

Antologie *Vrh kostek,* *Die Wiener Gruppe* a Havlovy *Antikódy*

— Josef Štochl —

Tento příspěvek shrnuje nejdůležitější poznatky z rukopisu o víc než 80 normostranách. Typologizuji v něm kreace obsažené v knihách uvedených v titulu. Tento pokus o utřídění má jednotlivé metody charakterizovat, ukázat, že za různým názvoslovím se mnohdy skrývají stejné a podobné tvůrčí postupy, a konfrontovat český a rakouský korpus co do jejich zastoupení. V analyzovaném korpusu nalézám konkrétní poezii, dramatické texty, akce, stereoobjekty a intermediální výtvořiny na pomezí písennictví a hudby.

1. Konkrétní poezie

Učinila svým tématem samotný jazyk. Tuto distinkci oproti „přirozené“, „tradiční“ poezii zpochybňuje – hlavně Ortenovou prací s jazykem – Antonín Brousek, který napsal nejednu vůči experimentální poezii více či méně kritickou studii (Brousek 1999a, 1999b, 1999c).

Konkrétní poezii člením na sémantickou nenumerickou, asémantickou skripturalistickou, fónickou, numerickou a „angažovanou“.

1.1 Sémantické nenumerické kreace

1.1.1 „Lineární“

Uvedu příklad z oblasti procesuálních lineárních textů. Jejich hlavními představiteli jsou Zdeněk Barborka a Ladislav Nebeský. V Nebeského textu „jména 3“ (Hiršal – Grögerová 1993: 91) jméno jedné osoby den co den narůstá. Aktuální jméno lze postihnout formulí $y \cdot x$, přičemž y je počet dnů života a x = slabika „ru“. Jméno tedy narůstá seriálně, procesuálně. V 63 letech člověk nestačí své jméno vyslovit. Autor uzavírá: „zemřel nepojmenován“. Text tematizuje nestálou identitu, jež se podle okolností mění.

V díle s názvem *jména* se užívá toho, co ortografové německy mluvících zemí znají pod názvem *radikale Kleinschreibung* (zásada radikálního psaní malých písmen), tzn. i v náslovích proprií a na začátku věty stojí minuskule. Tento způsob psaní se stal normou i v kracích tzv. Vídeňské skupiny (Wiener Gruppe).

Konrad Bayer – Gerhard Rühm: „bissen brot“ (in Rühm 1985: 297). Pretext „ich gab ihm einen bitten brot und liess es ihn essen darüber liesse sich viel sagen“ (dal jsem mu sousto chleba a dopřál mu aby jej pojedl o tom by se toho dalo říct hodně) je seriálně segmentován na hláskové skupiny a hlásky. Čím kratší textový segment je, tím blíže k počátku posttextu je umístěn. Na začátku stojí izolované hlásky. Sousto chleba je rozměňováno a analogicky je rozkládán i text-zdroj. Směrem dopředu uspořádaná řada stále se zmenšujících jazykových jednotek má být jazykovým modelem požívání chleba, tematizací, která je přislíbena pretextovými slovy „viel sagen“. Výchozí text stojí na konci textu výsledného. Text představuje přechodný útvar mezi sémantickými a asémantickými výtvy; jeho úvodní část totiž je asémantickou fónickou básní.

Z „lineárních“ výtvorů uvedu ještě aspoň jeden příklad montáže z jednoho textu (dle Koláře *roláže*). Rühm: „verbesserung eines sonetts von anton wildgans durch neumontage des wortmaterials“ (vylepšení jedné znělky antona wildganse novou montáží slovního materiálu; Rühm 1985: 158).

1.1.2 Vizuální kreace

1.1.2.1 Ideogramy

Pojímám je v užším smyslu, tedy jako veškeré výtvy, jež pracují s vizuálním ztvárněním jediného slova.

Na tomto místě uvedu klasifikaci typů krací až na sedm desetinných míst.

U Morrisa je jistý problém: Jeho záměrem nejspíš je vymezit interpretans v Peirceově smyslu, avšak jeho behavioristické příklady (Morris 1997: 202) koncept posunují – vyjádřím-li se novější terminologií *speech acts* Johna Searla a Johna Austina – ke konceptu perlokučního aktu. Peirceovi a zde i nám jde o naplnění aktu ilokučního. V kapitole 9 *Základů teorie znaku* („Pragmatické dimenze sémiose“) pak je Morrisovo vymezení interpretantu Peirceovi blíží: „[...] interpretans je zvyk organismu reagovat v důsledku znakového vehikula na nepřítomné objekty relevantní pro přítomnou problémovou situaci tak, jako by byly přítomné“ (ibid.: 227).

