

Strojopisné umenie a vizualizácia básnických textov

KATARÍNA IHRINGOVÁ, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity, Trnava

Typografia, slovo gréckeho pôvodu, pochádza z dvoch slov *typos* – otláčok a *grafeion* – písať. Ide teda o techniku tlače s využitím tlačiarenských strojov a všetkých materiálov s tým súvisiacich. Ak sa však chceme vyhnúť skúmaniu a analyzovaniu tlačiarenských postupov a rôznych typov písma, sústredíme sa na estetickú stránku tohto problému, ktorou je vizualizácia textu dosiahnutá práve strojopisnými a v súčasnosti i počítačovými písmenami a technikami. Strojopisné umenie alebo jeho výsledok typogram a kaligram tak bude chápané ako strojom vytvorená litera (písmeno) vstupujúca do vizuálne poňatých obrazov a foriem.

Za posledných sto rokov bola typografia ovplyvnená rôznymi spoločenskými javmi, ale najsilnejší vplyv mala na ňu práve oblasť umelecká, ktorá upriamila pozornosť na vzťah strojom napísaného písmena a jeho vizuálnu podobu. Písmeno sa zrieklo svojej doterajšej výsostnej sémantickej pozície a stalo sa samostatným formálnym znakom, či skôr materiálom novej umeleckej formy. Jasia Reichardtová v stati „Litera v umění“¹ rozlišuje dva simultánne pôsobiace aspekty strojopisného písma: symbolický a formálny. Kým pri symbolickom aspekte písmená zastupujú a reprezentujú niečo iné než samé seba, napríklad zvuk, ideu, objekt, tak pri formálnom aspekte písmeno nadobúda abstraktnú formu, ktorá nič nereprezentuje, nič nezastupuje, ani nič nepripomína. Existuje len sama o sebe, a preto je schopná vnímať písmeno ako nový formálny materiál vstupujúci napríklad aj do umelecko-vizuálnych vzťahov.² Výsledným prejavom je potom splynutie poézie, maliarstva a typografie, ktoré sa stalo príznačné pre umenie 20. storočia. Hoci problém vizualizácie textov nie je problémom len 20. storočia, ale jeho korene siahajú hlboko do minulosti, dokonca prvé formy vizualizácie nachádzame už v tvorbe umelcov antiky, napr. u rímskeho básnika Leviausa, ktorý časť básne Phoenix napísal v tvare krídel, či Simiasa z Rodosu,³ predsa len literárna revolúcia z konca 19. storočia hlboko zasiahla jednak vnútornú skladbu básne a zloženie poézie ako i tú vonkajšiu, vizuálnu podobu poe-

¹ REICHARDOVÁ, Jasia: Litera v umění. In: *Slovo písmo akce hlas. K estetice kultury technického věku*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 173 – 174.

² Jasia Reichardtová ďalej v štúdiu Litera v umění (s. 173) vymedzuje tri základné skupiny využitia litery v umení. V prvej skupine sa litera transformuje do abstraktnej kompozície, pričom jej sémantický význam zostáva zahmlený a v mnohých prípadoch i nepodstatný. Nositeľom primárneho významu je tvar, do ktorého sú litery zoskupené, a farba, ktorá ho môže ešte podčiarknuť. Predstaviteľmi takéhoto spôsobu zoskupovania sú Hap Grieshaber, H. N. Werkman, Josua Reichert a Franz Mon. Do druhej skupiny patria litery, ktorých vizuálne usporiadanie podčiarkuje poslanstvo textu, ako napríklad diela Ferdinanda Kriweta či Hamiltona Finlaya. Poslednú skupinu tvoria abstraktno-strojopisné diela Dittera Rota, Emmeta Williamsa, Doma S. Houedarda.

³ Prelom staroveku a stredoveku bol sprevádzaný veľkými zmenami v oblasti vizuálnych foriem. Vznikajú rôzne zložité labyrinty obsahujúce slovné hračky, písmenové hry, autorom ktorých bol najmä básnik Optacian, ktorý žil v 4. storočí. Vytvoril 23 vizuálnych básní v tvare labyrintov zväčša s náboženskou spojitosťou. V období od 11. do 14. storočia sa rozmohli tzv. poetické labyrinty, nadväzujúce na staroveké labyrinty a nazývali sa aj labyrinthus poeticus alebo cubus poeticus. Labyrinty boli rozlične tvarované, buď do obdĺžnika, špirály, križa či romboidu a vždy v sebe skrývali náboženskú interpretáciu.

zie. V poézii prestávajú platiť logicky dané pravidlá, rušia sa pevné veršové formy, odmieta sa jednotiacia úloha syntaxe, odkláňa sa od tradičných literárnych výrazových prostriedkov, ktoré sú nahrádzané prostriedkami iných umeleckých druhov, nastupuje voľný verš. Paralelne s vnútornými básnickými zmenami sa dejú aj zmeny vonkajšie, zasahujúce oblasť vizuálnu/grafickú, ovplyvňujúcu dve sféry vizualizácie: knižnú typografickú úpravu a vizualizáciu literárnych textov.⁴ My sa sústreďíme najmä na druhý variant vizualizácie plynulo nadväzujúci a vychádzajúci z Mallarmého, ktorý oslobodil slová od striktných, jednoznačných významov, z Apollinaira, ktorý poňal poéziu ako syntézu slova a obrazu, či z orfistického maliarstva, ktoré maľbu chápalo ako výtvarné stvárnenie hudobnej symfónie, a v neposlednom rade z Marinettiho slov „parole in liberta“, ktoré môžu byť chápané ako motto pre všetky literárno-výtvarné experimenty, oslobodzujúce slová a jazyky od vopred daných foriem a prisudzujúce im významy nové, ku ktorým sa pripájajú aj významy vizuálne.

