

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Bc. Filip Jakš

**Jazyk a jeho horizont
v současném českém umění**

diplomová práce

Vedoucí práce: PhDr. Milan Pech, Ph.D.

2013

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně
s použitím uvedených pramenů a literatury.*

V Praze, 19. 6. 2013

Filip Jakš

OBSAH

1 Úvod	- 4 -
2 Metodika práce	- 5 -
3.1 Předchůdci experimentální poezie	- 6 -
3.1.1 Krizové dojmy	- 11 -
3.1.2 Příbuznost krizí	- 12 -
3.2 Francouzský lettrismus	- 13 -
3.3 Krátká historie Vídeňské skupiny	- 15 -
3.4 Reflexe aktivit Vídeňské skupiny	- 16 -
3.5 Vznik experimentální poezie	- 16 -
3.6 Hnutí nebo komunita?	- 17 -
3.7 České prostředí	- 18 -
3.8 Posuny experimentální poezie – ovlivnění výtvarného umění, literatury i hudby	- 19 -
3.9 Kontuita versus příbuznost	- 21 -
4 Jedinečné jevy v jazyce a jejich umělecké reflexe	- 23 -
4.1 Struktura jazyka	- 23 -
4.1.1 Člověk vměstnaný do sítě (Helmut Heissenbüttel)	- 25 -
4.1.2 Akcent jazyka (Josef Hiršal a Bohumila Grögerová)	- 28 -
4.1.3 Systém kódu (Ladislav Nebeský)	- 30 -
4.1.4 Autonomně psát Jandl	- 32 -
4.1.5 Sémiotický idiolekt	- 33 -
4.2 Znak	- 35 -
4.2.1 Notace, denotace a exemplifikace (Nelson Goodman)	- 35 -
4.2.2 O metafoře a čtení uměleckého znaku (Nelson Goodman a Roland Barthes)	- 36 -
4.2.3 Anti-forma (minimal art)	- 38 -
4.2.3.2 Přetržená denotace (G. Rühm, F. Achleitner, P. Corner, A. Čermák)	- 39 -
4.2.3.2 Divergentní a konvergentní znaky (Konrad Bayer a Bruce Nauman)	- 40 -
4.2.4 Grafémy – hra denotací	- 41 -
4.2.4.1 Typogramy jako nulové grafémy (Jiří Valoch, V. Burda)	- 42 -
4.2.4.2 Konkrétní tvorba	- 43 -
4.2.4.3 Hermetismus znaků (Eduard Ovčáček a Miloš Urbásek)	- 44 -

4.3 Šrafování mysli	- 46 -
4.3.1. Iterace kódu (Jan Šerých, Jiří Skála)	- 47 -
4.3.2 Kódování mysli (Bohumila Grögerová, Jiří Skála a Zbyněk Baladrán)	- 49 -
4.3.3 Archivace vyprávění (Jiří Skála, Helmut Heissenbüttel)	- 51 -
4.3.4 Válkou do jazyka (Ernst Jandl)	- 53 -
4.3.5 Formování historie (Helmut Heissenbüttel, Aleš Čermák a Klára Jirková, Ján Mančuška)	- 56 -
4.3.6 Rámování situace (Zbyněk Baladrán, Helmut Heissenbüttel)	- 59 -
4.4 Pohyb v prázdném prostoru	- 60 -
4.4.1 Průvodce prázdným prostorem (Michel Foucault)	- 61 -
4.4.2 Cesta dekonstrukcí (Jacques Derrida)	- 63 -
4.4.3 Překlápění roviny (Ladislav Nebeský, Gerhard Rühm)	- 64 -
4.4.4 Přehlédnout horizont (Heinz Gappmayr, Aleš Čermák, Jan Pfeiffer)	- 67 -
4.4.5 Estetika chybění (Věra Linhartová, Jan Nálevka, Lenka Vítková)	- 69 -
4.4.6 V čekárně (Erst Jandl, Helmut Heissenbüttel, Ján Mančuška, Zbyněk Baladrán, Aleš Čermák)	- 71 -
4.4.7 Pohyby v jazyce (Aleš Čermák, Zbyněk Baladrán, Ján Mančuška)	- 74 -
4.5 Re-interpret	- 78 -
4.5.1 Archeologie vědění (Michel Foucault)	- 79 -
4.5.2 Přeryvy narativu (Ján Mančuška, Jan Šerých, Aleš Čermák, Filip Cenek)	- 80 -
4.5.3 Krystaly a mraky (Aleš Čermák)	- 81 -
4.5.4 Re-interpret (Zbyněk Baladrán)	- 83 -
4.5.5 Autobiografie (Aleš Čermák)	- 84 -
5 Shrnutí	- 86 -
6 Závěr	- 89 -
7 Obrazová příloha	- 90 -
7.1 Seznam vyobrazení	- 104 -
8 Použitá literatura	- 106 -

1 Úvod

Tato práce se bude zabývat zdánlivě dvěma odlišnými tématy. Jednak experimentální poezii šedesátých let a současným uměním reflektujícím otázku sdělování skrze jazyk.¹ Tyto historicky oddělené etapy umění však mají společné aspekty, které je potřeba probádat. Touto spojnicí by měl být sémiotický pohled na jazyk obsažený v uměleckých dílech tehdy i nyní. A právě srovnáním uměleckých projevů je možné najít rozdíly a sémiotické podobnosti.

Podnětem pro sepsání této práce je fakt, že odborná veřejnost v posledních letech stále více oceňuje uměleckou činnost současných konceptuálních umělců, kteří pracují s tématem jazyka a sdělování.² Když umělec Jiří Skála získal v roce 2009 Cenu Jindřicha Chaloupeckého, reagoval svými většinou textovými objekty na materialitu a jazykovou strukturálnost mezilidských vztahů. Ovšem mediální obraz té události se stále držel formalistního pochopení jeho díla: „Oproti loňskému roku, kdy také patřil k finalistům Ceny Jindřicha Chaloupeckého, se ještě více odpoutal od jazyka výtvarného umění a směřuje k experimentálním formám literatury.“³ Také nedávná panelová diskuse odborníků na výtvarné umění a literaturu v galerii Tranzitdisplay⁴, která se zabývala právě vizuálním uměním a jejími souvislostmi v literatuře, směřovala spíše k otázkám po formě uměleckých děl.

Cílem této práce je tedy hloubkově probádat koncepty a filosofické podtexty děl současných umělců i experimentálních básníků šedesátých let. Každý mluvčí se snaží vyjádřit a překročit horizont sebe sama. V jeho představě tak vzniká vnitřní prostor jazyka, v němž hledá vhodný způsob vyjádření. Mě bude zajímat, jak autor vnímá pohyb neartikulovaného média v svém vnitřním jazyce, jak jej reflektuje?

¹ Vyloučím rovnou pro začátek základní mylné vyznění tématu této práce: Nejde mi o problematiku překladů z jazyka do jazyka, ani problém jakéhokoli národního jazyka. Tato práce se snaží zabývat sémiologií vnitřního jazyka v umění obou uměleckých epoch.

² V roce 2009 získal Jiří Skála za svůj projekt cenu Jindřicha Chaloupeckého a aktuálně je mezi finalisty pro rok 2013 nominován i Aleš Čermák, vloni to byl například Filip Cenek a Pavel Sterec, Jan Nálevka v roce 2007, Zbyněk Baladrán byl mezi finalisty CJCH dokonce čtyřikrát, Jan Šerých dvakrát, Ján Mančuška získal CJCH v roce 2004 a Tomáš Vaněk v roce 2001.

³ http://www.lidovky.cz/cenu-jindricha-chaloupeckeho-si-odnesl-vytvarnik-jiri-skala-poa-/kultura.aspx?c=A091112_181654_In_kultura_jk, vyhledáno 12. 5. 2013

⁴ V úterý 19.3. 2013 od 19.00 se v galerii Tranzitdisplay v rámci Kritického klubu A2 konala panelová diskuze na téma Vizuální umění a literatura. Zúčastnění: Vít Havránek (kurátor), Karel Piorecký (literární vědec) a Michal Rehůš (básník a literární kritik). Akci moderoval Jan Bělíček. Teoretik umění Vít Havránek v základním historickém exkursu uvedl prehistorii exp. poezie i její možné pokračovatele. Literární vědci pak uváděli a vysvětlovali příklady autorů, kteří tvoří spíše vizuálně. Bohužel však motto tohoto večera nebylo Kritickým klubem A2 zvoleno tak, aby se diskuze mohla ubírat objevným směrem: „Celá řada vizuálních umělců se stále častěji přiklání k možnostem, které jim nabízí text. Činí tak snad proto, že se jim výrazové prostředky klasicky spjaté s vizuálním uměním zdají být příliš omezující či je literatura jen jednou z cest, jíž se současné umění ubírá?“ viz <http://www.tranzitdisplay.cz/cs/node/794>, vyhledáno 12.5. 2013

Nechci zde podat pouze lineární vývoj umění určitého druhu, ale rád bych využil širokého pole zdrojů, které se kriticky zamýšlejí nad jazykovým strukturalismem. Metoda výběru z nekonečné sítě uměleckých děl⁵ a filosofických myšlenek pro mé zkoumání bude *problémově historická* (viz. Metodika práce). Pojem *experimentální poezie* vnímám jako nadřazený pojem pro *lettrismus* i *konkrétní poezii*, které bývají jako zastřešující pojmy tohoto okruhu také používány. Tvorba *experimentální poezie* pak je spojena s nespočtem dalších pojmů (technických, formálních, filosofických), které budu průběžně objasňovat.

Zprvu podám krátký přehled předobrazů, předchůdců a vývoje experimentální poezie. Z ukázek tvorby autorů experimentální poezie pak vyberu ty, které mají určité analogické názorové, koncepční, či sémiotické vazby k současnému umění. Poté shrnu některé zásadní filosofické podobnosti těchto dvou období a pokusím se popsat hledání horizontu jazyka v současném českém umění.

2 Metodika práce

Pro správnou interpretaci uměleckých děl se sémiotickou tematikou a pro řádnou aplikaci této postmoderní filosofie (tzn. sémiotiky) je dobré sáhnout k novějším metodám, popsat filosofické paradigma a na jeho základě aplikaci *problémového přístupu*.

Postmoderna přišla s potřebou nadhledu nad metodou. Neustálé vědomí úhlu pohledu nám umožňuje se na historii dívat nikoli jako na neměnný kamenný monolit (jednotlivý vývoj), ale jako na pláž, která je nekonečná nikoli svou šíří, ale možností se kdykoli zaměřit na jedno zrnko písku a v jakémkoli momentu se zase oddálit.⁶

⁵ Zdrojů a inspirací pro jednotlivé umělecké dílo je vždy více, ani sám umělec je nemusí všechny znát a celý umělecký okruh současného jazykového umění by měl celou síť zdrojů, kterou takřka není možné prozkoumat.

⁶ Vznik postmoderní filosofie je úzce spojen s teorií chaosu, která se rozvíjela zejména od poloviny dvacátého století v matematice a zkoumala náhodné odchylky a chaotické principy pohybu ve vesmíru. V sedmdesátých letech se pak teorie chaosu zabývala například snahou o vypočítání zákonitostí geometrie známých obrazců – *fraktálů* (hory, mraky, sněhové vločky, cévní systémy). Právě opakující se motiv v jakémkoli přiblížení přitom jednoduše chaoticky vytvořeného je parafrází postmoderního přístupu k historii.

V postmoderně je možné se zaměřit na jakoukoli oblast a zkoumat ji detailně, protože hledisko důležitosti jednotlivých jevů je považováno za předčasný predikát. Právě nekonečné nové možnosti průzkumů mikro- i makro-oblastí jakékoli vědy vytvořily postmoderna jako vysoce individualizovaný systém, v němž může skutečně „vše souviset se vším“ a každá akce může mít bezpočet reakcí (známý efekt motýlích křídel).

Postmoderna tuto přítomnost chaosu nezastírá, ale využívá k tvorbě nových souvislostí napříč názory, školami, vědními obory, napříč geografiemi a historií. Dnes je například jedno z dětí postmoderny – *interdisciplinarita* chápána jako přínosný aspekt prakticky každé vědecké práce.

K přijetí rozšířeného informačního prostoru se zásadně vyjadřuje Marshall McLuhan: Jako byl klacek pro homo habilis prodlouženou rukou, tak elektronika je pro postmoderního člověka prodlouženou nervovou soustavou. „Elektrina ukazuje cestu k extenzi samého procesu vědomí.“⁷ Toto zrychlení pomocí využívání elektroniky nazývá McLuhan *kybernetizací společnosti*. Masová média staví člověka na konec automatizovaných informačních drah.⁸ „Automatizovaný stroj využívá zpětné vazby. [...] Zpětná vazba znamená konec linearitu, která se v západním světě objevila spolu s abecedou a kontinuálními formami euklidovského prostoru.“⁹ Tím McLuhan vyslovuje tolik potřebný rozpor: Pokud žijeme v bezbřehém informačním prostoru, linearita historických dat, je pro nás nefunkčním modelem. Všichni totiž nereagují jen na epochu, která byla bezprostředně před nimi (navázáním, nebo popřením), ale na problém, pro nějž se nadchlí. Podobně i umělec, jenž je ze společenského pohledu součástí dějin, se ve skutečnosti snaží ze všech sil do nich nepatřit. Jeho osobnost se brání být zařaditelná pomocí určených a daných proudů dějin.

Je potřeba přijmout cyklický, návratný pohyb myšlenky, která neustále vytváří nové souvislosti, které původní otázku staví do nového světla. Jakým způsobem však tento cyklický pohyb mezi fragmenty zaznamenat?

Germanista Pavel Novotný pro řešení této otázky prosazuje užití *problémově historického přístupu*. V něm není kladen takový důraz na historickou přímou návaznost, ale na co nejbližší souvislost myšlenek. Každá osoba (umělec i teoretik) si vytváří své vlastní nelineární chápání historie, hledá onu rezonanci s historií, o níž McLuhan mluví jako o zpětné vazbě. A pokud se snažíme umělce skutečně pochopit, měli bychom se snažit pochopit problém, na nějž se tato osobnost zaměřila a kriticky si uvědomovat fragmentárnost odkazování-se do historie. Pavel Novotný píše: „Citát vytváří zřetelnou jednotu, jak obsahově, tak formálně: Vztah ke starému kontextu je zpravidla prokazatelný, k novému kontextu zůstává otevřený.“¹⁰ Do kontrastu k přísné formě konstruovaného citátu staví pak *fragment*. „Původní kontext fragmentu zůstává nezřetelný, nejasný. Proto působí ve srovnání s citátem více otevřeně jak ke starému, tak k novému kontextu, což z něj dělá nejpřízpůsobivější

⁷ McLUHAN 1991, 83

⁸ Ibid., 322

⁹ Ibid., 326

¹⁰ Překlad autora. V původním znění: „Das Zitat bildet eine deutliche Einheit, sowohl inhaltlich als auch formal; seine Beziehung zum alten Kontext ist in der Regel nachweisbar, zum neuen Kontext verhält es sich ganz offen.“ In: NOVOTNÝ 2012a, 31

stavební kámen.¹¹ Citát podle něj pak má být čtenářem znovu rozpoznán jako fragment. Teorie podle něj tedy vytváří mozaiku na základě rozborů *fragmentů* a jejich re-interpretaci.

Od Franka Krause se pak můžeme dozvědět, jak *fragменты* problému analyzují otcové problémově historického přístupu: „Viettův a Kemperův problémově orientovaný přístup k intelektuální historii je založen na třech předpokladech. Za prvé literární text vyplývá z pokusu o interpretaci problému a může být analyzován jako projev základního povědomí o tomto problému. Za druhé lze otázku, kterou autor zkoumá, posuzovat jako historicky specifikovaný typ problému. Za třetí autoři působící ve stejném literárně historickém kontextu ukazují formy uvědomování si problému typické pro svou dobu.“¹²

Problém se projevuje průřezově v čase i místě. Reflektují jej ve *fragmentech* různé osobnosti v různých kontextech. Teoretik tak získá možnost, vytvořit si síť určitých *fragmentů* uměleckých jevů, které podle něj spolu souvisí, protože určité problémy se v historii cyklicky vrací, ač mají společný základ.¹³ Z této struktury sítě pak lze vyvodit diskurz, v němž se budeme pobývat. **[1]**

Problémově historický přístup tedy nehledá návaznost, ale souvislost.¹⁴

¹¹ Překlad autora. V původním znění: „Der ursprüngliche Kontext eines Bruchstücks bleibt dagegen unklar, nicht eindeutig. Deswegen wirkt es im Vergleich mit dem Zitat viel offener, sowohl zum alten als auch zum neuen Kontext, was es zu einem höchst anpassungsfähigen Baustein macht.“ In: Ibid., 31

¹² Překlad autora. V původním znění: „Vietta and Kemper's problem-orientated approach to intellectual history is based on three assumptions. First, a literary text results form an attempt interpreting a problem and it can be analysed as manifestation of underlying awareness of this problem. Second, the question which teh autor examines can be analysed as an historiccally specific type of problem. Third, authors of the same same period in the literary history shows epoch-specific forms of problem awareness.“ In: KRAUSE 2003, 105

¹³ podle Novotného například Krize Evropské identity má svůj počátek v osvícenství.

¹⁴ Když například Novotný zkoumá historický předpoklad dnešní elektronické práce se zvukovým DJingem a samplováním (přesněji „vysamplováváním“ zvuků a hlasů), dívá se záměrně do dob, kdy pro tyto metody nebyla funkční technika, tedy tyto pojmy se ani neužívaly: „Ponechme však stranou tuhle choulostivou otázku po vědomosti či nevědomosti, navazování či nenavazování, popř. tvůrčí zodpovědnosti; ostatně ani znalost všemožných souvislostí nezaručuje, že dílo bude fungovat, že ožije, naopak: Čím je autor poučenější, tím větší překážky si vytváří. Ptejme se po tom, co vlastně dnešní kvalitní radiové umění – ať už vědomě či nevědomě – spojuje s minulostí, případně zda je dobová atmosféra, za které současné radiové umění vychází, nějakým způsobem příčinně srovnatelná se staršími dobovými jevy. Ptejme se po tom, zda existuje nějaká možná *problémově historická* spojnice mezi „tradiční“ avantgardou (záměrný protimluv) a současnou zvukovou alchymí.“ NOVOTNÝ 2012b, 32

3 Historická linie experimentální poezie

Před samotnými rozbory jednotlivých fragmentů problému považuji za přínosné uvést čtenáře do problému na základě lineárního vývoje. I experimentální poezie, ačkoli vznikala spontánně, měla své předchůdce, vývoj a své pokračovatele.

Experimentální poezie dnes již není zcela neprobádaným uměleckým polem, o čemž svědčí i četnost diplomových prací reflektujících toto období¹⁵. Zmíním tedy v rychlosti některé známé předobrazy tohoto směru a pozastavím se u těch, které vnímám jako ty teoretické konstrukty, které mohou vytvářet novou souvislost a nové pohledy na tuto problematiku.

3.1 Předchůdci experimentální poezie

Podle Raoula Hausmanna byl prvním básníkem, který dokázal přistupovat ke slovům experimentálně, Novalis. „Ve Fragmentech vytvořil první automatický text, vnitřní dialog.“¹⁶ Zmiňuje i další romantické autory, u nichž Hausmann nachází předobraz experimentální poezie. Již zmíněný Pavel Novotný právě u raných romantiků pozoruje postupy literární montáže. Novotného kniha *Před-formy literární montáže v německé literatuře* (orig. „Vorformen der literarischen Montage in der deutschen Literatur“) vyšla velmi nedávno (v roce 2012), přenechám tedy zkoumání tohoto podstatného předobrazu experimentální poezie jeho dizertační práci.

Henri Chopin oceňuje prokleté básníky pro jejich odvržení klasické estetiky. I Kolář uctíval Rimbauda, Verlaina a Baudelaira, na jehož jméno vytvořil partituru pro přednes auditivní básně. Jejich texty však pro něj byly spíš inspirací než vzorem. Zaujaly jej obrazností a popíráním estetiky.

V otázce sémiologie však je pro experimentální poezii jednoznačně nejpodstatnějším počinem vydání Mallarméovy vizuální básně *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu* (1914). Na Mallarméa se odkazuje v denících nejen v Čechách Kolář¹⁷, ale i celá řada experimentálních básníků z celého světa. V Mallarméově textu je kladen důraz na rozložení a grafické zpracování slov. Na každé slovo nyní nepůsobí souvislosti slova před a za – tedy souvislosti lineární. Souvislost slov je

¹⁵ Namátkou uvádím některé práce (v plných citacích): Petr KUBĚNSKÝ: Přínosy postupů experimentální poezie pro rozvíjení literárních kompetencí (bakalářská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2010; Lenka PEJCHALOVÁ: Experimenty v básnickém díle Jirího Koláře. (bakalářská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2010; Michaela JANČÁLKOVÁ: Vizuální poesie v časopise Výtvarné umění 1966. (bakalářská diplomová práce na Filosofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně). Brno 2012

¹⁶ HAUSMANN 1967, 111

¹⁷ KOLÁŘ 1995, 266–267

spíše vizuální. Podle Koláře nejde o rozbíjení formy, ale o její tvorbu: „Povýšil formu na obsah,“¹⁸ říká o Mallarméovi.

V Apollinairových Kaligramech tvarem tvar textu vlastně ilustruje téma – Eiffelovu věž. Podle Koláře byla nová jen malba písmeny, „zatímco obsah byl starý.“¹⁹ Kaligramy se staly inspirací pro Apollinairovy kubistické přátele Picassa a Braqua, kteří využili písmo v *syntetickém kubismu*. Opět zde měl být obraz a text v tematické jednotě. Marinetti ve svých *Osvobozených slovech* vytváří plochu slov opakujících se v různých rytmech. Výstižně tyto klasiky popisuje Jiří Kolář „Osvobozené slovo Marinettiho bylo [...] prvním gejzírem vytrysklým na půdě zmapované Vrhem kostek.“²⁰ Dále: „Kdybych to hodně zjednodušil, řeknu, že kubistická koláž byla vyvolána problémem, jak a čím nahradit barvu. Surrealistická koláž jako by usilovala o vyřešení kresby a stvoření snu beze spánku. Kdežto dadaisté [...] uměli pracovat s papírem jako se samostatným prvkem a materiálem. Nejlepší koláže dadaistů [...] jsou zpracovány z reprodukcí, které se braly denně do ruky, z novin, časopisů a z fotografií všedních dnů.“²¹ Surrealistické jazykové kreace tedy byly vedeny cíly spíš psychoanalytickými, než sémiotickými.

I podle Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové musíme za skutečného předchůdce *vizuální poezie* označit dadaisty. Například Raoul Hausmann již v Berlínském dada (od roku 1918) využil *fotomontáže* a *typogramu*²² jako výtvarných prvků.²³ Experimentální básníci se k dadaistům přímo odkazovali: „Čtu deník Hugo Balla, toho velkého předchůdce, kterého obdivuji už dávno a dnes ještě víc, když čtu, jak se dovedl obrátit zády ke vší literatuře.“²⁴ Tak se vyjadřuje v roce 1964 Josef Hiršal. Ovšem i vztah této pro nás zásadní dvojice (Grögerová a Hiršal) k dadaistům se postupně vyvíjel. Bohumila Grögerová se ještě v roce 1956 zmiňuje: „Zatím si pletu Miróa s Kandinským, Arpa s Ernstem a především si nedovedu představit, že bych se mohla přiblížit k obrazu, k soše se skutečným pochopením...“. Tato ukázka je příkladová, dokládá pouze, že dadaismus (Arp, Ernst) nebyl zásadním podmínkou pro vznik směru experimentální poezie. Ta vznikla jako svébytná nová snaha

¹⁸ Ibid., 266

¹⁹ Ibid., 267

²⁰ Ibid., 267

²¹ Ibid., 277

²² Strojopisná grafika s vizuálním záměrem a často s opakujícím se motivem určitého grafému.

²³ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 247

²⁴ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 2007, 453–4

o rozbití jazyka, hledání mezer v něm, která byla blízká některým aspektům dadaismu, např. „obrácení se k literatuře zády“, jak to u dadaistů oceňuje Hiršal.²⁵

Francouzský literární kritik Jean – Clarence Lambert k problému návaznosti s naprostou samozřejmostí dodává. „Celé dějiny západní poezie jsou dějinami rozbití formy, Od Mallarméova Vrhů kostek až k Antoninu Artaudovi a Michauxovi²⁶, přes německý dadaismus, Tzaru, italský a ruský futurismus.“ Také i výtvarná kritička Jasia Rechartová se v Londýně roku 1965 hlásí k odkazu Marrinetiho osvobozeným slovům²⁷.

Zmíněné předchůdce posléze experimentální básníci oceňovali a dodnes oceňují jejich přínos. Není možné však vystavět kunsthistorický konstrukt, který by byl poplatný *ideologii historie*, kterou pojmenovává teoretik umění Benjamin Buchloh.²⁸ Experimentální básníci se v tvorbě dada našli, ale pro ně osobně to nebyla tvorba před nimi, ale až po nich. Většina z nich se totiž v dadaismu vzhledla až poté, co se sami nadchli pro experimenty v literatuře.²⁹ Vidíme tedy, jak se tvůrčí osobnost vzpírá škatulkám historické linie.

Dadaisté se sami zapojili do okruhu experimentální poezie, např. Raoul Hausmann, kdysi „ředitel dada“. [2], roku 1964 dokonce sám od sebe poprvé kontaktuje Josefa Hiršala: „Dostal jsem nádherný dopis od Hausmanna, byl u něho Pierre a zřejmě mu dal moji adresu.“³⁰ Hausmannův text Jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně také v roce 1967 Grögerová a Hiršal zapojili do sborníku Slovo, akce, písmo, hlas.³¹ Jeho text podporuje mnou užívanou metodu. Totiž on sám řadí dadaismus mezi jevy vědomí krize struktury jazyka a myšlení, které se v historii vyjevují (viz kap. 2) a jsou popohnány různými společenskými podněty, např. definicí teorie relativity Einsteinem v roce 1915.

²⁵ Zajímavým aspektem je, že jméno dadaistického básníka Tristana Tzary v zmiňovaném Letu let vůbec nenajdeme. Srov. HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 2007

²⁶ Artaud a Michaux byli výrazní francouzští meziváleční avantgardní spisovatelé a básníci. Michaux, jenž byl i výrazným informálním malířem, byl ovlivněn více existencialismem (Srov. GLENN 2008a), zatímco Artaud je považován za pozdního prokletého básníka. Viz http://cs.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud, vyhledáno 16.5.2013 a http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri_Michaux, vyhledáno 16.5.2013.

²⁷ REICHARDOVÁ, 1967, 175

²⁸ Americký historik umění německého původu, Benjamin H.D. Buchloh, se zabývá obecností historie, vytvářením sbírek a vůbec snaze konzervovat umění do historických řad. „Muzeum konstruuje historickou paměť a tím podle Foucaulta produkuje ideologicky zabarvenou paměť“ (BUCHLOH 1999, 65). Historie by podle něj neměla sloužit žádnému cíli a tím méně ne ideologii objektivitu. Buchloh tedy správně klade důraz na subjektivizaci původně objektivní disciplíny: Události jsou ukončeny, jejich interpretace nikdy nebude.

²⁹ Například Bohumila Grögerová, jež zmíněné postoje objasnila autorovi této práce v osobním rozhovoru v květnu roku 2011.

³⁰ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 2007, 507–8

³¹ HAUSMANN, 1967, 109–15

3.1.1 Krizové dojmy

Pro soudržnost úvahy bych tedy měl zmínit i pocity krize v českém prostředí šedesátých let. Stanislav Dvorský, Vratislav Effenberger a Petr Král se roku 1966 v textu „Vědomí krize a krize vědomí“ snaží vyjádřit rozpory člověka vnímajícího filosofický umělecký a zejména společenský vývoj. Soudobá estetická hlediska považují za regresivní a profitující z dědictví surrealismu, který se svým textem snaží probudit k novému životu.³² Staví se „nedůvěřivě“ ke konkrétní poesii a dalším směrům otevírajícím postmodernu. „Dnešní chaos [...] je jen další fází krize světonázorových soustav.“³³

Jiří Padrta v roce 1968 píše naopak o tom, že tradice abstrakce a postsurrealismus chápe „výtvarné dílo jako umělou formální strukturu, či soustavu znakově symbolických vyjádření, jež jsou prostředkem k výkladu světa skrze osobní představu a pocit. Krize, do níž tento druh tvorby zabředl v početných odnožích dobové abstrakce, byla nezadržitelná.“³⁴

Dojem krize umělecké formy a potřeby změnit (nejen) ji je tedy patrný ještě více, když si uvědomíme, jak Padrta, Kolářův vášnivý zastánce, kritizuje postupy surrealistické skupiny a naopak. Umělci uprostřed tvůrčích šedesátých let znervózňují, protože pociťují razantní změny, ačkoli je sami ještě nedokáží definitivně vyjádřit tak, jak se tomu děje na západě ústy Artura Danta, který v roce 1964 říká: „Neexistuje specifický způsob bytí uměleckých děl. [...] Toto je konec příběhu.“³⁵ V Čechách máme kvůli kulturní izolaci jen dojmy, ale i z těch je možné vycházet.³⁶

„Připusťme, že náš mozek je jistým druhem radaru.“³⁷ Hausmann usuzuje, že poezie je ovlivněna i kosmickými jevy (sluneční pulsace, konstelace). „*Eidofonická báseň* jako jedna podoba mutace nadaná určitým kybertnetismem mezi viděním a slyšením“³⁸ je pro něj nadějí na poezii citlivě vnímajících a nové formy tvořících umělců. Předpovídá ji až do roku 2000.

Z Berlínských dadaistů by bylo dobré vyzdvihnout i tvorbu Hannah Höch. Společně s Hausmannem se věnovala koláži a obsahové deformaci slov: *Řez*

³² Jejich text měl být pokusem o nový manifest surrealismu.

³³ viz DVORSKÝ/EFFENBERGER/KRÁL 2001, 269–274

³⁴ PADRTA 2001, 323

³⁵ „There is no special way works of art have to be. [...] It is the end of story.“ Viz DANTO 1998, 47

³⁶ Rozdělení světa na východní a západní blok v experimentální poezii nehrálo tak velkou roli, jako v ostatní kulturní praxi (hudba, výt. umění), protože autoři experimentální poezie záhy vytvořili mezinárodní hnutí, v rámci něhož si živě vyměňovali informace o umělecké tvorbě, názory a filosofické štáti.

³⁷ HAUSMANN, 1967, 114

³⁸ Ibid., 115

kuchyňským nožem dada [3]. Tato vizuální podobnost mezi dobou aktivity dadaistů a šedesátými lety však není výsledkem toho, čemu bychom mohli říkat předchůdci. Podobnost musíme nalézt v hlubším pohledu.

3.1.2 Příbuznost krizí

Když z *fragmentů* stavíme problém, je potřeba jít dál, než k vyslovení „byla pociťována krize společnosti“. Nedostatky ve společnosti existují trvale, ale až s určitými změnami v jejich nahlížení dojde ke katarzi a krize vypluje na povrch.

Julia Gelshorn si klade otázku, co vedlo dadaisty i ruské konstruktivisty k obdobnému výtvarnému projevu? Když srovnáme tvorbu Hannah Höch a Alexandra Rodčenko, zjistíme, jak si vlastně je berlínský dadaismus s ruským konstruktivismem blízký, ačkoli stojí na úplně opačných stranách politických, názorových, společenských i samozřejmě geografických.³⁹

Konstruktivisté v Rusku byli ovlivněni Velkou říjnovou socialistickou revolucí a podporou bolševického režimu, který adoroval práci a produktivitu. Tato vidina člověka jako dobře fungujícího stroje byla pro umělce silně ovlivněné futurismem až pohádkovým naplněním jejich tužeb. Právě proto teoretik Benjamin Buchloh mluví o změně v tvorbě Varvary F. Stepanové od umělecké činnosti (*faktura*) v intelektuální práci (*faktografie*).⁴⁰ Tedy myšlenkou konstruktivismu je fakt, že umění není fyzickou realizací, ale konceptem myšlení, který nemusí být realizován.⁴¹ A myšlenkou byla právě vidina produkce a masové výroby a masmediální oslavy a propagace. I konstruktivistická skupina LEF (aktivní v letech 1923-25 a 1927-29) je podle teoretika Alfreda Baara více než jen náznak post-revolučního myšlení, „Lef tvoří lidé, kteří jsou idealisté materialismu.“⁴² Tedy umělci se orientují ke zrychlující se společnosti. Konstruktivismus pak získává aspekt existenciální, ač poněkud naruby: Člověk je součástí konstruktů společnosti – je s ní spjat. Je součástí této struktury, tohoto materiálu a umělecké vnímání této katarzní změny je veskrze pozitivní. Tak Julia Gelshorn vykládá tvorbu Varvary Stepanové a Alexandra Rodčenko [4].

³⁹ „Der Autor als ...“ Modelle künstlerischer Produktion in Moderne und Gegenwart, Univ.-Prof. Dr. Julia Gelshorn, přednáška na Universität Wien, na katedře Kunstgeschichte v zimním semestru akademického roku 2010/11, 26.10.2010.

⁴⁰ BUCHLOH 1984, 85

⁴¹ Umění skutečně funguje anachronicky i bez znalosti kontextů, neboť Stepanová vlastně definuje princip o padesát let pozdějšího konceptuálního umění.

⁴² orig. „The Lef is formed by man, who are idealist of materialism,“ píše Alfred Baar do modernistického žurnálu Transition v roce 1927 v článku *The Lef and Soviet Art*. Citace převzatá. In: BUCHLOH 1984, 85

Dadaisté v Berlíně byli ovlivněni poválečnými událostmi a nadějnou rétorikou liberální výmarské republiky poněkud opačně. Georg Grosz se stále více věnoval politické satíře a karikatuře, částečně i další z okruhu dada Berlin. Byla to však zejména kritika vzrůstající moci NSDAP. Zmíněná Hannah Höch [3] si brala na mušku zejména onu potřebu produkce v průmyslu, která byl rétorikou Výmarské vlády společnosti masově předkládána. Počátkem dvacátých let se města také plnila reklamními nápisy a na člověka působily snad poprvé tak intenzivně různé mediální masáže. A není možné v tomto kontextu nezmínit Kurta Schwitterse a „jeho vlastní dada z Hannoveru“ – Merz – které, jak se traduje, vzniklo jeho pohledem na část vývěsního štítu („Kom-merz Bank) a skončilo až vizionářskou touhou vytvořit v umělcově bytě první „site specific“ instalaci.

I zmíněný Raoul Hausmann si tento reklamní aspekt velmi dobře uvědomoval: „Živoucí výuka nahlížení, kterou si sami určujeme, nám umožňuje se rozpoznat ve světě a svět v nás.“⁴³ Hausmann naráží na problémy člověka v urbanistické společnosti, v níž autor musí nabýt flexibilního pohledu na svět, zaujmout cizí pohledy do svých a akceptovat je, aby se ve světě byl schopen poznat. Je potřeba bojovat proti všem svým očekáváním, aby z městského individuálního reje vznikla „*dynamická síla*“⁴⁴, díky níž nahlížíme svět „muším okem“ – tak se zrodilo kolektivní umělecké vnímání „Explosion von Blickpunkten“⁴⁵ (exploze zaostření⁴⁶), které si vytvořilo svůj vlastní rukopis vnímání. Tento rukopis by šel definovat jako „vše je možné“, „všechny možnosti jsou otevřené“, spojením výkladů do společné řeči se tato řeč začne nebezpečně blížit reklamním heslům.

Právě tyto a další podobné experimentální reakce na překotné změny ve společnosti si dovolím považovat za spojenci dadaismu s experimentální poezií šedesátých let.

3.2 Francouzský lettrismus

Také francouzští lettristé se zapojili do okruhu experimentální poezie a ovlivnili ji. Lettrismus je částí experimentální poezie, který se zabývá zejména vizuálními možnostmi písma a znaku. Šlo jim zejména o překročení základního sdělného

⁴³ FRENKEL 1996, 68

⁴⁴ Ibid., 69

⁴⁵ Ibid., 70

⁴⁶ *Blickpunkt* = centrum zájmu, soustředění.

omezení slov. „Nepatří ani do malířství, ani do poezie, a patří do obou zároveň,“ píše Hlaváček.⁴⁷

První organizované seskupení umělců, kteří se věnovali vzhledu grafémů a písma, vzniklo ve Francii r. 1942 manifestem tehdy šestnáctiletého Isidora Isoua. Ten také začal vytvářet lettristické grafiky. Roku 1946 se připojil Maurice Lemaître a v okruhu knihkupectví a výstavní síně La Porte Latine začala shromažďovat skupina teoretiků lettrismu. Tehdejší přítelkyně Isoua – Rodika Valeanuová přijala roli první oficiální výtvarnice lettristického hnutí (pod pseudonymem Guy Vallot) a své grafiky vystavila ve výloze již zmíněného knihkupectví. V salonu Nadnezávislých se objevila i díla Roberdhaye, člena skupiny od roku 1946.

V roce 1950 se objevují nové statě Isoua a Lemaître vyslovující potřebu nahrazení slov obrazci, případně hieroglyfy. Od roku 1950 vychází Lemaîtreův časopis *Ur* a Gabriel Pomerand (člen hnutí od roku 1946) vynalézá techniku „klikyháky“, které Isou a Lemaître nazvou pojmem *hypergrafie*. Od roku 1951 vznikají první filmy s poškrábaným páskem, k němuž později vznikne i zvuková stopa. V roce 1953 vznikají lettristické fotografie, na nichž je provedena *metagrafologie* – „zeznakovění“, tedy čáry a hypergrafie na fotografickém materiálu. V roce 1954 se hnutí začíná věnovat tvorbě abeced, stále v mezích malířského umění, do nichž se v rámci rozsáhlých publikací (zejména z pera Lemaître) lettristická skupina řadí. Od roku 1960 manifestů a nových vizuálních technik stále přibývalo a v roce 1962 vystavil Lemaître maketu nadčasového divadla, v němž mohl být divák současně „hercem nebo dekorátérem, nebo loutkářem“.⁴⁸ Je patrné, že aktivita skupiny lettristů byla velice různorodá a byla jedním pilířem zrodu experimentální poezie, do něhož se autoři také zařadili.

