad obsahem si Valoch cení vztahu – mezi viděným a myšleným, textem a kresbou, zaplněným a prázdným prostorem. Valoch pracuje konceptuálně v tom smyslu, že počítá s dotvořením v mysli diváka, v jeho vnitřní řeči a představách. Ve svých posledních pracích proměňuje Valoch interiéry galerií v poetickou architekturu či krajinu (obr. 124).<sup>3</sup>

Obr. 124 – Jiří Valoch: Instalace, Veletržní palác, 2006.



## ODKAZY

1. Valoch, J.: *Eduard Ovčáček*, MAC&RT. In: online <http://www.ckv-ostrava.cz/katalogy/ovcacek.htm>
2. Lasotová, D. *Poetika výtvarna Karla Adamuse*. PedF OU v Ostravě, Ostrava 2002.
3. In: *Wagon III-IV/2007*, str. 58 - 552

Obr. 126 – Karel Adamus: Volný verš, peripatetická báseň, 1989.



Petr Váša: Evolution, 2007

„AVE EVA!  
GENESIS GENIUS  
GENERAL GEN  
ALLELUIA!  
SALVE REGINA!  
HUSCH HUSCH TYRANNOSAURUS REX!“  
„TYRANNOSAURUS ANTI-REX  
AVANTI!“  
„AVE EVA  
ALTER-NATIVA.“  
„ADAMO CIAO  
ALTER EGO.  
GENESIS GENIUS  
GENERAL SERVICE... SERVUS!  
DOCTOR REGENERATOR PATER  
TRANSFORMATOR  
ARTUR CREATOR-RECREATOR...  
SERVUS ANTHROPOS!“  
„AVE EVA.  
TYRANNO-SAURA ANTI-REGINA  
AVANTI!“  
„AVE HOMO-GENUS  
ADAMO GENOTYPUS.“  
„AMICA AVANTI.“  
EVOLUTION

Obr. 130– Norbert Holub: bez názvu, 1990.

Vysoká škola  
Fakulta

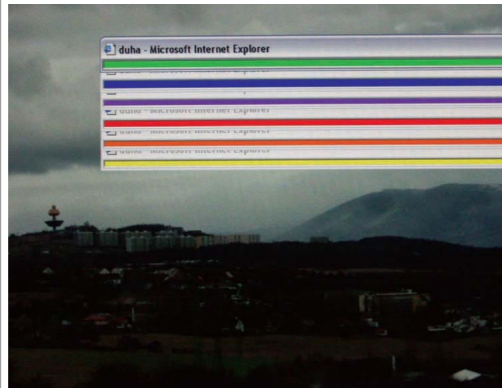
v Brně v ..... dne 15. 1. 19 90.

POTVRZENÍ

Řešitel fakulty + + + potvrzuje, že  
Už zase padá sníh nar. dne Roztál ti  
na dásních je řádným(ou) studentem(kou) ročníku  
studia denního – při zaměstnání oboru Koukala ses fakulty.  
Ve škol. roce bylo – nebylo mu (ji) přiznáno stipendium ve výši Kčs  
měsíčně. otevřenou hubou  
Toto potvrzení se vydává Jak se vločky na obloze  
l. s. klubou  
uř. podpis

SEVT – 49 394 0 1/88 VČT 32 88 58 30220

Obr. 128 – Michaela Thelenová: Krajiny/Landscapes, 2005.



Obr. 129 – Josef Štochl: Psáno 29., 30. a 35. den 3. světové války. 1999.

### Vývoj kukačky

E. Kukanovi & Comp.  
kukukukukukukuk SU A SU A SU A SU A  
ukukukukukukukuku US A US A US A US A  
UCKUCKUCKUCKUCK USAUSAUSAUSAUSA

## POZNÁMKY

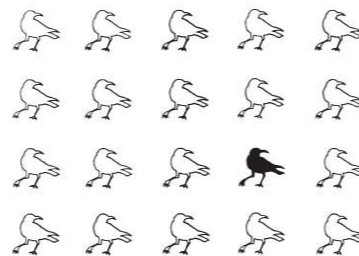
**Fyzické básnictví** (physical poetry) – snaha vytvářet komplexní jazyk, osobní a univerzální zároveň, originální svým propojením s tradicí. Na počátku to vypadalo jako hlasově-pohybová „animace“ textů v češtině, pak jako akční poezie vytvářená z trosek češtiny, latiny, světových jazyků a umělé řeči, pak jako „ozvučená pantomima“ a bezprostřední reagování na zvuky a situaci v terénu („řeč světa“), nyní jako směr toho všeho, přeložená do „translatinského“ mýtu o Dvojčeti Z Písne (Tom Van Song), ztělesnění alternativity. Hlavními inspiracemi fyzického básnictví jsou – kromě každodenního života – jsou slovní hříčky, dějiny různých uměleckých oborů (zvláště parodie na ruský futurismus), religionistika, psychologie a biologie.

<http://www.petrvasa.cz/>

Obr. 127 – Michal Šanda: Satori, asi 2007



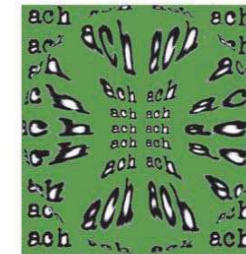
Michal Šanda: Bílá vrána, asi 2007



**Eduard Ovčáček**. Obdivuhodné je, jak dovede Ovčáček zůstat spjat s fenoménem, který považuje za klíčový pro celou naši kulturu, i že dovede nalézat vždy nová řešení, jak svůj zájem o písmo přehodnotit. Souhrn své vizuální poezie vydává ve sbírce *Lekce velkého A* (1962 – 1993). Od konce 60. let se jako jeden z mála věnuje sítotisku jako umělecké grafické technice. V posledních letech se Eduard Ovčáček soustřeďuje na možnosti další technologické inovace - počítače. Jeho výchozími materiály jsou zase texty, buď nově napsané, nebo citace a parafráze starších realizací. Ty i ony je možno pomocí počítače transponovat neuvěřitelnými způsoby, počínaje objevováním sérií barevných variant přes kombinace několika sekvencí až po vytváření iluze prostorových útvarů (obr. 125). Asi málokdo dokázal to, co Eduard Ovčáček – ve zralém údobí svého díla objevit nová vizuální řešení, jež umožňuje pouze ta nejaktuálnější technologie.<sup>1</sup>

**Karel Adamus**. Nejdřív začíná jako „normální“ básník, od konce 60. let se ale s Adamusovou tvorbou pojí termíny jako vizuální poezie, básně-objekty, konceptuální poezie, objektové metafory, vizuální metafory, minimální metafory. Ve svých metaforách využívá Adamus běžných věcí, odložených předmětů, jež staví do nových souvislostí, nechá je získávat nové významy. Vytváří cykly vizuálních a konceptuálních básní *Básně obrazy* (1967- 76), *Cigaretové básně* (1969-70), *Pohyblivé básně* (1970-71), *Básně objekty a Předmětné básně* (1971-2002), *Básně partitury* (1973-76), *Minimální metafory* (1974-80), *Periferní*

Obr. 125 – Eduard Ovčáček: Dialog pesimisty s optimistou, 1999. Digitální zpracování básně z roku 1962.



&



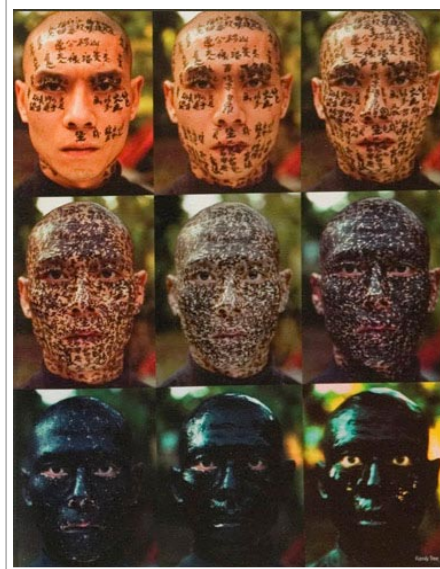
*básně* (1980), *Flosáže* (1980-92), *Básně studie* (1980-82), *Peripatetické básně* (1983-2003), *Větrné básně* (1983-2007) (obr. 126). V mnohém navazuje na evidentní poezii Jiřího Koláře. Sám říká: „Nikdy jsem se nepokoušel o nabytí nějakých zvláštních technických dovedností, východiskem je mi tradiční poezie, kde papír a tužka postačí. Ve své vizuální poezii se snažím pracovat takovými technikami a materiály, aby to mohl dělat každý.“<sup>2</sup>

**Nová generace** českých „experimentátorů“ tvoří jednak Klub konkrétníků 2, navazující na stejnojmenný spolek založený roku 1967, jednak to jsou nezávislí tvůrci nezacílení jen na vizuální či konceptuální poezii. Namátkou bych zmínil tyto autory: **Michal Šanda** (obr. 127), spisovatel, vizuální básník a tvůrce básní-objektů; **Michaela Thelenová** (obr. 128), výtvarnice, fotografka a grafička, využívající ve své konceptuální fotografické tvorbě

ovládací prvky Windows (zajímavý je také její přepis Legendy o svaté Kateřině formou SMS); **Josef Štochl** (obr. 129), literární teoretik, básník a překladatel, zabývající se zejména versologickými rozbory; **Norbert Holub** (obr. 130), básník, publicista, a lékař, který své básně vpisuje do lékařských a jiných formulářů. A nakonec se zastavím u přechodu od fónické poezie k zvláštní akční poezii, již tvoří **Petr Váša**, literát, výtvarník, skladatel a fyzický básník. Jeho „fyzické básnictví“ vyjadřuje literární, hudební, pohybové a výtvarné inspirace pouze hlasem a tělem sólového performerera (viz audiokázky CZ 05-07). Váša složil také dvě experimentální opery.<sup>3</sup>

- 1 - Stehliková, O.: *Možnosti a podoby literárního experimentu*. In: Wagon III-IV/2007. Str. 3-4  
 2 - <http://www.wartprojects.com/cz/a4.html>  
 3 - Více o současných světových experimentálních básnících najdete např. na:  
<http://www.philobiblon.com/isitabook/bibconcrete.html>  
<http://www.gardendigest.com/concrete/cvpindex.htm>

Obr. 136 – Zhang Huan: Body-art, 2008.



Obr. 134 – Art Kitchen: Živá poezie, 2009.



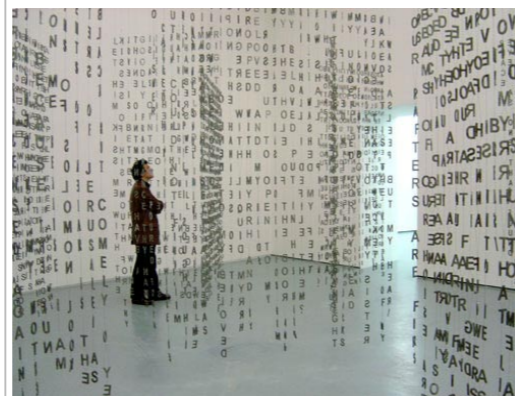
Obr. 135 – Návrh Národní knihovny, Praha - Letná. Mezinárodní architektonická soutěž, 2006.



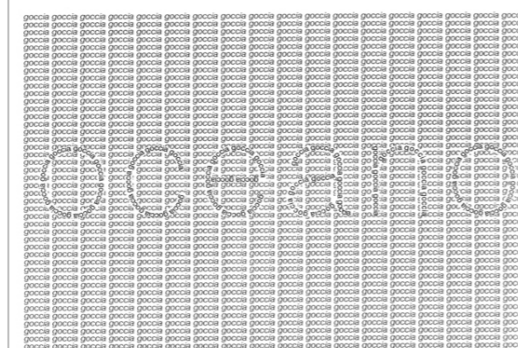
Obr. 137 – Jaume Plensa: My, 2008.



Píseň písní, 2005.



Obr. 132 – Arrigo Lora Totino, Oceán, 2001. (goccia = zahodit )



Obr. 131 – Maurice Lemaître, Portrét Yvonney, 2007.

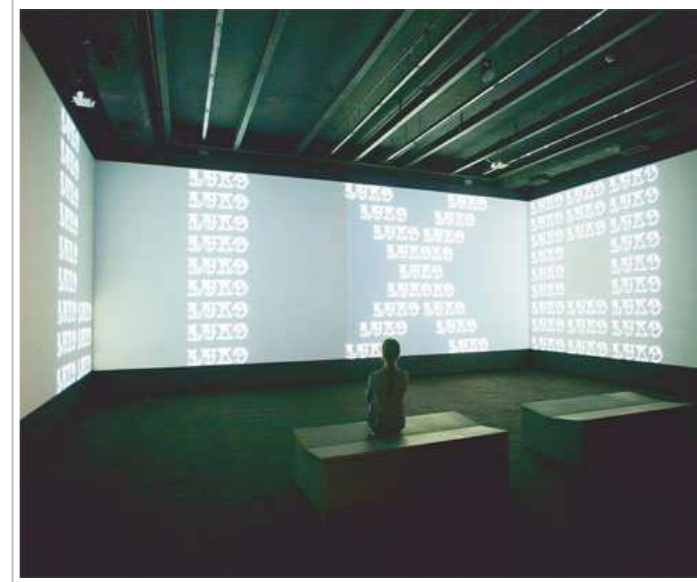


## 08.2 Zahraničí, intermedia

Neoavantgarda 60. a 70. let byla jednoznačně interdisciplinární: výtvarné umění se prostřednictvím happeningu a akcí stávalo divadelním představením, básnictví dominovala stránka vizuální – stávalo se uměním výtvarným. Zvuk jazyka a jeho přetváření a zaznamenávání byly novým a významným materiálem umění slovesného. Šlo také o snahu nově zachytit prostor a pohyb. A odtud už byl jen kousek ke skutečnému ztělesnění – ke zmíněným happeningům, akcím a performacím. Vznikala rovněž experimentální próza, nová hudba a nové divadlo – celá nová komplexní estetika.<sup>1</sup> Od 80. let do současnosti výrazný interdiscipli-

nární čili intermediální charakter experimentální poezie přetrvává. Z poválečných světových autorů pokračují v tomto směru např. přední francouzský lettrista Maurice Lemaître (obr. 131), Italové Ugo Carega či Arrigo Lora Totino (obr. 132), a mnozí další, silná je v tomto směru stále experimentální poezie brazilská (obr. 133). Rakouský básník Gerhard Rühm rozvíjí nadále fonetickou a akční poezii. Neobvyklé už nejsou instalace z písmen ani v galerii, ani v krajině (obr. 134) a objevují se i návrhy na lettristickou architekturu (obr. 135). Také se rozvíjí malba na tělo, tzv. body-art, i jako poetické poselství pomocí kaligrafie (obr. 136 a obr. 163). Nic neobvyklého už nejsou ani básně-objekty. Pozoruhodné jsou např. lettristické kreace současného španělského sochaře Jaume Plensy (obr. 137). Od 7. ledna do 30. června 2009 na náměstí Jana Palacha v Praze vystavuje sochu s názvem My (všichni). Je vytvořena z ocelových písmen řezaných laserem do tvaru sedící postavy, která

Obr. 133 – Augusto de Campos: Lixo luxu, instalace v Rio de Janeiro, 2008. (lixo = koš; luxu = světlo).



je zepředu otevřená. Plensa ve svém nejnovějším díle poprvé vytvořil báseň-objekt, který se skládá z písmenných znaků různých jazyků: latiny, hebrejštiny, arabštiny, ruštiny, hindštiny, řečtiny, čínštiny a japonštiny. Podle autorových slov je to znak naděje v mír a porozumění mezi všemi národy na světě. V podobných skulpturách často spojuje písmo s transparentními materiály, světlem a akustickými prvky.<sup>2,3</sup>

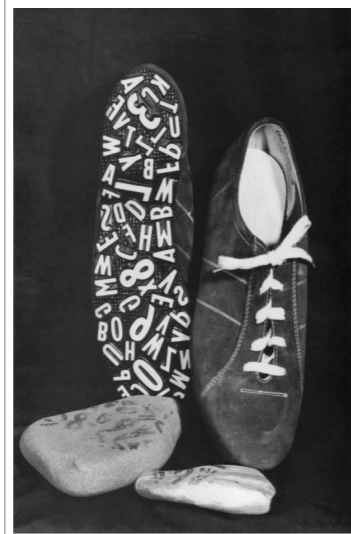
## ODKAZY

1. Například: <http://www.poemsthatgo.com/poems.htm>  
<http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2003/parisconnection/concretepoetry.htm#erb>  
**Interaktivní fonická poezie:** [http://www2.tu-berlin.de/~arch\\_net\\_art/1.html](http://www2.tu-berlin.de/~arch_net_art/1.html)  
**Lettristická hra** („střilečka“): <http://vispo.com/arteroids/arteroids.htm>
2. Z hlediska historie rozvoje techniky je zajímavé spojení obrazu a textu v tzv. ASCII-art. Tato tvorba figur ze znaků standardizované ASCII sady prožila svůj boom na přelomu 80. a 90. let a sloužila k oživení grafiky na původních počítačích pracujících v MS Dosu; ze znaků se vytvářela loga, uvítací nápisy apod. Dnes je to doména emotikonů či „smajlíků“ v SMS zprávách a ve spojení s počítači už je ASCII-art pouhou hříčkou, i když vznikají kolikrát technicky velmi dokonalé obrazy – kybergraffity. Ty víceméně navazují na op-art.  
<http://www.acid.org/info/mirror/jgs/history.html>  
Magellan: Kybergraffiti. In: Živel 13/1999.
3. Jean-Clarence, L.: *50 tezí pro otevřenou poezii*. In: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha: ČSS, 1967. Str. 72
4. Bense, M.: *Teorie textů*. Odeon, 1967. Str. 125-126

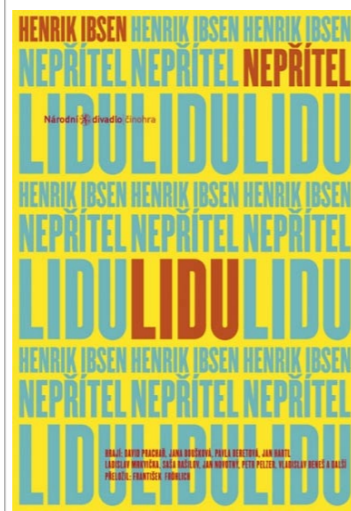
Obr. 138 – Nech mě se podívat ummmmm, 2008.



Obr. 142 – Karel Adamus: Hold šlěpějím, 1973.



Obr. 141 – Aleš Najbrt, Zuzana Lednická: Plakát pro ND, 2009.



Ralf Moš: Quo vadis?, pohyblivé kybergraffiti, 2006



Obr. 139 – „Lettristická“ trika, 2009.



Začalo víc a víc platit, že umělcem může být každý (Boudník) a že svět může být básní (Nezval). Důležitější je nápad než dokonalost techniky (jak to hlásá konceptuální umění), a tak se v kulturně vyspělých zemích snaží realizovat své poetické nápady široké spektrum lidí. Umění se dostává z galerií na ulice (obr. 138), na zdi domů, vzniká celá subkultura street-artu a s rozvojem komunikační techniky hlavně na internet. To platí i pro experimentální poezii. Prostředí internetu je jako stvořené pro intermediální kreace zvláště s písmem. Na internetu existuje spousta audiovizuálních hypertextů, kde obraz i zvuk reagují na podněty „diváka“ u klávesnice. Jsou to do jisté míry „virtuální performance“.<sup>1</sup> Využití principů, které objevila experimentální poezie, je v éře internetu velmi široké. Těžko však říct, co ze současných experimentů opravdu zakoření a vydá dobré ovoce – to ukáže až čas.<sup>2</sup>

### 08.3 (U)žitě umění

Lettristické principy se také staly součástí naší vizuální kultury obecně. Oděvní průmysl používá vzory písmen jako abstraktní estetické skvrny, oděvy se podobají kolážím, nebo se písmena loga/názvu firmy ztrácejí v celkovém abstraktním tvaru (obr. 139). Před nástupem lettrismu toto nebylo představitelné. To samé platí i pro design ostatních výrobků denní potřeby.

Jsou tu k vidění i interiéry pracující s písmem jako estetickou skvrnou, která může, ale nemusí mít význam. Vznikají jakoby kolážované tapety, často v prostorách zaměřených na práci s písmem (knihovny, studovny, knihkupectví, nakladatelství atd.) (obr. 140).

Principy „osvobozených slov“ a objevy experimentální poezie také velmi ovlivnily celou typografii, knižní tvorbu a reklamní

design (obr. 141). Oblasti volné a užité tvorby se zvláště v českém umění 60. a 70. let prolínaly jak formálně, tak časově. Užité umění plnilo roli zkušební laboratoře tvorby a bylo veřejnou galerií svého druhu (obr. 142).

