

Experiment jako program v české poezii šedesátých let

LUKÁŠ BÍLEK

Ve druhé polovině 20. století se v mnoha evropských i mimoevropských zemích objevují zprvu izolovaní autoři a poté i skupiny, jejichž tvorba se radikálně rozchází s dosavadními představami o literárním díle a literární komunikaci. Postupně tyto „buňky“ navazují vzájemné kontakty a vzniká bohatě diferencované mezinárodní hnutí, fungující spíše na principu volného oběhu informací a příležitostných setkání a spolupráce než na plnění nějakého jasně stanoveného programu.

Z hlediska formálního rozhraní tradičních uměleckých druhů a literárních žánrů zasahuje tvorba představitelů tohoto hnutí do mnoha oblastí, nacházíme v ní prvky hudby, výtvarného umění i performance. Tvorba čistě literární (alespoň pokud jde o zvolené médium, totiž jazyk) zahrnuje útvary básnické i prozaické. Přesto tito autoři svou produkci označují jako poezii, ovšem s různými přívlasky zdůrazňujícími odklon od jejího tradičního pojetí a fungování: mluví se o *nové* nebo *umělé* poezii. Nejrozšířenější (alespoň u nás) a snad i nejdůležitější je však pojem *experimentální poezie*.

V české literatuře se podobné tendence projeví už koncem padesátých let v tvorbě Jiřího Koláře a Ladislava Nováka. Novák vytvořil svůj první soubor onomatopoických básní v roce 1957, Kolářova „Pocta Kazimíru Malevičovi“ vznikla v roce 1959. Oba autoři později došli mezinárodního uznání jako výrazní představitelé hnutí, o jehož existenci neměli zpočátku tušení. Proměny jejich poetik nevycházely z žádného zvenčí přijatého programu: to lze snadno vysvětlit tím, že seznámení s experimentální poezií zahraniční provenience bylo – zejména díky iniciativě Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové – umožněno až po pootevření českého kulturního ghetta na počátku šedesátých let. Zajímavější je, že ani u Nováka, ani u Koláře nepozorujeme snahu formulovat program vlastní. Možná to poukazuje na odlišný vztah tvůrce k dílu a díla ke světu, než jaký byl typický pro moderní a zejména avantgardní směry.

Když Umberto Eco srovnává experimentální proud v italské literatuře šedesátých let s avantgardou, dospívá k závěru, který lze přijmout i v obecné rovině, a sice že avantgarda usilovala o komunikaci mezi empirickým autorem a empirickým čtenářem, zatímco literární experiment se orientuje spíše na jejich modelové protějšky (Eco 2002: 126). Jinak řečeno, avantgarda věřila v sílu literatury a umění vůbec, umění pro ni bylo činným prvkem přeměny světa. Jakkoli avantgardní dílo může být – a povětšinou také bylo a je – vnímáno a hodnoceno samo o sobě a teprve na základě toho je mu přiznáno jisté místo v dějinách, a to v dějinách nějak

zafixovaných, ve skutečnosti se snažilo o opak: chtělo být součástí dynamiky dějin samých a v tom také spatřovalo svou hodnotu. Naproti tomu experimentální přístup se zdánlivě ocitá mimo dějiny. Narušování paradigmat je tu sice daleko důslednější než u avantgardy, ale nepůsobí dojmem revolty, spíše nevinné a možná zbytečné hry.

Autor dějin experimentální poezie Jacques Donguy upozorňuje na fakt, že u zrodu všech avantgardních hnutí, která tvoří skutečné dějiny umění 20. století, stáli básníci, ač se zdaleka neomezovala pouze na poezii (DONGUY). Dodejme, že básníci se také významnou měrou podíleli na přípravě manifestů a programových prohlášení těchto hnutí. To však vůbec neznamená, že by se například hudba či výtvarné umění nedokázaly obejít bez patronace „mistrů slova“. Naopak, literatura za těmito uměleckými druhy v jistém ohledu výrazně zaostávala. Na to upozorňuje už Stéphane Mallarmé v předmluvě k *Vrhu kostek* (1897), který je všeobecně považován za předvoj experimentální poezie.

