

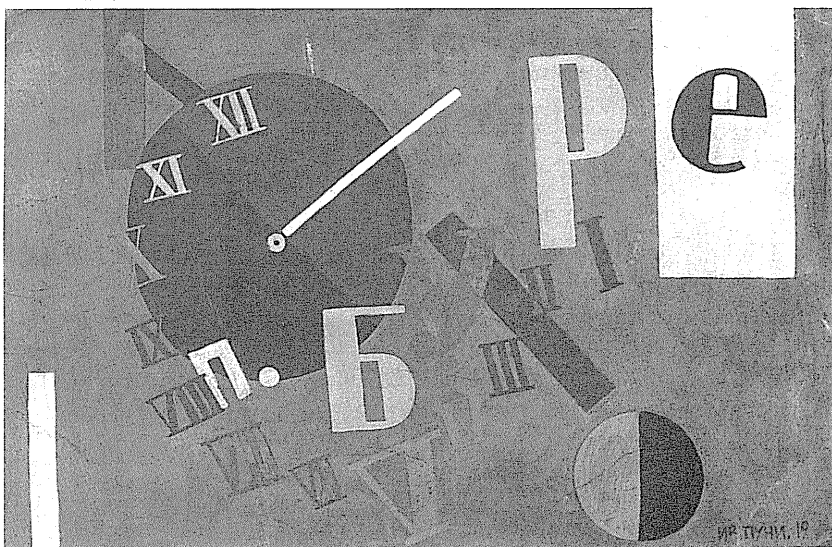
Kultura a umění

Lettrismus

JAROSLAV SEDLÁŘ

Vztah obrazu a písma, u jehož zrodu stál v období paleolitu obraz, má dlouhou historii, která započala v okamžiku, kdy paleolitický člověk rytými nebo malovanými obrázky na stěnách jeskyní vytvářel grafické znaky. Ty od sebe oddělila teprve antika, která však u písma oceňovala i estetické hodnoty; výtvarnou hodnotu mělo písmo ve středověkých iluminovaných rukopisech, zejména v malovaných iniciálách. Plného ohodnocení se však písmu jako samostatnému tvůrčímu prvku ve výtvarném umění dostalo až ve 20. století v kubismu, který ho použil v malovaném obraze. V roce 1911 namaloval poprvé podle šablony některá písmena latinské abecedy do svého obrazu *Le Portugais* (Portugalec) Georges Braque a od roku 1912 zakomponoval on a Pablo Picasso, *Journal et violon* (Zátiší s novinami a houslemi, 1912), ale i Juan Gris, *Syphon, verre et journal* (Zátiší se sifonem, sklenicí a novinami, 1916) do obrazů jednotlivá pís-

mena prostřednictvím koláží, vlepováním útržků novin, obalů z tabáku, hracích karet a krabiček od zápalek. Emil Filla, *Zátiší s rozkrojeným citronem* (1926) a italský futurista Umberto Boccioni, *Stav ducha – loučení* (1912), Gino Severini, *Dynamické a hieroglyfické* (1912) a Carlo Carrà, *Intervenční manifestace* (1914) vmalovávali do svých děl písmena a číslice, což lze chápat i jako ohlas tzv. osvobozených slov Filippa Tommasa Marinettiho. Tento vliv zasáhl rovněž ruské futuristy, například Michail Larionov do svých futuristicko-primitivistických obrazů vojáků vepisoval celé texty písní a nápisy, *Vojáci* (1909) a *Ivan Puni* (Jean Pougny) již ve dvacátých letech 20. století povýšil slovo, ba pouhý jeho fragment na jediný námět obrazu. Byl to on, kdo předznamenal pozdější lettristické obrazy. Ve svých raných dílech spojoval vlivy francouzských fauvistů a brzy nato Malevičova suprematismu, který převáděl v letech 1915-1916 formou konstrukcí z plechů, lepenky a dřeva do plastických reliéfů. V roce 1919, ještě než opustil Rusko a emigroval do Berlína a pak do Paříže, začal do svých obrazů vmalovávat písmena. Stačí připomenout obrazy *Hodiny* a *Kompozice s hracími kartami* (1919), dnes



