
Repetícia a variácia v strojopisnej konkrétnej poézii Milana Adamčiaka

Jaroslav Šrank

ŠRANK, J.: Repetition and variation in Milan Adamčiak's typewriter concrete poetry

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 71, 2024, no. 1, pp. 28-45

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2024.71.1.3>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9717-5485>

Key words: Milan Adamčiak, typewriter poetry, concrete poetry, constellation, seriality, repetition, variation

The contribution deals with the typewritten concrete poetry of the intermedia artist Milan Adamčiak (1946 – 2017), which was created in the second half of the 1960s. It focuses on two characteristic forms of concrete poetry: verbal and sentence constellations. It observes how the principle of seriality is applied to these text-image compositions. Seriality, as a key compositional and meaning-generating principle, is particularly associated with repetition and variation. In the context of verbal constellations, the article emphasizes the function of visual composition in dealing with a word extracted from linguistic syntax. In sentence constellations, it concentrates on the metacritical function of these forms, specified in the form of a critique of language as a means of communication and an instrument of power. Adamčiak's repetitive-variation manipulation of linguistic material represents the application of visual techniques to literary creation. The contribution also points out the intermedia character of Adamčiak's concrete poetry, highlights its parallels and connections with Czech experimental poetry, and selectively considers the socio-political circumstances of the time.

Kľúčové slová: Milan Adamčiak, strojopisná poézia, konkrétna poézia, konstelácia, serialita, repetícia, variácia

Podstatnú časť básnických strojopisných experimentov Milana Adamčiaka (1946 – 2017), ktoré tento intermediálny umelec vytváral v šesťdesiatych rokoch 20. storočia s presahom do ďalšej dekády, predstavujú rôzne podoby konštelácie ako základnej formy konkrétnej poézie.

Konštelácia je v konkrétnej poézii v zásade chápaná ako prostá spoločná prítomnosť atomizovaných jazykových prvkov s potlačenými či nevyjadrenými syntaktickými vzťahmi, ktoré sú nahrádzané vzťahmi vyplývajúcimi z umiestnenia týchto prvkov na ploche. Známu definíciu konštelácie vypracoval Eugen Gomringer: „Je to skupina slov, řetězených vedle sebe nebo pod sebou – nikdy jich není příliš mnoho – která mají k sobě vzájemně myšlenkově látkový vztah. A to je vše“ (Gomringer 1967: 48). Prvky konštelácie sú zoskupené tak, že „jejich vzájemný vztah vzniká nikoli převážně syntaktickými prostředky, ale jejich materiální konkrétní přítomností ve stejném prostoru. Tak vzniká místo jednoho vztahu ihned vztahů několik v rozličných směrech, což čtenáři dovoluje uvnitř určité struktury, dané básníkem, pomocí volby slov hledat a zkoušet rozličné významové výklady“ (Gomringer 1967: 48). E. Gomringer neskôr toto východisko upravoval a z materiálového hľadiska rozlišoval konštelácie z písmen, konštelácie zo slov a konštelácie z viet (Gomringer 1972: 163).¹ Sám M. Adamčiak konštelácie charakterizoval ako „texty založené na reláciách usporiadaných príbuzných elementov (písmená, slová, slovné spojenia) v stĺpcoch, riadkoch, poliach, na ploche formátu papiera“ (Murin – Adamčiak 2011: 16).

Pokiaľ ide o usporiadanie prvkov pri konšteláciách, jednu z elementárnych možností vizuálnej organizácie predstavuje radenie do série, usporiadanie na princípe seriality. Séria nabáda k percepcii atomizovaných prvkov „krok za krokom“ v istom smere, ako argumentuje napríklad Karel Milota (2016: 434), no zároveň predpokladá simultánne obsiahnutie celého súboru prvkov a uchopenie vzťahov medzi nimi, hoci tie nie sú vyjadrené jazykovo, ale vizuálnymi, priestorovými prostriedkami.

Serializmus ako kompozičná technika sa presadil v avantgardnej hudbe ešte v mezivojnovom období, jednou z reakcií naň bol aj hudobný minimalizmus. Súvisiace pojmy serialita a séria sú podstatne rozpracované v teórii výtvarného umenia. Napríklad Kaliopi Chamonikola charakterizuje princíp seriality ako „rytmické opakování totožných, nebo alespoň velmi podobných partikulárních elementů (aby mohly být jako stejné chápány) a jejich spojování do systematických řad, obrazových systémů a výtvarných konfigurací“ (Chamonikola 1993: 5). Serialita ako postup sa vyznačuje príznakom otvorenosti, procesuality, pre sériu je príznačná ohraničenosť, ukončenosť. Jej predpokladom je však práve napätie, ktoré pomenúva Jirí Kroupa: „série znamená především proměnu ‚schéma – variace““ (Kroupa 1993: 81). Ako uvádza Zora Rusinová, „podmienkou série“ je repetícia, opakovanie identických alebo variovaných prvkov (Rusinová 2017: 22). Repetícia a variáciu možno chápať aj ako dve podoby či dva aspekty seriality. Pri repetícii dochádza k multiplikovaniu prvku bez jeho formálnej modifikácie, zatiaľ čo v prípade variácie dochádza k takému obmieňaniu prvkov, ktoré „zachováva určitú sémantickú či vizuálnu príbuznosť“ medzi nimi (Rusinová 2017: 22).

1 Pokiaľ nie je v zozname literatúry uvedené inak, citáty z nemčiny preložil Jaroslav Šrank.

Serialita teda zahrňa moment opakovania (repetície) a/aj/alebo modifikácie (variácie). Repetíciu zabezpečuje sled formálne identických prvkov. Modifikácia do pravidelnosti navodenej identickými prvkami zavádza formálnu odchýlku založenú sčasti na zhode a sčasti na posune oproti opakovaným prvkom. V prípadoch, keď dochádza k súčinnosti oboch postupov, možno používať aj pojmy repetitívnosť a variačnosť odkazujúce na minimalistické pojmoslovie, respektíve „iterácia“ a „alterácia“ (Milota 2016: 430-431), „opakovanie“ a „odchýlka“ (Kazalarska 2018: 312) či repetícia a aberácia.

Práve „seriálové konštelácie“ (Rašloff 2011: 63) sú podstatnou časťou Adamčiakovej konkrétnej poézie. Poukážem na dva typy: slovné konštelácie a vetné konštelácie. Líšia sa materiálovo, pri prvých sú stavebnými prvkami slová, pri druhých vety s komunikačne ustáleným významom i formou. Predmetom skúmania bude, ako M. Adamčiak tento vyselektovaný jazykový materiál vystavuje súčinnosti oboch modalít seriality, súhre repetície a variácie. Štruktúru týchto útvarov podstatne určuje výtvarná kompozícia na ploche strany. Práve vzťah medzi jazykovo vyjadreným významom a významovými dôsledkami kompozície realizovanej optickými prostriedkami bude ďalším predmetom tohto príspevku.

„Princíp budovania série“ (Rusinová 2017: 29) predstavuje jednu z výrazných i vplyvných kompozičných techník v hudbe i vo výtvarnom umení, ktorá je príznačná pre klasické avantgardy aj neoavantgardy. Trojaké – slovesné, výtvarné i hudobné – pozadie skúmaných Adamčiakových diel je výrazné práve pri sústredení sa na serialitu, repetitívnosť a variačnosť ako konštitučné princípy básnických konštelácií. To ostatne zodpovedá autorovej multi-, respektíve interdisciplinarite, ktorá preňho bola typická už v tvorivej mladosti a ktorá predstavuje jeden z jeho trvalých príznakov ako osoby aj ako umelca. Jozef Cseres charakterizoval M. Adamčiakova slovami „bytostne intermediálny a interdisciplinárny tvorca“ (Cseres 2017: [nestránkované]). Intermedialita bola charakteristickou črtou už Adamčiakovej ranej tvorby, predstavovala tiež kontinuálnu zložku jeho teoretických reflexií aj korešpondencie s umelcami zo zahraničia (Rašloff 2011: 58). Zároveň možno povedať, že pri konšteláciách prezentovaných v tomto príspevku nie je hudobná či zvuková zložka rozvinutá, kľúčové sú ich verbálno-vizuálne aspekty.