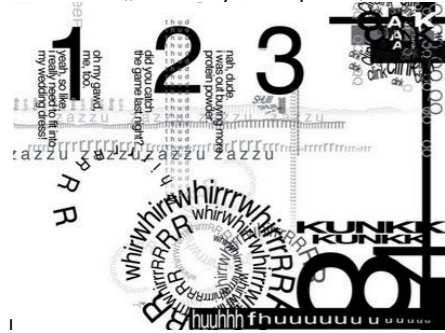
Tímto bych uzavřel pohled na historii vizuální a experimentální poezie. Z něho jasně vyplývá, že „celé dějiny západní poezie jsou dějinami rozbití formy“. Na uvolněné formě experimentálních kreací je pak krásně vidět podstata samotné poezie – podstata, bez níž je pokusem rozložený text vykuchaným a mrtvým. Podstata poezie totiž není v rýmech a verších a v básnických výrazech; poezie závisí na vztazích mezi znaky a vzniká ozvláštňením (a víceméně tvorbou nového) jazyka.<sup>3</sup>

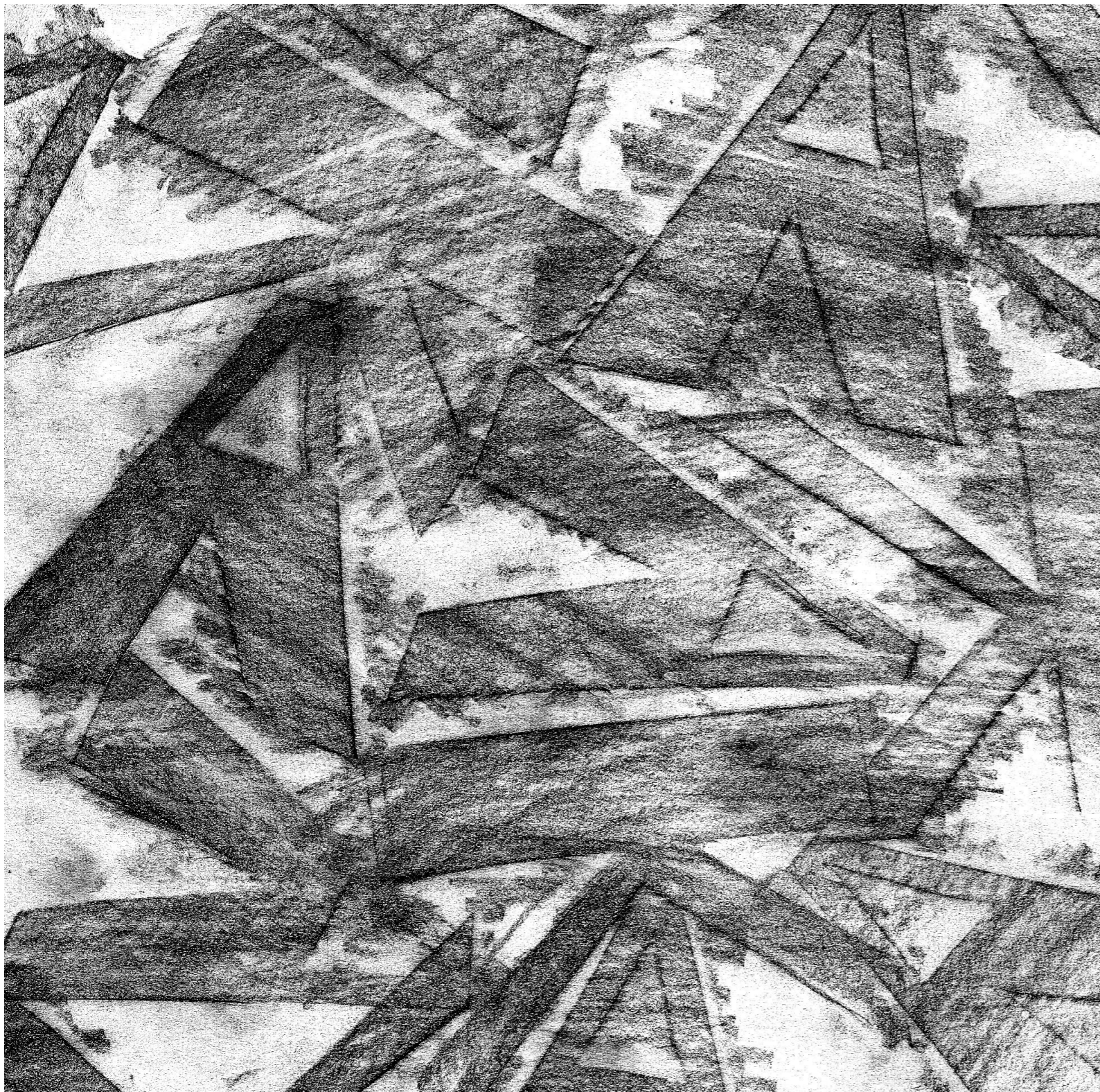
Viděli jsme, jak se kolikrát experimentální básníci všech hnutí snaží najít nový univerzální jazyk, jak se kolikrát pokoušejí spojit více druhů umění v jeden celek, jak se snaží pronikat všemi možnými způsoby z pásma srozumitelné poezie do pásma „adorace nevyslovitelného“, dál až k autentickému mlčení a sloučení s Nicotou; pak teprve může vzniknout NĚCO nového a ryziho. A tak je poezie kategorií začátku (a experimentální poezie je jí o to víc), protože tvoří z „ničeho“ celou básnickou realitu.<sup>4</sup>

Obr. 140 – Ladislav Lábus: Městská knihovna Praha Lužiny, 1986.



Michelle Lee: „Futuristický“ návrh plakátu, 2007.





Každý z vás bude umělcem,  
zbaví-li se předsudků; a netečnosti.

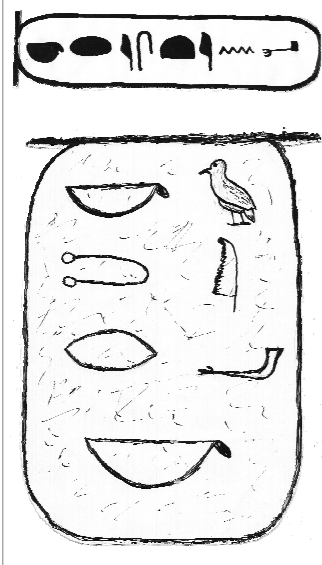
Vladimír Boudník

09  
experimentální  
didaktický  
projekt

## ODKAZY

- 5.7.2 Výtvarná výchova. In: Rámcový vzdělávací program. VÚP, Praha 2005. str. 61–63.
- Použitý materiál z hodin výtvarné výchovy pochází z mé jarní praxe na ZŠ Vodičkova a podzemní praxe na Gymnáziu Jana Nerudy v Hellichově ulici (obě v Praze). Dále jsem část tematické řady Slovo-obraz prezentoval na pedagogickém semináři Rozvoj didaktických dovedností v roce 2006, na svých poetických workshopech v roce 2007 a 2008, dále také při své práci ve volnočasovém zařízení pro děti a mládež při KC Maják v letech 2006-2009.

Obr. 143 – Kartuše s hláskovými hieroglyfy jména. 2. ročník gymnázia



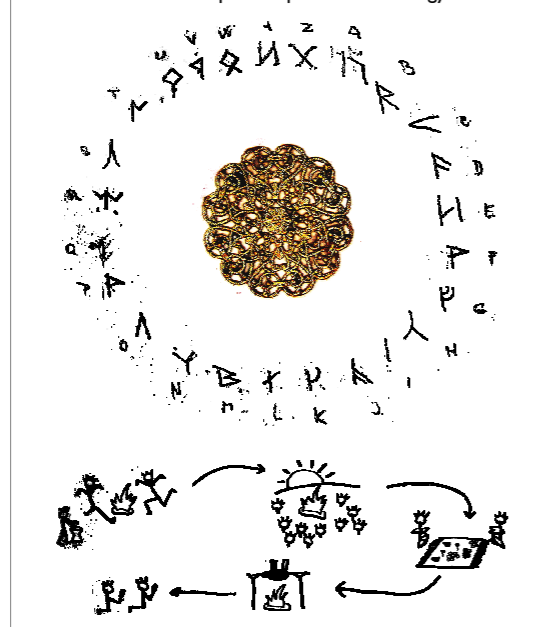
Obr. 145 – Eduard Ovčáček: Znaky v kruhu, 1993.



Hieroglyfické fonogramy, rekonstrukce, cca 2000. př. n. l.

	Sup A		Kobra J		Ústa R
	Noha B		Koi K		Hadr S
	Ruka D		Lev L		Cbleba T
	paže E		Sova M		Lano Tch (Č)
	Džbán G		Voda N		? U
	Len H		Dětky O		Had V (F)
	Síto Ch		Stolička P		Kuře W
	Rákos I		Duna Q		Závora Z

Obr. 144 – Domorodé pseudo-písmo. 2. ročník gymnázia



## POZNÁMKY

### Sémiotika ve výtvarné výchově

Post strukturalistická sémiotika, její metodologický aparát a terminologie, výrazně ovlivňuje teorii výtvarné výchovy a diskuse o ní. V popředí zájmu nestojí, co který znak (symbol) znamená, ale jak je tvořen jeho význam, jak se význam proměňuje ve vztahu ke kontextům jeho vznikání, které kontexty jsou určující, kdo vytváří význam, kde je význam situován, jak probíhá dohoda o záměrech a interpretacích díla, atd. „Sémiotika poskytuje učitelům výtvarné výchovy nejen metodu, jak zapojit děti do sociálního, interaktivního potenciálu umění, ale poskytuje i cesty k prozkoumávání vztahů mezi slovem, obrazem, zvukem a dalšími mody vnímání, tak jak jsou využívány v multimediích či instalacích. ...To, že děti porozumí, jak systém znaků funguje, jim umožní nejen uvažovat o obsazích či technice vlastního výtvarného díla, ale hlavně o celém jejich jednání a životní praxi; mohou považovat dívání se a vytváření za metody vynořování významu, a to významu jako nástroje komunikace.“  
Nicholas Addison, (Art and Design Group, Institute of Education University of London), 1999.

Stěna hieroglyfů se zvýrazněnými kartušemi (návrh). Nerealizováno.



Pragmaticko-komunikační obrat k jazyku se projevils nejen v lingvistice a experimentální poezii, ale i v přístupu k umění ve výtvarné výchově. Nejde už jen o dosažené znalosti nebo řemeslné dovednosti, umění je dnes chápáno jako významný nástroj porozumění mezi lidmi.<sup>1</sup>

Moje tematická řada Slovo-obraz, zkoumající spojení písma a výtvarna (přičemž odráží vývoj experimentální poezie) je zaměřena na:

- Rozvoj schopnosti myšlení o znacích.
- Rozvoj citlivosti pro vnímání písma jako samostatného výtvarného prvku a pro vnímání kulturního kontextu.
- Rozvoj schopnosti ověřovat komunikační účinky vizuálně obrazného vyjádření. Nad to je tato tematická řada zaměřena interdisciplinárně, dá se mnohdy použít především v hodinách literatury.<sup>2</sup>

### 09.1 Posvátné zářezy

Výtvarná výchova, 45 minut (lépe 2x 45 minut).

Základní seznámení se vznikem hieroglyfů a s druhy znaků. Podle přiložené tabulky žáci rozpoznají a sestaví z fonetických hieroglyfů kartuši se svým křestním jménem. Kresba tuší a dřívkem – důraz na kontrast černých znaků a bílé plochy (dřívko zajistí dostatečně zajímavou linku), snažit se vystihnout „posvátnou“ strnulost a vznešenost znaků (obr. 143). Prožitek z hieroglyfů jsem doplnil vlastní tvorbou „hieroglyfické básně“ jako rébusu.

Stejnou hodinu jsem realizoval na dětském táboře tematicky zaměřeném na příběh Mojžíše a vyvedení Izraelců z Egypta (pro děti od 3. do 9. třídy), tam byly hieroglyfické znaky součástí koloritu celého tábořiště, tématu jsme mohli věnovat víc času a prožitek z písma byl silnější.

Na tuto hodinu by mohla navázat ještě jedna vyučovací jednotka věnovaná hieroglyfům. Zde by žáci tvořili

další znaky – piktogramy (buď podle skutečné předlohy nebo vymyšlené) na minimálně plochu jedné A4 na výšku v pěti vodorovných řádcích. Do těchto vodorovných řádků by pak organicky včlenili svoji kartuši jako svislý sloupec – jako první mezostichy v historii písma (viz Moschionova stéla). Takto zpracované A4 od všech žáků mohou tvořit celou stěnu pokrytou hieroglyfy. Aktivní žáci mohou navíc vytvořit barevné postavy bohů či králů na celou plochu A4, která dodá hieroglyfické stěně další estetický náboj.

### 09.2 Domorodé písmo s užitým uměním

Výtvarná výchova: 3x 45 minut

Na první pohled nesrozumitelné znaky v sobě mají sílu a tajemství. Uchvacují neobvyklým estetickým tvarem a probouzejí fantazii, co se pod tím kterým znakem ukrývá. Vymyslet domorodé písmo vypadá na první pohled snadno, jak jsme však zjistili, chce to docela soustředění. Znaky vymyšlené domorodé abecedy se samozřejmě nesmí opakovat (což na obr. 144 není dodrženo), měly by esteticky působit jako jednotný celek a jednotlivé znaky by od sebe měly být dostatečně rozlišitelné. Domorodé písmo může být ideografické ifonetické. Aby se nový znakový systém dostatečně propracoval, je potřeba tomu věnovat aspoň 2 vyučovací jednotky. Ve třetí hodině vymodelujeme hliněné korále do filigránského náhrdelníku, který bude sadou těchto novoznaků. Je tu i souvislost s evidentní poezií Jiřího Koláře – každý korálek je originální znak, každý v sobě nese poselství jako např. uzlové písmo indiánů a Kolářovy předmětné básně. Domorodé nerozluštěné písmo fungovalo i jako inspirace pro tvorbu novoznaků lettristů (obr. 145). Písmo bylo součástí užitě tvorby už od svého vzniku a i první vizuální poezie se vázala primárně na užité předměty – viz disk z Faistu a vizuální básně řecké Antologie (až sekundárně byly psány do knihy).





## ODKAZY

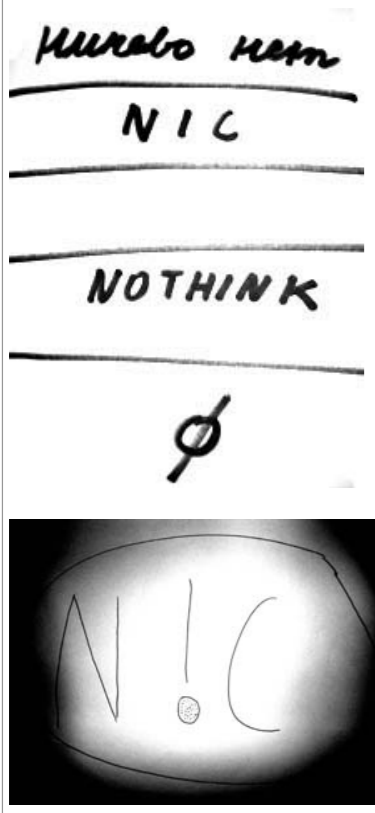
- 1 - Protože tato hodina tvoří základ pro pochopení experimentální poezie, je důležité se na ni víc soustředit. Reflexi na tuto hodinu mi poskytli kolegové učitelé v rámci semináře Rozvoj didaktických dovedností:

Klidný projev, uklidňující hlas, žáci sice hodní, ale ve zlobivé třídě by to nezabralo; víc přitvrdit. Začátek teoretický, ku prospěchu věci to ale vyústilo v aktivitu – to získalo pozornost žáků. Klást víc otázek. Nebát se tabule, dobře i vtipně zaznamenaný vývoj písmene A. Velké plus byly poznámky na tabuli: v čem se liší vizuální poezie od normální, a že na to přišli žáci z textu sami. Víc konkretizovat, rozebrat si třeba jen 2 básně z ukázky (ne se dívat globálně na celou stránku, na A4 se lehce roztrhí pozornost). Bezvadně propojení Vv a Čj. Víc se pohybovat po třídě a ptát se jich přímo v lavici. Zdynamizovat lekci, výklad se až příliš roztáhl. Víc času věnovat jejich výtvorům, aby si to vzájemně ukázali a ohodnotili. Téma koncipované docela odborně, hodina by byla spíš už pro střední školu (plánováno pro 9. třídu ZŠ). Celou hodinu na stole ležela zakrytá pomůcka, vyvolávala u některých napětí, co se pod sátkem skrývá, a skutečnost byla překvapivá (více ale usměrnit posílání kolážované lebky po třídě, aby se vrátila vcelku:-).

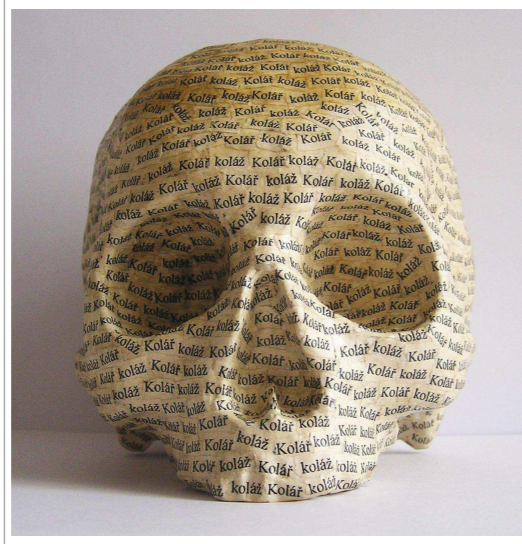
2. Za poetický kaligram či typogram ať nikdo nevydává např. figuru houby, kde klobouk tvoří opakovaná slova „klobouk“ a nohu tvoří slova „noha“. Toto je jen mechanická banalita a odstrašující případ slepé cesty experimentální poezie (sám jsem takový přístup na našich školách zažil).

~~KLOBOUK  
KLOBOUK KLOBOUK  
KLOBOUK KLOBOUK KLOBOUK  
KLOBOUK KLOBOUK KLOBOUK  
NOHANOHA  
NOHANOHAN  
NOHANOHAN  
NOHANOHAN  
NOHANOHAN~~

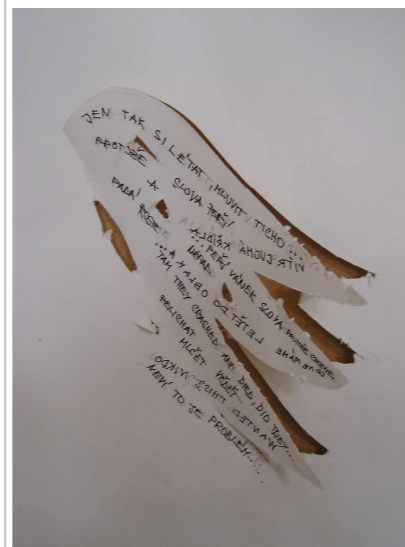
Obr. 150 – Konstelace na téma NIC. Poetický workshop 2008.



Obr. 151 – Ralf Mošt: Pocta Jiřímu Kolářovi, 2006.



Obr. 152 – Kaligram a typogramy. 4. ročník gymnázia



kulturní souvislosti jejich doby (proč vůbec vznikly takovéto kreace).

4. Měly by zaznít tyto znaky: vnímání básně jako celku najednou (opticky) x klasická báseň se dá vnímat jen lineárně, postupně; použito málo slov většinou bez vět; báseň vzniká ze vztahů v prostoru stránky x klasickou báseň tvoří vztahy ve větě; hraje si s jazykem, ozvláštňuje ho.
5. Pokus o vlastní vizuální básně: Nejdříve bude každý minutu psát asociace, které mají spojeny se slovem NIC.
6. Od každého žáka napsat jedno jeho slovo na tabuli, vznikne tak myšlenková mapa k pojmu NIC.
7. Na podkladě tohoto konceptu žáci vytvoří vizuální básně. Vyberu nejpovedenější, a pokusíme se o rozbor myšlenkové koncepce a provedení vizuální básně (obr. 150).
8. Nakonec předvedu svou experimentální básně na téma NIC (viz „Na počátku-dle Fausta“ vizuální i fónická básně).
9. Shrnutí základních pojmů o vizuální poezii. Jako bonbónek na závěr odkryji básně-objekt/3D konstelaci – kolážovanou lebku „Pocta Jiřímu Kolářovi“ (obr. 151), krátce se zmíním o chiasmáži při putování lebky po třídě.<sup>1</sup>

## 09.6 Kaligramy, typogramy,

### konstelace

#### Úvod

Výtvarná výchova nebo literatura: 45 minut

Kaligramy jsou střechním pojmem pro historickou vizuální poezii (antické technopaegnie a pozdější carmina figurata), avantgardní

vizuální básně (zejména Apollinairovy) a typogramy z 60. let 20. století. Básně kaligramů ještě mají strukturu věty, ale forma už se pod vlivem Apollinairových surrealistických asociací rozvolňuje. Typogramy jsou pak rozvolněné formy kaligramů, kde slova už netvoří věty, ale vztahy vznikají prostorovým uspořádáním slov do figury. Kaligramy i typogramy mají ale stále tvar více nebo méně reálné figury – oproti konstelacím, kde jsou slova v prostoru uspořádána do abstraktnějších vztahů (obr. 152).