Ferdinand Kriwet (1942) v teoretickej štúdii Rozklad literárnej jednoty (Príspevok k teórii vizuálne vnímanej literatúry)⁵ vníma vizuálnu literatúru ako druh literatúry pracujúci s typografickými materiálmi, s písmenami a plochou papiera a s procesmi videnia a čítania, pričom posledný bod úzko súvisí práve so synestetickým vnímaním poézie a maliarstva. Podľa Kriweta obidva umelecké druhy môžu byť podobne písané a podobne čítané, len raz prevažuje grafický a inokedy literárny aspekt písaného textu. Kriwet ich ešte v tomto momente nevnímal ako rovnocenné aspekty podieľajúce sa na jednom umeleckom vnímaní diela, ale vizuálny text chápal ako určité napätie medzi zmyslovým videním a intelektuálnym čítaním. Divák, podľa jeho názoru, najprv vidí veľký formát vizuálneho textu typograficky rozčleneného a text začne vnímať až neskôr. Tento názor z hľadiska synestézie bol síce prekonaný, ale inšpiratívny je Kriwetov poznatok, že vizuálny text so sebou prináša aj tzv. rozklad literárnej jednoty. Ten sa prejavuje emancipáciou jednotlivých jazykových zložiek, predovšetkým rozlukov hlásky a písma. Písmo tak

V stredovekých labyrintoch pokračovali emblémy. Emblém je výtvarným umením, ktorého súčasťou sa stal aj určitý básnický útvar. Dejiny novodobej emblematiky nastolil taliansky profesor Andrea Alciati (1492 – 1550), ktorý vo svojom diele *Emblemanum liber*, uverejnenom v roku 1531, zosystematizoval 104 emblémov. Emblém tu charakterizoval ako okrasu, zástavu, ale aj heslo či motto. Súčasťou emblému sú tri časti: 1. inscriptio – motto, krátky nadpis; 2. pictura; imago – obraz, ktorý v spojení s nadpisom tvorí rébus alebo hádanku; 3. subscriptio, epigram – komentár napísaný v podobe veršov alebo prózy poskytuje kľúč k rébusu. Emblémy mali v Alciatiho ponímaní zväčša didakticko-morálny charakter. Viac k emblémom: KONEČNÝ, Lubomír: *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematiky*. Praha: Národní knihovna České republiky, 2002, s. 10.

TATARKIEWICZ, W.: Emblematika a ikonologie. In: *Souvislosti*. Revue pro křesťanství a kulturu, roč. 9, 1998, č. 1.

Renesančný básnik a prozaik Francois Rabelais kaligram zakomponoval do satirického diela *Gargantua a Pantagruel* a v 17. storočí ich využíval Francúz Angot de l'Esperonniere; v 18. storočí na počtu vína urobil Pannard kaligram v tvare fľaše a pohára.

⁴ Prehľad európskej a svetovej typografickej alebo vizuálnej poézie nájdeme napr. v dielach: PEIGNOT, Jérôme: *Typoésie*. Paris: Imprimerie Nationale, 1993.

Imaged Words and Worded Images. Ed. Richard Kostelanecz. New York: Dutton & Company, 1970.

⁵ KRIWET, Ferdinand: Rozklad literárnej jednoty (Príspevok k teórii vizuálne vnímanej literatúry). In: *Slovo pismo akce hlas. K estetice kultury technického věku*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 161 – 172.

stráca potrebu fonetizácie a na jej miesto nastupuje vizualizácia. Výsledným javom je vznik tzv. textových obrazov alebo výtvarných básní. Kriwet však pod pojmom vizuálny text nevníma len strojom napísané básne vizuálne a typograficky upravené, pretože pri klasifikácii vizuálneho textu rozlišuje okrem *písmových obrazov* využívajúcich už hotové písmo, *písmových textov* pracujúcich výhradne s písmenami vyrobenými technicky aj *písané obrazy* pracujúce s kaligrafickým písmom či *písané texty* sústredujúce sa na rukopisné individuálne prejavy.