Považujem za užitočné uvádzať pri rozoberaní Adamčiakových realizácií aj analogické či príbuzné práce iných autorov. Sústredím sa iba na český kontext. Dôvod je jednak praktický (množstvo relatívne dostupných prameňov) a jednak historický. V prípade experimentovania s básnickým tvarom na spôsob lettristickej, konkrétnej, vizuálnej alebo permutačnej poézie vo všeobecnosti platí, že u nás na podnety tejto časti neoavantgárd reagovali výtvarní umelci, zatiaľ čo v iných európskych krajinách a takisto v českej kultúre na ne reagovali prevažne básnici, spisovatelia (Ihringová 2012: 86). Okrem toho práve česká umelecká scéna bola pre slovenskú literatúru „jediným spojivom“ (Ihringová 2012: 86) so svetovým dianím v tejto oblasti. Pokiaľ ide o sprostredkovanie po literárnej línii, kľúčový význam mali české prekladové i pôvodné umelecké práce a teoretické texty či iné formy prezentácie princípov a príkladov aktuálneho svetového experimentu. V Adamčiakovom prípade, ako je známe, veľmi rýchlo sprostredkované informácie doplnil aj vlastný kontakt na osoby a inštitúcie, predstavujúce ohniská experimentu v českej kultúre i vo svete. Aj z tohto hľadiska je rola českého

prostredia dôležitá, práve s českými autormi sa totiž M. Adamčiak spoznával najprv, s ich tvorbou sa oboznamoval v prvom rade.

Slovné konštelácie

Viacere verbálne konštelácie M. Adamčiaka sú situované do typologickej blízkosti útvarov známych ako kaligramy či ideogramy. Iba menšia časť z nich však znázorňuje istý predmet a dala by sa chápať ako strojopisný variant kaligramu, obrazovej básne či „obrazového textu“ (Schorneck 2001: 6), figuratívny či predmetný typogram, pri ktorom vizuálne usporiadanie jazykových elementov vytvára „určité figúry, kontúry, siluety“ (Murin – Adamčiak 2011: 16-17). Prevažne sa tieto práce sústreďujú na sémanticko-vizuálne demonštrovanie istých procesov. Je pre ne charakteristická taká vizualizácia zúčastnených slov, ktorá do ich znázornenia vnáša interakciu, dynamický, akčný, dejový impulz, takže dielo nadobúda charakter mikropríbehu.

Táto časť Adamčiakovej tvorby sa v česko-slovenskom kontexte sprí-
buzňuje s niektorými polohami básnického experimentu, ktoré v šesťdesiatych rokoch 20. storočia overovali dvaja exponenti tejto tendencie v českej literatúre, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. V rámci materiálu *Technologie textů* (1962 – 1970), ktorý mal byť súčasťou pripravovanej antológie českej experimentálnej poézie,² vyčlenili aj triedu vizuálnych textov. Ich podstatou je dvojrozmernosť: „aby byly dokonale vnímány, musí být viděny“ (Hiršal – Grögerová 1993: 327). Medzi príkladmi na vizuálne texty uvádzajú dve príbuzné kategórie: mikrogram a makrogram. Mikrogram je „slovem umocněným v tvar s přihlédnutím k jeho hláskové struktuře“ (Hiršal – Grögerová 1993: 327). Makrogram potom „může být obrazem či plánem objektu s vystižením jeho symbolicko-filosofického smyslu nebo obrazem či plánem události nebo výjevu s lapidárním zachycením jejich časovoprostorových struktur“ (Hiršal – Grögerová 1993: 327). Príklady na mikrogramy a makrogramy vytvorené touto dvojicou autorov možno nájsť v ich zbierke *JOB – BOJ* (1968),³ prípadne v príslušnej časti antológie *Vrh kostek. Česká experimentální poesie* (1993).⁴

Viacere slovné konštelácie, ktoré sú súčasťou Adamčiakovho portfólia z konca šesťdesiatych rokov 20. storočia, sú založené práve na vizuálnom stvárnení nejakého deja a zodpovedajú druhej časti definície makrogramu. Na proces, dej, udalosť či dynamické dianie väčšinou poukazuje už samotný názov týchto realizácií: napríklad *vražda*, *detonácia*, *príbeh notorika*, *nehoda*, *putovanie* (Adamčiak 2015 – 2016: 115, 134, 135, 137, 161).

Materiálovým východiskom týchto realizácií býva na minimum redukovaná škála jazykových prvkov. Redukcia sa týka počtu slov, napríklad základom realizácie *vražda* sú len slová „krk“ a „krv“, v prípade *detonácie* je to dvojica „múry“ a „rumy“. Na úrovni slovného materiálu zároveň platí vylúčenie slovík i prídavných mien a obmedzenie škály plnovýznamových slovných druhov iba na podstatné mená, ku ktorým pristupujú neplnovýznamové citoslovčia či

2 Antológia napokon vyšla pod názvom *Vrh kostek. Česká experimentální poesie* až v roku 1993.

3 Niekoľko mikrogramov je na strane 117.

4 Viaceré mikrogramy a makrogramy sú na stranách 331-332.

detonácia

múrymúrymúry
 múrymúrymúry
 múrymúrymúry
 múrymúrymúry
 múrymúrymúry
 múrymúrymúry
 múrymúrymúry
 múrymúrymúry

r r ý uúú
 r r r mmm
 r r r m uú yú
 r r r m uú r r r
 u u ý u r r r
 mmm
 ý y ý r r u

rumy um
 ru yr umy
 r umyru my
 r myrumy umy
 rumy umyrumy
 ru y myr my
 rum rummyru y
 u yrum rumy
 rumy umyrumy

jama
 1968

Obrázok 1: Milan Adamčiak: detonácia (1968)

predložky. Početnejšia i pestrejšia je škála materiálu použitá v realizácii *príbeh notorika* („rum“, „um“, „mu“, „bum“, „múr“, výkričník).

Keďže z hľadiska vizuálnej kompozície sú základným materiálom týchto konštelácií vlastne písmená, požiadavka obmedzenej databázy je zrejماً najmä na tejto úrovni. Materiálom *vraždy* sú iba štyri písmená, *príbeh notorika* tvoria takisto štyri znaky (tvoriace slovo „rum“, respektíve „múr“), konšteláciu *putovanie* dve písmená (tvoriace dvojicu predložiek „od“ – „do“). Tieto príklady zároveň ukazujú, že popri redukcii je ďalším princípom variácia: v prípade *vraždy* sa realizuje ako alternácia jedného písmena („krk“ – „krv“), v prípade *nehody* ako redukcia a alternácia („auto“ – „aú“), v prípade *putovania* ako inverzia („od“ – „do“).

Minimum použitých jazykových prvkov (slov, písmen) je v jednotlivých realizáciách podrobené podobne zredukovanej škále vizuálnych kompozičných postupov. Zásahy sú v podstate obmedzené iba na plošné rozmiestnenie, s výnimkou *príbehu notorika*, v ktorom sa zároveň kombinujú malé písmená s veľkými. Pri opakovaní použitého materiálu sa ako základný vektor smeru uplatňuje orientácia po vertikále. Jednotky usporiadané do stĺpca či do dvoch stĺpcov dopĺňajú prvky, ktorých orientácia je odlišná. V zásade majú diagonálne smerovanie. Významotvornú funkciu môže mať aj rozmiestnenie hlások bez zreteľnej organizácie, ich zámerné rozptýlenie v priestore.

Napríklad prácu *detonácia* (Adamčiak 2015–2016: 134) tvorí niekoľko zoskupení redukovaného počtu písmen. V ľavom hornom rohu strany je umiestnený pravouhlý útvar, kompaktný textový blok s rozmermi dvanásť písmen v riadku a deväť písmen v stĺpci, ktorý vznikol 27-násobným zopakovaním slova „múry“. Na pomyselnéj diagonále, ktorá smeruje od tohto útvaru nadol k protiľahlému rohu strany, sú rozptýlené znaky m, m, u, ú, r, r, y, y, ktoré znázorňujú názvom indikovaný výbuch. Nižšie po uhlopriečke, teda v pravom dolnom rohu strany, sa nachádza útvar zložený z hlások tvoriacich slovo „rumy“, nie je to však už kompaktný textový blok, niektoré písmená chýbajú, obrazec teda sugeruje poškodený múr, ruinu, rumovisko. Z tohto opisu vyplýva, že podstatou týchto konštelácií je vizuálne stvárnenie určitých dejov prostriedkami strojopisu pri uplatnení limitovaných grafických výrazových prostriedkov. Rozmiestnenie grafém na ploche strany na seba teda preberá syntagmatickú funkciu, ktorú by pri tradičnej slovesne vyjadrenej básni plnil súbor syntaktických jazykových pravidiel a poetologických princípov. Ide o jednoduchý príklad intermediálneho textu.