Jindřich Chalupecký shledává podobný impuls také u Jiřího Koláře: „Kolářovým úsilím celých těch čtyřicátých a padesátých let proniká potřeba s tímto zaostáváním se vypořádat. Moderní umění chce rozhodně překonat formy naší civilizace, ale kontinuita této civilizace je právě daleko více v jejích teoriích než v její praxi: čili v jejích slovech. Tak nejvlastnější materiál poezie svazuje současného básníka s tím, co má opustit“ (CHALUPECKÝ 1990: 56).

Konkrétním podnětem k hledání nových možností poezie bylo Kolářovi setkání s hudbou Antona Weberna. Novákovy pozdější experimenty byly zase inspirovány malbou Victora Vasarelyho. Jeho dílo přitom Novák v té době znal pouze z výkladu v zahraničním rozhlasu. Paradoxně právě to mu možná, přes rozdílnost materiálu, otevřelo cestu k uplatnění analogických postupů v literatuře.

Materiálem poezie, píše Chalupecký, jsou slova, slova na rozdíl od tónů či barev bezprostředně spjatá s tím, čemu říká teorie naší civilizace a co bychom také mohli nazvat diskurzem ve foucaultovském smyslu. Tento diskurz je přitom zároveň více i méně než jazyk. Jazyk je znakovým kódem. Diskurz bychom mohli považovat za kód kódu, soubor pravidel, který řídí užívání jazyka. Kontinuita civilizace, o níž mluví Chalupecký, je pouze zdánlivě kontinuitou slov, ve skutečnosti je kontinuitou, či spíše diskontinuitou diskurzu, jímž je užívání jazyka kódováno a překódováno v určitých formacích.

Je ale i literatura takovou diskurzivní formací? Foucault sám nechává tuto otázku otevřenou. Řekl jsem, že diskurz je nejenom více, ale i méně než jazyk. Vzhledem ke své komplexní znakové povaze jazyk nikdy moci diskurzu zcela nepodlehne. Literatura tuto komplexitu vždy znovu aktualizuje. Vedle konvenčního, symbolického významu jazyka využívá i jeho ikonického a indexového aspektu, na který upozorňuje například Jakobson (JAKOBSON 1995:

42–54), a rovněž jeho aspektu materiálního, smyslového. Je zřejmé, že tento rys je příznačnější pro poezii než pro prózu.

Jestliže moderní umění, jak píše Chalupecký, touží překonat formy naší civilizace, činí tak dvojnásobem. Avantgarda se chce podílet na jejich proměně (či destrukci – v případě dadaismu), experiment se od nich pokouší zcela osvobodit, vytvořit si formu vlastní. Experimentální poezie sice vědomě navazuje na mnohé podněty avantgardy, například na Marinettiho *osvobozená slova*, Apollinairovy *kaligramy*, Chlebnikovův *zauum* či *fonetické básně* dadaistů, jde však spíše o návaznost na určité postupy – smysl jejich užití je jiný. Nejde tu už o rozšiřování sémantické nosnosti jazyka, ale naopak o jeho oproštění od významu.

Novák, jak už bylo řečeno, zahájil svou experimentální dráhu souborem onomatopoických básní, jež zachovávají pouze formální rysy tradiční poezie, tedy rytmus a grafické členění, ale namísto slov v nich figurují shluky písmen, respektive – jak naznačuje výraz *onomatopoická básně* – hlásek. Novák se tak radikálně rozešel se svou dosavadní tvorbou, která byla ovlivněna surrealismem a hlásila se ke katolickému proudu. Můžeme v tom spatřovat (a potvrzují to i svědectví jeho přátel) deziluzi z možností tradiční poezie, z jejího sepětí s ideologickými schémata. Onomatopoické básně mu otevřely cestu k manipulaci s jazykem v jeho čisté předmětnosti. Užívá jeho znaků, ale vyvazuje je z kódu, jemuž původně sloužily. Dá se říci, že totéž činili ve fonetických básních i dadaisté; Novák však tuto zkušenost dále zúročil, když se ve svých konstelacích z konce padesátých let, inspirovaných Vasarelym, vrátil ke slovům. Slova, vytržená z větné souvislosti a zdůrazněná opakováním, jsou k sobě řazena v ploše stránky, přičemž drobné obměny jejich vnější podoby (změny diakritiky, přesmyknutí písmen apod.) vyvolávají posuny významu. Sémantika je tak zcela podřízena gestu tvůrčího subjektu, který se tak na ní stává nezávislým, na rozdíl od lyrického já tradiční poezie, které je součástí sémantického pole textu. Na počátku šedesátých let začíná pracovat s tzv. *nalezými texty* většinou neliterární povahy a do jeho poetiky tak vstupuje prvek náhody. Operace, jimž tyto texty podrobuje, se někdy řídí přesnými pravidly, a na povrch tak vystupuje jejich skrytá struktura (například opakování určité hlásky či skupiny hlásek). Text tak náhle „mluví“ sám za sebe, je objektivizován. Jindy jsou i tyto operace zdánlivě nahodilé (škrtání apod.), opět se v nich projevuje tvůrčí subjekt.

