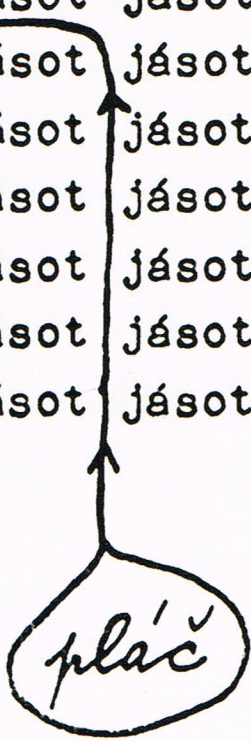


S L A V N O S T

játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot ~~játot~~ játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot
 játot játot játot játot játot játot



¹ Takto byla chápána a tak ji také nazvali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, Slovo úvodem. In: *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha 1993, s. 8. – Název sbírky nasvědčuje názorové příbuznosti s programem, který načrtl Jiří Padrta skupině Křižovatka, s níž lettristé nejčastěji vystupovali. – Základní literaturu k českému lettrismu šedesátých let čtenář dále nalezne v těchto publikacích: *Slovo písmo akce hlas*. Praha 1967. – Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let*. Praha 1994. – *Báseň obraz gesto zvuk*. Katalog výstavy. Praha 1997. – Vít Havránek (ed.), *Akce slovo pohyb*

„...nejpřitažlivější je pro nás způsob, jak nová poezie nakládá s jazykem. Hledí na něj 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.“

Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let*. Praha 1994, sv. 2, s. 68

Úvodní citát pochází z konce roku 1961 a ukazuje hned ke dvěma kořenům, z nichž vyrůstalo hnutí, které chtělo nově formulovat básnictví. Především to byla potřeba přesáhnout svůj obor: co jiného se skrývá za představou jazyka jako pouhého materiálu než snaha zacházet s ním jinak než dosud, vyvázat ho z větné skladby, plné významů, a organizovat ho jinak: možná statisticky, možná výtvarně. V každém případě je tu přesah, buď do kybernetiky, jak se tehdy informatice říkalo, nebo do výtvarné kompozice. A přesah znamenal vkročení do terénu *mezioborového projevu*, k němuž tehdy směřovalo kdeco: obrazy se hrály, partitury se obdivovaly jako výtvarná díla a výtvarné umění přecházelo (v performanci či happeningu) až v divadelní projev. Vedle tohoto podhoubí příštího *multimediálního umění* hrál velkou roli také pocit, že jazyk (tedy i médium kteréhokoliv uměleckého oboru) se zprofanoval, neboť sloužil prolhanému „establishmentu“, a že je ho třeba očistit, a to tak, aby se nemohl znovu zneužít. Takže to, co se dělo na hranicích poezie a výtvarného umění, mělo být obrodou dvojnásobnou, a nechybělo ani souhlasných pohybů v okolním světě.

*Poezii nového vědomí*¹ se zprvu dostávalo mnoha názvů. Pro Jiřího Koláře to byla *evidentní* (tedy zřejmá) nebo *konkrétní poezie*, hovořilo se i o *optických* nebo *vizuálních básních*, mezinárodně se ujal pojem *lettrismus*, nejlépe snad charakterizující redukci písma na materiál, na slova a grafémy. Nejbližší pravému významu stálo asi dělení poezie na přirozenou (tradiční) a umělou (lettrismus),² jak je prezentoval Josef Hiršal na historické přednášce v Máněsu.

Grafémy o sobě však zajímaly i druhou stranu, malířství: něco už bylo naznačeno v oddíle o *nekonstruktivismu*. Právě zde mohl zapůsobit odkaz první avantgardy, která konstruktivní podněty uplatnila především v typografii a v koláži (Karel Teige užíval pojem *optická báseň*).

Obě tendence se pak pojmenovaly a dokumentovaly na výstavě *Písmo a obraz*, kterou roku 1963 uspořádal Dietrich Mahlow v Amsterdamu a Baden-Badenu.³ Takřka všichni vystavení se už v té době přátelili se svými českými kolegy, takže Padrtova stejnojmenná výstava mohla v roce 1966 rekapitulovat československý přínos. To by nebylo možné bez průkopnické činnosti dvojice Hiršal – Grögerová: jejich překlady, nejen lettristických děl, ale i Benseho⁴ a Molesovy informační estetiky, jejich čilé mezinárodní kontakty⁵ a především vlastní tvorba představují bezpečný základ všech dalších aktivit již od sklonku padesátých let. Významná byla později i teoretická produkce Karla Miloty,⁶ Jiřího Valocha a Vladimíra Burdy. Důležitou tribunou konkrétní či vizuální poezie se v letech 1968–1969 stal ústecký měsíčník *Dialog* redigovaný Emilem Julišem.

