

slovo, písmo, akce, hlas

svazek

63

slovo, písmo
akce, hlas

československý spisovatel

OTÁZKY A NÁZORY



22-111-67

12/19

Kčs 12,-

OTÁZKY A NÁZORY



otázky a názory

slovo
pismo
akce
hlas

svazek

63

UNLIMITED EDITION

MONOSKOP.ORG

ANNOTATIONS

MILAN ADAMČIAK

ORIGINAL FROM

MICHAL MURIN

PHOTOCOPIED

12 JAN 2014

ZT-440, 1585-3087-79

UVĚ - SAV

slovo písmo akce hlas

k estetice kultury
technického věku

výběr z esejů, manifestů
a uměleckých programů
druhé poloviny
XX. století

československý spisovatel

praha 1967

Uspořádali Josef Hiršal
a Bohumila Grögerová

úvod

Tento sborník teoretických studií, esejů, článků, vyznání i uměleckých manifestů, vzniklých v prvních patnácti letech druhé poloviny dvacátého století, chce být v prvé řadě informací. Informací o estetice toho, co bývá globálně nazýváno „experimentálním“ uměním, vznikajícím v technické civilizaci a realizujícím rozličné tendence a programy v různých částech světa. Chce osvětlit tento pojem a poukázat na rozdílnost jeho aplikací i výkladů. Navíc pak chce poskytnout v českém překladu přímo pramenné materiály o nových druzích poezie (o poezii umělé, konkrétní, auditivní, verbofonické, grafické), o umění lettristickém, permutacionálním, totálním, o splývání dosud samostatných uměleckých disciplín a žánrů i o krystalizaci a výskytu nových, reprezentovaných především akcemi (happening aj.).

Ve sborníku je zařazeno vedle statí, studií a manifestů uměleckých skupin, teoretiků i samotných umělců i několik přehledů historických a vývojových, ukazujících souvislosti současného umění s etapami předchozími a podávajících další důkazy o jeho univerzalitě i diferenciaci. Materiály sborníku netvoří ani v náznaku kompaktní celek. Jsou spíše jednotlivými, někdy dokonce přímo si odporujícími hlasy vzrušeného rozhovoru, vytvářejí konglomerát různých tendencí, názorů a reakcí na skutečnost a stav civilizace druhé poloviny našeho století v rozdílných společenských podmínkách. Záměrem pořadatelů bylo přiblížit je našim zasvěcenějším i laickým čtenářům a poskytnout tak hlubší předpoklady k vnímání současných uměleckých artefaktů i k pochopení jejich metodologie.

Shrnutím nejvýraznějších, mnohdy však i nejproblematičtějších současných estetických tendencí představuje tento sborník materiál, který – právě snad pro svou názorovou diferenciaci, rozpornost a nesmiřitelnost – nemá dosud ve světě obdoby. Bylo by si proto jen přát, aby se názorům a informacím v něm obsaženým dostalo žádoucího doplnění ve zpřístupnění korespondujících konkrétních uměleckých výtvorů jak světové, tak i naší skromnější proveniencce, resp. v pokračujícím zpřístupňování, protože mnohé již u nás známé jsou. Padly by tak poslední falešné mýty a představy – a to jak ze strany snobů, tak diletantů – a byla by i v této oblasti dokořán otevřena cesta k přirozenému a nevyhnutelnému vývojovému výběru.

J. H. a B. G.

Srpen 1966

rolf wedewer

materiál a teorie

V katalogu k jedné výstavě kinetického umění napsal Victor Vasarely: „Umění je společenský jev. Pozorován z tohoto hlediska, není jedinečný ručně dělný objekt konečným cílem, ale výchozím bodem; je navržen, aby byl pomocí technik naší civilizace znovu vyráběn, rozmnožován, překládán a rozšiřován. Mistrovské dílo – koncentrát všech kvalit v jednom – patří minulosti; začíná éra plastických hodnot, které lze ve vzrůstajícím počtu zdokonalovat. Chtělo-li být umění včera ještě ‚vcítěním‘ a ‚tvorbou‘, může být dnes ‚navrhováním‘ a ‚předváděním‘. Zatímco schopnost díla přežít záležela ještě včera na kvalitě materiálů, použitých technik a na řemeslném mistrovství, pak dnes je podmínkou k tomu vědomí možnosti ‚znovuvytváření‘, rozmnožení a rozšíření. Tak zmizí s uměleckým řemeslem i mýtus jedinečného mistrovského díla a nakonec bude triumfovat díky stroji a jeho prostřednictvím dílo schopné rozšíření. Nebojme se přece nových nástrojů, jimiž nás vybavila technika. Můžeme čestně žít jen ve své době!“ Tyto věty jsou nanejvýš poučné nejen pro estetiku kinetického umění, nýbrž pro teoretickou stavbu konkrétního a konstruktivistického umění vůbec. Je to rozhodný obrat proti idealisticky zabarvenému subjektivismu, který hodnotí umění jen podle výkyvu jazýčku na škále vnímání a ve své introverzi zamezuje přístup k dnešní technické společnosti; nejasně a současně demagogicky interpretuje umění jako „protitah“ vůči modernímu světu práce, a tak je spojuje s pojmem elity, který se mezi tím stal sporným. Jestliže tu Vasarely poznamenává, že umění je společenským je-

vem, pak tím nemyslí pasivní napojení na hierarchickou strukturu společnosti, jejíž horní vrstva poskytuje umění živnou půdu v duchovním a materiálním světě, ale spíše tím konstatuje aktivní vztah k společnosti ve smyslu její proměny. I pojem skutečnosti nejeví se v tomto okruhu již jako filosofické abstraktum; míněna je jedinečně společenská skutečnost, jak se například obráží v architektuře. Walter Gropius psal kdysi o optické kultuře jako o základním pojmu urbanistického plánování. Analogicky mohli bychom dnes – vycházejíce z konkrétního umění – hovořit o estetice technické kultury; tuto estetiku se pokusím rozvinout.

Možná že byste na tomto místě namítli, že jsem si vzal příliš velké sousto a že chci vyvozovat spojení mezi komplexem konkrétního umění a bohatě rozvrstvenou, složitě strukturovanou společností naší doby prostřednictvím vyžadované a možné proměny postrádá vlastně i rozumového zdůvodnění – a že se tu tedy interpretuje na druhou. Proti tomu stojí však dva argumenty obecné i speciální povahy: Nelze přehlédnout, že v sociologických a architektonickokritických diskusích ještě stále straší zaříkadlo o tom, že technika a její městské shlukové prostory jsou kultuře nepřátelské; toto zaříkadlo je současně demonizováno na pozadí utopii 19. století. Proměna, o níž se usiluje, neznamenala by tedy nic jiného, než konečně osvobodit architektonické kulturní formy současnosti z pout rezignující zpátečnické orientace a udělat pro estetiku technické kultury místo v přestárlé teoretické budově. Neboť označovat i nadále techniku a kulturu jako znesvářené sourozence – když už se jejich příbuzenství zapřít nedá – je přece pouhým symptomem ignorance napájené ze zdánlivě dosud tryskajících zdrojů – totiž z biologických představ 19. století. A za druhé: Mnozí konkretisté se pokoušeli s úspěchem pro leckoho překvapivým přenést své umělecké ideje do architektonické praxe. Že to nejsou, navzdory rozšířenému mínění, jednotlivé zjevy závislé na náhodě osobních kontaktů,

nýbrž usilovné uskutečňování určité teorie, doloží následující výňatek z Constantova manifestu, nadepsaného „New Babylon“, který snad nemůže být bezprostředně přiřazen ke konkrétnímu umění – v této oblasti jsou pojmové hranice zatím jen nejasně vyznačeny – ale může snad být zařazen do jeho nejbližšího okolí.

„Jádrem kulturní revoluce 20. století je proměna kreativity z fixovaného individuálního výrazu v kolektivní experimentální praxi. Tato proměna děje se však náhle, bez vnitřní souvislosti; jedná se tu totiž o nepřekonatelný rozpor. Je stále zřejmější, že každý pokus individuální umělecké formy obnovit nebo v nich jen pokračovat musí ztroskotat. Umělec je donucen překročit meze individuální tvorby, rozbít pouta tradice, vzdát se statického fenoménu umění ve smyslu fixovaného osobního uměleckého díla. Další krok může vést jen k rozhodnutí pro nové, zásadně změněné pojetí tvorby. Ve srovnání s ním jeví se všechny takzvané převraty v moderním umění jako jen malé variace na úzce vymezeném území, v němž je umělec čím dál tím víc zajatcem. Jeho negativní reakce na industrializaci, jeho strach ze stroje, jeho úzkost z ‚masovosti‘ odcizily jej skutečnosti. Jeho nerealistický postoj jej izoloval, zahnal do regrese. Musí se zbavit pošetilé představy o ‚ztechnizované masové společnosti‘, chce-li přestoupit práh nové domény kreativity; domény, v níž kreativita a společenská organizace jsou neodlučitelné.“

Myšlenková spřízněnost s výroky Vasarelyho je očividná. Proměna, řekněme praktické skutečnosti – v protikladu k její definici jako filosofického abstrakta – může být korunována úspěchem jen tehdy, jestliže umělec podrobí své pojetí a svou dosud individuální kreativitu radikální revizi. (V této souvislosti bude snad zajímat poukaz na čilé a časem dokonce rozhořčené vedené diskuse v Itálii o teorii skupin, propagované především Carlem Giuliem Araganem, která chce zavést do umění „teamwork“ a proti níž se Werner Haftmann prudce

bránil ve svém projevu na Documenta v r. 1964.) Jeví se tedy jen konsekventní, když zástupci konkrétního umění, kterýžto souhrnný název by bylo dobře přijmout, se již samotnou volbou výtvarného materiálu dokonale zbavují své individuality. (Není to žádný materiálový fetišismus.) Pružiny, plexisklo a kovové desky nepřipouštějí už žádnou individualitu ve smyslu nezaměnitelného osobního rukopisu. Právě teprve to umožňuje splnit požadavek „roz-
množování“ a „rozšiřování“, teprve tím se stává „navrhování“ a „předvádění“ závaznými kategoriemi ne teoretického dogmatu, ale nové estetiky. Teprve ona umožňuje vytváření technoidních výtvorů, které patří do umělecké oblasti, i když stojí stranou konvenčních druhů.

Ideje konkrétního umění odporují každé statice. Nejen že jsou koncipovány směrem k něčemu, co se má změnit, nýbrž chápou i samo konkrétní umění jako něco proměnlivého. Nebo jak poznamenal Claude Rivere o Jacoovu Agamovi: „Agam uvádí v pochybnost základní zákon o statických vzájemných vztazích mezi formami. Chce zrušit pocit něčeho pevně stanoveného. Z toho pro Agama vyplývá tušení o trvání výtvarného dění v jeho ustavičné proměně.“ Objekty kinetického umění se stávají pohyblivými, a tím jsou vymezeny oproti pracím dřívějších mistrů tohoto směru, jako například Josefa Alberse, který ještě napsal: „Objekt se nepohybuje sám, ale pohybuje námi.“ Moment pohybu byl již od počátku důležitou součástí konkrétní estetiky, protože ta se nepředstavuje jako systém uzavřený sám v sobě, nýbrž v prvé řadě jako estetika hledání a experimentování. Karl Gerstner, jeden z nejvýznamnějších teoretiků kinetismu, k tomu napsal: „Vždycky se jedná o skupinu možností, o varianty stejných prvků. Není obměňováno např. nějaké původní téma, není varírován nějaký ‚originál‘. Originální je na těchto pracích mnohem spíše způsob jejich struktury, jejich výtvarná zákonitost. Je rozvržena tak, že k sobě nefixuje prvky nutně definitivně, ale pomocí systému vztahů. To je

na tom to rozhodující: v rámci systému není myslitelná pouze jedna ‚kompozice‘, ale nekonečně mnoho rovnocenných ‚kompozic‘. Rovnocenný v tomto případě značí, že každá konstelace je stejně originální jako její původ, její zákon – představuje pokaždé jeho jiný aspekt, nebo jak říká Mary Vieira, jeho jinou dobu.“

Z tohoto hlediska můžeme konkrétní objekty nepochybně, aniž bychom tím narušili jejich autonomní charakter, vykládat současně jako pokusy, rozvržené ne za tím účelem, aby pozorovaly zvenčí tvary, barvy, pohyby i hluk moderního světa a chladně je napodobily, nýbrž aby je harmonicky komponovaly (Paul Munari).

Samozřejmě, mnohé v těchto pracích i v myšlenkových pochodech není bezpodmínečně nové – konkrétní umění mohlo konečně nedávno poukázat na svou tradici několika desetiletí – a mnoho formulací působí řádně nabubřele a mlhavě; úmyslem této skici však nebylo podat detailní historické vývody a kritické zhodnocení, nýbrž spíš v hrubých rysech odvinout červenou nit konkrétní estetiky a navázat jí spojení s našimi vnějšími kulturními formami (viz např. spolupráci Yvese Kleina s architektem Wernerem Ruhnauem při projektu vzdušné architektury). Tady se totiž mohla skutečnost umění bezprostředně spojit se společenskou skutečností přítomnosti, ba dokonce ji byla s to v její kulturní podobě změnit.

umberto eco

programované umění

V současném umění jsme si naučily rozlišovat dvě kategorie umělců: na jedné straně ty, kteří hledají nové formy, přičemž usilují o téměř pythagorovský ideál matematické harmonie, vynalézají konfigurace, jejichž řád spočívá v utajených vztazích, a kteří, aby se dostali k poezii, prodírají se geometrickými zákony, ať už geometrie euklidovské či neeuklidovské; na protilehlé straně ty, kteří rozpoznali plodnost náhody a neřádu, ty, již jsou si vědomi nového vědeckého hodnocení kauzálních a statistických procesů a kteří do své tvorby zahrnují všechny účinky, vycházející ze samotného materiálu, když vytlačují na panenská plátna barevné tuby, když naklepávají, trhají, děrují a opalují textil, dřevo a plech, když slepují a rámují kusy všedních, rozbitých i sestavovaných objektů.

Mohlo by se zdát, že tyto dva postoje nemají žádných styčných bodů, až na jeden – jemuž však lze porozumět spíše historicky: v obou případech dochází k pokusům negovat onu smířlivou a známou koncepci, podle níž si společnost vytvořila „krásné formy“ za tím účelem, aby navrhovala nové výtvarné prostředky, jiné možnosti struktury reality, přičemž na jedné straně objevuje poezii inspirovanou geometrickými tvary, a na druhé formální možnosti nefigurativního umění. Je tu totiž snaha dát novou formu tomu, co je ze zvyku považováno za neřád nejryzejšího zrna.

I když tak rozličnými cestami, sledují přece horliví vyznavači matematického programu i „rock-and-rollisté“ zničení formy v podstatě jeden a týž cíl: rozšířit dnešnímu člověku oblast vnímatelného a

použitelného. To platí nehledě na všechny ostatní rozlišení školy či proudu, nehledě na onu divergenci intencí, v jejichž stopách – jak bylo již poznamenáno – by se nakonec mystikové dokonalé a uměřené formy dostali až tam, že by včlenili všechny formy vlastní invence do rámce bez výhrady přijaté průmyslové společnosti; zatímco anarchisté rozložené a porušené formy protestují proti stávajícímu řádu, jež nemohou akceptovat. Může však mít takový rozkol trvání? Mnohem více: Cesta od abstraktního obrazu ke quasi víc než konkrétnímu tvaru vidličky či mixéru vede ve skutečnosti ty první k tomu, že opětně zařazují umění své doby do sociálního kontextu, seznamujíce přitom demokratickým způsobem každého s hodnocením nových vztahů mezi formou a použitím; zatímco ti druzí, kteří se opevnili ve svém pohrdání a slaví čistě individuální protest, nejsou nakonec ani těmi „pravými“ umělci, které právě ta společnost, proti níž protestují, očividně uctívá, sice revolučními umělci, plnými úzkosti, avšak jen mezi sebou a bez jakéhokoliv vztahu k ostatním? To jsou problémy, které – stranou všech individuálních „sázek“ – musí čekat na historické zhodnocení. V každém případě je však pravda, že všichni, na obou stranách, hledají oproštění člověka od jeho nabytých formálních zvyklostí. Schémata vnímání musila být rozbita. Vedlo-li nás naše obvyklé vnímání k tomu, že jsme hodnotili nějakou formu vždycky jen tehdy, pokud se nám prezentovala jako něco dokonalého a uzavřeného, musily být vynalezeny formy, které v protikladu k tomu nikdy nedovolí, aby si naše pozornost odpočinula, nýbrž se jeví pokaždé jinak. Zatímco přívrženci nefigurativního umění došli k „pohybu“ obrazu na dvourozměrné ploše plátna, když načrtli prostor a dialektiku znaku, které nutily oko k stále novému pozorování, konali vynálezci matematických forem pokusy na cestě k trojrozměrné „pohyblivosti“, když konstruovali nepohyblivé struktury, jevící se z různých úhlů jako nestálé a proměnlivé, či dokonce mobilní „kinetické“ struk-

tury. Zatímco tedy první konstruovali „otevřená“ díla v tom smyslu, že seskupovali „konstelace“ prvků do rozmanitých tvarů, konstruovali druzí díla nejen „otevřená“, ale dokonce i díla „v pohybu“. Předmět však, jenž se dle přesných, motorem předem daných schémat pohybuje na místě, nebo místo mění (čímž je redukován na mechanický princip, jenž ihned vyčerpá své možnosti „improvizace“), nebo se pohybuje vpřed, jelikož je k tomu uzpůsoben přírodními silami, jež jsou samy o sobě nepředvídatelné, nebo snad vágně podle dynamických možností objektu, pokud je tento tělesem, daným determinovanými fyzikálními zákony, demonstruje rovněž starý rozpor: buď matematický vzorec, nebo náhoda. Je však skutečně pravda, že matematický vzorec a náhoda se vylučují? V přírodě se vyskytují jevy, jež se dějí náhodně, jejichž pochod však může být předpověděn díky statickým pravidlům, která uprostřed dostatečně velkého prostoru matematické přesnosti vyměřují rozložení náhodných událostí. Tak můžeme z náhodných příhod a posteriori vyčíst určitý program; stejně tak existují systémy, jak vyhrát v ruletě. Nebude tedy nemožné vymezit s lineární čistotou matematického programu „pole možných případů“, v nichž lze verifikovat pochody jednotlivých případů. Tím tedy předpokládáme jedinečnou dialektiku mezi případem a programem, mezi matematikou a náhodou, mezi předvídací koncepcí a svobodným přijetím toho, co se děje, totiž že se v podstatě nemůže dít nic, co by nebylo předem určeno v precizních, formativních liniích, jež v žádném případě spontaneitu nepopírají, nýbrž ji obsahují a usměrňují.

Můžeme tedy hovořit o programovaném umění, můžeme obdivovat kinetické skulptury, které člověk zítřka bude mít doma namísto starých tisků nebo na plátně reprodukováných současných mistrovských děl. A kdyby snad někdo poznamenal, že to není ani malířství, ani sochařství, nebudeme se tím zabírat. V tomto okamžiku by bylo možno vy-

psat soutěž o nový název. Nenechme se však v žádném případě ovlivnit otázkou názvu.

Nakonec je tu ještě poslední problém: není to malířství, není to sochařství, je to tedy alespoň umění? Pozor, nejedná se o to zvědět, zdali je to „velké umění“, ale o to, zdali podnikání tohoto druhu se může „grosso modo“ zařadit do kategorie umění. Ve skutečnosti je vždy velmi nebezpečné vypracovat definici umění, a teprve pak se rozhlížet, co pod tím můžeme rozumět a co ne. Obezřetný člověk provede historickou a sociologickou analýzu toho, co určitá epocha nebo určitá vymezená civilizace chápala jako umění, a teprve pak řekne: „V západní civilizaci dvacátého století prosadilo se podle dialektiky pravidla a náhody vytváření mobilních objektů, které si publikum zvyklo konzumovat jako umění, tzn. že jich používalo jako konkrétních podnětů k pozorování zřejmého řádu, k ukojení své imaginace a často jako pohnutky k teoretickým úvahám. V rámci této civilizace nedocházelo již, alespoň ne vždy, k estetickému požitku pozorováním dokonalých nebo zdokonalených výtvorů, nýbrž pohledem na výtvoř, jejichž podstatou bylo neomezené zdokonalování. Dílo nebylo tedy posuzováno jako výraz zákona, podle něhož zůstalo neměnné a nedotknutelné, ale podle toho, mělo-li záměrnou funkci, podle níž se mohlo neomezeně obměňovat, a přitom se přesto řídilo pevnými směry.“

Budoucí kritik, který vypracuje tuto definici – a na tomto základě si osvojí pojem formy a pojem umění své doby – nebude se tomu nijak podívat. Bude se právem domýšlet, že člověk dvacátého století nalézal radost nejen v pozorování jedné formy, ale většího počtu simultánně vedle sebe existujících forem, a že to v žádném případě nebylo známkou zhoršení vkusu, ale známkou přizpůsobení se celé dynamice vnímání, kterou vyvolaly technologické a sociální podmínky.

S úsměvem si vzpomene na časté rozmlšky mezi matkou a synem v této době: matka, jež trvala na tom, že je jí nepochopitelné, jak on může součas-

ně číst a poslouchat rozhlas; syn, kterému to připadalo naprosto přirozené, jelikož si zvykl na takovou artistiku vnímání, která mu dovoľovala chápat a hodnotit současně dva „programy“, a dovedl lehce udržovat v rovnováze svou pozornost (zatímco matka, již byl takový trénink cizí, jej dále podezřívala ze špatných úmyslů). Náš kritik vzpomene člověka minulých století, který byl při chůzi vždy zaměstnán tím, že „se díval, kam klade nohy“, a že tedy upíral svou pozornost na to, co leželo před ním – alespoň tehdy, pokud sám sebe neponechal mechanismům zvyku – neboť jinak by byl upadl do louže jako Thales, když byl pohřžen do svých astronomických meditací. Naproti tomu naučil se automobilista dvacátého století věnovat svou pozornost dvěma druhům pohyblivých forem: ulici, která se rozvíjí před ním, a ulici, která se odráží ve zpětném zrcátku za ním. Umístí-li náš muž ještě navíc zpětné zrcátko vlevo dopředu, pak může vidět ulici, která se za ním odvíjí, současně ještě ve druhé perspektivě: bude tedy koordinovat trojí akt vnímání, a navíc vychutnávat rozhled a elastičnost motoru, kterou mu zprostředkuje noha na pedále, a může ještě dokonce provádět určitý matematický výpočet, když nepřetržitě okem sleduje ručičku tachometru, aniž přitom zcela ztratí z očí ostatní série pohybu- jících se forem.

Bude náš potomek litovat schopnosti člověka z dřívějšíka, který se dovedl soustředit na jednu jedinou formu a uměl vychutnávat nejjemnější smyslové vjemy nadšeného a exkluzivního oka? Tato vlastnost však nám vůbec nebyla odňata. Náš kritik by naproti tomu uznal, že umění dvacátého století musilo postavit člověku před oči rozličné formy simultánně a neustále se vyvíjející, jelikož podmínky, jimž byla jeho senzibilita vystavena, byly už takové povahy. Kolik východů a západů slunce spatřili Titov a Glenn v několika málo hodinách? Není vůbec pravda, že formy ustálené v historickém vývoji jsou ty nejlepší, protože zrcadlí stálost přírodních cyklů. Stabilita oběhu kolem slunce je pomoc-

nou představou pro člověka, jenž se pohybuje na své planetě, zatímco ona se točí. Co však člověk, který se pohybuje proti směru pohybu planety a větší rychlostí než ona? Jeho způsob myšlení, vnímání, funkce jeho reflexů se změní.

Tím lépe, zvyknou-li si geometři forem, architekti protilehlých koulí, básníci elektromotorů, kteří uvádějí do pohybu barevné stužky, oleje, mříže, plexiskla, světla, desky, lišty a válce, chápat formy ne jako něco, co čeká, až se na to budou lidé dívat, nýbrž jako něco, co vzniká, zatímco to pozorujeme.

Mělo by se snad říci, že se jedná o přístroje, s nimiž se naučí zacházet astronauti a jejich synové? Kryštof Kolumbus přistál v Americe s hrstkou lodníků a způsob myšlení západního člověka se změnil. Všech, i těch, kteří nikdy neopustili svou rodnou ves. Ale ještě než se svět doslova zvětšil, zkoumali umělci již dávno předtím cestu „dolce prospettiva“. Nevíme přesně jak, ale vždy to bylo umění, které první změnilo náš způsob myšlení, vidění, cítění, dokonce ještě dříve – a často s předstihem století – než jsme pochopili proč.

žádné experimenty?

(Objasnění terminu)

Filosof Karl Löwith píše v článku ke 100. narozeninám Maxe Webera **Svět zbařený kouzlem pomoci vědy**: „V renesanci nastoupila věda jinou, novou cestu, aby zvěděla, co je to racionální experiment, umělé uspořádání, které vynalézavě navrhuje přírodu jako dílo umění podle určitých očekávání, jež je třeba prověřit. Průkopníky byli velcí experimentátoři v oblasti umění: především Leonardo, pak hudební teoretikové 16. století a přírodovědečtí experimentátoři. ‚Věda‘ pro ně znamenala cestu k pravému umění, a tím současně k pravé přírodě, protože i příroda vydává svá tajemství jen prostřednictvím technického umění, pomocí dovedně aranžovaných experimentů.“

Toto zjištění působí ohromivě na toho, komu zní v uších žargon dnešních uměleckých úvah. Obrací naruby to, co se všeobecně předpokládá. Původ vědeckého, to znamená původně fyzikálního pokusu vykládá jako artistickou činnost, zatímco dnes se všeobecně předpokládá, že umění nastoupilo v experimentu pozdní a sporné následnictví vědy. Kromě toho poukazuje Löwith právě při vědeckém použití pojmu na spekulativní element, jež tkví ve fyzikálním experimentu, zatímco dnes jsme zvyklí pohlížet na něj jako na poslední a nezvratný důkaz moudrosti.

Na Löwithových zjištěních je možno doložit, do jaké míry se náhle fixovaly představy v používání takových pojmů jako experiment a experimentální, aniž by přitom byly jasné. Vytvářejí se předsudky, aniž by ti, kteří jim propadají, chtěli vůbec vědět, o čem mluví. To však, o čem je přitom řeč, bych se rád pokusil poněkud osvětlit.

Abych ukázal, jakým způsobem se pojmu experiment používá, uvedu několik citátů z fejtónů tří německých deníků; pocházejí z let 1962–64 a myslím, že je možno je podle libosti doplňovat: Stuttgarter Zeitung 21. 3. 62: „Na místo sbírky osvědčených kusů nastupuje tu experiment.“ Die Welt 29. 12. 62: „Kafka – očima Orsona Welles: ‚Proces‘, velký experiment amerického režiséra.“ Stuttgarter Zeitung 29. 1. 63: „Podezření, že operovat s pojmem experiment v umění je lstí neschopných, je opodstatněné. Bude však nutno uznat výjimky.“ Deutsche Zeitung 18. 5. 63: „Nyní však, po třech prozaických textech, které by měly vlastně autorovi stačit jako příklady úspěšného experimentování, čekali bychom rozhodující krok k velkému vyprávění, doufali bychom v únik ze světa, jež se zřejmě skládá jen z popisu, a přáli bychom si prohloubení tohoto rukopisu, který se již vlastně odvrátil od experimentu a v některých okamžicích působí až příliš perfektně.“ Die Welt 11. 5. 63: „Kdysi rezidence kurfiřtů a králů, kteří po sobě zanechali pavilóny a parky s umělými vodotrysky, sídlo slavných mužů od vynálezce parního pístu Papina až po Oskara Henschela, změnil se Kassel po onom pustošivém nočním útoku dne 2. října 1943 v dílnu zítřejších experimentů.“ Stuttgarter Zeitung 12. 5. 64: „Je vždy znovu hodno uznání, že i menší italská divadla navzdory svým finančním těžkostem nestavějí na ‚tutovkách‘, nýbrž že mají odvalu k experimentu.“ Stuttgarter Zeitung 25. 5. 64: „Málo štěstí s experimenty. Dvě desetiletí koncertního experimentování dokázala, že je marné zařazovat jednotlivá díla nové hudby do programů, jejichž důraz spočívá na Brahmově nebo dokonce Čajkovského symfonii.“

Tyto citáty ukazují, že pojem experimentu je aplikován celkem libovolně na každou kulturní oblast. Současně v nich zaznívá, s čím tento pojem kontrastuje. „Osvědčené kusy“ se tu objevují po boku umělecké „schopnosti“, „velké vyprávění“ vedle „tutovek“ a zcela konkrétně vedle symfonií Brahmsa

a Čajkovského. „Experimentální“ se zprvu zdá jednoduše „jiné“, nezvyklé, ale i podezřelé. Směr pohledu je zřejmě jednotný a jednoznačný, přesnost u takto užitého termínu je však nepatrná. Co se tím míní, co má být interpretováno nebo napadeno? Má použití pojmu smysl, nebo je pouze určitým druhem žargonu, tak jako se ve Francii používal po jednu sezónu superlativ: „C'est Bayreuth!“

K přenesení pojmu experiment do převážně uměleckých, ba dokonce pouze speciálně literárních oblastí došlo teprve v nedávné minulosti. Pojem je odvozen z terminologie klasické fyziky (s klasickou definicí d'Alembertovou v úvodu k Encyklopedii z r. 1751); přenesení však zřejmě nepočítá s přesným obsahem tohoto pojmu. Již aplikace např. na výzkum v medicíně (k níž došlo relativně pozdě), nebyla zcela korektní. Jsou-li sestaveny pokusné řady, aby zkoumaly působení určitých chemikálií na pokusná zvířata, nejedná se přitom ani tolik o experiment ve smyslu klasické fyziky, jako spíše o výzkumy za určitých předpokladů. Takový širší a běžný význam musíme vždycky předpokládat i po přenesení pojmu do uměleckých oblastí.

Korektní aplikace existovaly sice příležitostně v 19. století. Tak např. u Kierkegaarda ve vztahu k psychologii, u Zoly v jeho teorii románu, u Lotze v jeho **Dějínách estetiky v Německu**. Tato ojedinelá použití nemohla ovšem nikdy vytvořit školu a k dnešnímu termínu nemají žádný vztah. Jeho původ není lehké zjistit. Lidová publicistická představa jej ztotožňuje se začátkem nového umění v prvním desetiletí 20. století. Zkoumáme-li kritiky, manifesty a projevy spisovatelů z oněch prvních desetiletí, pak tento pojem sotva nalezneme. Jiné se objevují dříve. Tak např. pojem slovního umění (Wortkunst) u Arna Holze a Augusta Stramma, pojem surreality u Guillauma Apollinaira. Svoboda a rytmus, elementární a dynamické byla hesla expresionismu. U Kurta Schwitterse nalezneme v roce 1920: „Poezie MERZ je abstraktní.“ Carl Einstein

klade v r. 1912 požadavek „učinit z absurdity fakt“. Surrealisté objevili „écriture automatique“. Revoluce a revoluční – to byla slova vládnoucí i v umělecké oblasti.

Pokud je mi známo, vynořil se pojem experimentální i v dnešním použití (i programově) poprvé v podtitulu časopisu **Transition** (Přelom), vydávaného Eugenem Jolasem, jenž v letech 1927 až 1930 zněl: **An International Quarterly for Creative Experiment**. Časopis sám se označoval jako „Transition Experiment in Language“ (Jazykové experimenty na přelomu). Hlavními autory prvních ročníků byli James Joyce a Gertruda Steinová. Avšak i Samuel Beckett v něm již publikoval. Použití pojmu experiment v „Transition“ vztahuje se na určité pokusy pozměňující jazyk. Tento význam byl nejdříve ražen surrealistickým učením a novější anglo-americkou lyrikou. Vycházejíc ze školy „imagismu“, vyvinula se např. v teoretických spisech Ezra Pounda a T. S. Eliota představa jazykové laboratoře. Jiné paralely existují v italském a ruském futurismu. I u Paula Valéryho nalezneme, nezávisle na surrealitech, srovnatelné úvahy. K sepětí této představy do jednotného pojmu, a sice pojmu experimentu, dochází však zřejmě teprve od počátku třicátých let. A i pak se zprvu jedná ještě o velmi speciální literární jev.

Nelze zjistit, kdy přesně a v jakém rozsahu se použití pojmu rozšířilo až do dnešního úzu. Zdá se, že na začátku padesátých let došlo k přeryvu. Je však možno zjistit, že dnešní použití tohoto slova lze odvodit z onoho literárního dění na počátku třicátých let. Obtíž ovšem spočívá v tom, že ne všechny evropsko-americké jazyky používají tohoto pojmu stejně. Ve Francii zůstává zčásti neurčitý, zčásti věcně konkrétní; v Anglii a v Americe používalo se ho zprvu obdobně jako v Německu, což vyložíme později; v Itálii, Španělsku a Latinské Americe naleznou se po něm jen nepatrné stopy; jak je tomu ve slovanské jazykové oblasti, posoudit nemohu. Dnes se zdá, že termín spadá do meziná-

rodního žargonu, jenž je použitelný všude. Abych ukázal na proces vývoje, zvolím německé příklady (aniž by bylo třeba se domnívat, že se jedná o čistě německou nebo čistě západoněmeckou záležitost). Ve svazku esejí Gottfrieda Benna **Ausdruckswelt** (Svět výrazu), vydaném roku 1939, se praví: „Je to laboratoř, laboratoř slov, v níž se pohybuje lyrik. Tady modeluje, fabrikuje slova, otvírá je, rozbíjí, tříští, aby je nabíjel napětím, jehož podstata pak trvá několik desetiletí... Kdo umí chytit vítr, jde do laboratoře.“ To je představa, s jakou se setkáváme i u Pounda a Eliota a kterou mohl potvrdit i futurismus a surrealismus. Benn říká dále: „Podle těchto myšlenkových pochodů řídí se dobývání umění velmi všeobecným zákonem, a to je zákon výstavby bytí, vycházející z formy. Vznik skutečnosti z ekonomicky postupující transcendence. Sekundární vznik skutečnosti. Metoda, vlastní i čistému myšlení, do jisté míry jeho drobný prodej jako ideje a experimentu.“

Zde náhle nalézáme rozšíření, které vede až k hranicím dnešního použití slova a které rovněž přestupuje oblast „jen literární“.

V podobném smyslu použil tohoto pojmu Max Bense a pozitivně jej využil. V jeho **Programmierung des Schönen** (Programování krásna) stojí: „V té míře, v jaké text demonstruje neznalost a nejistotu vlastního procesu, vzrůstá míra jeho estetické racionality. Estetická racionalita jako odpor proti estetické nejistotě, tento dialektický moment je obsažen v každé estetické informaci, znamená téměř morální akci. Estetická informace nikdy nezastírá svůj provizorní charakter; lze jí dosáhnout jen experimentem a její morální tendence se vyjadřuje tendencí proti tomuto provizoriu, neboť mimo tuto tendenci nemůže vzhledem k její ideji existovat žádná morální akce... Na obzoru vytváření, do něhož spadá civilizace, jsou experiment a tendence nejen nejryzejšími kategoriemi tvůrčí práce, ale i kategoriemi, které nejméně potlačují artistický smysl tvůrčí práce.“

Bense se pokouší pojem experimentu proti všem předsudkům racionalizovat. Jeho pokus tu platí jen jako indicie. Je-li možné upotřebit pojem „experimentální“ jako kategorii pro novou filosoficko-vědeckou estetiku, je jiná otázka. Lze ji vidět jen v souvislosti s nejnovějšími informačně teoretickými, jazykovědnými a uměleckokritickými vědeckými metodami. Práce Bense znamenají změnu směru. Obecné používání pojmu však spíše od toho odvádí. Další krok lze vyčíst z reakce, která sice nepřímou Bensovi odpovídá, přesto však je v podstatě již zcela orientována na rozšířené použití slova. Takovou nalezneme v článku **Die Aphorien der Avantgarde** (Neplodnosti avantgardy) od Hanse Magnuse Enzensbergera.

Stojí v něm: „Pracovní plášť halí hruď zmítanou vizionářskými křečemi; a co avantgarda přináší, ať to jsou básně, romány, obrazy, filmy, stavby nebo hudba, je a zůstane ‚experimentální‘. ‚Experiment‘ jako estetický pojem vešel již dávno do slovní zásoby průmyslu vědomí.“ Enzensberger konstatuje, že použití slova je obecné. Kupodivu však připisuje apologetické použití tohoto slova nové průmyslové společnosti. To by pak např. znamenalo, že Bense je ve Spolkové republice mluvčím veřejného publicistického mínění. Nic není absurdnější. Enzensberger rozvíjí sice svou polemiku tímž směrem, jímž se pohybuje i Bensova racionalizace tohoto pojmu; hledá radikální aktualitu a současnost umění. Ale neuvědomuje si, že sám ze sebe dělá právě touto terminologií mluvčího všeobecného předsudku a že vystupuje ve prospěch těch, které domněle napadá. Místo aby nedůvěřoval síle hesla, poskytuje mu argumenty, které jsou nadto povrchní a končí ve slepé uličce vzhledem k tomu, co chce zasáhnout. To, co je míněno, uniká však pojmové pochopitelnosti. Pojem „experimentální“, jehož je pozitivně i negativně používáno jako krycího názvu, neobsahuje něco, co by mohlo být míněno jednoznačně. Stává se heslem, mířícím proti obsažnějším zjevům, které se nekryjí s tím, co se

tím Bense a Enzensberger teoreticky přesto ještě snaží zasáhnout.

Enzensberger stojí na straně těch, kteří používají žargonu (pod jehož dikcí by pak mohla spadat jeho vlastní lyrika), když říká: „Biolog, jenž koná experiment s morčetem, nemůže být činěn odpovědným za jeho chování... Právě morální imunita, které se těší, zamlouvá se avantgardě... Pojem experimentu má ji pojistit proti riziku veškeré estetické produkce. Slouží jako obchodní značka i čarodějnický plášť současně.“ Tato představa je populární s obecnou představou pouhého pokusnictví. Že představuje čin, vymykající se každé morální odpovědnosti, patří k jejímu polemicko-hanobícímu repertoáru. Polemika a hanobení dokazují, že se něčemu čelí. Něčemu, co zůstává pod povrchem pojmově pochopitelného.

Užití pojmu experimentálního umění, literatury atd. nelze vůbec jednoznačně vysvětlit vzhledem k objektům, k nimž se vztahuje, nýbrž jen jako poznávací znak těch, kteří jej užívají. Z tohoto hlediska nemá funkci věcného určování, ale publicistického a společenského jazykového řádu. Spadá do oblasti, kde se navzájem překrývají společenský vývoj a veřejné mínění. Veřejné mínění nalézá heslo, jímž může vymezit něco, co mu není bezprostředně jasné, co však je znepokojuje; pojmenování, jež je možno použít současně jako polemické i neutralizující. Pojem „experimentální“ vystřídal tak pojem „revoluční“.

Pojem „revoluční“ zůstal v oblasti moderních dějin jen potud živý, pokud bylo možno snášet představu radikální proměnlivosti. Šoky z třicátých a čtyřicátých let tuto představu odklidily a zatlačily. Byla na ni uvalena klatba mlčení. Společnost tíhnoucí k vyrovnání ji už nemohla snášet, alespoň ne již bez určitých omezení. Co však je pocitováno jako kvas změny, obdrží krycí název. Tento krycí název musí být takové povahy, aby to, co jím bude označeno, mohlo být jak zničeno, tak i zachováno k dalšímu použití. Pojem experimentu se nabídl, protože

znepokojující představa pokusnictví spadala vjedno s literární terminologií označující vývoj, v němž bylo zprvu zřejmé ono zastírání revolučního a za nímž cítilo zostřené veřejné vědomí vyrovnávající se společnosti nejskrytější a nejzarytější zárodky změny.

To je hypotéza, pro kterou neexistuje důkaz, nýbrž pouze indicie.

