

Experimentálna poézia a jej podoby v slovenskom vizuálnom umení

KATARÍNA IHRINGOVÁ, Katedra dejín a teórie umenia Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity, Trnava

IHRINGOVÁ, K.: Experimental poetry and its forms in Slovak visual art. SLOVENSKÁ LITERATÚRA 58, 2011, No 4, p. 317 – 330.

Experimental poetry, which became one of the main cultural manifestations in the 1960s, was not only a form of art of that time, but – first and foremost – a great revolution in poetry. Despite the fact that the new culture paradigm mainly influenced the poetry evolution, out of the whole Slovak art community it took strongest root among Slovak visual artists. One of the reasons was our visual artists' additional response to lettrism already going out of fashion, which made them interested in the question of language, raised by experimental poetry. The article thus makes an effort to see how the cultural as well as philosophical-aesthetical problem influenced Slovak visual artists and how different the approaches each of them took were. The focus of attention is visualisation of poetic works of art and poetization of images. The article mainly builds on fundamental theoretical works, which first became well-known in the Czech art scene in the 1960s and subsequently influenced the art scene in Slovakia, too. The examples include works written by M. Bense, E. Gomringer, A. Moles, J. Hiršal, B. Gröger, as well as a semiotic view of the subject, represented by French linguist J.J. Thomas. He applies his semiotic analysis to Dadaist poems, however it can be applied to Slovak experimental works, too. The subject of the article is a response to a hot issue in contemporary art theory, which interferes with visual studies and intermediality.

Key words: experimental poetry, typogram, calligram, Slovak visual art

Experimentálna poézia, ktorá sa stala jedným z hlavných kultúrnych prejavov umenia šesťdesiatych rokov 20. storočia, nepredstavovala len výraz dobového umenia, ale predovšetkým obrovskú revolúciu v poézii. Často sa pojem „experimentálna poézia“ používa pre rôznorodé literárne a umelecké prejavy, ktorých spoločným menovateľom je práve experiment v rovine formy, t.j. v rovine jazyka.¹ Preto pod toto spoločné pomenovanie môžeme zahrnúť poéziu vizuálnu, pracujúcu s vizuálnymi výrazovými prostriedkami; fonetickú, pri ktorej dominuje fonetická (zvuková) stránka nad stránkou sémantickou; konceptuálnu, vystavanú zo zložitých jazykových hier a tautológií; kybernetickú, pracujúcu s počítačovými programami generujúcimi nové texty, a objektovú, pri ktorej sú slová básne stvárnené do podoby vizuálneho objektu. Klasifikácii však nevyhnutne predchádzal nový (experimentálny) spôsob napísania takejto dovtedy netradičnej básne. Báseň sa vzdala silnej spätosti so sémantikou, oslobodila sa z pút tradičnej významovosti a obráti-

¹ Zaužívaný je aj pojem konkrétnej poézia, najmä v nemecky hovoriacich krajinách, avšak tento pojem v našom kontexte nemožno aplikovať.

la sa smerom k čistote jazyka, k vizualizácii a zvukovosti. Podľa slov Maxa Benseho vznikol nový variant poézie, tzv. *umelá poézia*,² ktorá sa zriekla filozofických, psychologických či osobných výpovedí a pod vplyvom rozmáhajúcej sa semiotiky a teórie znaku sa stala neosobným, nesubjektívnym dielom, bez akýchkoľvek známkov individualizácie a subjektívizácie. Ferdinand Kriwet, nemecký umelec, predstaviteľ konkrétnej poézie, ale aj teoretik experimentálnej poézie vo svojej štúdií Rozklad literárnej jednoty (Príspevok k teórii vizuálne vnímanej literatúry)³ hovorí, že nová poézia so sebou prináša dôležitý fakt, a tým je rozklad literárnej jednoty, v zmysle korelácie formy a obsahu. Ten sa prejavuje emancipáciou jednotlivých jazykových zložiek, no predovšetkým rozlukou hlások a písmen. Písmo stráca potrebu sémantizácie a na jej miesto nastupuje vizualizácia, poprípade fonetizácia. I napriek stále existujúcim básňam, v ktorých figurujú celé slová so svojou pôvodnou sémantickou výpoveďou, dochádza aj pri nich k zjednodušovaniu v podobe fragmentov slov, samostatných grafém, ktoré sú do textu umiestňované podľa vizuálnej, prípadne zvukovej potreby, a teda nie významovej. Lingvistické znaky spolu s nelingvistickými vstupujú do nových priestorovo-vizuálnych a zvukových vzťahov, čím presahujú hranice poézie a dostávajú sa tak do sféry vizuálnej a zvukovej. Každý jeden či už lingvistický alebo nelingvistický prostriedok sa tak v semiotickom význame stáva znakom. Jean Jacques Thomas,⁴ profesor lingvistiky a francúzskej literatúry, analyzuje dadaistické básne napísané v duchu jazykového experimentu práve takýmto semiotickým spôsobom. Dadaistická semiotika pritom vychádza zo základného diagramu:

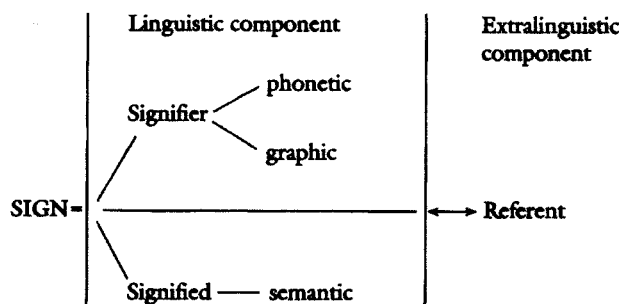


Diagram 1

Znak je tu chápaný ako signifikant (označujúci) a signifikát (označovaný), pričom signifikant môže mať dvojakú podobu: grafickú a fonetickú, kým signifikát sa vzťahuje k sémantickej, významotvornej stránke. Okrem týchto lingvistických komponentov existujú v umeleckej komunikácii aj mimolingvistické komponenty, kam Thomas zaradil re-

² BENSE, Max: *Teorie textů*. Praha : Odeon, 1967.

³ KRIWET, Ferdinand: Rozklad literární jednoty (Příspěvek k teorii vizuálně vnímané literatury). In: *Slovo pismo akce hlas. K estetice kultury technického věku*. Praha : Československý spisovatel, 1967, s. 161 – 172.

