

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta, Katedra bohemistiky

Olomouc 2018



TYPOGRAFIE JAKO PROSTŘEDEK UMĚLECKÉHO VÝRAZU:
LITERÁRNÍ AVANTGARDA „TIŠTĚNÁ“ A DIGITÁLNÍ

TYPOGRAPHY AS A DEVICE OF ARTISTIC EXPRESSION:
LITERARY “PRINTED” AND DIGITAL AVANT-GARDE

Česká filologie

Magisterská diplomová práce

Vypracovala: Bc. Petra Novotná

Vedoucí práce: Mgr. Lenka Pořízková, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne 3. 5. 2018

.....

vlastnoruční podpis

Za vedení této magisterské diplomové práce, čas jí věnovaný a cenné připomínky děkuji
Mgr. Lence Pořízkové, Ph.D., za přínosné konzultace pak Mgr. Tomáši Frantovi.

úvod	6
1 Devětsil, poetismus	9
1.1 vydavatelské platformy	11
1.2 písmo	12
1.3 vizuální styl	15
1.3.1 funkce typografie ve vnímání textu	17
1.4 obrazové básně	18
2 přechod k surrealismu	20
2.1 vydavatelské platformy	21
2.2 funkcionalismus v typografii	22
2.3 písmo	23
2.4 vizuální styl	24
2.4.1 fragmenty lidského těla jako surrealistický motiv	25
2.5 koláže, fotomontáže	26
2.6 konec skupiny surrealistů v ČSR?	29
3 rysy meziválečné avantgardy a její typografie	30
4 šedesátá léta	32
4.1 vydavatelské platformy	33
4.2 písmo?	35
4.3 koláže, obrazové básně	39
4.4 experimentální poezie	40
4.5 surrealismus šedesátých let	41
4.6 rekapitulace druhé vlny avantgardy	43

5 digitální literatura	45
5.1 digitální avantgarda	46
5.2 publikační platformy	47
5.3 hypertextová literatura	49
5.4 digitální poezie	51
5.4.1 poezie v pohybu	54
5.4.2 spoluautorství čtenáře	56
5.4.3 kaligramy, typogramy	58
5.4.4 fragmenty obrazu	62
5.4.5 obrazové básně	64
5.4.6 kódové básně	66
5.5 návaznost na „tištěnou“ avantgardu	68
závěr	71
anotace	74
resumé	75
primární literatura	77
sekundární literatura	81
obrazová příloha	85

úvod

Význam slova „avantgarda“ má svůj původ ve vojenské terminologii, ve které označoval „předsunutou jednotku“ nebo „předvoj“. Avantgardu lze chápat jako předvoj umění budoucnosti, jež se chce podílet na vzniku nového člověka a světa, orientuje se na utopickou budoucnost. „Oproti vědomí plnosti času klasické epochy i dekadentnímu vědomí jeho konce avantgarda spoléhá na utopii budoucnosti, pro niž v přechodné a vratké přítomnosti připravuje celý arzenál zcela nových a vhodných výrazových prostředků. Tyto výrazové prostředky často směřují k rostoucí *abstrakci*, za níž můžeme nalézt jakousi ‚mystiku čistoty‘. [...] Avantgarda tak osvobozuje gesto, barvu, slovo i hmotu z okovů věčnosti, čímž otevírá cesty veškeré nefigurativní poetice 20. století.“¹ Avantgarda věří v pokrok, užívá netradičních forem umění a snaží se přizpůsobit zmasovělé společnosti. Příznačný pro ni je i kolektivismus, zrušení autonomie a programové manifesty.

Avantgarda odmítá předchůdce a celou minulost, staví se proti tradičním společenským i uměleckým konvencím a snaží se vytvořit nové umění, člověka i svět, protože vše, co avantgardě předcházelo, považují její autoři za překonané. Tento „kult modernosti je podpořen kladným vztahem avantgardy k technice a je doprovázen touhou/potřebou avantgardy inovovat, rozbíjet, provokovat, dráždit a tvořit chaos, ze kterého povstane očištěný svět a očištěné umění“.² S tím souvisí podpora mechanizace výroby knih a zrychlení produkce ve dvacátých letech minulého století. Kniha měla být v přístupu avantgardy jak cenově, tak provedením co nejdostupnější a toto kritérium bylo digitální avantgardou dovedeno téměř k dokonalosti.

Taková je stručná charakteristika nejzákladnějších znaků avantgardy, ze kterých jsme do značné míry vycházeli. V předkládané práci nám nešlo

1 Kavalír, O.: Evropa modernismu a avantgard. In: *Revoluční sborník Devětsil*, s. 221.

2 Říhová, Z.: *Vprostřed davu*, s. 22.

o zkoumání avantgardy v historické perspektivě, ale o postižení jejího ozvuku v digitální literatuře, respektive prověření toho, do jaké míry digitální avantgarda variuje gesta avantgardy původní/historické a do jaké míry vznikají nové kvality, a to především v typografii, která hrála velice důležitou roli. Smyslem práce je tedy porovnat výrazové prostředky první a druhé avantgardní vlny (dvacátá a třicátá léta a šedesátá léta 20. století) a tzv. digitální avantgardy, jak bývá označována část umělecké produkce zveřejňované pomocí webu a kolísající mezi literárním a výtvarným. Jak pro „tištěnou“, tak pro digitální avantgardu je typická práce s písmovým znakem a typografickými kvalitami textu. Práce je materiálově založena, předkládáme tudíž vlastní analýzu vybraných děl jak v tištěné, tak v digitální podobě.

První kapitola pojednává o dvacátých letech minulého století, tedy o vzniku avantgardy v důsledku pocitování absence řádu a touze po společenské proměně po první světové válce a vzniku nového uměleckého programu – poetismu, jeho postupech, prostředcích a inspiraci. Ukážeme si, jak důležitou roli měla avantgardní typografie nejen z estetického hlediska, ale také jako médium nového umění orientovaného na typografickou a obrazovou složku díla, co způsobil příklon k tzv. nové typografii a počátek nejvýznamnějšího přínosu české avantgardy do evropského kontextu – obrazové básně.

V druhé kapitole pak budeme reflektovat rozpad Devětsilu a přechod jeho členů k surrealistické skupině. Krátce si definujeme surrealistickou koncepci a její práci s typografií, kterou opustila předchozí uvolněnost. Zaměříme se na rozdíl mezi funkcionalistickým a surrealistickým pojetím knižních obálek a přijetí malopisu. Samostatnou podkapitolu věnujeme nejvýraznější části surrealistické tvorby, kterou tvoří, na obrazové básně navazující, koláže a fotomontáže.

Následně se pokusíme shrnout znaky meziválečné avantgardy a její typografie, které dále aplikujeme ve čtvrté kapitole věnované druhé vlně avantgardy v šedesátých letech, již tvoří převážně experimentální poezie.

Ta po vzoru poetistů využila nové technologické možnosti, které propojila s literaturou. Představíme si, jak odpoutala literaturu od tradičních forem a jak se změnil její vztah k písmu a práci s psacím strojem. Neopomene ani pokračovatele surrealistické skupiny.

V první části práce se tedy pokusíme stanovit výrazový instrumentář avantgardy vázané na tištěné médium a následně se vynasnažíme stanovit jeho funkční proměny u avantgardy digitální. Zatímco u tištěných děl budeme vycházet výhradně z české avantgardy, v druhé, digitální části to vzhledem k (ne)činnosti českých tvůrců nebudeme možné, proto bude převážná většina analyzovaných digitálních děl pocházet od zahraničních autorů. Jako zdroj nám ve většině případů poslouží tři „sborníky“ *Electronic Literature Organization* (ELO), která vytváří „sbírky“ digitálních děl z celého světa.

U děl tzv. born-digital literatury se budeme snažit ukázat, jak navazují a díky technologickým možnostem rozvíjejí některé koncepce „historické“ avantgardy. Kromě publikačních platforem a digitální literatury jako takové se zaměříme hlavně na digitální poezii a její žánry. Samotná analýza digitálních děl pak bude respektovat jednotlivé avantgardní rysy, které vytyčíme v předcházejících kapitolách.

1 Devětsil, poetismus

Umělecký svaz Devětsil³ se profiloval jako sdružení socialisticky orientované mládeže, v němž nemělo být místo pro starou, přežitou generaci, avšak členy zpočátku nepojil jednotný umělecký styl, nýbrž světonázor. Až v letech 1923–1924 se z koncepce Devětsilu rozvíjí nový umělecký program – poetismus. První manifest poetismu s názvem *Poetismus* formuloval Karel Teige v roce 1924 a souběžně s ním i Vítězslav Nezval v básnické stati *Papoušek na motocyklu*, v níž aplikuje postupy a prostředky poetismu. Klíčová je podle Nezvala práce umělce, která vede k řemeslné zdatnosti a ideové motivaci, bez nichž nelze docílit požadované účelnosti díla. Nástup poetismu v básnické tvorbě signalizovala Nezvalova *Pantomima* (1924).

Mezi členy původního Devětsilu byli např. Vladislav Vančura (první předseda), Artuš Černík, Adolf Hoffmeister, Jindřich Honzl, Jaroslav Seifert, Karel Teige, výtvarníci Josef Havlíček, František Muzika, Alois Wachsmann ad. Vlastní koncepci Devětsilu formulovali Jiří Wolker a Karel Teige, a to ve dvou manifestech z roku 1922: *Proletářské umění* (spoluautor Wolker) a *Nové umění proletářské*⁴ (Teige). V polovině dvacátých let se Devětsil stal nejvýznamnějším sdružením mladé umělecké generace, k němuž postupně přibyli další členové: Vítězslav Nezval, Bedřich Václavek, František Halas, Jiří Frejka, Jiří Voskovec, Emil František Burian, Konstantin Biebl, Julius Fučík, Karel Konrád aj.

Devětsil se od počátku hlásil k umění proletářskému. Dokonce i Teigeho typografická práce svou grafickou podobou odkazuje ke komunistické ideologii. Tuto identifikaci s komunismem dle Vučky

3 Během několika měsíců byly založeny dvě umělecké skupiny – Devětsil (5. října 1920) a Literární skupina (2. února 1921). Z jejich manifestů a programů se konstituují opozice a „názvy obou skupin jsou následně užívány v podstatě jako synonyma expresionismu a individualismu (Literární skupina) nebo avantgardy a kolektivismu (Devětsil)“ (Říhová, Z.: *Vprostřed davu*, s. 13.).

4 Publikovaná i v *Revolučním sborníku Devětsil*.

zapříčinila nedůvěra v systém, který člověka zradil za první světové války.⁵ Absence řádu a touha po společenské proměně spojuje motiv řádu, výrazný jak v titulu *Revolučního sborníku Devětsil*, tak v mnoha literárních textech Devětsilu. Již na konci roku 1923 je ale sociálně-revoluční patos nahrazen vírem akrobatů a tanečníků, je zrušena hranice mezi uměním a lidovou zábavou, protože předpokladem je navázat kontakt se životem proletariátu a jestliže má umění dělníka zaujmout, musí se mu přizpůsobit v zábavách a stát se součástí jeho života. Do poezie vstupuje humor, anekdota, dětská říkadla, vznikají obrazové básně. Poetizace všednosti, fascinace exotickými motivy či kinematografií se staly novými kritérii poetistické tvorby.⁶

V roce 1928 Teige s Nezvalem vydali další manifest poetismu rozdělený do tří částí: *Kapka inkoustu* (Nezval), *Ultrafialové obrazy čili Artificielismus* a *Manifest Poetismu* (Teige). Nezval se zde vrátil k základní myšlence poetismu – nazírat svět jako báseň. Za prostředek poetismu bylo prohlášeno slovo vytržené z logických vazeb, protože kvůli těmto vazbám člověk vidí svět skrze fráze, jež ztratily svůj původní smysl, ne skrze jedinečná slova. Teige ve druhé části zavrhl program proletářského umění, žádal očistit poezii od mimoestetických prvků, inspirovat se intuicí, imaginací a podvědomím, provést revizi lexika a formulovat nové poslání poezie – pro pět smyslů.

Stejně jako v předchozí etapě próza nestihla dostatečně rychle zareagovat a proměnit potenciál poetismu jako poezie např. ve sbírkách *Pantomima* Vítězslava Nezvala, *Na vlnách TŠF* Jaroslava Seiferta a *S lodí jež dováží čaj a kávu* Konstantina Biebla. Právě tyto sbírky se staly stěžejními díly poetismu, a to i díky Teigeho typografické úpravě, ve které poezii propojil s výtvarnou stránkou. Poetismus se mnohem více věnuje obrazové a typografické složce díla, změny v básnické tvorbě se odvíjejí od estetického charakteru písmene.

5 Vučka, T.: Devětsil v proletářském umění. In: *Revoluční sborník Devětsil*, s. 223.

6 Tyto změny zapříčinily obrácení k inspiračním zdrojům od Východu k Západu. V Americe shledávali inspiraci v motivech oceánů, parníků, jazzu, filmů a Charlieho Chaplina, jenž se pravidelně objevoval v *Pásmu*, *ReDu* a mnoha dalších periodikách.

1.1 vydavatelské platformy

Nakladatelskou platformou Devětsilu bylo nakladatelství *Odeon* Jana Fromka, časopiseckou tribunu pak tvořily listy *Disk*, *ReD* a brněnské *Pásmo*.

Internacionální revue *Disk* vydávaná od roku 1923 se orientovala na konstruktivismus a moderní výtvarné a básnické techniky. Primárním cílem neperiodického sborníku bylo navázat mezinárodní kontakty a představit českou avantgardu ve světě, i proto řada příspěvků vycházela ve francouzštině nebo němčině. Členové Devětsilu měli od vydávání *Disku* velká očekávání, nicméně se podařilo vydat pouze dvě čísla s dvouletým časovým rozestupem (1923, 1925).

Brněnská sekce Devětsilu vydávala v letech 1924–1926 časopis *Pásmo*, ačkoliv pražská organizace do jejího působení i redakce zasahovala. Název časopisu byl inspirován Apollinairovým *Pásmem*, které i jinak ovlivnilo celou devětsilskou skupinu. Rovněž symbol vyskytující se asi na polovině titulních stranách, kterým je částečně rozvinutý filmový pás, podporuje hlavní myšlenku.

Složení redakce *Pásma* se průběžně obměňovalo. Pod prvním ročníkem je podepsán Artuš Černík, František Halas a Bedřich Václavek, ve druhém ročníku redakci tvořili nově Karel Teige, Jaromír Krejcar a opět Artuš Černík. *Pásmo* se v duchu poetismu věnovalo modernímu umění, estetice, literatuře, filmu i architektuře a přinášelo informace o mezinárodní avantgardě. Časopis se od počátku prezentoval jako internacionální leták, jeho mezinárodní charakter dokládá i skutečnost, že se mezi příspěvky mnohdy objevily cizojazyčné texty od zahraničních přispěvatelů. Zvláště pak redakce využívala styků s Paříží, kde vznikla filiální redakce. Ve své době bylo *Pásmo* jediným periodikem, které bylo k dostání i v zahraničí, a zatímco za hranicemi bylo přijímáno s nadšením, na domácí půdě mělo finanční a politické problémy.

Kromě mezinárodního zaměření charakterizovala *Pásmo* zejména modernost, a to jak obsahová, tak i formální. List obsahoval velké množství reprodukováných fotografií zobrazujících převážně velkoměsta a život

v nich, rovněž reprodukce soudobého moderního umění, především práce Jindřicha Štýrského a Toyen. Nepravidelně vycházela také speciální monotematická čísla.⁷

V říjnu 1927 začala vycházet nová *Revue Devětsilu – ReD*, kterou řídil Teige⁸. Právě jeho osobnost určovala profil časopisu, jenž byl spíše odrazem Teigových teoretických a uměleckých zájmů. *ReD* vycházel pod záštitou Odeonu díky obětavosti jeho majitele Jana Fromka. Každý ročník byl uveden Teigovým programovým prohlášením. *ReD* obsahoval jak texty z domácího prostředí (v původním znění i v překladech do jiných jazyků), tak překlady a cizojazyčné originály. Na stejné straně se tak na totožné úrovni vedle sebe objevovaly básně v češtině, francouzštině nebo němčině. Stejně jako v *Pásmu* byla i některá čísla *ReDu* monotematická.

O směřování *ReDu* měl Teige jasnou představu: „Bude to typograficky vzorně vypravená a bohatě ilustrovaná knihovna monografií, která se bude podrobně obíratí tématy, jež v rámci časopisu mohla být toliko naznačena.“⁹ Orientace pouze na poetismus skončila spolu s prvním ročníkem *ReDu* a na přelomu dvacátých a třicátých let bylo nutné rozšíření uměleckého záběru, protože původně poetističtí autoři, jako např. Jaroslav Seifert, začali ke konci dvacátých let měnit svou poetiku.

1.2 písmo

Odmítala-li avantgarda vše, co jí předcházelo, v případě písma tomu tak nebylo, protože při hledání vlastního, nezaměnitelného stylu písma narážela na zjevné překážky. Panovalo také jisté napětí mezi typem písma a celkovou knižní úpravou, která se vyznačovala svou asymetričností.

7 Například dvojčíslo 7/8 prvního ročníku má podtitul *Revue poetismu a konstruktivismu*, následující deváté číslo se věnuje malíři Josefu Šimovi, čtvrté číslo druhého ročníku je zasvěceno modernímu divadlu, osmé číslo druhého ročníku Osvobozenému divadlu.

8 Během let 1927–1931 vyšlo třicet čísel, v prvních dvou ročnících jako měsíčník, ke konci třetího ročníku však z finančních důvodů vycházel v rozestupech i několika měsíců.

9 Teige, K.: *Obrazová knižnice ReDu*. In: Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 109.

Nová typografie nejdříve zavrhlá přejímání klasických typů písem¹⁰. Někteří grafici se v polovině dvacátých let snažili zavést malopis, tedy odstranění všech velkých písmen. Upozorňovali na fakt, že minuskule a majuskule jsou dva rozdílné druhy písma, jež jsou výrazem dvou rozdílných epoch, kultur a k jejich směšování došlo až v polovině 15. století, rovněž na to, že velká písmena narušují harmonii sazby (především v německých textech, neboť zde se majuskule vyskytují častěji než v jiných jazycích, a právě z Německa přišel prvotní požadavek na zavedení malopisu). Toto spojení dle zastánců malopisu ukazuje na dějinný rozpor, který chtěli napravit.

Zatímco typy písma avantgarda přejímala, těžce se vyrovnávala s pravidly klasicistní a akademické typografie. Zavrhovala sazbu z verzálek a kapitálek (i když v názvech a nápisech ji stále používala) a setrvání u zlatého řezu, proto bylo grafické rozvržení stránky přizpůsobeno pohybu oka na její ploše. Cílem avantgardní typografie bylo propojení s běžným životem, proto se inspirovala písmem ve městech i v krajině a jízdami rády, v nichž se často vyskytovala podtržení nadpisů a typografické značky jako ukazující prsty a šipky, z nichž často vycházela.¹¹ Stejně oblíbeným prvkem bylo osamostatňování písmen, zlomků slov a nápisů vytržených ze souvislostí, jelikož „představovaly objektivní veličiny, převzatelné z velkoměstského prostředí“¹².

„Není důvodu měniti zobečnělý, vyhovující, krásný tvar, není-li možné jeho věcné zdokonalování. [...] Dokonalý tvar je neměnný po dlouhá staletí.“¹³ Ačkoliv těmito slovy Teige komentoval nutnost přejímání klasických písem v *Moderní typografie* (1937), sám klasické patkové fonty neužíval, ale nejradši pracoval s groteskem a egyptienkou, což jsou písma účelová, tzv. úpadková¹⁴, která se používala na plakátech a reklamách. Na rozdíl

10 Avantgarda dvacátých let s klasickými typy sice pracovala, avšak do konceptu nové typografie se nehodily.

11 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 18.

12 Tamtéž, s. 18.

13 Teige, K.: *Moderní typografie. Typografia*, 1927, 34(7–9), s. 191.

14 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 122.

od knižního typu písem jsou akcidenční písma nápadná, poutají na sebe pozornost na úkor čitelnosti. Právě proto nejen on obhajoval akcidenční písmo, jež knihy a periodika přiblížilo každodennímu životu. Avantgarda tedy přijala a využívala nejběžněji dostupné a značně rozšířené písmové typy, které se jinak užívaly hlavně v neliterárních souvislostech.

Na obálce sbírky *Na vlnách TSF* byla verzálková zkratka vysázena úzkou italienkou s vysokými kvádry serifů, při typografické úpravě *Pantomimy* se zase Teige snažil využít co nejvíce dostupných písem. Pro nadpisy oddílů vystřídal různé grotesky, antikvu, frakturu. Frakturou dokonce vysázel celou *Erotickou lásku*, čímž znesnadnil čtení poutavého námětu. Báseň *Srdce hracích hodin* je vysázena jako abstraktní kresba, jejíž poslední verše křížují téměř prázdnou stranu. Apollinairův kaligram řazením písmen diagonálních linií připomíná báseň *Prší, Cocktailly* jsou zase vysázeny tak, aby vzbuzovaly dojem nápojového lístku. Typografická báseň *Adé* má podobu smutečního parte, uspořádání textu, které je doplněno vlnovkami slov „ptáci odlétají“, nabádá k paralelnímu čtení a prožití vícero nálad. Všechny zásahy do písma nesou nějakou funkci a rozvíjejí asociace. Například písmeno „B“ bylo v oddílu *Abeceda* natočeno o 90 °, protože tak více připomínalo ženská ňadra. U písmena „R“ bylo zase využito zvukové roviny, neboť zde se asociace vztahuje ke zvuku, nikoliv ke tvaru písmene. Tvary písmen jsou díky textu obohaceny o obrazy, které spojuje lyrický subjekt založený na podobě jednotlivých písmen.

Většina zástupců nové typografie se shodla na písmu grotesk jako na zástupci akcidenčních písem. Tento bezserifový font se vyznačuje uniformními proporcemi verzálek a jednotnou silou všech tahů. Avšak již na konci dvacátých let byla volba grotesku, coby univerzálního písma, zpochybňována, protože na delších textech znesnadňuje orientaci. Teige rovněž uznal přeceněné možnosti grotesku, ale až ve čtyřicátých letech ve studii *Několik poznámek o moderní typografii* (1947).