Jednou z nich byl by pozoruhodný posun front. Ne důvěru nezbuzují fakta, akce nebo ideologie, nýbrž jev, jehož význam pro obecné blaho je tradičně málo oceňován, a to je umění. (Ne to, na něž jsme zvyklí, samozřejmě, a které lze zařadit, které se chová tiše, které spíše oslavuje než oponuje, sváteční ozdoba a růžová zahrada spravedlivých.) Pro trvání vyrovnávající se společnosti, tak by zněla hypotéza, zdají se změny, ohlašované prostřednictvím umění, riskantnější než fakticky o tolik hrozi- větší vynálezy vědy, které buď dostanou pevné místo v plánu pokroku, nebo jsou registrovány jako pouhé přírodní katastrofy.

Nadto přebírá umělecká aktivita něco, co politické i teologické ideologie ztratily. Zatímco tyto si převážně hledí konzervování, nemohou poskytovat, co vlastně teprve tvoří jejich funkci ve společnosti: impulsy, přesahující momentálně dosažitelný stav. Otevřenosti, bez níž nastupuje stagnace, bude učiněna přítrž, bude, jak zní hypotéza, zachována jen tam, kde reakce veřejného mínění podá žalobu proti slepému a nesmyslnému fetišismu pokroku. To, co jako pouze experimentální má být současně hanobeno a odklízeno do kumbálu obvyklých uměleckých cvičení, samo zaručuje pravý pokrok. Tato hypotéza, jak jsem řekl, se dokázat nedá. Existují však svědci.

V **Nuancen und Details** (Nuance a detaily) švýcarského spisovatele Ludwiga Hohla stojí: „Experimentovat, dělat pokusy: ano, ale chopit se determinovaného, duchu (i když ne smyslům a ne v tvaru) známého předmětu, ne jen tak čehokoliv.“

Ve svém příspěvku k **Darmstädter Gespräch** (Darm-

stadtský rozhovor, 1955) říká Bertolt Brecht: „Mám tedy všechny možnosti, ale nemohu říci, že dramaturgie, kterou z určitých důvodů nazývám nearistotelovskou, a příslušný epický způsob hry jsou řešením. Jedno však je dnes jasné: Dnes lze dnešním lidem popsat svět jen za předpokladu, že bude popsán jako svět schopný změny.“

V úvodu ke svému líčení pokusů s meskalinem v r. 1957 říká Henri Michaux: „Mé pokusy začaly takto: držel jsem se fenoménu. Pozoroval jsem divadlo, abych se poučil... Mé poučení ve skutečnosti přesáhlo to, o čem jsem měl v úmyslu se poučit. A tak jsem si zprvu počínal jako mravenec, který, když je bourána jeho stavba, nenechá vajíčka napospas, ale odnáší je s sebou. Já je musel přesto nechat ležet, a všechno vzalo velice znepokojivý konec... Určité zkušenosti musí přece jen být sdělovány... Chaoticky, od jednoho překvapení ke druhému, tak, jak se to skutečně dálo, mohou z nich poznenáhlu vyplývat nepořádná a obtížná učednická léta, v nichž prvky světa, poznání, nového postoje táhnou před očima toho, jenž je chce vidět a poznávat.“

To jsou ukazatele, žádná řešení. Ukazatele, které nevysvětlují, ale ukazují směrem, o němž je též možno se domnívat, že je správný.

max bense

text a kontext

V jazyce se dělá ledacos, mělo by se však něco dělat s jazykem. Próza a poezie jsou pojmy, označující něco, co může být děláno v jazyce, je-li k dispozici hotový, jsou-li jeho formy známy a dány a může-li jich být použito i využito. Text je něco, co se dělá s jazykem, tedy z jazyka, ovšem co jej zároveň pozměňuje, zmnožuje, zdokonaluje, narušuje nebo redukuje. V každém případě je text informací v jazyce o jazyce a nic víc. Co se dělá v jazyce, má sémantický význam, tedy próza a poezie; co se dělá s jazykem, tedy text, má statistický význam. Je-li však estetický proces statistickým procesem, jenž vede k zvláštní třídě informací, k estetické informaci, pak má to, co nazýváme textem, již šanci stát se estetickým výtvozem. Vždycky je statistická textová materialita předpokladem estetické textové fenomenality.

U textové fenomenality vyvstává stále problém mnohoznačnosti. Naproti tomu textová materialita má možnost variability. Výraz variabilita má metodické, statistické a definující určení; vyjadřuje, co je možno považovat za princip umění, nahradíme-li metafyzický pojem substance nebo podstata technickým pojmem informace. V oblasti tvoření i chápání předčí pojem informace pojem substance již proto, že zahrnuje pojem komunikace, který obsahuje to, co nazýváme koinformací. Stupeň mnohoznačnosti, který odpovídá textové fenomenalitě, jež může být odvozena z informacionální stavby textu, by byl mírou pro koinformaci, která informaci provází.

Je možno říci, že sémantická, syntaktická a prag-

matická dimenze znaků jsou ve vzájemném poměru koinformace. Estetickou informaci je zřejmě možno označit jen jako koinformaci statistické informace. Ještě přesnější by bylo hovořit zde o komunikativní koinformaci. Jelikož estetický princip, statistická selekce, může být působivý v pragmatické, sémantické a syntaktické dimenzi a jelikož estetická informace sama o sobě může být pragmatického, sémantického a syntaktického charakteru, je správné označit estetický komunikativní prostor za trojrozměrný.

Trojrozměrný estetický komunikativní prostor je charakteristický především pro texty. Na tom spočívá vysoká citlivost jejich estetické informace vůči sebenepatrnějším změnám. S tím souvisí ovšem též spletitá a rozvětvená třídění textů.

Z hlediska logické stavby textových struktur rozlišujeme v prvním třídění vertex, texturu a kotext. Vertexy si představujeme jako systémy atomových vět, textury jako cyklicky stavěné molekulární texty s ustavičným opakováním určité logické částice (girlandy, vytvářené spojkou „a“ u Hemingwaye) a výraz kotexty zavádíme především pro sledy vět, vzniklých asociativně, automaticky (např. v rané Bennově próze). Při druhém třídění, silně ovlivněným procesem iterace, je možno dále rozlišovat textové fugy, textové figury a textové formy. Textové fugy iterují části textů, posouvají je dopředu, dozadu, opakují je a vytvářejí text z několikanásobného užití jedné a téže fráze (nebo více frází) – např. **Picasso** od Gertrudy Steinové. Textové figury a textové formy určují celkovou podobu textu. Textové figury odkazují na klasické rétorické prostředky a rozdělení, jako jsou monology, dialogy, oddíly, periody atd. Textové formy odkazují na klasické poetické prostředky, tj. na lyriku, epiku, drama atd. Při třetím, převážně statistiky pojímaném třídění hrají roli především randomovské texty. Jsou výrazem statisticky porušených kontextů, mají proto zlomkovitý, maskující, hádankovitý charakter, co se týče jejich vztahu k sémantické nebo estetické infor-

maci; jsou to texty, které naznačují možnosti textového tachismu (určitá místa v Heissenbüttelových **Topografiích** vykazují tuto funkci, také u Joyce a G. Steinové se vyskytují takové partie a rovněž „konkrétní poezie“ se blíží této textové třídě). Vedle těchto randomovských textů existují v třetím třídění smíšené texty, které postupují statisticky, výběrově a synteticky a montují části textů nebo úryvky hovorové řeči, čisté poezie, reklamního jazyka, teorie, umělých jazyků vědeckých atd.; hlavní pro ně je věta, nikoliv slovo, cizí text je zde předpokladem, zásobním prvkem (tu a tam u Arna Schmidta). Patří sem také redukované texty, jistě třída s velkou budoucností, což jsou texty, které se skládají z pouhých podstatných jmen nebo sloves, případně ze systémů, složených z podstatných jmen a přívlastků; v posledním případě se pak blíží carnapovským popisům stavu v jazyce L, jejichž sémantická informacionální náplň může být, jak je známo, přesně stanovena.

Konečně je třeba poukázat na možnost získat text z jazyka užitím džezových technik. Opakování, rytmizovaná variace, improvizace na danou větu nebo odraz vedou k „džezování“, tedy k džezovému textu. „Jetzt, jetzt und erst jetzt, jetzt und nur jetzt, jetzt und doch jetzt, jetzt ist das jetzt, das jetzt ist, erst jetzt . . .“ je „Hot-text“ na jedno místo z Hege-
lovy Velké logiky.

Samozejmě, že tvoření textů je vždy postup lineární. Čistá textová materialita je uspořádána lineárně, zná výhradně lineární formy realizace, informace a komunikace. Logické, stochastické i kybernetické postupy v jazyce se vyvíjejí jen lineárně. Co je psáno jako text, musí být psáno lineárně, nepřetržitě. Zde existuje pouze jediná typografie v lineárním směru.

Co se týče kontextu, jenž, jak je patrné, patří k textu všech textů, vyskytujících se v předešlých tříděních, a je tedy iterovaným textem, textem, jenž vždy patří k nějakému textu, tedy textem textu, je nutno především rozlišovat mezi vnitřním a vnějším kon-

7 textem. Vnitřním kontextem textové materiality rozumíme to, že za podmětem následuje přísudek nebo že k individuální variaci patří nebo nepatří přísudek; to, že podmět označuje střechu a přísudek červenou barvu, patří k vnějšímu kontextu textové fenomenality. Protože však se podaří v každé teorii vytvořit souvislost nerozporných teorémů s realitou skoro vždy jen intuitivním zavedením více méně přesných pojmů, je také vnější kontext textu vždy mnohem neurčitější nežli vnitřní, je téměř stále živým pramenem sémantické koinformace, jež v sobě zahrnuje estetické momenty. Labilní, vždy znovu sporná souvislost uměleckého díla se skutečností, ambivalentní charakter estetických znaků a jejich informace vytváří se především proto, že tvůrce, umělec, pozorovatel i publikum samo jsou částmi této skutečnosti. Vytváření uměleckého díla stejně jako jeho chápání je v extrémních případech strategickou hrou proti sobě samému a může nepochybně končit neuznáním. Rigoróznost uměleckého díla je známá; bytí, o němž vypovídá, nemůže být jinak vnímatelné a nemůže se jinak uplatnit.

Estetický efekt v textu vede zřejmě k jakémusi druhu uměleckého díla, které si je možno sice velmi snadno představit také jinak, ale které je současně také velmi citlivé vůči změnám. Samozřejmě, že existují texty s menší i větší stabilitou vůči změnám, ale je jasné, že hodnota estetické komunikace, informace a uchvácení s onou stabilitou vzrůstá. Je rovněž snadné pochopit, že třídění při vytváření superznaků, tedy regrese formy do atomárních textových prvků a jejich statistické rozrůznění, jak je tomu např. u Francise Ponge, je podmínkou zvyšující se stability estetické fixace. Text a civilizace je téma, na něž se zde naráží. Zvětšující se zelemtarizování, které atomizuje i estetickou informaci, je jistě známkou narůstající civilizace.

Každý text vytrídí i zároveň při svém vzniku určitý jazykový odpad, jenž vyjadřuje, co může být vzhledem k určité informaci sémanticky či esteticky vyloučeno. Text tedy přináší do jazyka deklasující

princip; nejedná se však o hodnotící, tedy estetickou informaci uvnitř textu. S deklasujícím principem souvisí na jedné straně vznik imaginativního a na druhé straně fiktivního kontextu. V imaginativním kontextu je textová fenomenalita sama imaginativní, ve fiktivním kontextu je fiktivní. Imaginativní kontext produkuje bytí toho, co není, fiktivní kontext zdání toho, co je. Je nutno představovat si jazyk jako rezervoár znaků a jejich komplexů, a každý text, který je z nich vytvořen, vystupuje jako determinující princip, jako statistický superznak, jež je třeba vyložit nejen jako buňku nového složení, utřídění, příp. deklasifikace, ale též jako výchozí bod k porušení rovnováhy rovnoměrného rozložení, tedy východisko jejího nejpravděpodobnějšího stavu v rezervoáru. Je příznakem významné poezie i literatury, že na dlouhý čas brzdí v určitém směru jazyk pro jinou velkou poezii a literaturu, že uzavírá tvůrčí možnosti. Pak je nutno, nemyšlím ovšem ve formulaci, ale v možnostech, ji buď napodobit a dát se cestou daného stylu, nebo přesunout uměleckou práci z poezie a literatury na pole ryzího textu, na němž může být rezervoár, tj. jazyk, znovu obohacen, neboť jen obohacený jazyk může vést k novým estetickým informacím a významům a to, co se zdá být experimentální artistikou, je ve skutečnosti tvorbou na hlubší základně, než je obvyklá.

Tak je jazyk vlastním rezervoárem textů, tedy statistické textové materiality, texty však jsou vlastním rezervoárem textové fenomenality, tedy prózy a poezie v klasickém, ne experimentálním pojmu „poezie“ a „literatury“. Pod výrazem tropismus rozumíme v užším smyslu statistickou tendenci jazyka vytvářet texty a statistickou tendenci textů vytvářet prózu a poezii; tropismus v širším smyslu označuje statistickou tendenci jazyka vůbec vyvíjet vnitřní a vnější kontexty. Shannonovské aproximace, považované jako statistické modely pro vznik textů se sémantickou a estetickou informací, a tím jako randomovské texty, jsou zároveň vyjadřovací formy

tropismu. Výraz tropoi je znám z antických učebnic, znamená řečnické figury; Curtius jej překládá též jako „slovní obraty“. Pokud tyto obraty označují pevné jazykové útvary, tedy části textů, které mohou být užity vždy znovu a znovu na vhodném místě, jsou jejich řečnické a poetické možnosti jediné statistické a smysl antického výrazu se zde nepochybně blíží textově teoretickému pojmu tropismu v obecnějším použití.

Proces, jenž rozlišuje pravděpodobné, obvyklé a nepřekvapivé, nazýváme logickým; proces, rozlišující nepravděpodobné, neobvyklé a překvapivé, nazýváme estetickým. Při rozlišování pravděpodobného, obvyklého a nepřekvapivého vzniká pravdivé nebo nepravdivé. Při rozlišování nepravděpodobného, neobvyklého a překvapivého jeví se rozdíl mezi tím, co nazýváme celkově krásné nebo ne-krásné. Dílo, které stejně jako teorie vychází z logického procesu, je pravdivé nebo nepravdivé; poznatek, který zprostředkuje, není inovací, tedy ani informací, je předem pravděpodobný, avšak rozlišuje tuto pravděpodobnost, tedy tento poznatek tím, že jej prokazuje jako pravdivý nebo nepravdivý. Dílo, které jako umělecký výtvar vychází z estetického procesu, není pravdivé ani nepravdivé; suspenduje hodnoty pravdivosti, neboť nezprostředkuje žádný poznatek, ale zaujímá právě pole ne-poznatku, překvapení, inovace, nepravděpodobnosti, které musí být diferencováno dle hodnot krásna, má-li vůbec nastat komunikace a má-li být zprostředkována estetická informace. Ale pravda je text stejně jako krása a rétorický je stav jejího pravděpodobného rozložení a existenciální stav jejího nepravděpodobného rozložení, vyrovnání rovnováhy v jejich vzájemném poměru. Základní význam iterace, tedy tvoření znaků ze znaků, pro estetický proces nesmí být nikdy opomenut, neboť je současně jeho vlastním a přednostním mechanismem, jenž je právě schopen vytvářet speciální znaky a superznaky. Schopnost iterace znaků podmiňuje schopnost iterace informace k speciální estetické informaci. Ite-

race jako základní estetický proces přináší s sebou tu skutečnost, že fragment, torzo, ruina, vůbec rozpad může zprostředkovat více estetické informace nežli celistvé dílo, neboť fragment, torzo, ruina atd. jsou zřetelné jako znaky znaků, informace informací, tedy jako výtvary iterace. Myšlenka znaku znaků nebo informace informací vede k myšlence textu textů, tedy iterovaného textu, ne jako sémantického, ale jako estetického výtvaru. Tím opět narážíme na pojem kontextu. Text a kontext mohou stát k sobě ve vztahu informace a koinformace, z čehož plyne, že každý kontext je také text textu, tedy výtvar iterace. Kontext posiluje znakový charakter textu a teprve tím vůbec získává charakter textu, jeho iteraci jako derivát. Tedy všeobecně: kontext nemůže vzniknout aditivně, ale jen iteračně. Má charakter superznaku. Třídění kontextů může se tedy řídit dle třídění textů. Ve vztahu k textu je však možno určit kontext jako gramatický, logický, sémantický nebo estetický. Atomární výpověď je text, jenž obsahuje gramatický kontext, pokud se tento skládá z podmětu a přísudku, a to tak, že přísudek se k podmětu buď hodí nebo nehodí. Logický je takový kontext, který vykazuje hodnoty pravdivosti, sémantický je takový kontext, v němž stojí na místě podmětu označení jsoucnosti a na místě přísudku označení vlastnosti. Přivodí-li atomární výpověď jako element struktury textu, totiž vertextu, estetickou informaci, tj. má-li estetický kontext, závisí na jejích jemnějších statistických a informacionálních vlastnostech, které jsou samozřejmě ze své strany závislé na postavení výpovědi v textové materialitě. Již od Aristotela je známo, že ne popis, ale definice určuje předmět, a pokud definice realizuje, je právě estetickým postupem. Pokud jde v tomto směru o nominální definici, která vlastně představuje elementární část textu, jenž musí být sémanticky vždy jen pravdivý a nikdy nepravdivý, zprostředkuje tato jen textově materiální informaci, z čehož právě plyne její vysoká libovolnost a rarita, tedy inovace v čistě statistickém

smyslu, maximální nepředstavitelnost, která v sobě zahrnuje překvapení a nepravděpodobnost, takže její náplň spočívá na skutečné estetické informaci. Estetická informace není závislá na žádné sémantické informaci, dokonce ji suspenduje a skutečně je každé pojmenování, jazykový mechanismus nominální definice, jejímž logickým mechanismem je ekvivalence, každé nazvání jménem, estetickým postupem, bezpochyby základním estetickým postupem vůbec, tím jediným, jenž musí požadovat na každém znaku, aby ještě nebyl opotřebován, neboť jinak nevznikne žádná nominální definice ve smyslu nominálního textu, jenž je jmenován jako nový druh textu, ale reálná definice ve smyslu reálného textu, tedy v klasickém případě sémantické informace. Není třeba zvláště zdůrazňovat, že tím je označena statistická poloha textové materiality každé lyriky, totiž to, že nemůže být zásadně nikdy fiktivní, jedině však imaginativní. V básních se vyskytují obrazy a metafory, jejichž uměleckou podstatu podmiňuje, aby byly jako reálné definice. Jelikož tyto zdánlivě reálné definice – „jsi odhozený malomocný“ (Rilke), „fúrie mizení“ (Hegel) – jsou však sémanticky nepravdivé, vyžadují svobodu estetickou, to znamená, že působí jako nominální definice. To je zřejmě smyslem Whiteheadovy věty, že reálný význam ne-pravdivých výpovědí na aktuální podněty se odhaluje v umění. Sémantická nepravdivost se objevuje jako podmínka estetické informace, neboť sémantická pravdivost by byla pouhou trivialitou. Nepravdivá reálná definice budí sémanticky zdání nominální definice a tím se stává estetickým ekvivalentem popřené triviality. Přesto však musí existovat texty, které nejsou nuceny využívat nepravdivosti reálných definic k dosažení estetické informace, které dosahují stavu nejvyšší inovace spíše čistě nominálně a selektivně, tedy statisticky, které používají slov jako slov, sledů slov jen jako vnitřních kontextů, ne jako prvků kontextu, v němž zároveň fungují sémanticky nebo esteticky. Nové vnější kontexty prostřednictvím no-

vých vnitřních kontextů, texty takové inovace je možno právem označit za nominální texty, jelikož vznikají tak, jak to odpovídá postupu nominální definice, stochasticky, digitálně, ve smyslu rozhodnutí, nesémanticky vzhledem k realitě, v protikladu k velké skupině textů reálných, která – jako klasická funkce textu – staví text vzhledem k realitě jako reálnou definici, tedy jako vnější kontext, izomorfně. V každém případě se zdá, že stochastický text je jediný soupeř mimetického textu. Jen stochastický text může být ryzí textovou materialitou ve smyslu textu o sobě, tak jako existuje u Bolzana věta o sobě, jež je ryzí logickou materialitou a jež pouze vypovídá, že něco je nebo že něco není, ať již je to pravda nebo ne; a tak jako Bolzanova věta o sobě uvádí myšlenku pravdivosti nebo nepravdivosti o sobě, tak by mohl pouze text o sobě ve smyslu čisté stochastické textové materiality přiblížit myšlenku krásna nebo ne-krásna, tedy ryzí estetické informace. Přesto máme pouze pro pravdivost a nepravdivost o sobě osvědčená měřítka nerozpornosti a souhlasu, která odpovídají jejich vnitřnímu a vnějšímu kontextu; pro krásno a ne-krásno o sobě chybí možnost přesné identifikace. Není možné identifikovat tak zřetelně krásu textu jako jeho pravdivost. Nemůže být dokázána nerozporností ani verifikována souhlasem; otevřená registrace estetických hodnot, které se skrývají v proměnlivých pojmech krásna a ne-krásna a v nedefinovatelnosti estetického procesu, tomu zabraňují. Identifikace estetické informace je možná, jen v jednotlivých případech, a to jako to, co je, a to, co je, je to, čím se odlišuje, nic víc a nic méně, tedy ryzí inovace, ryzí originalita, ryzí statistická novost.

reinhard döhl

neúplná zpráva

(Experiment s jazykem)

Německá literatura od roku 47 nedodrhuje to, co slibuje. Vedle určitých výsledků lze pozorovat stále klesající úroveň; proti metodicky technickému pohybu lidského ducha směrem k abstraktnu (Max Bense) stojí ochabnutí duševního úsilí, tíhnutí k již použitému, k iracionalismu, k planému řečnění. Jazykovému experimentu odpovídá v stoupající míře opětý návrat k rodnému jazyku. Ke „kolonizaci“, na niž myslel W. H. Auden, po futurismu, dadaismu, Gertrudě Steinové, Jamesi Joyceovi aj. již nedochází, či alespoň ne s potřebnou intenzitou. Místo toho se dosazují významy tam, kde byly již dávno opotřebovány. Knižní trh propadl oné úrovni školních učebnic, před níž již varoval Gottfried Benn. Těch několik autorů, kteří poctivě pokračují v tom, co jim literární revoluce na přelomu a v prvních desetiletích tohoto století poskytla, a jsou jen jako výjimka potvrzením pravidla – tak např. Helmut Heissenbüttel, navazující na Gertrudu Steinovou a Kurta Schwitterse – budí nedůvěru literárních, trhem ovlivněných skupin i aktuálních fejetonů. Tytéž projevy nedůvěry se tají pod nápisy a názory jako: „Jazyková kostní drť / která se považuje za poezii“ (Max Rychner) nebo „U pramenů vysychání / Pro německou avantgardu je mlčení posledním výkřikem“ (Peter Rühmkorf) atd. Dilema je tu nabíledni: na to, co se měří jinou mírou, aplikujeme tradiční měřítko. Místo tvorby platí popularita. Poloviční inteligence tu celým srdcem vyrábí nedůvěru k metodě, metodicky technické úvaze, experimentu a jeho demonstraci. Ani avantgardě mlčení, ani hře jedné literární sebevraždy (Franz Böckel-

mann: Frühes Fazit (Předčasný facit)), ale jejím kritikům patří lapidární závěr Wittgensteinova Traktátu: „O čem nemůžeme mluvit, o tom musíme mlčet.“

Jazykový experiment sídlí nyní v oblasti mezi „přirozenou“ a „umělou“ poezií, jak píše Max Bense ve své *Theorie der Texte* (Teorie textů), kterou je možno cum grano salis označit jako instruktivní nárys moderní estetiky, jako kompendium experimentálních způsobů psaní či příručku textových druhů. Jako extrémní stav experimentální literatury jeví se na jedné straně konkrétní poezie, převážně vizuální, která s oblibou překračuje hranice plakátového textu (stejně jako se jeví velmi pohyblivou hranice mezi konkrétní plastikou a design-objektem). Příklady tohoto druhu literatury přináší 7. sešit edice **Rot** s texty brazilské skupiny Noigandres, Eugenem Gomringerem vydávaná řada **konkrete poesie – poesia concreta**, jeho **Konstellationen** (Konstelace), jakož i Carlo Belloliho **Stenogrammi della geometria elementare** (Stenogramy elementární geometrie) v demonstrativní úpravě. Helmut Heissenbüttel jednoznačně ukázal ve své předmluvě **Über konkrete Poesie** (O konkrétní poezii) nutnost, ale také nutná nebezpečí takové literatury, když přes teoretické odmítnutí fonické básně (Lautgedicht) a typogramu rozpoznává nynější tendenci k typografické mumifikaci jako ještě příliš silnou a např. principy odpoutání se od veškeré metaforické nejasnosti jako ještě příliš úzké. To však neplatí výhradně pro tzv. konkrétní poezii.

Vysloveně extrémní případ experimentální literatury, ovšem při úplném vyloučení osobního poetického vědomí (Friedrich Hegel), představují dnes ony umělé, strojově pomocí programových elektronických číslicových počítačů vyráběné texty, k jejichž zhotovení je kromě slovníku zapotřebí již jen technika, připravujícího stroji program „psaní“ (= tvorba textů). Stochastické texty tohoto druhu byly několikrát uveřejněny v časopise **Augenblick** a v edici **Rot**. Odvolávajíc se na Hegelovu este-

niku, budeme nyní muset mluvit o stavu, kdy po romantickém umění již neexistuje poezie, tedy o post-umění (Nach-Kunst), měřeno dnešní představou umění vůbec. Tyto texty se však objevují, jak již bylo řečeno, jako extrémní případ; moderní experimentální literatura sídlí jako dříve v oblasti mezi tradovanou přirozenou a pravděpodobně budoucí umělou poezií, takřkajíc v oblasti post-umění, a současně i v oblasti před-umění (Vor-Kunst), v procesech fabrikace namísto fabulace, na cestě k postupnému zániku osobního poetického vědomí.

Knihy jako **Rotor** Ferdinanda Kriweta, **Fa:m Ahniesgwow** Hanse G. Helmse, **Textbücher** (Knihy textů) Helmuta Heissenbüttela, **Bestandteile des Vorüber** (Součástí uplynulého) a **Entwurf einer Rheinlandschaft** (Návrh rýnské krajiny) Maxe Bense, antologie **Movens, Felder** (Pole) Jürgena Beckera nebo texty, jako je **Fussballspiel** (Kopaná) a **Haiku Hiroshima** od Ludwiga Hariga, a konečně dva až dodnes jen zkráceně uveřejňované, ale důležité rukopisy: **Herzzero** Franze Mona a jazykový kabaret Ernsta Jandla **Laut & Luise** – takové knihy zdají se nám příznačné pro načrtnutou oblast před-umění, pro proces dalekosáhlé eliminace osobního poetického vědomí. Je pozoruhodné, že kniha Hanse G. Helmse byla původně normálním příběhem s příslušnými stadii psychologického vyprávění a teprve pak (nesporně z vědomí nedostatků) opakovaným pracovním postupem se pozvolna jazykově tak dalece změnila, že rekonstrukce stále ještě existující skryté probíhající fabule je pro čtenáře namáhavým procesem, přičemž se utmácený čtenář právem zeptá, co to má znamenat – a my tušíme, že se zde možná přece znovu odehrála ona nešťastná odluka formy od obsahu, která se zdála vyřízena na přelomu století. Zatímco se přece jedná o to, dát novým obsahům novou formu, případně dát novým formám nový obsah; o tom mluvil ostatně již Bert Brecht: „Chod naprázdno v literatuře . . . projevuje se jak známo tím, že se její básníci ne-

ustále pokoušejí dodat starým měšťáckým obsahům zoufalými předělvkami nový půvab . . . Jen nové obsahy snesou nové formy. Dokonce je vyžadují . . .“ Vraťme se však k **Fa:m Ahniesgwow**: angažovaný doslov Michaela Koeniga přináší mimo jiné jednoduchou reprodukci ryze tradiční fabule, výčet vyskytujících se jazyků (je jich 22, a tolika jazyky nemůže žádný člověk mluvit, natož je ještě obsažněji ovládat). Poskytuje nám hojnost výkladů a vysvětlení, takzvaný základ informace. Pouze na jednom místě je zmínka o možných pramenech tohoto poetického postupu; o původně mnohatisícistránkovém rukopisu se zde totiž poznamenává, že je psán „vyprávěcím stylem, silně ovlivněným Millerem a částečně Joycem“. Je nesporné, že se Hans G. Helms při vzniku řad morfémů a fonémů, které Michael Koenig nazývá aglutinacemi, učil u Joyce. Ale zatímco James Joyce dával svou knihu dohromady z mikročástí, které vznikaly v různé době, a není tu patrný vlastně žádný základní plán předem koncipovaného námětu, Hans G. Helms předem danou fabuli tradiční povahy jazykově upravil, příp. zrušil, převedl na řady fonémů atd. A právě zde je možno namítnout: když už fabule a psychologický detail pozbyly pro experimentální literaturu zajímavosti, nelze fabuli (psychologickému detailu) uniknout tím, že se dodatečně začneme piplat s jejím jazykem. Tak poskytuje Hans G. Helms při všem experimentování s jazykem přes předstíranou radikalitu nicméně příklad tradiční story, sice skryté, ale stále vyprávěné jako příběh, zatímco mnohem méně radikálně vyhlížející próza jako **Felder** Jürgena Beckera, **Herzzero** Franze Mona a **Fussballspiel** Ludwiga Hariga zřetelně míří k likvidaci story, k jejímu nahrazení esteticky kvalifikovaným textem, a jejím cílem není zábava, ale literatura. Souhlasili bychom, pokud experimentální postupy, např. textové permutace a anakolotovité řady u Ludwiga Hariga, nejsou dodatečně přidávány, nýbrž již předem autorem zamýšleny, a tak jsou funkčně vsazeny do kontextu. Naše úvahy, jež

se netýkají Helmsova experimentu jako takového, nýbrž jeho provedení, z čehož však výslovně vyjímáme Helmsův druhý velký experiment, polemiku s Martinem Heideggerem, která vyšla v Brémách pod názvem **Golem**, neplatí ani proti dalšímu příkladu experimentální prózy, proti **Rotoru** Ferdinanda Kriweta. Kniha je zajímavá spíše svou zásadní koncepcí, namířenou proti story, vzhledem k důslednosti, s níž je zde předváděn na základě hovorové řeči asociativně zkonstruovaný, vysoce redundantní text. Tento pokus lze zřejmě správně chápat jako výsledek jazykového procesu, jehož vzor nacházíme u Gertrudy Steinové a Jamese Joyce, ovšem již dovedený důsledně dál, a sice tak, že jazykový proces svým stálým opakováním radikálně demonstruje takový postup, na nějž indexikálně naráží titul: *rotace*. Zajímavý je výskyt nepřehledných autobiografických rysů, tendencí nebo impulsů – jako ve **Fa:m Ahniesgwow** i ve většině podobně zaměřené literatury. Připomíná poněkud **Entwurf einer Rheinlandschaft** od Maxe Bense nebo delší text Helmuta Heissenbüttela **Gedicht von der Übung zu sterben** (Báseň o cvičení se v umírání). A ještě něco je textům tohoto druhu vlastní a společné: zdá se totiž, že jejich realizační možnosti leží často spíše v akustické než ve vizuální oblasti; což odporuje běžnému názoru oněch veřejně právních ústavů, jež znovu a znovu s oblibou mluví o nemožnosti akusticky realizovat moderní poezii a sebe i své posluchače stíhají a baví provinciální lyrikou namísto demonstrace toho, „co při změně obsahu může ještě vůbec být nazýváno formou“ (Helmut Heissenbüttel), reportážním realismem místo hry s jazykem. Je potěšitelné, že k Helmsově knize je přiložena gramofonová deska, jejímž vyslechnutím se kniha stává současně textovou partiturou, jejíž poslech ale také ihned ukazuje (esteticky) akustický půvab takovýchto textů, založených především na řadách fonémů. Ferdinand Kriwet již jednou rozlišil mezi **Sehtextem** (vizuálním textem) a **Hörtextem** (textem fonickým). Zapo-

chybujeme-li o tom, že se jazyk dá zredukovat na pouhé jevy (optické nebo akustické), aniž by přestal být jazykem, musíme také dodat, že nynější pokusy Franze Mona s magnetofonovým páskem, rozsáhlé pasáže z **Golema** Hanse G. Helmse, **Sonies** Pierra Garniera a Henriho Chopina, autorů kolem časopisu **Les Lettres**, jsou vizuálně těžko realizovatelné. Lze snad říci, že jako fonická poezie tvoří opačný extrém k poezii vizuální a opouští již vlastně jazykovou oblast ve prospěch oblasti aranžovaných hluků, ve prospěch oblasti „hudby“, která je v **Golemu** Hanse G. Helmse již vědomě použita. — Na druhé straně zhotovují gramofonové nahrávky také autoři skupiny Noigandres, jejichž tvory se převážně počítají k vizuálně aranžované poezii. Nahrávky Gertrudy Steinové, jakož i **Merz-Grammophonplatte Lautgedicht von Kurt Schwitters, vom Autor selbst gesprochen** (gramofonová deska MERZ, fonická báseň od Kurta Schwitterse, namluvil autor) se staly mezitím slavnými a vzácnými objekty sběratelské vášně.

Tyto možnosti moderní poezie jsou přirozeně historicky připravené, v romantismu zamýšlené, futurismem a dadaismem předběžně realizované ve fonické básni, v simultánních textech a ve vysloveně rafinované typografii, přičemž se již tehdy, ač jen v zárodku (a dnes v extrémních případech), stíraly hranice mezi jazykem a hudbou, vizuálně aranžovaným textem a grafikou vzniklou řazením liter, např. v **Druck & Buchstabenbilder** (Obrazy z typů a liter) Klause Burkhardta, v **Alphabet** (abeceda) Hansjörga Mayera nebo ve **Vibrationstexte** (Vibrační texty) Carlfriedricha Clause. Sem též zařadíme plakátové texty či aranžmá z liter, strojové ideogramy Franze Mona, Ferdinanda Kriweta, Ditera Rota, Emmeta Williamse a Heinze Gappmayera, demonstrující pouze vnější podobu písma, které — jak píše Helmut Heissenbüttel v katalogu výstavy **Schrift und Bild** — představují vlastně návrat k i-básni Kurta Schwitterse. Zde i tam se již odehrál přechod od literatury (v tradičním smyslu)

k čistému, sémanticky prázdnému typoskriptu, jenž jako takový je ještě reprodukovatelný; zde i tam byl krok před literaturu již proveden. V již zmíněné a důležité antologii **Movens** jsou příklady materiálu tohoto druhu nejspíše přístupné. Antologie sama o sobě pozoruhodná se nám zdá sice poněkud jednostrannou, neboť pod titulem **Movens** se skrývá především ono hnutí, s nímž se příležitostně setkáváme pod známým názvem „kinetické umění“, zatímco slovo **movens** se přece jen spíše týká demonstrace pohyblivosti, variability a mnohvrstvenosti moderního uměleckého úsilí. Nepochybně ale náleží této knize zásluha, že ve větší míře, než je obvyklé, naznačuje texty Hanse Arpa, Kurta Schwit-terse, Gertrudy Steinové a jiných rámeč, uvnitř něhož musíme sledovat vývoj experimentální literatury současnosti.

V protikladu s často nebulózními představami jejich kritiků, kteří většinou ani nevědí, o čem je řeč, není dnešní experimentální literatura, byť se i tak ráda tváří, dělána jen tak z hlavy, nýbrž – jak bylo již zdůrazněno – vznikla historicky. Poskytuje dnes bezpočet mezních a smíšených forem, extrémních případů, přesahujících literární představu starého stylu, jež znamenají krok před poezii, krok směrem ke konci historického procesu, kde se setkáváme s Bensovou **Theorie der Texte** a jím sestavenými a estetickým kolokviem upravenými **Modelle** (Modely), náčrtem možné estetiky a apologie uměleckého experimentu.

Je neplodné přit se o nutnost experimentu v oblasti umění, neboť umění, chce-li přežít, experiment předpokládá. Podezřívát experiment – i když vyjmeme estetické kolokvium Maxe Bense jako místo, kde se experimentální teorie převádějí do experimentální praxe – nesevědí o uvolnění duševního úsilí inteligence, i když kritik se jmenuje Hans Magnus Enzensberger. Nedůvěra k experimentu je spíše privilegiem těch skupin, které se o literaturu starají a které zaměňují popularitu s potenci, učebnicové schopnosti s výkonem, žvanění s metodicky

technickou úvahou; a to ne teprve od roku 47. V poetických procesech od počátku našeho století patří experiment (a tendenčnost) k odvážným činům literatury vůbec, přičemž experiment vyžaduje, aby u autora rozhodovaly předpoklady, rozvrh a průběh a aby mu byly známy vlastnosti materiálu, s nímž pracuje. Jistěže při stále postupujícím zániku osobního poetického vědomí je estetický přínos moderní jazykové struktury ve smyslu tradované estetiky (rozuměj estetiky hodnot či estetiky obsahu) často zcela nejistý. Tyto jazykové struktury a postupy musí však být metodicky prozkoumány kvůli nim samým a protože se jedná o to, zjistit estetické výsledky, a tak snad vyvinout nový pojem literatury. Dnešní experimentální literatura se možná nyní, měřeno Friedrichem Hegelem, nachází v oblasti post-umění, měřeno horizontem, na němž můžeme pozorovat tyto historicky připravované experimenty, také však v oblasti před-umění; zcela jistě však v oblasti estetiky.

od verše ke konstelaci

Naše doba, jako každá doba, hovoří svým vlastním jazykem. Dnešní člověk chce rychle porozumět a chce rovněž, aby i jemu bylo rychle porozuměno. A mnoho lidí – a jejich počet se stále zvětšuje – chce, aby jim mnoho jiných lidí rychle porozumělo. Pro rychlou komunikaci je vhodnější televizor nežli dopis, rozhlas rychlejší než tisk. Lidské jazyky jsou ve stadiu formálního zjednodušení. Často v jediném slově dovedeme vyjádřit obsah celé věty. Ukazuje se rovněž tendence nahradit mnoho rozličných jazyků několika málo všeobecně platnými a užívanými jazyky.

Znamená snad toto zpřesnění a zjednodušení jazyka konec poezie? Jistě ne. Přesnost v pozitivním slova smyslu – soustředění a jednoduchost – je podstatou básnictví. Z toho by se dalo usuzovat na formální a substanciální příbuznost dnešního jazyka a poezie. Často se stává, že z propagačních hesel, sloganů, nadpisů a titulů vznikají nepozorovaně a nechtěně výtvoři, které by mohly být vzory nové poezie a potřebují být jen objeveny a vyloženy. Tam však, kde se píše verše, neexistuje již příbuznost ani formální, ani substanciální. Báseň ve verších je buď historická veličina, nebo uměleckořemeslná reminiscence. Verš nepatří do živého řádu jazyka. Jeho zvláštní jazyk je zcela oddělen od života. Mezi veršovanou básní a společností není již žádný vztah. Velká část mladých německých, španělských a jihoamerických básníků se dnes zabývá iracionální poezií. V této poezii se pěstuje individuální výraz, projevující se nápadným hromaděním metafor. Poezie dnešní doby a poezie

budoucnosti – chce-li sloužit lidské společnosti – nemůže však spočívat v tom, aby vyjadřovala osobní pocity a myšlenky pomocí výraziva, které zajímá především několik horlivých interpretů. Dnešní umění nemá již co dělat se surrealismem. Nová poezie je zdůvodněna vývojově i historicky. Její počátky je možno vidět v pokusech Arna Holze (básně Phantasus – rytmicky k sobě patřící slova hromadí autor do jedné řádky, takže vzniká obraz krátkých a dlouhých řádek), v pozdním díle Mallarméa a v kaligramech Guillaumea Apollinaira. Mallarmé a Apollinaire se pokoušeli hlavně komplikovanou typografickou úpravou vytrhnout jediné slovo nebo dokonce jediné písmeno ze syntaxe, která je poutá, a tak mu dát váhu a osobitost. Že se tím poezie dostala do paralelní situace s uměním výtvarným (Kandinsky, Klee, Mondrian), dokazuje její účast na velkém očištném procesu, který nově odkryl stavební prvky na jedné i na druhé straně. V poezii bylo objeveno slovo jako prvek. Zabývala se jím futuristická poezie, částečně také expresionisté a hlavně hnutí dada.

