

Jazyková invence v české a francouzské konkrétní poezii

Linguistic Inventiveness in Czech and French Concrete Poetry

Lucie Divišová*

Západočeská univerzita v Plzni

Acta Fakulty filozofické
Západočeské univerzity v Plzni
2019, Vol. 11 (1), 60–80
DOI: <https://doi.org/10.24132/actaff.2019.11.1.4>
[http://ff.zcu.cz/research/edici-cinnost/acta/](http://ff.zcu.cz/research/edici/cinnost/acta/)
ISSN 2336-6346

Abstract

This paper explores language inventiveness in “concrete poetry”, a genre of poetry typical especially for the second half of the 20th century. The goal of this study is to focus on questions related to finding a new poetic expression surrounding the vowel instrumentation and verse structure of the poem, while the core of the analysis lies in acoustic concrete poetry labeled phonic and phonetic, combinatory poetry, as well as in certain kinds of acoustic concrete poetry. The methodology stems from a literary-scientific structuralist-semiotic approach and investigates the traditional attributes of poetry (rhythm, rhyme, verse and strophe) and the transformation of their functions in concrete poetry. An analysis of texts has shown that concrete French poetry left the level of sound and written word more often than Czech concrete poetry and moved on towards the visual arts. To sum up, the study aims to connect the literary-scientific approach with the overall literary-historical context, thus relating to both concrete and traditional poetry, which is its main objective and contribution.

Keywords

Czech and French concrete poetry, linguistic inventiveness, vowel instrumentation, the verse structure of poem, free verse, figures of speech

Úvod

Současná literární věda se často věnuje otázkám, které se týkají intermedialního a interdisciplinárního rozměru literární teorie a teorie kultury. Jsme svědky vývoje filologických disciplín směrem k interdisciplinárním vědám o kultuře a médiích.

Tato studie o jazykové invenci konkrétní poezie se týká zejména 60. let 20. století, kdy se intermedialita projevovala ještě v zárodečných stádiích – avšak tím spíše je zajímavé sledovat tehdy nesamozřejmé vazby a vztahy tradičních umění mezi sebou navzájem, resp. osobitého pronikání prvků hudby a výtvarného umění do literatury. V následujících obdobích se tyto druhy umění začínaly mísit s uměleckými vyjádřeními, které skýtala díky technickým vymoženostem moderní média (televize, video a digitální technologie).

* **Corresponding Author:** Lucie Divišová, Katedra románských jazyků, Fakulta filozofické Západočeské univerzity v Plzni, Sedláčkova 15, 306 14 Plzeň. E-mail: lu.di@seznam.cz.

Tématem této studie je tzv. konkrétní poezie, literární fenomén v poválečné tvorbě zejména 60. let 20. století, reagující na krizi komunikace ve společnosti. Konkrétní poezie navazuje na starší avantgardní směry a tradice (dlouhá tradice vizuální poezie od antiky ke směrům 20. století jako byly surrealismus, dadaismus a suprematismus) a je v ní kladen důraz na *jazykový materiál* (slovo, slabiku, foném a grafém) i *materiál nejazykový* (výtvarný a hudební). Tento materiál se stává vlastním tématem tvorby. Jeho prvky jsou osamostatňovány a analyzovány.

Cílem studie je zmapovat hledání nového básnického výrazu v oblasti jazykové invence, resp. v oblasti hláskové instrumentace, a to zvláště u jednoho z typů konkrétní poezie – akustické konkrétní poezie. Těžištěm zájmu této studie je stále ještě jazyk samotný, nikoli materiál nejazykový, ke kterému tíhla konkrétní poezie ve svých závěrečných fázích vývoje. Teoretické postuláty budou ilustrovány na příkladech české a francouzské konkrétní poezie, neboť tyto v oblasti průzkumu konkrétní poezie jako jazykového materiálu skýtají zřejmě nejzajímavější příklady ke zkoumaným literárně-teoretickým kategoriím.

Otázky kladené v této studii jsou soustředěny do oblasti metrické, rytmické a do oblasti hláskové instrumentace. Zajímavé se jeví rovněž zkoumat, které znaky má verš konkrétní poezie společné s volným veršem, neboť verš konkrétní poezie lze zkoumat právě v souvislostech vývoje volného verše, resp. na pozadí teoretického zázemí této veršové formy.

Tato studie vychází metodologicky ze strukturálně-sémiotického literárně-vědného přístupu, tzn., že se neomezuje na strukturální pohled. Současně se snaží literárně-vědný kontext propojit smysluplně i s celkovým kontextem literárně-historickým, týkajícím se avantgardního umění, a usouvztažnit tak smysl tradiční i konkrétní poezie, což je její hlavní cíl i přínos.

Široká škála typologie textů konkrétní poezie se vyznačuje procesualitou a celek, který tyto texty tvoří spolu s dlouhou tradicí vizuální poezie i poezie veškerých experimentů a avantgardních tendencí, je otevřený. Proto je na snadě se domnívat, že úvahy a analýzy soustřeďující se na zvukovou, významnou a obrazovou složku básnického díla v konkrétní poezii spadají do aktuálních úvah o pojetí a struktuře otevřeného literárního díla.

Teoretická východiska

Zda by mohla poezie vznikat vědeckým způsobem a být postavena na roveň exaktním vědeckým disciplínám jako matematika, fyzika, technika nebo chemie – tuto otázku se pokusili prozkoumat v 60. letech 20. století básníci tzv. konkrétní poezie, kteří vytvořili dokonce mezinárodní hnutí. Ve svém úsilí navazovali na bohaté tradice evropské avantgardy a na umělecké experimenty z řad surrealistů, dadaistů, ruských suprematistů a jiných. Jejich hledání souviselo i s krizí komunikativních funkcí tradičního básnického jazyka. Některé formy konkrétní poezie se vyznačovaly estetickými, často asémantickými kreacemi (zejména ve francouzském kulturním kontextu), jiné poukázaly na absurditu společenských a politických frází, na grotesknost komunikačně vyprázdněného jazyka. Politicky angažovanou konkrétní poezii lze nalézt v produkci básníků – konkretistů, kteří tvořili v Německu, Brazílii, Itálii, Velké Británii a především v tehdejších Československu.

V konkrétní poezii je kladen důraz na *jazykový materiál* (slovo, slabiku, foném a grafém) i *materiál nejazykový* (výtvarný a hudební). Tento materiál se pak stává vlastním tématem tvorby. Jeho prvky jsou osamostatňovány a analyzovány, aby mohly být následně podle pravidel logické a abstraktní syntaxe znovu kombinovány do celků vyššího řádu (Hiršal, Grögerová 1999). Konkrétní poezie se buď kryje s názvem experimentální poezie (např. Lambert 1967), nebo je chápána jako typ experimentální poezie (Donguy 2007). Ačkoliv někteří autoři (Gomringer 1954 aj.) ve svých teoretických statích a manifestech proklamovali, že základním stavebním prvkem je v konkrétní poezii slovo a že ideální báseň by se měla skládat z jednoho slova, při hlubším zkoumání lze

konstatovat, že toto slovo nemusí být v konkrétní poezii základní jednotkou, nýbrž je jí jakýkoliv znak (písmenný, výtvarný, znak-předmět etc.).

Konkrétní znamená ve spojitosti s konkrétní poezií tu bezprostřední vlastnost jednotlivých znaků, která se mění v myšlenkové, smysly (zrakem, sluchem, popř. hmatem) vnímatelné konstrukty, byť se tyto nutně nemusí vázat na empirický obsah: pro konkrétní poezii není důležitá fikčnost, nýbrž polyfonie estetických kvalit, soustředěná na vlastnosti a formální rysy uměleckého znaku, a nikoli nutně na význam označovaného, ke kterému by označující odkazovalo.¹ Podle převažující vlastnosti (akustické, vizuální etc.) znaků lze u konkrétní poezie uvažovat o akustické konkrétní poezii (fónické a fonetické poezii: tyto vycházejí z hudby a současně k ní směřují); vizuální konkrétní poezii (kterou tvoří básně – obrazy, resp. lettristické krece), jež směřuje k výtvarnému umění; destatické a akční poezii, poezii návodů: tyto směřují k divadlu; a konečně o poezii matematické a permutační, computerové poezii, kybernetické poezii, seriální a kinetické, směřujím k matematice, kybernetice (teorii informace) a teorii kódování.²

Jazyková invence v konkrétní poezii patří do jedné z nejzajímavějších oblastí teoretického zkoumání, současně ale i do oblasti nejobtížnější: zkoumání toho, na jakých jazykových jednotkách jazyková invence operuje, je ztíženo tím, že vzhledem k teoretickému pozadí konkrétní poezie (statistické a informační estetiky)³ ne všechny hláskové konfigurace musejí být umělecky záměrné, resp. mohou vznikat náhodně. Rovněž čtenářem odhalené projevy jazykové invence nemusejí být pro pochopení básnického textu relevantní, nebo mohou naopak recepci ztěžovat (např. hláskové korespondence významově méně aktivních souzvuků, zakládající hru hlásek).

Podobně jako bychom uvažovali o pojmových kategoriích v poezii tradiční, budeme i v konkrétní poezii (ve shodě se členěním M. Červenky; viz Červenka et al. 2002: 10) v oblasti jazykové invence uvažovat o třech pojmových kategoriích, převzatých z hudebního názvosloví: o instrumentaci, melodice a rytmice. Oblast melodiky (poetického využití větné intonace, nazývané veršová intonace) však pro sporé zastoupení v konkrétní poezii zmiňujeme s analýzou rytmiky, tzn. veršové organizace básně. Do veršové organizace básně řadíme zejména rytmus a rovněž rým, i když tento bývá chápán jako pomezí jev mezi rytmikou a instrumentací (Červenka et al. 2002: 12–13). Instrumentaci pak definuje M. Červenka (et al. 2002: 11) jako „*způsob básnického využití zvukové vrstvy jazyka*“, který se opírá o „*kvalitativní rozlišení hlásek (fonémů)*“.

Ve sbornících konkrétní poezie (Hiršal, Grögerová 1967; Hiršal, Grögerová 1968; Hiršal, Grögerová 1997) lze konstatovat nižší počet básní založených na využití tradičních atributů poezie – na hláskové instrumentaci, intonaci, rytmu a rýmu. Ve větší míře se objevují básně založené na novém prostorovém uspořádání, na novém syntaktickém členění, na dvojitým rozložení významu (na literární a výtvarný). Jedním z možných důvodů této nesymetričnosti může být jistá krize zvuku, nejistota vztahující se ke zvukové stránce básně jako té, jež měla být stavebním materiálem a pilířem výstavby básnické skladby. Tuto nejistotu srozumitelně pojmenoval již v r. 1930 teoretik Karel Teige, představitel jednoho z předchozích avantgardních směrů konkrétní poezie

¹Konkrétní poezii proto zařadíme v souladu s teorií G. Genetta (1991, 2008) do dikce.

