

Vizuálne akcentované básne (a vizuálna poézia) v súčasnej slovenskej literatúre

Tri vstupy do problematiky

Jaroslav Šrank

*Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Visual Accented Poems (and Visual Poetry) in Contemporary Slovak Literature

Litikon, 2016, Vol. 1, No. 1, pp. 7-18

The paper focuses on the issue of visual accents in the poems of contemporary Slovak poetry. Visual accented poem is defined as visually arranged poem, in which featured visual elements take the role of partial semantic factor involved in verbal semantics of the text. Sphere of visual accented poems is a supplement to the sphere of visual poetry. In Slovak poetry this is the dominant form of relationship between verbal and visual codes. The article also contains notes on the evolution of this type of poetry from the second half of the 20th century in Slovakia and on the issue of authorship, originality and some specific genres (poetry for children, humoristic-satirical poetry, artist's book).

Keywords: optical poetry, visual poetry, visual accented poem, secondary visual accent, artist's book

0

Názov tohto príspevku odkazuje na dva fenomény. Prvý ani netreba veľmi objasňovať: skutočnosť či skúsenosť, že každý publikovaný básnický text možno vnímať zrakom, je všeobecne známa až banálna. Optické kvality možno pri básni usúvzťažniť s jej veršovým a strofickým členením, s rytmom v jeho pravidelnosti i premenlivosti, s interpunkciou, s rozsahom a inými plošnými parametrami textu, ako aj s ďalšími a ďalšími mnohorako variabilnými javmi. Každú písomne reprodukovanú výpoveď čitateľ vníma (aj) opticky a niektoré texty so svojou vizuálne vnímateľnou dimenziou narábajú príznakovo, obsahujú vizuálne ozvláštnenia, zvyšujú podiel vizuálnej stránky na významovom utváraní výpovede, predstavujú teda vizuálne akcentované texty, v našom prípade básne.

Ani druhé pomenovanie, ktoré v názve tohto príspevku uvádzame v zátvorke, už dnes zďaleka nepatrí medzi zriedkavé či neznáme. Ako súčasť široko chápanej experimentálnej poézie, pomerne tesne zviazanej s konkrétnou poéziou, sa najmä v poslednom čase opakovane stáva aj objektom pozornosti našej literárnej vedy, z veľkej časti vďaka tomu, ako sa v minulých rokoch aktualizovalo dedičstvo týchto tendencií prostredníctvom sprístupnenia staršej tvorby i novou produkciou slovenských autorov, ktorí k tomuto druhu poézie inklinujú. Pôvodný kontext, v ktorom sa vizuálna poézia sformovala, možno priblížiť hoci cez úvahu Ferdinanda Kriweta

Rozklad literárnej jednoty z roku 1966. Autor v nej definuje vizuálne vnímanú literatúru, respektíve vizuálne texty (pozri Kriwet, 1967). Hneď v prvom odseku za črty takejto literatúry určuje prácu s typografickým materiálom, písmenami a plochou papiera a orientáciu na procesy videnia a čítania. Za dekompozíciu literárnej jednoty potom treba podľa Kriweta považovať predovšetkým rozlukú hlásky a písma. Podľa detailnejšieho, hoci aj nie úplného výpočtu ide vlastne o emancipáciu jednotlivých konštitučných zložiek jazykového prejavu: osamostatňuje sa (bud') sila, výška a sfarbenie tónu a tiež dĺžka hlasového prejavu, ako aj (/alebo) veľkosť a rez písma, spôsob zápisu a rozsah písaného prejavu. Tieto zložky sa tak stávajú materiálom pre literatúru koncipovanú špecifickým spôsobom, či už s dôrazom na akustický, alebo na vizuálny aspekt. Vizuálne texty sa potom upriamujú na napätie medzi zmyslovým vnímaním (videním) a intelektuálnym porozumením (čítaním).

Kriwetova úvaha patrí medzi množstvo statí s podvojným, teoreticko-manifestačným charakterom, ktoré vyprodukovalo extrémne diferencované i hybridné prostredie experimentálnej literatúry v povojnovom období, najmä v päťdesiatych až sedemdesiatych rokoch 20. storočia. To tiež znamená, že je to úvaha pomerne tesne zviazaná s tvorivou koncepciou a praxou samotného autora. Práve toto prepojenie rolí je jednou z príčin, prečo pole experimentálnej literatúry ako (neformálneho) (svetového) (intermediálneho) umeleckého hnutia priam prekypuje pojmovými označeniami, etiketami aj módnymi nálepkami, nehovoriac o aktualizáciách pojmových ponúk z produkcie svojich predchodcov v zábere minimálne od konca 19. storočia alebo o variantných označeniach, ktoré priebežne vznikajú pri medzijazykových prekladoch. A jednoduchšia situácia nepanuje ani na úrovni tzv. strešných pojmov a vzájomných vzťahov medzi nimi. Klaus Peter Dencker (2010), nemecký teoretik i autor, tiež jeden z priamych aktérov literárno-vizuálneho experimentu, ako literárnoteoretické i literárnohistorické strešné označenie ponúka pojem optická poézia a termín vizuálna poézia rezervuje len pre historicky datovateľnú básnickú výrazovú formu spojenú s dianím v experimentálnej literatúre od šesťdesiatych rokov 20. storočia, ktorá sa vyvinula v časovej nadväznosti na konkrétnu poéziu. Možno dodať, že tento koncept najnovšie vo svojich prácach prijíma napríklad i Eva Krátká (2016), aby sme pri citovaní bádateľov zostali v priestorovo a kultúrne blízkom kontexte.

Cieľom prítomnej úvahy nie je prispieť do naznačených terminologických problémov; z pozície slovenskej literatúry, kde sa vizuálna poézia nepresadila tak ako v iných literatúrach, vrátane geograficky (nemecký jazykový okruh) a kultúrne (česká literatúra) veľmi blízkych celkov, by takýto prístup mohol pôsobiť až nemiestne. A bokom zatiaľ ponecháme aj otázku aplikácie jestvujúcich pojmov na pomery slovenskej literatúry. Sústredíme svoju pozornosť len na niekoľko vybraných čiastkových problémov z tejto širokej oblasti. Pokúsime sa naznačiť dôležitosť fenoménu, ktorý zatiaľ nazývame vizuálne akcentované básne, pre slovenský kontext vizuálnej poézie. Všimneme si niektoré špecifiká, ktoré u nás sprevádzali vývin tejto tvorby v 20. storočí. A niekoľkými postrehmi sa pristavíme pri probléme autorstva a originality.