Hiršala i Koláře ke konkrétní poezii připravovaly mezní momenty vlastního díla: prvního z nich naladilo překládání Christiana Morgensterna a druhého zastihlo setkání s ním v době, kdy ve *Vršovickém Ezopu* zkoušel básnické užití hovorové řeči a v *České suitě*

246 Ladislav Novák, *Slavnost*,
polovina šedesátých let 20. století, papír,
29,5 × 21 cm

prostor. Katalog výstavy. Galerie hlavního města Prahy, Praha 2000.

² Přednáška „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“ se konala 20. prosince 1962. „Teoretický úvod, k němuž bylo použito mnoha studií, esejí a manifestů A. Molesy, M. Benseho, skupiny Niograndes, H. Heissenbüttela, R. Döhla, P. Garniera, autorů Vídeňské skupiny a jiných, se protáhl téměř na hodinu. Pak přišly promítané ukázky: konstelace, textpartitury, konkrece, permutace, realizace a variace, po nich čtené ukázky od autorů Achleitne-

ra, Benseho, Heissenbüttela, Artmana a Rühma. Všechny dohromady bylo dvaatřicet.“ Srov. Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (cit. v pozn. 1), s. 119. – Resumé přednášky viz Josef Hiršal, *O poezii přirozené a umělé*. In: *Báseň obraz gesto zvuk* (cit. v pozn. 1), s. 7–14. – O rok později se rovněž v Máněsu konala přednáška „O poezii přirozené a umělé“.

³ *Schrift und Bild*. Katalog Staatlichen Kunsthalle, Baden-Baden 1963. – Úvod katalogu věnoval Dietrich Mahlow historii a klasifikaci vztahů obrazu a písma. Názvy podkapitol: „Písmena se stávají obrazy“, „Texty se stávají obrazy“,

„Písmo v obraze“, „Stopy psaní – pohyb psaní“, „Znaky a diagramy“. – Helmut Heissenbüttel popsal v katalogu dějiny vizuální básně ve 20. století.

⁴ Max Bense, *Teorie textů*. Praha 1967.

⁵ Svědčí o tom mimo jiné sborník *Slovo písmo akce hlas* (cit. v pozn. 1).

⁶ Např. Karel Milota, *Permutační poezie*. *Dialog* IV, 1969, č. 8, s. 6–7.

Kdyby

Kdybych byl býval byl nebyl, nebyla by byla bývala byla
 Kdyby byla bývala byla nebyla, nebylo by bylo bývalo bylo
 Kdyby bylo nebylo bývalo bylo, nebyli bychom byli bývali byli
 Kdybychom byli nebyli bývali byli, byli byste bývali byli nebyli
 Kdybyste byli bývali byli nebyli, nebyli by byli bývali byli
 Kdyby byli bývali nebyli byli, byl bych býval byl nebyl
 Kdybych byl býval byl nebyl, nebyla by byla bývala byla
 Kdyby byla bývala byla nebyla, nebylo by bylo bývalo bylo
 Kdyby bylo nebylo bývalo bylo, nebyli bychom byli bývali byli
 Kdybychom byli nebyli bývali byli, byli byste bývali byli nebyli
 Kdybyste byli bývali byli nebyli, nebyli by byli bývali byli
 Kdyby byli bývali nebyli byli, byl bych býval byl nebyl
 Kdybych byl býval byl nebyl, nebýval bych býval bíval
 Kdybych býval nebýval bíval, nebyla by byla bývávala bívávala
 Kdyby nebyla byla bývávala bívávala, nebylo by bylo bývávávalo
 bívávávávalo
 Kdyby nebylo bylo bývávávávalo bívávávávalo, nebyli bychom byli
 bývávávávávali bívávávávávali
 Kdybychom nebyli byli bývávávávávávali bívávávávávávali, nebyli
 byste byli bývávávávávávávali bívávávávávávávali
 Kdybyste nebyli byli bývávávávávávávali bívávávávávávávávali,
 nebyli by byli bývávávávávávávávali bívávávávávávávávávali
 Kdyby nebyli byli bývávávávávávávávali bívávávávávávávávali
 bívávávávávávávávali, nebýval bych býval bíval
 Kdybych býval nebýval bíval, nebyla by byla bývávala bívávala
 Kdyby nebyla bývávala bívávala,
 nebylo by bylo bývávávávalo bívávávávalo