²Tento pokus o takto strukturované a nastíněné členění v článku je do jisté míry shodný s druhy konkrétní poezie vymezenými v dobovém manifestu Prvního stanoviska mezinárodního hnutí (1967: 98–99). Zde je vyčleněna poezie konkrétní, fonetická, objektivní, vizuální, fónická; kybernetická, seriální, permutační. Toto členění není úplné: opomíjí básnický happening, akční poezii a v českém kontextu též poezii destatickou a poezii návodů. Specifické členění konkrétní poezie nabízí oblast francouzské konkrétní poezie, kdy je např. lettrismus chápán nejen jako součást vizuální konkrétní poezie, nýbrž i jako součást zvukové poezie (písmeno jako foném a jeho zvukové možnosti; Donguy 2007: 81–84).

³Statistická (a informační) estetika vychází z teoretických názorů Maxe Benseho (Bense 2006, 1967), který kvantifikoval estetiku a propojil ji s matematickými a kybernetickými zákony. Aplikace těchto zákonů vychází mj. z předpokladu, že literární dílo je výsledkem selektivní a kombinatorické činnosti autora. Strojově produkované texty vznikají dle Benseho tak, že je do počítače vložena určitá slovní zásoba („informace“), pravidla syntaxe, pravidla rytmu a rýmu a počítač pak tvoří podle těchto pravidel (statisticky – selektivně) náhodná uskupení.

– poetismu: „*Zvuk – tento kdysi specifický element poezie – proměnlivý a efemérní, stavěti na zvukových hodnotách slova znamená stavěti na písku. Spisovná, literární řeč, stavší se postupem času soustavou grafických značek, ztrácí možnosti akustických kouzel, na nichž ještě bází rytmus a rým*“ (Teige 1930: 121).

Hlásková instrumentace v konkrétní poezii

Jazyková invence u předchůdců konkrétní poezie

Podobně jako u dalších specifických znaků konkrétní poezie můžeme hovořit o hledání nového básnického výrazu i v oblasti jazykové invence, resp. v oblasti hláskové⁴ instrumentace. Konkrétní poezie využívá sice různé druhy básnického materiálu (výtvarný, hudební), avšak s hláskovou instrumentací se budeme setkávat zejména u akustické konkrétní poezie, využívající materiál jazykový. Zde tento nový básnický výraz v mnohém navazuje na bohatou tradici moderního a avantgardního umění.

Již dadaisté využívali efektu fonetického překvapení explozivních hlásek (k, t, d). Kurt Schwitters skládal své zvukové básně (tzv. Lautgedichte) z písmen a vytvářel partitury – návody k jejich recitaci (Malte 2012). Tzv. exklamativní řeč (z francouzštiny, exclamatif znamená zvolací) se rovněž vyznačovala novým syntaktickým členěním textu: text byl nově vizuálně uspořádán do krátkých úseků; slovesnost, sémantismus básně i interpunkce (zejména tečky) byly programově potlačeny. Podobnými atributy se vyznačovala i tvorba Huga Balla (např. ve zvukové básni Karawana; Ball 1920). Důraz byl přenesen ze samotné básně na její recitaci.

V surrealistickém automatickém textu se již ve zvýšené míře objevují skladby s automatickým opakováním stejných hláskových útvarů. Kromě automatického textu, kde je diktátem myšlení vyloučena rozumová kontrola a s tímto předpokladem jsou zaznamenávány vnější a vnitřní hlasy a zvuky, prosluly zejména tzv. echolálie nebo glosolálie: torzovitě básnické útvary založené na potlačení slovního významu a na užití hláskového systému daného jazyka.⁵

Futuristické kreace F. T. Marinettiho a Velemira Chlebnikova rovněž hledají výraz v odpoutání se od logické stavby gramatiky za pomoci nové zvukořeči. V Osvobozených slovech F. T. Marinettiho (2012, 1922), abstraktně vyjadřujících duševní stavy pomocí hluků, číslic a značek, nacházíme období poezie fónické. Zvuk slov se rozvinul v telegrafickém stylu; při čtení staccatových shluků slov, které nepřipouštěly souvislý tok věty, bylo možné současně zapojit různé úrovně vjemů a počitků. Marinetti vytvořil zvukomalebné jazykové sestřihy a uvolnil slova včetně jejich typografického vzhledu. Chlebnikov vytváří jazyk za hranicemi rozumu a pojmového významu, tzv. zaumnyj jazyk, který měl objevovat nové smyslové hodnoty slov („*Bobéoti zněla ústa. / Veeómi zněly oči. / Pieéo zněly brvy*“; Chlebnikov 1990: 104). Podle Chlebnikova je v morfémech a fonémech slov skryt základ jakéhosi univerzálního jazyka, takže „*slova vzniklá jejich libovolnými kombinacemi sice nepatří žádnému přirozenému jazyku, ale zároveň napovídají cosi nezachytitelného, přece však existujícího*“ (cit. dle Vlašín 1984: 409).

⁴V češtině neexistuje na rozdíl od jiných jazyků (angličtiny, francouzštiny, ruštiny nebo němčiny) homonymum slov označujících hlásku a zvuk (Červenka 2002: 11). Těto neshody pojmů jsme si vědomi a budeme-li hovořit o zvukové instrumentaci, která je v případě konkrétní poezie širším pojmem nežli hlásková instrumentace, tento rozdíl výslovně zdůrazníme.

⁵V literární teorii jsou termíny echolálie a glosolálie již používány v posunutém významu (Langerová 2002: 539). Termín echolálie (z latinského echo = ozvěna, původně z řeckého eo = zvuk a přípony -lálie) je v původním slova smyslu používán v lékařství a označuje opakování slov pronesených druhou osobou, což působí jako ozvěna. Vyskytuje se u některých duševních onemocnění, např. u schizofrenie, u některých afází nebo u duševně zaostalých jedinců. Glosolálie (z řeckého glossa = jazyk a přípony -lálie) bývá jako umělá, vytvořená řeč bez slovního obsahu pozorována u osob při některých duševních poruchách, v hypnotických stavech nebo v náboženské extázi (tzv. mluvení v jazycích; Černý, Holeš 2004: 52–55).

Akustická konkrétní poezie fónická a fonetická

V konkrétní poezii byla hlásková instrumentace v návaznosti na předchozí avantgardní směry zaměřena na hru zvuků hlásek, popř. jejich skrumáže (tj. shluky). V rámci konkrétní poezie lze rozlišit podle manifestu konkrétní poezie – Prvního stanoviska mezinárodního hnutí (1967) – poezii fónickou a fonetickou a některé další specifické druhy akustické konkrétní poezie, nacházející se především na pomezí zvukové a výtvarné invence.

Zaměříme se nyní na pojmy fónická a fonetická poezie, jejichž podstata je alespoň v základních rysech zřejmá: jde o zvuk v nejobecnějším slova smyslu a o jeho využití v tvorbě básníků konkrétní poezie. Vyjdeme-li z teorie fonetiky, pojem fón značí jednotku pro vyjádření hlasitosti v rámci sluchového pole vnímaného člověkem (Palková 1994: 97–98), zatímco foném označuje „*elementární zvukový segment, který je vymezen na základě své schopnosti diferencovat vyšší, znakové jednotky jazykového systému, tj. morfémy*“ (Palková 1994: 118). Pro nás je důležitá charakteristika fonému, a to proto, že tento nenesé význam, nýbrž pouze umožňuje odlišit jeden morfém od druhého. Poezie fónická i fonetická jsou zaměřeny výhradně na mluvenou podobu jazyka: tato vyzní až při recitaci.

Součástí fónické i fonetické poezie je však i využití permutací hlásek, podobně jako u poezie vizuální, což umocňuje expresivitu textů (srov. např. báseň Ptáček v dutinách ocelového města; Novák 1993: 187).

Fónická poezie, abstraktní poezie, absolutní báseň

Podle zmiňovaného manifestu (Prvního stanoviska mezinárodního hnutí) je báseň ve fónické poezii komponována na magnetofonovou pásku a slovo a věta jsou pojímány jako „*objekty a centra auditivní energie*“ (1967: 98). Tato definice je poněkud neurčitá, nicméně lze ji dourčit, pokud si vybavíme analogický pojem konkrétní hudba, v níž bylo zacházeno se zvukovým materiálem odvozeným z reálného světa. Zvuky ze světa techniky a průmyslu ostatně hojně ke své produkci využívali již futuristé. Pro tzv. konkrétní hudbu nebyly důležité melodie, harmonie, rytmus, ale především technické parametry zvuku (výška tónu, jeho trvání, barva a rovněž intenzita – hlasitost). Konkrétní hudba zachází s lidským hlasem, hudebními nástroji, hluky a šumy z ulice – tedy přirozenými tóny, které jsou pak technicky upravovány, modulovány a deformovány. Tato hudba je jednou z podob elektronické hudby, druhou podobou je právě hudba určená a komponovaná pro magnetofonový pás, přetvářená pomocí počítače. Obojí lze považovat za příbuzné formy poezie fónické a fonetické (Doubravová 2008: 85).

Na rozdíl od konkrétní hudby, pro kterou rytmus nebo melodie nemají valný význam, si fónická poezie v toku hry se zvuky důležitost rytmu či melodie zachovává a transformuje shluky zvuků ve specifické neologismy (např. Dufrêne 2002; Hiršal, Grögerová 1968; Hiršal, Grögerová 1993). Fónická poezie je předstupněm poezie fonetické: většinou si vystačí s rozložením textu na hlásky a jejich zpětnému spojování podle pravidel kombinatoriky, což může vést k nekonečné hře nově vznikajících významů, jako je tomu v Textu I (Hiršal, Grögerová 1993: 9) nebo Textu III (Hiršal, Grögerová 1993: 12).

Průvodce literárním dílem (2002) shledává pojem fónická poezie shodným s pojmem abstraktní poezie nebo absolutní báseň,⁶ protože „*její materiál (zvuk hláskových skupin nebo jejich grafický záznam) je sám absolutním obsahem textu, nepojmenovává žádnou duchovní skutečnost empirickou nebo fantastickou*“ (Lederbuchová 2002: 5). Abstraktní poezie se pokouší formulovat jazykový

⁶Ve Slovníku literární teorie (Vlašín 1984: 9–10) je abstraktní poezie považována za pojem navazující na absolutní poezii, neboť abstraktní poezie analyzuje jazyk, v krajním případě až na fonémy a umělé hláskové shluky, jimž chybí lexikální význam (Slovník literární teorie uvádí jako příklad slova kroklokwaří, semememi, která pocházejí z Morgensternovy abstraktní básně Veliké Lalulá; Vlašín 1984: 9).