1.1.2.1.2

Třístupňová semióza: *signifiant* indexu je *signifié* ikonou (nebo dvou ikonů, jež mají společné *signifié*; popř. označované jednoho ikonou je specializované *signifié* ikonou druhého), přičemž označované indexu je i označované symbolu.

Václav Havel: „účetní“

ú,-

č,-

e,-

t,-

n,-

í,-

(Havel 1993: oddíl III, kreace č. 4)

Písmena utvářejí ikon-diagram účetnického výpočtu, který indiciálně poukazuje k účetnímu. Jako interpretans slouží konvenčně-symbolické označení účetního. První složkou přívlastku jména „označení“ nechci říct, že ikon a index nevyžadují konvenci (srov. Jiroušek 1993), avšak symbol v Peirceově smyslu označuje výlučně na jejím základě. Podobně je tomu třeba u kreací „fotbalista“, „dadaismus“.

U vizuálních textů uvedu v úplnosti svou typologickou (genologickou) klasifikaci alespoň na čtyři úrovně členění. Na ukázkou, již se obecně snažím uvést u každého typu, zde bude prostor jen u některých z nich:

1.1.2.2 Antikódy

Hranice mezi některými žánry nejsou neprostupné. Tak například Rühmův antikód „náhern“, k němuž se ještě vrátím, je zároveň ideogram

(tak jej nazývá i jeho autor). Pod 1.1.2.1 jsou zahrnuty ty ideogramy, jež nejsou antikódy.

Antikódy jsou postaveny na pnutí dvou opozitních významů, mnohdy dokonce na antonymním sdělení dvou semióz, dvou kódů (pak jde o „pravé“ antikódy) – lineárního (jednorozměrného) a vizuálního (dvourozměrného). V druhém případě bychom vztah mezi vizuálním a lineárním mohli, opíraje se o vývody Maxe Benseho (1967), nazvat intersémiotickou „syntaxí“. Vzniká *intersémiotická antonymie*. Díky konfrontaci vizuálního a lineárního se rodí znaky, jež paradoxně nesou dva antonymní významy (např. Havlův „život“), popř. „vizuální sémantika“ je popírána „sémantikou lineární“ nebo naopak (již zmíněné Rühmovo „nähern“).

Vladimír Burda: „2 tendence“

OD

2 tendence

DO

(in Hiršal – Grögerová 1993: 149)

Je to minimalistický antikód. Arbitrární, konvenční *akustický obraz* (řečeno se Saussurem) je tvůrcem i čtenářem (lépe: recipientem) vyložen jako ikon-diagram významové opozice *konceptuálních obrazů* (i tato pojmenování označujícího a označovaného pocházejí od Saussura 1989).

Havel: „Vznik a průběh manželství“ (1993; oddíl IV): Tento antikód stojí na konverzně opozitní sémantice dvou v kreaci vystupujících slov („on“ – „ona“; srovnejme podobný text v *JOB-BOJ*, Hiršal – Grögerová 1968). Vzdálenosti mezi jednotlivými grafémy vytvářejí diagram vzniku a průběhu manželství: diagram sblížení, ba dokonce splývání obou partnerů („ONI“) a poté jejich odcizování. Například „on?“ a „ona...“ nabývají v závislosti na kontextu odlišného významu; první výskyt otázky „on?“ znamená pochybnosti ženy, zda „on“ je ten pravý, „ona...“ vyjadřuje mužovu touhu. Po sňatku („ONI“) znamená „on?“ rozladění vystavší poznáváním mužovy povahy, „ona...“ určitou rozmrzelost.

Rühm: „nähern“ (přibližovat; Rühm 1985: 146) – označovaným symbolem je „přibližovat“, označovaným ikonou však „přibližovat“ i „vzdalovat“.

1.1.2.3. Konstelace

Termín *konstelace*, stejně jako pojmenování *konkrétní poezie*, je převzat od Eugena Gomringera. Hiršal a Grögerová ji vymezují jako rozvržení několika plnovýznamových slov na ploše. K tomuto vymezení se takřka připojují, s výhradou k atributu „plnovýznamový“

a k číslovce „několik“ (tu přejímají od Gomringera; srov. Hiršal – Grögerová 1967), neboť mně postačí i dvě lexikální jednotky (což dle Vladimíra Šmilauera není několik), avšak jejich reprezentace opravdu asi musejí být aspoň tři. Mnohé dvoulexémové konstelace se vzdor spíš mnoha než několika reprezentacím obou lexémů přinejmenším dotýkají typologické hranice s antikódy (např. kreace „TAM – zde“ Hiršala a Grögerové 1993: 328).