1.3 vizuální styl

Přestože Devětsil neuváděl v tirážích autora grafických úprav, lze usuzovat, že klíčový podíl na nich měl Karel Teige (mj. i z korespondence se Seifertem). Teige využíval typografii k vytvoření a prosazení značky Devětsilu, jehož tiskoviny se graficky výrazně lišily od všech ostatních dobových prací. Typografická úprava nechávala vyniknout text a reprodukce, omezovala se proto jen na nezbytné zásady a zároveň v souladu se zásadami nové typografie byly kresebné ilustrace nahrazovány fotografiemi.

Přední a zadní strana obálky sborníku *Devětsil* obsahuje pouze název v úzkém tučném grotesku a kruh. Tento základní geometrický tvar se v typografii avantgardy dvacátých let vyskytoval poměrně často. Pro Devětsil se stal kruh něčím, co bychom mohli označit za poznávací znamení či přímo logo, a objevil se hned na několika Teigových obálkách: „na obou číslech *Disků* (1923, 1925), třikrát byl zopakován na druhém vydání Seifertovy sbírky *Město v slzách* (1923), k jeho rozčlenění do zlomků došlo na souboru povídek *Sever, Jih, Západ, Východ* (1923) od Karla Schulze, provedeném společně Krejcarem a Teigem. Do černého kruhu, symbolizujícího balon, vysázel Teige verš ze Seifertovy básně *Cirkus* ze sbírky *Na vlnách TSF* (1925).“¹⁵

Pro sazbu hlavních textů sborníku *Devětsil* byl užit jeden font¹⁶, avšak velikost, řez a tloušťka písma se mnohdy u jednotlivých příspěvků (a nezdědky i odstavců téhož příspěvku) liší, celkově tak sborník budí dojem, že se jedná o vícero fontů. Pro hlavní texty byl zvolen serifový font, kterým je vysázena i většina titulků, v nich se však objevují i písma bezserifová nebo kaligrafická. Velikost a nápadnost titulků se rovněž liší. Sborník obsahuje i cizojazyčné příspěvky (reprodukce) a obrazové reprodukce, a to jak kresebných, které převažují, tak fotografických. Velkou část těchto obrazových příloh tvoří portréty Charlieho Chaplina, dále pak celosvětová

15 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 29.

16 Vycházíme z reprintu *Revolučního sborníku Devětsilu* z roku 1922 vydaným nakladatelstvím Akropolis roku 2010.

malířská a kresebná díla, ale i dětské kresby, fotografie technických výrobků (modely automobilů, shrabovač sněhu), měst (hlavně Paříže) a další.

Čtenáře *Disku* na první pohled zaujmou výrazné nadpisy a jména autorů, jež jsou jednak tištěna tučným řezem, jednak velikostí několikanásobně vyšším stupněm písma. V prvním čísle bylo pro tituly užíváno téměř vždy tučného grotesku s jemným stínováním. Bezserifový font v titulcích byl výjimečně nahrazen serifovým, stejného trendu si můžeme všimnout i v sazbě *ReDu*, ale ve srovnání s jinými dobovými časopisy bylo toto řešení nezvyklé. V sazbě *Disku* byl invenčně měněn písmový proklad, což, ačkoli bylo pro sazbu hlavního textu zvoleno převážně jedno písmo, vytváří iluzi užití vícero typů písma.

Oba ročníky *Pásma* se obsahově a tematicky příliš nelišily, jinak tomu bylo u vizuální stránky. Zatímco první ročník vycházel ve formátu A3 a s třísloupcovou sazbou a každé číslo na jinak barevném papíru, druhý ročník už vycházel v praktičtějším A4 formátu se sazbou dvousloupcovou. Změn se dočkala i podoba titulních stran a fonty. Celá formální stránka druhého ročníku (včetně titulních stran) působila více jednotně a přehledněji než ročníku prvního, ale stalo se tak na úkor jakési typografické hravosti, která se projevovala v prvním ročníku.

Obálky *ReDu* Teige tvořil v duchu soudobých avantgardních uměleckých časopisů¹⁷. Na obálgách propojoval výrazný font, jímž byl vysázen název, abstraktní pravoúhlé plochy a fotografické reprodukce. Černý nápis „ReD“ okamžitě upoutá pozornost, tvoří optické těžiště celé obálky. „Celkový charakter *ReDu* navozovala ortogonální asymetrická kompozice.“¹⁸

ReD vycházel v atypickém formátu 240 × 180 mm s barevnými obálgami a černobílým tiskem vnitřních stran. Teige často užíval linky ve funkci širokých dělicích čar, avšak tyto linky nikdy nejsou pouze dekorativní, ale

17 Např. německý *Das Neue Frankfurt*, ruský *Nový LEF*, maďarský *Dokumentum* nebo polská *Dźurgnia*. (Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 102).

18 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 102.

mají jasně určenou úlohu. Nejenže oddělují jednotlivé články a pomáhají v orientaci na stránce, ale v některých případech se podílí i na interpretaci textu. Ve většině básní byla v *ReDu* vynechávána interpunkce, ovšem kromě otazníků a vykřičníků, které mají záměrný výraz.

Vnitřní úprava revue se příliš neměnila, během všech tří ročníků Teige využíval jedno-, dvou- i trojsloupcovou sazbu, sloupce (případně i příspěvky) někdy odděloval linkou nebo výraznou tečkou, příležitostně použil i pověstné ručičky a šipky. Na některých stranách můžeme najít texty (i reprodukce) sázené jak na výšku, tak i na šířku. Pro jednotlivé příspěvky Teige volil rozmanité fonty – serifové, bezserifové i kaligrafické, pro titulky nezřídka kdy užíval i malopisu nebo ohraničení linkami, jako tomu bylo v *Pásmu*.

1.3.1 funkce typografie ve vnímání textu

„Jednou z nejinvenčnějších multimediálních kreací české avantgardy 20. let, představující simultánní spojení několika uměleckých žánrů a médií (text, obraz/fotografie, fotomontáž, moderní typografie, tanec) syntézu tvůrčích postulátů nového umění devětsilské avantgardy“¹⁹ je samostatné knižní vydání *Abecedy* z roku 1926. Tanečnice Milča Mayerová²⁰ oslovila fotografa Karla Paspu a společně pořídili fotografie jednotlivých tanečních póz, které představovaly konkrétní písmena abecedy. Teige, jemuž byla zadána grafická úprava, vytvořil ke každé básni fotomontážní kompozici, kterou můžeme označit jako typofoto.²¹

Brzy po prvním knižním vydání *Pantomimy* vtiskl Teige podobu i druhé ze stěžejních poetistických sbírek – *Na vlnách TSF* (1925) Jaroslava Seiferta. Po obsahové i formální stránce působí podobně převratně jako *Pantomima*, avšak svým rázem se liší. Seifertova sbírka není žánrově tak pestrá, zato má výtvarnější projev. Na několika dvojstranách uvnitř knihy je na jedné

19 Vojvodík, J., Wiendl, J. ed.: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, s. 63.

20 Milča Mayerová doprovázela choreografií recitaci *Abecedy* v Osvobozeném divadle.

21 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 74.

straně otištěna báseň na výšku, na druhé na šířku, čímž vzniká zajímavá kompozice. Výtvarná řešení básní se váží např. k básni *Má Itálie* sázené na šířku, v níž je do sebe zipován dvojí text – časování nepravidelných italských sloves a česká dvojverší. Oba typy textu jsou od sebe výrazně graficky odlišeny. *Objevy* doprovází mapa Karibiku, bez níž by báseň nebylo možno pochopit. Báseň *Večerní světla* je sázena s co nejmenšími mezerami mezi slokami, ve vertikále po levé straně je verzálkami slovo „Ollagummy“, což je značka prezervativů. Báseň tak pracuje se dvěma rovinami: jedna vypráví o společné noci dvou milenců, druhá je reklamou značky prezervativů. Funkcí typografie je v tomto případě zdůraznění ironie básně.

1.4 obrazové básně

Další výraznou složkou Devětsilu byly tzv. obrazové básně, o jejichž teoretické prosazení se výrazně zasloužil Teige, který je spoluautorem dvou: *Pozdrav z cesty* (1923) a *Odjezd na Kythéru* (1924), jimiž vyslovil teoretický rozvrh. Obrazové básně byly dle něj „nejdůslednějším výtvozem poetismu“²², byly založeny na zvláštní grafické úpravě a sbližovaly literaturu s dalšími oblastmi umění, zejména s výtvarnictvím a filmem. V obrazové básni mělo dojít ke „splynutí obrazu a básně“²³ a jazyk těchto básní je internacionální.

Báseň *Pozdrav z cesty* je složena ze tří horizontálních částí. V horní se nachází vlajka a fotografie města, v prostřední fotografie noční hvězdné oblohy, se kterou v diagonále kontrastuje mapa jižní Francie a severní Itálie, na níž je vyznačená trasa. Ve spodní části jsou obě strany obálky s pečeti a jakoby ručně napsanou adresou Jaroslava Seiferta. Rovněž jsou na ní vlepené poštovní známky z Francie s datem a razítkem. Dle Karla Srpa náměty v horizontálních částech propojují formální a významové vztahy. Báseň znázorňovala mísení smyslové zkušenosti, vzpomínek a přání.²⁴

22 Teige, K.: *Obrazy*, 1924. In: *Avantgarda známá a neznámá I*, s. 543.

23 Teige, K.: *Moderní typy. Typografie*, 1927, 34(7–9), s. 196.

24 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 42.

Druhou obrazovou báseň *Odjezd na Kythéru* Teige označoval jako lyrický film. Skládala se z horizontálně a vertikálně se prolínajících částí. Tyto části propojovaly fotografie plachetnice, zaoceánského parníku, jeřábu a znak s vlajkou American Line, doplněné ještě o kresby schodiště a nápisy „Au revoir!“ a „Bon vent!“.

Obrazové básně pojí dva základní póly moderního obrazu: „obraz je buď plakátem, jehož místo je na ulici, nebo výtvarnou básní, která je reprodukována v knize.“²⁵ Hlavně však nové básně představují typ nové řeči, „v níž jsou slova, jež pozbyla významu, nahrazena všeobecně srozumitelnými obrazy, které jsou uváděny do vzájemné syntaktické souvislosti“.²⁶ Nejznámější jsou tzv. turistické básně, jež vykreslují časoprostorovou dynamiku moderního světa, pro kterou se musí najít nový způsob orientace.

Ačkoliv v letech 1923–1926 byly obrazové básně nejpopulárnější uměleckou formou Devětsilu, masová reprodukce, na níž byla založena vize demokratického umění, se projevila pouze v typografii a knižní tvorbě. Nejúspěšnější syntézou obrazové básně se stalo druhé knižní vydání Nezvalovy *Abecedy* (1926) s Teigovou typo-fotografickou úpravou.

25 Vojvodík, J., Wiendl, J. ed.: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, s. 156.

26 Tamtéž, s. 156.

2 přechod k surrealismu

Na přelomu dvacátých a třicátých let je patrná krize poetické tvorby, typické postupy a okruhy poetismu se vyčerpaly, což lze spatřovat i v dílech Seiferta, Nezvala a Biebla z tohoto období. Na počátku třicátých let vzniklo několik časopisů dokládajících diferenciaci avantgardy a navzdory pokusům o obnovu se Devětsil definitivně rozpadl. Nezval redigoval revue *Zvěrokruh*, na níž je zřejmý jeho posun k surrealismu. V roce 1930 zde byly otištěny i ukázky francouzské surrealistické tvorby a *Druhý manifest surrealismu* André Bretona.

Právě André Breton je zakladatelem surrealismu, který definoval jako „čistý psychický automatismus, jímž chceme ústně či písemně nebo jakýmkoliv jiným způsobem vyjadřovat skutečné vlnění myšlenky, diktát myšlenky bez účasti rozumové kontroly“.²⁷ Surrealisté našli oporu v psychoanalýze Sigmunda Freuda, jejich pozornost se obrátila především ke snu a podvědomí. Ve snu se realizují nejskrytější touhy, je odrazem člověka osvobozeného od morální a společenské kontroly. Básník je pouze mediem, „básně jakoby mluvené ze sna jsou volnou, avšak nikoliv náhodnou hrou asociací“.²⁸ K tomu surrealisté využívali automatický text, tedy zaznamenání obrazů bez estetického, rozumového či mravního omezení.

Dne 21. března 1934 byla v Praze založena Skupina surrealistů v ČSR.²⁹ Kromě zakládajícího Vítězslava Nezvala dalšími členy byli Konstantin Biebl, divadelní režisér Jindřich Honzl, malíři Jindřich Štyrský a Toyen, sochař Vincenc Makovský, hudební skladatel Jaroslav Ježek, Bohuslav

27 Teige, K.: Surrealistická revoluce. In: *Svět, který voní*, s. 159.

28 Tamtéž, s. 162.

29 Již v květnu 1933 byl v pařížském časopisu *La Surréalisme au service de la Révolution*, redigovaným Bretonem, otištěn Nezvalem podepsaný dopis, kterým se česká skupina přihlásila k mezinárodnímu surrealistickému hnutí. V češtině byl přetištěn v letáku oznamujícím založení Skupiny surrealistů v ČSR 21. března 1934.

Brouk, později i Karel Teige.³⁰ Jako teoretik skupiny Teige upozorňoval na vliv poetismu na český surrealismus.

2.1 vydavatelské platformy

Jak již bylo řečeno, Teige se ve třicátých letech marně pokoušel o založení obdobného časopisu, jakým byl *ReD*. Jednak nebyla pocítována potřeba generačního listu, jednak chyběl nakladatel, který by se zabýval výhradně jednou generací, jímž byl pro Devětsil Jan Fromek. Současně byl zřejmý posun od uměleckých titulů k politickým, sociálním a historickým. Ani Skupina surrealistů v ČSR z finančních důvodů nezaložila vlastní vydavatelskou platformu a její veškerou nakladatelskou činnost tak představovalo pouze jedno číslo *Mezinárodního bulletinu surrealismu* (1935)³¹ a jedno číslo revue *Surrealismus* (1936)³². Surrealističtí autoři tak publikovali např. v časopisech *Kmen*, *Tvorba*, *Doba*, *Levá fronta* ad. Na posledních dvou jmenovaných se podílel Karel Teige, v *Levé frontě* grafickou úpravou, *Dobu* společně s Janem Fromkem redigoval. *Doba*, v jejímž podtitulu stálo *časopis pro kulturní, sociální i politický život*, vycházela od února 1934 do listopadu 1935 a pro surrealistickou skupinu představovala důležitou platformu.

Nejdůležitějším se stal obsah a úprava šla stranou. Periodika, která nebyla podporována žádnou institucí či spolkem, musela být vydávána co nejlevněji, což byl případ i *Doby* vydávané Fromkem. Nejen nízké výrobní náklady ovlivňovaly grafickou úpravu a rozsah časopisů, ale také funkcionalistický pohled (který vystřídal konstruktivismus) a typografické normalizace: „Normalizované formáty papíru vedou k normalizaci obrazce

30 Bydžovská, L., Srp, K.: *Kráska bude křečovitá: Surrealismus v Československu 1933–1939*, s. 520.

31 Česko-francouzský bulletin, jenž zčásti vznikl během návštěvy francouzských surrealistů v Praze. Obsahoval společné provolání a citace z Bretonových a Nezvalových přednášek. Na titulním listu bulletinu byla reprodukce koláže Jindřicha Štyrského *Sen 1935*. Spoluprací různých surrealistických center vyšla další tři čísla *Mezinárodního bulletinu surrealismu* (v Santa Cruz de Tenerife, Bruselu a Londýně).

32 Revue redigoval Nezval, na obálce byla koláž opět Jindřicha Štyrského z cyklu *Stěhovací kabinet*, v revue pak ukázky literárních prací českých surrealistů a články o postojích surrealismu. Revue měla také experimentální část, v níž se nacházely surrealistické hry – iracionální poznávání předmětu a *cadavre exquis*. Obrazová příloha přinesla reprodukce jak českých, tak zahraničních autorů.

sazby, k normalizaci štočků apod.“³³ Stejně jako Teige i většina ostatních při úpravě časopisů dodržovala úsporné funkcionalistické zásady, jež se obecně rozšířily.

2.2 funkcionalismus v typografii

Na přelomu dvacátých a třicátých let začala avantgardní knižní úpravu opouštět typografická uvolněnost a vynalézavost. Grafická úprava třicátých let byla velmi minimalistická a dodržovala zásady funkcionalismu, který se stal hlavní typografickou koncepcí a vystřídal tak konstruktivismus z předchozích let, ačkoliv toho měly obě koncepce mnoho společného a byly součástí moderní typografie.

Typografický funkcionalismus rekonstruoval věcnou formu knihy. Neuznával staré předpisy a módní předlohy, stejně jako všechny ozdobné ornamenty. Při řešení úkolů vycházel z konkrétních funkcí, nepřizpůsoboval se žádným obecným pravidlům. Funkcionalismus vyloučil vše, co nebylo funkční a zaměřeno účelově, proto působil velice jednoduše, až stroze. Sazba titulního listu a obálky se omezila jen na nezbytné údaje: jméno autora, název knihy a nakladatelství. Titulní list již není okázale upravován a jeho sazba již není totožná se sazbou obálky.

Funkcionalistická typografie navazovala na užívání různých typů písma, ale oproti počátkům moderní typografie neužívala nadbytečné množství jejich druhů a stupňů. Na titulních listech a obálkách byly používány výraznější typy fontů, v nadpisech kapitol často egyptienky, které dobře kontrastovaly s antikvou užitou pro hlavní text. Sazba z majuskulí byla nepřijatelná, jelikož jednak znesnadňuje čtení, jednak působí jako nápis náhrobního kamene nebo pomníku. Důležitost si uchoval první dojem z obálky, která reprezentovala celou knihu. Proto musela volba písma pro obálku odpovídat zbytku knihy, aby celková úprava byla jednotná.

Během třicátých let se Teigova pozornost zaměřila na dva hlavní typografické přístupy ke knižním obálkám: funkcionalistický

33 Teige, K.: Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy. *Typografia*, 1932, 39(4).

a surrealistický. Žádný jiný nepřipouštěl a ustoupení od nich považoval za zradu avantgardního názoru. Oba přístupy odlišoval a kromě několika knižních úprav neusiloval o jejich propojení.

Funkcionalistické pojetí (nejen) obálek bylo typické prvoplánovou čitelností, srozumitelností a přehledností, do jisté míry bylo předem stanovené. Přejít k funkcionalistické jednoduchosti je patrný i u Teigových knižních obálek. Již na konci dvacátých let začínal být jeho typografický projev úsporný, zužoval se do úzkých pásů a obdélných ploch. „Z obálek z let 1929–1930 vyloučil Teige vše, co nebylo nezbytné. Dospěl k očištění potlačujícímu typografické zásahy, s nimiž dosud pracoval. V roce 1930 Teige typografické úpravy tak oprostil, že jej často uspokojovala jedna horizontální a jedna vertikální linie (např. Nezval: *Chtěla okrást lorda Blamigtona*, 1930).“³⁴

2.3 písmo

Avantgarda měla za cíl ustálení jednotného písma, který částečně našla v malopisu. Ten se u nás v rámci poetismu užíval spíše výjimečně, nárůst jeho užívání ve třicátých letech můžeme sledovat u Teiga, který s ním v letech 1930–1935 soustavně pracoval. Na některých edicích je tento přechod patrný (užíval ho pro jméno autora a název sbírky). Ještě v tiráži Bieblovy sbírky *Nebe, peklo, ráj* (1930) Teige použil velkou a malou abecedu, na dalších svazcích z téže edice, kterými byly *Žal* (1931) a *Srdcová dáma* (1932) S. K. Neumanna, už použil pouze malopis. Postupně však od malopisu přecházel přes dočasné střídání velkých a malých písmen opět k velkým počátečním písmenům. Tento vývoj je rovněž patrný na knižnici *Levé fronty*. Názvy svazků z let 1931–1935 byly sázeny malopisem, od září 1936 jej však nahradila zavedená velká a malá písmena.

I další typografické proměny lze sledovat na Teigově práci, jelikož byl i v tomto desetiletí klíčovou postavou české typografie. V roce 1931 začal Teige spolupracovat s nakladatelstvím Františka Borového. První změnou

34 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 148.

v Teigově práci byl přechod od grotesku³⁵ k francouzské široké a úzké tučné antikvě 19. století, která je charakteristická kontrastem vlasových a tučných tahů a příkře modelovaným písmovým obrazem s vlasovými serify.³⁶ Tu používal pro jména autorů, názvy knih i jednotlivých oddílů. Grotesk však z jeho prací nezmizel úplně, široký grotesk často užíval pro podtitulky.

Jelikož pro většinu jiných autorů grafických úprav třicátých let písmo představovalo spíše nutný doplněk, mísili typy fontů, jejich řezy i velikosti bez estetické kontroly. I přesto se ale některým podařilo písmové struktury rozpohybovat a zdařile použít v kolážích, které se staly důležitým prvkem surrealistické poezie. Teige se o literách v kolážích vyjádřil následovně: „Písmena v obraze jsou prvkem velmi působivým, odvážným; nepřeháněli bychom, kdybychom řekli, že takovéto obrazy naučily moderní malíře i typografy vychutnávat kresebné a malířské kvality typografického písma.“³⁷

2.4 vizuální styl

Typografická forma většiny periodik vycházela z tradiční knižní formy, tedy z uspořádání na osu. Pokud časopisy pracovaly s obrázky, jejichž kompozice byla zpravidla výrazná a moderní, docházelo k tomu, že sazba textu na osu působila rušivě, jelikož fotografický materiál mnohdy symetrickou kompozici nepřipouštěl.