účinnost téměř neredigované korespondence (také zde zapůsobil překlad: *Spoonriverská antologie* Edgara Lee Masterse). Setkání se sborníkem Vídeňské skupiny *hosn rosn baa*⁷ tedy padlo na úrodnou půdu. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová (ve dvojici, ale Grögerová i samostatně) nepracovali s jednotlivými grafémy, ale na základě inforatických a statistických metod rozvinuli řadu „technologíí textů“, jež zahrnovala už jejich sbírka *JOB–BOJ* (1967). Všechny inspirovala matematika a statistika (u Grögerové navíc se silným filozofickým podtextem): šlo například o *logické texty (přísudkové a molekulární)* nebo o *matematické texty (selektivní, rovnice, permutace)* a podobně. V permutaci například „složené adjektivum provází složené substantivum. Naprogramovaným zaměňováním jednotlivých částí složených slov vznikají jiné částečně sémantické složeniny, často groteskního zabarvení:

horomluvný málolezec
 listoplodný chorobopad
 staroslepý barvouesdlík
 pětitočivý levostěn

.....
⁸

Poté, co si Emil Juliš vyzkouší metodu typogramů a poetických okusů inspirovaných chlebnikovovským zaumným jazykem,⁹ uchopí kombinační a permutační metodu a zbaví ji nezávazné hravosti a možná i statistické důslednosti. Položí důraz právě na sémantické kombinace a permutace, a dosáhne tak polohy až hymnické.¹⁰

247 Josef Hiršal, *Kdyby*, polovina
 šedesátých let 20. století, papír,
 29,5 × 21 cm

⁷ Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, *Let let* (cit. v pozn. 1), sv. 1, s. 349.

⁸ Medailon Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. *Dialog III*, 1968, č. 3, s. 29–33.

⁹ Emil Juliš, *Pohledná poezie*. Ústí nad Labem 1966.

¹⁰ Emil Juliš, *Krajina her*. Praha 1967.

¹¹ Vladimír Burda, Jiří Kolář. *Dialog III*, 1968, č. 1, s. 26. – Viz i Josef Hlaváček, Jiří Kolářs verblüffende Renaissance der Collagekunst. In: Karin Thomas – Václav Havel – Jiří Gruša –

Susanna Roth – Josef Hlaváček, *Tradition und Avantgarde in Prag*. Osnabrück – Köln 1991, s. 54–61.

¹² Bohumila Grögerová, Česká poezie textů v 60. letech. In: *Báseň obraz gesto zvuk* (cit. v pozn. 1), s. 28. – K šíři tehdejších Novákových zájmů viz též Ladislav Novák, Poznámky k textům. In: *Vrh kostek* (cit. v pozn. 1), s. 1993, s. 183–185.

¹³ Ladislav Novák, Poznámky k textům (cit. v pozn. 12), s. 182–185: „Koncem padesátých let jsem přemýšlel o tom, že k abstraktnímu malířství musí existovat nějaká literární obdoba.

V zahraničním rozhlasu jsem zaslechl referát o obrazech Vasarelyho. Říkalo se tam, že jsou vytvářeny z černých čtverečků, z nichž některé jsou vychýlené a dodávají tak obrazu dynamiku. Do sloupců stejných slov jsem tedy vkládal slova podobná, která si musí pozorný čtenář vyhledat. [...] Teprve počátkem šedesátých let jsem se dozvěděl, že takovým kreacím se říká konstelace.“

¹⁴ Viz Josef Hlaváček, Burdova pře s řečí. In: *Výpověď umění*. Ústí nad Labem 1991, s. 81–100.

9%864901\$58300%%758%011\$32\$64%93019%42095\$3%20\$164\$
 107%6\$4329%01923%4329%0110\$548%648\$3289010%7681003
 %8536\$0 0%547%\$0198%54301789%54320\$98%76%0\$361
 9\$4103% ě 16943%0\$90754319%1109%\$53877308%05219%4
 816%%52 08659%0\$43219\$432%98016%7221444%21006\$
 3%2%0\$045743%0\$7397%07540110%907641\$1%8532 17
 10\$3379%29 89%0065\$63\$32015\$4239991\$40\$ k 2%
 %48763%0\$1 l \$0158%7530\$%68%139%7\$53201883 55
 6\$699%3015 80%970%\$10%8497%011448%\$3%23901%0\$2
 6649%01\$57%52182 77%3890\$%\$876%4300%9219%4321%
 5%947890\$2361179% o 2122\$69%08\$6419%32%088843\$710
 037\$097%654320%81 1%3200\$5339%011069%5320\$1%
 \$750%950\$9870%321019\$4829%0110%86\$432%2938\$8539%015
 01773%63\$5%87063%084419\$3%2%\$420%860%1\$741320005%
 79%\$420%1\$589%370%70\$730%530032%1%1\$117390%46619\$3
 88%\$05290%478235\$ %40%830%169%\$2\$693%60%200\$111
 1759%32100\$7\$4\$1 v 1689%32%0\$45 9%32\$0%7418\$
 33210%5\$4%321\$60 054987%5301% ě 01%84%0\$%752
 %1158%6320%\$85\$43210%754\$39%329916 1\$53908932\$
 010188\$3%8530%\$65\$32%590%1%489%0\$0963%210%70%42301
 7%640\$%9321%654%2100755%3%\$5201\$528935%743%019\$2%
 49%201%6430\$42109%759%3\$0%7520%110%59%3\$7%4760105