Specifické druhy akustické konkrétní poezie

Báseň jako křik

Extrémním typem akustické poezie jsou kreace, kdy se autor snaží napodobit zvuky vztahující se k mimice úst a tváře provázející nejrůznější emoce (křik, vzlyk, hněv, pochyby, smích, hysterii apod.). Teoreticky se tento typ opírá o názory francouzských konkretistů Henriho Chopina (1967: 116–123) a Bernarda Heidsiecka (1967: 124–128). Přestože mají tyto kreace styčné body s poezií fónickou a konkrétní hudbou, jejich celkové vyznění ústí do vysoce expresivní řeči oproštěné od slov. M. Červenka upozorňuje na rozdíl mezi zvukomalbou (tj. využitím onomatopoických slov, vztahujících se ke zvukům vnějšího světa) a tzv. artikulačním gestem, jež má nejbliže k výše popsanému druhu hláskové instrumentace a jež je spjato s tělesností provázející citový prožitek (Červenka et al. 2002: 43–44). Příkladem akustické konkrétní poezie s artikulačním gestem by mohl být text Jiřího Koláře *Chant du rire* (Kolář 1988: 34) a jeho česká verze *Zpěv smíchu* (Kolář 1994: 36), který tvoří přílohu této studie.

F. Dufrière se nechal při tvorbě básní – křiků inspirovat především zvukovým doprovodem rituálů přírodních národů (např. Austrálie nebo Afriky). Ve stati *Pragmatika výkřiků – rytmů* (*Pragmatique du Crirythme*), redigované pro revue *Estética* (1965) a otištěné rovněž ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas* (Dufrière 1967: 145–148), definuje Dufrière francouzský neologismus *cri-rythme*: slovo složené z *cri* coby křiku i neartikulovaného zvuku (a nemusí být nutně hlasový) a z *rythme* coby rytmu. Básně-křiky se skládaly z čistých asylabických fonémů, svou roli hrála i momentální improvizace, což básně-křiky spojovalo s hudbou J. Cage a jeho žáků, sdružených v hnutí Fluxus.

Báseň – křik ožívá v rámci úniku z dominantních systémů. V „buněčné tkáni slov“ znázorňuje báseň – křik „*beztvaré a neztvárnitelné odrazy života, které slova [...] nemohou postihnout*“ (Heidsieck 1967: 124). V roce 1960 se Bernard Heidsieck účastní avantgardního festivalu *Poliéri* nahrávkou na desce jménem *Poèmes à crier et à danser* (Básně určené ke křiku a tanci), nahrává též na magnetofon zvuky z ulice, rádia, taxíku nebo metra a pracuje s nimi metodou koláže (např. sólový disk *Poème Partition B2 B3 „Exorcisme“*, Heidsieck 1962). V auditivních básních se objevovaly zdržovaný dech a nesrozumitelné hlásky. Inspirací k tvorbě auditivních básní se Heidsieckovi staly mj. skladby autorů konkrétní hudby (Boulez, Schönberg, Messian, Cage aj.).

Manifesty H. Chopina a B. Heidsiecka působí s odstupem času spíše jako avantgardní pokus o verbální hudbu, hudbu ze slov. Ta zpívá v prozatímním stádiu tak, že zachází s fonémy a slovy jako s objekty, jimiž je zpracováván tonální motiv. Příznivci tohoto druhu poezie se snažili o fundamentální návrat k počátkům umění, kdy se slovo a hudba vzájemně neoddělovaly (příkladem by rovněž mohly být jazykové mutace Raoula Hausmanna). Hausmann prorokuje ve svých utopických vizích *eidofonii*⁸ jako „*podobu mutace, nadanou určitým kybernetismem mezi viděním a slyšením*“ (Hausmann 1967: 115).

Koncept *megapneumonie* čili velkého dechu prosazoval ve francouzské konkrétní poezii J. G. Wolman. Tento navázal na úsilí francouzských konkretistů svou svéráznou verzí *lettrismu*, nazývanou někdy *ultralettrismus* (Chopin 1979: 41), který se vyznačoval přesahem fonetické básně směrem k výhradně akustické podobě svých básní, bez písemně fixované podoby fonémů. Básně byly zaznamenány přímo na digitální médium, tehdy většinou magnetofon.

V souvislosti s pokusem o definování básně jako křiku nelze nezmínit Hadí kámen Miloslava Topinky⁹, teoretickou esej o jazyce básnictví v jeho tělesném zrodu, založeném na artikulačních

⁸Eidofonie – *eidos* (z řečtiny) je odvozeno od *eidenai*, vidět i vědět; *fonie* pak značí zvukovost.

⁹Tvorba básníka M. Topinky (Topinka 1991) souvisí s konkrétní poezií sbírkou *Krysi hnízdo* z roku 1970, kdy byl náklad této sbírky zakázán. Motiv kryšího hnízda, blízký beckettovským vizím, odráží náladu doby ohrožení, v níž se po srpnu 1968 ocitla česká kultura. Celá skladba je komponována jako vizuálně – experimentální text,

pozicích při vyslovování a produkci zvuků (Topinka 2007). Pro českou konkrétní poezii však tento specifický druh není početně příliš typický.

Akční fónická poezie

Specifickou podobu s divadelními prvky ve francouzském kontextu na sebe vzala fónická poezie akční, spojená zejména se jmény básníků Henriho Chopina a Juliána Blaina.

Podle Henriho Chopina (1967, 1972) hrají ve fónické poezii zvuky produkované ústy zvláštní úlohu: zvuky pramenící z vibrace hlasivek jsou podobné těm z Orientu, Indie, Indočíny a Tibetu (některé zpěvy z těchto končin se zakládají na zvláštních vibracích jedné samohlásky, pohybujících se ve výši 2–3 hlasových tónů).

Julien Blaine v roce 1962 uskutečnil pomyslné interview se slony cirkusu Franchi: nahrával na magnetofon sloní zvuky a obměňoval je na nahrávce (Donguy, Blaine 1981).

Chopin nahrával na magnetofonovou pásku své zvukové básně, založené oproti konkrétní hudbě výhradně na lidském hlase, a využíval přitom efekt překrývání – nahrával vícero zvuků přes sebe. Ve svém úsilí šel tak daleko, že polknul mikrosundu, aby nahrál zvuky svého těla. Řeč těla a hlas byly hlavním poetickým nástrojem: např. v básni *Strach* je ve 40 minutách znázorňováno, jak se člověk bojí, jak zápasí s vlastním strachem ze smrti – jedná se o aluzi na krátkometrážní film dadaisty Raoula Hausmanna *Člověk, který má strach z bomb* (v originále *L'Homme qui a peur des bombes*; Hausmann 1957).

Akustická poezie v dialektu

Tento druh fónické a fonetické poezie proslul zejména v německy psané poezii ve sdružení zvaném Wiener Gruppe (Vídeňská skupina, Achleitner 1968). Autoři této skupiny do jisté míry využili vídeňského odstínu rakouské němčiny (bohatosti hlásek, jejích akustických variant), aby přiblížili výpovědi v nářečí úrovni přikládané spisovnému jazyku: jazyk nářečí zde není pojímán jako méněcenná varianta mluvčího z venkova, není spojován s představou jisté naivity.

Z české akustické poezie v nářečí zmiňme např. báseň *Dialekt* (sbírka *JOB-BOJ*, Hiršal, Grögerová 1968: 37), napodobující hanácký dialekt: „[...] *když byl navalené, drbnul druhého pukača šprundlákem do zobáka* [...]“. Obdobně jako akustická báseň v dialektu je pojata báseň *Starý slovník* (Hiršal, Grögerová 1968: 38), napodobující anachronismy: ve skutečnosti se jedná o neologismy a expresivní slova.

Internacionální makarónské texty

Rytmičnými prostředky, nestejně dlouhými řadami konsonantů a vokálů, určujícími tempo a tón, se vyznačují básně obsahující německá, francouzská a anglická slova a věty či spíše jejich torza: např. sborník *JOB-BOJ*: text *wenn je call* (Hiršal, Grögerová 1968: 84); *reclamtext* (Hiršal, Grögerová 1968: 80) nebo *general dynamics* (Hiršal, Grögerová 1968: 86). Navazují tak na tzv. makarónské texty dadaistů (Langerová 2002: 403), které byly ve své době i autory recitovány a zpívány.

Internacionalismy Jindřicha Procházky vyjadřují novou emocionalitu vznikající na základě geometrie: v básni *Výstřel na nic/k ničemu* (Procházka 1993: 125) je vizuální zobrazení výstřelu složeno z výrazů ve třech – čtyřech jazycích.

který je rozbíjen a pak různě stmelován a geometrizován; Krysí hnízdo je též blízké básním pro pohybovou recitaci L. Nováka (Novák 1992).

Foneticko-vizuální básně

Jevem zvukové instrumentace a současně i jevem výtvarné kompozice jsou foneticko-vizuální básně, mající několikerou podobu: od asémantických konstelací, složených pouze z písmen nebo slov, přes foneticko-lettristické básně, po strukturální básně nebo seriální básně foneticko-vizuální, jejichž obdobou jsou topologické texty nebo řetězce.

Konstelace ze slov. Pojem konstelace zavedl do básnického umění francouzský literát Stéphane Mallarmé, který ji využil ve své skladbě *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* (fr. *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*; Mallarmé 1993). V konkrétní poezii ji začal využívat zejména německý autor Eugen Gomringer (Gomringer 1954, 1967). Pod tímto názvem si můžeme představit poetický útvar, jehož jednotlivé prvky nejsou syntakticky spojeny, nýbrž jsou představovány v různých kombinacích umístěných do prostoru, což posiluje hravost s jazykovým materiálem. Na rozdíl od ideogramu (neboli kaligramu) je v konstelaci zastoupen i dojem pohybu.

Konstelace Ladislava Nováka Josef (Novák 1993: 183) je založena na neologismu – permutaci *Hiršallibi* s hláskovou hrou ve slově *líbí* (*libi-líbí-líbá* atd.). Slovní sémantické konstelace, tzv. *events*, nacházíme v díle Vladimíra Burdy (Burda 2004).

Foneticko-lettristické básně. Lettrismus byl původně ve francouzském kontextu spíše dominantou vizuální poezie. Lettrismus (z francouzštiny *la lettre*, písmeno) se nachází na pomezí poezie a výtvarného umění. V širším slova smyslu se zabývá propojením obrazu a písma, které bylo oblíbené již v období kubismu (G. Braque, P. Picasso).¹⁰ V lettrismu dochází ke zvláštnímu posunu jazykového znaku (písma) do výtvarné polohy, jehož výsledkem je estetický účín.