(I)

Poézia s akcentovanou vizuálnou stránkou predstavuje jeden pól intervalu, ktorý je z druhej strany vymedzený vizuálnou poéziou v onom uzuálnom zmysle, ako ju predstavujú tvorivé aktivity experimentálneho hnutia päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 20. storočia a ich pokračovanie v prácach jednotlivých autorov počas nasledujúcich dekád, vrátane neskorších aktualizácií spojených v súčasnosti napríklad s rôznymi podobami digitálnej literatúry. Pod vizualizovanie

textov teda nezahŕňame problematiku ilustrácie, ilustračného sprievodu básnických textov či ilustrovaných básní, akokoľvek je to sféra, ktorá s tou našou tesne susedí (pozri Tokár, 2006). Patrí už predsa len do pôsobnosti inej odbornej disciplíny. Takisto treba byť opatrný voči tým premenám vizuálnej podoby diel, ktoré sú výrazom, takpovediac „odtlačkom“ meniacich sa papierensko-polygrafických štandardov a možností a vydavateľských a (typo)grafických úzov a mód. Vizuálna podoba básní i celých kníh v tej miere, ako je determinovaná meniacimi sa výrobnovo-vydavateľskými pomermi a bežnou praxou, tiež nie je primárnym predmetom nášho záujmu.

Vizuálne akcentovanie literárnej výpovede v našej poézii druhej polovice 20. storočia predstavuje pomerne bohato štruktúrovanú oblasť, či už máme na mysli kritérium realizačnej pestrosti alebo autorskej rozmanitosti. Bez čoho aj len náznačkového pripomenutia týchto fenoménov budú aj naše prípadné úvahy o vizuálnej poézii izolované viac, než je náležité. Pre tento moment sa pokúsme aspoň elementárne teoreticky vymedziť, čo si pod vizuálne akcentovanými básňami predstavujeme. Vizualizácia básne vychádza z vizuálnych vlastností básnického textu, na ktoré kladie dôraz a zapája ich do významotvorného diania. Predstavuje čiastkové i koncepcnejšie aranžovanie básne po vizuálnej stránke tak, aby sa grafické usporiadanie textu evidentne podieľalo na jeho verbálnej sémantike aj sémantikou mimoverbálnou, vizuálnou (pozri Valoch, 2013, s. 235). Grafické ozvláštnenie vystupuje z nepríznačkového pozadia vizuálneho usporiadania akéhokoľvek básnického textu, ktoré má len praktickú, sprostredkovateľskú funkciu, upriamuje našu pozornosť, prehodnocuje jeho funkciu (dodáva mu estetické opodstatnenie), rozvíja ho o menej obvyklé, netradičné prostriedky atď. Pritom však účinkuje len ako jedna z významotvorných dimenzií básne, ako parciálny významotvorný činiteľ. Vizuálne príznaková adjustácia sa primárne týka jednotlivých básní a básnických sérií (v žánrovom chápaní básnických cyklov, ale tiež v zmysle knižných celkov), môže však presahovať aj do špecifickej vizuálnej úpravy celého diela (knižného média) sémanticky produktívnym prehodnocovaním rôznych zložiek knižného dizajnu.

Na základe týchto zbežných charakteristík možno povedať, že elementárny rozdiel medzi vizuálne akcentovanými básnickými textami a vizuálnou poéziou potom spočíva v tom, že pri vizuálnej poézii je vizuálna sémantika základným, rozhodujúcim, dominantným činiteľom tvarovania básne a tiež ústredným momentom jej estetického účinku (pozri Valoch, 2013, s. 238). Diferenciu možno schematicky viesť aj na rovine percepcie. Tam, kde je percepcia založená prevažne na sukcesívnom vnímaní artefaktu (jednoducho povedané: slovo po slove, riadok po riadku), svedčí to o dominancii verbálneho kódu, zatiaľ čo vtedy, keď sa uplatňuje najmä simultánne (plošné) vnímanie, bude dôvodom privilegovanie vizuálneho kódu. Tak či onak, pôjde o multisenzorické vnímanie (pozri Rácová, 2015, s. 112), nehovoriac o častom funkčnom prepojení medzi vizuálnou rovinou básnického diela a jeho zvukovou organizáciou. Percepčné hľadisko môže byť dôležité najmä pri dielach, ktoré navodzujú rovnocenný vzťah medzi verbálnou a vizuálnou zložkou, čo môže viesť k rozličnej recepcii toho istého diela z rozmanitých pozícií. Diferenciačné tendencie bude vykazovať aj recepcia. Mentálne spracovanie textu prebieha skôr ako syntéza jednotlivých prvkov, zatiaľ čo recepcia obrazu má analytickú povahu, postupuje od prvotného vnemu k jednotlivým jeho zložkám (pozri Foret, 2008). Medzi týmito tendenciami bude recepcia verbálno-vizuálnych, respektíve vizuálno-verbálnych básní oscilovať podľa miery zastúpenia oboch kódov a podľa ich vzájomnej súvzťažnosti a hierarchie.