Kolářův vývoj k básnickému experimentu byl v porovnání s Novákem organičtější. V jeho poezii se totiž od počátku projevuje skepse k tomu, v co věřila avantgarda. Umění pro něj nemůže být ve vztahu k modernímu světu ničím jiným než pouhým svědectvím. S tím souvisí jeho depoetizace básnického jazyka. Prožívající subjekt této poezie se obvykle nesnaží svou zkušenost a vztah k realitě nikterak zúročovat (proto jej ani nenazveme lyrickým já). O to zřetelněji zde vystupuje subjekt tvůrčí, který narušuje sémantiku sdělení umělými zásahy v rovině

syntaxe či kompozice a vytváří tak estetickou kvalitu, jež nesměruje mimo dílo, nýbrž zvýznamňuje je samotné, jeho přítomnost. V průběhu padesátých let se právě tento aspekt jeho tvorby dostává stále více do popředí. Její poslední období je završením tohoto procesu. Ve své *evidentní poezii*, jak ji sám nazývá, paradoxně využívá odosobněné vizuální podoby jazykového znaku, standardizovaného strojopisného typu k vytváření jeho nové vizuální organizace, která se stává nositelkou bezprostředního estetického sdělení. Míra významovosti užitých prvků jazyka je různá, vždy je však podřízena vizuální stránce, ať už jde o násilné vměstňávání souvislého textu do pravidelných či nějak narušených obrazců, nebo naopak o jeho stejně násilnou dekompozici a rozmíst'ování v ploše stránky. Porovnáme-li některé Kolářovy portréty umělců s Apollinairovými kaligramy a podobnými příklady z literatury antické nebo středověké, vidíme, že jsou zde převráceny role vizuální organizace a konvenčního významu jazyka – ten u něj jen signalizuje téma, neboť tyto básně jsou tvořeny pouze ze zmnožených grafémů jména portrétovaného umělce a jejich smysl, verbálně sotva vyjádřitelný, je třeba hledat v jejich prostorových vztazích. V kaligramech má naopak tato vizuální podoba symbolický charakter, poměrně jednoznačně ilustrující verbální sdělení. V některých kompozicích pak opouští oblast jazykového významu docela a pracuje pouze s izolovanými grafickými prvky včetně číslic a interpunkčních znamének a metodou koláže obohacuje tento materiál o nejazykové prvky. Postupně se tak dostává do sféry výtvarného umění, stejně jako Ladislav Novák.

Pro oba autory byl tedy literární experiment důležitou etapou v hledání autonomního uměleckého výrazu, které je nakonec dovedlo za hranice literatury (Novák se ovšem literatuře věnoval i nadále). Uvedl jsem pouze některé z jejich metod, abych ozřejmil způsob, jakým se oprostili od svazujících forem tradičního básnictví. Škála postupů je však daleko širší, zejména u Nováka, který v šedesátých letech přispěl téměř ke všem proudům experimentální poezie. Důležité však je, že objevování těchto metod u nich nepramenilo – ukazuje to již zmíněná absence programu – z teoretických úvah o podstatě jazyka či literatury, jako tomu bylo u jiných představitelů experimentální poezie, ale ze samotné umělecké praxe. I když v jejich poetice hraje významnou roli náhoda a objektivizace jazyka, podstatou jejich snažení je osvobození tvůrčího gesta.