Cesta Jiřího Koláře byla jiná: především dvousměrná. Jeden směr *evidentní poezie* vede k lettristickým kreacím: tady však nevychází z chladné matematické manipulace s texty, ale hledá obrazné možnosti samotných písmových znaků (ve sbírkách *Hold K. Malvičovi*, 1959; *Y 61*, 1959–1960; a *Básně ticha*, 1961). Druhý směr tyto většinou strojopisné kreace (typogramy) opouští, Kolář rezignuje i na veškeré psaní a knižní uspořádání „svých výrazně vizuálních kreací a jeho koláže a jejich osobitě modifikace [...] se dostávají do blízkosti výtvarných děl. Novým básnickým materiálem se stávají výstřižky z novin, magazínů, knih a podobně, novými nástroji lepidlo a nůžky. Využívá neslovních elementů, vytváří Kolář esteticky významnou planetárnější řeč, s možností jejího účinného dopadu po celém glóbu.“¹¹ Tvorbu Jiřího Koláře a Běly Kolářové popisujeme též v oddíle o neokonstruktivismu a kinetismu.

Svou cestou šel k nové poezii i Ladislav Novák: jeho výbušně mnohostranné experimentování se vynořuje z maldororovských hlubin notně křtěných dadaismem. „Ladislava Nováka sdružuje sice s Kolářem zájem o pomezí básnické a výtvarné představy, současně ale oba odlišuje Novákova souběžná experimentace s řečí a písmem, vázaná zčásti na sémantickou stránku a zkoumající nejenom vizuální, ale i fónické možnosti.“¹² Často náhodný a nepatrný podnět Nováka v jeho třebíčském osamění neustále dováděl k novému narušování tradičních představ o poezii: své konstelace, spečené či preparované texty, alchymáže (texty a obrázky rozmývané rozpouštědly a nahrazované jinými) svazoval do knih nebo i jednotlivě posílal přátelům.¹³

Vladimír Burda, fascinován příkladem Kolářovým a dohnán k tomu i imanentním vývojem své tradiční poetické tvorby,¹⁴ začal psát typogramy v roce 1963: jeho objevem se tu stala barevná typofrotáž, která vzniká pomocí barevné strojové pásky „třením umrtveného písmene tak, že stroj nejprve znehybníme zmáčknutím tlačítka přemykače, poté stlačíme libovolnou klapku klávesnice a vertikálním pohybem tlačítka přemykače třeme zvolený typ o plochu papíru“.¹⁵ Brzy se setkal s osvěžujícím vlivem americké skupiny Fluxus a až do své smrti v roce 1970 chrlil jeden poetický novotvar za druhým: pověstné byly jeho závěsné básně, vytvořil řadu lístkových básní (listováním předvádějící epický děj). V úsilí o neustálou redukci výrazu objevoval básně-výzvy, básně-předměty a zvláštní verzi básnického happeningu, básně-události.

248 Václav Havel, Člověk, 1966, papír, 29,5 × 21 cm

249 Ladislav Nebeský, Z binární poezie, 1966, papír, 29,5 × 21 cm

a	I	ň	IIIIIOIO
e	000I	O	OO
g	OIOO	p	III
i	I00	r	IO
í	IIO	ř	OIO
j	II	s	O
l	OIII	t	OI
n	000IOIIIO	v	IIIOIOO

000IIIIIOIOOI eva
 000IIIIIOIOOI olga
 000IIIIIOIOOI soňa

000IIIIIOIOOI
 IIII000IOIIIO

IIII000IOIIIO jan
 IIII000IOIIIO Jiří
 IIII000IOIIIO petr

¹⁵ Vladimír Burda, Typogramy. In: *Vrh kostek* (cit. v pozn. 1), s. 161.