⁴ /online/ THOMAS, J. J.: Dada. In: *Twenty Century Literature Criticism*. Dallas : Gale Group, 2007. pdf <http://www.ieeff.org/dadafinal.pdf>.

ferenta alebo denotát. Jazykový znak, označujúci nejaký objekt/realitu/ideu stráca svoj tradičný, lingvistický charakter, ktorý je však nahradzovaný novými znakovými podobami. Buď je substituovaný fonetickým znakom (výkriky, vrieskanie, stonanie, držané rrrr na konci vety, náhly rachot, kvílenie sirén, silný ľudský hlas, atď.),⁵ alebo vizuálnym znakom (osobitá typografia, vizuálne odlišný typ písma, nerovnaká veľkosť a farebnosť písma, pomlčky, oblúky, atď.). Grafickú podobu znaku môžeme pozorovať napríklad v básni Louisa Aragona *Suicide*, 1920; v básňach Raoula Hausmanna *FMSBWT*, 1918 a *Báseň bez názvu* z roku 1919. Ďalej sú to tzv. fonetické signifikantné znaky, pri ktorých je sémantický aspekt básne nahradený fonetickým, teda zvukovým aspektom. Fonetický aspekt textu je založený na rytmických sekvenciách, pričom jazyková hodnota je eliminovaná v prospech hudobného efektu. V takomto prípade už nemôžeme hovoriť o slovách, ale skôr o tónoch alebo signifikantných znakoch vyvolávajúcich podobný účinok, ako má hudba. Takýto charakter má napríklad báseň Pierra-Alberta Birota *Báseň by mala kričať a tancovať* (1924), ktorá je koncipovaná na strate sémantickej významovosti a usporiadaní foném takým spôsobom, aby vyvolávali pocit dynamiky, pohybu a hudobnosti. Podobnú povahu má aj *Fonetická báseň*, 1924 Mana Raya, nazývaná aj pseudo-slovnou básňou. Nielenže je oslobodená od významovosti, ale zriekla sa aj tradičných lingvistických znakov, ktoré Ray nahradil kratšími a dlhšími čiarami.

Semiotická analýza experimentálnej poézie priniesla analytický pohľad na interpretáciu takýchto básní a zdôraznila najmä jej spôsob zjednodušovania slov na tie najelementárnejšie jazykové prostriedky, ktoré sa môžu stať rovnocennými partnermi k sémantickému slovu či vete, ba dokonca sú schopné obohatiť tradičnú poéziu o nové medzidruhové, estetizujúce vzťahy. Báseň tým následne získa nové významy.

No neboli to len semiotici, ktorí upozorňovali na elementárnosť a znakovosť jazyka experimentálnej poézie. Aj samotní teoretici experimentálnej poézie poukázali na jej fragmentárnosť a vedeckosť. Išlo o také osobnosti svetovej experimentálnej poézie ako Abraham A. Moles (*Manifest permutacionálneho umenia*) či Eugen Gomringer (*Od verša ku konštelácii*). Všetky spomenuté texty sa k nám dostali prostredníctvom dvoch najvýznamnejších experimentátorov v oblasti jazyka v Čechách šesťdesiatych rokov Bohumily Grögerovej a Josefa Hiršala,⁶ ktorí v decembri 1962 predniesli spoločnú prednášku O filozofii jazyka, statickej estetike a súčasnom literárnom experimente.⁷ V nej sa v stručnom historicko-filozofickom exkurze snažili poukázať na zmenu definície jazyka. Jazyk už prestáva byť chápaný ako čosi, čo svojimi hláskami a slabikami uchopí vec pojmovu. Každý jazyk má totiž iné pomenovanie pre rovnakú vec, preto sa autori opierajú o tri jeho teórie: 1. význam a pojem sú len ľubovoľné myšlienky o skutočnosti a slovo je len ľubovoľným znakom; 2. význam a pojem sú síce chápané ako myšlienka, ale myšlienka je zároveň vnímaná ako princíp skutočnosti; 3. význam je vykladaný ako nedokonalá myšlienka. Výsledkom troch teórií je záver, že jazyk je nedokonalý a arbitrárny, nie apriórne daný. Jazyk vychádza z človeka samotného a je ovplyvňovaný vonkajšími a vnútornými zákon-

⁵ RICHTER, Hans: *DADA-Kunst und Antikunst*. Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.

⁶ Podrobnejšie o vzniku experimentálnej poézie v Čechách pozri *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1997, s. 206 – 267.

⁷ V plnom znení pozri tamže, s. 226 – 257.

mi. Na základe takto novo ponímaného jazyka je potrebné pripraviť doposiaľ neobvyklé poňatie estetického vedomia, ktoré by bolo racionálne a exaktné, podobne ako je striktný jazyk vedy. Podľa mienky oboch autorov a vychádzajúc z názorov Maxa Benseho by takýto nezainteresovaný prístup k jazyku mohol byť pokusom o vytvorenie všeobecnej estetickej teórie, „ktorej by mohla učiniť srozumiteľnými tak rôznorodé fenomény ako primitívne umenie, budhistickú architektúru, čínske barevné drevorezy, západnú gotiku, indickú hudbu, Mozartovu Kouzelnou flétnu a Gerschwinovu Porgy and Bess, ako volné varianty jedného a téhož estetického princípu“ (*Akce slovo pohyb prostor*, 1997, s. 229). Nová teória textov by už nemala byť koncipovaná na obsiahlych sémantických popisoch a ľubovoľných interpretáciách, ale na štatisticko-informatívnom výskume estetickej a sémantických postupov. „Každá informácia je postavená ze znakov. Znak môže tvoriť skupiny, štruktúry alebo útvary. Budeme si musieť zvyknúť používať je nejen vo fyzike, ale i v estetike matematického a technologického jazyka a spoznávať techniku vo službe umenia a umenie vo službe techniky“ (*Akce slovo pohyb prostor*, 1997, s. 235).

K ďalším názorom formujúcim československú vetvu experimentálnej poézie a tiež novú teóriu jazyka, ktorú prezentovali Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, boli texty už spomenutého Abrahama A. Molesa (*Manifest permutacionálneho umenia*) a Eugena Gomringera (*Od verša ku konštelácii*). Novými umeleckými metódami konštruovania básne sa pre nich stáva konštelácia, permutácia, realizácia, variácia alebo demonštrácia. Abraham A. Moles⁸ vo svojom manifeste hovorí, že vstupujeme do permutacionálneho umenia, v ktorom sa permutácia chápe ako kombinácia jednoduchých prvkov s obmedzenou rozlišovacou schopnosťou. Tento umelecký princíp nám otvára nové možnosti vnímania. Skutočne pochopiť plný význam permutacionálneho umenia môžeme len v epoche strojov. Eugen Gomringer⁹ v manifeste *Od verša ku konštelácii* zasa tvrdí, že každá doba hovorí svojím vlastným jazykom. Dnešný človek sa od tých minulých líši tým, že chce veľmi rýchlo porozumieť, preto dochádza k formálnemu zjednodušovaniu jazyka. Takéto zjednodušovanie sa stalo podstatou nového básnictva a poézia sa dostala do paralelnej pozície s výtvarným umením, ktoré sa tiež vďaka Kandinskému, Kleeovi či Mondrianovi snažilo odhaliť svoje pôvodné materiály a výrazové prostriedky. Konštelácia je definovaná ako skupina slov, ktoré sú reťazené za sebou alebo vedľa seba, je jedinečná a zároveň nepreložiteľná. Gomringer do tejto novej hry opäť zapája čitateľa ako spoluhráča hry, ktorej pravidlá určil sám básnik.

Práve tieto názory svetových predstaviteľov experimentálnej poézie stáli pri zrode veľmi silnej českej scény experimentálnej poézie, ktorú v prvej vlně predstavujú už spomenutí autori Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Významným sa stáva rok 1967, kedy v Čechách vychádzajú najdôležitejšie texty formujúce súdobú, domácu, experimentálnu poéziu. Ide najmä o antológiu *Slovo písmo akce hlas. K estetice kultury technického věku*.