Nie je intenciou tohto opisu sugerovať, že práce z tejto oblasti sa vyznačujú vysokou mierou estetickéj hodnoty či významového napätia, či už by sme ich merali konvenciami lyriky alebo optickej poézie. Ide skôr o strojopisné gagy, intermediálne situácie vytvorené z prostriedkov, ktorými disponuje samotný jazyk, jeho vizuálna a v niektorých prípadoch aj zvuková materialita, a tiež sémantika, keď ju namiesto zaužívaných jazykových (komunikačných) a literárnych (estetických) pravidiel utvárania štruktúrovaných zmysluplných výpovedí začnú riadiť vizuálne (a sčasti aj akustické) mechanizmy.

Z tejto kategórie Adamčiakových realizácií i z uvedeného príkladu vyplýva, že diela konkrétnej poézie nemajú charakter výpovede danej istou predtextovou realitou, ale dajú sa skôr charakterizovať ako verbo-vizuálne modely istých situácií a procesov, vydestilované z materiálnej reality samotného jazyka nazeranej cez princípy iného rádu (vizuálne, akustické).

Vetné konštelácie

Za jeden zo základných aspektov konkrétnej poézie sa považuje materiálová motivovanosť básnického tvaru na rozdiel od subjektívnej motivovanosti typickej pre expresívno-evokačnú lyriku. Táto problematika sa dobovo – a aj v Československu – nastoľovala napríklad cez protiklad medzi prirodzenou a umelou poéziou. Nemecký teoretik Max Bense, pomerne dobre známy aj v československých podmienkach, pri charakteristike prirodzenej poézie uvádzal, že jej predpokladom je „osobní poetické vedomí“, „preexistenčný svet, jemuž se snaží dát vlastní jazykový výraz“ (Bense 1967: 121). Tento komplex skúseností, zážitkov,

34 myšlienok pri umelej poézii neexistuje: „Zatímco tedy pro přirozenou poezii je charakteristický intencionální začátek slovního procesu, existuje v poezii umělé jedině materiální vznik“ (Bense 1967: 121). Benseho českí nasledovníci J. Hiršal a B. Grögerová v doslove k už spomínanej zbierke *JOB - BOJ* v tomto duchu špecifikum umelej poézie profilovali aj cez jej protiklad voči apollinairovsko-poetistickej poetike, ktorej zámerom býva „evokace lyricko-emocionální“ (Hiršal - Grögerová 1968: 130).⁵

Za jeden z dôsledkov uprednostňovania konkrétnej materiálnej reality jazykových znakov (grafém, foném) pred subjektívnymi zážitkami ako impulzmi na samotnú tvorbu konkrétnej poézie býva považovaná absencia námetov z oblasti lúbostného života, citových a sociálnych väzieb, erotických zážitkov a podobne. Neplatí to výlučne. Známa je napríklad prítomnosť lyrického živlu v konšteláciách Ladislava Nováka (realizácie ako *kouzlo letní noci* alebo *zakletá* zo zbierky *Pocta Jacksonu Pollockovi*; Novák 1966: 10, 12), ktorá bola ostatne konštatovaná už aj dobovými interpretmi, napríklad Miroslavom Červenkom (1996).⁶ Prevažuje však tendencia využívať jednotky z emocionálno-erotického slovníka a syntaxe na verbo-vizuálne kompozičné experimenty, ktorých záujem sa od výrazu subjektívneho prežívania presúva k demonštrovaní istých príznačných štruktúr, modelov a procesov. Viaceré príklady obsahuje tvorba J. Hiršala a B. Grögerovej, ako napríklad tri texty *sobectví, hádka a láska*, ktoré v knihe *JOB - BOJ* otvárajú oddiel *Gramatické texty* (Hiršal - Grögerová 1968: 33).

Benseho charakteristiku možno doplniť o podobne známe definície konkrétnej poézie nemeckého umelca Clausa Bremera, podľa ktorého napríklad „konkrétne básňou je sám jej materiál. Jej obsah je bezo zvyšku formou, jej forma je bezo zvyšku obsahom“ (Bremer 1974: 7). Uviesť možno aj typické výroky brazílskeho básnika Harolda de Camposa, ktorý v eseji *Od fenomenológie skladby k matematickej skladbe* (1957) najprv konštatoval: „vytvořená forma má smysl sama o sobě“ (Campos 1967: 80) a potom deklaroval: „Vyloučení popisné básně: obsah básně bude vždy v její struktuře“ (Campos 1967: 82). Popri všetkej prezieravosti konkrétnej poézie voči sémantike a expresivite jazyka je pre ňu typický „veľký záujem o jazyk samotný“ (Ihringová 2008: 459), tendencia či priam „nutkanie k analýze jazyka“ (Kopfermann 1974: XXXIV).

V českej poézii nadobudol kritický vzťah k jazyku osobité zameranie. Známe je najmä Kolářovo vyznanie z programového textu *Snad nic, snad něco*, ktorý uverejnili *Literární noviny* v roku 1965 (číslo 36). V súvislosti so svojím príklonom k nekonvenčným formám poézie, konkrétne k asambláži, Jiří Kolář spomína na otriasajúci zážitok z návštevy expozície v koncentračnom tábore Osvienčim, ktorý dovŕšil jeho skepsu k vžitej umeleckej praxi medzivojnových avantgárd založenej na vyvolávaní estetického zážitku expresívnymi umeleckými prostriedkami (Kolář 1967: 182). Viaceré vyjadrenia českých autorov na tému devalvácie slova v modernej spoločnosti uvádza napríklad Alena Pomajzlová (2017: 146). Medzi autormi, u ktorých je toto zameranie na kritickú reflexiu jazyka

5 V knihe je doslov datovaný júlom 1966.

6 Červenkov článok *K sémantice tzv. konkrétní poezie* pôvodne uverejnil časopis *Orientace* v roku 1966 (číslo 5).

a reči zvlášť silné, treba spomenúť Václava Havla.⁷ Jeho strojopisná konkrétna poézia v niektorých prípadoch navádza prijímateľa, „aby kriticky reflektoval zaobchádzanie s jazykom vo všeobecnosti“ (Ohme 2007: 81). V metakritickej rovine Havlových typogramov sa však výrazne odráža aj dobová spoločensko-politická realita či atmosféra Československa šesťdesiatych rokov. Jeho „jazyková kritika“ sa stáva politicky angažovanou, vyrovnáva sa so „zneužívaním jazyka v politickej oblasti“ (Ohme 2007: 84) a vzhľadom na historicko-politický kontext je konkrétne namierená „predovšetkým voči používaniu reči v reálne existujúcom socializme“ (Ohme 2007: 84). Ako exemplárne príklady možno spomenúť textovo-obrazové paradoxy zo slov „svoboda“ (Havel 2013: 79), „vpřed“ (Havel 2013: 80) alebo báseň *Dialektická syntéza* (Havel 2013: 54).