Typogram – vizuálna, strojom vytvorená básneň

Patrí k progresívnejším a pre umelcov aj inšpirujúcejším javom strojopisného umenia ako je kaligram a po stránke technickej dôslednejšie napĺňa podstatu strojopisného umenia, keďže v prípade kaligramu nejde o striktné strojopisné vymedzenie. Typogram má už vo svojej podstate určenú jedine strojopisnú, poprípade počítačovú realizáciu, čím sa dostáva do užšieho bipolárneho vzťahu s kaligrafiou, teda ručne napísaným písmom. Preto je typogram označovaný aj za mechanickú poéziu. Typogram okrem strojopisného určenia nadobúda rovnako aj vizuálnu podobu, avšak kým do kaligramu upravené básne spĺňali aj sémantickú rovinu, a teda zdôrazňovali obsahovosť básne, tak typogram smeruje k asémantickosti, čím môže sústrediť svoju pozornosť čisto len na jazyk a písmená. Tie sa stávajú jedinými lingvistickými a tiež výtvarnými znakmi naplňujúcimi priestor papiera. Z básnického prejavu je odstránená subjektívizácia rovnako ako básnické/lyrické „ja“ je nahradené neosobným, nesubjektívnym písacím strojom bez akýchkoľvek známk individualizácie. Básnická tvorba je oslobodená od potreby reflektovania vnútorných pocitov a emócií a stáva sa činom rozumu, ktorý sa sústreďuje na samotný jazyk a jeho rôzne podoby. Sémantická stránka bola nahradená stránkou estetickou, pri ktorej od obsahu oslobodený znak nebolo možné vnímať nijako inak len vizuálne. Takýto prístup k básnickému znaku mal veľmi blízko k matematike, či k vede ako takej. Dôkazom toho sú aj v šesťdesiatych rokoch sa formujúce snahy dvojice českých umelcov Grögerovej a Hiršala, ktorí priniesli do našej podoby experimentálnej poézie preklady textov už vtedy známych osobností ako boli Max Bense (*Teória textov*), Abraham A. Moles (*Manifest permutacionálneho umenia*), Eugen Gombringer (*Od verša ku konštelácii*) či básne Helmuta Heissenbüttela.⁶ Novými umeleckými metódami sa podľa nich stáva konštelácia, permutácia, realizácia, variácia alebo demonštrácia. Abraham A. Moles vo svojom manifeste hovorí, že vstupujeme do permutacionálneho umenia, v ktorom je permutácia chápaná ako kombinácia jednoduchých prvkov s obmedzenou rozlišovacou schopnosťou. Tento nový stred umeleckého záujmu nám rovnako otvára nové možnosti vnímania. Jeho význam spočíva vo využití jednoduchých, ba až základných znakov, ale v obrovskej možnosti ich navzájom spájať – permutovať. Skutočne pochopiť plný význam permutacionálneho umenia môžeme len v epoche strojov.

Eugen Gombringer 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

⁶ Podrobnejšie k jednotlivým textom In: *Akce slovo pohyb prostor. Experimenty v umění šedesátých let*. Praha : Galérie hlavního města Prahy, 1997, s. 206 – 267.

veľmi rýchlo porozumieť, preto dochádza k formálnemu zjednodušovaniu jazyka. Takéto zjednodušovanie sa stalo primárnou podstatou nového básnictva a poézia sa tak dostala do paralelnej situácie s výtvarným umením, ktoré sa tiež vďaka Kandinskému, Kleeovi či Mondrianovi snažilo odkryť svoje pôvodné materiály a výrazové prostriedky. Konštelácia je tak definovaná ako skupina slov reťazených za sebou alebo vedľa seba, je jedinečná a zároveň nepreložiteľná. Gombringer do tejto novej hry opäť zapája aj čitateľa, ktorý sa stáva spoluhráčom hry, ktorej pravidlá určil sám básnik.

Najsilnejšiu odozvu zaznamenali tieto manifesty v Čechách, najmä vďaka už spomínanej dvojici Grögerová – Hiršal, ale bol to aj Jiří Kolář, ktorý odlíšil vizuálnu poéziu futuristov od svojej evidentnej poézie. Kým vizuálna poézia sa ešte stále opiera o slová a kto ju číta musí rozumieť jazyku, v ktorom je báseň napísaná, tak evidentná poézia už slová nepotrebuje, absolútne sa vymyká pravidlám tradičnej poézie a obracia sa len na čitateľovu vnímavosť. Na Kolára úzko nadviazal Ladislav Novák a pripojil sa k nim aj najvýznamnejší teoretik experimentálnej poézie v Čechách a na Slovensku Jiří Valoch, ba dokonca zbierkou *Antikódy* aj Václav Havel.