⁸ Abraham André Moles (1920 – 1992) bol francúzskym teoretikom komunikácie a tiež technickým inžinierom. Je považovaný za prvotného iniciátora v hľadaní vzájomných vzťahov medzi jazykom vedy a estetikou. Odtiaľ pramení aj jeho vedecké definovanie jazyka, ktoré sa snaží aplikovať na jazyk umenia.

⁹ Eugen Gomringer (1925), nemecký básnik považovaný za otca konkrétnej poézie v nemecky hovoriacich krajinách. Vo svojich manifestoch a teoretických článkoch sa snažil hľadať analógie medzi jazykom konkrétnej poézie a jazykom konkrétneho umenia.

Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století (ed. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová);¹⁰ knihu Maxa Bensa *Teorie textů*¹¹ a antologiu *Experimentální poezie*, která vyšla tiež v edícii a v preklade J. Hiršala a B. Grögerovej.¹²

Experimentálna poézia a jej slovenské podoby

Situácia experimentálnej poézie na Slovensku bola o čosi komplikovanejšia než v iných európskych krajinách. Jediným spojivkom s touto práve sa formujúcou revolúciou v umení, ktorá prebehla v celej Európe a v Južnej Amerike v šesťdesiatych rokoch, bola česká umelecká scéna. S ňou prichádzali naši umelci do najužšieho kontaktu a preberali z nej nielen teoretické spisy, ale aj samotné literárno-vizuálne diela, ktoré ich inšpirovali. Bol tu však jeden základný rozdiel. Kým v európskych krajinách sa problematikou experimentálnej poézie zaoberali prevažne básnici či umelci prepojení s literatúrou, tak u nás na ňu ako prví zareagovali výtvarníci, ktorí sa prvky poézie pokúsili pretransformovať do vizuálneho umenia. Samozrejme, určité pokusy o vizuálny experiment v poézii môžeme pozorovať aj u slovenských básnikov (Štefan Moravčík – *Reč páleného* či Vojtech Mihálik – *Tehotná*), avšak v šesťdesiatych rokoch ich snaha nenadobudla taký význam ako u výtvarných umelcov.¹³ Súviselo to zrejme s nástupom lettrizmu, umeleckého hnutia, ktorý vznikol v roku 1949 vo Francúzsku a jeho zakladateľom bol mladý, začínajúci rumunský básnik Isidor Isou. Ten začal propagovať nové princípy v umení, v ktorom by sa mali spojiť všetky jeho druhy (maliarstvo, poézia, hudba, dráma, architektúra). Vznikol by tak novodobý Gesamtkunstwerk, akési spoločenstvo umení. Hoci podľa Isoua umelecké druhy mali byť rovnocenné, predsa len táto myšlienka oslovila viac výtvarníkov, ba dokonca aj filmárov než samotných básnikov. O desať rokov neskôr oslovili princípy experimentálnej poézie práve básnikov a literárnych vedcov. Slovenskí výtvarní umelci šesťdesiatych rokov tak paralelne reagovali ešte na výdobytky lettrizmu, ako aj na aktuálne sa formujúci literárny experiment. Dôkazom je aj dvojica umelcov, ktorí sa okrem experimentálnej poézie jasne prihlásili aj k samotnému lettrizmu. Boli to Eduard Ovčáček a Miloš Urbásek.¹⁴ **Eduard Ovčáček**, pokračovateľ myšlienok Vladimíra Boudníka v rozmedzí rokov 1957 – 1963 študoval na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a v rokoch 1959 – 1965 sa stal členom bratislavských Konfrontácií. Aj napriek tomu, že išlo o českého umelca, ktorý sa po roku 1965 vrátil do Čiech a jeho nasledujúca umelecká tvorba sa spája výsostne s českým umeleckým prostredím, v šesťdesiatych rokoch zásadným spôsobom ovplyvnil slovenské umenie, jednak v oblasti lettrizmu, ako i samotnej experimentálnej poézie. Vzorom mu bola najmä vizuálna poézia ruskej avant-

¹⁰ *Slovo písmo akce hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*. Ed. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha : Československý spisovatel, 1967.

¹¹ BENSE, Max: *Teorie textů*. Praha : Odeon, 1967.

¹² HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds. a transl.): *Experimentální poezie*. Praha : Odeon, 1967.

¹³ MORAVČÍK, Štefan – ŠTRAUS, František: *Princíp hry v slovenskej poézii*. Martin : Matica slovenská, 2001.

¹⁴ Miloš Urbásek sa hlásil k lettrizmu a s písmom experimentoval, ale k experimentálnej poézii sa neprepracoval.

gardy, konkrétne kubofuturistická formácia na čele s Vladimírom Majakovským a Veľmirom Chlebnikovom, dadaistická koncepcia vlepovaných koláží s využitím písmových a číslicových tlačovín, aké robil najmä Kurt Schwitters a štrukturálna maľba či grafika podľa vzoru Jeana Dubuffeta. So slovenským prostredím sa spája len veľmi malá časť Ovčáčkovej tvorby, presnejšie jej ranná fáza, napriek tomu je jeho význam pre slovenský variant experimentálnej poézie nepopierateľný. Ide predovšetkým o cyklus experimentálnej poézie *Kruhy*, 1962/63, ktorý je zostavený výhradne z typogramov vytvorených strojopisom. Bol to práve *typogram*, ktorý sa stal najsymptomatickejším znakom experimentálnej poézie. Hoci nejde o modernú básnickú formu, keďže po prvýkrát sa typogram objavuje už v antickom staroveku v podobe carmen figuratum, pre experimentálnu poéziu sa stal formou umožňujúcou experimentovať tak s jazykom, ako aj s grafickou vizualizáciou. Tieto možnosti síce poskytoval aj kaligram, poprípade ideogram, avšak medzi týmito vizuálnymi formami sú značné rozdiely. Marie Langerová v štúdiu *Zbytky písma: kaligram, typogram, čára* hovorí: „Obě formy se odlišují způsobem tvarování předmětu, o kterém je v básni řeč. V kaligramu by se mělo písmo držet obrysu předmětu, samo tvarovat objekt; má tedy blíže kresbě a výtvarnému tvarování než typogram, v němž jde text po řádcích a teprve tyto řádky na svých okrajích předmět tvarují.“¹⁵

K Eduardovi Ovčáčkovi sa pripojil aj **Milan Adamčiak**, autor, dodržiavajúci zásady vizuálnej a experimentálnej poézie na Slovensku. Je považovaný za jedného z popredných experimentátorov slovenského umenia šesťdesiatych rokov. Ovplyvnený hnutím Fluxus¹⁶ dokázal pretransformovať mnohé vtedajšie európske tendencie, najmä v oblasti hudobnej inštrumentalizácie, aj do slovenského umenia.