Ukázku uvedu z podtypu 1.1.2.3.1 Topologické konstelace:

Název subtypu vděčně přejímám od Hiršala a Grögerové, kteří jím označují ty konstelace, v nichž dominantní roli hraje zvuková stránka.

Gerhard Rühm: „leib“ (tělo)

leib leib leib leib

leib leib leib leib

leib leib leib leib

leib leib leib leib

leib leib leibleib

„bleib“ = „zůstaň!“

(Rühm 1985: 145)

Ikonicky, bez gramatiky, tj. bez konvenčně-symbolického označování, je znázorněno přiblížení dvou těl, touha jednoho partnera po druhém a výzva, aby „zůstal“.

1.1.2.4 Sémantická skripturalistická díla

1.1.2.5 Seriální kreace, jež nespádají do předchozích žánrů

1.1.2.6 Deformované syntetické básně

1.1.2.7 Kreace vystavěné na symbolické a ikonické semióze, jež nejsou ideogramy, konstelacemi ani antikódy

Symbol je interpretans ikonu. Do tohoto typu patří pouhé tři výtvořky.

Jindřich Procházka: „Abeceda“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 122): V této kreaci je přítomno mírné pnutí mezi označovanými ikonou a symbolem, ačkoli oba významy k sobě mají velice blízko. Ikon označuje zeď mezi dvěma osobami: „Jste“ – toto sloveso 2. osoby je znakem komunikačního partnera – je psáno v opačném směru než „ZEĎ“. Symbolická semióza ztotožňuje tohoto komunikanta se zdí – nevnímá signály „JÁ“,

odvrací je, jako když se hází hráč na zeď. O „JÁ“ se hovoří ve 3. osobě, což předpokládá odstup od sebe samého. Tento rozpad JÁ v pozorující subjekt a pozorovaný objekt je výstižně označen rimbaudovskou mluvnickou neshodou členů základní skladební dvojice („LKÁ JÁ“) a vzájemnou vzdáleností těchto slov na ploše: jedná se o diagram. Srov. s dost koncizním znázorněním schizoidní osobnosti v Havlově kreaci „Odcizení“; jedině na tomto místě použiji při interpretaci extratextových (lépe: extrakreačních) skutečností: složitost křivky mezi „J“ a „Á“, zejména v konfrontaci se seriálním zobrazováním masy v Havlových výtvorech, se zvláště z historického odstupů, tj. z období přechodného vítězství velkoburžoazie, jeví jako ventilace frustrace kdysi i později nadřazeného člověka z toho, že je v řadách střední třídy postaven naroveň někdejšími ovládaným (tuto myšlenku vyslovil komerční překladatel Vaňo v osobním rozhovoru v roce 2002); to budiž dodatkem k Susově brilantní analýze Havlovy absurdní dramatiky, rozboru ukázavšímu, že sémantická prázdnota promluvení Havlových her má pragmatickou funkci demonstrovat příslušnost ke střední třídě (Sus 1996).

1.1.2.8 Texty psané příznakovou (nečernou) barvou, v nichž jsou barvy označeny konvenčně-symbolicky

Poddruhem je *barevný kinetismus* (Procházkův termín). Jazyková pojmenování barev „putují“ od jednoho předmětu k druhému, přičemž předměty zůstávají statické, jak tomu je v Procházkové „Plujícím oblaku“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 130).

1.1.2.9 Narativní básně

Pojmenování je opět Procházkově.

1.1.2.10 Preparované texty

1.1.2.11 Výtvořky, jejichž prvky jsou díky vizuálnímu uspořádání permutovatelné

1.1.2.12 „Portréty“ tvořené písmeny vlastních jmen osob

1.1.2.13 Makrogramy

1.1.2.14 Kreace utvářené lineárním textem v přirozeném jazyce a piktogramy, jež jsou vybudovány jinými prvky než elementy našeho písma

1.1.2.15 Montáže

(Existují ale i lineární montáže.)

1.1.2.16 Hláskové substituce a mutace

Jsou užívány i v jiných typech výtvorů. Zde však hrají dominantní úlohu ve výstavbě textu.