Teoretická a programová východiska i tvorbu nejvýznamnějších představitelů mezinárodního hnutí přiblížili české veřejnosti Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, a to v první polovině šedesátých let dvěma přednáškami v Klubu výtvarných umělců Mánes a později i překladatelskou a ediční činností. V roce 1967 připravili mezinárodní antologii *Experimentální poezie*, představující více než stovku autorů, z toho patnáct českých. Oba také podepsali „První stanovisko mezinárodního hnutí“, sepsané roku 1963 v Paříži, které je uvedeno tímto

prohlášením: „Změnila-li se báseň, je to proto, že jsem se změnil já, že jsme se změnili my všichni, že se změnil svět“ (HIRŠAL – GRÖGEROVÁ 1997: 36). Otázkou, v čem se změnil svět a v čem se v souvislosti s tím mění poezie, se zabývali v první z přednášek v Mánesu, konané 20. 12. 1962 a nazvané „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“. Již sám název prozrazuje, že se jedná o reflexi komunikace v obecné rovině a že jsou z ní vyvozovány důsledky pro komunikaci literární. Poukazuje se tu na to, že dosavadní způsob chápání a užívání jazyka zaostává za možnostmi, jež skýtá soudobý rozvoj informačních technologií.

Je vysloven požadavek maximální objektivizace jazykového znaku tak, aby se stal absolutní informační jednotkou planetárního dorozumívacího systému. K tomu směřuje statistická estetika Maxe Benseho, vůdčího ducha Stuttgartské školy, s níž Hiršal a Grögerová navázali počátkem šedesátých let osobní kontakty (také přeložili a v roce 1967 v Odeonu vydali Benseho stat' *Teorie textů*). Jazykový znak se v Benseho pojetí stává prvkem, jehož informační hodnota spočívá čistě v jeho materiálním výskytu. Výběr a kombinace takových prvků pak tvoří číselně vyjádřitelnou estetickou informaci jakéhokoli, tedy nejen literárního textu.

Benseho estetika ovšem hrála pro českou experimentální poezii spíše roli iniciační, její přímá aplikace, tedy systémové vytváření textů na základě určitého předem stanoveného logaritmu, které je možné i pomocí počítačového programu, se objevila pouze jako jeden typ textu v *Typologii textů* dvojice Hiršal – Grögerová (HIRŠAL – GRÖGEROVÁ 1993). Důležitým momentem bylo odlišení estetické informace textu od jeho příslušnosti k jazykovému kódu, tedy to, k čemu, jak jsme viděli, se Kolář a Novák dostali bez podobné výslovné reflexe. Ovšem jak u nich, tak u dalších autorů, kteří se vydali stejnou cestou, například Jiřího Valocha či Eduarda Ovčáčka, není tato estetická informace vázána na pouhý výskyt znaku, ale povětšinou i na jeho smyslové kvality, zabydlující vizuální nebo (například v Novákově fónické poezii) auditivní pole. V dílech Karla Adamuse nebo Josefa Honyse – ale opět i Koláře a Nováka – pak tento přístup umožňuje kombinovat jazykový znak v jeho grafické či fonetické podobě s vizuálními a auditivními prvky a také tuto jeho smyslovou kvalitu dále zpracovávat technikami blízkými modernímu malířství a hudbě – například Burdovy typofroasáže (vznikající třením strojopisného typu o papír), Novákova zrcadlová abeceda nebo jeho manipulace s magnetofonovým záznamem přednesu.

Dalším podnětem, zprostředkovaným první přednáškou v Mánesu, byly Gomringerovy *konstelace* a Heissenbüttelovy *řetězce*, tedy konstrukce pracující nikoli s izolovanými, desémantizovanými znaky, ale se slovy a u Heissenbüttela také větnými konstrukcemi. Namísto apriorního odmítnutí jazykového kódu zde nastupuje prověřování jeho nosnosti. Konstelace

navozují významové vztahy mezi slovy nikoli syntaktickými prostředky, ale prostorovým uspořádáním. Řetězce jsou naopak průzkumem funkčnosti syntaktických prostředků, od nichž se, jak upozorňuje sám Heissenbüttel, odvozují veškerá filozofická, náboženská a literární schémata.