Ako môže vyzerať podiel vizuálnych akcentov na významovom utváraní básne? Vizuálny rozmer textu môže predstavovať signál jeho kategoriálnej príslušnosti, tak ako je verš indexom poézie (pozri Sárközi), určité usporiadanie veršov a strof je atribútom konkrétnych básnických útvarov (sonet ako notorický príklad) atď. Optické rozmery veršov zasa môžu na prvý pohľad napovedať použitý veršový systém. Špecifická je väzba vizuálnych akcentov a zvukovej výstavby básne – neraz sú (typo)grafické ozvláštnenia textu reprezentáciami zvukových kvalít a efektov (hlasitosť, tempo atď.). Pokiaľ ide o významový vzťah vizuálneho a verbálneho kódu, môžu mať najrôznejšiu podobu. Potrebné sú bližšie dištinkcie. Napríklad z hľadiska lexikálneho významu vizuálne akcentovaných slov jednu veľkú tendenciu predstavuje názorné figurálne stvárnenie substantív s konkrétnym významom. (Jednotlivé grafémy alebo zoskupenie slov naznačia daný tvar či obrys.) Vizuálne operácie dokážu vyjadriť, naznačiť či umocniť rôzne nuansy vonkajších, objektívnych vlastností času i priestoru, najčastejšie hádam v súvislosti s rôznymi dejmi a činnosťami. Ale vlastne aj akýkoľvek subjektívny abstraktný stav či pocit: často slúžia práve na expresivizáciu výpovede. Ostatne, jazykovo-štylistické parametre výpovede ako celku či jej častí už za bežných, uzuálnych okolností sprostredkúva práve typografia cez príznakové typy a rezy písma. Vizuálne manipulácie so slovným materiálom sú tiež bežne zapájané do kompozičného tvarovania textu, keď prispievajú k integrovaniu i vyčleňovaniu určitých celkov básne nielen po vertikále či horizontále, ale aj v diagonálach atď. Plošné rozmiestnenie jednotiek výpovede môže pri zapojení príznakovkej interpunkcie či typografie do hlavného významového plánu textu vnášať dodatočný podtext. Pravdaže, ťažko tieto funkcie separovať, jeden a ten istý prostriedok vizuálnej povahy môže v básni produkovať rôzne efekty a prepájať viaceré roviny textu ako integrálny činiteľ, ako to už dávnejšie ukázal napr. Ján Zambor (1997) na Kraskovej práci s tromi bodkami a pomlčkami. Pravdaže, tieto výpočty majú len náznakovú povahu a žiada sa ich rozpracovať bližšie i náležite ich verifikovať. Na druhej strane treba rátať aj s tým, že vizualita básne môže mať aj len čisto dekoratívnu, ornamentálnu povahu.

Z úvah o experimentálnej, konkrétnej či vizuálnej poézii sú známe konštatovania, že vďaka svojej inter-, trans- či multimedialite ide o značne mnohotvárne útvary, narúšajúce rôzne tradičné kategoriálne vymedzenia. Vizuálne aktívna poézia (ďalšia z početných pojmových ponúk; pozri Drzewiecka, 2009) nevytvára len interdisciplinárny oblúk medzi literatúrou a výtvarným umením, významné presahy ju spájajú aj s hudobným umením a možné sú aj ďalšie kontexty (napr. divadlo). Na dynamike či diverzifikovanosti podôb vizuálne špecifickej básnickej tvorby sa podieľajú aj ďalšie faktory, činitele, ktoré sú spojené s technickým zhotovením nosičov vizuálnych textov: napríklad polygrafia, typografia, knižný a dnes aj webový dizajn, vývoj písomného záznamu (rukopis, strojopis, súčasné počítačové aplikácie). Nehovoriac o tom, že komunikácia s týmito rôznymi umeniami, remeslami a profesiami zasahuje tak ich tradičné, ako aj experimentálne modality, vysoko sofistikované aj amatérsko-entuziastické úrovne realizácie. Napríklad pri presahoch do sféry výtvarného umenia sa do hry dostávajú rovnako tradičné techniky, tak aj rozličné inovácie, ako ich postupne prinieslo povedzme 20. storočie (za všetky: koláž, ready-made, happening, event, inštalácia). Vo vnútri kontextu experimentálnych tendencií je zasa dôležité prelínanie s fónickou (akustickou), konkrétnou i konceptuálnou poéziou. V širokom rámci literatúry táto tvorba rôznym spôsobom rozostčuje platnosť takých formálnych rozlíšení, ako je napríklad diferencia medzi prózou a poéziou. S vizuálne aktívnou poéziou sa môžeme stretnúť v takých rozmanitých, umne rozškatulkovaných funkčných a žánrových oblastiach, ako sú rôzne podoby poézie pre deti, humoristicko-satirická poézia

(epigramy, aforizmy atď.), metapoézia, erotická, prírodná lyrika, filozoficko-reflexívna a meditatívna lyrika atď. Táto forma tvorivosti tiež narúša stereotypné predstavy o určitej literatúre ako monolitnom útvere, ktorý je výlučne zviazaný s jedným národným jazykom a jedným štátne vymedzeným územím. Prostriedkom jej šírenia totiž môžu byť rôzne jazyky bez ohľadu na národnú príslušnosť autorov a jej významnými realizátormi sú aj príslušníci národnostných menšín u nás alebo našich krajanských enkláv v zahraničí atď.

)(()

Na predchádzajúcu úvahu o rôznych vrstvách slovenskej vizuálne experimentujúcej poézie možno nadviazať jedným postrehom. Pomerne málo akceptovanou skutočnosťou v našej jestvujúcej spisbe o tomto fenoméne je fakt, že príznakové vizuálne adjustovanie básnických textov a tiež prejavy blízke vizuálnej poézii v užšom zmysle slova sú u nás pomerne výrazne spojené s poéziou pre deti. Zvykneme túto podoblasť obchádzať zo systémových dôvodov (orientácia na špecifického prijímateľa), prípadne v obave, že obsahuje prevažne realizácie, ktorým dominuje utilitarizmus. Médium knihy pre detského čitateľa sa pritom stalo dôležitým priestorom na profilovanie týchto prejavov, isteže, špecificky zameraných na prijímateľov nižšieho veku. Sčasti sa tak stalo zrejme aj preto, že od sedemdesiatych rokov táto oblasť predstavovala náhradnú a o niečo slobodnejšiu možnosť realizácie aj pre takých literátov a výtvarníkov, ktorí sa inak vo verejnom komunikačnom okruhu svojej umeleckej oblasti v danom období veľmi neuplatnili. Možno to vzťahnuť na spoluprácu Š. Moravčíka (básne) a D. Tótha (ilustrácie a grafická úprava) na zbierke *Raketa so zlatým chvostom* (1980). Práve v tejto zbierke Moravčík predviedol najširšiu škálu vizuálnych rozvinutí vlastnej výpovede od kaligramov po typograficko-piktografické konštelácie, čo podtrhuje aj Tóthovo grafické inštrumentárium (napríklad použitie farebného písma). Tvorivú metódu založenú na akcentovaní optickej kvality, ktorou pri strojopisnom zázname, respektíve typografickej úprave disponujú jednotlivé slová, písmená a iné znaky, Moravčík uplatnil aj v ďalších zbierkach pre deti, napríklad *Abeceda šantí* (1982), *Kvadakum hadakum* (1986) alebo *Drevené železko* (1992). Dezider Tóth je zasa ako autor výtvarnej koncepcie spojený ešte s jedným výrazným počínom, ktorý patrí medzi základné diela vizuálne aktívnej literatúry u nás, konceptuálnou knihou pre deti *Noha k nohe* (1996, 2005) Viliama Klimáčka. Ďalším básnikom v tejto oblasti, ktorý priebežne pracuje s vizuálnym kódom, je Daniel Hevier, ako to dosvedčujú napríklad knihy *Nevyplazuj jazyk na leva* (1982), *Skladací dáždík a dáždíkovú skladateľ* (1986) alebo *Futbal s papučou* (1989). Iným dôležitým menom – zvlášť z hľadiska chronológie – je Jozef Pavlovič, najmä ako autor knihy *Lov slov* (1971, druhé, rozšírené a prepracované vydanie 1997).