Typogram v slovenskom kontexte

Spojnicou medzi pražskými Konfrontáciami a slovenskou štruktúrnou malbou šesťdesiatych rokov bol Eduard Ovčáček (1933), pokračovateľ myšlienok Vladimíra Boudníka. V rokoch 1959 – 1965 sa stal členom bratislavských Konfrontácií a spolu s Milošom Urbáskom bol jediným dôsledným pokračovateľom lettristického hnutia u nás. Slová, písmená a grafémy oslobodzoval od sféry profánosti, ktorá im určovala jednoznačné významy a snažil sa z nich urobiť jedine estetickú a výtvarnú zložku podieľajúcu sa na novom spôsobe komunikácie. Hoci sa systematicky venoval problému písma od prvej polovice šesťdesiatych rokov, písmo poňaté ako výtvarný fenomén prechádzalo rôznymi lettristickými variantmi: od prepaľovaných koláží a grafických listov cez písmo tvarujúce figúry, lettristické objekty, až ku konkrétnej poézii a od deväťdesiatych rokov prešiel k novým PC technológiám. Stimuláciou pre vznik prvých koláží pohrávajúcich sa s elementom písma bola pre Ovčáčka vizuálna poézia ruskej avantgardy, konkrétne kubo-futuristickej formácie na čele s Vladimírom Majakovskim a Chlebnikovom, dadaistická koncepcia vlepovaných koláží s využitím písmových a číslicových tlačí, aké robil najmä Kurt Schwitters a štruktúrna grafika a maľba podľa vzoru Dubuffeta. Syntézou inšpiračných vplyvov a vlastného smerovania dospel Ovčáček k vytvoreniu týchto cyklov: Grafický cyklus *Deflorácia*, 1961; cyklus konkrétnej poézie *Kruhy*, 1962 – 1963; *Denníky*, 1964; *Manifesty*, 1964; *Palimpsesty I – II*, 1963; štruktúrne obrazy z cyklu *Epitafy I – XII*, 1961 – 1963; cyklus koláží *Prepaľované koláže*, 1964 – 1968; drevené vypaľované dosky *Ortiely I – VIII*, *Interpretácia slnka* a *Tabule I – XII*, 1964 – 1965.

Kým v prvých variantoch práce s písmom, teda v prepaľovaných kolážach je písmo/text vnímané ako jedna z foriem civilizačnej komunikácie s jasným odkrývaním ľudského „ja“, tak v prípade cyklu konkrétnej poézie *Kruhy*, ktorej sa venoval v rozmedzí rokov 1962 – 1963, ide čisto len o vytváranie typogramov strojopisom. Tu sa spätosť s javovou skutočnosťou absolútne vytráca. Najčastejšie opakujúcou sa vizuálnou formou je kruh,

ktorý sa zároveň stáva aj názvom konkrétnej poézie. Kruh ako vizuálny obrazec sa stal pre autorov vizuálnej poézie veľmi obľúbeným tvarom. Už Apollinaire v ideograme *Dopis – Oceán* dvakrát použil kruhovú kompozíciu pripomínajúcu akési slnečné vyžarovanie, ale zároveň snahu vtiahnuť diváka do stredu poeticko-výtvarného diania, aby sa mohol stať jeho priamou súčasťou a nie len sekundárnym pozorovateľom. Neskôr si kruhovú formu veľmi obľúbil aj Karel Teige.

Ovčáčkov *Kruh*, s častokrát bližším určením *Zámená*, predstavuje typograficko-strojopisné pohrávanie sa jednak s konkrétnymi či náhodnými grafémami, jednak s racionálne prepracovanou snahou dosiahnuť požadovaný vizuálny efekt. Ten je do najmenšieho detailu dômyselne prepracovaný. Grafémy podieľajúce sa na vytvorení jedného veľkého makrokozmu sú tiež súčasťou malých geometrických mikrokozmov v rámci jedného celku. Ako napríklad v prípade básne *NEJ-NEJ*, 1966 sú grafémy n, e, j radené tesne vedľa seba s tým, že uprostred je vytvorený akoby samostatne existujúci priestor, opäť kruh, v ktorom už dominujú samohlásky (a, A, e, o).

V roku 1968 vytvoril Ovčáček veľmi ojedinelú a svojím charakterom aj neopakovateľnú sériu 7 cyklov konkrétnej a vizuálnej poézie lettristického charakteru *Lekce velké- ho A*. Tento druh vizuálnej poézie vznikol pod vplyvom okupácie Československa v roku 1968. Veľké písmeno A sa stáva alegóriou na spoločenskú situáciu a aj jednotlivé názvy básní podčiarkujú podstatu cyklov: V jednom šiku, Po radě, soudruzi!, Satelitě velké- ho A, Bez lidské tváře...

No po štyridsiatich rokoch od vydania tejto vizuálnej poézie nie je potrebné hodnotiť ju len z tohto hľadiska, pretože okrem určitej výpovednej hodnoty má v sebe nepopierateľnú vizuálnu a estetickú kvalitu, ktorá sa ani rokmi nevytratila.