Vizuálnej poézii sa začal venovať v priebehu šesťdesiatych rokov. V roku 1964 vytvoril v duchu lettristickej hry cyklus *Lettristická poézia*. Ide o tušom vytvorené individuálne, nedešifrovateľné znaky umiestnené do ohraničenej podoby básne. Keďže ide o znaky vytvorené ručne, a teda nie strojopisom, nemožno ich ešte vnímať ako prototyp experimentálneho typogramu. V roku 1966 vznikli aj prvé Adamčiakove typogramy. Typogram v autorovom prevedení nadobúda rôzne podoby, ktoré boli zosumarizované do cyklu vizuálnych básní pod názvom *Vizuálna poézia*, 1966. Každá báseň-obraz je napísaná s minimálnym množstvom grafém, dokonca obsahuje básne, v ktorých sa autor obmedzil na jedinú grafému. Litery sú priestorovo usporiadané, bez jednoznačného vizuálneho námetu, pričom vytvárajú skôr abstraktný, nekonkrétny kompozičný útvar. V technike vizuálnej poézie pokračoval aj o tri roky neskôr v rovnomennom cykle *Vizuálna poézia*, 1969. V ňom však už môžeme pozorovať formálnu bohatosť a rozmanitosť tvarov, ktorá v prvom cykle absentovala. Autor dokonca prekračuje aj tradičnú básnickú lineárnosť, ktorá je príznačná pri písaní tradičných básnických útvarov. Jednotlivé grafémy žijú svoj vlastný život bez nutnej vzájomnej nadväznosti, a preto je len prirodzené, že sa v istom momente oslobodia od formálnej upätosti a v strede riadku sa akoby „rozsypú“ a popadajú na biely papier bez autorskej kontroly. V rokoch 1968 – 1969 publikuje ďalšiu vizuálnu

¹⁵ LANGEROVÁ, Marie: *Zbytky písma: kaligram, typogram, čára*. In: *Svět literatury*, 2006, roč. 16, č. 33, s. 39 – 55.

¹⁶ Hnutie Fluxus je medzinárodné hnutie spájajúce experimentálne vnímajúcich umelcov: výtvarníkov, dizajnérov a hudobníkov. Bolo založené v roku 1960 v New Yorku. Umelci vychádzali z tvorby Marcela Duchampa a z dadaizmu, preto býva toto hnutie často označované ako neodadaizmus.

báseň *Typoraster*, či *Rytmicana*, 1969/70. Adamčiak v nich pokračuje v nastolenom vizuálnom trende, keď jednotlivé, výberom opäť striedme grafémy zoraduje do svojich najčastejšie využívaných geometrických útvarov, akými sú štvorec a kruh. Do nich s precíznosťou matematika umiestňuje grafémy, ktoré v prípade štvorcovej kompozície, akou je *Rytmicana*, rozdeľuje do niekoľkých menších stĺpcov. V porovnaní s predchádzajúcimi básňami experimentálnej poézie môžeme pozorovať prechod od abstraktnejších foriem k formám striktnejším, racionálne premyslenejším, ktoré naďalej naplňajú princípy typogramu v rovine asémantickosti a nesubjektívnosti, len ich formálne prevedenie je organickjšie. Pri tomto type typogramu sa odкрýva aj ďalší problém, dosť príznačný pre umenie šesťdesiatych rokov, a tým je otázka mriežky a geometrického rozvrstvenia obrazového priestoru.¹⁷ Podobný aspekt môžeme pozorovať aj vo vizuálnej poézii Milana Adamčiaka, ktorý typ takejto mriežky aplikuje do sféry poeticko-vizuálnej. Základným typom mriežky sa pre neho stáva štvorec, ktorý buď ponechá stáť samostatne (*Typoraster 180°*, 1970), alebo ho zdvojuje (*Záclony*, 1971), prípadne vytvára trojité zmnoženie nad sebou uložených štvorcových mriežok (*Rytmicana*, 1969 – 1970), ba dokonca umiestňuje štyri mriežky do jedného veľkého štvorca oddeleného od seba krížom (*Čipky*, 1970).

Postupne sa začína v jeho básňach objavovať nový, alebo novo interpretovateľný znak. Ide hlavne o vizuálne básne zo začiatku sedemdesiatych rokov, kedy sa popri jasne dešifrovateľných písmových grafémach veľkej i malej abecedy objavuje aj graféma O, prípadne číslo 0, ba možno znak kruhu, ako je to v prípade *Záclony*, 1971 a *Čipky*, 1970. Adamčiak okrem takejto interpretačnej nejednoznačnosti použil aj otáznik, teda interpunkčné znamienko, pričom umiestnil vždy dve znamienka proti sebe v obrátenej pozícii (*Typoraster 180°*, 1970).

Na Adamčiakovu vizuálnu poéziu, ale aj na problematiku písma v obraze a na vzťah slova/textu-obrazu nadviazal **Dezider Tóth**,¹⁸ ktorý pristúpil k písmu v obraze a obrazu v písme z rôznych umeleckých aspektov: od roviny poetickej (*Fosilie*, 1975 – 1980) cez roviny výtvarno-hudobnú (*Partitúry*, 1976 – 1978) k roviny poeticko-výtvarnej (*Kresby pre písací stroj*, 1980; *Milostné výkriky*, 1980) až k textovým objektom (*Kniha v prenatálnom stave*, 1983; *Inovácia mŕtvym jazykom*, 1989), k inštalácii, k maľbe na knihy (*Rezervácia*, 1991 – ?), ku knihe ako k objektu (*Lúka – oblak*, 1980) až po geometrickú maľbu akrylom (*Sťahovania a núdzové úniky*, 2000).

V rokoch 1976 – 1978 nadviazal na začatý cyklus *Partitúr*.¹⁹ V tomto prípade už išlo o rozsiahlejšiu a systematickejšiu prácu s vizuálnymi partitúrami, ako to bolo v predchádzajúcom období. Vytvoril okolo 70 kresieb a grafických záznamov na notový papier. Ich spoločným menovateľom, aj napriek značnej odlišnosti v oblasti znakovej, je spojenie notovej osnovy, grafického záznamu a heslovitého názvu, ktorý akoby plnil úlohu správneho nasmerovania na ceste čítania a porozumenia partitúr. Po prvýkrát sa dôslednejšie

¹⁷ Geometrická mriežka bola charakteristická aj pre tvorbu Miloša Urbáška, ktorý sa prostredníctvom nej určitým spôsobom vyrovnával so základnými princípmi geometrickej abstrakcie.

¹⁸ *Dezider Tóth 67 – 94*. Text Z. Bartošová, R. Matuščík, J. Valoch, H. Vaškovičová, A. Vrbanová, D. Tóth. Bratislava : O.K.O. Agency, 1994.

¹⁹ Tóth svoje kresby na notový papier po prvýkrát vystavoval v roku 1978 v Galérii mladých v Brne pod názvom *Partitúry*. Kurátorsky sa na výstave podieľal J. Valoch.