Francouzští lettristé neovlivnili tolik Hiršala a Grögerovou⁴⁹ a tak, když sestavovali mezinárodní antologii *Slovo, akce, písmo, hlas*, píše, že zajímavější se jim zdá Brau, který píše právě o zvukových jevech.⁵⁰ Lettrismus však byl blízký tvorbě Jiřího Koláře a okruhu českých výtvarníků, kteří postupně začali reflektovat autenticitu písma a grafému. To bude centrem mého problémově zaměřeného zájmu později.

⁴⁷ HLAVÁČEK 2007, 145

⁴⁸ LEMAÎTRE 1967, 85–97

⁴⁹ Z francouzského okruhu je zaujali spíše fónické a fonetické kreace Braua, Dufrena.

⁵⁰ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 2007, 588

3.3 Krátká historie Vídeňské skupiny

Velice významný vliv na vznik i témata experimentální poezie pak má okruh literátů kolem Wiener Gruppe (Vídeňské skupiny). Jedním z podnětů jejich tvorby prosazující anti-literární, anti-uměleckou a anti-estetickou formu byla zkušenost s nacistickou propagandou válečných let a zažitý odpor vůči avantgardám.⁵¹ Jejich tvorba však zůstávala proklamovaně anti-politická. Boření slov bylo u nich projevem *nezávazné hravosti* (na rozdíl od Ernsta Jandla, který do skupiny nevstoupil, ale přátelil se s jejími členy).⁵² Inspirací pro jejich devalvací jazyka bylo prostředí rakouského spolku moderních autorů Artclub, jehož člen, malíř Arnulf Reiner, své obrazy podepisoval „trrrr“. Také Hans Carl Artmann podepisoval svá literární díla pod různými cizími názvy, aby rozehrál hru nejistoty a nonsensu. Rühm zmiňuje jako největší inspirátory dada a francouzský surrealismus.⁵³ V dubnu roku 1953 sepsal Artmann svou Osmibodovou proklamací poetického aktu.: „Existuje věta, která je nedosažitelná, stejně jako to, že někdo může být básníkem i bez jakéhokoli napsaného či vyřčeného slova. Předpokladem ale je více méně citelná vůle k poetickému jednání.“⁵⁴

Toho roku provedli svou první poetickou demonstraci, která však byla okamžitě rozpuštěna policií, protože se prý na ní objevilo velmi mnoho účastníků a diváků a tím bránili dopravě. Podle Rühma je to typicky vídeňské. Vše, co zavání jinakostí, je chápáno jako akt agrese.⁵⁵

Vídeňská skupina začala fungovat v roce 1954 – čtyři roky poté, co se poprvé setkali Hans Carl Artmann a Gerhard Rühm. Roku 1952 se přidal Konrad Bayer a o rok později i komponista Oswald Wiener, který začal psát až roku 1954. Téhož roku sepsal manifest skupiny a v roce 1955 se k nim přidal architekt Friedrich Achleitner. V následujících dvou letech probíhala jejich největší produkce experimentální literatury a v r. 1957 ji začali veřejně recitovat. Když se roku 1958 skupina přejmenovala na Wiener Dichtergruppe (Vídeňská básnická skupina), Artman z ní odešel.

Začalo nové, „transliterární“ zaměření skupiny.⁵⁶ V letech 1958-1959 probíhaly Literární kabarety pod přídomek *avant la lettre*. V roce 1959 se Oswald Wiener oddělil od skupiny a zničil veškerou svou dosavadní tvorbu. Za tři roky už začal psát

⁵¹ DIE WIENER GRUPPE 1997, 17

⁵² AUGUSTOVÁ 2005, 188–189

⁵³ DIE WIENER GRUPPE 1997, 17

⁵⁴ Ibid., 19

⁵⁵ Ibid., 19

⁵⁶ Ibid., 15

román *Die Verbesserung von Mitteleuropa*.⁵⁷ Aktivita skupiny se postupně rozmělnily, ale v raných textech i pozdější tvorbě vídeňských umělců najdeme mnohé analogie.

3.4 Reflexe aktivit Vídeňské skupiny

Pro Josefa Hiršala byla Vídeňská skupina prvním zjevením „nelítostné ironie.“ V roce 1959 to bylo skutečné zjevné: „Co se to děje? Po létech izolace od světové kultury najednou v Praze výstava rakouské knihy! [...] Jakási poezie z periferie.“⁵⁸ Samozřejmě tyto experimenty vnímal v nejlepším slova smyslu. Tak skutečně experimentální poezie z Vídně začala ovlivňovat české prostředí. Nebudeme zde uvádět mnohé a mnohé příklady toho, jak se členové seskupení postupně spřátelili s českými autory, zejména pak Ernst Jandl a jeho partnerka Friedricke Mayöcker se spřátelili s českým párem Bohumilou Grögerovou a Josefem Hiršalem. Grögerová s Hiršalem od té doby jezdili na nejrůznější setkání vznikajícího okruhu experimentálních básníků a vídeňští přátelé zase jezdili na přednášky a poetické večery (většinou v kavárně Viola) do Prahy. Hans Carl Artmann dokonce záviděl českému prostředí bující společenský zájem o experimenty, který byl v té době v Čechách dokonce větší, než ve Vídni.⁵⁹ Vídeňská skupina ovlivnila tedy české prostředí asi nejvíce, ačkoli její společné aktivity byly v šedesátých letech již mizivé.

3.5 Vznik experimentální poezie

Při pohledu do Čech a na české příspěvky na scénu experimentální poezie 60. let je nutné konstatovat, že vycházela zejména z příkladů světového dění. Tento vztah jednotlivých nápadů a ovlivňování však nezůstal jednosměrný, neboť český okruh – především prostřednictvím Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala – byl v živé korespondenci se zahraničím a toto nadšení pro východo-západní komunikaci podpořilo mezinárodní a zejména oboustranně se ovlivňující charakter hnutí básnické odnože *konkrétního umění*, k němuž se někteří umělci hlásili. Hlavní střediska *konkreter poesie* však zůstávala v německy mluvících městech – Curych, Vídeň, Stuttgart, Mnichov, Frankfurt nad Mohanem, Berlín aj. Ovšem příklady

⁵⁷ Artmann se roku 1960 vrátil do Švýcarska, odkud pocházel. Achleitner se roku 1961 vrátil k architektuře, Konrad Bayer spáchal roku 1964 sebevraždu. Gerhard Rühm emigroval roku 1967 do Německa, kde vydal sborník děl skupiny. Viz *DIE WIENER GRUPPE* 1997, 15

⁵⁸ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 2007, 263

⁵⁹ Patrně to bylo jakýmsi dokladem poměrného uvolňování poměrů, alespoň v kulturní sféře. Dokonce zatoužil do Prahy emigrovat. Což mu naštěstí Bohumila Grögerová rázně rozmluvila. Tyto momenty prozradila autorovi této práce Bohumila Grögerová v osobním rozhovoru v květnu roku 2011.

dadaismu, francouzského lettrismu či komunikace s brasílským i japonským okruhem – to vše bylo zahrnováno do četných sborníků a chápáno jako živoucí součást *Mezinárodního hnutí experimentální poezie*. Z hlediska dnešní doby by se tato skupina dala nazvat komunitou, neboť nešlo jen o mezinárodní výměnu nápadů a myšlenek, ale o vztahy přátelské a nadnárodní.

3.6 Hnutí nebo komunita?

Samotný vznik okruhu experimentální poezie, tedy veřejně prezentované sloučení i výše zmíněných autorů do jednoho výrazného hnutí, přišel až roku 1963, ač experimentální poezii můžeme nacházet samozřejmě do té doby i třeba v dřívějších staletích.

V roce 1963 vyšel text První stanovisko mezinárodního hnutí, který podepsala celá plejáda umělců i teoretiků (z Čech Grögerová, Hiršal a Novák). Text obsahuje jednak základní dělení druhů poezie. Hnutí se však vymezuje proti přílišnému zdůrazňování formy či metody, jako je např. u surrealistů psychický automatismus. Experimentální poezie se definuje jako směr mysli a ducha: „Všechny tyto druhy poezie usilují stát se objektivními, tj. odmítají být nositeli morálních nebo filosofických obsahů i výrazem společenského já, které se marně ptá „kdo jsem?“, ale chtějí být osvobozením energie, podílem na estetické informaci, objektivizací jazyka, rozumí se za předpokladu, že jazyk je svébytný svět (obsahující jiné světy, jako je jazyk obsažen v nich – odtud jeho autentičnost) a že všichni básníci směřují k tomuto ideálnímu bodu, kde slovo se tvoří samo ze sebe a osvobozuje tak univerzální realitu.“⁶⁰

Henri Chopin však text nepodepsal, pro své rozpory s pojmy „mezinárodní“, „hnutí“ a „pohyb“. Protože pro něj je hledisko příslušnosti k národům zbytečné a zdůrazňováním „mezinárodností“ se tento aspekt pouze akcentuje. Umění nezná národů. Ve své reakci také jasně deklaruje potřebu osobní svobody, divergence osobního vývoje a pohybu každého umělce. Proto společné „hnutí“, společný pohyb taktéž pro něj nemá význam. Říká, že umělec sám je pohyb, jeho je gesto a směřování.⁶¹ Pochopitelně však je i on součástí a motorem okruhu experimentální poezie a jeho návštěvy a přednášky v Praze byly pro Grögerovou a Hiršala i celý český „Kolářův stůl“ velkou událostí i proto, že Chopinrazil svůj osobitý, postmoderní přístup.

⁶⁰ PRVNÍ STANOVISKO MEZINÁRODNÍHO HNUTÍ 1967, 99

⁶¹ Ibid., 102

3.7 České prostředí

Mezi první podněty experimentální poezie u nás patří Kolářova výstava *Depatesie* v Mánesu v roce 1962. Zde představil svou tzv. *evidentní poezii*. V té době už Kolář znal kromě Marinettiho a Mallarméa⁶² i dílo Chlebnikova, Raoula Hausmanna či Helmuta Heissenbüttela.⁶³ Známa už byla i pařížská *Lettristická skupina*. V prosinci téhož roku přednesli Josef Hiršal a Bohumila Grögerová v Mánesu „Přednášku o filozofii jazyka, statické estetiky a současném literárním experimentu.“ Týkala se filozofie jazyka od Platóna až po Maxe Benseho.

Dalším šířitelem zájmu o experimentální poezii byl Dietrich Mahlow, který v letech 1962–63 uspořádal velkou přehledovou výstavu zejména vizuálních básní „Písmo a obraz“ v Baden-Badenu. Tato jeho výstava se pravidelně opakovala a přesouvala do dalších měst.⁶⁵ „Takřka všichni vystavení se už v té době přátelili se svými českými kolegy,“⁶⁶ píše Josef Hlaváček.

Po vzniku mezinárodního hnutí uspořádali teoretici Padrta s Felixem v roce 1965–66 v Čechách také výstavu „Písmo a obraz“, na níž představili souhrnný pohled na české *lettristické* umění. Vystavovali zde i Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek a Ladislav Novák.

V polovině šedesátých let už byla naprostá většina těchto umělců pro experimentální poezii rozhodnuta. Výrazný vliv na to měla osvětová činnost, kterou aktivně vyvíjeli Hiršal s Grögerovou. Organizovali přednášky a literární čtení a na jejich besedy přijížděli i zahraniční básníci k nám a čeští do zahraničí. Díky jejich vlivu byla experimentální poezie v Čechách chápána už jako svébytný filozofický názor. Hiršal s Grögerovou dovršili svůj teoretický zájem již zmiňovaným sborníkem teoretických textů (zahraničních i českých) *Slovo, akce, písmo, hlas* vydaným v roce 1967, jehož náklad byl po roce 1968 zničen. Téhož roku vydali i přehled českých a světových *lettristických* literárních projevů v knize „Experimentální poezie“. Od roku 1967 připravovali i knihu „Vrh kostek“, v níž chtěli představit české experimentální básníky za pomoci jejich vlastních popisů a rozborů uměleckých technik a přístupů. Kniha již byla vysázena, ovšem k vytištění po srpnové okupaci 1968 již nedošlo. Kniha byla konečně vydána až v roce 1993 v nakladatelství Torst.

⁶² KOLÁŘ 1995, 266–267

⁶³ *Ibid.*, 270

⁶⁵ HLAVÁČEK 2007b, 233

⁶⁶ *Ibid.*, 233

3.8 Posuny experimentální poezie – ovlivnění výtvarného umění, literatury i hudby

Kontinuita činnosti mezinárodního okruhu byla přetřhána nejvíce negativními společenskými změnami po roce 1969. Pražský okruh ztrácel společenskou aktivitu také kvůli emigraci Jiřího Koláře, ústřední osoby experimentální poezie v šedesátých letech. Centrum pozornosti se přesunulo do Brna. Sem se přemístil a utvořil okruh umělců, kteří se orientovali na tvorbu zcela bez nároku na přesah do oficiálních sfér – tedy v nuceném undergroundu (Ladislav Novák, Jiří Valoch). Zároveň se přidávali umělci mladší a výtvarně tvořící umělci (Chatrný, Steklík, Boštík, Kolíbal, Šimotová, Grygar, Šembera, Mlčoch a další). Hlavním organizátorem a teoretikem se stal Jiří Valoch.⁶⁷

Další umělci okruhu experimentální poezie postupně absorbovali své nápady do poezie a prózy užité. Již tedy nešlo o rozbití jazyka, ale o snahu využít zkušenost básnické dekonstrukce a nově tyto názory interpretovat. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová se začali postupně věnovat i tématu prostoru krajiny a paměti (*Mlýn* 1975-76, *Kolotoč* 1977-79, deníky *Let Let* sepsané v sedmdesátých letech)⁶⁸.

V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se tvorba tohoto okruhu umělců začala více věnovat na jedné straně výtvarným projevům nové citlivosti, na druhé straně se začaly objevovat performance, které již absorbovaly objevy šedesátých let v problematice osobního vztahu ke sdělování – subjekt a objekt (Kovanda, Mlčoch, Šembera), tyto performance pak vytvářely ideový a tématický základ českého konceptuálního umění.

Bez zmínky nesmí zůstat ani poezie haptická, či poezie dalších smyslů. „Hmatem se u nás zabývali zejména dva velmi odlišní autoři: Jan Švankmajer a Ladislav Novák. Zatímco Švankmajera k průzkumu hmatu vedl surrealistický zájem o pudové a nevědomé, Ladislavu Novákovi jde o akční recitaci.“⁶⁹ Zatímco Novák tedy spíše realizoval kolářovskou poezii *destatickou*⁷⁰, Švankmajer své myšlenky a motivy hmatu, chutě a smyslového vnímání rozvinul i na filmovém plátně prakticky ve všech svých filmech. Detailní rozbor smyslové poezie tedy najdeme na stránkách již citované práce Jany Orlové.⁷¹

⁶⁷ TOŠKOVÁ 2007, 186

⁶⁸ Srov. HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1991

⁶⁹ ORLOVÁ 2010, 26

⁷⁰ *Destatická* poezie – báseň se utváří v hlavě čtenáře a to díky přečtení návodu a jeho přesného následování.

⁷¹ Srov. ORLOVÁ 2010

Zároveň však pokračovaly snahy o prohlubování možností fónické poezie, zejména pomocí nahrávek. Kvůli špatným technickým možnostem však například Ladislav Novák zanechal realizace svých návrhů *fónické*,⁷² *fonetické*,⁷³ a *onomatopoické*⁷⁴ poezie. Možnost využít kvalitní techniky a profesionální herce nabízela výhradně oficiální rádiová studia, která byla již Novákovi nedostupná. „Dělat to na koleně nemělo smysl,“ vypověděl v roce 1997 v rozhovoru s Arnoštem Pacolou.⁷⁵ Ladislav Novák se tedy přeorientoval na práce výtvarné (objevil *veronáž*⁷⁶) a k realizacím jeho textů převážně z šedesátých let došlo až po revoluci.

Jiří Gold však „na koleně“ nahrával i v době normalizace, během sedmdesátých se ovšem stejně vrátil k literatuře psané. Podobně Miroslav Topinka, který se soustředil i na texty určené dětem. Vojmír Vokolek nadále pokračoval i s nahráváním, věnoval se i běžné poezii ovlivněné svými ranými fónickými básněmi.

Autoři *fónické* i celé experimentální poezie tak ovlivnili přímo i nepřímo generaci českého undergroundu. V osmdesátých letech vzniklé kapely, jejichž texty (včetně samotných názvů kapel) reflektují alternativní chápání slova: Krásné nové stroje, posléze i Stará dobrá ruční práce a v neposlední řadě musíme uvést kapelu Z kopce a Petra Vášu, který svým hudebním projevem i objevem *fyzického básnictví* obnovil začátkem devadesátých let aktuálnost experimentů v poezii. Experimenty v literatuře byly částečně absorbovány do hudby.

Ve světě se pak z *konkrétní hudby* etabloval styl *text-sound*⁷⁷, který byl vlastně hudebním vyjádřením fónické poezie, někdy využívajícím i „konkrétní“ zvuky. Takové nahrávky byly počátkem osmdesátých let vydávané zejména na značce industriálních Throbbing Gristle⁷⁸, u nichž, podobně jako u celé industriální a krautrockové scény, můžeme pozorovat alternativní přístup k textům písní i koncepcím nahrávek.

⁷² „Oblast poezie, která akcentuje zvukovou stránku jazyka: báseň je komponována přímo na magnetofonovou pásku, slovo a věta jsou přijímány jako objekty a centra auditivní energie.“ In: Kulturně-literární revue PANDORA 2007, 200

⁷³ „Poezie založená na fonémech, znělých částicích jazyka a všeobecně na zvucích vydávaných lidskými hlasovými orgány; tyto fonémy jsou zpracovány pomocí magnetofonu a směřují k vytvoření zvukového prostoru.“ In: Kulturně-literární revue PANDORA 2007, 200

⁷⁴ Typ fónických básní, které užívají výhradně hlasivkami vydávaných zvuků, křiků a napodobování ruchů (např. zpěvu ptáků, průjezdu vlaku, apod.)

⁷⁵ MILER 2007, 178

⁷⁶ „Práce s tuší na vlhkém podkladu.“ In: Kulturně-literární revue PANDORA, 2007, 208

⁷⁷ Na švédské kompilaci Text-sound z roku 1968 se objevují také nahrávky.

⁷⁸ FERENC 2007

O pokračování fónické poezie se stará celá plejáda hudebníků, jejichž skladby jsou komponované většinou jako celé rozhlasové hry.⁷⁹ Ze zahraničních příkladů takovéto experimentální hudebně-literární tvorby můžeme uvést četné spolupráce hudebního skladatele Andream Ammera a industriálního hudebníka FM Einheita (vlastním jménem Frank-Martin Strauss, bývalý člen známých Einstürzende Neubauten), či maďarského skladatele Tibora Szemző. V Čechách se o jasnou návaznost na novákovskou tradici stará po stránce tvůrčí i teoretické zejména Michal Rataj, který vede na radiožurnálu portál rAdioACUSTICA. „Portál je zaměřený na aktuální tvorbu současných umělců na poli radioartu - mediálně podmíněných akustických forem umění, které se snaží novým způsobem prozkoumávat umělecký potenciál rozhlasu jakožto média 21. století a vypovídat o něm.“⁸⁰

Nové postupy se ve světě alternativní hudby rozšířily, udržely až dodnes, kdy se jistá alternativnost vzešlá z původních experimentů prosazuje už i v mainstreamu.⁸¹ Proto si dovoluji směle tvrdit, že experimentální poezie fakticky neskončila, že má své pokračování. Její postupy však byly absorbovány uměním výtvarným a hudebním.

3.9 Kontuita versus příbuznost

Experimenty se nejvíce vlivem své vlastní kontinuity a prolínání rozptýlily do různých oblastí umění. Kdybych se však zabýval těmi, kteří vědomě navazovali na experimentální básníky skrze osobní kontakty, či tím, že „na nich vyrostli“, zjistil bych, že smysl tohoto směru se rozdrozil do mnohostí svých interpretací a interpretací těchto interpretací.

Nesdělitelnost vlastních pocitů a myšlenek, úzkost významu slov, nemožnost pochopení slovního projevu, to jsou problémy, které například Koláře vedly k rozbití jazyka, byly absorbovány přesně v intencích těchto myšlenek, byly novými autory vzaty za své a tím zdeformovány.

Pokud se dále budu věnovat umělcům, v jejichž chápání jazyka můžeme sledovat podobnost s chápáním jazyka u experimentálních básníků, mohl bych nacházet skutečnější podobnosti děl. Tehdy, když se podněty k tvorbě nepředávají již sémiologickou cestou (slovy, vyprávěním, nebo prostředky uměleckými), když k jejich

⁷⁹ Radioakustické umění dnes tvoří výrazný a svébytný umělecký obor, jemuž se svědomitě teoreticky věnuje Michal Rataj, proto i celý tento okruh zřetelně reagující na experimentální poezii ponechme stranou pro účely této práce.

⁸⁰ http://www.rozhlas.cz/radiocustica/owebu/_zprava/269525, vyhledáno 22.5. 2013

⁸¹ Například kapela Žlutý pes se odkazuje ke sbírce Ernsta Jandla a jeho poetice nonsensu. Už srovnání toho, co znamenal tehdy Jandl a dnes Žlutý pes, je příznačné.

vzniku není využito žádného dalšího média než *vnitřního jazyka* umělce, tehdy je možné mluvit o obsahové souvislosti. A právě proto myslím, že můžeme najít analogie s experimentální poezií zejména u „hledačů horizontu jazyka“ v současném českém umění.

4 Jedinečné jevy v jazyce a jejich umělecké reflexe

V této části práce se chci zabývat jazykem a fenomény s ním spojenými. Jaký však je to jazyk? Už v úvodu jsem vyloučil tematiku jazyka jako aspektu rozlišení národností⁸². Jazykem myslím zejména vnitřní jazyk. To je ten jazyk, jakým o sobě řeč přemýšlí ještě před tím, než se artikuluje. Uvnitř jazyka tedy probíhají procesy volby slov, volby znaků lidského vyjádření a hlavně volby cest, směrů a důvodů k vyjádření.

Jazyk je matricí našeho myšlení, kterou samu o sobě můžeme i dekonstruovat a interpretovat ji, pokud si její existenci uvědomíme. Umělci od šedesátých let tuto problematiku vnímají citlivěji, právě tak jako soudobí filosofové. V posledních letech toto *vědomí struktury jazykového myšlení* dostává (zřejmě díky sítím virtuálního prostoru) nový rozměr a je novým impulzem pro uměleckou tvorbu. Chtěl bych tedy zjistit, jaké aspekty vnitřního jazyka vytváří tuto souvislost.

4.1 Struktura jazyka

Jazyk je matricí našeho myšlení. Každou větu, každé slovo přizpůsobuje tomu, aby vyznělo podle našich představ. Přesto ale neříkáme to, co si myslíme, nýbrž slova volíme tak, aby se alespoň přiblížila našim pocitům. Mluvit znamená pro Nietzscheho „lhát podle pevné konvence.“⁸³ Kdo si myslí, že vládne slovům, žije v iluzi. Slova podle něj dávno ztratila svůj původní metaforický význam. Byl zapomenut, nebo pozměněn. *Sémantika* nám pomáhá poodhalovat způsoby a funkce jednotlivých znaků řeči.

Jsme vazaly slov, neboť naše neustále přizpůsobování se slovům mění naše uvažování. Uvažujeme v rámci jazyka, naše mysl je chtě nechtě sémantická – odkazuje ke znakům, ale již málo k tomu, co za nimi původně stálo: Znaky uvnitř našich představ se tedy vyprazdňují za cílem společného dorozumění.

Prázdnota nám společného jazyka je částečně zakrývána, když se osobnost snaží podat jimi informaci, doplnit chybějící přesah slov jejich kombinováním. Vyjeví

⁸² Zkoumaný jazyk této práce není konkrétní řeč, není to národní jazyk. Je již prokázáno, že národní jazyky ovlivňují lidské myšlení, že německy mluvící je oproti nám zvyklý jinak stavět argumenty. Když si dostatečně osvojíme cizí jazyk, změní to také naše myšlení. Problémem je, že experimentální básníci šedesátých let tyto objevy neurolingvistiky zřejmě nerefletovali a současní umělci se snaží řídit hlubšími liniemi sémiotiky, tedy vnitřním jazykem, jazykem před artikulací slov.

⁸³ NIETZSCHE 2007, 15

se však ve své skutečné nahotě, dekonstruuje-li jazyk na jeho fragmenty. Hlávky, slabiky, slova a pojmy, někdy i celé věty vytržené z kontextu nemají ve své podstatě smysl, ten je odhalen i vlastně určen *sémantikou*.

Obecný jazyk se drží svého účelu – vytvořit obecný dorozumívací kód. Proto jeho jednotky nemají samy o sobě význam, stejně jako číselné hodnoty nemají smysl, pokud k nim nepřičítáme nějakou souvislost: „20“ je prázdné číslo, kdežto „20 Kč“ už nese informaci. Stejně tak „ano“ je prázdným pojmem, ale „Ano, souhlasím.“ už nese informaci. Jenže u slov ani u čísel není kontext nikdy kompletní. Vždy zbývá prostor pro otázku: „20 korun za co?“. „Je potřebné to koupit?“ „Kdo to koupí?“ „Pro koho?“ Stejně tak otázky vyvstávající nad rozbořením „ano, souhlasím“ se mohou nekonečně řetězit.

Sémiologie se pak snaží zkoumat modely sdělování pomocí znaků, klade otázky a rozebírá taktiky a cesty sdělení. Záměrně užívám „moderní vymezení“ pojmu *sémiologie* od Umberta Eca; tedy nikoli *obecná sémiologie* (jež se zabývá výhradně znaky), ale *specifikovaná* věda o „signifikantních systémech“,⁸⁴ znakovosti a „hlubokých mechanismech každého významového systému“.⁸⁵ Každé sdělení, tedy i umění, můžeme podrobit sémiologickému zkoumání a určit taktiky a strategie jeho sdělnosti, pro něž budu nadále užívat pojem *sémiotika*⁸⁶.

Do konce avantgard to byla sémiotika většinou tradiční – sdělení jde cestou od umělce skrze dílo k divákovi / čtenáři. Po otevřených pokusech dadaistů (zlomem v sémiotickém přístupu je bezesporu Duchampova Fontána, 1917) a po experimentech šedesátých let v poezii i ve výtvarném umění však sémiotika právě začala objevovat mnohé nové cesty, jak opustit přísný systém.

Filosofie strukturalismu je bezpochyby důležitým začátkem. Od dob meziválečné avantgardy totiž pojmenovává problém organizace slov: Jazyku je společná jen mříž, systém, v němž jsou slova ukotvena vedle sebe. Vlastně nejsou mříží nijak definována, jen jsou od sebe odlišena. Zásadní filosof strukturalismu Ferdinand de Saussure používá přirovnání k barevnému spektru, které je ve své podstatě neohraničené, ale lidský rozum na něj položil mříž, abychom věděli, že „zde je červená, zde fialová a zde už modrá“. Kdyby toto dělení zmizelo, na barvách by se

⁸⁴ Eco 2002, 408

⁸⁵ Ibid., 430

⁸⁶ Tradičně bývá *sémiotika* synonymem *sémiologie*. I pojem *matematika* je jak vědou, tak vlastností určitých děl (například matematika v hudebním žánru math-rock), tak i obecným úslovím, „těžká matematika“. V tomto smyslu bychom rádi určili pojem *sémiotika* jako taktiku a cesty sdělování (zároveň i jejich možnosti, schopnost a realizace). Zjednodušeně pak můžeme sémiotiku převést na pojem *sdělnost* coby vlastnost uměleckých děl a dalších subjektů.

nic nezměnilo, jen by neměly pojmenování.⁸⁷ Čím pevněji neartikulované pojmy ukotvíme do systému, tím méně v nich zbývá prostoru pro náš vlastní výklad. Člověk se tedy musí neustále s touto strukturou potýkat.

Zmíněná Sassurova kniha „Kurz obecné lingvistiky“ (vydaná poprvé v r. 1916) je vlastně jedním z prvních radikálních projevů tohoto rozporu mezi artikulací a jazykem. Cestou od artikulace k jazyku se zabýval již Henry Bergson v eseji Duše a tělo⁸⁸. Ten však nevyslovil onen pragmatický rozpor.

4.1.1 Člověk vměstnaný do sítě (Helmut Heißenbüttel)

Helmut Heissenbüttel je básník, který tento problém reflektuje zřetelně již od padesátých let. Za druhé světové války prošel válečnou zkušeností a přišel o levou paži. Podle Grögerové a Hiršala, kteří jej překládali do češtiny, byl jeho jazyk zprvu chápán jako „shluky psychologicko-filosofických aforismů“.⁸⁹

První sbírka Heissenbüttela Kombinationen (česky „Kombinace“ vyšla r. 1954) měla ještě zvláštní ponurý prostorový charakter: „Nezaplnitelný hlad po nepředstavitelném. / Kombinace odjezdu /bez příjezdu.“⁹⁰ Obsahy básní se týkají ještě jeho válečných zkušeností (tato například zajateckého pobytu), zvláštního post-traumatického pocitu vyprázdnění mysli, jazyka i systému.

K vývoji jeho psaní překladatelé poznamenávají: „Pro skutečně původní básníkovu dikci je charakteristická pojmovost. Předmětovost a smyslovost jsou zato eliminovány, zbývají jen kontury.“⁹¹ Heissenbüttelovy texty jsou skutečně snadno rozpoznatelné a obsahují poměrně jasně čitelný pohled na jazyk. Heissenbüttel totiž vytlačuje ze svého básnického tvůrčího jazyka vše to, co se nevejde do rámce slov. Každý nadbytečný přesah myšleného pojmu je vytěsněn. Tímto postupem však Heissenbüttel paradoxně nedává za pravdu přísné struktuře jazyka, ale popírá ji i v důsledku svých textů. Čím více slovo omezil na systémový význam, tím absurdněji působí a poukazujíc na svou okleštěnost, působí slovo o to víc jako dojem. Koláž bez přesahu.

K problematice Heissenbüttelova stylu se vyjadřuje i Max Bense v pragmatickém teoretickém komentáři k pragmatické knize Textbuch II: „Jak učí statistická estetika, spočívá estetická podstata slovního materiálu na statistických překvapeních,

⁸⁷ viz PETŘÍČEK 1997, 125

⁸⁸ Poprvé vyšla v r. 1896, u nás vyšla v roce 1927 u Aloise Hynka. Srov SCHWINGEROVÁ 1995

⁸⁹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1965, 97

⁹⁰ překlad autora. „Unausfüllbarer Hunger nach Unausdenkbarem / Kombination von Abfahrtszeiten / ohne Anknüpfung.“ In: HEISSENBÜTTEL 1954, nepag.

⁹¹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1965, 98

na výběru slov, nebo rozdělení použitých materiálů jako jsou slova, věty, úryvky atd., tedy na úchylných od konvenčních hodnot. Je tedy možno velmi zjednodušeně říci, že Heissenbüttelovy Texty děkují za své estetické působení jednou bohatému slovníku a podruhé neobyčejné frekvenci slov.⁹²

„Zdá se, že dnes poněkud upadlo v zapomenutí, že literatura sestává nikoli z představ, obrazů, pocitů, mínění, [...], ale z jazyka,“⁹³ píše Heissenbüttel. Síť jazyka si umělec jen propůjčuje. „Starý základní model jazyka, podmět – předmět – přísudek‘ již neobstojí. [...] Všechno to do určité míry předem rozhoduje, kdykoli byl učiněn pokus hovořit literárně, tzn. příkladně.“⁹⁴ Jazyk je tedy vždy v zásadě determinanta. Zároveň každý, kdo se pokouší mluvit „příkladně“, systém náležitosti významů ke znakům určitým způsobem pozměňuje. Heissenbüttel zkrátka usurpuje báseň množstvím nezřetelných pojmů a téma strukturování lidské jazykové zkušenosti promítá i do obsahu textů. Ty mají stále více charakter příběhu či úvahy. Uvedu jeden celistvý příklad:

„Psychologický průběh (Psychologischer Vorgang)“

I.

Přichází k sobě ze všech stran. V tom, jak k sobě ze všech stran přichází, vzdaluje se od sebe na všechny strany. Mříž, síť, pletivo, plot, drátovina.

Kdykoli něco vpadne k tomu do ze všech stran k sobě přicházejícímu a na všechny strany od sebe odcházejícímu. Věc, stín, dotek, kontakt. Co se děje? Věc se kutálí sem a tam. Síťové pletivo (mříž) se dá do pohybu. Vedeno snahou věc odrazit, katapultovat. Snaží se uchovat si v sobě prázdné volné místo. Věc zůstává. Uzamyká ji v sobě. Tlačí ji do sebe. Dělí ji, rozpouští ji, rozdělí ji. Rozdělená věc se kutálí sem a tam. Snaží se udržet si kontakt. Je dále dělena. Probleskává tady a tu. Natírá jej (síťové pletivo, mříž) rozmanitými nablýskanými signály. Akcentuje ho. Nová věc a nový kontakt vpadají. Jsou také děleny. Nové signály akcentují nové. Kontakt na kontakt se na něj nyní řítí. Neustále se to chvěje.

Tam, kde to k sobě ze všech stran přišlo, odchází to cizí pryč na všechny strany. Tam kde to od něj na všechny strany odešlo, přichází k tomu cizí ze všech stran. Tam, odkud se to pořád rozšiřuje, je to zakryto cizím kontaktem. Rozpouští se to v signálu cizího kontaktu.

⁹² Citace převzatá in: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 255

⁹³ HEISSENBÜTTEL 1967, 49

⁹⁴ Ibid., 50

Cizí kontakt k tomu přichází ze všech stran. Tím, že k tomu cizí kontakt přichází ze všech stran, odchází od toho cizí kontakt na všechny strany. Přesto to (síťové pletivo, mříž) zůstává neporušeno. Jeho identita je pouze modifikována. Jeho úlohou se stává identifikovat se s tím, co ho modifikuje.

II.

Třese se to. Lehce, nenechavě, málem hravě se třesoucím pohybem. Tento pohyb to dělá jistějším, už se není netřaslavé, jen se zdá být třaslavým. Neexistuje to v klidném stavu. Dokonce ani v množství. Množství z netřesoucího se nevynese nic. Třesoucí se v pohybu je skoro mocné. Protože to není jenom toto v mnohočetnosti třesoucí se. Třesoucí se je samo o sobě zároveň na pochodu. Nejen součet samotných třasů, nýbrž vzájemně neustále dál se tlačící. Kolísající. Jeden od druhého a jeden k druhému nenechavý tekoucí třas, rovněž něco třaslavě a tekouce v celku se pohybující. Tak se to sune kupředu. Tak se to natahuje okolo sebe, sem a tam, do, na a přes. Hledá to. Hledá to odpor. Je přitahováno. Je přitahováno tím, co je jiné, jednotlivé, nepohyblivé a kompaktní. Toto nepohyblivé kompaktní tu stojí. Třas tam k tomu teče, dotýká se toho, sune se na něj, přikrývá to, pokrývá to, obhání to, nalepuje se to jako kůže. Kompaktní se ukotvuje. Nemá jinou možnost, než se ukotvit a udržet se pohromadě.

Třaslavé má nyní skoro tělo. Má skoro masu. Třaslavé je povrch kompaktně v sobě ukotveného.

Pak se kompaktní poddává. Prochází tím slabý otřes. Pak další. Prakticky se odděluje. Začíná vibrovat. Uvolňuje se do tekoucího povrchu. Nepohyblivé kompaktní mizí. Ale zatímco mizí, třas slábne. Leniví. Otálí. Tíhne. Umírá. Nakonec vše přechází zpátky do nebytí.⁹⁵

Právě třas, setrvalý nutkavý protipohyb i nestálé základní vlastnosti obou elementů jsou základním momentem textu: Zprvu aktivní věc, která se snaží dostat sama k sobě, dovnitř drátěného plotu. Nazvěme ji proto sebepoznáním, které natřelo mříž mnoha odlesky a nakonec je ukotveno uvnitř. Tedy sebepoznání se odráží od mříže – objektivní struktury, která se brání spolupracovat ve prospěch subjektivního elementu. V druhé části textu se naopak mříž dostává do pohybu, rozprostírá se do mnoha rozměrů – i do rozměru času: třese se; získává na existenci,

⁹⁵ Překlad autora. In: HEISSENBÜTTEL 1980, 63-64.

až sebepoznání pohlít. Stane se jeho kůží, povrchem, přinutí ji k pasivitě a navrací stav obou elementů k původnímu nebytí.

Heissenbüttel také díky nejednoznačnosti popisu velmi přesně vykládá problém vnímání vnitřního jazykového prostoru. Vědomí lidského já se snaží dostat doprostřed struktury jazyka („síťové pletivo, mříž“), natírá tuto strukturu odlesky sebe sama a sám se posléze stává strukturovaným. Tím zaniká jeho osobitost, neslučitelná s žádnými systémy, s žádnými médii, ani se sítí jazyka.

Heissenbüttelův způsob psaní je podle Hiršala a Grögerové určován nejvíce jeho znalostí zákonů jazyka, matematiky a logiky.⁹⁶ Pracuje na základě koncepčního pojetí jazyka. Jeho způsob mluvy je velmi pragmatický. Pokud je v něm náznak humoru, pak je to ironie suché skutečnosti jazyka. „Heissenbüttel pozoruje a konstatuje.“⁹⁷

Nezdá se tedy, že by Heissenbüttel chtěl skutečně rozbít jazyk na fragmenty či grafémy, jako *konkrétní básníci*. Naopak přijímá v jazyce rozpor touhy myšlenek a strukturovaného obsahu. Nezakryje tak pro sebe záludnost jazyka, ale přijme ji za svou. Poukazuje na její mantinely tím, že je akcentuje až do absurdna.

4.1.2 Akcent jazyka (Josef Hiršal a Bohumila Grögerová)

Obdobný přístup lze najít u autorské tvorby Grögerové a Hiršala. Jejich společné práce se vyznačují velkým zájmem o gramatické jevy a zákonitosti dorozumivacího jazyka. Toto autorské duo se chápe přísných regulí systému a vyžívá je ke hře. Najdeme u nich nadsázku i důraz na vizuální kvality básní. Základ vychází z přesvědčení, že když pozměníme strukturu jazyka a poukážeme tím na jeho formu, otevřeme pohled na horizont jazyka. Je to uvědomění si pozic básníka i čtenáře v struktuře jazyka s využitím novátorských básnických metod.