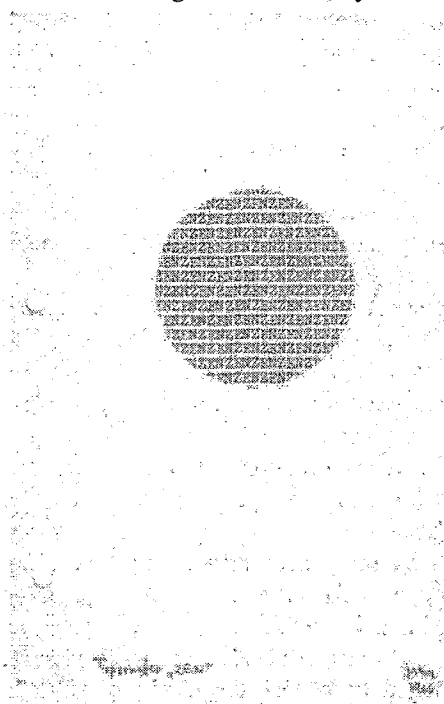
K najvýznamnejším a zrejme k jediným najdôslednejším autorom dodržiavajúcim zásady vizuálnej a konkrétnej poézie u nás patrí eklektik v oblasti umenia so širokým umeleckým záberom zasahujúcim do sféry poézie, maliarstva a hudby Milan Adamčiak (1946). Okrem veľmi premyslenej a systematickej vizuálnej poézie tvoril aj tzv. grafické partitúry, ktoré boli vizuálnou realizáciou hudobnej partitúry. Adamčiak je považovaný za jedného z popredných experimentátorov slovenského umenia šesťdesiatych rokov, kedy pod vplyvom hnutia Fluxus dokázal pretransformovať mnohé vtedajšie európske tendencie, najmä v oblasti hudobnej inštrumentácie aj do nášho umenia.

Vizuálnej poézii sa začal venovať v priebehu šesťdesiatych rokov, konkrétne od roku 1966. Vizuálne básne z tohto obdobia je možné ich charakterom, technickým stvárnením i vizuálnou realizáciou prirovnať k evidentnej poézii Jiřího Kolára (1914 – 2002), ktorý rovnako ako Adamčiak objavil vizualizáciu poézie v šesťdesiatych rokoch, kedy mu vyšla zbierka básní *Básne ticha* (1960). V nich sa po prvýkrát začal rozchádzať s verbálnym básnictvom, na miesto ktorého nastúpila vizuálna stránka textu. Jazyk so svojou výpovednou hodnotou nahradil technickými možnosťami písacieho stroja, prostredníctvom ktorého dokázal preškrtnúť text, ťukať písmená cez seba a vytvárať z nich rôzne obrazce, napríklad aj tváre známych umelcov.

Adamčiak už v roku 1966 básňou nazvanou *Hommage a Rimbaud* jasne stanovil svoj postoj k experimentálnej poézii, ktorú na prelome 19. a 20. storočia medzi prvými začal presadzovať práve Rimbaud, napríklad aj básňou *Samohlásky*, v ktorej proklamo-

val synestetické vnímanie básne a výtvarného umenia. Nešlo ale o Adamčiakovu prvotinu v oblasti experimentu. V roku 1964 vytvoril v duchu lettristickej hry cyklus *Lettristická poézia*, tušom namaľované individuálne, autorské, nedešifrovateľné znaky umiestnené do ohraničenej podoby básne. Znaký blížiacie sa skôr k piktogramom než k ideogramom nie sú ešte vytvorené strojopisne, ale rukopisom, preto nie je možné ich vnímať ako strojopisné umenie. Podobný charakter má aj básň *Kaligrafické variácie* už z roku 1996, kde kaligrafickým, gestickým rukopisom sú do štyroch riadkov umiestnené akoby nikdy nekončiace „kaligrafické zauzliny“.

V roku 1966 vznikli aj prvé Adamčiakove typogramy, používajúc definíciu Vladimíra Burdu z antológie *Vrh kociek*, by malo ísť o vizuálnu písmovú básň, o neslovnú, asémantickú kreáciu fetišizujúcu atomizovaný strojový typ.⁷ Typogram v Adamčiakovom



ADAMČIAK, Milan: *Typoraster „Zen“*, 1966

prevedení nadobúda rôzne podoby a spracovania, pričom prechádza od typorastra až po vizuálnu poéziu napísanú strojopisom. V básni *Zen*, 1966 sú veľké tlačené písmená Z, E, N umiestňované v tesnej blízkosti za sebou s tým, že sa spájajú do slova zen. Tento motívický námet je zároveň jedinou ideou básne ako i jediným slovom neustále sa opakujúcim. Slovo zen je autorsky veľmi premyslene formované do podoby kruhu, pričom jednotlivé litery sú umiestnené pod seba aj v rámci diagonál. Básň je ojedinelým sémantickým zjavom v Adamčiakovej vizuálnej poézii pridržajúci sa ešte určitého aj keď jednoslabičného a jednoslovného námetu. Ostatné básne vizuálnej poézie sa postupne oslobodia od akéhokoľvek sujetového námetu, ba budú oslobodené dokonca aj od viazanosti na významoch vyplývajúcich z reálneho sveta. V tom istom roku vznikol ďalší cyklus experimentálnej poézie nazvaný *Vizuálna poézia*, 1966, ktorý má najbližšie k básňam

Jiřího Koláři. Každá básň-obraz je napísaná s minimálnym množstvom grafém, dokonca sú básne, v ktorých sa obmedzil na jedinú grafému, ako je napr. malé n. Litery sú priestorovo usporiadané, ale bez jednoznačného vizuálneho námetu vytvárajú skôr abstraktný, nekonkrétny kompozičný útvar. Sám Kolář takýto typ básne nazýval abstraktnými básňami napísanými písacím strojom, používajúc pritom jedine písmená, číslice či interpunkčné znamienka. Aj v Adamčiakovom prípade ide o bezobsažné básne evidentnej