Časopisy byly převážně sázeny do dvou sloupců (mimořádně do tří nebo jednoho), přičemž nebylo výjimkou, že vnější sloupec byl užší. Ten zůstával mnohdy prázdný, jelikož byl většinou vyhrazen pro reklamy nebo obrazové reprodukce, ale objevovalo se v něm i pokračování básně z předchozí strany nebo samostatný text, jenž ale nikdy nenavazoval

35 Ve své poslední rozsáhlé studii *Několik poznámek o moderní typografii* (1946) Teige zopakoval výhrady vůči grotesku, které někteří typografové vznášeli již na konci dvacátých let, a uznal, že grotesk byl přeceněn. Osvědčil se pro titulky, avšak je-li jím vysázen delší text, znesnadňuje četbu.

36 Muzika, F.: *Krásné písmo ve vývoji latinky*, s. 214.

37 Teige, K.: O fotomontáži. In: Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 251.

na text ze širšího sloupce. Titulky a podtitulky byly sázeny jak širokým groteskem (např. *Zvěrokruh*), tak francouzskou širokou tučnou antikvou (např. *Doba*). Hlavní text pak vždy serifovým fontem (kromě *Mezinárodního bulletinu surrealismu*, zde bylo vše groteskem), básně vyšším stupněm písma a kurzívou. Oproti nápadné sazbě v předchozím desetiletí však časopisy třicátých let postrádají typografickou volnost a vynalézavost, což samozřejmě souvisí s faktem, že úprava nebyla středem zájmu.

Typografická úprava básnických sbírek je víceméně totožná, avšak nelze říci, že by se nápadností podobala úpravě z dvacátých let. Vycházíme z knih z let 1931–1938 s Teigovou úpravou. Typické pro všechny knihy jsou titulky sázené francouzskou širokou tučnou antikvou, v několika sbírkách podtržených linkou. Titulky jsou u hlavy strany, pokud jsou však součástí oddílu, pak je u hlavy název oddílu a titulek básně uprostřed strany. Samotné texty básní jsou sázeny k patě strany, jelikož některé mají jen pár veršů, strana působí velice čistě, ale vzhledem k vysokému stupni titulků a výraznosti široké tučné antikvy přesto vyváženě.

Sbírka *Nebe, peklo, ráj* může ilustrovat úpravu obálek a hlavně titulních listů hned několika knih třicátých let. Teige zde na titulní straně všechna slova názvu seřadil pod sebou a u každého zvýraznil iniciálu, kolem textu posadil rámeček. Titulní listy z téže doby, kromě již zmíněné sbírky *Nebe, peklo, ráj* (1931) např. *Skleněný havelok* (1932), se mnohdy podobaly účtům a pracovním výkazům.

Z jednotného řádu sazby vyniká jen několik básní ze *Zpátečního lístku* (1933). Kromě básně *Pochod rudé internacionály*, v níž je každé slovo o řádek níž než slovo předchozí, typografické uspořádání tak opravdu připomíná pochod, je to ale způsobeno tím, že se jedná o surrealistické hry, které odlišnou sazbu přímo vyžadují.

2.4.1 fragmenty lidského těla jako surrealistický motiv

Jedním z nejčastějších motivických prvků surrealistů bylo lidské tělo a jeho části. Rozřezávali jej na jednotlivé fragmenty – torzo, údy, rty, oči ad.,

a křížili je s nečekanými předměty, rušili hranice mezi lidským a nelidským. Koláže tak nabývaly nového kontrastního významu a groteskního rázu.

Oko, které je považováno za okno do duše, bylo jedním z nejužívanějších motivů surrealistické obraznosti, úvah a textů. Ideogram ruky byl rovněž hojně užíván. Ruka se často používala už v poetismu a stejně jako v surrealismu sloužila jako ukazatel, upozorňovala, čemu má čtenář věnovat pozornost. Motiv ruky se promítl např. v Teigových úpravách na obálce, frontispisu a titulním listu k Nezvalově sbírce *Praha s prsty deště* (1936), torzo ženského těla na obálce *Ženy v množném čísle* (1936), druhém vydání *Pantomimy* (1935), Neumannově *Zlatém oblaku* (1932) ad. Na obálce k poslední jmenované sbírce je torzo nahého ženského těla. Erotická otevřenost patřila mezi základní přístupy surrealismu, autoři v ní spatřovali motivaci. Kromě *Zlatého oblaku* se erotické motivy objevily např. na obálce Nezvalovy sbírky *Básně noci* (1938) nebo Štyrského ilustracích rovněž k Nezvalově knize *Sexuální nocturno* (1931).

2.5 koláže, fotomontáže

Druhým typografickým přístupem třicátých let patrným na knižních obálkách byl ten surrealistický, tvořený již zmíněnými kolážemi a fotomontážemi, jež byly nejdůležitějším projevem surrealismu. Jedná se o sestavy z obrazu, fotografie i typografie. Jejich autoři rozstříhávali obrazy každodenní reality a znovu je skládali do nových podob, konfigurací, jimiž rušili všechna pravidla a logiku. Malířství, které produkovalo originály, tak bylo v duchu avantgardního přesvědčení vystřídáno masovým, kolektivním uměním. Kromě samotné fotomontáže se rozvinula i kombinace fotografie a sazby v jeden celek, tzv. fototypografie (typofoto). Fotomontáž má vlastní funkci a smysl, je to dokonalé propojení písma a obrazu.

Teige a Štyrský ve třicátých letech prostřednictvím koláží promítali čtenářům sny a erotické fantazie. Reprodukce Štyrského koláží byly součástí všech klíčových tiskovin surrealistické skupiny: *Mezinárodního bulletinu surrealismu*, revue *Surrealismus* i sborníku *Ani labuť ani Lúna*.

V našem prostředí se s fotomontáží setkáváme převážně u knižních obálek, také Teigův hlavní zájem během třicátých let se soustředil na fotomontážní obálky. Předznamenáním těchto koláží byla fotomontážní obálka k Neumannově *Zlatému oblaku* (1932) a xylografická k Nezvalově *Skleněnému haveloku* (1931). Během let 1931–1938 pak Teige vytvořil ucelenou řadu knih Vítězslava Nezvala: *Zpáteční lístek* (1933), *Sbohem a šáteček* (1934), *Neviditelná Moskva* (1935), *Pantomima* (1935), druhého vydání nové sbírky *Sbohem a šáteček* (1935) i čtyř posledních sbírek: *Žena v množném čísle* (1936), *Praha s prsty deště* (1936), *Most* (1937) a *Básně noci* (1938).

Nakloněné modročerné pozadí u *Skleněného haveloku* Teige přešel několika xylografickými segmenty. Do horní části obálky umístil roztažené rolety, jež používal už u obálek ve dvacátých letech, připomínající prostředí kaváren. Tři diagonální pruhy z xylografických obrazů tvoří geometrický podklad, přičemž na každém zlomku lze vidět samostatný děj. Po lomících se plochách na obálkách *Zlatého oblaku* a *Skleněného haveloku* přišla klidnější obálka ke *Zpátečnímu lístku*. Jméno autora a název sbírky je zde umístěn do světle modrého pruhu, který diagonálně půlí plochu obálky. Do černého pozadí Teige zasadil Saturn, cylindr a vlak, do spodní části pak labuť. Jednotlivé motivy jako by představovala samostatná slova bez souvislosti, společně však tvoří básnický obraz. Ke sbírce *Sbohem a šáteček* Teige vytvořil obálku s prostorovými lomy. Abstraktní plány, které připomínaly cestu, vedly k chrámu Sacré-Coeur a jasně tak napovídaly, že se Nezval loučil s Paříží. Po této sbírce Teige více pracoval s kresbou. Na obálce sbírky *Neviditelná Moskva* je umístěna brána, před níž je „krystalinický mnohostěn zásuvky s fotogramem László Moholy-Nage uvnitř a hlavičkou ženy po straně“.³⁸ K otevřené bráně se sbíhají linie a Teige zde rozvíjí protiklad vnějšího a vnitřního.

Důležitým úkolem bylo druhé vydání *Pantomimy* (1935) s čistě surrealistickou obálkou. Na ni Teige umístil tanečnici, která stojí na špičce

38 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 172.

nohy na kvádru tvořeném ze čtverečků, druhou nohu vyhazuje do výše a rozevívá sukni. Místo hlavy má tanečnice hák, který si můžeme vyložit i jako otazník, a jeho tečka zastupuje ňadro v rubu sukni. Z těla zůstalo jen torzo, jak bylo pro surrealisty typické, doplněné různými neočekávanými motivy. Vnitřní část knihy je oproti prvnímu vydání sjednocenější. Pro názvy jednotlivých oddílů Teige zvolil francouzskou širokou antikvu a pro podtitulky široký grotesk. Ve spodní části strany každého nového oddílu je umístěna pérovka, která daný oddíl předznamenává. *Abecedu*, jež je uvedena „Rimbaudovým veršem o barvě samohlásek, naznačovala xylografie L. Poyeta, sloužící původně jako ilustrace k článku dr. Marageho, zabývajícího se fotografiemi hlasu v *La Nature* (1908)“.³⁹ Další pérovky byly např. pohybující se hračky (*Rodina harlekýnů*), váhy (*Papoušek na motocyklu*), kaleidoskop (*Raketa*) ad. Sbíрка je rozšířená o surrealistickou hru *Věštírna delfská* a vyloučen byl *Pozoruhodný kouzelník*.

Na obálce ke sbírce *Žena v množném čísle* Teige propojil kresbu a koláž. Umístil na ni dva obrysy ženských postav vyplněné cihlovou zdí a doplněné technickými motivy, nad nimi letí orel se střenkou kompasu v zobáku. V levé části obálky je obraz v obraze, do kterého zasadil ženský korzet a zgeometrizovaný prostor. Na frontispis pak Teige umístil jinou koláž, na níž rozvíjel motiv obrazu v obraze. V koláži jsou dvě ženská torza, přičemž jedno stojí ve fontáně a do druhého Teige vlepil oko a k nohám můří křídla.

Na popisu těchto obálek k Nezvalovým knihám jsme ilustrovali posun a hlavní proud surrealistické typografie. Zároveň se v nich Teige rozcházel s vlastními požadavky na podobu knihy, v nichž razil, že pokud je na obálce vyobrazení, přebírá funkci protititulu a frontispisu (v jiných publikacích za obálkou následoval hned samotný text, vynechával se patitul a titulní list, protože opakovaly totéž).

39 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 177.

2.6 konec skupiny surrealistů v ČSR?

V březnu 1938 vznikl konflikt mezi Vítězslavem Nezvalem a ostatními členy surrealistické skupiny, jelikož Nezval obhajoval činy sovětského režimu (mj. moskevské procesy), a následně se rozhodl Skupinu surrealistů v ČSR rozpustit. Skupina se nicméně za rozpuštěnou nepovažovala, rozhodla se pokračovat ve své činnosti, naopak ze svých řad vyloučila právě Nezvala.

V květnu 1938 vydala surrealistická skupina Teigovu brožuru *Surrealismus proti proudu*, s podtitulem *Surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, Bedřichu Fučíkovi, Kurtu Konrádovi, St. K. Neumannovi, J. Rybákovi, L. Štollovi aj.*, v níž označují postupy při potlačování svobody ve fašistickém Německu a stalinském Sovětském svazu za obdobné a zároveň se jí vyrovnávají s pokusem o rozpuštění skupiny. Na obálku brožury použil Teige leták, kterým „pařížští revolucionáři oznamovali rozsudek nad Ludvíkem XVI. Ruka s brkem, prorážející cihlovou zeď a píšící název titulu, představovala výmluvnou výzvu Vítězslavu Nezvalovi, jemuž byl obsáhlý pamflet určen.“⁴⁰

Podle korespondence slovenských surrealistů připravovala v roce 1938 skupina surrealistů revue *Lykantrop*, kterou měli redigovat Štyrský a Teige. Revue měla mít čtyřicet stran s reprodukcemi, ale k jejímu vzniku nedošlo.

Skutečný rozpad skupiny nastal až s příchodem fašismu, někteří její členové odešli do emigrace, Štyrský zemřel, jiní po válce odešli do Paříže, kde se stali členy francouzské surrealistické skupiny. Od konce třicátých let tak český surrealismus sestupuje do „podzemí“ a současně se odpoutává od avantgardy.

40 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 187.

3 rysy meziválečné avantgardy a její typografie

Z předcházejících kapitol nyní můžeme vyzdvihnout ty rysy, které dělaly meziválečnou avantgardu (a její typografii) avantgardou.

V první řadě to byl důraz na masovost – umění mělo být co nejsrozumitelnější a nejpoblíbenější, dostupné pro každého. Proto byla zrušena hranice mezi uměním a lidovou zábavou, součástí poezie se stal humor, dětská říkadla, obrazové básně. S tím souvisí prolínání literatury s dalšími vrstvami umění: estetikou, filmem, hudbou ad. Inspiraci autoři nacházeli v exotických motivech, intuici, imaginaci, podvědomí, poezie měla působit na všechny smysly.

Za prostředek nazírání světa jako báseň si poetisté zvolili slovo vytržené z logických vazeb, surrealisté automatický text. Obě skupiny však byly inspirovány Marinettiho *Osvobozenými slovy*. Charakteristická byla rovněž spojitost s obrazem. V poetismu to byly fotografie a později obrazové básně, v surrealismu koláže a fotomontáže.

Tradicí české avantgardy je hlášení se k politické levici, sdružování se v uměleckých skupinách a tvorba (mnohdy společná) pod záštitou programových manifestů. Společnou osobností meziválečných avantgardních skupin byl Karel Teige, který byl jejich teoretikem a do značné míry určoval jejich směřování. Skupiny byly blízce propojeny s uměním v zahraničí a proklamovaly, že umění má být internacionální.

Kniha se stávala spotřebním zbožím a její zpracování mělo být účelné, což ovlivnilo její celkovou úpravu. Jedním z typických znaků meziválečné avantgardní typografie je konstruktivismus (a ve třicátých letech funkcionalismus), který se vyznačuje účelovostí, praktičností a racionální tvorbou. Z konstruktivismu vycházela i tzv. nová typografie, jejíž východiska definoval Karel Teige. Ta byla nezvyklá svou univerzalitou. Počáteční nesourodost nové typografie, kterou zapříčinil její prudký nástup

po roce 1920, pomalu vystřídala poddajnost a elegance. Typografická úprava nechávala vyniknout text a reprodukce, omezovala se proto jen na nezbytné zásady a důsledně pracovala s asymetrickou sazbou. Obálky chápala jako plakát knihy a titulní list jako návěstní, proto se jim věnovala velká pozornost. Na přelomu 19. a 20. století knihy vycházely buďto tištěny strojově ve velkých nákladech, nebo jako soukromé tisky o pár kusech. Díky nové typografii Teige oba tyto přístupy spojil a nová typografie významně pronikla do každodennosti⁴¹, propojila se s běžným životem, proto se inspirovala písmem ve městech i v krajině, ceníky, rubrikami, jízdními řády apod., užívala písma účelová a akcidenční (nápadná), pro dvacátá léta byl typický grotesk. Avantgarda se vyznačovala hledáním vlastního, nezaměnitelného stylu písma, který částečně našla v malopisu.

Velmi kladný vztah měla avantgarda k technice, uznávala strojovou produkci umění, která se podobala průmyslové výrobě. Stroj se stal měřítkem umění, rovněž typografie jím byla posuzována. K nejčastějším prostředkům objasňování podob moderního umění patřilo přirovnání k technickým výrobkům.

Po shrnutí základních rysů meziválečné avantgardy a její typografie se v následující kapitole budeme věnovat návaznosti na ni u druhé vlny avantgardy v šedesátých letech, zvláště u experimentální poezie. Nutno ovšem podotknout, že avantgarda nerovná se experiment, nechceme představit všechny typy experimentů, ale pouze ty, které se k avantgardě hlásí nebo mají její rysy.

41 Srp, K.: *Karel Teige a typografie*, s. 7.

4 šedesátá léta

Události února 1948 rozhodly o mocenském i kulturním směřování na dalších téměř čtyřicet let. V kultuře pociťovali tlak zejména křesťanští autoři a autoři se sympatiemi k avantgardním hnutím. Literatura byla rozštěpena jednak odchodem řady autorů do exilu (mj. i surrealisté Toyen, Jindřich Heisler, Bohuslav Brouk), jednak zatčením mnoha jiných autorů. Pozastavena byla rovněž činnost všech nekomunistických časopisů. Česká literatura se vlivem cenzury rozdělila na vydávanou oficiálně a neoficiálně (samizdatovou a exilovou).

Rozmach kultury v šedesátých letech byl paralelní s přerývaným uvolňováním. Na literární scéně se pozvolna začali znovu objevovat pozapomenutí autoři i odmítané umělecké směry (existencialismus, surrealismus), obnovovaly se vazby k zahraničnímu umění (beatníci, experimentální umění, pop-art ad.). Uvolňování vyvrcholilo v roce 1968 tzv. ražským jarem, které ovšem záhy, okupací v srpnu 1968, přerušil nástup normalizace.

V šedesátých letech byla intenzivně pociťována sounáležitost marxismu s meziválečnou avantgardou, již v druhé polovině padesátých let vycházely spisy avantgardních autorů (Biebla, Nezvala, Seiferta ad.). Avantgarda, zastávající levicové postoje, se dočkala opětovného docenění, ačkoliv se kolem jejích konceptů odehrávaly ostré střety.

Za novou uměleckou avantgardu se v šedesátých letech považovalo experimentální umění, které mělo hledáním nových uměleckých forem blízko k surrealismu. „Na rozdíl od surrealistického důrazu na iracionalitu se teorie experimentální tvorby hlásily k racionalisticky založené estetice, jež měla být v souladu s postupujícím rozvojem technologií.“⁴²

42 Janoušek, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958–1969* [online]. [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/FAV196/um/dejiny_ceske_literatury_1958-69_Pavel_Janousek.pdf.

Vedoucími osobnostmi experimentálního umění v českém prostředí byli Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Oba udržovali styky se zahraničními autory, překládali poezii i teoretické statě, rovněž jejich vlastní tvorba z experimentálních postupů vycházela. Přesto neexistovala skupina, která by všechny autory experimentální poezie sdružovala a nebyl napsán žádný programový manifest, jak bylo typické pro meziválečnou avantgardu.

Po uvolnění poměrů v českém kulturním prostředí mohli znovu vydávat svá díla a na krátkou dobu obnovit činnost i surrealisté. Vyšlo několik teoretických studií, sborníků a sbírek, začal vycházet dokonce i nový časopis *Analogon*, jehož první číslo však vyšlo až v roce 1969, kdy už byla činnost surrealistické skupiny opět pozastavena okupací a kontakt surrealistické skupiny s publikem tak až na krátké období konce šedesátých let nebyl téměř žádný.

4.1 vydavatelské platformy

V roce 1948 bylo v oblasti kultury zahájeno znárodnění, vydavatelskou činnost mohly provozovat jen socialistické instituce a společenské organizace. Ministerstvo informací udělovalo vydavatelská oprávnění. Již v první polovině padesátých let komunistický režim vytvořil kontrolovatelný systém nakladatelství, avšak i ve vydávání došlo v šedesátých letech k jistým uvolněním. Snahy o uvolnění vyvrcholily v roce 1968 pokusem o změnu organizace, která by více odpovídala zájmům nakladatelů, nicméně nastupující normalizace ukončila i tento slibný proces.

Autoři experimentální poezie ani surrealisté tak nemohli mít vlastní vydavatelskou základnu ať už knižní nebo časopiseckou⁴³, jejich texty vycházely v jiných negeneračních listech a nakladatelstvích. Jedním z nich bylo nakladatelství *Mladá fronta*, které vydávalo edici soudobé poezie *Cesty*, v níž se uplatnili také Emil Juliš, Jiří Kolář a německá experimentální poezie v překladech Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. Emil Juliš publikoval rovněž v edici *Sever Severočeského nakladatelství* v Liberci. Jako redaktor

43 Pro surrealisty byly v první polovině šedesátých let literární časopisy víceméně uzavřeny.

pracoval v letech 1966–1968 v mosteckém nakladatelství *Dialog*, v edici Křižovatka zde vyšla mj. sbírka *Návod k upotřebení* (1969) Jiřího Koláře, které vydávalo stejnojmenný časopis, jenž se za Julišova působení stal významným centrem experimentální tvorby.

Pro experimentální poezii nebylo jednoduché se publikačně prosadit. „Pro svou složitou povahu a úzkou spojitost s vývojem typografie zůstávaly (nejen z ideologických důvodů) umělecké práce, kromě několika zdařilých knižních realizací, často v bibliofilských edicích nebo jen v podobě originálů.“⁴⁴

Na přelomu padesátých a šedesátých let se periodika nevěnovala výhradně literárnímu dění a kultuře, ale více pozornosti věnovala celospolečenským a politickým záležitostem. V periodikách nevyhovujících myšlenkám komunistického režimu došlo k personálním obměnám redakcí či jejich úplnému zrušení. Časopisy nebyly schopny podat reálný obraz o dění v literatuře, sami autoři upozorňovali na nepokryté oblasti a omezené publikační možnosti. Platformou mladé generace měla být revue *Tvář*, která však vycházela pouze rok (1964–1965). Současně s ní přestal vycházet mezioborový měsíčník *Knižní kultura*, jehož literární oddíl, který se zabýval také experimentální poezií, formoval Josef Hiršal.

Díky zrušení stranického dohledu nad periodiky v roce 1968 začaly vznikat nové speciální časopisy, generační a skupinové revue: obnovena byla činnost *Tváře*, spirituálně orientovaní autoři se sdružovali kolem *Archu*, surrealisté se pokusili založit vlastní platformu časopisem *Analogon*, který řídil Vratislav Effenberger. První číslo, jež po průtazích vyšlo až v roce 1969, bylo ale na dlouhou dobu zároveň posledním, druhé číslo se totiž vydání dočkalo až po dvaceti letech. Skupina surrealistů stihla realizovat ještě obsáhlý sborník *Surrealistické východisko 1938–1969* (1969), který uspořádali Vratislav Effenberger, Petr Král a Stanislav Dvorský.

44 Krátká, E., ed.: *Česká vizuální poezie: teoretické texty*, s. 20.

4.2 písmo?