Ivan Puni, *Hodiny*, 1919

v Ludwigově sbírce v Kolíně nad Rýnem, které patří vedle plastických reliéfů k vrcholným dílům v jeho tvorbě. První malba znázorňuje z osy posunutý kruh ciferníku, z něhož se uvolnily římské číslice, které jako by se volně vznášely před ním. Mimo kruh ciferníku přesahuje hodinová ručička, která se z kompozice vyčlenila v samostatný konstruktivistický znak, ostatně jako další obdélník, kruh a silnější přímky. Diagonálně od levého do pravého rohu obrazového obdélníku běží písmena ruské abizuky, která tvoří jméno P. Bure, patrně hodináře, pro kterého Puni namaloval obraz jako návrh na vývěsní štít. Takové obrazy Puni maloval i v Berlíně a potom v Paříži. Jednotlivá písmena nacházíme též na konstruktivisticky skvěle propracovaném druhém díle. Trvale se písmena a čísla zabydlela v dadaistických fotomontážích a kolážích Kurta Schwitterse, *Mz 410* (1922), Raoula Hausmanna, *ABCD* (1923), Hannah Höchové, v surrealistických obrazech Mana Raye nebo René Magritta, *L'art de la conversation* (Umění konverzace, 1950).

Po druhé světové válce panovalo všeobecné přesvědčení, že moderní umění vyčerpalo všechna svá témata, ideje, techniky a tendence už v první polovině 20. století a vše se potom pouze napodobovalo nebo nejvýše synkreticky varírovalo. Mluvílo se dokonce o akademické fázi moderny. V dalším vývoji se však ukázalo, že například informal nebyl pouhým postexpresionismem, pop-art pouhým neodadaismem, dekonstruktivismus pouhou antitezí ke konstruktivismu. Protože vznikaly v jiné době a v jiném kulturním prostředí, znamenaly nové přehodnocení podobných témat, idejí, technik a tendencí, zároveň ale oživovaly dávno zapomenuté např. expresionistické, dadaistické nebo konstruktivistické myšlenky, event. tradice konkrétního umění, a to například i v minimal-artu nebo v konceptuálním umění, a staly se dokonce vysoce aktuálními, jako například lettrismus, který nebyl sice tak významným uměleckým směrem jako např. pop-art, dekonstruktivismus nebo minimal-art, nicméně rovněž ovlivnil četné umělce, ale i některá nová hnutí.

Lettrismus patří druhodnačně mezi umělecké avantgardy druhé poloviny 20. století.

Inspirovala ho nepochybně osvobozená slova Filippa Tommasa Marinettiho, navázal však bezprostředně na surrealismus, který převedl do tzv. situacionismu. Umělecký směr zvaný lettrismus (francouzské slovo la lettre překládáme jako písmeno, litera) založil roku 1946 ve Francii básník (rodilý Rumun) Isidore Isou, který zastával názor, že řeč, slovo a figurace jsou vyčerpány a musí být nahrazeny jenom písmeny. V manifestu lettrismu uvedl devatenáct nových znaků lettrismu a vyhlásil deset způsobů jak nakládat s písmenem v básni. Později plánoval dokonce spojení všech znaků a disciplín do jednotné hypergrafie. Lettristé, ke kterým se připojili také výtvarní umělci (M. Lemaître, J. Spacagna. R. Sabatier), založili v roce 1963 *Centre de la Recherche Lettriste* a nakladatelství *Lettrisme et Hypegraphie*. Skupina stále existuje a v době od 19. února do 20. března 2004 uspořádala dokonce výstavu nazvanou *La photographie lettriste depuis 1990* v Georgia Southern University v USA, na které vystavovali Gérard-Philippe Broutin, Anne-Catherine Caron, François Poyet, Woodie Roehmer, Roland Sabatier, Alain Satié, David Seaman.