⁷ BURDA, Vladimír: Mezi poezií a výtvarnictvím. In: *Vrh kociek*. Praha, 1993, s. 163.

poézii.⁸ V technike vizuálnej poézie pokračoval aj o tri roky neskôr v rovnako nazvanom cykle *Vizuálna poézia*, 1969.⁹ Bohatosť písmovej palety je v porovnaní so strohosťou prvého cyklu veľmi rozmanitá. V básni sa striedajú veľké i malé strojopisné písmená, v jednom prípade dôrazne dodržiavajúce línie veršov a presný štvorcový tvar, v inej básni akoby spočiatku aj bola snaha o napísanie paralelnej básne, len so zmenenými grafémami, avšak v centre kompozície písmená akoby stratili potrebu pokračovať v lineárnosti. V strede riadku sa „rozsypali“ a začali padať na papier voľným, neriadeným pádom.

Na konci šesťdesiatych rokov vznikali ďalšie emblematické typorastre, ako je napr. *Typoraster*, 1968 – 1969 či *Rytmicana*, 1969 – 1970. Adamčiak v nich pokračuje v nastolenom vizuálnom trende, kedy jednotlivé, výberom opäť striedme grafémy zoraduje pre neho do 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. Tieto vizuálne básne sa líšia od tých predchádzajúcich, napr. z cyklu *Vizuálna poézia*, 1966, najmä princípom výberu typu kompozície, či skôr priestorového usporiadania obrazu. Ak v prvom prípade išlo o voľný, abstraktný útvar, bez striktného logického zámeru, tak vizuálne básne z konca šesťdesiatych rokov sú vizualizované najmä do geometrických útvarov. Dokonca aj správne typografické umiestnenie grafém je nevyhnutné k tomu, aby sa dodržali stanovené riadky a stĺpce.

S otázkou mriežky a geometrického rozvrstvenia obrazového priestoru sme sa už stretli v celej tvorbe Miloša Urbáška, ktorý sa tiež musel určitým spôsobom vyrovnávať so základným princípom geometrickej abstrakcie. Podobný aspekt môžeme pozorovať aj na vizuálnej poézii Milana Adamčiaka, ktorý typ takejto mriežky aplikuje aj 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 znnoženie nad sebou uložených štvorcových mriežok (*Rytmicana*, 1969 – 1970), ba dokonca rovnako ako Urbásek umiestňuje štyri mriežky do jedného veľkého štvorca oddeleného od seba krížom (*Čípkly*, 1970).

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

Adamčiaka s Urbáskom nespája len princíp geometrickej mriežky, ale aj technika, ktorú využíval pri typografickom prenose písmen na papier. Okrem písacieho stroja to bola hlavne pečiatková tlač, ktorej sa venoval v rokoch 1971 a 1997. Vznikli tak cykly *Fragmenty mojich Svetov*, 1971; *Eine kleine Nachtmusic*, 1997 či *Weg et Akcion II*, 1997.

⁸ Jiří Kolář rozlišoval medzi vizuálnou poéziou a evidentnou poéziou. Vizuálna poézia sa ešte opiera o slová a kto ju číta, musí rozumieť písanému jazyku. Príkladom je Apollinairova poézia, ktorá je ešte klasická, spodobená do obrazov, či Bretonove poém-objects tiež ešte ilustrujú slová. Evidentná poézia slov už nepotrebuje, obracia sa jedine na čitateľove vnímanie. Absolútne sa vymyká pravidlám tradičnej poézie.

⁹ Príklady vizuálnej poézie sú použité z *Romboid*, roč. 33, č. 9, 1998.

No len v prvom prípade, teda v cykle *Fragments mojich Svetov*, 1971 pečiatkoval písme-
ná, v ostatných dvoch cykloch už išlo o rôzne rastlinné motívy. Jednotlivé písmoné básne
sú zväčša monografémové, to znamená, že jedno písmeno je x-krát znmožené a umiest-
nené do vizuálneho tvaru, napríklad do srdca (*Fragments mojich Svetov H*, 1971) či do
kruhu, ktorý je v strede predelený bielym pásom (*Fragments mojich Svetov S*, 1971). Pri
pečiatkovej tlači sa Adamčiak stále pridŕža písmen typografického, strojopisného typu.