Při tvorbě kaligramů sžáky je nutné se vyvarovat prvoplánovitě popisnosti, k níž forma figury často svádí! <sup>1</sup> Figura a text by měly tvořit na sobě částečně nezávislé struktury – jedna by měla obohacovat druhou, jedna vyplývat z druhé.

#### Já

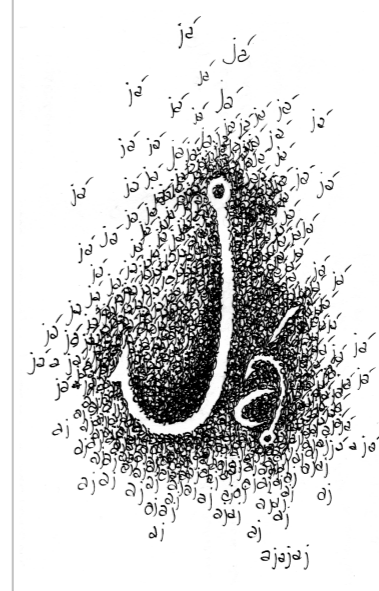
Výtvarná výchova: 2x 45 min

Nejdříve si napište na papír aspoň 5 slov, které se vám vybaví, když se řekne JÁ. Od každého žáka napíše jedno

slovo na tabuli. Na vzniklé myšlenkové mapě se ukázalo, že se v našem „já“ skrývá cokoli – od fotbalu, diskotéky, přes vztek, sobectví, radost, po třeba kamarády či rodinu. Se vším tím teď můžeme pracovat v naší kompozici (obr. 153).

Nejdřív si namalujte na dvě čtvrtky dvě plochy – jedna bude promalovaná studenými barvami, druhá teplými. Potom si rozříznete brambor na dvě půlky, do jedné vyřezete velké tiskací „A“ (čárka se doplní ručně) a na druhou půlku vyřezete „J“ – tady pozor, ať je stranově obráceně. Tím si vytvoříte dvě litery (tak se tisklo v počátcích knihtisku, jen litery byly z kovu a byly o mnoho menší). Plošky písmen nabarvíte temperami a uděláte zkušební tisk, na něm poznáte, co je

Obr. 153 – Ralf Mošt: Má to háček, 2005.



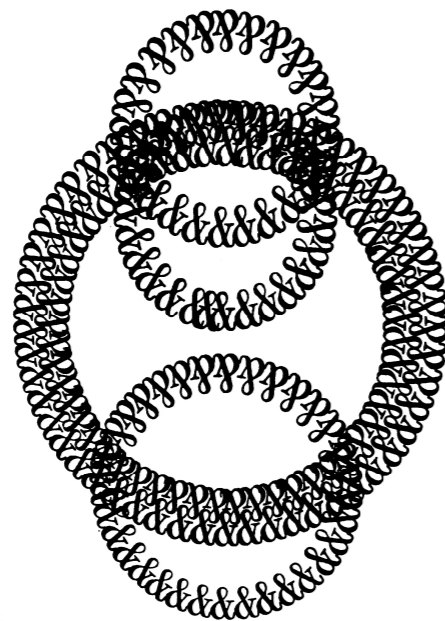
Obr. 154 – Já. Malba a tisk bramborovými razítky. 6. třída ZŠ



Obr. 156 – Lettristické konstelace. Výtvarný kroužek při MŠ Národní, Praha



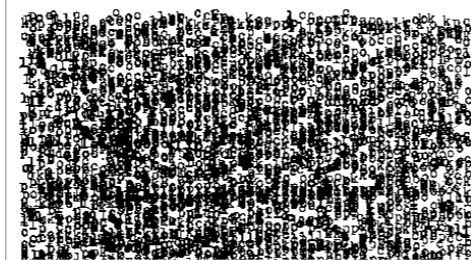
Eduard Ovčáček: &amp;-kruhy, 1969.



Obr. 155 – Jackson Pollock: Akční malba



Jiří Kolář: Jackson Pollock, básně-rébus



Obr. 157 – Kolážované objekty. 7. třída ZŠ



potřeba případně odříznout, upravit. Na plochu studené barvy zkuste tisknout teplými barvami a naopak (obr. 154). Nakonec hledejte v kompozici z těchto písmen to, co jste napsali na začátku hodiny; práce může vyústit i v hlubší sebereflexi a v diskuzi o egoismu, zdravém sebevědomí, altruismu apod.

### Báseň-rébus

*Výtvarná výchova, literatura, případně hudební výchova: 45 min (vhodné jako souhrnná lekce na závěr určitého bloku)*

Zvláštní typ typogramů jsou básně-rébusy, vyžadující po čtenáři určitý kulturní rozhled a interpretační vtip. Z probraných malířů či spisovatelů si vyberte takového, kterého chápete, který je vám blízký – uděláte mu „portét z písmen jeho jména“. Portrét však nebude představovat obličej, ale jeho „styl“, jeho uměleckou metodu. Viz Jiří Kolář: Gersaintův vývěsní štít (obr. 155) nebo Václav Havel v Antikódech. U abstraktních výtvarných umělců je zadání snazší, protože se pohybujeme na vizuální rovině; u spisovatelů a zvláště u hudebníků bude portrét těžší, protože vyžaduje změnu roviny, změnu vyjadřovacího kódu – vyžaduje to od žáků větší míru abstrakce, což je kolikrát složité, ale určitě ne nezvládnutelné, a výsledek může stát zato.

### Lettristické konstelace

*Výtvarná výchova: 2x 45 min*

Důraz na estetiku na úkor významu – to jsou lettristické konstelace. Písmo se tu stává vysloveně výtvarným prvkem a ponechává si jen velmi málo ze svého literárního významu. Z písma se však dají vytvářet úžasné kompozice, jak už jsme poznali v díle např. Eduarda Ovčáčka. Vytvořte si šablonu z patkového písma Arsis a komponujte nahodile či do kruhu,

čtverce, spirály atd. jediný znak, až do abstraktní konstelace či struktury (obr. 156). Mimo papíru můžete v jiných hodinách pro zvlášť zajímavé kompozice použít trika, ubrusy, záclony apod. a vytvořit si textilní lettristický design.

### 09.7 Pocta Jiřímu Kolářovi

*Výtvarná výchova: 2x 45 min*

Jiří Kolář je krom jiného objevitelem různých druhů koláže. Jeden druh koláže je tvorba plochy z rozloženého textu tak, že vzniká jednodolitá plocha, nepřetržitý text s minimem volného místa – tzv. chiasmáz. Ta může být realizována na plochu, ale také jako reliéf i na trojrozměrný objekt.

Vytvořte na svůj osobní předmět také takovou jednodolitou plochu, jako ozvláštění všednodennosti. Nastříhejte si či lépe natrhejte hromádku novinového písma, aby v nich bylo co nejméně bílého místa, písmena vybírejte stejné tloušťky, velikosti a typu. Na menší hromádku si můžete připravit písma odlišného charakteru nebo kusy nějakých obrazů, které vás při hledání v novinách zaujaly. Vybírejte pečlivě, aby se k sobě případný obraz a plocha hodily. Na jednodolité (homogenní) ploše z novinového písma se dá totiž skvěle komponovat jak s jediným obrazem, tak s několika výraznými písmeny, znaky či odlišnými plochami (obr. 157).

Výsledek, když se provede precizně, vytváří jednak vkusný design, jednak celý proces ukazuje na hodnotu slova v soudobé kultuře a dává této tvorbě konceptuální rozměr – slov se všude válí spousta jako odpadu, přitom každé má velkou cenu jako vrcholný produkt lidského intelektu; my je v chiasmáži „recyklujeme“ do nového celku.



## 09.8 Další nerealizované náměty

### Evidentní básně

*Výtvarná výchova či literatura: 2x 45 min*

Vyjděte si na procházku do okolí, cestou vymyslete báseň o nepotřebných/použitých věcech, které po cestě najdete – alespoň 40 stejnorodých kusů, z nichž se dá vybírat: obložky, listy, nedopalky, víčka, papírky od bonbónů atd. Tuto báseň po „sbírací procházce“ zapište; snažte se ať má pravidelný rytmus a námět dotýkající se nalezených věcí či sbírací procházky. Tuto báseň pošlete „přepište“ (nalepte) pomocí sesbíraných věcí. Vznikne asambláž kolářovské evidentní básně konkrétní syrové reality dnešních všedních dní (obr. 3, 99).

Jiří Kolář je přímo studnicí experimentů. Co nápad, to námět na nevšední hodinu výtvarné výchovy (případně literatury) – cvokogramy, analfabetogramy, slepecké básně, uzlové básně, básně-návody atd.

### Peripatetická báseň Karla Adamuse

*Výtvarná výchova či literatura: 45 min*

Opět vyjděte na procházku do okolí. Tentokrát však nebudete nic sbírat, budete při chůzi psát. Snažte se zaznamenat konkrétní myšlenku – např. verše z Erbenovy Kytice. Rytmus veršů se vám však během procházky změni na záznam rytmu chůze, délky procházky, únavy i možná na záznam o povětrnostních podmínkách (pokud začne pršet nebo vám papír uletí:-). Náhoda dává peripatetickým (a větrným) skladbám neobyčejnou živost a přesvědčivost, neopakovatelnou podobu (obr. 126). Jsou záznamem změny, pohybu těla a hlavně pohybu myšlenky.

### Land-artové básně

Zkuste změnit školní park po určitou dobu na poetické místo, jakým je např. Little Sparta od Johna Hamiltona Finlaye (obr. 88). Nebo zkuste na lyžařském kurzu či na škole v přírodě vytvořit ve

Obr. 158 – Eduard Ovčáček: Malamut hořící a doutnající, 1994.



sněhu veliké cestičky (labyrinty) ze slov, nebo Ovčáčkovy ohnivé znaky (možno i bez sněhu, obr. 158) – obojí ideálně na takové pláni, která je viditelná z vyvýšeného místa nad krajinou.

### Báseň-socha, prostorová instalace

*Výtvarná výchova či pracovní dílny (případně fyzika): 2x 45 minut*

Pomocí odporového drátu vyřežte stejně vysoká písmena z polystyrenu (jako cihly). Hotová písmena by bylo dobré natřít načerno (pozor, nepoužívat spreje na bázi acetonu, rozpouští polystyren). Poté je nasnadě postavit společnými silami (nejlépe několika tříd, z nichž každý dodá své polystyrenové písmeno a pár jednotlivců z nich sestaví dohromady) např. Babylonskou věž (obr. 159), nebo abstraktní prostorovou instalaci. Písmena v prostoru a v nadživotní velikosti mají monumentální účinek.

Obr. 159 – Ugo Carega: Babylonská věž, 2007.



### Performance se třídou

*Výtvarná výchova, literatura či jiný humanitní obor: 45 minut + čas na přesun (a jedna vyučovací jednotka jako motivace k akci a k technickému plánu).*

Na Václavském náměstí pod sochou sv. Václava bych chtěl s třídou

vytvořit nápis „Umění je na nás“ – na místě, kde stála betonová písmena jako „solistované lavičky“ od týmu Milana Knížáka (obr. 160). Nápis by byl proveden plochou barevnými křídami (nutno vyžádat pro tuto akci povolení), časem by nápis zanikl, ale důležitý je zážitek ze společné akce, společné vymýšlení strategie, společný cíl. Umění může totiž lidi sblížovat a být formou komunikace není tedy úplně nanič:-)

Komunikace pochází z latinského communicare = sdílet, dělit se, radit se.

### Fónická básně

*Výtvarná výchova, literatura či hudební výchova: 45 minut.*

Z vizuálních či konceptuálních básní se kolikrát dá udělat zvukový výstup, který je interpretací a přehodnocením výchozího materiálu. Můžeme si to zkusit s Burdovou strukturální básní na téma „R“ (obr. 161) – každý žák bude představovat jedno pole (celkem jich je 23) a to bude „vrčet“ 8 vteřin. Popřemýšlejte nad pauzami mezi jednotlivými fonémy, intonací, barvou hlasu, dechem, polohou těla – inspirujte se postavením písmen v poli. Na závěr, až každý „odvrčí“ svoji sloku, udělejte 10 vteřin společné recitace. Vhodné bude tuto fónickou kreaci nahrát a případně ještě zmixovat.

Obr. 160 – Multimediální ateliér Milana Knížáka: 12 písmen, 2006.



### Počítač jako plátno i štětec

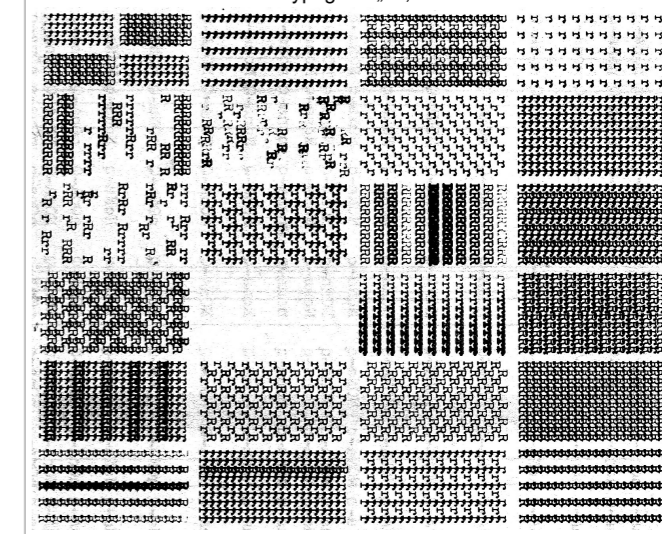
*Výtvarná výchova (v počítačové pracovních), informatika: 45 minut*

Pomocí počítače lze bez problému zkoušet experimenty od labyrintových básní a carmina cancellata, imago-poem až po futuristické koláže/plakáty. Zkuste vytvořit ze znaků tabulky ASCII své jméno, zkuste vytvořit originálního „smajlíka“, zkuste vytvořit kybergrafitti (pro začátek třeba vystínovanou kouli) pomocí optických

vlastností písmen.

Pro pokročilé: zkuste naprogramovat flash-animaci „Partitury pro auditivní báseň na jméno Baudelaire“ (viz Vrh kostek. Uspořádali Hiršal J. a Grögerová B. Torst, Praha 1993. Str. 372–394) a dotvořit k ní audio stopu (nejlépe jako fonetickou báseň reagující na dané obrazy). Zkuste tuto animaci udělat interaktivní – báseň se bude odvíjet dál podle pohybu myši na obrazovce či podle „gestického“ psaní na klávesnici. Výsledek rozšířte po internetu...

Obr. 161 – Vladimír Burda: Typogram „R“, 1963.



## Báseň-kniha

Výtvarná výchova: 45 minut  
(v případě instalace 2x 45 minut).

Viděli jsme různé experimentální přístupy ke knize jako básni – ať už to bylo vyškrtání slov a ponechání pouze interpunkčních znamének (Nobel Prix) nebo třeba prořezávání stránek a vnik nových textů v průhledech (Novák, Kolář). Kromě klasického formátu knihy můžeme vyzkoušet práci se svitkem (původní starověká forma knihy, zachovaná zejména v židovské kultuře). K tomu nám výborně poslouží pokladní páska (šířka roličky cca 38 mm). Na ni se dá psát „nekonečný“ proud asociací, na ní se dá rozvinout dlouhá konstelace z několika opakujících se slov – vzhledem k starobylosti formy svitku zvolíme i starobylé myšlenky (obr. 161). nebo prapůvodní neznámé znaky. Dá se do ní také krásně dělat propalovaná „frotáž“, pokud máme kde nazhavit železné litery. Nakonec se z takové nekonečné básně-knihy dá udělat i land-artová instalace, kdy báseň roztáhneme podél silnice, lesem či loukou.

## Kaligrafický body-art

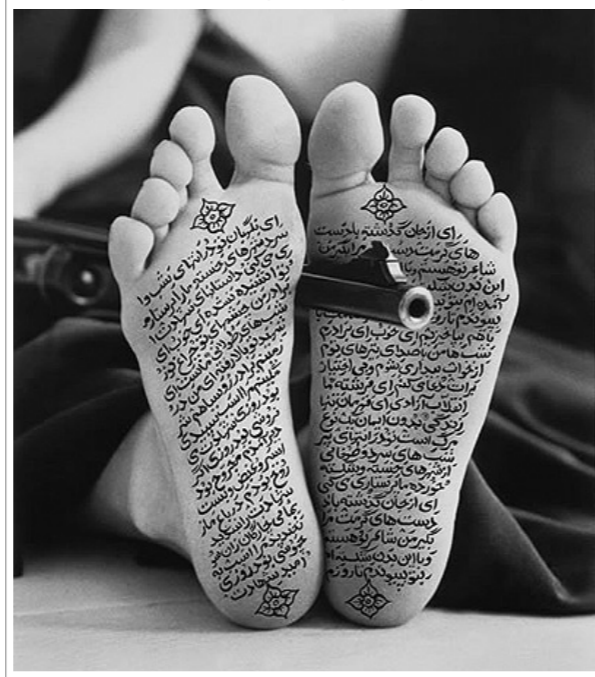
Výtvarná výchova, literatura či jiný humanitní obor:  
2x 45 minut

Lekcí podporující multikulturní výchovu může být kaligrafická kresba na tělo dle fotografií původem perské umělkyně Shirin Neshat (obr. 162). Její fotografie a videoprojekce velmi sugestivně přibližují západnímu člověku ožehavá témata jako postavení ženy v islámu, svatá válka, tělesnost apod. Důležitou roli v jejích kresbách hraje perské písmo na těle jako symbol kultury, jež je pro nás na jednu stranu krásná,

Obr. 162 – Dezider Tóth: Kniha v prenatálním stavu, 1983.



Obr. 162 – Shirin Neshat: Z cyklu Ženy Alláhovy, 1993.



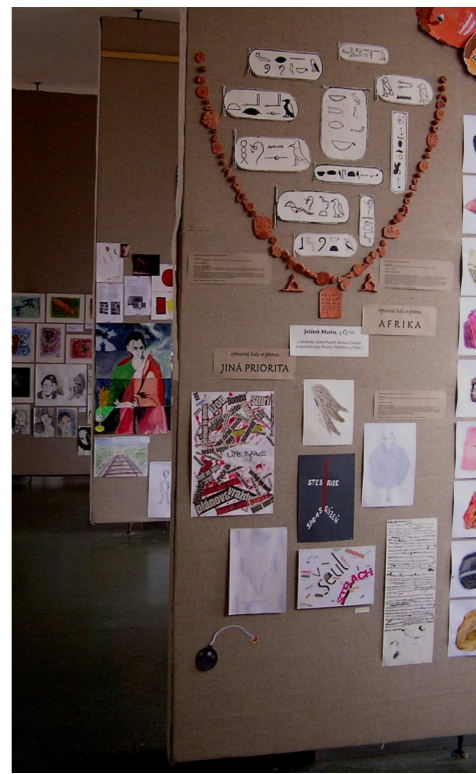
na druhou stranu nepochopitelná. V první vyučovací jednotce bychom se naučili několik znaků z perské poezie (silnou tradici má zde i poezie vizuální), přitom bych uvedl některá fakta o Persii (Íránu) a kultuře islámu (nutno se na to teoreticky dobře připravit a přistupovat k tématu citlivě). V druhé vyučovací jednotce by si žáci pomalovali ruku (pokud to zvládnou, tak obě) naučenými perskými znaky, nakonec společně vytvoříme fotografické symbolické kompozice (ruce zakrývající tvář, ruce prosící, ruce bránící se...).

Celé dílo Shirin Neshat je vlastně odrazem vlastního osudu muslimky žijící na Západě. V Íránu se necítí dobře a je jasné, že tam by svá díla tvořit nemohla. V cizině se jí však stýská. Stává se tak jakýmsi pojítkem mezi Východem a Západem, balancuje mezi tradičními hodnotami a výzvami současného rychle se rozvíjejícího světa. Autorka disponuje náhledem do obou kultur (ovládá i vizuální jazyk obou) a v dnešním světě plném předsudků a nejasných až nepravdivých informací je pro obě strany cennou zprostředkovatelkou. Díky tomu, že lidé v Persii vyznávají větev islámu zvanou šía, ve které je povolené zobrazování, jejich výtvarné umění se neomezuje pouze na rostlinné ornamenty, svou tradici v něm mají i portréty lidí.

<http://www.ta-gita.cz/jine-psani/iranika-ktera-nahani-husi-kuzi/>

A tak dále – možností, jak využít objevy experimentální poezie ve škole, je mnoho. Tyto objevy jsou pro žáky (i učitele) velmi zajímavé, mnohdy aktivizační a navíc často přesahují i do jiných předmětů – dají se tak využít jako interdisciplinární náměty pro projektové vyučování.

Nutno ale vždy promyslet jejich didaktické využití, aby z promyšlených experimentálních metod nezůstaly jen prázdné formy, byť efektní. Umělcem může být dnes sice každý, o to víc ale záleží na myšlenkovém bohatství vznikajících kresech. Za hodnotné dílo se nedá považovat úplně cokoli – vždycky záleží na kontextu, v němž funguje. Na to bych položil v experimentální tvorbě zvlášť důraz – na kontexty, na vztahy.