Nepřesné zrcadlení

pan vrchní je	není dolní satyr
pan	satyr
vrc	hod
hni	hnu
je	není
nebude	byl
hnis	hnus
vrc	hod
duch	bůh
duch spodní bude	byl pod bůh

Seismograf

ičená us^{ku}pení oper^{ac}ího význam^u se izolujⁱ od směr^u řířichodu
 se noční l^yska, nař^íká chochol^{ka} hus, čer^{ný} pastuch^á pⁱska^á tan
 že k vaz^{eb}ným spoje^{ní}m dochází na^o jen uvnit^r řetěz^{oví}te molekul
 lubokým z^aem sklif^ení, oznamu^{je}e, že dn^e 4. řířjna v p^ánu zeat^í
 myslíš, t^y ksichte p^lochá, kom^u t^o chceš k^ršlit, pr^evⁱte mrzá
 hmotných b^odů ve dv^ou takových s^oustavách^ě sice líšⁱ, ne vša
 sí zítra: polojesno' o^dpoledne m^ožnost^ísr^ážek od záp^adu. Mírny
 není zlo jeⁿ hotový^m p^oaktem, n^yb^ž řacion^ální nutnos^{tí}. Popírá
 ijemeSm^ed^eně, jíme z^dravějí, p^áme a sm^ážme na ro^stⁱinném o
 světem s^ojí, nikd^o t^ak nemij^šva^í jak jé t^ebe, anděl^í m^ož, lás
 í se při^zp^osobij^š vš^eo^hy ostat^{ní} předpokl^ády plnění pⁱřnu a na
 žádala ob^ět^í na ř^íř^och. Zpod t^uosek byl^o osud vyp^ro^štěno 10
 nic nové^{ho}. Maminka je chv^elab^ohu zdráva, jeⁿ Anička v let^e má

Philosophie pfui (Internacionalismy)

250 Zdeněk Barborka, Nepřesné
zrcadlení, polovina šedesátých let
20. století, papír, 29,5×21 cm

251 Bohumila Grögerová,
Seismograf, polovina šedesátých let
20. století, papír, 29,5×21 cm

252 Jindřich Procházka,
Philosophie pfui, polovina šedesátých
let 20. století, papír, 29,5×21 cm

253 Emil Juliš, Růže je má krásná,
1966, papír, 29,5×21 cm

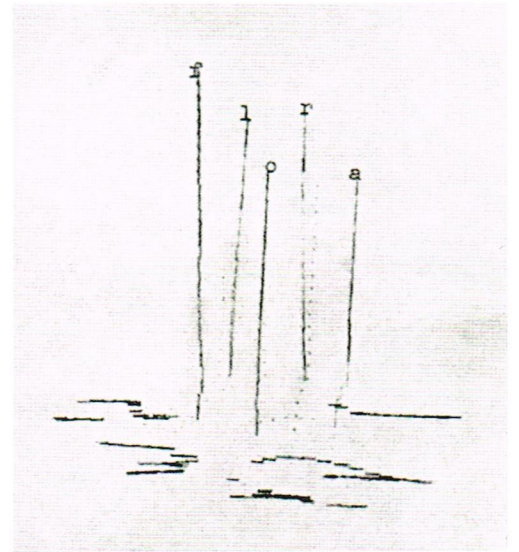
Josef Honys, Hiršalův surrealistický druh už z doby gymnaziálních studií, se rovněž svobodně pohyboval po celé rozloze experimentů, které umožnil pokusnický duch šedesátých let, rozněcovaný u něho stále působícím surrealistickým podnětem: od typogramů a textových konstelací až k akcím. Byl přesvědčen, že „nezbývá než obohacovat jazyk o nové tvary subjektivně autorského významu a dospět tak daleko, že nám zdánlivě sdělnou abecedu rozšíříme o novou sérii znaků. Takto obohacenou poezii nazývám nekomutativní a v praxi je charakterizována

1. Novotvary,
2. Kresbami v textu
3. Zavedením nových symbolik.“¹⁶

Honysova hravá obrazivost neponechala jeho přátele, když dostali smuteční oznámení sdělující místo a datum jeho pohřbu, na pochybách, že jde o happening a že Honys na hřbitově vykoukne za nejbližší hrobkou. Toho dne roku 1969 to však byla – nechtěně – jeho akce poslední.