Pokiaľ ide o chronológiu modernej slovenskej poézie, ktorá kladie určitý akcent na vizuálny rozmer výpovede, nie je mojím cieľom momentálne vytvárať jej vyčerpávajúci prehľad. Zdá sa však, že pre vizuálne akcentované básne a vizuálnu poéziu u nás ako súčasť historického procesu je príznačné, že len ojedinelo sú v bezprostrednom kontakte s aktuálnym dianím vo svetovom meradle, ako aj to, že dominantne sa ich existencia spája len s menami jednotlivých tvorcov, teda že táto forma básnického vyjadrenia nikdy nenadobudla podobu hnutia. V tom sa situácia u nás výrazne odlišuje už od toho, do akých podôb sa vyprofilovali tieto tendencie v českom literárnom kontexte, kde sa už v rámci poetizmu, čiže paralelne s dianím

v západných avantgardách, presadili obrazové básne, nehovoriac o hnutí českej experimentálnej poézie šesťdesiatych rokov a jej individuálnych autorských pokračovaniach v rokoch nasledujúcich.

U nás musíme väčšinou rátať s istým, tu väčším, tu menším fázovým posunom. Výnimiek, ktoré toto pravidlo prekračujú, je minimum. Uvedieme tri príklady staršieho dáta. (Ďalšie sú, pravdaže, možné a v budúcnosti budú aj potrebné.) Už Fabryho typograficko-vizuálne provokácie z prvotiny *Utáté ruky* (1935), najmä ucelené práce *Pokazený písací stroj* a *Brána hľbokej ženskosti*, ktoré sa výrazne podieľajú na deštruktívno-iniciačnej pozícii zbierky v dejinách slovenskej básnickej avantgardy, prišli o jednu až dve dekády neskôr ako inovácie vo veci verbálno-vizuálneho kódovania výpovede z prostredia dadaistických, futuristických, poetických alebo surrealistických výtvarníkov a literátov (a to už odhliadame od S. Mallarmého). V povojnovom období má na Slovensku vo vzťahu k svetovému daniu výnimočne aktuálny charakter experimentálna tvorba Milana Adamčiaka, ktorú autor začal rozvíjať v prvej polovici šesťdesiatych rokov. Čoskoro nadviazal priame kontakty s českými predstaviteľmi hnutia J. Valochom, J. Hiršalom, B. Grögerovou, J. Kolářom a L. Novákom a korešpondenčné styky s početnými zahraničnými autormi a inštitúciami (pozri Adamčiak – Rehúš, 2010). Podieľal sa na medzinárodných aj domácich podujatiach, viaceré inicioval, svojou tvorbou individualizovaným spôsobom varioval a tiež rozširoval škálu exploračných tvorivých metód intermedialnej tvorby. V rámci slovenskej poézie vojvodinských básnikov vznikli podľa zistení M. Šimákovej Spevákovej (2015) prvé vizuálne básne v druhej polovici šesťdesiatych rokov, ich autori Jaroslav Supek a Miroslav Demák nimi nadviazali na aktuálne i nedávne experimenty juhoslovenských neoavantgardných tendencií, ale táto tvorba bola publikovaná až v priebehu osemdesiatych rokov.

Medzi autormi zo Slovenska, ktorí sú aspoň v nejakom ohľade relevantní pre prieskum vizuálne akcentovaných textov a vizuálnej poézie a vnímame ich v kontexte literatúry, je len minimum takých, pre ktorých je táto intermedialita natoľko významná, že jej ignorovaním by sme výrazne skreslili aj ich tvorivý profil, aj ich relatívny podiel na premenách našej literatúry. Tých niekoľko málo sústavnejších autorov vizuálne akcentovaných textov a vizuálnej poézie na Slovensku predstavujú hlavne Milan Adamčiak, ten ako ťažisková osobnosť, a v súčasnosti Kamil Zbruz a Nóra Ružičková. Ťažko obchádzať aj vizuálne kódovanú tvorbu dolnozemskej autorov, v prvom rade Jaroslava Supeka a Jozefa Klátika. Zo Slovenska pochádza aj József R. Juhász, tvoriaci v maďarčine. Ďalší autori z kontextu slovenskej literatúry zahrnujú vizuálne akcentovanie výpovede a vizuálnu poéziu do svojho diela len v menšej časti, avšak táto ich produkcia z hľadiska skromného rozsahu nášho predmetu predstavuje významný príspevok. Taká je určite pozícia Štefana Moravčíka alebo Viliama Klimáčka, prípadne, s určitým odstupom (a niekedy len v jednej z dvoch načrtnutých oblastí), ešte I. Mojíka, I. Štrpku, I. Laučíka, D. Heviera, J. Pavloviča, M. Haugovej, K. Chmela, M. Kubicu, P. Šuleja, S. Chrobákovej-Repar či J. Beňovej. Potom je tu rad autorov s občasnými alebo vyslovene sporadickými, jednotlivými príspevkami: R. Fabry, P. Bunčák, J. Kostra, V. Turčány, K. Peteraj a iní. Pri najmladších autoroch (M. Rehúš, Z. Husárová, M. Kočiš, E. Šimšík, D. Olejnikov a ďalší) zatiaľ nemožno prejudikovať ani len to, či zostanú pri umeleckých aktivitách, nieto mieru, nakoľko ovplyvnia sféru vizuálno-verbálnych experimentov. Inú špecifickú množinu tvoria autori, ktorí sa na vizuálne kódovanie svojej tvorby sústreďujú programovo, avšak kvalitatívne ich práce patria na okraj našej literatúry. Zvláštnym spôsobom ich priťahujú najmä kaligramy. To je prípad básní pre deti

D. Dragulovej-Faktorovej (*Čáry-máry, zmizli čiary*, 2000), epigramov B. Trnavca (*Kaligramy*, 2014) alebo časti textov, ktorými sa prezentuje Pero Le Kvet (*Perózia*, 2007). Okrem iného táto množina autorov signalizuje, že v súčasnosti intermedialita z funkčného hľadiska vo vzťahu k literárnemu procesu predstavuje nielen priestor experimentálnej explorácie nových výpovedných možností, ale aj oblasť, kde sa – zrejme pre jej hybridnosť – vedia uplatniť aj inferiórni producenti.