V Americe našla poezie tohoto druhu dva představitele, a to E. E. Cummingsa a Williama Carlose Williamse, kteří naprosto rozličným způsobem převedli tuto poezii do současnosti. Zatímco Cummings se přiznává k lidskému a umělému „vytržení“, v němž naprosto nelze spatřovat cíl moderní poezie, podařilo se Williamsovi do té míry objektivizovat pomocí úsporných koncentrovaných prostředků svou výpověď, že vyzradil celý svět americké skutečnosti, k níž má každý přístup.

Dnešní pojetí je však zásadně odlišné.

Současné poezii je třeba dát organickou funkci ve společnosti, a tím určit místo básníka. Přitom je třeba myslet na formální zjednodušení jazyka i znakového charakteru písma. O organické funkci poezie je však možno hovořit teprve pak, až se sama zařadí do těchto jazykových postupů. Nová báseň je tedy jako celek i ve svých součástech jednoduchá a přehledná. Stává se předmětem pozoro-

rování a předmětem potřeby. Je krátká a přesná. Je memorovatelná a je možno vrýt si ji do paměti i jako obraz. Dnešnímu člověku slouží svým objektivním charakterem hry a básník jí slouží svým obzvláštním nadáním k této činnosti. Musí být znalcem hry a znalcem jazykových pravidel, vynálezcem nových forem.

Nová báseň může ovlivnit hovorovou řeč. Účel nové poezie je mnohem přímější než účel poezie individualistické. Jejím přínosem bude soustředění, úspornost a mlčení. Právě mlčení vyznačuje novou poezii proti poezii individualistické.

Konstelace je nejjednodušší možnost, jak vytvářet poezii, spočívající na slově. Je to skupina slov, řetězených vedle sebe nebo pod sebou – nikdy jich není příliš mnoho – která mají k sobě vzájemně myšlenkově látkový vztah. A to je vše.

Konstelace je řád a zároveň pole působnosti s pevnými veličinami. Dovoluje hru. Dovoluje řazení slovních pojmů A, B, C a jejich možné variace. Tak například teprve v konstelaci se stává invence pohyblivou veličinou, problémem. Básník určuje v konstelaci rozsah pole a naznačuje jeho možnosti. Čtenář se účastní této hry, jejíž pravidla krok za krokem sleduje. Konstelace je mezinárodní a nadnárodní, je nepřeložitelná, jedinečná. Je to realita sama o sobě a není to žádná báseň o ničem. Pomocným prostředkem konstelace je kombinatorika. Konstelace není žádný formální ani tematický recept. Konstelace je výzva.

Shrnutí: Pod konstelací rozumím seskupení několika rozličných slov tak, že jejich vzájemný vztah vzniká nikoli převážně syntaktickými prostředky, ale jejich materiální konkrétní přítomností ve stejném prostoru. Tak vzniká místo jednoho vztahu ihned vztahů několik v rozličných směrech, což čtenáři dovoluje uvnitř určité struktury, dané básníkem, pomocí volby slov hledat a zkoušet rozličné významové výklady. Postavení čtenáře v kombinaci je postavení spoluhráče, zatímco básník určuje hru.

helmut heissenbüttel

předpoklady

1

Zdá se, že dnes poněkud upadlo v zapomenutí, že literatura sestává nikoliv z představ, obrazů, pocitů, mínění, tezí, sporů, „předmětů duchovní spotřeby“ atd., ale z jazyka, že nemá co dělat s ničím jiným než s jazykem. A jestliže to neupadlo v zapomenutí, pak se nezdá, že by bylo samozřejmé, co to znamená. Co to znamená?

2

Co do její jazykové podstaty nelze literaturu rozlišit od mluvení, na němž se každý dennodenně podílí a v němž spočívá obecný dorozumivací prostředek mezi lidmi. Nazýváme je hovorovým jazykem. A to znamená jednou něco, čím se hovoří, a jednou něco, co hovoří. Chceme-li, je hovorový jazyk nejnižším stupněm jazyka, nízkým v tom smyslu, že je určován praktickými potřebami, nutností dorozumět se pokud možno nejrychleji a bez obtíží. Na rozdíl od toho vyznačovala by se pak literatura výběrovými a ztvárňujícími principy.

3

Že literatura sestává z jazyka, to však také znamená, že tento jazyk je prostředkem, že je něčím, co zprostředkuje to, co se chce projevit a uvědomit se. Tento prostředek se odlišuje od prostředků např. malířství a hudby tím, že se vžil silnější měrou než barvy nebo tóny. Jazyk zahrnuje širší a mnohem diferencovanější významový okruh. Při tom hraje úlohu dvě složky: slova a vzájemné větné spojení

slov. Slova přitom nejsou jednoznačná jako znaky, ale mají současně okolo sebe atmosféru. (Ve svém významu jsou proměnlivá historicko-etymologicky, společensky nebo individuálně.) Syntaktické spojení spočívá na základním modelu, a to podmět – předmět – přísudek. Tento základní model naznačuje, že jazykové vypořádání se se světem se děje za toho předpokladu, že vždycky existuje něco, k čemu se všechno váže, a něco jiného, co stojí proti tomuto ústřednímu bodu, přičemž je však obojí navzájem spjata formou akce a reakce. Tento model se mnohonásobně diferencoval. Systém přiřazení a nadřazení reaguje na nejjemnější podněty. Nejmenší nuance jsou zřetelné. Všechno to spolupůsobí, když se hovoří. Všechno to do určité míry předem rozhoduje, kdykoliv by byl učiněn pokus hovořit literárně, tzn. příkladně. Na druhé straně příkladné mluvení literatury a poezie vždy znovu pozměňovalo, obměňovalo a obnovovalo všeobecné pole jazyka.

4

Jestliže jazyk sám ze sebe dodával člověku pro jeho orientaci ve světě základní model a schémata, pak literatura šla často dál a vždycky vytvářela nové zvláštní modely. Zvláštní modely, které slouží k sebeporozumění člověka. To, co předznačuje literární jazyk před obecným, záleží ve vyzdvižení těchto zvláštních modelů. Principy, podle nichž se to děje, byly a jsou vyvozovány z obecných jazykových pravidel. Jazykové pole je dáno zvláštními pravidly. Tato sahají od vymezení slovní zásoby a od určitých daných syntaktických forem (v dialogu a v dramatu) až ke komplikovaným metrickým vymezením v básni. Postup se během času prosadil natolik, že principy, podle nichž se dál, byly paradoxně považovány za věc samu. Kdo byl schopen čistě technicky vyhovět určitým pravidlům (např. formě sonetu), udělal tím báseň. Což však nebylo to pravé.

5

K tomu přistupuje ještě něco. Jazyk obecného a praktického dorozumění může být pokaždé jedině historicky podmíněným jazykem. Pokud literární „zvláštní model“ vyvozuje svůj smysl ze vztahu k obecnému poli jazyka, může zastupovat vždy jen tu či onu současnou situaci. Pravidla a principy literárního ozvláštňení jsou historické. Současně se však děje všechno, co na sebe v jazyce naráží, nejen na základě změny praktických podmínek dorozumění, ale děje se to proto, že se v literatuře projevilo to, co se nově obměnilo a změnilo. Změny v jazyce znamenají změny ve výkladu světa. Literatura vyrůstá z tohoto procesu a zároveň jej žene vpřed. Jak dlouhá údobí se mohly udržet určité představy a pravidla, záleželo vždy znovu na tom, jak dlouho dovolily poměry nezměněnou orientační metodu. Vždy znovu se vyskytly zvraty a pokusy obnovit osvědčené metody. To se zdá dnes ještě stěžejí možné. Jazykové zkracovací postupy a kánon motivu v románě 18. a 19. století např. propadají ustrnutí. Kdo by si dnes chtěl brát za vzor Balzaca nebo Fontana, mohl by to dělat jen v tom případě, kdyby náš svět a jeho jazykové vyjádření byly v zásadních bodech tytéž jako svět našich dědů a pradědů. A to jistě nejsou.

6

Hovořím-li o sobě a o tom, co jsem se např. snažil říci v některých svých textech, pak musím předeslat, že se mi skutečně zdá, jako by se něco podstatného změnilo. Co se změnilo, bylo by možno mnoha způsoby vyčíst. Ale poněvadž jsem literárně činný a poněvadž se pokouším žít v jazyce (v našem jazyce) tak, aby mi odpovídal, nezajímají mne všechny ostatní důvody. V čem by spočívala odpověď jazyka? Jistě ne ve slovíčkách jako atomová bomba, manažer, olympiáda atd. (i když se to tam může znovu dostat), ani ne ve společensko-kritických filosofématech (jako např. řeč o „trüb Bestehen-

des“), ani ne v programech toho či onoho druhu. Poznávám spíše (nebo věřím, že poznávám), že sta-
rý základní model jazyka „podmět – předmět –
přísudek“ již neobstojí. Ještě jej používáme. Je
však již strnulý. Jeví se jako opotřebovaný, drolí se,
zvětrává. Samotný systém jazyka začíná být ve
smyslu konzervátorů „klasický“. Tam, kde pracují
konzervátoři, je nutno očekávat mrtvolu. Veškeré
útoky proti tomu, co je neobvyklé, vypomáhají si
argumenty konzervátorů. Veškeré argumenty sbíhají
se do postulátu o věčně platném. Ale rozumíme
tomu ještě opravdu? Jak mluvíme? Ve formulích.
Jak reagujeme? Jako na signály. Stírá se rozdíl
mezi tím, co označuji jako já, a tím, co nejsem.
Nejsem již vůbec (nebo jen zvenčí) orientován.
Mohu o tom mluvit?

7

Pokusil jsem se mluvit. Pokusil jsem se postupně
prodrat se k jádru. To základní, co jsem vycítil jako
pozměněné, ukázalo se mi v situaci, v níž se lite-
rární příkladná řeč musí zřetelně a zvláštním způ-
sobem smísit se základy jazyka. Když se vymkl způ-
sob, jakým se mluví, znamenalo to vniknout, abych
tak řekl, do nitra jazyka, otevřít jej a dotázat se
jeho nejskrytějších spojitostí. Co přitom vzniklo, ne-
může být žádný nový jazyk. Je to řeč, která si vypo-
máhá kontrastem k překonané syntaxi a k překo-
nanému používání slov. Slova se na sebe vážou,
jelikož jednoznačná rozpoznatelnost vchází nyní
s konečnou platností do pole, jež zůstává samo v so-
bě neurčitelné. Tento zásadní faktor neurčitelnosti
nedopustí nikdy, aby se došlo k tomu, co můžeme
nazvat obrazem nebo metaforou. Obraz nebo me-
tafora byly by jako něco jednoznačně rozpoznatel-
ného částí onoho jazyka, jenž se právě vymkl.
Větné podmínky, větné předměty, větné přísudky od-
padají, jelikož zkušenost, o níž se mluví, stojí vně
jednoznačného vztahu podmět–předmět. Jedině
formulace, která dovolí vypadnout jednomu z členů
ve starém základním modelu, může o tom něco po-

vědět. Spojitosti se vytvářejí ne v systematickém
nebo v logicko-syntaktickém pletivu, ale z vedlej-
ších významů, z dvojznačností, které vznikají ve
zvětralé syntaxi. Nejistota, odcizení, dohmatávání
se v temnotách, ale také nepochopitelná jistota
ještě jsoucího, stávají se tematicky zřejmé v nej-
úsečnějších floskulích a ve zkonstatěných heslech
tvorby. To vše se děje ne v abstraktní kombinaci
„jazykového materiálu“, jako by se nyní používalo
namísto skvrn, splývání barev a tahů štětcem je-
nom slov a větných zlomků. To vše se také neděje
jako „zašifrování“ jakéhokoliv druhu. Děje se to
jako pokus, poprvé vniknout a dotknout se půdy
ve světě, jenž se dosud zdá vymykát jazyku. A hra-
nice, jichž se dosahuje, nejsou hranicemi Nicoty,
Bezřečí, Chaosu (ať by to byly jakékoliv důvody,
které by byly vynalezeny, aby si člověk k těmto hra-
nicím razil cestu), ale jsou to hranice toho, co ještě
není vyslovitelné.

abraham a. moles

první manifest permutacionálního umění

(Zkráceno)

Vstupujeme do období **permutacionálního umění**. **Permutací** rozumíme kombinatoriku jednoduchých elementů s omezenou rozmanitostí, která otevírá vnímání nezměrné pole možností. Permutace stojí v samém středu umělecké činnosti, znamená rozmanitost v jednotvárnosti. Permutacionální umění bude produktem přechodu od světa analytického k světu syntetickému.

Permutace je hlavním instinktem racionálního myšlení. Jakmile rozum rozčlenil svět do kategorií, našel člověku jeho hravý duch permutaci.

Moderní umělecké dílo je ve své podstatě mnohotvárné a tato mnohotvárnost má dvě dimenze:

1 / Kopie znamená zmožení skutečného; fotografie spočívá v reprodukci nespočetných exemplářů jednoho původního pohledu; odhalila současně nenahraditelnou hodnotu záběru i bezmeznou banalitu kopie. V protikladu ke klasickému malířství, které zkonstruovalo jednotu objektu na základě mnohosti jeho aspektů, objevila fotografie mnohotvárnost děl, která je možno reprodukovat z téhož objektu na základě mnohosti hledisek, a především pak objevila autonomii těchto děl vzhledem k jejich společnému původu.

2 / Kombinatorika je druhou dimenzí mnohosti. Permutacionální dílo s určitým omezením i každé materiální dílo připouští podle strukturalistické teze na jedné straně jednoduché elementy a na druhé způsob, jak je spojovat. Z této věty vyplývá, že stejnému počtu elementů může odpovídat velký počet způsobů jejich spojování, které tak od sebe odtrhují materiál a formu, oddělují možné od sku-

tečného a vyjadřují potencialitu jako autonomní veličinu.

Všechny tyto způsoby spojování mohou odpovídat buď pravidlům rozličným, která musí být pokaždé vyjádřena, nebo identickým, odvozeným ze stejného duševního procesu, ze stejné tvůrčí kapacity, která vstupuje do akce pomocí hry: hra v domino je podnětem k figurám na stole. Tyto figury si mohou činit nárok na estetickou hodnotu. Vyskytují se mezi nimi takové, které vznikly z týchž pravidel spojování, přesto však jimi nejsou zcela determinovány. To nazýváme svobodou: je-li totiž počet parametrů větší než počet spojení, sloužících k determinování systému.

Permutacionální umění se stává výrazně experimentálním a staví si za cíl vymezit a vyčerpát pole možností, přístupné sadou pravidel; permutacionální umění materializuje svobodu. To vše odpovídá stejnému duševnímu procesu, stejnému omezení možností a stejné tvůrčí kapacitě. V té míře, jak nás to učí informační teorie vnímání, jsou struktury určovány spojovacími pravidly elementů a redundance uměleckých poselství kódovacími pravidly jejich kombinatoriky. Všechna permutacionální díla, zahrnutá v poli možností, které je zvoleno předem, mají tedy stejně hodnotný původ a poskytují nám stejný stupeň novosti; všechny realizují rozličně a zároveň podobně toto obnovování předvídatelného, zcela v protikladu ke kopii.

Lidský duch často podlehl kouzlu permutace, v minulých staletích se v ní téměř vždy utopil, neboť moc kombinatorického algoritmu vždy přesahuje schopnosti toho, kdo se mu vydává všanc. Pro člověka 19. století jsou šachy stejně mnohostranné jako prales s mnohotvarým rozvětvením, a skutečnost, že matematický pozorovatel může ve svém metajazyce potvrdit konečnost hry, poskytuje vědomí hráče jen metafyzickou útěchu, kterou se snažil zapřisahat Borges ve svých fikcích.

KOPIE

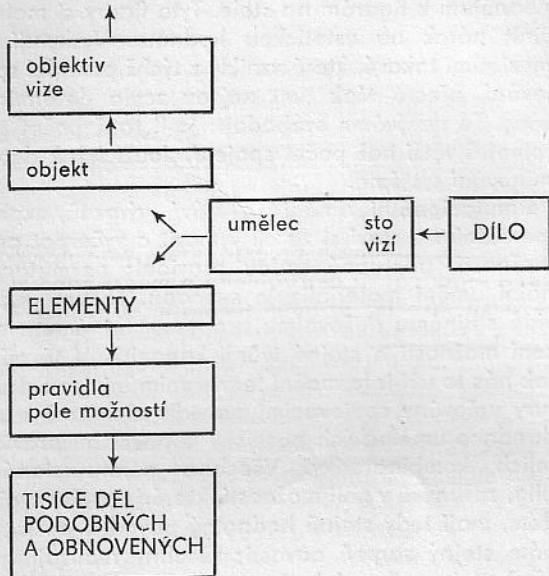
KOPIE

KOPIE

KOPIE

KOPIE

.....



My lidé 20. století jsme však objevili kabalistické tajemství ovládnání: číslicové počítače jako počítače vytvářejí bez námahy mnohost kombinací.

Permutace:

Je-li dáno m rozličných objektů, jmenujeme permutací těchto objektů každou skupinu, která je utvořena tak, že v ní tyto objekty za sebou následují. Dvě permutace objektů m se tedy od sebe mohou lišit jen řazením objektů, které obsahují. Matematicky existuje $m!$ permutací:

0!	1
1!	1
2!	2
3!	6
4!	24
5!	120
6!	720
7!	5040
8!	40320
9!	362880
10!	3628800
11!	39916800
12!	479001600

Řazení:

Je dáno m rozličných objektů, které tvoří množství zvané repertoár, a nerozdělené p menší nebo stejně velké jako m ; řazením těchto m objektů p k p jmenujeme každou skupinu, vytvořenou tak, že v ní následují jedny za druhými p těchto objektů. Matematicky existuje

$$\frac{m!}{p!}$$

řazení.

Kombinace:

Je dáno m objektů, repertoár, který tvoří celé p , větší nebo stejně velké jako m ; kombinací C_m^p těchto m objektů p k p jmenujeme každou skupinu, která je tvořena z p těchto objektů; řazení objektů nehraje úlohu v definici, neboť není předpokladem, že objekty musí být seřazeny přímočaře. Dvě kombinace m objektů p k p se od sebe mohou lišit jen povahou objektů, které dosahují. Matematicky existuje

$$\frac{m!}{p!(m-p)!}$$

kombinací od m objektů p k p .

Materiál a forma:

Permutacionální umění je v podstatě strukturalistické, protože izoluje atomy vesmíru a znovu je sestavuje do libovolné struktury. Tato struktura existuje jen do té míry, do jaké ji vnímáme:

existuje vždy pro svého tvůrce – pokud ji nezapomněl –,

existuje někdy pro svého spotřebitele, a úplnosti je dosaženo, jestliže jeden i druhý se účastní téhož vnímání: pak je poselství zprostředkováno.

Permutacionální umění si klade za cíl vyčerpat všechny nevyužité možnosti díla. Touto činností vyvíjí v umělci v ě d o m í m o ž n o s t í. Umělecké dílo je od té doby především myšlenkou, která je abstraktně transponována do skupiny pravidel, a mnohostí realizací, které všechny těmto pravidlům vyhovují, které všechny jsou ve své materialitě rozdílné a které všechny mají podíl na stejném myšlenkovém systému.

Svou tvůrčí imaginaci klade nyní umělec spíše do bohatství variací než do souhlasu s nějakou realitou, od níž se moderní senzibilita čím dál víc osvobozuje. Skutečné je to, co konstruujeme, je to, co jako konstruované vnímáme, a kultura je tedy podle definice výraz umělosti okolí. Neexistuje už přenice, pole a strouhy, nahé ženy a koně, existují prvky vnímání, linie, přímky a trojúhelníky, skvrny barev a zvuků a existuje konečně řád, jak je kombinovat.

Vezměme van Goghovu chýši: roztříhejme ji v jemné proužky a složme geometrickou skládačku zase dohromady, jak nám to vyhovuje, nebo jak nám to diktuje nová senzibilita od okamžiku, kdy ve svém srdci zabíjíme každý letitý romantismus: neexistuje už žádná chýše, protože neexistuje žádný van Gogh. Snad se ještě mohou vyskytnout umělecká díla. Vrhněme se do atomárních hlubin bezprostřední senzibility, do nichž nás zvalo již nefigurativní umění.

Proti mnohosti na úzkém prostoru kolem jednoho a téhož sémantického syžetu, jenž nám poskytl variaci na téma – konstantní objekt umělce z minulých dob, jenž zalidnil vesmír pannami a satyry –, staví permutace rovnoměrně husté zkoumání pole možností. Tradiční umělec básnil neurčitě na téma zrodu nebo nahoty; po velkém zápase se modernímu umění konečně podařilo zničit syžet, reziduum pokrytecky sémantické epochy, která svou (velmi relativní) odvahu skrývala za jednotvárností syžetu, vyjádřeného slovy.

Po znaku bez významu objevuje permutacionální umění opět nový zcela abstraktní význam uměleckého bytí, bytí kódu pravidel, která vymezují permutaci a jejichž množství konstituuje myšlenku, ono právě poselství tvůrce, jež je živeno kombinací elementů.

Existuje velký počet děl na určité myšlenkové téma, která jsou všechna na jisté úrovni rozdílná, avšak současně identická; je to právě tato úroveň, na níž nám dílo tuto myšlenku ozřejmuje. Pouze ve věku strojů může permutacionální umění dosáhnout svého pravého významu. Základní pojmy permutacionálního umění existují odjakživa: lehce je nalezneme při rekapitulaci nesčetných příkladů. Idea umělecké hry je skutečně jednou z velkých myšlenek kultury. Po staletí se táhne permutacionálními formami v girlandě figurativních děl. Objevuje se ve všech dobách a všech civilizacích brzy nezávisle, brzy je zahrnuta v mystiku, kabalistiku a všechny údajně zděděné taje pythagorismu; permutacionální umění musíme však velmi přesně rozlišovat od všech malých pokusů, které počínaje akrostichem a konče mozaikovým vlysem více či méně skromně využívaly kombinatoriky.

Umění existuje jen ve svých realizacích a permutacionální pohyby jsou schopny vyvíjet se od menších k větším uměním od toho okamžiku, kdy moc stroje přispěchala na pomoc chudobě lidského ducha, takže může sledovat své vlastní kombinace. Tento okamžik nadešel. Ponechme stranou nástěn-

né koberce, mozaiky a kaleidoskopy a pusťme se ve volných chvílích do hry na poli možností jako do základní antisémantické aktivity ducha.

Dějinný přehled

Matematika

„Matematikové se nezabývají předměty, nýbrž relacemi mezi předměty; zůstává tedy na jejich vůli dosazovat určité objekty za jiné, tím spíše, jsou-li jejich vzájemné relace neměnné. Obsah je jim lhostejný, zajímá je forma.“
H. Poincaré

Matematika ve stadiu tvůrčí abstraktní funkce je uměním jako každá věda, která je pěstována. Permutacionální metoda je znovuzkřížením matematiky, sterilizované vyčerpáním duševních schopností velkých matematiků. Matematická hra spočívá převážně na kombinatorice myšlenkových elementů, které pak pod ochranným lakem sylogismů budou ovinuty slámou, aby se mohly udržet v intelektuální společnosti, aniž by došly úhony. Raymundus Lullus objevil, že by logika mohla být permutacionální, avšak zapomněl z toho vyvodit důsledky, které se vnucovaly s ohledem na sterilitu sylogismu v životě.

Hudba

Taje permutacionální hudby spočívají v epoše, která pěstuje repertoár tónů současně s jejich notovým záznamem. Athanasius Kircher předem načrtává v obrysech své „ars musarithmica“ pozdější Mozartovu „hru v kostky“ a posouvá tak zpět datum vzniku algoritmické hudby.

Seriální hudba spočívá vysloveně na permutaci; jakmile jediným škrtem převedla dvanáct tónů na podobnost stejně pravděpodobného repertoáru, navrhuje inflexibilní hru série jako konstruktivní

modus formy. Mathias Hauer podněcuje k neomezeným hrám, které realizuje Barbaud pomocí kanálů strojů, vyrábějících informace. Algoritmuje hudbu, ukazuje a dokazuje, že hodnota hudebního díla patří k superstrukturám, u nichž posluchač vnímá racionalitu, nezávislou na materiálních formách, jež na sebe berou noty na notovém papíře.

Hudební kompozice však, tj. zvolené pole kombinatoriky, která je zachycena pomocí pořadačů a zesilovačů inteligence, jeví se jako pole bezprostředně otevřené náhlé expanzi permutacionálního umění. Hudební kompozice vypočítávala a odříkávala dříve často svůj repertoár, až se osvobodila od tyranie citu a – zabstraktněla – v nejlibovolejších formách přivykla statistickému zachycení, definujícímu kompozici jako šťastnou dialektiku řádu a chaosu. Dnes jí permutacionální hra nabízí nutné prodloužení její vlastní estetiky.

Zkoumání pole možností už započalo a již dnes se objevují k ovládnutí působivých oblastí dvě cesty:

- a) zkoumání pole, jež je libovolně definováno stejně libovolnými pravidly, jak k tomu dává podnět algoritmická škola;
- b) zkoumání pole, které je již definováno, nebo je v každém případě definovatelné právě existencí minulých děl, jež jsou pouhými vyvýšeními v tom, co nazýváme terra incognita; zkoumání pole, které může být definováno studiem a posteriori o statistických vlastnostech děl minulosti: napsal Brahms každého Brahmse, kterého mohl napsat? – to je otázka, kterou si klade experimentální estetika permutacionálního umění; vyčerpávání génia započalo.

Literatura

Literatura se dlouho podřizovala tyranii citu. Výpravový příběh vždycky porušil sám text. Bylo třeba úsilí takového Valéryho, Maxe Bense, Francise

Ponge, aby oddělili jedno od druhého, formu od smyslu, estetiku od sémantiky. Hebrejské písmo se svou redundancí, která se pohybuje pod 33%, může si dovolit křížovku o třech rozměrech a otvírá tím permutacionální literatuře další rozměr v materiálním smyslu pojmu „text“, jehož teorii vypracoval Max Bense.

Permutace existuje v sémantické oblasti již odedávna na úrovni dějové niti. Vyprávění z Tisíce a jedné noci jsou toho klasickým příkladem. Kafkova Čínská zeď definuje rozškátkování a kombinatoriku zoufalství. Butor a Robbe-Grillet výslovně navrhuji kombinatoriku jako metodu literární kompozice, avšak kriminální román a špatné romány uveřejňované v časopisech použily bez velkých teoretických úvah hlavních principů permutace quasiněkonečného obnovování týchž dějových elementů, podle receptů, jež vložil Propp v legendárním Pokladu primitivního lidstva. Pierre Benoit a Dely jsou mistři menšího žánru, jež ve velké míře znovu přijmou kaleidoskopičtí pořadatelé, aby z něho dělali romány.

Poezie

Poezie, která se nalézá na poloviční cestě mezi smyslem a hláskovou formou, nemohla se nikdy přidat k žádné straně a experimentální poezie se zmítá sem a tam mezi různými tendencemi tónu a smyslu; může tu existovat permutacionalita mezi libovolnými elementy předem určeného repertoáru, je však zřejmě žádoucí, aby se tyto elementy nalézaly rovněž tak v homogenních repertoárech; permutacionální hra mezi formou a obsahem, mezi tónem a smyslem vydává se v nebezpečí, není-li příliš jednoduchá, že přesáhne chápavost nevinných čtenářů: přes všechny snahy Larousse, Littéra, Brockhause aj. zůstává koneckonců smysl slov mnohem méně atomizovatelný než slova sama, napsaná na papíře, nebo hláskové objekty, zaznamenané na magnetofonové páse. Význam zůstává

stále nepřetržitým systémem se zhuštěnými jádry smyslu, jež lze v sémantickém prostoru obtížně lokalizovat.

Proto vyústila plodnost ducha nesčetných předchůdců permutacionální poezie – počínaje meschinotovci z 15. století a konce oulipotisty z roku 1961 – téměř vždy ve slovo, ve foném, ve větu nebo ve verš, téměř nikdy ne ve smysl, neboť ten je lehce pozměnitelný a pouhé sousedství jej může narušit.

Tvořivý šimpanz, platonický matematický mýtus, obnovený Emilem Borelem, je čtenářem Diderota a bojovníkem za permutacionální literaturu. Vyzbrojen psacím strojem vstupuje do boje proti klasickým básníkům, kteří znali z permutace pouze onu ubohou formu rýmu a kteří – mimo svou pracovní – nerozpoznali, že jej metrika předpokládá při odborné práci se slovem. Řečeno jednoduše, rozložíme-li verše do stop, pak to svědčí o tom, že pohlížíme na slabiky jako na věci, z nichž se dají vytvořit prvky, které jsou dobré k tomu, aby byly strčeny do jednoho pytle, a je na básnickém géniovi budoucnosti, aby je z toho pytle vytáhl a přitom nechal inteligenci stranou.

Jacques Prévert, který rozkládá gramatické příklady a znovu je sestavuje podle pravidla $n \cdot n + 1$, Guillaume Apollinaire, jenž pracuje na Prokrustově loži typografického zrcadla, Isidore Isou a Dufrêne s vnitřním rýmem slov zaujímají nesmělou pozici permutacionální poezie, jež se neodvažuje nazývat se jménem, neboť je to rukodělná práce, zatímco dříve jmenované premisy z toho dělají charakteristický produkt mechanického umění.

Raymond Queneau, jenž zkomponoval na imaginárním stroji sto tisíc miliard básní, otevřel permutacionální poezii další výhledy, ale spokojil se tím, že navrhl možnosti a stroj prodal.

Malířství

Malíř byl až dosud nositelem jedné kultury, zcela nepřátelské racionálním kulturám, jaké nám nabízí matematika a permutacionální hra. Po hudebníku, básníku, literátu, architektu a dekoratérovi byl malíř poslední baštou antiracionalismu svým zásadním neporozuměním kombinačnímu myšlení, jež vyvozuje permutacionální umění. Je stále ještě tím, kdo je nejvíce zmaten vpádem strojů do světa umění a kdo si dělá nejvíc iluzí o vlastní záhubě. Vyzván k účasti na umění naší doby, je malíř, jemuž je nabídnut počítačový stroj (čistě teoretická úvaha), jistě ze všech umělců ten, kdo nejméně ví, co by si s ním měl počít; bylo zapotřebí Mondriana, televize a Goetzových a Molnarových experimentů, aby bylo možno pochopit kvalifikaci skutečného. Většina moderních malířů, specialistů na „rozevláté postavy“, to dosud nepochopila.

Snad nejlépe pochopili kombinační možnost prvků jejich figury „geometři“. Značný čas, který je třeba k malování, i to, že dosud chybělo kinematografické malířství, zabránilo skutečně také realizacím několika permutacionálních záchvatů geometrů. Malina a Schöffer, Tinguely a Vasarely rozpoznali moc pohybu početně omezených elementů, jež je sukcesivně v permutacionálním řazení předváděny pasivním divákům bez jakékoli systematiky; pochopili alespoň postupující nekonečnost, jejíž kapacitu předváděli astronomové na hře planet, kterou na jejich podnět reprodukovali dovední hodináři.

Nekonečný postup nachází nejdokonalejší výraz v teorému o věčném návratu od Poincarého, avšak v tomto příspěvku kombinačních technik existuje podstatně pasivní aspekt, k němuž barevný klavír od Schöffera nepřináší žádné zásadní řešení. Vasarely objevil permutacionální zákon interference struktur, nikdo se však dosud neodvážil předhodit plody obrazovky televizoru stroji, aby je znovu vyprodukoval na základě určitého počtu pravidel permutacionálních asociací. Zdá se však, že vidění

nám může poskytnout nejbezprostředněji své filtry dobré formy, které jsou konkrétním krokem mezi permutacionální hrou a uměním.

Z á v ě r

Umění začalo jako hra, vyvíjelo se jako povolání, kvetlo jako kult. Vráť se opět ke hře?

Na pokraji civilizace volného času mění se i sám smysl umění; musí se v životě vyskytovat, život však je užívání času. Permutace definuje pole možností, které uzavírá do libovolných pravidel, vytvářejících ideu. Umělec navrhl ideu; dílo budou ode dneška realizovat buď stroje, nebo přímo spotřebitelé; spojí v sobě preciznost jedinečnosti s přesností hry. Neexistují již hranice mezi jedním a druhým, geniální či negeniální umělec nepatří k druhu, transcendentnímu to, co je lidem obecné, je programátorem jako my všichni.

Zahrnujíc společenský faktor umění nabízí nám permutace navíc oblasti, které poněvadž jsou ohraničeny, jsou nekonečně hustěji obydleny než neohraničenost naší chudé imaginace: toto je pravidlo Avenariovo: „vymežit si hranice, aby je bylo možno překročit“, a to je onen zesilovač inteligence, jež vytváří stroj, který nám bude sloužit k uskutečňování permutace.

Jako vodotisk do papíru je permutacionální umění vepsáno do technologické éry.

50 tezí pro „otevřenou poezii“

- 1 Básníkovi navrhuji, aby teď také on riskoval.
- 2 Samozřejmě, jsme svobodni. Musíme uskutečňovat tuto svobodu, užívat ji. Svoboda je prázdnota, říkají z Dálného východu. Avšak my jsme z dálného západu.
- 3 Nechť je slovo skutkem – nebo nechť je slovo opět skutkem. Slovo – skutek, to je název. Nazývat znamená začleňovat do světa lidí. Na počátku bylo Slovo – Hlas – Řeč. Ale to nebyl počátek světa, to byl počátek člověka, panství člověka, humanizace světa. Humanizace! Svět! ... Nechť právě tato slova jsou používána.
- 4 Nepřijímat běžná slova, ošřepaná slova. Nedůvěřovat si.
- 5 Překročit sémantické tabu. – A ztroskotat v nedělitelnosti? Uskutečnění tohoto překročení má větší cenu.
- 6 Nechť se básník stane prostředníkem mezi znakem a významem.
- 7 Neurčité: kolik je zde slibů. Nepředvídané (budme upřímní): nelze určit, kolik překvapení nás zde může potkat.
- 8 Tedy vyvolávat skutečnost (jako to činí fotografie). Vyjít z možného ke skutečnému. Z toho, co ještě není, k tomu, co bude. Vytvářet realitu, avšak v jiném duchu, nežli ji vytváří realismus, který se spokojuje se samozřejmostmi a hledá jen to, co již bylo nalezeno.
- 9 Je zde jedno nebezpečí – jako u každého experimentálního umění: možnost zaměňovat prostředky s účelem, gramatiku s knihou textů.
- 10 Osvojit si metodu jednat se slovy, jako by to

byly věci, samostatné existence, které napřed jsou a potom teprve mají význam. Dodat jim co nejvíce přítomnosti.

- 11 Jsou tedy žádoucí slova bez minulosti, nadaná jedinou přítomností, konkretizující možné?
- 12 Musíme milovat slova. Příliš mnoho experimentálních básníků je jen nenávidí, nebo s nimi žertuje, nebo je trápí. Avšak není to jiná forma lásky?
- 13 Osobní morálka: Nauč se nelekat se toho, čemu druzí říkají „bezvýznamovost“.
- 14 ... Ale přejít z toho, co nazývají „bezvýznamovost“, k tomu, co my nazýváme „význam“, je záležitostí dobré vůle. Chtít znamenat. Snažit se znamenat. „Nehleďal bys mě, kdybys mě už nebyl našel,“ říká významu horlivému znaku.
- 15 I zde platí zásada, že významu nic neunikne.
- 16 Metoda: Je třeba naučit se zacházet s jazykem, JAKO BY BYL autonomní skutečností – a přitom nezapomínat, že autonomní skutečností není.
- 17 Zavadět jazyk až do krajnosti.
- 18 Před kým, před čím se cítí básník zodpověden? Před slovy.
- 19 Názvy, které jsem postupně užíval: OTEVŘENÁ POEZIE (příliš neurčité, ale, bohužel, snadno zapamatovatelné). POEZIE OPERATIVNÍ (příliš puntičkářské, ačkoliv dosti výstižné: básník jako operatér jazyka). AKČNÍ POEZIE (dobré, ale neúplné, vztahuje se především na poezii, která hledá přímou komunikaci a vyzývá k účasti). ALEATORNÍ POEZIE (vhodné, ale nepřesné). Někteří používají názvu KONKRÉTNÍ POEZIE anebo ještě jednodušeji EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE. Jaký název se vžije? Nejhorší, jako obvykle, jako např. gotické umění. Protože název je nutný, dějiny to žádají ...
- 20 Jestliže jsem řekl „Nic neunikne významu“, opakoval jsem pouze oblíbenou myšlenku Kandinského. Ostatně rád srovnávám současný stav básnictví s tím stadiem malby, kdy vynikající

umělec dělal své první abstraktní „Kompozice“.

- 21 Uvedl jsem příklad z nefigurativního umění. Svoboda, s kterou nefigurativní umělci zacházejí se světem objektivních forem, mě povzbudila. Stejně tak určitá hudba. Dlouhý rozhovor s Edgarem Varèsem za horké červencové noci roku 1964 v New Yorku mi potvrdil, že jsem správně zvolil nevyčerpané bohatství nevyřčeného jako pracovní hypotézu.
- 22 Poezie je odhalení, nikoliv potvrzení. Jestliže je slovo **činem, začíná**. Poezie by měla být – má být – je začátkem Slova, Hlasu, Řeči.
- 23 **Revolta a dobrodružství** jsou dvě hybné síly poezie dneška, její dvojí úkol. Revolta proti užívání, zneužívání a neustálému oslabování jazyka. V neustále se zrychlujícím běhu roků, které právě prožíváme nebo které jsme zdědili, jedním z nejméně popíratelných jevů je neustálé oslabování jazyka. Z naší základní slovní zásoby se stal rejstřík mystifikací, kde slova zakrývají pojmy téměř odcizené svému prvotnímu a autentickému významu. Necháváme se skutečně ovládat pseudo-výrazy, anti-výrazy, totiž **propagandou** ve všech formách – náboženskou, politickou či reklamní . . . Dějiny poezie ve Francii jsou od symbolismu dějinami revolty proti **entropii** jazyka. Nebo, mohu-li to zjednodušit, poezie šla dvěma směry: v prvním usilovala o zachování svého vnitřního zákona, totiž snažila se prostřednictvím náročných forem znovunabýt některé ze svých mocí, kterými vládla v době svého rozkvětu. Ve druhém, kde se uchýlila a plně odevzdala symbolu, zhušťovala ve slovech nejvyšší míru doložených významů za tím účelem, aby tato slova zachránila před banalitou. Krátce, proti antivýrazům a pseudovýrazům stávala poezie oslňující nadslova, avšak stejně nebezpečná, protože byla vzdálena „opravdovému životu“. Poezie se jaksi uzavřela do své revolty a do své negace. A aby mohla vydechnout, hbitě

vzlétá ze svých strof do velkých prostorů, kde jsou mezníky Mýtus a Historie: anebo s dechem čím dál kratším odchází zabydlet trhliny a mezery, a to je zastavení tak dráždivé pro mnoho dnešních básníků . . . Uvedu objektivní svědectví skladatele Pierra Schaeffera (básníci sami se příliš snadno ospravedlňují): „Zkonzumovali jsme tolik poezie, stejně tak jako hudby, že za poslední desetiletí je tato oblast tak vyčerpaná, jako by poezie byla před zánikem. Básníci už nás nezajímají, kromě těch, kteří jsou také vynálezci.“

Vynález je pro mě synonymum pro **dobrodružství**.

- 24 **Poezie není, nebyla dána jednou provždy**. Tvoří se a ruší každý den, jako pravda. Kdyby tomu tak nebylo, jak současně uznávat Homéra a Baseho, Baudelaira a Majakovského?

25 **Hádanka:**

Jaký rozdíl je mezi „převzácným“ slovem, které např. tak miluje Saint-John Perse, a mezi „vynalezeným“ slovem?

– Jestliže to nevíte, můžete si kdykoliv význam slova „převzácný“ nalézt ve slovníku.

– A nemáte-li slovník po ruce? . . . No, tu vám nezbývá, než si **vymyslet** jakýsi význam tak, že se necháte svést „fyzickým“ aspektem slova, což můžete také docela snadno udělat se slovem „vynalezený“ . . .