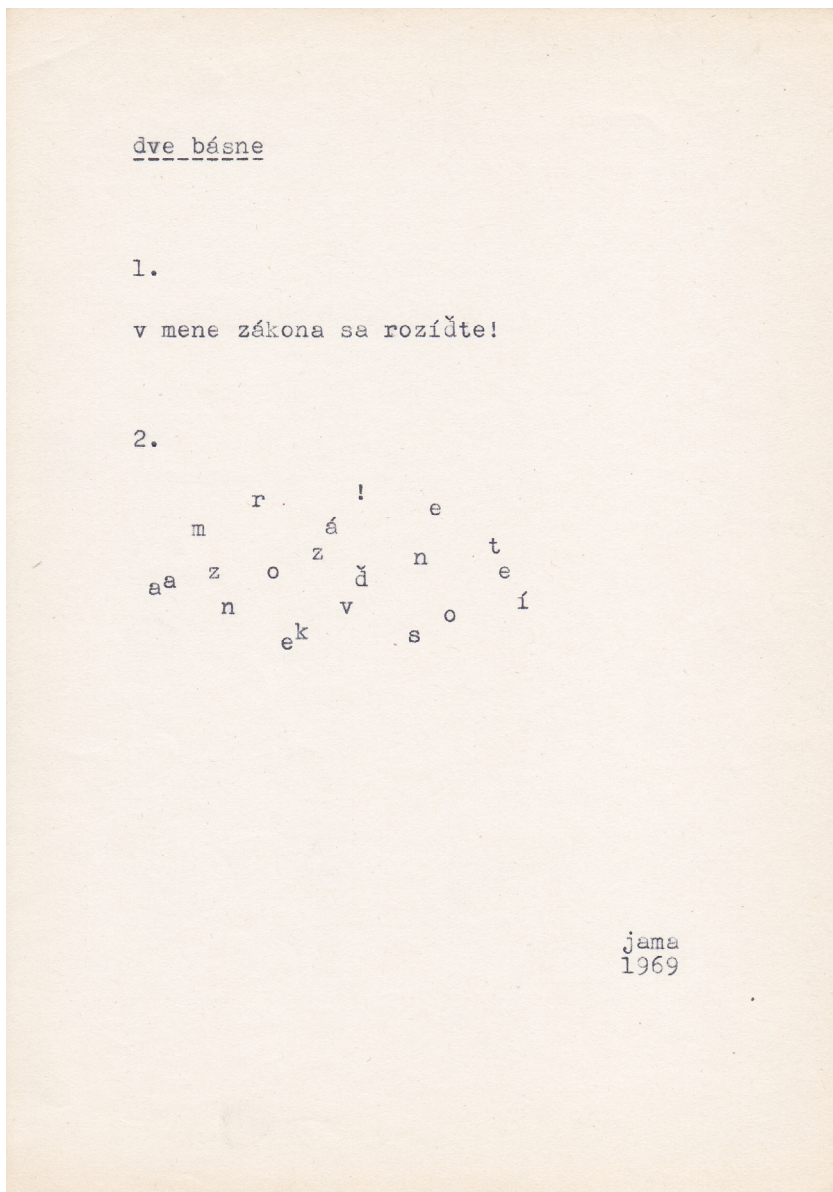
Ani Adamčiakova konkrétna poézia nie je bez týchto súvislostí. Metakritická spôsobilosť je príznačná najmä pre tie realizácie, v ktorých pracuje s vetnými a nadvetnými jednotkami jazyka. Primárne ide o časť vetných konštelácií alebo o štyri montáže z roku 1967 zaradené v rámci *Archívu I* do časti *Tlačivá* (Adamčiak 2011: 203-207).

Keď M. Adamčiak vytváral konštelácie z jazykového materiálu na úrovni vety ako významovo a formálne ucelenej komunikačnej jednotky, viackrát siahol po formuláciách, ktoré pre ich ustálenosť možno pracovne vnímať ako idiómy. Výrazne sú medzi nimi zastúpené najmä také ustálené spojenia, ktoré sú funkčne zviazané s administratívnou komunikáciou a predstavujú prvky úradného styku, prebiehajúceho prostredníctvom textov, ako sú formuláre, tlačivá, dotazníky, protokoly a podobne.

Jedno z pôsobivých a zároveň pre konkrétnu poéziu klasických riešení pri sémanticko-vizuálnom znázornení nejakej ucelenej komunikačnej jednotky predstavuje Adamčiakova práca *dve básne*, datovaná rokom 1969 (Adamčiak 2015–2016: 139). Ide o dvojicu očíslovaných textov, ktoré sú umiestnené na jednej strane pod sebou. Pod číslom jeden sa nachádza riadok s imperatívom „v mene zákona sa rozíďte!“. Pod ním sú pod číslom dva rozmiestnené jednotlivé písmená tohto príkazu bez zjavného usporiadania, toto ich rozptýlenie na ploche je názornou realizáciou výzvy. Riadkový zápis prvého textu možno pochopiť ako ikonizáciu formácie typickej pre ozbrojené zložky, bezpečnostné orgány (kordón), rozptýlené písmená zasa ako reakciu na úradnú výzvu.

Je zrejmé, že pôsobenie tohto textového páru vyplýva z napätia medzi významom jazykovej jednotky a jej vizuálnou úpravou, spôsobom zápisu. Niežeby rozpis použitého textu v druhom prípade menil jeho lexikálny význam, ten ostáva zachovaný. To, čo sa mení, je funkcia a modalita. Rozhodujúcim krokom je rozklad vstupného textu na jednotky, pri ktorom nehrá rolu jazykové (fonetické, morfológické, lexikálne, syntaktické) kritérium, ale čisto vizuálne hľadisko – ide o rozklad na grafémy, pri ktorom je kľúčové ich vzájomné optické usporiadanie na ploche papiera. Táto operácia zbavuje použitý text jeho pragmatickej funkcie a autoritatívnej sily (policajná výzva, ktorá si vyžaduje reakciu) a transformuje ho na estetický impulz, zdroj estetického zážitku. M. Adamčiak vlastne ako

7 Strojopisná poézia V. Havla vychádzala časopisecky v rokoch 1963–1969. V roku 1964 z nej usporiadal zbierku *Antikódy*. Časť tohto súboru bola publikovaná v Havlovej knihe *Protokoly* (1966). Z viacerých samostatných vydání po roku 1989 je najobsiahlejšia publikácia *Antikódy* (2013).



Obrázok 2: Milan Adamčiak: dve básne (1969)

umenie interpretuje už i prvý, riadkový zápis rozkazu (ako to signalizuje názov *dve básne*). I pri tomto procese zohráva podstatnú rolu použité médium, sada malých strojopisných znakov, a spätne sa umocňuje koexistenciou oboch opticky odlišných spôsobov zápisu v bezprostrednom susedstve. Možno to vyjadriť formuláciou Josefa Hlaváčka, viažucou sa pôvodne na jednu kreáciu J. Koláča, že „slova a jejich jednotlivá písmena jako by si začínala výtvarne uvědomovat svůj význam a podle toho si na stránce počínají“ (Hlaváček 1966: 256-257). Ako textovo-obrazový gag ponúkajú *dve básne* prijímateľovi ventiláciu, oslobodzujúce odreagovanie spoločenských konfliktov, napätí. Spätne táto relativizujúca

transformácia demonštruje mocenskú, autoritatívno-direktívnu spoločenskú jazykovú prax, keď sa obmedzenosť jej vážnosti iba trápne a ironicky zrkadlí v oslobodzujúcej vizuálnej hre.

Dve básne sa situujú do blízkosti konštelácií demonštrujúcich istý proces, zároveň sú jednou z realizácií princípu seriality, a to v minimalistickej verzii zduplikovania. V rámci Adamčiakovej intermediálnej tvorby táto práca odkazuje na princípy dominantné v celom rade prác situovaných „do priesečníka performativity a písania“ (Grúň 2015: 129). Cykly činností a ich konceptov ozvláštnujúcich každodennosť ako *Sizyfovské roboty*, *Monoakcie*, *Nočný chodec*, *Walking pieces* a iné rozvíjal už od roku 1964 a v období 1969 – 1970 im dával materiálnu podobu strojopisných inštrukcií na farebných lístkoch (Grúň 2015: 129-130).

Adamčiakovu realizáciu do istej miery môže pripomínať časť typogramov Pavla Repku, konkrétne trojdielna séria *Pohov!*, *Pozor!* a *Rozchod!* publikovaná v prvom čísle *Mladej tvorby* v roku 1965 (Repka 1965: 17) spolu s inými realizáciami voľne prepojenými cez armádnu tematiku. V týchto prípadoch je materiálom konštelácií prezentujúcich jednotlivé vojenské povely cez plošné rozmiestnenie abecedných znakov malé písmeno a. Vzdialenejšiu paralelu predstavujú dve básne, ktoré rámcujú Havlovu zbierku *Antikódy* a nesú názvy *Nástup* a *Rozchod* (Havel 2013: 9, 113). V prvom prípade je ako grafematicko-vizuálna analógia povelu použité rozmiestnenie znakov abecedy typické pre stredoeurópsku klávesnicu písacieho stroja, v druhom prípade je toto usporiadanie zrušené, znaky sú rozosiate na celej strane. Na rozdiel od týchto básní bol Havlov cyklus mikrogramov *Povely*, blízky materiálovo aj koncepcne, publikovaný až po roku 1989 (Havel 2013: 27-29).