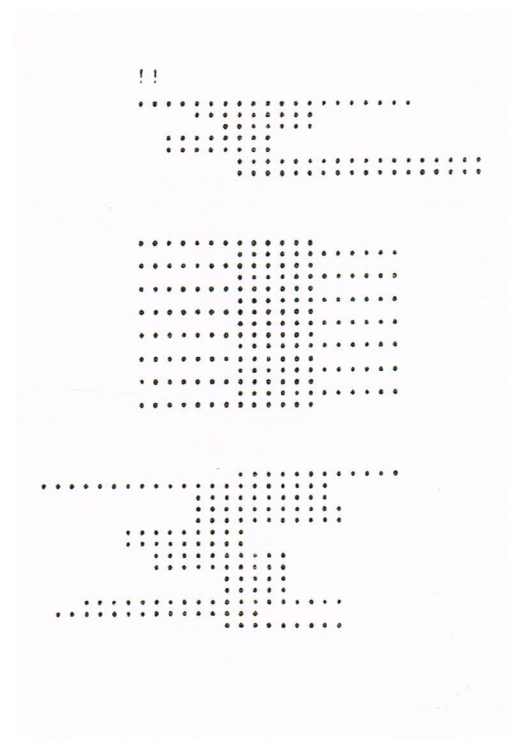
„V roce 1964 jsem se začal (po několika letech tradičně orientovaných básnických pokusů) soustavně zabývat možnostmi estetického uplatnění vizuálních charakteristik textu. Příčin bylo víc – vědomí devalvace jazyka a jeho manipulovatelnosti i poznání vlastní neschopnosti přiblížit se kvalitě tvorby velkých básnických osobností, které jsem obdivoval, ale také bytostná chuť hledat a nalézat nové podoby a charakteristiky poezie. Nesmírně důležitý pro tuto práci byl můj intenzivní zájem o výtvarné umění a o novou hudbu včetně vlastního experimentování s netradičními výtvarnými postupy.“¹⁷ Jiří Valoch nemohl lépe formulovat klima, v němž se on a další protagonisté poezie nového vědomí sdružili k inovativní poetické praxi. Valoch ovšem s významným přesahem umělecko-historickým, který měl napomoci i rozvoji tendencí nekonstruktivistických a konceptuálních. Teoretický zájem mu však nebránil v umělecké tvorbě lineárních kompozic a zejména typogramů a řady souborů, v nichž se věnoval „jednak hledání různých skladebných vazeb, jednak sledování estetické kvality vizuální nuance, vznikající na hranicích struktur dvou [...] vizuálně podobných grafémů“.¹⁸ Brzy však nachází polohu zcela konceptuální, například v cyklu *colours* (1965), který „ve vztahu jediného slova a bílé plochy, která je obklopuje“,¹⁹ hledá zdroj vizuálního, ale i významového napětí.

Do stále se šířícího okruhu konkrétní poezie, který se nakonec téměř v úplnosti představil i na výstavě *Nová citlivost* roku 1968, vstoupili i další. Ojedinelé procesuální texty Zdeňka Barborky chtějí být „plánem a modelem dějů, procesů. Vychází se z obecných podob dějů: Pohyb od ničeho k něčemu (vznikání, vzrůstání, zmnožování), pohyb od něčeho k ničemu (zanikání, ubývání redukce), pohyb od něčeho k něčemu (metamorfóza, transformace)“.²⁰ Ve své době jsme je u nás mohli srovnávat jen s počínáním Jana Kubíčka v malbě, ve světě s postminimálním projevem, rovněž označovaným jako procesuální. Také v díle Ladislava Nebeského se projevuje přírodovědná orientace, jež ho vedla za běžné typogramy a textové variace až k matematicky inspirovanému kursu *binární poezie* nebo k *básním-výpočtům*.²¹ Jindřich Procházka se pak ve své obtížně zařaditelné tvorbě pokoušel „o řešení textu jako autonomního místa pohybu a prostoru“ a od strukturální poezie dospíval až ke snaze o poezii prostorovou.²² V naléhavosti jeho okusů cítíme až



254 Vladimír Burda, *Flóra*, polovina šedesátých let 20. století, papír, 29,5×21 cm

255 Jiří Valoch, *Bez názvu*, 1965, papír, 29,5×21 cm



¹⁶ Josef Honys, *Nekomunikativní poezie*. In: *Vrh kostek* (cit. v pozn. 1), s. 356.

¹⁷ Jiří Valoch, *Poznámky k práci*. In: *Tamtéž*, s. 11.