Opravdu, poezie nás musí neustále nutit užívat jazyka **odlišným** způsobem, překvapovat nás, provokovat nás, až nás třeba zavede do „vnímaného zmatku“, o němž mluvil Gassiot-Talabot při zasedání „Domaine Poétique“. To už není bezcitná, každodenní rutina. (Poezie vítězí tehdy, když přinutí každodenní, aby vydalo to, co je v něm mytického.) Má to být elektrický šok? Někdy je třeba násilí. Ale někdy stačí lehké vyšinutí. Vzpomínám si na Guggenheimovo muzeum v New Yorku, které Frank Lloyd Wright koncipoval jako jedinou rampu, pozvolna rozvi-

nující svých pět spirál až do přízemí. Stoupání přinutí diváka, aby před každým dílem hledal novou rovnováhu – a prohlídka obrazu se takto stává aktem objektivně odlišným od prohlášení výkladních skříní.

- 26 Parafrazuji Pierra Schaeffera, tohoto velkého dobrodruha současné hudby: Udělat průlom do hradeb poezie, která nás obkličuje jako tvrz. Já sám jsem tuto nutnost pocítil dvakrát: v roce 1953, a napsal jsem tehdy báseň **Syllabaire** (slabiková), a v roce 1959, při básni **Délie**. Obě vyšly v roce 1960 v malém počtu výtisků s názvem **Aléa**. A mezitím? Tradičním způsobem jsem skládal hlavně lyrické básně, respektující syntax a gramatiku. Sem tam v zákrutu strofy vyrazila neznámá slova. Přijímal jsem je obezřetně, ale i s radostí. Přesto jsem po celou tu dobu nenabyl nezbytné svobody ducha, která je nutná k experimentální poezii. Musím přiznat, že experimentální poezie vyžaduje velké nezištnosti, vzdát se většiny současných zálib, zřici se velké části ctižádostí, neoddělitelných od poezie od dob romantismu.

Snad oživím stará obvinění **umění pro umění**. Ale v tomto případě umění pro umění znamená řeč pro řeč a řekl jsem již několikrát, že se na řeč nesaťá beztestně. Nástroj – operace – operatér jsou organicky a osudně spojení. Pozměnit jeden výraz znamená pozměnit celek.

- 27 Jestliže je řeč nástrojem dorozumění, poetická řeč je nástrojem vyhledávání a vynalézání.
- 28 Nechť je poetická řeč definitivně **neredukovatelná**.
- 29 Patříčně pozměnit slavné poučky: Slovo ve všech dimenzích. – Ustálený smysl slov.
- 30 Báseň jako bezprostřední zkušenost.
- 31 Práce básníkova: klást nástrahy tomu, co existuje.
- 32 Provokovat nezmapovaná sémantická pole.
- 33 Jiná definice: básník je člověk, pro kterého je řeč vždy nedokončená, vždy je možno do ní

vpadnout, stejně jako lidská skutečnost, závislá na řeči.

- 34 Rozšiřovat – ano i překračovat prostor řeči.
- 35 Být jako básník pokorný a operovat se slovy.
- 36 **Úsilí o zvládnutí náhody**: báseň má zaznamenávat objev nepředvídatelného v tom smyslu, jak ji chápe Pierre Boulez, když říká: „Tvoří se jen z nepředvídatelného, které se mění v nutné.“
- 37 „Poezie je umění řeči.“ (To neříkám já, ale Valéry.) „Hlavní věc je říci vše a nedostává se mi slov.“ (Eluard.)
- 38 Pro básníka jsou nejvzácnější ta slova, která nám mají „co říci“. V tom „co říci“ (které není na programu) se odehrává z velké části osud básně.
- 39 Řeči neustále vynalézající posunout hranice Nevyřčeného, Nevyjádřitelného. Zkrotit chaos, iracionálně. Těžít z nepravděpodobného. „Čím více je sdělení pravděpodobné,“ říká kybernetik Norbert Wiener, „tím méně poskytuje informaci.“ Banálnost a otřepané pravdy osvětlují méně než báseň.
- 40 Nadreálně, podvědomí, to není v podstatě nic jiného než nejmenované, nevyjádřené. „Vše je řečeno a . . .“ Ale opak je pravdou. Nic ještě nebylo řečeno! O tom musíme být přesvědčeni. Jestliže ne, k čemu psát? Zatěžovat ještě víc státní knihovny a jejich sklady, stejně plné?
- 41 Báseň, která není **událostí**, je bezvýznamná veličina.
- 42 Dávat přednost **kódu** před **stylem**. Kód, to je člověk. Každá báseň má svůj kód. Moc (nebo také bezmocnost) tohoto kódu: bojovat proti entropické tendenci jazyka; zachovat energii, totiž životní elán (emoci atd.) v básni. Předávat.
- 43 Uvedl jsem příklad Kandinského a nefigurativní malby. V téže době je tu Stravinský, který po **Petruškoví** uvádí **Svěcení jara**. Debussy v něm objevuje vůli „dělat hudbu s tím, co hudba

není..." Ano, s tím, co až **do té doby** nebyla hudba.

Nahrad'te slovo **hudba** slovem **poezie** a je to formulace jednoho z hlavních imperativů, které se nás dnes týkají.

- 44 Nebo výňatek z památného příspěvku dirigenta Ernesta Ansermeta k diskusi o současném umění (**Rencontres Internationales**, Ženeva 1948), ke kterému poezie mnoho nepřispěla. (Poezie nejčastěji není na těchto konfrontacích zastoupena, a je-li, pak jen proto, aby stavěla na odiv konformismus, nebo se vychloubala ambicemi, které jí jsou v podstatě cizí, jako např. politické, filosofické atd. ...) „Hudebník se poddává novému způsobu práce, nové technice, novému vzoru víc než dílu, které tvoří: proto se neustále střídají neobvyklé, dokonce podivné formy, které tak zmátly obecnost a které už neodpovídají estetickým záměrům, ale módě.“ Již předtím Ansermet řekl: „Podle jeho chování nemůžeme říci, jestli skladatel už neví jak tvořit, nebo co tvořit, či proč.“

Myslím, že jsem dostatečně odpověděl na tyto otázky. A abych to doplnil, plně podpisuji, i pokud jde o poezii – jen s tím rozdílem, že je třeba zpřeházet znaky a pokládat rozhodně za kladné to, co Ansermet pokládal za negativní. A zahrál bych si trochu a změnil bych poslední, pejorativní femininum „ale módě“ za masculinum, náležitě doplněné: „ale věčnému rozmaru života“. Poezie je vždy tam, kde je úsilí o život.

- 45 Básník se **nezbaví odpovědnosti** výmluvou na experiment.
- 46 **Básníci**, ptejte se Sfingy!
- 47 Celé dějiny západní poezie jsou dějinami **rozbití formy**, od Mallarméova **Vrhu kostek** až k Antoninu Artaudovi a Michauxovi, přes německý dadaismus, Tzaru, italský a ruský futurismus. Stejně tak jsou poznamenána díla Ezyra Pounda, Gertrudy Steinové, Jamese Joyce a

samozřejmě Ekeloeefa a Lindegrena. Surrealismus zůstává hlavní epochou. [**L'Immaculée Conception** (Neposkvrněné početí) atd.]

- 48 Báseň má **realizovat** – vytvářet realitu, usku-tečňovat, začleňovat do světa lidí, obnovovat. Hnutí odlišné od realismu, který čerpá ze skutečnosti, vychází z dané reality. Zde jde o pouhé zjištění, ale má jít o vybudování.

- 49 **Dosti opatrnosti: sen je nedostatečný, obraz je nedostatečný!**

Co času promarnili básníci, kteří autentizovali své sny, ospravedlňovali obrazy!

- 50 Atd.



konkrétní poezie

- Konkrétní poezie začíná tím, že na sebe bere naprostou odpovědnost vůči jazyku: přijímají předpoklad historického jazyka jakožto nezbytného jádra dorozumění, odmítá vstřebávat slova jako pouhé lhostejné nástroje bez života, bez osobnosti, bez historie — hrobky-tabu, v nichž konvence tvrdošijně pohřbívá myšlenku.
- Konkrétní básník neotáčí tvář ke slově, nevrhá na ně kosé pohledy: jde rovnou k jejich středu, aby žil a oživil jejich faktičnost.
- Konkrétní básník vidí slovo samo o sobě – magnetické pole možností – jako dynamický předmět, živou buňku, úplný organismus s psycho-fyzicko-chemickými vlastnostmi, hmat antény, oběh srdce: živé.
- Konkrétní poezie naprosto nehodlá uniknout skutečnosti nebo ji oklamat, ale chce se na rozdíl od sebeoslabující introspekce a zjednodušujícího a omezeného realismu postavit čelem k věcem, otevřeně, z pozice absolutního realismu.
- Staré formální a sylogisticko-diskursivní základy, silně ořesené počátkem století, začaly znovu sloužit jako podpora zříceninám zkompromitované poetiky, anachronickému hybridu atomového srdce a středověkého brnění.
- Proti syntakticko-perspektivistickému uspořádání, v němž slova usedají jako „mrtvolky na hostině“, staví konkrétní poezie nové pojetí struktury, schopné zachytit v určitém historickém okamžiku letokruh zbasnitelné lidské zkušenosti, bez zmarnění nebo ústupu.
- Mallarmé (**Un coup de dés** – 1897), Joyce (**Finnegans Wake**), Pound (**Cantos** – ideogram), Cummings a v druhé řadě Apollinaire (**Calligrammes**) a experimentální pokusy futuristů a dadaistů tvoří kořeny nového básnického postupu, který se snaží čelit konvenčnímu uspořádání, jehož formální jednotkou je verš (i volný).
- Konkrétní báseň nebo ideogram se stává vzta-hovým polem funkcí.
- Básnické jádro už na sebe neupozorňuje postupným a přímočarým sřetězením veršů, nýbrž soustavou vztahů a rovnováhy mezi kterýmikoliv částmi básně.
- Graficko-fonetické funkce-vztahy („faktory blízkosti a podobnosti“) a substantivní využívání prostoru jakožto prvku skladby udržují souběžnou dialektiku oka a ducha, která ve spojení s ideografickou významovou syntézou vytváří citlivý „verbofonovizuální“ celek tak, že vedle sebe klade slova a zkušenost v těsném fenomenologickém přilnutí, jež bylo dříve nemožné.
- KONKRÉTNÍ POEZIE: NAPĚTÍ SLOV-VĚCÍ V ČASOPROSTORU.

décio pignatari

nová poezie: konkrétní

Verš: krize. Nutí čtenáře titulků (souběžnost) k falešnému postoji. Nedokáže se osvobodit od logických jazykových spojení: když se o to pokouší, pronáší adjektiva, neuvědomuje si už prostor jako podmínku nové rytmické reality a používá jej jen jako pasivního nosného prostředku, a ne jako vztahového strukturálního prvku. Je neekonomický, nemá schopnost soustředění a rychlého sdělení. Rozložil se v dialektice historické nutnosti a praxe. Toto je jen rána z milosti, vedená kritickým vědomím: první ránu zasadil ve skutečnosti Mallarmé před 60 lety svým **Un coup de dés.**

américa do sul
américa do sol
américa do sal

Oswald de Andrade

Všeobecné jazykové umění. Propaganda, tisk, rozhlas, televize, film. Lidové umění. Důležitost zraku na rychlejším dorozumění: od světelných reklam až k obrázkovým příběhům. Nutnost pohybu. Dynamická struktura. Ideogram jako základní myšlenka.

**Esto visibile parlare,
novello a noi perchè qui non si trova.**

Dante, purg., X, 95

Proti expresivní, subjektivní poezii. Za tvůrčí, objektivní poezii. Konkrétní, substantivní. Poundova myšlenka vynálezců. Kniha ideogramů jako poetic-

ký předmět, průmyslový spotřební výrobek. Zhotovený strojem. Spolupráce vizuálních umění, grafických, typografických umění. Dodekafonická série (Anton Webern) a elektronická hudba (Boulez, Stockhausen). Film. Styčné body.

a rose is a rose is a rose is a rose

Gertrude Stein

Za průmyslové revoluce se slovo začalo odlepovat od předmětu, k němuž se vztahovalo, odcizilo se, stalo se kvalitativně odlišným předmětem, chtělo být slovem „květ“ bez květu. A rozpadlo se samo o sobě, atomizovalo se (Joyce, Cummings). Konkrétní poezie uskutečňuje kritickou, izomorfskou syntézu: „džbán“ je slovo džbán a také sám džbán jako obsah, to je jako pojmenovaný předmět. Slovo džbán je věc věci, džbán džbánu, jako „la mer dans la mer“. Izomorfismus.

**výtah vystoupil do nebes, do devátého poschodí,
výtah klesá do podzemí,
teploměr ambicí.
cukr stoupá.
káva stoupá.
statkáři přicházejí z domova.**

Mário de Andrade

Konkrétní poezie skoncovala se symbolem, s mýtem. S tajemstvím. Jasněji živější intelektuální práce pro jasnější intuici. Skončit s narážkami. S nirvánskými formalismy čisté poezie. Aktivní krása, nikoli pro kontemplaci. Živit impuls, Pound. Nejvýše: být v zácny a jasný, jak řekl posledně Fernando Pessoa. Vytvářet správné problémy a řešit je v termínech citlivého jazyka.

Okoucho slyšivídi.

Taktika: Joyce, Cummings, Apollinaire (jako vize, ne jako realizace), Morgenstern, Kurt Schwitters. Strategie: Mallarmé, Pound (spolu s Fenollosou, ideogram).

parean l'occhiaie anella senza gemme:
chi nel viso delli uomini legge OMO
ben avria quivi conosciuta l'emme.

Dante, purg., XXIII, 31

**Jich oční důlky prsten bez kamene,
a kdo chce omo v lidské tváři čísti,
tam rozezná M vprostřed položené.¹**

Technika titulků a „un coup de dés“. Calder a „un coup de dés“. Mondrian, architektura, João Cabral de Melo Neto. Joyce a film. Eizenštejn a ideogram. Cummings a Paul Klee. Webern a Augusto de Campos. Psychologie ztvárnění.

„Básnické myšlení je ve své podstatě obrazné. Staví nám před oči ne abstraktní podstatu předmětů, ale jejich konkrétní realitu.“ Hegel.

Kritický národní ideogram:

(názvy básnických sbírek,
vydaných v posledních
6 letech)

**skrytá pláž
slepý narcis
temný portrét
jasná záhada**

Báseň je formou a obsahem sama sebe, báseň je.
Idea – emoce je nedílnou součástí formy, vice versa. Rytmus: vztahová síla.

Tím, že se odříkáme sporů o absolutno, zůstáváme v magnetickém poli věčné relativity. Chronomikrometráž náhody, kontrola, kybernetika. Docela prostý lidský výběr slova, bod-událost. Konec šerosvitu, tlačítek citlivosti zmáčknutých v přítmi. Ideogram reguluje sám sebe. Feed-back. Vytváří nové emoce a nové poznání.

Skleněné hýždě, ó růže. Lyrický žargon poválečného období. Živořící, zpátečnický. João Cabral ustavičně bojoval, didaktický, jasnozřivý,

¹ Překlad O. F. Bablera, Praha 1952

**všechny mdlé
květy spěchu;
všechny vlhké
květy snu.**

Založit závaznou tradici. Volpi. Aby brazilský umělec po čtyřicítce nepoklesl.

Předložená expozice: téměř didaktická. Přechod od verše k ideogramu.



haroldo de campos

od fenomenologie skladby k matematice skladby

Konkrétní poezie: výsledek vývoje forem. Vyžaduje dynamičnost, ne statičnost. Teorie a praxe se vzájemně opravují a obnovují v oboustranném spojení. Správné: chápat dílo na postupu jako dialektiku. Mylné: paralyzovat, abychom pochopili.

Vytvořená forma má smysl sama o sobě, jako více nebo méně dokonalé a dokončené dílo: v tom spočívá otázka úspěchu, měřítko hodnocení určitého uměleckého předmětu. Posouzení dynamiky pohybu je něco jiného: záleží v tom, umět předložit tvůrčí myslí nové problémy, vyvolané posloupností procesu; umět uhádnout vektor jeho rozvoje. Tento postup neruší eventuální výsledky z předcházející etapy téhož procesu. Mění však prudce dimenze budoucího tvůrčího aktu.

Konkrétní poezie směřuje k odmítnutí organické struktury ve prospěch matematické (nebo takřka matematické) struktury. To znamená: místo básně typu „slovo dá slovo“, jejíž struktura je výsledkem vzájemného působení slov nebo částí slov, vytvořených v prostorové oblasti, vyžaduje každé nové slovo určitou volbu struktury (vyhraněnější zásah náhody a intuíční způsoblosti), matematickou strukturu, která je plánována dříve než slovo. K řešení strukturálního problému je v tomto případě třeba, aby se slova používala a kontrolovala tematickým číslem. Určení struktury, která bude v básni redundantní, se stane okamžikem tvůrčí volby. Od této chvíle se bude mnohem výrazněji prosazovat zásah ukáznující a kritické inteligence. Zvolená struktura bude přesně, téměř matematicky, určovat prvky hry a jejich vzájemné postavení.

Je samozřejmé, že tento rozdíl vyžaduje spíše radikální změnu postoje ke skladbě básně než nějakou výlučnou a vylučující praxi básnické práce. Celkové pojetí struktury, která má být vržena na papír, určuje předem tvůrčí úkol a může jej orientovat i v tom případě, že pojetí struktury vyplývá z počáteční hry „slovo dá slovo“, nebo jí je podníceno. V básnické pragmatice možná existuje prvotní vzájemná závislost podnětů mezi oběma procesy. Avšak již pouhá vůle pojímat báseň jako matematický plánovaný celek způsobí, že se v tvůrčím postupu nakloní váhy na stranu tvůrčí racionality. Pokud to bude možné při zachování osobitých rysů jednotlivých odvětví umění, zmizí postupně odlišný postoj konkrétního básníka a konkrétního malíře, tak jak to velmi dobře vypořádal Mário Pedrosa¹): fenomenologie skladby ustoupí skutečné matematice skladby. Cílem bude uskutečnit „nejpřesnějším možným způsobem“ plánovanou slovní strukturu, s „jasností symbolické logiky“ nebo s přesností, s níž konkrétní malíř projevuje svou „viditelnou myšlenku“.

Vlastní výběr slov už se nebude provádět pozvolným odhalováním skutečnosti, ale strukturálním vektorem: odtud nový zájem o slovo jako o celistvý údaj, který se má objektivně posuzovat a používat ve vztahu ke struktuře, zájem, který nastupuje po fenomenologickém (abychom tak řekli) znovuobjevení reality slova. Důsledky: respektování celistvosti slov způsobí, že slova – nikoliv slabiky – budou základním prvkem kompozice básně; dezintegrace: jen tehdy, bude-li přímo podřízena struktuře. Jednoduchá slova s živým oběhem – vysoce hospodárná a omezená struktura. „Taktická skromnost“ (Boulez, Webern); nemožnost – jakožto počáteční předpoklad náročné práce – básně monumentálního typu, jejíž „longueur“ vede neodolatelně k přerušení pořádacího dohledu a pobídka k sta-

¹ „Konkrétní básník a malíř“, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18. 2. 1957.

rým syntaktickým spojením, zkompromitovaným přežilou diskursivností, kterou chceme odstranit. Proti rétorice dlouhé básně – uměle oživované v posledním pokusu o přežití prostorovým „dechem“ – se staví oprávněná stručnost konkrétní básně, což potvrzuje Gomringerovy elementaristické zkušenosti. Vyloučení popisné básně: obsah básně bude vždy v její struktuře.

Přechod od fenomenologie skladby k matematice
skladby se shoduje s dalším přechodem: od organicko-fyziognomického ke geometricko-izomorfickému.

décio pignatari

konkrétní umění: předmět a cíl

Brazilští konkretisté mají poprvé příležitost představit se společně jednak bezprostřední existencí uskutečněných děl, jednak požadováním zásad. Vizualní konkretismus již prošel prvními zkouškami, koluje, tříbí se v ozdravující debatě, prosazuje kvalitativní nesmlouvavost, založenou na informaci a na kritickém uvědomění.

Konkrétní poezie vstupuje po středně dlouhém výzkumném období, které mělo určit štěpné vrstvy její vnitřní mechaniky (Mallarmé, **Un Coup de Dés** – Pound – Joyce – Cummings – některé dadaistické a futuristické zkušenosti – některé Apollinairovy postuláty), do své polemické fáze. Ukázky konkrétní poezie mají téměř didaktický ráz: fáze formálního vývoje, přechod od verše k ideogramu, od lineárního k časoprostorovému rytmu: nové podmínky pro nová jazyková ustrojení, vztah verbofonovizuálních prvků – jak by řekl Joyce.

Jedním z hlavních charakteristických rysů konkretismu je otázka pohybu, dynamická struktura, kvalitativní mechanika. Nedivte se, že se tu mluví o „mechanice“: již Norbert Wiener (**Cybernetics: the human use of human beings**) nás varuje před mylným a zbytečným individuálním staromilstvím, které haní všechno, co je mechanické. To nás přivádí ke vztahům mezi geometrií a geometrickým malířstvím: geometrické malířství se má ke geometrii jako architektura ke stavebnictví. Logika oka je citlivá a smyslová, umělecká; logika geometrie je koncepční, diskursivní, jedním slovem vědecká. Z téhož důvodu připomněl architekt Eduardo Corona na témže místě v minulém čísle tohoto časopisu

nutnost užšího kontaktu architektů s vizuálními uměními, jako je malířství a kresba: „Učení těmto uměním by se mělo brát na našich fakultách nesmírně vážně, abychom vychovávali dokonalejší architektky, kteří by se lépe vyznali v umění.“

Na druhé straně také konkretisté cítí naléhavou nutnost užšího styku s architektky: fakt, že mnozí z nich jsou ne-li přímo architektky nebo studenty architektury, tedy dekoratéry, krajináři nebo kreslíči a zabývají se činnostmi spjatými s architektonickým uměním, dosvědčuje tuto nutnost a naléhavost, pokud ovšem nestačí sama jejich účast v časopise pro architekturu a dekoraci. Pokud jde o poezii, není jí tato otázka tak vzdálená, jak by se mohlo zdát na první pohled: izomorfní spřízněnost různých uměleckých projevů nebude nikdy podružným tématem. Po potlačení verše čelí konkrétní poezie mnoha problémům prostoru a času (pohybu), které jsou společné stejně tak vizuálním uměním jako architektuře, nemluvě o nejavantgardnější, tj. elektronické hudbě. Kromě toho např. jednobarevný nebo barevný ideogram se může dokonale uplatnit na stěně, ať vnitřní nebo vnější.

Závěrem zdůrazňuji, že konkretismus nehodlá vyřadit ty tendence, které svou pouhou existencí dokazují svou nezbytnost pro dialektické utváření kultury. Právě naopak, kritický postoj vede konkretismus k tomu, že vstřebává problémy ostatních uměleckých směrů ve snaze překonat je koherentním, objektivním kladením otázek. Zajímá se o všechny vizuální projevy: od neuvědomělých objevů na vývěsním štítu lidové čistírny, od světelné reklamy až k mimořádné piktorické moudrosti takového Volpiho, k vrcholné básni Mallarméa nebo ke kresleným dekoracím Maxe Billa na Hochschule für Gestaltung v Ulmu.

maurice lemaître

stručná historie lettristického výtvarného umění

V roce 1946, v době, kdy byla lettristická básnická revoluce v plném proudu, bylo možno číst na zadní straně prvního čísla **La Dictature Lettriste** (Lettristická diktatura), útočné revue této nové školy, oznámení, že v nejbližší době vyjde kniha **Principes de la Peinture lettriste** (Základy lettristického malířství).

Tyto základy byly vyloženy na jednom shromáždění vědeckých společností, vytištěny byly však mnohem později v jiné podobě a pod jiným názvem. Avšak již od té doby členové lettristického hnutí vykládali v člancích i ústně své výtvarné ideje. Především na tiskových konferencích pořádaných v knihkupectví a výstavní síni **La Porte Latine**, kde byl jedním z řečitelů **J.-E. Caillens** a kam přicházeli jak zapřisáhlí lettristé, tak umělci, kritikové nebo milovníci umění, kteří hledali nové cesty, jako byl **G. Mathieu**, **Henri Michaux**, **Michel Tapié** a jiní.

V tomto knihkupectví byla také vystavována lettristická plátna jedné rumunské malířky, krajaneky a přítelkyně Isouovy, která se zčásti ujala úkolu ilustrovat teorie skupiny svými díly. Malby této **Rodiky Valeanuové**, která své lettristické kreace signovala pseudonymem **Guy Vallot** (bezpochyby z obavy, aby svou běžnou práci rozlišila od svých avantgardních projevů a „nekompromitovala“ ji tím), převážně ještě souvisely s jakýmsi druhem lyrické abstrakce. Od té doby se už ostatně nikdy jako lettristická malířka neprojevila. To by dokazovalo, kdyby toho bylo třeba, že se umělkyně této nové formě skutečně neoddala. Nicméně si zaslouží, aby byla uvedena v seznamu jmen tohoto hnutí. Jednoho dne

možná najdou její plátna v historii našeho umění místo ještě přesnější.

Jiným lettristickým malířem této doby – a to o něco důslednějším – byl jeden mladý figurativní malíř z venkova. Výtvarné myšlenky skupiny, jak se s nimi setkal v knihkupectví La Porte Latine, na něho prudce zapůsobily. Vytvořil novým způsobem jistý počet obrazů. Jde o Roberdhaye, jenž má kromě toho zásluhu, že první vystavoval lettristickou malbu, a to v salónu **Nadnezávislých** v roce 1946. Ale i on byl „ubit svými druhy v boji“, jak sám jinde řekl, a opustil jeviště lettristického výtvarného umění. Když se nedávno po přečtení pasáže, která se ho týkala v Lemaîtreově¹ knize, znovu ve skupině objevil, ujistil Lemaître, že nikdy nepřestal malovat ve směru, který objevil. Čekáme však na výstavu, abychom mohli skutečně posoudit jeho přínos a jeho vývoj.

Až do roku 1950 tedy, to znamená do doby, než se k tomuto hnutí připojil Lemaître, je projev výtvarného lettrismu poskrovnu. Avšak počátkem onoho roku vydal Isou ve spolupráci s Lemaîtrem a s jeho předmluvou dílo **Les Journaux des Dieux** (Noviny bohů). Isou tu v „eseji o definici, vývoji a úplném zvratu prózy a románu“ (kritická část knihy) navrhuje, aby byla překonána slavná fáze anekdotické a formální destrukce joyceovské prózy tím, že bude román zvýtvarněn (en plasticisant le roman) tak, že do něho bude uvedeno malířství. Nakreslit, namalovat nebo vyfotografovat koně a dát ho do románu na místo slova „kůň“ znamenalo by, že by byl opět nalezen společný původ malířství a písma a vytvořen **kompletní sdělovací prostředek**, jímž by byla zahájena **nová románová epika**.

K teoretickému eseji byla připojena řada Isouových grafických listů (na některých z nich mu v prove-

¹ Lemaître právě tak jako někteří jiní lettristé užívá, mluví-li o sobě, třetí osoby. Projevuje tak vůli nalézt **nový kritický klasicismus**, který by překonal romantické „já“ tím, že je integruje. (Poznámka M. Lemaître.)

dení pomáhal Lemaître), a ty ukazovaly, možná neobratně, avšak nepopíratelně, že se tu románu otevírá neznámá cesta. Lemaître ostatně v článku v **Arts** z ledna 1951 shrnul nové možnosti, které se románu nabízejí, takto:

- a) **román geologický až po zastření písma (překrýváním písem),**
- b) **metoikované písmo (vynalézání obrázkových sdělení, užívání všech světových abeced, čínského písma, Braillova písma, Morseových značek, nových abeced atd.),**
- c) **hieroglyfie (sakralizace písma tím, že se do textu vsunou všechny současné hieroglyfy: křížovky, rébusy, anagramy atd.),**
- d) **ztrojměrnění (román vystupuje z knihy, pokračuje na ulici a stává se veřejnou slavností).²**

Brzy nato, stále ještě v roce 1950, uveřejnil Lemaître v prvním čísle časopisu **Ur**, své nové revue, dva významné příspěvky pro vývoj původní školy:

1. Isouův esej nazvaný **Mémoires sur les forces futures des arts plastiques et leur mort** (Pojednání o budoucích silách výtvarných umění a jejich odumření). Jsou to jakési „základy“ budoucího lettristického malířství.
2. Deset desek počátku Lemaîtreova románu nazvaného **Canailles**³ (Cháska) a k nim připojené **Notes de travail**⁴ (Pracovní poznámky), které svědčí o vnitřním hledání grafické úpravy, rozmanitosti stylu, o snaze po obohacení a vynalé-

² **Les Journaux des Dieux d'Isou**, **Arts** 1951, článek byl znovu převzat do **Carnets d'un Fanatique I** (Zápisník fanatika I), vyd. Jean Grassin, 1960.

³ Některé z nich jsou reprodukovány v **La Plastique Lettriste et Hypergraphique** (Lettristické a hypergrafické výtvarné umění) od Lemaître. (Caractères 1956.)

⁴ **Ur** č. 1, 1950, text znovu přetištěn v **Carnets d'un Fanatique I**.

zavosti při zpracování látky a v syntaxi nové formy, která je až dosud stále ještě jednou z podstatných kvalit Lemaîtreových.

Při čtení tohoto Isouova Pojednání je možno lépe pochopit podstatu a šíři lettristické tvorby malířské a sochařské: písmo, písmo se zde nabízí jako nový objekt výtvarného umění, dále jeho přechod k zviditelněnému slovu, pak k větě a konečně start k vizualizovanému objevu nové písmové malby; za sklerózou abeced a znaků otvírá se tu dosud neznámá absolutní svoboda vizuálního sdělování v jakési nové katedrále výtvarného umění.

Současně uveřejnil tehdy Gabriel Pomerand své dílo Saint-Ghetto des Prés, které nese nesmělý podtitul „klykyháky“ (grimoire) místo názvu metafrafie, jak Isou a Lemaître směle nazývají nové umění, pramenící zároveň z románu i z malby, které má obě tato umění ospravedlnit a překonat v dosud neznámé formě.

Tento termín metafrafie byl ostatně brzy na Lemaîtreův nátlak nahrazen v jednom textu případnějším slovem hypergrafie (neboli superpísmo). Toto slovo lépe odpovídá skutečnosti i citižádosti lettristické školy.

Avšak Isou a Lemaître šli dál a natočili v r. 1951, stále s touž představou úplného obnovení materiality vizuálních umění, každý jeden film, čímž v kinematografii učinili obrovský krok směrem k přirozenému obrození vyšším písmem (grafie supérieure).

Isou napřed oddělil od příliš konvenčního obrazu zvuk, zpracovaný sám o sobě, a pak onen obraz podrobil jakémusi druhu poškrábání, kterému říká cizelování a které přirovnává k impresionistické revoluci v malířství. Z tohoto abstraktního poškrábání už exponovaného filmového pásku vzešlo zcela nové kinematografické vidění, které znamená dokonalý převrat v banální výtvarné skutečnosti.

Lemaître tento výzkum dovršuje a překonává svým filmem Le Film est déjà commencé? (Začal už

film?)⁵, jakýmsi filmovým Pirandellem, a urychluje zrušení obrazu a příchod oslňujících podívaných řadou technických a estetických postupů vskutku adekvátních materiálům a sledovaným cílům. (Propírání filmu v kyselině, ve vodě, škrábání je provedeno v určitých částech obrazu, záměrně vybraných, užití triků, disharmonické užití barvy, a především cizelování, které poprvé dostalo anekdotický rozměr tím, že byly na filmový pás nakresleny souvislé znaky.)⁶

Týmž směrem dále pokračovali Isou a Lemaître třetím číslem Ur, které vyšlo roku 1953, v tomto „zeznakovění“ („signisation“) fotografického podkladu, jež svým filmem zahájil Lemaître. Je zde Isouův esej nazvaný Amos ou Introduction à la metagrafologie (Amos neboli úvod k metagrafologii), přepsaný paralelně v kreslených fotografiích, a dále nová kapitola Lemaîtreova románu Canailles, tentokrát fotografická a cizelovaná. Tento výtvarný celek doprovodil též autor brilantním textem z typografických vinět všech dob.⁷ Lettrista Lemaître tu naznačil dvě tvůrčí cesty fotografie, ostatně cesty, které mohou být exploatovány společně: lettristická fotografie a cizelovaná fotografie (fotografie jako pomůcka a dialog s potlačeným textem).⁸

Koncem téhož roku se čistě malířské hledisko lettristické školy upřesňuje samostatnou Isouovou výstavou v galerii Palmes na Place Saint-Sulpice v Paříži. Isou zde ukazuje řadu šestatřiceti pláten,

⁵ Text zvukového pásku tohoto filmu, právě tak jako text intervencí z hlediště (neboť Lemaîtreův film měl být promítán v sále biografu upraveném na divadlo), byl vydán, ilustrován záběry z filmu a doplněn úvodní studií ve svazku téhož názvu jako film, Le Film est déjà commencé?, roku 1952.

⁶ „Je to první pokus o cizelování metagrafické, první snaha dát mu epický rozměr...“ (Le Film est déjà commencé?, str. 81.)

⁷ Text a abeceda jsou reprodukovány v La Plastique Lettriste et Hypergraphique, str. 41 a 43.

⁸ Dvě desky příloh jsou převzaty do La Plastique Lettriste, příloha H a I.

technicky velmi nedokonalých, jejichž pojetí se poněkud příliš blíží rébusům, avšak jejichž tvůrčí význam je nepopíratelný. Jde o další kapitolu Journaux des Dieux, nazvanou Les Nombres (Čísla), jež je proniknuta diskursivní kontinuitou, charakteristickou především tím, že je tu do hypergrafie uváděna forma verše. Vskutku se každá věta foneticky, i když ne pikturně, rýmuje s větami sousedními.

V roce 1954 vystavuje i Lemaître v téže galerii Palmes řadu Aforismů a Hypergrafických lettrií (lettristických básní). Kromě toho, že tu jsou lettristická básnická díla poprvé napsána hypergraficky, došlo k patrnému výtvarnému pokroku, materiálů je užito dovedněji a libovolněji. Zdá se také, že si Lemaître vytkl jako paralelní cíl osvojit si zároveň základní malířské řemeslo a soustavně přebírat i všechny prvky a všechny předchozí para- i sublettristické způsoby práce a znova jim dát jejich místo tím, že je povýší a prodlouží jejich životnost v tvůrčí syntéze znaků.

Lemaître prozkoumává a zmocňuje se všech světových abeced jedné po druhé a rychle zkouší jejich možnosti, aby si je osvojil a vytvořil si z nich zásobnici pro okamžik, kdy budou nutné pro určité dílo.

Tento postup je pro něj charakteristický i dnes: nic nenechat minout, ať jsou to techniky, materiály, postupy nebo formy, které by mohly být popudem k novému vynálezu v lettristické katedrále. Tato posedlost je u něho tak silná, že někdy obohacuje jeho dílo na úkor jisté harmoničnosti. Jde tu však o fázi tvůrčího varu, která je pro tohoto umělce poštěním a v níž se proto snaží pokračovat.

Jako první z lettristického hnutí vystavil na této výstavě Lemaître také lettristickou soštinu, bas-relief; jako až dosud jediný rozšířil rovněž svůj přínos na přílehlé výtvarné oblasti: na výrobu kobereců, hrnčířství, klenotnictví, knihvazačství, návrhy plakátů, hraček, fajnse atd.

Prosinec 1955 byl svědkem první společné výstavy malířského „lettristického a hypergrafického“ hnutí,

jak se bude napříště nazývat. Isou, Lemaître a Pomerand⁹ tu vystavují v rue Monsieur le Prince v Paříži v galerii Prismes (která mezitím po tragické smrti mladého majitele Jeana Helda a Alžíru zanikla) malované fotografie (Isou), lettristická plátina a hypergrafické desky (Lemaître)¹⁰ a řadu hebreizujících znaků doprovázených schematickými siluetami (Pomerand). Kritika novou malířskou školu jednomyslně zesměšňovala. Pozdvižení, urážky a pohrdavá označení ještě dnes pobuňují milovníky lettristického umění. Je ovšem pravda, že v této době ovládali malířský trh abstraktivisté třetího řádu, vydržovaní svými obchodníky a vynášení do nebe jejich kritickými pochopy druhu Ragonova, Estienova a jinými mršinami stylu Guy Dornanda nebo M.-T. Maugise, kteří skládají nesnesitelnou prózu, před níž neobstojí ani velcí abstraktní malíři jako Kandinsky, Mondrian nebo Klee!

Lemaîtreův text, který vyšel v jiné z jeho revuí, Le Front de la Jeunesse, je věnován převážně výkladu matematického a tvůrčího juventismu jako řešení nabízejícího se periodickým krizím dějin, ukazuje, že lettristy i nadále zaměstnávají úvahy o výtvarném umění a malířském díle. Tento článek, který nese titul Notes pour une syntaxe hypergraphique¹¹ (Poznámky k hypergrafické syntaxi), odhaluje Lemaîtreovy výzkumy, shrnuje předchozí objevy do větší a nabízí je svým přátelům, aby ukázal a dal podněty k originálním řešením hypergrafickým postupem.

Kromě toho byli lettristé v srpnu 1956 pozváni, aby se účastnili prvního Festivalu avantgardního umění, pořádaného městem Marseille v Corbusierově kolektivním domě. Jsou zde zastoupeni Isou, Lemaître, Pomerand a ještě jeden nový člen, který

⁹ Bylo třeba přesvědčovat jej při této příležitosti s velkým úsilím, aby překonal svou nedbalost a svůj nezáměr a půjčil několik pláten.

¹⁰ Reprodukovány jako přílohy v La Plastique Lettriste.

¹¹ Le Front de la Jeunesse, březen–duben 1956, text znovu převzat do Carnet d'un Fanatique I.

brzy rychle odpadne, *Estivals*. Lemaître odjíždí do Marseille, aby vymohl svým přátelům a sobě dobré umístění v sále vyhrazeném malířským projevům a aby si jménem skupiny stěžoval na málo místa, které jim bylo přiznáno v příspěvcích v ostatních oblastech, v baletu, divadle atd. V kinematografickém oddělení se Lemaîtreovi podařilo prosadit promítnutí svého filmu *Le Film est déjà commencé?*, a to uprostřed houfu podsurrealistů, popuzených tlup neoabstraktivistů atd.

Koncem téhož roku vychází ještě Lemaîtreova kniha *La Plastique Lettriste et Hypergraphique*, v níž jde o demonstraci a obhajobu nové školy prostřednictvím osobního autorova díla. Jsou tu v malém, přístupném pojednání znovu zpracovány předchozí příspěvky. V témž díle sestavil Lemaître vymyšlenou abecedu; má v úmyslu vytvořit řadu pláten, kde by jí bylo užito v nejrůznější interpretaci.¹²

Po období věnovaném jiným, naléhavějším úkolům vzbudili Isou a Lemaître v oblasti malby znovu senzací. François Dufrenoy, bývalý lettrista, který zabloudiv v jistých básnických šejdiřstvích jako „všeobjímání“ nebo „výkřik-rytmus“, a od té doby poněkud ztracený v podabstraktní hanebnosti „trhaných plakátů“, požádal Isou a Lemaître, aby se v jeho sále, který pořádal v rámci salónu *Comparaison* v březnu 1960, zúčastnili této přehlídky. Chopili se příležitosti odpovědět dialektickým obhájcům „materiálů“ stůj co stůj a Isou zde na svém plátně vystavil *živoucí mobil* v podobě ptáka v kleci a Lemaître na svůj obraz přiložil zamřížovanou krabici, na niž bylo uvedeno, že v ní je *nekonečně malý mobil*. Smysl tohoto posledního příspěvku je vyložen v textu, který uveřejnil Isou ve *Front de la Jeunesse* (Fronta mládeže), již Lemaître vydává i nadále. Článek je nazván *Introduction à une esthétique imaginaire* (Úvod do imaginární estetiky). Lettristické hnutí překonává jedním rázem všechny estetické rámce a všechny existující formy a zabývá se

¹² *La Plastique Lettriste*, str. 61.

tentokrát budoucími formami a materiály, které jsou zajímavé a nové, jen pokud ještě neexistují, a v okamžiku, kdy se stanou skutečností, jsou překonány. Jde tu o zcela nový objev nekonečně malého rozměru umění, lettristé mu říkají *esthapeirie*¹³. Lemaîtreův nekonečně malý mobil tu stojí jako první realizace v této nové oblasti umění, aniž je popírán teoretický původ této kreace.