(())

S problematikou experimentálneho a intermediálneho kódovania výpovede súvisí aj otázka podvojného zamerania autorov takejto tvorby. Podvojnosti, ktorá súvisí s pozicionovaním autorov v prostredí experimentu, sme sa už, čo aj len krátko, dotkli. Práve pomedzný a pokusnícko-bádateľský charakter tejto produkcie sa podľa všetkého premieta v tom, že jej aktéri sa často prezentujú v dvojakej, autorsko-teoretizujúcej úlohe. Žiada si to jednak programové zameranie tejto tvorby na prehodnocovanie ustálených tvorivých postupov a metód a jednak potreba teoreticky explikovať, obhajovať, prezentovať a sprístupňovať netradičné umelecké prejavy smerom k väčšinovej expertnej aj k širšej čitateľskej verejnosti.

Pokiaľ ide o otázku, nakoľko sa zrkadlí intermediálne, vizuálno-verbálne (ale, ako vieme, časté je aj iné) kódovanie výpovede v podvojnóm profile jej producentov, ponúka sa hlavne fenomén profesionálnej dvojroly. V slovenskej literatúre majú svoje miesto aj viacerí výtvarní umelci, niektorí spisovatelia zasa pôsobili aj vo sfére vizuálnych umení. Z historických príkladov azda stačí spomenúť Janka Alexyho alebo Milana Thomku Mitrovského na jednej strane a Jána Kostru, Jána Motulka či Jozefa Cígera Hronského (za špecifických okolností) na opačnej. Bežne sa táto téma pokrýva označením dvojdomí autori a (pravdaže) značne presahuje užšie vymedzenú sféru vizualizácie literatúry, s ktorou napokon súvisí voľnejšie, než by sa dalo predpokladať. Môže nás však priviesť k jednému problému, ktorý sa už našej problematiky týka pomerne výrazne.

Ako je to s presahmi výtvarného umenia a jeho aktérov do oblasti verbálneho kódovania umeleckej výpovede? Nie je cieľom tohto textu obsiahnuť aj túto oblasť. Z dramaturgických dôvodov len uvedieme, že pri výtvarníkoch možno z nášho hľadiska schematicky hovoriť najmä o dvoch podobách výtvarno-literárnej interdisciplinarity. (Bokom nechávame ďalšie styčné miesta: na jednej strane napr. ilustračné a grafické aktivity, na druhej napr. príležitostné texty, eseje, denníky, spomienky výtvarníkov a pod.) Jednak je to literarizácia výtvarnej práce (vizuálna poézia napr. v zmysle začleňovania privlastneného či autorského slovesného textu do výtvarného diela, markantný je tiež žáner autorskej knihy a pod.), ktorej produkty bývajú prezentované v médiách vlastných sfére vizuálnych umení (výstavy, výtvarné monografie, katalógy atď.). Medzi slovenskými výtvarníkmi druhej polovice 20. storočia s presahom do prítomnosti, ktorí sa výraznejšie zameriavajú na práce, ktoré možno aj z perspektívy ich domáceho umeleckého odvetvia chápať ako vizuálnu poéziu, sú ťažiskovými autormi L. Ďurček, J. Meliš, V. Popovič, R. Sikora, Monogramista T·D, ale zmieniť treba aj ďalších, čo aj len v podobe, ktorá by naznačila ich generačné rozpätie: S. Filko – M. Murin – B. Ondreička – R. Kitta. A potrebné je tiež podotknúť, že odborná umenovedná reflexia tejto problematiky je oveľa rozvinutejšia ako tá literárna. Druhú podobu predstavuje literárne umenie výtvarníkov, ktoré vzniká paralelne, no zároveň autonómne od ich výtvarných prác, a ktoré býva prezentované v kontexte umeleckej literatúry (autorské prezentácie, literárne časopisy, knihy). V súčasnosti

zrejme najznámejších výtvarných umelcov, ktorí sa paralelne realizujú aj ako básnici, predstavujú Robert Bielik, Ivan Kolenič a Nóra Ružičková. Dnešný všeobecne radikálne demokratický či liberálny charakter literárneho poľa umožňuje, aby sa v ňom so svojou pôvodnou tvorbou prejavovali rôzni reprezentanti výtvarného umenia i teórie (napr. ilustrátorka D. Olejníková, maliarka V. Šramatyová, sklár P. Macho, výtvarný teoretik D. Grúň). Tieto prípady dotvárajú aktuálne príznačnú pestrú škálu literárnych prejavov tvorcov z ďalších umeleckých sfér: divadla, filmu, hudby atď. Literárna tvorba, ktorá ani ako remeslo, ani ako sociálny kapitál nie je podmienená profesionálnou prípravou natoľko, ako pôsobenie vo výtvarnej sfére, má v podaní týchto jednotlivcov často charakter dočasne či dlhodobejšie dôležitej doplnkovej formy sebaujadrnenia a reflexie, prípadne nezáväznej kratochvíle, ale tiež aktivity, ktorú „sa patrí“ pestovať človeku „od umenia“ v časoch celebrujúcich multifunkčné individuality.