S překladatelskou přesností vyjímají jednotlivé syntaktické členy a staví je do nových pozic, vznikají *sémantické* texty, které vycházejí z předem dané podstaty textu a jsou různým způsobem deformovány (např. „eček a ička ečeli“⁹⁸). *Matematické* texty jsou porušovány podle matematických vzorců, ovšem jejich obsah porušen není, takže je možné změnu „odečíst“ („NETOPÝR – neto + bez – pýr + tíže = beztíže – bez + po – tíže + pel = popel ...“⁹⁹). Ačkoli obsahují vždy jen část řečené

⁹⁶ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1965, 99

⁹⁷ Ibid., 100

⁹⁸ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 296

⁹⁹ Ibid., 339

informace, zaměřují se chyběním právě na systém svého řazení. Na jeho základě získávají význam. Odkazují zpět ke struktuře jazyka.

Další technikou v díle Hiršala a Grögerové jsou pak *logické texty*. V nich je měněn obsah sdělení podle postupu: sdělení, interpretace, interpretace interpretace atd., až je výsledné prohlášení naprosto nepodobné tomu původnímu: „bude-li dusno rozpadneme se“¹⁰⁰. [5] Právě taková tichá pošta vytváří nadhled nad sdělováním jazykem.

Bylo by pochopitelné tvrzení, že báseň vytváří v jazyce nový *sémiotický* pohyb. Ale není tomu tak. *Logické texty* i další techniky textů Grögerové a Hiršala pouze využívají směry, které v systému již existují – například logické funkce jazyka. Autoři mají jiný cíl: ukázat kreativitu a možnosti v samotném jazykovém kódu. Nechtějí jej tímto rozebrat, rozbít.

Toto autorské duo se v polovině 60. let věnovalo také gramatice jazyka, v jejich sbírce *Job-boj* najdeme hned několik textů, které pracují s dělením jazyka podle slovních druhů, či s gramatickými jevy češtiny. Zde však neřeší otázku češtiny, nejde tedy o žádné národnostní vydělování se, problémem je zde gramatika – tedy systém a jeho pravidla.¹⁰¹ [6] Autoři zde přirozeně pracují s češtinou, protože do češtiny překládají a je to jim nejpřirozenější jazyk. I v jazycích cizích naráží na otázku jejich gramatiky (byla to spíše doména Bohumily Grögerové, která byla lepší překladatelkou, Hiršal pak pracoval s básnickostí přeloženého textu).¹⁰² Ovšem i u práce v cizích jazycích byli vedeni snahou proniknout do tajů (méně známé) struktury a tak trochu si se systémem hrát. Třeba v básni *Reclamtext*, v níž přes sebe dadaisticky mísí útržky reklam v němčině a angličtině, docílí účinku podobného, jako je procházka po multikulturním tržišti. Přes sebe se vrství vykřikovaná hesla a člověk pak si už od smyslové zkušenosti uvědomí, že je součástí jazykového systému nejen jako subjekt v množině subjektů, ale jako subjekt užívající a vnímající prefabrikované věty v tomto systému.

Tím vlastně Grögerová a Hiršal naráží na dojmy člověka v reklamní společnosti, o nichž mluvil Raoul Hausmann ve třicátých letech jako o „*explosion von blickpunkten*“. Tedy Grögerová s Hiršalem chtěli na svět nahlížet skrze zmiňované Hausmannovo *muší oko*. Je to vlastně problém nahlížení světa skrze strukturu.

¹⁰⁰ Ibid., 323

¹⁰¹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 13–14

¹⁰² Bohumila Grögerová tyto momenty objasnila autorovi této práce v osobním rozhovoru v květnu roku 2011.

Tak funguje vnitřní jazyk: Věci pro nás začínají existovat, až když je dokážeme pojmenovat. Každý vědecký objev je doprovázen definicí pojmů, jinak by byl neodargumentovatelný a nikdy by se nestal vědeckým faktem, tedy obecnou pravdou. Ovšem i běžné lidské myšlení funguje tak, že člověk, pokud přemýšlí například při jízdě vlakem, myslí ve slovech.¹⁰³

4.1.3 Systém kódu (Ladislav Nebeský)

Přísná systematičnost této struktury je patrná už v tom, jak znaky u indoevropských jazyků obvykle fungují. Jsou sestavovány pomocí kombinací samohlásek a souhlásek. Každá abeceda má omezený počet hlásek a omezený počet možností jejich kombinací. Je to vlastně přísně logický a matematický systém (kombinatorika).

Tento aspekt vždy přitahoval i Ladislava Nebeského, který koncem roku 1965 přišel s Kurzy binární poezie. Binární poezie je obvykle tvořena kombinací dvou a více slov, která Novák zapisoval lineárně pomocí nul a jedniček, každé písmeno mělo určitý počet nul a jedniček. Čím více písmen se pak v básni vyskytovalo, tím více potřeboval nul a jedniček, aby mohl definovat jedno písmeno. Jiří Valoch připomíná, že Nebeský tak vytvořil pro každou báseň nový, umělý jazyk.¹⁰⁴

V té době Ladislav Nebeský cítil silnější odezvu, pokud texty, způsob jejich převodu písma do binárního kódu lidem vysvětloval, než když texty pouze publikoval. Silnou roli zde hraje i jeho pedagogická činnost, kterou vlastně aplikoval i v umělecké oblasti. Od roku 1966 vytvářel soutěže o význam slova:

„soutěž o význam slova SKLOVINA / podmínky soutěže: SKLO znamená STŘEPY / VINA znamená STUD“.¹⁰⁵

Jeho snaha směřovala tehdy spíše ke spolupráci a sdílení myšlenek, k otevření otázky po významu slov.

Jeho poezie se v Konstelacích (ve spolupráci s malířem Jaroslavem Kochem) vyjadřovala prostřednictvím barevných čtverců a nikoli nul a jedniček. Stále však měla charakter kombinatoriky. Nebeský psal i básně pomocí slov. I v nich byl upřen básníkův pohled dovnitř systému jazyka – na slovo a jeho základní význam. Pokud se báseň čte nezvykle shora dolů, vznikne v tradičním směru nesmysl:

¹⁰³ Dá se však i postoupit skrze tuto strukturu mimo konkrétní slova, do neartikulovaného jazykového prostoru.

¹⁰⁴ VALOCH 2005, nestr.

¹⁰⁵ NEBESKÝ 2010, 24

„Dvojhlasně

každé pravda

druhé je

slovo na

je této

lež straně“¹⁰⁶

Slovo zde znamená pouze slovo. Ve většině Nebeského textů se slova nepřevlékají za svůj význam. Zůstávají slovy a jejich příběh se odehrává ve vztahu slovo – význam. Zástupnost jazykového kódu je zde přiznaná. Například v básni Jména [7] se proměňuje jméno hlavních postav. Slovo prochází určitým procesem, který poukazuje na vlastnosti kódu, který používáme pro nazývání věcí i osob. Ve Jménech slouží tento proces odhalování kódu k ukázání vlastností systému, potažmo jeho krásy. Nebeskému nejde o devaluaci systému, matematická lingvistika je totiž jeho vědním oborem, z toho vyplývá i jeho vztah ke kódu jazyka. Jeho umělecká činnost pak nevyznívá tak strojově, ale nesmírně hravě a tvořivě.¹⁰⁷

Po roce 1972 se Nebeský začal věnovat výhradně vědecké kariéře. Od roku 1995 se opět pozvolna začal věnovat poezii. Na Silvestra roku 2009 jej upoutala myšlenka začít znovu vytvářet binární poezii, která by byla vizuálně znázorněná ve čtvercích na stránce. Význam a poetika se neobracela již výhradně na kód jazyka a jeho vyznění, ale i na vizuální téma stránky, čtverce, struktury, mřížky, v nichž se nyní slova octla a kde se i jindy uvnitř myslí pisatelů a čtenářů nachází.

V knize *Vrstvy* nazývá svůj postup práce se slovy v binární poezii *lineární* (v šedesátých letech) i *prostorové* (po roce 2009) *maškarádou slov*, slova na sebe podle autora berou masku vizuálního kódu.¹⁰⁸ Avšak slova již masku mají – abecední kódování. Nebeský jim pouze další masku přidá. Smysl jeho básní odkazuje zpět k formě – ke kódu jazyka. Bohumila Grögerová s Josefem Hiršalem tento způsob práce nazývají *autonomní básně*. „Nemíří nikam mimo sebe, jazyk a obsah jsou jedno a totéž.“¹⁰⁹

¹⁰⁶ Ibid., 10

¹⁰⁷ Pozitivní vztah Ladislava Nebeského můžeme nazvat profesním nadšením, které z přátelského a otevřeného básníka přímo číší. Jeho umělecké záměry, umělecký vývoj i vztah ke kódu jazyka vyvozujeme ze série osobních rozhovorů vedených s autorem od dubna 2011 doteď.

¹⁰⁸ NEBESKÝ 2010, 33

¹⁰⁹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1989, 218

4.1.4 Autonomně psát Jandl

Pojmem *autonomní básně* Grögerová a Hiršal popisují jednu linii tvorby Ernsta Jandla, ačkoli je to pojem platný snad pro celý okruh experimentální poezie: Obsah básní odkazuje ke kódu jazyka, tedy i ke svým stavebním kamenům.

Jandlova gramatika bývá porušena. Pozměňuje ji tak, jak by podle něj mohla, nebo měla vypadat. Tento postup nazývá *projektivní gramatika*, která podle něj doplňuje gramatiku běžně užívanou i tu předpísanou. I proto jsou jeho texty jen obtížně přeložitelné a jeho zvláštní pojetí gramatiky také propojuje jeho dílo s gramatickými texty jeho českých přátel a překladatelů Hiršala a Grögerové.

Jandl však bývá jen okrajově zařazován do okruhu Vídeňské skupiny i do okruhu experimentální poezie. Jeho básně mají totiž ještě mnoho dalších aspektů. Například používá nízkou němčinu (ve Vídni zvaná „gastarbeiterdeutsch“ – tedy němčina zahraničních dělníků), v níž užívá hojně neurčitých tvarů končících na -en, do češtiny převáděných pomocí infinitivních tvarů sloves. Jeho verše pak mají zvláštní neumětelský charakter.

„pěken šat:

já míti na sebe klobouk / pěken klobouk / já míti na sebe sak / pěken sak / já míti na sebe kravat / pěken kravat / já míti na sebe kalhot / pěken kalhot / já míti na sebe bot / pěken bot / já míti na sebe košil / pěken košil / já míti na sebe spodek / pěken spodek / já míti na sebe fusekl / pěken fusekl / já býti pod tím nah / pěken nah¹¹⁰

Důležitým projevem jeho humoru je zesměšňování postav, nejlépe, pokud je báseň psaná v -ich formě, tehdy může zesměšnit sám sebe. Děje se tak již zmíněnou „gastarbeiterdeutsch“, či změnou slov, záměrným užíváním pouze malých písmen a absencí interpunkce, popisem pomocí mechanické terminologie, nebo vůbec zdůrazněním naivity lidského vyjadřování. Zajímavým aspektem kvalitně přeložené básně je i fakt, že zní i v češtině jako by špatně česky hovořil Němec. Výše citovaná báseň krom jazyka naráží i na typicky vídeňské způsobné a uctivé odívání. Do této typické uctivosti a konzervativnosti se Jandl trefuje ještě i třeba v cyklu Velikáni. Série Obyčejný Rilke ukazuje jeho osobní humor a nadsázku, s jakou se chápe života jinak nezpochybnitelných literátů¹¹¹:

¹¹⁰ překlad Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. In: JANDL 1989, 193

¹¹¹ Nutno poznamenat, že poválečné Rakousko bylo silně pruderní vůči jakýmkoli projevům svobodomyslnosti a podobné „neuctivé“ básně byly oficiálními kruhy chápány silně negativně.

„rilkovo rozpolcení

neobyčejný rilke / a obyčejný rilke / vězeli v témže // neobyčejný rilke / a obyčejný rilke / byli by zůstali pospolu // neobyčejný rilke / a obyčejný rilke / byli nuceni se rozpoltit // neobyčejný rilke / a obyčejný rilke / to věděli oba¹¹²

„rilkovo šuple

1) / šuple / vystrčil // něco / tam dal // něco / tam leželo // šuple / zastrčil // 2) / šuple / vystrčil // něco / tam leželo // něco / vyndal // šuple / zastrčil // 3) / šuple / vystrčil // nic / tam neleželo // nic / tam nedal // šuple / nechal otevřené¹¹³

Citované básně ukazují zvířecost pojetí osob u Jandla. Velikán Rilke zde jedná a myslí jako každý obyčejný člověk – v horším případě jako zvíře, či robot mechanicky provádějící běžné úkony. Jandl svým osobitým humorem vlastně odosobnil tuto postavu. Právě odosobnění postav skrze systém jazyka zaujalo současného českého umělce Jiřího Skálu, který si sérii Obyčejný Rilke velmi oblíbil a konvenovala i jeho snaze po vyprázdňení formy.

4.1.5 Sémiotický idiolekt

Ernst Jandl se v roce 1949 na literárním symposiu seznámil s Friedricke Mayröcker. On byl gymnaziálním učitelem němčiny, ona angličtiny, oba jimi zůstali po dlouhou dobu. V době jejich seznámení byla už Friedricke Mayröcker uznávanou autorkou, dokonce i ze strany Vídeňské skupiny experimentální poezie (Hans Carl Artmann a Gerhard Rühm), která odmítala oficiální tvorbu. S oficialitou byl ve větším konfliktu spíše Jandl než Mayröcker. Na vydání své druhé knihy si musel počkat 10 let. Snaha tohoto učitele mateřské řeči bořit jazyková schémata a devalvovat jazyk, se neslučovala se soudobým hledáním kulturních tradic, na něž by bylo dobré navázat v konzervativní zemi. Oba dva vydali svou první knihu v roce 1956. V letech 1967-1969 vydali 4 společné rozhlasové hry (Pětkrát člověk muž 1967; Gigant 1967; Rozštěpení 1969 a Společné dětství 1969).¹¹⁴

Na jejich spolupráci nás nejvíce zajímá právě jejich experimentální divadelní tvorba. V divadelní tvorbě se toto autorské duo totiž obešlo i bez herců. Ve hře Prostor vystupují místo herců nápisy, body, znaky a zvuky. Znaky se hýbou, vynořují se slova, která postupně zase zmizí a vrátí se k původnímu bodu. Celá hra vytváří

¹¹² překlad Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. JANDL 1989, 99

¹¹³ překlad Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Ibid., 105–6

¹¹⁴ AUGUSTOVÁ 2005, 183–4

sdělný prostor přímo v prostoru divadla.¹¹⁵ Experimentální hry Jandla a Mayröcker ukazují, jak univerzálně – i za hranicemi literatury – platí zásada *autonomní tvorby*, která by se pomalu mohla stát poznávacím znakem experimentů šedesátých let. Jandl a vůbec všichni experimentální básníci vytváří pro každý text trochu jiný model básně, podle Hiršala s Grögerovou je to trvalá inovace, neustálé experimentování a hry s jazykem.¹¹⁶ Filosof a strukturalista Martinet hledá *idiolekt* – mluvu, kterou nemluví nikdo jiný, než jeden jedinec.¹¹⁷ U Jandla existuje *idiolekt* už v samé básni. Každý text má svůj vlastní systém. Nejde však již o vlastní systém řeči se specifickými znaky a významy (sémantika), ale o jazyk sdělování samého, tedy *sémiotický idiolekt*. Tak bychom mohli pojmenovat jeden ze základních aspektů experimentální poezie vůbec.

Sémiotický idiolekt je vlastně přiznáním nedorozumění. Ač se cítíme být každý individuem, naše individuální mluva se podle Rolanda Bartha neprojeví kvůli sociální problematice mluvy: Každý chce, aby mu bylo rozuměno, proto svou řeč obvykle přizpůsobuje uším druhého.¹¹⁸ Ovšem experimentální básníci chtějí, aby jim čtenář rozuměl zejména jejich nesrozumitelnost. To je právě onen *úrok stranou*, schopnost nadhledu, který by neměl končit, ale měl by trvat neustále, čili Derridova *differance*: nejen rozlišování, ale i odkládání závěrů a neustálé uvědomování si vlastní metody. *Differance* (česky běžně překládaná jako různice) je nutným měřítkem tvorby *sémiotických idiolektů*.¹¹⁹ A experimentální básníci postupují touto dekonstruktivní metodou.

Například Jiří Kolář se snažil vytvářet nové a nové metody na poli básní i koláží spíše výtvarného charakteru. Každá metoda poukazovala na jiné vlastnosti jazyka, na nemožnosti komplexního sdělení určité myšlenky. A právě toto omezení jazyka se stalo například v jeho *chiasmážích* leitmotivem jeho uměleckých děl.¹²⁰

Podobných příkladů najdeme v experimentální poezii nespočet, nejčitelněji však u zmiňovaných básníků: Helmut Heissenbüttel, Ladislav Nebeský, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová – všichni vytvářejí nové a nové metody, z nichž každá odkazuje zpět k jazyku.

¹¹⁵ JANDL/MAYRÖCKER 2005, 125–139

¹¹⁶ viz HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1989, 218

¹¹⁷ BARTHES 1997, 96

¹¹⁸ Ibid., 96–97

¹¹⁹ DERRIDA 1993, 148–150

¹²⁰ Jiří Kolář by si zasloužil, aby zde o něm a jeho autonomních básních vznikla dlouhá kapitola.

Jelikož však autor této práce podrobil Kolářovu tvorbu rozboru ve své bakalářské práci, nebude se mu věnovat podruhé.

4.2 Znak

Jedním z nejdůležitějších projevů jazyka v umění je zkoumání jeho mikrosvěta: znaku. Tento moment je společný nejen experimentální poezii, ale i soudobému výtvarnému projevu – minimal artu. Ten se ve své sémantice také soustředil na základní znak – tvar, barvu, materiál, ba i třeba základní rozměr (např. velikost děl byla většinou 1 m). Tedy základní stavební kameny výtvarného média. V experimentální poezii to byl grafém, jehož sémantika byla přervaná a tento druh poezie využil sémiotiku výtvarnou. Společné oběma směrům bylo právě kritické hodnocení média, v němž se zaměřili dovnitř jeho mikrosvěta. Můžeme to považovat za fenomén související s filosofií postmoderny, která se začíná soustřeďovat na jednotlivé jevy (stavební kameny) v jazyce, v médiích (Připomeňme inspiraci fraktály a „zazoomování“ do tématu uváděné v metodologickém úvodu této práce.).

Abych byl schopen pochopitelně pospat, co se se znakem v uměleckých dílech vlastně děje, měl bych nejprve vysvětlit základní filosofické pojmy užívané v teorii umění.

4.2.1 Notace, denotace a exemplifikace (Nelson Goodman)

Nelson Goodman stanovuje obecné systémy, kterými lze přesně definovat cesty, jimiž se řídí vznik a zejména pak vnímání autorského rukopisu.

Vlastnosti, které dílo využívá, takové dílo *denotují*. Pojem odvozený z notového záznamu znamená demonstraci znaků a pouček uvedených v notovém zápisu pomocí přednesu zápisu. Místo pojmu *půlová nota* či *crescendo*, o němž vypovídá přednes (= jež *denotuje*), však můžeme použít pojem červený, lineární či figurativní. *Denotace* podle Goodmana znamená obsažení a zahrnutí díla do série kontextů dané vlastnosti / pojmu (červený, smutný, nebo molový). Těmto pojmům Goodman říká *značky*. Ty nedefinují dané dílo, jen se ho dotýkají, zejména ho určují¹²¹, potažmo rozšiřují jeho vyznění zahrnutím do množiny (*zápisů*) ostatních červených, smutných, či molových děl.¹²² Stejně tak mohou jednotlivé *znaky* (detaily v zpracování červenosti, smutku a dalších *značek* – rozdílné prvky autorova rukopisu) díla upřesnit kontext *značek*, které dané dílo *denotuje* – podobně, jako čitelná písmena pomohou rozluštit v jednom slově ta sousední – nečitelná.¹²³

¹²¹ GOODMAN 2007, 107

¹²² Ibid., 113

¹²³ Ibid., 114–116

Specifičnost díla však také může změnit či obohatit množinu (*zápis*) *značky*, jež dílo *denotuje*.

Další formou denotace pojmově více méně přesné je *exemplifikace*. V ní jde o vystižení pojmu dostupnými sémiotickými cestami. „*Exemplifikovat* či vyjádřit znamená předvést, ne zobrazit, nebo popsat.“¹²⁴ Nejde napsat symfonickou skladbu na téma půlová nota a namalovat červený obraz, který by symbolizoval červenost toho obrazu.¹²⁵ „Žádná věta nemůže vypovídat nic, co by se týkalo jí samé, protože větný znak nemůže být obsahem sám o sobě,“¹²⁶ říká k problému nejcitovanější logik Ludwig Wittgenstein. Podle něj totiž věta nemůže být oddělena od čtenáře, *značky* mají ve slově a ve větě vždy metaforický charakter. I kdyby mluvily jen o sobě, nevypovídají jen samy o sobě. Mluva pomocí značek využívá odkazy k významům těchto *značek*, proto každá značka předobsahuje i určitou množinu významů, z nichž autor *denotací* některý vybere, aby jej zdůraznil. *Značka* však není pro význam příznačná. Přesto je *značka* součástí větší množiny, k níž se pojí určitý význam. *Značka* tedy *notuje* význam, není však vždy jeho *exemplifikací*. Při čtení děl je význam jen *denotován* a je tak vždy širší, než autor zamýšlel.

Dílo bude mít vždy obecnější vyznění. Proto není možné psát báseň, která by nic nesymbolizovala, ani namalovat obraz, který by nic neznamenal. I při sebevětší snaze by znamenal, že nic neznamená a pokud by na plátně nebyl patrný ani dotek autorovy ruky, symbolizoval by prázdný obraz.

Ani zacyklenou, ani řádnou *exemplifikací* nevzniká paradoxně rukopis, který by měl ambice rozšiřovat *sféru pojmu* a rozmlžit její hranice do emočních sfér, ale který její přesné ohraničení využívá pro pregnanci svých sdělení.

4.2.2 O metafoře a čtení uměleckého znaku (Nelson Goodman a Roland Barthes)

Přesto v obou těchto směrech je něco, co odporuje realitě – *metafora*. Ta je základem všeho uměleckého vyjádření. Metafora ve výtvarném umění zvýrazňuje úzké souvislosti mezi viděným a myšleným/cítěným. A tuto souvislost rozšíří jen tak, že se postaví do opozice vůči klasické logické realitě. V metafoře není obraz jako smutný pohled, obraz a smutný pohled je jedno a totéž. Metafora musí odporovat prvoplánovému vzhledu, aby se vyznění mělo kam posouvat. „To, co se stěhuje,

¹²⁴ Ibid., 82

¹²⁵ Ačkoli právě o takovou zacyklenost se pokoušeli konkrétní umělci – a přesto jejich dílo mělo význam: cykličnost obrazů.

¹²⁶ WITTGENSTEIN 2007, 24

však je soubor alternativních označení.“¹²⁷ Kdybychom však měli metafory společné, jako je tomu u slov, „opotřebovaly by se a ztratily smyslové síly.“¹²⁸ Goodmanova alternativní označení jsou proto pro každého autora specifická, je to součástí jejich umělecké osobnosti.

Nietzsche si našel vlastní způsob, jak dokázat sdělovat ve světě slov – využít jejich lživosti. V knize *Radostná věda*, aforismu *Naše poslední vděčnost umění*, tento přístup pojmenovává *kult nepravdivosti*.¹²⁹ Říká, že „nic nám neprospěje tolik, jako šaškovská čapka,“¹³⁰ Systém znaků se stává pro umělce hrou a bojem zároveň, je to snaha donguijotská. Teprve teď je svobodný, nechává se vést intuicemi. Vysmívá se starým zakonzervovaným metaforám, jen aby reagoval tvůrčím způsobem na okamžité dojmy. „Přijal podobu zdání a krásy“.¹³¹ (Přijetí rozporů je u Nietzscheho tradičně pojmenováno jako *afirmace* a v průběhu této studie se s ní ještě setkáme.)

Podobně, jako má každý z nás specifický humor, každý umělec má specifický rukopis. Goodman říká, že autor k tomu, aby došel do divákovy hlavy, si musí vytvořit svůj vlastní rukopis, tedy pozměnit systém sdělování tak, aby se do systému sám otiskl, přizpůsobit systém sobě.

Alex Potis¹³² pro toto otiskování zmiňuje *znakový model*, který vychází z teorie sémiotiky. Znak (materiální entita) odkazuje na objekt (téma, myšlenka) pomocí interpretanta (diváka), jeho reakce.¹³³ Znak tedy negeneruje přímo svoje poselství, ale využívá pohledu diváka – jeho *slovního uvažování*.¹³⁴ Tak je tomu zejména v literatuře, kde my, čtenáři, si představujeme to, co píše autor. Někdy se sami díváme, co autor prostřednictvím naší fantazie vytváří. Svět daného příběhu by však nikdy nevznikl, kdybychom knihu nečetli a vypadal by jistě jinak, kdyby knihu četl někdo jiný. Barthes k tomu podotýká, že recenzent kritizuje zároveň sebe, protože když knihu přečetl, *říše kritika* se sjednotila s *říší autora*.¹³⁵

Dílo stojí před námi, upozorňuje na sebe, ale my mu nerozumíme. Odkazuje samo na sebe, jeho jedinou vlastností je, že upoutává naši pozornost, stejně jako

¹²⁷ GOODMAN 2007, 71

¹²⁸ NIETZSCHE 2007, 14

¹²⁹ NIETZSCHE 1996, 107

¹³⁰ Ibid., 108

¹³¹ NIETZSCHE 2007, 25

¹³² V kapitole Znak z knihy *Critical Terms for Art History*. In: POTIS 2004

¹³³ Ibid., 49

¹³⁴ Ibid., 52

¹³⁵ BARTHES 2000/01, 2-3

zaklepání na dveře, je to „čistý psychologický nátlak,“ říká Pierce.¹³⁶ Vzbuzuje v nás dojem, že máme přímý přístup k interpretaci díla, ale je to jen naše představa o jeho významu. Barthes dodává, že „vysvětlení vždy hledáme na straně autora“.¹³⁷ Snažíme se pomocí díla pochopit autora a ztotožnit se s ním. Výsledkem naší snahy je však jen náš *vnitřní obraz autora*¹³⁸ a ten se divák od diváka liší.

Barthes jakoby říkal, že nemá smysl pokoušet se vytvářet účinek na diváka, protože umění vyznívá pro každého natolik osobním způsobem. Oproti tomu Goodman vidí určitou cestu v metaforické práci s médiem, které na sebe zpětně odkazuje. To je pro nás i z úhlu pohledu filosofie zásadní pojítka mezi experimentální poezií a konceptuálním uměním či *minimal artem*.

4.2.3 Anti-forma (minimal art)

„Ztráta regulativní idey univerzálního kontextu umění [...] znemožňuje obecné inovace, zato umožňuje stvoření nových významů,“¹³⁹ píše teoretik současného umění Boris Groys. Inovativní kontext, po němž autor volá, se projevuje často v umělecké tvorbě, která má v základě jazyk, její obsah je záměrně vyprázdněn, zůstává však jazyková konstrukce.¹⁴⁰ Zde vzniká jakási forma odporu proti *literalismu*, kterým je popisována ještě tvorba Pollocka¹⁴¹.

Minimalisté, jako je Morris, si vytváří záměrně zcela novou formu sémiotiky, nazývají ji *antiformou*. „Antiforma přesahuje konvence znalostí, kontextu, namísto toho nabízí dílo zbavené pojmové závislosti“ s otevřenou možností prostorového působení a otevřenou vnímatelností.¹⁴² Minimalista Morris se postupně odpoutal od idey, že minimalistické instalace poskytují prostor pro ukrytí umělcova *kontextu*. To bylo patrné v jeho instalaci *I-Boxes* z roku 1962 [8]. Postupně otevírá tento *kontext* naopak pro diváka a využívá pojmu *anti-forma*.

V roce 1969 Morris zorganizoval výstavu *Anti-form* ve *Ware house*, pozval na ni i Richarda Serra, Bruce Naumanna, Evu Hesse a další. Výstava překračovala

¹³⁶ POTIS 2004, 57

¹³⁷ BARTHES 2000/01, 1

¹³⁸ Takový *vnitřní obraz autora* však nemusí být nutně přeludem. Je to obraz živý, má vývoj a mnoho variant. Autor této práce jej dokonce považuje za „možná i skutečnější“, než to, jak si *autor* představuje sám sebe. Potažmo vnímání okolních lidí nás může být dynamičtější a pravdivější, než to, jak sami sebe vnímáme my. Cizí pohledy totiž nejsou zakryty předpoklady, domněnkami, ideálními představami ani naším *já*, které tyto předsudky o nás samých neustále produkuje.

¹³⁹ GROYS 1997, 34

¹⁴⁰ *Ibid.*, 170

¹⁴¹ *Literalismus* v díle Pollocka vysvětluje Friedrich Bach jako snahu o nové způsoby nejprve znakového, později anti-znakového předávání pocitů, právě jako časová linearita (vrstvení hmoty na plátno) v jeho díle. Viz *Malerei nach 1945*, Univ.-Prof. Friedrich Bach, přednáška na Universität Wien, na katedře Kunstgeschichte v zimním semestru akademického roku 2010/11.

¹⁴² HUSSAKOWSKA-SZYSZKO 2011, 69

minimalistické hranice s respektem ke způsobům signifikace. Minimalismus se zde nejvíce přiblížil volnosti, využíval divákovy imaginace a touhy po denotaci domnělého významu.¹⁴³ Tato čistota anti-formy minimalistických instalací byla výsledkem vývoje a diskuzí vedených skrze eseje mezi Morrisem, Donaldem Juddem a Robertem Smithsonem. Smithson ve své slavné esejí A Provisional Theory of Non-Sites v roce 1968 rozlišuje mezi místem (krajinou) a ne-místem (galerií). *Ne-místo (non-site)*¹⁴⁴ otevírá prostor *metaforické signifikaci*¹⁴⁵.

Zajímavou a nenáhodnou paralelu k tomuto problému vyjadřuje i Jacques Derrida, který vyslovuje myšlenku, že obíhavý pohyb myšlení (tedy „diskurz“) nemá střed, „že centrum nemá žádné pevné místo, že není pevné místo, nýbrž funkce, jakési ne-místo, v němž se donekonečna odehrávají substituce znaků.“¹⁴⁶ Ačkoli se jeho text netýká galerijního prostoru, ale prostoru myšlení, paralela vysvětluje problematiku, k níž minimalisté dospěli: Požadují, aby galerie utvářela určitou *anti-formu, non-site*, v němž budou znaky přítomny ve své metaforičnosti, aby tedy galerie a způsob instalace věcí otevřel rukopis *metaforickým signifikacím*. U výstavy Anti-form můžeme tedy hovořit o vědomém, *otevřeném rukopisu*.

Nemohu na tomto místě tedy opomenout ani významovou podobnost mezi čistotou experimentální poezie a konceptuálními uměleckými projevy ve světě, na níž poukazuje i rakouský historik umění Peter Weibel:

4.2.3.2 Přetržená denotace (G. Rühm, F. Achleitner, P. Corner, A. Čermák)

Friedrich Achleitner a Gerhard Rühm v akci nazvané „Ve dvou světech“ (na Literárním kabaretu roku 1959) zničili při čtení stejnojmenné básně piano [9]. Tím přeběhli Philipa Cornera a jeho Piano activity v roce 1962 [10]. Peter Weibel dává tyto dvě akce do kontextu a zdůrazňuje *transliterární charakter* akcí na vídeňských Literárních kabaretech.¹⁴⁷ Ty se jinak nebránily spojitosti s dadaismem a experimentálním čtením v kabaretu Voltaire.

Destrukce piana, o níž mluvím, by na první pohled neměla nic společného se znakem či přenosem informace, její smysl však poukazuje na zrušení symboliky přenositelnosti znaku. Právě proto i akce Rühma s Achleitnerem byla doprovázena čtenářem, který si činnosti, jež se děla za jeho zády, zprvu nevšiml. Zprvu byl

¹⁴³ Ibid., 72

¹⁴⁴ Právě tato esej položila základ pozdějšímu pojmu site-specific art.

¹⁴⁵ Podle Smithsona však k tomu potřebuje právě kontrast s *aktuálním místem (actual site)*. Viz SMITHSON 1968

¹⁴⁶ DERRIDA 1993, 179

¹⁴⁷ WEIBEL 1997, 777

doprovázen hudebním doprovodem, později bylo piano brutálně zničeno. Touto aktivitou chtěli autoři demonstrovat přerušování a smrt *exemplifikace* významu uměleckým projevem. Už ze samotného průběhu akce je to patrné. Literární čtení, při němž jako podkresba pod básni zní preludující romantický klavír, umělce Vídeňské skupiny silně znechucovala a probouzela v nich touhu zničit tento romantizující pocit; totiž pocit, že umění může přímo zasáhnout emoce diváka. Není tomu tak, jak předvedli svou přísnou destrukcí piana. Sama hudební korepetice básni nepomůže značkám – slovům, aby i v představě diváka nabyly umělcem zamýšlené množiny významu.

Gerhard Rühm i Friederich Achleitner (i s přihlédnutím ke kontextu jejich tvorby) pracují často s minimálními prostředky sdělení a sdělování a zejména s přerušováním možností sdělení. Podobné přerušování sdělného signálu je už z podstaty své myšlenky základem mnoha uměleckých děl. Nemůže nás proto udivit, že s ním pracují i současní umělci.

Toto základní nedorozumění inspirovalo i Aleše Čermáka pro performance *Situace 3* prezentovanou v Galerii 207 roku 2010. Rané dílo tohoto mladého umělce ukazovalo recitaci neznámé básně, kterou umělec našeptával čtenáři. Čtenářův zvukový hlas však byl přehlušen zapnutou sekačkou. Scénu doplňovala vizuální struktura (záměrně připomínající op-art) na zemi prostoru, kde se děj odehrával. Tyto znaky poukazují k systémovosti jazyka, právě tak, jak se k ní odkazovali autoři na vídeňském Literárním kabaretu.

Takřka nepostřehnutelný kus papíru měl pro Aleše Čermáka zásadní význam. Byl totiž znakem bez obsahu. Tento ná-znak je pro Čermáka oblíbeným motivem, se kterým pracuje jak graficky, tak v konceptu děl. Autor naznačí sdělný krok, který však nenese obsah. Papír ve video-instalaci naznačuje kontext, ale ve vztahu k možnostem jeho čtení byl stejnou *antiformou*, k jaké došel Morris. Brutalita se děje v popředí – zapnutá sekačka – či rozbíjené piano je pak rušivým elementem, základním vyjádřením rušení signálu. Rühm s Achleitnerem však ruší signál poetiky v básni, což je odděluje od Čermákova ná-znaku sdělení.

4.2.3.2 Divergentní a konvergentní znaky (Konrad Bayer a Bruce Nauman)

Dalším důležitým pojítkem, na které Weibel poukazuje, jsou dvě spirální umělecká díla. Text Konrada Bayera *Flucht* (1962-1964) a minimalistické dílo Bruce Naumana *Window or wall sign* z roku 1967. Jejich vizualita je podobná, jejich sémiotická práce se liší, ačkoli v obou případech je tvar jednotný s cíli sdělení.

Konrad Bayer ve své optické básni Útěk [11] směřuje text v zavíjejícím-se (v náčrtech), potažmo dospod-vedoucím (při válcové instalaci textu) směru. Obsah textu je koláží fragmentů příběhu člověka na útěku, který je nakonec chycen, a popraven v masovém hrobě. Text směřuje buď do středu struktury, nebo dospod, stejně tak i obsah míří k nutnému konci člověka, který se o útěk pokouší: „zbraň poklus odloučení drát tluče nedaleko blízko nůž hlídka nepřesně strážná věž vedení vysokého napětí láme záření detonace síla nebouře mrak řetěz pancíř [...] vzpírání, hornina, hrob, mrtví“¹⁴⁸, atd. Dílo je možné jasně číst a způsob instalace má jasnou pointu, která má souvislost s obsahem, příběhem textu. Otázkou ke zkoumání by pak bylo, nakolik Bayera ovlivnila jeho psychická traumata (zřejmě z druhé světové války) v konvergenci tohoto díla. Bayer také velmi silně lpěl na spolupráci celé Vídeňské skupiny a po jejím rozpadu spáchal roku 1964 sebevraždu¹⁴⁹. Degresivní postup příběhu textu i jeho instalace poukazují na jen jeden nutný výsledek. Tento konvergentní postup ukazuje dostředivost sémiotické práce: Je zde určen absolutní diskurz. Znak (dostředivost) je zde plně využit a jeho smysl je snadno odhalitelný – znak stále směřuje k sobě samému.

Oproti tomu dílo Window or wall sign (Okno, či nápis na zdi) Bruce Naumana [12] už stojí ve své signifikaci jen napůl. Nápis „skutečný umělec pomáhá světu tím, že odhalí mystické pravdy“¹⁵⁰ nepředkládá jasné vyznění. Jak i název díla napovídá, prohlášení přináší více nejasností, na jejichž hraně se tak autor pohybuje. Výrok by totiž jednak odkazoval k před-duchampovské koncepci „vysokého umění“, tak by potažmo znamenal autorovo namyšlené prohlášení: „Já jsem skutečný umělec“, neboť jsem právě jasně poodhalil jednu z takových pravd.“ V tom spočívá ona hravá otevřenost a nejasnost vyznění, s níž souvisí i otevřenost této spirály. Divergence závěrů zde opět souvisí s odstředivým směrem textu, ovšem přenáší daleko více odpovědnosti na diváka. Dílo samo se tak stává znakem, který otázku otevírá, ale neodpoví si.

4.2.4 Grafémy – hra denotací

Tato práce by se nemohla obejít bez zmínky způsobu práce světových i českých *lettristů* a *konretistů*. Ačkoli toto odvětví využívá zejména textu pro výtvarné účely,

¹⁴⁸text je psán dohromady, v jednom slovním toku:

„gewehrlaufschrittweisendrahtverhautnahebeinahelmesserWachtungenaufwachtturmhochspannungsl eiterbrichtstrahlendetonationhnmachtungewitterwolkettenpanzerr [...]

gegenwehrgrabengesteingraborten“ překlad autora In: DIE WIENER GRUPPE 1997, 184

¹⁴⁹ Ibid., 15

¹⁵⁰ „The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths“

v jejich sémiotice najdeme poměrně stabilní práci, která vychází z několika základních stavebních kamenů, proto se zde nebudu věnovat všem autorům do detailu, ale jen několika příkladným dílům.