1.1.2.17 „Transformační básně“

1.2 Asémantická skripturalistická díla

Vladimír Burda soudí, že vynalezl barevné skripturalistické kreace, což se – přinejmenším pro Československo – jeví věrohodně: Burdův barevný „Typogram ‚R‘“ pochází z roku 1963, Valochovy barevné typogramy „až“ z roku 1964. Hovořit o Burdově světovém primátu by asi bylo poněkud odvážné, ačkoli Burda si své tvrzení snad ověřil.

Kniha *Die Wiener Gruppe* skripturalistické výtvoří neobsahuje.

1.3 Fónické básně

Jiří Valoch: Z cyklu *Rytmické básně* uveďme kreaci „YyYy“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 42), kde Y je znakem přízvučné slabiky, y nepřízvučné. YyYy je diagram sledu dvojic přízvučných a nepřízvučných slabik.

Bayer – Rühm: graficky úvodní část textu „bissen brot“, viz výše.

1.4 Numerické básně

Nejtypičtějším tvůrcem a teoretikem tohoto typu kreací je Ladislav Nebeský. V jeho cyklu *výpočty* se ve „výpočtu“ dvě na desátou (in Hiršal – Grögerová 1993: 111) užívá jakýsi přesah uvnitř výsledku, přičemž první dvě číslice jsou totožné s exponentem – jsou tedy zapsány na jednom řádku, třetí a čtvrtá číslice z výsledku na řádku následujícím.

Rakouská antologie numerické básně nezná.

1.5 „Angažovaná poezie“

Zahrnuje takové výtvoří, jež se do tvůrčího procesu snaží zapojit recipienta. Mají formu návodů, formulářů, dotazníků apod. V českém korpusu nejsou na rozdíl od rakouského obsaženy akce. Avšak „angažovaná“ poezie stojí na pomezí písemnictví a happeningů. Za

nejrozumnější kreaci považuju „Konverzační hru v nudlové polévce“ Josefa Honyse (in Hiršal – Grögerová 1993: 343n). Komunikace probíhá prostřednictvím písmenek písmenkové polévky, jež recipient čte ze lžice. Máme komunikovat rychle, aby polévka nevychladla.

2. Dramatické texty

Tyto texty obsahuje pouze kniha *Die Wiener Gruppe*, v českém korpusu chybějí. Německý korpus obsahuje mnoho dramatických textů, včetně textů, jejichž poetika se blíží dramatu absurdnímu, pokusům o totální divadlo (to měla být hra pro všechny smysly) a o divadlo němé (jen pro tento typ zde máme trochu prostoru).

Dle Rühmovy předmluvy k pojednávané rakouské knize uskutečnil člen skupiny Hans Carl Artmann – a platí to i pro jeho *poetické akty/akce* – syntézu černé romantiky, surrealismu (jindy se mezi směry, jež Vídeňskou skupinu ovlivnily, uvádí i dadaismus a expressionismus) a vídeňské lidové hry (po mém soudu i frašky). Na ni vedle osvícenství a měšťanské činohry silně působila i barokní tradice.

K němému divadlu: Je nejčirějším výrazem nedůvěry k jazyku. Zčásti byl program němého divadla naplněn v představení *friedrich achleitner als biertrinker* (friedrich achleitner, kterak pije pivo) Friedricha Achleitnera (in Rühm 1985: 422). „Zčásti“ proto, že Konrad Bayer četl text za oponou a Achleitner řekl na jevišti jednu větu. Bayerovy výpovědi vyjadřovaly předpověď děje budoucího, rekapitulaci dějů proběhlých a tvrzení o dějích právě probíhajících. Představení mělo znázornit směšnost popisu tváří v tvář události – popis jednoduchého děje, například akce nalévání piva z lahve do sklenice, si vyžádá nemálo vět.

3. Akce (happeningy)

V čisté formě přítomny jen u Vídeňské skupiny. Mnohé akce byly součástí divadelních představení. Carl Artmann sepsal roku 1953 *proklamaci poetického aktu v osmi bodech*. Tvrdil v ní, že člověk může být básník, aniž by napsal jediné slovo. Jeho vzorem byl Don Quijote. To je konečně postava blízká i úhelnému kamenu konkrétní poezie, jež vytváří nové skutečnosti: „[...] skutečnost je nezachytitelná, ale vytvořitelná“ (Jindřich Procházka; in Hiršal – Grögerová 1993: 113). V bodě 7 Artmannovy proklamace se praví: „poetický akt je po hmotné stránce

dokonale bezcenný, a proto od samého počátku nikdy nenese bacil prostituce“ (in Rühm 1985: 10).