Tóthovými partitúrami zaoberal Jiří Valoch, ktorý inicioval aj ich výstavnú realizáciu. O Tóthových grafických partitúrach hovorí: „pro Tótha je partitura především určitým komunikačním schématem, které může být naplněno novými významy. Rozsah těchto významových proměn je velmi široký – začíná proměnami vizuální podoby vlastní notové osnovy a jejího významového upřesnění (třeba v podobu vedení elektrického proudu) a končí novým typem záznamu do osnovy, nejčastěji v podobě lapidární vizuální metafory (...)“ (Valoch, 1994, s. 31). Partitúry sú členené do niekoľkých menších tematických okruhov, ktoré spája buď rovnaký názov, prípadne rovnaké ideové zameranie. Prvým príkladom sú *Sternagonie*. Notový papier je pokrytý rýchlymi, avšak geometricky čistými čiernymi líniami, pretínajúcimi sa prevažne v ostrých uhloch. V určitom momente akoby dospeli do bodu, keď je potrebné x-té zmmnoženie línii, a vtedy sa v porovnaní s ostatnými líniami objaví akoby nekontrolovateľný, jediný okamžik, kedy už nie je potrebné presne dodržiavať geometrickosť línie. Podobný charakter majú aj partitúry nazvané *50V*, *150V*, *1500V*. V nich je však línia menej geometrická a racionálna. Ostré uhly sú nahradené voľnými, až gestickými čiarami. Tie vznikli samovoľne, akoby po zásahu elektrickým prúdom. K tejto interpretácii nás navádza samotný názov, keďže aj stupňovanie elektrického prúdu sa prejaví v zosilnenej frekvencii a dynamike čiar.

Ďalší tematický okruh je viac intímnejší, lyrickejší, presahujúci až do sféry poetickosti. Ide o partitúry *Po daždi*, *Odopnutá*, *Smútok hviezdnej oblohy* či napríklad *Uspávanka*. Pre spomenuté partitúry je charakteristická najmä jemnosť v prejave. Tóth sa snaží poetický, ba až básnický názov pretransformovať do grafickej a znakovkej podoby, pričom poznanie názvu je dôležitou súčasťou pochopenia a interpretácie. Bez tejto znalosti by pravý význam grafickej partitúry zostal zastretý. Atmosféra *Po daždi* sa premietla do notovej osnovy v podobe previsujúcich kvapiek. V *Odopnutej* dochádza k postupnému odkrývaniu celého gombíka, pričom táto postupnosť a fázovitosť je zaznamenaná na notovú osnovu. Podobne je to aj v *Uspávánke*, kde je naznačený proces uspávania od momentu otvorených očí až po úplne zatvorené.²⁰ V prípade *Smútku hviezdnej oblohy* sa hviezdy zmenili na čierne bodky a zostali osamelo umiestnené na nočnej oblohe.

I napriek tomu, že ide o grafické partitúry, predsa len musíme poukázať na vznik určitého, doposiaľ jedinečného typu kaligramu, v ktorom sa spojila textová (básnická) výpoveď s nakresleným obrazcom, výsledkom čoho bola sémantická jednota slova a obrazu. Ba dokonca v tomto prípade sa pripojil aj tretí element – hudobná osnova, ktorá v nás môže evokovať hudobné prevedenie grafického záznamu. Tóthove grafické partitúry však nikdy neboli určené na hudobnú realizáciu, a tak zostali len v rovine vizuálnej. Dôkazom toho je i partitúra *Malá nočná hudba*, ktorá už vo svojom názve evokuje hudobnú skladbu. Avšak Tóth tento známy hudobný námet poňal úplne iným spôsobom, keď všetky notové osnovy na hudobnom papieri zatrel čiernou farbou, čím nastolil nemožnosť akejkolvek hudobnej realizácie. Blízko k hudbe nielen v rámci hudobnej osnovy má aj *Dychovka*. Tu umiestnil na notovú osnovu čierne bodky a fúkaním či dýchaním vytváral ich nové podoby. Došlo tak k akejsi paralele medzi dychovými nástrojmi, príznačnými pre dychovku, a momentom fúkania na papieri hudobnej partitúry. Výsledkom

²⁰ K tomuto námetu sa Tóth vrátil v roku 1989, keď vytvoril inštaláciu *Snívaj!*. Na schody umiestnil fotografie snívajúcich očí.

bol veľmi gesticky, náhodne až expresívne pôsobiaci efekt rozfúknutých škvŕn. Obohacujúcim prvkom bola aktívna účasť človeka, autora na tejto partitúre iným spôsobom než len ručným zásahom. Môžeme tu pozorovať blízkosť realizácie obrazu s umeleckým smerom action painting, kde sa rovnako ako v prípade Tótha obrazy realizujú iným spôsobom, ako je maľovanie rukou.²¹

Rozsiahlu skupinu partitúr tvoria partitúry „ticha“, napríklad: *Kontrola ticha*, *Ticho!*, *Projektovanie ticha*, *Roleta ticha*, *Ticho pre Maleviča*, *Liečenie ticha I – III*, *Predticho*, *Zaticho*. V nich neexperimentoval len s vizuálnymi znakmi, obrazcami a názvom, ako to bolo v predchádzajúcich prípadoch, ale aj so samotnou štruktúrou hudobnej osnovy. Zmenšoval ju, prerušoval, prekryval čiernou farbou či dokonca prelepoval. K prekrytiu osnovy čiernou farbou došlo napríklad v prípade *Rolety ticha*, kde bola prekrytá buď celá osnova, alebo len niektoré riadky. V *Tichu pre Maleviča* prekrytím časti štyroch riadkov vytvoril odkaz na Malevičov *Čierny štvorec na bielom pozadí*. V *Projektovaní ticha* zasa zoskupil všetky osnovy do jedného čierneho celku. No v prípade *Ticha!* boli akékoľvek znaky nahradené preškrtnutím názvu a umiestnením slova Ticho! do centra partitúry. V roku 1983 Dezider Tóth nadviazal na cyklus *Partitúry* a vytvoril deväť nových partitúr s názvom *Partitúry po zásahu*, ktoré už boli oslobodené od konkretizujúceho a zároveň interpretačného názvu, čím nevznikla len významová mnohoznačnosť, ale aj interpretačná sloboda. V nasledujúcom období sa už partitúram nevenoval, hoci písmo naďalej zostalo dominantným výtvarným a umeleckým prostriedkom jeho tvorby.

Z roku 1980 pochádzajú Tóthove *Milostné výkriky*, realizované kresbou na papier. Ide o trojicu kresieb s jediným motívom, a to opakujúcou sa klávesnicou písacieho stroja. Do tohto nemenného, stabilného a všeobecne známeho priestoru, ktorý sa stáva východiskom a jediným prostriedkom realizácie typografických básní-obrazov, vstúpil autor svojím gestickým zásahom a vytvoril trojitý, ale stále iný typ trojuholníka.

Došlo tak k novému spôsobu spájania strojom vytvoreného písma a obrazu, či geometrického tvaru. Slová, alebo v tomto prípade písmená klávesnice, neboli výtvarne, geometricky alebo abstraktne vizualizované, ale boli prekryté ručne nakresleným znakom, čím došlo súčasne aj k prekrytiu typografie a kaligrafie.