Vzhľadom na snahu tejto úvahy dívať sa na vizuálne akcentovanú poéziu z pozícií daných literatúrou možno ešte aspoň niekoľkými menami pripomenúť ďalších slovenských spisovateľov 20. storočia, ktorí sa prezentovali aj ako výtvarne aktívni tvorcovia. Aj tu možno pre začiatok schematicky uvažovať vo dvoch líniiach: jednu vyznačujú práce prezentované v rámci vizuálneho umenia, na výstavách a pod. s presahom do sféry knižnej ilustrácie a druhú vizualizácia slovesnej výpovede v škále od jednotlivých intervencií až po metódy a útvary vizuálnej poézie. Príznačné je, že spisovatelia sa ako výtvarní samoukovia vo sfére vizuálneho umenia väčšinou realizovali a realizujú prostredníctvom dostupnejších techník. Kolážam sa venovali napríklad R. Fabry, A. Marenčin, I. Mojík alebo P. Taussig, povedzme K. Peteraj sa prezentuje aj ako fotograf. Najmä v súvislosti s liberalizáciou vydavateľskej sféry po roku 1989 sme svedkami toho, že sa ako ilustrácie uplatnia napríklad kresby A. Turana alebo P. Macsovszkého. V prípade D. Heviera s jeho širokou paletou nielen výtvarných, ale aj iných umeleckých aktivít možno badať zvlášť silný dôraz na sústavné formovanie habitu súčasného renomovaného umelca ako univerzálne kreatívneho človeka. Hevier sa ako básnik, ktorý svoje kreatívne schopnosti a múzický vzťah k životu postupne rozšíril aj na iné sféry tvorivosti a tiež ich vníma ako zdroj svojej obživy, profiluje dlhodobo. Jeho bibliografia, v ktorej sa paralelne prejavuje ako autor textovej aj ilustračno-grafickej zložky, je tiež pomerne bohatá a žánrovo pestrá. Mimo bežnej knižnej distribúcie existuje viac ako štyridsať Hevierových autorských kníh v jednom exemplári (Murin, 2015). Spomedzi publikovaných prác sa nateraz najambicióznejšie javí kniha poézie *Vnútrozem* (2014), pomerne veľkoryso spracovaný, pôsobivý, atraktívny zväzok. (Hevierove básne a výtvarné predlohy ako knižný grafik spracoval W. Švábenský.) Literárna a výtvarná výpoveď sú tu zrovnoprávnené, obracajú sa na prijímateľa simultánne a v tesnom prepojení. Vzťah medzi predlohou a interpretáciou ako východiskový moment ilustračného prístupu Hevier čiastočne aktualizuje v tom zmysle, že nás nabáda za predlohy považovať životné impulzy, na ktoré ako autor nadväzuje dvojakou interpretáciou (verbálnou aj výtvarnou). Väčšinou je však pri tomto svojom podvojnóm stvárňovaní príliš explicitný (pozri Hostová, 2014a), takže v prijímateľovi vyvoláva dojem redundancie.

O poézii, ktorá kombinuje výpoveď vo verbálnom jazyku s akcentom na vizuálny kód, sa zvykne hovoriť aj ako o synkretickej. Paralelou k tomuto synkretizmu je synkretizmus kódov, spojený s faktom, že štandardným materiálnym nosičom poézie je kniha alebo časopis, čiže médiá, ktoré sa na čitateľov obracajú prostredníctvom kombinácie či syntézy viacerých kódov. Personálne býva tento fakt vyjadrený tým, že na výslednej podobe týchto nosičov za bežných okolností spolupracujú reprezentanti viacerých profesií. Editor, grafik, výtvarný redaktor či

ilustrátor môžu popri autorovi predstavovať ďalších aktérov, ktorí sa pričinia o vizuálny akcent určitého básnického textu. (Hevierovský multidisciplinárny typ sa prejavuje aj vo vydavateľskej sfére, v súčasnosti ešte stále na Slovensku pôsobí množstvo vydavateľstiev jedného človeka. Zahrnutie tejto problematiky by nás ale odvieďlo od vlastnej témy.) Pre nás je v tejto súvislosti dôležité, že popri vlastných autorských realizáciách vizuálne akcentovaných textov sa môžu vyskytnúť aj druhotné či dodatočné vizualizácie. Preskúmanie tejto oblasti by si žiadalo interdisciplinárne bádanie, ktoré by zahrnulo aj premeny výtvarného, grafického, typografického a polygrafického spracovania periodík a kníh s poéziou. My sa znova uspokojíme len s niekoľkými príkladmi.

Prípady takej grafickej úpravy kníh, ktorá ruší zreteľné hranice medzi verbálnou a vizuálnou zložkou, keď sa výtvarným materiálom stávajú aj samotné texty, ich stavebné prvky až po úroveň jednotlivých znakov, opakovane nachádzame vo sfére literatúry pre deti, ale vyskytujú sa aj v produkcii pre dospelých, napríklad v druhej polovici osemdesiatych rokov viaceré realizoval ilustrátor a knižný grafik Ladislav Vančo. V poslednom období sú pravidelne s dôrazom na znakovosť typografie (typy, rezy písma, rozmiestnenie textov alebo ich častí na ploche strany či dvojstrany atď.) adjustované žánrovo pestré zbierky K. Peteraja. Názorne problém druhotnej vizualizácie stelesňuje prvé vydanie výberu z epigramov J. I. Bajzu v preklade a úprave Mariána Hevešiho z roku 1985 pod názvom *Epigramy*. Viaceré z nich aktualizátor modifikoval do podoby kaligramov, pri iných je použitá čiastková vizualizačná intervencia (napríklad rozpísanie určitej pasáže textu podľa vertikálnej osi ako kontrapunkt k štandardnému radeniu do veršov). Viaceré sú (a to už je zrejme autorský podiel grafika, práve L. Vanča) zalomené kolmo na obvyklú os, takže na ich prečítanie je potrebné otočiť knihu o deväťdesiat stupňov. V druhom a rozšírenom vydaní týchto Hevešiho prekladov a parafráz z roku 2013 sa už okrem jedného prípadu tieto výrazové prostriedky neuplatňujú.