Kreácia s názvom *dve básne* má vročenie 1969. Spolu s niekoľkými ďalšími z obdobia 1968 – 1969 predstavuje jednu námetovo-žánrovú rovinu Adamčiakovej strojopisnej poézie, ktorá sa vynára spomedzi ostatných ako oblasť relatívne výrazne spojená so spoločenskou realitou. Z dnešného hľadiska sa ako ťažiskový moment, ktorý poznamenal toto obdobie, javí okupácia Československa začínajúca inváziou v noci z 20. na 21. augusta 1968 a následné procesy, známe pod dobovými eufemizmami konsolidácia a normalizácia, zamerané na zastavenie a demontáž demokratizačných zmien uskutočňovaných najmä v druhej polovici šesťdesiatych rokov.

V tejto súvislosti možno spomenúť jednu epizódu z Adamčiakovho života, ktorá sa viaže na začiatok roka 1969. 16. januára 1969 sa v Prahe upálil Jan Palach. Na následky zranení, ktoré pri tejto protestnej obeti utrpel, zomrel 19. januára 1969. Od 20. do 25. januára 1969, čo bol deň Palachovho pohrebu, vo vestibule Univerzity Komenského na Šafárikovom námestí v Bratislave devätnásť študentov bratislavských vysokých škôl držalo hladovku na protest proti okupácii a na podporu Palachových požiadaviek (Sikora 2013: 136). Na hladovke sa zúčastnil aj M. Adamčiak, v tom čase študent prvého ročníka hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského.⁸ M. Adamčiak na tieto udalosti spomína v širších súvislostiach v rozhovore s Michalom Murinom, kde uvádza, že preňho „bolo nepochopiteľné, že po 50. výročí Veľkej októbrovej socialistickej

8 Fotografie dokladajúce Adamčiakovu účasť na hladovke sú publikované v *Archive IV* (Murin – Adamčiak 2014 – 2015: 20, 21).

38 roč. 71, 2024, č. 1
revolúcie, ktoré nám v roku 1967 takmer naplno predstavilo ruské avantgardy, sem prišli tanky, ktorých dôsledkom bolo znemožnenie všetkého progresívneho, čo mohlo ďalej rásť“ (Murin – Adamčiak 2011: 21). Vyjadruje sa aj k spomínanému protestu: „Nemohol som na to nereagovať – tak v niektorých kreáciách, ako aj vlastným životným postojom, účasťou na hladovke za Jana Palacha“ (Murin – Adamčiak 2011: 21).

M. Adamčiak v interview pripomína známy fakt, že „v našej experimentálnej poézii figuruje takmer u každého autora reakcia na okupáciu Československa v roku 1968“ (Murin – Adamčiak 2011: 21). Dobré to dokladajú práce českých autorov ako Eduard Ovčáček (*Lekce velkého A*, vznik 1968, knižne 1995) alebo Miloš Horanský (*Ruce Goliášovy*, vznik 1968, knižne 2008). Pokiaľ ide o Adamčiakovu tvorbu, umelec pri inej príležitosti zmieňuje napríklad postskripturálnu partitúru *Pocta Jana Palacha*, „kde som spálil čistý papier a ohorky z neho som fixoval na iný papier“ (Adamčiak 2012 – 2013: 349). Spojenie názvu *Sebastian Poem* a vročenia 1969 v prípade ďalšej partitúry môže prijímateľa priviesť k predpokladu, že i tento hudobno-priestorový projekt vyjadruje pocit z pookupačnej československej reality, a M. Adamčiak túto hypotézu potvrdzuje konštatovaním, že partitúra „je ponáškou na inváziu sovietskych vojsk v roku 1968“ a že to tiež bola príčina, pre ktorú nebola v čase vzniku realizovaná (Adamčiak 2012 – 2013: 276).

Pokiaľ ide o spomínanú hladovku a Adamčiakovu realizáciu *dve básne*, neodvažujem sa medzi nimi prezentovať bezprostredné kauzálne prepojenie. Existuje však krátka rekonštrukcia atmosféry, v ktorej hladovka prebiehala, z pera Ivana Štrpku, autora vyhlásenia, ktoré protestujúci študenti počas hladovky prezentovali. I. Štrpka o hladovke píše ako o „vládou zakázanú bratislavskú trýznu za Jana Palacha – na schodoch rektorátu UK, pred davom demonštrujúcich a obrnenej polície“ (Štrpka 2006: 45). Táto evokácia môže byť dobrým kontextom na navodenie dobových spoločenských súvislostí, v akých vznikli aj Adamčiakove *dve básne*. Odhliadnuc od týchto úvah tento text spolu s viacerými inými predstavuje pripomenutia bežných situácií, v ktorých sa príslušník socialistickej spoločnosti ako individuum stretal s úradnou mašinériou, poriadkovými orgánmi či byrokratickým aparátom ako rôznymi zložkami mocenských štruktúr a s jazykom a komunikáciou, ktorá bola pre ne typická.

Štandardný jazykový materiál konkrétnej poézie tvoria konverzačné floskuly, frázy, okridlené výroky, publicistické kliše, politické heslá či rétorické figúry. Pri práci s týmto petrifikovaným materiálom je základným kompozičným riešením radenie pod seba. U Adamčiakova tento útvar zastupujú dve kreácie, ktoré reagujú na úslovie „opakovanie je matka múdrosti“. Nemajú určený názov, hoci v prípade prvej, ktorá je datovaná rokom 1968, sú úvodné slová kompozície – „opakovanie múdrosti“ – do tejto roly situované opticky (Adamčiak 2015 – 2016: 169). Druhá kreácia začína vetou „opakovanie je matka múdrosti“ a vznikla v roku 1969 (Adamčiak 2015 – 2016: 170). Serialita sa tu uplatňuje na dvoch úrovniach. Jednak ako kompozičný princíp ústredný pre každú realizáciu zvlášť a jednak ako príbuznosť oboch realizácií, z ktorých každá manipuluje s rovnakým materiálom na iný a zároveň blízky spôsob, takže túto dvojicu diel môžeme vnímať ako najmenšiu možnú sériu.

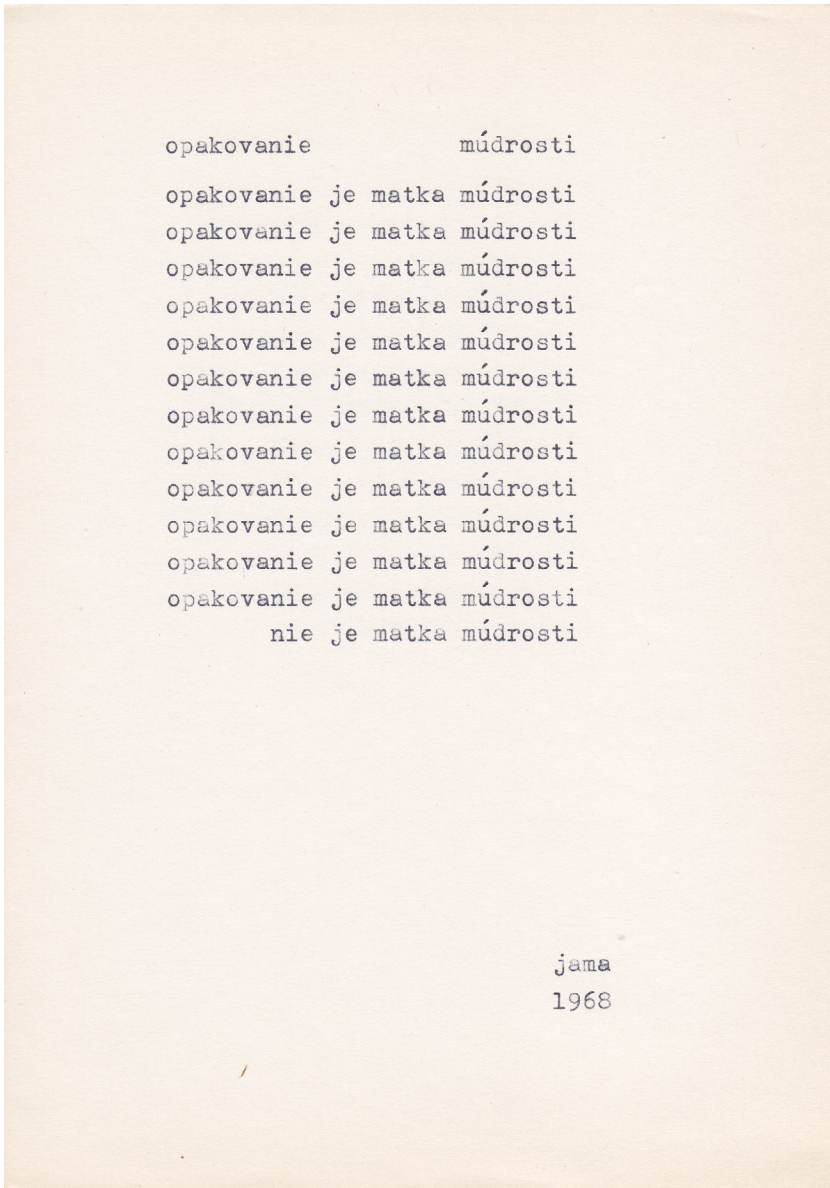
Oboma Adamčiakovými textami sa zaoberala Zornitza Kazalarska (2018: 312), ktorej Adamčiakovo narábanie s opakovaním pripomenulo, ako tento princíp