Isidore Isou byl přesvědčen, že písmo má absolutní hodnotu a může být nositelem nových forem uměleckého poselství, a to nejen v podobě hláskových lettristických básní, nýbrž i v podobě výtvarné, v níž má mít funkci výrazně dominující, protože v kulturních dějinách lidstva mělo písmo a psaní mimořádný význam a pro malířství, sochařství a architekturu. Písmo bylo vždy rozhodujícím nositelem komunikace mezi lidmi, a proto je jím i v lettristických obrazech. Lettristé používali jak expresivní záznamy, tak písmové texty, písmena různých abeced, znaky Morseovy abecedy, Braillovo a obrázkové písmo, rébusy, anagramy i nové typy tiskařského písma a grafémy, které mohou být díky své expresivitě prostředky stejně hodnotného sdělení jako například obraz. Nicméně ve výtvarných artefaktech, v obrazech, grafikách, v kolážích a fotografiích bylo užíváno spíše pro svůj vizuální než komunikativní a významotvorný efekt. Hlavními představiteli byli od počátku padesátých let vedle Isidora Isoua Maurice Lemaître, Gabriel Pomerand, François

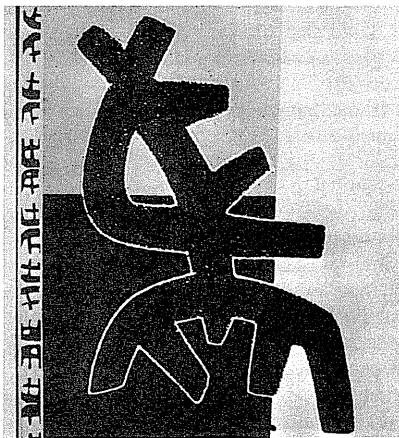
Dufrène, Jacques Spacagna, Roland Sabatier. Velice často se pohybovali na hranicích mezi literaturou a výtvarným uměním nebo mezi poezií a filmem. Lettrismus bývá často zařazován také mezi projevy konkrétní poezie a Isidore Isou ve svých textech dokonce předjímal konceptuální postupy a předmětovou uměleckou tvorbu, trval však na tom, že základem lettristického díla je písmeno nebo číslice, nikoliv slovo nebo dokonce věta.

Přes jednoznačně avantgardně a nově zaměřenou poetiku vznikla mezi lettristy levicově orientovaná opoziční skupina, která se zaměřila na kulturní sabotáže a roku 1952 se odtrhla, aby založila *Lettristickou internacionálu*. Její členové se obrátili k minulosti, k tradici dadaistických provokací, zaujímali jednoznačně postdadaistické postoje, které se projeví v tzv. neodadaistické psychogeografii, v jejímž rámci preferovali tuláctví a uplatňovali praktické modely situacionistické kritiky plánovitého rozvoje měst a všedního života v jakémsi smyslu bezdomovectví.

Na lettrismus reagovali jednotlivci i skupiny a směry nebo tendence. Magrittovým dílem byl ovlivněn Marcel Broodthaers, který svým obrazem *Un coup de dés* (Vrh kostek, 1969), zaplněným písmeny objektivizoval slovo, odmýtziloval jeho vý-

znam a podřídil ho celému bohatství svého humorně a ironicky poetického díla. Písmo se objevuje rovněž v pop-artu, využíval ho např. v komiksových obrázcích Roy Lichtenstein nebo utilitárně popisně Andy Warhol. S emblémy, písmeny a čísly pracoval pop-artu blízký malíř Robert Indiana, který měl ve svém ateliéru na Manhattanu zásobu měděných popisek. Nejprve sestavoval písmena, čísla a hvězdičky do asambláží, později je maloval na plátno, jak ukazuje např. akrylovými barvami provedený obraz „5“ (1963). Konceptualisté Joseph Kosuth, *Frame-One and Three* (Rám-jeden a tři), *One and Three Chairs* (Jedna a tři židle, oba 1965), Lawrence Weiner, Robert Barry a další ho ve svých výtvorech povýšili na dominantní motiv. Mezi konceptualisty bychom mohli některými díly zařadit i Hanne Darboven a Jannise Kounellis. Hanne Darboven pracuje s bezobsažnými nápisy, seriálně členěnými do řad a kolon, s čísly, písmeny nebo s řadami písmen, které vznikají při práci na počítači a patří ovšem spíše do oblasti computerového programování. Osáměle a letmo se lettrismu dotkl i Jannis Kounellis, který dříve než přešel k arte povera (po svém přesídlení do Říma v roce 1956), pracoval výhradně s čísly a písmeny, které využíval pouze jako znaky, *Rana* (1961). Nicméně jeho mnohoznačné dílo, rozprostřené od malovaných písmen a not až ke slepým maskám a k práci s ohněm, kouřem a olovem, svědčí o rozpačitém hledání asociativních forem symbolů odkazujících do neurčitých poloh mezi prchavostí a trváním, mezi bytím a zanikáním. Giuseppe Capogrossi, držitel čestného uznání ze 32. bienále v Benátkách, maluje jednak monumentální dekorativní mříže z černých, červených a bílých pruhů do moderní architektury, jednak do závěsných obrazů postavy-písmena, kterými se jednoznačně přibližuje lettrismu, *Plocha 423* (1961). Lettrismus pracoval také s písmem z tiskáren a noví realisté ho uplatňovali na městských reklamních billboardech a plakátovacích plochách.