Lettristé tehdy těžili ze svého náskoku a pokračovali dále v obnovování nadčasového umění (l'art super-temporel), jehož prvním projevem bylo Isouovo vystoupení v tehdejší pařížské galerii *L'Atom* v rue de Seine. Bylo to v květnu 1960. Vystavoval tu prázdná plátna, notový papír, hrudy hrnčířské hlíny atd., formální rámce, které Isou podepsal a které byly určeny k tomu, aby na nich milovníci umění sami donekonečna pracovali. Poprvé tak vytvořil umělecké dílo, které je skutečně schopno vzdorovat času, neboť je stále popíráno tím, čím se stává, a zároveň vtělil do tohoto díla nahodilé projevy „jeho umělců“. Odtud ono pojmenování „nadčasové umění“.

V téže době Isou uveřejnil esej nazvaný *L'Art infinitesimal, L'Art supertemporel suivi de Le Polyautomatisme dans la Mécaesthétique* (Umění nekonečně malé, umění nadčasové, následované polyautomatismem v mechanistické estetice), kde shromáždil své nedávné objevy.

Isou a Lemaître ve snaze osvětlit obšírněji kapitulu díla věnovanou polyautomatismu, jež očisťuje, prohlubuje, nahrazuje a překonává všechny předchozí pokusy v oblasti automatismu, ukázali počátkem června 1960 na přednášce k výstavě v jedné malé galerii na ostrově Cité v Paříži, věnované podvědomému v umění,¹⁴ *polyautomatická lettris-*

¹³ „Umění, jež pracuje s částicemi zbaivenými všeho významu, které však jsou vyjádřeny, pokud představují jiné neexistující prvky možné nebo nemožné v budoucnosti.“

¹⁴ Lettristé tam byli napřed pozváni, ale pak byly jejich práce bez jejich vědomí před zahájením sundány se zdi na popud jistých surrealistů.

tická díla. Lemaître, který později vystavil díla téže inspirované na své samostatné výstavě v galerii Mourgue, definoval je takto: „Polyautomatismus se projevuje na všech stupních vědomí a podvědomí. Je možno automaticky vytvářet písmena, automaticky umísťovat hotová písmena, je možno vědomě pořádat automaticky sestavené věty atd.“

Nicméně pokud šlo o hotová díla nadčasového umění, nebyl Lemaître spokojen. Přestože tu existovaly základní teoretické premisy, nepodařilo se Isouovi, aby spolupracovníci přinesli do jeho nadčasových děl své vlastní prvky, co se provedení týče, ani aby tato nadčasová díla vytvářeli, dokonce je ani nepřiměl k detailnímu provedení. A tak na festivalu avantgardního umění 1960, druhém, jehož se lettristé účastnili, Isou znovu vystavoval vedle větší kreace **Mluvicí sochy** touž tabuli malých nadčasových rámců, kterou pak znovu vidíme v síni, v níž se skupina shromáždila na výstavě **Comparaisons** v roce 1962. Lettristé mu tuto nepřipravenost vytýkali.

Aby mohl být učiněn další krok k této aktivní účasti milovníka umění na nadčasovém díle, dostal Lemaître nápad vystavit **maketu nadčasového divadla** a doprovodit ji tímto manifestem:

„Divák, který je zároveň autorem, divák, který je zároveň hercem nebo dekorátérem nebo loutkářem, může předvést a provést své dílo na některé ze scén Lemaîtreova divadla, pak si může jít odpočinout nebo posvačit a pak se znova vrátit jako divák představení jiných diváků.“

Každý návštěvník avantgardního festivalu je zván, aby vstoupil do Lemaîtreovy skupiny a vytvořil v ní své (osobní) dílo. Může si také vymyslet a zhotovit vlastní nadčasový rámec a Lemaître s radostí přijde, aby v něm pracoval a byl divákem.“

Od roku 1960 bylo lettristických knih, manifestů a výstav stále více.

Září 1961: Pařížské bienále pořádá výstavu pláten skupiny v galerii Weiller, rue Git-le-Coeur. Účastní se jí: Isidor Isou, Maurice Lemaître, Jacques

Spacagna (nový člen skupiny, který však již delší dobu sledoval její práce), Gil J. Wolman, „starý člen“, o kterém se 10 let nevědělo a který se na jednou objevil s pěknými lettristickými graffiti, bohužel poněkud omezené formální inspirace, a Pomerand, jenž byl zastoupen pouze nepatrně a od něhož bylo vždycky těžko něco dostat.¹⁵

Originalita Lemaîtreovy účasti na tomto bienále byla nejen v tom, že pokračoval ve svém repertoáru znaků, ale také ve zcela novém užití tiskařské desky jako podložky výtvarného díla. Navázal rozhovor s přísnou typografií, náhodou prostorů a s povrchy štočků a vytvořil tak příklad řady děl hluboce osobitých i rozmanitých a přitom setrvávajících v oblasti, kterou si zvolil. Bylo tam také jedno z jeho monochromních lettristických pláten, jedno hypergrafické zdobené „kakemono“, jeden plakát atd. Svědčilo to o Lemaîtreových výzkumech ve všech mechanických a formálních směrech nového umění.

Tato společná výstava byla konečně okamžikem, kdy lettristické hnutí zapůsobilo na umělce jako Mathieu, Sugai, Tobey, Zao-wu-ki a jiné. Tím více, že Isou uveřejnil při té příležitosti vášnivý pamflet s programovým titulem **Le Lettrisme et l'Hypergraphie dans la peinture et la sculpture contemporaines** (Lettrismus a hypergrafie v současném malířství a sochařství), kde brilantně přetl spojení lettristického hnutí s jeho plagiátory.

Zároveň s tím uveřejnila skupina zvláštní čísla **Poésie Nouvelle** (Nová poezie), revue, kterou Lemaître založil v roce 1957. V těchto číslech lettristé zaútočili na Kahnweilera, kterého obvinili, že pře-

¹⁵ Jeho věci, ostatně příliš staré, byly pak odstraněny a bylo rozhodnuto až na další Pomeranda už nezvat, neboť se s určitostí zdálo, že se chce vši lettristické činnosti vzdát. Stejně už dávno jenom na Isouovo přátelské naléhání jsme ponechávali Pomerandův podpis na našich projevech. Avšak od té doby, co Lemaître začal rozdělovat náklady projevů, které až dosud nesl sám, na všechny, odmítl Isou za Pomeranda platit.

šel od Picassa k figurativním akademickým kýčářům, jako je Kermadec, Beaudin, Lascaux a Germaine Rogerová; na kritika Michela Ragona, který lettristy po letech kamarádství hrubě napadal a který už má za sebou dlouhou minulost estetických omylů; na různé podvody „neorealismu“ (posledního produktu dada), na „trhané plakáty“ atd., šejdištví, které oslepuje kritiku a znemožňuje správné zhodnocení současných výtvarných projevů.

Říjen 1961: Samostatná výstava Lemaîtreova v galerii Mourgue. Lemaître tu kromě velkého koberce a jiných zdobných „kakemon“, které mu vyhrazení jedinečné místo v příslušných výtvarných oblastech, vystavil velký výběr pláten, z nichž každé představuje jinou možnou mechanickou nebo formální cestu. Jedna nadčasová a polyautomatická malba-skulptura, dílo, v němž bylo užito materiálů z moře k napsání slova „moře“ (to jest, v němž byl harmonicky seskupen významový obsah a korespondující mechanika), a řada projevů anti-mechano-estetických (k nimž ukázal cestu Isou nedávno předtím v **Manifeste de l'anti-méca-esthétique généralisée** (Manifest obecné anti-mechano-estetiky) ukázaly, že Lemaître nepřestává být v čele hnutí.

Březen 1962: celá jedna síň salónu **Comparaison**. Stačí číst seznam děl a projevů tohoto hnutí, které byly výsledkem salónu, a pochopíme, že se lettristické hnutí naprosto distancovalo od ostatních tendencí, které je obklopovaly. Sama plátna svědčila o životnosti a bohatství invence, které nenechávají žádnou pochybnost o správnosti estetické volby lettristů.

Zejména významná byla socha Descamse, nového adepta, plátno Spacagnovo s tisíci znaků, Lemaîtreův „a-optický rámec“, jeho „prázdna malba“ neboli „a-malba“, jeho „roztloukací nadčasová socha, kterou může každý návštěvník předělat“, a „mobilní hypergrafie“, jejíž pohyb byl udržován důmyslným mechanismem. Jeho soubor byl ostatně předváděn jako hypergrafická kapitola. Tento úderný příspěvek doplňovala jedna stěna od Isoua

v arabsko-perském stylu, vždy velmi výrazná, dále plátna Wolmanova, Brauova a plátna nové členky skupiny, Niny Lebelové.

Postup lettristů se zde bezpochyby nezastavuje, neboť i dále vytvářejí ve všech směrech současného výtvarného umění originální kreace.



první stanovisko mezinárodního hnutí

Změnila-li se báseň,
to proto, že jsem se změnil já,
to proto, že jsme se změnili my všichni,
to proto, že se změnil svět.

Člověk je stále méně určován svou národností, třídou, mateřštinou a stále více svým postavením ve společnosti a ve světě, tím, co ho obklopuje, texturami, událostmi, informacemi, podněty, energiemi.

Vstupuje do prostoru a přizpůsobuje této nové svobodě svá gesta, brzy jí přizpůsobí své myšlenky, svůj způsob života. Poezie přestává být dílem a stává se činností, z recitace se proměňuje v konstelaci, z věty v strukturu, ze zpěvu se stává střediskem energie.

Jednotliví autoři nebo skupiny si už léta uvědomovali, třebaže skoro nikdy o sobě navzájem nevěděli, že lidstvo je povoláno k životu funkčnímu a kosmickému, to jest k proměně, která nás dovede mimo dosah existenciální úzkosti. Zabývali se proto výzkumy poezie, kterou je možno obecně označit jako poezii prostorovou (pojmy času, struktury, energie jsou v tomto pojmenování obsaženy). Patří sem:

- 1) poezie konkrétní: pracuje s jazykem jako s materiálem, vytváří z něho struktury a předává informaci především estetickou;
- 2) poezie fonetická: je založena na fonémech, znělých částicích jazyka a všeobecně na všech zvucích vydávaných lidskými hlasovými orgány; tyto fonémy jsou zpracovávány pomocí magnetofonu a směřují k vytvoření zvukového prostoru;

3) poezie objektivní: malířské, grafické, sochařské, hudební aranžování umožněné aktivní spoluprací malířů, sochařů, hudebníků, typografů;

4) poezie vizuální: slovo nebo jeho prvky jsou pojímány jako objekty a centra vizuální energie;

5) poezie fonická: báseň je komponována přímo na magnetofonovou pásku, slovo a věta jsou pojímány jako objekty a centra auditivní energie;

6) poezie kybernetická, seriální, permutacionální, verbofonie atd.

Tyto různé směry (které se ostatně často prolínají) mohou se seskupit do jednoho hnutí (přičemž ponechávají každé ze svých vůdčích myšlenek volnost), neboť mají tyto body společné:

Všechny tyto druhy poezie usilují stát se objektivními, to jest 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, objektivací jazyka¹, rozumí se za předpokladu, že jazyk je svěbytný svět (obsahující jiné světy, jako je opět 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.

Odtud ono úsilí, které se doplňuje: vzhledem k tomu, že se národní jazyky stávají stále byrokratičtějšími a často ztratily svou magickou sílu, je třeba osvobodit dosud živé prvky těchto jazyků (poezie konkrétní, objektivní, vizuální) a dát jim novou strukturu tím, že se znovu upraví a změni případně i syntaxe a sémantické hodnoty. Jde také o to, ponechat jazyky-roboty jejich netečnosti a znovu objevit znaky-blesky, křiky-slunce, nesmírné bohatství

¹ Jazykem je třeba rozumět nejen souhrn jazykových funkcí, vztahů, vyznařování, konkréci, ale také zvuky, gesta, ticho, jimiž se jazyk přímo naroubovává na svět, ve kterém žijeme.

Učiny děje $\Pi_1 : B_1 : \Pi_2 : B_2$
Orientace 20xx d

v hlasovém ústrojí člověka, které společenský jazyk za staletí užívání vyloučil (fonetická poezie).

Souběžně s tím vytváříme poezii výrazně prostorovou, poezii struktur, hor, energií, poezii projektovaného spíše než poezii projekce, určenou k „poznání“ prostoru.

Tato poezie je tedy zestárlým společností nepochopitelná, vymyká se zásobě použitelných a v průběhu tisíce let nezměněných myšlenek, do nichž se propadly a kde vzaly zasně všechny revoluce. Příklad: indoevropské jazyky, založené na téže vnitřní struktuře podmět-sloveso-doplňek, fixovaly až po naše dny určitý způsob života.

Tato poezie se nespokojuje, jako to činil surrealismus, zkoumáním pomocí pevných a vnucených, tedy omezujících jazykových postulátů: izoluje jazyk, pozměňuje, porušuje jej a osvobozuje tak jeho vnitřní život, vytvářející nové struktury (právě tak akustické jako vizuální, a právě tak syntaktické jako sémantické) a vyvolávající k životu stavy dosud neznámé, a konečně tím, že umísťuje člověka do prostředí stálého tvoření a svobody.

Za těchto okolností směřuje tato poezie stále víc k destrukci ideje samotného díla ve prospěch ideje přenášené energie. Příklad: jedna větev konkrétní poezie vytváří strukturu, estetické informace, útvary realizované z uvědomělých, racionálních, metodických zkušeností pomocí montáže, zahrnující úplnou a dokonalou účast toho, kdo dává, i toho, kdo přijímá.

Jiný příklad: sonie je soubor zvuků zpracovaných pomocí magnetofonu, a to proměněných, očištěných, konstruovaných, který nakonec mluví k posluchači jen jako struktura.

Tato poezie, ve své rozmanitosti, avšak se společnými tendencemi, je podnětná. Lidé se osvobozují od řeči předem dané a vnucené už v dětství i s její zátěží myšlenek a morálky, vracejí se ke kořenům sil a pracují na nich za pomoci nejmodernější techniky a svědomí jako kosmonaut v prostoru – neboť etika spočívá v odvaze ke změně. Radost,

i když chybějí omezené jistoty, radost ve světě, který je otevřený, radost z tvoření v tvoření nekonečně prostorovém. Tato poezie není „ustálená“, je v ustáveném vzniku. V tomto smyslu je třeba chápat text tohoto našeho stanoviska: kótovali jsme je 10. října 1963.

Tento text Prvního stanoviska podepsali:

Mario Chamie, Carlfriedrich Claus, Ian Hamilton Finlay, Fujitomi Yasuo, John Furnival, Ilse Garnierová, Pierre Garnier, Eugen Gomringer, Bohumila Grögerová, Josef Hiršal, Anselm Hollo, Sylvester Houédard, Ernst Jandl, Kitasono Katue, Frans van der Linde, E. M. de Melo e Castro, Franz Mon, Edwin Morgan, Ladislav Novák, Herbert Read, Toshihiko Shimizu, L. C. Vinholes, Paul de Vree, Emmett Williams, Jonathan Williams, kteří pocházejí z těchto zemí: z Anglie, Belgie, Brazílie, Československa, Finska, Francie, Holandska, Japonska, Německa, Portugalska, Rakouska, Skotska, Spojených států amerických a Švýcarska.

Ferdinand Kriwet dává svůj souhlas k Prvnímu stanovisku, avšak omezuje jej jen na „poezii fonetickou“, „poezii objektivní“ a „poezii vizuální“.

Odpověď Henriho Chopina na První stanovisko mezinárodního hnutí:

Přemýšlím-li o tomto termínu, není šťastný, i když je přesný. Za svou osobu bych raději věřil, že existuje „pohyb“, že tímto „pohybem“ vytváříme svá díla. V jedné staré knize jsem napsal: „všechno končí, kromě ... POHYBU.“ Naznačovalo to, že mé vlastní spalování bylo v pohybu, a neměl jsem jinou možnost než je několika slovy potvrdit.

„Stanovisko“ nám také říká, kde jsme. Hnutí, jehož jsme všichni „členy“, a priori neexistuje. Nejsem členem nějakého hnutí, nýbrž jdu s hnutím. Jsem pohyb. Mezinárodní? I o to zakopávám. Co to je? Nad národy nebo se všemi národy? Bezpochyby. Ale proč ne spíše se životem, s pohybem, se spalováním? Tím okamžikem by to bylo internacionální

samo sebou. Tím okamžikem bych byl také v hnutí, také v pohybu. Nejsem však členem nějakého mezinárodního hnutí, protože já sám jsem hnutím – pohybem samým, dokonce i když spím ... Jsem pohybem v každém hnutí.

Také současná poezie chce být pohybem – hnutím. A je jím. Není jen zastavením, jaké tvoří malá báseň – privilegovaným okamžikem básníka včerejška. Přesahuje dokonce básníka, neboť ten se stal řemeslníkem. Přesahuje řemeslnou práci. Jde „s“ hnutím. Je pohybem, který náhle vykrytalizoval a ježž autor nechává za sebou. Dnešní autor není dokonce už autorem. Je člověkem, který ve svých stopách zanechává určité preciznosti. A to je lepší než neproniknutelné muzeum pohybů, které se jednoho krásného dne zastavily. Jsem spalováním a tím ... co mám co dělat s hnutím, i kdyby bylo mezinárodní? To je dobré pro hlavu státu, která mluví o světovém lesku jedné země ... To je dobré pro všechny ty blouznivce, kteří vulgarizují „zastavení“, které jednoho dne vyslovil nějaký básník. Nikoli. Nepodepsal jsem První stanovisko, protože ve dvacátém století je všechno problematické. I sama myšlenka, která je pouhým výmyslem člověka, jenž má strach, že není ničím ... Vymýšlí si tedy slova a výrazy, protože má strach, aby se mu netočila hlava. Stanovisko, které máme v roce 1964, je vlastně stanoviskem závratí a v každém případě postučuje, aby se nám všechny národní jazyky jevíly jako folklór.

Neboť umělci se od nynějška točí hlava. Je pohybem a spalováním zároveň se světovým spalováním. Nic víc nevím.

To znamená, že si vážím podnětu revue Les Lettres, i když nesouhlasím. Neboť tento nesouhlas chce ukázat ještě důrazněji náš rozchod s uměním minulosti. To, co máme z minulosti, jsou hluboké kořeny. Ne však slohy. Tady všechno musí začít.

Tato iniciativa zůstává nezbytná. Proto ji podporujeme. A ať všechny naše umělecké činy jsou pohybem samým ... I ten se rodí všude. A tu věřím,

vzhledem k našemu neustálému rozletu, že pohyb v dvacátém století vyvolá **neznámé umění**, k němuž připojujeme svůj podpis. Běžná a ustálená poezie je po lettrismu mrtva.

Henri Chopin

pierre garnier

Co je prostorové umění?

(pokus o zobrazení srovnávající surrealismus z první poloviny tohoto století a umění prostorové)

surrealismus	prostorové umění
Bytí	Zdání
Podvědomí	Materiál
Automatické písmo	Estetická a kosmická informace
Obraz	Energie
Jazyk jako nástroj	Jazyk jako materiál
Jazyk jako výraz podvědomí	Jazyk zaznamenávající lidské a vesmírné proměny
Vytváření obrazů	Napětí mezi materiálem slov
Zázračno, fantastično	Svět, jaký je
Instinkt. Vitálnost	Vesmírná energie
Rozrušování skutečného	Spolupráce se skutečným
Tvorba jako akce	Tvorba jako funkce
Patetičnost, naivita, sentimentalita	Hmatovost, citlivost, jasnost
Dojímavost	Hybnost
Automatické písmo	Akt mluvení
Báseň se rovná svým obrazům	Báseň se rovná svému jazyku
Vyjadřuje se v rámci historie jedince a společnosti	Překračuje rámeček historie jedince a společnosti

Zakořeněnost v národních jazycích	Vymanění z národních jazyků
Překlad	Předání
Člověk se ukazuje člověku	Vesmír prostřednictvím mozku a majetkem všeho a všech se ukazuje vesmíru
Automatismus	Zkušenost
Reflexy	Vibrace
Mesianismus básníka	Rovnost básníka a čtenáře
Jazyk jako exprese	Molekulární jazyk Proměnlivý Jazyk jako signál
Podvědomí	Nepředvídatelnost
Šílená láska	Kosmická láska Záření a vzdálenost
Svoboda	Svoboda

třetí manifest prostorového umění: za nadnárodní poezii

Civilizace dneška existuje uprostřed civilizace v úpadku.

Národy jsou dnes jen folkloristickou záležitostí; básník musí jazyky „zbavit vlasti“.

A proto si prostorové umění klade za cíl uvědomit si anachronismy –

– ukázat v poezii na civilizaci dneška (pomáhá mu v tom vývoj lidstva; všichni spějeme k témuž věku: k věku techniky a prostoru);

– a přesně vymezit nadnárodní skutečnost jazyka, jež je na hranicích jazyka univerzálního.

■

Proč prostorové umění?

1. Básník nyní pracuje objektivně s jazykem pojetým jako materiál a vytváří (nebo vyrábí) texty ze všech prvků tohoto jazyka: z vět, slov, písmen, slabik, přízvuků, z artikulace, dýchání a ze sémantických a estetických informací, jež tyto prvky poskytují. Básník považuje jazyk za svébytný svět a užívá všech technických prostředků tvorby, množení a rozšiřování. Jde tedy o pozoruhodné rozšiřování básnického pole, vlastně o zprostorování, jehož se dosahuje zmnožením tvůrčích možností.

2. Prostorové umění usiluje o přechod od národních jazyků k jazyku nadnárodnímu a k dílům, která již nelze překládat, nýbrž jen předávat ve stále větším a větším jazykovém prostoru.

3. Toto zprostorování je vyznačeno extenzí poezie, která nyní naplňuje svůj objem: na jedné straně

hraničí s hudbou (fonetická poezie), na druhé pak s figurativním uměním (vizuální poezie). Zůstává však poezií, neboť stále vzniká z jazykových prvků. Protorové umění není tedy popřením básnictví tradičního typu, nýbrž jen jeho rozšířením a rozvínutím.

Přechod od národních jazyků k jazyku nadnárodnímu se uskutečňuje v několika fázích.

Básník vytváří v každém jazyce – vhodným sestavením – jazykové krystaly s estetickými informacemi, které může dotčný jazyk poskytnout, ve stále rozlehlejších jazykovém prostoru.

Tímto vytvářením jazykových objektů, touto objektivní prací s jazykem jako s materiálem, zbavuje básník ony jazyky citového nebo historického, expresionistického nebo psychického obsahu, Zbývají pouze struktury, to jest estetika.

Básníci tak zbavují jazyk mytičnosti.

Za těchto podmínek objektivní tvorby, jak ji chápe prostorové umění, jsou básníkům k dispozici všechny jazyky, dokonce i všechny způsoby vyjadřování: básník, jehož mateřštinou je angličtina, může za předpokladu omezené znalosti těchto jazyků vytvářet konkrétní básně španělsky, rusky, arabsky, japonsky. Vydobude z každého z těchto jazyků to, co bude pro něj samého nejryzejší.

■

Zároveň pokračuje zkoumání infrajazykových způsobů vyjadřování, a to znaků, výslovnosti, dýchání, gest, společných všemu lidstvu.

Tímto zkoumáním, tímto využíváním, touto tvorbou dochází k tomu, že

1. jazyky, chápané jako materiál, přestávají obestírat psychismus mlhou;

2. vzniká poezie (mimo objektivní národní jazyky) platná pro všechny jazyky;

3. každý jazyk, zredukovaný na své krystaly, vyznačuje ve stále větší míře v nadnárodní úrovni, neboť poskytuje prototypy;

4 v prostoru nové civilizace začíná být v estetické rovině objevován nadnárodní jazyk;
činnost básníka se svými průzkumy estetiky jazyka a průzkumy jazyka společného všemu lidstvu druzí k činnosti vědce; tak se básník podílí na genezi lidstva, které právě proniklo svým pozemským obalem.

raoul hausmann

jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně

I

Lidé si z nespočetných možností ústního vyjádření pomocí hlasivek a hlasového ústrojí a z tisíců představitelných forem vybrali určité, které ve svých souzvucích a nesouzvucích obsahovaly činitele kombinací a ohýbání a které – podřízeny pravidlům smyslu rozumově ústního a společenského sdělování – mohly jazyku sloužit. Jiné z těchto fonémů slouží sdělování hudebnímu, podrobují se různému zvukovému zabarvení a vnucují mu rytmus.

Není však přípustné mluvit o zákonech nějakého jazyka, neboť jsou to pouhé konvence ústního vyjádření, nezbytné k vzájemnému porozumění, a to konvence podmíněné a omezené.

Oproti domněnce, že na počátku mělo rytmované slovo a zpěv posvátný charakter, je nutno konstatovat, že „bard“, který uskutečňoval konvergenci slova a tónu, byl pouhým důsledkem obecného jazyka.

Je třeba předpokládat, že původně měl modulovaný ráz mluvené řeči tentýž význam, jaký mají ještě dnes v čínštině různé intonace, kde totéž slovo, je-li podtrženo jiným odstíněním nebo zabarvením tónu, dostává jiný smysl a ztrácí jednostranný smysl, který náleží jeho „kategorii“.

Používání hudebních doplňků v řeči objevuje se dnes především v řeči „lidové“ a jen díky jim mohla se vyvinout náboženská liturgie. Jazyk, který se stal jazykem metamorfickým a posvátným, odloučil se v této epoše od výchozího stadia a už se nikdy

k stadiu jednoty nevrátil; rozdělil se na jazyk psaný, neurčený k poslechu, a na umělecký zpěv.

Různé jazyky nevysvětlitelným, ale přirozeným způsobem seskupily a uspořádaly samohlásky a souhlásky do „kategorií“, aby označily předměty podle vizuálních dojmů, které jsou velmi těsně koordinovány s hodnotami zvukovými.

Jazyk nastolil během svého vývoje orální tabu, která nám pak nedovolovala, abychom přestupovali umělé zákony každodenní řeči.

Teprve když se podařilo komprimovat komplemenní komplexy audibilních fonémů, které byly zároveň odvozeny ze zrakových dojmů z věcí (měli bychom říci z fosfénů) a spjaty s gesty, přiblížily se primitivní lidové jazyky (prostředky kybernetického sdělování) a různé jiné jazyky k jazyku posvátnému, a nikoli jazyk posvátný k metafoře a potom k lidové řeči, jak to předpokládá Giambattista Vico. Lidová řeč je prvním možným projevem a pojmem orální tvorby, a teprve po svém prvopočátečním zformování dovoluje, aby se vyvinul jazyk posvátný a metaforický.

Bylo by možno mít dojem, že charakter jazyků a jejich vnitřní uspořádání se neřídí teorií Vicova věčného návratu, ale že jejich změny jsou spíše podřízeny změnám astrologických znamení zvěrokruhu a právě tato znamení dávají orální a sémantické obraznosti člověka nové významy, nový rozběh nebo nové podněty. Takové domněnky dovolí podniknout zkoumání proměn jazykových výrazů i podnětů, které je poezie schopna přinést ve smyslu vývoje budoucích jazyků.

Pozvolné a staletí trávající proměny čelistních kostí a především svalového upevnění hrtanu, ústní dutiny a hlasivek mohou rovněž přivodit hluboké změny v artikulaci, a tím mít vliv na jazykové symboly řeči a na orální obraznost řeči.

II

V dobách německého romantismu podnikli básníci jako Achim von Arnim, Friedrich Hölderlin a Novalis velmi hluboká studia jazyka a sémantického smyslu, a to nejen řeči básnické v klasickém smyslu, nýbrž také a především řeči lidové, a dokonce slova, a řekněme hned: fonémů. Novalis je nepochybně jedním z oněch duchů, který tyto výzkumy vedl nejen v oblasti sémantiky, ale i například ve studiu vztahů slova k barvám. Předvídal splývání tónů a barev a vytvářel neobvyklé vzájemné korespondence mezi oblastmi a významy poezie a eidosu. První náznaky optickofonetického nebo spíše eidofonetického umění vycházejí z podnětu Novalisova.

Novalis poprvé umožnil vidět v obecném postavení poezie a jejich případných vztahů k formám a barvám nikoli hluboké propasti a kontrasty mezi světem optiky a jazykem, nýbrž jejich doplňující se komplexnost. Co však bylo na jeho výzkumech nejdůležitější a nejnovější, bylo objevení jistých zabarvení slova, ne pouze jeho rytmu nebo slabičné míry jako v poezii klasické, nýbrž také jeho významu eidofonického.

I když tento básník sám nedovedl své výzkumy a své objevy až k básni čistě fonické, vyslovil nicméně pozoruhodné myšlenky o skrytém smyslu jazyka, který mluví sám o sobě.

Novalis ve svých **Fragmentech** vytvořil dokonce první automatický text, vnitřní dialog, a v jeho materiálech nalezneme mimo jiné i jakýsi druh „konkrétní“ básně. Na této cestě ho následovali Achim von Arnim a především Hölderlin, onen Hölderlin, jehož překlady Pindarových **Ód** a Sofoklova **Krále Oidipa** vyvolávaly u Schillera a Goetha smích, tak byl jejich jazyk „chybň“.

Ani Novalis, ani Arnim, ani Hölderlin nemohli ve svých záměrech rozsáhleji pokračovat, neboť intelektuální ovzduší, paideuma, nebylo ještě dosti vyspělé.

Avšak tato hledání obnovy každodenního jazyka se v ničem nedotkla syntaktických a gramatických pravidel. Dokonce ani taková „avantgardisté“ jako Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont-Ducasse nebo Jarry nedokázali přivodit hluboké změny v podvědomí básnické řeči, ani dovršit to, co Eugène Jolas později nazýval „jazykem noci“.

Teprve souběžně s fyzikální teorií relativity (již formuloval Einstein v roce 1915) začaly se objevovat první příznaky literárního „expresionismu“. Tento expresionismus prohlašoval ohýbání slov za zbytečné. August Stramm řadil slova-obrazy podle rudimentární gramatiky, rozhodující byla pouze jejich sluchová hodnota a rytmická síla.

Avšak k těmto projevům, jež vznikaly kolem roku 1915, nebylo by mohlo dojít, kdyby myšlenka eidofonie nebo optofonetiky nebyla už klíčila u Mallarméa, který „melodii“ svých orálních kompozic zdůrazňoval zvláštní typografií, a tak kolem roku 1912 přivedl Marinettiho k jeho kompozicím „osvobozených slov“ s typografickou úpravou podtrhující auditivní a optické hodnoty slov a někdy dokonce i písmen.

Na této cestě jej sledoval ve svých Kaligramech Apollinaire a v Německu extrémním způsobem Christian Morgenstern svou básní Noční rybí zpěv, sestávající pouze z dlouhých a krátkých metrických znamének, stoupání a klesání rytmu neexistující řeči, ze znamének, která jsou uspořádána do tvaru ryby.

Arno Holz ve své knize **Die Blechschmiede** (Kovárna plechu) použil jiné grafické formy, zvláštní grafické úpravy celého textu. Eidofonie vstoupila do vyjadřování obrazů a jejím posledním důsledkem musela být fonetická báseň, báseň „lettristická“, kterou ve svých plakátových básních poprvé vytvořil Raoul Hausmann roku 1918.

Před objevem fonetické básně, v níž písmena dostávají eidolurgický charakter a v níž nemají být pouze viděna, nýbrž mají svým typografickým uspořádáním vnútit rytmus, sice neslyšitelný, ale přes to

přese všechno imperativní, nebyla kontradiktorická korespondence fonémů nikdy zkoumána. Písmena fonetické básně jsou uspořádána tím způsobem, že jejich **zrakové vnímání** okamžitě vyvolává dojem zvukovosti.

Tok samohlásek je viditelně blokovan státičností souhlásek, jejichž grafické odlišení se samo nabízí vnitřnímu naslouchání znaků, které je naše paměť zvyklá bez obtíží proměňovat ve fonémy.

III

Období vodnáře a umění

Vývoj k abstraktnění hovorového jazyka neobešel se bez častého váhání.

Doktor Barzun pronikl nejdále do jazykové složitosti a směrem k simultaneitě komplementárních slov, která nejlépe odpovídají Durkheimovu pojmu prelogičnosti. Po těchto výzkumech, které ve francouzštině podnikal Tzara, jsme svědky rozpoutání této aktivity v Itálii, kde Marinetti uvádí do světa svá „osvobozená slova“, a pak němečtí expresionističtí spisovatelé Arp, Serner a částečně Huelsenbeck v Curychu, Hausmann v Berlíně a Schwitters v Hannoveru představují to, co mnohem později nazval Franz Jung „epochou, která šla nejdál v rozbití tradičních uměleckých forem“.

Předchůdce však najdeme už v sedmnáctém století ve velkém Góngorovi a jeho nepravých **jitanjaforas**, ve Swiftovi s jeho jazykem Yahoosů a v Molièrovi, například v turečtině čtvrtého jednání jeho hry **Měšťák šlechticem**, kde se do staré francouzštiny pletou slova onomatopoická. Myšlenky tohoto novátorského ducha neměly pokračování jednoduše proto, že intelektuální ovzduší nebylo dosud příhodné, nenadešla ještě doba vodnáře, neexistoval ještě konformismus záměrů a institucí, který ohrožuje individuální svobodu v naší době.

Neuvědomělé pokusy Góngorovy, Swiftovy a Molièrovy byly spíše bizarností, která byla pro jejich okolí

ještě neobvyklejší, než jsou pro naši vnímavost od-
vážnosti futuristů nebo dadaistů.

Připustíme-li, že náš „mozek“ je jen jakýmsi dru-
hem radaru nebo Geigerova počítače, musíme
předpokládat, že jak záření v mezihvězdném oceá-
nu, ovládaném slunečními bouřemi, které způso-
buje „proudění“ obrovské hmoty různě složené ze
zkapalněného vodíku, prachů a jiných částic, tak
i náš mozkový radar je podřízen proměnlivým od-
chylkám, jež jsou následkem samotného rozpadu
mezihvězdného prostoru.

V důsledku toho by naše chování v tomto prostoru
a popudy, které může tento prostor všeobecně na-
šemu vědomí dávat, vyvolávaly „ideje“ a „podněty“,
které by sledovaly kosmicko-solární cykly, způsobi-
jící proměny všech našich smyslů, především smyslu
eidofonického, a vedly by k značným obrátům a
k nadvládě určitých fonémů, **řídících jazyky.**

Změna postavení Země ve zvěrokruhu byla by
tedy v přímém vztahu s úpadkem nebo se „stabilizací“
různých jazyků, které po tisíciletí dominovaly
v intelektuálním vyjadřování člověka.

Různé geologické doby odpovídají změnám sluneční
pulsace a pod jejich vlivem se proměňuje oblast
jazykového výrazu, která je podřízena hvězdným
konstelacím.

Stojíme před okamžikem osvobození imaginace,
jenž je podobný tomu, jak si jej jazykovědci před-
stavovali pro období protohistorické, pro jazyk zva-
ný „indoevropský“, v němž se snažíme objevovat
první náznaky řeči, uspořádané podle kategorií.

Za této situace nenalzáme ještě přesné vymezení
mezi singulárem jednoho „slova-komplexu“ a jeho
plurálem, komplexnost ještě slabých kategorických
pojmu vyžaduje několik podob plurálu. Podobnou
skutečnost nacházíme v českém jazyce, kde je sin-
gulár, jeden plurál pro dva (duál) a jiný plurál pro
tři a více.*)

*) Toto Hausmannovo tvrzení není pochopitelně zcela
přesné (pozn. poř.).

Pojmy čísel nebyly ještě s konečnou platností ustá-
leny.

To nám dovoluje výhled na jazyk budoucnosti, po
roce 2000, kdy nastanou opět původní jazykové
podmínky a kdy korespondence fosfonů najdou
nový důraz a obnoví svou rovnováhu.

Eidofonická báseň jako jedna podoba mutace,
nadaná určitým kybernetismem mezi viděním a sly-
šením, dovoluje nám věřit v hlubokou nutnost ta-
kových výzkumů a pokusů, které směřují k svobodě
celku

„písmo – znaky – viděné“.

Eidofonická báseň je jasně vymezena touto pře-
chodnou astrální a kosmickou epizodou jako jeden
z prvních výsledků jiného jazyka.

henri chopin

zrození nového umění

Proslulé (příliš proslulé) heslo „změnit život“, jež je od Rimbauda vůdčím motivem soudobé tvorby, stalo se skutečností.

Devatenácté a dvacáté století nebudou spolu mít nic společného, nebudou mít ani nic společného léta třicátá a naše.

Věda, umění, způsob života, bydlení, doprava, práce (rabota, robot, otroctví), všechno to si předsevzalo **modifikovat** naše životy, a lidská usedlost, která měla lidi učinit „poslušnými“, udělala místo neklidnému vlivu všeobecného života, jehož nositeli jsou lidé, skutečné baterie nabité explozemi a podřízené univerzálnímu pohybu, který tryská z jejich reakcí.

Projevuje se tu „opilá“ doba a prostor a málo lidí to snáší, ukazuje se tu tep života, je ho vidět, i když to dosud nepřiznáváme.

V tomto světě působí člověk a jeho nejkoncentračněji, právě tak jako nejvražednější (včera pro celý Západ, dnes pro celou planetu), jeho nejtvůřivější právě tak jako nejautentičtější reakce jsou pouhými hříčkami kosmického šílenství, které není ničím jiným než pohybem, jehož síly se projevily.

Změna života se uskutečnila zejména v umění. A to počínajíc jazykem a formou, které se už nemohou spokojit s hranicemi, jaké nám vnucuje kniha a lidská tvář. A jestliže tyto hranice a poslání umění nejsou známy (mluvím zde za ony poslední racionální duchy, kteří je chtějí znát) nebo vyhlášeny,

je to proto, že poslání není třeba hledat. Poslání právě tak jako původ by neměly existovat. V každém případě je umění ve své pravdivosti rovnocmocninou světa a zmocňuje se jeho prvků.

Náš život je životem prvků a člověk v sobě souběžně se „svým“ elementárním životem uvádí do pohybu jeho nespočetná ložiska. Aniž se upíná k často krásným jednotlivostem ozvěn a prostorů planetárních i tak řečených prostorů – byť by to byly zemské –, tryská z něho neslýchané bohatství v podobě děl vědeckých právě tak jako uměleckých. Z jeho rukou vycházejí nové materiály. Vytváří svým dechem nové umění, a jak uvidíme dále, všechno se těmito díly mění, tvary právě tak jako barvy, tóny, zvuky, pohyby atd.

První známky, které přispěly k rozbití umění – bylo by možno je zjistit už za Velké francouzské revoluce – objevují se velmi zřetelně od roku 1905. Od této doby je pocíťována potřeba rozejít se se vši popisností v umění, neboť na nás již nepůsobí. Po Baudelairovi, Mallarméovi, Rimbaudovi, Lautréamontovi, Laforguovi, Corbièrovi pozvolna odumírala – právě v zájmu poezie – nutnost, aby poezie obsahovala **krásno**, které je možno nazírat, přijímat, obdivovat, milovat v „tichu“ salónu, v klidu usedlého života. Zmizí také zobrazování, tento výboj renesance, a v roce 1910 se dočkáme prvního abstraktního díla (které sice není důležitější než báseň uveřejněná v roce 1905, ale je důležité to, co následuje po něm), jež se dokázalo rozejít s Turnerem, Delacroixem, Géricaultem, později i s impresionisty atd.

Toto nové umění, neboť jím bude, začne objevovat: hru, ironii a postupně po rozbití staré krásy jinou krásu, s použitím nebo vyloučením daného jazyka

harmonii, znaků, a to pomocí postupného rozkladu hodnot slova, hodnot forem a barev, a to, co bylo v minulosti ve stavu zárodečném, bude v touze po vytvoření nových jazyků, které by tentokrát promlouvaly ke všem smyslům, rozvíjeno a vymyšleno.