O sazebním uspořádání, jak jsme o něm mluvili dosud, toho lze říct velice málo, protože samotné texty byly z velké části tvořeny právě „sazbou“ písma, sazeči/typografy tak byli mnohdy sami autoři. Pokud však text výjimečně nebyl založen na svém vizuálním tvaru, byl zpravidla sázen do bloku, popř. k levé zarážce, fontem serifovým i bezserifovým, v rámci jedné knihy však vždy totožným. Stejně tomu bylo i u názvů jednotlivých básní. To je případ např. *Textamentů* (1968) Ladislava Nováka, kde je mimořádné také číslování stran, které je psáno slovy, nikoliv číslicemi, dále několik básní v *Poctě Jacksonu Pollockovi* (1966) a *Závratích* (1968) Ladislava Nováka, v *Krajině her* (1967) a *Vědomí možností* (1969) Emila Juliše.

Značně se změnil také vztah k písmu. V experimentálních básních nezáleželo na typu nebo řezu fontu, ale na hledání „vnitřní energie písma“.⁴⁵ Základním materiálem poezie bylo slovo, jeho fragment nebo jen písmeno, ze kterého vznikaly „kombinace, konstelace, permutace aj. písmové struktury“.⁴⁶ Autoři nechápali písmo jako pouhý záznam slova, využívali jeho estetických kvalit a výtvarnou organizaci jednotlivých grafémů v prostoru. Ty byly řazeny tak, aby vytvářely nejen znakové soustavy, ale i „pohyblivé“ modifikace. Čtenář musí mnohdy přemýšlet a hledat systém, jak báseň číst. Některé části básní jsou sázeny svisle, v jiných básních se musí číst každé druhé písmeno apod.

Písmeno, zbavené významových souvislostí, fungovalo podobně jako geometrické prvky, docházelo k postupnému prolínání písma a obrazu a pracovalo se s estetickými kvalitami oproštěných grafémů, jenž byly organizovány na ploše do různých tvarů, aby vyvolaly dojem obrazu. Ladislav Novák v básni *A taky naopak*, jež je součástí sbírky *Pocta Jacksonu Pollockovi*, pomocí písmen *a, n, o* vysázel slovo „NE“. Ve sbírce Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala *JOB-BOJ* je báseň *Text II*, jež pojednává

45 Janoušek, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958–1969* [online]. [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/FAV196/um/dejiny_ceske_literatury_1958-69_Pavel_Janousek.pdf.

46 Pomajzlová, A.: *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*, s. 17.

o Kundalini, která je „nejvyšší bohyně rodička všech zvuků a písmen“ a „spí v míšním centru pod genitaliemi“⁴⁷, vysázena ve tvaru vnějšího ženského pohlavního orgánu. Báseň *Text VIII* tvoří dvě šipky, text je tedy vysázen do dvou čtverců, avšak „viditelný“ je text pouze v šípkách, „neviditelný“ text si čtenář musí domyslet. Pod názvem *Květy zla* (který je aluzí na Baudleirovu sbírku) jsou pak uvedeny tři básně, které jsou vysázeny do tří květů: uprostřed každého je kurzívou název básně a okvětní lístky tvoří samotný text básně; básně *Přesýpací hodiny I a II* jsou vysázeny do tvaru přesýpacích hodin, přičemž jedna polovina textu je vzhůru nohama.

Několik příkladů lze nalézt také ve sbírce *Antikódy* (1966) Václava Havla, která se skládá z typogramů, kaligramů⁴⁸, slovních hříček, agitačních básní a rébusů. Stěžejní myšlenkou této sbírky je rozpor mezi běžným významem slova a způsobem jeho užití v typogramu, tedy to, jak vizuální znak dokáže změnit lexikální význam. Například slovo „vpřed“ je napsáno do kruhu, slova „svoboda“ tvoří mříž, slovo „život“ je napsáno ve tvaru kříže.

Výjimečné nebylo ani vynechávání písmen (i několika za sebou), které si čtenář musí domyslet (např. v básních *Tchoř*, *Hrozny a liška* ze sbírky *Básně ticha*, v názvech básní *áme ku ky*, *av out*, *eden*, *orpu áře ově osmo* ve sbírce *Pocta Jacksonu Pollockovi*), nebo si musí poskládat dva (nebo více) sousedící texty, které se vzájemně doplňují (např. básně *Text I*, *Text II*, *Text III* ze souboru *JOB-BOJ*).

Autoři pracují s písmenem nebo i interpunkčním znaménkem, jako se základní jednotkou básní. „Mým pracovním elementem se stal vždy jediný grafém, přesně řečeno jediný znak psacího stroje. Od počátku byly pro mne mimořádně důležité ty, které měly tvarově i významově nejobecnější charakter – tečka, pomlčka, o. K nim se připojovaly – více nebo méně často – snad všechny znaky, které psací stroj nabízel.“⁴⁹ Z jediného znaku jsou

47 Hiršal, J., Grögerová, B.: *JOB-BOJ*, s. 11.

48 V této práci používáme pojem typogram jako výraz pro vizuální grafickou báseň využívající slova a grafémy jako obrazy spíše než jako jazykové znaky; pojmem kaligram rozumíme především takové obrazové básně, které využívají grafémů k vytváření obrazců vyjadřujících téma básně.

49 Hiršal, J., Grögerová, B.: *Vrh kostek: česká experimentální poezie*, s. 12.

např. básně z Novákovy sbírky *Pocta Jacksonu Pollockovi Individualista*, kterou tvoří pouze několik zrcadlově obrácených písmen *l* nebo číslic *1* tvořících obdélník, a *Vyhánění z ráje*, jež má tři sloky, přičemž každá z nich je tvořena jedním obdélníkem z téhož písmene – *a*, *s*, *e*. Na stránce různě umístěná interpunkční znaménka pak tvoří nepojmenovanou báseň z též sbírky nebo báseň *Zpěv ticha* a šest básní pojmenovaných *Báseň ticha* z Kolářovy sbírky *Básně ticha*.

Jedním z důvodů, proč experimentální poezie nevyužívala rozmanitosti typů fontů, je fakt, že zdrojem prací se v mnoha případech stal právě psací stroj a jeho pravidelný rastr. Strojopisné básně téměř vždy vznikaly (pseudo) náhodným rozmístěním jednotlivých grafémů. Strojopisem jsou napsány např. sbírky *JOB-BOJ*, *Básně ticha* nebo *Antikódy*. Další knihy jsou pak sázeny jak antikvou (např. *Textamenty*, *Pocta Jacksonu Pollockovi*, *Vědomí možností*), tak groteskem (např. *Závratě*, *Krajina her*, sborník *Slovo, písmo, akce, hlas*).

Optické struktury se mohly tvořit řazením stejných písmen, jejich vrstvením nebo rozmístěním na stránce, jak to dělal např. Jiří Kolář v řadě básní ve sbírce *Básně ticha* (1994)⁵⁰. Zde má písmo mnohdy rozhodující úlohu, zvláště pak v typogramech, které byly vytvářeny pomocí liter psacího stroje a využívaly základních vlastností abecedy. Jednotlivá písmena, slova, interpunkce ad., z nichž se typogramy skládaly, tvořily „portréty předmětů, pocitů i charakteristických výtvarných a literárních osobností, které jsou zároveň osobitými interpretacemi jejich díla“.⁵¹ Z písmen tvořících jméno osobnosti, která jsou někdy uspořádána do konkrétního tvaru, jindy rozmístěna nahodile, vznikly např. typogramy *Apollinaire*, *Baudelaire*, *Dostojevskij*, *Kafka*, *Mallarmé* nebo *Rimbaud*. Pocity z plynutí času přenesl Kolář do básně *Dny*, již tvoří stále se opakující slova „tik tak“ s jediným uskočeným *k*.

50 Výbor *Básně ticha* shrnuje experimentální texty z rukopisných sbírek z let 1959–1961 připravené k vydání v roce 1970, vytištěné, nesvázané archy byly ale zničeny a k jejich vydání nakonec došlo až v roce 1994. Soubor je nazván podle čtvrtého oddílu *Básně ticha*.

51 Machala, L., Galík, J., Gilk, E., et al. *Panorama české literatury*, s 350.

Samostatnou kapitolu tvoří Kolářovy tzv. analfabetogramy a cvokogramy. „Koncem roku 1963 jsem četl jakousi statistiku, která dokazovala, že většina dnešního lidstva neumí číst a psát. A tu mě napadlo, abych se pokusil udělat báseň, jak by ji napsal analfabet. [...] Vzpomínám, že jsem sbíral odvahu k tomuto kroku celý týden, a když jsem později skončil svůj pokus, nazval jsem tyto básně *analfabetogramy*. Stačila noc a znepokojila mě možnost napsání básni člověka s porušenou myslí. Tyto básně jsem nazýval *cvokogramy*.”⁵² Tyto rukou psané básně mohou někdy připomínat těsnopis, jejich text však nelze přečíst, jsou to vlastně jen čmáranice, které občas připomínají piktogramy. Jen podle přibližně dodržovaného řádkování můžeme soudit, že jde o textový zápis, který by mohl nést skrytou zprávu. Jediné, co čtenář může vnímat, je rytmus psaní, síla čar, sklon písma.

Obálky knih povětšinou akceptovaly roli písma v experimentální poezii a podobně jako s písmem zacházeli autoři básní, s ním pracovali i autoři knižních obálek. Na obálce ke sbírce *JOB-BOJ* je na šedém podkladu několik svisle vysázených slov v černé a zelené barvě, která spolu souvisí (odebráním nebo přidáním písmen k předcházejícímu slovu vznikne slovo nové). S písmeny si hrál i autor obálky ke *Krajině her*. Zde jsou na černém podkladu různě natočená světle modrá písmena nebo jejich fragmenty. Litery jsou pod sebou, čímž tvoří několik stejně širokých sloupců, nejsou však mnohdy čitelné a jako celek připomínají Kolářovy analfabetogramy či cvokogramy.

Za zmínku stojí i dvě sbírky, na jejichž obálkách jsou použity koláže, přičemž jedna z nich je ryze surrealistického ladění. Jedná se o sbírku *Závratě* Ladislava Nováka, na černém podkladě je zde zelená koláž, již tvoří ženská hlava v klobouku umístěná do korzetu, který je postaven na podnose. Na protititulu je rovněž zelenočerná koláž, kterou tentokrát tvoří tři ženské hlavy (dvě zelené, třetí černá) poskládané nad sebe. Druhá koláž je na obálce sbírky Emila Juliše *Vědomí možností*. Koláž je vytvořena

52 Kolář, J.: *Snad nic, snad něco*. In: Krátká, E., ed.: *Česká vizuální poezie: teoretické texty*, s. 165.

z rozstříhané a znovu slepené reprodukce⁵³, na níž je pravděpodobně nahá žena, která se dívá do zrcadla, zrcadlo už je však na přední záložce obálky. Autorem koláže je Jiří Kolář, jemuž je sbírka věnována, a několik jeho dalších koláží je i uvnitř sbírky.

Jediné číslo časopisu *Analogon* z roku 1969 není po typografické stránce nijak výjimečné, zajímavé. Sazba je na většině stran dvousloupcová, v titulcích se střídá antikva a grotesk. Pro hlavní text je užito rovněž grotesku, což je možná trochu překvapivé, vzhledem k jeho zpochybnění na konci dvacátých let. Časopis se rovněž vyznačuje velkým množstvím černobílých obrazových reprodukcí. Obálka časopisu je oranžová s reprodukcí Meret Oppenheimové, na níž jsou vyobrazeny boty, a názvem časopisu rovněž v grotesku a majuskulemi. V levém spodním rohu je pak tematické zaměření čísla „Krise vědomí“.

4.3 koláže, obrazové básně

Experimentální poezie navázala v šedesátých letech na mnohá dědictví avantgardy, jedním z nich byly poetistické obrazové básně a surrealistické básně-objekty. Nejvýznamnějším autorem těchto básní v šedesátých letech byl Jiří Kolář.

Kolář již na počátku šedesátých let opustil slovo v lingvistické podobě a začal se věnovat obrazu, kolážím. Jedna část jeho obrazových básní je velice blízká těm devětsilským: vedle sebe a přes sebe jsou vrstveny fragmenty fotografií nebo reprodukcí, jízdenky, známky, losy atd. (např. báseň *Prošlý los*, 1969). Druhou část tvoří básně, jež dodržují formální básnickou strukturu, ale slova nebo písmena Kolář nahradil rozstříhanými barevnými papírky, reprodukcemi ad. Stejně jako meziválečná avantgarda se Kolář snažil vytvořit srozumitelnou internacionální řeč.

Podobně s kolážemi pracovali i další autoři. Např. Ladislav Novák v roce 1962 vytvořil pětidílný soubor *Ještě písmo jiné je*, ve kterém do tvaru básní

53 Tento typ koláží, kdy reprodukce není rozstříhána náhodně, ale v přesně vymezených pruzích, se nazývá roláž.

nalepil roztrženou fotografii (variaci na Rorschachovy testy inkoustových skvrn), zlomky gestických kreseb. „Jako kdyby předváděl jakýsi vzorník možných forem či způsobů vyjádření.“⁵⁴

S Kolářovými básněmi souvisejí i fotografie jeho ženy Běly Kolářové, jejíž fotografie se mnohdy vztahují k abecedě, jazyku. Vytvořila například cyklus *Abeceda věcí* (1964), pro který si vybírala předměty, jež svým tvarem připomínaly písmena. Některé fotografie z tohoto cyklu mohou zdánlivě připomínat Nezvalovu *Abecedu* s fotografiemi Milči Mayerové, která se rovněž snažila svým „tvarem“ (taneční pózou) vytvořit písmena.

4.4 experimentální poezie

Pod označení experimentální poezie byla v šedesátých letech zahrnována široká škála metod a přístupů, jež obracely pozornost k jazyku, který byl chápán jako materiál a estetická kvalita. Tento typ poezie vycházel z pocitu vyčerpanosti a opotřebovanosti jazyka a ze snahy nalézt nový smysl poezie (a umění vůbec) skrze hry s jazykem a koncepty směřující ke grafické formě textu. Původ tohoto umění „sahá od Mallarméa přes Marinettiho, Apollinaira, některé dadaisty až k současným školám tzv. vizuální a typografické poezie“.⁵⁵ Stejně jako meziválečná avantgarda byla i experimentální poezie součástí mezinárodního hnutí, v českém prostředí byli klíčovými osobnostmi experimentální poezie Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Společně přeložili sborník teoretických textů *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (1967), knihu předního inspirátora hnutí experimentální poezie Maxe Benseho *Text a kontext* (1967) a vlastní tvorbu vydali ve sbírce *JOB-BOJ* (1968), jež prezentovala hravost autorů a byla „jakýmsi ‚návodem k upotřebení‘, slovníkem metod“⁵⁶ a „ukázala mnoho

54 Pomajzlová, A.: *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*, s. 122.

55 Padrta, J.: *Obraz a písmo*, nestr.

56 Janoušek, P. a kol.: *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958–1969* [online]. [cit. 2018-03-23]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/FAV196/um/dejiny_ceske_literatury_1958-69_Pavel_Janousek.pdf.

možností, jak z vět, slov a písmen vytvářet optické obrazce a narušit jejich uspořádáním syntax".⁵⁷

Mezi autory experimentální poezie se dále řadí např. Jiří Kolář, Ladislav Novák, Emil Juliš, Josef Honys, Václav Havel, Karel Milota, Jiří Valoch, Eduard Ovčáček, Zdeněk Barborka, Jindřich Procházka, Vladimír Burda ad.

Poezie šedesátých let se nechala opět inspirovat hudbou – bluesovou poetikou, čímž nepřímo navázala na tradici avantgardy dvacátých let, jež vzhlížela k jazzu. Prolínání literárního a výtvarného nebo literárního a hudebního projevu je při experimentální poezii rozhodující.

V období normalizace neměli autoři experimentální poezie možnost publikovat, některé náklady byly dokonce likvidovány (např. *Básně noci*, 1970). Přesto autoři jako třeba Grögerová a Hiršal pokračovali v započaté práci, opustili však cesty pouze jazykových her. V roce 1991 jim pak vyšel triptych *Trojcestí*, které je výsledkem experimentování se sémantikou.

4.5 surrealismus šedesátých let

Po únoru 1948 řada významných českých surrealistů emigrovala (Toyen, Jindřich Heisler, Bohuslav Brouk), ostatní museli svou činnost omezit, byli nuceni tvořit v ilegalitě. Nepřízeň režimu zapříčinila mj. rozpad mladosurrealistické Skupiny Ra, nicméně kolem Karla Teiga se utvořila druhá generace surrealistů, k níž patřili např. výtvarníci Josef Istler, Václav Tikal, Libor Fára nebo Mikuláš Medek a literáti Vratislav Effenberger a Karel Hynek. Když v roce 1951 Teige náhle zemřel, jeho místo teoretika skupiny převzal Effenberger.

V šedesátých letech se k surrealistickému seskupení přidává několik mladých umělců z okruhu UDS: např. Věra Linhartová, Milan Nápravník, Stanislav Dvorský a Petr Král. Tito mladí umělci již nepociťovali tak silnou spojitost s předválečnou skupinou, se základními principy surrealismu zacházeli volněji a přetvořili jej dle nových požadavků na uměleckou tvorbu. Účel umění spatřovali v narušování apatie a estetičnosti, odmítali

57 Krátká, E., ed.: *Česká vizuální poezie: teoretické texty*, s. 21.

psychický automatismus. Jejich texty se nebránily „pokleslým pasážím, myšlenkovým úletům, mystifikacím a nejrůznějšímu ‚řečovému smetí‘ v pohybu vnitřního monologu, dokonce ani vysloveným idiotismům, jejichž (auto)cenzura by nezbytně snížila autenticitu záznamu a ochudila básnickou výpověď o jednu z jejich zneklidňujících antilyrických ingrediencí“.⁵⁸ V poválečném českém surrealismu tak došlo k významným změnám v postoji k postulátům meziválečné avantgardy, kterými byly např. inovace, utopie a originalita.

Český poválečný surrealismus se projevoval také formou skupinového psaní a kolektivními experimenty. „Petr Král připomíná, že v šedesátých letech, v okruhu skupiny UDS, praktikovali surrealisté přímo kolektivní psaní, při kterém se navzájem ‚dělili‘ o témata, ‚rekvizity‘, dokonce o celé formulace svých básní.“⁵⁹

Ačkoliv členové nebyli jednotní v mnohých názorech, tvořili skupinu, vydávali sborník *Objekt* i další texty a navázali kontakt s francouzskou skupinou. Postupně však skupinu začali opouštět někteří členové (Linhartová, Nápravník, Král, kteří emigrovali, a Dvorský), v roce 1966 zemřel Breton a jeho nástupce Jean Schuster po několika letech vyhlásil konec surrealistického hnutí. Všechny tyto události, jakož i opětovné ztížení podmínek pro vydávání, vedly k dalšímu utlumení činnosti českých surrealistů.

Nutno ovšem dodat, že Vratislav Effenberger napsal již v roce 1958 (dosud nepublikovanou) přednášku *Poklad vidění*⁶⁰, v níž na předválečný surrealismus nahlíží jako na minulost, protože nebyl schopen překonat zkoušky. „Trvalo-li surrealistické hnutí pak i nadále, snažilo se nahradit ztrátu sociálních perspektiv t. zv. Novým mythem, který jinými cestami vracel se zpět k začátku, k ilusorní samospasitelnosti básnického

58 Dvorský, S.: Z podzemí do podzemí. In: Alan, J. (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, s. 133.

59 Vojvodík, J., Wiendl, J. ed.: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, s. 58.

60 Přednáška byla součástí hned zakázaného přednáškového cyklu *Pravidla hry*.

poznávání. Historická role surrealismu jakožto hnutí je skončena.⁶¹ Vojvodík konstatuje, že v Effenbergerově koncepci surrealismus zakončil vývoj historické avantgardy.⁶²

4.6 rekapitulace druhé vlny avantgardy

Druhá polovina dvacátého století nebyla avantgardě příliš nakloněna, autoři s ní sympatizující pociťovali neustálý nátlak a nedostávalo se jim dostatečných možností publikovat. Literatura byla rozštěpena odchodem řady autorů do exilu, zatčením mnoha jiných a rozdělením na oficiální a neoficiální. Ani autoři experimentální poezie, kteří se považovali za novou avantgardu, ani surrealisté nemohli mít vlastní vydavatelskou základnu. Oproti první vlně avantgardy se tato druhá vlna lišila i tím, že neměla skupinu, která by všechny autory spojovala, a program, podle něhož by tvořili.

Ačkoliv měli autoři experimentální poezie k surrealismu blízko, lišila se jejich estetická teorie – autoři experimentální kladli důraz na racionalitu, zatímco surrealisté na iracionalitu. Racionalita měla být v souladu s rozvojem technologií jako např. psací stroj, který hrál zásadní roli v experimentální tvorbě.

Experimentální poezie zahrnuje širokou škálu metod a přístupů, které pojí chápání jazyka jako materiálu a estetické kvality, jež pramení z pocitu vyčerpání a opotřebovanosti jazyka a ze snahy nalézt nový smysl poezie. Základním materiálem poezie bylo slovo, jeho fragment nebo jen písmeno. Značně se změnil vztah k písmu. V experimentálních básních nezáleželo na typu nebo řezu fontu, autoři nechápali písmo jako pouhý záznam slova, využívali jeho estetických kvalit a výtvarnou organizaci jednotlivých grafémů v prostoru.

61 Effenberger, V.: *Poklad vidění*. In: Vojvodík, J., Wiendl, J. ed.: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, s. 60.

62 Vojvodík, J., Wiendl, J. ed.: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, s. 60.

Z typografického hlediska toho proto nelze moc říci o sazebním uspořádání jako takovém, jelikož sazba básní byla předem určena autorem, básně byly totiž zároveň obrazem. Užívání rozmanitých typů fontů bylo oproti první avantgardní vlně rovněž mnohem střídmější (spíše žádné), což zčásti zapříčinilo užívání psacího stroje, který možnost výběru fontu neumožňuje. Stejně jako vnitřní sazba sbírek, i jejich obálky většinou zobrazovaly roli písma v experimentální poezii a poezii a podobně jako s písmem zacházeli autoři básní, s ním pracovali i autoři knižních obálek.

Experimentální poezie navázala v šedesátých letech na mnohá dědictví avantgardy, jedním a nejspíš nejvýraznějším z nich byly poetistické obrazové básně a surrealistické básně-objekty.