4.2.4.1 Typogramy jako nulové grafémy (Jiří Valoch, Vladimír Burda)

Jiří Valoch doznává, že jeho první *optické básně* „by nevznikly bez poznání výtvarného op-artu!“¹⁵¹ I teoretik Josef Hlaváček ve své studii *Optické básně* publikované v časopise *Estetika* 3 / 1966 označuje za průkopníky *vizuální poezie*¹⁵² Vasarelyho *Lunik en rodage* z roku 1956. Právě Valochovy *strukturální básně* z šedesátých let si berou jako vzor op-art. Jejich řeč je spíše výtvarná a obdobně, jak to činí op-art, je v nich kladen cíl na dojem pohybu při práci s minimem grafémů. Na Valochově optické básni [13] můžeme obdivovat jeho ojediněle estetizovaný výtvarný přístup, který vychází právě z volnosti *hry denotace*. Tato hra má podle teoretika experimentální poezie Maxe Benseho¹⁵³ v textu větší váhu než informace, protože se svým sdělením nesnaží zasáhnout oblast tohoto světa, ale jen oblast textu samotného.¹⁵⁴ Právě tak jako ukázky děl v podkapitole *Struktura jazyka*.

Znak ztrácí svou původní funkci, už není notací pro slovo. Nemůže již nic *exemplifikovat*, ztrácí své jasné sdělné kontury, místo toho je použit jako vysloveně estetický prvek, který tak mění pohled na jasné dané mantinely uvnitř jazykového systému, jeho struktury. Specifičnost díla však také může změnit či obohatit množinu (*zápis*) *značky*, jenž dílo *denotuje*. Když nás zasáhne vyznění takového využití znaku v optické básni, změní se tím pro nás význam tohoto grafému „+“. Naše vlastní paměť obsáhne vyznění obrazu a jeho emocionalita ovlivní plusovost i jiných předmětů a děl. Je to právě pohyb a těkavost této struktury, která má expresivní účinek. Valoch se v této pohybovosti inspiroval op-artem, ale jeho práce se znakem už nese obdobné známky nadhledu nad systémem, jakou pozorujeme u minimalistů. Valochův strukturální rukopis nevyužívá přesného pojmu, ale vizuálních kvalit k tomu, aby pro svůj obraz v nás množinu významů znaku „+“ dotvořil, pozměnil, či obohatil.

Analogický princip můžeme pozorovat u Vladimíra Burdy. Tento dříve tradiční básník byl ovlivněn příkladem svého přítele Koláře a od roku 1963 začal vytvářet

¹⁵¹ VALOCH 1993, 12

¹⁵² Nadřazený pojem pro oblasti *optických básní*, někdy je s ním ztotožněn nebo je mu nadřazen pojem *lettrismus*.

¹⁵³ Hiršal a Grögerová v přednášce obsáhle citovali jeho *Estetiku textu*. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 235–239

¹⁵⁴ *Ibid.*, 239

typogramy. Byl to on, kdo vynalezl možnosti *typofrotáže*. Při její tvorbě přimáčkli přemykač na psacím stroji a třel jím přes pásku o papír. U psacího stroje tak docílil vizuálních výtvarných možností s ještě velmi populárním prvkem nahodilosti, protože psací stroj není nástrojem určeným k výtvarné práci. Jeho velkým tématem byly i přímký: typogramy složené z pomlček. Vladimír Burda vytvářel i jiné experimentální básně, ovšem jeho práci s typogramy můžeme považovat za vůbec nejúčinnější. [14] Podobně jako minimalisté totiž dokázal vystihnout poetiku základních elementů. U Burdy to byla linka – pomlčka, která vlastně na papíře vytváří určitý horizont. Dojem prostorovosti a ohraničenosti lidského myšlení je veden vlastně tím nejprázdnějším spojovacím znakem: pomlčkou. Ta, ačkoli by měla spojovat slova, zde tvoří dělicí linii prostoru stránky.

Burda tak vytváří *nulový grafém*. Je možné jej vysvětlit analogií k zmínce Jacquese Derridy o nulovém fonému – zvuku, který nemá mít žádný diferenční rys. „Funkcí nulového fonému je tedy být protikladem absence fonému.“¹⁵⁵ Burda zde pak pracuje s vyprázdněným grafémem, který získává abstraktní smysl, i když je sémanticky prázdný, má výtvarnou sémiotiku. Tou získal nový význam.

4.2.4.2 Konkrétní tvorba

Podobně pak pracuje většina z podobných *lettristických* kreací, od dob francouzské Lettristické skupiny až po vznik mezinárodního hnutí konkrétistů. Lettristická díla jsou právě ta, která používají jako svůj základní stavební prvek jedno písmeno (la lettre), či jeden grafém. Za *konkrétisty* se pak považují ti umělci, kteří užívají ve výtvarné práci tento *nulový grafém*, či vůbec pro práci v hudbě, výtvarném projevu, poezii jakýkoli *nulový znak*.

Není náhodou, že vůbec zrod experimentální poezie (i jejích součástí *konkrétní poezie* a *lettrismu*) doprovází inspirace poválečnými hudebními experimenty. I historicky první autor experimentální poezie v Čechách Jiří Kolář si do deníku píše: „Dám se do poezie jako Webern do hudby.“ Znamená to rozbití gramatické formy, minimalizaci prostředků a využití prázdna.¹⁵⁶ Padrta pro něj použil trefný pojem využití prázdna. Tím se vlastně pro nás propojuje kulturní kontext třeba i s Johnem Cagem, či vznikem konkrétní hudby, která byla z odvětví konkrétního umění asi vůbec první. „Pátého října 1948 odvysílal Francouzský rozhlas program s názvem

¹⁵⁵ DERRIDA 1993, 192

¹⁵⁶ CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 27

Koncert hluků.¹⁵⁷ Tehdejší protagonisté hudby složené z nahrávek všemožných zvuků – Pierre Shaeffer a Pierre Henry přišli na hudební scénu i s dalším novým fenoménem – koncerty reprodukované hudby. Poprvé tak „na pódiu místo interpretů stály reproduktory“.¹⁵⁸

Kdybychom si však poslechli tyto konkrétní hudební kreace, pochopíme, že hudební konkrétisty vlastně zaujaly možnosti veskrze abstraktní práce v hudbě. Zvukové experimenty Josefa Antona Riedela z roku 1951 i třeba Henryho Chopina z roku 1971 vyšly na souborném albu Musik Sprechen. Tito autoři si nejvíce vážili zvuků, které nepochází z žádného nástroje, které jsou vytvořeny pouze strojem, a to nikoli na základě úprav vlastností zvuku, ale na základě vykreslení zvuku v sinusové křivce. Zvuk tedy skutečně pochází pouze ze stroje. V přednášce roku 1969 Josef Hiršal poznamenává: „Dneska v kolínském studiu je vyvíjen syntetický hlas, že už lidský hlas se vyrábí uměle, respektive, že jsou pokusy vytvořit zvuk, který bude adekvátní lidskému hlasu.“¹⁵⁹ Technický vývoj takové umělé výroby zvuku nástrojů, i umělé výroby hlasu v průběhu šedesátých let, byly velkou inspirací pro všechny experimentální básníky, zejména pro básníky fónické¹⁶⁰.

Konkrétním umělcům šlo i o to, omezit svůj vliv na umělecké dílo a nechat promlouvat konkrétní znak.

4.2.4.3 Hermetismus znaků (Eduard Ovčáček a Miloš Urbásek)

Umělci z okruhu skupiny Křižovatka se snažili promlouvat pomocí struktur a vlastních systémů podobně jako český Klub konkrétistů, do něhož někteří členové Křižovatky v roce 1967 vstoupili. Karel Malich vytvářel z drátů své intuitivní prostory-objekty, Mirvald se Sýkorou se zase soustředili na konstruktivistický barevný či tvarový jazyk, který se podobá tvorbě Valocha a Burdy. „Svět, ve kterém žijeme, zformovaný lidskými mozky [...], je dnes po dlouhé době konečně přijímán [...] jako pozitivní skutečnost.“ Tak tuto problematiku popsal Jiří Padrta v katalogu skupiny Křižovatka (1964).¹⁶¹

Tvorba Eduarda Ovčáčka byla ovlivněna jeho přátelstvím s Vladimírem Boudníkem, také po celý život můžeme u Ovčáčka pozorovat dozvuky strukturální

¹⁵⁷ RATAJ 2008, 12

¹⁵⁸ Ibid., 12

¹⁵⁹ Josef Hiršal v rozhlasovém pořadu *Východiska z voicebandů* vysílaném redakcí Třetího programu Československého rozhlasu dne 6. prosince 1969, 19–20 h. Spolu s Hiršalem účinkovali tvůrci a zároveň teoretikové auditivní poezie Bohumila Grögerová a Ladislav Novák.

¹⁶⁰ Tato práce bohužel neposkytuje dostatečný prostor pro zmapování fenoménu fónické poezie, která i svým přístupem k využití technických novinek byla rozhodně nadčasovým směrem.

¹⁶¹ HLAVÁČEK/VALOCH 1997, nestr.

grafiky, kterou propojil s lettristickou prací s písmem.¹⁶² Spoluzaložil Klub Konkrétistů, kde vystavoval s Urbáskem i Valochem. Po celý život se věnoval fenoménu písma a grafému. Písmo otiskoval z mědirytů, vypaloval ohněm a kyselinami (tak stvořil techniku *alchymáže*). V sedmdesátých letech za pomoci hořlavin vytvářel i land-artové hořící znaky. Jako jeden z mála začal používat i počítačovou grafiku. Ovčáček také používal sémiologický mýtus písma v mnohoznačnosti svých děl.

Francouzští strukturalisté a post-strukturalisté podle Potise věřili, že „význam je generovaný do sebe uzavřenými operacemi systému znaků“ (*hermetismus znaků*)¹⁶³. Autor tedy divákovi neodhaluje myšlenkovou cestu díla, jen nabízí určitou cestu systému znaků, jejichž výklad náleží divákovi.

Někdy je toto zakrývání významu způsobeno snahou umělce o větší zapojení diváka. Potis však uvádí, že někteří umělci ani nemuseli při tvorbě promýšlet všechny detaily – mnohé je způsobeno technikou tvorby, nebo použitými materiály a podle Danta si ani nemůžeme být jisti, zda je vzhled díla dán použitou technikou, nebo výrazem autora.¹⁶⁴ Takže lpění na obecném významu by nás mohlo dovést do slepé uličky sémiotického rozboru.

Goodman však pro expresi přenáší odpovědnost ne na diváka, ale na symbol samotný – autor do něj nevkládá své vlastnosti, ty se rodí až v symbolu. Autor využívá metaforu pro vytvoření symbolu, znaku. Metaforou tak symbol nemá vlastnosti autorova nitra, ale své vlastní. A ještě další vlastnosti získá, když se na symbol/znak – zkrátka prvek autorova rukopisu – dívá divák. Osamělý kámen na obraze tak může znamenat jak zrození (např. vznik sochy), tak i hrob. „Vlastnosti, které symbol vyjadřuje, náleží jemu samému.“¹⁶⁵

Zmíněná land-artová instalace Eduarda Ovčáčka *Ohnivě znaky* z roku 1971 [15] příznačně poukazuje na mystickou prázdnotu pojmu, která je pro podobné maximalistické práce s mikrostrukturou jazyka typická. A je zde ještě umocněna parafrází rituálu – mýtem znaků v krajině. Vůbec umístění znaků do krajiny a charakter performance vzbuzuje konvergentní otázky jako u Bruce Nuamana. Tento potřebný umělecký moment tak otevírá rukopis díla směrem k divákovi a vytváří hermetický mýtus znaku.

S mýtem prázdného znaku pracuje i Miloš Urbásek, který v roce 1969 vystavoval svojí sérii *Témata a Variace* [16]. Ve své tvorbě kontinuálně rozvíjel strukturu

¹⁶² Toto propojení u Ovčáčka oceňuje nejvíce Jiří Valoch ve své diplomové práci. In: VALOCH 2007, 160

¹⁶³ POTIS, 58-59

¹⁶⁴ DANTO 1984, 13

¹⁶⁵ GOODMAN 2007, 78

grafémů až do gigantických rozměrů a začal se zabývat jeho makrostrukturou. Podobné murální instalace rozměrných Urbáskových děl působí obdobně abstraktně a zároveň mysticky jako Pollockova díla. Už se nejedná o znak, či fragment grafému. V ploše zdi se divákův pohled ztrácí, v ploše grafému setkáním s ním se jeho sémantika ztrácí.

To mě opět přivádí k myšlence, že konkrétní umění je vlastně projevem obdobného sémantického hermetismu, jaký můžeme pozorovat v tvorbě minimal artu, či z něho vzniklého land artu. Když Robert Smithson definoval svůj *non-site*, směřoval svým textem k umělecké práci s krajinou. Ovšem jak otevřený prostor a čas přírody, tak velkorysost velkoplošné práce v galerii otevírají sémantiku díla. Spíše než *site* a *non-site*, zde promlouvá *non-sign* (ne-znak).

4.3 Šrafovaní mysli

Pokud jsem v předchozích kapitolách objasňoval, kam se ubírá znak, jak je postupně vyprazdňován, měl bych nyní ukázat, že strukturování lidských myšlenek není možné zcela vymýtit. Je to možná negativní předpoklad pro schopnost otevřenosti k uměleckým projevům. Přesto mříž a struktura je i nadále systémem jazyka, paměti, chápání pojmů a způsob výstavby argumentací i psaní odborných prací. Podobně i kriteriální hodnocení se z manažerských struktur dostává tam, kde nemá co dělat: do hodnocení kultury (procentuální), do výchovy, i osobních vztahů. Vidina cíle a jeho následné dodržení se stávají obecným kvalitativním měřítkem. Václav Havel píše už v roce 1965 o lidském zacházení se slovy: „Tyto kódy [...] stupňují svou vnitřní organizovanost, která pak přestává korespondovat se stupněm organizovanosti dané informace, vytvářejí si stále složitější, přesnější a náročnější nomenklatury, které se stávají nakonec samoučelné a brzdí výkon své původní sdělovací funkce, protože začínají stále víc sloužit požadavkům své vlastní formální ucelenosti, ignorující míru optimální pro přenos dané informace.“¹⁶⁶

Umělec i filosof by však měl podle Miroslav Petříčka být ze své podstaty nepřizpůsobivý: „... odpovědnost především k sobě – neměl by říkat nic, co si nemyslí, nepřizpůsobovat se tomu, co kdo chce slyšet. Ale tak by se měl chovat každý.“¹⁶⁷ Petříček už po zkušenosti s filosofií dekonstrukce a post-strukturalismu, které v šedesátých letech teprve vznikaly, považuje přizpůsobování se systému jazyka za vysloveně negativum.

¹⁶⁶ HAVEL 1997, 23

¹⁶⁷ NECHVÍLOVÁ 2013

Podle Derridy struktura jazyka (tedy i strukturalismus) měla projít a stále znovu procházet (stejně jako již ve vývoji filosofie prošla) bodem *zlomu, zdvojení*. „Byla vždy neutralizována, redukována: Gestem, jímž bylo dáváno určité centrum.“¹⁶⁸ Centralizování a zacílení je však třeba se vzdát. Strukturalismus podle Derridy má smysl v tom, že se staví do opozice proti centralizovanému myšlení: Neboť to, co je zachyceno v síti, nemůže být zachyceno okolo jednoho bodu. Pak i tento *diskurz* - doslova „obíhání“ myslí v ne-prostoru nemá okolo čeho obíhat. Ani v ideji neexistuje domnělý pojem, který by bylo možné chtít do znaku zachytit, k němuž by bylo možné se upínat. Derrida tím vylučuje Platónský pozitivismus světa idejí, ten je nám již nedostupný. „Je tedy třeba vzdát se vědeckého, či filosofického diskurzu [...], jenž je požadavkem vracet se k pramenům.“¹⁶⁹ Snaha najít cíl promluvy, či najít význam slova, je nespílitelná. Tento cíl totiž nemá jasné centrum, resp. toto centrum nemá jasné místo. „O centru lze říci, že je jak vně, tak uvnitř této struktury.“¹⁷⁰ Centrum (důvod mluvy) je rozprostraněno, přestává být tedy bodem, ale je spíše prostorem, uvnitř něhož se sama řeč odehrává. Nazvěme jej *vnitřním jazykem*.

V této podkapitole se budu zabývat fenoménem jazykových struktur a strukturálního myšlení, které je součástí uměleckého myšlení a otevírá tak dojem *vnitřního jazyka*. Teprve kritickou dekonstrukcí je možné do tohoto prázdného prostoru vstoupit.

4.3.1. Iterace kódu (Jan Šerých, Jiří Skála)

V souvislosti ještě s podkapitolou o znaku je nutné zmínit Jana Šerých, který vizuálně ještě připomíná díla umělců z Klubu Konkrétistů, či skupiny Křižovatka (např. Zdeňka Sýkoru), je však veden snahou o minimalizaci prostředků – s ohledem na své grafické školení¹⁷¹ a zřejmě i estetiku nízkopixelových fontů.¹⁷² Ovšem jeho práce se sdělností je už daleko volnější a daleko více připomíná humor typický pro experimentální básníky.

Mnoho jeho děl nemá název, je velmi pečlivě namalováno podle pravoúhlého „pixelového“ konkrétismu. Jan Šerých redukuje prostředky jinak velmi řemeslné malby a jeho redukce je i obsahová.¹⁷³ Kromě obrazů bez názvu jsou jeho známými tituly i „Číslo na celebritu, nevím jakou (...)“ z roku 2007, či „Slíbil jsem, že nikomu

¹⁶⁸ DERRIDA 1993, 177

¹⁶⁹ Ibid., 187

¹⁷⁰ Ibid., 178

¹⁷¹ HAVRÁNEK 2008, 138

¹⁷² Ibid., 134

¹⁷³ ČISAŘ 2008, 10

nepovím, co to znamená“ z roku 2005. Redukce v jeho dílech však provází i jeho video smyčku „Nic“ z roku 2003. Ve všech těchto dílech se výtvarně opakují grafické motivy, které zdůrazňují pixelovanou strukturu, ovšem i názvy věcí poukazují na vyprázdněnost nejen obsahu, ale i přístupu k dílu.

Dalším důležitým momentem výtvarné práce Jana Šerých je téma přesycení informacemi, které podle Karla Císaře vychází z jazykové zkušenosti prázdnoty pojmů. Proto u umělce najdeme také časté variace jeho obrazů, série a vůbec zmnožení.

Jan Šerých v instalaci *Nenene* v roce 2007 [17] používá odmítavé gesto ruky, kterým si člověk před fotografem obvykle zakrývá obličej. Tímto gestem paradoxně zproblematizoval otázku umělce jako mediátora, který sám nechce být vyfotografován. Plošnou *iterací* snímku na stěnu galerie tak vyvolal dojem vyprázdněnosti znaku, média i mediátora v něm zobrazeného.

Iterace, toto opakování věci v novém kontextu, se podle Maxe Benseho projevuje formou variací, fugy, procesuálních textů či vizuálního opakování znaku.¹⁷⁴ Veškeré rytmické opakování (nejenom v čase, ale i rytmus na stránce) je *iterací*, pokud uvádí původní symboliku do nového významu. *Iterace* tedy vytváří dojem sítě rozložené do plochy nebo do času čtení. V rámci této sítě se každý znak zdá vyznívat jinak, protože je v jiném poměru k velikosti sítě, nebo se s ním setkáváme v jiném kontextu. Zkrátka zmnožení znaku řazením za sebe, nebo prostorově, mění denotaci tohoto znaku. Buď získá na účinnosti, nebo se opotřebuje.

Bylo by zbytečné jmenovat zde jednoho experimentálního básníka, který se příkladným způsobem dopouští *iterace* v jazyce. Tento postup si vyzkoušel snad každý experimentální básník a je to motiv pro experimentální poezii skutečně příznačný. V umělecké praxi jej však proslavil až Andy Warhol v rámci pop-artu (například známé krabice Brillo) a i v próze i poezii neexperimentální jej aplikuje dodnes mnoho autorů.

Michele Foucault říká v eseji o Raymondou Rousselovi, že „radikální opakování prošlo přes ne-řeč a této překonané prázdnotě vděčí za to, že je poezií.“¹⁷⁵ Tak i znak vděčí *iteraci* za to, jak je soustavně vyprazdňován, aby nabyl nové poetiky.

Iteraci za účelem demonstrace lidského vnímání jazyka a kódu použil i Jiří Skála, když nechal dva čtenáře číst binární kód fotografie úst svého otce. Jeho práce *Otcova ústa* původně z roku 2008 má, jako většina Skálovy tvorby, více variant

¹⁷⁴ BENSE 1967, 30

¹⁷⁵ FOUCAULT 2006, 63

(video¹⁷⁶ či performance). Vždy pracuje se čtenáři, jejichž existenci pro příběh přiznává. Není důležité, že někdy je čtenářem i on sám, někdy jiný herec. Důležité je, že v díle je přiznaný subjekt čtenáře. Tedy člověk jako zprostředkující médium. Binární kód fotografie je však jednak poměrně dlouhý a také literárně nezáživný. Tvoří ho jen nuly a jedničky. Skála místo nul nechává číst „ne“, místo jedniček „ano“. Jeden čtenář čte vždy pouze ne, druhý vždy pouze ano. Celý text binárního kódu vyjde asi na 15-20 minut. Samotný kód fotografie silně připomíná práci Ladislava Nebeského a jeho kurzy binární poezie. Ovšem v Otcových ústech se dějí další Skálou předpokládané jevy, které jeho dílo posouvají mimo pouhou fascinaci strukturou kódu. Čtenáři se zpravidla dopouštějí chyb, porušují strojový text, přizpůsobují společné rytmy četby, odporují si, nebo čtou rezignovaně, odevzdaně. Nejčastěji však projdou všemi zmíněnými fázemi. Kód i jeho prázdnota tak iterací skutečně získají poetiku, o níž hovoří Foucault, oživnou, dostanou náznak obsahu, protože akt mluvy tváří v tvář nikdy nemůže být odosobněný, ať je sdělný kód sebevíc strukturovaný.

V oblasti experimentální poezie je nutné zmínit i odvětví procesuálních textů. To jsou texty, které iterují celé své úseky a v jednotlivých variantách se samy vyvíjejí. Jsou to už texty, které vytváří iterací určitý pohyb, nezůstávají stejné. Příznačný text je Ortel z roku 1965 [18] Zdeňka Barborky. Text v první variantě představuje život člověka s rakovinovým nádorem. Odstavec má několik variant, rozvíjí se, v dalších variantách v ní přibývá slovo nádor, rozšiřuje se od prostřed textu. Dále v první a třetí čtvrtině textu se zamění původní slovo za slovo metastáze a v dalších variantách od těchto bodů budou slova „nádor“ či „metastáze“ nahrazovat vždy původní slova tak dlouho, až se ze slov „nádor“ stane „choroba, která ho nevyhnutelně zahubí.“¹⁷⁷ Slovo se zde stává nositelem informace, jejím průvodce, i její zkárou.

4.3.2 Kódování mysli (Bohumila Grögerová, Jiří Skála a Zbyněk Baladrán)

Bohumila Grögerová se v textu Osmé z cyklu 4x3 Civilizační schémata (1963-68) pouští do kritického a ironického zhodnocení „zkonvenčené vazby mezi jazykem a jeho sémantickou kvalitou“, jak popisuje problém Václav Havel.¹⁷⁸ Říká také: „Hodnota sdělení je závislá víc na formální a fiktivní hodnotě kódu, než na hodnotě

¹⁷⁶ <http://vimeo.com/9016882>, vyhledáno 12. 6. 2013

¹⁷⁷ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 57–66

¹⁷⁸ HAVEL 1997, 25

sdělované informace.¹⁷⁹ To je ona problematika jazyka, který vytváří náš myšlenkový diskurz a zabraňuje nám často nahlížet věci ve své přirozenosti:

„Slovo VLK navštěvuji občas v zoologické zahradě. Mohu je tam uvidět v klidu i v pohybu. Není vyvoláno tím, co vidím, neboť vidím špatně. Slovo VLK bych viděla, i kdybych měla dobrý zrak, jelikož zrak není tomuto slovu na závadu. Slovo VLK není zvlášť zajímavé, podobá se slovu PLŽ, s nímž sousedí lokálně a s nímž je totožné co do počtu a druhu hlásek. Na rozdíl od slova VLK, nevydává slovo PLŽ žádné zvuky, což se zdá být jediným vodítkem při rozlišení obou slov.“¹⁸⁰

Bohumila Grögerová se zde zřejmě lehce inspiruje skrytým humorem Helmuta Heissenbüttela, který také přistupuje ke schematičnosti s jistou nadsázkou. Autorka se zde ovšem záměrně nechává zmást nespolehlivými informacemi, svět jazyka se světem skutečným splývá.

Pokud bychom si představili, jak asi vypadá cesta Bohumily Grögerové v ZOO, nemohli bychom si představovat zeleň, stromy, či naše konkrétní vzpomínky. Museli bychom si věc strukturovaně načrtnout a vynechat vše, co může jen trochu zavánět osobním přístupem.

Podobně šrafuje svůj přístup i Jiří Skála. Jeho zásadním motivem je výměna kódu, jeho přepis. Přístup Jiřího Skály však jde o několik kroků dál, než u experimentálních básníků. Nejen, že jeho tématem uměleckého díla bývá přepis kódu, jeho forma bývá často přepisována pomocí užití různých médií a do třetice Jiří Skála rád spolupracuje na svých dílech s jinými umělci, či zapojuje různé jiné osoby do prezentace uměleckých děl (nechává si díla číst v galerii či na video).

Jeho instalace Nechtěný archivář, vytvořená ve spolupráci se Zbyňkem Baladránem, umožní divákovi sledovat v dřevěném boxu i útroby promítacího zařízení. Informace o zprostředkovatelích (hlas, video i promítací box) se rozdělí do více médií a získá tím určitou komplexitu Skálovy umělecké práce. „Jejím dominantním prvkem je přepis,“¹⁸¹ říká Ján Mančuška. I do materiálu a hmoty se promítá problém jazykového vnímání.

Video vypráví o fotografovi, jehož digitální archiv snímků z výstav jen málokdy odpovídá jeho vlastním vzpomínkám. Doufá, že v budoucnu pro tento záznam najde lidstvo uplatnění a vezme jej jako předmět zkoumání a interpretací. Když je

¹⁷⁹ Ibid., 23

¹⁸⁰ GRÖGEROVÁ 1993, 249–250

¹⁸¹ FINÁLE 09, 58

ve zvukové stopě videa čten text, vykreslí ruka na papír mřížku a v několika průsečících zdůrazní body, jimiž se propíše na další stránku bloku. Zde jsou body spojeny novým systémem čar, aby byl zdůrazněn moment interpretace: dedukce z převzatých informací. Šrafování pohledu na svět, stejné šrafování, jaké probíhá při popisech věcí slovy. Slova jsou strukturou našeho vhledu.

„Dříve bylo těžké se orientovat v diapozitivech a negativech, i když jsem je měl všechny popsané, vždycky mi chvíli trvalo je dohledat. Stačilo se zmýlit nebo být nedůsledný; příště jsem je nenašel, ať jsem se snažil sebevíc. V tomhle je digitální technologie úžasná, pouze jedničky a nuly. Osmibitové, šestnácti bitové fotografie, tify, jpegy a další formáty; všechno to je jedna technologie. Díky tomu mám všechny fotografie na jednom harddisku.

K čemu jsou archívy?

Obávám se, že ten důvod proč archívy jsou, proč vznikají, není ten samý, ze kterého jsou posléze čteny. Jsem etnografem... ano je to vědecká práce. Umění má dočasnou platnost a vztahuje se přímo ke svému prostředí okolí. Já tyhle časově omezené zprávy sbírám a řadím za sebou. Snad někdy v daleké budoucnosti bude má práce oceněna mými kolegy... jako soubor určité lidské aktivity...“¹⁸²

Mřížka jako schéma ukládání dat do paměti však není typická jen pro digitální technologie, ale i pro naše myšlení: „Člověk si hledá metody a způsoby, jak uchopit chaos okolo sebe, vytvoří si systém, do něhož uzavírá své okolí,“¹⁸³ říká autor. Do pojmu „okolí“ však patří jak věci, tak živé osoby. A vytvořený systém jejich zařazení, narozdíl od naší paměti, nedovoluje obsah přehodnocovat, přeskupovat či zabarvovat emocemi. Probíhá tak kybernetizace lidské mysli. Projevuje se v tom, jak mluvíme s ostatními lidmi, jak se necháváme zvětšit na fotografiích a posléze nás dostihne jako ozvěna. „Opravdu jsem řekl tohle? Opravdu takhle vypadám?“ Možná nám fotografie i jazyk kradou duši, pokud se jimi necháme instalovat do kódování média.

V textu dvě skupiny předmětů, zavěšeném v prostoru na výstavě finalistů ceny Jindřich Chalupského v roce 2009, čteme text Jiřího Skály:

„Od mala mě fascinovala literatura lokalizující příběhy za polární kruh. Líbila se mi představa bílé plochy bez ohraničení vyvolávající pocit prázdnoty a ztracenosti. Poté, co začal můj zájem o výtvarné umění, oblíbil jsem si vždy

¹⁸² <http://www.zbynekbaladran.com/cs/texty/nechteny-archivar>, vyhledáno 12.6. 2013

¹⁸³ Osobní rozhovor vedený s autorem 19. 5. 2011.

takové umělce, z nichž jsem pocítil stejný pocit, jako z dobrodružných příběhů z polárních plání. Například prázdné prostory Čestmíra Kafky, minimalistická hra s jazykem Jiřího Valocha atd. O to samé jsem se snažil v práci poté, co jsem začal pracovat jako umělec. Jak jsem se stal finančně nezávislým a zcela se osamostatnil, objevila se jiná prázdnota – odlišná od oné chtěné estetické –, prázdnota citová nemající nic společného s mým předcházejícím úsilím. Musel jsem začít přemýšlet, kde se stala chyba. Celé své dětství a dospívání jsem vymazával vše, co mě spojovalo s dělnictvím mých rodičů. Nekonečná bílá plocha tak pro mě byla pouhým obrazem touhy, kterou jsem chtěl převést do reality.¹⁸⁴

Jiří Skála zde nechává diváka nahlédnout do inspirací pro svou tvorbu. Soustředí se na text, vyprávění, které je rozděleno do několika časových rovin. Sám si uvědomuje propojení s umělci šedesátých let a pokouší se o podobnou úspornost prostředků. „Zajímá mě, jak problematizovat jazyk v prostoru galerie, to je podle mě budoucnost umění.“¹⁸⁵ Jeho základním měřítkem je uvědomění si strukturovaného jazykového pohledu na svět. Jeho sémiotika je sice zacílena i na médium, ale nechce vytvářet *autonomní* tvorbu. Říká, že tato „umělecká svoboda“ jde do určité míry na úkor diváka. Svobodu je podle něj potřeba vyvážit vyprávěním. Jiří Skála staví příběh do protikladu s materií jazyka, média, či vůbec vnímáním materiality lidského pohledu.¹⁸⁶

Josef Hiršal si při rozborech prvních světových experimentálních textů všímá zásadně nového uvědomělého přístupu k médiu: „Vědět ve smyslu přenosu neznamena v podstatě nic jiného, než překvapit.“¹⁸⁷ Vyprávěním, jeho charakteristikou, aplikací a obsažením od obsahu vyprávění zároveň se věnoval už Helmut Heissenbüttel. Text *Román [19]* je psán z úhlu pohledu románu. Text je rozdělený do 21 zastavení, začíná větou „jsem román“. To román si zde uvědomuje, jak si stojí vůči divákovi, jak je divákem čten, z jakých hledisek časových i geografických je potřeba, aby byl vystavěn. Pak už si je jist svou pozicí, poslední zastavení zní „unumkehrbahr da“ (nezvratně tu).¹⁸⁸

¹⁸⁴ FINÁLE 09, 54

¹⁸⁵ Uvedl Jiří Skála v pořadu Radiogalerie pro ČRo Vltava (vysílán 10.1.2012, 15:20). Pořad moderoval Roman Štětina. http://www.rozhlas.cz/mozaika/radiogalerie/_zprava/jiri-skala--1001754, vyhledáno 12.6. 2013

¹⁸⁶ Ibid.

¹⁸⁷ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 236

¹⁸⁸ HEISSENBÜTTEL 1980, 69-71

Už v raných textech vydaných roku 1954 ve sbírce *Kombinationen* vykazuje Heissenbüttel schopnost nadhledu nad pozicí „já – zde čtu / píši“. Jeho texty však společně se schopností odečíst čas a jeho zařazení vykazují poválečný fatalismus: „smutek zapomenutého je jako krajina / let odpředu vážne / jeho mrtvý smích rozprostírá vůči mně svou škrabošku“¹⁸⁹

4.3.4 Válkou do jazyka (Ernst Jandl)

Při zpracování historicky traumatických zážitků je naprosto obdivuhodná práce s jazykem u Ernsta Jandla. Absurditu svých zážitků prezentoval zejména při literárních čteních. Jeho precizní výslovnost dávala jasný smysl i například onomatopoické básni *Schtzngrmm* [šštssngrm]. Při opakování několika písmen, či pozorným poslechem jeho přednesu, se můžeme dovtípit významu jeho textu, který je vlastně zvukovým zápisem střelby samopalů a letu kulek:

[ššt / tssngrmm / tssngrmm/ tssngrmm / grrrt /grrrrt /grrrrrt / št /ššt / tadadadadadat / tadadadadadat]¹⁹⁰.

Onomatopoická skladba ze série *Krieg und so* („Válka a co“) je jednoduše záznamem válečných zvuků, nabíjení samopalů, kulometů a svistotu kulek. V jiné části této série se tyto zvuky mísí s odhodlaným zvoláním „Ja Woll!“ a protaženým zbaběleckým „Hauuuuse!“ (domůůů).¹⁹¹

Jandl také často přehazuje písmena ve slovech, zejména pokud se jedná o situace, které považuje za důležité ironizovat. Dalším důležitým projevem jeho humoru je zesměšňování postavy Hitlera pomocí myslivecké terminologie, narážek na nad-člověka, atd. Pro promyšlenou destrukci jazyka je ukázka z jeho slavné básně *Wien Heldenplatz* bohužel jen těžko přeložitelná:

„Ploužit!
Přirážel nad-kozel paty od vě-TY ke vě-TĚ
s velikánsky cákajícím pahýlem hlasu
tokavě v moři mužátek brebentil
o blahu a to zženštile, velmi svatodušně,
aby nabádal: po kopleku se bude jelenit!“¹⁹²

¹⁸⁹ HEISSENBÜTTEL 1954, nepag.

¹⁹⁰ JANDL 1976, 38

¹⁹¹ JANDL 1976, 39

¹⁹² překlad autora, původně: „pirsch! / döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz / mit hünig sprenkem stimmstummel. / balzerig würmelte es im männechensee / und den weibern ward so pfinstig ums heil / zumahn: wenn ein knie-ender sie hirschelte.“ In: JANDL 1976, 37

Text popisuje Hitlerovo vystoupení při „anšlusu“ Rakouska, kdy jej na hlavním Vídeňském náměstí vítaly davy lidí, mezi nimi zděšený Jandl v prepubertálním věku. Vůbec atmosféra Rakouska, které nadšeně kolaborovalo a po válce bylo mezinárodně uznáno statuem „oběť nacismu“, byla pro celý okruh kolem Vídeňské skupiny absurdní, obdobně jako vnímali absurdně čeští básníci Kolářova okruhu soudobou komunistickou rétoriku.