Od této chvíle se nové umění začíná rozbíhat a prosazovat jako neodmyslitelná přítomnost, kterou je nutno „vidět“, „slyšet“ a která bude oživena. Hlas, gesto, maska a tanec se objeví před divákem a posluchačem s požadavkem, aby všechno odhodil a zapomněl na hodnoty minulosti, aby k novým dílům nepřistupoval s předsudky. Malířství si do takových padesáti let své výboje stvrdí. Zpodobující díla kromě několika ojedinělých případů jsou úpadková, protože jsou rozumová, intelektuální nebo prostě chudá, a nemohou se už přes všechny vynikající síly, jako je Matisse, Picasso a jiní, postavit vedle Rembrandta a Greca. Popisné básně se budou dohadovat se svobodou, aniž budou svobodné. I hudba opustí vyzkoušené kvality orchestru, aby objevovala a vynalézala nové. A na dotvrzení všeho stane se užívání nových technických prostředků v umění nutností.

Tedy se objevuje „styl a výkřik“ (viz Michel Seuphor), fonetika, verbální hudba, lettrismus. Budou vesměs hledat jeviště a architekturu, která je sama také svým způsobem v počátcích, právě tak jako ostatní umění. Objevují se také prostředky, pomocí nichž je možno pracovat s fonémy, se slovy jako s objekty, jimiž je možno zpracovávat tonální motiv, skřípavé zvuky, které se až dosud nedaly poslouchat, atd. Brzy se z nich stane verbální hudba, nové písně bez významu nebo jejichž význam se uplatní teprve pak, když jsme předtím vnímali rytmy a zpěvy. A kromě toho se zcela změnil náš duch, neboť všechno lze vnímat: ticho je zničeno; země je v prostoru, sám člověk je jednou z částic nesmírného celku, nekonečného, prvotního. Od té chvíle poezie zpívá, a proto budou nové materiály z nouze užívat písmena jako prozatímní opory zpěvu, který má

vzniknout a který bude stále nabývat na rozměrech, především jakmile budeme mít ve studiích, jichž nová poezie vyžaduje, k dispozici pozoruhodné možnosti komponování na podkladě nahrávání, pro něž se zrodí nový styl, právě tak jako Ronsard a Malherbe dokázali v šestnáctém století využít tisíckárny.

Kroklokwaſzi? Semememi!

Seiokronro – prafripro:

Bifzi, bafzi, hulalemi:

quasti basti bo . . .

Lalu lalu lalu lalu la!

Hontrarura miromente

zasku zes rü rü?

Entepente leiolente

klekwapufzi lü?

Lalu lalu lalu lalu la!

Simarar kos malzipempu

silzuzankunkrei (;)!

Marjomar dos: Quempu Lempu

Siri Siri Sei!

Lalu lalu lalu lalu la!

(Das Grosse Lalula – Velké Lalulá – od Christiana Morgensterna, vydané v roce 1905 ve sbírce **Galgenlieder** – Šibeniční písně. Připomeňme, že tato báseň byla nepochybně napsána v roce 1890 a jen vydána – což je jisto – až v roce 1905.)

Uveřejňujeme proto své synoptické tabulky, které, jak doufáme, pobídnou čtenáře, aby si vyhledali tato díla – pro něž by bylo třeba pospíšet si s usku-tečněním „zvukové“ antologie a novým vydáním knihy **La Poésie des Mots Inconnus** (Poezie neznámých slov), která dnes není k sehnání –, tabulky, které jen precizují tvůrčí konstanty (jež nepochybně nevytvářejí velká díla teprve nyní), ještě dříve než dokážeme slovy jako tonálními hodnotami, jako

silou předmětů, fonémy, tóny znovu nalézt to, co uvidíme klíčit kolem padesátých let, citlivé, přesné a jasné básně, zbavené všech popisných záměrů, aby bylo ponecháno místo především sdělným harmoniím, a u nichž nebylo nutných vztahů k hudbě. Dnes již víme, že opouštíme oblast, kterou pro nedostatek lepšího pojmenování nazýváme experimentální, že tedy vše je nové, ovšem ve výlučném rámci této definice, formulované naším spolupracovníkem Michele Seuphorem: „Svět je pojímán v duchu struktury, duch struktury je vodítkem života.“

Poznámka: Synoptické tabulky byly vypracovány spoluprací Pierra Albert-Birota, Henriho Chopina, Maguyho Lovana, Michela Seuphora a na základě informací, poskytnutých Altagorem, Camillem Bryenem, Arthurem Pétroniem a Mauricem Lemaitrem ve sbírce „Note supplémentaire sur l'originalité du Lettrisme“, významné práci, která sice lettrismus správně vykládá, ale činí jej relativním jako ostatně všechno, a konečně na podkladě veškeré produkce verbální a fonetické hudby.

TABULKA I (zkráceno)

Likvidace současných výrazových prostředků

Datum ¹	Poezie	Hudba	Malířství	Sochařství
1847 a další 1870	Rimbaud Corbière Lautréamont	Wagner	Cézanne	Rodin
1876 1890	Laforque Alfred Jarry	Behrens Sénégolden R. Stein Busoni	Van Gogh Monet	Bourdelle Archipenko
1892 1906 1908 1910 a další	Apollinaire T. S. Eliot	A. Louvié Moellendorf	Matisse Kubismus	
1913	J. Joyce Majakovský	Alois Hába Višněgradský A. Honegger		
1918 a další				
1921 1926 1927				

¹ Uvedená data označují díla pro autory důležitá a jejich tvorbou potvrzená.

Konstruktéři prostorů

Datum	Poezie	Hudba	Malířství	Sochařství
1830		Berlioz		
1873		F. Kastner		
1874		M. Musorgskij		
1895 (a)		Th. Cahill		
1897		Cl. Debussy		
1902		Saint-Saëns	Kandinsky	Brancusi
1909	Morgenstern	A. Schoenberg	Delaunay	
1909–1912	Marinetti	Stravinsky	Kupka	
1910	Chlebnikov	D. Milhaud	Mondrian	
1911 (b)		Henri Cowell	Malevič	
1912				
1913				
1914–1915 (c)				
1915	Hugo Ball			
1916	Pierre Albert-Birot			
1917	Arp			
1919	Marinetti			
	Raoul Hausmann			Vantongerloo

(pokračování)

1920		A. Berg		Gabo
1921		N. Obouchov		
1922		J. Lévy	Moholy-Nagy	Pevsner
1923	Herbert Behrens-Hangeler	Wadja Sabra Stravinsky Thérémin		
1924	Kurt Schwitters	M. Ravel		
1925		Jorg Mayer		
1926		G. Antheil		
1927	M. Seuphor	A. Webern	Freundlich	Arp
1928	C. Bryen	E. Varèse		Calder
1929 (d)				
1931				
1932 (e)				

(a) 28. prosince se konalo v „Salon Indien“ na bulváru des Capucines 14 první kinematografické představení.

(b) 14. března uveřejnil „Le Temps Marinetti“ Manifest futurismu.

(c) Filmy s Charlie Chaplinem.

(d) Jorg Mayer založil společnost pro elektro-akustickou hudbu.

(e) Berlínská výstava: elektrický orchestr.

bernard heidsieck

báseň jako křik

Báseň jako křik a báseň vržená nesou a mají v sobě surový, fyzický, ještě hrubý a čerstvý prvek těla, které je produkuje. Tento prvek je nabitý tíží a elektřinou buněčné tkáně, která jej počala. Toho temného místa inkubace.

Aby pak vyšly přiškrcené, bolestně, neodolatelně nesené dechem, který je sám doháněn na hranice svých možností.

A tak je to tato hmota v cárech, roztrhaná, živá, co temně proniká a nese se prostorem: drobtý a beztvaré a neztvárnitelné odrazy života, které by slova nemohla a nemohou postihnout. Tep, napjatý, vroucí, který ji oživuje a žene kupředu, odhaluje se sám sebou a objevuje se jako pramen a síla pohybu.

Dech za dechem
a ještě jeden,
pak další,
další,
další

vyproštuje se beze studu – se švy a kiksý –, od-poutává se, zbavuje líčidla, nabízí a vystavuje se, křečkový, nahý, autentický, beze zbraně, bez pomoci.

Dech pomáhá poezii, aby žila v rytmu svého okolí. Aby byla ustavičně v napětí. Aby v tomto víru se-hrála úlohu zábradlí, elektrického šoku nebo prostředku proti usnutí.

Odtud její poslání – přestože je unášena po těž-že kolejích – pročišťovat, probouzet z narkózy. Po-skytovat vždycky ono nejmenší, ale oživující množ-ství kyslíku, které právě trvalé a vzrůstající zrychlo-vání činí stále vzácnějším. Vrhát se, horoucí, do tohoto druhu hry znečitlivělých v kuželky.

Odtud její pokusy stát se znova orální záležitostí. Tedy spíše slyšitelnou než čitelnou.

Její touha po účinnosti.

Tedy koneckonců touha účastnit se.

Je naprosto ponořena do trhlin, soukolí, struktur, mechanismů, znehybnění a švů, konvencí, bojů nebo každodenních snů, aby se tam zraňovala.

Kyslík nebo vitriol.

Ten či onen. (Tak či onak.)

Budík nebo reflektor.

V mezích svých možností, ale s největší silou.

Všechny okolní souvislosti, právě tak jako ona sama je v každém okamžiku v sázce.

Z žízně nebo z hltavosti: v rámci výměny nárazů.

Báseň má, ano, báseň má rozrývat, probouzet, drá-sat, vyvrhovat, obnažovat nebo neustále otvírat ránu jistých samozřejmostí a v této úloze kyseliny stůj co stůj prosekávat džungli nebo prorážet kru-nýř, do něhož nebo za nějž se uchyluje nebo kde se otupuje, uspává či kde usíná naše citlivost, naše schopnost vnímat nebo naše pozornost. Usta-vičně pečovat o probouzení svědomí, ne-li o kla-ďení a nové kladení otázek. Všechny konvence jsou do dna vypity, stráveny nebo vyplivnuty.

Báseň: odvěta a dýka. Od jednoho smíchu k dru-hému. Nesena dechem a na doslech dechu. Mo-tor. Klíč v ruce. K mechanismu, tvořícímu celek, který je třeba stále objevovat. Žít a znova žít. Odpovědně–neodpovědně.

Báseň se vrací na svět. Je připravena a usiluje o to, servat se, dát se do toho, je hotova ztratit peří a krev nebo je získat v oněch nových skutečnostech, kterými pro ni jsou prostor a čas, v nichž se bude od nynějška, kdy opustila stránku knihy, pohybovat.

Rovněž se snaží přiblížit se publiku, před kterým už neutíká, nýbrž které vyhledává a o něž se uchází.

Ano, báseň znovu reintegruje společnost. Usiluje o to skromně a spravedlivěji.

A i když je to jenom koktání, alespoň se opět stala aliterární. Otevřenou a pohotovou. Veřejnou. Hotoovou vydat se nebezpečí, vést dialog, bit se v aréně. Obnaženou. Bezprostřední a křehkou. Číhá dychtivě na účast druhého, vybízí k ní, vyvolává ji během akcí nebo v „momentech“, které by chtěly být, které chtějí být okamžiky privilegovanými. Instinktivně se tedy promítá mimo sebe samu. Je odpovědná. Nanejvýš aktivní. Opustila své předěšlé pohodlně nepohodlné, statické a vyčkávací postavení.

Psanou stránku tak plně nahrazují místa „akce“ nebo „poslechu“: jeviště, ulice, přednášková síň, studio ...

Její prostředky: hlas, křik, gesto, akce, hluk, zvuk, ticho, všechno a cokoli, všechno, čeho se báseň odváží zmocnit. Nezapomíná ani na své nové prostředky, na gramofonovou desku, magnetofonový pásek a juke-boxes.

Posluchač, divák se tedy účastní, podílí se na jakémisi rituálu, ceremoniálu nebo události; ať už je magická nebo všední, nemá nebo mluvená, improvizovaná nebo neimprovizovaná, slyšitelná jen jedinkrát, spontánní nebo ne, ať je taková nebo onaká, báseň se vtěluje a relativita tématu, aktu, zvuku, slova směřuje k dobytí nejnižší nebo úplné dávky absolutna, které prožívá nebo chce prožívat tento básnický okamžik sám o sobě.

Báseň, která je v tomto nulovém bodě nového cyklu zcela zaujata úsilím o nové začlenění do společnosti, o to, aby se znovu stala prvkem, ne-li hybnou silou, pak chce být alespoň obvyklá, naléhavá, světlá, chce být varováním, dechem nebo jasnozřivostí, musí se uchýlovat, aby to dokázala, pouze k jisté zjednodušené, základní, vitální formě prvotního vzmachu. Ať jsou jakékoli její prostředky přístupu. Její postup nebo její téma a její cíl. Je

to cena za přežití. Její ze všech nejpřednější ospravedlnění.

Pokud jde o stroj (magnetofon) – to se týká jen té větve dnešní poezie, jež prochází strojem –, jeho použití je výsledkem právě nového přístupu a z určitého hlediska, možná přesnějšího, je výsledkem skutečnosti, kterou tento stroj umožňuje. Jeho možnosti dovolují vskutku vzbudit a oživit jiné vrstvy citlivosti, zasáhnout nebo obnažit další obzory nebo prostory nebo oblasti vědomí. Neboť přehráváním a manipulací s rychlostmi, střihem, změnami síly, vrstvením, asociacemi atd. je možno vskutku dosáhnout fotografie, otisku věrnějšího, než jsou pohyby, kouzla, proplétání, rytmy, měkké přechody, zkratky a křížení myšlenky, ať individuální, nebo kolektivní. Vyňaté a znovu přenesené úryvky dialogu nebo výpovědi (ať zjevné nebo skryté) si mezi sebou vyměňují místa.

Tento návrat básně k jejím pramenům má nadto ten zřejmý důsledek, že se pokouší ukázat na skutečný nebo symbolický vějíř denních starostí, automatismů a skrýš. Proměnit je v záchranný pás nebo v odrazový můstek. A již tím je nepřímo zažehnat, sublimovat. Posvětit. I kdyby to mělo být pomocí smíchu.

Ostatně tato touha, tato zuřivá vůle zmocnit se skutečnosti oklikou, nebo se o to pokusit, pochází nepochybně z šíleně neproniknutelné nejistoty, která lpí na naší společné budoucnosti, pomyslíme-li na její apokalyptické možnosti nebo pravděpodobnosti. A tak je absolutno beznadějně zahrabáno v samém lůně relativního nebo v jeho zdáních, když se samo tělo této každodennosti stalo jediným bezpečným prvkem, na němž je ještě dovoleno opět se uchytit. Proto naléhání, aby byly naše reflektory zaměřeny na jeho tkáň. Zuřivá snaha objevit nebo vyvolat k životu jádro-zázrak nebo pružinu-lék. Přinejmenším. Stále. Nepřetržitě. Nikoli jednou pro vždycky. To by předstíralo, že je problém vyřešen.

Do tohoto rámce se chce dostat báseň.

Odtud také její vůle k zaklínání banálnosti. K vtě-

lování se do ní. K stigmatizování banálnosti. K jejímu pálení. Aby z ní byla vysáta eventuální šťáva, nebo aby byla zabita. Aby jí byl vrácen život, nebo aby vypustila duši.

Hodnoty našeho středověku, které se hledají, musí se teprve definovat.

Znovu je třeba začínat začátkem. Ptát se po smyslu každodenních gest, slov a křiků. Buď se jich zmocnit, nebo je vyhodit do povětří. Přimět je, aby měly význam, a zaznamenat je. Co nejlépe. Jde o to, znovu získat jejich energetický potenciál, anebo vyloučit jejich škváry. Znovu zachytit eventuální tajemství a dech. V jejich kořenech. Aby náš mechanický a technokratický věk byl oživen a napojen, jak jen zvedne kotvy.

franz mon

artikulace

1. Řád jazyka kolísá mezi nedbalým sledem artikulace, mezi vyzníváním právě použitého materiálu a mezi stříhovým systémem významů, jehož prvky jsou konvenčně pevně dané a jež identifikuje pomocí vzpomínky a očekávání právě to, co bylo míněno, a vystřihuje to z mlhavé obecnosti, v níž se vše izolované nalézá jako něco určitého, a to tím pádněji, čím více se nožky nůžek rozvírají dozadu a dopředu. Víme, že nové je formulováno jen pomocí a na základě již formulovaného. Metaforika je toho jasným důkazem. Mimo dětské žvatlání nepozoroval dosud nikdo vznik nového slova při výskytu nové věci. Tak spočívá dorozumivací a sdělovací možnost v tom, že vteřinové artikulační sledy jako momenty opakovatelného si příjemce právem odvodí v každém jazykovém procesu očekávaného systému z kategoriálních forem, syntaktických pravidel a tak podobně. Znějící substance sama musí vystoupit v diskontinuitních charakterech, které lze opakovat a znovu rozpoznávat. Ono vteřinové pojetí, ona jedinečná konstelace artikulování „ted“ a nikdy víc“ ruší se zcela, je-li zaznamenána. Vzpomínka se má znovu vrátit. Vymezený řád vzájemně nosných a doplňujících se znaků vylučuje spád vteřiny a obětuje její blesková gesta nepřehlednosti fixovaných a fixovatelných sdělení.

2. Přesto charakter toho, k čemu příznačně dochází v artikulačně se opakujícím průběhu, závisí na míře opakování, na sémantické hodnotě použitých elementů a na rychlosti a hustotě průběhu. Je

přítom možné natolik snížit míru významových hodnot, až jsou zcela pohlceny působivostí a zvláštností pouhého artikulačního průběhu, až tento průběh sám vystoupí jako charakter, a to charakter odehrávajícího se a znázorňujícího času, zatímco jinak si jej sotva povšimneme a rozpoznáme, a získává hodnotu gesta. Obměna, posun, odraz, skok artikulačního materiálu vznikají spontánně z dosažené konstelace aktu mluvení, ze současné závažnosti průběhu. Artikulační orgány procházejí změnami polohy.

Podle našich pozorování spotřebuje se však motorická intenzita takového průběhu velmi rychle, není-li nabita novými slovními prvky, významovými hodnotami, které neklíčí ze samotného artikulačního procesu.

Při sémantické redukci usiluje pregnantní artikulační tvar o vlastní zachování. Je to možné, neboť zároveň s reflexí na význam ztrácí se i vzpomínka a každý okamžik zrcadlí pouze svůj sousední tím, že se sám reprodukuje, tedy že tvoří „řadu“. Artikulační tvar uchovává za těchto okolností svou identitu ne strnulým opakováním, nýbrž proměnou toho právě poznaného v něco podobného a tak dále. Je-li tak vpuštěno do průběhu identické, pak zůstává výchozí tvar skrytě přítomen, tu a tam snad i znovu vystupuje do popředí a vyvíjí se v to, co lze nazývat gestickou křivkou. Je-li naproti tomu identické neústupně tvrzeno, ochabne velmi rychle významový zřetel, ještě stále přítomný, a zvuková podoba se stane katalyzátorem libovolných a naprosto vzdálených asociací: k pouze identickému přidruží se zcela cizí.

Gestická křivka se klene proudem výdechu, buď že sleduje jeho spád, nebo že stoupá proti jeho proudu a přeruší svůj pokles, aby nasadila znovu. V každém případě závisí na hustotě po sobě následujících artikulačních jednotek. Momenty ozvěny, které jsou za jiných okolností tak podstatné, nesmějí sled přerušit (vzpomínka a vědomí zde nic neurčují, jinak se kontinuum řady rozpadne; nejsou nutné,

neboť modifikované stejné se vrací a gestický charakter se projevuje teprve v průběhu artikulace samotné jako v celku.

3. Proti právě popsané formě artikulačního průběhu stojí vývoj řad, jenž není nesen artikulujícím momentem a jeho obměňujícím se opakováním, nýbrž je poslušen předem daného pravidla vývoje, jehož práce odhaluje teprve nosnost jediného tvaru. Podle určitého pravidla metamorfózy pohybuje se výchozí tvar všemi předem vyznačenými tvary a vytváří přitom celek, jenž v sobě nese důvod své dokonalosti a vykazuje se jí. Původní významová hodnota, ono dříve známé, se možná mezitím rozplynula a zmizela při posunu signálního řádu a sémantická rovina se rozkolísala. Avšak zatímco známé sdělení se rozptyluje, nabízí se z posunutého řádu znaků nový řád; každý konsekventní řád však, určený zdánlivě jen formálně, je vždy rovněž čitelný.

Podstatné přitom je, že metamorfózní vývoj je stále přítomen, směr čtení že tedy není pevně dán, nýbrž je možno vytvořit vztahy do všech stran. Vyvinutý celek se nutně stává „vzorem“, simultánně čitelným tvůrem, který je proto vázán na výtvarně písemně zpřítomnění. Zatímco prve popisovaná struktura opakování, vyvolaná výkonem mluvení, vsávala příjemce do své křivky a poutala jej ke své síle či k svému ochabnutí, poskytuje simultánní vzor pozorovateli čas; ano, výtvar vůbec vzniká teprve ve svém soustředěném úsilí – zaznamenané je pouze plámem, pokynem k nefixovatelnému a může se mimo meditativní proud jevit jako skrovné. V celku vytvořeném podle pravidla jsou sémantické hodnoty výchozího tvaru redukovány do pletiva vztahů, které jako homeopatická substance je schopno uvést do pohybu neslýchané komplexy.

4. Zatímco tu je částice zrušena celkem a celek v dříve popsané struktuře opakování se stává pouze v částici aktuálním, zůstává otázkou, co se děje,

nedá-li se celek žádným pravidlem objektivovat a vsadí-li kontinuum průběhu, tedy není-li od počátku přítomen integrující moment. Pouhé lpění příjemce na určitém jednotlivém tvaru, zkoncentrované vědomí, ruší tyto řády: to, co má být simultánně postřehnuto, nebo to, co sukcesivně vystupuje, ocitne se mimo vědomí – toto dokonce i se svými nedohlednými fondy vystoupilo jako celek a současný jednotlivý tvar se jeví jako exponent tohoto obrovského základu přesně určen, jakmile se vynoří druhý: jsou si podle svého sémantického i artikulačního charakteru buď blízké, nebo vzdálené. Sémanticky tu musíme hovořit o „paradoxní vzdálenosti“, neboť za nyní platných podmínek nevznikají sympatie jednotlivých slov z jejich významového sousedství; historie hlubin vědomí, nad nimiž se vynořují, určuje, jak pevné je jejich přátelství. Vzpomínka na ně je podnětem ke konstelacím, v nichž sémantická sousedství působí zastřeně a oslabeně. Přesně vzato podílí se na konzistenci slovních konstelací podstatně i forma artikulace. Jde o objev, že k náboji slovního útvaru dochází především na cestě artikulačního zkoumání, vnímání, uvědomování, přičemž významové hodnoty začínají kolísat a dovolují, že začíná prosvěcovat, co bylo v nedohlednu zapomenuto. Reprodukční rychlost je přitom malá v protikladu k oněm strukturám opakování. Moment ozvěny zvětšuje artikulační částici a umožňuje, že lze vytušit bezprostřední gestikulaci i těch nejnepatrnějších pohybů a poloh při mluvení pod jejich významovou hodnotou. V přechodu od jednoho artikulačního charakteru k druhému a v očekávání třetího na základě právě skončeného minulého dochází nyní k mluvení. Artikulační jednání, reflektující samo na sebe, má v každém postavení, které je zároveň již hledáním, přechodem k dalšímu, které stejně tak analogicky či překvapivě povstalo z předchozích, určitý charakter: vyráží, třepí se, exploduje, drkotá, je trhavé, naléhavé, zmenšuje se, zaniká, bobtná, zní z plna hrdla, zní přidušeně, těká, kolísá (p-k), a tak dále.

Na tom spočívá i jeho gestikulace. Ano, je nasnadě, když jsme dospěli až sem, nacvičené polohy zneškodnit, přeskočit, rozebrat, nasadit a nesplnit očekávání, tedy zpřístupnit vnímání mikroartikulací, které obvykle nelze zachytit. Domnívám se, že začátky toho nalézáme v artikulačních pasážích Raoula Hausmanna.

Artikulační gestikulace, která může být zachycena jedině v současném a potomním výkonu postavení mluvidel, a významové hodnoty, které nikdy zcela nemizí, pracují pohromadě, artikulační gestikulace jako bezprostřední znak sama sebe, významové hodnoty jako zpřítomnění z hlubin vzpomínky. Obě společně utkvávají aktuální významovou síť, v níž i ono zdánlivě pouze syntaktické, ony prázdné formy s jejich monotónností nebo variabilitou získávají významovou hodnotu, a proto fascinují. Neboť na artikulační úrovni platí rozdíl mezi významem a nositelem významu, jenž na tomto dovoluje rozlišovat opět pouze syntaktické elementy a nic víc. Každé postavení je spíše samo v sobě syntaktické, neboť je právě rovněž přechodem k dalšímu, a sémantické, jelikož je třeba je chápat fyziognomicky jako hlasové gesto.

arthur pétronio

stručná historie verbofonie a fiktivní básně

(1919–1965)

Jeden z velkých básníků z konce devatenáctého století, René Ghil, napsal ve svém slavném **Pojednání o hlase** (1885): „Hlasová instrumentace dává básnickému slovu jeho plný smysl, neboť mu navrácí jeho prvotní prvek fonality.“ A ještě toto: „Má teorie hlasové instrumentace sleduje ten cíl, aby byla slova kombinována podle svých zvukových příbuzností, a tím zdvojovány nebo ztrojnásobovány ve fonetických, chromatických a eidetických formách fonémy vhodné k jejich expresivní projekci.“ Tento prorocký pohled na novou báseň byl však bohužel omezen optickým tichem tištěné stránky, byl tedy abstraktní. Ale bylo tu nové, revoluční estetické kritérium.

V Amsterdamu, kde jsem tehdy v roce 1919 bydlel, zvrátily ghilovské teorie, s nimiž mě seznámil jeden můj přítel, naprosto mé pojetí orální básně, neboť mi vnikly v akustickém a fonetickém plánu znepokojující myšlenky, týkající se akustické básně polyfonické formy.

René Ghil vzbudil u jistých básníků, a zvláště u básníka-hudebníka, jakým jsem byl já, neodolatelné pokušení. Totéž se stalo rovněž mému příteli futuristovi Marinettimu s jeho osvobozenými slovy; orfistovi Barzunovi; Apollinairovi v jeho básni *Vítězství v Kaligramech*; Nicolasu Beauduinovi s jeho synoptickou poezií ve třech plánech; Raoulu Hausmannovi s fonetickým lettrismem a nebudu už mluvit ani o dalších, protože seznam básníků, kteří se zapřáhli do téhož druhu zkoumání, byl by příliš dlouhý.

Protože jsem se chtěl dostat až k pramenům, začal

jsem studovat díla Helmholtzova, Gramontova, experimentujících fonetiků a nakonec jsem skončil u děl fonologistů Trubeckého a Jakobsona z pražské školy. Také studia fyziologického a akustického charakteru mi měla otevřít nové obzory. Rozmnožoval jsem tak svá pozorování v hluku útržkovitých rozhovorů v salónech, v davu, ve schůzkách dadaistů, které byly doprovázeny dokonce i hlasy zvířat a kde jsem býval překvapen, když jsem zjistil, do jaké míry hra se slovy s významem nebo bez významu, pomocí konsonantních nebo disonantních akordů znělých vibrací vytváří svými shluky jakýsi druh zvukového prostředí, které má charakter hudební symfonie. Svou pohyblivou architekturou hluků, zvuků, tónů mělo by být podle mne možné tuto hlasovou polyfonii rozepsat do partitury, aby ji mohla provést sborová vokální skupina. Byl to pro mne důvod k mnoha pracným pokusům. V roce 1917 jsem zažil, také v Amsterdamu, emocionální šok, který mě měl později přivést k vytvoření verbofonické básně. Účastnil jsem se tehdy večer ve společnosti malířů Le Fauconniera, Mondriana, Kandinského, Wichmana a Gustava de Smet jednoho futuristického shromáždění, pořádaného skupinou Les Hiboux v podzemí. Ten večer jsem měl příležitost poslouchat jednu Apollinairovu báseň v nejprotichůdnějších a nejrozmanitějších samohláskových strukturách, neboť byla kontrapunkticky recitována třemi básníky ve třech různých jazycích: německy, francouzsky a holandsky, zatímco v naší skupině, která byla následkem hojného popíjení světlého piva víc než hovorná, jsme si vymysleli, že budeme zdůrazňovat nejméně tři rytmy improvizovaným bubnováním jakýmikoli předměty, které byly na dosah: klíči, sklenicemi, holemi, plechovými krabičkami. Účinek bubnování byl strhující a já si uchovávám na toto shromáždění vzpomínku tak pronikavou, že hraničí s posedlostí. V roce 1918 jsem provedl svůj první veřejný pokus o rytmicko-hlasovou polyfonii pro tři hlasy se svou básní **La course à la Lune** (Výlet na Měsíc). Snažil jsem se

v tomto díle vymanit se z vlastní hudby slov. Jejich intonace měla při recitování zůstat neutrální a mělo se užívat jen kontrapunktického nasazování tří hlasů, jejichž setkávání se po disonantních intervalech vyvolávalo úplný souzvuk. Některá důležitá slova textu, příliš slabého v prostorové projekci, zejména ony hrozné francouzské nosovky, jsem obťáhl bicími nástroji, jako činely, do nichž se tlouklo paličkou, nebo glisandy na kontrabas, jinde jsem zvýrazňoval jisté samohlásky buď ve vážných chvílích flétnou, nebo v lehkých úderem do trianglu. Pokud šlo o prozódii, podporoval jsem ji místy rytmickým skandováním malého bubínku a kvůli jisté interpunkci krátkými údery na turecký buben tlumený kusem plsti. Ve skutečnosti zůstal systém psaní pro aplikaci tohoto způsobu vyjadřování, jak jsem o něm snil, ještě omezený vzhledem k mé obratnosti. Užíval jsem empirických prostředků závislých na náhodné zkušenosti. Jejich výsledky byly někdy matoucí, ba dokonce klamné, přinášely mi však nové světlo a dovolovaly mi, abych šel v oblasti svých experimentů dál.

V jednom ze svých článků v časopise Henriho Chopina **Cinquième Saison** zaznamenal jsem prorocká slova, která mi řekl René Ghil při jednom z našich setkání v Paříži roku 1919. „Za padesát let,“ řekl mi, „bude básníkem ten, kdo bude řídit fonetické stroje. Poezie se buď stane experimentální vědou, nebo už nebude existovat.“ . . . „Nevím, kam nás zavede futurismus, ale jsem si jist, že má teorie o hlasové instrumentaci spolu s vědeckou poezií některým poslouží, ale tím také projdou významnými proměnami, neboť básníci budou jednoho dne vyzváni, aby dali básni novou hodnotu. Jak? To nevím. A tak mnoho štěstí a jděte za svou myšlenkou dál.“ Později, roku 1919, to byl Kandinsky, kdo mi radil: „Toužíte-li vytvořit ze slov vokální polyfonii symfonického charakteru, pak jich užívejte bez ohledu na jejich intelektuální význam, zbavte je jejich explikativní přítěže, vysvobodte je z despoticke vlády gramatiky. Dělejte tedy spíše symfonii

zvuků, k nimž budou slova nejlepší zámkou. Dejte slovům říkat zvuky, které už neumějí vyjádřit, stejně jako u malířů nechtě promlouvá v barvě tonality vibrací. Užívejte slov v jejich podstatných zvucích, které jsou bohatší než všechna hudba. Ovšem pod podmínkou, že neopustíte základní oblast, oblast nejautentičtější, emoci, zdroj vši magie.“ A netrvalo to dlouho a jedna taková pravda – která se mi tehdy zdála paradoxní – ve mně zakotvila jednou provždy.

Fonace není vlastně nic jiného než tlučení na bubnu ústní dutiny, přičemž hlavní paličkou je jazyk. Při fonaci se dostává do činnosti dvaasedmdesát svalů. Jaké impozantní zařízení pro instrumentaci zvuků a odstínů slova! Pokud slova, jichž užíváme, vyjadřují myšlenky, mají tyto myšlenky grafickou podobu, na niž jsme si zvykli, a nikoli akustickou, v níž jsou zakořeněny od svého počátku.

Básnická činnost není celkem nic jiného než soustavné naslouchání, básník žije ustavičně na číhané na „ontologické ozvěny, jimiž zní příroda“. Kromě futuristy Marinettiho a kromě Apollinaira užívali básníci jen poskovnu onomatopoických slov, této eufonické obdoby **napodobivosti zabarvení**. Báseň je v podstatě jevem akustickým. Dnes je báseň ve stavu libovolné použitelnosti. Tato použitelnost kulturní a psychologické formy se může ospravedlnit v atmosféře úzkostného čekání básnické revoluce jedině tehdy, budou-li básníci svolni poezii ztratit, aby jí získali, symfonizovat báseň kontrapunktem rytmicky uspořádaných slov na bicím zařízení ústní dutiny, spojené s bezbarvými nebo zabarvenými bicími nástroji.

Abych podpořil tuto koncepci objektivní poezie na symfonickém základě, dal jsem v červnu 1939 ve svém přírodním divadle v Coulommess-la-Montagne v okolí Remeše provést **L'Epopée du silence** (Epopé ticha), hlasovou symfonii pro dva recitující hlasy, dva mluvící sbory a bicí nástroje. Od amsterodamského provedení *La course à la Lune* získala tedy moje technika zápisu a výrazu pružnost, avšak

stále ještě jsem nedosáhl nutné jistoty, abych mohl při provedení zajistit všechnu nezávislost způsobu mluvení v protikladu k deklamačnímu rosolu sluchového klamu divadla a rozhlasu, který jsem s velkým úsilím u svých sboristů korigoval.

Nastala válka a všechny ty bolestné změny. Usadil jsem se v jižní Francii, v Provinci, a v roce 1953 jsem založil verbofonický sbor, první toho jména, a vyrazil jsem s několika tisíci exempláři svého manifestu **VÝZVA BÁSNÍKŮM K NOVÉMU BÁSNICKÉMU POKUSU S VERBOFONICKÝM SBOREM**. Tento manifest, který měl ve francouzském i zahraničním tisku velkou odezvu, oznamoval náš první verbofonický koncert pod širým nebem. Konal se v zahradě staré poustevny z 12. století na vrcholu hory Saint Jacques u Cavaillonu. Na mou výzvu odpovědělo na sto básníků, kteří přijeli z různých krajů Francie, ze Švýcarska a z Belgie. Program obsahoval šest básní, které jsem rozepsal pro hlasy. Byly to básně Tristana Corbièra, Franze Hellense, Fréderica Tristana, Apollinaira, Jeana L'Anselma a ode mne báseň **Petits poissons** (Rybíčky), napsaná mou novou metodou zápisu a výrazu. Způsob provedení hlasového sboru byl stejný jako u malé fugy, jejímiž nástroji byla slova. Slova přeplněná svými zvuky-tóny, jejichž náboj měl přivádět smysl slov k explozi. Šeptání, výkřiky, smích pronikaly škálami intonací a nejrůznějšími hlasovými zabarvenímí, a všechno to přivádělo naléhavé bití bubnů do stavu nejvyššího vzrušení a vyvolávalo nepetržitě napětí, jehož úkolem bylo otřást nervovou citlivostí interpretů i posluchačů. **Rybíčky** narazily u obecnstva na navyklé způsoby poslechu a vyvolaly úplný zmatek. Pokud jde o mne, pochopil jsem, jakým směrem mám zaměřit své hledání a které obtíže ještě musím překonat, abych dosáhl svého cíle. Pracoval jsem se svým sborem po pět let a pořádal jsem koncerty a přednášky v mnoha městech jižní Francie a ve Švýcarsku a účinkoval v řadě rozhlasových vysílání.

Z hlediska techniky hlasového projevu a z hlediska

výrazu akustických efektů, o něž jsem usiloval, uvědomil jsem si nakonec, že největších výsledků nemohu dosáhnout jinak než mechanickými prostředky přenosu, to jest pomocí magnetofonu, nikoli již jako nástroje pouhého mechanického záznamu, nýbrž jako nástroje tvoření. A tak jsem se osvobodil ze závislosti na lidském nástroji, na sboru, a pro nedostatek citlivého a inteligentního pochopení mých sboristů, jejichž počet se časem měnil, a především pro nedostatek finančních prostředků, které by podpořily mé usilování, byl jsem nucen spokojit se s tímto nouzovým opatřením, ať bylo sebevíc na škodu mému vytčenému úkolu. Smířil jsem se s rozpuštěním svého sboru nikoli bez lítosti. Ale díky magnetofonu jsem dostal k dispozici ideální nástroj, který věrně vyhovoval i mým nejmělejšími požadavkům a dovoľoval rozšířit mou techniku nespočetnými plodnějšími pokusy a zkušenostmi.

Když jsem si opatřil nový, dokonalejší přístroj, Philips 1962, a moje žena s ním ještě neuměla dobře zacházet, nabídl se Henri Chopin, který po řadu let mé úsilí sledoval a nacházel v něm pro sebe podněty – máme ostatně jeden k druhému velmi živou náklonnost –, že mi mé první magnetofonové dílo nahraje sám. A tak jsme se v červenci 1963 my tři podíleli na zrodu **Aventure** (Dobrodružství). Podkladem byl schematický návrh k verbofonickému zbásnění, načrtnutý v roce 1954, z něhož jsme použili několika důležitých, sémanticky významných slov, která sloužila jako vodítko. Dost se to vydařilo. Pak to byla v roce 1964 **Tellurgie**. V tomto díle, které jsme tentokrát realizovali sami, má žena a já, příznal jsem poněkud větší význam řeči slov v jejich lexikálním sřetězení a více prostoru fiktivnímu jazyku, vzniklému převrácením slovosledu a obohacujícím tak slovník o nové odstíny a neslychané akcenty, doplněné akcenty **jazyka věcí** – jazyka bez slova, s neodbytným charakterem světa hluků a zvuků.

Tento **jazyk věcí** není celkem nic jiného nežli vib-

rační signalizování, které vědomě nebo nevědomě přijímá mozek, smysly a celé tělo zemského a hvězdného kosmu ze subjektivního hlediska a jehož energetické ohnisko se nalézá v rostlinné a nerostné přírodě, ve vodě, ve vzduchu, v ohni, v hvězdném, slunečním a měsíčním záření. Tato tajná mluva nemůže verbofonickému básníkovi uniknout. A tak se ve všech těchto jevech mikrofonických prolínavostí musí básník snažit zachytit tajemnou řeč, kterou přeloží do hluků a zvuků. Což není básník ve své podobě slunečního tvora bytostí kosmickou? Jakýmsi druhem akumulátoru potenciální energie, energie smyslových sil jako sil povzbuzujících, jejichž chvějivé poselství má zachytit v útvaru fonické básně prostřednictvím zvláštních znaků, zvukových obrazů? Podřídil jsem se kategorickému imperativu úderného slova vymaněného z gramatického samohláskového řetězu, přesto však jsem nevyločil slova sřetěžená v sémantickou jednotu slovní skupiny, neboť ji v některých případech považuji jako jádro intelektuální krystalizace za nutnou, aby se tak pomohlo posluchačově obrazotvornosti. Avšak jen potud, pokud se vymyká rétorice a všemu literárnímu účinku, každému předem pojatému slovnímu obrazu. Slovo musí zůstat obnažené, bez úprav, spontánní, jako onomatopoe.

V synkretické poemofonii **Nouvelle innocence** (Nová nevinost), psané 1965–1966, jež se blíží dokončení a jejíž magnetofonový záznam bude brzy s konečnou platností nahrán na pásku z umělé hmoty, uplatňují se slova-rakety ve své sémantické jednotě, jedině když se **jazyk věcí** ukazuje jako neschopný probudit svědomí; v tom případě však bude jejich úloha spíše intelektuální než smyslová – jakýsi druh mentálního šoku, který je naroubován na pásmo vibrací nervové citlivosti posluchače zasaženého už světem rytmických hluků a zvuků, které udržují jeho duševní stav v trvalé pozornosti. Člověk ve své abstraktně konkrétní syntéze, člověk dneška v nekonečnu a v celku je schematickou osnovou k verbofonickému zbásnění.