Vídeňská skupina bojovala, a to i vídeňskými nástroji, proti tzv. vídeňské idyle. Co už Arthur Schnitzler vyjádřil jinými prostředky, Vídeňská skupina shrnula lapidárně: „an der schönen blauen donau schdinkts“ (na krásném modrém dunaji to smrdí).

Na jeden literární kabaret z roku 1959 byl chystán mj. happening, v jehož průběhu měly být v rámci údajného předvedení kouzla rozmláceny náramkové hodinky někoho z publika. Nato se účinkující měli majiteli omluvit, že kouzlo selhalo. Tuto akci skupina raději vypustila.

4. Stereoobjekty (trojrozměrná poezie)

Běla Kolářová: lettristické útvary z různých předmětů, například písmeno „L“ (in Hiršal – Grögerová 1993: 237). Tvar tohoto písmena mají či získávají úlomek centimetru, nůž, hák, rozličně zohýbané hřebíky atd.

Vídeňská skupina plánovala umísťování textových segmentů na milnících. Celý text by byl přečten až po mnoha kilometrech.

5. Intermediální výtvořky na pomezí literatury a hudby

Zdeněk Barborka: jeho kreace „Fuga“ je modelem umělé operace (skládání hudebního díla).

V knize *Die Wiener Gruppe* obdobu nenacházím, avšak intermediální propojení hudby a textu provedl Gerhard Rühm v sezoně 1994/1995 ve Viole.

Prameny

HAVEL, Václav

1993 *Antikódy* (Praha: Odeon) [1964]

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1968 *JOB-BOJ* (Praha: Československý spisovatel)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.)

1993 *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha: Torst)

RÜHM, Gerhard (ed.)

1985 *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt)

Literatura

BENSE, Max

1967 „Text a kontext“, přel. Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, in iidem (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (Praha: Československý spisovatel), s. 29–37 [1959]

BROUSEK, Antonín

1999a „Vlastní v cizím“, in idem: *Podřezávání větve* (Praha: Torst), s. 66–73 [1967]
1999b „Kandidáti budoucnosti. Nad sborníkem Slovo, písmo, akce, hlas“, *ibid.*, s. 74–83 [1968]
1999c „Hrst kamínků na nepřítomný hrob Jiřího Ortena“, *ibid.*, s. 415–442 [1967]

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.)

1967 *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku* (Praha: Československý spisovatel)

JIROUŠEK, Jan

1993 „Problematika ikonicity a její význam pro výzkum vztahů mezi verbálními a obrazovými projevy“, *Česká literatura* 41, č. 1, s. 1–24

MORRIS, Charles William

1997 „Základy teorie znaku“, přel. Bohumil Palek [a David Short], in Bohumil Palek (ed.): *Sémiotika* (Praha: Karolinum), s. 197–256 [1938]

PEIRCE, Charles Sanders

1997 „Grammatica Speculativa“, přel. Bohumil Palek [a David Short], in Bohumil Palek (ed.): *Sémiotika* (Praha: Karolinum), s. 29–172 [1930]

SAUSSURE, Ferdinand de

1989 *Kurs obecné lingvistiky*, přel. a ed. František Čermák (Praha: Odeon) [1916]

SUS, Oleg

1996 „České pseudosvěty (Pseudokomunikace neboli teorie nerozhodování u Václava Havla)“, in idem: *Bez bohů geneze?* (Brno/Skalice nad Svitavou: Vetus Via/Host), s. 18–29 [1967]

Anthology: *A Cast of the Dice, Die Wiener Gruppe and Havel's Anticodes*

The author presents the typology of creations published in three books mentioned in the title of his study. This typology shows that the same or similar method can be hidden under different terminology: for example the “rolážes” by Kolář and the “montage” *verbesserung eines sonetts von anton wildgans [...] by Rühm*. In the books under analysis we can find five basic types of creation: “concrete poetry”, dramatic texts, actions (happenings), stereoobjects and intermedial creations standing between literature and music. The author shows that the relevant markers of any creations conform to relevant markers of two types: *nähern* by Rühm is an “anticode” and an “ideogram”. The study applies the semiotic approach of Peirce and Saussure.

The author presents the most important correspondences and differences between the methods used by Czech and Austrian creators.

Keywords

concrete poetry, action/happening, semiotics approach, Czech authors, The Vienna Group