Francouzský lettrismus však měl své pokračování ve zvukové poezii, kterou lze spojovat se jmény jako Jean-Louis Brau (a s jeho básnickou instrumentálně-verbální skladbou; Brau 2010), François Dufrené (a s jeho *Křiky-rytmy*; Dufrené 1965) a Julien Blaine, jenž pracuje s písmeny a též s fotografickými montážemi (např. básně – montáže, využívající známé francouzské památky, od Eiffelovy věže a Bastilly po nádražní věž v Lyonu; Blaine 2006).

Strukturální básně. Jak již název napovídá, jsou strukturální básně založené na *strukturu* slov a slabik, resp. na jejich analýze a rekompozici. Básník skutečnost nepopisuje ani neopisuje přenesené významy, nýbrž skutečnost pomocí slovních a hláskových švů tvoří.

Strukturální báseň hlásková je většinou složena z jednoslovných tvarů slov a bývá hrou s račími verši („zim miz“), jakož i hrou s alternacemi kvantity (á – a ve slovech „*máj jam*“; Procházka 1993: 117) a alternacemi měkkosti (ě – e ve slovech „*těl – let*“; Procházka 1993: 117).

Strukturální báseň slabičná analyzuje slova na slabiky, pracuje se slovními švy: recipient je vyzván, aby vnímal kompozici slov, uspořádanou do vizuálně vnímatelných sloupců (srov. např. Procházkovu báseň *Hahou!*, využívající též onomatopoických slov: „*ji-kry kry-ji*“ etc., Procházka 1993: 116). Podobný princip jako u strukturální básně slabičné (založené na skládání slov na základě hry s morfematickými švy) lze vysledovat i u kompozice topologických textů nebo řetězců (Hiršal, Grögerová 1993: 318–319).

Strukturální báseň slovní je obdobou strukturální básně slabičné, zachází ovšem s celistvými slovními druhy – např. „*těší – šíje; šteká – kašel, sykot – kosí*“ (Procházka 1993: 115).

¹⁰Trvale se písmena a čísla zabydlela v dadaistických fotomontážích a kolážích Kurta Schwitterse (Mz 410), Raoula Hausmanna (ABCD), Hannah Höchové, v surrealistických obrazech Mana Raye nebo René Magritta (*L'art de la conversation*; *Umění konverzace*). Techniky užívané ve výtvarné podobě lettrismu mohou být rozličné – perokresba, koláž nebo dekoláž (koláž naruby), rytiny, kaligrafie štětcem atd. Lettristé zde praktikovali systém psaní zvaný hypergrafie (což je řada neustále nových znaků bez významu, které v mnoha směrech předznamenaly objev komiksů a reklam).

Seriální báseň foneticko-vizuální. V básni *Píseň Ledového moře* (Procházka 1993: 119) zpívá ledové moře slabikami „*kra-kry krá* [...]“ o zamrzajících ledových plochách v ohraničeném mořském prostoru.

Celkově však připomínají foneticko-vizuální básně sérii rébusů, určených k rozluštění principů slovtvorby a morfologických podobností slov, a za svými avantgardními futuristickými předchůdci spíše pokulhávají v invenci, i když mohou čtenáře upozornit na bohatost hláskové struktury toho či onoho jazyka.

Veršová organizace básní konkrétní poezie: verš a rytmus, rým a strofa v konkrétní poezii

Již v 19. století lze pozorovat dvě základní tendence ve vývoji verše, které se projevují rovněž u avantgardních předchůdců konkrétní poezie¹¹ a následně v 50. a 60. letech 20. století v poezii konkrétní: jednak změny ve vnitřním řádu básnické skladby (rozpuštění pevných veršových forem, směřování k volnému verši¹² nebo dokonce k básnické próze), jednak důraz na vizuální složku básně, spojenou s grafickým rozvrhem díla.

Tradiční atributy poezie (rytmus a verš, rým a strofa) se většinou v konkrétní poezii objevují jen ve zredukované podobě, resp. se proměňuje jejich funkce, nebo tyto atributy zcela chybí.

Teoretik statistické a informační estetiky Max Bense (Bense 2006, 1967) rozlišuje texty klasické a neklasické. Do klasických zahrnuje Bense ty, k jejichž stavbě jsou využity převážně principy versifikace a periodiky, resp. metrická stanoviska (jako metrum, tj. teoretickou míru rytmu; rým atd.). Za neklasické jsou naproti tomu považovány texty, které vděčí za svůj vznik a členění víceméně výhradně statistickým pochodům (jako pouhému hromadění, poruchám, náhodám; Hiršal, Grögerová 1999: 235). Toto členění se ovšem při bližším pohledu jeví spíše jako zjednodušené. Na tomto místě Bense (1967: 8–15) rozlišuje pojmy umělé a přirozené poezie, přičemž my chápeme konkrétní poezii jako typ poezie umělé. Tradiční i tzv. umělá poezie (podle Benseho texty klasické i neklasické) pracují se zvukorytmickou organizací verše, vymezují jeho grafickou podobu a rovněž opakují nebo porušují sémantickou strukturu. V poezii přirozené zůstávají tyto principy skryty a nepůsobí na recipienta přímo. U konkrétní poezie povětšinou dochází k osamostatnění těchto principů (až směrem k exkluzivním podobám, přibližujícím básně nečitelnosti a nesrozumitelnosti). Umělá poezie se však od tradiční přesto liší, a to tím, že systém jazyka – včetně systému versologického – analyzuje a tříští a následně jej skládá dle zvláštních pravidel. Tato zvláštní rekompozice opět probíhá na pozadí forem tradiční poezie.

Verš v konkrétní poezii z volného verše povětšinou vychází, vzniká na jeho pozadí, snaží se jej překonat nebo i celý versologický systém rádoby negovat: na verši konkrétní poezie (lze-li vůbec často ještě hovořit o verši) je dobře patrný paradox, že jevy přebírají, nesou některé rysy svého předchůdce, kterého se snaží překonat. Proto budeme v následujících řádcích vycházet z teorie volného verše.

Příznaky rytmu v konkrétní poezii

Rytmus a grafika (výtvarný rytmus)

Z teorie verše víme, že rytmus je jevem zvukovým (např. Vlašín 1984; Červenka 2001, et al. 2002), a to i tehdy, nehovoříme-li o zvucích reálně znějících, ale o zvucích potenciálních: „[...] *obrací-li se vůbec literární dílo nezprostředkovaně na nějaký smyslový orgán, je to sluch*“ (Červenka 2001: 18).

¹¹Na předchozí básnické směry, které se snaží čelit konvenčnímu uspořádání, jehož formální jednotkou je verš, upozorňuje v teziích konkrétní poezie Augusto de Campos (Campos 1967: 74–75).

¹²Definice pojmu volný verš viz Červenka (et al. 2002: 57–123), Vlašín (1984: 404).

Dokonce i u volného verše zůstává povaha rytmu zvuková: po odstranění všech známých příznaků a norem rytmizace přejímá úlohu nositele rytmu veršová intonace. Nejedná se zde o rytmus přízvukový, ale intonační, který je redukováný (Červenka 1991).

O intonační¹³ samostatnosti verše v konkrétní poezii nelze vždy hovořit, a pokud ano, nejčastěji to bývá u poezie fónické a fonetické nebo u tvorby nerezignující na slovo jako nositele významu a veršovou intonaci, byť v minimalizované podobě (např. ve sbírce *Vědomí možností*, Juliš 1969).

Některá tvorba v rámci konkrétní poezie ovšem tvoří speciální případ: nositelem rytmu se zde stává grafika zastupující veršovou intonaci. Výtvarný rytmus lze pozorovat tam, kde se básně ocitají na pomezí slovesného a výtvarného umění (což je v každém básnickém textu, kde se písmeno dostává do kontextu vizuálního obrazce a kde samotný text získává druhý – vertikální – rozměr plochy; patrné je to např. u poezie evidence, jež materializuje písmo a zhodnocuje psaní umístěné do prostoru). V básních H. Chopina *Flic flac floe* (Chopin 1960), jakož i *Il pleut, au revoir Guillaume* (Chopin 1987) lze vysledovat výtvarný rytmus, navazující na tradici kaligramů francouzského básníka Guillaume Apollinaira.

Básnický a výtvarný projev spolu neoddělitelně souvisí již na úrovni foném a grafém. Ve vizuální konkrétní poezii se u jednoho z jejích druhů, poezie prostorové, stává nositelem významu i samotný *prostor* (Francouz Pierre Garnier nazýval své texty přímo spaciální poezií,¹⁴ Garnier 1970, 1968). Příkladem může být rytmická báseň francouzských autorů Ilse a Pierra Garnierových *i+e* (Garnier 1965), pohybuující se v prostoru na rozhraní vizuální a zvukové poezie. Podobně v českém kontextu se Rytmičká báseň (Valoch 1993: 42) skládá ze dvou písmen (velkého Y a malého y), která se střídají v grafické perspektivě umístěné do obrazce obdélníku. Rytmus u *vizuální poezie evidentní* tak mohou simulovat i okrajové prvky písma – ty, které mají tvarově i významově nejobecnější charakter. Jejich rytmické charakteristiky jsou považovány autory za dostatečný „řád v pozadí“ (Valoch 1993: 12). Těmito prvky písma mohou být pomlčky simulující hudební rytmus (např. v poezii Z. Barborky, Barborka 1992) nebo pomlčky a jejich variace, umístěné do řádek nestejně délky a simulující sestupné metrum,¹⁵ např. v rytmických básních J. Valocha (1993). Rytmickou danost umožňují vytvářet v pravidelné lineární následnosti rovněž:

- a) diakritická znaménka (v typogramech sbírky *Antikódy*, Havel 1993; a ve sbírce *Poeta Jacksonu Pollockovi*, Novák 1966),
- b) matematické symboly (např. binární kódy ve sbírce *Osm binárních básní*, Nebeský 1996),
- c) čáry v básních – kresbách Josefa Honysa: básně *Festival nudes*, Honys 1993: 360; *Konverzace*, Honys 1993: 357; *Sdělení*, Honys 1993: 353.

Rytmus ve volném variování syntaktické struktury

Příznak rytmu lze vysledovat v rámci konkrétní poezie u veršů založených na kombinatorických principech, resp. u tzv. permutačního verše nebo veršů založených na variacích. Tento příznak je udržován volným variováním syntaktické struktury, jejíž větné figury jsou postupně konkretizovány různými slovy daného souboru. Tento verš se může blížit až arytmií. Proto je také tato tvorba strukturně nejbližší volnému verši.

Příkladem zacházení s rytmem a přízvuky v permutačním verši je tvorba E. Juliše z konce 60. let, která se ovšem prototypu úplné arytmie vymyká. Podle M. Červenky lze v této tvorbě vy-

¹³Intonací jazykověda rozumí kombinaci síly a výšky hlasu, která signalizuje hranice řečových celků (Palková 1994: 33, Palková 1994: 160–162; Dohalská, Schulzová 1991: 173).