Adamčiak svojou podobou vizuálnej poézie nadviazal na bohatú európsku a tiež
českú vizuálno-poetickú, synkretickú kultúrnu tradíciu, avšak veľmi chudobnú a ojedine-
lú tradíciu slovenskú. Preto sa v šesťdesiatych rokoch stal s niektorými ďalšími experi-
mentátormi (Róbert Cyprich, Dezider Tóth) propagátorom takéhoto spôsobu písania bás-
ne. Prvým najdôležitejším faktom bolo, že básne boli písané výlučne písacím strojom,
popríklad pečiatkami. Písací stroj ako výtvarný postup nebol v šesťdesiatych rokoch no-
vým objavom, začal sa používať už v dvadsiatych rokoch 20. storočia, avšak originálny
bol spôsob vizuálneho tvarovania do rôznych geometrických, výtvarných podôb. Dalším
faktom bolo nové vnímanie vizualizovanej poézie, ku ktorej sa už nedalo pristupovať
tradičným sémantickým prístupom. Poézia si vyžadovala nový typ vnímania a nové po-
chopenie zameriavajúce sa skôr na výtvarnú než obsahovú stránku básne. Ved' už Apolli-
naire na začiatku 20. storočia tvrdil, že naša inteligencia sa musí preorientovať z analyt-
ko-diskurzívneho chápania na synteticko-ideografické. Do popredia novej vizuálno-po-
etickej básne sa tak dostal na jednej strane veľký záujem o jazyk samotný, a nie jeho sé-
mantické významy, a na strane druhej výtvarná podoba napísaného, pretože takýto typ
básne už nebolo možné vnímať nijako inak len vizuálne.

Na Adamčiakovu vizuálnu poéziu, ale aj na problematiku písma v obraze a na vzťah
slova/textu-obrazu nadviazal Dezider Tóth (1947)¹⁰ vnímajúci tento pre výtvarné umenia
a literatúru vývojovo zákonitý vzťah nielen ako problém umelecký, ale predovšetkým
ako problém osobný, s ktorým sa musí vyrovnávať jednak ako umelec a jednak ako člo-
vek čítajúci, kresliaci a myslíaci. Preto ho slovo a obraz prenasledovali od jeho umelec-
kých i ľudských počiatkov a stali sa neodmysliteľnou súčasťou jeho života. Sám autor,
umelec, pedagóg venujúci sa výtvarnej činnosti podobne ako literárnej v aktívnej podobe
(TÓTH, Dezider: *Nemá kniha*. Bratislava : Afad press, 2005) pristúpil k písmu v obraze
a obrazu v písme z rôznych umeleckých aspektov: od roviny poetickej (*Fosílie*, 1975 –
1980) cez rovinu výtvarno-hudobnú (*Partitúry*, 1976 – 1978) k rovine 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 geomet-
rickú maľbu akrylom (*Sťahovania a múdzové úniky*, 2000).

Hoci za prejav experimentálnej/vizuálnej poézie býva často považovaný najmä Tóthov
cyklus *Partitúry*, 1976 – 1978, v ktorom na notovú osnovu zapisuje prostredníctvom vý-
tvarných znakov a značiek vizuálne záznamy, my ho vnímame skôr ako aspekt výtvarno-
hudobný a nie poeticko-výtvarný s využitím tlačiarenského či strojopisného typu písma.

¹⁰ TÓTH, Dezider: 67-94. Text Z. Bartošová – R. Matuščík – J. Valoch – H. Vaškovičová – A. Vrbanová.
Bratislava : O.K.O. Agency, 1994.

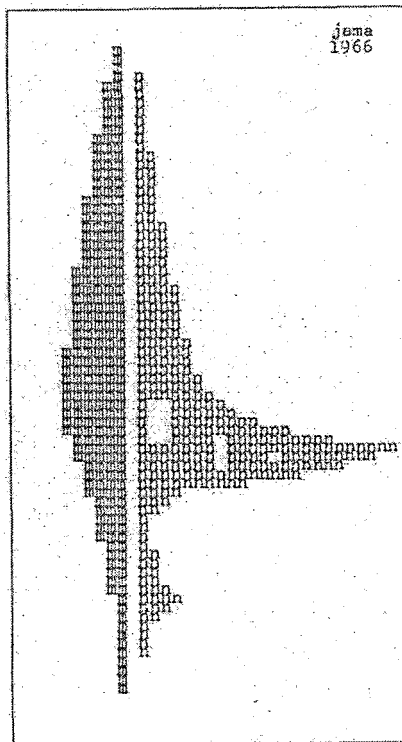
K prvému pohrávaniu sa so slovom ešte v rovine jeho tradičných, sémantických významov došlo v cykle *Fosílie*, 1975 – 1980. Ide o súbor dvadsiatich dvoch krátkych básní, z ktorých Tóth vybral dvanásť pre PF'81. Básne sú venované osobnostiam umeleckého života, či už výtvarného, alebo literárneho (Marko Rothko, Jackson Pollock, van Gogh, Kazimír Malevič, Man Ray, Schwitters, Marcel Duchamp, Jakub Deml, markíz de Sade...). V nich krátkym, ale výstižným a svojským spôsobom reaguje na tvorbu jednotlivých umelcov. V básňach sa odráža Tóthovo vnímanie a prijímanie autorov a ich diel. Krátke básne môžeme považovať za typ experimentálnej poézie, s voľným veršom, slovným pohrávaním sa a prešmykmi, s nepravidelným básnickým usporiadaním a s náznakmi vizualizácie. Tá ale nie je vo *Fosíliách* dominantná, dokonca ani nejde o vizualizáciu do geometrických alebo abstraktných útvarov, skôr tu Tóth uplatňuje akési vlastné, autorské rozhodenie slov v priestore.