Ralf Moš: Výstava výsledků pedagogické praxe z výtvarné výchovy, jaro a podzim 2006.

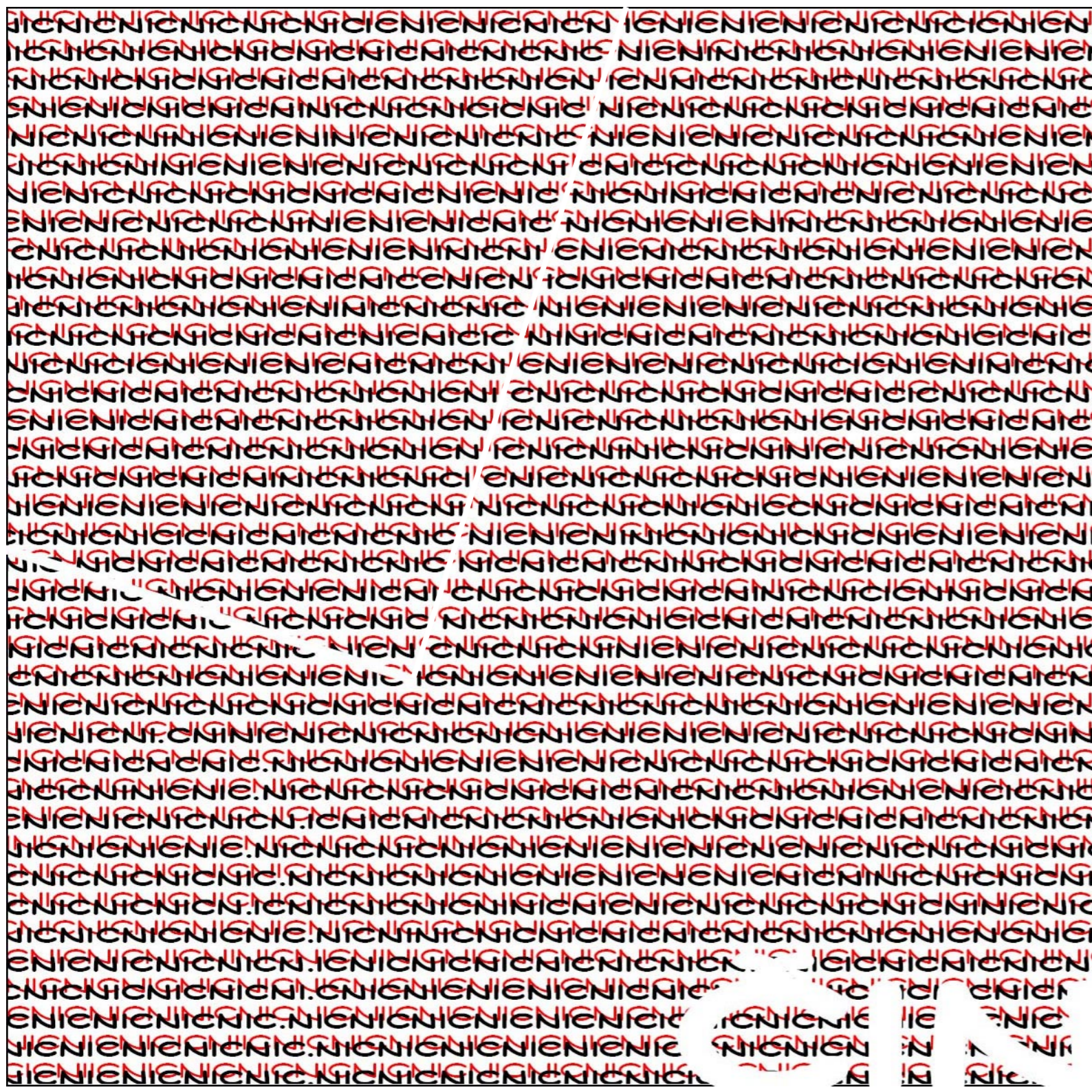
## 09.9 Prezentace na školních výstavách

Pro pedagogy:

- Žáci si veřejnou prezentaci připomenou, co vlastně v hodině vytvořili, k čemu to sloužilo, jaký to má účinek, co je jak hodnoceno.
- Podpořit či zvýraznit sepjetí se světem diváka, aktualizovat námět.
- Dodržet jasný koncept námětu, nevnášet do něj svévolně své další koncepce.
- Dostatečně ozřejmit koncept díla – u experimentálních tendencí je kolikrát zajímavější myšlenka/námět, než výsledek.

- „Povznést se“ nad prezentační plochu – využít netradičně výstavní prostor (instalace neodmyslitelně už patří k výrazům experimentální poezie).
- Promyslet možnost galerijní edukace – s existencí pracovních listů k výstavě vzrůstá možná aktivita žáků/diváků, možnost prožít si to jinak, pracovní list navíc zůstane žákům v sešitě (či portfoliu) jako memento výuky/akce.

Portfólio pro žáky na záznamy konceptů z hodin, materiálových zkoušek, nápadů z okolní vizuální kultury a „výstavní deník“ bych do svých tříd chtěl zavést – bez zpětné sebereflexe nemají experimenty ve třídách přílišný dopad. Výtvarné umění ve výchově by nemělo být „na nic“, ani by to nemělo být jen vyplňování „prázdně“, pouhá zábava – umění je mnohdy hra s porozuměním, je to komunikace. A ke komunikaci patří zpětná vazba, proto je reflexe naší tvorby tak důležitá.



Na počátku bylo Slovo,  
to Slovo bylo u Boha,  
to Slovo byl Bůh...  
...a Slovo se stalo tělem  
a přebývalo mezi námi.  
Evangelium podle Jana

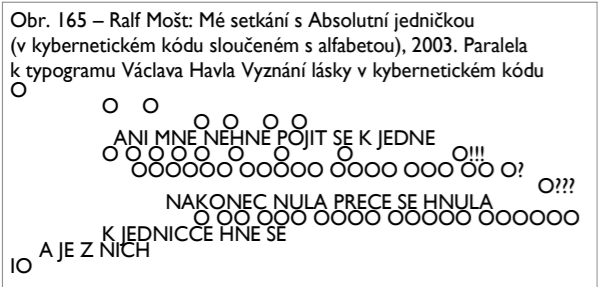


10

experimentální  
tvorba vlastní

ODKAZY

- Vždy jsem miloval češtinu nejen jako prostředek komunikace, ale i jako estetický materiál. Asi od páté třídy jsem skládal hravě básně a písničky, většinou nonsensově. Na střední škole jsem se stal křesťanem a to výrazně ovlivnilo i mé estetické vnímání. Začal jsem zhruba před devíti lety s experimenty s vizuální formou básně, protože jsem cítil, jak je samotná psaná básně kolikrát bezmocná, že na sebe nedokáže strhnout pozornost v dnešní vizuální a interaktivní době. První pokusy byly hodně naivní jak po obsahové, tak po formální stránce, některé nápady ale vykristalizovaly – např. téma spirálového labyrintu s cílem v Ježíši, které se v průběhu let co do šířky podstatně změnilo (srovnej tuto starou verzi s básní na [str. 134](#)), naproti tomu téma kardiografu Volání srdce zůstalo téměř v původní podobě z roku 2002. Posléze mě velmi obohatilo setkání s experimentální poezií ve vyšších ročnících střední školy.
- Např. poslední akční básně jsem realizoval se svou manželkou Rut na svatbě našich známých v červnu 2009. Vychází z vizuální básně ([obr. 168](#)), mluví o přibližování se k sobě v čase a prostoru, zároveň je to ilustrace duchovní cesty k Bohu. Já představoval mužskou dráhu, Rut představovala ženskou dráhu (jak jinak:-). K tomu jsme navíc zvolili hudební podkres, část Andante Ges-Dur od Franze Schuberta (to tvořilo další časovou linku, životnou a přítomně jasnou, dynamickou jako náš vztah). Tento „Gesamtkunstwerk“ se odehrával v sále evangelického kostela; na začátku jsme já a Rut seděli zhruba uprostřed sálu, v lavicích na kraji u zdi, každý na opačné straně. Když nastala naše chvíle, zvedl jsem se já a zvolna kráčel uličkou podél zdi směrem k oltáři a přitom recitoval svoji polovinu básně. Před oltářem jsem se zastavil a čekal, vtom se zvedla má žena, zvolna kráčejíc recitovala zase svoji polovinu básně, před oltářem skončila a tuto kreaci jsme zakončili objetím. Na první pohled až banální realizace, ale každé slovo touto prostorovou akcí bylo podtrženo fyzicky (dráha kroků, splnutí v objetí, oltář jako místo setkání s Bohem – písmeno O, které je vrcholem básně je obsaženo i v Oltáři a v Objektu) a navíc každé slovo získalo váhu i z naší osobní zkušenosti. Už jsme zjistili (a stále zjišťujeme), že vrchol manželství není pouze ve fyzickém splnutí (i když básně má i tento možný sexuální podtext), ale v cestě k Bohu, na níž se vzájemně doprovázíme. Vzájemné splnutí nastává, když si rozumíme i beze slov – to je paralela k Flusserovu pólu mlčení jako vrcholu poezie. A dokonalé porozumění nastane až u Boha v Nebi.



Obr. 167 – Ralf Moš: Návod, 2003. Dívej se kolmo. Pomalu přibližuj či oddaluj tuto stránku, cca 20 cm od očí. Pozorně pozoruj čtverce níže:

Zároveň vnímej i sousední objekt. x Zároveň vnímej i sousední vizi.  
 Levé oko je zavřeno, Právě oko je zavřeno,  
 pravé zaměř na tuto vizi: levé zaměř na tento objekt:

Hled', kde je BŮH Sobectví zmizí

Hled', kam Ty chceš, Bůh zmizí Tobě



POZNÁMKY

**Ralf Moš** – básnický pseudonym vzniklý téměř dadaistickou cestou. Poprvé jej použil můj přítel od dětství, Bořivoj Marek, při natáčení parodie na známou talkshow (pomocí magnetofonu). Hledali jsme zajímavé umělecké jméno pro jednoho z hlavních hostů, aby bylo rychlé, různé a šťavnaté, potrhle a životné zároveň. Po sadě absurdních jmen typu Trupoč Votrdel, Leček Semerád či Rým Meluzin Bóra vyslovil jméno „Ralf Moš“, to se okamžitě uchytilo a zcela jsem se s ním ztotožnil. Tento pseudonym používám po šest let i ve volnočasové práci s dětmi, a ty už mi neřeknou jinak:-)

*Věčný Boh,*  
 kócosně moe bych si přeál  
 b modrých audiček, diogihru,  
 budilho a nejzba na bliček.  
 A hdyž nie i sněho, saba aspaň  
 mobil - buněnu vām,  
 hdyžby mas saba se reabil.  
 nebo spíš nūnesse salid.  
 mari rodiče. Aš neheu  
 ušlhal. Ojztkha uř.  
 Hanuček

Obr. 166 – Ralf Moš: Osmisměrka, 2003.  
**Mí motýli + osm nohou**

Jsi babočka osiková nebo pouhý bělásek – krásno, které moje slova sotva snadno chytí. Rád čtu v létajícím kvítí... Však veta je po kráse, když si vleti do pavučí, pravdě se hned odnaučí, čitelnost se zničí ničím (takřka ničím)... - Pavučím, jež snová hnus, pro který nemám slova, a přec jsou to naše slova, přece jsou to naše city, naše city zkažené, co ty květy, jemné věty, poklad duše v hloubi skrytý zažene... Z křidel pel se setřese, potrhá a seškrtně, všechna něha setře se. Z bělaska je neláska, z babočky je prázdná věta, zbudou schránky posmrtné, zamotané fráze, z nichž vytušit dá se:

Podtržená slova seškrtej v této osmisměrce a dostaneš poslední verš básně.

10.1 Obhajoba osobních přístupů

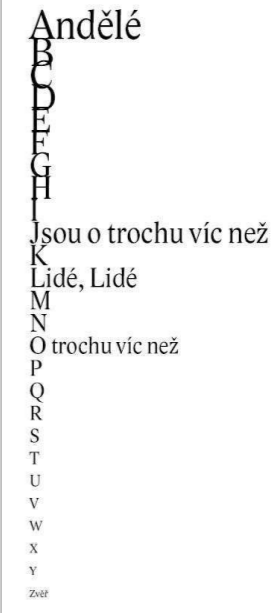
Poslední kapitolu bych rád věnoval své vlastní tvorbě. V zásadě pracuji se všemi typy experimentální poezie: **1) Vizuální básně** – viz především projekt *Obraz jedna báseň*. Využívám inspirace z historie vizuální poezie, ale má cesta nebyla kontinuálním navázáním.<sup>1</sup>

Zkoušel jsem klasické kaligramy, aniž bych znal Apollinaira, vytvářel jsem typogramy, aniž bych znal Gomringera či Havla ([obr 164, 165](#)). Reagoval jsem i na formu „exotických“ písem, formu SMS zpráv, plakátu, graffiti či dětského písma. Teprve při dalším studiu literatury jsem s radostí zjistil, že moje pole zájmu není tak úplně pole neorané.

**2) Konceptuální básně** (básně-hry, návody) – rozvíjejí poetický nápad a snaží se „vtáhnout“ čtenáře do děje. Jsou to interaktivní básně, kdy bez aktivity čtenáře básně není hotová ([obr 166](#)). Někdy využívám i fyzikálních vlastností k dotvoření básně (např. optické klamy, [obr 167](#)). Nechávám prostor pro čtenáře-diváka, nenechávám vše vyřčeno a explicitně provedeno, ale je tu prostor pro hledání a nacházení dalších vrstev. Čtenář mnohdy smysl sám pro sebe musí vytvořit, rozluštit (což platí obecně pro experimentální tvorbu).

**3) Fónická a akční poezie** – zde se dostávám často z jedné oblasti umění do jiné. Vznikají i cykly, kdy z vizuální básně se dá abstrahovat „normální“ báseň k recitaci, nebo fónická báseň k performanci, nebo naopak. Např. báseň „Na počátku-dle Fausta“ ([str. 137](#)) je příkladem básně-partitury k fonetické realizaci. SLOVO jako ztělesnění Boží podstaty je zároveň jako mocný ČIN. Slovo by mělo vyvolat čin, pokud má vydat dobré ovoce. Tím se dostávám k přesahu do akčního umění. Mé kreace sice nejsou příliš odvážné a novátorské (nezapouji ani příliš často neartikulované zvuky těla jako ve fyzickém básnictví, nebo nepořádám neobvyklé happeningy), směřuji spíš k co nejjednodušší realizaci s jasným zvukově-tělesným výrazem, jde mi i o interakci s publikem. Nejsilnější ale je, když to, o čem básním, opravdu prožívám, když demonstřuji svou poezii svým životem.<sup>2</sup>

Obr. 164 – Ralf Moš: Abeceda stvoření, 2006.

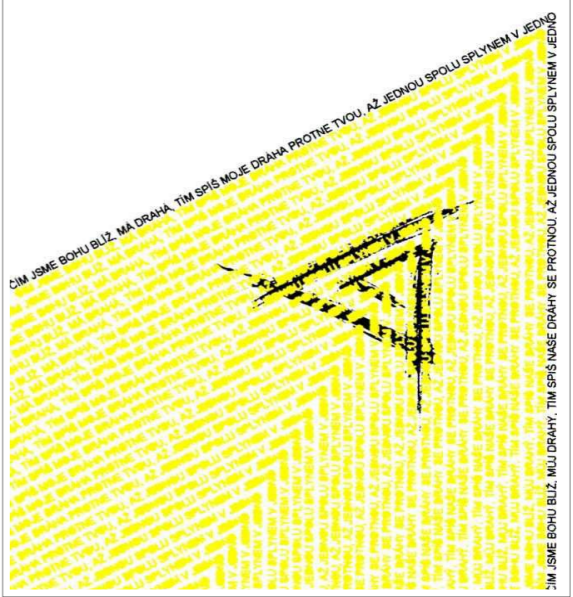


Ralf Moš: Básnický obraz, 2002.



Pětka, šestka, sedmička, páni, to jsem hlavička. Tečka, dvojka, závora, forma to je potvora. A kde obsah tady vznik? To je velký otazník.

Obr. 168 – Ralf Moš: Milostný trojúhelník, 2006



## ODKAZY

1. Tato generalizace je samozřejmě vyhrocená. I v asémantických básních je obsah – může to být „nic“, ale také „všechno“, může to být dokonce i Bůh. V mé poezii je toto oproti abstraktním asémantickým křeacím jasně definováno, dokonce až tak konkrétně, že se např. jasně přiznávám k učení o Svaté trojici (je jen jeden Bůh, ale tvoří společenství jako Bůh Otec, Bůh Syn – Ježíš Kristus a Bůh Duch Svátý; podobně jako např. voda je jen jedna substance, H<sub>2</sub>O, ale funguje ve třech skupenstvích). Tím vlastně chci nechtě vylučuji absolutní volnost v interpretaci – nelze např. sloučit Boha z mých básní s Absolutnem zen-buddhismu. Když např. cituji z čínského překladu Janova evangelia, že „na počátku bylo TAO“, tak tím vůbec neztožňuji taoismus a křesťanství – naopak, TAO je něco jako naše nevyslovitelná Nicota, Absolutno, které se nedá pojmenovat, ke kterému lze pouze směřovat; když se ale (celkem odvázně) TAO použije místo pojmu „Slovo“ (v originále Logos), což označuje Krista, beztvaré TAO najednou dostalo konkrétní rysy a přestalo být libovolnou cestou k Absolutnu – Kristus je tou jedinou cestou. Tím pádem se odkláním od soudobého postmoderního ladění experimentální poezie.

Obr. 171 – Ralf Mošt: Světlo světa, 2005-2008. Tři verze – nástěnný obraz 130 x 115 cm, grafika 24 x 24 cm, záložka/PF



2. Ve svých velkoplošných formátech 115 x 115 cm využívám principů informelu – barvy jsou husté a tvoří strukturu, kompozice vzniká gestickou malbou, pracuji s momentem náhody (jako vrh kostek), písmo však do informální struktury vnáší prvek řádu. V tomto směru se obdivuji dílu Eduarda Ováčka.



Ralf Mošt: Na počátku, 115 x 115 cm, 2008.



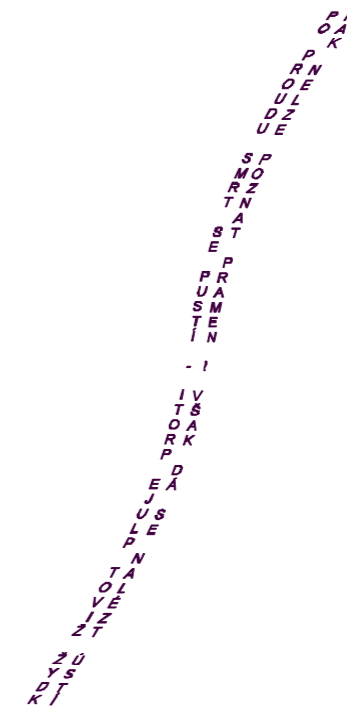
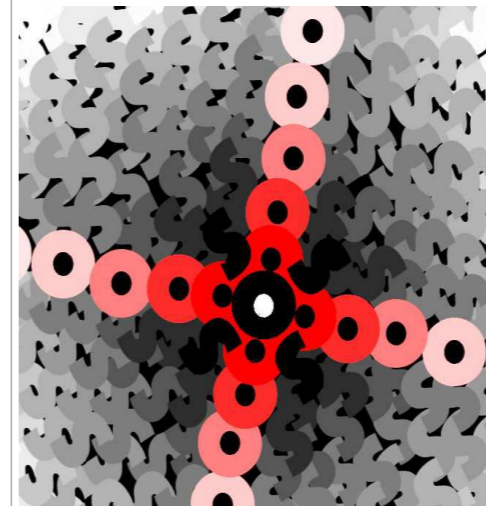
## POZNÁMKY

**Adorace** je pro mě modlitbou, rozhovorem s nekonečným Bohem. To je často pro ostatní nesrozumitelné – není možné vyslovit nejhlubší osobní zkušenost s Bohem. Je však možné se o to všemi dostupnými prostředky alespoň pokusit. Proto se z vrstvy adorace vždy vracím zpět do vrstvy poezie, protože mi nejde o to zachytit jen pro sebe nějakou myšlenku, pocit, zkušenost, ale chci se ji zachytit i pro ostatní. Proto hledám srozumitelný a působivý jazyk. Někdy je nutné použít výraz z Bible či církevního prostředí, který není obecně běžný, ale většinou mířím k obecně platným a obecně srozumitelným pojmům. Ovšem nelze se rozplíznout do „všeobjímající srozumitelnosti“ a ztratit ostrost výrazu (např. pojem „hřích“ ve společnosti ztratil svou konotaci smrti, má spíš příjemné konotace ve smyslu „užívat si“ – kvůli tomu však tento výraz nevyškrtnu; kde je to vhodné, však použiji přílehavější opis – promarnění smyslu života, minutí cíle existence (hebrejsky chátá, řecky hamartia = minout se cíle, ztratit se, provinít se).