¹⁴Adj. *spatial*, -e znamená ve francouzštině prostorový.

¹⁵Ve výtvarně-básnických textech, umístěných do prostoru stránky, bychom teoreticky mohli hovořit o náznačích či zbytcích sestupného nebo vzestupného metra: není ovšem jisté, že tyto náznačky jsou autorsky záměrné, a ještě méně je jisté, že budou vyzorovány a konkretizovány samotným recipientem.

pozorovat volný verš dvojího typu (Červenka et al. 2002: 115). Za prvé verš proměnlivého rozsahu, se silnou tendencí k podřízení rytmických jednotek větnému členění (proměnlivý rozsah verše se zde projevuje v grafickém vyčlenění daného tématu, který podléhá kombinatorickému principu variací – např. Letní cyklus ze sbírky Progresivní nepohoda, Juliš 1965). Za druhé splývavý verš bez interpunkce a s umírněným užitím přesahů, s pozoruhodnou tematickou kompozicí básně. M. Červenka (et al. 2002: 178) uvádí jako příklad básně Pokuste se klidně prolistovat albem svého srdce z Julišovy sbírky Krajina her (Juliš 1967), kde dochází k prolínání tří rolážových pásem textu, tvořících svébytný mnohovýznamový celek.

Svébytným zacházením s rytmem, založeným *na principu variací*, je Fuga Zdeňka Barborky (Barborka 1993: 75–79; Barborka 1993: 80–81). Z. Barborka vycházel z oblasti hudební, z barokní fugy gis moll Bohuslava Matěje Černohorského: v šestitaktovém tématu, který zazní dvanáctkrát, je obsaženo celkem 32 různých melodicko-rytmických útvarů. Tyto melodicko-rytmické útvary jsou pak převedeny do topografického zápisu a posléze do jazykové analogie: analogem not jsou tu písmena, hudební motivy převedené do slov sledují téma a způsoby opakování tohoto tématu. Jazyk hudby je převeden do rytmu jazyka konkrétní poezie.

Rytmus v básnických figurách

Redukovaný rytmus v konkrétní poezii lze vysledovat též v básnických figurách jako račí verš nebo anagram (Burda 2004; Procházka 1993). Račí verš v konkrétní poezii současně dějovost vyvolává i omezuje, brzdí reverzním pohybem. Grafická podoba račího verše tak sugeruje současně rytmus jako signál pohybu i rytmickou strnulost.

Verš konkrétní poezie

Již avantgardní směry 1. poloviny 20. století zvláštním způsobem graficky členily verše (např. Majakovského futuristické schůdky vznikaly řazením segmentů verše stupňovitě pod sebe, Majakovskij 1969).

O verši smíme obecně hovořit u lineární jazykové organizace textu tam, kde zůstal zachován řádek (byť verš přežil slovo, které bylo nahrazeno výtvarným vyjádřením – jako tomu je u básnického výrazu ve výtvarných kreačích Jiřího Koláře, Kolář 1988, 1994; Kolář 1991, 1999) nebo u konfigurací opakujících se prvků na ploše, tzn. ve vertikálních a horizontálních strukturách básně, zejména v konkrétní poezii vizuální. Znovu podotýkáme: verš nebo řádek jako grafický signál veršovanosti je přítomen v konkrétní poezii vizuální (zvláště v jejích typech poezie obrazové nebo evidentní) i tam, kde se básník – autor vědomě vzdává slova. Zde se verš konkrétní poezie dostává do souvislosti s *abstraktní malbou*: abstraktní malba posiluje svou příslušnost k malířství reminiscencemi na různé dávnější žánry, směry, koncepce prostorovosti a plošnosti („*aby plocha pokrytá nic nezobrazujícími barevnými skvrnami byla akceptována jako obraz*“; Červenka et al. 2002: 58–59). Podobně aby text – volný verš nebo torzovitý verš konkrétní poezie – byl recipientem vůbec přijat jako veršovaný, musí navazovat na soudobé nebo starší veršové útvary: „*Fragmenty, neúplné náznaky a vedlejší příznaky nesporných veršových organizací jsou pro tvůrce i vnímatele pokynem, aby si příslušné texty zařadil do tradice veršované slovesnosti*“ (Červenka 2001: 12). Ve shodě s Červenkovým strukturálně-sémiotickým pohledem na volný verš považujeme experimentální básnictví (do něhož konkrétní poezie spadá) za součást vývoje volného verše, za jednu z jeho vývojových etap, vzniklých na pozadí soudobých nebo starších standardních veršových útvarů.

Grafický verš konkrétní poezie

S pojmem verš mají tedy texty konkrétní poezie ve většině případů společné grafické vyčlenění jednotek textu. Ve vizuální konkrétní poezii je často verš nahrazen jinými formami grafického

členění textu: syntaktická struktura zde není přehodnocena veršem, nýbrž například konstelací¹⁶ (Novák 1966), typogramem¹⁷ (typogram *OU*; Hausmann 1997) či logogramem¹⁸ (Kolář 1994). V tradiční poezii souvisí grafická podoba verše s hudebním rozvrhem a je základem prostorového členění textu. I u konkrétní poezie se lze opřít při vymezení některých básnických útvarů o grafickou podobu verše jako hudebního zápisu: některé básnické útvary zde nesou přímo ve svém názvu partituru (báseň *Partitura* pro auditivní báseň na jméno Baudelaire, Kolář 1993b: 371–394). Partitura je notovým zápisem všech hlasů skladby, kde má každý hlas nebo skupina hlasů vlastní osnovu: pojmenováním skladby názvem partitura je mj. zdůrazněna mnohost, variační polyfonie básnických textů konkrétní poezie. Prostorové členění simulující notový zápis mají rovněž texty – partitury *Text II* a *Text III* (Hiršal, Grögerová 1968: 108).

Volný verš v kombinatorické poezii a procesuálních textech

Veršová struktura je úplně nebo částečně zachována u veršů založených na kombinatorických principech: zde je verš zvrstven permutační hrou nebo volným variováním syntaktické struktury (Jankovič 2005: 878–879).

O volném verši přibližujícím se próze lze hovořit taktéž u poezie návodů a poezie destatické, jež zdůrazňuje procesuální, nikdy neukončený charakter uměleckého díla (Novák 1992, 1997; Kolář 1994, 1988).

Versologická stopa a produkce významů

Versologická stopa jako skupina hlásek s jedním přízvukem souvisí úzce s produkcí významů: sémantický výzkum verše prokázal, že veršové útvary nejsou prázdné vnější formy, jak by se mohlo navenek zdát (Červenka 1991). U klasičtějšího volného verše je významová složka nadřazena složce rytmické, u verše konkrétní poezie je význam ještě dále potlačen (asémantismus konkrétní poezie).

Pojem versologická stopa rozšiřuje o kontext tvorby významů postrukturální filozof a zastánce teorie dekonstrukce J. Derrida, který zavádí pojem *la trace* (stopa, šlépěj, provizorní analogie pro produkci významu v jazyce; Derrida 1993; Langerová 2002). Kategorie stopy (*la trace*) zastihuje u Derridy pojem znaku.

Klíčovými pojmy se stávají procesualita (průběhovost) a *différance* (dění rozdílnosti; vymezení pojmu). Verš se zbavuje metra a klasické versologické stopy, což se děje v součinnosti s tvorbou významů při samotném procesu psaní.

Smysl textu není přenášen, ale vytvářen v pohybu opakování a rozlišování, srovnávání a opozic, a to proto, že pojem stopy ukazuje na univerzální *dění rozdílnosti*¹⁹ (tzv. *différance*; Derrida 1972: 29), nikoli na konkrétní substanční rozdíly (*différences*), které rozhodují o jazyce jako systému (tj. fonémy, grafémy etc.; Saussure 1989). Tvůrci konkrétní poezie tento teoretický postulát uvádějí v praxi svými texty. Podstatou procesuálních textů jsou proces – děj a pohyb,

¹⁶ *Konstelace* – srov. pojem v oddíle o foneticko-vizuálních básních.

¹⁷ Jak název napovídá, typogram pracuje s typy psacího stroje (písmeny, číslicemi, interpunkčními znaménky), resp. s jejich tvary umístěnými jako obrazce do prostoru, a pomíjí přitom fonetický aspekt typů. U typogramů je patrný posun od syntaxe větné k syntaxi výtvarné, ke kompozici. Vladimír Burda zdůrazňuje, že typogram zůstává v oblasti poezie proto, že jej tvoří básník, byť je způsob zacházení s typem specificky výtvarným (Burda 2004).

¹⁸ V logo-gramu (v českém překladu ve slově – obrazu nebo slovoobrazu) se setkáváme se zvláštní grafickou organizací slov (ať už lineární nebo nelineární), která podtrhuje sémantický aspekt vizuálně komponovaných slov. Logo-gram se svou podstatou blíží kaligramu (též ideogramu), neboť oba spojují jazykový výraz a kresbu a zdůrazňují grafickou podobu básně. Zatímco kaligram však evokuje cosi krásného (kalos znamená řecky krásný) a rovněž rušivá tradiční veršovou výstavbu básně, logogram tuto ambici nutně nemá: slovo – obraz nemusí být přirozeně krásné, a naopak demonstruje spolu se společensky závažnými obsahy i svou umělost. Příkladem logogramů mohou být některé z Kolářových *Básní ticha* (Kolář 1994): tyto nesou ale i prvky konstelací.

¹⁹ Výstižný překlad pojmu, tj. „*dění rozdílnosti*“, zavádí Z. Mitoseková (2008).

kteře probíhají přímo v textu: vznik, růst, metamorfózy, transformace – srov. např. procesualitu ve sbírce Poeticko-policejní konfabulace Zdeňka Barborcky (Barborka 1992) nebo Textamenty Ladislava Nováka (Novák 1968). Narativní vizuální poezie Jindřicha Procházky tvoří rámec prostoru, mezi jehož složkami se uskutečňuje děj. V básni Okna (Procházka 1993: 132) sledujeme popis života ve vizuálně zobrazených oknech jednoho domu; v básni Týden v tichém domě (což je humorná aluze na povídku J. Nerudy; (Procházka 1993: 133) zaznamenáváme útržky dějů, které se odehrávají za zdí domu, rovněž graficky naznačenou.

Básnické figury v konkrétní poezii jako projev jazykové invence

Vzhledem k tomu, že u konkrétní poezie nedochází k přenosu významu a že se básnické tropy jako metafora, metonymie, alegorie nebo symbol vyskytují jen sporadicky nebo vůbec, nabývají významu zejména v české konkrétní poezii básnické figury jako račí verš (palindrom), akrostich nebo anagram. Tyto figury odpovídají principům konkrétní poezie mj. proto, že jsou založeny na opakování, obměnách a dějovosti uvnitř samotné struktury básnického materiálu.