uchopil český básnik Emil Juliš v básni *Opakujte si se mnou* zo zbierky *Vědomí možnosti* (1969). Identický text, aký použil M. Adamčiak, podobným spôsobom využil český karikaturista Vlastimil Záborský v práci, ktorú v roku 1966 uverejnil český časopis *Impuls* na tretej strane obálky šiesteho čísla prvého ročníka. Latinské príslovie v českom znení, vytlačené veľkými čiernymi písmenami („OPAKOVÁNÍ, MATKA MOUDROSTI“) na oranžovom podklade sprevádza v pravom dolnom rohu kresba píšucej postavy. Úslovie je zopakované dvanásťkrát bez akejkoľvek modifikácie či intervencie, iba posledný riadok má podobu „OPAKOVÁNÍ, MATKA MOUDR“ na znak toho, že ho pripojená postava práve píše. Neutrálny výraz „moudrost“ týmto spôsobom zároveň dostáva bližnca, keďže posledné neúplné slovo možno čítať aj ako genitív substantíva „moudro“. Jeho sprítomnenie znamená ironický prepis pôvodného výroku. O satiricko-ironickej intencii svedčí aj to, že Záborského výjav pripomína situácie zo školského prostredia, ktoré sa konvenčne spájajú s autoritatívne forsírovaným mechanickým, nezmyselným drilom, či už v podobe formalistického výkladu, alebo ubíjajúceho trestu. Pokiaľ ide o prípadné typologické paralely predmetných Adamčiakových prác, z množstva príkladov postačí vari uviesť, že výrazne je tento typ tvorby zastúpený u V. Havla a u dvojice J. Hiršal a B. Grögerová.

Prvá Adamčiakova kreácia je vystavaná na súhre a tenzii medzi princípom iterácie a aberácie. Výrok „opakovanie je matka múdrosti“ je zapísaný strojopisnými malými písmenami dvanásťkrát pod seba tak, že jeho slová sú úhľadne usporiadané do riadkov aj stĺpcov. Nad prvým z týchto riadkov, ktoré obsahujú výrok v plnom znení, sa nachádzajú slová „opakovanie“ a „múdrosti“. Od ostatného textu ich oddeľuje medzera o niečo väčšia, ako je riadkovanie použité vo zvyšku kompozície. Zároveň sú rozmiestnené tak, že je dodržaná ich pozícia daná poradím v úplnom výroku a priestor medzi nimi, vyhradený pre ostatné slová výroku, je prázdny. Pod dvanásty riadok s úplným výrokom je pripojený ďalší neúplný riadok s textom „nie je matka múdrosti“. Aj v tomto prípade je zachovaná pozícia použitých jednotiek v celkovom usporiadaní textového bloku. Z uvedeného vyplýva, že kľúčom k tejto seriálovej konštelácii je dvojica pojmov prítomnosť – neprítomnosť istého prvku v danej štruktúre. Serialita sa tu realizuje v oboch svojich základných polohách, jednak ako repetícia totožných prvkov (identické riadky) a jednak ako taká variácia, pri ktorej nestrácame zo zreteľa príslušnosť daného prvku k sérii (riadky s vynechanými časťami textu).

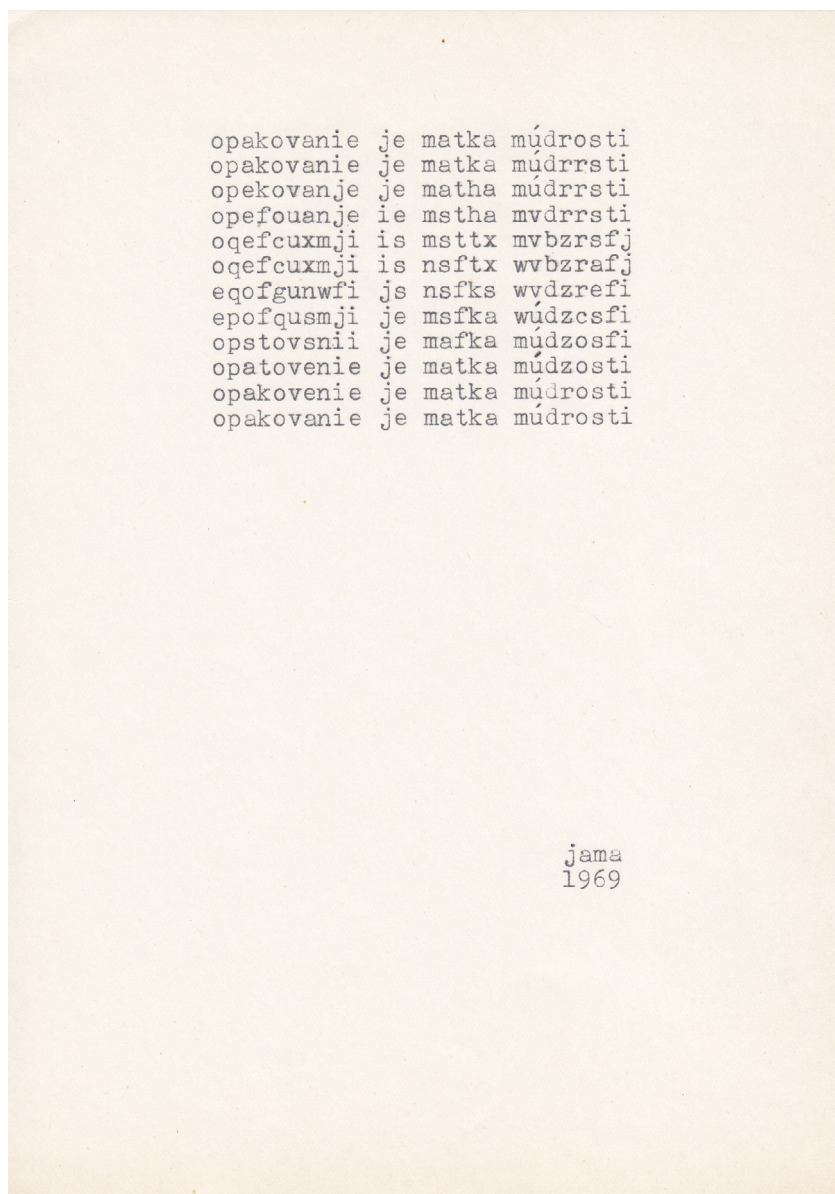
Pokiaľ prijímateľ na útvár napriek jeho zrejmej tvarovej nezvyčajnosti aplikuje recepcné návyky osvedčené pri čítaní literárnych diel (lineárne čítanie), zrejme ho to privedie k tomu, že prvý, opticky zvýraznený neúplný riadok funkčne uchopí ako názov a posledný neúplný riadok ako pointu textu. Názov obligátne avizuje tému, záver prináša prekvapivú zmenu významu a spoločne predstavujú rámcujúce časti básne. Pokiaľ ide o pointu, zrejme je výrazná tenzia medzi ňou a textom, ktorý uzatvára a neguje. Efekt popretia možno ešte vyhrotiť, keď skupinu prvých troch písmen explicitu (časticu „nie“) pochopíme ako podmet výroku, ktorého zmysel by sme mohli sformulovať povedzme takto: „negácia je matka múdrosti“.