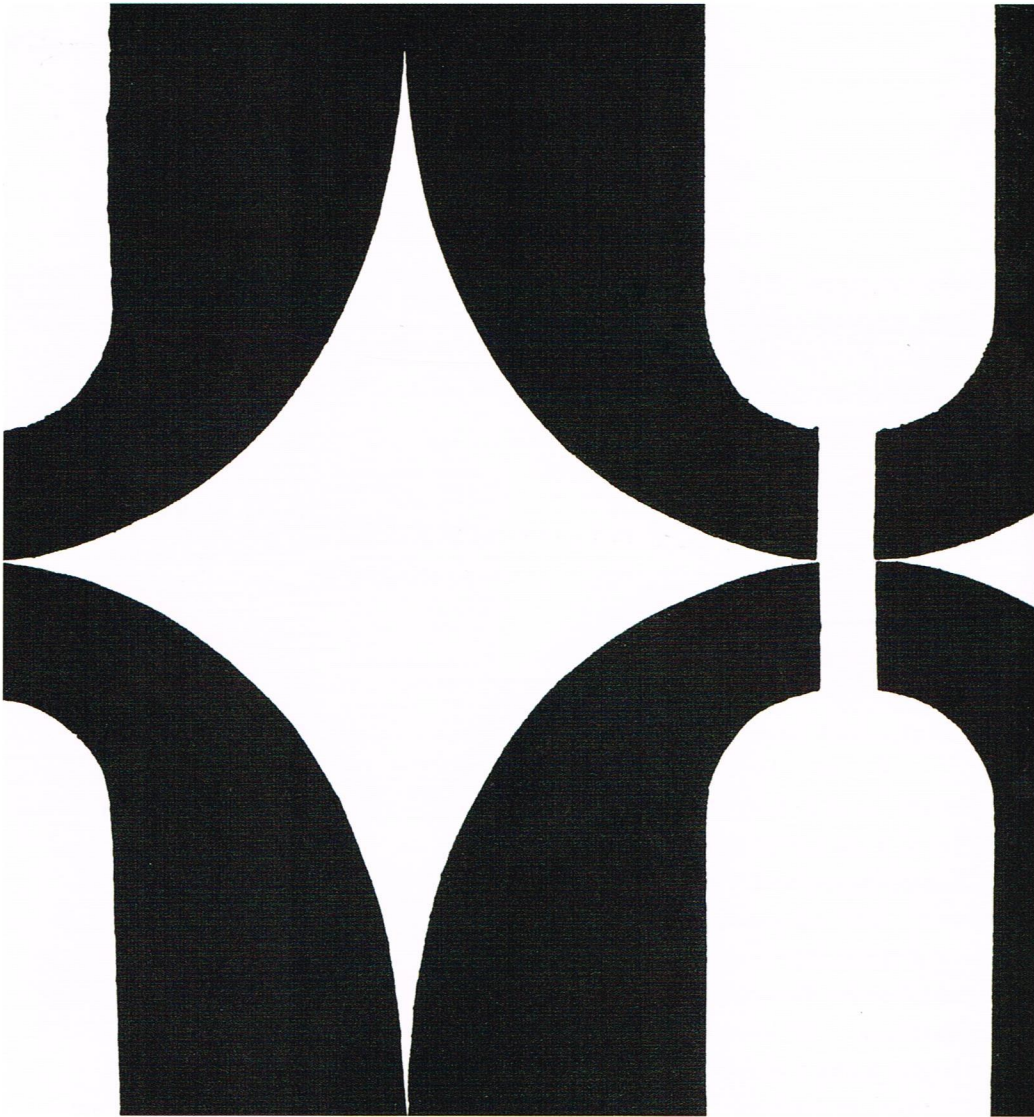
¹⁸ *Tamtéž*, s. 13.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 14.

²⁰ Zdeněk Barborka, *Poznámky k metodě*. In: *Vrh kostek* (cit. v pozn. 1), s. 49.

²¹ Ladislav Nebeský, *Stručná typologie*. In: *Tamtéž*, s. 84. – Viz také autorův medailon s ukázkami, *Dialog III*, 1968, č. 4, s. 22–25.

²² Viz nepodepsaný, zřejmě Procházkův text s ukázkami, *Dialog III*, 1968, č. 6, s. 27–31. – Dále viz Jindřich Procházka, *Základní typologie*. In: *Vrh kostek* (cit. v pozn. 1), s. 112–135.



256 Miloš Urbásek, Téma O – V,
1966, latex, plátno, 97 × 97 cm, soukromý
majetek



257 Karel Trinkewitz, Vizuální
báseň, polovina šedesátých let
20. století, papír, 29,5 × 21 cm

cosi fantasmagorického. Krátce se k hnutí svými *Antikódy*²³ připojil také Václav Havel: podobně jako jeho verze absurdního divadla vybočuje i jeho typogramatická tvorba svým politickým ostnem z autonomistického zaměření většiny poetických konkretistů. Nelze konečně přehlédnout ani dílo Karla Trinkewitze (především koláže užívající v ploše či na objektech grafémy z tiskovin) a Karla Adamuse (vizuální poezie dospívající ke konceptuální rovině).