Zcela nového rozměru však Jandlova nadsázka získá v kombinaci s jeho přiznáním k tomu, co dělal za války ve věku 14ti let. Nepotřeboval k tomu žádný důvod, stačilo mu jen zúčastnit se průvodu a křičet s davem. Dospívající pocítil sílu a moc nacistického znaku. Dodejme jen ke smyslu rozsáhlé básně, že v jejím finále zní leitmotiv „vyšňořme se, vyšňořme se, stuhami našich vin.“

Vzpomínky jsou zde doprovázeny zahuštěním slov – jednak tím, že v emocionálně vypjatých okamžicích je slov na řádku víc a také tím, že se slova opakují. Jandl tuto báseň psal formou partitury optimálně pro čtení po řádcích. Právě proto je rytmus a hustota textu také vodítkem pro jeho pochopení – povšimněme si zhuštění a řidnutí informací, kdy se vyskytuje více osob v davu a kdy se častěji *iterují* „vyhrocené“ pojmy. Právě tento text zde uvádím i pro ukázkou vrcholné formy básnické iterace, která provází historické události a je perfektním vodítkem k prožití události v textu.

německá báseň (úryvek)

„za deset grošů jsem si na korutanské koupil haknkrajc
haknkrajc jsem si přišpendlil na sako
a procházel se po korutanské sem a tam,
hodně lidí se procházelo po korutanské sem a tam
a zdvihali paží a říkali hajl
a já měl haknkrajc na saku
a zkoušel říkal hajl
a zůstávalo mi trčet v krku protože to bylo nové
ale pak už to šlo docela hladce
pak sem šel k zubaři
a měl na saku haknkrajc
a staré paní v čekárně po mně pokukovaly
a já koukal není-li na stole magazín
i když magazíny si prohlížím nerad když jsou u toho lidi

protože v magazínu jsou nahatiny
jinak bych si magazíny neprohlížel
ale něco takového doma neuvidím
leďa matku klíčovou dírkou
pak jsem přišel na řadu
a zubař neřekl že jsem čuně
protože mi páchne z úst
ale podíval se na hankrajc a řekl otci
že ze mne jednou bude řádný mladík

stál jsem vklíněn
do velkého davu,
stál jsem
v hněvu

stál jsem v klíněn
do velkého davu
stál jsem

v hněvu
v hněvu

stál jsem vklíněn
do velkého davu
v hněvu

stál jsem vklíněn
do velkého davu
stál jsem vklíněn
v hněvu

a volali
smrt

na ně

...¹⁹³

¹⁹³ Citováno z překladu Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. In: JANDL 1989, 29–31

4.3.5 Formování historie (Helmut Heissenbüttel, Aleš Čermák a Klára Jirková, Ján Mančuška)

Helmut Heissenbüttel podobně jako Ernst Jandl využívá iteraci pro téma historie. Ovšem z jeho textu je cítí větší časový odstup, analogická přesnost a pojmy Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové *Erinnerungsstafage* (vzpomínková stafáž), tedy *aperspektivní myšlení*.¹⁹⁴ Pokud jde o historii, nevnímá zde autor přirozený lidský úhel pohledu na události, vnímá jejich percepce, které jako určité fenomény zařazuje do sítě jazyka. Do této strukturované historie zařazuje různé lidi, vzpomínky, přístupy a naděje, ačkoli z některých z nich je cítit znepokojující vztah k minulosti. Uvedu ukázkou jeho básně, která pracuje s minulostí obdobně myšlenkově koncepčně, jako se tomu děje u současných umělců:

„katalog nepoučitelných

jsou nepoučitelní kteří věří že se všechno vrátí

jsou nepoučitelní kteří vědí že se nic nevrátí ale dělají jakoby

jsou nepoučitelní kteří vědí že se nic nevrátí dělají jakoby a pokoušejí se to šířit
dál

jsou nepoučitelní kteří vědí že se nic nevrátí a ani nedělají jakoby ale nepochopili
co se děje

jsou nepoučitelní kteří pochopili co se děje ale věří že se všechno vrátí a že to
ještě jednou strhnou

jsou nepoučitelní kteří pochopili co se děje a věří že pochopili že se to všechno
vrátí i když to nebude jako tenkrát

jsou nepoučitelní kteří pochopili co se děje ale nevěří tomu co pochopili a věří že
se všechno změní

jsou nepoučitelní kteří vědí že se nic nevrátí a pochopili co se děje a přece toho
nemohou nechat a zkoušejí to znova

jsou nepoučitelní kteří vědí že se nic nevrátí a pochopili co se děje a přece toho
nemohou nechat a hudrují

jsou nepoučitelní kteří dělají jakoby se nic nestalo a žijí si znamenitě
a v radovánkách

jsou nepoučitelní kteří dělají jakoby se nic nestalo a pochopili co se děje
a dělají si znova co chtějí

¹⁹⁴ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 254

jsou nepoučitelní kteří dělají jakoby se nic nestalo a pochopili co se děje a vědí že se nic nevrátí a dělají si znova co chtějí

přeživší nepoučitelní“¹⁹⁵

Aleš Čermák je současný vizuální umělec, který pracuje s tématem vnitřního jazyka. Je kromě jiného i provozovatelem nakladatelství Ausdruck books (zde dříve vydával zejména své knižně- konceptuální umělecké počiny, v poslední době se aktivita vydavatelství rozšiřuje). Jeho tvorba je však literární jen částečně, spíše by se hodilo označení „sémiotická“, protože mediální práce je pro něj součástí sdělení. Kriticky uvažuje o způsobech vyjadřování i jazyce samém, o pohybu myšlenky v řeči a proto pro každý svůj umělecký projekt promýšlí i volbu jeho prezentace.

V knize Formování historie vydané koncem roku 2011 seřadili Aleš Čermák s Klárou Jirkovou úryvky z učebnic dějepisu z devíti zemí, které se zúčastnily druhé světové války. Tato autorská dvojice byla inspirována faktem, nakolik velmi pečlivě probádané území na spodním okraji „soudobých dějin“ je stále ovládáno národnostními preferencemi. Zatímco například ve francouzské učebnici byl kladen velký důraz na sugestivní vylíčení hrůz genocidy, japonská verze se o nich jen věcně zmiňuje.

Autoři však nechtěli z průřezů učebnic komparatistickou metodou vytěžit obecně platnou objektivní historii. Pustili se na nelehké pole práce s veřejným povědomím a vzbudili zájem i historiků. Při četbě knihy zjistíme, že každý národ má svou vlastní verzi „pravdy“, kterou konstituuje národ a jeho identita.¹⁹⁶ Chtěli uměleckou cestou dokázat, že historii si neustále sami tvoříme a že minulost má tolik verzí, kolik je vypravěčů. Toto (obvykle filmové) narušení narativu zvané *rashomon efekt*¹⁹⁷ má základ ve strukturalismu jazyka a poukazuje na subjektivní výklady všech jazykových situací. Při snaze o syntézu zůstane pouze to, co je všem čtenářům románu opravdu společné – nic, než útržky informace, určitá rozmlížená představa o událostech, která však je možná již pečlivěji zasazena do sítě, získala již alespoň kontury. Tento motiv se také objevuje velmi často v tvorbě Jána Mančušky jako jedna z forem rozšiřující možnost i čtení. Tomuto momentu se však budeme věnovat zejména v části 4.5.3 Přeryvy v narativu.

¹⁹⁵ HEISSENBÜTTEL 1968, 32–33

¹⁹⁶ JIRKOVÁ/ČERMÁK 2011, 11

¹⁹⁷ viz http://en.wikipedia.org/wiki/Rashomon_effect, vyhledáno 22.5. 2013

V Čermákově nakladatelství Ausdruck books vyšla na podzim 2011 také trilogie Chůze [20], jejímž základem jsou fotografie českokrumlovského ateliéru Seidel (slavný v meziválečném období), které Aleš Čermák seřadil do tří narativních cyklů. Snímky ochotnických herců, či nacistických vojáků však už nevypráví původní příběhy, ale nutí diváka vytvořit si vlastní rámce. Pomoci mu mohou pohledy a gesta fotografovaných, nebo nutnost otáčet formát knihy. Pro Chůzi vznikly také texty autora této práce, které na přání Čermáka popisují teorii vnímání osob a modely nahlížení na historii. Druhá kniha pak vypráví fiktivní příběh o archiváři fotografií, který je vytvořen na základě chybné vzpomínky na Heissenbüttelův text Katalog nepočítelných a zároveň na základě dezinterpretace důvodu pro digitalizaci archivu i krabic na Seidlovy snímky. Na přání Aleše Čermáka tak vznikly nedefinitivní souvislosti narativních cyklů fotografií s texty, které umožní nespočet dalších výkladů. Sestavení fotografií do narativní linie a přerozdělení do tří dílů představuje velmi jednoduchý koncept díla. Umělecký vklad zde stojí zejména na rozhodnutí svůj přínos omezit na vytvoření prostoru pro čtení a kladení otázek, aby vyznění knihy nebylo jednoznačené, ale aby nabízelo pohledy na *událost*, *linearitu* a *rámec* z úhlu pohledu osobního, filosofického a obrazového. Čtenář je veden k oddalování svých závěrů, používá *diferance*, jako by se střídavě dotýkal těchto několika rovin a kroužil přitom okolo středu poznání. Čermák vybízí k chůzi v diskurzu slučování polí, jak zmiňuje Jacques Derrida: Dochází ke *slučování polí*¹⁹⁸, k *vytváření diskurzů* (rozumějme uvažování, které obíhá kolem centra).

Michel Foucault se tímto fenoménem zabývá v knize Archeologie vědění. Podle něj dochází k „epistemologické proměně“, která však ještě není dokončena¹⁹⁹ (*Epistémé* chápeme jako zkoumání problémů směrem k jejich středu). *Epistémé* již přestává být modelem vnímání dějinných i jazykových fenoménů (stejně jako u většiny fenoménů humanitních věd), její středovost a vidinu cíle je potřeba rozrůznit, je potřeba být schopen jít po více cestách najednou, vytvořit „různici“ s „odkladem závěrů“: *diferance*.

Při srovnání zmíněných děl, která reflektují zejména události druhé světové války, musíme konstatovat podstatný rozdíl ve způsobu, jakým k této proměně dochází. Pole osobního vnímání historie, jak jsme jej načrtli u jazykové práce Jandla a Heissenbüttela, nese v sobě základní odpor vůči obecnostem v historii. Jandl na své osobní zkušenosti dekonstruuje jazyk, aby se tak vymezil vůči národním

¹⁹⁸ FOUCAULT 2002, 21-22

¹⁹⁹ Ibid., 22

oficiálním definicím jím osobně zažité události. Heissenbüttel pak v katalogu nepoučitelných sleduje modely mysli ostatních, aby ukázal naopak různorodosti strukturalismu myslí. S pohledem do učebnic vyvstává dojem, že jsme v katalogu poučených minulostí. Naštěstí však tomu tak není, jsme neustálými interprety minulosti. Strukturované i osobní pole událostí (jako například Seidlovy fotografie) jsou podle Čermáka jen zdrojem pro sestavení našich vlastních narativních cyklů. Tento přístup v rámci jazyka dostane v jeho pozdější práci ještě výraznější charakter.

4.3.6 Rámování situace (Zbyněk Baladrán, Helmut Heissenbüttel)

Ve videu Jiřího Skály Ty jsi předmět, já jsem podnět²⁰⁰ popisuje na videu za pomoci herce a spoluautora Zbyňka Baladrána svůj problém soustředění. Automatická kresba mřížky pak pomáhá udržet pozornost, chápat se běžných, ačkoli pro umělce obtížných, problémů (seřazení předmětů do dárkového balení). Zkrátka metoda mřížkového myšlení doplňuje i zde video s vyprávěnou úvahou / vzpomínkou Jiřího Skály. Video také naschvál pojmenoval skoro syntaktickými pojmy (*předmět, podmět*), ale použil zde chybu / útok oproti příliš jednoznačnému vyznění.

Užitečné je v tomto místě zmínit i přebal sborníku Slovo akce přímo hlas sestaveného Hiršalem a Grögerovou. Je zde použito op-artové dílo Zbyňka Sekala²⁰¹, které vytváří dojem vlny, proudění. Jako by přebal knihy měl iniciovat ve čtenáři proudy myšlenek. Na obálce Benseho Teorie textů (opět v překladu Grögerové a Hiršala) z roku 1967 je zase použita šrafovaná struktura Zbyňka Sekala. Ono rámování situace se příznačně objevuje při četbě Benseho textů, neboť Benseho teorie jsou striktně strukturalistické.

Chápání se věcí, způsob uchopování předmětů do rukou, „grif“, směr a pohyb gest, to vše vypovídá něco o naší znalosti, o naší zkušenosti. Pokud se umíme chápat věci, získali jsme o nich povědomí, ačkoli to je v podstatě schopnost využívat náš systém. Vytvořili jsme si obraz, v němž se dokážeme pohybovat. Na větě „Umí v tom chodit.“ není ani tak podstatná schopnost, jako ohraničení pojmem „v tom“, on umí chodit v *určitém rámci*. „Rám, či rámec je hráz proti nesrozumitelnému.“²⁰² Tato slova Miroslava Petříčka vytváří souvislost mezi chápáním problémů a pohledem na vizuální umění.

Fotografování či pořizování zvukových záznamů je podobným prostředkem našeho rámování skutečnosti. Prostřednictvím těchto „znaků“ jsme schopni pro sebe

²⁰⁰ <http://vimeo.com/17191176>, vyhledáno 12. 6. 2013

²⁰¹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967

²⁰² PETŘÍČEK 2009, 39

popsat svět, vytvořit si druhou svou virtuální skutečnost. Technika jako prostředek vyjadřování ovlivňuje zpětně naše chápání sebe sama. Mobily se stávají našimi ústy, fotoaparáty našima očima, mikrofony našima ušima, protože my je tak vnímáme? Jak zdůrazňoval Marshall McLuhan. Toužíme se obklopovat přístroji, protože nám umožňují rozšířit o ně oblast našeho sebe-pojetí.

Stejně jako u obrazu, fotografie, u jakéhokoli přivlastňování si reálných či abstraktních problémů, je prvním krokem jejich zasazení do kontextů, v nichž se s nimi setkáváme. Obraz je rámem určen. Bez hranic by nebylo patrné, kde najdeme zobrazené a kde je zeď, na níž obraz visí. Podle Miroslava Petříčka je zapotřebí umět rámeček věci měnit, abychom „neztratili schopnost počítat s nesrozumitelným“²⁰³.

O problému šrafování myšlení, paměti i řeči hovoří zdaleka nejpřesněji Heissenbüttelův text Jednoduché gramatické meditace.

Kombinací jeho základních tezí získáme snadno ucelenou představu o problému vnímání sebe sama v rámci uvnitř vyprávění:

„stín jež vrhám je stín jež vrhám (...)

nebo a nebo nebo (...)

vzato na sebe nevzato na sebe (...)

šrafování zrcadlením odlesky a odpoledne (...)

řeč mřížuje řeč a to je to je to není není nikdy nikdy“²⁰⁴

4.4 Pohyb v prázdném prostoru

V předešlých částech práce jsem se pokoušel dostat dovnitř jazykového prostoru a to na základě rozboru mnoha uměleckých děl. Není to ovšem jednoduché, protože umělecká díla se této problematice vždy určitým způsobem dotýkají, ale nikdy se v daném prostoru neocitají, neboť jsou sama znakem. Ten vnitřní jazykový prostor, který se každému z nás otevírá při hledání správných výrazů, se objektivním způsobem velmi obtížně otevírá. Stojí totiž na protikladu *obecný jazyk* vs. *osobní touha po výpovědi*. Vnitřní jazykový prostor tedy chápou zejména tím, co není: Není to myšlení v rámci jazyka. Je to situace, která nastává před tím, než jedinec v jazyce vůbec začne přemýšlet. Možnost takového prostoru předpokládal už Henry Bergson. V knize duše a tělo: Existuje snad i nějaká *oblast chtění*, která vyčkává v nervové soustavě, až přijde od mozku pokyn a ona by mohla být zapojena do soustavy

²⁰³ Ibid., 39

²⁰⁴ HEISSENBÜTTEL 1965, 16–18

vyjádření?²⁰⁵ Následně svůj předpoklad definuje: „Představa je zastávka myšlenky, rodí se, když myšlenka, místo aby pokračovala ve své cestě, zastaví se, učiní pauzu anebo přemítá o sobě samé.“²⁰⁶

Tohoto prostoru by tedy bylo možné dosáhnout podle Bergsona v okamžiku, kdy hledáme správné slovo, ale Derrida nabízí cestu skrze dekonstrukci (viz níže), Michel Foucault však nejlépe popsal metaforu prázdného jazykového prostoru, na níž stojí celý problém i této práce.

4.4.1 Průvodce prázdným prostorem (Michel Foucault)

Michel Foucault začíná svou esej Myšlení vnějšku (napsaná roku 1964) rozvahou nad větou „Já mluvím.“ Zní jako nevinná výpověď do sebe obrácená,²⁰⁷ ale ve skutečnosti je to výpověď plná prázdnoty, „jež se od sebe nejvíce vzdaluje a jestliže v tomto vystupování ‚vně sebe‘ odhaluje své vlastní bytí, pak tento nenadálý jas odhaluje spíše odstup, než ohyb přes sebe sama, spíše rozptýlení, než návrat znaků k sobě samým.“²⁰⁸ Mluvení pro mluvení²⁰⁹ nás utvrzuje o sobě samých, protože se totiž obrací k systému, prázdnotě, „*hukotu mezi slovy*“.²¹⁰

Mluvit v systému znamená mluvit já. Zastavení je pak dočasnou ztrátou ega. To nás samozřejmě může zneklidnit a řeč touží po tom, aby se v nás znovu rozproudila, abychom získali znovu půdu pod nohama. Ovšem setrvání v nejistotě a hledání slov nám umožní tento prostor prozkoumat. Vábení mluvy se k nám nepřibližuje, ale ukazuje, že „vnějšek je zde otevřený bez jakékoli intimity a ochrany.“²¹¹ Tento prostor však není naše ego, je to svět bez pojmů, tedy i bez pojmu „já“. Foucault zde personifikuje postavu průvodce, který umožňuje provést nás tímto prostorem uvnitř

²⁰⁵ BERGSON 1995, 38

²⁰⁶ Ibid., 41

²⁰⁷ FOUCAULT 2003, 35

²⁰⁸ Ibid., 38

²⁰⁹ Uvedu mnou vytvořený příklad: „Já mluvím, já jsem ve světě, proto o něm mluvím a nejlíp, když to někdo může taky poslouchat, tak totiž sám sobě dokážu, že se ještě dokážu vymezit vůči světu, že vím, kde je venku a uvnitř, venku je tam mimo mě, říkám to, a proto tomu tak je, uvnitř mě, to je tady, kde tomu nikdo jiný nerozumí, jsem tam jen já a mně nikdo nerozumí, nejlíp si rozumím sám, nejlíp si porozumím, když to říkám slovy, protože slovy si osahávám okolní svět, osahávám si svou schopnost kódování a ujišťuji se v tom, že svět se kóduje stejně, hele, tady je silnice, koleje, tramvaj, tady moje nohy a na nich boty a hele, jak mi to jde, to je způsob, který mě v dětství naučili, učili mě mluvit, ale já začal slovy myslet, a tak pořád mluvím, abych věděl, že to jsem já, že umím systém a že vím, kde je kontext, že je úterý druhého června, nebo kolikátého to vlastně je, že jsem teď a tady a tady mluvím k ostatním, jedno co, vrtím ocasem, mluvím aby věděli, že s nimi rád mluvím, ale vlastně chci, aby oni věděli o mně, věděli, že s nimi mluvím, že oni a já jsme jedno, že nás pojí systém mluvy, a tak spolu mluvíme a já vůbec pořád mluvím, mluvím cokoli, taky sám pro sebe mluvím, abych se měl čeho chytit, mluvím abych vůbec něco byl ... mluvím, abych vůbec byl mluvím, abych byl ... jsem vůbec?“

²¹⁰ FOUCAULT 2003, 46

²¹¹ Ibid., 47

jazyka, musí to být on, za nímž prcháme, protože pojem „já“ nám, řekněme, ukradl. Průvodce zůstává ukryt vně, stává se však součástí subjektu, jeho *ozvěnou* i *popřením* a znemožňuje mu tak říkat prosté „já“, protože on je venku.²¹² Naslouchat tomuto hlasu znamená „zpozorovat v sobě narůstající poušť, na jejímž druhém konci se nachází řeč, k níž nepatří žádný subjekt, zákon bez boha, osobní zájmeno bez osoby, tvář bez výrazu očí, jiný, který je stejný. Nespočívá v této trhlině princip vábení?“²¹³ Vábení nás nutí sledovat se v zrcadle – vnějšek je dokonalou kopií nás. Chtěli bychom se tohoto břemene zbavit, ale ještě těžší je se s ním sjednotit. Je to zákon, slovesná definice hranic.²¹⁴ Je to průvodce- současně blízko a daleko a když si myslíme, že můžeme mluvit jeho jménem, předstírat, že jsme se k němu přiblížili, ujímá se slova a sráží nás zpět²¹⁵, zvětšuje prostor a odstup mezi námi. Jako poznání, které nikdy není úplně, jako horizont, kterého nelze dosáhnout.

Průvodce je „chaotické pozadí [...], bezejmenná hranice, do které řeč naráží“, aby se odtud „navrátila jako identická, jako echo nějaké jiné rozpravy.“²¹⁶ To je *kruhový pohyb řeči*. Tato kruhová cesta však nepomůže nikomu k pochopení sebe sama skrze ztrátu slova „já“, je to „bezejmenná ryzost, viditelnost bez tvaru.“²¹⁷ Je pod každým „slovem, hukotem i němotou“. Je to *setrvalý pohyb řeči*, ta totiž nepřestává – stejně jako zákon – ve své „slepé skvrně.“ Tato anonymita řeči nepotřebuje subjekt. Gramatika si vystačí sama, je bezmezná a toto prázdno nemá žádný geografický popis.²¹⁸

Foucaultova slavná esej má mnohé inspirační prvky a proto jsem Průvodce pojmenoval i kurátorskou výstavu v roce 2011 v Topičově salonu, která chtěla demonstrovat prakticky to, co se teoreticky snaží postihnout i tato práce – tedy ukázat společný pohled na jazyk současného umění s experimentální poezií šedesátých let. A jelikož se na koncepci výstavy podíleli i Jiří Skála a Aleš Čermák, Průvodce si zvolil médium na míru textům, prostorné galerii a vycházejí z příkladu této eseje. Byl vytvořen systém čtení, který chtěl přímo demonstrovat tři základní motivy: struktura, pohyb řeči a prázdno. Recitované texty byly řazeny za sebe podle tří zmíněných témat: struktura, pohyb řeči a nakonec prázdno. Texty byly recitovány třemi čtenáři, simultánně, přičemž každý čtenář svým repertoárem vytváří jinou linii

²¹² Ibid., 61

²¹³ Ibid., 61

²¹⁴ Ibid., 62

²¹⁵ Ibid., 63

²¹⁶ Ibid., 64

²¹⁷ Ibid., 65

²¹⁸ Ibid., 67

textů. Recitátoři se vzájemně vyrušovali i doplňovali. Po tři dny zůstal výběr textů stejný, změnil se systém prezentace: Rytmus, uspořádání textů i umístění čtenářů během prvního podvečera řídila postava direktora, v druhém čtení se čtenáři rozmístili do určených míst v prostoru, četli už podle vlastního rytmu a průvodce vedl diváky mezi jednotlivými čtenáři. V třetí variantě si čtenáři sami určovali pořadí, rychlost, délku textů i umístění, případně svůj vlastní pohyb. Stejně tak návštěvníci si sami vybírali, koho budou poslouchat. Výsledek stvořil tři rozdílné zážitky: První večer byl spíše divadelní, druhý večer vypadal jako zámecká prohlídka textovou alejí a třetí večer byl vzhledem do chaosu jazyka.

Foucaultův text má samozřejmě více uměleckých rezonancí. Slušelo by se zde však zmínit i druhou dekonstruktivní možnost vyprázdnění prostoru jazyka.

4.4.2 Cesta dekonstrukcí (Jacques Derrida)

Vzhled prázdnému prostoru jazyka je dán i tím, jak se jedinec chápe oproti okolí, jaké jsou důvody k výpovědi slovní, písemné. Derrida svůj text *Signatura*, událost kontext staví na základě rozborů jevů, snah a chyb v komunikaci a písmu Jacques Derrida je otcem myšlenky, že vše okolo nás je jistým druhem kontextu, historie je určena k interpretaci, tedy je čtena. Naše sociální, kulturní, geopolitická situace je také podnětem ke čtení. Stejně tak i výtvarné umění, jak jsem i v této práci prakticky ukázal, je ve své podstatě sémiologickým podnětem. Vše je podle Derridy možné číst jako znaky, protože člověk je bytost uvědomující si svou vlastní identitu. Člověk je ze zásady individuální, proto vůbec cítí potřebu „číst“ své okolí, vymezovat se vůči němu. Když pak Derrida uvažuje o vzniku písma, dává důraz na to, že pisatel znaku poukazuje aktem psaní na svou budoucí nepřítomnost. Systém znaku má přečkat, kdežto on může zemřít.²¹⁹ Setkání se znakem je tedy pokaždé *memento mori*. Každé čtení a psaní, každá komunikace zacílí lidské vědomí směrem ven, vytváří dojem horizontu mezi *já* a *oni*, *já* a *kontext*, *čas*, *smrt*. Komunikátoři si chtějí vyjasnit své pozice, uzpůsobují se proti mnohoznačnosti a berou v potaz domnělý „reálný kontext“ čtenáře, či pisatele. Derrida však zdůrazňuje, že „kontext nikdy není absolutně determinovatelný“²²⁰, že spoléhání na empirii při určení kontextu je přílišné zúžení toho, co kontext chce být.

Řeč je zkrátka konstruktem, který více než o komunikátorovi vypovídá o systému samém. Ovšem tento pevný systém je prolamován jednak

²¹⁹ DERRIDA 1993, 279-286

²²⁰ *Ibid.*, 279

nesémantickými slovy (výkřiky, „abrakadabra“, nesrozumitelnosti), které do jazyka pronikají a podle Husserla jsou tato nesémantická slova projevem ztráty smyslu v jazyce (Sinnlosigkeit)²²¹. John Langshaw Austin říká, že výpovědi jsou vždy neúspěšné a to z mnoha hledisek a nejvíce proto, že předpokládáme jejich úspěšnost. Připomíná také naši snahu na sebe neustále navazovat: Lidé *parazitují* vzájemně na svých myšlenkách, pokud se neustále citují, kam pak zmizel obsah věty? Je-li sdělení mnohokrát „ukradeno“ původnímu „majiteli“, přestává existovat²²². Derrida oceňuje právě Austinovu kritiku linguocentrismu,²²³ neboť neexistuje jedno hledisko pro setkání jednice s kódem (setkání se děje vždy s novým cílem)²²⁴. Zásadním důvodem pro Austinovu přiznanou individualizaci řeči je fakt, že vždy naráží na pozitivistickou snahu využít pro sebe kód, pak totiž kód využije mluvčího. Proto také i Austin nakonec tolik prosazoval užívání první osoby: „Já čtu, já píši“ a v hledisku tohoto východiska ze setkání také Derrida říká, že obsah kódu je vyprázdněný a i jeho přístupem se stává jednoduché přiznání ve smyslu „já píši / já mluvím“, a tím získávám na existenci.“ Svou psanou verzi přednášky pak zakončí demonstrativním podpisem.

Dovolím si nyní v rychlosti poznamenat pár postřehů k tomu, čeho se Derrida“ v textu dopouštěl: většinu času se snažil nemířit ke středu problému – k setkání „já“ a kódu, ale jako by stále kroužil okolo (dis-course), půjčoval si Austinovy analýzy, citoval Husserla, jako střed a vývod své práce udělal vlastně jen to, že se pod přednáškou podepsal, jinak ale ponechal téma kontextu a události sdělování rozložené, nesložil z něj zpět nový konstrukt. Jeho metoda dekonstrukce, kterou předvedl, ukazuje schopnost hlubokého ponoru, ovšem současně i nadhledu.

4.4.3 Překlápění roviny (Ladislav Nebeský, Gerhard Rühm)

U Derridy jsem popsal pocit být zároveň na povrchu, v očištěné znakovosti slov, a být tam, kde slova nestačí. Tento pocit je snahou mnoha básníků i umělců. Někteří z nich z takového pokusu učinili i svou metodu. Ladislav Nebeský z prázdných míst, která se za strukturou jazyka vyjevují, vytvořil leitmotivy svých knih *Bílá místa* a *Za hranice stránek*. Jak píše Olga Stehlíková, „Nebeský se profiluje jako básník stylově vyhraněný, metodicky cílevědomý.“²²⁵ Jeho kódovací způsob psaní jej však

²²¹ Ibid., 290-291

²²² Ibid., 292

²²³ Austin totiž dokládá mnohé důvody *neúspěšnosti výpovědi* (=nesdělitelnost), která by podle Austina je a měla by být integrální součástí sdělování. Ibid., 292- 301

²²⁴ Ibid.,301

²²⁵ STEHLÍKOVÁ 2006, nepag.

na čas dovedl i do přístupů, v nichž naznačuje směr uvažování i mimo přísné jazykové struktury. Jeho *pseudotexty*²²⁶ dostanou smysl až chyběním písmena. Metoda dosažení je jednoduchá: V řadě posloupnosti české abecedy sděluje to písmeno, které chybí. Pseudotexty jsou často ve variacích, takže například „spánek“ a „vědomí“ [21] se ve variacích k sobě přibližují a jejich nápovědní kódy postupně mizí, čtenář jen předpokládá, že obsah zůstává, až nakonec řádky pro tajenku splynou, spánek a skutečnost se překryjí.²²⁷ V knize *Za hranice stránek* pak podobným postupem dovede diváka mimo prostor vlastní knihy: Prostor pro tajenku se například na formát knihy „nevejde“.²²⁸

Nebeský tím technikou logické dedukce znázorňuje pohyb jazyka. A k rovině jeho strukturovanosti vytváří metaforu „druhé roviny“, roviny *chybění na stránce*, nebo roviny *za hranicí stránky*, „takže si v rámci určité skladby musíme představit překročení celého textu do prostoru kolem sebe, tedy vlastně nekonečného...“²²⁹, dodává k problému Jiří Valoch

Tyto metafyzické dojmy, totiž, že znaky odkazují k prázdným místům stejně jako k místům plným, můžeme však nalézt analogicky i u mnohých autorů experimentální konkrétní poezie, nebo hnutí konkrétistů.

Gerhard Rühm je jednak hlavní postavou Vídeňské skupiny a také aktivním konkrétním básníkem i po své emigraci do Německa v roce 1964 (nebo spíše díky své emigraci). Zapojil se intenzívně do zvukově experimentátorské tvorby a stal se profesorem akademie umění v Hamburku. Svou vizuální poezii vydává od roku 1959 do současnosti. Po sebevraždě svého přítele z Vídeňské skupiny, zmíněného Konrada Bayera, se staral o jeho památku. Dávno po přerušení kontaktů uvnitř mezinárodního hnutí konkrétní poezie také pořádal symposia tohoto okruhu. Tolik jen krátce k nespornému mezinárodnímu významu tohoto hudebníka, básníka, vizuálního umělce.

Jeho práce bývá založena na koncepčním vnímání písmen, snažil se o komplexní poezii, „totální knihy“ – souborná umělecká díla, v nichž je propojena fónická poezie (nahraná na desce) s kolážemi a vizuální poezií na stránkách. V básni *Sblížení* ze sbírky *Wahnsinn* (Šílensví) opakuje před každým pojmem „slovo jako když:“ Tento text je zpracováním vědecké jazykové problematiky sounáležitosti

²²⁶ Text je viditelný, pseudotext je čitelný právě tím, že na stránce není.

²²⁷ NEBESKÝ 2006, nepag.

²²⁸ NEBESKÝ 2008, nepag.

²²⁹ VALOCH 2008, nepag.

²³¹ překlad Autora. Srov. RÜHM 1973, 13

a projekce do slov. Každý z pojmů se váže k přiblížení osobností prostřednictvím textu. V levém sloupci vidíme slova, v pravém touhu projít skrze pojmy k sobě.

„Sblížení

slovo jako: přibližně

slovo jako: plné očekávání

slovo jako: trefně

slovo jako: obezřetně

slovo jako: kůže

slovo jako: sníh nebo sněhová závěj

slovo jako: chladný nebo studený

slovo jako: teplý nebo vlhký

slovo jako: ústa

slovo jako: stopa nebo vystopovat

slovo jako: uvnitř

slovo jako: úsvit nebo okno nebo vnímání

slovo jako: vyrušení nebo bolest

slovo jako: nápad (myšlenka)

slovo jako: náhle nebo štěstí nebo nálada

slovo jako věta

slovo jako: já jsem tady – nebo: u tebe, nebo hlas

slovo jako hlas – nebo

slovo jako: vzrůst nebo tma

slovo jako zvenku, nesrozumitelně

slovo jako: víno

slovo jako: sdělit, nebo mít podíl

slovo jako: smích

(smích)

(stále tišeji:) (stále hlasitěji:)

slovo jako: přiblížení

slovo jako: : skoro!

slovo jako: : : vesmír, všechno!!

slovo jako: : : : hned!!!

slovo jako: : : : : teď!!!!²³¹

Zajímavým uvědoměním tohoto textu je, že to, čím se nakonec sblížení uskuteční, je prostor mezi dvojtečkami a výkřik teď, který je analogickým řešením sblížení se slovy, jako i Derridův příklon k pozici „já“ a jeho podpisu pod přednáškou, nebo jako Nietzscheovo *přijetí rozporů, přitakání* (Tak pravil Zarathustra): „Nevinností je dítě a zapomenutím, je novým počítím, je hrou, je kolem ze sebe se roztáčejícím, je prvním pohybem, je posvátným Ano“ („heilige Ja sagen“). Tedy stejný princip, který užíval, popisoval právě i Cage: „an affirmation of life“ (potvrzení života). Ono posvátné Ano mělo v pojetí konkrétních umělců (mezi něž se řadil i John Cage) jasný význam: nové tvoření, stvoření nového uměleckého světa s novými „fyzikálními zákony“, začátek od nuly, pohyb sám od sebe, nalézání nových inspirací i nových forem.

A právě chybění slova, prázdno, předpoklad přítomnosti slova a jeho očekávání byl důležitým aspektem pro Rühmův nápad z roku 1964 vytvořit „řeč-film“ (Sprichfilm): „Ve filmovém běhu je možné cíleně snížit tempo čtení, aby bylo dosaženo požadovaného rytmického zážitku. Film tak otevírá potenciál napětí do dalších rovin rozšířené recepce textu.“²³². V jeho filmech se však i písmo úplně vytrácí, zůstává kruh a prostor pohybující se směrem k artikulaci, již však Rühm odkládá, aby v prostoru diváka ponechal.

4.4.4 Přehlédnout horizont (Heinz Gappmayr, Aleš Čermák, Jan Pfeiffer)

Podobně i Hainz Gappmayr se zabývá metafyzicky jistotou v prostoru. Od roku 1973 začal dělat své prostorové objekty. Již tehdy Wilfried Skreiner o jeho tvorbě píše: „Každý pojem můžeme nechat podlehnout celé řadě ideí, protikladů a tedy interpretací. Jednota a mnohost uzavírají pojem a znak.“²³³ Jeho kresby jsou naprosto minimalistické a podobně, jako u Nebeského, cílí na prázdno stránky. Jeho báseň s názvem „proti sobě“ má uvnitř prázdné stránky jen jednu pomlčku: Obsah protikladů je na divákovi, který je vtažen do hry za pomoci minima prostředků. Podobně tak jeho dílo Echo z r. 1993 [22] znázorňuje odrážení se hlasu ve dvou liniích a jeho Už nikdy jistý („Nicht mehr sichtbar“) [23] přímo vytváří horizont v parku. Jeho práce je tedy pro nás nesmírně zajímavá, protože už od sedmdesátých let zpracovává prostorové básnické instalace s tématem „napětí mezi řečí, pojmem

²³² „Im filmischen ablauf kann das lesetempo gezielt gesteuert, als definiertes rhythmisches ereignis mitgestaltet werden, der film erschliesst so ein weiteres, die rezeption des textes beförderndes spannungspotential.“ In: RÜHM, 1996, nepag.

²³³ „Jedem Begriff lassen sich Reihen von Ideen, Gegenständen und damit Interpretationen unterlegen. Einheit und vielheit umfassen Begrif und Zeichen“ In: GAPPMAYR 1973, nepag.

a protiklady.²³⁴ Jeho práce je dostatečně výmluvná ve vztahu k tématu horizontu, který Gappmayr příkladně zpracovává jak ve vztahu k jistotě lidského vyjadřování, tak ve vztahu k prostoru a tím vlastně přímo ilustruje Foucaultovu esej.²³⁵

Aleš Čermák se také přímo vztahuje k estetice horizontu jako úhlu pohledu, jeho fotocyklos z roku 2010 Point of View (úhel pohledu) ukazuje základní pohledy a gesta pro vnímání autora v prostoru. [24] Cyklus byl doplněn textem: „Horizont je nadán schopností ustupovat – unikat. Tato zkratka má vyjádřit ‚principiální otevřenost světa‘, v němž žijeme.“²³⁶ Ocitáme se uvnitř pojmového světa, v místech, kde není jasně daná artikulace, kde dané definice chybí, uniká. Zajímavým a trvalým zájmem Aleše Čermáka dodnes jsou právě lidská gesta. Umožňují a pomáhají člověku se při řeči ukotvit, vymezit se vůči prostoru, překlopit roviny vnímání, psychologicky možná pomohou i nalézt správné slovo, později toto slovo i podpoří a konečně si člověk pomocí gest i vytváří svou osobní politiku. Tím se Čermák zabývá aktuálně.

Také diplomová práce Jana Pfeiffera promlouvá sama o sobě, protože přenáší sémiologické myšlenky do metaforické formy. Ve třech projekcích s názvem Uprostřed vymezení [25], které nainstaloval do tmavé kóje, se věnuje tématu výšky osoby v prostoru. Autor nejprve v náčrtech doslova „vykreslí“ rozdíly v náhledech na své okolí u lidí různé výšky. Ve vystavených videích inscenuje interpreta do prostoru parkoviště ve dvojnásobné lidské výšce, či rozpažením a otáčením zkoumá jeho hranice. Zdánlivě fyzikální téma však kvůli pojmům jako „horizont“ a „nadhled“ získává existenciální nádech. Můžeme se snažit horizont dosáhnout, ale ten nám uniká, poslušný perspektivních zákonů. Můžeme si vytvořit nadhled a pokusit se dohlédnout za horizont, ale ten tam vždy bude. Miroslav Petříček k problému dodává: „Může horizont, něco tak extrémně pohyblivého, být sto vůbec cokoli a jakkoli uzavírat?“²³⁷ Jan Pfeifer tyto otázky podává v druhém sdělném plánu. Celek jeho díla slouží vnímateli jako možnost imaginace a teprve vzhledem se mu odhalí skutečná poezie autorovy tvorby. Jan Pfeifer se tímto řadí mezi umělce s pečlivě propracovanou sémiotikou orientovanou na otázky horizontu a sebe-vnímání v systému a nadhledu.

²³⁴ GAPPMAYR 2008, 79

²³⁵ Bohužel se mi prozatím nepodařilo v pramenech a materiálech o Gappmayrovi zjistit, zda Foucaultovu esej četl a přímo se jí inspiroval. Pojmy jako nejistota, echo, hlas, či horizont se v jeho prostorové tvorbě objevují nápadně často.

²³⁶ Text i snímky mi poskytl Aleš Čermák, pro něhož již tato starší díla nejsou aktuální, tedy ani dohledatelná.

²³⁷ PETŘÍČEK 2009, 115

4.4.5 Estetika chybění (Věra Linhartová, Jan Nálevka, Lenka Vítková)

I Věra Linhartová pracuje velmi silně s nejistotou vnímání sebe sama. V její experimentální próze *Dům daleko* (z roku 1968) najdeme mimo jiné pohledy na problematiku vnímání „sebe“ a „on“, od nichž dokáže odstoupit a vnímat je jako pojmy, jako možnosti²³⁸. Člověk „přestává podobat obrazu“ sebe sama²³⁹ a odkazuje se na svět mimo sebe, na to, co chybí. Věra Linhartová však rozlišuje mezi chybou a chyběním „Chybění je to, coby mohlo a nemusí nastat“.²⁴⁰ Věra Linhartová má zvláštní jazyk plný filosofických odkazů, filosofický pocitů a dojmů, které ale zasazuje do toku myslí, do proudu vědomí, v němž se prolíná s osobními vzpomínkami, fikcí či strukturálními částmi, kde jde spíše o hru s jazykem. Je to vrcholná ukázka toho, jak téma, názor a přístup vyústily v dokonalý, pevně ukotvený celek. Ačkoli je tolik básnický, mívá i jasný charakter filosofie. Zde se hlásí k Nietzscheově afirmaci: „Ó, ano, jestliže se shodneme na vzájemném nepřekonatelném odporu. Co s nimi. Přece jen: souhlasím, přitakám, potvrzuji.“²⁴¹

Spisovatelka, ač chtěla vytvořit nový experimentální model, sepsala dílo, které je vševypovídající. Vypovídá své „ted“ velmi přesně, právě proto, že se nebojí psát tak, že jí částečně není rozumět. Otevírá tak prostor řeči tomu, co je osobní tak, že na sebe z části zakryje výhled a využije jen část sdělné funkce slova, ztrátou získala.