Vedle aktualizace jazykového znaku jako materiálu, tj. jeho objektivizace, se tak v experimentální poezii uplatňuje také aktualizace jeho sémantické stránky, a to buď obnažováním syntaktických, logických či epistemických struktur v modelových textech (u Heissenbüttela, v *Meandrech* Bohumily Grögerové), nebo zapojováním jazykového kódu do vztahů, které mu nejsou vlastní. Druhý případ se týká nejen Gomringerových konstelací, ale také třeba binární poezie Ladislava Nebeského. Ten stanovuje binární číselný kód jazykových znaků a na základě různých typů pravidelnosti tohoto superkódu demonstruje významové vztahy slov. Patří sem i *Slovobrazy* Vladimíra Burdy, blížíci se Gomringerovým konstelacím propojením významu a prostorových vztahů, nikoli však mezi slovy, ale mezi slovem a samotným prostorem. Konečně sem můžeme zařadit i *Antikódy* Václava Havla, v nichž se význam jazykových znaků dostává do konfliktu s jejich vlastní prostorovou organizací. Experiment zde přestává být pouhým průzkumem možností jazyka a sám se stává kritikou jeho vyprázdněnosti, nedostatečnosti a zneužitelnosti, jejíž teoretická reflexe byla, jak jsme viděli, tomuto průzkumu základní motivací.

Zvláštní postavení má konečně v české experimentální poezii poezie permutační, rozvíjená ve druhé polovině šedesátých let především Emilem Julišem a Karlem Milotou, která uplatňuje různé konstrukční principy nikoli na jazykový znak vůbec, ale na obrazný básnický jazyk. Stejně jako v tradiční poezii je zde rozehráno bohaté sémantické pole, odkazující k prožitku a vnější realitě, jeho soudržnost však nezaručuje lyrické já, ale tvůrčí subjekt volící principy uspořádání.

PRAMENY

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (edd.). *Vrb kostek. Česká experimentální poezie*. Praha: Torst, 1993

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (edd.). *Báseň – obraz – gesto – zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997

LITERATURA

DONGUY, Jacques. *Poesies experimentales de 1950 a nos jours. Les mouvements internationaux*. <http://www.costis.org/x/donguy/poesies.htm> [přístup 2007-02-28]

ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz*. Praha: Mladá fronta, 2002

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění*. Praha: Prostor, Arkýř, 1990

JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H & H, 1995

RESUMÉ

Příspěvek se zabývá vztahem české experimentální poezie šedesátých let 20. století k tradiční i avantgardní poezii, k jiným druhům umění a k teoretickým a programovým východiskům experimentu v mezinárodním kontextu. V případě Jiřího Koláře a Ladislava Nováka je základní motivací k uplatňování experimentálních postupů snaha vymanit se tvůrčím gestem z diskurzu ovládajícího sémantické pole jazyka; v této souvislosti je pojednán vliv výtvarného umění a hudby. Dále je sledována souvztažnost zahraničních teoretických a programových impulsů zprostředkovaných Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou s jejich vlastní tvorbou i tvorbou dalších autorů, která má charakter průzkumu jazykového znaku jako objektu i jako nositele významu. Pozornost je věnována i poezii permutační, aplikující podobné principy nikoli na jednotlivý jazykový znak, nýbrž na básnický jazyk.

SUMMARY

The article pursues Czech experimental poetry in the 1960s and its relationships with traditional and avant-garde poetry as well as other arts, taking into account its theoretic resources and programs in the international context. In case of Jiří Kolář and Ladislav Novák the basic motivation of applying experimental methods may be discerned in their effort to liberate the poetry by creative gesture from the conventional kind of discourse that controls the semantic field of language; the influence of fine arts and music is included as well. Further, the interrelations between foreign theoretic impulses, mediated to the Czech authors by Josef Hiršal and Bohumila Grögerová, and the writings of both these two and other authors are inquired into. Their works are distinguished by an exploration of the linguistic sign as an object as well as a vehicle of meaning. Eventually, the method of the permutational poetry is revealed as an application of experimental methods to the structure of the poetic language, not merely to the linguistic sign.