Mladí surrealisté již nepocítovali tak silnou spojitost s předválečnou skupinou, se základními principy surrealismu zacházeli volněji a přetvořili jej dle nových požadavků na uměleckou tvorbu. V poválečném českém surrealismu tak došlo k významným změnám v postoji k postulátům meziválečné avantgardy, kterými byly např. inovace, utopie a originalita.

Tímto zakončujeme bádání v oblasti „tištěné“ avantgardy, ukázali jsme její hlavní rysy a druhá část práce se bude soustředit na avantgardu digitální, která v nejužším smyslu kopíruje a rozvádí principy původní avantgardy. Pokusíme se zjistit, jak tyto principy digitální avantgarda využívá a variuje.

Dalo by se říci, že Teige a mnoho teoretických konceptů „historické“ avantgardy předběhli svou dobu a kvůli technologickým nedostatkům nemohli tyto koncepty rozvíjet v celém jejich potenciálu. Některé z nich však byly „postupně dotažen[y] (byť pravděpodobně ne cíleně s ohledem na Teigeho) v internetové, digitální éře“.⁶³ Vývoj této literární multimediality se ostatně pokusíme ukázat v následujících kapitolách. Časově jej můžeme vymezit na období od konce devadesátých let až po současnost, přičemž se zaměříme pouze na tzv. born-digital literaturu, tedy takovou, která v digitálním prostředí vniká a je v něm přijímána a využívá technologických možností digitálních médií.

Nástup digitálních médií je spojen s intenzivnějším zájmem o specifické vlastnosti různých druhů umění. Největší změnou tak je spojení odlišných médií v jedno hypermédium. Text byl postupně stále více obohacován funkcemi, jako je zvuk, fotografie, animace, video, a zvýšila se možnost čtenářů podílet se na výsledné podobě díla. Pojem *digitální literatura* zastřešuje celou řadu literárních/uměleckých počinů, které jsou založeny na využití digitálních médií, „vycházejí z programování, multimédií, animace, interaktivity a internetové komunikace“.⁶⁴

Historie elektronické literatury sahá až do padesátých let 20. století, v tomto období se však omezovala jen na ojedinělé pokusy vytvořené pomocí programování (*M.U.C. Love Letter Generator* Christophera Stracheyho a *Stochastic Text* Thea Lutze). Výrazně se díla digitální literatury začala objevovat až v devadesátých letech a postupně začaly vznikat typy digitální literatury, „ako je kódová, hypertextová a multimedialna poézia, potom diela

63 Franta, T.: Role nových médií v česko-slovenské literatuře: Od Teigeho po básně neuronových sítí. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2017(1), s. 113.

64 Block, F. W., Heibach, Ch., Wenz, K.: *Úvod do estetiky digitální poezie: Pojem a program „p0es1s“* [online]. [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: <http://www.psvino.cz/?p=211>.

konkrétnej a kinetickej poézie, ktoré boli nielen vytvorené prostredníctvom počítača a sú pomocou neho čítané, ale pri ktorých autori aj využili škálu možností digitalneho média na kreatívnu tvorbu (presahujúc možnosti šírenia po internete).“⁶⁵

Díla digitální literatury nikdy nemají definitivní podobu, protože mohou být kdykoliv editována. Značnou měrou se mnohdy na formě díla podílí sám čtenář. „V rámci snadno vyvolatelné virtuální komunikace totiž autor může podléhat názorům a přáním čtenáře, a někdy dokonce některé své kompetence čtenáři přímo předává, čímž roli čtenáře výrazně posiluje a na ose pasivita–aktivita posunuje doprava.“⁶⁶ Nedostatky digitální literatury se projevují ve chvíli, kdy je dílo vytvořeno pro prohlížení pouze v konkrétním typu zařízení, programu nebo prohlížeči, které se neustále vyvíjejí a jejichž staré verze zanikají. Některá díla se tak časem stávají nedostupná a není možné se k nim vrátit. Jako příklad může sloužit *First Screening* básníka bpNichola, které bylo možné spustit pouze na počítači Apple IIe, jenž se po čase stal zastaralým, a proto se dílo stalo na nějakou dobu nepřístupným.⁶⁷

5.1 digitální avantgarda

„Elektronická literatura je z principu literaturou experimentální“,⁶⁸ navazuje na tendence předchozích literatur, propojuje literární avantgardu, experimentální poezii, umění nových médií, net art⁶⁹ a díky možnostem digitálních médií vytvořila novou, digitální avantgardu.

V našem prostředí spojuje digitální literaturu s avantgardou např. Petr Odillo Stradický ze Strdic, který ve své *Přednášce s mnoha názvy* „vyzval k překonání [...] knižní logiky a k přijetí internetu jako výzvy

65 Husárová, Z.: O materialite elektronickej literatúry. In: *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*, s. 79.

66 Franta, T.: *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literatury*, s. 9–10.

67 Tamtéž, s. 16.

68 Piorecký, K.: *Česká literatura a nová média*, s. 59.

69 Strehovec, J.: Digitálny literárny text v ríši nových médií: Text ako jazda. In: *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*, s. 30.

k avantgardnímu hledání nových podob literatury".⁷⁰ Piorecký dále uvádí, že Stradický v internetové literatuře spatřuje návrat k předgutenbergovské tradici, kdy díla ještě nebyla zaznamenávána tiskem a byla tím pádem závislá na kontaktu autora s příjemcem, „kteří si své role pravidelně vyměňovali, a tak zajišťovali život literárního díla".⁷¹

Stejně jako se „tištěné“ avantgardní směry projevovaly více v poezii než v próze, ne jinak je tomu v digitální sféře. Digitální poezie v mnohém vychází z experimentální poezie z padesátých a šedesátých let a první experimenty s počítačem generovanými texty nalezneme již zde. Od devadesátých let se pak objevuje celá řada děl a projektů propojujících předcházející avantgardní a experimentální proudy. Právě digitální poezie nejvíce rozšiřuje a obnovuje experimentální tvorbu z druhé poloviny dvacátého století, kdy se umění „opakovaně zabývalo aspektem propojování na úrovni jazyka",⁷² jak mohou ilustrovat např. obrazové básně, experimenty s rozstříhaným textem nebo surrealistické kolektivní psaní. Digitální poezie díky informačním technologiím aktualizuje tuto tvorbu a zároveň reflektuje její zájem o roli jazyka, práci s písmem, s grafickými a vizuálními prvky a její hodnoty jsou mnohdy více oceňované v umělecké než literární rovině.

5.2 publikační platformy

Generace, která si již nepamatuje dobu před rozšířením internetu, nazývána sociology generací Y, se zasloužila o rozmach literárních serverů. Na těchto serverech mohou amatérští autoři prezentovat svá literární díla a diskutovat o nich. Právě amatérští literáti získali vedle neoavantgardních experimentátorů významnou pozici v internetové literatuře.

V českém prostředí se první literární servery zaměřené na amatérskou tvorbu začaly objevovat kolem roku 1997, ve stejné době vznikaly obdobně zaměřené weby i v západní Evropě a v USA (např.

70 Piorecký, K.: *Česká literatura a nová média*, s. 34.

71 Tamtéž, s. 35.

72 Block, F. W., Heibach, Ch., Wenz, K.: *Úvod do estetiky digitální poezie: Pojem a program „p0es1s“* [online]. [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: <http://www.psivino.cz/?p=211>.

Leselupe.de nebo *Deepundergroundpoetry.com*). Prvním literárním serverem u nás byl *Písmák.cz*, v roce 1999 pak vznikl *Totem*. V následujících letech se přidala řada dalších webů jako např. *LiTerra*, *Liter.cz*, *Blue World*, *Epika*, *LitWeb* ad. Některé zahraniční servery nabízejí i „přidané hodnoty“, např. na fóru *Leselupe* může být text lektorován spisovatelem, web *InterBoard Poetry Community* hodnotí formou soutěže příspěvky z vícera webů.⁷³

Od druhé poloviny první dekády 21. století začaly tyto servery reflektovat i tištěné literární časopisy, např. v roce 2005 *Tvar* věnoval celou přílohu básním z webu *Totem* a v roce 2007 už byly literární servery prezentovány jako „*de facto* jediná forma interakce nového média a literatury“.⁷⁴ V té době u nás ale ještě neexistovala digitální poezie jako taková, tedy ta, jež by využívala možností digitálního média, a tento handicap čeští literáti nedohnali dodnes.

Na konci devadesátých let se rozšířil fenomén blogů, jež umožňovaly individuální bezplatné publikování a kterých začali využívat i literáti. Autoři zde publikovali svá nová díla (nebo jejich ukázky), čímž jednak čtenáře obeznámili s jejich existencí, jednak získali okamžitou zpětnou vazbu. V českém prostředí se však blogy ujaly nejvíce pro romány na pokračování, které mnohdy přistoupily na kolektivní autorství.

Další platformy začaly vznikat s nástupem sociálních sítí. Již v roce 1997 byl spuštěn web *SixDegrees.com*, ale výrazněji se začaly prosazovat až se vznikem *Facebooku* v roce 2007 a spuštěním *Twitteru*.⁷⁵ Tyto „mikroblogovací“ weby nabízejí podobné možnosti jako klasické weby. Britská spisovatelská organizace Society of Authors v roce 2011 uspořádala na *Twitteru* maraton v psaní kolektivních próz pod názvem *Tweetathon*. Obdobnou akci v českém prostředí zrealizoval v roce 2012 Zdeněk Král, a to *Twitteropsaní s J. Rudišem*.

73 Piorecký, K.: *Česká literatura a nová média*, s. 160.

74 Tamtéž, s. 52.

75 Tamtéž, s. 128.

Facebookové literární skupiny většinou již svým názvem naznačují amatérský a zábavní charakter: *Básně Potěchy*, *Verše holkám*, *Verše pro všechny*,⁷⁶ kolektivní psaní je cílem skupiny *Povídky ze zdi (společné tvůrčí psaní)*.

Sociální sítě jsou využívány také jako jistý druh literární kritiky. Takto zaměřené jsou např. *Goodreads* nebo česká síť *BookFan.eu* a spousta čtenářských skupin na *Facebooku*, kde je ale hodnocení nahrazeno spíše doporučením čtenářů, tedy hodnocením zakládajících se zejména na osobních preferencích.

Jelikož autoři digitální literatury jsou spíše solitéři a vzhledem k jejich celkovému počtu a množství amatérů mezi nimi, jakož i absenci literární kritiky a pozice redaktora, nenajdeme mnoho webů, jež by sdružovaly na jednom místě digitální literární díla ve větším množství nebo od vícera autorů. Kromě již zmíněných literárních serverů můžeme jmenovat např. *PerlMonks.org*, který poskytuje platformu pro sdílení básní vytvořených pomocí programovacího jazyka Perl. Co do rozsahu však je ve světě nejvýznamnějším nejspíš server *Electronic Literature Organization* (ELO). Tato organizace pořádá konference a především vytváří „sbírky“ digitálních děl z celého světa.⁷⁷ Význačný je také blog viceprezidenta této organizace Leonarda Florese, který na něm rovněž uveřejňuje díla digitální literatury.⁷⁸

5.3 hypertextová literatura

V obecném podvědomí se digitální literatura spojuje především s hypertextovou prózou, navíc i někteří autoři používají tyto termíny téměř synonymně. Hypertextové dílo je založeno na principu propojování textových úseků a odkazování v textu pomocí hypertextových odkazů, čímž je potlačena linearita čtení. Takový komplex je realizovatelný pouze v počítači, nelze jej převést do

76 Piorecký, K.: *Česká literatura a nová média*, s. 135.

77 Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/>.

78 http://iloveepoetry.com/?page_id=9054.

papírové podoby, protože mnohdy obsahuje i zvuky, obrazy, animace apod. a především díky/kvůli propojování je tiskem neuchopitelný.

Čtenář hypertextové prózy je čím dál častěji autorem vyzýván, aby si sám zvolil, jak bude text číst. Vybírá z několika hyperlinků a záleží pouze na jeho rozhodnutí, jaký bude vývoj příběhu – tak se čtenář stává zároveň spolutvůrcem.

S hypertextovou literaturou jsme zatím spojovali pouze prózu, a to z toho důvodu, že ani sami autoři se neshodují, zda by se sem měla řadit i poezie a drama,⁷⁹ ačkoliv hypertextová literatura kombinuje prvky různých žánrů a hyperlinky existují již tisíce let. „Jako příklady tištěných hypertextů lze uvést např. Bibli či Talmud, Rámájanu či Mahábháratu, Homérovu Odysseu, dále právníkánon a medicínské texty, středověké rukopisy, geometrii myslí Juana de Celayi (1525), v osvícenství první tištěné encyklopedie (Diderot – d’Alembert 1751–1780; Johnson 1755; Black – Black 1768) apod.“⁸⁰ Hypertextové byly také některé avantgardní texty, např. Apollinaire či Queneau nebo Havlovy *Antikódy*. V českém prostředí dosud vznikla pouze dvě díla digitálních hypertextů: román *Mesto.html* Markéty Baňkové a projekt Petra Odilla Stradického ze Strdic *HyperHomer*. Ani jeden se však nesetkal s větším ohlasem, pokud však, nebyly tyto ohlasy příliš kladné.

V devadesátých letech 20. století si autoři digitální literatury od žánru hypertextu hodně slibovali, nakonec však jeho potenciál nebyl dostatečně využit a „po tzv. ‚smrti hypertextu‘ na konci 90. rokov“⁸¹ se pozornost digitální literatury upřela na multimediální projekty a sociální sítě, jenž „udávají charakter i mnoha experimentům v oblasti elektronické literatury“⁸² jako jsou jednoduché příběhy a poezie. V rámci těchto experimentů pak vznikají díla, která se vztahují k tradici avantgardy.

79 Chvojková, P.: Literární hypertexty – existují vůbec nějaké? In: *Literární a knižní kultura v digitálním věku 2015*, s. 34.

80 Tamtéž, s. 33.

81 Suwara, B., Husárová, Z.: *Vstup do sítě*. In: *V síti střednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*, s. 10.

82 Kostincová, J.: *Prostor prozkoumávat, překonávat, přetvářet. Básnické slovo ve veřejném a virtuálním prostoru*. In: *Literární a knižní kultura v digitálním věku 2015*, s. 61.

5.4 digitální poezie

Jak už jsme zmínili, digitální poezie v mnohém navazuje na avantgardní experiment. V rámci digitálního umění zaujímá výhradní pozici, „jejím ústředním tématem je totiž jak modifikace jazyka docílená použitými médii, tak jazyková podstata digitálních médií jako takových“.⁸³ Spolu s automatickými textovými generátory a hypertextovými texty je jedním z hlavních odvětví digitální literatury.

První experimenty s tvorbou básní počítačem se datují již ke konci padesátých let minulého století, „[t]ehdejší pojem *strojová poezie* ovšem označoval spíše pokusy o automatizované generování básní pomocí počítače, nikoli o tvůrčí užití možností stroje k realizaci uměleckých záměrů autorského subjektu“.⁸⁴ Až s rozšířením internetu v devadesátých letech se digitální poezie začala silně rozvíjet. Směřování konkrétní a digitální poezie si je dosti podobné, rozdíl je především v možnosti aktivněji zapojit čtenáře, jak o to usilovali již autoři v šedesátých letech. Ovšem problémem digitální poezie je, že má velice blízko k výtvarnému umění, často proto není možné jednoznačně stanovit, zda se v tradičním pojetí řadí spíše k literatuře či právě k výtvarnému umění.

Pro rozlišení uijeme například definici Pioreckého, který k digitální poezii uvádí několik obecných charakteristik: 1) ztráta linearity; 2) multimedialnost; 3) interaktivnost a s ní související 4) možnost komunikace mezi jednotlivými příjemci textu.⁸⁵

Leonardo Flores⁸⁶ na svém blogu elektronickou poezii charakterizuje s odkazem na vlastní studii *Digital Poetry* jako poetický postup, jež umožňují digitální média a technologie. Jelikož se technologie rychle rozvíjejí, termín „digitální poezie“ se rozšířil natolik, že zahrnuje velké množství postupů

83 Block, F. W., Heibach, Ch., Wenz, K.: *Úvod do estetiky digitální poezie: Pojem a program „p0es1s“* [online]. [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: <http://www.psvino.cz/?p=211>.

84 Piorecký, K.: *Česká literatura a nová média*, s. 60.

85 Tamtéž, s. 62.

86 Profesor angličtiny na univerzitě v Portoriku a viceprezident *Electronic Literature Organization* (ELO). Jeho studie *Digital Poetry* byla otisknuta v knize *The Johns Hopkins Guide to Digital Media* (2014).

a žánrů. Není to pouze poezie psaná na počítači a zveřejněná na internetu, ovšem nejdůležitějším kritériem, s přihlédnutím k Floresovu odkazování na N. Katherine Hayles, je to, že je aktivně tvořena.⁸⁷ Flores následně rozděluje digitální poezii na tyto žánry: generativní, kódová, vizuální digitální, kinetická, multimediální, interaktivní a hypertextová.

Generativní poezie vzniká pomocí programovacích algoritmů počítače za účelem vytvoření poetických linií. Zároveň je to nejstarší a stále velice oblíbený žánr elektronické poezie. Příkladem může být projekt *Frequency*⁸⁸ Scotta Rettberga založený na dvou stech nejfrekventovanějších anglických slovech, z nichž program generuje básně. V generativní poezii můžeme shledat paralelu k automatickému psaní surrealistů, ale také k dalším metodám původní avantgardy, jako např. dadaistickému skládání básní vytahováním slov z klobouku apod. Je zde potlačena možná asociativnost lidského myšlení a místo ní adorován princip náhody v jeho absolutní platnosti. Digitální rozměr pak především umožňuje zcela jinak pracovat s recepcí takové poezie: zatímco čtenář surrealistického záznamu automatického textu či dadaistické textové kreace je konfrontován s omezenou množinou (publikovaných) variant básně a je pouze implicitně či explicitně vyzýván k dalšímu rozvíjení metody, digitálnímu čtenáři je svěřena báseň jako holá metoda, postup, software, nápad – zkrátka jako nástroj, jímž má on sám báseň vytvářet. Výsledná množina tvarů je tak na jedné straně téměř nekonečná, ale na druhé straně také pouze potenciální. Zatímco autorem surrealistického automatismu i básně „vytažené z klobouku“ byl zpravidla autor (nebo jemu blízcí), autorem digitální generativní poezie je v pravém slova smyslu čtenář sám.

Kódová poezie propojuje postupy klasické poezie a počítačového kódu. Tyto básně mohou tvořit přímo počítače, ale i lidé pomocí mluveného či psaného slova, které je následně počítačem převedeno do samotného kódu.

87 Flores, L.: *What is E-Poetry?* [online]. [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <http://iloveepoetry.com/?p=11968>.

88 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/3/works/frequency/frequency_info/frequency_wordlist.html.

Pro ukázkou odkažme na server *Code Poetry*,⁸⁹ který je „sbírkou“ dvanácti kódových básní, přičemž každá je vytvořena v jiném programovacím jazyce. Patří sem například již zmíněné básně vytvořené nebo převedené pomocí jazyka Perl. Takové básně nemají sémantický smysl na úrovni slova či věty, ale v mnohém připomínají experimentální básně šedesátých let, např. *Kybernie* Jiřího Koláře, která je složená ze šesti sloupců pomíchaných čísel a grafémů.

Jak už označení napovídá, **vizuální digitální poezie** vychází z tradic vizuální a konkrétní tvorby, v níž byl propojován jazyk s obrazem. Digitální vizuální poezie je pak doplněna o pohyblivost a případně i zvuk – právě pohyb by měl určovat vztah mezi textem a obrazem a zakládat strukturu a význam básně. Takto rozšířené básně demonstrujeme básní *Pas de deux*⁹⁰ Any Marie Uribe. Báseň je rozpohybovaným typogramem, v němž střídání písmen „R“, „P“ a „I“ tvoří stejnojmennou baletní pózu.

Kinetická poezie využívá kinetickou typografii, což znamená, že slova na obrazovce se pohybují a jsou vzájemně přitahována, postupně se hromadí do frází a tvoří báseň. V některých případech můžeme myši chytit libovolné slovo a přesunout ho, nebo zcela vymazat. Kinetickou básní je například *Faith*⁹¹ Roberta Kendalla.

Audio, video, obrazové a textové složky v sobě spojuje **multimediální poezie**. **Hypertextová poezie** využívá hypertextových odkazů, kterými se čtenář „proklikává“, kam je mu umožněno a kam si sám zvolí.

U **interaktivní poezie** je pak zapotřebí spolupráce čtenáře, který se podílí na tvorbě básní. V textu může například označit části, které chce přesunout, nahradit či vymazat a výsledná podoba textu pak je vždy jedinečná, téměř neopakovatelná. Např. v básni *konditor.htm*⁹² nabízí autor Johannes Auer na konci každého verše čtenáři možnost vybrat si jedno z několika slov, kterým verš zakončí. Interaktivita jako taková je přítom

89 Dostupné z: <http://code-poetry.com/>.

90 Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/3/works/tipoemas-y-anipoemas/pasdedeux.html>.

91 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/1/works/kendall_faith/index.htm.

92 Dostupné z: <https://netzliteratur.net/tango/konditor.htm>.

integrálním principem většiny typů digitální poezie – do této kategorie řadíme tedy především taková díla, u nichž je sama interaktivita hlavním určujícím tvůrčím gestem bez toho, aby byla zároveň vázána na hyperlinky, kinetický text či softwarovou bázi apod.

Uvedené žánrové rozdělení je navíc pouze jedním z mnoha, sami teoretici nejsou v terminologii a dělení jednotní a hranice mezi jednotlivými žánry jsou dosti tenké. V naší analýze digitálních básní jsme nepostupovali podle tohoto dělení, ale hledali jsme rysy „historické“ avantgardy napříč všemi uvedenými typy digitální poezie.