Pluje-li život po proudu  
a smrt proti proudu –  
nemůžem poznat ústí.  
Pluje-li život proti proudu  
a smrt po proudu –  
nemůžem poznat pramen.  
(Vladimír Holan: Poznání, po roce 1945)

Ve své experimentální tvorbě se snažím vrátit k obsahu. Není to ideologie, nejsou to fráze, jsou to mé zkušenosti, reakce na můj osobní život s Bohem a mezi lidmi. Snažím se dát básním život – nejsou to jen estetické struktury; básně mají potenciál měnit kulturní ovzduší, a měnit myšlení a tedy i životy (v tomto se více vracím k ideálům předválečné avantgardy). Proto se snažím, aby mé básně nebyly asémantické, nechci dál rozbíjet formu. Tím ovšem vzniká u mě nebezpečí návratu k popisnému symbolismu a k přílišné svázanosti formou. Vědom si těchto úskalí, pokračuju v tendencích, které nastolila experimentální poezie 60. let. Pohybuji se na hranici „adorace Nevyslovitelného“, ale vždy se vracím zpět do pásma srozumitelné poezie. Věřím totiž, že ona nevyslovitelná „Nicota“, ke které básníci často upínají své síly, je ve skutečnosti konkrétní reálný Bůh, tak jak se představil v Ježíši Kristu. „Nic“ bylo obsahem asémantických básní, „Bůh“ je proto obsahem mých sémantických básní.<sup>1</sup> Tvořím věty, nepoužívám ale nikdy příliš slov; svou poezii buduji z několika málo vztahů a ty nechám působit v syrovém stavu, nebo je ještě dál rozvíjím (např. vizuálními zásahy nebo při fónické realizaci). Těch několik slov či vět je přitom vždy výsledkem procesu zrání a broušení.

Obr. 169 – Ralf Mošt: Save Our Soul, 2008.



Obr. 170 – Ralf Mošt: Poznání. 2004.

Nerozbíjím už dál skladbu vět – interpunkční znaménka a velká písmena jsou pro mě kolikrát důležitými faktory ve verších. Interpunkce a syntax má napomáhat k porozumění. Někdy se snažím najít i univerzální výraz fungující mezinárodně (obr. 169, str. 145). V básních s duchovní tematikou nepropaguji jednu jedinou církev, proto volím i v tomto ohledu neutrální výrazy a obrazy. Nakonec se také vyvaruji gendru v používání rodů, aby mohly mé básně-obrazy zapadnout do srdce jak muže, tak ženy:-)

V důrazu na jasnou sémantiku svých experimentálních básní mám asi nejbliž k typogramům Václava Havla, který je má buď laděné obecně humanisticky, nebo politicky. Rád zpracovávám i básně jako dialog s jiným básníkem (obr. 170). Navíc mi jde i o celkovou prezentaci básně-obrazu, takže s celkem básně pracuji jako s výtvarnou kompozicí, v poslední době dělám i více grafických variant jednoho námětu (obr. 171).<sup>2</sup> Některé básně-obrazy, básně-hry či akční básně jsem měl už možnost prezentovat v časopise, na poetických workshopech, na mládežnických konferencích a při bohoslužbách. Některé pokusy se ukázaly jako slepá cesta, některé vydaly už své plody. Životné mi přijdou hlavně ty kreace, které jsou multifunkční a otevřené k variacím.



1 - K výběru tohoto verše mě také inspiroval rozhovor s pedagogicko-psychologickou pracovnící, básnířkou. Přirovnala můj vztah k Rut k pohádce o mládíkovi, který šel vysvobodit princeznu ze zakletí. Dostal jedinou radu, jak zakletí zlomit: ať se děje cokoli, nepusť jí! Princeznu chytil jako laň v lese, proměnila se v hada, potom v saň, nakonec v ježibabu. Mládenec, ač se bál či štítil, vydržel a nepustil. Poté se ježibaba proměnila v krásnou dívku, která škemrala: „Díky, zachránil jsi mě, už mě pusť!“ A tohle bylo pro mládence nejtěžší, najednou nevěděl, jestli jí má věřit, jestli je kletba opravdu zlomena, nebo jestli jí má držet dál. Nebyl si jistý, tak ji držel dál, i když brečela, pak ječela, až dostala hysterický záchvat. Pak zahřmělo, dívka se proměnila v nevěstu a bylo jisté, že kletba je zlomena a mládenec získal ruku princezny. Tuhle pohádku mi vyprávěla jako podobenství o mém vztahu s Rut. Rut, ač vypadá velmi silně a sebevědomě, je křehká žena a potřebuje cítit od muže bezpodmínečné přijetí a bezpečí. Ať se tedy děje cokoli, ať se Rut jakkoliv změní, ať to s ní bude jakkoliv těžké, musím ji podržet a nevzdat se jí. A to platí, dokud nás smrt nerozdělí. Jedině tak získám Rutino srdce vždycky zpět.

2 - Na velkém „oltárním“ obraze se oproti skice vyskytují vně čtverce slova „NIC“, podél čtverce jsou „HRANICE“ a uvnitř čtverce je 2x „HRA“. Červený vír může znamenat vášeň, lásku či život – to všechno potřebuje bezpečné území (hranice) ke svému usměrnění a rozvoji. Pouhé hranice bez života by však byly jen vězeňskou mříží (podobně to je s řekou – kdyby neměla jasně břehy, byla by z ní potopa, pouhé břehy bez vody jsou ale jen mrtvým korytem). Manželství je tedy hra, která potřebuje hranice (to je závazek), jinak se hra propadá vniveč (každý si může dělat, co chce, ale už to není vztah). Shrnutí: Hra bez hranic je nanic...

Obr. 173 – Ralf Mošt: Obraz jedna báseň, 2007. Skica 115 x 115 cm v našem interiéru.



Variace čtení „mříže“:

Nikdy se Tě nezřeknu, nikdy se Tě nevzdám,  
ač nezřídka procházíš temným údolím.  
Pro mě se zvlášť vyrovnáš nejjasnějším hvězdám,  
bez podmínek si Tě vždy znovu vyvolím.

Ač nezřídka procházíš temným údolím.  
Pro mě se zvlášť vyrovnáš nejjasnějším hvězdám.  
Bez podmínek si Tě vždy znovu vyvolím,  
nikdy se Tě nezřeknu, nikdy se Tě nevzdám.

Pro mě se zvlášť vyrovnáš nejjasnějším hvězdám  
- bez podmínek si Tě vždy znovu vyvolím,  
ač nezřídka procházíš temným údolím,  
nikdy se Tě nezřeknu, nikdy se Tě nevzdám.

Bez podmínek si Tě vždy znovu vyvolím,  
nikdy se Tě nezřeknu, nikdy se Tě nevzdám.  
Ač nezřídka procházíš temným údolím,  
pro mě se zvlášť vyrovnáš nejjasnějším hvězdám.

Obr. 172 – Ralf Mošt: Obraz jedna báseň, 2007. Instalace v prostoru evangelického kostela v Praze, 4,5 x 4,5 m.



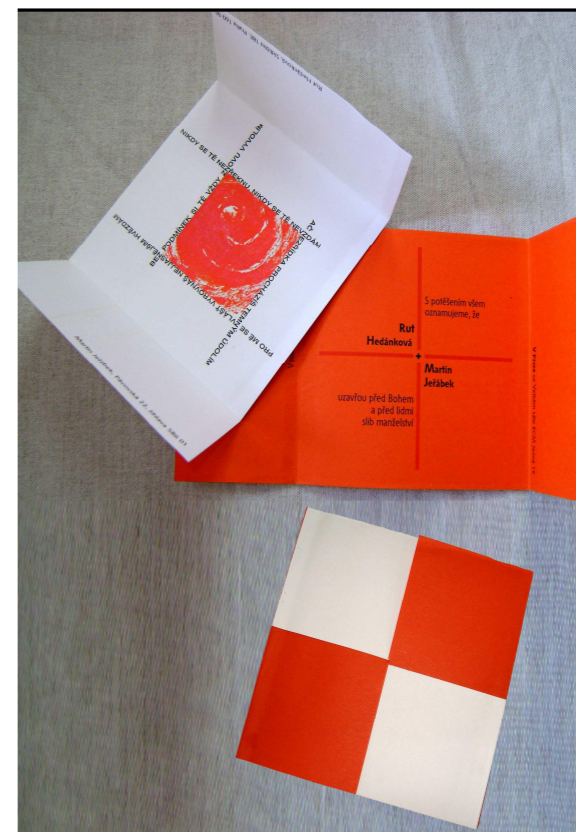
## 10.2 Svátba jedna báseň

„Nikdy tě neopustím a nikdy se tě nezřeknu.“

(Bible, List Židům 13,5)

Hluboká myšlenka, která je z lidského pohledu až příliš troufalá. V biblickém kontextu to však říká Bůh svému lidu a obecně člověku. Tento verš však funguje i pro závazný vztah člověka k člověku – nejvíce to platí pro muže a ženu v manželství. Tento verš byl ideou naší svatby. Z počátku jsem chtěl použít motiv básně Milostný trojúhelník, ale měl jsem představu jednotného vizuálního stylu ve čtvercovém formátu (obzvlášť kvůli velkému obrazu do sálu kostela a svatebnímu oznámení).<sup>1</sup>

Od prvního konceptu svatební básně jsem uvažoval nad multifunkční vizuální básni. Snažil jsem se, aby text a obraz žily na sobě nezávislý život – vizuální báseň může fungovat k recitaci (jako svatební slib) či jako píseň; v obraze se obohacuje o nové rozměry, stává se komplexnější a její výklad hlubším. Zcela jinak také působí intimní malá grafika svatebního oznámení a jinak nástěnný obraz, který by dokonale zapadl do prostoru evangelického sálu (obr. 172), adekvátně by fungoval jako obraz oltární



Ralf Mošt: Svatební oznámení - skládačka, 2007.

(několik měsíců po svatbě jsem ho však musel deinstalovat kvůli původnímu obrazu).

V této vizuální básni jsem objevil nový druh syntaxe, víceméně nový druh „rýmu“. Jeden řádek se zde vazbí s druhým v písmenu „N“ a v dalším řádku už funguje otočeno o 90 ° jako písmeno Z. S nadsázkou bych řekl, že vzniká „grafický rým“ či spíše „grafická asonance“. Ze svatby jsme si udělali umělecký happening. Podle základních barev použitých v básni-obrazu jsme sladili vše do červeno-bíla. Náš svět se tak na jeden den pro nás stal krásnou básní. To bylo však spíš vedlejším produktem, než cílem. Svatební happening zvolna přešel do osobní performance všedního dne a z každého dne se společně snažíme tvořit nevšední experimentální báseň. Jsme stále otevřeni pro nové podněty.

Tato báseň-obraz nadále funguje jako součást designu našeho bytu (obr. 173). Nadále nám krom jiného připomíná naše rozhodnutí pro závazný vztah (zvlášť mě, a zvlášť když procházíme „temným údolím“ – připomíná mi Boží trpělivou bezpodmínečnou lásku k nám, to je stále inspirací milovat a vydržet; s Boží pomocí mohu vyznat: „Nikdy se Tě nezřeknu,“ aniž by to bylo naivní). Na tomto „projektu“ jsem dokázal dostat ze spojení básně a obrazu téměř maximum a přitom tento poetický nápad úplně nevytěžit.

### 10.3 Obraz jedna báseň

Nyní krátce k výběru 14 básní z mé vlastní vizuální poezie. Většina vznikala postupně v letech 2002-2007 při mém experiment-tování na hranici literatury a výtvarna, několik jsem jich složil v roce 2008 speciálně pro dotvoření celku (Na počátku-mezinárodně, Na počátku-dle Fausta, Slovo poznáš po ovoci, Důkaz). Paralelní linií k vizuálním básním ve sbírce jsou mé klasické básně a citáty (od jiných básníků a z Bible), které dokreslují obraz-báseň, nebo k němu tvoří další významovou vrstvu. Ve sbírce jako celku rozvíjím obzvláště myšlenku tvoření ze slova – ať už jako lettristický přístup ve výtvarném umění (slova se stávají materiálem obrazu), ať už jako teologické východisko/námět (Slovo se stává hybatelem celého vesmíru, Slovo se stává tělem v Ježíši Kristu).

V cyklu se také opakuje motiv červeného „víru vášní“ či „víru života“ ze Svatby jedna báseň. Vnáší do čisté černobílé sazby prvek informální náhody, živelnosti a častokrát vytváří barevný akcent. Používám různé typy písma – ručně psané, strohé hranaté, bezpatkové alá „Valochova“ Futura i krásné patkové písmo Ovcáčkova typu. I podle použitého písma básně uvnitř celku tvoří různé cykly.

Pět básní-obrazů má svoji realizaci na velký formát, všechny se dají převést do barevného formátu 24 x 24 cm (obr. 174), nebo jako červeno-černobílá grafika do rámu 19 x 19 cm (s vnitřním rozměrem 11 x 11 cm). Devět vizuálních básní funguje také jako básně fónické – kromě zhudebněné svatební básně mi asi nejzajímavější (a nejpřesnější co do navázání na vývoj fónické poezie) přijde Na počátku-dle Fausta (viz audiobásně). Vtipný mi přišel nápad na akční realizaci básně-obrazu „Duše“, kdy jsem při recitaci zvedal lavór naplněný konfetami (každý si ovšem myslel, že je v něm voda), který jsem uprostřed básně „vylil“ do publika.



Experimentální je nakonec i forma sbírky jako knihy – jednotlivé básně-obrazy jsou pojaty jako originální grafiky na samostatných listech a jsou uloženy v obalu od CD (každý čeká, že tam bude kompaktní disk, ale uvnitř najde vizuální poezii; jaká škoda:-). Doufám, že každý příznivec experimentální poezie si v tomto mém projektu najde něco pro sebe, co dokáže oslovit, zaujmout. Myslím, že se mi zde podařilo harmonicky propojit různé formy a cíle konkrétní od starověku po současnost.

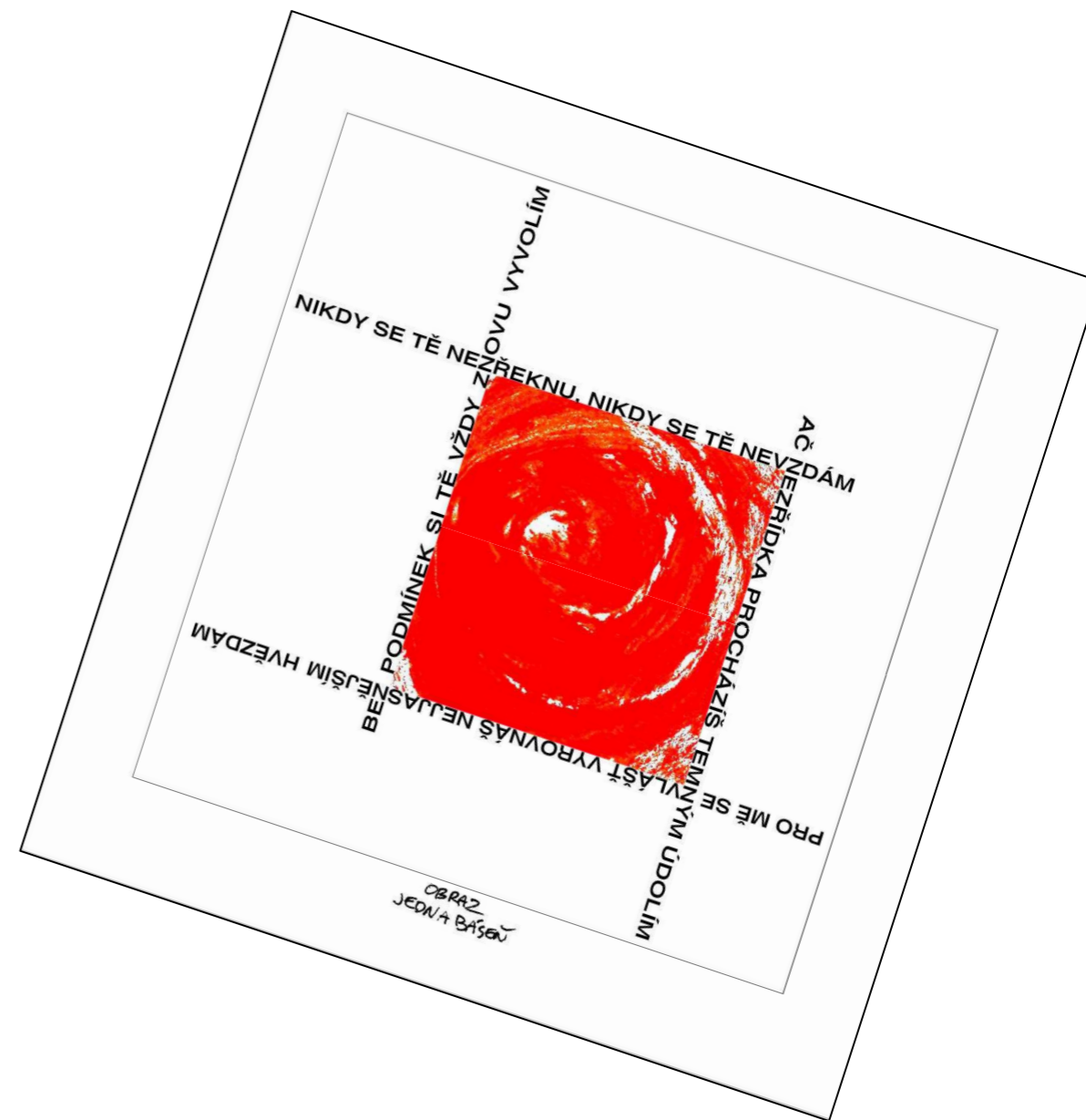
Obr. 174 – Ralf Mošt: Část sbírky básní-obrazů, 2009. V našem interiéru.



Vždyť Bůh řekl:

„Nikdy tě neopustím a nikdy se tě nezřeknu.“

BIBLE, Židům 13,5

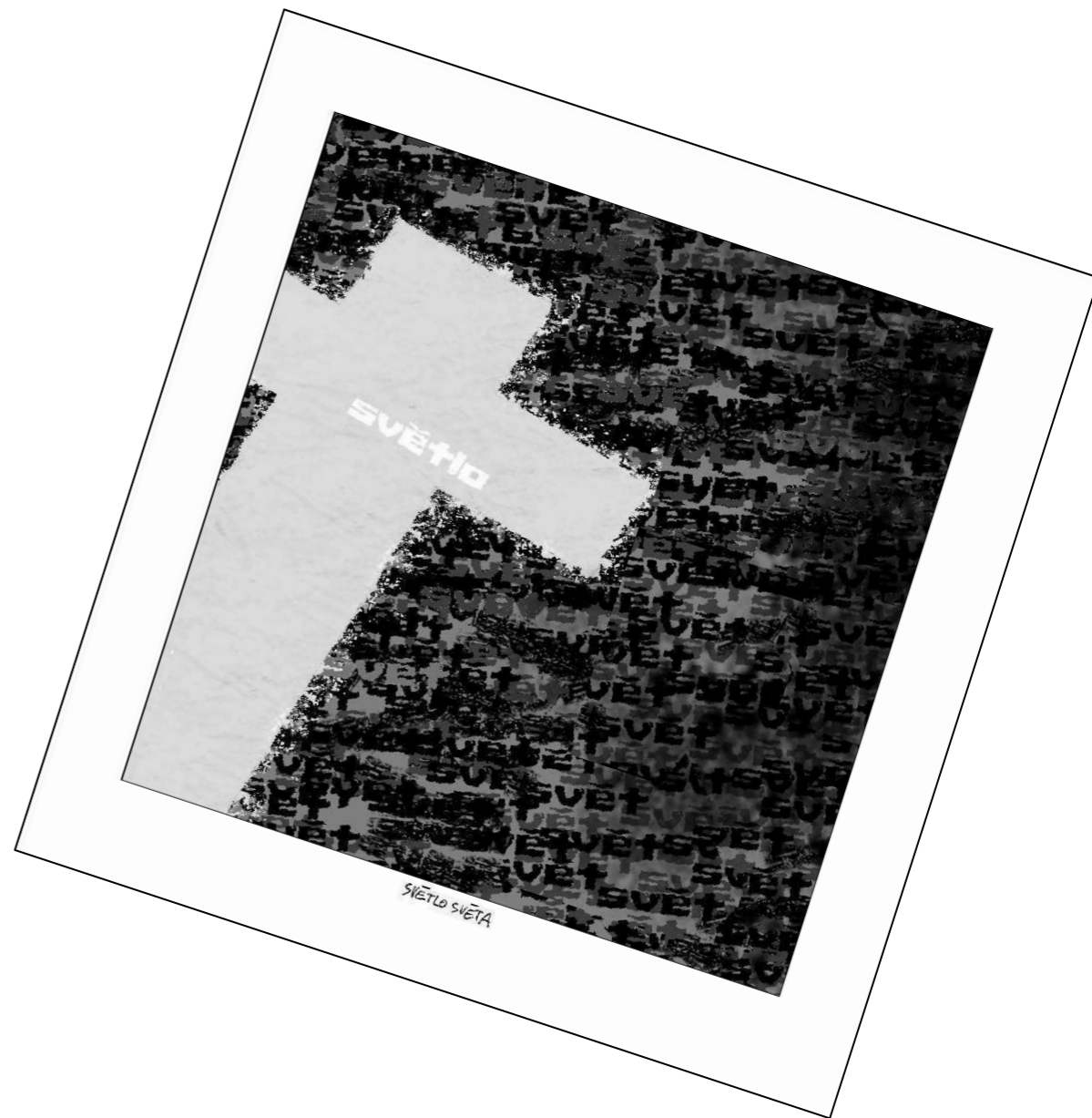




Na počátku bylo SLOVO,  
to SLOVO bylo u Boha,  
to SLOVO byl Bůh.  
To bylo na počátku u Boha.  
Všechno povstalo skrze ně  
a bez něho nepovstalo nic,  
co jest.