Jinde jsem v akustické funkční partituře **Nové nevinosti** v hojně míře užil převrácených slov – jak tomu bylo v **Tellurgii** –, čímž je zrušen smysl a mění se seskupení vdechů; tak se do zvukového řetězu dostávají nové fonodie, nové shluky odstínů, které srůstají s **jazykem věcí** a vytvářejí jakýsi druh subjektivní mytofonie halucinatorního charakteru. Přestože se nedomnívám, že jsem dosáhl vrcholu svých pokusů, svých zkušeností ani svých realizací, myslím, že moje úsilí, spojené s úsilím mé ženy jako zvukové techničky, zajišťuje mi alespoň například u takového Pierra Schaeffera, objevitele konkrétní hudby, všechny sympatie, které patří iniciátorům nových forem básnického výrazu, ať už psaným nebo verbofonickým.

jean-louis brau

nikoli poezie, nikoli hudba, nikoli fonetika

Studium fonetiky nám snad pomohlo, že jsme více-méně dobře asimilovali přechod od písmene ke zvuku.

Mohli bychom se tvářit spokojeně, což neopomenuli učinit lettristé nebo někteří přívrženci dadaistické poezie, že jsme byli sběrateli holých písmen vzešlých z rozbití slov a že jsme si s nimi hráli.

Ale milujeme-li řečníky a nemilujeme-li Malherba, dáváme-li přednost Hugovi před Baudelairem a Verlainovi před Rimbaudem, věříme-li, že René Ghil je velký básník a že Vielé Griffin i Stuart Mellvill mají přese všechno cenu, mělo by nás to přivádět k tomu, abychom hledali povahu Artaudova křiku, když už jsme se vymanili z poručení Huga Balla, Tzary a Schwitterse.

Koneckonců jsme nosili obnošené šaty po Isouvi jen krátkou dobu – někdo tři, někdo pět let – a bylo by nedorozuměním chtít po nás, abychom si je podrželi.

V našich vokálních strukturách existuje více cest abecedního písma než cesta k Mussetovým veršům nebo k nápěvům nějakého šamana.

Jestliže nám tedy fonetika, abychom se k ní vrátili, nepomohla k vytvoření nových děl, umožnila nám alespoň pochopit marnost snahy držet se zlaté cesty „symbolismus – dadaismus – lettrismus“, jejíž iluze pochází z řady antagonismů – „verš – rozchod s veršem“, „slovo – rozchod se slovem“, „písmeno – rozchod s písmenem“. Samozřejmost nám dokonce nedovoluje, abychom viděli v Tzarově slově slovo jako slovní prvek Mallarméova verše, právě tak jako v Isouvě písmeni písmenový prvek Tzarova slova.

Už v roce 1953, ve vypjatém období lettristické internacionály, jsem přestal hledat v písmeni „surový materiál“ poezie ve smyslu, v jakém Breton mluví o „surovém materiálu jazyka“.

V té době byly již překonány problémy vůle ke komunikaci nebo odmítání komunikace právě tak jako problematika onoho umění, jehož tíži měl nést Yves Klein přesto až do konce.

Brzy mi bylo zřejmé, že povaha poezie by se neměla hledat v jevech fonace. Hrdlo pro mne rozhodně nemělo hrát o nic významnější úlohu než ruka v automatickém psaní.

Měl jsem jen povrchní vědomosti o fonaci, a tak jsem podle toho, co jsem se naučil z vulgarizujících děl, připodobňoval vibrace hlasivek k jakémusi systému pišťalových jazýčků, které se rozeznávají proudem vzduchu. Teprve potom jsem se seznámil s novými pracemi R. Hussona a dr. A. Moulougueta o zpětných stimulech.

V roce 1950 hájil R. Husson tezi, že fonace se děje rychlým rytmickým stahováním hlasivek, způsobeným nápory zvratných nervových účinků.

Dr. Al. Moulouguet, který pokračoval v Hussonových pracích, položil důraz na úlohu **zpětných (reflexních) stimulů**. Při laryngektomických operacích v nemocnici v Boucicautu v letech 1952 a 1953 znamenal současně hlasové vibrace a motorické působení zpětného (reflexního) nervu.

Registrační zařízení sestávalo z toho, že byl na oscilografu současně zaznamenáván jednak vhodně zesílený účinek zpětného nervu, jednak odpovídající zvukové spektrum. Oba záznamy jsou podobné: hlasové vibrace i účinky zpětného motorického nervu mají tutéž frekvenci, tutéž rychlost, týž rytmus. Nadto oscilografická čára zpětného účinku, objevující se asi o jednu desetinu vteřiny před záznamem zvukového spektra, nepochybně dokazuje jeho motorickou úlohu.

V této chvíli jsem měl novou definici hrdla jako orgánu, jenž realizuje zvukovou složku básně: hrtan je vykonavatel fungující na základě motoric-

kých popudů, vycházejících z řídicích center a předávaných zpětnými nervy.

Poznání přímé úlohy mozku při fonaci přivedlo mě k tomu, že jsem znovu promýšlel z tohoto nového hlediska každé své (nekoncepční) fonetické dílo a uvažoval o jiném způsobu jeho rozvíjení.

Překonal jsem tím dokonce úskalí formalismu, který ochromuje, když jsme se naučili koktavě číst Teze o Feuerbachovi.

Pohrdl jsem svým hrdlem, nízkým kusem tučného zbytečného masa, připraveným ke každé zradě, nevěrným tlampačem mého mozku, hrdlem, které není žádným nástrojem Stradivariho, jak jsem si myslil. Zároveň však jsem znovu objevil smysl poselství: a tak jsem už nebyl básnickým ani hudebním řemeslníkem, který pracně sčítá noty nebo slova se zbytečnou spinozovskou trpělivostí a který leští zrcadla, nýbrž měl jsem v rukou moc bezprostředního výrazu.

Stačilo, abych uspořádal nějakou zvukovou strukturu, a ihned se v ní přímo zrcadlí celá bytost. Mluví z ní to nebo ono mé šílení. Zamilovaná Louisa Labéová, bukolický Ronsard, smutný Musset, bouřící se Lautréamont, opilý Verlaine, drogami přesytený Stan Getz nikdy netušili objektivní sílu výkřiku, která se mi dávala k službám.

Proti prokletí v jazyce mohl jsem postavit léčbu slovem, na mazlavé uváznutí na mělčině klané kultury mohl jsem odpovědět kulturou fyzickou.

Příliš mnoho slov, jak je tomu v poezii a v hudbě, má odezvu policejního ukazatele, máme-li jim dát ještě nějakou příležitost. A protože jsem si vzpomněl, že o nich René Ghil řekl: „Není-li možno souhlasit se Schumannem, že všechny nástroje jsou lidskými hlasy, je možno vyslovit jako axióma, že hlasy jsou nástroji, a ještě víc“, proč bych si nezpomněl na verbální instrumentaci?

françois dufrêne

pragmatika výkřiků - rytmů

„Nevíme, zda konvenční poezie, která je schopna být nositelkou konceptů, je skutečně mrtvá; že je mrtva pro nás, to víme bezpečně.“

Jean-Louis Brau, 1964

Roku 1953, poté, když se mi předtím dostalo v lůně skupiny Isidora Isou sedmiletého výcviku v lettristické poezii, uvědomil jsem si nutnost učinit VLEVO BOK, abych narazil na AUTOMATICKÝ KRÍK. V krátkém manifestu VÝKŘIKU-RYTMU sdělil jsem obecenstvu svou vůli stvořit fonetickou báseň **přímo pomocí magnetofonu, mimo veškeré písmo.**

Jedině taková báseň zachová totiž věrně všechnu složitost vydaných zvuků. Její věrnost je v tomto směru věrností z přebytku, z přemíry prostředků, neboť ona nabízí lidskému hlasu suplementární dimenze. Jakákoliv partitura není nikdy zcela postačující, ba dokonce žádná partitura se nejeví jako naprosto nutná. Tvrdošíjná obliba, které se v této oblasti dosud těší písemný záznam, svědčí pouze o zastaralém myšlenkovém postoji a o reakčním nedostatku důvěry v nové sdělovací prostředky, které umění dostává od techniky.

Již sám problém provedení hudebních skladeb po webernovských musí být položen se vši vážností:

„Často jsme pozorovali, že Stockhausen píše kombinace rytmických hodnot, které se zdají svůdné, avšak jejich konkrétní realitu nemůže žádný lidský mozek ocenit a žádná ruka je nemůže zahrát v tom časovém prostoru, jak si to přál autor.“ (André Hodeir.)

Pokud se týče škrábanic experimentálních hudebních skladeb, často se zdá, že jejich jediným smyslem je zmást „literární duchy“, kteří si zaslouží, aby byli takto podvedeni, a dále zalichotit „duchům vědeckým“, ostatně také řádně zatíženým literárností.

Ať jsou otázky týkající se „instrumentální“ hudby jakéhokoliv rázu (pojem „**instrumentu**“ budiž tu rozšířen na každý zvukový zdroj mimo sám lidský hlas), existuje pouze jediné specifické řešení problému reprodukce při **konkrétní vokální poezii**. Tato reprodukce může být pouze **mechanickou kopií**, protože provedení výkřiku-rytmu nelze oddělit od jeho zásadního pojetí. Pochybnost o této jednotě představuje horší chybu než zfalšování ducha výkřiku-rytmu: je to zneuznání samé podstaty výkřiku-rytmu, podstaty záležející v **spontánní základně** – která nikterak nevyklučuje stálou estetickou sebekritiku. Připusťme absurdní domněnku, že by výkřik-rytmus mohl být velmi přesně opakován jinou osobou či dokonce svým **autorem**: z hlediska morálního by to byl padělek, podobně jako v případě obrazu se morálně považuje za padělek jeho „falsum“, nikoliv jeho fotografická reprodukce.

Není pochyby, že Isou ve svém **Úvodu k nové poezii a nové hudbě** (1964) vyslovil otázku o interpretaci fonetické básně, ale nemohl na ni dát uspokojivou odpověď, protože byl připoután k abecedě a navíc ke svým „novým literám“. Je však pravda, že právě „nové litery“ mi svou nesmyslností pomohly otevřít cestu. (Nazval jsem ji tehdy ve vši poctivosti cestou **ULTRA-LETTRISTICKOU**. Dnes však již nemohu považovat lettrismus za obrat ve vývoji, leda za svůj vlastní životopisný mezník. Brání mi v tom hlubší poznání dadaistických pramenů, hlavně zásluhou právě probíhajícího bádání, kterému se věnuje Jean-Louis Brau, poznání pramenů, které byly kdysi příliš rychle omezeny na Schwittersovu **Ursonátu**.) Nuže, oněmi „novými literami“ bylo nadechnutí, vydechnutí, mlasknutí jazykem, pšouknutí (sic), zachrchlání, hlasitý políbek, hvízdnutí

atd. . . . Avšak Isou je zbavoval vši závažnosti, protože neuznával zjevnou rozmanitost zvuků, které může obsáhnout jedna každá z liter, a protože se nestaral o parametry (trvání, výšku, sílu, takt, barvu . . .). Jeho vynález zůstal tedy – až na nepatrný počet případů (básně) – stejně teoretický, jako tomu bylo u Apollinaira, který napsal v básni **Vítězství**:

Ó ústa Člověk chce vynajít nový jazyk
K němuž už žádný gramatik nebude mít co říci
A staré jazyky mají tak na kahánku
Že je to jenom zvyk a nedostatek vůle
Slouží-li dosud poezii
Vždyť na mou věru lidé rychle přivyknou
mlčení . . .

Umiňme si však mluvit
Zatřesme jazykem prskejme
Je třeba nových hlásek nových hlásek nových hlásek
Je třeba souhlásek bez samohlásek souhlásek
tlumeně prskajících

Napodobte zvuk roztočené káči
Ať srší nosovka a stále
Ať mlaská váš jazyk
Posлуžte si zvukem zvířeckého žrouta
Škrabání a chrchlání vyloudí rovněž pěknou
souhlásku
Pšouky rtů pomohou vytroubit vaše projevy
Zvykněte si krkat jak je libo . . .

Jde však o písmena! Gil J. Wolman, i když se svého času věnoval počítání svých „souhlásek“, je si toho dobře vědom už od doby před patnácti lety, a napsal proti Isouovi a v polemice s ním: **jedině DECH je základem básně – rytmus a křik – křik, tvořící dosud zadržovaný obsah básně: obsah radosti, lásky, úzkosti, hrůzy, nenávisti. Vždy je to křik.**

Jestliže poezie – cit básnický zůstává u kořene vši umělecké hodnoty, poezie – báseň, která byla jed-

nou z odvětví literatury, stala se onou starou větví v rodokmenu nové hudby: „U 47“, jeden z mých výkřiků-rytmů, jehož montáž byla provedena hudebníkem se zřetelem k prospěchu naší věci, byl dáván a opakován v paláci Unesca na experimentálním koncertu za řízení Pierra Henryho v rámci Festivalu avantgardního umění 1960 a byl také nahrán Philipsem (Panoráma experimentálních hudebních skladeb). K němu se podobným zacházením s hlasem a čistou elektronickou hudbou pojí Sol Air od Henriho Chopina. Na tomto pólu, jemuž se přiblížil zřejmě již Brau, vystává však jiné Chopinovo dílo, realistická a ústrojná **Energie spánku** a ovšem dílo Wolmanovo, celý Wolman, který odmítá jakoukoliv lítost nad svými činy, i kdyby měla formu dojmu překrývajícího dojem původní. Pokud mne se týče, rozhodl jsem se podle svého temperamentu, že rozezpívám i střeva v lidském těle, zachovávaje určitý odstup od skladatelského provedení (a ovšem aniž bych si zakazoval takové zdroje, jako je „recording“).

výklad střihací metody a permutovaných básní briona gysina

it let pozadu za i
hniky malířů na

Psaní je o padesduché a bezprosmlováním. Hodlám aplikovat tec Rozstříhej napří psaní; jedná se o věci tak jedno: novin . . . po dědění, jako jsou koláž či montáž. tom je nahodilklad stránky nějaké knihy nebo zprávu. Dělej tálce, a zamíchej sloupce textu. Přeého systému, kt sestav a čti si nově sestavenou ov anebo slov, a pro vlastní potěšení. Užíj nějakh" pro někoho jerý tě napadne. Použij vlastních sl že slova nepatbychom tak řekli, „charakteristickýc vitalitu a ty či z žijících či mrtvých. Brzy uvidíš, akci. ři nikomu. Slova mají svou vlastní sazují rozvířenákdokoli druhý je může emanovat vrujíce se jako slo
Básně-repetice zise do šířící se vlr slova na jejich pravé místo; opakyjevit, když byla va přesvědčivého výrazu, permutují původního výrazny významu, který nebyla schopna vají, že osvobozujvestavěna a domýšlena v rámci ů. Kdo nařídil bau.
Básníci se domnívají chtějí zpívat ať slova – nespojují-li je do výrazmají svá „charakásníkům, aby tak uvažovali? Básníastní svá slova. vytvářet zpěvná slova. Básníci ne. „Tvoje nejvlast:teristická“ slova. Spisovatelé nevl'ž? Od té doby, co slova patří všem nější slova.“ Ale jdi! A kdo jsi „Ty“

carlfriedrich claus

poznámky při experimentální práci a k ní

(V ý ě a t k y)

Konstatování

Nejprve: písmo (nositel jazykového textu) je (stejně jako signální systém jazyka) současně zobrazením; „své“ postavy tvoří, avšak současně i zobrazuje. Jednou pronikl „objektivním“ modem vědomí – kupř. magickým, mytickým, racionálním uvědoměním světa i sebevědomím kmene, panující třídy, pak třídního a kulturně zainteresovaného „okruhu“, z něhož vyšel vynálezce písma – podruhé pozdějším subjektivním modem, a to v tomto: rubová krajina „Já“, které píše přijatým, naučeným písmem, používá jej. Písmové znaky se tak stávají klíči, klíči k jazykovým textům jako zrcadlové znaky toho, co jako „Já“ hledí z očí; a tedy: co pracuje v oku Já jako jeho milieu. Jsou to znaky (jazyka) a tedy simultánně znaky ve vztahu k (lidem).

Reflektující značky zprvu ještě synonymní s projekcemi; projekcemi tvůrce písma, jež koření ve hře sil jeho doby a jeho prostoru. Často je lze používat během dlouhých a delších časových úseků i během třídních jazykových diferencí, a jako klíče „otvírají“ (při čtení), příp. „uzavírají“ nebo „ukončují“ (při psaní): uchovávají písmové znaky, jazykové texty. Ve funkci zrcadlových znaků zobrazuje jejich struktura strukturu vědomí jejich tvůrců (příp. jejího tvůrce).

V „malém“ plynou pak do přijatých znaků rysy jejich uživatelů.

Reflektující značky v aktivním přemýšlení zasahují dále až k zrcadlovým prostorům a do nich [experimentální projekce systémů písma – jejich pokaždé

jinak (a stejně) zrcadlíci kontinua struktury (a diskontinua, tady, tam), jejich evolucí a involucí – do imaginárních prostorů]: to však dále znamená: do tak vznikajících, různorodě strukturovaných „prostorů“, zrcadlových struktur, je možno zkusmo „vstoupit“.

Povaha písma

Nyní: v té míře, v jaké postupně poznáváme, dovidáme se, zažíváme, že písmové znaky rovněž: znamenají samy sebe a tedy: nejen něco jiného, v té míře postupně zažíváme, dovidáme se a poznáváme, že značky struktury „reálné šifry“, z nichž jsou složeny takzvané přírodní říše, znamenají rovněž: něco jiného, nejen: samy sebe – jsou též: písmem. Písmem jazyka, které v podstatě se jím teprve stává.

Zkušenost písmových znaků jako symbolů (mimo jejich alegorický charakter, jenž jim náleží jako „signálům jazyka“, tzn. jako „obrazům vět, slov, sledů hlásek a jednotlivých hlásek“) dovoluje pocíťovat mimolidské, zde rozprostřenou plnost struktur, postav, živých znaků, jako „písmo“ určitého tvůrčího se jazyka, jazyka, jež lze opět apercipovat alegoricky a symbolicky.

Onu quasi-faunu, již vyvíjí bionika ve speciálních technických zařízeních s relacemi ke kybernetickým výzkumům, by bylo lze v této souvislosti interpretovat jako imitující strojovou (druhou) strukturu z liter imitující biologické (první) struktury z liter, tzn. jako syntetický strukturově značkový obvod, jenž je nadán vlastní dynamikou. Neboť to, že bionika pomocí modelové metody transponuje komplikované systémy zvířecích smyslů a umožňuje, že tu probíhá „smyslová“ práce, tzn. že člověku jsou technicko-matematickou cestou „zprostředkovány“ „kvantitativně“ ještě naprosto cizí a bezprostřední oblasti skutečnosti, mimolidské způsoby chování, strukturovaně uložené podivuhodné informace, nadhazuje nově a zostřeně obtížný problém „kvalitativního“

zprostředkování s komplikovanými organickými pohyblivými strukturami (jako materiální značky tvořícího se „jazyka“). (Totéž platí zcela obecně pro „dynamické samoregulovatelné systémy (Georg Klaus)), zvláště v organické oblasti, jejichž matematické pronikání postupuje krok za krokem a jež právě zavedla „kybernetická revoluce“, tzn. zvláště vytvoření říše adaptivních „učeníových“ strojů, strojí, které samy sebe zdokonalují, samy sebe organizují (případ od případu mění vlastní strukturu) a snad budou samy sebe i reprodukovat.

Tedy: teze

Písmové systémy lidstva – jako konečně jazyky oby samy smyslově zvukové entelechie – i ony patří do Ernstem Blochem založené a vyvinuté „nové součásti logiky: do tabulky kategorií fantazie“. Zde, v souvislosti s „novým materiálním učením o znacích“ (do něhož spadá kvalitativní matematika) dochází ke kritickému zkoumání, v daném případě k uvolnění utopie „uzavřené jako archetyp“ ve znacích. . . .

Relace figur: možná konkordance nebo též dialektické napětí: mezi fonetickou (hláskovou, zvukovou) podobou a příslušnou optickou podobou a příslušnou optickou podobou písmen. Další možné relace: hlásky jako zvukové obrazové šifry k určitým zřejmě skrytým reálným šifram. Dosud nevědomé v korelaci s tím, co dosud nenastalo i zde.

Experimenty s minimálními a maximálními jazykovými podněty

Vraťme se zpět. Litery se tísňí, aby navzájem vešly ve styk, aby se vzájemně probudily jako „individuality“. Aby ze svého „prostoru“, z listu papíru, skutečně učinily své existenční pole, aby je vzbudily svým vlastním vystoupením. Setkání v „prostoru“, „vytváření osudu“. Vznikají styčné figurace, společenství liter, skupiny, kolektivy, osudové figury;

opticko- nebo foneticko-seriálně komponovaná pole. Pole, figury, figurace – výsledky pokždé jiného postupu, které již nedovolují rozpoznat samotný postup, osudový sled liter křížem krážem.

Konstelace nebo osudová bodová figura se jeví jako to, co v podstatě je jako průsečík širšího procesu: výřez; fáze. A s ní její existenční pole, list popsaný strojem, umožněný konstelací: naskakování a odsakování. Písmena vytvářejí každým pohybem novou situaci, každým krokem nově artikuluji své existenční pole; list za listem.

Takové výtvoř z času a v čase chtějí být chápány a čteny jako časové a jako prostorové výtvoř, jak jednotlivé fáze, tak i celý fázový obrys, tzn. jako sled a současnost (která v podstatě není žádnou současností, avšak chce jí být). Pojmout jediným pohledem podobu sledu, procesu a času, konstituující se při postupném čtení a listování, tzn. jako podobu sledu, současnosti a prostoru, je umožněno zápisem fází na transparentní materiál.

mike weaver

kinetická poezie

„Je velice stísnující, že se umění promění ve vědu, neměřitelné v měřitelné, to, co se cítí, v to, čemu se rozumí.

Ale na vrcholu jistoty povstává náhle nezvažitelné.“

(Vasarely, *Notes réflexions* [Poznámky, úvahy], Paříž, str. 18, 1964.)

Kinetická energie je energie, kterou má pohybující se těleso za svého pohybu; je co do směru přímá. Potenciální energie je energie, kterou má těleso v klidovém stavu; je ve svém napětí mnohosemřná. Zákon o zachování energie nás učí: je-li nějaká soustava izolovaná, zůstane její souhrnná energie stálá, i když se může přenášet energie uvnitř této soustavy z jedné části celku do části jiné.

Touha po izolování estetické soustavy se datuje od Maxe Jacoba a Pierra Reverdyho až k nejryzejším představitelům konkrétní poezie. Přání vidět umělecké dílo, jak zachovává svou energii, přání vidět svobodné dílo v přírodě jako výtvar. Lze k tomu dospět jedině tak, že se postupuje podle principu konstruktivistů: nejde o to, napodobovat makroformy života, ale o strukturální proces přírody:

„Nejde přirozeně o to, aby se umění zvědečtilo, ani o to, aby se zestetizovala věda, nýbrž o to, prokázat skutečnost, že obdobný tvárný princip je často – nikoli vždycky – podstatou nejrůznějších lidských zájmů.“

(Gillo Dorfles, *L'Instabilité* [Nestálost]. Skupina výzkumu vizuálního umění, Paříž 1963.)

Kinetické umění, kterému jde o potenciální nebo skutečnou energii jako o kinetickou nebo aktuální

energii, je založeno především na principech konstrukce. Není to nic nového. Aplikováno na literaturu najdeme tuto myšlenku už v literárním manifestu skupiny De Stijl, podepsaném Mondrianem, Kokem a Van Doesburgem v roce 1923. Pro Doesburga znamenala čtvrtý rozměr vnímavá pozornost čtenáře. Odtud ona podstatná a aktivní úloha oka, úloha účastná, jak to podtrhují studia Skupiny výzkumu vizuálního umění i Schöffer, Vasarely a Tinguely.

Tento konstruktivismus, který přivádí k činnosti oko a ducha v nové rovině – v rovině sil –, není o nic méně lidský:

„Projevy čistě abstraktního umění, budou-li dobře provedeny, vždycky zůstanou hluboce lidské, nikoli „přestože“, nýbrž „protože“ se nikdy nebudou podobat přírodě.“

(Mondrian, *Réalités Nouvelles* [Nové skutečnosti], I, str. 7, 1947.)

Příklady kinetických básní, které čerpají svou sílu a svou „situaci“ (abychom použili tohoto slova Maxe Jacoba) z **potenciální energie**, je možno nalézt u Gomringera (který je pravým iniciátorem konkretistického hnutí), u členů skupiny Noigandres, u Finlaye a u Garniera. Finlayova **Pocla Malevičovi** je básní, jejíž strukturální metoda uvádí v pohyb modulaci jistých stálých prvků: slova locklack, z nichž přidáním nestálého písmena b se stává nová dvojice stálých prvků block-black. Výrazové prvky jsou vybrány s největší úspěšností. Jejich grafický vzhled je dán přímkami (l–k) a kruhy (o–c), písmeno b je příkladem vztahu mezi přímkou a kruhem. (Viz **Les Lettres** č. 32.)

Pravidelná struktura básně, přesná ve svém redundantním detailu, vytváří dvojsmyslnou formu obdobnou optické malbě. Estetický smysl je zasažen jemností formy, její náhodností i stálostí. U Finlaye se báseň sama dovršuje jako hmotný předmět. Garnierova báseň **Grains de Pollen** (Zrnka pylu) má naopak plán metafyzický. Obdobou je jev

známý pod jménem Brownův pohyb, kdy se velmi jemné částičky vznášejí v kapalíně – jako zrnka pylu v slunečním světle. (Báseň byla otištěna v **Les Lettres** č. 29.)

Básnická jemnost tohoto textu je v proměně mimetické úlohy slov. Garnier nenapíše prostě přes celou stránku slova grain, grain, grain a nenechá prázdnou stránku působit jako sluneční světlo, vyjádří slunce nikoli proudem světla, nýbrž pohybem, chvěním drobných částic v ovzduší. Slunce existuje jenom tím, co rozsvěcuje, a tato myšlenka je klidně vyjádřena řadou slov „slunce“, které se volně vznášejí na stránce, udržována napětím, které v prostoru vytvářejí:

„Nestálost je právě synonymem dvojznačnosti a **dvojznačnost vnímání** – spolu s dvojznačností významovou – je bezpochyby základem mnoha situací a výtvorů naší doby.“

(Gillo Dorfles, *L'Instabilité*.)

Ve Finlayově básni **Ring of waves** (Prstenec vln) je patrný v křivce vertikály, vytvářené předložkou of a genitivem (jde tu o cirkulární lingvistickou strukturu), pohyb vlny jako vědecký jev:

ring of waves
row of nets
string of light
row of fish
ring of nets
row of roofs
string of fish
ring of light

Každá řádka je složena z molekulárních prvků (slov), které obíhají po kruhové dráze v nejjednodušších permutacích. Přenášení energie z jednoho bodu básně do druhého děje se bez zvláštního vztahu k celku. Grafický prostředek naznačuje plynutí vlny. Avšak jeho pohyb je příliš uvolněný, než aby mohl být nazván potenciálním, a není dostatečně vázán k celku, takže o něm nelze říci, že je

kinetický. Musíme proto uznat tento pohyb vln jako zvláštní kategorii.

Sémantický základ básně má Finlayovu typickou ikonografii: rybářské sítě, světlo pláží, které nejednodušším způsobem vyjadřují vztah mezi zemí a mořem. Emoce obsažená ve formálním uspořádání je předána beze ztráty; svět básně se stahuje a rozšiřuje jako v přílivu a odlivu.

Na druhé straně však má **užívání skutečného pohybu a skutečného času jako výrazových prvků pro kinetické umění a poezii** prvořadý význam.

„Zdůrazňování spíše pohybu než předmětu, který pohyb opisuje, odlišuje hmatatelnou formu od ostatních sochařských forem v pohybu. Mobily a pohybující se sopekтуры podtrhují krásu předmětů, které opisují tento pohyb. V hmatatelném sochařství se estetická hodnota předmětů stává vzhledem k hodnotě jejich pohybu druhořadou.“

(Art-Journal, 20, 4, léto 1961, str. 226.)

Tato Leyova myšlenka o pohybu bez vztahu k celku je speciální záležitostí filmu, přestože se v této souvislosti zdá, že tento pohyb je spíše záležitostí volného času sochy než kontrolovatelného času filmu. Sochařství jako umění utvářející nebo proměňující umožňuje velmi snadný citový vztah diváka k uměleckému dílu. Dokonce i Nicolas Schöffer, jehož pojednání o časovém činiteli při vnímání prozrazují veliký důvtip, připouští změnu, aby se lidské oko uchránilo nasycení.

Nejlépe však nám mohou vysvětlit otázky skutečného pohybu a reálného času filmoví umělci – a popřípadě hudebníci. Revue Internationale de Filmologie (z 11. května 1949) položila tyto otázky v pojmech vnímání (míra, ztotožňování forem, pohyb, čas, paměť, vztahy mezi jednotlivými částmi, únava zraku) a postojů (morální hodnota, sociální funkce, psychologický význam). Avšak v kinetické básni je experimentální důraz položen spíše na

Důraz na dynamiku - čas (včetně vlnění, vlnění, vlnění, čas dynamický, prostor o relativně dynamickou čas

mikroestetiku vnímání než na makroestetiku postoje.

Vnímání je prostě nejukázněnější forma účasti. Účastnit se v nejlepší slova smyslu znamená věnovat aktivní pozornost:

„V umění není pochopení nikdy možné. Jakkmile je umění přeloženo, přestává být uměním. Poezie nemůže být pochopitelná – je uchopitelná.“

(Van Doesburg, *De Stijl*, 3. roč., str. 71, 1919–1929.)

Dílo se nás musí zmocnit ve vzájemném vztahu.

Avšak většina otázek kinetického umění, právě tak jako umění kinematografického, zahrnuje v sobě také otázku trvání.

Trvání je, co se času týče, totéž, co je forma z hlediska struktury; nelze je napodobovat, ale je možno je poznat, když se objeví, máme-li pro odhalení smysl. Je to časová vlastnost, která je obdobná prostorové nestálosti, jak ji popsali Dorfler a Vasarely:

„Geometrie (čtverec, kruh, trojúhelník atd.), chemie (kadmium, chrom, kobalt atd.) a fyzika (souřadnice, kolorometrie atd.) představují konstanty. Díváme se na ně jako na kvantity, naše umění, naše míry, naše citlivost z nich dělá kvality. (Nejde tady ani o euklidovskou geometrii, ani o einsteinovskou, ale o tu umělcovu vlastní, která zázračně funguje bez přesných vědomostí.)“

(Vasarely, *Notes, réflexions*, str. 22, Paříž 1963.)

Vnitřní čas nějakého abstraktivního filmu nebo koncertu, fonetické básně bez vypravování je týž jako jejich čas chronometrický. Trvání je však pro našeho ducha vytvářeno více nebo méně intenzivními vztahy, tvořícími rytmus, jež označujeme jako více nebo méně příjemný. Lidský činitel, který zasahuje do soustavy redundancí, takové opakování nebo permutace, způsobuje nestálost času, a ta činí pak člověka citlivým k aspektům trvání, které nejsou ani měřitelné, ani vymezené. Kromě Ernsta Jandla jen málo básníků užívá nebo užívalo opakování a permutací slovních konstant k dosažení fonetických

účinků. **Life** (Život) Decia Pignatariho a právě tak Finlayovy **Canal Stripe Series** (Kanály – série pruhů) a **Ocean Stripe Series** (Oceány – série pruhů) jsou kinematické nebo jsou to grafické postupy v čase.

Někdy dochází v konkrétní poezii k audiovizuální syntéze, avšak synchronní komplementárnost nebyla v rámci konstruktivistické estetiky nijak významně rozvinuta. Efekty předvádění se najdou u Cummingse právě tak jako u novodobých následovníků „simultaneismu“ Henriho-Martina Barzuna, autora **Chant simultané et polyrythmique** (Simultánní a polyrytmický zpěv). Novými fonetickými expresionistickými básníky jsou Chopin, Heidsieck, Ilsa a Pierre Garnierovi, Paul de Vree – jako Arp a Van Doesburg – drží se mezi oběma póly; jeho smysl pro „mezimilost“ a „esencialismus“ velmi podporují jeho surrealistický sklon k evokaci a sugesci. Avšak všichni tito básníci expresionistického směru jsou básníky, jejichž básně se přednášejí, ať už v interpretaci elektronické, nebo s důrazem na každém slově. Fonetický básník přirozeně bere v úvahu rytmus hudební, kinetický básník rytmus vizuální. Fonetický básník pracuje v rámci tradiční soustavy básně jako celku zvuků; kinetický básník je protilingvistický a činí z básně celek životem naplněných znaků. U Finlaye například má slovo hodnotu obrazu, označuje a ukazuje předměty, postoj a živé akce, které je možno bezprostředně identifikovat.

Kinetický básník vyzývá k boji lingvistu, ale i estetiky. Jean Mitry tvrdil, že:

„... vizuální rytmus nemá emocionální schopnost, jako významy od toho okamžiku, kdy jsou formy, jejichž je rytmem, zbaveny objektivního významu a počáteční emocionální síly. Pohyblivost abstraktního způsobu psaní je intelektuální emocií bez určité orientace a bez efektivní síly.“

(*Esthétique et psychologie du cinéma* [Estetika a psychologie kinematografie], 341, Paříž 1963.)

Kdyby měl profesor Mitry pravdu, kinetičtí umělci by učinili dobře, kdyby prozkoumali vlastnosti vizuálního času nebo se zřekli myšlenky kinetického umění. Vnímání pouhých změn nemůže mít rytmus. Avšak kinetická poezie, která neužívá slov „zbavených objektivního významu“, užívá vizuálního rytmu. Ostatně není to poprvé, co básníci studují vizuální rytmus: stačí připomenout anglo-americké imazisty.

Důležité však je, že básníci poprvé uvažují o těchto otázkách v termínech estetiky konstruktivismu. Námitky profesora Mitryho jsou založeny na expresionistické nebo intuitivní estetice. Oproti chronometrické přesnosti v abstraktním filmu je metrická přesnost v optické malbě strukturální metodou, protože neurčitá a předtím neznámá forma, kterou odhaluje, může být uskutečněna pouze tímto způsobem. Stejně tak hledá novou metriku experimentální poezie, aby mohla vytvořit nová měřítká.

1910 - 1920 - 1930 - 1940 - 1950 - 1960 - 1970 - 1980 - 1990 - 2000 - 2010 - 2020

ferdinand kriwet

rozklad literární jednoty

(Příspěvek k teorii vizuálně vnímané literatury)

Vizuálně vnímaná literatura, jež si konečně uvědomila realitu jazyka ve všech dimenzích, pracuje dnes současně s typografickými materiály, písmeny a plochou papíru, produktivně s procesy vidění a čtení a tím i se svými účastníky, čtenáři.

Nemá-li však čtenář být ztročen předem danou hierarchickou prezentací tak typograficky specifikovaného textu a nemá-li být donucen se jeho hierarchii bezpodmínečně podříditi, musí být textové formy „otevřené“, aby se čtenář, vyzbrojený vlastní aktivní svobodou, mohl v nich a s nimi pohybovat po svém i podle záměru autora.

Typografická hierarchie se projevuje v prvé řadě chronologií čtení, ve druhé řadě intenzitou čtení; – tedy co je čteno nejdříve a co hned potom a jak pozorně, jak rychle a jak pomalu se to děje.

Časový sled textu, sestávajícího z více jednotek, tedy čtecí selekce, se reguluje ve většině případů velikostí písma; právě proto operují bulvární noviny – které jsou více než jiné vázány hodinovou aktualitou, a proto mají jepičí život – velkým počtem různě velkých a tučných titulků. Intenzita čtení je trvale určena redundancí textových částí a pasáží.

„Redundance znamená v zásadě nějaký způsob opakování nebo dodatečného užívání znaků“, definuje Colin Cherry ve své knize o komunikaci.

Pod redundancí textu je třeba prostě rozumět jeho imunitu vůči poruchám hladkého vnímání. Čím vyšší je redundance, čím menší je poruchovost textu, tím menší může být intenzita čtení; redundance a intenzita čtení si vzájemně nejčastěji odpovídají,

takže lze říci: stoupá-li redundance, klesá intenzita čtení; klesá-li redundance, stoupá intenzita čtení. Redundance vizuálně vnímaného textu může být jak opticko-typografická a může se usazovat v rozličných stupních zřetelnosti a čitelnosti, tak i sémantická a syntaktická.

Samozřejmě, že redundance textu je pro každého čtenáře jiná, i když často jen nepatrně odlišná, podmíněná kupř. vzděláním, sociálním prostředím, povoláním a fyzickou i psychickou konstitucí.

Charakteristický pro současnou aktuálnost umění, nejen literatury, ale stejnou měrou i hudby, malířství, plastiky a divadla, je fenomén rozkladu jednoty „díla“. Vázána na dynamické umělecké dílo, rozpadla se následkem strukturální kompozice, která by nadále rovněž nechtěla platit za „dílo“, jehož znakem je konečnost, uzavřenost, nedotknutelnost.

Dynamické umělecké dílo je prostě takové, jehož koncepce nevychází ze strukturoschnopných, strukturotvorných zvláštností jazyka ve všech formách jeho uskutečnění, nýbrž jehož parametry, jehož určovací veličiny jsou převážně mimojazykové, jako např. politické, sociálně kritické, rasistické a náboženské teorie nebo potíže vzájemných lidských vztahů. Ony a ne jazyk jsou hnací silou dynamického díla.

To, že reálné změny života, ať už jsou jakékoliv, se projevují v jazyce, kde se teprve, filtrovány obecně modifikovaným vědomím, ozřejmují a nabývají zřetelnosti, mluví ne pro dynamické dílo, nýbrž pro strukturální kompozici. Ta totiž bere jazyk „za slovo“, a počíná-li si jen trochu kriticky, chápe skutečnost bezprostředněji a věrohodněji, než to kdy bylo schopno dynamické dílo, které často jen o ní hovoří, kolportuje ji, deformuje nebo osvěžuje, převádí ji na jmenovatele pojmu a chápání a tím ji nutně nivelizuje. Dynamickému dílu slouží jazyk pouze jako nositel informace, zatímco pro strukturální kompozici je samotnou informací.

Je tedy možno říct, že dynamické dílo hovoří o ně-

čem v protikladu ke strukturální kompozici, která umozňuje jazyku, aby mluvil sám, a tak přivádí ke slovu v něm obsaženou přítomnost či skutečnost.

Rozkladem literární jednoty rozumím prakticky emancipaci jednotlivých jazykových konstituant: síly, výšky tónu, tónového zbarvení, délky hlasového projevu stejně jako velikosti typů, tučnosti typů, způsobu psaní, rozsahu a plochy psaného projevu.

Prvním a rozhodným krokem k rozkladu ve službách kompozice nových, komplexnějších jazykových forem je radikální rozluka hlásky a písma. K této rozluce nedochází z čirého požitku z destrukce, přesto však má destruktivní charakter, o němž Walter Benjamin říká, že nerozmetává v trosky kvůli troskám samým, ale kvůli nově vzniklé cestě, jež se jimi vine.

K dynamické literatuře ještě patřilo, aby byla stejnou měrou čtena i poslouchána, aniž by pozměněné podání nebo recepce snížila či zatemnila porozumění; strukturální literatura vyžaduje strukturální vnímání, buď poslech, nebo čtení, i když ani zde nejsou vyloučeny mezistupně.

Nepustím se zde nyní do jazykově historických základů hláskového a psaného jazyka ani do jeho historicky podmíněného osamostatnění; omezím se na současnost a na poezii, která se v ní rozvíjí, přičemž je jí vyvolána a k ní se vztahuje.