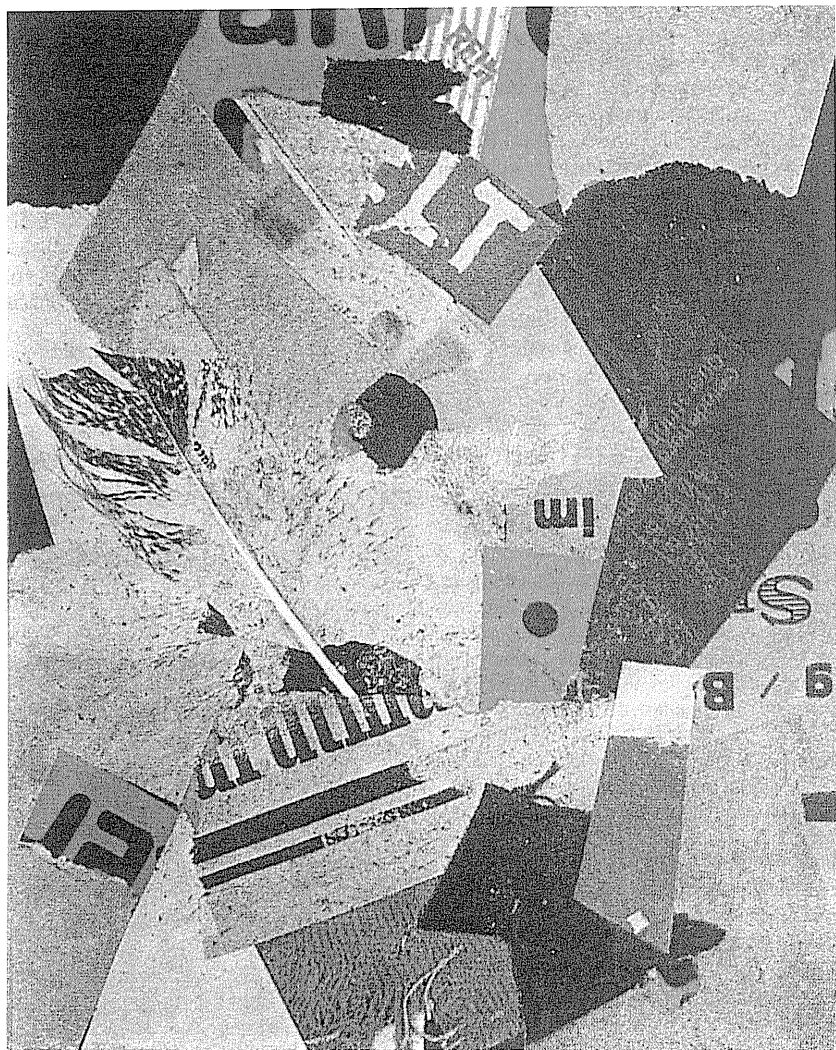
U nás patřil k průkopníkům lettrismu Zdeněk Sklenář, v jehož tvorbě došlo k radikální proměně po jeho návratu z Číny v roce 1955. Tehdy u něho skončilo období



Giuseppe Capogrossi,
Plocha 423, 1961

tvorby ovlivněné surrealismem a nastalo tzv. kaligrafické období. Po několika obrazech čínských pavilonů a cypřišových hájů namaloval v roce 1956 obraz *Hospůdka pekingských básníků*, v němž poprvé použil čínské znaky. Postupně své obrazy pojednával stále složitějším vrstvením barevných past a vysokých reliéfních nánosů, které pak popisoval škrabáním, loupáním, prořezá-

ním, ba i obnažováním podkladu kaligrafickými znaky, lineárními arabeskami a od šedesátých let i latinskými písmeny a koloristicky sjednocoval barevnými retušemi, světlými a průsvitnými lazurami. I když tyto obrazy vypadají na první pohled jako abstraktní nebo informální (u nás ostatně lettrismus většinou souvisí s informelem), chtějí být v rovině smyslové a pojmové kom-



Kurt Schwitters, Mz 410, 1922

plexním obrazem světa, a to právě prostřednictvím písmen, ideogramů a kulturních symbolů.