Račí verš neboli palindrom (zrcadlové slovo, věta nebo verš, který lze číst zprava i zleva) je obsažen např. v názvu básnické sbírky JOB-BOJ Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové (1968), v poezii Vladimíra Burdy (Burda 2004), jakož i ve strukturálních básních Jindřicha Procházky (Procházka 1993). Iniciály jmen J. Hiršala a B. Grögerové JOB-BOJ jsou zasazeny i v zrcadlových básních ve tvaru přesýpacích hodin (Přesýpací hodiny I a II, Hiršal, Grögerová 1968: 95). Na totožném konstrukčním principu je založena báseň Zrcadlo (Hiršal, Grögerová 1968: 119): ve dvou sloupcích nacházíme zrcadlově slova jako *skok – koks; líc – cíl; mol – lom; kal – lak; krev – verk* aj.

Básně založené na humorně-ironickém pojetí račího verše nalézáme v Burdově poezii pod názvy 2 sféry aktivity (vizuální račí verš ČIN-NIČ, Burda 1993: 149) nebo 2 tendence (verš OD-DO, Burda 1993: 151–152).

J. Procházka zachází pozoruhodně s básní K. H. Máchy Máj: vybírá slova z této básnické skladby a tvoří z nich račí verše (např. „*máj jam jar-ráj / zim-miz těl-let*“ – báseň Step, Procházka 1993: 117).

Anagram, založený na přeskupení písmen obsažených v jednom slově nebo větě tak, že dávají nový smysl (Nünnig 2006: 30–31), má v konkrétní poezii novou funkci: zkoumá variabilitu a mutační schopnosti hlásek uvnitř slov (např. Burdova báseň 2 grupy – anagram MASA – SAMA; Burda 1993: 151–152). J. Donguy, francouzský teoretik konkrétní poezie a poezie experimentu, cituje tzv. hologramy, básně založené na podobném principu jako anagramy, a zdůrazňuje, že v přeskupování písmen v období konkrétní poezie let 60. do současnosti vynikají v mezinárodním kontextu spíše brazilští konkretisté (A. de Campos nebo Eduardo Kac), nikoli konkretisté francouzští (Donguy 2007: 300–302).

Na podobném principu přeskupování písmen jako anagramy fungují též *koacerváty*, básně připomínající zárodečné buňky, nazvané dle chemického názvosloví (Hiršal, Grögerová 1968: 118–128).

Akrostichy (básně, v nichž tvoří písmena, popř. slabiky za sebou následujících veršů slovo nebo větu), jsou skryty v typogramech Eduarda Ovčáčka (Ovčáček 1995) nebo v básních – internacionalismech J. Procházky (např. Procházka 1993: 124–125). Mají vyvolávat novou emocionalitu, vznikající na základě přirozené geometrie. Četné příklady nalézáme uvnitř labyrintů vizuálních skladeb sbírky JOB-BOJ (Hiršal, Grögerová 1968): např. v básni Faulknerovo jablko (Hiršal, Grögerová 1968: 60); Morgensternova tajenka (Hiršal, Grögerová 1968: 60). V básni Žebřík (Hiršal, Grögerová 1968: 63) jsou skryta jména (Simone de Beauvoir a Jeana Paula Sartra). Báseň Experimentální texty (Hiršal, Grögerová 1968: 65) vyjmenovává druhy experimentálních metod a textů a skrývá jméno teoretika informační estetiky, Maxe Benseho.

Anafora, založená na opakování shodného slova nebo skupiny slov na začátku za sebou jdoucích veršů nebo vět, je typickou figurou pro sbírku V. Havla *Antikódy* (Havel 1993). Zatímco v tradiční poezii slouží anafora ke spojení, zdůraznění myšlenek a k významovému zvrstvení, v konkrétní poezii V. Havla je touto figurou demonstrována absurdita politických frází, činících nátlak na uniformitu lidského chování a jednání. Na rozdíl od tradiční poezie se zde význam neumocňuje, nýbrž slábne nebo se vyprazdňuje. Rytmičnost opakujícího se anaforického členění tak pouze posiluje dojem neosobního fungování státního zřízení coby byrokraticko-armádního (např. anafora „žlutí mravenci v zelené trávě“ ve sbírce E. Juliše, *Progresivní nepohoda*; Juliš 1965).

Rým a strofa

Rým definuje Miroslav Červenka jako „*zvukovou shodu hlásek na koncích rytmických jednotek (veršů, někdy i půlveršů apod.), která se podílí na vytvoření rytmu (rytmického impulsu), tj. vyvolává očekávání, že zvuková shoda se uskuteční i v následujícím textu*“ (Červenka 2001: 245).

V metrickém i volném verši 20. století proběhl proces dekanonizace rýmu, který spočívá v možnosti užít shod co do funkce rýmu odpovídajících, ale porušujících jeho normu (např. asonance, poloasonance a redukováná asonance, Červenka et al. 2002: 139–143). Dekanonizovaný rým se stal podnětem k vynalézání zajímavých nebo neznámých slovních spojení, projevem hravosti atd.

Podobně jako o rozpouštění rytmických norem lze uvažovat ve strukturálně-sémiotickém pohledu o dekanonizaci rýmu (Červenka et al. 2002: 57): jako jsou odchylky od pravidelného verše (pravidelná norma) a volný verš existenčně závislí na původnějších strukturách (a volný verš připomíná vývoj literárních žánrů, které se po ztrátě obrysů stávají předmětem svobodné hry podle okamžitých potřeb sdělovaného významu), podobně i nepřesné rýmování vnáší do díla specifické stylově-významové kvality – např. významy disonance, primitivismu, ležérnosti, neumělosti, hravosti atd. Bez srážky s platnou normou by však uvedené a jiné významové hodnoty vůbec nemohly vzniknout (Červenka et al. 2002: 129–159). Tento pohled je pro nás opět zásadní tím, že vzniká-li rým v konkrétní poezii, pak opět na pozadí pravidelné normy, i když se často jedná pouze o náznaky původních souzvuků (u akustické konkrétní poezie) či o rým vizuální (např. u předmětných básní).

Funkce rýmu v konkrétní poezii

Uvažujeme-li o rýmu a jeho funkci v konkrétní poezii, je třeba předeslat, že předchozí směr konkrétní poezie, surrealismus, se rýmu programově zříká (Nadeau 1964, 1994). V konkrétní poezii nelze konstatovat úplné programové zřeknutí se rýmu, přesto dochází k proměně jeho funkce, takže pokud je vyprázdněna trojí funkce rýmu (funkce rytmická, eufonická a významová), dochází logicky i k vymizení rýmu.

Jak jsme již konstatovali v pasážích o rytmu v konkrétní poezii, jeho nositelem se stává často grafika. Jelikož není vždy možné v konkrétní poezii najít hranice verše jako svébytné rytmické řady, proto ani rytmická funkce rýmu není u konkrétní poezie zvláště zastoupena.

Eufonická funkce (zvýraznění souznívajících hlásek) u některých druhů konkrétní poezie zcela nezmizela, nicméně v určitých textech spíše než o eufonii lze hovořit o jejím porušování, tedy o *kakofonii* (příkladem mohou být sbírka *Progresivní nepohoda* (Juliš 1965) nebo sbírka Gregora a Mloty (1999)), o užívání bezpříznakové běžné mluvy, o hromadění nelibozvučných nebo nesnadno vyslovitelných hlásek – neologismů, vzniklých na základě kombinatorického přesouvání hlásek.

O *významové funkci* lze u mnohých básní hovořit jen stěží: nedochází zde ke sblížování vzdálených pojmů ani k pointě ve verši. Rýmová spojení (jsou-li jaká) lze považovat za sémanticky

motivovaná, pokud akcentují absurditu textu (smysl v nesmyslu), často však zautomatizované a banální užití rýmu (zejména gramatického, ponejvíce v poezii fónické a fonetické, asémantické) poukazuje spíše na absolutní významovou vyprázdněnost sdělovaného (Hiršal, Grögerová 1968).

Strofa a odstavec

U volného verše nehovoříme o strofě nebo sloce (která spočívá v opakování ustáleného počtu veršů, jejichž periodicita zpravidla zvýrazňuje shodné rýmové schéma), nýbrž o odstavci: graficky odděleném celku s nestejným počtem veršů, typického pro básně ve volném verši. V konkrétní poezii nacházíme jak příklady básní simulujících rýmové strofy nebo odstavce, tak i texty, kde se tato schémata nevyskytují vůbec (sbírky Progresivní nepohoda (Juliš 1965) nebo Vědomí možností (Juliš 1969)).

Příklady rýmu v konkrétní poezii

I v tradiční poezii dochází v rýmových schématech k využití opakování slov ke zvláštním kombinacím (příkladem by mohl být sonet v české poezii nebo sestina,²⁰ vyskytující se v provensálské poezii).

V konkrétní poezii založené na principech kombinatoriky vzniká rým víceméně náhodně, permutační hrou, bez intence (nebo skrývanou intencí). Jde o významy umělosti, o demonstraci této umělosti a hravosti (Moles 1958).

Ve sbírce JOB-BOJ (Hiršal, Grögerová 1968) např. v oddíle Přísloví v Textu IV (Hiršal, Grögerová 1968: 104) dochází k permutační hře ve třech výchozích příslovích: kdo šetří má za tři / bližší košile než kabát / navrch huj vespod fuj.

Text IV (Hiršal, Grögerová 1968: 104) si pohrává s *gramatickým rýmem* (rýmující se slova jsou stejného slovního druhu a tvaru – citoslovce huj – fuj, v 1., 2. a 7. strofě), s rýmovým echem (tři – šetří nebo v obráceném pořadí) a s obdobou grafického rýmu, který tvoří nejčastěji jednoslabičná slova obdobného počtu a uspořádání samohlásek a souhlásek, ve slovech graficky si podobných (v textu se jedná o dvojice slov hop – hrob).

Přísloví téhož textu měla být poučná; přeskupením dvou a více slov a hlásek se stávají karikaturou původního poučného smyslu, travestií, čemuž rým *hop – hrob* (ve 2. a 8. strofě)²¹ napomáhá.

V Textu II (Hiršal, Grögerová 1968: 100–101) a Textu XIV (Hiršal, Grögerová 1968: 30) nacházíme gramatický rým (experimentování s estetickou totožností): např. tomu – komu (Text II), státi – hnáti (Text XIV), vyvržený – založený (tamtéž), plodnou – škodnou (tamtéž). Jedná se o shodu koncovek téhož gramatického druhu a tvaru. Simulaci gramatického rýmu evokuje francouzská absolutní báseň M. Lemaître Epître à Tristan Tzara (Dopis T. Tzarovi, Lemaître 1959 – *gloeu – éroueu / éruk – énorük* etc.), která je jakousi poctou dadaistickému básníku – předchůdci.