BIBLE, Jan 1,1-3

SVATÉ SVĚTLO  
Ty jsi světlo,  
Ty jsi teplo,  
Ty jsi plamen,  
jenž mě mne,  
jenž mě hněte  
v temném světě  
- posviť na mne,  
posvěť mne.



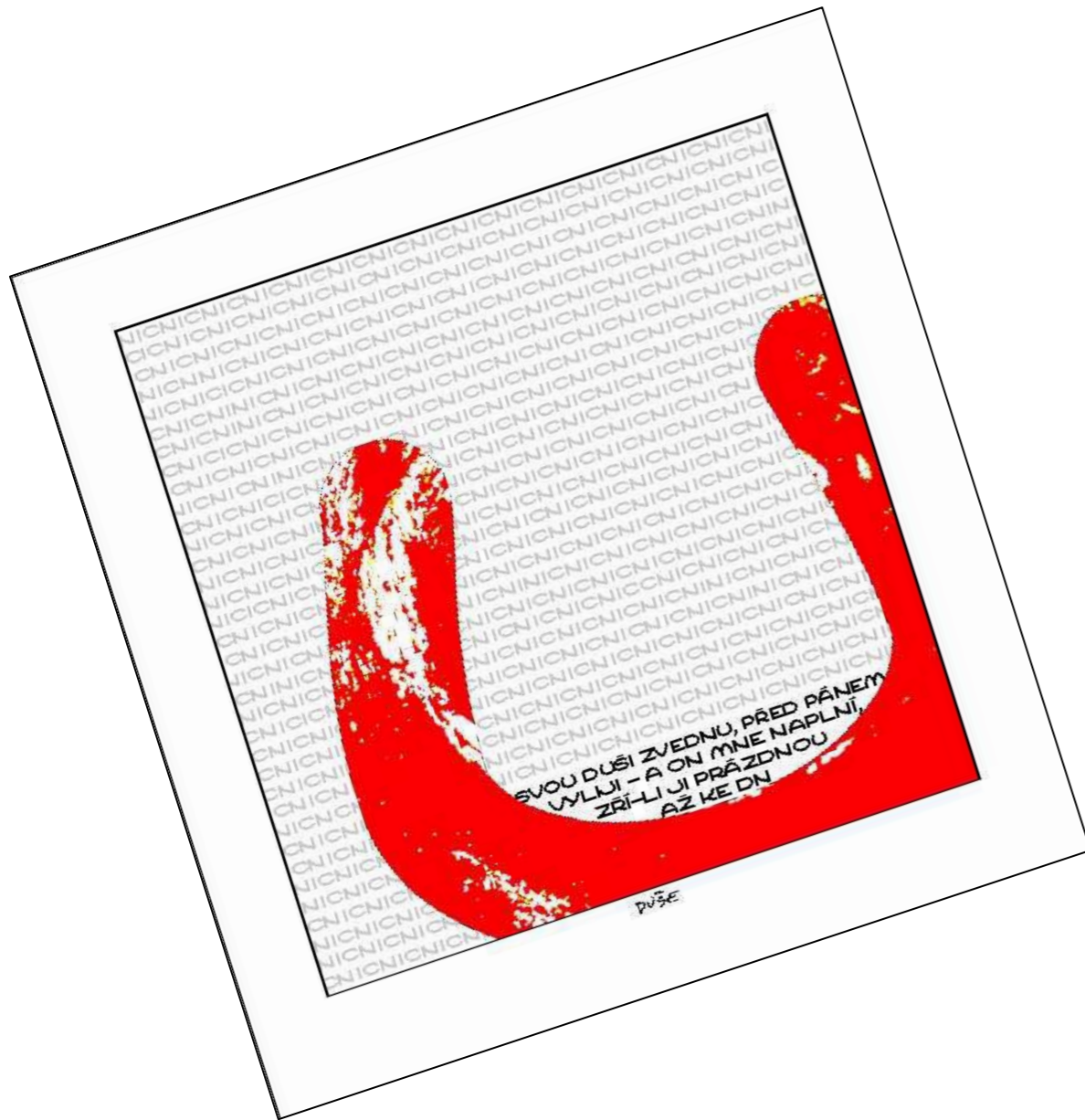
HAMLET HADR:  
„Nic ti Ježíš?!?  
To je, oč tu běží...“



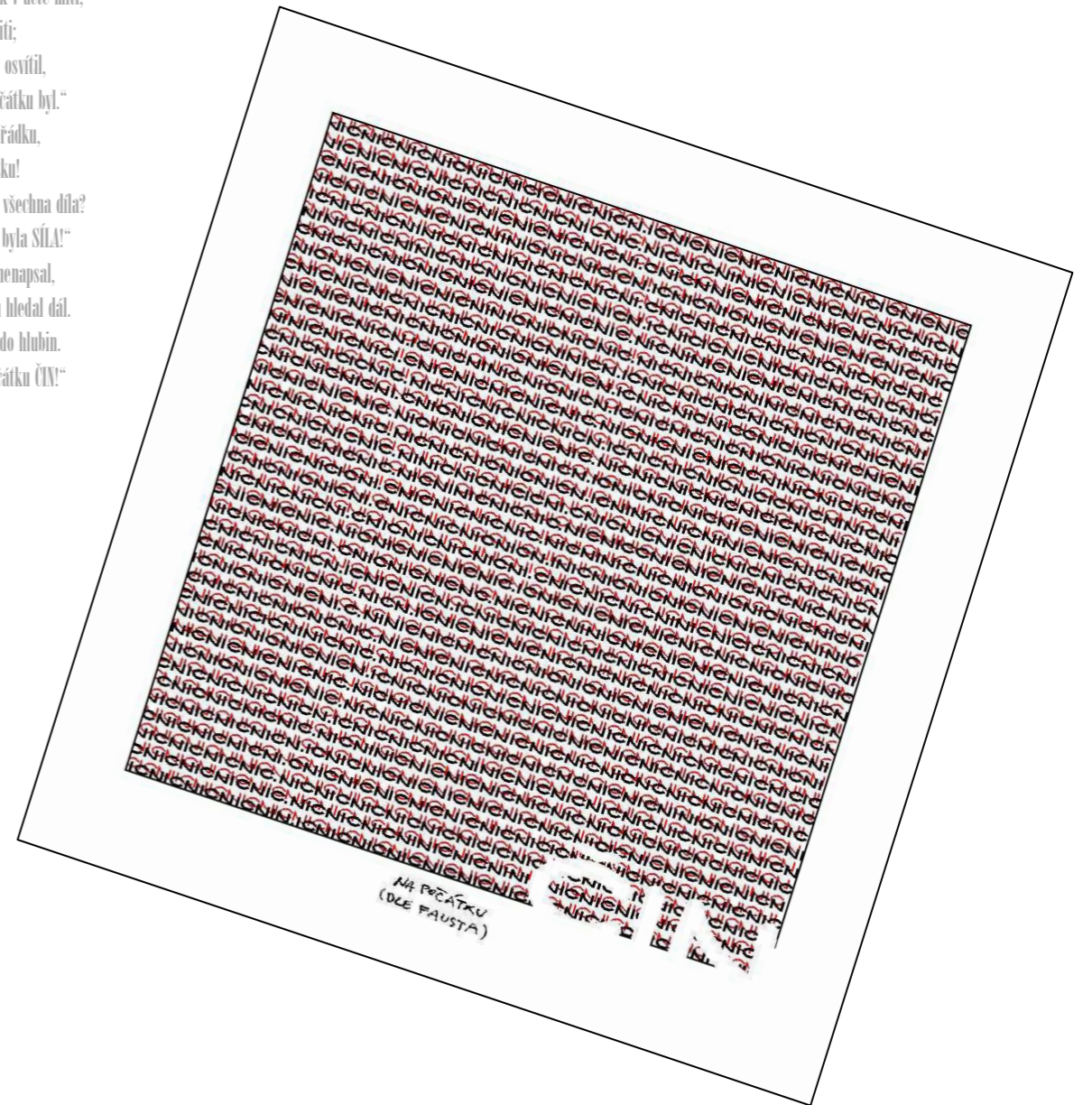
NEPOCHOPITELNÝ  
Děti měly nakreslit, jak si představují Boha.  
Někdo nakreslil bezzubého dědu na obláčku,  
jiný vyobrazil Boha jako drsného policajta.  
Jedna holčička na bílý list papíru  
udělala jen jednu malou tečku.  
Do koutku, skoro ani nebyla vidět.  
„Že by popření Boha?!“ zarazilo mne.  
„Ta tečka,“ vysvětlila nakonec malíčká,  
„to jsem já.“



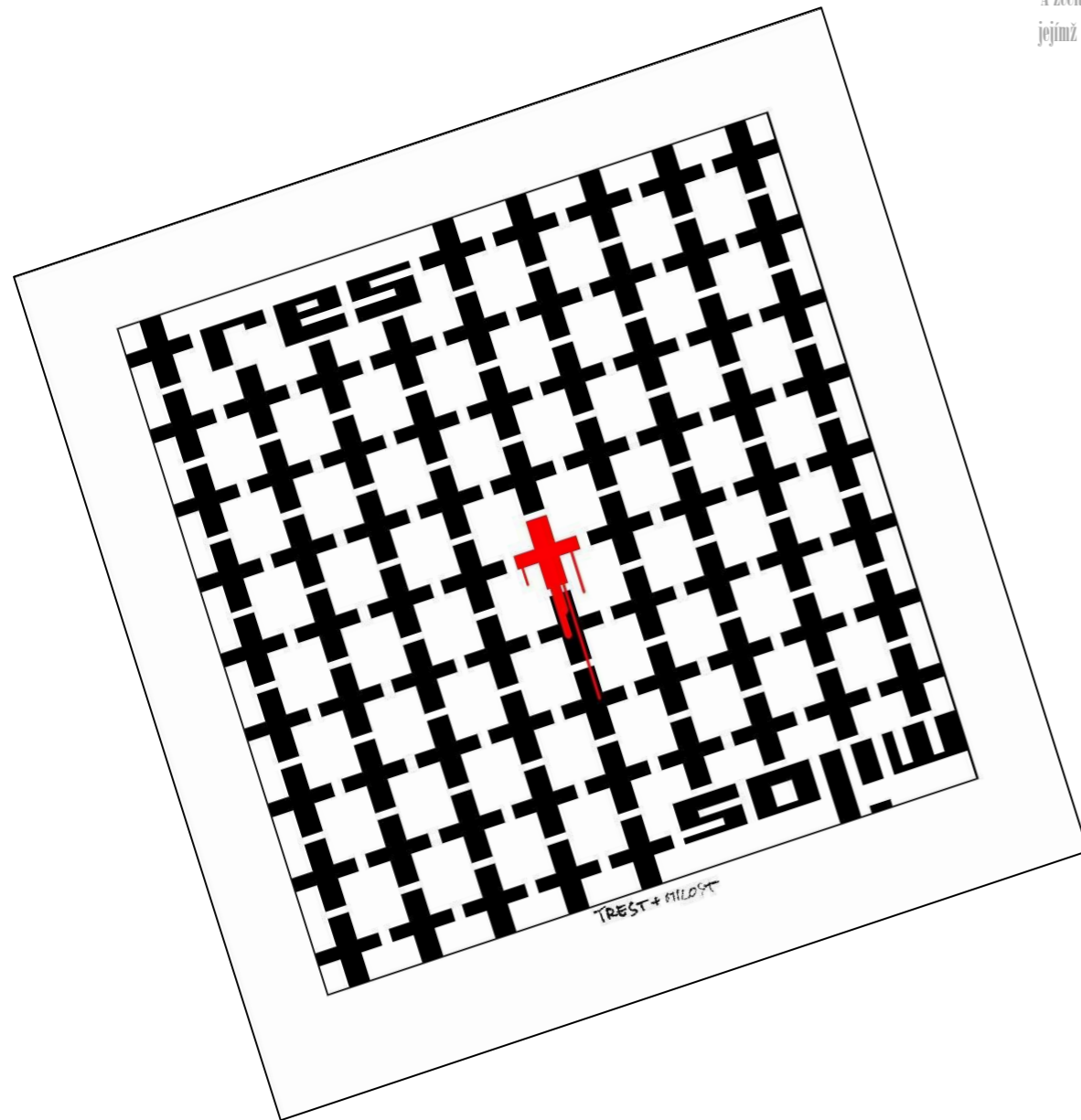
MODLITBA  
Má duše hladová,  
mé nitro lačň!  
Můj duch je takový  
– můj Bože, začni  
sytit mě přízní svou,  
plnit mě Slovem,  
ať proudy vytrysknou  
v mém srdci novém!



FAUST (dumá nad Bibli):  
Zde: „Na počátku bylo SLOVO!“ čtu.  
Ale jak dále? Nesnáž hned je tu.  
Nelze mi slovo přec tak v úctě mít,  
musím to jinak přeložit;  
ačli že duch mě rádně osvitil,  
stojí tu: „Pojem na počátku byl.“  
Dobře si rozvaž první řádku,  
neukvapuj se na počátku!  
Že vznikla by z pojmu všechna díla?  
Má státi: „Na počátku byla SÍLA!“  
Leč ještě jsem to ani nenapsal,  
a cos mě nutká, abych hledal dál.  
A náhle osvěcen, zřím do hlubin.  
Já napíšu: „Byl na počátku ČIN!“

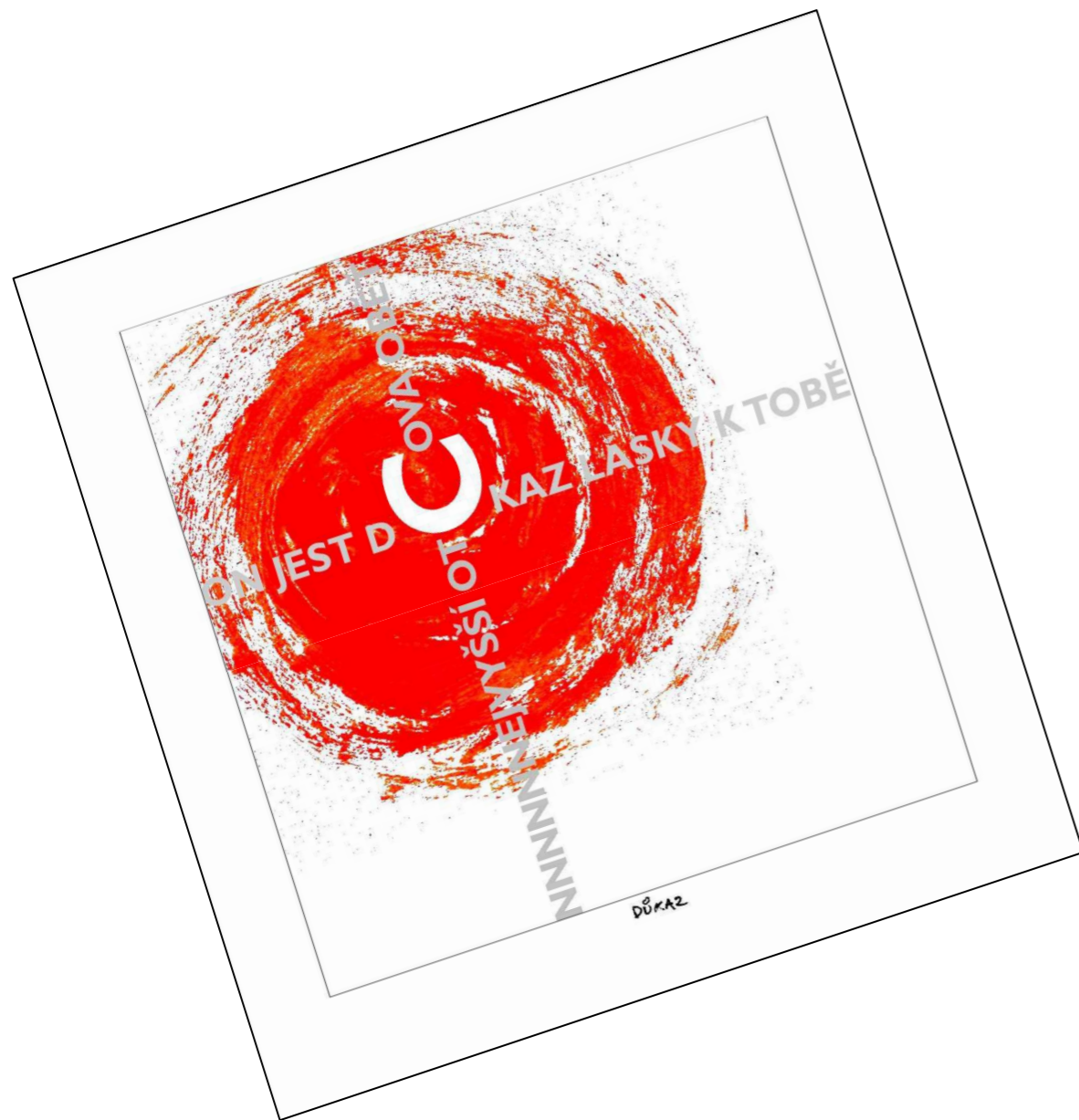


+  
Jako trest za minulé cíle existence  
neutuchající smrt se na nás chystá.  
A zcela naopak působí Boží milost,  
jejímž darem je život skrze Krista.



ČÍNSKÝ PŘEKLAD Jan 1,1-3:  
„Na počátku bylo TAO,  
to TAO bylo u Boha,  
to TAO byl Bůh.  
To bylo na počátku u Boha.  
Všechno povstalo skrze ně  
a bez něho nepovstalo nic,  
co jest.“





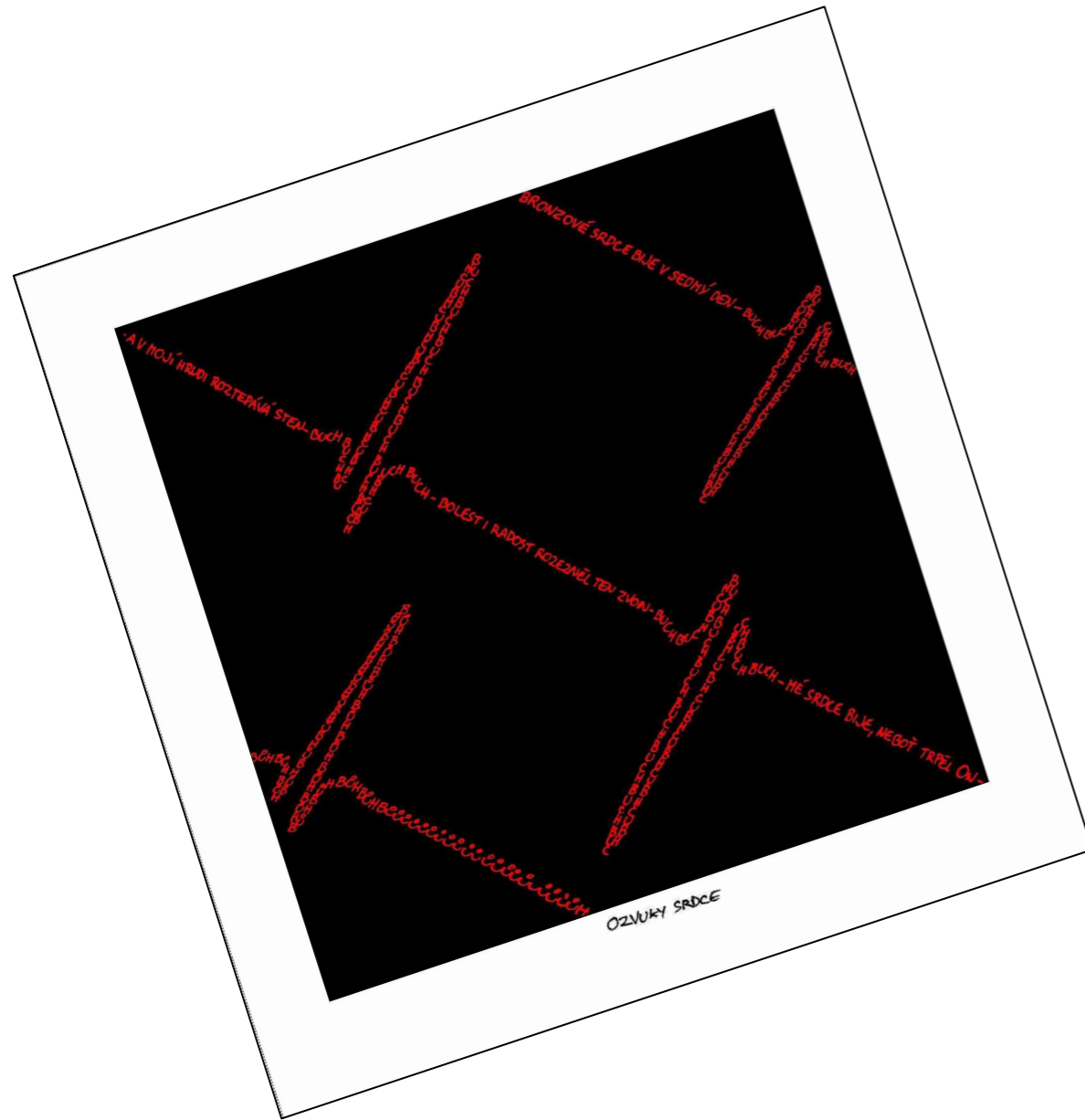
POKORA  
 Jen ona pravda,  
 co vzdá se svého práva,  
 jen ona pravda  
 je opravdu ta pravá.  
 Jen ona víra,  
 co hloubku duše svírá,  
 jen ona víra  
 nikdy neumírá.  
 Jen ona láska,  
 co laská, když jí bodnou,  
 jen ona láska  
 je láskou láskyhodnou.  
 Jen ona krása,  
 co neví o své kráse,  
 jen ona krása  
 kráse podobá se.