Druhým výrazným českým lettristou i protagonistou konkrétní poezie byl v letech 1962-1966 malíř, grafik a tvůrce objektů Eduard Ovčáček, který ve své tvorbě využíval tiskací písmo jako jeden z hlavních kompozičních prvků. Písmenům dával plošnou i plastickou podobu a zdobil je dalšími písmeny nebo typografickými značkami. Na výstavách skupiny Parabola předváděl výtvarné realizace v podobě vypalovaných nebo slepotiskových liter, propalovaných koláží a strukturální grafiky, *Ortely, Sloup poezie, Propalovaná koláž* (1964), *Chiro-mantie* (1965), dřevěných nebo papírových sochařských objektů, latinkových grafémů a vypalovaných soch a reliéfů. Ovčáček vyznával písmo jako samostatnou estetickou kvalitu, aniž přítom omezoval jeho odkazy k jazykové komunikaci.

Třetím hlavním českým lettristou byl grafik a malíř Jiří Balcar, úpravce knih a tvůrce plakátů, který byl ovlivněn neorealismem a existencialistickou filozofií. Od roku 1955 se jako redaktor Květů aktivně účastnil diskusí o neuspokojivém stavu české kultury. Cestu k lettrismu nastoupil grafickými listy popsanými různými písemnými sděleními v podobě cyklů *Labyrinty, Zprávy, Šifry, Nápis*y (kolem roku 1959). Objevují se v nich nečitelná nebo nesrozumitelná písma inspirovaná byrokratickými formuláři, vhláškami a sděleními *Dekrety* (1960). Jako by byly popsány chaotickými záznamy na plošném abstraktním pozadí s naškrábanými podpisy a písmenovými ukazateli. Podle Balcarových vlastních konfesí jej k těmto výtvorům dohnaly osobní traumatické srážky s moderní byrokracií. Občas ve svých grafikách citoval celé texty nebo výroky, často s komickým nebo groteskním podtextem. Potom kombinoval náčrty plánů a různé technické poznámky, součty, grafy, kóty, šachovnice, křížovky a prvky spontánního psaní. Do obrazů vkládal jednotlivé izolované tiskařské litery a vytvářel si tak velmi osobitý vizuální styl. V protikladu k francouzským lettristům ovšem Balcar v jednotlivých grafémech a zlomcích slov viděl spíše symbol nemožnosti komunikace mezi lidmi.

K nejvýznamnějším předním československým umělcům-lettristům vůbec patří nesporně bratislavský Miloš Urbásek. Zpočátku používal ve svých kolážích a dekolážích výhradně písmo z tištěných materiálů (1964-1966), jak dokládá např. koláž nazvaná *Barbar* (1965), sestavená jenom z písmen, nad kterými dominuje výrazné tiskací A. Později pracoval s grafémy, které podřizoval racionální organizaci, např. ve vynikajícím leptu označeném římskou číslicí XVI. (1966) nebo v latexových malbách ze série témat, *Téma* (1965), kde jsou řazena písmena A a jeho fragmenty a v nejvýznamnějším díle nazvaném *Téma O* (1966), na kterém jsou, podobně jako kdysi u Puniho, povýšeny dva fragmenty tiskací litery O nejen na jediný námět obrazu, ale i na ojedinelou a racionálně rozvrženou kompozici. Stejně ovšem jako Sklenář, Balcar nebo Ovčáček kombinoval i on konstruované typy liter s agresivní malbou a v grafikách často znázorňoval emblémy a pečeti.