Popri prípadoch, keď vieme dodatočný vizualizačný zásah do pretextu autorsky identifikovať s veľkou pravdepodobnosťou, existujú aj také, pri ktorých sa zo samotného diela autorský podiel jednoznačne určiť nedá ani vtedy, keď je nám známa profesionálna delba kompetencií medzi zainteresovanými. Pravidelne sa s takouto neistotou stretávame pri zbierkach humoristicko-satirických textov, kde, zdá sa, ruka v ruke koexistuje dlhodobý trend uvoľnenejšej (typo)grafickej úpravy (po príklady možno zísť až do šesťdesiatych rokov – Janovicove zbierky) spolu so sklonom samotných autorov ozvlášťňovať vlastné texty aj cez využitie optických efektov s cieľom dosiahnuť na malom priestore čo najsilnejší účinok. Pozadím bude zrejme väzba týchto útvarov na sféru didaxie, agitácie a reklamy. Humoristicko-satirická poézia inak v našich podmienkach popri poézii pre deti predstavuje ďalší veľký žánrový či funkčný subsystém, cez ktorý by bolo zaujímavé skúmať vizualizáciu poézie a vizuálnu poéziu u nás. Ale vráťme sa k otázke tvorivej kooperácie. Viac svetla by do jej praxe asi priniesol výskum, ktorý by sa podujal zrekonštruovať proces vzniku a výroby jednotlivých diel vrátane reálneho autorského vkladu zúčastnených kooperujúcich tvorcov. Pravda, musel by mať potrebnú materiálovú oporu. V súčasnosti otázku kolaboratívnej tvorby aktualizuje *mediálne umenie (pozri Hostová, 2014b) so svojím dôrazom na demonštrovanie technologickej, formálnej stránky tvorivého procesu, ako o tom svedčia napríklad aktivity Z. Husárovej, pri ktorých hrajú nezanedbateľnú rolu spolupracovníci: L. Panák a A. R. Filip. S týmito pokusmi sa tiež v novej aktualizácii vracajú také problémy ako performativnosť, interaktivita a multisenzorická percepcia (pozri Rácová, 2015, s. 119).

Uvedené okolnosti a príklady navodzujú otázku pôvodnosti, ktorá je dôležitá nielen vzhľadom na také špecifické situácie, ako je dodatočná vizualizácia alebo verbálno-vizuálne tvarovanie diela ako výsledok tvorivej kooperácie, ale týka sa vizuálne akcentovanej poézie vo všeobecnosti. Ako uvádza aj Marie Langerová (2002, s. 458), táto tvorba kladie otázku za pojem originálneho textu. Vizuálna báseň nie ako kanonizovaný originál, ale ako prototyp prístupný rôznemu variovaniu sa pred nami objavuje za rôznych okolností. Napríklad už vtedy, keď hovoríme o medzijazykovej translácii Mallarmého skladby alebo ideogramov G. Apollinaire, či o medzinárodných antológiách a výstavách experimentálnej poézie (pravidelne prinášajú problém, ako prezentovať vizuálne práce, ktoré obsahujú aj prvky verbálneho kódu, pokiaľ ide o menej známy jazyk). Alebo keď máme pred sebou jeden a ten istý kaligram reedovaný pri rôznych príležitostiach s použitím rôzneho typu písma, nehovoriac o rôznej kvalite typografického remesla a citu (napr. úprava Kostrovej básne *O* v zbierke *Len raz*, 1968, a v knihe F. Štrausa a Š. Moravčíka *Princíp hry v slovenskej poézii*, 2001). Alebo keď je vizuálne akcentovaný text záznamom diela, ktoré bolo pred knižnou fixáciou súčasťou happeningovej prezentácie, hlasných recitálov s vysokou mierou improvizácie, ako v prípade básní Osamelých bežcov zo šesťdesiatych rokov. Alebo keď jeden text môžeme súbežne vnímať v knižnom médiu, v podobe zvukovej nahrávky alebo ako prvok multidisciplinárnej inštalácie či performancie, ako sa to deje pri prácach Z. Husárovej.

Na druhej strane až do nedávnych čias bolo vizuálne akcentované literárne dielo ako originál aj istým spôsobom „diskriminované“. Diela blízke kategórii autorskej knihy, ako ju poznáme z výtvarného kontextu, vzhľadom na svoju existenciu v jednom exemplári či v niekoľkokošovej sérii ostávali mimo obchodu s multiplikovanými identickými kópiami, ktorý je pre literárnu sféru typický, takže im dodnes patrí pozícia kuriozít opradených legendami. Mám na mysli napríklad Klimáčkovu zbierku *Zdravotní knížka pro vojáky základní služby* (1991) alebo Jurolekovu knížku *Poézia ticha a plnosti* (1997). O Hevierovom portfóliu autorských kníh už bola zmienka. Niežeby sa najnovšie v širšom meradle pozícia tohto typu diel reálne zmenila, na uskutočnenie takejto zmeny však už aspoň existujú organizačno-technické možnosti. Tie najnovšie zatiaľ úspešne využil napríklad Kamil Zbruz, keď vizuálno-textovú kompozíciu *Energy* (2011) zverejnil on-line. Z hľadiska maximálnej autorskej kontroly nad celkovou realizáciou diela sa pre rôznych autorov, respektíve autorky stalo schodnou cestou aj knižné vydanie vo vlastnej réžii alebo u ústretového vydavateľa. Ten prvý, zriedkavejší postup, premietajúci sa do maximálnej kontroly nad všetkými fyzickými parametrami knihy, ilustruje zbierka N. Ružičkovej *Beztvárie* (2004), ten druhý už spomínaná Klimáčkova a Tóthova kniha *Noha k nohe*, ďalej napríklad Beňovej súbory *Svetloplachý* (1993), *Nehota* (1997) a *Lonochod* (1997), zbierka S. Chrobákovej *Na hranici jazyka* (1997) alebo kniha D. Olejnikovej *KUR#Z praktickej poézie pre pokročilých* (2013) a ďalšie. Zbruzove práce *Barbarská generácia*, *Notes* a *Sothis* (všetky 2014) vo vonkajšej úprave typickej pre aktuálny edičný program vydavateľstva, z tohto hľadiska predstavujú určitý hybrid či kompromis. Uvádzame ich pritom len ako príklad na relatívne častejšie riešenie rozporu medzi originálnou, excentrickou autorskou koncepciou a normalizujúcim tlakom vydavateľsko-obchodnej sústavy. Pokiaľ ide o vonkajšie materiálové parametre (formát, papier, väzba, obálka), dielo sa navonok prispôsobuje štandardom príslušného vydavateľa a jeho nekonvenčný charakter sa naplno prejaví až pri grafickom riešení vlastného textovo-vizuálneho „jadra“ knihy s prípadnými presahmi aj do sprievodných partií. (Staršie príklady: Lehenovej *Cigánsky tábor*, 1991, Klimáčkovej *Karamelky*, 1992.) Pre všetky tieto práce

je charakteristické významotvorné vizuálne adjustovanie textu, v rôznej miere potom súvisia (alebo aj nie) aj s takými tendenciami, ako je konkrétna, vizuálna, konceptuálna či najnovšie aj elektronická literatúra. Nad množinou týchto diel krúžia viaceré vžitá označenia: v tradičnej perspektíve majú blízko k bibliofiliám, z kontextu výtvarného umenia sem preniká lákavosť pomenovania autorská alebo umelecká kniha, kritika o nich má sklony hovoriť ako o konceptuálnych knihách. Pri bližšom pohľade každé z týchto pomenovaní vykazuje značné rezervy. Aj toto je teda priestor otvorený ďalším diskusiám. Nehovoriac o skutočnosti, že keď pri týchto dielach akcentujeme vizuálnu rovinu, už prehliadame ďalšie ich sémanticky relevantné parametre (hmatové, čuchové, zvukové), ako na to upozornil napríklad R. Sárkózi.