„Já a můj bratr jsme běžně nuceni snovat nezaručitelné události, abychom předešli mezeře, vznikající naší nepaměti. Při naší nedávné cestě jsme si oblíbili zahrady s chtěně zakrslými stromy, nevypočitatelné linie cest vroubené jiskřivými křemeny. Stručné záznamy a meditace povýtce činorodé. Kdoví, nepřipodobňuji-li toto onomu, ono tamtomu a tamto zase dalšímu. Kdoví, podobá-li se jedno druhému a druhé kterémukoli. V každém případě však mi jistá mohutnost brání v rozetnutí vlásečnicových problémů. Přítomnost je komolá nakupení, velmi úsilně se deroucí z místa na místo. Rozptýlená, nepřítomná, jediná.“²⁴²

Jan Nálevka pracuje již delší dobu se skrytostí znaků. Ve své instalaci s příznačným názvem *Jak jsem již dříve podotkla [26]* pro Galerii Drdova (2013) na první pohled úplně chybí jakékoli slovo, artefaktem sdělování jsou jen vlnící se nalinkované papíry. Se strukturou ručně narýsovaných papírů Nálevka pracuje již od roku 2009. Rozmístěny byly ve sloupcích na podstavcích, obdobně jako bývá

²³⁸ LINHARTOVÁ 1996, 58

²³⁹ Ibid., 44

²⁴⁰ Ibid., 52

²⁴¹ Ibid., 14

²⁴² Ibid., 24–25

pohřben exponát v muzeu. Nebo byly vyštosovány na luxusním kancelářském pracovním stole na místě, kde obvykle čekají materiály ke zpracování bez přečtení.

Slovo je na zatím poslední výstavě Jana Nálevky již zcela v rovině předpokladu. Chybí celý příběh. „Jeho názvy nedoplňují, jsou mimochodné,“²⁴³ píše Jiří Ptáček. Autor diváka spíše vybízí k interpretaci subtilní instalace. Papíry visely v prostoru, vytvořily tak dojem polic, archivu. Každý list byl nainstalován tak, aby jeho linky navazovaly na okolní. Jemný vítr z ulice i provozu galerie však narušuje přísnou síť jazyka. Ve sdělení se objevují trhliny, průsvity a průduchy.

Podobně subtilní přístup k dojmové řeči a chybění má i Lenka Vítková. V její tvorbě se prolíná jak technika malířství, tak čistě textová tvorba. Od dob výstavy Šaty pro galerii NoD se pustila i do psaní textů. Její textová tvorba pracuje s estetikou toho, co očekáváme, co je intuitivní, co je uvnitř a co nikdy nemůže být sdíleno.²⁴⁴ V textech, v nichž se nesnaží působit nijak na efekt, tento aspekt také přiznává. Pro výstavu s názvem A řekla... v galerii Pavilon roku 2009 připravila video Snář, které se zabývá momenty nedorozumění v mezilidské komunikaci. Lenka Vítková říká, že „Nedorozumění je sexy. Úzkost vyvolaná pocitem nedorozumění zabarvuje všechny situace nádechem osudovosti – co je tak silně prožíváno, musí mít přeci důležitý význam.“²⁴⁵ Proto její sny spočívají v pocitu nedorozumění a komunikace, v níž mluvčí už netouží po sjednocení. I v jejím instalovaném objektu je cosi naruby. Slova ukryla do krabičky: „Tento text píšu pro slovo, ale jako pro slovo, které mi pomáhá obnovovat rovnováhu.“²⁴⁶ [27]

Její poetika získává obrácený charakter i proto, že slova, v nichž píše o nedorozumění, jsou ukrytá uvnitř krabičky stejným způsobem, jako děti ukrývají poklad. Tedy není již nutné si stěžovat na nesrozumitelnost, nahlas a veřejně, křičet, že slovo je mrtvé a rozbíjet jej. Nesrozumitelnost a ohraničenost slov je možná základním a velmi cenným inspiračním bodem, na prázdnotě slov je totiž něco sexy a to Lenka Vítková šeptá a raději by si to nechala pro sebe, jako by chtěla najít schopnost vrátit už artikulovanou myšlenku zpět do stavu, než jí určité slovo vybrala, snaží se vrátit do stavu předtím. Pokouším se teď už nic nedodělat a odejít, jenže se musím pořád vracet. I když Lenka Vítková popisuje video bez názvu z roku 2010,

²⁴³ PTÁČEK 2007, nepag.

²⁴⁴ Uvedla Lenka Vítková v pořadu Radiogalerie pro ČRo Vltava (vysílán 14.2.2012, 15:20). Pořad moderoval Roman Štětina. http://www.rozhlas.cz/mozaika/radiogalerie/_zprava/lenka-vitkova--1018325, vyhledáno 12.6. 2013

²⁴⁵ viz <http://lenkavitkova.cz/page.php?page=18>, vyhledáno 12.6. 2013

²⁴⁶ Ibid.

v němž projíždí prázdnými stránkami v textovém editoru, mluví o absenci textu jako o něčem, co by si v sobě člověk rád ponechal co nejdéle.

Zde se nabízí srovnání s Kolářovými Básněmi ticha (1959-1961), které také využívají řád slova, ale jejich sdělení se snaží zůstat v situaci před svou artikulací: Několik okamžiků před napsáním básně [28] právě tímto názvem Kolář dopomáhá k vyznění. Připomeňme znovu Bergsona, který říká, že myšlenka cestuje v představě sama o sobě a není možné ji zachytit do přesných slov. „Představa je zastávka myšlenky, rodí se, když myšlenka, místo aby pokračovala ve své cestě, zastaví se, učiní pauzu anebo přemítá o sobě samé.“²⁴⁷

4.4.6 V čekárně (Erst Jandl, Helmut Heissenbüttel, Ján Mančuška, Zbyněk Baladrán, Aleš Čermák)

Opět se tak dostáváme do prázdného prostoru řeči. Podle Foucaulta je Bergsonovo přemítání pnutím mezi vnitřkem a vnějškem, než začne být myšlenka opět lákána řečí k artikulaci. Uvnitř jazyka je přítomna nejistota, nejistota otázky „já“ a začíná vábení, hledání. Jazyk cítí pnutí k pohybu, což dokládá text Ernsta Jandla:

„hledat vědět

já něco hledat / já nevědět co hledat / já nevědět jak vědět co hledat / já hledat
jak vědět co hledat // já vědět co hledat / já hledat jak vědět co hledat / já vědět
já hledat jak vědět co hledat / já něco vědět“²⁴⁸

V ukázce se prolíná několik momentů: téma – hledání vědění a také je zde záměna pojmů v autonomním jazyce. Text na konci básně dostane nový smysl: hledání je vědění. Tedy analogicky už sám pohyb při hledání pojmů i text, který se rozvíjí, je metodou. Projevuje se zde stejný fenomén, jako u textu Psychologický průběh Helmuta Heissenbüttela (viz kap. 4.1.1). Je zde hledán pojem, hledisko pro hledání, řekněme jízdni řád cesty za horizont. Je to očekávání jazyka. Prostoru tedy můžeme říkat „čekárna“.

Ponor do krajiny uvnitř jazyka může být i návratem do ještě neexistující vzpomínky. Je to cesta do krajiny před artikulací a v této krajině se každý člověk musel nějakou dobu pohybovat, než se naučil mluvit. Každé hledání slova pro nás tedy může mít nostalgický charakter vzpomínky, drobného návratu. Možná proto Lenka Vítková pociťuje příjemné pocity pnutí a možná proto je architektura, nábytek

²⁴⁷ In: BERGSON 1995, 41

²⁴⁸ Překlad Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. JANDL 1989, 189

rodičů a jiné nejasné nostalgické vzpomínky na předměty, které Ján Mančuška, Zbyněk Baladrán, ale i Jiří Skála staví do protikladu ke kódování. Ján Mančuška v instalaci Prostor za zdí (2004) [29] nutil diváky, aby přímo prohlédli jeho popisem do prostoru výstavy. Anglický nápis vyříznutý do překližkové zdi přesně a suše popisoval předměty za zdí. Ovšem při nahlédnutí dovnitř dával zdroj světla prosvítající skrze slova prostoru pohádkový nádech. Nábytek u Jána Mančušky bývá použit takový, jaký vidáme u rodičů a prarodičů, na něž se váží lidské vzpomínky, jenže zde je opuštěný, jako bychom se vraceli někam zpět do opuštěného snu a skrze slova se tento svět octne zase za zdí.

Z úhlu pohledu nepochopení pojmů a vytržení ze struktury píše i Zbyněk Baladrán.. K videu Knihovna (2009) byl vytvořen text, z něž je uvedena následující ukázka:

„Druhé patro od spodu bylo nízké a vyhrazeno pouze časopisům skládaným na sebe. / Třetí patro bylo vyšší, ale ne zas tak vysoké jako to spodní. Byly v něm atlasy ptáků, nerostů, hub a ryb. / Čtvrté patro bylo poslední, na které jen tak tak dosáhl ze země. To bylo vyhrazeno beletrii, tedy patro málo zajímavé, totiž bez obrázků. / Páté patro patřilo bez výhrad rodičům, bylo dosažitelné ze židle a obsahovalo málo srozumitelné brožury, které rodiče brali často do ruky. / Šesté až osmé patro bylo pro něj neznámé. Nevěděl, jaké knihy se tam nalézají, bylo to příliš vysoko. Ani rodiče si odtamtud knihy moc nepůjčovali. Na jeho otázky, co je to tam za knihy, pravidelně odpovídali, že je na to ještě malý.“²⁴⁹

Text opět nemá jasné vysvětlení, dokonce záměrně je zde ponechán rozpor mezi systémem uvažování dospělých a dětí. Baladrán svůj přístup k paměti vysvětluje: „Každá práce, kterou dělám, je prací historickou, respektive pracuji s minulostí. Na základě historického materiálu konstruuji minulost, aby promlouvala současně v přítomnosti, aby byla živou nutností,“²⁵⁰ píše ve svém textu Jak pracuji.

Ve videu Knihovna se divák ptá, jaké knihy, co znamenají a nemůže dostat odpověď jinou, než odpověď, která sama (dětská) nerozumí obsahu. Řeč se sice snaží pro sebe využít kód, způsob fungování systému, ten si ale mluvčí nevybírání, připomíná Derrida, kód totiž naopak využije mluvčího.²⁵¹

Řeč vždy jen vyčkává na obsah, sama žádný nemá. „Vyčkávání nikam nesměruje, neboť by jinak zahlazovalo to, co jej přijde naplnit.“ Vyčkávání může být

²⁴⁹ <http://www.zbynekbaladrán.com/cs/texty/knihovna>, vyhledáno 12. 6. 2013

²⁵⁰ Citovaný text „Jak pracuji?“ nebyl publikován. Zbyněk Baladrán mi jej laskavě poskytl pro účely této práce.

²⁵¹ DERRIDA 1993,302

tak hluboké, že se změní v *zapomnění*, není to však ztráta *bdělosti*, je to minulost veškeré literatury. Zároveň ale smysl řeči. Vyčkávání na novost je samo nové, protože „vychází ze sebe samého“ a „nikdy neustává ve svém vyčkávání“.²⁵² Píše o návratu před mluvu opět Michele Foucault.

Uvedu ukázkou metaforického příběhu *Cestovatel* (2011) Aleše Čermáka:

„Představím-li si způsob, jakým kartograf pracuje. Jak se rozhoduje. Jak přemýšlí. Jaké prostředky ke své práci používá. Zajímalo by mě, jestli jsou jeho úvahy o místech, kam směřuje, nějak podložené. Mám na mysli, jestli představy vycházejí ze studia literatury, matematiky, geografie, astronomie. Jestli je jeho jednání intuitivní, to by znamenalo, že úvaha samotná a její směřování jasně musí vycházet z něčeho pevného. Být si jistý svým jednáním a částečně doufat, že je zvolené rozhodnutí pravdivé. Také by mě velice zajímaly jeho dětské představy. Asi každý z nás si někde v korunách stromů nedaleko od svého domu budoval ten druhý svět, ale přeci první, opravdový svět, kam si chodil naplňovat svoje představy.

*Vždycky jsem měl obsesi na pracovní stoly, obzvláště na stoly, kde vznikalo něco nového, kde vznikaly nové souvislosti, místa jako pracovní stůl kartografa.

Ostatní postupovali podél řeky, podle instrukcí. Instrukcí? Oni jdou sami? On s nimi už nejde? Svěřil jim směřování příběhu a sám se odebral do ústraní? Podle všeho by bylo možné příběh ukončit. Zanechat čtenáře v těchto místech a vzdálit se od jejich představy, pokusit se přiblížit je vlastní interpretaci. Ovšem přímo tady, v tomto místě vše nasvědčuje tomu, jak nebezpečné může být rozhodování bez znalosti území. Pokud by si byl vypravěč plně vědom přítomnosti svých posluchačů, jeho jednání by v této chvíli asi nebylo plně správné. Celou vlakovou stanicí byla cítit nejistota, atmosféra netrpělivého očekávání. (...)²⁵³

Citát textu Aleše Čermáka byl prezentován veřejně vlastně jen na performanci *Průvodce* v roce 2011. Krom toho, že vypráví několika způsoby stejný příběh, přesně popisuje ohledávání prostoru. Tato estetika ohmatávání si prostoru jazyka zevnitř, z procesu imaginace (zde tedy vyprávění smyšleného příběhu na základě skutečných a matoucích událostí), je vlastně touhou postihnout prázdno a hranice představivosti, kterou není nutné a možné logicky chápat. Jinak řečeno, pokud definuji vnitřní jazykový prostor jako místo, kde ještě jazyk nedostal svůj kód, pak to může být stejně tak místo, kde cesta ještě nedostala smysl. Právě takový je totiž text

²⁵² FOUCAULT 2003, 68

²⁵³ Nepublikovaný text *Cestovatel* mi laskavě poskytl Aleš Čermák.

Cestovatel. Týká se pohledu na jednu cestu z hlediska vypravěče, cestujících, jejich průvodce, ale i člověka, který bajku o cestě vypráví lidem v čekárně. Pokud je text čten simultánně, netušíme, v jaké úrovni se nacházíme.

Jak říká Derrida: nemáme vybraný kód pro chápání se slov, setkání s kódem se děje vždy s novým cílem.²⁵⁴

4.4.7 Pohyby v jazyce (Aleš Čermák, Zbyněk Baladrán, Ján Mančuška)

Zůstanu ještě chvíli u textu Aleše Čermáka Cestovatel. Podobně jako i u jiných děl (i u dalších mladých českých autorů) inspirovala Aleše Čermáka četba filosofie (zprvu zprostředkovaná osobou Miroslava Petříčka²⁵⁵). Gilles Deleuze ve své eseji Příčiny a důvody pustých ostrovů jakoby navazoval na Foucaultův prázdný prostor jazyka. Ono před-artikulované hledání pojmu jde totiž ruku v ruce s touhou po sebe-ukotvení člověka v systému, struktuře, jazyce (viz kap. 4.4.1). „Snít o ostrovech (ať už s úzkostí, či v radosti) znamená snít o tom, že jsme odděleni a daleko od kontinentů, že jsme sami a ztraceni – anebo snít o tom, že začínáme od nuly, že znova tvoříme, že jsme v novém počátku. [...] Je to původ absolutní a radikální,²⁵⁶“ píše Deleuze. Ostrov totiž poutá lidskou imaginaci nejen tím, že je oddělen, ale i tím, že ostrov středomořský je vytvářen autonomně, není jen zbytkem kontinentu. Vytváří se tak mýtus vydělení se. To je mýtus sdělného nalezení se, který se promítá i do uměleckých děl, textů o krajině (ovšem i do hudební scény²⁵⁷). Uvedu další část Cestovatele od Aleše Čermáka:

„Cesta přes poušť zdá se nekonečná, fatamorgánou se jeví, neustále ustupující horizont. O co se snaží kartograf, když se předmětem jeho několikahodinového vyprávění stává cesta pouští a ustupující horizont? Lidé vedou mezi sebou bouřlivé diskuse, jestli si je jistý, kam směřuje, má-li jeho směřování opravdu nějaký cíl. Donekonečna se táži, ovšem bezúčelně. Mapa existuje, ale nikdo z nás ji neviděl. 127th 127th opět 127th Co to znamená? Jedná se o rovnoběžky? Poledníky? Nacházíme se na 127. rovnoběžce 127. poledníku?

²⁵⁴ DERRIDA 1993,301

²⁵⁵ Aleše Čermáka pro Foucaulta a další francouzské post-strukturalisty nadchly přednášky Miroslava Petříčka. Podobně jako množství dalších současných umělců, které na Petříčkových přednáškách můžeme, nebo jsme mohli potkávat, vliv tohoto filosofa spočívá neméně v jeho vydavatelské činnosti. Obecně můžeme při rozhovorech s umělci pozorovat i oblibenost filosofie post-strukturalismu v současné umělecké scéně, do níž se tak odráží témata sebe-uchopení v prostoru, jazyce a médiu.

²⁵⁶ DELEUZE 2010, 9–10

²⁵⁷ Mýtus pustých ostrovů olivňuje (zřejmě zprostředkovaně) v současnosti i utváření nové post-metalové hudební scény – sludge / atmospheric doom metal, mezi jejichž témata patří balady o hledání, či spíše ztracení se člověka v krajině. Mýtus tedy žije už skutečně odděleně od svého průvodce.

To by znamenalo, že místo, do kterého vstupujeme ,už probádané bylo. 127th 127th 127th, neustále opakuje, asi jeho nejvýraznější místo, styčný bod, který objevil. Možná je to výšková kóta, nic neřekl. Místo rozhodování? Neřekl nic. Místo působí jako oáza, odpočinek po dlouhém putování pouští. Konečně stromy, známé zvuky, řeka široká tak, že není možné dohlédnout na druhý konec, vyvolává v posluchačích pocity mírného znepokojení, co kdyby přece. Mezi bodem A a bodem B zavládlo ticho. Ticho a zvýšené oddychování naznačuje úlevu, aspoň částečný odpočinek, místo, kde je možné na chvíli vydechnout. Je místo, kde se nacházíme, něčím význačné, působí zajímavě? Je zde něco zásadního, mimo to, že je tu klid a ticho?“

V textu o putování se čtenář záměrně ztrácí, stejně, jako se ztrácí kartograf, vypravěč, postava, i postava v čekárně, která je možná vypravěčem. Nejasnost textu i médiátorů je záměrná a nutí nás odstoupit od sebe.

Miroslav Petříček popisuje problém uvažování prostoru a přestřování – snahy o zaostření – směrem k exaktnosti a determinismu. „A v druhém případě (pohyb rozostření) bychom měli cosi, co se dá označit jako zkoumání zkušenosti hranice, a ještě lépe a ještě přesněji: *pohyb za hranicí*.“²⁵⁸ Pokud se snažíme přiblížit k hranici, zažíváme pocity existencialismu, pohybujeme se v periférii myšlení. Metafora pohybu v prostoru je totiž ukázkou odstoupení od filosofických směrů a determinant, pojmových ukotvení a chápání filosofie vůbec jako metaforické krajiny, návrat do roviny pocitů a dojmů.²⁵⁹ Možná, že to k čemu nás Miroslav Petříček dovádí, znamená i to, že člověk mohl cítit filosofické rozepře před vznikem jazyka²⁶⁰.

„Bylo by lze říci, že myšlení, k němuž pronikáme skrze jednoduchou čáru, bychom rovněž mohli studovat jako pohyb zaostření a rozostření.“ Je to tedy pohyb od A k B, který se později zacyklí, protože: „Řeč je o čáře, či linii, tedy o *kontinuitě*, ale zároveň o *dis-kontinuitě*.“²⁶¹ Jsou to dvě vlastnosti čáry, které rozhýbávají otázky prostoru. Čára rozděluje prostor a zároveň je linearitou – metaforou času. Tato Petříčkova myšlenka inspirovala Aleše Čermáka k napsání básnické sbírky *Dvojznačnosti čáry* (texty z roku 2009 a 2010). Zde abstraktním jazykem rozechvívá síť lidské řeči, snaží se z ní vystoupit:

²⁵⁸ PETŘÍČEK 2009, 105

²⁵⁹ Ibid. 104-106

²⁶⁰ Nebyl-li snad neandrtálcův libý a mocný výkřik v krajině s ozvěnou obdobným projevem existenciálního uvědomění si sebe sama, jako je Deleuze a sama jeho eseje *Pusté ostrovy*?

²⁶¹ PETŘÍČEK 2009, 89

„Vědomě zpochybnit ‚pojem‘
učit se dovolit si uvažovat mimo kategorie ...“.

V pozdějších básních z roku 2011 využívá stále častěji prostorových a pohybových metafor pro popis myšlenkových proudů uvnitř jazykového systému, či posunů za jeho hranice. Popisuje procesy, které se odehrávají ještě před výběrem vhodných slov – v představě, kde dojmy uhýbají obecnému jazyku.

„Místo zúžení se nenápadně rozšiřuje. (...)
Jeho logika se pohybuje mimo naše vnímání.
Cestou ven napříč jazykem.“

Poslední verš by při grafickém znázornění mohl vypadat jako „*kruhový pohyb řeči*“, který ve své eseji *Myšlení vnějšku* popisuje filosof Michele Foucault. A je to stejný pohyb zacyklené sémiotiky, který jsem popisoval u sbírky *Cestovatel*. Zároveň je takovýto kruhový pohyb řeči logem nakladatelství Aleše Čermáka – Audruck books [20].

Když byl mezi finalisty CJCH v roce 2007, vystavil v Galerii NoD sérii svých videí *Teorie práce* [30], vycházel vlastně ze setkání osob v budově ČSOB v pražských Radlicích. Zkoumá zde, nakolik může být tato budova skutečně „nástroj reformy pracovních procesů“. V unikátní sérii analýz lidských přístupů a pohybů po místnosti se ukazuje rozpor mezi systematizací osob v prostoru a skutečné události, jejichž zápisy ve formě půdorysů umělec podrobuje průzkumu (slovnímu i vizuálnímu). Tedy diváková myšlenka opisuje kruh: Sleduje analytické video, v němž je popisována psychologie pohybu v prostoru za účelem sémantických situací. Z lidí a jejich postojů se stávají znaky. Bankéři, učitelé i např. dozorcí jsou cvičeni k správnému držení těla, pohybu v místnostech, aby vzbuzovali dojem nadřazenosti a moci. Tato sémantika je interpretována a komentována umělcem a divák pak při jednoduché projekci (která nebyla v obvyklém prostoru kina, ale v očištěném *ne-prostoru*²⁶² galerie) pak zažíval zvláštní pocit, že se chtě nechtě také sám stává znakem, cílem vyprávění umělce. Sémiotika opsala kruh: od diváka sedícího na židli k divákovi sedícímu na židli.

S Jiřím Skálou, Zbyňkem Baladránem a třeba i Jánem Mančuškou spojuje Aleše Čermáka mimo jiné i jeho vzrůstající zájem o divadelnost. Divadelně vytvořený prostor a čas navozuje dialog s divákem, inscenuje jej do hry a vytváří nové možnosti narativního vyprávění. Aleš Čermák diváky použil do své performance *Choreografie* (2011-12). V její první části *Čekání* pro čekání diváci čekali na židlích. Ty byly

²⁶² SMITHSON 1968

rozmístěny podle nalezeného schématu s neznámým významem, ale Čermák je přečetl jako model komunikace mezi body. Židle byly v prostoru umístěny a natočeny k sobě tak, aby podněcovaly komunikaci diváků. [31] Druhé dějství začalo zhasnutím světel. Hlas v absolutní tmě četl umělcův text o postavách zde sedících a jejich „očekávání toho, co by mohlo neočekávaně přijít.“

„V.

Abychom si oživil situaci, do které jsme se z vlastního přičinění dostali: Jsme návštěvníci mezi návštěvníky, kteří mají za to, že oni nejsou jen návštěvníci, ale jsou zde proto, že by bez jejich přítomnosti jejich návštěva nebyla návštěvou, ale pouhou přítomností zde, z důvodů každému vlastních. Avšak musím vás **(jako průvodce příběhem)* ujistit, že tomu tak není. Vy sice návštěvníci jste, to je pravda, ale jste návštěvníci, jen proto, protože to někdo měl v úmyslu. A nyní jste se ocitli tam, kde není přesně jasné, kdo je v této chvíli návštěvníkem, kdo, koho a proč pozoruje.

Fig. je středem zájmu a ostatní ji sledují. Nic jiného jim nezbyvá. Ti kteří se rozhodli prostory opustit, zde nejsou, a tím je situace o mnoho přehlednější. Někteří se přesunuli na místa, která se uvolnila po předchozích návštěvnících. Víme tedy to, že někde v blízkém okruhu se nachází osoba, kterou tato osoba neúprosně hledá. Bez její pomoci se neobejde. O kterou z osob se jedná? **to nikdo neví. Co pro ni představuje? *to také nikdo neví.*²⁶³

Manipulací diváků tak autor vytvořil dvojistou semiózu celého příběhu, jehož aktéry se stali právě návštěvníci akce. V naprosté tmě mohly klidně probíhat procesy, jaké diváci poslouchali. Atmosféra takového poklidného představení byla naprosto soustředěná. Diváci hráli sami sebe, byli nejdůležitější součástí děje, který se odehrával zejména v jejich představách. Sémiotika zde opět opsala stejný kruh, jako u Baladrána: „Od diváka sedícího na židli k divákovi sedícímu na židli“.

„Herci hrají sami od sebe, zasazení do situačního modelu“²⁶⁴ [31], tak by měla znít definice jeho přístupu k formě „performance“, kde se však nemá nikdo ani nic „předvádět“. Čermák vytváří spíše *situační model* pro jiné chápání skutečnosti. Příklad: V bytě umělce stojí do stropu z části vybalené krabice s knihami. Návštěvníci je berou do rukou a náhodně čtou. Cílem je vytvořit souvislost, například reakci, kontrast, či paradox. Akce nesla název Symbolická soustava a z uměleckých aktivit Aleše Čermáka byla zřejmě tou nejvolnější. Chyběli zde diváci, byli jen zúčastnění,

²⁶³ Nezveřejněný scénář Choreografie I. (Závěr: Rozšíření) mi laskavě poskytl Aleš Čermák.

²⁶⁴ Tak jsme společně s Alešem Čermákem pojmenovali tuto metodu práce s divákem.

kteří se po několik hodin učili vycítit proud nonsensu a tvůrčím způsobem do něj vstoupit. Jakékoli *předvádění* by situaci kazilo.

Snaha přiznat rovinu interpretů v díle, které se zabývá možností sdělností a přijetí historie, má asi mediálně nejznámější příklad v inscenaci Jána Mančušky *Hra pozpátku*²⁶⁵, kde si diváci též musí konstruovat vlastní osu příběhu. Hra s komentářem (úvahou nad narativitou samotného představení) se odehrává v opačných pohybech. Tím jednak demonstrovala zájem „výtvarných“ umělců o komplexní příklon k jinému mediálnímu odvětví (tedy nejen „odskočení si do divadla“, ale plnou režisérskou práci) a potažmo tak bořila otázky nad formou současného umění.

Zaznamenal jsem v roce 2010 sám širokou společenskou diskuzi, jež vyústila ve víceméně uznávaný rezultat: Umělci nejsou „malíři“, či „fotografové“, média překračují. A tím vlastně skončil i boj o Ceny Jindřicha Chaloupeckého: Už je nevyhrávají „konceptualisté“, nebo naopak „malíři“, tato hlediska padla²⁶⁶ a umělci se i z tohoto hlediska začali více soustřeďovat na samotné obsahy svých děl, padla další bariéra, ale pro tuto práci vlastně i padlo důležité hledisko – sémiotika. Cílená práce s médiem už se nemusí vymezovat vůči přísným hranicím, bude tedy potřeba nalézt nové modely, jak uchopit tuto volnější metodu práce, která vlastně opouští kritériální i normativní přístup k médiím v sémiotice svých děl.

4.5 Re-interpret

„A tak přišli Nomádi“. V tento okamžik by se správně měl změnit i jazyk psaní odborné práce o sémiotice jazyka v současném umění, protože už není možné rozlišovat interpreta a interpretovaného, diváka a umělce, čtenáře a autora.

Gilles Deleuze říká v eseji *Nomádské myšlení* „že by lidská mysl měla „vnášet šum do všech kódů“²⁶⁷. Deleuze re-interpretuje Nietzscheho aforismy, které jsou nejen zachyceny v kódu, ale i v metafoře samé, v její totalitě. „Aforismus je nejen vztah k vnějšku, jeho druhým charakteristickým rysem je to, že je ve vztahu k intenzivnímu.“²⁶⁸ Soustředit se totiž na jasnost a politiky „já interpretuji“, „já cituji“ je velmi matoucí. I tato práce sama o sobě je důkazem toho, že snaha o syntézu a stvoření nového názoru na základě intuice předporozumění a sběru dat může dát

²⁶⁵ Ukázkou je možné zhlédnout zde: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/4073/jan-mancuska-the-backwards-play>, vyhledáno 12.6.2013

²⁶⁶ Ovšem neskončili s tím nároky na precizní zvládnutí techniky daného média, naopak se tím umělcům ještě poněkud přitížilo z hlediska vlastní zručnosti.

²⁶⁷ DELEUZE 2010, 286

²⁶⁸ *Ibid.*, 289

vzniknout jen konstrukt. Interpretace se totiž na sebe neustále vrší, až už není patrné, kde je původní teze, k níž se má tendenci evropské tradiční *epistemologické* myšlení vracet. Je to problém, který popisuje i Foucault: Než řetězec interpretací dojde opět na začátek, v interpretaci objevíme rozpor s původní tezí a vytvoříme z něj novou tezi, která však vyžaduje upřesnění, novou interpretaci a nový rozpor, posléze novou tezi, atd. Umberto Eco tento postup nazývá *neohraničená semióza*,²⁶⁹ sdělení opět nabízí jen množství chyb.

Edith Jeřábková k problému Nomádství vysvětluje příznačně: „Tento pojem prezentuje Bourriaud. Jeho manifest se vztahuje k trienále, které proběhlo v Tate gallery. V překladu „jiná“ nebo „alternativní“ moderna v dnešní době znamená právě to, že moderna se stala reflexivní, zahrnula do sebe svou vlastní reflexi, vstřebala lekci postmoderny a dále do sebe nasává vše, i tu alternativu. A to je moment, kdy se umělec stal „homo viator“, který se pohybuje mezi všemi médii, v celém kulturním poli. Potom padají veškeré bariéry: prostorové a národnostní, mediální, stylové, časové, autorské ... (...) Bourriaud přímo říká, že témata multikulturalismu a identity nahradila kreolizace.“²⁷⁰ Kreolizovaným jazykům (ale i dalším médiím, vč. umění) již rodilý mluvčí nebude rozumět. Pokud bude veden svou pýchou, může se i urazit a odvrátit tvář, neboť řeč již není úhledná, je přivlastněná. Je tedy potřeba tento fakt přiznat. Přivlastňujeme si hlas průvodce, opakujeme, odmítáme jeho nabídky na způsoby vyjádření. Volíme si svou politiku a stavíme konstrukt.

4.5.1 Archeologie vědění (Michel Foucault)

Touhy po řádném sdělení jsou již opuštěny. Foucault své Myšlení vnějšku ukončuje: „Čistý vnějšek počátku nemůže nikdy ztuhnout v nějaké nehybné a proniknutelné pozitivitě.“²⁷¹ „To, čím *jest* řeč, (...) toť právě tento tak jemný hlas, toto nepostřehnutelné couvání.“²⁷²

V knize Archeologie vědění zřetelně navazuje a zároveň se vymezuje vůči Myšlení Vnějšku. Poté, co odmítá dělení na „veliké diskurzy“²⁷³, které se pro nás stalo tak samozřejmým, že bylo obsaženo do jazyků a kultury²⁷⁴. „Vymezení tohoto pole samého nemůže být považováno ani za definitivní, ani za absolutně platné.“²⁷⁵

²⁶⁹ ECO 2004, 17

²⁷⁰ KURÁTOR JAKO PROSTŘEDNÍK MEZI SVĚTY, 2012

²⁷¹ FOUCAULT 2003, 69

²⁷² Ibid., 69

²⁷³ Tím se myslí historie, literatura, ale i třeba malířství, fotografie, poezie; každý okruh, který je určen širokým kontextem zastřešitelným pod jasným pojmem.

²⁷⁴ FOUCAULT 2002, 37

²⁷⁵ Ibid., 50

Poté, co zmizí poslední předpoklady, se „před analýzou objeví prázdný prostor“²⁷⁶, kde není prostor pro subjektivitu, ani na jedné ze stran. Je potřeba rozptýlit subjekt, protože už „nejde o poznání, ani o poznatky. Místo, aby odkazovaly k syntéze, nebo k jednotící funkci subjektu, manifestují různé modality jeho vypovídání v této analýze k jeho rozptýlení.“²⁷⁷ Tím se otevře *předpojmová rovina horizontu*²⁷⁸, v níž budou simultánně vytvářeny objekty, o nichž se mluví.²⁷⁹ Tato nová taktika pro pohyb v horizontu jazyka nám však ukládá hovořit velmi opatrně, neboť každý pojem, s nímž se můžeme setkávat, je pojem, který slyšíme poprvé. Vše je znovu otevřené a žádná definice nemůže platit dvakrát.

Jacques Derrida také došel k popření subjektu, popření zacílenosti – „je potřeba se vzdát oné *epistémé*“²⁸⁰ a definuje nový, volnější diskurz, který je formou koláže, protože „každý diskurz je *kutilský*“²⁸¹ používá původně slovo *bricolage* (kutilství)²⁸².

4.5.2 Přerывы narativu (Ján Mančuška, Jan Šerých, Aleš Čermák, Filip Cenek)

Bricolage najdeme v uměleckých dílech jako přerывы narativu. Otevíráním dalších a dalších cest pro diváka, jehož tradiční role interpreta se znejistí. Může být totiž považován i za autora.

Filip Cenek ve své instalaci Vratké kino [32], s níž soutěžil o cenu Jindřicha Chalupického v roce 2011, ukázal lineární a nelineární způsoby narace. Jeho postup je ukotven v post-moderní filosofii. Čára, linearita, čas. Čas i prostor je linií dělen i oddělován a „tyto části – rozdělené a oddělené jsou současně uvedeny do vztahu k sobě navzájem,“²⁸³ říká Miroslav Petříček. Filip Cenek v instalaci dia-promítaček dvě linie sdělení rozrůznil tak, že je promítá přes sebe asi 12 minut v několika variacích (vždy text / znak přes fotografii)

Setkávají se zde titulky a snímky z autorova archivu – gesta, prostor, krajina – zkrátka snímky, které samy o sobě mají sémantiku a jejich sdělnost je tak umocněná a dána do nových vztahů. Filip Cenek umožnil divákovi nacházet nové a nové souvislosti. Právě divácká schopnost re-interpretace je jeho cílem. Uměleckým jádrem se tak vlastně stává pohyb divákova imaginativního jazyka během sledování

²⁷⁶ Ibid., 64

²⁷⁷ Ibid., 86

²⁷⁸ Ibid., 96

²⁷⁹ Ibid., 79

²⁸⁰ DERRIDA 1993, 187

²⁸¹ Ibid., 186

²⁸² Ibid., 187

²⁸³ PETŘÍČEK 2009, 82

projekce. Na tomto kině je vratká ne tolik instalace přístrojů, jako interpretace celého zážitku.

Linie vyprávění v čase je narušena i v instalaci Jána Mančušky Fragment asynchronní historie. Skutečný příběh / Příběh Jany [33], v níž se jeden příběh ve třech bodech láme a má tak 9 možností čtení. Příběh vypráví o znásilnění dívky, která se zdráhá o svém čerstvém zážitku říci spolucestující. Má 3 počáteční postavy: dívku, spolucestující a posluchače. Efekt nejistoty výkladu je umocněn mnohanásobnou fragmentací děje i pohybem diváka v prostoru galerie. Text je totiž umístěn ve výšce přirozeného horizontu očí, čímž instalace získává další aspekt náhledu. Celý výstavní prostor je potom „rám skutečností, do něhož je zachycen její fragment, který odkazuje na to, co zde není.“²⁸⁴

S Janem Šerých Mančušku spojuje i jeho láska k úryvku textu z knihy Mor Alberta Camuse. Tento existencialista v textu ukazuje mnohé paradoxy na pozadí města nakaženého epidemií a uzavřeného v karanténě. Jedním takovým je příběh zchudlého úředníka Granda, který pracuje na rukopise románu, který by měl začít ideálně zformovanou větou. Grand se však pokouší docílit znovu a znovu podle nových a nových hledisek dokonalou první větu a stvořit tak dokonalé krásno: „Jednoho krásného májového rána projížděla se štíhlá Amazonka na skvostné alezanské klisně rozkvetlými alejemi Bouloňského lesíka“. Tato věta z pochopitelných důvodů fascinovala výtvarné umělce, Mančuška jí zařadil do výběru knihy Texty. Jan Šerých zpracoval výtvarně proměny této věty v obraze Jednoho krásného rá... [34] roku 2006. Mýtus byl oživen a vytváří tak k vlastním dílům Mančušky i Jana Šerých poněkud humorný předobraz.

4.5.3 Krystaly a mraky (Aleš Čermák)

Nová kniha Aleše Čermáka Pes nadbíhá kličkujícímu zajíci byla zároveň i jeho diplomovou prací. Na pozadí popisu stavby Kotěrovy budovy Právnické fakulty se rozbíhá hra několika vyprávěcích rovin. Témata architektonická, historická či teorie ideálního prostoru se střídají tak, že nutí čtenáře i autora vytvářet si své vlastní souvislosti a konstrukce. Mnohvrstevnatá kniha se mění i svým jazykem – Aleš Čermák často sklouzne do *iterace* – opakování a variování vět. Čermáka však zajímají i každodenní mikro-děje odehrávající se v Kotěrově budově (studenti čekající na zkoušku, procházející, čtoucí si, svačící, atd.). A tak některé z nich v době obhajoby své diplomové práce zinscenoval přímo na nádvoří právnické fakulty:

²⁸⁴ HAVRÁNEK/MANČUŠKA 2005, nepag.