5.4.1 poezie v pohybu

Jednou z největších proměnných oddělujících digitální a tištěnou literaturu je doslovný pohyb textu, který umožňuje digitální prostředí.⁹³ Již v šedesátých letech nabyla kinetičnost významného poetického parametru. V tištěném textu může být pohyb naznačen několika způsoby, ať už opakováním písmene, slova nebo fráze, řetězením, nebo změnou velikosti fontu. Tento sugerovaný pohyb byl díky digitálním technologiím přeměněn na pohyb opravdový, jak si popíšeme na několika následujících básních.

Prvními příklady jsou básně Dana Wabera. Základem jeho děl je rukopis, který lze ovšem v dílech elektronické literatury spatřit jen zřídka, „rukou“ napsaná linka, z níž se tvoří slova, je základem série básní *Strings*⁹⁴ (1999). Např. v básni *Argument* linka „tancuje“ z jednoho svého konce na druhý a na každém konci z ní vznikne slovo, vlevo „yes“, vpravo „no“, jako by se dva lidé „přetahovali“ o slovo. V básni *Arms* obdobným způsobem vznikají slova „your“, „arms“ a následně kruh, který symbolizuje objímající ruce, a slovo „me“. V mnohém připomíná některé básně z Havlových *Antikódů*, ale také poetistickou hravost.

93 Block, F. W., Heibach, Ch., Wenz, K.: *Úvod do estetiky digitální poezie: Pojem a program „p0es1s“* [online]. [cit. 2018-04-18]. Dostupné z: <http://www.psvivino.cz/?p=211>.

94 Dostupné z: <http://vispo.com/guests/DanWaber/>.

Hravost lze sledovat také u básně *Beer*⁹⁵ (2005) Komninose Zervose, který v ní kombinuje pohyb se změnou. Písmena se mění na jiná, čímž vznikají nová slova, zároveň se pohybují a mění velikost. Některá slova jsou nečitelná, a mohou tak symbolizovat cestu od počátečního piva k opilosti.

Působivá je báseň Alexandry Saemmer *Böhmische Dörfer*⁹⁶ (2011) vyprávějící o brněnském pochodu smrti v roce 1945. Autorka zpracovala vzpomínky své matky na tuto událost a evokuje obtížnost uchopení traumatické rodinné historie psaním a mapováním cesty prostorově uspořádaným textem v prezentačním softwaru Prezi, jenž umožňuje různé rozmístění textů a jejich vizuální navigaci na nekonečné ploše. Z různě rozmístěných částí textu se vždy přiblíží jeho určená část. Roztříštění textu na krátké části, jejich opakování a využití různých velikostí písma je účelné, podporuje naléhavost výpovědi a pocity, které by člověk měl z textu mít. To navíc podporuje i zvukový doprovod, který připomíná pochodování nebo bubnování před smrtí, a obrazové záznamy. Autorka pro tento záměr využila jednoduchou, až strohou typografii s užitím základní antikvy, jejíž funkci doplnila pohyblivostí textu.

Dotyk se slovy umožňuje cyklus *P.o.E.M.M.*⁹⁷ (2012) Jasona Edwarda Lewise a Bruno Nadeaua, který obsahuje osm různých básní, s nimiž lze pomocí dotykové obrazovky pracovat. V některých případech se čtenář musí obrazovky dotknout, aby se mu text zobrazil, v jiných čtenář pohybem po obrazce tvoří trajektorii, na níž se písmena skládají a tvoří verše a abstraktní básně.

Podobného principu s trajektorií využívá i několik dalších básní. Mohli bychom je nazvat „básně na cestě“, protože text se zobrazuje na trajektorii, kterou vytváří čtenář pohybem myši či prstu, nebo je „cesta“ již naznačena linkami a čtenář pouze volí, na které se text zobrazí. Uvedme si např. báseň *Pulz*⁹⁸ (2010) Zuzany Husárové a Lubomíra Panáka, cyklus

95 Dostupné z: <http://www.cyberpoetry.com.au/home/beer.html>.

96 Dostupné z: <https://prezi.com/m7lq5txsl5qz/bohmische-dorfer-english-version/?webgl=0>.

97 Videozáznam dostupný z: <http://www.poemm.net/>.

98 Dostupné z: <http://projects.delezu.net/electronic-literature/pulse/>.

*The Required Field*⁹⁹ (2014) Jasona Nelsona, který spolu s Alintou Krauth vytvořil *Camberland*¹⁰⁰(2014).

Autorům digitální avantgardní poezie se tedy díky technologiím podařilo to, o co se snažili autoři původní avantgardy – reálně rozpohybovat písmo.

5.4.2 spoluautorství čtenáře

V posledních uvedených básních čtenář musí vyvinout vlastní aktivitu, aby byl text funkční nebo aby se vůbec zobrazil. Možnost zapojit se a zasáhnout do textu dostávají čtenáři digitální literatury poměrně často, a stávají se tak do jisté míry spoluautory díla. O zapojení čtenáře usiloval už Teige, avšak u tištěných děl toho mohl dosáhnout jen v omezené míře. „Mnohé poetické básně v sobě sice často skrývaly hravou hádanku, kterou čtenář musel nejprve důvtipně rozklíčovat a teprve poté mohl začít číst, ‚sen‘ o aktivně píšícím dělníkovi se však nenaplnil.“¹⁰¹ Nyní autoři mohou přenechat kontrolu nad dílem čtenáři, který text přetváří a dokončuje (ale i ničí) dle vlastní vůle, mnohdy je ale takové spoluautorství pouze zdánlivé. Teoretici tuto novou podobu čtenáře označují slovem wreader, „tedy neologism[em], který vznikl kontaminací slov reader a writer“.¹⁰²

Právě na zdánlivé interaktivitě a spoluautorství čtenáře je založena sbírka *Stir Fry Texts*¹⁰³ Jima Andrewse, která obsahuje pět textů (*Log, Spastext, Blue Hyacinth, Correspondence, Divine Mind Fragment Theater*). Na obrazovce je zobrazen text, který čtenář může proměňovat pohybem myši, nemůže už však ovlivnit, jak konkrétně text změní, daná část se pouze zamění s jinou. V případě *Blue Hyacinth* jde o smíchání čtyř různých textů, přičemž se každý vyznačuje jiným odstínem modré barvy. Čtenář kurzorem myši mění pozice konkrétních částí textu, víc toho však ovlivnit

99 Dostupné z: <http://www.dpoetry.com/rfield/>.

100 Dostupné z: <https://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/14Spring/camberland/art.html>.

101 Franta, T.: Role nových médií v česko-slovenské literatuře: Od Teigeho po básně neuronových sítí. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2017(1), s. 113.

102 Piorecký, K.: Proměny čtenářství v procesu remediace. *Česká literatura* 2010, 58(4), s. 496.

103 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/1/works/andrews__stir_fry_texts/index.html.

nemůže. Pouze podle barevnosti textu pozná, které části jsou z kterého původního textu. V textech je zachována gramatická správnost, nikoliv však sémantická.

Na podobném principu potlačení sémantiky na úkor gramatiky je založeno také několik básní ze série interaktivní poezie *Oulipoems*¹⁰⁴ (2004) Millie Niss a Marty Deed. Dílo obsahuje básně od elektronických, přes textové hry, až po básně generované s využitím lexika různých básníků. *Headline News* je například hra podobná Rubikově kostce vytvořená z novinových titulků, jež umožňuje tyto titulky přetvářet. Ve „hře“ *Poggle* zase čtenář vybírá z nabízených slov a vět, z nichž tvoří báseň. Čtenář tedy opět nemůže vybírat libovolně, ale je limitován jak gramatickou návazností, tak i vymezeným časem, který pro sestavení má. V *The Electronic Muse* je text generovaný na základě úryvků textů vybraných básníků. Čtenář si zvolí básníka, jehož text je vygenerován, dále pak může přidávat vlastní text a upravovat výsledek. Báseň je tak výsledkem spolupráce počítače, čtenáře a básníka. Vidíme, že oproti „tištěné“ avantgardě jde o interaktivitu mnohem sofistikovanější; často se odehrává zároveň na několika rovinách, čtenář musí respektovat různá pravidla a omezení. Jednotčím básnickým gestem však zůstává princip náhody, který pomáhá odhalovat skryté možnosti jazyka. Ačkoli je v prvním plánu sémantická koherence textu básně významně narušena, její celkový smysl je paradoxně právě sémantický, tj. směřuje ke generování nových textových významů.

Básní, již čtenář může buď pasivně sledovat, nebo se do jejího znění aktivně zapojit, je *looppool*¹⁰⁵ (1998) Base Böttchera. Červená koule zde putuje vizuálními chodbami a slova, přes která projde, zazní. Čtenář může měnit napojení chodeb, a tím i znění básně. Potenciálem tohoto díla je vyjádření nekonečného prostoru, avšak možnosti „chodeb“ jsou značně omezené.

104 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/1/works/niss__oulipoems/index.html.

105 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/3/works/looppool/german_index.html.

Čtenářův respekt k textu testuje ve svých dílech Johannes Auer. Jednak v již dříve zmíněné básni *konditor.htm*, v níž čtenář dokončuje verše a zároveň volí „zda text bude respektovat elementární logiku, či zda se promění v surreálnou a absurdní vizi“,¹⁰⁶ jednak v básni *Kill the Poem*¹⁰⁷ (1997), kterou čtenář může „zničit“. V každém verši této básně se opakují stejná slova, jen jejich pozice se mění. Čtenář má možnost zvolit si na animované zbrani slovo a střílet do textu, čímž vybrané slovo z básně „vystřelí“, odstraní. Tato destrukce textu je kritiky digitální literatury často vytýkána.

Kromě (zdánlivého) spoluautorství digitální literatura čtenáři zároveň nabízí možnost přímého kontaktu se slovy a příležitost text proměňovat přesouváním jeho částí, „vnímat slovo (a písmeno) jako entitu, kterou lze nahlížet z různých perspektiv“.¹⁰⁸ Hendikepem takových textů ovšem je, že jakmile čtenář prohlédne metodu, přestane mít brzy o dílo zájem a začne ho „nudit“. Adorace „metody“ přitom byla jedním z klíčových postojů tištěné avantgardy a dá se říci, že ve formě digitální poezie dosahuje tento princip svého maximálního uplatnění. Zároveň však lépe než dříve ukazuje, že redukcí básně na metodu se její obsah příliš brzy vyčerpává a že množina originálních metod není nekonečná. V digitální poezii metoda nezřídka zcela dominuje nad textem, který jí pouze „slouží“. To pak je vlastně v rozporu se základní vizí avantgardy, která hledala nové způsoby zápisu a čtení textu zejména proto, aby v něm odhalila nové významy.

5.4.3 kaligramy, typogramy

Typogramy využívající primárních vlastností abecedy, které byly tak populární u autorů experimentální poezie v šedesátých letech, dosáhly v digitálním věku také velké obliby a díky technologiím navíc i posunu. Tento posun můžeme chápat téměř doslovně, protože autoři využívají právě

106 Piorecký, K.: Proměny čtenářství v procesu remediace. Česká literatura 2010, 58(4), s. 494.

107 Dostupné z: <https://netzliteratur.net/tango/kill/killpoem.htm>.

108 Franta, T.: *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literatury*, s. 41.

kinetiky a svá díla rozpohybovali, oživili, v některých případech i ozvučili. Jako by tak dovršili typografické snahy o symbiózu slova a obrazu nejen experimentální poezie, ale i poetismu.

Ana María Uribe byla autorkou vizuálních básní zaměřujících se na typografickou stránku a charakter liter již v šedesátých letech. Na tradici konkrétní poezie navázala digitální sérií vizuálních a typografických básní *Tipoemas y Anipoemas*¹⁰⁹ (1997), v níž využívá animované GIFy, které vytvářejí jednoduché animace, čímž se ožívují písmena. Jedinými významotvornými prvky těchto básní jsou typografie a pohyb. V duchu tradice původní konkrétní poezie je zde použit font připomínající písmo psacího stroje. *Tipoemas y Anipoemas* obsahuje např. báseň *A view from train*, v níž tři písmena „T“ umístěná těsně nad sebou „jedou“ po ploše, a tím vytváří iluzi pohledu z okna jedoucího vlaku, dále báseň *Zipper*, ve které se střídá řada dvou vedle sebe stojících „V“ a „W“, čímž připomínají zapnutý a rozepnutý zip, nebo již dříve zmiňovaná báseň *Pas de deux*. Princip zipu a typografická možnost jeho ztvárnění byly lákavou výzvou už v šedesátých letech, ostatně dvě „zipové“ básně najdeme i ve sbírce *JOB-BOJ* Grögerové a Hiršala.

*Sweet Old Elcetera*¹¹⁰ (2006) autorky Alison Clifford je projekt založený na vizuální, experimentální poezii E. E. Cummings. *Sweet Old Elcetera* převádí vybrané básně do nového mediálního kontextu a přidává nové vrstvy významu díky pohybu, grafice a zvuku. Autorka tak dokázala odpoutat tištěnou poezii z fyzické stránky (knihy) a přenést ji hravým způsobem do digitálního prostředí v podobě pohyblivých typogramů.

Jako by byl ovlivněn silou větru a gravitace, reaguje pohyb, který čtenář může do jisté míry regulovat, v díle Rozalie Hirs a Harma van den Dorpela *Family Tree*¹¹¹ (2006). V titulu zmíněný rodokmen je složen pouze z diakritických znamének, která naznačují větvení genealogického

109 Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/3/works/tipoemas-y-anipoemas/index.html>.

110 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/2/works/clifford_sweet_old_etcetera/sweetweb/sweetoldetc.html.

111 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/2/works/00_hirs.html.

stromu, a z krátkých textových hesel vyprávějících příběh jedné rodiny. Tam, kde běžně plní svou úlohu slova, naznačuje se nyní význam čistě typograficky – pomocí zesíleného duktu, rozestupu znaků, vizuálně proponované hierarchie. Neadresná označení „mother“ či „femme fatale“ namísto obvyklých jmen posouvají vyznění typogramu do obecné roviny.

Prvky kaligramu a kinetické poezie propojuje aplikace Andree Müllera *For All Seasons*¹¹² (2005) obsahující čtyři vzpomínkové texty (*Spring, Summer, Autumn, Winter*), které jsou následně přesunuty po jednotlivých slovech do virtuálního 3D prostoru. Z jara vznikne louka a slova tvoří okvětní lístky, z léta hejno ryb, z podzimu vír z listů a ze zimy sněhové vločky.¹¹³ Čtenář se může mezi těmito obrazy pohybovat a zároveň se pohybovat s nimi.

Více pak tradiční kaligramy připomínají ptáci z *Birds Singing Other Bird's Songs* (2001), jejichž autorkou je María Mercia. V tomto díle autorka propojila kinetickou typografii, animaci obrazu a zvuk. Čtenář si v něm volí ze třinácti čísel, přičemž se pod každým skrývá jeden pták, který je tvořen typograficky, popřípadě jsou písmena podpořena ještě graficky. Texty kaligramů tvoří zvuky daného ptáka, někteří ptáci pouze staticky „přelétnou“ plochu, jiní mávají i křídly a jejich pohyb je tak „dvojitý“.

Do kaligramu se také promítne „čtenářovo“ tělo v interaktivní instalaci Bruna Nadeaua a Jasona Lewise *Still Standing*¹¹⁴ (2005). Instalace funguje na základě projekčního plátna, které snímá postavu čtenáře a zároveň zobrazuje text. Dokud se čtenář před plátnem pohybuje, litery skáčou a pohybují se ve spodní části plátna, jakmile ale zaujme statickou pózu, písmena začnou postupně vyplňovat jeho siluetu a vytvoří tak kaligram. Sami autoři pro tento projekt užívají pojem interneaktivita, protože čtenář

112 Videozáznam dostupný z: <https://vimeo.com/811204>.

113 Franta, T.: *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literatury*, s. 41.

114 Videozáznam dostupný z: <https://vimeo.com/265019>.

musí být v tomto případě pasivní, nečinný. Propojení kaligramu s lidským tělem je opět jedním z obvyklých instrumentů tištěné avantgardy, již vše tělesné a fyzické fascinovalo a inspirovalo. Člověk nebo části lidského těla promítnuté do textu formou typogramu umožňovaly pohrávat si s mnoha paradoxy a dichotomiemi – statické/dynamické, živé/neživé, přirozené/umělé atd. Až do éry digitální poezie však nebylo prakticky možné, aby se člověk sám, resp. recipient básně, stal její fyzickou součástí (nepočítáme-li formu happeningu, např. s kreslením liter na holé tělo apod.).

Pohyb čtenáře na projekčním plátně využívala ještě dříve instalace Camilly Utterbackové *Text Rain*¹¹⁵ (1999). „Účastníci tejto inštalácie môžu dvíhať a hrať sa s padajúcimi písmenami, ktoré skutočne neexistujú. Na obrazovke vidia zrkadlovo obrátenú čiernobielu videoprojekciu seba samých, a tá je kombinovaná s farebnou animáciou padajúcich písmen.“¹¹⁶ Na lidskou siluetu tak doslova prší litery a zastavují se na ní, člověk může tato písmena zachytávat a přemísťovat. Text přitom tvoří verše básní (vztahujících se k tématu těla a jazyka) a čtenáři se může podařit z fragmentů celé verše poskládat.

V rámci této kategorie můžeme podotknout, že jako na obměněnou, digitalizovanou formu typewriter art, tedy kaligramů vznikajících pomocí psacího stroje, můžeme nahlížet na ASCII art, které je produkováno počítačem. Dá se předpokládat, že forma ASCII art remediovala z typewriter art a vypůjčila si jeho vzorec. Postupně tak navazuje na konkrétní poezii, která vychází z typografické obrazotvornosti kódů, a potvrzuje sklon k propojení výtvarného umění, poezie a typografie. Ačkoliv dnes existuje řada programů a aplikací pro tvorbu ASCII artových děl, „ve všech bude nadále přetrvávat umělecký odkaz ze staršího média – jeho předchůdce psacího stroje“.¹¹⁷

115 Videozáznam dostupný z: <https://vimeo.com/13141591>.

116 Strehovec, J.: Digitálny literárny text v ríši nových médií: Text ako jazda. In: *V sieti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*, s. 34.

117 Kubiczková, S.: *K otázce kódu jako umění. Od typewriter art po ASCII art a softwarové umění*, s. 68.

5.4.4 fragmenty obrazu

Jak jsme již podotkli, jedním z nejčastějších motivických prvků surrealistů byly fragmenty, a to převážně lidského těla. Na tuto fragmentárnost navázali autoři experimentální poezie, zejména Jiří Kolář ve svých kolážích, ale její význam zdůrazňoval i Max Bense, který psal, „že fragment, torzo, ruina, vůbec rozpad může zprostředkovat více estetické informace nežli celistvé dílo“.¹¹⁸ Poměrně zřídka ale tento rys najdeme u digitální poezie, což je jistě do značné míry způsobeno možností reálného pohybu a hypertextových odkazů v nových přenosových platformách. Mnohem více než s obrazovými fragmenty se v digitální poezii pracuje s fragmenty textovými, což jsme si již na některých dílech ukázali (např. úryvky textů různých básníků) a ještě ukážeme.

Hned dva projekty využívající fragmentů obrazů pocházejí od českých autorů. Prvním z nich je *Město.html*¹¹⁹ (1999) Markéty Baňkové, jeden ze dvou hypertextových románů vzniklých u nás. „*Město.html* je tvořeno 41 WWW stránkami, jejichž obsah tvoří jednotlivé lexie vyprávění a dále drobné animace (v souborech GIF) a zvukové stopy.“¹²⁰ Tyto animace, ale také pohybuující i nepohybuující se obrázky jsou právě obrazovými fragmenty. Ty ostatně můžeme najít i na úvodní straně autorčiných webových stránek.¹²¹ Zde se jedná o takové fragmenty, na které jsme byli zvyklí z děl surrealistů, ale i obrazových básní poetismu. Baňková v tomto „obrazu“ variuje i několik typů fontů, což odkaz k „historické“ avantgardě jen podporuje.

Druhým projektem je internetový server *magazlin.cz*¹²² (1997), na němž své práce publikovali například Michal Šanda či Jiří Dynka, přičemž „webové verze jeho původně tištěné poezie se tu v některých aspektech přibližují poetistické typografii. Text je totiž obklopen výraznými grafickými prvky a symboly reklamního, až bulvárního rázu, nové technologie mu pak

118 Bense, M.: Text a kontext. In: Levý, J., Grögerová, B., Hiršal, J. ed.: *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 35.

119 Dostupné z: <http://www.bankova.cz/mesto/indexcz.html>.

120 Piorecký, K.: *Česká literatura a nová média*, s. 74.

121 Dostupné z: <http://www.bankova.cz/>.

122 Dostupné z: <http://magazlin.zln.cz/>.

dovolily přidat animace a zvukový podkres“.¹²³ Hlavní stránka *magaZlínu* obsahuje několik fragmentů (květiny, vánočku, obličej ad.), přes které se čtenář opět „prokliká“ k jednotlivým textům. Ty jsou obrázky, popřípadě animacemi, doprovázeny většinou také. Některé texty pak jejich ironie a absurdita spojuje s některými básněmi experimentální poezie, jako je např. psí kuchařka, která ale nenabízí recepty pro naše mazlíčky, nýbrž z nich.

Směsici dadaistických stylů a technik nabízí osm scén v díle Chrise Josepha a Marii Colino (pod pseudonymy *babel* a *escha*) *Urbanalities*¹²⁴ (2005). Texty jsou v nich generovány náhodně, takže čtenářova zkušenost nebude nikdy stejná. První scéna připomíná poetistické knižní obálky (např. *S lodí jež dováží čaj a kávu*), a to barevnými geometrickými plochami, které se ale v tomto případě pohybují. K nim vyskakují krátké texty z verzálek a zase mizí, nahrazuje je text jiný. Místo písmena „i“ je použita šipka, která ale navazuje také na dříví litery „T“, a vzhledem k pozici šipky v typografii původní avantgardy i ona posiluje tuto paralelu. Ve třetí scéně už hrají podstatnou roli fragmenty ženského obličeje zobrazovaného jako pozadí hodin, přičemž při každém „tiknutí“ se daný obraz změní a vždy je v jiném tvaru (motýl, žárovka, konvice, slza/kapka, bonbon, mušle ad.). Scéna tak připomíná surrealistické obálky a koláže.