Náznaky *standardního rýmu* lze vysledovat např. v syngamickém textu estetickém („*Jestli mračno laská svůj / zrosený a bledý lůj / měsíc s husí tváří / škvarky květů škvaří*“ – Hiršal, Grögerová 1968: 72–73). V tomto textu dochází ke grotesknímu prolnutí cizích textů.

K proměnám podoby rýmu dochází rovněž v oblasti výtvarného umění. Roli rytmu tu přejímají barvy, a báseň tak dostává nový výraz, novou tvář. Příkladem by mohl být barevný Typogram R (Burda 2004). U tzv. předmětných básní, blízkým básním-objektům (Langerová 2002), vznikají vizuální rýmy pomocí souhry barev a tvarů (asambláže J. Koláře (1993a)).

²⁰Sestina se vyznačuje kombinatorickou kompoziční rafinovaností: šest klíčových slov nesoucích téma básně je variováno na konci veršů. V sedmé strofě (ve třech verších) se opakuje všech šest klíčových slov.

²¹Zde zachováváme pojem strofa a neužíváme pojmu odstavec, protože lze vysledovat ustálený počet veršů.

Závěr

Závěr této studie lze shrnout do tří hlavních komponentů: do odpovědi na otázku, jaké společné či rozdílné znaky má jazyková invence v konkrétní a tradiční poezii; dále do zjištění, jak nosné se ukázaly být příklady české a francouzské poezie pro ilustraci teoretických postulátů, a nakonec i do konstatování, jak souvisí verš konkrétní poezie s vývojovou linií volného verše.

Pro odpovědi na tyto otázky byly v této studii zkoumány a zevrubně analyzovány nejprve fónická a fonetická konkrétní poezie, které navazují na bohatou tradici avantgardních a experimentálních směrů. Ve druhém oddíle, navazujícím na reflexi o zvukové tvorbě básní, byla zkoumána funkce rýmu, jakož i rytmu v básních konkrétní poezie, jehož nositelem se stává *grafika*. Analýza textů konkrétní poezie ukázala, že u konkrétní poezie nedochází k přenosu významu a že se v ní básnické tropy jako metafora, metonymie, alegorie nebo symbol vyskytují jen sporadicky nebo vůbec. Významu nabývají zde však *básnické figury* jako račí verš (palindrom), akrostich nebo anagram. Na konci bádání o jazykové invenci v konkrétní poezii lze konstatovat, že ve verši konkrétní poezie (jak ve vizuálních, tak i v permutačních básních) ustupují rytmická intence a verš do pozadí. Přízvuková konstelace zde může vznikat v podřízení sémanticko-syntaktickým procesům ustavování textu. Záměr zbavovat verše zbytků metra je třeba chápat u konkrétní poezie v kontextu tvorby významů během procesu psaní, v poukázání na produktivitu textu. Tříštění a tvorba nových poskládaných významů se během procesu psaní přibližují až ke zmiňovanému asémantismu. Lze učinit též závěr, že tradiční i konkrétní poezie mají společné znaky – pracují se zvukorytmickou organizací verše, vymezují jeho grafickou podobu a opakují nebo porušují sémantickou strukturu; v tradiční poezii však, na rozdíl od poezie konkrétní, zůstávají tyto principy skryty a nepůsobí na recipienta přímo, což platí i pro specifickou jazykovou invenci, která byla hlavním tématem této studie.

Z analýz textů vyplývá, že francouzská konkrétní poezie častěji opustila rovinu zvuku a psaného slova a vydala se směrem k výtvarnému a prostorovému umění a některé cesty, kterými se vydala konkrétní poezie česká, tato již nešla, neboť je měla za již vyzkoušené z doby prvních avantgard. Tento fakt však souvisí i s odlišným historickým pozadím v tehdejší Československu a Francii. Zatímco ve francouzské akustické konkrétní poezii ožily spíše archaické formy zvukové konkrétní poezie, sahající až k samým prazákladům hlasové produkce (např. tvorba B. Heidsiecka a F. Dufrenéa a jejich básně-křiky), v české konkrétní poezii přetrvávají střízlivější formy, inspirované hnutím dadaismu (např. onomatopoické a fónické básně L. Nováka, nahrané na magnetofonovou pásku), blízké tvorbě lettristů (tvorba J. Koláře), nebo svébytné formy procesuálního textu jako fuga-text Z. Barborky. Jedinečnost české konkrétní poezie lze vidět ve skutečnosti, že v jazykové invenci v 60. letech zašla tak daleko, aby poukázala na souvislost zneužití významu slov a tehdy aktuálního politického násilí. U české i francouzské konkrétní poezie lze však spatřit směřování k intermedialitě: lze vysledovat smělé a poctivé pokusy zapojit do procesu samotné tvorby akustickou, grafickou nebo počítačovou techniku.

Relevantní závěr lze spatřit i v zjištění, že konkrétní poezie má s volným veršem společné mnohé znaky. U volného verše ani u verše konkrétní poezie nelze hledat normovaný rytmus. Ve volném verši i verši konkrétní poezie dochází často k rušení pravidelného rýmu a strofického členění. Verš konkrétní poezie však zákonitosti volného verše překračuje v oblasti veršové intonace a podílu významové složky. Veršová intonace přebírá úlohu rytmu na rozdíl od volného verše v konkrétní poezii jen výjimečně. Na její místo nastupuje ve verši konkrétní poezie spíše grafika. Klasický volný verš nadřazuje významovou složku složce rytmické: to u verše konkrétní poezie neplatí, jelikož se tento blíží asémantismu. Přesto lze verš konkrétní poezie zejména v jejích pionýrských dobách (v 60. letech 20. století) považovat za originální a novátorský.

Poznámka

Tato studie vychází z autorčiny disertační práce *Konkrétní poezie v literární komunikaci ve výuce cizího jazyka* (2015).

Bibliografie

- Achleitner, F., H. C. Artmann, G. Rühm. 1968. *hosn rosn baa*. Wien: Frick.
- Ball, H. 1920. „Karawane.“ Pp 53 in R. Huelsenbeck (ed.). *Dada Almanach*. Berlin: Erich Reiss Verlag.
- Barborka, Z. 1992. *Poeticko-policejní konfabulace*. Plzeň: Bakalář.
- Barborka, Z. 1993. „Zdeněk Barborka.“ Pp 48–81 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*. Praha: Torst.
- Bense, M. 1967. *Teorie textů*. Praha: Odeon.
- Bense, M. 2006. *Theorie der Texte: Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden (Aspekte der Avantgarde)*. 2. Aufl. Berlin: Weidler Buchverlag.
- Blaine, J. 2006. *By by la perf*. Marseille, Berlin: Editions Al Dante.
- Brau, J.-L. 2010. *Instrumentations verbales*. Milano: Alga Marghen Label.
- Brukner, J., J. Filip. 1997. *Poetický slovník*. Praha: Mladá fronta.
- Burda, V. 2004. *Lyrické minimum*. Praha: Torst.
- Burda, V.. 1993. „Vladimír Burda.“ Pp 136–181 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*. Praha: Torst.
- Campos, A. de. 1967. „Konkrétní poezie.“ Pp 74–75 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Černý, J., J. Holeš. 2004. *Sémiotika*. Praha: Portál.
- Červenka, M. 1991. *Z večerní školy versologie II. Sémantika a funkce veršových útvarů: versologický průvodce tvorbou generace 90. let*. Pardubice: Akcent.
- Červenka, M. 2001. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host.
- Červenka, M., M. Jankovič, M. Kubínová, M. Langerová. 2002. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst.
- Derrida, J. 1972. „L'Écriture et la différence.“ Pp 1–29 in J. Derrida. *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- Derrida, J. 1993. *Texty k dekonstrukci (Práce z let 1967–1972)*. Bratislava: Archa.
- Dohalská, M., O. Schulzová. 1991. *Fonetika francouzštiny*. Praha: SPN.
- Donguy, J. 2007. *Poésies expérimentales de 1950 à nos jours*. Paris: Editions Jean-Michel Place.
- Donguy, J., J. Blaine. 1981. *Le Geste a la Parole*. Paris: Thierry Agullo.
- Doubravová, J. 2008. *Sémiotika v teorii i praxi*. Praha: Portál.
- Dufrène, F. 1965. *Pragmatique du crirythme*. OU n. 28–29.
- Dufrène, F. 1967. „Pragmatika výkřiků – rytmů.“ Pp 145–148 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Dufrène, F. 2002. *Le Tombeau de Pierre Larousse*. Paris: Les presses du réel.
- Garnier, I., P. Garnier. 1965. *Poèmes mécaniques*. Paris: André Silvaire.
- Garnier, P. 1968. *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard.
- Garnier, P. 1970. „Poésie concrète et spatiale.“ *Communication et langages* 5: 13–25.
- Genette, G. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genette, G. 2008. *Fikce a vyprávění*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV.
- Gomringer, E. 1954. „Vom Vers zur Konstellation.“ Pp 156–160 in E. Gomringer. *Konkrete Poesie*. Zürich: NZZ.
- Gomringer, E. 1967. „Od verše ke konstelaci.“ Pp 46–48 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Hausmann, R. 1957. *L'Homme qui a peur des bombes*. Limoges: Cinémathèque de Nouvelle Aquitaine.
- Hausmann, R. 1967. „Jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně.“ Pp 109–115 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Hausmann, R. 1997. „OU.“ Neustránkováno, in PNP (ed.). *Báseň obraz gesto zvuk*. Praha, PNP.
- Havel, V. 1993. *Antikódy*. Praha: Odeon.
- Heidsieck, B. 1964. *Poème Partition B2 B3 „Exorcisme“*. Paris. Edition du Castel Rose.