U řady dalších českých výtvarníků můžeme zaznamenat kratší nebo delší lettristická období. Jan Kubíček pěstoval lettrismus v letech 1962-1965. Od cyklů měst přešel

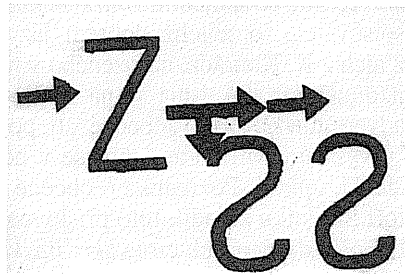


Miloš Urbásek, *Barbar*, 1965

k detailním pohledům na struktury stěn pokrytých nápisy a znaky, které maloval dokonce velmi přesně podle šablon, *Tabule* (1965). Spojoval tedy podobně jako ostatní čeští lettristé informel a lettrismus do osobitě pojatého uměleckého projevu.

Jakýmsi shrnutím všech typů uplatnění písma v českém umění se stala výstava *Obraz a písmo*, kterou v roce 1966 připravili Jiří Padrta a Zdeněk Felix. Byla to jedna z legendárních výstav šedesátých let, které uváděly do českého umění aktuální problematiku. Její tvůrci se patrně inspirovali mezinárodní přehlídkou *Schrift und Bild* (Písmo a obraz), která se v letech 1962-1963 uskutečnila v Baden-Badenu a v západním Berlíně a která představovala první světovou prezentaci uplatnění písma v moderním umění. Na české výstavě *Obraz a písmo* se objevili všichni autoři, kteří s písmem v té době soustavně pracovali: vedle výtvarníků Eduarda Ovčáčka, Zdeňka Sklenáře, Jiřího Balcara a Jana Kubíčka také Miloš Urbásek, Adolf Hoffmeister, Karel Malich a další. Přítomni byli rovněž básníci, kteří překročili hranice poezie směrem k vizuální poezii a k výtvarnému umění. Například Jiří Kolář vystavil ukázky své evidentní a tzv. předmětné poezie, v nichž uplatnil písmo jako výchozí materiál koláže. Vytvářel i obrazy, a to obrazy z uzlového písma, obrázkové a kaleidoskopické básně. Výstava se uskutečnila v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě, v Galerii Václava Špály v Praze a v Regionálním muzeu v Kolíně nad Labem. Připomenutím této výstavy byla přehlídka *Písmo v obraze*, která v létě roku 1992 proběhla v Galerii Stará radnice v Brně a na níž byla představena díla vytvořená v době od první výstavy v roce 1966. Vizuální poezie tentokrát prostor nedostala, protože hlavním cílem výstavy *Písmo v obraze* bylo sledovat, jak se písmo projevuje ve výtvarném díle. Zastoupeni byli jednak autoři, kteří prezentovali výtvarnou problematiku již na výstavě *Obraz a písmo*, a dále ti, kteří se problematikou písma zabývali ještě v šedesátých a osmdesátých letech 20. století. Z těchto nových autorů připomeňme zejména Miroslava Šnajdra staršího, který v informelních obrazech parafrázoval dětské kres-

by, a Jana Wojnara, který začínal pracovat jako autor drobných koláží složených z fragmentů tištěných textů a z poštovních známek. Od začátku sedmdesátých let se v jeho tvorbě prosadilo již konceptuální myšlení, které mu ovšem nebránilo v tom, aby ve svém díle stále ještě užíval graféy a nonsémantické strojopisné struktury. Naopak Milan Knížák ručně popisoval své asambláže z textílních oděvů a drobných předmětů a Václav Vokolek na svých obrazech dokumentoval zájem o prostorové charakteristiky grafémů. Jan Smejkal zapisoval do svých obrazů a obrazových sérií téměř neosobním rukopisem – většinou velkými verzáلكovými typy – citace textů, které ho zaujaly. Někdy ve svých dílech použili písma i Pavel Rudolf, Libor Jaroš, Vladimíra Sedláková, Peter Rónai nebo Petr Kvičala aj. Vstup písma do obrazu byl tedy umožněn často inspirací dílem jiných umělců, prostředím nebo vlivem výrazové role písmového záznamu. Předpokladem k tomu byla analýza písma a textu jako nositele informací a významů, jako tvarové hodnoty s určitým potenciálem výrazu a krásy, jako prostředku formulace subjektivního vědomí i jako nástroje mezilidské komunikace. Aktualizace písma v obraze navíc přinesla uplatnění nadnárodního prvku v moderní kultuře. Právě v souvislosti s písmem se moderní umění Evropy a Ameriky přihlásilo ke kulturnímu dědictví také jiných než evropských oblastí.



Jannis Kounellis, Rana, 1961