Z generovaných koláží vychází projekt *Self Portrait(s) [as Other(s)]*¹²⁵ (2003) Talana Memmotta. Ten kombinuje autoportréty deseti známých malířů a jejich biografií, čímž vzniká jak koláž obrazová, tak textová. Každou koláž tvoří vždy spojení dvou malířů a je složena z jednotlivých fragmentárních částí portrétu (nos, oko, rty apod.), tedy velice podobně, jak to dělali surrealisté. Existuje více než 120 milionů kombinací a koláže

123 Franta, T.: Role nových médií v česko-slovenské literatuře: Od Teigehe po básně neuronových sítí. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2017(1), s. 119.

124 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/1/works/babel_escha__urbanalities/index.htm.

125 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/1/works/memmott__self_portraits_as_others/spo_app/X00.html.

jsou tedy pokaždé jiné. Tímto dílem plynule přecházíme k rysu obrazových básní, protože *Self Portrait(s) [as Other(s)]* má částečně i jejich vlastnosti.

5.4.5 obrazové básně

Obrazové básně jsou považovány za největší přínos české avantgardy, inspirovaly všechny následující generace a i v digitální avantgardě můžeme najít jejich odkaz. Literatura se v tomto případě mohla sblížit nejen s dalšími oblastmi umění, což bylo základem vzniku obrazových básní, ale i s novými technologiemi, které jí umožňují obrazové básně ještě dále modifikovat. Díky hypertextovým odkazům se např. více „prohloubily“, čtenář se jimi musí „proklikat“, čímž dílo získává na dynamice, akčnosti, zatímco u tištěných básní byla avantgarda „omezen[a]“ papírovým médiem, a proto se onu filmovost snažil[a] včlenit alespoň zprostředkovaně, pomocí „statických“ nových médií aj.“¹²⁶Ačkoliv „původní“ obrazové básně hlásaly, že slova ztratila na významu a byla nahrazena pouze obrazy, v digitálních básních jsou obrazy většinou doplňovány textem.

Na pomezí zařazení k obrazovým fragmentům nebo obrazovým básním stojí hypertextová sbírka *Rice*¹²⁷ (1998) Roberta Coovera. Básně vypráví o soudobém Vietnamu z pohledu turisty ze Západu, o kolonialismu, válkách, chudobě a kulturních rozdílech. Vedle sebe jsou poskládané různé nesourodé obrázky (fotografie ženy, obal žvýkačky, razítko z dokladu ad.), přičemž každý z nich je zároveň hypertextovým odkazem k textu, který se pod ním skrývá.

Nejvíce se původním obrazovým básním podobají koláže Erika Bartoše. Software jeho instalace *Adam 2.0*¹²⁸ vyhledává novinové titulky z anglických a ruských zpravodajských serverů a pomocí vyhledávače Google k nim přiřazuje kontextové obrázky a vytváří koláže. Nezáleží

126 Franta, T.: Role nových médií v česko-slovenské literatuře: Od Teigeho po básně neuronových sítí. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2017(1), s. 112.

127 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/1/works/geniwate__rice/riceindex.html.

128 Dostupné z: <http://erikbartos.com/portfolio/art-works/adam-20>.

přítom, zda se obrázky k textu vztahují: naopak, zdánlivě nepatřičné ilustrace provokují k promýšlení nastalých sémantických alogismů.

Koláží obrázků, videí, textu a zvuku je emocionální příběh *Motions*¹²⁹ (2014) autorů Hazela Smitha, Willa Luerse a Rogera Deana. V pozadí celkové kompozice vždy stojí fotografie nebo jiný obraz, přes celou plochu putuje krátký text a postupně se objevují obdélníky s dalším obrazem nebo videem a s textem. Texty nejsou jen anglické, ale ve více jazycích, což posiluje internacionalitu díla.

Jako nekonečné plátno působí mapa, jež tvoří dílo *Voyage Into the Unknown*¹³⁰ (2008) Rodericka Coovera. Do mapy jsou vloženy další kresby a symboly, pod nimiž se ukrývá text. Konec mapy navazuje na její začátek, *Voyage Into the Unknown* tak můžeme číst stále dokola, je to vlastně takový nekonečný obraz.

Ústřední pozici zaujímá mapa i v některých dílech autorky J. R. Carpenter, konkrétně např. v *Notes on the Voyage of Owl and Girl*¹³¹ (2013) nebo *In Absentia*¹³² (2008). U prvního jmenovaného se jedná o mapu oceánu, jejíž součástí je stále se měnící text, který čtenář není schopen v úplnosti přečíst. Základem textu jsou úryvky z cestopisů a plaveb (ať už uskutečněných či imaginárních).¹³³ Propojením textu s mapou, motivy oceánu a plaveb může čtenáři připomenout zdroje inspirací poetistů a třeba i *Objevy* Jaroslava Seiferta ze sbírky *Na vlnách TSF*. Oproti statické variantě posiluje digitální forma významnou měrou sugestivnost, emotivnost, proměnlivost atmosféry; čtenář může prožívat pocit měnící se krajiny a plynoucího času. Pokud se tyto sugesce objevily i v avantgardě tištěné, tedy ve statické formě, směřovaly více k analytické interpretaci, tedy k tomu, že vedle emočního recepčního zážitku hrála stejně důležitou úlohu racionální úvaha nad kompozicí díla. Rozpohybované segmenty digitálních

129 Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/3/works/motions/index.html>.

130 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/2/works/coover_voyage/VoyageIntoTheUnknown/powell/index.html.

131 Dostupné z: <http://luckysoap.com/owlandgirl/index.html>.

132 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/2/works/carpenter_in_absentia/index.html.

133 Franta, T.: *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literatury*, s. 64.

obrazových básní vytváří v tomto případě zcela nový rozměr čtení jako „dívání se“ a „prožívání“.

V *In Absentia* je základem mapa montrealské čtvrti Mile End, na níž je umístěno několik objektů, přičemž za každým se skrývá text vztahující se k danému místu. Jedná se o částečnou fikci a částečně reálné informace ve vícejazyčných formách. Mapa pochází z aplikace Google Maps a čtenář si může volit mezi zobrazením klasické nebo satelitní mapy. Stejně tak využívá i dalších možností aplikace, jako je procházení snímků Street View, díky čemuž se čtenář může „ocitnout“ v ulicích Montrealu. Prožitek z básně tedy může být až fyzického charakteru.

5.4.6 kódové básně

„[P]rogramovací jazyk, se v tvorbě mnoha současných autorů stává organicky jedním z jazyků, kterým dílo promlouvá k příjemci.“¹³⁴ Počítačový kód je v digitální literatuře primárním pro tzv. kódovou poezii, která je založena na kombinaci slov a kódu (např. programovacích jazyků Perl nebo C), propojuje tedy klasickou poezii s počítačovými kódy. Básně mohou tvořit lidé, ale rovněž mohou autoři „tvůrčí“ akt přenechat zcela počítači. Takové básně se mohou skládat jak ze slov, tak z čísel nebo jejich kombinací, forma básní je tak velice podobná experimentálním básním Jiřího Koláře (např. *Kybernie, Co napsaly ruce*), Václava Havla (např. *Vyznání lásky /v kybernetickém kódu/*) nebo Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala (např. *Text VI* v oddílu *Vznik textu*, *Text I* v oddílu *Portréty*), které se mnohdy rovněž skládaly pouze z čísel, překrývajících se a tudíž nečitelných písmen nebo různě rozmístěných liter bez možnosti jejich přečtení coby sémantického celku.

Jedním z klíčových děl digitální literatury je *First Screening*¹³⁵ (1984) kanadského básníka bpNicholse. Jedná se o sbírku kinetických básní, „které jako by oživovaly a dotahovaly do konce typografické snahy poetistů

134 Kostincová, J.: Prostor prozkoumávat, překonávat, přetvářet. Básnické slovo ve veřejném a virtuálním prostoru. In: *Literární a knižní kultura v digitálním věku 2015*, s. 65.

135 Videozáznam dostupný z: <https://vimeo.com/7865129>.

a kaligramistů¹³⁶ V některých básních najdeme podobnost s Havlovými typogramy (jako např. Bariéra)

Téměř nekonečnou báseň *Plaintext Performance*¹³⁷ (2006) Bjørna Magnhildøena, v níž se střídají náhodné textové a číselné řetězce, někdy tvořící typogramy, vytvořily pouze počítačové algoritmy. Generované básně *Sea and Spar Between*¹³⁸ (2010) Nicka Montforta a Stephanie Strickland kombinují poezii Emily Dickens a *Bílé velryby* Hermana Melvilla. Prostor básni představuje moře a básně jsou tvořeny podle souřadnic, které určuje čtenář polohou kurzoru myši.

V AutoCAD, počítačovém softwaru, který se tradičně používá k vytváření inženýrských schémat a architektonických plánů, vytvořili autoři Jeff T. Johanson a Andrew Klobucar sérii vizuálních básní *Letters From The Archiverse*¹³⁹ (2014). Text je vytvořen ze sady matematických rovnic, poskládan přes sebe (jako např. v Kolářových básních *Mezi dnem a nocí* nebo *Několik okamžiků před napsáním básně*), takže k jeho čtení musí recipient využít možností programu a text přibližovat, natahovat nebo zvětšovat.

Projekt založený na dvou stech nejfrekventovanějších anglických slovech s názvem *Frequency*¹⁴⁰ (2009) uskutečnil Scott Rettberg. Čtenáři je nejdříve těchto dvě stě slov ukázáno v tabulce a program z nich po chvíli začne generovat básně.

Zatímco u básní generovaných zcela počítačem mnohdy dochází k syntaktickým či sémantickým nepřesnostem (zvláště u jazyků podléhajících flexi), David Materna nedávno vydal sbírku *Poezie umělého světa* (2016), jejíž texty vygeneroval počítač za pomoci umělých

136 Franta, T.: *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literary*, s. 16.

137 Dostupné z: http://collection.eliterature.org/2//magnihildoen_plaintext/plaintextPerformance.htmlworks.

138 Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/3/works/sea-and-spar-between/index.html>.

139 Videozáznam dostupný z: <http://collection.eliterature.org/3/videos/letters-from-the-archiverse-video.mp4>.

140 Dostupný z: http://collection.eliterature.org/3/works/frequency/frequency_info/frequency_wordlist.html.

neuronových sítí. Ty se „naučily“ pracovat s jazykem podle jazykového korpusu ze serveru *Písmák.cz* a později byly schopné z jednotlivých písmen samy skládat syntakticky korektní konstrukce, verše, slovní obraty, básně. „Jestliže si experimentátoři pokládali v šedesátých letech otázku, zda může stroj nahradit básníka, Materna jim nabízí poměrně přesvědčivou odpověď.“¹⁴¹

5.5 návaznost na „tištěnou“ avantgardu

Na základě předchozích analýz a deskripcí se nyní pokusíme stručně shrnout způsob návaznosti digitální avantgardy na „tištěnou“ a postihnout, jakým způsobem dochází k posunu či modifikaci původních (typografických) konceptů.

V první řadě každá avantgarda odmítá tradiční prostředky, staví se proti navyklým konvencím, touží inovovat, provokovat a tvořit chaos. Ruší hranice mezi uměním a zábavou, s čímž souvisí využívání nových technologií a mísení různých typů umění, což digitální avantgarda splňuje téměř dokonale a díky interaktivitě a zapojování čtenáře do „tvorby“ je zároveň v pravém slova smyslu hravá. „Jedním z hlavních manifestačních prvků *born-digital* literatury je hra. Hra se slovem, s formou a především se čtenářem.“¹⁴² Na rozdíl od tištěné avantgardy ale tato hra není prostředkem prezentování ideologie, která byla pro původní avantgardu typická. Lze tvrdit, že původní ideologický půdorys avantgardy ztělesněný v četných manifestech tvorby ustupuje v digitálním věku do pozadí, je překryt příznávanou názorovou otevřeností, důrazem na pluralitu a mnohost uměleckých metod. Digitální prostředí a rychlé sdílení dat prostřednictvím sítí sice na jedné straně podporuje nekonečnou variabilitu uměleckého gesta, každá nová metoda si v digitální sféře postupně začíná žít svým vlastním životem, je celosvětově recipována a dílčími způsoby dále

141 Franta, T.: Role nových médií v česko-slovenské literatuře: Od Teigehe po básně neuronových sítí. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2017(1), s. 123.

142 Franta, T.: *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literatury*, s. 76.

aplikována a modifikována jednotlivými uživateli bez ambicí spojovat s ní svůj vlastní světonázor. Na druhé straně dává digitální prostředí možnost velmi jednoduše budovat čtenářské komunity ve formě více méně uzavřených subkultur, které pak mohou být s jednotlivými metodami spojeny, a představovat tak jakousi analogii k uzavřeným strukturám původních avantgardních skupin a kroužků. V pravém slova smyslu se však nejedná o organizované skupiny, natož pak skupiny vázané konkrétním manifestem či prohlášením, ale spíše o skupiny „fanoušků“.

Avantgarda přitom vždy (i když paradoxně) kladla důraz také na masovost, umění mělo být co nejpoblábnější a nejdostupnější. Internet, na němž je digitální literatura primárně publikována, nezná hranice, díla jsou tedy (alespoň teoreticky) dostupná všude ve světě. Na tento fakt plynule navazuje internacionalita, které se původní avantgarda snažila dosáhnout převážně obrazovými básněmi, v nichž byl jazykový kód v pravém slova smyslu redukován. Digitální literatura je internacionální díky dnes celosvětové znalosti angličtiny, většina děl je tak tvořena v angličtině nebo alespoň v anglické mutaci.

Už Teige hlásal požadavek poezie pro všechny smysly, čehož digitální poezie dosahuje kombinací textu, obrazu, zvuku a videa. Avantgardní autoři vždy soustředili na provokativnost a novost svých děl, proto často jejich forma převyšuje nad obsahem a v krajním případě může působit až samoučelným dojmem. U digitální literatury to platí dvojnásob, neboť vedle koncepční inovace a nalézání nových metod práce s jazykem či obrazem jsou autoři často přímo oslněni čistě technologickými možnostmi a prostředky, které mají k dispozici. Některým dílům tak bývá (někdy po právu, někdy ne) vyčítána jistá schematičnost a mechaničnost, tedy fakt, že slouží spíše k demonstrování potenciálů nového média než k jejich uměleckému zužitkování.

Digitální literatura v rovině typografie, ale i v celkovém uměleckém výrazu, zcela zjevně navazuje na experimentální poezii šedesátých let a z první vlny avantgardy přebírá více méně jen to, čím na ni navazovala

už druhá vlna (např. pokračování v principu osvobozených slov nebo obrazových básní). Stejně jako tištěná experimentální poezie zahrnuje i ta digitální širokou škálu metod a přístupů, avšak typografie není jejím primárním zájmem. V digitální poezii hraje typografie jen velmi omezenou roli, a pokud, tak často pouze v rovině vizuálního ornamentu (základní vizuální charakteristika písmového znaku, který je použit jako obraz). Téměř se nesetkáváme s tím, že by autor digitální poezie prezentoval prostřednictvím svého díla typografický názor, jak bylo běžné v avantgardě meziválečné. Výjimkou jsou některé počiny net-artu. Naopak digitální žánry založené na automatizovaném generování textu pracují s typografickými parametry spíše nahodile, resp. vycházejí z grafických možností příslušných softwarových nástrojů, které jsou velmi omezené.

Literatura vždy soupeřila o své místo s dalšími druhy umění. Avantgarda se ve dvacátých letech rozhodla nebojovat proti nim, ale začít s nimi „spolupracovat“, zahrnovat je do svých děl, udělat z nich svou součást. Literární text tak najednou doplňoval obraz a grafika, pohrával si s filmovými prvky, snažil se přizpůsobit se zábavám dělníků a stát se součástí jejich života, čímž se zrušila hranice mezi uměním a lidovou zábavou, umění mělo být pro všechny.

Toho bylo částečně dosaženo z hlediska dostupnosti – „historická“ avantgarda podporovala strojovou produkci a digitální avantgarda pro publikování využívá především internetu, který je dnes dostupný téměř po celém světě. Proti této snaze ovšem stojí jistá exkluzivita, kterou se avantgardní díla všech generací vyznačují. Dělník ve dvacátých a třicátých letech, kterému byla díla převážně určena, jim nemohl porozumět a „[j]akkoliv avantgardní typografie výrazně ovlivnila masovou knižní produkci, lze oprávněně pochybovat, že se poetické produkty skutečně dostaly k ‚projektovanému‘ příjemci z řad proletariátu“¹⁴³. Experiment v šedesátých letech už však začal být opět uměním pro umění a na čtenářovu zábavu nebyl brán ohled. S požadavkem na dostupnost a porozumění recipienta se rozchází rovněž digitální literatura, která je masovou veřejností nerecipovaná, určená pro obeznámené komunity a pohybuje se spíše na okraji literárního pole. Ačkoliv má velký potenciál v interaktivitě a značné množství prostředků k zaujetí čtenáře, zůstává uměním elitářským.

Dalo by se říci, že požadavkem masového šíření skrze rychlé a neomezené kopie Teige „nepřímo předurčil diskutované téma v rámci

143 Vojvodík, J., Wiendl, J. ed.: *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, s. 189.

digitálních médií (a tedy i digitální literatury), a sice ‚odcizení‘ díla a z toho vyplývající nedůležitost autorství a originálu“.¹⁴⁴ Autorská pozice byla oslabena již experimentální poezií v šedesátých letech a digitální literatura vztah autor-čtenář ještě více potlačila, jelikož čtenář/příjemce je mnohdy faktickým spoluautorem díla. Velkou otázkou digitální literatury je aspekt originality, jelikož tato díla mohou být kdykoli přepracována a předchozí znění ztraceno.

Nedostupná se digitální literatura může (paradoxně) stát i vývojem technologií. Je totiž vázána na specifické médium a jeho vlastnosti. Jestliže se tyto vlastnosti změní, médium již není schopné dílo zobrazit, zatímco médiem tištěné literatury je pouze papír, a ať už je v jakémkoliv formátu (kniha, časopis), kromě estetických hodnot se na recepci textu nic nezmění. Pravdou ovšem zůstává, že díky digitálním technologiím byla literatura schopna navázat na to, oč původní avantgarda usilovala, a dovršit její vize. S jistou dávkou nadsázky můžeme konstatovat, že „vznikla avantgarda 2.0. Jako by Teigeho myšlenky ‚hravé‘, ‚všudypřítomné‘ a čtenáři ‚poplatné‘ literatury byly digitálními technologiemi realizovány.“¹⁴⁵

Digitální avantgarda navazuje převážně na experimentální poezii šedesátých let. Díky pohybu, zvuku, hypertextovým odkazům apod. prohlubuje možnosti kaligramů a typogramů, obrazových básní ad., v návaznosti na poetismus je hravá, dostupná a internacionální. (Nejen) s rozšířením internetu a nových technologií se rozšířila také znalost angličtiny a většina digitálních děl je dnes tvořena právě v angličtině nebo alespoň v anglické mutaci. „Angličtina dnes bezpochyby představuje novodobou *lingua franca*. [...] 80 % všech počítačových a internetových informací je napsáno v angličtině a jako druhým jazykem jí hovoří na různých úrovních pokročilosti až 1,4 miliardy lidí na celém světě.“¹⁴⁶

144 Franta, T.: Role nových médií v česko-slovenské literatuře: Od Teigeho po básně neuronových sítí. *Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné*. 2017(1), s. 113.

145 Tamtéž, s. 123.

146 ČRo.: *Angličtina je světovým jazykem číslo 1. Víme proč!* Radiožurnál. [online]. [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/encyklopedie/_zprava/1378467.

Požadavku internacionality tak dosahují takřka všechna díla elektronické literatury.

Forma všech avantgardních literatur je často upřednostňována před obsahem. Zatímco ale avantgarda první vlny kladla velký důraz na typografickou úpravu, která byla v některých případech dokonce klíčem k recepci daného díla, experimentální poezie využívala převážně typografii strojopisnou a digitální avantgarda téměř prostředků, které typografie nabízí, nevyužívá. Jak konkrétní, tak i elektronická poezie vytrhávají slovo z jeho významu, čímž navíc narušují tradiční vztah mezi textem a jeho čtenářem, neboť dochází k zpretrhání vazeb mezi slovem a stránkou. Konkrétní poezie prostřednictvím typografie komentuje a reflektuje elementární vratkost jazyka stejným způsobem, jakým elektronická poezie využívá médium, aby prozkoumala a posunula hranice možností jazyka.¹⁴⁷ Vliv původní avantgardy je dán vizuální prezentací textů, grafických efektů, nové typografie a dalších prvků, jež můžeme v digitální literatuře najít. Počítač zároveň umožňuje myšlenky „historické“ avantgardy rozšířit. Ačkoliv autoři elektronické poezie často nepřikládají typografii význam a nepromýšlejí ji, již zvolený font může mnohdy alespoň naznačit povahu textu.

Oproti „historické“ avantgardě, která se hlásila k politické levici a sdružovala se v uměleckých skupinách, se digitální avantgarda nijak nevymezuje a její autoři jsou spíše solitéři. Jen ojediněle tím pádem najdeme nějakou skupinu nebo společnou publikační platformu.

Avantgardní literatura, ať už tištěná či digitální, „vždy bude stát především na myšlence a snaze kombinovat, experimentovat, vážně i ad absurdum“¹⁴⁸ a vždy se bude debatovat, zda je ještě literaturou či již výtvarným uměním, jejich spojnicí nebo ani jedním z nich.

147 Di Rosario, G.: *Electronic Poetry. Understanding Poetry in the Digital Environment*, s. 64.

148 Franta, T.: *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literatury*, s. 79.

Jméno autora: Bc. Petra Novotná

Název fakulty: Filozofická fakulta

Název katedry: Katedra bohemistiky

Název diplomové práce: Typografie jako prostředek uměleckého výrazu:

Literární avantgarda „tištěná“ a digitální

Jméno vedoucího diplomové práce: Mgr. Lenka Pořízková, Ph.D.