Tóth sa v neskorších prácach už vo väčšom rozsahu nevenoval písmu a obrazu na papieri, ale písmo zakomponovával skôr do iných výtvarných súvislostí, akými sú objekty, inštalácie či akcie v krajine. Písmo ako výtvarný a estetický znak úplne oslobodený od sémantických významov, alebo písmo ako nositeľ určitej výpovednej hodnoty sa stalo neodmysliteľnou súčasťou viacerých autorových umeleckých výstupov.

V polovici šesťdesiatych rokov písmo veľmi plynule vstúpilo aj do tvorby **Vladimíra Popoviča**. Písmo sa pre neho stalo výtvarným prvkom, nositeľom estetickej hodnoty, ale zároveň prostriedkom komunikačným a informačným. Dôkazom toho je i dielo, ktoré vytvoril v rozmedzí rokov 1963 – 1967 *Projekt Oblečená Mája*. Rozsiahle dielo považované za variant experimentálnej poézie predstavuje predovšetkým syntézu textu, vlepovaných výstrižkov v podobe obrázkov, ale i napísaných textov, denníkových záznamov

²¹ V roku 1978 opäť iným spôsobom pristúpil k námetu dychoviiek. V rámci akcie hral Tóth aj s partnerkou šach na maľovanej šachovnici. Namiesto šachových figúrok bol použitý dych a dýchanie oboch spoluhráčov.

a rôznych nájdených malých predmetov. Tematicky sa *Projekt Oblečená Mája* viaže ku vzťahu muža a ženy prechádzajúci z roviny sexuálnej až do roviny čisto duchovnej. Nakreslené obrázky sú doplnené textami, básňami, ktoré nie sú zaujímavé len svojím estetickým a vizuálnym aspektom ozvlášťujúcim priestor obrazu, ale aj aspektom sémantickým, ba dokonca až poetickým: „*A bude okno, bude otvorené, vojdú električky, / vojdú trolejbusy. / A bude jar, / vojdú fialové hluky, / vojdú nočné pokrikovačky, / vojdú čumilovia spoza rohov.*“

Písmo je pritom koncipované a priestorovo rozložené do dvoch základných postupov: buď je text napísaný v podobe tradičnej básne, teda do strof a veršov, alebo v duchu experimentálnej, v niektorých prípadoch vizuálnej poézie, teda rozložené do obrazu tak, že spolu vyvárajú integrujúcu jednotu. Dochádza tu k dvojitému vrstveniu, jednak na úrovni písma zakomponovaného priamo do obrazu a jednak na úrovni celého *Projektu Oblečená Mája*, ktorý sa stáva syntetizujúcou jednotou rôzneho. V roku 1969 vytvoril ďalší podobný projekt nazvaný *Časová dimenzia*. V tomto prípade okrem toho, že spojil rôzne znakové systémy, dokázal syntetizovať aj dva rôzne typy písma: jednak sú to nalepené, zažltnuté listy strojom napísanej básne (*Obdaruj ma pane / dovoľávam sa ťa / leto / letorasty / ZUZANA+JANO-LETO 1969*) a nalepené, vytrhnuté strany, popísané rýchlo „nahodeným“ písmom, bez prvotnej, starostlivej úpravy (*ČASOVÁ DIMENZIA 1930 – 35: Krestu Tvojemu / Poklanajemsja / Vladykov / K Sviatoje / Voskresenie / Tvoje slavim*). Text napísaný staroslovienskym jazykom sa dostáva do ďalšieho lingvistického vzťahu s ručne napísaným písmom v spisovnej podobe, avšak vďaka nedbalému vytrhnutiu strany došlo k nevedomému zastretiu prvých slabík a v niektorých prípadoch prvých slov vo verši. Všetky tri podoby textov plnia jednak dekoratívnu funkciu obrazu, pretože sú napísané na vizuálne zaujímavých typoch papiera, ale zároveň naplňajú aj hodnotu výpovednú. Tri podoby jazyka, tri podoby diferentného papierového materiálu vykazujú určitú vývojovú líniu v dejinách ľudstva – určitú časovú dimenziu.

K mladšej generačnej skupiny umelcov patrí aj výtvarník **Peter Kalmus**, východoslovenský výtvarník, oscilujúci medzi rôznymi podobami a formami umenia, zaoberajúci sa maľbou, grafikou, kresbou, objektom, inštaláciou a tiež akciou. Syntetizujúcou ideou jeho tvorby je najmä koncept, ktorý nemusí byť vždy jasne a jednoznačne čitateľný, tiež potreba výpovede a nadviazanie dialógu s potenciálnym divákom na úrovni nenapísaného, a predsa vysloveného. Peter Kalmus sa pohybuje na alternatívnej umeleckej scéne už od sedemdesiatych rokov 20. storočia a na profesionálnej scéne od deväťdesiatych rokov. Z tohto profesionálne a umelecky bohatého tvorivého obdobia je z hľadiska vizuálnych partitúr zaujímavý najmä jeden jeho cyklus z rokov 1983 – 1995 nazvaný *Partitúry – básne*. Po prvýkrát boli Kalmusove partitúry vystavené už v roku 1985 v Prahe a o tri roky neskôr v Prešove. Ide o rozsiahlu zbierku partitúr-básní, ktoré sú rozdelené do voľných, reliéfne spracovaných listov a do dvoch kníh obsahujúcich takéto partitúry. Jednu knihu tvorí sto a druhú dvesto voľných listov. Pridfža sa pritom rovnakého formátu A4 a rovnakého linkovania strán. Práve tieto linky silno pripomínajú notovú osnovu, aj keď už nejde o jednoznačné členenie priestoru podľa hudobnej osnovy ako v prípade Dezidera Tótha. Peter Kalmus klasickú osnovu pozostávajúcu z piatich riadkov pätnásťkrát sa opakujúcich nahradil vlastným rozvrstvením priestoru, hoci veľmi pravidelným a geometrickým.

V jeho prípade ide o rovné linky opakujúce sa v pravidelných intervaloch. Zásadný rozdiel však môžeme pozorovať v momente, keď Kalmus nahradil grafické znaky, značky a kresby umiestnené na notovú osnovu sochárskymi technikami, akými sú údery či rytie. Kalmus tak vystavil svoje partitúry veľmi silným vonkajším vplyvom, napr. frézovaniu, lepeniu, vytrhávaniu, perforovaniu, ba dokonca brúseniu papiera. Výsledným momentom bola reliéfnosť povrchu a monochrómnosť, keďže autorove partitúry sa vyznačujú farebnou chudobnosťou, obmedzujúcou sa len na jedno farebné prevedenie.

Ďalším novým momentom Kalmusovho spôsobu práce je synestetický aspekt, pri ktorom už nejde len o spojenie dvoch primárnych zmyslových vnemov zraku a sluchu, o ktorom hovoril Charles Baudelaire v básni *Correspondences*, ale dielo je obohatené ešte o jeden vnem, a to dotyk. Autor nielenže svoje diela maľoval, alebo písal, ale sa ich aj bezprostredne, zväčša fyzickou silou aj dotýkal, narúšal ich pôvodnú štruktúru. Do jedného diela dokázal zosyntetizovať jednak niekoľko rôznych aj nevýtvarných techník a jednak rôznorodosť zmyslových vnemov.