Táto kreácia, vzhľadom na svoje priestorové riešenie, však nemusí byť čítaná len po riadkoch. Jej usporiadanie ponúka aj alternatívu čítania po stĺpcoch. Tento variant recepcie významovo takisto smeruje k negácii pôvodného



Obrázok 3: Milan Adamčiak: opakovanie múdrosti (1968)

zmyslu. Má však inú modalitu. Keďže si žiada 12-, prípadne 13-násobné zopakovanie väčšiny prítomných slov, oslabujú sa ich syntaktické väzby na ostatné jednotky, čoho výsledkom je relativizácia významu každého zapojeného slova a jeho transformácia na nositeľa rituálnej funkcie. Text sa zblízuje s kontextom modlitieb, litánií, zariekania, veštenia a magických formúl. Ako vyplýva z výskumov Astrid Winterovej sústredených na tvorbu J. Kolára, ktorá bola už pred jeho príklonom k destatickej poézii inšpirovaná návodmi na použitie a inými performatívnymi úžitkovými textami, takáto tendencia či prienik nie je pre tieto experimenty neobvyklá (Winter 2015: 73).



Obrázok 4: Milan Adamčiak: opakovanie je matka múdrosti (1969)

Ani táto recepčná stratégia nie je posledná možná. Existuje možnosť pochopiť kompozíciu priestorovo a dať väčší priestor skutočnosti, že so slovami sa tu narába nielen ako s nositeľmi významu spútanými syntaktickými pravidlami, ale aj – či najmä – ako s vizuálnymi útvarmi, ktoré sa do vzájomných vzťahov dostávajú pre svoje optické vlastnosti. V prvom rade sú to výška – pri strojopise v podstate unifikovaná – a dĺžka, ktorou sa od seba jednak líšia (riadkové zoradenie), jednak sú na jej základe radené do rovnorodých skupín (stĺpcové zoradenie). V takomto prípade vnímame textovú mriežku, ktorá je utvorená dvanásťnásobnou úplnou repetíciou použitého výroku ako centrálny prvok či útvar diela. Ten

42 je na vrchnom a spodnom okraji rámcovaný menšími útvarmi, ktoré do plochy vnášajú nepravidelnosť, napätie. Analogický proces prebieha aj na sémantickej rovine: centrálna situovaná repetícia slov „opakovanie je matka múdrosti“ sa dostáva do kontrastu so slovami umiestnenými príznakovo na okrajoch. Môžeme ich prečítať vedno, čím získame tvrdenie „opakovanie múdrosti nie je matka múdrosti“. Okrídlený výrok ako model zautomatizovanej komunikácie sa tu teda stretáva s aforizmom, originálnou interpretáciou tohto výroku, ktorá účinkuje ako impulz na opätovné ozmyslenie jazyka. Práve z napätia medzi týmito dvomi tvrdeniami, z ktorých jedno, to ustálené, sa viaže na repetíciu, a to druhé, modifikované, na variáciu, pričom ich vzájomný pomer je znázornený optickými prostriedkami, vyplýva estetická pôsobivosť tejto realizácie. Pri tomto vnímaní Adamčiakovej konštelácie nechápeme prázdne miesta ako signál vynechania, na ktorý je žiaduce reagovať doplnením správneho prvku. Naopak, prázdne miesto sa stáva významotvorným faktorom, jeho prítomnosť je impulzom, od ktorého sa odvíja nový význam textu.

Zatiaľ čo pri prvej kreácii je variovanie založené na dualite prítomnosť/nepřítomnosť istého prvku, v prípade druhej je hýbateľom substituovanie prvkov. Východiskovým textom je znova parémia „opakovanie je matka múdrosti“. Textový blok má dvanásť riadkov a štyri stĺpce. Od druhého riadka sa v zápise objavujú rôzne odchýlky, ich počet narastá a kulminuje približne uprostred sekvencie, aby zasa klesal, takže v najnižšom riadku figuruje znova rovnaký text ako na začiatku. Zmysel tejto realizácie možno vyložiť v intenciách Z. Kazalárskej: „proces opakovania sa preto môže stať matkou múdrosti len vtedy, ak sa uplatňuje hravo a ak prináša transformačné a deautomatizujúce účinky“ (Kazalárska 2018: 312).

Adamčiakova séria navonok odkazuje na konvenciu preklepu, chyby vznikajúcej pri písaní. V tejto súvislosti však viaceré okolnosti stoja za pozornosť, pričom je znova žiaduce odhliadnuť od sémantickej roviny a sústrediť sa na materiállovú stránku textu a jeho optické usporiadanie. Prijímateľ má pred sebou úhľadný, pravouhlý textový blok, štruktúrovaný do skupín písmen, ktorých rozsah sa z riadka na riadok nemení, takže dovnútra sa javí ako pevne a pravidelne usporiadaná horizontálno-vertikálna sústava skupín znakov. Pri substitúciách dochádza k tomu, že na niektorých pozíciách sa striedajú rôzne znaky. Žiadna substitúcia však nenarušá základnú horizontálnu štruktúru textu, počet znakov v jednotlivých skupinách (v slovách) ani celkový počet znakov v riadku. Typická je tiež tendencia zachovávať písmená na prvých a posledných pozíciách v jednotlivých skupinách i na úrovni riadku. Aj tie riadky, ktoré sa vyznačujú najvyššou mierou zmien, si tak zachovávajú výraznú podobnosť so vstupným i výstupným riadkom, takže celok vnímame ako sériu, koherentnú z hľadiska použitého materiálu i vzhľadom na kompozičný princíp. Najmä však si možno všimnúť, že značná časť alternácií znakov je motivovaná vizuálne, nie situačne. Inak povedané, nie každá prítomná odchýlka pramení v omyle či nepresnosti písania (napríklad keď prst zasiahne susediacu klávesu). Nápomocný tu môže byť pokus napodobniť spôsob, akým bol tento text napísaný. Ukáže sa pri ňom, že iba niektoré odchýlky sú pravdepodobné preklepy. Napríklad klapky so znakmi m - n na klávesnici písacieho stroja bezprostredne susedia. Iné dvojice sú blízko seba po diagonále (i - j, e - s, t - f). Ďalšie (o - e, p - q, v - u, m - w) však už delí väčšia vzdialenosť, ktorá robí preklep nepravdepodobný, a sú motivované skôr

vizuálnou reláciou medzi tvarom pôvodného znaku a toho, ktorý ho nahrádza. Okrem toho je vizuálna príbuznosť vlastná aj väčšine dvojíc znakov z priestorovo blízkych klapiek. Kvázi náhodné mutácie znakov v tejto konštelácii sa teda riadia aj istým zámerom, možno hovoriť o súhre programu a náhody. Zároveň sa znova potvrdzuje, že pre dielo je podstatné stretnutie jazykového materiálu a vizuálnej kompozície.

Záver

Príklady slovných a vetných konštelácií, ktoré boli prezentované v tomto príspevku, nepatria medzi asémantické texty, optickú poéziu zbavenú sémantiky. Skôr sú koncipované s dôrazom na napätie medzi materialitou jazykových prvkov, s ktorými sa narába výtvarným spôsobom, a ich pomenovacou funkciou, ktorú si od slov a viet ťažko odmyslieť.

Rola optického usporiadania jednotlivých prvkov básne pri práci s výrazne zredukovanou škálou jazykového materiálu, hoci je aspoň v minimálnej miere zachovávaný jeho lexikálny význam či syntaktické vzťahy, sa pri tomto type textov ukazuje ako kľúčová. Plošná kompozícia zviazaná najmä s dvomi podobami seriality, repetíciou a variáciou, je disponovaná schopnosťou uskutočňovať výtvarnými prostriedkami význam použitých slov a viet, ale tiež generovať nečakané posuny významov, prípadne hravo-subverzným spôsobom spochybňovať zdanlivo samozrejme a nespochybniteľné významy. Hoci konkrétna poézia v modalite slovných a vetných konštelácií, sémanticko-vizuálnych kompozícií, patrí k fenoménu s výrazne historicky podmienenými motiváciami, formálnym repertoárom i materiálnoú podobou, táto schopnosť patrí k jej nadčasovo pôsobivým stránkam.