Počet znaků: 120 764

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 100

Klíčová slova: avantgarda, typografie, poetismus, surrealismus, experimentální poezie, born-digital literatura

Cílem práce je postihnout, do jaké míry digitální avantgarda variuje gesta avantgardy původní a do jaké míry vznikají nové kvality, a to především v typografii, která hrála v dílech „historické“ avantgardy velice důležitou roli. Smyslem práce je tedy porovnat výrazové prostředky první a druhé avantgardní vlny (dvacátá a třicátá léta a šedesátá léta 20. století) a tzv. digitální avantgardy. Jak pro „tištěnou“, tak pro digitální avantgardu je typická práce s písmovým znakem a typografickými kvalitami textu. Práce je materiálově založena, předkládáme tudíž vlastní analýzu vybraných děl jak v tištěné, tak v digitální podobě.

The goal of this diploma thesis was not to examine avant-garde from the historical perspective, but to study its influence on the digital avant-garde. More precisely, the goal was to study the degree to which the digital avant-garde employs features of the historical avant-garde and features that are newly created, with focus on typography as it plays a major role. The aim of the diploma thesis was to compare the expressive means of the first and the second wave of avant-garde (1920s and 1930s and 1960s) with the so called digital avant-garde, i.e. the part of artistic production published online and oscillating between the literary and the art. Working with font and typographical qualities of a text is typical for both the printed and the digital avant-garde. The thesis is based on materials, therefore the analysis of the selected printed and digital works is presented.

In the first part of the thesis I aimed to define expressive means of the avant-garde connected to the printed medium and consequently tried to define their functional changes in the digital avant-garde. The printed works were selected exclusively from the Czech avant-garde, whereas the majority of the analyzed digital works comes from foreign authors, due to the fact that Czech authors are not productive. The major source of the analyzed works are three collections Electronic Literature Organization (ELO) that keep digital works from all over the world.

Literature had always been competing for its position among the other arts. In the 20s the avant-garde decided not to struggle against them but to cooperate with them, to include them into its works, to make them a part of avant-garde. From now on the literary text was completed with a picture and graphics, it played/worked with the film elements, it tried to adapt to the entertainment of workers and to become a part of their lives which resulted in the fact that a boundary between the arts and the folk

entertainment was broken. For avant-garde literature, whether printed or digital, the key principle will always be the idea and intention to combine, to experiment even absurdly, and also, it will always discuss whether it is literature or the arts, if its place is between them, or if it cannot be considered to be any of them.

AUER, Johannes. *Kill the Poem*. Netzliteratur.net [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <https://netzliteratur.net/tango/kill/killpoem.htm>.

AUER, Johannes. *Konditor*. Netzliteratur.net [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <https://netzliteratur.net/tango/konditor.htm>.

BAŇKOVÁ, Markéta. *Bankova*. [online]. Marketa Bankova [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://www.bankova.cz/>.

BAŇKOVÁ, Markéta. *Mesto.html*. Marketa Bankova [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://www.bankova.cz/mesto/indexcz.html>.

BARTOŠ, Erik. *Adam 2.0*. Erik Bartoš [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://erikbartos.com/portfolio/art-works/adam-20>.

BIEBL, Konstantin. *Nebe, peklo, ráj*. Praha: Erna Janská, 1930.

BIEBL, Konstantin: *S lodí jež dováží čaj a kávu*. Praha: Jan Fromek, 1927.

BIEBL, Konstantin. *S lodí jež dováží čaj a kávu*. Praha: Jan Fromek, Odeon, 1928.

bpNichol. *First Screening*. Vimeo [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <https://vimeo.com/7865129>.

BRETON, André. *Spojité nádoby*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 1934.

CARPENTER, J. R. *Notes on the Voyage Of Owl and Girl*. An Ocean of Static [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://luckysoap.com/owlandgirl/index.html>.

Disk: internacionální revue. Praha: U.S. Devětsil, 1923–1925.

Doba: časopis pro kulturní, sociální i politický život. Praha: Lubomír Linhart, 1934.

DRYJE, František, ed. *Analogon: surrealismus – psychoanalýza – strukturalismus*. Praha: Československý spisovatel, 1969-^^^ . ISSN 08627630.

Electronic Literature Organization. *Electronic Literature Collection 1*. Electronic Literature Collection [online]. [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/1/>.

Electronic Literature Organization. *Electronic Literature Collection 2*. Electronic Literature Organization [online]. [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/2/>.

Electronic Literature Organization. *Electronic Literature Collection 3*. Electronic Literature Organization [online]. [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://collection.eliterature.org/3/>.

HALAS, František. *Sepie*. Praha: Jan Fromek, 1927.

HAVEL, Václav. *Antikódy*. Praha: Odeon, 1993. ISBN 8020704426.

HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila. *JOB-BOJ*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

HOLDEN, Daniel, KERR, Chris. *Code Poetry*. `./code --poetry` [online]. [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://code-poetry.com/>.

HUSÁROVÁ, Zuzana. *Pulse*. [online]. DELEZU.NET [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: <http://projects.delezu.net/electronic-literature/pulse/>.

JULIŠ, Emil. *Krajina her*. Praha: Mladá fronta, 1967.

JULIŠ, Emil. *Vědomí možností*. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969.

Knižní kultura: měsíčník pro knižní tvorbu. Praha: Orbis, 1964.

Knižní kultura: měsíčník pro knižní tvorbu. Praha: Orbis, 1965.

KOLÁŘ, Jiří. *Básně tichá*. Praha: Český spisovatel, 1994. ISBN 9788020205131.

LEWIS, Jason Edward, NADEAU, Bruno. *P.o.E.M.M.* [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://www.poemm.net/>.

- MagaZlín*. [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: <http://magazlin.zln.cz/>.
- MÜLLER, Andreas. *For All Seasons*. Vimeo [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z: <https://vimeo.com/811204>.
- NADEAU, Bruno, LEWIS, Jason Edward. *Still Standing*. Vimeo [online]. [cit. 2018-04-24]. Dostupné z: <https://vimeo.com/265019>.
- NELSON, Jason, KRAUTH, Alinta. *Camberland*. Collaboratory for Digital Discourse and Culture @ Virginia Tech [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z: <https://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/14Spring/camberland/art.html>.
- NELSON, Jason. *The Required Field*. Dispersed Digital Poetry Project [online]. [cit. 2018-04-27]. Dostupné z: <http://www.dpoetry.com/rfield/>.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Srdcová dáma*. Praha: Erna Janská, 1932.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Zlatý oblak*. Praha: František Borový, 1932.
- NEUMANN, Stanislav Kostka. *Žal*. Praha: Erna Janská, 1931.
- NEZVAL, Vítězslav. *Abeceda*. Praha: Nákladem J. Otto spol., 1926.
- NEZVAL, Vítězslav. *Absolutní hrobař [ilustrované 6 autorovými dekalky]*. Praha: František Borový, 1937.
- NEZVAL, Vítězslav. *Neviditelná Moskva*. Praha: František Borový, 1935.
- NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1924.
- NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. Praha: František Borový, 1935.
- NEZVAL, Vítězslav. *Pět prstů*. Brno: Dr. B. Kilian, 1932.
- NEZVAL, Vítězslav. *Praha s prsty deště*. Praha: František Borový, 1936.
- NEZVAL, Vítězslav. *Skleněný havelok*. Praha: František Borový, 1932.
- NEZVAL, Vítězslav. *Ulice Gît-le-coeur*. Praha: František Borový, 1936.
- NEZVAL, Vítězslav. *Zpáteční lístek*. Praha: František Borový, 1933.

NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle*. Praha: František Borový, 1936

NOVÁK, Ladislav. *Pocta Jacksonu Pollockovi*. Praha: Mladá fronta, 1966.

NOVÁK, Ladislav. *Textamenty*. Brno: Blok, 1968.

NOVÁK, Ladislav. *Závratě, čili, Zdoufalství*. Praha: Mladá fronta, 1968.

Pásmo. Brno, 1924–1925.

Pásmo. Brno, 1925–1926.

ReD: revue Svazu moderní kultury Devětsil: měsíčník pro moderní kulturu.
Praha: Jan Fromek, 1927–1931.

SAEMMER, Alexandra. *Böhmische Dörfer*. Prezi [online].
[cit. 2018-04-27]. Dostupné z: [https://prezi.com/m7lq5txsl5qz/
bohmische-dorfer-english-version/?webgl=0](https://prezi.com/m7lq5txsl5qz/bohmische-dorfer-english-version/?webgl=0).

SEIFERT, Jaroslav. *Na vlnách TSF*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
ISBN 8020203605.

UTTERBACK, Camille. *Text Rain*. Vimeo [online]. [cit. 2018-04-27].
Dostupné z: <https://vimeo.com/13141591>.

WABER, Dan. *Strings*. Vispo langu(im)age [online]. [cit. 2018-04-24].
Dostupné z: <http://vispo.com/guests/DanWaber/>.

ZERVOS, Komninos. *Komninos's Cyberpoetry Site*. CYBERPOETRY &
CYBERHUMOR [online]. [cit. 2018-04-25]. Dostupné z: [http://www.
cyberpoetry.com.au/home/beer.html](http://www.cyberpoetry.com.au/home/beer.html).

*Zvěrokruh 1; Zvěrokruh 2; Surrealismus v ČSR; Mezinárodní bulletin
surrealismu; Surrealismus*. Praha: Torst, 2004. ISBN 807215219X.

BLAŽÍČEK, Přemysl, MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Dějiny české literatury*. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 8085865483.

BLOCK, Friedrich W., HEIBACH, Christiane, WENZ, Karin. *Úvod do estetiky digitální poezie: Pojem a program „p0es1s“*. Psí víno [online]. [2018-04-18]. Dostupné z: <http://www.psvino.cz/?p=211>.

BYDŽOVSKÁ, Lenka, SRP, Karel. *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933–1939*. Řevnice: Arbor vitae, 2016. ISBN 9788074670985.

ČERVENKA, Miroslav. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002. ISBN 8072151711.

ČRo. *Angličtina je světovým jazykem číslo 1. Víme proč!* Radiožurnál. [online] 29. 7. 2014 [cit. 2018-04-29]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/encyklopedie/_zprava/1378467.

DVORSKÝ, Stanislav. *Z podzemí do podzemí*. In: ALAN, Josef, BITRICH, Tomáš, ed. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. ISBN 8071064491.

FLORES, Leonardo. *What is E-Poetry? I Love E-Poetry* [online]. [cit. 2018-04-20]. Dostupné z: <http://iloveepoetry.com/?p=11968>.

FRANTA, Tomáš. *Role a možnosti čtenáře a digitálního média v rámci born-digital literatury*. Olomouc, 2016. Magisterská práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta.

FRANTA, Tomáš. *Role nových médií v česko-slovenské literatuře: Od Teigeho po básně neuronových sítí*. Aluze: časopis pro literaturu, filosofii a jiné, 2017, č. 2017/1, s. 110–125. ISSN 1212-5547.

HAVRÁNEK, Vít, ed. *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění sedesátých let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999.

HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon, 1967.

HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993. ISBN 8085639130.

JANOUSĚK, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945-1989: III. 1958–1969* [online]. [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/1421/jaro2012/FAV196/um/dejiny_ceske_literatury_1958-69_Pavel_Janousek.pdf.

KAVALÍR, Ondřej, VUČKA, Tomáš, SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel ed. *Revoluční sborník Devětsil*. Praha: Akropolis, Centrum výzkumu české umělecké avantgardy, 2010. ISBN 9788087310229.

KRÁTKÁ, Eva, ed. *Česká vizuální poezie: teoretické texty*. Brno: Host, 2013. ISBN 9788072947362.

KUBICZKOVÁ, Simona. *K otázce kódu jako umění. Od typewriter art po ASCII art a softwarové umění*. Brno, 2017. Magisterská práce. Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta.

LEVÝ, Jiří, GRÖGEROVÁ, Bohumila, HIRŠAL, Josef, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny XX. století*. Praha: Československý spisovatel, 1967.

MACHALA, Lubomír, GALÍK, Josef, GILK, Erik a kol. *Panorama české literatury*. Praha: Knižní klub, 2015. ISBN 9788024248189.

MARČÁK, Bohumil. *Dotyk s evropskou literární a výtvarnou avantgardou*. In. ZŘÍDKAVESELÝ, František, PEŠA, Václav, ed. *Brno mezi městy střední Evropy: sborník projevů, studií, úvah a sdělení z vědeckého symposia konaného 29.–30. listopadu 1979*. Brno: Archiv města Brna, 1983.

MUZIKA, František. *Krásné písmo ve vývoji latinky*. Praha: Paseka, 2005. Sv. I. ISBN 8071857386.

MUZIKA, František. *Krásné písmo ve vývoji latinky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. Sv. II.

PADRTA, Jiří. *Obraz a písmo*. Kolín, 1966.

PIORECKÝ, Karel. *Česká literatura a nová média*. Praha: Academia, 2016. ISBN 9788020025784.

PIORECKÝ, Karel. *Proměny čtenářství v procesu remediace*. Česká literatura 58, č. 4, 2010, s. 490–501.

POMAJZLOVÁ, Alena. *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*. Brno: Barrister & Principal, o. p. s., Západočeská galerie v Plzni, 2017. ISBN 9788074851278.

POŘÍZKOVÁ, Lenka, NAVRÁTILOVÁ, Martina, ed. *Literární a knižní kultura v digitálním věku 2015*. Olomouc: Filozofická fakulta UP, 2015. ISBN 9788087895474.

POYNOR, Rick. *Cosi tísnivého – surrealismus a grafický design: Uncanny – surrealism and graphic design: [Moravská galerie v Brně, Pražákův palác, 22. 6.–24. 10. 2010]*. V Brně: Moravská galerie, 2010. ISBN 9788070272145.

ROSARIO, Giovanna Di. *Electronic Poetry. Understanding Poetry in the Digital Environment*. Jyväskylä: University Digital Archive [online]. 2011 [2018-04-29]. Dostupné z: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/27117/9789513943356.pdf>.

ŘÍHOVÁ, Zuzana. *Vprostřed davu: česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem*. Praha: Academia, 2016. ISBN 9788020025494.

SÁRKÖZI, Radek. *Český surrealismus po 2. sv. válce*. Česká literatura na internetu [online]. [cit. 2018-04-13]. Dostupné z: <http://www.ceskaliteratura.cz/studie/sur.htm>.

SEIFERT, Jaroslav, TEIGE, Karel. *Pan Odysseus a různé zprávy*. Pásmo, 1924, roč. 1, č. 5/6, s. 7.

SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae, Filip Tomáš – Akropolis, 2009. ISBN 9788087164174.

SUWARA, Bogumila, HUSÁROVÁ Zuzana, ed. *V síti strednej Európy: nielen o elektronickej literatúre*. Bratislava: SAP a Ústav svetovej literatúry SAV, 2012. ISBN 9788080950767.

TEIGE, Karel. *Konstruktivistická typografie na cestě k nové formě knihy*. Typografia: časopis pro technické a společenské zájmy knihtiskařů, 1932, č. 39(4). Praha: Karel Krunert, 2014. ISSN 0322-9068.

TEIGE, Karel. *Moderní typy*. Typografia: časopis pro technické a společenské zájmy knihtiskařů, 1927, č. 34(7–9). Praha: Karel Krunert, 2014. ISSN 0322-9068.

TEIGE, Karel. *O humoru, clownech a dadaistech*. Praha: Akropolis, 2004. ISBN 8073040530.

TOMŠŮ, Hana: *Surrealismus v současné české poezii*. Brno, 2007. Bakalářská práce, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Avantgarda známá a neznámá, svazek 1. Od proletářského umění k poetismu 1919–1924*. Praha: Svoboda, 1971.

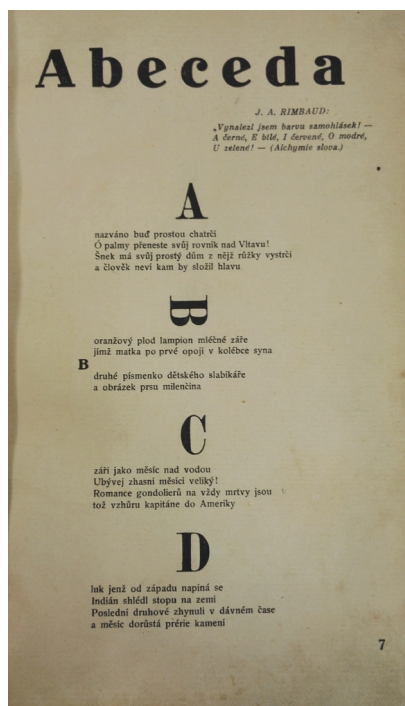
VLAŠÍN, Štěpán a kol.: *Avantgarda známá a neznámá, svazek 2. Vrchol a krize poetismu 1925–1928*. Praha: Svoboda, 1972.

VOJVODÍK, Josef, WIENDL, Jan, ed. *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011. ISBN 9788073083328.

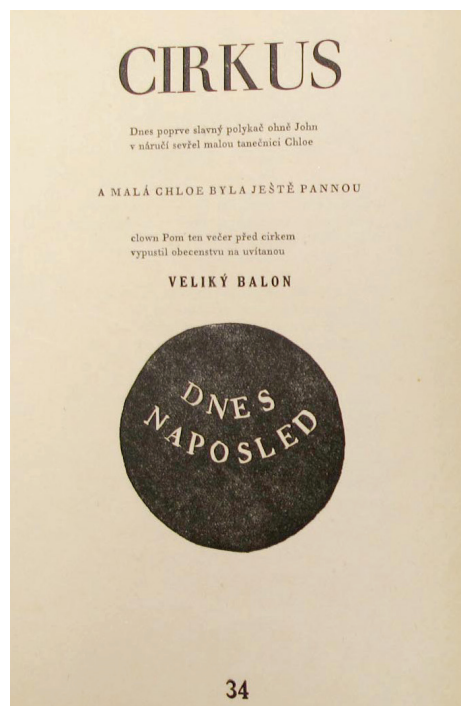
obrazová příloha

Obr. 1: *Abeceda*

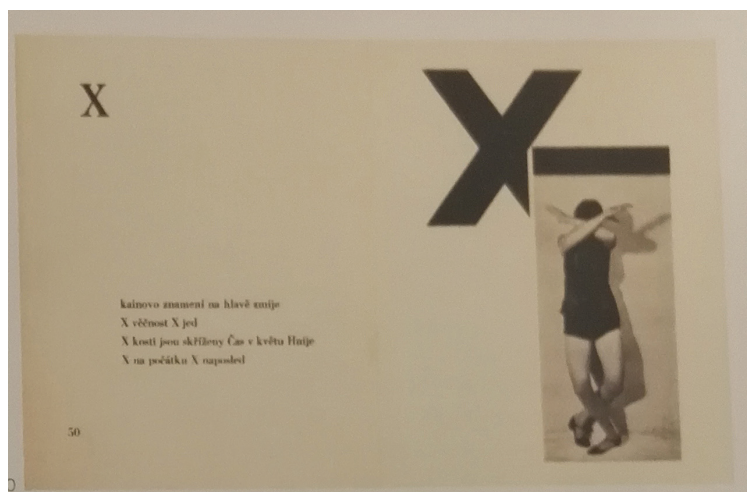
In: NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1924.

Obr. 2: *Cirkus*

In: SEIFERT, Jaroslav. *Na vlnách TSF*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

Obr. 3: *Abeceda*

In: NEZVAL, Vítězslav. *Abeceda*. Praha: Nakladem J. Otto spol., 1926.



Obr. 4: Pozdrav z cesty (Karel Teige)

In: SRP, Karel. *Karel Teige a typografie: asymetrická harmonie*. Praha: Arbor vitae, Filip Tomáš – Akropolis, 2009.

Obr. 5: *Pantomima* (obálka)

In: NEZVAL, Vítězslav. *Pantomima*. Praha: František Borový, 1935.

Obr. 6: *S lodí jež dováží čaj a kávu* (titulní list)

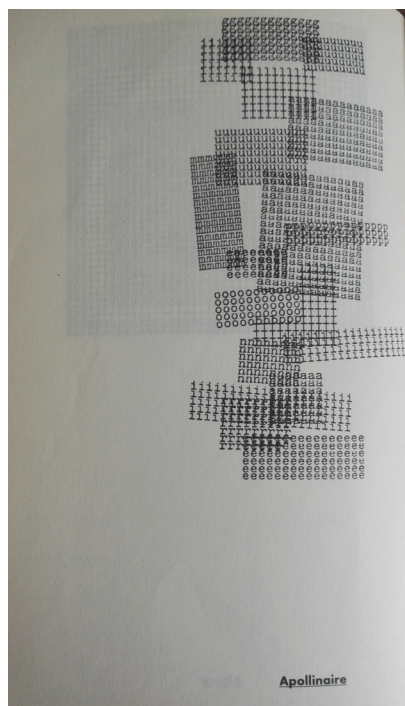
In: BIEBL, Konstantin. *S lodí jež dováží čaj a kávu*. Praha: Jan Fromek, Odeon, 1928.



Obr. 7: Apollinaire

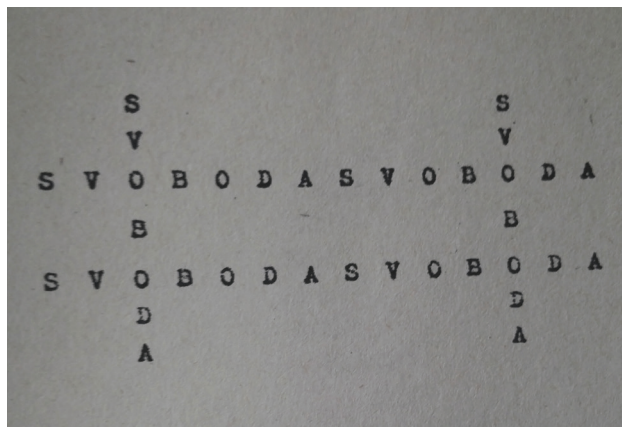
In: KOLÁŘ, Jiří. Básně ticha. Praha:

Český spisovatel, 1994.



Obr. 8: Svoboda

In: HAVEL, Václav. Antikódy. Praha: Odeon, 1993.



Obr. 9: Text II

In: HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila. JOB-BOJ. Praha: Československý spisovatel, 1968.