...  
 a když Bůh mlčí, až zdá se přezíravě tichý,  
 tak tehdy je tím výmluvnějším,  
 neboť o to víc kontrastuje s křiklavými hříchy.



...já ve zvonu jsem srdcem a bijí do jeho stěn,  
aby každý věřící to slyšel a byl z toho potěšen...

(J. Wolker, Svatý Kopeček)



Dobrý strom nedává špatné ovoce  
a špatný strom nedává dobré ovoce.  
Každý strom se pozná po svém ovoci.

BIBLE, Lukáš 6,43-44



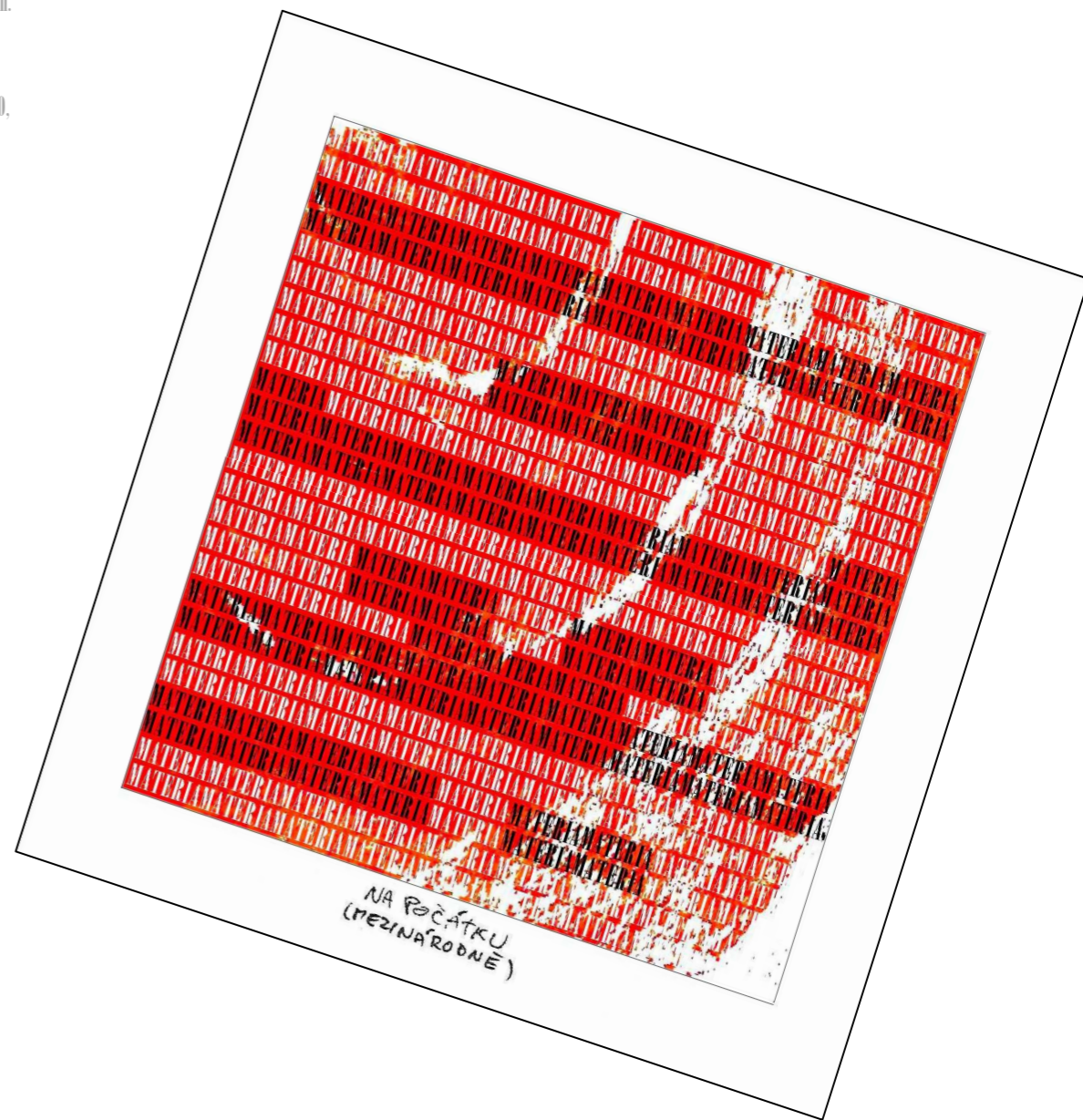


č. 18  
básníci básně neskládají  
báseň je bez nás někde za  
a je tu dávno je tu od pradávna  
a básník báseň nalézá

(J. Skácel, Orříšky pro černého papouška)



...na konci bude SLOVO.  
To SLOVO bude Bohem.  
Jím stvoří zemi novou,  
vše v okamžiku pouhém.  
Tím utne lidský hovor,  
ukončí každou hádku.  
Bůh má poslední SLOVO,  
co bude na počátku...





Žij  
svým vlastním životem  
Ladislav Novák  
Ladislav Novák

II  
experimentální  
epilog

Martin Jeřábek

## experimentální poezie

a její odrazy ve výtvarném umění

[Diplomová práce]

Praha 2009

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

154 stran

### Obsah

Úvod teoretické studie je věnován vymezení pojmu poezie a filozofickému modelu jazyka.

Kapitoly 1-4 se zabývají „prehistorií“ experimentální poezie, tj. vizuálními texty od starověku po baroko.

Kapitola 5 se zabývá avantgardními tendencemi a jejich dopady na formování experimentální poezie.

Kapitoly 6-8 tvoří jádro teoretické práce o experimentální poezii – světové i tuzemské, od 60. let 20. století až do současnosti.

Kapitoly 9-10 jsou praktickou aplikací teoretických poznatků o experimentální poezii – v didaktické řadě Slovo-obraz a v reflexi vlastní tvorby pod básnickým pseudonymem Ralf Mošt.

*Obrazová příloha* ukazuje příklady historických experimentálních textových kompozic od starověku do konce 60. let 20. století s přesahem do současné tvorby.

*Didaktický projekt Slovo-obraz* je obhajobou vyučování metod experimentální poezie v hodinách VV a literatury s přesahem i do jiných předmětů.

*Projekty Svatba jedna báseň a Obraz jedna báseň* jsou obhajobou vlastních autorských cyklů spojujících obraz, text a zvuk do jednoho celku.

### Klíčová slova

výtvarné umění, výtvarná výchova, literatura, vizuální poezie, konkrétní poezie, experimentální poezie, fónická / auditivní poezie, obraz, text, typografie, experiment atd.

### POZNÁMKY

Přemýšlel jsem, kdo z autorů experimentální poezie mě nejvíc ovlivnil. Vážím si všech, kteří upřímně hledali poezii na hranici výtvarného umění, uchvacují mě obrazy Eduarda Ovcáčka svou nevtravou a přitom působivou estetikou liter, vždy mě popíchnou typogramy Václava Havla svou jednoduchostí, vtípem i smutnou realitou (i dnes), fascinuje mě cesta Jiří Koláře od poezie všedního dne k „mlčení“ evidentní poezie, obdivuji i kreativitu a vynalézavost zahraničních autorů zvláště co se týče prostorových instalací. Zasnou nad historickými příklady vizuální poezie. Smekám také nad životním dílem týmu Hiršal-Grögerová, kteří u nás odvedli po teoretické stránce konkrétní poezie největší práci, smekám i nad vzájemným propojením jejich životů (přesně to vystihuje obr. 123). A je mi velmi blízký projev fyzického básnictví Petra Váši a vůbec praxe akční poezie/umění akce. Došel jsem nakonec na kontroverzní myšlenku:

Za největšího experimentálního básníka všech dob však považuji Ježíše Krista. Jeho život je totální performancí od narození až po smrt. Jeho vzkříšení je něco tak nepochopitelného a přitom tak konkrétního, že na to ani kategorie nemáme a daleko to převyšuje cíle konkrétní poezie. Ježíš netvořil sice básně-objekty, ale On sám byl vtěleným SLOVEM. Nemaloval či nericitoval vizuální básně, ale jeho podobenství, způsob vyprávění a obrazotvornost jsou jedním z pilířů západní kultury – výtvarnictví, literatury, hudby, divadla. Praxe fónické poezie oproti kreacím Ježíšovým blednou a jsou jen pouhou hrou. Kristův život je Gesamtkunstwerk v tom nejhlubším slova smyslu. Ježíš Kristus netvoří fráze a mrtvé obrazy, On je život... On je mou největší inspirací.

### Závěr

Experimentální poezie je můj velký zájem a jsem rád, že jsem se ve své práci mohl vypravit do jejich hlubin, systematicky prozkoumat její historii od starověku po současnost a zároveň nahlédnout do filozoficko-teoretických východisek práce jednotlivých skupin autorů. Svě poznatky jsem se snažil zaznamenat srozumitelnou formou, zhustit velké množství materiálu a vybrat to nejpodstatnější, snažil jsem se na výchozí text aplikovat didaktickou transformaci, aby má práce byla použitelná i v mé praxi. Z větší části je ale má práce literárně historická, respektive kunsthistorická. Text jsem stavěl na pevně základně obrazového materiálu a použil jsem téměř 200 reprodukcí – jak řekl můj konzultant Ondřej Hausenblas, vznikla tak „úžasná čítanka-prohlíženka experimentální poezie“. Při svém studiu jsem se s podobně zaměřenou prací takového rozsahu v češtině nesetkal. Jak dokáže tato práce oslovit učitele a žáky středních škol je ještě otázkou. (Je otázkou, jestli je vůbec v současnosti potřeba obdoba barokních učebnic „poesia artificiosa“.) Už teď je mi ale jasné podle reakcí mých blízkých, že je to (i přes mou snahu o popularizaci) příliš hutný a obsáhlý text a že pro středoškoláky bude asi obtížný.

Důraz jsem kladl i na experimentální typografické a tvarové zpracování diplomové práce (čtvercový formát se v historii vizuální poezie stále vrací), hru s materiálem a jako podstatné se ukázalo i členění textu na hlavní stať a poznámkový aparát – obě v jedné pohledové ploše, aby se v textu-obrazu mohl čtenář-divák pohybovat volně.

Realizované didaktické projekty vycházející z metod experimentální poezie byly pro žáky zajímavé, nestihl jsem však provést reflexi tématu s žáky, což považuji za své velké minus. Podstatné mi přijde ptát se: „Je pro děti/studenty vizuální podoba literatury mostem

k pochopení nebo bariérou? Jaký pro nás dnes může mít experimentální poezie přínos?“ Podle některých výtvorů vyvozují, že experimentální metody mají v naší vizualizované kultuře silnou pozici a že mladá generace chápe i tvoří jednoduché vizuální básně bez zábran. Těším se, že ve své další učitelské praxi budu moct nerealizované nápady vyzkoušet a reflektovat.

Díky této práci se mi také více prohloubilo mé vnímání a chápání vlastní tvorby. Bylo pro mne velmi inspirující konfrontovat se s díly už osvědčených konkrétnistů a cenné bylo pro mne i ohlédnutí a shrnutí mých takřka devítiletých pokusů na hraně literatury a výtvarna. Největší radost mám z projektu vizuálního stylu Svatba jedna báseň – nástěnný obraz bych si bez popudu této práce asi netroufnil uskutečnit, ani bych nepropojoval další možné poetické složky. Díky této práci jsem dokončil i sbírku Obraz jedna báseň a rozvinul grafické, malířské a fónické variace na ni.

Věřím, že slova-obrazy v této práci přinesou dobré ovoce...

## Použitá literatura

Adler, J. a Ernst, U.: *Text als Figur*, Vizuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim, VCH 1987.

Apollinaire, G.: *Básně obrazy*. Praha, SNKLU, Praha 1965.

*Bible*. Český ekumenický překlad. Praha, Česká biblická společnost 1993.

Bič, M.: *Při řekách babylónských*. Praha, Vyšehrad 1990.

Bense M., *Teorie textů* (překlad: Grögerová, Bohumila & Hiršal, Josef). Praha, Odeon 1967.

Bohatcová, M. a kol.: *Česká kniha v proměnách staletí*. Praha: Panorama, 1990
Bor, D. Ž., *Abeceđa stvoření*, Komorní soubor mýtoetymologických esejů o povstání člověka, náboženství, kultury a civilizace. Praha, Trigon 1993.

Bor, D. Ž.: *Obrazový atlas hermetismu*. Praha, Trigon 1990.

Bulinová, K.: Vizualní poezie – obrazové texty v Evropě od starověku do raného novověku. (diplomová práce) PedF UK, Praha 2001.

Carroll L.: Alenka v kraji divů a za zrcadlem. Albatros, Praha 1988

Cavendish, Richard: *Dějiny magie*. Praha, Odeon 1994.

Ceram, C. W.: *Oživená minulost*. Dějiny archeologie v obrazech. Praha, Orbis 1971.

Derrida, J: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993

Eco, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, Praha1995.

Eco, U.: Hledání dokonalého jazyka.LN, Praha2001.

Eco, U.: Meze interpretace. Karolinum, Praha2004.

Eco, U.: Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět. Svoboda, Praha1995.

Eduard Ovocáček. Monografie. Galery, Praha 2007.

Eliade, M. *Dějiny náboženského myšlení I.*, Od doby kamenné po elusinská mystéria. Praha, Oikoymenh 1995.

Eliade, M.: *Dějiny náboženského myšlení II.*, Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství. Praha, Oikoymenh 1996.

Eliade, M.: *Šamanismus a nejstarší techniky extáze*. Praha, Argo 1997.

*Eliot, T. S.: O básnictví a básnících. Praha 1991.*

*Epstein, J.: Poetika obrazů. Herman a synové, Praha 2002*

Fink, E.: Hra jako symbol světa. ČS, Praha 1993.

Flamel, N.: *Výsvětlení hieroglyfických obrazů*. Praha, Trigon 1992.

Flusser, V.: Jazyk a skutečnost. Triáda, Praha 2005.

Fontana, D.: *Tajemný jazyk symbolů*. Praha & Litomyšl, Paseka 1994.

Franzen, A., Církevní dějiny. Praha, Zvon 1992

Franková, S.: Autorská kniha (diplomová práce). PedF UK, Praha 2000.

Garnier, P.: Poèmes mécaniques. - Editions Silvaire, Paris 1964.

Glaser, Curt: *Umění Číny a Japonska*. S. V. U. Mánes, Praha 1930.

Gomringer, E.: Die Konsteilationen. - Eugen Gomringer Press, Frauenfeld 1963
Havel, V.: Antikódy. Odeon, Praha 1993.

Hégr M.: *Výstavba obrazu s výtvarného hlediska*. Praha, Umělecká Beseda 1944.

Heriban, J.: Příručný lexikón biblických vied. Don Bosco, Bratislava 1998.

Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Báseň, obraz, gesto, zvuk*. Experimentální poezie 60. let. Praha, Památník národního písemnictví 1997.

Hiršal J. a Grögerová B.: *Experimentální poezie*. Praha, Odeon 1967.

Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha, ČSS 1967.

Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993

Hiršal, J. a Grögerová, B.: JOB-BOJ. ČSS, Praha 1968

Hiršal, J. a Grögerová, B.: Let let II, MF 1994.

Hiršal, J.: *O poezii přirozené a umělé*. SČSVU, Praha 1963.

Hruška, B., *Kulturní život starého Sumeru*. Praha, Orientální ústav AV ČR 1995.

Chalupecký, J.: *Na hranicích umění*. NČSVU, Praha 1966.

Chalupecký, J.: *Nové umění v Čechách*. Jinočany: H+H, 1994

Chlebnikov, V.: Čmárance po nebi. SNKL, Praha 1964.

Jacques Le Goff: Hledání středověku, Vyšehrad, Praha, 2003

Jančovič, J.: Nech je svetlo! Úvod k Pentateuchu a exegéza vybraných textov, KSCM, Bratislava 2007

Jean, Georges: *Písmo pamě\_ lidstva*. Martin, Slovart 1994.

Jiří Kolář. Monografie. Odeon, 1993.

Klee, P.: Čáry. Odeon, Praha 1990.

Klee, P.: Pedagogický náčrtník. Triáda, Praha 1999.

Kolář, Jiří: Návod k upotřebení. Dokořán, Praha 2007.

Kolář, Jiří: Básně ticha, ČS, 1994

Komenský, J. A.: *Labyrint světa a ráj srdce*. Praha, Odeon 1970.

Krupa, V. & Genzor, J.: *Pisma světa*. Bratislava, Obzor 1989.

Křikavová, A.: *Islámské umění*. Hry geometrie a proměny hmoty. In: U&Ř 4/91.

Kulka, Jiří: *Psychologie umění*. Praha: SPN, 1991.

Ladislav Novák. Nadace „Lidé výtvarnému umění, výtvarné umění lidem“, Praha 1994

Lamač, K.: *Krásná kniha, karikatura a plakát 1907-1917*, Praha, Odeon 1992.

Lévi-Strauss, C.: *Mýtus a význam*. Praha 1993.

Lyotard, J. F.: O postmodernismu. AV, Praha 1993.

Mallarmé, S.: Faunovo odpoledne a jiné básně. Svoboda, Praha 1996

Marinetti F. T.: Osvobozená slova. - Petr a Tvrdý, Praha 1922.

Martinková, V.: Teorie literatury netradičně. Trizonia, Praha 1995.

Matoušek, J.: Gnose. Herrmann a synové, Praha 1994.

Morgenstern, Ch.: Beránek měsíc. Odeon, Praha 1990.

Mukařovský, J.: Kapitoly s české poetiky. - Svoboda, Praha 1948.

Nakonečný, M.: *Lexikon magie*. Praha, Ivo Železný 1994.

Nešlehová, M.: *Poselství jiného výrazu*. Praha: ARTetFACT, 1997.

Nezval, V.: *Abeceđa*. Praha, J. Otto 1926.

Novák, L.: Pocta Jacksonu Pollockovi. - Mladá fronta. Praha 1966.

Okáčová, M: Carmina figurata na konci antiky: P. Optatianus Porfyrius a jeho novátorská koncepce figurální poezie. (diplomová práce) FF MU, Brno 2006.

Ovocáček, E.: Lekce velkého A. Praha, Trigon 1995.

Palek, B.: *Sémiotika*. Praha: Karolinum, 1997

Palouš, R.: *Komenského Boží svět*. Praha, SPN 1992.

Peregrin, J.: Jazyk, myšlení a svět v názorech postanalytických filosofů.

Filosofia, Praha, 1998

Peterka, J.: Teorie literatury pro učitele. UK PedF, 2001

Pi Joan, Ch.: Dějiny umění 10. Odeon, Praha 1986.

Plaský klášter a jeho minulý i současný přínos pro kulturní dějiny. Plasy 2005.

Platón: *Kratylos*. Praha, Oikúmené 1994.

Rabelais, F.: *Gargantua a Pantagruel*. Praha, Odeon 1968.

Roeselová, V.: *Námět ve výtvarné výchově*.

Sarah, Praha 1996.

Roeselová, V.: *Techniky ve výtvarné výchově*.

Sarah, Praha 1996.

Roeselov-, V.: *Řady a projekty ve výtvarné výchově*. Sarah, Praha 1996.

Rypson, P., *Obraz slova*, Historia poezji wizualnej. Warszawa, Akademia Ruchu 1989.

Seifert, J.: Na vlnách T.S.F. - V. Petr, Praha 1925.

Schapiro, M.: Words and Pictures: On the literal and symbolic illustration of a text. Hág – Paříž, 1973.

Solt, M. E.: Concrete Poetry: A World View. - Indiana University Press, Bloomington 1968.