Kalmusove *Partitúry – básne* už v samotnom názve skrývajú možnosť zvukovej výpovede, či už slovnej alebo hudobnej. Ide však o výpoveď bez slov a bez nôt. Alena Vrbanová o Kalmusovom špeciálnom spôsobe písania hovorí: „Prvé biele papiere majú podtitul básne. Prinášajú tému písania bez slov. Len radenie vrypov – zásahov do prísneho sledu riadkov –, len táto formálna stránka diela navodzuje moment písania.“²² Kalmus vytvoril synkretický typ vizuálnej poézie v spojení s hudobným médiom a vizualizáciou, avšak slovné posolstvo, ktoré autor chcel odovzdať, zostáva zastreté, ba dokonca vôbec nenapísané. To však neznamená, že by nebolo vyslovené. V tomto momente *Partitúry – básne* nadobúdajú vyšší, duchovnejší aspekt autorovej tvorby. Všetko už bolo napísané, a predsa toľko nevypovedaného. Biele písmo, biela kresba, biela nota na bielom papieri sú príkladom čistej senzibility, ako hovoril Kazimír Malevič, čistým priestorom, oslobodeným od všetkých významov, a predsa otvárajúcim významy nové. Kalmus svojimi partitúrami dokázal otvoriť nielen výtvarný a estetický priestor, ale položiť si aj otázky filozofické, otázky týkajúce sa prázdna: monochrómnne prázdno verzus bohatá duchovná, výpovedná hodnota.

Ojedinelým javom v dejinách slovenskej vizuálnej poézie, je i *kaligram*, ktorý Marie Langerová charakterizuje ako „báseň psanou nebo typograficky upravenou do obrazce, který naznačuje i její obsah“ (Langerová, 2006, s. 45). Kaligram, podobne ako typogram má bohatú minulosť a okrem starovekých umelcov, ako bol napr. Simias z Rodosu, ho preslávil najmä Guillaume Apollinaire svojou zbierkou básní *Kaligramy*, 1918. Kaligram je dvojník, ktorý v sebe spája dva jazyky: výtvarný a literárny, pričom sa však oba pridávajú identického obsahu. Michel Foucault aplikuje kaligram na dielo René Magritta *Toto nie je fajka* a nazýva ho tautológiou, pretože „zblízuje, ako sa len dá, text s figúrou: línie, ktoré vymedzujú tvar predmetu, skladá z tých línií, čo usporadúvajú postupnosť písmen; výpovede vkladá do priestoru figúry a spôsobuje, že text hovorí to, čo kresba reprezentuje“.²³ Kaligram v slovenskom umení nezaznamenal veľký ohlas a aj keď sa

²² VRBANOVA, Alena: *Peter Kalmus Monopolia*. Katalóg k výstave. Banská Bystrica : Štátna galéria, 1995. Kurátor výstavy Vladimír Beskid.

²³ FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava : Kalligram, 2010, s. 17.

nejaké kaligramy objavili, išlo skôr o autorské, veľmi ojedinelé experimenty, ktorým sa ani jeden autor nevenoval programovo.²⁴ Zaujímavú podobu kaligramu však priniesol sochár-výtvarník **Juraj Meliš**,²⁵ ktorého tvorba je od úplných počiatkov popretkávaná písmom a textom. Slovo sa stalo súčasťou jeho koláží (napr. koláž *Man of the Future*, 1974), linorezov (napr. *Na lúke*, 1973), maľovaných driev (*Posledná večera*, 1972; *Liberty*, 1974), fotokoláží (*Autoportrét s Ideou*, 1980) či rôznych kombinovaných techník (*Bibliotéka*, 1984). Každý jeden z jeho „jazykových“ cyklov si zaslúži samostatnú pozornosť, avšak v roku 1972 začal pracovať na cykle *Vizuálna poézia*, čím sa zaradil k umelcom – básnikom, ktorí svoje poetické videnie sveta pretransformovali do vizuálnej podoby. Spočiatku „zaznamenával svoje básne písaním, razítkoval textami úsmevné skladby nájdených predmetov a novotvarov vykrajovaných z lacných materiálov“ (Bajcurová – Jančár, 2002, s. 49) a od rokov 1974 – 1975 nadobudli jeho vizuálne básne novú podobu, keď začal používať netradičnú metódu písania sochárskych básní na drevo. Písmo umiestňoval na maľované drevo, reliéf pomocou rozžeravených matric. Nešlo teda o strojom vytvorené básne, čo by v tomto prípade ani nebolo možné uskutočniť, ale vo veľkej miere využíval vopred zhotovenú maticu a v niektorých prípadoch sice rukou napísané písmo, ale napísané pomocou šablóny. Išlo o spojenie autorského, formujúceho sa dotyku s drevom, s materiálom, ktorý je na povrchu tvrdý a neprípustný, avšak vo vnútri teplý a hrejivý, ktorý sa pod jediným dotykom človeka dokáže otvoriť a odhaliť svoje najvnútornejšie letokruhy. Zároveň tento vzťah dokázal odkryť ďalšie spojenie, a to splnutie ťažkej fyzickej práce s básňami veľmi emocionálnymi, presahujúcimi rámec najtajnejšej intimity. Takýmto spôsobom vznikla v našom prostredí veľmi ojedinelá podoba intímnej lyriky napísaná na maľované a prepaľované drevo.

Jednou z básní *Vizuálnej poézie* je i maľované a opaľované drevo s názvom *Spomienka na otca* (1975). Modrý reliéf umiestnený na veľkom drevenom stojane, posypaný pilinami z dreva a so zapichnutým nožom ako spomienkou na proces práce a tvorby, je nositeľom nie figurálneho či abstraktného obrazového posolstva, ako by sme na základe našich skúseností očakávali, ale poetickej výpovede, v ktorej sa autor veľmi citlivo vyrovnáva s otcom (stolárom), s prostredím stolárskej dielne, v ktorej vyrastal a zároveň aj s vlastným smerovaním tvorby: „*Vôňou pilín / otcovej dielne / namäkko usínam / v modravej hĺbke / v úprimnosti tvorby.*“

V *Chalúpke* (1971) využil maľované drevo a šablónou napísané písmo, pričom sa farebne pridŕžal tradičných, ľudových farieb, akými sú biela, modrá, červená aj s príslušným ornamentom. Písmo už nie je sústredené do centra, ale určuje akúsi postupnosť čítania: už prvé slovo „*rozčítaná*“ predznamenáva priebeh minulý, ale i súčasný stav. „*V medovníkovej chalúpke detstva*“ a „*studené noci otcových návratov smerom dole*“ konštitujú silnú späťnosť a neoddeliteľnosť autora s najsilnejším životným obdobím – s detstvom.

Doposiaľ spomenuté vizuálne básne boli spojením poetického slova, dreva a farby, avšak hľadať sémantické spojenie medzi tvarovou podobou dreva a významom básne

²⁴ Vizualizovať básne sa pokúsil už Andrej Sládkovič v básni *Roky a veky*. Pozri: SLÁDKOVIČ, Andrej: *Dielo*. Bratislava : Tatran, 1972, s. 486. Tiež Pavel Bunčák v básni *Nálada*.