- Heidsieck, B. 1967. „Báseň jako křik.“ Pp 124–128 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Hiršal, J., B. Grögerová (eds.). 1967. *Experimentální poezie*. Praha: Odeon.
- Hiršal, J., B. Grögerová (eds.). 1967. *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Hiršal, J., B. Grögerová (eds.). 1993. *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst.
- Hiršal, J., B. Grögerová. 1968. *JOB-BOJ*. Praha: Československý spisovatel.
- Hiršal, J., B. Grögerová. 1997. *Nonsens: parafráze, paběrky, parodie, padělký*. Praha: Mladá fronta.
- Hiršal, J., B. Grögerová. 1999. „O filosofii jazyka, statistické estetiky a literárním experimentu.“ Pp 226–257 in V. Havránek (ed.). *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění šedesátých let*. Praha: Galerie hl. města Prahy.
- Honys, J.. 1993. „Josef Honys.“ Pp 342–369 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*. Praha: Torst.
- Chlebnikov, V. 1990. „Bobeóbi.“ Pp 104 in V. Hnízdo. *Čítanka světové literatury II*. Praha: SPN.
- Chopin, H. 1965. „Flic flac flo.“ [online] *Artnet*. [cit. 15. 12. 2018] Dostupné z: <http://www.artnet.com/artists/henri-chopin/>.
- Chopin, H. 1967. „Zrození nového umění.“ Pp 116–123 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Chopin, H. 1972. *Poésie sonore*. München: S Press Ton Bandverlag.
- Chopin, H. 1979. *Poésie sonore internationale*. Paris: Jean-Michel Place.
- Chopin, H. 1987. „Il pleut, au revoir Guillaume.“ [online] *Raphaël Lévy collection*. [cit. 30. 11. 2018] Dostupné z: <http://raphael-levy.com/henri-chopin-il-pleut-au-revoir-guillaume-1987-typewriter-poem-dactylo-poeme/>.
- Jankovič, M. 2005. „Julišovy ‚hry o smysl‘.“ Pp 864–922 in M. Červenka et al. *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst.
- Juliš, E. 1965. *Progresivní nepohoda*. Praha: Mladá fronta.
- Juliš, E. 1967. *Krajina her*. Praha: Mladá fronta.
- Juliš, E. 1969. *Vědomí možností*. Liberec: Severočeské nakladatelství.
- Kolář, J. 1988. *Poèmes du silence*. Paris: Editions de La Différence.
- Kolář, J. 1991. *Dictionnaire des méthodes*. Alfortville: Revue K.
- Kolář, J. 1993a. *Koláže objekty*. Praha: Národní galerie v Praze.
- Kolář, J. 1993b. „Partitura pro auditivní báseň na jméno Baudelaire.“ Pp 371–394 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*. Praha: Torst.
- Kolář, J. 1994. *Bázně ticha*. Praha: Český spisovatel.
- Kolář, J. 1999. *Slovník metod*. Praha: Praha Gallery.
- Lambert, J.-C. 1967. „50 tezí pro otevřenou poezii.“ Pp 63–67 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Lederbuchová, L. 2002. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: H&H.
- Lemaître, M. 1959. „Epître à Tristan Tzara.“ *Poésie Nouvelle 9*: nestránkováno.
- Majakovskij, V. 1969. *Spisy*. Praha: Odeon.
- Mallarmé, S. 1993. *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard.
- Malte, H. 2012. *Kurt Schwitters „Ursonate“. Laute zwischen Sprache und Musik*. München: GRIN Verlag.
- Marinetti, F. T. 1922. *Osvobozená slova*. Praha: Petr a Tvrdý.
- Marinetti, F. T. 2012. *Parole in Libertà*. Berkeley: Codex Foundation.
- Milota, K. 1999. *Gregor*. Praha: Mladá fronta.
- Mitoseková, Z. 2008. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host.
- Moles, A. 1958. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion.
- Moles, A. 1967. „První manifest permutačního umění.“ Pp 54–65 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Morgenstern, Ch. 1990. *Beránek měsíc*. Praha: Odeon.
- Morgenstern, Ch., A. Born. 2009. *Zbornaplaz*. Praha: Slovart.
- Nadeau, M. 1964. *Histoires du surréalisme suivies de Documents Surréalistes*. Paris: Editions du Seuil.
- Nadeau, M. 1994. *Dějiny surrealismu*. Olomouc: Votobia.
- Nebeský, L. 1996. *Osm binárních básní*. Brno: Editio nova.
- Novák, L. 1966. *Pocta Jacksonu Pollockovi*. Praha: MF.
- Novák, L. 1992. *Receptář*. 1. ofic. vyd. Praha: Concordia.

- Novák, L. 1993. „Ladislav Novák.“ Pp 182–215 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*. Praha: Torst.
- Novák, L. 1997. *Livre de recettes*. Sauve: Clémence Hiver.
- Nünning, A., J. Trávníček, J. Holý. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce, osobnosti, základní pojmy*. Brno: Host.
- Ovčáček, E. 1995. *Lekce velkého A: Konkrétní a vizuální poezie 1962–1993*. Praha: Trigon.
- Palková, Z. 1994. *Fonetika a fonologie češtiny: s obecným úvodem do problematiky oboru*. Praha: Karolinum.
- PNP (ed.). 1997. *Báseň obraz gesto zvuk*. Praha: Památník národního písemnictví.
- Procházka, J. 1993. „Jindřich Procházka.“ Pp 112–135 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*. Praha: Torst.
- První stanovisko mezinárodní hnutí. 1967. „První stanovisko mezinárodní hnutí.“ Pp 98–102 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel.
- Saussure, F. 1989. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon.
- Teige, K. 1930. *O humoru, clownech a dadaistech: Svět, který voní*. Praha: Odeon.
- Topinka, M. 1991. *Krysí hnízdo*. Praha: MF.
- Topinka, M. 2007. *Hadí kámen: Eseje, články, skici (1966–2006)*. Brno: Host.
- Valoch, J. 1993. „Jiří Valoch.“ Pp 11–47 in J. Hiršal, B. Grögerová (eds.). *Vrh kostek*. Praha: Torst.
- Vlašín, Š. a kol. 1984. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.

O autorce

Lucie Divišová působí na Katedře románských jazyků FF ZČU, kde jsou těžištěm jejího zájmu francouzsko-české vztahy (*Relations franco-tchèques*, 2016) a vztah kultury Francie a Střední Evropy, jakož i literatura (e)migrantů a exilová literatura (*Francouzské texty Věry Linhartové*, 2016; *L'Exil et le journal personnel*, 2018). Dlouhodobě se též zabývá avantgardním uměním a literaturou a jejich včleňováním do výuky francouzštiny jako cizího jazyka.

Summary

This study explores linguistic inventiveness in concrete poetry, particularly in the 1960s. We seek to pose questions connected with the areas of meter, rhythm and vowel instrumentation. The study also analyzes the elements that concrete poetry shares with free verse, because verses in concrete poetry may very well be assessed in the context of the development of free verse, i.e. against the theoretical backdrop of this form of verse.

Concrete poetry represented a literary phenomenon of the post-war period, especially during the 1960s, which served as a reaction to the communication crisis in society and built up on previous avant-garde movements and traditions that placed much emphasis on language material (a word, syllable, phoneme and grapheme) as well as non-language material (music and art). This material then becomes its own creative topic. Its elements are growing more independent, analyzed, and, by following the rules of logical and abstract syntax, recombined into units of higher order. The “concrete” in connection with concrete poetry refers to the immediate ability of the individual features, which transforms into thought constructs perceived by our senses (sight, hearing, or even touch), even if those might not necessarily stem from an empirical content.

Akin to other specific features of concrete poetry (such as a-semanticism, new syntax, the downplaying of the lyrical subject, etc.), it is possible to invoke the search for a new poetic expression even in the field of linguistic inventiveness, i.e. in the field of vowel instrumentation, most notably associated with a particular type of concrete poetry – acoustic concrete poetry.

Regarding concrete poetry, vowel instrumentation was, in line with the previous avant-garde movements, concentrated on playing with vowel sounds or their clusters. Yet when it comes to acoustic concrete poetry, one may further distinguish between phonic and phonetic poetry and discern other specific variants of acoustic concrete poetry bordering on sonorous and art inventiveness. An extreme type of acoustic concrete poetry is known as creations, in which the author imitates the sounds pertaining to lip and facial mimics accompanying various emotions (shouting, lament, anger, doubt, laughter, hysteria, etc.). Theory-wise, this type is grounded in the opinions of French concrete artists Henri Chopin and Bernard Heidsieck. Even

though these creations share some aspects with phonetic poetry and concrete music, their overall tone ventures into a highly expressive language devoid of words.

Phonetic-visual poems represent a phenomenon of sonorous instrumentation and, at the same time, a phenomenon of art composition, while taking on numerous forms: ranging from a-semantic constellations comprised solely of letters or words, to structural poems or serial phonetic-visual poems, the equivalents of which may be topological texts or chains. Generally speaking, though, phonetic-visual poems resemble a series of riddles meant for deciphering the principles of word formation and the morphological similarities of words. They appear to be lacking in their inventiveness when compared to their avant-garde futuristic predecessors, yet they may still inform the reader about the richness of vowel structure of a particular language.

In concrete poetry a verse usually emanates from free verse; it is created against its backdrop and endeavors to surpass it or even serve as a would-be negation of the entire system of verse. A verse or line as a graphical signalization of versification is present in visual concrete poetry (predominantly in the subtypes of “picture” or “apparent” poetry) and also in cases when the poet willingly eschews words. Herein the verse of concrete poetry is juxtaposed with abstract paintings. Some texts within the scope of concrete poetry become cases *sui generis* with graphics as the bearer, substituting for vernacular intonation. The art rhythm is best observed when poems stand on the crossroads between folk and fine art (which occurs in every poetic text that features a letter contextualized with a visual pattern and that gives the text itself an additional – vertical – dimension; “apparent” poetry that materializes writing and puts spatial writing to a good use. The verse structure of verses based on combinatory principles is completely or partially kept and sees the verse superimposed by a permutation game or by making free variations of the syntactical structure.

It is of crucial importance to realize that, given that concrete poetry does not transpose meaning and poetic tropes such as metaphor, metonymy, allegory or symbols occur fairly rarely or not at all, poetic figures of speech, e.g. palindrome, acrostic or anagram, become more significant. These figures correspond with the principles of concrete poetry because, *inter alia*, they are based on repetition, alterations, and plot-driven within the very structure of the poetic material. Regarding concrete poetry, we may not postulate a complete, intentional abandonment of verse, yet the transformation of its function still occurs. Hence, when the triple function of rhyme is hollowed (the rhythmical, euphonic and semantic function), it is apparent that the rhyme itself would disappear too: in concrete poetry we may find examples of poems simulating rhyming strophes or stanzas as well as texts in which these schemes are absent altogether.

In texts based on combinatory principles a rhyme is formed more or less haphazardly via a permutation game, without any intent (or with a hidden intent). It stands for the meanings of artificiality and for the demonstration of this artificiality and playfulness. Peculiarly enough, rhyme is also carried over into the field of fine arts. The role of rhythm is then adopted by colors and so the poem is retooled with a new expression, a new face.

This study concludes that concrete poetry and free verse share many features; in other words, in both free verses and verses in concrete poetry we cannot find standard rhythm. Both free verse and concrete poetry often tarnish regular rhythm and strophic division. Yet in terms of the laws of free verse, verses concrete poetry surpasses them in verse intonation and in the share of the semantic part. Only seldom does verse intonation take over the role of rhythm in concrete poetry. Instead, graphics take its place more often than not. Classical free verse favors the semantic part over the rhythmical one, which cannot be applied in the case of concrete poetry due to its proximity to a-semanticism. Nevertheless, the verse of concrete poetry can be considered original and innovative from its very inception (during the 1960s).