Porota pak neměla přehled, kdo je zde skutečným studentem a kdo hercem. Podobně jako u Choreografie má kniha kromě linie skutečného postupu stavby také další roviny myšlenkových pohybů. Je zde použit text Zbyňka Baladrána *Minus ten anachro-communist minutes*, v nichž zkoumá teorie utopistických společností na základě několika vět mezilidského kontaktu s altruistické citlivostí. Opět se zde ozývá mýtus pustých ostrovů. „Zodpovědnost, selhání a ústupek tvoří jednu linii textu, do níž vtělené texty jsou pro dané téma signifikantní,“²⁸⁵ poznamenává Aleš Čermák. Umožní čtenáři, aby si vytvořil svůj mýtus o budově, která je však jen záminkou pro rozpor *vlastní paměti* versus *společné paměti*. Tyto dva pojmy chce autor nechat v mysli čtenáře prolnout na základě vývoje fenoménů v knize: Vícelineárnost textu s důrazem na fakt, že historii utváříme znovu a vytváříme si z historie své vlastní fragmenty a z fragmentů sestavujeme novou linii osobní historie, vytváříme si svou vzpomínku na historii. Bylo možné přijímat věci za vlastní volně bez přerodů a zlomů? Aleš Čermák chce, aby se divák myšlenkově přesunul do jiného módu historie, v níž si buduje svou vlastní skutečnost, aby si představil svou vlastní postavu, která čte knihu, zároveň to bude čtenář, který ji fyzicky čte. „Pohybují se téměř bez časového omezení a nad dispozicí Kotěrova návrhu, přemýšlím z více úrovní. Z pozice badatele, archeologa, antropologa, z pozice borgesonovského čtenáře, nebo čistě fenomenologicky uchopeného prostoru (světa).

Derridova bricolage je totiž otevřený volný diskurz, který se nepotřebuje odkazovat. I při sebelepší snaze o volnost teoretického rukopisu se pohybujeme mezi krystaly a mraky. Od *struktury* k *metanaraci*. Petříček tímto příměrem vysvětluje postmoderní vývoj filosofie, od semknutosti k nejistotě, která však si chce být také jista, chce být definována, proto, když se mraků nabaží, vrátí se do podoby krystalů tak jako koloběh vody (od páry k ledu). Tento cyklus se tedy i ve filosofii vrací, když odstupujeme od detailů směrem k obecnostem.²⁸⁶ Stejně jako v tomto textu, bylo by objevné, kdybych zde dokázal pojmenovat a aplikovat jiný postup post-moderního bádání, než je ledabylé tĕkání mezi krystaly a mraky. Petříček v knize *Myšlení obrazem* napovídá, že cykličnost krystalů a mraků by se dala obrátit i na náš „*teoretický jazyk*“, který nám díky cykličnosti neustálého pohybu mezi definitivami a jejich rozpady uniká.²⁸⁷ Tedy tento jazyk je neustálým cyklením pokusů o interpretace dostatečně roztaven, přestal mít kontury jakéhokoli známého jazyka.

²⁸⁵ <http://ausdruckbooks.blogspot.cz/2013/01/no-11-dog-chasing-ziggzagging-rabbit.html>, vyhledáno 12. 6. 2013

²⁸⁶ viz PETŘÍČEK 1996

²⁸⁷ PETŘÍČEK 2009, 105

4.5.4 Re-interpret (Zbyněk Baladrán)

V okamžik, kdy je sama sémiologie kreolizovaná, není možné vysvětlovat jako doposud jakákoli umělecká díla. Disciplína teorie umění ztratila své kontury. Stvořme tedy postavu re-interpretu, jemuž připadnou soudy i nad těmito díly.

„Zbyněk Baladrán je analytický umělec, který pracuje s osobními archivy, historickou pamětí, starými i novými obrazy racionálním až vědeckým způsobem.“ píše o něm Vít Havránek a dále: „Je kriticky podezřívavý vůči mechanismům cirkulace a mechanismům produkce porozumění ve spektakulárním světě umění.“²⁸⁸ Pokud jsem tedy u dřívější práce Baladrána rozebíral jeho sémiotickou práci a její účinek, sluší se nyní poznamenat, že účinek nemá být kalkulem, ale spíše volnou prací s informacemi, kdy vyznění nemá ani náznak cíle. V jednom z jeho posledních textů Jsem slepý [35] Zbyněk Baladrán pracuje s různými rovinami historie i osobních interpretací. Postupuje podle modelu své práce, která spočívá v *otevřeném rukopisu*, přijetí rozporů nesrozumitelnosti a odmítnutí jak epistemologie, tak konkrétního diskurzu: „Pokaždé se ptám sám sebe: Je to, co děláš, dostatečně autonomní a vystihuje to bezpodmínečně pravdu okamžiku ve vztahu k okolní realitě? Nenásleduji pouze dané vzorce života zasazeného do epistemologických a socio-ekonomických rámců, které mám vtisknuté pod kůži tak, že ani nevnímám, jaké jsou? Na to vždy myslím. Připadám si v takovém počínání úspěšný, až na to, že v samotném tomto pomyšlení je zárodečně přítomno selhání. Takže jako vždy, úspěšně selhávám.“²⁸⁹ V textu nazvaném Jak pracuji se umělec vyznačuje touhou dodržet odstředivou metodu. Zde by neměl být brán zřetel na přímé návaznosti, paralely, či fenomény odkazující se k idejím. Tato diskurzivní metoda do sebe může zahrnout všechny momenty, ovšem jako vír je pohltí, je nadhledem nad metodou a vyhýbá se středovému cíli poznání (epistémé) i síty kontextů a rámců (strukturalismus). Ovšem to vše tato metoda může pohltit, využít směrem k mračnům a pak zase cílit směrem ke krystalům. Ve fyzikální metafoře by bylo k dobru udržovat rychlost kroužení takovou, aby otáčky byly vždy něco mezi dostředivými a odstředivými, oběžná dráha. Hlavně se nezastavit, pak by nastal pád do středu krystalické planety.

Baladránova textová práce pak spočívá v míšení vjemů, zejména četných knih a vrstvení tak, jak jsou uloženy podle právě aktuálních funkcí ukládání jeho vlastního archivu – jeho vlastní paměti. „Čtu na přeskáčku. Používám techniku ostrého střihu

²⁸⁸ HAVRÁNEK 2007, nepag.

²⁸⁹ BALADRÁN 2012, nepag.

a přestávám číst uprostřed věty. Některé texty si pamatuji slovo od slova. Jiné, fascinující, do kterých jsem se úplně propadl, si paradoxně nemohu ani za nic vybavit.²⁹⁰ Když pak věci z paměti přicházejí, nemají zpravidla chronologický řád, ale řád okamžiku. Mysl funguje ne podle jednoho určitého modelu ukládání, ale pokaždé jinak. U Zbyňka tak Baladrána metodu *bricolage* můžeme popsat jako otevřený způsob práce s vyprávěním. Podle Derridy divák stojící před *otevřeným rukopisem* provádí buď interpretaci takových znaků, nebo „si hraje“ s jejich otevřeností.²⁹¹ Je tedy na divákovi, zda z úst re-interpreta stvoří krystaly či mraky. Otevřený rukopis je hrou, která si neklade ani rozumové, ani emocionální předpoklady, je to podle Derridy „způsob, který nám otevřel Nietzsche.“²⁹²

4.5.5 Autobiografie (Aleš Čermák)

Aleš Čermák se ve své poslední práci *Občan a věc* snaží pracovat postupně volnějším a volnějším způsobem. I práce s materiálem se u něj proměňuje, získává na naprosté volnosti. Pokud jsme ve stopách „kličkujícího zajíce“ ještě viděli odkaz Kotěry, pak zde původní historický exkurs není patrný. Performance s textem přednášky Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové *Východiska s Voicebandů* se mnohými variantami dostala do nové roviny. Původně zamýšlený projekt teoreticko – performativní přednášky o konkrétní poezii jsme společně vytvářeli pro Klub Konkrétistů 3 v Hradci Králové. Aleš Čermák však přišel s variantou adaptace textu *Východiska s Voicebandů* (přesněji přepisu přednášky Hiršala a Grögerové v roce 1969). Osoby původních postav Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové a Jana Nováka byly rozděleny do různých přímých řečí nás dvou, v rolích figury I. a II. za vyprávěnou rovinou se v intervalech objevovala prezentace fotografií, povětšinou snímků z akcí holandského umělce Arneout Mika, který sám vytváří inscenace občanských nepokojů. Odtud inspirace k názvu. Diváci stáli mezi rozhodnutím chápat text jako přednášku, či jako divadlo. Tato rovina byla krokem do informačního toku historie a současnosti. Tehdy šlo vlastně o interpretaci historie. Protože převzetí textu bylo svobodným projevem osobní historie Aleše Čermáka, stal se postupně direktorem akce. Akce měla reprízu v prostoru *Prádelna* v Bohnicích. Pro další reprízu v *Meet Factory* si Aleš Čermák přizval profesionální herce, kteří se hýbali v prostoru a prezentace se střídala na třech plátnech. V programu pak uvedl

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ DERRIDA 1993, 194

²⁹² Ibid., 195

informace o původu textu a ozřejmil historické postavy E.F. Buriana, Heidsiecka, Chopina, a další umělce, o nichž původní přednáška byla.

Už při popisu knihy *Pes* nadbíhá kličkujícímu zajíci se tento problém objevil, je potřeba, aby si divák byl schopen vytvořit svou autobiografii, aby byl schopen být zároveň v pozici diváka a v pozici čtenáře. Není proto marné číst Čermákova poslední díla vícekrát a vždy z úhlu pohledu jiné metody. Ano, jeho díla jsou velmi složitá a ve své komplexnosti jsou určena zejména divákům znalým teorií dekonstrukce, fenomenologie a post-kolonialismu. Snaží se stvořit i pro sebe svou vlastní autobiografii, která by se propojila s historií a s pohledy jiných. Tento přístup reflektovali umělci Zbyněk Baladrán, Aleš Čermák, Théo Hernandez, Jan Pfeiffer, Barbora Kleinhamplová, Janek Rous, Matyáš Chocholana na uměleckém setkání *Proces práce*, kde se snažili dojmy historie převést na model uvažování. Vytvořili nejdříve společnou mind-mapu, kterou pak přetavili ve společnou činnost. „Pocit ohrožení existuje v každém okamžiku, vnímáme nutnost vymezení se vůči status quo. Kritická reflexe nás vede do pozice vzdoru.“²⁹³

Autobiografie je konstruktem jedince, který mu umožňuje nahlédnout bricolage, vývoj metod ve svém neustálém diskurzivním pohybu, brát podněty a pracovat s nimi aktuálně. Sémiotika je otázka, která je zde již jen jedním z pohledů, který se ocitl ve víru přístupů. Jazyk zde může, ale nemusí být otázkou. Právě proto, že otázku musí někdo nastolit. A to už záleží na vůli re-interpreta.

Re-interpreta jsem stvořil, aby byl protiváhou průvodce, epistemologické touhy po sdělení, aby nás vyvedl z těkavých a vířivých pohybů v jazykovém prostoru. On však místo toho, aby se zajímal o prostor, začal urychlovat vír, který nakonec celý prostor do sebe vtáhl. V tuto chvíli je nutné hledání horizontu jazyka opustit, rozloučit se s ním (hledáním) nikoli jako se osobou neživotnou, ale jako s osobou prožitou.

²⁹³ <http://alescermak.blogspot.cz/2013/03/183-proces-prace.html>, vyhledáno 12.6.2013

5 Shrnutí

Tato práce se zabývá problémem sémiotiky uměleckých děl. Z toho důvodu nemůže a nechce být chronologickou prací a její metoda je problémově historická. Přesto však zpočátku uvádím některé předchůdce experimentální poezie. Vývoj tohoto specifického směru nás dovede k myšlence, že cestou návazností a přímých inspirací se experimentální poezie rozmělní do všech možných odvětví výtvarného umění, hudby a literatury. Mě však v této práci zajímá to, jak kteří umělci (nezávisle na chronologii) sestupují do prostoru jazyka a jak sémiotiku problémově vnímají. Proto se po stručném lineárně-historickém úvodu pouštím do tématu z filosofického úhlu pohledu – z pohledu *sémiotiky* a užívám důležitých pojmů filosofů tohoto oboru k popsání cesty napříč jazykem.

Experimentální poezie otevřela po umělecké stránce významné sémiotické téma: problém jazyka a jeho řádu. Jazyk totiž má svá přísná pravidla, která zkoumali Helmut Heissenbütel, Ernst Jandl, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová a mnoho dalších. Tato pravidla poukazují k faktu, že jazyk je prázdná strukturální forma, která pevně drží pohromadě, ale vložit do jazyka osobnost není nikdy zcela možné. Proto mnoho umělců poukazovalo na jeho nedostatky jiným užíváním písma, či jeho strukturu přímo rozbíjeli (Jiří Kolář, Jiří Valoch, Vladimír Burda). Otevřeli tak prostor minimalismu i v sémiotických uměleckých dílech, samo dílo se stalo znakem, který „mluví“ o problematickém vnímání znaku. Tato dvojitá semióza vytvářela v uměleckých dílech dojem jednoty. Hiršal s Grögerovou takovou tvorbu nazývali, říkali *autonomními díly*. To je forma, kterou můžeme najít napříč experimentální poezií. Lettristická díla a konkrétní poezie pracovala *autonomně* i s vizuální stránkou děl, velké formáty a mikrosvěty byly pro ně projevem cítění minimalismu a specifičností čistého prostoru písma. Můžeme si povšimnout, že tento způsob uvažování v mikrosvětě poukazuje na fakt, že uvnitř struktury písma se otevírá prázdný prostor.

Než však bude možné sestoupit dovnitř prázdného jazykového prostoru, je nutné prozkoumat ještě jeden aspekt. Jazyk totiž není vydělený fenomén. Je spjat s lidskou myslí, bez člověka nemá existenci a člověk bez jazyka do určité míry také ne. Není například možné vytvářet myšlenky bez strukturálnosti jazyka. To, jak umělecky uvažujeme, je z části ovlivněno i tím, jakou řečí mluvíme, či spíše, z jakého kulturního kontextu jsme vyšli. V hlubší rovině mysli je pak jazyk (již nenárodní) strukturován a vytváří pro nás třeba modely utváření paměti, modely zacházení

s informacemi. Jazyk šrafuje naši mysl i tam, kde už slovy neuvažujeme. Tomuto fenoménu se vědomě věnují ponejvíce současní umělci Jiří Skála a Zbyněk Baladrán, ale i u Jandla, Heissenbüttela a Hiršala s Grögerovou se tento problém objevuje zejména ve způsobu práce s textem (ne rovněž v obsahu, který text nese). Takovýto strukturalismus myslí je tedy jev, který se objevuje v chápání paměti, konkrétní situaci i vnímání linearity času. V básni se pak problém projevuje iterací, destrukcí jazyka, naivitou, či naopak pragmatičností textu atd. I naše vnímání historie podléhá strukturálním konvencím, na což upozorňuje Aleš Čermák s Klárou Jirkovou.

Kritické vnímání strukturálnosti jazyka i myslí nám otevírá prázdný prostor jazyka, v němž se zpoza horizontu ozývá echo našeho hlasu, tato ozvěna nás vábí a láká nás k touze po vyjadřování, je naším *průvodcem*. Foucaultova esej Myšlení vnějšku se stala středem mého zájmu v této práci. Dále zkoumám, jak se problém projevuje v uměleckých dílech. Čím více jazyk kódujeme, tím více se také propadá do svého prázdna, jak ukazuje Ladislav Nebeský a Gerhard Rühm. Estetiku nejistoty pojmu a člověka v prostoru najdeme v pokračujícím konkrétním umění u Heinze Gapmayra, ale velmi často i u současných umělců jako je Aleš Čermák, Jan Pfeiffer, Zbyněk Baladrán, Ján Mančuška, Jiří Skála, ad. Věra Linhartová pak neuvěřitelně schopně v próze i poezii poukazuje na prázdný prostor za jazykem, který je leitmotivem práce Jana Nálevky a Lenky Vítkové. Když si pak dokážeme představit, že jsme v jazykovém prázdném prostoru, dochází k mnoha pohybům a snaze sledovat průvodce, přesáhnout horizont a dosáhnout naše vyjadřování (konkrétně například najít správný výraz). Pokud bychom dokázali v představách v tomto prostoru zůstat déle, museli bychom se vydat na cesty, sníce přitom o Pustých ostrovech (text Gilla Deleuze), jak píše Aleš Čermák a reflektují to silně i Ján Mančuška, Zbyněk Baladrán, ad. Tyto kruhové pohyby (přes snahu o vyjádření, setkání se s nedorozuměním a návrat před horizont), jak popisuje Foucault, nás však dovádí k problému, že není možné myslet v jazyce mimo sebe a s vábením jazyka je potřeba se vyrovnat. Derrida říká, že je potřebné oddalovat své závěry a vytvořit si volný kutilský diskurz – *bricolage*, tak pracuje například Zbyněk Baladrán. Další současní umělci v čele s Jiřím Skálou pak používají přerývání narativních textů a uměleckých děl, aby právě poukázali na mediálnost prázdného jazykového prostoru.

Foucault v knize Archeologie vědění uvažuje o tom, že je potřeba v jazykovém prostoru subjektivizovat subjekt. Není to naše „já“, ani jeho echo, co se ozývá zpoza horizontu. Je to potřeba nietzscheovsky přijmout rozpory, začít svým představám

vládnout a stvořit zde postavu *re-interpretu*. Tento konstrukt, jakýsi posed, nám pak umožní prostor jazyka přehlédnout a pracovat už zcela volně. Aleš Čermák se ve svých posledních pracích soustředí na více-směrovost vyprávění a „odstoupení od sebe“ jak u diváka, tak u autora. Vytváří situační modely v práci s diváky. Snaha o propojení osobního a společného vnímání kontextů vytváří autobiografický přístup, kde se situačně prolínají roviny osobní-společné-minulé-současné. *Re-interpretem* je tak samo umělecké dílo.

Když se zamyslím nad problémem, ukáže se, že už se nepohybují v otázce sémiotiky. Z jazykovosti jazyka se mi díky umělcům podařilo vymanit a soustředit se na jiné, širší, či užší problémy. Prošli jsme tedy napříč jazykem a v tomto okamžiku je potřeba cestu ukončit. Poskytně mi to příležitost soustředit se na nová témata a odvětví naší cesty, která jsem nechal bez povšimnutí, ale to snad až v jiné práci.

6 Závěr

Vědomí jazykové struktury, v níž se pohybuje lidský rozum a jeho uvažování je důležitým zdrojem inspirace pro umění. Způsoby vnímání této struktury jsou však různé a mají různé projevy, ačkoli je to vědomí problému spíše sémiotického charakteru. A ten byl pro nás hlavním úhlem pohledu.

Pro pochopení problémů sémiotiky je nutné ujít určité cesty dovnitř jazyka s předem daným cílem, který už v sobě obsahuje nespelnitelnost: hledat horizont vnitřního jazyka. Nejprve je potřeba prozkoumat strukturu jazyka, její vnitřní vazby a to, jak ovlivňuje lidské myšlení. Dále je potřeba se zabývat znakem a otázkou jeho denotace. Znak a znakovost je základem minimalismu i konkrétního umění. Lidská mysl podléhá své vlastní strukturovanosti, paměť a dějiny rámuji skutečnost. Co však v této struktuře chybí? Tento fenomén popisuje i Foucaultova esej *Myšlení vnějšku*. Struktura jazyka zakrývá nekonečný prázdný prostor. V prázdnu uvnitř jazyka je potřeba najít určité fenomény v artikulaci, kruhový pohyb řeči, křížení a další pohyby v naraci. Jako protiklad Foucaultova průvodce cestou vnitřním jazykem byl při snaze proniknout za horizont tohoto jazyka stvořena postava re-interpreta. Jeho horizont již nebylo potřeba hledat, neboť zmizelo dělení na „před“ a „za“ horizontem.

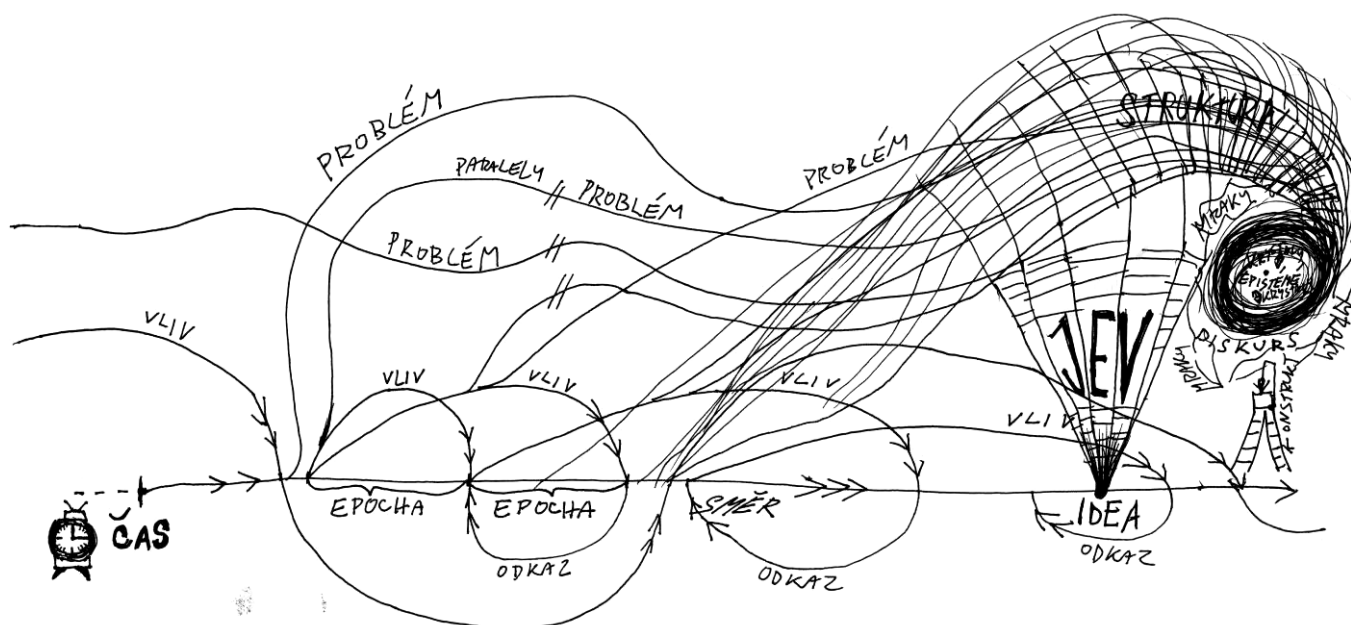
Tato cesta tedy byla tím, co nejlépe popisuje Jacques derrida jako *diskurs*. Toto „obíhání“ se dělo okolo středu problému (vnitřní jazyk doslovně *střed* nemá, má jen horizont sdělnosti, který je pro nás metaforou středu). Čím déle jsme šli, tím bylo jasnější, že i náš domnělý dostředivý pohyb je pohybem divergentním, je vlastně cestou po několika cestách zároveň. Jak zdůrazňuje Foucault, pokud chceme docílit přesné artikulace problému, neměli bychom v prázdném prostoru jazyka běhat okolo („dis-course“) chtějíce dosáhnout horizontu jazyka. Měli bychom se zastavit a vybudovat posed, díky němuž horizont pro svůj pohled alespoň rozšíříme. Doufejme, že konstrukt, který jsme vybuďovali, bude tedy k užítku.

I tato práce má však své hranice. Z problému jazykového uvažování vedou nitky k dalším a dalším nosným tématům (participativní estetika, konkrétní či fónické umění, materiálnost a virtualita myšlení aj.), která jsme mohli jen naznačit, ačkoli by si zasloužila vlastní průzkum. Tento problém je přirozeným jevem psaní každé práce: „Témata se donekonečna zdvojují. Kdykoli si myslíme, že jsme je již navzájem rozpletli a oddělili, vidíme, že se k sobě znovu připoutávají.“²⁹⁴

Slovy Aleše Čermáka jsme prošli „cestou ven napříč jazykem“.

²⁹⁴ DERRIDA 1993, 188

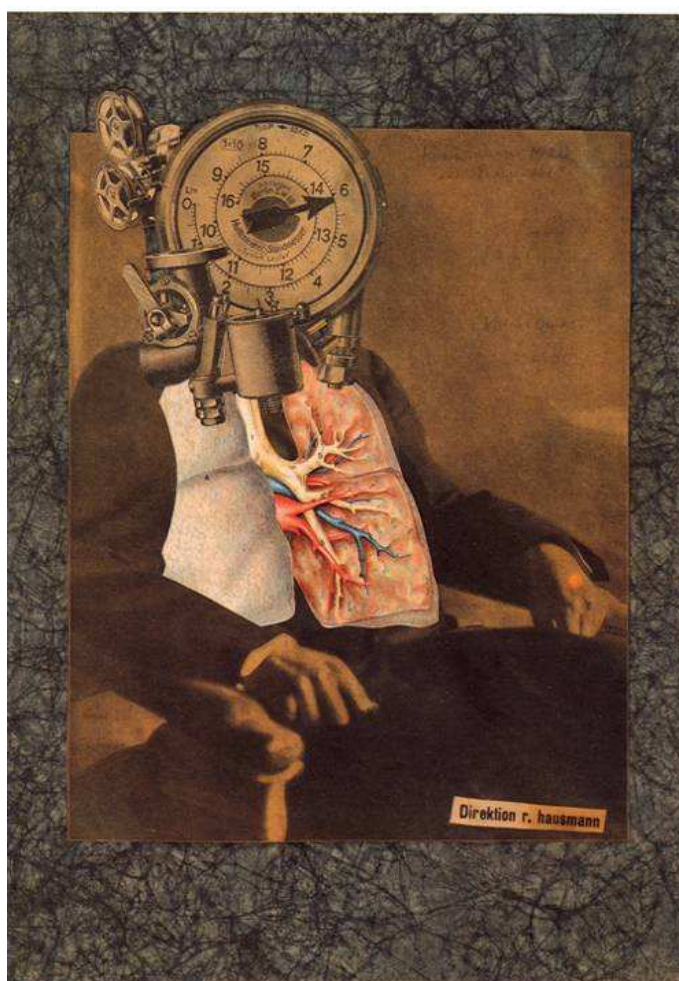
7 Obrazová příloha



1 – Graf problémově historické metody.

podle návrhu autora nakreslila Anna Pechočová

2 – Raoul Hausmann,
Autoportrét ředitele
Dada,
1920





3 - Hannah Höch, *Řez kuchyňským nožem dada...*, 1919



4 – Alexander Rodčenko, *Pro Eto*, 1923

bude-li dusno přijde bouřka přijde-li bouřka bude pršet
 bude-li pršet zmokneme zmokneme-li navlhne
 navlhne-li nastydneme nastydneme-li ochotíme
 ochotíme-li zeslábneme zeslábneme-li zhubneme
 zhubneme-li ozdravíme ozdravíme-li osvěžíme se
 osvěžíme-li se omládneme omládneme-li zesílíme
 zesílíme-li zapotíme se zapotíme-li se navlhne
 navlhne-li nastydneme nastydneme-li ochotíme
 ochotíme-li zeslábneme zeslábneme-li zapláčeme
 zapláčeme-li zesmutníme zesmutníme-li zahořkneme
 zahořkneme-li zestárneme zestárneme-li zmoudříme
 zmoudříme-li prohlédneme prohlédneme-li ozdravíme
 ozdravíme-li osvěžíme se osvěžíme-li se omládneme
 omládneme-li poskočíme poskočíme-li zapotíme se
 zapotíme-li se navlhne navlhne-li nastydneme
 nastydneme-li ulehne ulehne-li vstaneme
 vstaneme-li poskočíme poskočíme-li upadneme
 upadneme-li zesmutníme zesmutníme-li zahořkneme
 zahořkneme-li zestárneme zestárneme-li zmoudříme
 zmoudříme-li prohlédneme prohlédneme-li uvidíme
 uvidíme-li zděsíme se zděsíme-li se upadneme
 upadneme-li zraníme se zraníme-li se ulehne
 ulehne-li ochotíme ochotíme-li zemřeme
 zemřeme-li zetlíme zetlíme-li rozpadneme se
 bude-li dusno rozpadneme se

částička	sdruzžovat	
níra	vytvářet	nic
rovnováha	znásobit	všecko
život	být	jenž něco
	moci	vše
	zničotňovat	tento
	zbytňovat	
	nastávat	
	umožňovat	

v	mezi	prostřední	
i	ani	malý	
ale	protože	vesmírný	nekonečně
	tak	velký	někdy
jako	byť	obrovský	nanejvýš
ano	ne	mikroskopický	totálně
		mateřský	stejný

Nic, sdružující všechna vesmírná, obrovská, velká, prostřední, malá, nepatrná i mikroskopická nic, nevytváří, byť nekonečně znásobeno, nikdy Něco. Vytváří nanejvýš Mateřské Nic, v němž nic není. Nic totiž nikdy ne je, Nic jen totálně není. V Něco nemůže být nikdy ani částička nic, protože Nic ne je, ale Něco ano je. A protože stejnou měrou jako Nic vše zničotňuje, tak i Něco vše zbyťňuje, nastává rovnováha mezi Mateřským Nic a Mateřským Něco. A tato rovnováha umožňuje život, jenž ani totálně není, ani totálně je.

5 – Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, *Logický text, molekulární*, nedat.

6 – Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, *Text V.*, 1967

1

jsou čtyři: kert, kert, kert a kert. kert miluje kerta, ale kert o kert zájem nejeví. je zamilován do kert. kert se o kerta dříve zajímala, teď se však zamilovala do kerta. avšak kertovi se více líbí kert. zato kert kerta nesnáší.

2

první se jmenuje pulmita a druhý ibram. sami jsou nehybní, jejich jména však bezustání putují od jednoho k druhému. první se jmenuje bram a druhý pulmit. jména nezůstávají ušetřena následků cest, které podstupují. cesta je trochu měni. první se jmenuje purmit a druhý bramt. obě jména se stále měně a méně liší. možná, že jednou splynou. první se jmenuje purmt a druhý pramt.

3

den po svém narození se jmenoval ru. druhý den ruru. třetí den rururu. každý den se jeho jméno prodlužovalo o další slabiku ru. když již své jméno dokázal vyslovit, mělo pět set sedmdesát tři slabik. vyslovování jména mu zabíralo čím dál tím více času. vyslovoval je jednou denně. začínal v šest ráno. od svých padesátiin omezil spánek. krátce po svých šedesátých druhých narozeninách se v šest ráno nadýchl k první slabice ru. zůstala už nevysslovena. zemřel nepojmenován.



7 – Ladislav Nebeský, *Jména*, 1965, paratexty

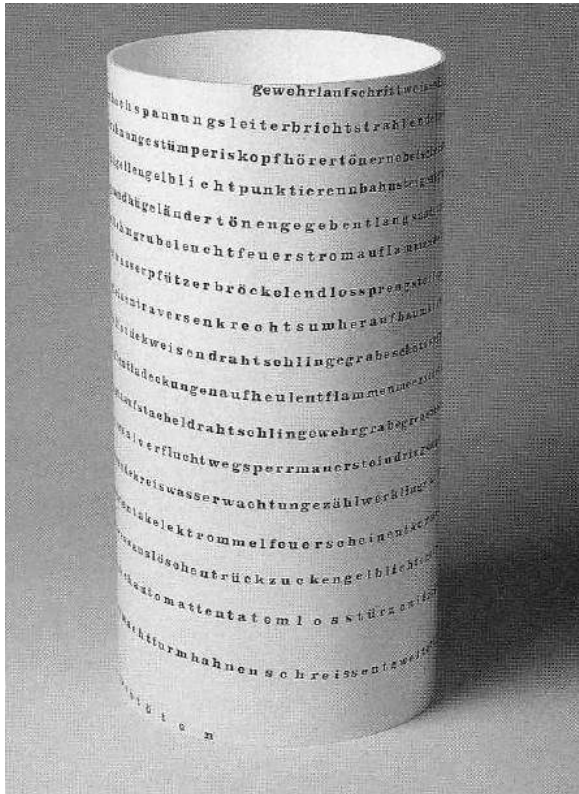


8 – Robert Morris, *I-box*, 1962

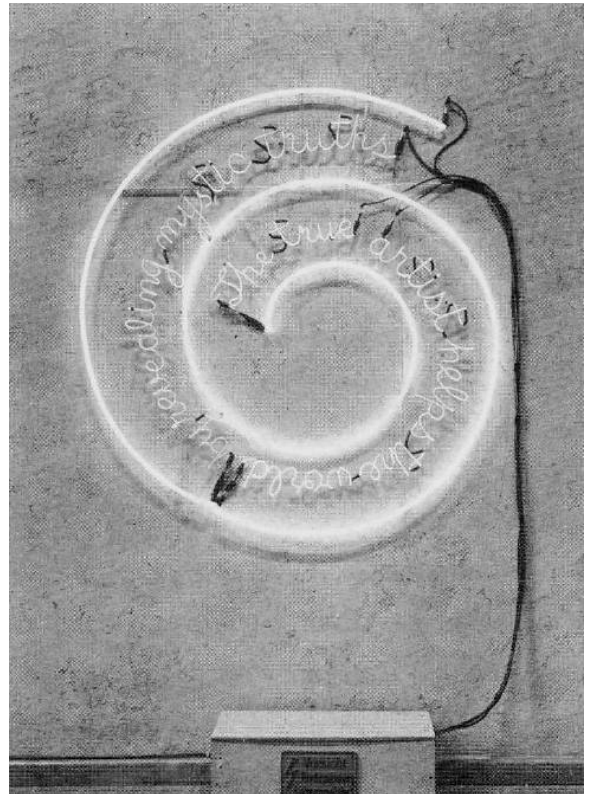
9 – Literarisches cabaret
(Osvald Wiener, Friedrich
Achleitner), 15. 4. 1959



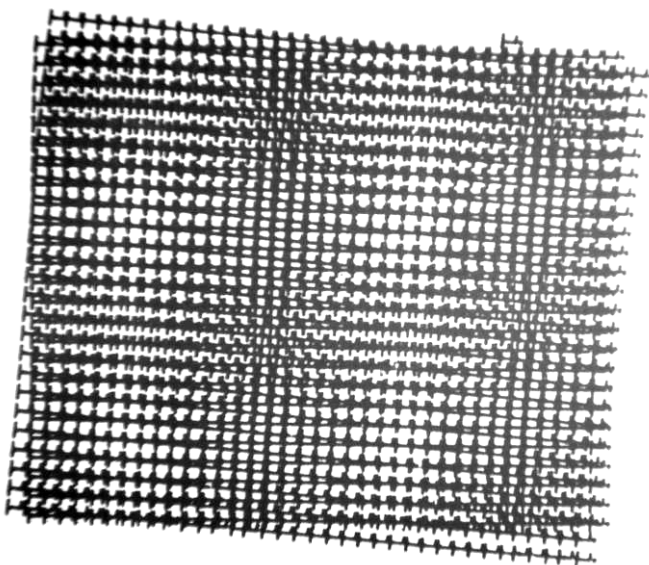
10 – George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett Williams performing Philip Corner's *Piano Activities*, Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Weisbaden 1962. *fotograf Hartmut Rekort*



11 - Konrad Bayer, *Flucht*, 1962-1964



12 – Bruce Nauman, *Window or wall sign*, 1967

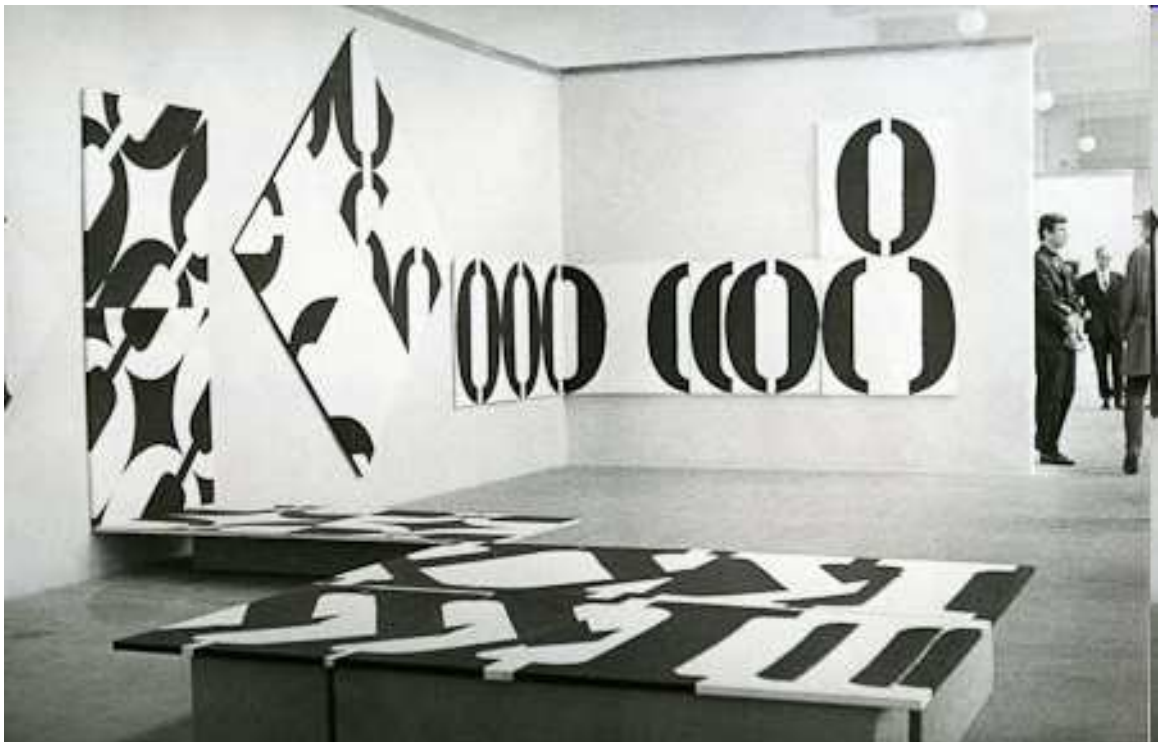


13 – Jiří Valoch, *Optická báseň*, 1965, strojopis

14 – Vladimír Burda, *Estetika linky*, 1964, typogram



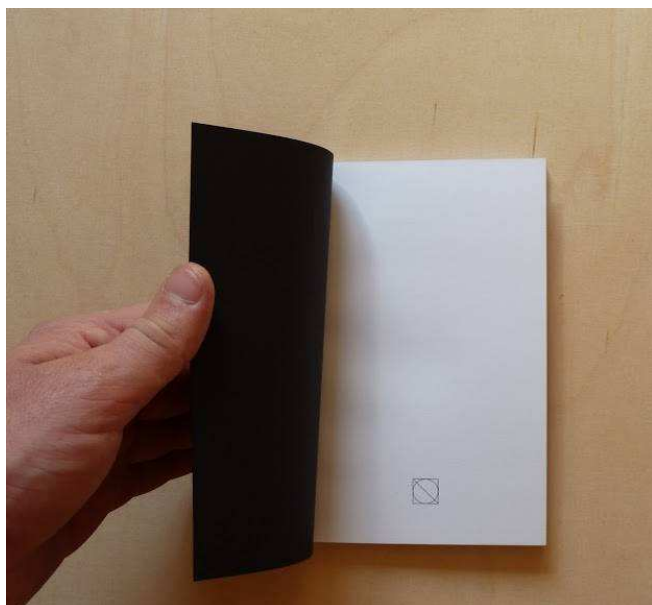
15 - Eduard Ovčáček, *Ohnivé znaky*, 1971