Störig, H. J.: *Malé dějiny filozofie*. Praha, Zvon 1991.

Šiller, J.: *Piktogram, logotyp, znak* (diplomová práce). PedF UK, Praha, 2004.

Tejge, Karel: *Svět stavby a básně*. usp. J.Brabec, V.Effenberger, K.Chvatík, R.Kalivoda, Praha: ČCS, 1966, 1.vyd.

Váša, P.: *Texty, básně, poèmes physiques. Maťa, Praha* 1994.

Valoch, J.: *Experimentální poezie a její české realizace* (diplomová práce). FF UJEP, Brno 1970 (poskytl Vědecko-výzkumný ústav AVU)

Williams, E.: An Anthology of Concrete Poetry. 1967.

Poznámky v margu, pokud není uvedeno jinak, jsou upraveny z elektronické encyklopedie Wikipedie.

**Výstavy:**

Novák Ladislav: Alchymáze. (katalog výstavy), ZK ROH ČKD, Blansko 1970.

Cox Ken. (katalog výstavy), College of Art, Lansdown 1969.

Dada 1916 - 1966. (katalog výstavy), Goethe Institut, München 1969.

Eduard Ovocáček: Obrazy, kresby, koláže, plastiky, práce z papíru, poezie. (katalog výstavy), GVU Ostrava 1991.

Experimentální tendence 60. let. (katalog výstavy), Galerie města Prahy – Městská knihovna, Praha 1999.

Báseň, obraz, gesto, zvuk, experimentální poezie 60. let. (katalog výstavy), Památník národního písemnictví, Praha 1997.

Between Poetry and Painting. (katalog výstavy), Institute of Contemporary Arts, London 1965.

Bild und Schrift. (katalog výstavy), Typos Verlag, 1963.

Text, Buchstabe, Bild. (katalog výstavy), Zürich 1970.

**Časopisy:**

*Báseň jako plakát*. In: Font 5/1995.

Langerová, M.: *Básně – obrazy*. In: TVAR 4/1998, str.12-13

Valoch, J: *Básně bez knih*. In: Světová literatura 5/1968, str. 119-127.

J. Hiršal – B. Grögerová: *Český básnický experiment*, in: Tvář 1965, č. 1, str. 4

Invencao 5. - Edicoes Invancao, Sao Paulo 1966/1967.

Knížní kultura 1965/10. - ČÚKK, Praha 1965.

PANDORA č. 14/2007 - Experiment

Les Lettres Poésie Nouvelle 29-34. Editions Silvaire, Paříž 1965-1968.

Plamen 1969/3. - Československý spisovatel, Praha 1969.

Something Else Newsletter 1967/6. - Something Else Press, New York 1967.

Tool 1-6. Ugo Carrega, Millano 1966 - 1969.

Lacerba, svazek 2, č. 13/1914

Dada, ročník 1917.

Březina, J. – Sus, O.: *Od permutací k umělé poezii*. In: Host do domu 1/1968.

Burda, V.: *Panoráma současné experimentální poezie*. In: Výtvarná práce 1-2/1969.

Čzaplejewicz, E.: *Matematická poetika a studium poezie*. In: Česká literatura 5/1965

Doležel, B.: *Rozhovor s Helmutem Heissenbüttelem*. In: Tvář 10/1965.

Doležel, L.: *Pražská škola a statistická teorie básnického jazyka*. In: Česká literatura 2/1965.

Haman, A.: *Experimentální poezie - katastrofa básnictví*. Plamen 8/1968.

Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Český básnický experiment*. In: Tvář 1/1965.

Hiršal, J. a Grögerová, B.: *Poezie textů*. In: Plamen 7/1967.

Jungman, M.: *O takzvané experimentální literatuře*. In: Host do domu. 1/1968.

Kožmín, Z.: *Svět textu*. In: Plamen 4/1968.

Kožmín, Z.: *Variace a absurdita*. In: Orientace 1/1968.

Levý, J.: *Teorie informace a literární proces*. In: Česká literatura 4/1963.

Levý, J.: *Kybernetika a poezie*. In: Host do domu 2/1965.

Liška, P.: *text*. In: Atelier 14-10/1997..

Milota K.: *Poezie nového výrazu*. In: Dialog 1/1968.

Milota K.: *Experimentálita a klasicismus*. In: Plamen 3/1969.

Milota K.: *Permutační poezie*. In: Dialog 8/1969.

Anketa o konkrétní poezii. Plamen 8/1964.

Valoch J.: text. In: Atelier 14-10/1997.

Rypson, P.: *Poezja wizualna*. In: Projekt 6/81.

Rypson, P.: *Poezja wizualna i poezja emblematyczna*. In: Barok (Historia – Literatura – Sztuka), Neriton III/1 1996.

Rypson, P.: *Recepcja poezji wizualnej w epoche renesancu i wczesnego baroku*. In: Meander 11 – 12/1992, Wydawnictwo naukowe PWN, Warszawa 1993.

Rypson, P.: *Visual? Emblematic? Poetry?* In: Emblematica, 1/1996, New York, AMS Press, Inc. 1999.

Magellan: *Kybergraffiti*. In: Živel 13/99.

Kabala, mystika Židů, Robert Řehák a Ladislav Puršl, in: Dingir /issn: 1212-1371/ 1, 2001, Biel J.: (Typo)graficka vizualizacia literamych textov in: Knížnica, roč. 7, č. 5/2006.

Sárközi Radek: K Syntaxi básnického jazyka In: Okruh 2/1995, str. 12-13
Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. http://www.ucl.cas.cz

Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy. Host, Brno 2006.

Cobbing, B: Music for Dancing. In: Stereo Headphones No. 4; editoval Nicholas Zurbrugg. Suffolk 1971

Volf, P.: Dadaismus. In: Reflex, 05/2006, 3. 2. 2006

### OBRAZOVÝ MATERIÁL

**01.0\_Prolog**

Předsádka: Franz Mon: Sehgänge, 1964. In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967). Str. 221

Obr. 1 – On-line: www.almanachwagon.cz In: Wagon č. 3-4/2007. Str. 76
Obr. 2 – On-line: http://www.moravska-galerie.cz/cs/vystavni-akce/jiri-valoch-dve-instalace-a-nekolik-projektu/

Obr. 3 – Vlastní foto dle autorova návodu.

Obr. 4 – Flusser, V.: Jazyk a skutečnost. (2005). Str. 109
strukturální báseň Jiřího Valocha. In: In: Hiršal, J. a Grögerová, B: Vrh kostek. (1993). Str. 40

Ideogramy In: Francová, S.: Autorská kniha. (2000). Str.109

Petr Váša: Manifesto. On-line: www.almanachwagon.cz In: Wagon č. 3-4/2007. Str. 507

**02.0\_Starověk**

Předsádka: Přepis Moschionovy stély, In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 47.

Obr. 5 – In: Bič. M. Při řekách babylónských (1990), il. 14.

Obr. 6 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 1.

Obr. 7 – .vlastní reprodukce.

Obr. 8 – In: Nakonečný, M.: Lexikon magie (1995). s. 34

Obr. 9 - On-line: http://en.wikipedia.org/wiki/Sator\_Square

Hebrejský písmový labyrint. In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 54.

Eduard Ovocáček: Slova z kabaly. In: Eduard Ovocáček. Monografie. (2007). Str. 268

Obr. 10 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 47.

Obr. 11 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 47.

Rekonstrukce tabulky In: Tabulae iliciae 4. N. In: Rypson, P., HQL. The Cubus Visual Poem.

Obr. 12 – In: Ceram, C. W.: Oživená minulost (1971).

Obr. 13 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 19.

Obr. 14 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 3.

Simias ze Rhodu, Sekera. In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 4.

in Eidulion (1494ñ5) k. G4r. In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 6.

Obr. 15 –In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 5.

Obr. 16 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 4.

Obr. 17 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 6., In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 6.

Obr. 18 – . In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 7.

Obr. 19 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 1f.

Obr. 20 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 9.

Obr. 21 – On-line: http://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2008/06/ships-in-siege.html

**03.0\_Středověk**

Předsádka: Arrigo Lora-Totino: Babylonská knihovna, 1973. On-line: http://english.mart.trento.it/gallery.jsp?area=42&ID\_LINK=272&id\_scat=0&id\_schema=6&COL0001=381&btnSearch=Vai

Fortunatus. On-line: [http://www.mediality.ch/download/Einladung\\_SG.pdf](http://www.mediality.ch/download/Einladung_SG.pdf)

Obr. 23 – On-line: <http://www.almaleh.com/raban.htm>

Hrabanus Maurus. In: Melot, Michel: The Art of Illustration (1984).

Obr. 24 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 43.

Obr. 25 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 15.

Obr. 26 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 65.

Obr. 27 – On-line: <http://www.medienkunstnetz.de/works/ars-magna/>

Obr. 29 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 23.

Obr. 30 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 24.

Modlitba v kufickém písmu. In: Rypson, P., Obraz slova (1989)

Obr. 30 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 69.

Obr. 31 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 67.

Obr. 32 – On-line: <http://us.macmillan.com/classicalchineseoetry>

Báseň z Birmy ve tvaru žezla. In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 66.

#### 04.0\_Novověk

Předsádka: Johann Agricola: Kaligrafický labyrint. In: Adler, J. & Ernst, U.: Text als Figur (1987) il. 63.

Obr. 33 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 21.

**Obr. 34 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 84.**

Obr. 35 – In: Plaský klášter, minulý i současný přínos pro kulturní dějiny (2005).

Obr. 36 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 98.

Obr. 37 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 59.

Obr. 38 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 113.

Obr. 39 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 56.

Obr. 40 – In: Rypson, P., Homo quadratus in labyrintho il. 15.

Obr. 41 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 58.

Obr. 42 – In: Rypson, P., Obraz slova (1989) il. 34.

Obr. 43 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 42

Obr. 44 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) il. 35.

Katedrála Notre-Dame v Chartres. On-line: <http://users.mauie.net/~miserere/>

#### 05.0\_Avantgarda

Předsádka: Gino Severini: Hadí tanec, 1914. In Lacerba, svazek 2, č. 13/1914, str. 202

Lewis Carrol:Příběh myšího oásku. In: Alenka v kraji divů a za zrcadlem (1988) str. 23.

Obr. 44 – In: Faunovo odpoledne a jiné básně (1996) Str. 54-74

Obr. 45 – In: Christian Morgenstern: Beránek měsíc (1990) Str. 36

Obr. 46 – In: Christian Morgenstern: Beránek měsíc (1990) Str. 33

Obr. 47 – In: Martinková, V.: Teorie literatury netradičně. (1995) str. 166

Obr. 48 – In: Básně obrazy (1965) Str. 172

Báseň pro Lou, In: Básně obrazy (1965)

Obr. 49 – On-line: <http://tia4310.blogspot.com/2008/09/presentation-slides.html>

Obr. 50 – On-line: <http://www.getty.edu/art/exhibitions/tumultuous/>

Obr. 51 – In: ReD (Revue Devětsilu). Ročník 2, 1928/1929. str. 190

Ilja Zdaněvič: Zvuková báseň. On-line:

<http://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/Zsdanevics.html>

Obr. 52 – In: Dada, ročník 1917, str. 53.

Obr. 53 – On-line:

<http://www.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/dayten04.htm>

Pohádka o hadstrošovi. On-line:

<http://www.offenbach.de/offenbach/themen/unterwegs-in-offenbach/kultur/klingspor-museum/bildgalerie/bildgalerie-moderne-buch-und-schriftkunst.html?picture=7>

Obr. 54 – In: Píjoan, Ch.: Dějiny umění 10 (1986) str. 13.

Obr. 55 – In: Nezval, V.: Abeceda. (1926) str 38.

Obr. 56 – In: Seifert, J.: Na vlnách TSF. (1925). Str. 34

Obr. 57 – In: Seifert, J.: Na vlnách TSF. (1925) Str. 40

#### 06.0\_Šedesátá léta

Předsádka: Ludwig Gosewitz: Typogram, 1962, In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967). Str 191

Jiří Kolář.: Zrození jazyka. In: Básně ticha, str. 55

Heinz Gappmayr: O sobě. In: Experimentální poezie. (1967), str. 168

Obr. 59 – In: In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967). str. 235

Obr. 58 – On-line: <http://www.thing.net/~grist/lnd/lettrist/isousa.htm>

Revue Psi, č. 1. On-line:

<http://www.lecointredrouet.com/lettrisme/lettrisme.html>

Obr. 60 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967). str. 223

Obr. 62 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967). str. 215

Obr. 61 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967). str. 217

Obr. 64 – In: Adler, J. a Ernst, U., Text als Figur (1987) Abb. 96.

Obr. 63 – On-line:

[http://www.mart.trento.it/gallery.jsp?ID\\_LINK=96&area=42&id\\_context=2047](http://www.mart.trento.it/gallery.jsp?ID_LINK=96&area=42&id_context=2047)

René Magritte: Živé zrcadlo. On-line:

<http://radicalart.info/concept/WordConstellations/index.html>

Obr. 63 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967). str. 167

Obr. 65– In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Vrh kostek (1993) Str. 372

Obr. 66 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 114

Typologický text. In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Vrh kostek (1993) str. 319

Obr. 67 – On-line: <http://laurinha.splinder.com/tag/arte>

John Furnival: Báseň-objekt. In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální

poezie (1967). str. 231

Obr. 68 – In: Francová, S.: Autorská kniha (2000) str 67

Radek Kratina: Bílý reliéf. On-line <http://www.ce-review.org/00/2/havranek2.html>

Obr. 67 – In: Návod k upotřebení (2007) Str. 29

Obr. 70 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967). str. 129

Eugen Gomringer: Konstelace. On-line:

<http://lyrikline.org/index.php?id=162&L=0&author=eg00&show=Poems&pmId=172&cHash=36fdb63ad>

Obr. 71 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 153

Obr. 72 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 132

Obr. 73 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 210, 212

Obr. 74 – In: Adler, J. & Ernst, U., Text als Figur (1987) Nr. 205.

Obr. 75 – On-line: <http://www.artnet.com/artist/661237/ferdinand-kriwet.html>

Obr. 76 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967)Str. 160

Obr. 77 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 75-77

Obr. 78 – On-line: [http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO\\_20030823/sup\\_pen\\_230803\\_15.htm](http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030823/sup_pen_230803_15.htm)

Pedro Xisto: Noc x Hlas, In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str 148

Decio Pignatari. On-line: <http://www.escaner.cl/acorreo.html>

Obr. 79 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 188

Obr. 80 – On-line: <http://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/IPGarnier.html>

Obr. 81 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 208

Garnier: In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 201

Obr. 82 – On-line: <http://eventsatthefatalparty.blogspot.com/>

Obr. 83 – On-line: <http://poesiaexpandida.blogspot.com/2009/02/il-futurismo-nero-su-bianco.html>

Obr. 84 – On-line:

[https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20\(E\)/cd/lora\\_totino\\_PV.htm](https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20(E)/cd/lora_totino_PV.htm)

Obr. 85 – On-line:

[https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20\(E\)/cd/spatola\\_PV.htm](https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20(E)/cd/spatola_PV.htm)

Obr. 86 - On-line: [https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20\(E\)/cd/carrega\\_PV.htm](https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20(E)/cd/carrega_PV.htm)

Obr. 87 – On-line: [https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20\(E\)/cd/balestrini\\_PV.htm](https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20(E)/cd/balestrini_PV.htm)

Obr. 88 - In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) str. 200

Obr. 89 – On-line:

[http://www.damnintellectuals.com/blog/index.blog?topic\\_id=1103995](http://www.damnintellectuals.com/blog/index.blog?topic_id=1103995)

Obr. 90 – On-line: <http://www.ianmarr.com.au/docs/rbgardens.html>

Obr. 91 – On-line: <http://www.flickr.com/photos/ic-uc/1639565940/in/set-72157602032326087/>

Mary Ellen Solt. <http://nineteen-sixty.blogspot.com/2007/08/mary-ellen-solt.html>

Obr. 92 – On-line: <http://www.archiviofconz.org/artistes/ewilliams.htm>

Obr. 93 – On-line: <http://www.escaner.cl/escaner50/millan.html>

Obr. 94 – On-line: <http://ssafa88.wordpress.com/>

Obr. 95 – On-line: <http://www.nmao.go.jp/english/niikuni/works/win02.html>

Paul de Vree. In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) Str. 181

Vagn Steen. In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie (1967) Str. 198

#### 07.0\_Československo

Předsádka: Jiří Kolář: Místo je určené tobě: Cokoli napišeš, nakreslíš, přilepíš nebo zavěsíš, rozhodni sám, 1984 (text uvnitř obrazu doplněn). In: Jiří Kolář.

Monografie (1993) Str. 153

Obr. 96 – In: Chalupecký, J.: Nové umění v Čechách (1994) Str. 35

Obr. 97 – In: Básně ticha (1994) str. 35

Obr. 98 – In: Básně ticha (1994) str. 135

Obr. 99 – In: Jiří Kolář. Monografie (1993) str. 12

Obr. 100 – In: Jiří Kolář. Monografie (1993) str. 107

Jiří Kolář: Cvkogram. In: Básně ticha (1994) str. 191

Obr. 101 – On-line: <http://www.kontakt-collection.net/artworks/Kolarova-various>

Chiasmáz. In: Jiří Kolář. Monografie (1993) str. 103

Obr. 102 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Vrh kostek (1993) Str. 187

Obr. 104 –In: Ladislav Novák. (1994) Str. 33

Ladislav Novák: Láskomíny. In: Ladislav Novák. (1994) Str. 54

Obr. 105 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) In: Wagon III-IV/2007. Str. 315

Obr. 106 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: JOB-BOJ (1968) str. 125

Obr. 107 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: JOB-BOJ (1968) str. 89

Josef Hiršal a Bohumila Grögerová: Sobectví a Hádka. In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: JOB-BOJ (1968) Str. 33

Obr. 109 – In: Havel, V.: Antikódy. (1993) Str. 30

Obr. 110 – In: Havel, V.: Antikódy. (1993) Str. 49

Obr. 111 – On-line:

<http://web.archive.org/web/20041029202518/http://www.danfranc.com/revolutions/resources/lit-havel.htm>

Obr. 113 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967) Str. 203

Obr. 114 – In: Eduard Ovocáček. Monografie. (2007) Str. 329

Eduard Ovocáček: NOE In: Eduard Ovocáček. (2007) Str. 225

Obr. 112 – In: Eduard Ovocáček. (2007) Str. 120

Miloš Urbásek: Téma O – V. In: In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Experimentální poezie. (1967) str. 214

Obr. 115 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Vrh kostek (1993) Str. 29

Obr. 116 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Vrh kostek (1993) Str. 37

Obr. 117 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Vrh kostek (1993) Str. 57-66.

Obr. 118 – In: Hiršal, J. a Grögerová, B.: Vrh kostek (1993) Str. 103.

Josef Honys: Text, nekominikativní báseň. On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon str. 210

#### 08.0\_Současnost

Předsádka: Eduard Ovocáček: Sémantické vibrace I, 2004. In: Eduard Ovocáček. Monografie. (2007). Str. 610

Obr. 119 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 285

Obr. 120 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 248

Obr. 121 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 254

Obr. 122 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 240

Obr. 123 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 158

Obr. 124 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 501

Obr. 125 – In: Eduard Ovocáček. Monografie (2007) Str. 593

Obr. 126 – On-line: <http://www.sypka.cz/vetrna-base-1989/a18/d9022/>

Obr. 127 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. str. 447 a 434

Obr. 129 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 455

Obr. 128 – On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. 2005. str 456

Obr. 130– On-line: [www.almanachwagon.cz](http://www.almanachwagon.cz) Wagon III-IV/2007. Str. 167

Obr. 131 – On-line: <http://www.mauricelemaitre.com/>

Obr. 132 – On-line:

[https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20\(E\)/cd/lora\\_totino\\_PV\\_3.htm](https://christal.elte.hu/curriculum2/Romanisztika/46Fried/RICONSIDERATO%20(E)/cd/lora_totino_PV_3.htm)

Obr. 133 – On-line: <http://paulokaumim.blogs.sapo.pt/7791.html>

Obr. 134 – On-line: <http://www.poesiaviva.it/>

Obr. 135 – On-line: <http://www.dubois-sanaoui.com/>

Obr. 136 – On-line: <http://www.designingmagazines.com/?p=386>

Obr. 138 – On-line: <http://www.wartprojects.com/cz/a4.html>

<http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/blog/archive/artwalk.html>

Quo vadis?, pohyblivé kybergrafitti. Upraveno podle On-line:

<http://philosophical-investigations.wdfiles.com/local--files/start/walking.gifs>

Obr. 138 – On-line: [http://languageisavirus.com/articles/creative-writing/photos/view.php?id=2831015](http://languageisavirus.com/articles/creative-writing/photos/view.php?id=2831015465&search=concrete-poetry)

\* C 4  
Y V " 3 X  
2 Z  
U z L  
1 B u O T  
S = o k t i S 7  
e N 9 h I c b n J e %  
ú P v M  
S H j G 6  
á ú W m ? y w z s  
Q y c - F a z q  
x x - D .  
e . i -  
S A S 5