Ďakujem Erikovi Adamčiakovi za láskavé dovoľenie publikovať diela Milana Adamčiaka a Michalovi Murinovi za vyhotovenie a poskytnutie reprodukcii (skenov) týchto diel.

Štúdia je čiastkovým výstupom grantového projektu VEGA 1/0061/22 *Podoby a funkcie minimalizmu v súčasnej slovenskej poézii*. Zodpovedná riešiteľka: doc. Mgr. Jana Juhásová, PhD. Doba riešenia: 2022 – 2024.

Pramene

- ADAMČIAK, Milan, 2011. *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki. ISBN 978-80-970848-1-3.
- ADAMČIAK, Milan, 2012 – 2013. *Archív III (NÓTY) – notácie a grafické partitúry*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki. ISBN 978-80-970848-3-7.
- ADAMČIAK, Milan, 2015 – 2016. *Archív II (KOPO) – konkrétna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki. ISBN 978-80-89677-12-2.
- HAVEL, Václav, 2013. *Antikódy*. Praha: Knihovna Václava Havla. ISBN 978-80-87490-20-4.
- HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, 1968. *JOB – BOJ*. Praha: Československý spisovateľ.
- HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed., 1993. *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst. ISBN 80-85639-13-0.
- HORANSKÝ, Miloš, 2008. *Ruce Golášovy*. Praha: Akropolis. ISBN 80-7304-092-5.
- JULIŠ, Emil, 2015. *Básně (1956 – 1970)*. Brno: Host. ISBN 978-80-7491-442-3.
- KOLÁŘ, Jiří, 1994. *Básně ticha*. Praha: Český spisovateľ. ISBN 80-202-0513-6.
- NOVÁK, Ladislav, 1966. *Poeta Jacksonu Pollockovi*. Praha: Mladá fronta.

- OVČÁČEK, Eduard, 1995. *Lekce velkého A*. Praha: Trigon. ISBN 80-85320-64-9.
- REPKA, Pavol, 1965. Pohov!, Pozor!, Rozchod! *Mladá tvorba*, roč. 10, č. 1, s. 17.
- ZÁBRANSKÝ, Vlastimil, 1966. Opakování, matka moudrosti. *Impuls*, roč. 1, č. 6, [tretia strana obálky].

Literatúra

- BENSE, Max, 1967. *Theorie textů*. Preložili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Odeon.
- BREMER, Claus, 1974. Konkrete Dichtung. In KOPFERMANN, Thomas. *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, s. 7. ISBN 978-3-484-19032-0.
- CAMPOS, Haroldo de, 1967. Od fenomenologie skladby k matematice skladby. In HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Preložila Pavla Lidmilová. Praha: Československý spisovatel, s. 80-82.
- ČERVENKA, Miroslav, 1996. *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst. ISBN 80-85639-77-7.
- GOMRINGER, Eugen, 1967. Od verše ke konstelaci. In HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Preložili Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Praha: Československý spisovatel, s. 46-48.
- GOMRINGER, Eugen, 1972. Definitionen zur visuellen poesie. In GOMRINGER, Eugen, ed. *Konkrete poesie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun, s. 163-164. ISBN 3-15-009350-3.
- GRŮŇ, Daniel, 2015. Performatívne písanie Milana Adamčiaka. In BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta, ed. *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949 – 2015*. Praha: tranzit.cz., s. 122-139. ISBN 80-87259-34-4.
- HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, 1993. Z Technologie textů. In HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed., 1993. *Vrň kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, s. 283-341. ISBN 80-85639-13-0.
- HLAVÁČEK, Josef, 1966. Optické básně. *Eстетika*, roč. 3, č. 3, s. 253-260.
- CHAMONIKOLA, Kaliopi, 1993. Příběhy bez konce (Princip série v českém výtvarném umění). In *Příběhy bez konce. Princip série v českém výtvarném umění*. Brno: Moravská galerie, s. 5-9. ISBN 80-7027-026-8.
- IHRINGOVÁ, Katarína, 2008. Strojopisné umenie a vizualizácia básnických textov. *Slovenská literatúra*, roč. 55, č. 6, s. 452-462. ISSN 0037-6973.
- IHRINGOVÁ, Katarína, 2012. *Vztah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*. Trnava: Pergamen. ISBN 978-80-971097-0-7.
- KAZALARSKA, Zornitza, 2018. *Landschaften der Wiederholung. Tschechische und slowakische Lyrik der „Latenzzeit“ 1955 – 1965*. Berlin: Peter Lang. ISBN 3-631-74966-1.
- KOLÁŘ, Jiří, 1967. Snad nic, snad něco. In HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*. Praha: Československý spisovatel, s. 180-184.
- KOPFERMANN, Thomas, 1974. *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. ISBN 978-3-484-19032-0.
- KROUPA, Jiří, 1993. Poznámky nad významem „série“. In *Příběhy bez konce. Princip série v českém výtvarném umění*. Brno: Moravská galerie, s. 79-82. ISBN 80-7027-026-8.
- MILOTA, Karel, 2016. *Vzorec řeči*. Praha: Torst. ISBN 978-80-7215-426-5.
- MURIN, Michal – ADAMČIAK, Milan, 2011. Rozhovor Michala Murina s Milanom Adamčiakom o jeho experimentálnej poézii a iných literárnych a dramatických textoch. In ADAMČIAK, Milan. *Archív I (EXPO) – experimentálna poézia 1964 – 1972*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki, s. 12-26. ISBN 80-970848-1-3.
- MURIN, Michal – ADAMČIAK, Milan, 2014 – 2015. O akciách, konceptoch, projektoch, performanciách, výstavách a živote. In ADAMČIAK, Milan – MURIN, Michal. *Archív IV (AKTY) – akcie, performancie, projekty, koncepty a výstavy*. Zostavil Michal Murin. Košice: Dive buki, s. 13-152. ISBN 978-80-89677-06-1.
- OHME, Andreas, 2007. Václav Havels „Antikódy“. *Konkrete Poesie zwischen Ludismus, Sprachkritik und politischem Engagement*. In KLIEMS, Alfrun – RAŠLOFF, Ute – ZAJAC, Peter, ed. *Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa*. Berlin: Frank & Timme, s. 63-95. ISBN 978-3-86596-022-1.
- POMAJZLOVÁ, Alena, 2017. *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let*. Brno: Barrister & Principal. ISBN 978-80-7485-127-8.
- RAŠLOFF, Ute, 2011. „... hledá sa forma pre intermedialitu...“ Die „Partituren“ von Milan Adamčiak und Dezider Tóth zwischen musikalischer Grafik und Augenmusik. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, zv. 57, s. 53-76. ISSN 0084-0041.

- RUSINOVÁ, Zora, 2017. Serialita a repetícia ako príbuzné aspekty umenia, vedy a života. In RUSINOVÁ, Zora – KRALOVÍČ, Ján. *Serialita a repetícia ako tvorivé princípy integrovaného umeleckého diela*. Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, s. 8-33. ISBN 978-80-8189-015-4.
- SCHORNECK, Ute, 2001. *Calligrammes*. Frankfurt nad Mohanom: Peter Lang. ISBN 3-631-37887-4.
- SIKORA, Stanislav, 2013. *Po jari krutá zima. Politický vývoj na Slovensku v rokoch 1968 – 1971*. Bratislava: Historický ústav SAV. ISBN 978-80-970302-9-2.
- ŠTRPKA, Ivan, 2006. *Na samý okraj (písania)*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G. ISBN 80-85508-69-9.
- WINTER, Astrid, 2015. Destatická poezie a poetický konceptualizmus v tvorbe Jiřího Koláře. In BUDDEUS, Ondřej – MAGIDOVÁ, Markéta, ed. *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949 – 2015*. Preložila Lenka Javůrková. Praha: tranzit.cz, s. 70-90. ISBN 80-87259-34-4.

Elektronické zdroje

- CSERES, Jozef, 2017. Milan Adamčiak: Umelecké a existenciálne gestá, na aké sa nezabúda. *Pravda*. ISSN 1336-197X. Dostupné z: <https://kultura.pravda.sk/galeria/clanok/417895-milan-adamciak-umelecke-a-existencialne-gesta-na-ake-sa-nezabuda/>

Doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.
Katedra slovenského jazyka, literatúry a didaktiky
Ústav filologických štúdií
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského
Račianska 59
813 34 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: srank1@uniba.sk