16 – Miloš Urbásek, *Témata a Variace*, 1969

<p>ROMÁN</p> <p>I. Jsem příběh.</p> <p>II. Jsem něčí příběh.</p> <p>III. Někdo jehož příběh jsem je příběh který jsem. Jsem někdo kdo je příběh.</p> <p>IV. Nevyprávím. Jsem vyprávěn. Zatím co jsem vyprávěn vypráví se vyprávěné.</p> <p>V. Vyprávěn. Ne opakovan.</p>	<p>VI. Butterfly a Crosscurrent a I Want to be Happy a Night and Day.</p> <p>VII. Příběh je příběh který se děje. Který se vždy již udál. Který se bude dít a dít se nepřestane.</p> <p>VIII. Příběh který je u konce není žádný příběh. Příběh který ještě nezačal ještě nezačal.</p> <p>IX. Hvězdy a údery hodin a chůze pěšky a hovořící hlasy.</p> <p>X. To bylo všera. Bylo to všera? Nebo to bude přece až zítra? Pozítí? Nebo dnes?</p>	<p>XI. Co se v příběhu děje je děj příběhu. Děj příběhu děje.</p> <p>XII. Děj příběhu je nepřerušitelný. Příběh je nepřerušitelný děj.</p> <p>XIII. Nevím. Zapomínám. Vzpomínám. Dovídám s Vštěpuje se mi.</p> <p>XIV. Pak. Pak a pak. To a to pak a pak. Chronologičt geograficky.</p> <p>XV. Jsem to co se nedá zvrátit. Příběh je to co se nedá zvrátit.</p>	<p>XVI. U příležitosti něčeho. Následkem něčeho.</p> <p>XVII. Následky následků následků následků následků.</p> <p>XVIII. Jsem někdo kdo je jediný pravdivý a skutečný příběh. Jsem něčí jediný pravdivý a skutečný příběh.</p> <p>XIX. Pravdivost a skutečnost příběhu který jsem je tento příběh.</p> <p>XX. Tady.</p> <p>XXI.</p>
---	--	---	--

19 – Helmut Heissenbüttel, *Román*, 1965



20 – Aleš Čermák, *Chůze I., II. a III.*, 2011, vyd. Ausdruckbooks



23 – Heinz Gappmayr, *Nicht mehr sichtbar*, 1993



24 – Aleš Čermák, *Úhel pohledu*, 2010



25 – Jan Pfeiffer, *Uprostřed vymezení*, 2011

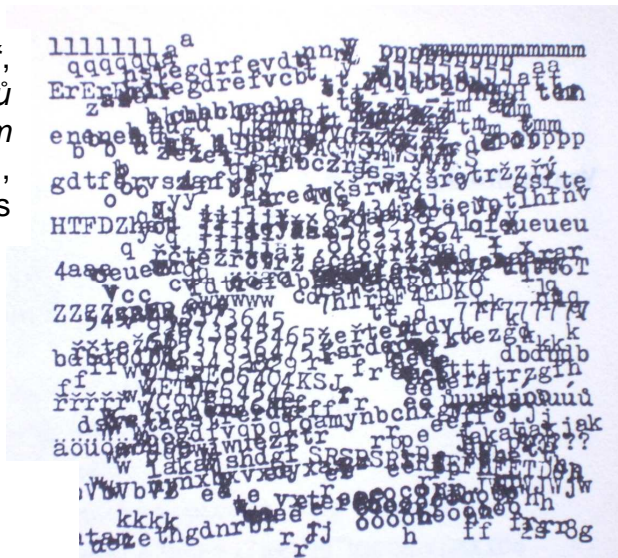


26 – Jan Nálezka. *Jak jsem již dříve podotkl...* . 2013

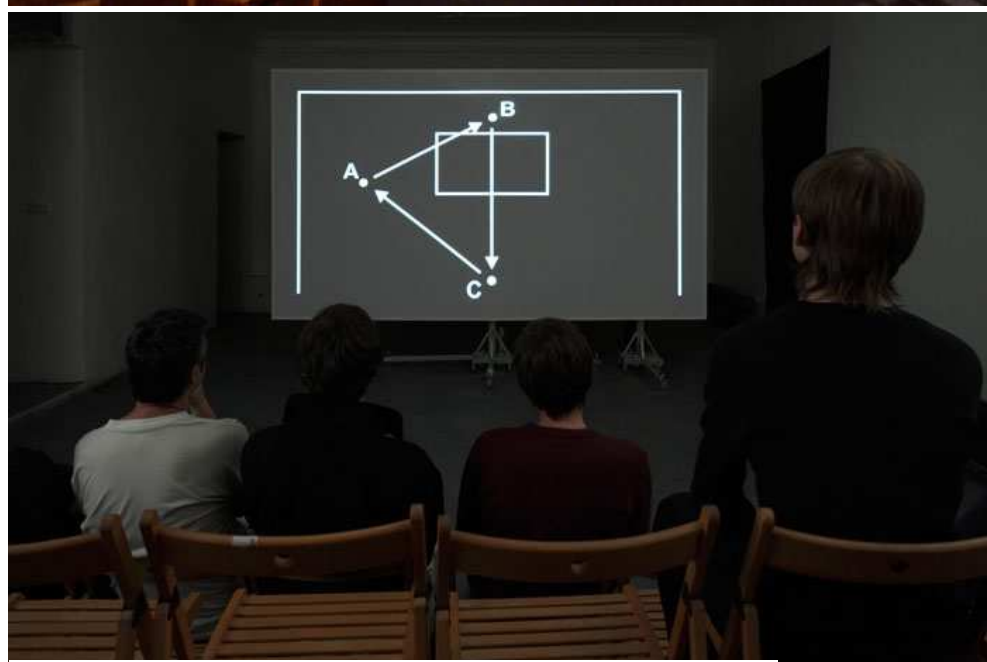
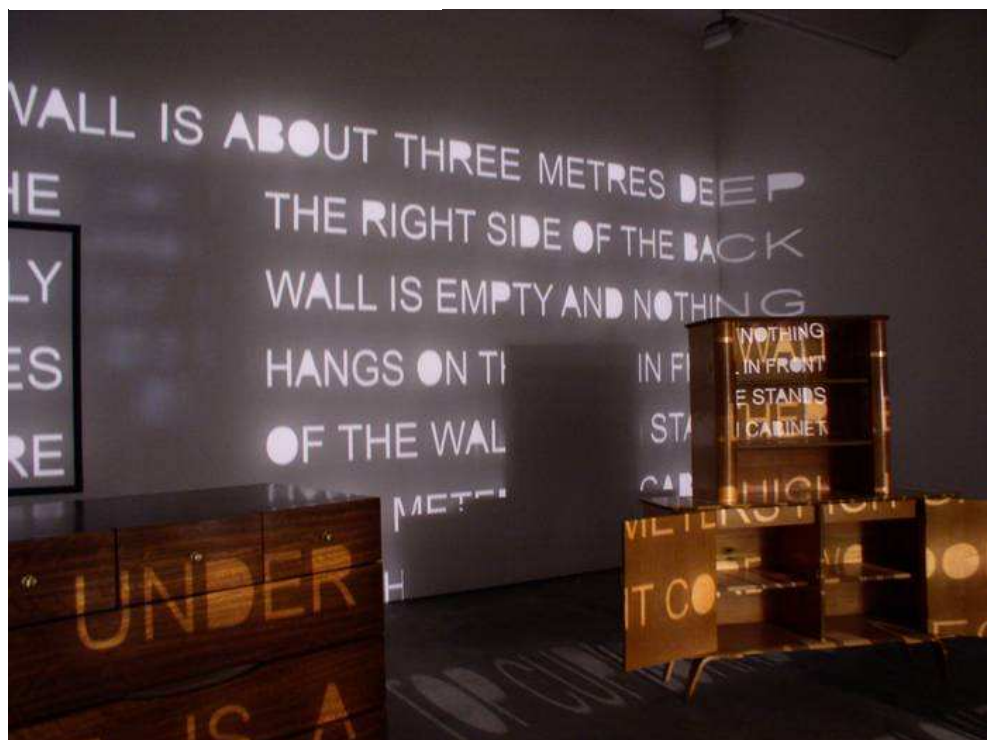


27 – Lenka Vítková, *A řekla:*, 2009, galerie Pavilon

28 – Jiří Kolář,
Několik okamžiků
před napsáním
básně, 1961,
strojopis



29 – Ján Mančuška,
Prostor za zdí, 2004



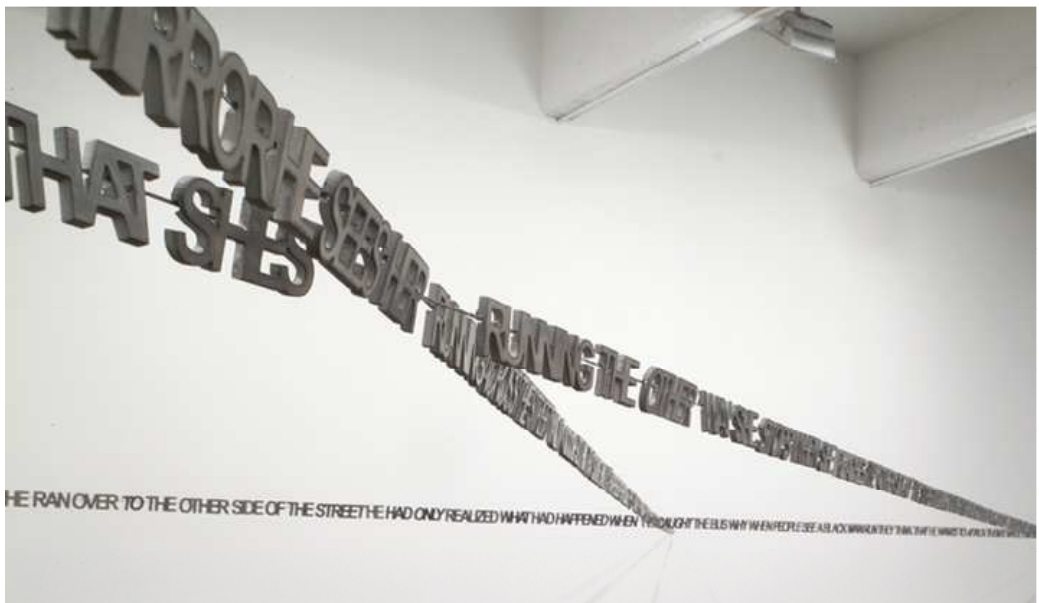
30 – Zbyněk Baladrán, *Teorie Práce*, 2007



31 – Aleš Čermák, *Choreografie I. (závěr: rozšíření)*, 2012



32 – Filip Cenek, *Vratké kino*, 2011



33 – Ján Mančuška, *Skutečný příběh / Příběh Jany*, 2005

34 – Jan Šerých,
Jednoho krásného rá...
2006

Jednoho krásného rána v měsíci máji projížděla se elegantní amazonka na skvostné alezanské klisně rozkvetlými alejemi Bouloňského lesíka.

elegantní > štíhlá

v měsíci máji > májové jitro

skvostná > vypasená > lesknoucí se > černá
alezanská klisna > nádherná

rozkvetlé > plné květů

Bouloňského?
alejemi lesíka, plnými květů?

Jednoho krásného májového rána projížděla se štíhlá amazonka na skvostné alezanské klisně rozkvetlými alejemi Bouloňského lesíka.

35 – Zbyněk Baladrán,
Jsem slepý, 2010

Jsem slepý?

Eckermann řekl:

„Co si myslíte, mohou lidé mezi sebou komunikovat bezprostředně na dálku?“

Goethe položil lokty na stůl, složil prsty mezi sebe a opřel si o ně bradu:

„Zajisté myslíte komunikaci bez signalizace prapory, bez pomoci zrcadel, bez ohně a tak podobně?“

Eckermann neobratně usrkl z broušené skleničky po okraj naplněné šnapssem, až mu jedna kapka stekla na vázanku, nevěnoval tomu pozornost a pokračoval:

„Ano, to jsem měl na mysli. Ten pocit, že i když jsem od někoho odloučen, přesto mu mohu vysílat svoje myšlenky.“

Goethe vypadal zasněně, svého šnapsu se ale nedotkl a po chvíli spustil:

„Mezi milenci je magnetická síla zvlášť silná a působivá na velkou dálku, za jinošských let jsem zažil dost případů, kdy ve mně vyvstala na osamělých procházkách mocná touha po milované dívce a já na ní myslel tak dlouho, až šla skutečně proti mně. „Padl na mne v mé světničce takový neklid“ řekla mi „nemohla jsem si pomoci, musela jsem sem.“ Eckermannovi vytanula na mysli báseň opačného vyznění, kterou mistr nedávno napsal, pobavilo ho to, ale nedal na sobě nic znát.

„Kolem si šla? Ach. Já tě neviděl!

vrátila ses a já nespátíl tě projít!

ztracený okamžik, ó třikrát žel!

Jsem slepý? Jak jen k tomu mohlo dojít?“

pak na chvíli zavřel oči, ale měl divný pocit, jako by je někdo jiný právě otevřel.

„Někdo by měl napsat kritiku smyslů,“ poznamenal Goethe.

Eckermann rychle otevřel oči a překvapeně se na něj podíval:

„Někdo jako Kant myslíte? Zajímalo by mne, jestli existují lidé, kteří mají úplně jiné druhy smyslů, které my ani neznáme.“

„Ano, je to možné“, odvětil Goethe a podíval se z okna, „škoda že už nežije Humboldt, ten měl na všechno pohotovou a vždy tu nejlepší odpověď. Ano on by takovou knihu měl napsat.“

Eckermann zvedl hlavu a řekl: „Možná je nějaký orientální učenec...“

Goethe ho rychle přerušil: „Jak vás to napadlo? Žádný Avicenna se v Orientu už nikdy nenarodí ...“

Eckermann znovu zavřel oči.

...

Goethe citován Marxem a Marx citován Saidem:

„Mám tím bolem rozželeť se,

ač hruď plesá výš a výš?

Myriadu duší přeče

Timúrova sžehla říš.“

...

„Domnívám se, a moje experimentální výsledky to potvrzují, že pro telepatické spojení je nesmírně důležité psychologické sladění obou (induktor a percipient). Ale moment.“ Profesor Vasiljev zašátral v kapse a vytáhl přeložený papír. „Dostal jsem dopis“, pokračoval, zatímco si nasazoval brýle a rozevíral papír, „od guvernéra ďábelských ostrovů pana Castela, který se o změnu vnímání pokouší radikálnějšími postupy, zde je úryvek: ... Eckermanna neznám, dělal také pokusy? Ještě jednou zopakuj, co jsem už jednou jinde napsal: Náš svět je syntéza všem, které nám dávají naše smysly, mikroskop dává jinou syntézu. Kdybychom změnili smysly, změnili bychom obraz. Svět můžeme popsat jako soubor symbolů schopných vyjádřit cokoli, stačila by pouhá změna nastavení našich smyslů a četli bychom jiná slova přírodní abecedy.“

...

Eckermann otevřel oči, měl pocit jako by na moment usnul, podíval se směrem ke Goethovi, ten měl hlavu stále opřenou o ruce, lokty na stole, vypadal, že také spí:

„Heine mne nemá rád, říkal, že jsem váš papoušek“, řekl, podíval se na Goetha a sledoval jeho reakce. Ten na sobě nedal nic znát. „Ale přesto, já Heinricha obdivuji,“ pokračoval, „je to přítel Marxe a bez Marxe by nebylo Saida! Ale jsou i jiné texty naší romantické epochy, než ty vaše, které dokazují, že zárodky odhalení velkých epistemologických bludů byly položeny už dávno před Saidovým narozením. Nemám předsudky, zarecituji vám modlitbu Mynheera van Koeka z otrokářské lodi Supercargo za jeho náklad otroků, kterou napsal Heinrich... Ano Heine je veliký básník:

Pro Krista, Pane, učiň ty,

ať jsou mi ti hříšníci zdraví!

K hněvu-li hnuli tě, však přeče víš,

že pitomí jsou jak krávy.

Chraň jejich život pro Krista,

jenž za nás byl na kříž vzpřažen!

Vždyť třista-li kusů mi nezbude,

je celý můj obchod zkažen.“

Když dorecitoval, zjistil, že na něj Goethe němě zírá: „Máte štěstí, že jste literární postavou Eckermanne“, pak se otočil někam směrem ke kachlovým kamnům, rukou jakoby někomu pohrozil a našťvaným hlasem zakřičel směrem ke komínovému průduchu: „a vám, autorovi, bych chtěl jen říct: dejte si pozor! Toto není dům, abyste ho postavil z prken, cihel a kamení. Ani to není kompozice, abyste ji složil ze součástek jako stroj. Psát, to je vyjádření jedinečnosti, něco podobného jako je organismus a ten jen tak nerozeberete a znovu neposkládáte!“

7.1 Seznam vyobrazení

1. Graf problémově historické metody, zdroj: archiv autora
2. Raoul Hausmann, *Autoportrét ředitele Dada*, 1920, zdroj:
<http://theses.ulaval.ca/archimede/fichiers/23120/apb.html>, vyhledáno 12.6. 2013
3. Hannah Höch, *Řez kuchyňským nožem dada...*, 1919, zdroj:
<http://arthistory.about.com/od/dada/ig/Dada-at-MoMA---Berlin/Cut-with-the-Kitchen-Knife.htm>, vyhledáno 12.6. 2013
4. Alexander Rodčenko, *Pro Eto*, 1923 zdroj: <http://www.onlineposter.de/p-Illustration+For+the+Poem+Pro+Eto+by+Vladimir+Mayakovsky-4047261.html>, vyhledáno 12.6. 2013
5. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, *Logický text, molekulární*, nedat., zdroj: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 323
6. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, *Text V.*, 1967, zdroj: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 14
7. Ladislav Nebeský: *Jména*, 1965, paratexty. zdroj: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 91
8. Robert Morris, *I-box*, 1962, zdroj:
<http://simbieletroni.tumblr.com/post/287877917/robert-morris-i-box-1962>, vyhledáno 12.6. 2013
9. Literarisches cabaret (Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm), 15. 4. 1959, zdroj: DIE WIENER GRUPPE 1997, 365
10. George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson & Emmett Williams performing Philip Corner's *Piano Activities*, Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik, Weisbaden 1962. *fotograf Hartmut Rekort*, zdroj:
<http://historyofourworld.wordpress.com/2009/12/02/fluxus-fluxus-1995/>, vyhledáno 12. 6. 2013
11. Konrad Bayer, *Flucht*, 1962-1964, zdroj: DIE WIENER GRUPPE 1997, 765
12. Bruce Nauman, *Window or wall sign*, 1967, zdroj: : DIE WIENER GRUPPE 1997, 764
13. Jiří Valoch, *Optická báseň*, 1965, strojopis. zdroj: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 31
14. Vladimír Burda, *Estetika linky*, 1964, typogram, zdroj: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 179
15. Eduard Ovčáček, *Ohnivé znaky*, 1971, zdroj: <http://www.mistnikultura.cz/stopy-ohne>, vyhledáno 12. 6. 2013
16. Miloš Urbásek, *Témata a Variace*, zdroj: archiv autora.
17. Jan Šerých, *Nenene*, 2007, zdroj: <http://janserych.com/>
18. Zdeněk Barborka, *Ortel*, 1965, procesuální text, zdroj: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 57–66

19. Helmut Heissenbüttel, *Román*, 1965, zdroj: HEISSENBÜTTEL 1965, 56–59
20. Aleš Čermák, *Chůze I., II. a III.*, 2011, vyd. Ausdruckbooks, zdroj: archiv autora
21. Ladislav Nebeský, *bez názvu*, 2006, zdroj: NEBESKÝ 2006, nepag.
22. Heinz Gappmayr, *Echo*, 1993, zdroj: GAPPMAYR 2008, nepag.
23. Heinz Gappmayr, *Nicht mehr sichtbar*, 1993, zdroj: GAPPMAYR 2008, nepag.
24. Aleš Čermák, *Úhel pohledu*, 2010, zdroj: archiv autora
25. Jan Pfeiffer, *Uprostřed vymezení*, 2011, zdroj: <http://janpfeiffer.info/uprostred-vymezeni-in-the-middle-of-determination-2011/>, vyhledáno 12. 6. 2013
26. Jan Nálevka, *Jak jsem již dříve podotkla*, 2013, zdroj: <http://jan.nalevka.sweb.cz>, vyhledáno 12. 6. 2013
27. Lenka Vítková, *A řekla:*, 2009, galerie Pavilon, zdroj: <http://lenkavitkova.cz/page.php?page=18>, vyhledáno 12. 6. 2013
28. Jiří Kolář, *Několik okamžiků před napsáním básně*, 1961, strojopis, zdroj: KOLÁŘ 1994, 167
29. Ján Mančuška, *Prostor za zdí*, 2004, zdroj: <http://janmancuska.com/cs/page/show/id/230/title/obrazky/image/1030>, vyhledáno 12. 6. 2013
30. Zbyněk Baladrán, *Teorie Práce*, 2007 zdroj: <http://www.zbynekbaladran.com/cs/vystavy/teorie-prace>, vyhledáno 12. 6. 2013
31. Aleš Čermák, *Choreografie I. (závěr: rozšíření)*, 2012 zdroj: <http://alescermak.blogspot.cz/2013/01/12-i-part-wait-to-wait.html>, vyhledáno 12. 6. 2013
32. Filip Cenek, *Vratké kino*, 2011, zdroj: <http://www.mediabaze.cz/page.php?artwork=448>, vyhledáno 12. 6. 2013
33. Ján Mančuška, *Skutečný příběh / Příběh Jany*, 2005, zdroj: <http://janmancuska.com/en/page/show/id/237/title/images/image/1042>, vyhledáno 12. 6. 2013
34. Jan Šerých, *Jednoho krásného rá...* 2006, zdroj: JAN ŠERÝCH SE NARODIL 24. 6. 2083 MINUS JEDNA, 114
35. Zbyněk Baladrán, *Jsem slepý*, <http://www.zbynekbaladran.com/cs/texty/jsem-slepy>, vyhledáno 12. 6. 2013

8 Použitá literatura

Literatura

- BALADRÁN 2012 — Zbyněk BALADRÁN: Jak pracuji? Praha 2012
- BARTHES 1997 — Roland BARTHES: Kritika a Pravda. Praha - Liberec 1997
- BERGSON 1995 — Henri BERGSON: Duše a tělo. Praha 1995
- CENA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO – FINÁLE 2007 — CENA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO – FINÁLE 2007 (kat. výst.) Praha 2007
- DANTO 1997 — Arthur Coleman DANTO. After the end of art: contemporary art and the pale of history. Princeton 1997
- DERRIDA 1993 — Jacques DERRIDA: Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967 – 72. Bratislava, 1993
- DELEUZE 2010 — Gilles DELEUZE: Pusté ostrovy a jiné texty. Praha 2010
- DIE WIENER GRUPPE 1997 — Peter WEIBEL (ed.): Die Wiener Gruppe (kat. výst)
- ECO 2004 — Umberto ECO: Meze Interpretace. Praha, 2004
- FINÁLE 09 — Finále 09. Cena Jindřicha Chalupického (kat. výst.). Praha 2009
- FOUCAULT 2002 — Michel FOUCAULT: Archeologie vědění. Praha 2002
- FOUCAULT 2003 — Michel FOUCAULT: Myšlení vnějšku. Praha 2003
- FOUCAULT 2006 — Michel FOUCAULT: Raymond Roussel. Praha 2006
- GAPPMAYR 1973 — Heinz GAPPMAYR: Zeichen (kat. výst.). Graz 1973
- GAPPMAYR 2008 — Heinz GAPPMAYR: Text und Raum (kat. výst.). Innsbruck 2008
- GOODMAN 2007 — Nelson GOODMAN: Jazyky umění. Praha 2007
- GÖRNER/LARGE 2003 — Rüdiger GÖRNER a Duncan LARGE (eds.): Ecce Homo. Nietzsches-Revisionen im 20. Jahrhundert. Göttingen 2003
- GRÖGEROVÁ 2005 — Bohumila Grögerová: Klikiháky paměti. Praha 2005
- GROYS 1997 — Boris GROYS: Kunst – Kommentare. Wien 1997
- HAVRÁNEK 1999 — Vít HAVRÁNEK (ed.): Akce, slovo, pohyb, prostor (kat. výst.). Praha 1999
- HAVRÁNEK/MANČUŠKA 2005 — Vít HAVRÁNEK / Ján MANČUŠKA: Chybění (kat. výst.). Praha 2005
- HEISSENBÜTTEL 1954 — Helmut HEISSENBÜTTEL: Kombinationen. Gedichte 1951-1954. Eßlingen 1954
- HEISSENBÜTTEL 1965 — Helmut HEISSENBÜTTEL: Texty. Praha 1965
- HEISSENBÜTTEL 1980 — Helmut HEISSENBÜTTEL: Textbuch. Textbücher 1 – 6. Stuttgart 1980
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha 1967
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1991 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Trojcestí. Praha 1991
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Vrh kostek. Česká experimentální poezie. Praha 1993
- HLAVÁČEK 1997 — Josef Hlaváček (ed.): Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let (kat. výst.). Praha 1997

- HLAVÁČEK/VALOCH 1997 — Josef HLAVÁČEK / Jiří VALOCH: Běla Kolářová. Litoměřice 1997
- HUSSAKOWSKA-SZYSZKO 2011 — Maria HUSSAKOWSKA-SZYSZKO: Labyrinth – fragments. Robert Morris and his installation for ms². Łódź 2010
- CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993 — Jindřich CHALUPECKÝ, Jiří PADRTA, Miroslav LAMAČ, (...): Jiří Kolář. Praha 1993
- JAN ŠERÝCH SE NARODIL 24. 6. 2083 MINUS JEDNA — Jan Šerých se narodil 24. 6. 2083 minus jedna (kat. výst.). Praha 2008
- JANDL/MAYRÖCKER 2005 — Ernst JANDL / Friederike MAYRÖCKER: Experimentální hry. Praha 2005
- JIRKOVÁ/ČERMÁK 2011 — Klára Jirková / Aleš Čermák: Formování isoteie. Interpretace dějin z pohledu různých států.
- KOLÁŘ 1995 — Jiří KOLÁŘ: Mistr Sun o básnickém umění; Nový Epiktet; Návod k použití, Odpovědi. Praha 1995
- LINHARTOVÁ 1996 — Věra LINHARTOVÁ Dům Dlaeko. Praha 1996
- MCLUHAN 1991 — Marshall MCLUHAN: Jak rozmět Médii. Praha 1991
- NEBESKÝ 2006 — Ladislav NEBESKÝ: Bílá místa. Praha 2006
- NEBESKÝ 2008 — Ladislav NEBESKÝ: Za hranice stránek. Praha 2008
- NEBESKÝ 2010 — Ladislav NEBESKÝ: Vrstvy. Praha 2010
- NELSON/SHIFF 2004 — Robert S. NELSON-Richard SHIFF (eds.): Kritické pojmy dejín umenia. Bratislava 2004
- NIETZSCHE 1996 — Friedrich NIETZSCHE: Radostná věda. Praha 1996
- NIETZSCHE 2007 — Friedrich NIETZSCHE: O Pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním. Praha 2007
- NOVOTNÝ 2012a — Pavel NOVOTNÝ: Vorformen der literarischen Montage in der deutschen Literatur. Wien 2012
- ORLOVÁ 2010 — Jana ORLOVÁ: Tvůrčí psaní poezie skrze smysly. Smyslovost jako aspekt literární kultury (bakalářská práce na Fakultě filozofické Univerzity Pardubice). Pardubice 2010
- PETŘÍČEK 1997 — Miroslav PETŘÍČEK: Úvod do současné filosofie. Praha 1997
- PETŘÍČEK 2009 — Miroslav PETŘÍČEK: Myšlení obrazem. Praha 2009
- RATAJ 2012 — Michal RATAJ (ed.): Zvukem do hlavy. Praha 2012
- RÜHM 1973 — Gerhard RÜHM: Wahnsinn Litanien. München 1973
- RÜHM 1996 — Gerhard RÜHM: Drei kinematografische toxtte. Wien 1996
- ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001 — Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ: České umění 1939 – 1989. Programy / kritické texty / dokumenty. Praha 2001

Stati ve sbornících

- AUGUSTOVÁ 2005 — Zuzana AUGUSTOVÁ: Doslov. In: JANDL/MAYRÖCKER 2005, 183–190
- BENSE 1967 — Max BENSE: Text a kontext. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 29–37
- BUCHLOH 1999 — Benjamin BUCHLOH: (bez názvu). In: Sabine BREITWIESER . Sammlung - Archiv - Kommunikation: Bedingungen heute - Überlegungen für morgen. Wien, 1999, 45–57

- CÍSAŘ 2008 — Karel CÍSAŘ: Bohatost Chudosti. In: JAN ŠERÝCH SE NARODIL 24. 6. 2083 MINUS JEDNA, 10 – 14
- DVORSKÝ/EFFENBERGER/KRÁL 2001 — Stanislav DVORSKÝ/ Vratislav EFFENBERGER/ Petr KRÁL: Vědomí krize a krize vědomí. In: ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 269–274
- GRÖGEROVÁ 1993 — Bohumila GRÖGEROVÁ: Z rukopisu „4x3 komunikační schémata“ (1963 – 1968). In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 244–251
- HAVEL 1997 — Václav HAVEL: O konvencích, informaci a kódu. In: Hlaváček 1997, 22–25
- HAVRÁNEK 2007 — Vít HAVRÁNEK: Zbyněk Baladrán: Skepse a romantika. In: CENA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO – FINÁLE 2007, nepag.
- HAVRÁNEK 2008 — Vít HAVRÁNEK: A proč myslíš, že prázdnota musí být zaplněná? Já si nemyslím, že musí být zaplněná. In: JAN ŠERÝCH SE NARODIL 24. 6. 2083 MINUS JEDNA, 134 – 144
- HAUSMANN 1967 — Raoul HAUSMANN: Předpoklady jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 109–115
- HLAVÁČEK 2007 — Josef Hlaváček: Vizuální a konkrétní poezie, Lettrismus. In: DČVU VI/1, 233–239
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1965 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Básník nového lidského dorozumění. In: HEISSENBÜTTEL 1965, 97–102
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu. In: HAVRÁNEK 1999, 226–257
- KRAUSE 2003 — Frank KRAUSE: Kaiser's Der Gerettete Alkibiades: An expressionist Revision of Nietzsche's Die Geburt der Tragödie. In: GÖRNER/LARGE 2003
- LEMAÎTRE 1967 — Maurice LEMAÎTRE: Stručná historie lettristického hnutí. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 85–97
- NOVOTNÝ 2012b — Pavel NOVOTNÝ: Radiové umění v problémově historických souvislostech. In: RATAJ 2012, 32–42
- PADRTA 2001 — Jiří PADRTA: K situaci. In: ŠEVČÍK/MORGANOVÁ/DUŠKOVÁ 2001, 321– 327
- POTIS 2004 — Alex POTIS: Znak. In: NELSON/SHIFF 2004
- PRVNÍ STANOVISKO MEZINÁRODNÍHO Hnutí 1967 — PRVNÍ STANOVISKO MEZINÁRODNÍHO Hnutí. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 98–103
- PTÁČEK 2007 — Jiří PTÁČEK: Tisíc a jedna kancelářská modř. In: CENA JINDŘICHA CHALUPECKÉHO – FINÁLE 2007, nepag.
- REICHARDOVÁ, 1967 — Jasia Reichardtová: Litera v Umění. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967, 173–180
- SCHWINGEROVÁ 1995 — Mária SCHWINGEROVÁ: Doslov. In: BERGSON 1995
- STEHLÍKOVÁ 2006 — Olga STEHLÍKOVÁ: Čistota bílých míst. In: NEBESKÝ 2006, nepag.
- VALOCH 1993 — Jiří VALOCH: Poznámky k práci. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 12–15
- VALOCH 2008 — Jiří VALOCH: Několik poznámek na závěr. In: NEBESKÝ 2008, nepag.
- WEIBEL 1997 — Peter WEIBEL: Die Wiener Gruppe im internationalen Kontext. In: DIE WIENER GRUPPE 1997, 763–784

Články

- BARTHES 2000/01 — Roland BARTHES. Smrt' autora (přel. Radana Žvaková na studijné účely Výberového vzdelávacieho spolku). 2000/01. In. Intranet VŠUP, <http://intranet.vsup.cz/index.php?usek=nabelek&podmenu=0>, vyhledáno 18. 5. 2010
- BUCHLOH 1984 — Benjamin BUCHLOH: From Factura to Factography. In: October, č. 30, 1984, 82-119
- IBRAHIM 2007 — Robert IBRAHIM: Poznámky k estetickému artefaktu v experimentální poezii /Na příkladu Ladislava Nováka/. In: Kulturně-literární revue PANDORA 2007, 167–9
- DANTO 1984 — Arthur DANTO. Konec umění (přel. Tomáš Hříbek, nedat.). New York 1984. In. Intranet VŠUP, <http://intranet.vsup.cz/index.php?usek=nabelek&podmenu=0>, vyhledáno 18. 5. 2010
- FERENC 2007 — Petr FERENC: Zvuk textu. In: His Voice, č. 4, 2007
- GLENN 2008a — Martina GLENN (ed.): Henri Michaux. In: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=589, vyhledáno 16.5. 2013
- HLAVÁČEK 2007b — Josef HLAVÁČEK: Optické básně. In. Kulturně-literární revue PANDORA 14 / 2007, 145–152
- KURÁTOR JAKO PROSTŘEDNÍK MEZI SVĚTY 2012 — Edith JEŘÁBOVÁ / Filip JAKŠ: Kurátor jako prostředník mezi světy (interview). In: Artalk.cz, Přidáno: 7. 5. 2012, <http://www.artalk.cz/2012/05/07/kurator-jako-prostrednik-mezi-svety/>, vyhledáno 12.6. 2013
- MILER 2007 — Marek MILER: Mluvím tedy jsem /fónická poezie Ladislava Nováka/. In: Kulturně-literární revue PANDORA 2007, 170–180
- NECHVÍLOVÁ 2013 — Kateřina NECHVÍLOVÁ: Miroslav Petříček: „Možná je to tak, že umění dotuje stát, ne naopak“ . 2013. In: <http://www.literarky.cz/politika/rozhovory/14073-miroslav-petiek-mona-je-to-tak-e-umni-dotuje-stat-ne-naopak>, vyhledáno 9.6. 2013
- PETŘÍČEK 1996 — Miroslav PETŘÍČEK: Krystaly a mraky. In: Ateliér, č. 8, 1996
- RATAJ 2008 — Michal RATAJ: Šedesát let musique concrète. In: A2 kulturní týdeník č. 38, 2008
- SMITHSON 1968 – Robert SMITHSON: A Provisional Theory of Non-Sites. 1968. In: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>, vyhledáno 10.6. 2013
- TOŠKOVÁ 2007 — Kateřina TOŠKOVÁ: Experimentální poezie ve sbírkách, činech a činnostech /od 60. let do současnosti/. In: Kulturně-literární revue PANDORA 2007, 182–191
- VALOCH 2007 — Jiří VALOCH: Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby. In. Kulturně-literární revue PANDORA 14 / 2007, 153–166

Anotace

Tato práce si klade za cíl prozkoumat jazyk jako vyjadřovací prostředek současných českých umělců. Mnoho z nich používá obdobné způsoby tvorby jako v šedesátých letech experimentální básníci. První část práce se zaměří na pojmy sémiologie a post-strukturalistické filosofie a jejich vliv na vyjadřování umělců okruhu experimentálních poezie. Důraz bude klást hlavně na jejich umělecké objevy, které mají platnost dodnes.

Z těchto zkušeností vychází snaha současných umělců vymezit či překročit hranice svých vlastních vyjadřovacích schopností. Druhá část práce se bude snažit postihnout, na základě rozborů vybraných děl, hledání horizontu jazyka jako vyjadřovacího prostředku současných českých umělců.

This paper proposes to explore language as an expressing medium for contemporary czech artists. Many of them uses analogical creation ways as the experimental poets did in the sixties. First part of this paper focuses on terms of semiology and post-structuralistic philosophy and their influence over expressing of artists form range of experimental poetry.

It put accent mainly on theirs art invetnions, that has currency till today.

From this experiences goes the endeavour of contemporary artists to determinate, or cross borders of their own expressing abilities. The second part of this paper try, on basis of analysis of selected czech contemporary artworks, to describe the search of horizont of language as an expressing medium for contemporary czech artists.

Klíčová slova

Jazyk,
současné české umění,
experimentální poezie,
post-strukturalismus,
sémiologie

*Language,
Czech contemporary art,
experimental poetry,
post-structuralism,
semiology*

BIBLIOGRAFICKÁ CITACE

Jazyk a jeho horizont v současném českém umění : diplomová práce /
Filip Jakš ; vedoucí práce: Milan Pech. -- Praha, 2013. -- 111 s.

POČET ZNAKŮ (včetně mezer): 204 155