Udalosť	upozornenie pre návštevníkov jednolôžkových izieb
pre Kazimíra Maleviča	hotela Van Gogh
ostatná	
nočná	
električka	
natretá na čierne	
prvá	
ranná	
električka	
natretá na bielo	pozor! neškrtnite hlavou o vankúš

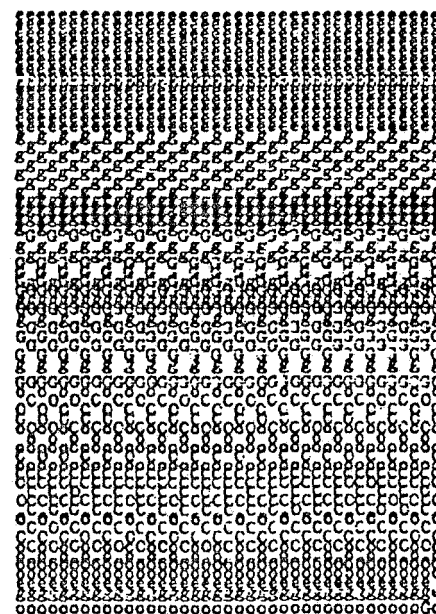
Z roku 1980 pochádzajú Tóthove *Milostné výkriky*, realizované kresbou na papier. Ide o trojicu kresieb s jediným motívom, a to opakujúcou sa klávesnicou písacieho stroja. Do tohto nemenného, stabilného a všeobecne známeho priestoru, ktorý sa stáva východiskom a jediným prostriedkom realizácie typografických 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 písменная klávesnice neboli výtvarne, geometricky alebo abstraktne vizualizované, ale boli prekryté ručne nakresleným znakom, čím došlo súčasne aj k prekrytiu typografie a kaligrafie.

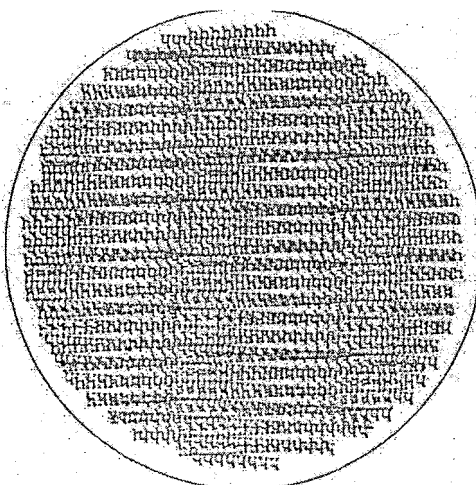
Tóth sa v neskorších prácach už vo väčšom rozsahu nevenoval písmu a obrazu na papieri, ale skôr písmo zakomponovával do iných výtvarných súvislostí, akými sú objekty, inštalácie či akcie v krajine. Písmo ako výtvarný a estetický znak úplne oslobodený od sémantických významov alebo písmo ako nositeľ určitej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



ADAMČIAK, M.: *Vizuálna poézia*, 1966.

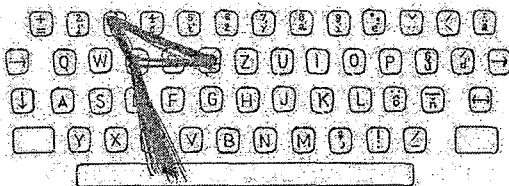


ADAMČIAK, M.: *Vizuálna poézia*

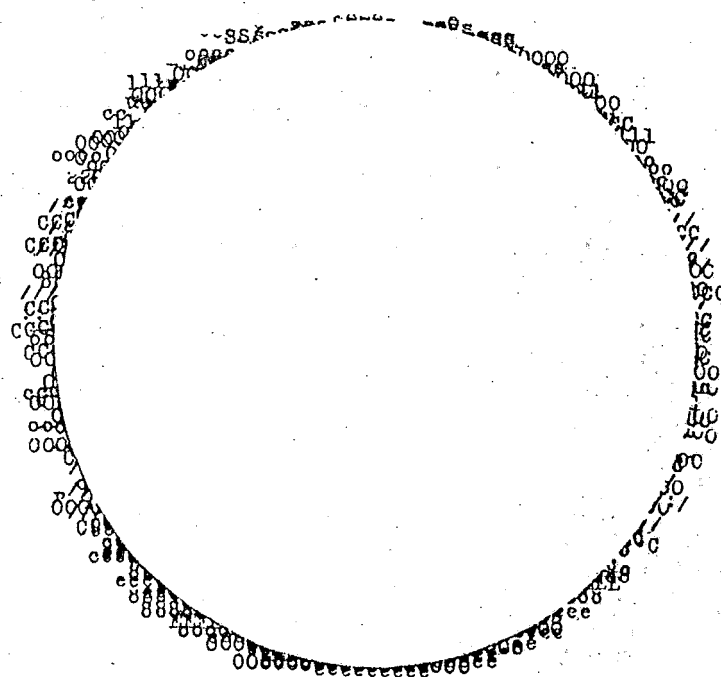


Milan A

ADAMČIAK, M.: *Typoraster*, 1968 – 1969



TÓTH, D.: *Milostné výkriky*, 1980



OVČÁČEK, E.: *Kruhy*, 1962 – 1963