Jmenovitý výčet není a nemůže být úplný. Lettristická inspirace přesáhla ostatně v jistém ohledu i šedesátá léta. Co však nelze opominout, je už zpočátku naznačená lettristická inspirace výtvarného umění. Především malba v té době v řadě případů využila typografický podnět pro řešení svého aktuálního problému, otázky nového uspořádání obrazové plochy – viz naši kapitolu o nekonstruktivismu a kinetismu. Připomeňme tedy v závěru jen stručně důležité příklady. V *Dekretech* Jiřího Balcara se z informelně podaného pozadí vynořují šablonou nebo kaligraficky pojednaná písmena a čísla. Jindřich Chaloupecký právem viděl tyto dekrety jako „svět abstraktních šifer, plánů, výpočtů, předpisů, zákazů a příkazů, který odtržen od vsí hmotné a tělesné skutečnosti dál jen sám ze sebe a pro sebe vede svou upříi existenci“.²⁴ V oddíle věnovaném Nové citlivosti jsme už připomněli podnět Jana Kotíka a jeho skripturální organizace obrazu. Z informelního křídla musíme ještě zaznamenat příspěvek Eduarda Ovčáčka, tvůrce záhadných znakových kompozic, jejichž enigmatičnost umělec násobí technikou propalované koláže. Jmenují se *Ortely*, a odtud vede – při vsí formální odlišnosti – k Balcarovi významné pouto. Z nekonstruktivního pólu přicházejí podněty Radoslava Kratiny: ať už pomyslíme na jeho informelní počátky spjaté s četnými frotážemi, kombinujícími otisky časopisových stránek s písmeny, či na racionálně už organizované horizontálně-vertikální textury. U nekonstruktivistů jsme zmínili i dílo Jana Kubíčka, v jehož informelních počátcích nalézáme – podobně jako u jeho kolínského rodáka Balcara – obrazce znaků a písmen odvozených z městského vizuálního folkloru. U Kubíčka, inspirovaného zřetelně Teigeho předválečnou typografií, však tyto obrazce směřují ke stále přísnější organizaci, ústící v systémovou malbu. Na zásah Vladislava Mirvalda do světa písma jsme rovněž upozornili: především jeho *kaňkáže* a *zmrzláže* kombinované s kruhově a i jinak geometricky organizovanými šablonovanými číslicemi znamenají osobitou kvalitu. Miloše Urbáska s jeho systémovými variacemi děleného písma zde nelze rovněž opomenout, stejně jako Milana Grygara a jeho partitury: oba byli charakterizováni v souvislostech Nové citlivosti.

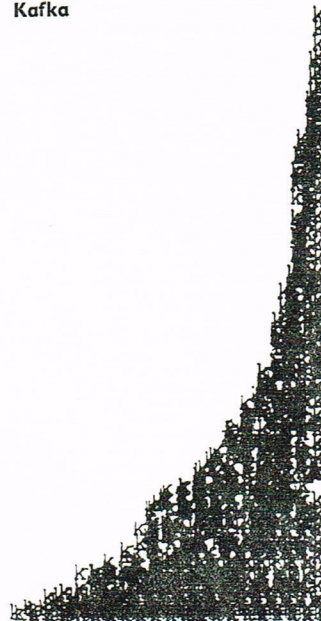
Vztah obrazu a písma, přírodních věd, textů a písma v šedesátých letech bychom mohli nazvat vzájemnou iniciací. Dnes se zdá, že touto mesaliací, pro tu dobu ostatně typickou, se do značné míry spoluutvářela charakteristická atmosféra optimismu spjatého s vírou ve spásanosnost racionality a s ní spjaté techniky a technologie. V tomto smyslu představuje vizuální poezie do značné míry uzavřenou kapitolu, podobně spjatou s „duchem doby“ jako kdysi komorní hudba.²⁵ Následující dekády rovněž zaznamenávají přesahy uměleckých oborů, zmíněné v tomto oddíle, avšak v jiných dobových i uměleckých kontextech.

²³ Václav Havel, *Antikódy*. Praha 1964.

²⁴ Srov. Chaloupeckého text Příběh Jiřího Balcara. In: Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění*. Praha 1990, s. 31–32.

²⁵ Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Soziologie der Musik*. Reinbek bei Hamburg 1968, s. 111. – Spojuje-li Adorno komorní hudbu s obdobím emancipace měšťanstva, lze vizuální poezii s její vírou v racionalitu a technický pokrok spojit s programem druhé avantgardy ve smyslu sci-fi, jak jej prezentoval Pierre Restany a u nás Jiří Padrta.

Kafka



258 Jiří Kolář, *Kafka*, polovina šedesátých let 20. století, papír, 29,5 × 21 cm

259 Josef Honys, *Text*, polovina šedesátých let 20. století, papír, 29,5 × 21 cm