²⁵ BAJCUROVÁ, Katarína – JANČÁR, Ivan: *Juraj Meliš*. Edícia Profily. Bratislava : Slovenský Tatran, 2002.

nebolo možné, pretože drevo buď poskytovalo svoj vlastný priestor pre slová, ako to bolo v prvom prípade, alebo v abstraktnej podobe pripomínalo visiacu bielizeň, čiže ďalší charakteristický znak detstva, ale ani v jednom prípade nešlo o jednoznačnú spätosť. K nej sa dopracoval napr. vo vizuálnej básni *Pod zhovievavý dáždňik* (1972), *Vlnami mojej zbesilosti* (1971), či v básni *Rozbujnel* (1971). Tvar prvej básne – modrý dáždňik, zodpovedá aj významovej stránke básne („*Pod zhovievavý dáždňik včerajšieho dňa ukrývam svoj oklamany sen*“), rovnako ako v druhej básni, ktorú vizuálne zobrazil ako zrkadlo („*Ne-smelým tikotom srdca dýcham / na zrkadlo tvojej podoby / so strachom že sa zarosí / vlnami mojej zbesilosti*“) a pri tretej básni použil jeden z najstarších abstraktných znakov ženského lona a ženskosti vôbec, pričom do červeného dreva umiestnil slová básne: „*Rozbujnel vinič / v záhrade tvojho lona sa kolíšu / moje dospelé sny*.“ Rovnaký znak symbolizujúci vagínu nájdeme aj v básni *Bystrým zrakom hľadím...* (1974), v ktorej lyrická intimita bola nahradená ironickou intimitou: „*Bystrým zrakom hľadím do konečníka budúcnosti a nádejou oplzlého optimizmu sa mi stáva vagina politiky...*“ Okrem zmeny charakteru básnických slov tu dochádza aj k zmene technickej. Drevo, okrem toho, že je maľované, podlieha ďalšiemu procesu, a to opaľovaniu, čím písmo nadobúda nové významové kvality, medzi ktoré možno zaradiť predovšetkým stálosť a nezničiteľnosť. Tento jav „zhorenia písma“ by na inom médiu (papieri) nebol možný. Vo všetkých štyroch básňach došlo k sémantickému spojeniu slova a obrazu, a teda k vytvoreniu určitého kaligramu.

Meliš v niektorých svojich básňach dokonca presahuje sféru výsostne intímnu a kladie si otázky s filozofickými presahmi, inšpirujúc sa pritom napríklad shakespearovským slovníkom, ako je to v básni *To be or not to be*, 1974. Pod sebou napísaná a päťkrát sa opakujúca veta *To be or not to be*, vystupuje z bieleho povrchu dreva vo svojej štrukturovanej podobe ako bytostná výzva. Nad tým všetkým vyniká nové dokončenie primárnej otázky, vyžiarené červenými písmenami: *to be*. Vychádzajúc a parafrázujúc Descartovu tézu „*cogito ergo sum*“, vytvoril v rokoch 1974 – 1975 dvojicu reliéfov *Cogito ergo sum – Cogitamus ergo sumus*.

Naznačená línia experimentálnej poézie v slovenskom umení je len jedna z možných línií nazerajúcich na daný problém. Tiež je úzko zameraná predovšetkým na rovinu vizualizácie básnických textov a spoetizovanie výtvarného obrazu. Otvorená stále zostáva otázka poetickej úrovne napísaných textov, či je ich kvalita dostatočne zaujímavá aj pre samotných literárnych vedcov, alebo sa výtvarní umelci obmedzili len na formálne, lingvistické ozvláštnenie obrazu a básnická stránka napísaného textu bola pre nich menej podstatná. V každom prípade sa daná problematika dostáva do sféry v súčasnej teórii umenia veľmi aktuálnej, a tou sú vizuálne štúdie či iným slovom intermedialita. Vzťah slova a obrazu tak prerastá úzke hranice maliarstva a poézie a nastoľuje mnohé, doposiaľ nezodpovedané otázky.

LITERATÚRA

Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let. Praha : Galerie hlavního města Prahy, 1997.
APOLLINAIRE, Guillaume: Básne obrazy. Praha : SNKL, 1965.

- Avantgarda známa a neznáma. Proletárská poezie a poetizmus. Zv. 1.* Praha : Svoboda, 1971.
- Avantgarda známa a neznáma. Vrchol a krize poetizmu. Zv. 2.* Praha : Svoboda, 1972.
- Avantgarda známa a neznáma. Generační diskuse. Zv. 3.* Praha : Svoboda, 1972.
- BAJCUROVÁ, Katarína – JANČÁR, Ivan: *Juraj Meliš*. Bratislava : Slovenský Tatran, 2002.
- BALEKA, Ján: *Výtvarné umění: Výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha : Academia, 1997.
- BENSE, Max: *Teorie textů*. Praha : Odeon, 1967.
- BOHN, Williard: *The aesthetics of Visual poetry 1914 – 1928*. Chicago : The University of Chicago Press, 1986.
- ČERVENKA, M. – JANKOVIČ, M. – KUBÍNOVÁ, M. – LANGEROVÁ, M.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2000.
- FOUCAULT, Michel: *Toto nie je fajka*. Bratislava : Kalligram, 2010.
- GERŽOVÁ, Jana (ed.): *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia*. Bratislava : Profil, 1999.
- GERŽOVÁ, Jana: *Otis Laubert: Askét bez obmedzenia*. Bratislava : Kruh súčasného umenia Profil, 2001.
- HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila: *Slovo, akce, písmo, hlas: K estetice kultury technického věku*. Praha : Československý spisovatel, 1967.
- HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds. a transl.): *Experimentální poezie*. Praha : Odeon, 1967.
- LANGEROVÁ, Marie: Zbytky písma: kaligram, typogram, čára. In: *Svět literatury*, 2006, roč. 16, č. 33, s. 39 – 55.
- MORAVČÍK, Štefan – ŠTRAUS, František: *Princíp hry v slovenskej poézii*. Martin : Matica slovenská, 2001.
- PEIGNOT, Jérôme: *Typoésie*. Paris : Imprimerie Nationale, 1993.
- POHRIBNÝ, Arsén (ed.): *Vrh kostek. Antologie české experimentální poezie*. Praha : Torst, 1993.
- RICHTER, Hans: *DADA-Kunst und Antikunst*. Köln : Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.
- RUSINOVÁ, Zora (ed.): *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava : SNG, 2000.
- RUSINOVÁ, Zora: *Vladimír Popovič*. Bratislava : Slovart, 2002.
- RUSINOVÁ, Zora (ed.): *Šesťdesiate v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava : SNG, 1995.
- VRBANOVÁ, Alena: *Peter Kalmus Monopolia*. Katalóg k výstave. Kurátor výstavy Vladimír Beskid. Banská Bystrica : Štátna galéria Banská Bystrica, 1995.

Mgr. Katarína Ihringová, PhD.
 Katedra dejín a teórie umenia
 Filozofická fakulta Trnavskej univerzity
 Hornopotočná 23,
 917 00 Trnava
 SR
 e-mail: katka.ihring@gmail.com