Koncepčne vzaté, vizuálne akcentovaná i vizuálna poézia kritérium originality spochybňujú už tým, že poväčšine pracujú s vopred hotovým materiálom, či už je to strojopisný typ, tlačiarenská matrica alebo v súčasnosti font určitého písma z ponuky textového procesora, prípadne rôzne apropriované piktogramy alebo iné vizuálne prvky, prevzaté z pôvodného neumeleckého kontextu a prenesené do vlastnej výpovede na spôsob ready-madu či brikoláže. Odhliadnuc od takých prípadov, ako sú rukopisné prejavy či vyslovene ojedinelé sádzanie textu vlastným písmom, prípadne ručný papier, autori pracujú so znakmi a textami, ktoré sú produktom veľkovýroby a sú k dispozícii na pôvodné použitie i na rôznu manipuláciu. Či už slúžia na čiastkové ozvláštnenie výpovede, alebo sa stávajú jej hlavným významotvorným prvkom, ich materiálne vlastnosti nadobúdajú v novej funkcii nové špecifické estetické charakteristiky, stávajú sa v novom kontexte nositeľmi nových významov. Preto je na mieste hovoriť aj o technológii a nástrojoch zápisu, ktoré boli pri takejto básni použité, akokoľvek je to zbytočné rozvádzať pri tradičných, dominantne verbálne kódovaných textoch. Vizuálne zameraná poézia tak z princípu predstavuje tvorivosť, ktorá je do značnej miery založená na princípe apropriacie či intermediality (ako jednej z modalít intertextuality). A sama sa stáva súčasťou apropriačného reťazca ako materiál, ktorý je k dispozícii na ďalšie rekontextualizovanie. Na ďalšie rekontextualizovanie. Naďa ľšiereko nt e xtuali z ovani e. A a i e e o e u a i o a nie.

LITERATÚRA

- ADAMČIAK, Milan a Michal REHŮŠ. 2010. Milan Adamčiak: Je našou povinnosťou nadväzovať na to, čo inšpiruje. *Kloaka*. Bratislava: Literis, 2010, roč. 1, č. 1-2, s. 7 – 17. ISSN 1338-5054.
- DENCKER, Klaus Peter. 2010. *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlín, New York: De Gruyter, 2010. 969 s. ISBN 978-3-11-021503-8.
- DRZEWIECKA, Iveta. 2009. Písané slovo v estetickom diskurze. Poznámky k interpretácii vizuálne aktívnej literatúry. In: *4. študentská vedecká konferencia FF PU*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2009, s. 7 – 21. ISBN 978-80-8068-969-8.
- FORET, Martin. 2008. O interpretaci vizuálního textu. In: BOČÁK, Michal a Juraj RUSNÁK (eds.). *Médiá a text II*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008, s. 36 – 48. ISBN 978-80-8068-730-4.
- HOSTOVÁ, Ivana. 2014a. Vnútrozem. *Knižná revue*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2014, roč. 24, č. 25-26, s. 8. ISSN 1210-1982.
- HOSTOVÁ, Ivana. 2014b. Má Husárová Filip(a)? Poznámky k súčasnej .*mediálnej poézii. *Romboid*. Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, 2014, roč. 49, č. 9-10, s. 82 – 87. ISSN 0231-6714.
- KRÁTKÁ, Eva. 2016. *Vizuální poezie*. [cit. 20. 04. 2016]. Dostupné na: <http://www.h7o.cz/vizualni-poezie/>.

- KRIWET, Ferdinand. 1967. Rozklad literární jednoty. In: HIRŠAL, Josef a Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.). *Slovo, písmo, akce, hlas: K estetice kultury technického věku*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 161 – 172.
- LANGEROVÁ, Marie. 2002. Vizualní aspekty básnického díla. In: ČERVENKA, Miroslav, Milan JANKOVIČ, Marie KUBÍNOVÁ a Marie LANGEROVÁ. *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2002, s. 377 – 473. ISBN 80-7215-171-1.
- MURIN, Michal. 2015. Triangulačné body nekonvenčnej poézie na Slovensku. *Enter*. Košice: Dive Buki, 2015, roč. 6, č. 24, s. 4 – 87. ISSN 1338-1946.
- RÁCOVÁ, Veronika. 2015. Dvojité kódovanie: Slovo a obraz. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 III*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015, s. 110 – 121. ISBN 978-80-555-1401-7.
- SÁRKÖZI, Radek. *Vizuální podoba literárního díla*. [cit. 20. 04. 2016]. Dostupné na: <http://www.ceska-literatura.cz/studie.htm>.
- ŠIMÁKOVÁ SPEVÁKOVÁ, Marína. 2015. Začiatky postmodernizmu v slovenskej poézii vo Vojvodine. *Vertigo*. Košice: OZ FACE, 2015, roč. 3, č. 4, s. 12 – 15. ISSN 1339-3820.
- TOKÁR, Michal. 2006. *Ilustrácia a báseň*. Prešov: Pavol Šidelský – Akcent print, 2006. 170 s. ISBN 80-969419-2-5.
- VALOCH, Jiří. 2013. Někteří teoretické problémy a pokus o typologii. In: KRÁTKÁ, Eva (ed.). *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*. Brno: Host, 2013, s. 231 – 249. ISBN 978-80-7294-736-2.
- ZAMBOR, Ján. 1997. *Báseň a ticho*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1997. 190 s. ISBN 80-88878-13-6.

.....

Doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.
 Katedra slovenského jazyka a literatúry
 Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
 Račianska 59
 813 34 Bratislava
 Slovenská republika
 srank@fedu.uniba.sk