Stéphane Mallarmé vytvořil – pro pozdější literaturu průkopnický – v **Coup de Dés** (Vrh kostek) z typografických postupů dominantní součást poetické koncepce, jež pochopila text a podobu textu jako vzájemně shodné. Walter Benjamin k tomu ve své **Einbahnstrasse** (Jednosměrná ulice) poznamenal: „Mallarmé, když uprostřed krystalické konstrukce svého jistě tradičního psaní spatřil skutečnou podobu budoucího, zahrnul poprvé v Coup de Dés reklamní grafické napětí do obrazu díla.“

V dopise tehdy ještě mladému André Gidovi ohlašuje Mallarmé „Coup de Dés“ takto: „Báseň bude

teď vytištěna tak, jak jsem ji koncipoval vzhledem k paginaci, v níž spočívá všechna účinnost. Je tu slovo tištěné velkými typy, které pro sebe vyzáduje celou jednu stranu, a jsem si jist účinkem . . .“

John Malcolm Brinnin líčí **Coup de Dés** ve své biografii Gertrudy Steinové **The Third Rose** (Třetí růže) jako partituru k předčítání i čtení: „Ve své slavné básni ‚Un Coup de Dés‘ pokusil se Mallarmé použít stránku knihy jako partituru tím, že typograficky oddělil primární a sekundární motivy a přitom současně dosáhl zdůraznění a běžnou interpunkci nahradil puntíkářským lámáním; prázdná bílá strana stala se vizuálním ekvivalentem mlčení, rozčlenění písmen na jiných stranách bezprostředně odpovídá úmyslným odklámám nebo toku příslušné pasáže v básni.“ Po těchto Brinninových výkladech si znovu poslechněme Mallarméa a ocitujme úryvek z předmluvy ke „Coup de Dés“: „Papír intervenuje pokaždé, když obraz sám od sebe zaniká nebo se vrací, tedy akceptuje, že budou následovat další, a jelikož se tu – jako jinak vždy – ne jedná o pravidelné rytmy nebo verše – spíše o prismatické rozčlenění myšlenky, okamžiku, kdy se objeví elementy, jejichž spoluúčin rovněž trvá – tísni se text v jakési duševní inscenaci na rozličných místech, v blízkosti či vzdálen od latentní vůdčí myšlenkové niti, a to z důvodů věrohodnosti. Literární přednost, lze-li tak říci, tohoto vyznačeného postupu, který dělí podle smyslu skupiny slov nebo slova, jednou pohyb zdánlivě zrychluje, jindy brzdí, provází jej akcenty a dokonce je za účelem simultánního přehledu honí přes celou stranu; z té se stává celek, jako dříve byl celkem verš nebo uzavřená řádka. Zbásněné se rychle urovná, nebo se podle pohyblivosti písma rozptýlí kolem fragmentů základní věty, jež začíná titulkem a pak pokračuje. Vše se stane pomocí zkratky, hypoteticky: ‚vyprávění‘ se vynechá. Zbývá dodat, že z tohoto odhaleného použití myšlenky, s odvoláními, prodlouženími, vzdálenostmi nebo se samou hláskovou podobou, vyplývá pro toho, kdo by chtěl hlasitě

předčítat, partitura. Rozdíl tiskových typů mezi hlavním, vedlejším a mezními motivy diktuje váhu orální reprodukce, a horní, střední a spodní prostor strany stoupání a klesání intonace.“

A skutečně byla v divadelním studiu manželského páru Autant-Lara v Paříži „Art et Action“ báseň **Coup de Dés** scénicky provedena, tzn. veřejně přednesena několika osobami.

Radikálnějším, i když kompozičně méně závažnějším řezem mezi hláskou a písmem přispěli k umění jazyka v první čtvrtině dvacátého století dadaisté a futuristé. Rozložili nejen jednotu psaného a hláskového písma, nýbrž i jednotlivé materiály, hlásky a písmena.

Tyto práce dadaistů a futuristů nedozrály k znakům literatury, jež by byla chtěla přesáhnout katalog materiálů a jazykovou zásobu zboží, nýbrž zůstaly z větší části víceméně přímými demonstracemi grafických možností všech osvobozených a osamostatněných materiálů.

Chceme-li však dnes v této tradici uskutečňovat latentní kompoziční utopie a vážně upustit od každé materiálově fetišistické libovůle, pak se musí jednotlivé jazykové konstituanty stát právě takovými konstituantami, jako jsou požadované znaky literárního koncipování; proto vždy hovořím o vizuálně či akusticky vnímané literatuře. Neboť písmo např. se nestává jejím vlastním znakem, ale znakem jejího vnímání. Demonstrativně exponovány nemají být jen jednotlivé výtvarné znaky písmen; spíše je třeba pokusit se na základě jejich možnosti komponovat postupy a průběhy čtení, jež minulé literatuře zůstaly neznámým pojmem. Ducha plně by bylo lze formulovat: je třeba uskutečňovat ne čtené, ale čtení samo.

Vizuálně vnímaná literatura nerozplývá se do pouhé typografie bez ladu a skladu ani nepustne jako holé malování písmenek. Neholduje už slepě žádnému materiállovému fetišismu, ale míří důrazně proti každému zvěčnění, tedy jak proti zvěčnění panujících společenských poměrů, tak i proti zvěčnění

vědomí o jakékoliv věci, stavu a náladě. A právě v poslední době se zdá, že mnoho poeticky operujících vyznavačů materiálu se snaží prodloužit zvěčnění; že si toho často vůbec nejsou vědomi, dokazuje, jak důkladně již zvěčnění propadli. Jestliže vizuálně vnímanou literaturu vymezují ve vztahu k malování písmen, pak přesto není nutno pustit ze zřetele skutečnost, že hranice mezi ní a malířstvím se často stírají, jako např. v mých posledních barevných pracích velkého formátu na plátně, které nazývám **Textbilder** („Textové obrazy“) neboli **Poem-paintings** („Výtvarné básně“). Literatura a malířství mohou být podobně psány a často bývají podobně čteny, jednou převažuje grafický, podruhé literární aspekt psaného jazyka.

Ještě i tam, kde se – v literárním kontextu nebo mimo něj – jeví písmo jako čistá grafika, a čím je graficky autonomnější, úmyslně „nečitelné“ a nelze je už ihned a jednoznačně identifikovat, má „význam“ na pozadí všech subjektivních čtenářských zkušeností s písmem, jazykem a literaturou. A jak tyto zkušenosti, tak i podněty, vycházející z příslušného místa textového obrazce, se kříží, mobilizují a aktivizují asociace a subjektivní dodatky, které se tak rozhodujícím způsobem účastní našeho vnímání, že bychom bez nich nemohli existovat. „Význam znamená asociaci,“ říká William Grey Walter v souvislosti s tím, jak se naučit učit, jak si osvojit učební postupy, a na jiném místě: „Asociační síla nemá žádné fyziologické hranice.“

Nežleďe na jejich informativní výkon, působí taková textová místa jako čtecí regulativ, a sice podle toho, kde se vynoří, urychlují, zpomalují, brzdí atd. proces čtení.

Právě termín „vizuální text“ (Sehtext) chápe problematiku vizuálně vnímané literatury jako problematiku napětí mezi smyslovým viděním a intelektuálním čtením; divák nejprve vidí velký formát vizuálního textu, typografické rozčlenění textových skupin a prvků na čtvercové, kruhové nebo více-

úhelníkové ploše. Text čte později, asimilativně až aperceptivně.

Vidění se pochod vjemový, čtení je reakcí na něj. Chápeme-li simultánně hotové podoby slov nebo jejich části nebo sestavujeme-li sukcesivně jednotlivé součásti slov a teprve pak pochopíme celé slovo, závisí na čtecí zručnosti čtenáře, na sémantické, syntaktické a optické uzpůsobenosti textu, na okolnostech, za nichž četba probíhá, a samozřejmě na textu samotném.

Problematika vizuálního textu se však neomezuje na oba extrémní zážitku nebo vjemu a porozumění; častěji se odehrává mnohem intenzivněji mezi nimi, s kontrasty spolčena není. Kompoziční myšlení by dnes nemělo malovat černobíle, nýbrž ve všech odstínech šedi nebo ještě spíše v barvách duhy. Vizualní texty tedy jako výsledek rozmanitého, mnoho- i víceznačného zprostředkování forem vidění a čtení.

Napětí mezi viděním a čtením plyne ze zprostředkování rozličných pochodů čtení. Jako extrém může platit na objektu nezainteresované tčkání znakem, které nic ostře nefixuje, a čtenářské aperceptivní dešifrování krok za krokem. Mezi oběma leží asimilativní čtení, nejčastější forma čtení – viz zkušenosti tisku a reklamy.

Asimilativní čtení, jak hovoří termín, asimiluje, doplňuje ze zásoby informačního materiálu všecko to, co objektivně nepojme, protože na podkladě subjektivních zkušeností a znalostí momentálního podnětu, zde jazyka, jeho realizace a funkce, vždycky již předem ví, co přijde, co nevyhnutelně přijít musí.

„Asimilativní čtení odvozuje svůj název od asimilace, připodobňování, splývání toho, co je právě vnímáno, s mnestickou zásobou, která tu obstarává účinnější část celé akce,“ stojí v **Psychologii jazyka** od Friedricha Kainze, kde se aperceptivní čtení definuje takto: „Aperceptivní čtení odvozuje svůj název od toho, že se tu pozornost zaměřuje na přesné pojetí grafického materiálu; do oka padne

vždy jen malý úsek textu; na ten se soustředí pozornost, ani ona, ani zrak netěkají mimo tento fixovaně pojatý textový úsek. Reprodukčním prvkům se proto přiznává jen jejich nezbytný minimální přínos, asimilativní procesy jsou potlačovány a jejich plné rozvinutí je brzděno."

Jak z těchto citátů vyplývá, vyžaduje asimilativní čtení text po všech směrech výrazně redundantní, který mu vůbec teprve umožní subjektivní dodatky, neboť nemohu nic doplňovat, co už sám neznám, a čím lépe něco znám, tím rychleji a jistěji to mohu dělat.

Něco nového však, co reprodukčně nemohu doplňovat, mohu vnímat pouze aperceptivně, detail po detailu, tak dlouho, až porozumím úhrnu těchto detailů, ať už je to porozumění jakékoliv.

Jelikož však jazyk pro mne není fenomenologicky žádný novum, budu vždy spojovat texty, jež se mi prezentují, s materiálovou zásobou své paměti, ať již chci či ne.

Jaký podíl má tato nucená amalgamace, určuje v každém případě text sám. Jednotlivé písmeno však bude ten, kdo s písmem pracuje, vnímat jako autonomní tvar, bude-li jen vhodně vypíchnuto, jako na plakátě např.; zatímco čtenář, nezainteresovaný na jeho konstrukci, bude toto písmeno ihned spojovat s nějakými zkratkami, značkami zboží nebo jinými lingvistickými zážitky.

Závěrem bych chtěl ještě uvést krátkou a všeobecnou, tedy ne detailně specifikovanou typologii textu vizuálně vnímané literatury.

V první řadě je třeba odlišit plošné vizuální texty, skládající se z jediného listu, z jediného archu, jediného kotouče nebo plochy, od vizuálně vnímané literatury ve formě sešitu, alba nebo knihy, zpracované z většího počtu stran, listů nebo kartónů.

Třebaže u obou textových druhů je nebo může být použito stejných kritérií a produkčních metod, liší se v podstatě tím, že celkové pojetí vizuálního textu, sestávajícího jen z jednoho listu či jediného pa-

nelu, je oku čtenáře okamžitě k dispozici a je víceméně přehledné, zatímco texty složené z více po sobě následujících stran se doslova rozvíjejí teprve s posloupností svého průběhu. Jelikož jejich problematika není primárně problematikou napětí vidění a čtení, jako spíše problematikou posloupnosti, nerad bych je nazýval vizuálními texty.

Typologie vizuálního textu může probíhat podle dvou kritérií: za první podle jejich technického zhotovení, za druhé podle jejich rozměrů. Co se týče specifické techniky jejich zhotovení, můžeme klasifikovat podle stadií vývoje psaní a písma

psané obrazy,
písmové obrazy,
psané texty a
písmové texty.

Pokud první dva textové typy nejsou ryzím malířstvím, alespoň se k němu silně blíží. Často se projevují jako malířství nebo literatura spíše podle toho, je-li autor malíř nebo literát. Strnulé zachování kategorií je jim cizí.

Obecně známé **psané obrazy** jsou např. kaligrafie japonských umělců, složené ze sémantických znaků, nebo též skripturální malířství Američana Cy Twomblyho.

Písmové obrazy píší především písmo, hotové písmo, soustřeďují se na výsledek psaní, na to, co je čitelné a v pojmech přeložitelné, nejsou žádnou přímou akcí psaní jako psané obrazy, ovládané psacím procesem. Písmové obrazy přijímají grafický aspekt písma, jako např. dadaistické koláže nebo v současné době některé práce Franze Mona.

Psané texty jsou rukopisnými projevy; jsou to výsledky motorického psaní, zkušeností během psaní a prodělaných změn; příkladem jsou texty Carlfriedricha Clause a Henriho Michauxe.

Písmové texty konečně jsou texty, které pracují výhradně s technicky vyrobenými literami, které nejsou psány, ale tištěny nebo raženy. Využívají všech

možností mechanického písma. Příkladem je již jmenovaný Mallarméův „Coup de Dés“.

Podle rozličných formátů a možností, které vizuální texty kompozičně nabízejí, rozlišují šest tvarů:

- bodový tvar,
- skupinový tvar,
- tvar pole,
- sloupcový tvar,
- řádkový tvar,
- kompaktní tvar.

1 **Bodový tvar** pracuje s nejmenšími literárními jednotkami, s písmeny, a pořádá je do konstelací; má však smysl jen tehdy, je-li čitelný, tzn. existuje-li mezi jednotlivými body, jednotlivými písmeny spojitost, která čtenáři umožňuje vlastní čtecí aktivitou se na konstelaci zúčastnit.

2 **Skupinový tvar** můžeme posuzovat jako rozšířený tvar bodový; skládá se z malých skupin písmen, slabik či celých slov. Pod skupinou chápeme nejen větší či menší nahromadění libovolných prvků, nýbrž seskupení zcela určitých prvků s charakteristickou srovnávací základnou.

3 **Tvar pole** je opticky méně volný, jelikož je vymezený. Pod polem rozumíme – cituji ze slovníku – „vymezené oblasti, ohraničené prostory“. Pole se tedy vzájemně vymezují a jsou proto, zříká-li se text umělých demarkačních linií, nutně opticky rozličná, takže tam, kde se pole setkají, vznikne zřetelná hranice.

Takových kontrastování pomocí optické povahy jednotlivých polí může být dosaženo jejich rozmanitými velikostmi či tučností, velikostí a výběrem liter, jaké v tom či onom polí použijeme.

Jako příklad kontrastování pomocí výběru liter představme si dvě sousedící, jednou stranou horizontálně nebo vertikálně spojená pole, z nichž jedno je potíštěno materiálem, který vykazuje převážně např. šedesátiprocentní vertikální tvarové charakteristiky (m, n, u, i, l, h, t, f), naproti tomu druhé je vyplněno materiálem se zaoblenými tvary

(o, p, q, b, d, g, c, e, s). Další kontrastování jsou výsledkem diferencovaného optického stupně hustoty. Nejvyšší stupeň hustoty by reprezentoval text z tučných typů písma, sázených bez mezer těsně vedle sebe, ne-li přes sebe, nejporéznější naproti tomu by bylo textové pole jen spoře potíštěné tenkými písmenami nebo vůbec nepotíštěné, figurující jakou pauza.

Je třeba si zde nyní definovat množství a hustotu. Rozlišuji optická, sémantická a syntaktická množství a hustoty.

Optické množství sestává z materiálů bez srovnávací základny, **optická hustota** z materiálů s jednou nebo více srovnávacími základnami. Optické srovnávací základny slov nebo i jen písmen jsou vzájemně se podobajícími tvarovými charakteristikami. Písmena, slova, věty, se mohou vzájemně podobat velikostí a tučností písma, barvou a tvarem, což neznamená, že musí souhlasit ve všech třech bodech.

Sémantické množství je vytvářeno ze slabik nebo slov bez srovnávací základny, tedy ze slov, která nenesou žádné stejné nebo srovnatelné významy a nepocházejí ani ze stejné jazykové oblasti. **Sémantická hustota** naproti tomu je vysokou komplexitou významů – ne však smyslu, neboť slovo má význam; smysl naproti tomu vzniká teprve syntaktickým spojováním významů.

Syntaktickým množstvím rozumím akumulaci syntaktických výtvorů bez sémantické srovnávací základny, tedy bez nadřazeného smyslu.

Syntaktická hustota je naproti tomu shodou nejvyšší komplexní syntaktické konstrukce a sémantického záměru.

Pole, abychom se k nim vrátili, je možno výhodně realizovat ze sloupců a bloků, jimž je vlastní právě tvar pole, i když jednoduchý tvar čtyřúhelníku. Pole mohou být stejně tak mnohoúhelníková, mnohostranná a jejich vzájemné hranice nemusí být rovné, ale např. vlnité, zakřivené nebo zoubkované.

Sloupcový tvar je reprezentován vertikálními textovými

vými sloupci, jak jsou běžné v denním tisku, sloupci rozličné šířky a rozličné délky. Jako minimální šířka jednoho sloupce by měla platit šíře tří písmen při nejméně šesti řádcích, jako maximální šířka šíře dvaceti písmen při nejméně třiceti řádcích.

K realizaci řádkového tvaru hodí se zvláště list papíru běžného formátu vzhledem ke své malé šířce na výšku; zrak jí může vždycky dobře přehlédnout. Dospějí-li řádky do kompozice, je rozhodující, mají-li rozličnou výšku, tučnost a druh písma, nebo zdali jedna či více těchto konstituantů zůstanou zachovány. Řádky mohou být čteny buď zleva doprava, zprava doleva, nebo bustrofedonicky, tedy střídavě zleva doprava a zprava doleva nebo obráceně.

Kompaktním tvarem míním konečně archy téměř zcela a skoro rovnoměrně popsané textem, k jejichž realizaci nebylo použito žádných bodů, skupin, polí ani řádek, i když se toto popisování samozřejmě dělo v dlouhých řádcích s malou mezerou.

Právem je nyní možno namítnout, že strnulé a mechanické vypracování jmenovaných tvarů, přinejmenším prvních pěti, je kompozičně banální, jak vždy bývá pouhé kolorování teorémů.

Proto bych rád, aby závěrem uváděné tvary byly chápány vysloveně jako didaktické, snad vhodné k tomu, aby uvedly zájemce o vývoj aktuální literatury do její problematiky a techniky.

Svémi typologickými modely a margináliemi nechci stanovit žádná dogmata vizuálně vnímané literatury, spíše bych jimi chtěl podnítit k produkci jiné, v každém ohledu svobodomyšlné autory a v neposlední řadě sám sebe.

jasia reichardtová

litera v umění

V průběhu uplynulých padesáti let byla typografie ovlivněna vzorem jiných sfér, méně bezprostředně pak krásnými uměními, socio-filosofickými myšlenkami o funkcionalismu a silou asociace mezi slovem a jeho tištěnou podobou. V téže době užili někteří umělci litery jako zvláštní dimenze a od té doby nese litera jak literární, tak i formální zprávu; jiní zdůraznili pomíjivý a spotřební charakter obrazu litery v tom smyslu, jak je prezentován reklamní literaturou a populárními časopisy; další pak našli v literě prostředek vizuální poezie, ve které se forma básně stává dvojníkem jejího významu.

Litera se stává uměleckým prostředkem teprve tehdy, kdy jako tiskovina nabývá charakteru spotřebního zboží a kdy Ferdinand Kriwet nadepisuje jednu ze svých kruhových básní „Litera, můj drahoušek“, čímž činí jednoduchou poznámku k neohrazeným možnostem litery. Tyto dvě vlastnosti litery jsou ve velmi těsné vzájemné závislosti.

Individualita a jedinečnost iniciál a slov v iluminovaných rukopisech předchází pozdějším transformacím umělců či básníků. Dobře uvážené jsou svou podstatou zcela v souladu s uměleckým dílem. Půze písmeno chápáné jako obecně stereotypní symbol v podobě litery se může stát materiálem nové umělecké formy.

Každá tištěná iniciála, slovo, věta a stránka obsahuje dva oddělené, ač simultánní aspekty – symbolický a formální. Předně jsou všechna písmena a slova symbolická, protože zastupují, reprezentují či naznačují něco jiného než sebe sama, ať je to zvuk, objekt, událost nebo idea. Za druhé je obojí

zároveň formální – má abstraktní formu, která nic jiného nereprezentuje ani nepřipomíná. Existují ovšem výjimky. Jsou to hieroglyfy a různé fantastické abecedy, jako např. abeceda Abrahama de Balmese z roku 1523, jejíž každé písmeno zobrazuje nějaký nástroj; nebo abeceda vytvořená 1958 Štefanem Themersonem pro Queneauova „Stylistická cvičení“, kde každé z písmen reprezentuje nějakou energetickou fyzikální situaci, skýtající písmový obraz cizí živočišné vitalitě. V obou uvedených případech je obraz rozvedením iniciály. Totéž platí o dekorativních iniciálách komponovaných ze smyček, křivek a arabesek Paula Francka z počátku 17. století, ačkoli tady se individualita písma jeví zcela podružnou vzhledem k překypující formě, kterou na sebe vzalo. Písmeno lze také uhadnout pouze ze zbytku slova, jež by mohlo následovat. Také potřeba dohadu, ale daleko logičtější, je v podání vlastních iniciál holandského typografa Pieta Zwartta, když za velkým písmenem P následuje černý čtverec. Jako symbolická iniciála je černý čtverec snad jedním z nejjednodušších a nejlogičtějších příkladů kombinace literárního a vizuálního významu.

Příklady literárního obsahu zdůrazněného formou, která na sebe vzala podobu textu, bývají často neobyčejně působivé a prosté. K nezávadnějším patří čínské vyobrazení vola, kde nápis formující část tvaru zvířete chce odradit čtenáře od pojidání masa. „Medvěd“ Johanna Leonharda Frische (1700), kterého autor nazval dětskou obrazovou básní, je chvalořečí na Berlín, v jehož emblému je medvěd. Medvěd je předmětem básně figurativně i symbolicky. Totéž platí i o „Myší bajce“ v knize „Alenka v říši divů“, kde text sleduje tvar myšního ocásku a rozměry liter se směrem ke konci postupně zmenšují. Apollinaire užil podobného nápadu v kaligrafii, aby zdůraznil poetický obsah díla. V básni „Prší“ padají slova po stránce vertikálně dolů jako dešť a sdělují nám na první pohled svým tvarem i názvem podstatu básně. Podobného účinku by ne-

bylo možno dosáhnout, kdyby táž slova byla prezentována konvenčně v lineárních sloupečcích, psaných pod sebe.

Hybridnost technik

Dnes více než kdykoli předtím splývají sféry výtvarného umění, poezie a typografie zcela v tradici Picabiově a Lissického, kteří prezentovali obrazové a literární poselství jako komplementární. Umělci, jejichž dílo spadá do této kategorie, nepatří k žádnému specifickému hnutí a jejich dílo je programové. Těsný vztah mezi výtvarným uměním, poezií a typografií je příznačný pro naši dobu. Také v jiných oblastech umění můžeme pozorovat slévání sil. Dílo, které není ani plastikou, malbou, ani reliéfem, ale hybridem technik, stylů a prostředků, se dnes stává stále běžnějším. Zdá se, že představa malířského díla jako nástěnného objektu může být brzy zcela překonána. V oblasti kombinování poezie, typografie a vizuálního obrazu pocházejí původní vlivy a nejrevolučnější pojmy od futuristů, zvláště od Marinettiho. Jeho kniha „Osvobozená futuristická slova“ (1919) nemůže být zařazena pod hlavičku poezie, typografie nebo malířství. Obsahující zvukové koláže prezentované vizuálně, tj. řady básní, v nichž všechny zvuky jsou simultánní interpretací v podobě verbalizované zkratky, přesahuje prostor litery. Marinettiho úplný průlom do tradičního užívání typografie je dodnes jedním z klíčových vlivů, který nebyl dosud nahrazen žádným fundamentálním způsobem. Možnosti vězící v jeho přínosu jsou stále ještě zkoumány. Marinetti využil následnosti písma jako možné následnosti zvuků. Tristan Tzara, Francis Picabia a Raoul Hausmann vytvářeli rovněž kompozice z tiskovin, transformující materiál do opticko-fonetické formy. V téže době použil litery rozmanitými způsoby Schwitters. V uspořádání svých zvukových básní užil formální struktury, připomínající hudební notaci, která vyústila v opticko-fonetickou kompozici. Ve

sých kolážích pak nalezené tiskoviny (autobusové jízdenky, nálepky, staré obaly atd.) použil pro zprávu typu ready-made, nesoucí i své vizuální kvality.

Od dob dadaismu a futurismu existovaly v užití litery jako uměleckého prostředku dvě hlavní tendence. Prvá obsahuje transformaci materiálu litery v abstraktní kompozici, kde skutečný literární význam (je-li vůbec nějaký) je vedlejší vzhledem k rytmu zdůraznění tvaru a barvy. Do této kategorie patří dílo Hapa Grieshaberova, H. N. Werkmana a z pozdějších Josuy Reicherta, Franze Mona a Klause-Petera Diensta. Do druhé kategorie patří takové příklady, v nichž vizuální uspořádání nebo transformace existují jen proto, aby zdůraznily a podtrhly poselství textu, nebo takové, kde existuje alespoň náznak toho, že text je prvořadý. Pod tuto hlavičku můžeme zařadit díla Ferdinanda Kriweta, Schulda a Iana Hamiltona Finlaye.

Grieshaberova „Poesia Typographica“ je zcela a výlučně vizuální. Není to báseň, která by mohla být někdy recitována nebo interpretována slovními termíny, ale uvádí poeticky ve spojitost množství různých elementů.

Typografické kompozice H. N. Werkmana představují původnější a komplexnější obraz. Všechny jeho obrazy, včetně obrazů vysloveně figurativních, byly vytvořeny tiskařskými technikami (tisk šablonou, válcem, tiskařskou černí). Užíval litery jako prostředku ready-made a jeho duchaplnost byla spoutána podáním litery. Byl také fascinován slovy a zvuky, ale tento jeho zájem přijal podobu fonetických básní, jejichž obsah byl zřejmý, ač neobsahovaly jednoduše poznatelné slovo. Werkman se snažil hlavně o dokonalou formální komunikaci. Podobně jako on, soustřeďuje se také Josua Reichert především na vizuální aspekt svého díla, ale plný účín jeho poselství se dostavuje pouze tehdy, když jsou dešifrována slova, často položená jedno přes druhé.

Báseň obrovitých rozměrů pojatá jako vizuální kom-

posice je vynálezem Raoula Hausmanna z r. 1919. Zde hrály nejdůležitější roli rozměry papíru a litery. O čtyřicet let později se tatáž představa stala významnou pro Reicherta, vytvářejícího rozměrné básně pomocí velkých 39 až 46coulových dřevěných liter, a pro Franze Mona, tvůrce plakátových básní, formálních koláží z liter, vystřihávaných z tiskovin ve vertikálních nebo horizontálních prouzcích a nově uspořádaných. Mon se zajímá téměř výhradně o formální spojování prvků, ačkoli rozzeznatelné fragmenty liter mají svou důležitost, jelikož dávají tušit skrytou báseň. Zdůrazňuje tak myšlenku, že proces, ve kterém se poezie realizuje, je ve své podstatě tajemný. Oba, Hausmann i Mon, psali a prezentovali svou vlastní poezii, někdy však byly plakátové básně vytvářeny na základě spolupráce. Plakát zhotovený básníkem Schuldem a umělcem – kreslířem – kaligrafem Klausem-Peterem Dienstem je dobrou demonstrací přirozené extenze od litery k formě. Na tomto plakátu existuje pouze pět čitelných řádků, jejichž formy se postupně mění, jak se blíží pořadí řádek směrem dolů a nahoru; vzorec, který tak vzniká, má svůj logický závěr v horní a spodní řádce. Vzorec nevznikl jako výzdoba textu, ale jako proces vývoje, který prozrazuje formální možnosti, vězící v řádcích samotného textu.

Kaligrafický časopis

Lettristické hnutí se soustřeďovalo v letech 1950 až 1960 v Paříži. Většina typograficko-vizuálních děl však byla v těchto letech vytvořena v Německu. V roce 1960 tam také bratři Dienstové vydali jedinečný kaligrafický časopis. Automatické psaní praktikované surrealisty sloužilo za základnu, na které umělci jako Hartung, Masson, Pollock a Mathieu rozvinuli svou vlastní obrazovou kaligrafii. Nicméně kaligrafie v tom smyslu, jak je traktována v tomto časopise, je příbuzná spíše liteře-obrazu než rukopisu. Pod názvem „Rhinozeros“ se časopis

snazil vytvořit něco, co by se mohlo stát pro poezii vizuálním ekvivalentem. Vyhýbajíc se jakémukoli totálnímu stylu, byla každá báseň nadána vlastním formálním charakterem, který byl klíčem k její literární interpretaci. Klausa-Petera Diensta vyjadřovala obrazová interpretace vybraných básní či textů a Rolf-Gunter Dienst psal svůj vlastní text a potom jej kombinoval s volnou osobní kaligrafií jako dvojníkem textu. Zatímco bratři Dienstovi se zdráhali být zcela specifictí ve své aktivitě a nazývali se básníky, spisovateli, kreslíři či malíři, Ferdinand Kriwet je svou podstatou básník. Věří, že vizuální a akustická poezie se nemusí stát malbou proto, aby představovala svůj vlastní obraz. Jeho kruhové koutouče z liter mají větší vizuální než literární účinek a text, i když je čten, nemůže být víc než doplňkem. Totéž platí o jeho strojopisných básních, připomínajících vlnění vody, kde dva nebo tři řádky poslouží jako klíč k otevření poetického obsahu celku.

Odlišné zdroje

Problém definovat, jaké myšlení převládá při tvorbě obrazů z liter nebo snaze po tištěné literě, je obtížný. Ač výsledky mohou vypadat podobně, přece tvůrci těchto obrazů nepatří do téže homogenní skupiny. Jejich snahy zřejmě pramení z odlišných zdrojů. Zatímco Schuldt a Franz Mon jsou extrémními případy básníků, Eugenio Carmi a Hans Unger reprezentují jinou polohu malířů-kreslířů. Carmiho „Elettronica“ je fantazie inspirovaná mechanickými vztahy mezi čísly a obrovský mozaikový panel Hanse Ungera, který navrhl s Erhardem Schulzem pro Penguin Books, je reliéfem na specifické téma. Vzhledem k dobře vyjádřenému poslání obsahuje nakladatelovy zákonem chráněné značky – tiskařské podoby tučňáků, pelikánů, polárních kachen, knižních desek, tiskařského náčiní, kovových liter, spolu s tradičními prostředky mozaiky, jako je sklo, mramor, písek a břidlice.

S Američanem Sidney Simonem a P. A. Gettem, kteří vytvořili celé konstrukce ze starých dřevěných plakátových liter, je Unger jedním z mála těch, kteří pracují s literou ve třech dimenzích.

Mezi poezií a malířstvím

Když byl John Furnival dotazován, zda se považuje za malíře či za básníka, odpověděl, že za žádného z obou. Domníval se, že slovo „tvůrce“ by bylo výstižnější, ale nakonec připustil, že přesnější termín pro tento druh činnosti stále ještě nebyl nalezen. Jeho práce, podobně jako práce Doma Sylvestera Houédarda, spadají do zvláštní oblasti mezi poezií a malířstvím. Při kreslení jakýchsi architektonických předmětů jednou Furnivala napadlo, že by je mohl vytvářet z písmen; výsledkem byly věže v Pise a Bábelu – jemné a složité struktury s mnohazyčnou stavbou v poselství. Jeho malby na plátně prozrazují jednodušší juxtapozice mezi formou a obsahem, který bezprostředně sděluje jejich satirické a humoristické spodní tóny. Jeho „Idée Fixe“ např. můžeme považovat za komentář ke skutečnosti, že strnulé myšlenky bývají zpravidla zmatené. Jeho obrazy věží se zdají být spíše pomíjivou a momentální verzí figurativních básní šestého století. „Carmen Cancellatum“ skýtá v případě Porfyriově figurativní obraz lodi s vesly a monogramem; text se čte horizontálně a je propleten s vertikální básní – „versus cancellati“. Zatímco tuto báseň musíme číst s jistou dávkou pozornosti, Furnivalovy věže pochopíme na prvý pohled. Slova nesoucí poselství jsou zřejmá bezprostředně, ostatek je formální. Rozplétání vizuálních zapleteností není podstatným vymezením žádného ze současných vizuálních děl, operujících s literou.

Abstraktní strojopisné umění

Psacího stroje jako nástroje produkujícího umění se užívá od roku 1920. Diter Rot (užívající psacího stroje i sazby), Emmett Williams a Dom Sylvester

Houédard (užívá pouze psacího stroje) patří dnes mezi nejnámější zástupce. Typografické uspořádání a permutace Ditera Rota, jeho ideogramy, obsahující vizuální punc, zahrnují velice jemné procesy, jako pohyb jednoho písmene v grupě, vpád do vzorce teček, následnost stránek s vykřičníkem umístěným pokaždé na nepatrně odlišném místě. Rot pracuje s prvkem překvapení a nesmyslností, zakotvených hluboko v každém umístění, v kombinaci i ve sledu písmen a mezer. Zatímco Diter Rot zachází s písmeny jako s jednoduchými entitami, jejichž totožnost není nikdy nejasná, Dom Sylvester Houédard vytváří strojepisné abstraktní kompozice, v nichž písmena přispívají k odstínu barvy, kterého se snaží docílit, nebo k formování abstraktního vzorce spíše než prvky, které lze rozeznat a číst. Využívá-li obrazu písma, je složen z jiných písmen a stává se úplně novým tvarem ve své pravdivosti. Tyto složité individuální obrazy ukazují malou škálu užití psacího stroje při vytváření abstraktního umění s nádechem intimnosti, která vždy dává tušit dokončený obraz.

Ve své koncepci není dílo Doma Sylvestera Houédarda příliš vzdáleno malbě jeho amerického současníka Edwarda Ruschy, který se rovněž omezuje na užívání písmen. Kdežto Houédard staví své typovizuály na nuancích a subtilnostech, Ruscha se snaží o největší, nejjednodušší a nejbezprostřednější účín v nejkratší možné době. Přes rozdílnost jejich záměrů, způsobů realizace a výsledků je jejich dílo podobně jako dílo mnoha jiných zde zmíněných umělců založeno nepopíratelně na objevu formulovaném v roce 1917 Hugem Ballem, který řekl, že „slovo a obraz jedno jsou“.

Jiří Kolář

snad nic, snad něco

Od Eliotovy **Pusté země** nepokročila poezie ani o centimetr – tato věta, kterou jsem si napsal v roce 1957, byla jednou z rukavic, kterou jsem v duchu hodil do tváře všemu, co jsem tehdy četl a co se stále nazývalo poezií. Jednou z vět, které mě dovedly na cestu **evidentní poezie**.

A co je evidentní poezie?

Je to všechna poezie, která vylučuje psané slovo jako nosný prvek tvoření a dorozumění. Toto – slovo – má zůstat v člověku a zavést s ním monolog. Jsem totiž přesvědčen, že až na několik prací konkrétních básníků, za všechny jmenuji G. Rühma a F. Mona, může jakýkoliv současný verš bez zvláštního úsilí absorbovat věta, že to, co říkají dnešní básně, může bez nejmenších potíží vypovědět próza, jak dokazuje Beckett v **Comment c'est** (Jaké to je), dokonce líp.

Koncem roku 1961 jsem četl jakousi statistiku, která dokazovala, že většina dnešního lidstva neumí číst a psát. A tu mě napadlo, abych se pokusil udělat báseň, jak by ji napsal analfabet. Nic mi nebránilo, abych to učinil, má předcházející práce na tento čin jako by čekala. Měl jsem za sebou **První manifest evidentní poezie**, tehdy ještě psané strojem, opřené o slovo jako o znak: evokační básně portrétů abstraktních výtvarníků, portréty z jmen básníků a hudebníků, značkové básně, početní básně, bezobsažné básně, básně rébusy, obrázkové a barevné básně. Vzpomínám, že jsem sbíral odvahu k tomuto kroku celý týden, a když jsem později skončil svůj pokus, nazval jsem tyto básně **analfabetogramy**. Stačila noc a znepoko-

jila mě možnost napsání básní člověka s porušenou myslí. Tyto básně jsem nazýval **cvokogramy**. Za touto sérií pokračovaly potom slepecké básně, transparentní básně, punktuální, rouškové, ponorné básně atd.

Toto úsilí mi vnutilo studium vzniku písma vůbec. Uchvátily mě víc třecí plochy přechodů jednotlivých vývojových epoch než písmo samo, zvláště petroglyfy a uzlové písmo. Z té doby (1962–63) se datují mé první uzlové básně, žiletkové a klíčové básně, které mě přivedly k hloubkovým básním a o rok později k **předmětné poezii**. Jednu z prvních těchto **předmětných básní** jsem nazval k počtě vynálezců básně-objektu: **Jednou bude možno dělat poezii z čehokoliv**. Sám jsem je dělal z **čehokoliv**, potíž byla jen v tom, jak předměty dostat do kompozičního řádu, do řádu veršů, do řádu básně.

Nevím, zda bych se dostal k druhu této poezie bez zkušenosti, kterou mi poskytl objev roláží, chiasmáží, stratifií a asambláží. Jedno je však jisté, **roláž** mi poskytla možnost vidět svět vždy nejméně ve dvou dimenzích a dotáhla mě k možnosti multiplicity reality. **Chiasmáz** mě naučila hledět na sebe a na svět z tisíce a jednoho úhlu, přinutila počítat s tisícem a jednou zkušeností, s tisícem a jedním osudem atd. **Stratifie** mě přesvědčily, z kolika neznámých vrstev je složen život, kolik neznámých ložisek žije v každém z nás, jestliže se nám podaří některé odhalit. A k **asamblážím** mě přivedla návštěva Osvětimského muzea. Byl to pro mě jeden z největších otřesů, jaké jsem zažil: zasklené obrovité místnosti plné vlasů, bot, kufrů, oděvů, protéz, nádobí, brýlí, dětských hraček atd. Všechno poznamenané strašlivým osudem, poznamenané něčím, na co umění nestačilo a snad nikdy nebude stačit. Tady se dovršila moje skepse ke všemu, co pracovalo a pracuje s umělým šokem, ke všemu, co kdy chtělo a chce epatizovat, dráždit, provokovat, k jakémukoliv exhibicionismu.

Skutečnost jako vždy znovu zaskočila umělce. Bohudík ne všechny. Mallarméovo: **snad nic, snad**

něco skoro jako umění... nevyrůstalo z půdy pohnojené touhou šokovat, ale z laboratoře, z toho, co přinese nepředvídatelnost, co odhalí a zjeví vědomý pokus. Toto mě přitáhlo ještě těsněji k umělcům, kteří dokázali stát kdesi v tichu za svým dílem, kteří dokázali odvrhnout všechny diskuse se světem, diskuse se sebou samým, odvrhnout všechny útky k lásce, víře, samotě, snům, přírodě, smrti, k rozjímání nebo vzpomínce, k fantazii nebo k dějinám. K těm, kteří věděli, že v umění nejde o nic soukromého nebo veřejného, politického nebo poetického, krásného nebo ošklivého, všedního nebo absurdního, nahého nebo symbolického, ale o to, kde se soukromé a veřejné, politické a poetické, krásné a ošklivé, všední a absurdní, nahé a symbolické, kde se krása a smrt, dějiny a příroda, fantazie a skutečnost, sen a vzpomínka nedají od sebe oddělit.

Opsal jsem si těchto několik řádek z doby, kdy jsem se zabýval poezií **návodů**. Bylo to v letech 1954–57 a těchto návodů jsem přečetl mnoho. Těmi na konzervách a sáčcích, v kuchařkách a technologiích, v domácích lékařích a v nejrůznějších učebnicích začínaje a alchymistickou, lidovou a rituální literaturou konče. Jedna z těchto básní nese přímo název: **Návod k upotřebení**.

Tyto poetizující začátky mě dovedly k touze angažovat čtenáře přímo na básni. To bylo v roce 1958 až 1959, kdy vzniklo několik textů **porovnávacích**. Slovo: **POROVNEJ** – bylo v každém titulu básně. Byly to jednoduché texty, v kterých měl čtenář například porovnat nadávky, které jsem o sobě vyslechl já, s těmi, které o sobě vyslechl on. Báseň měla být hotová tehdy, až toto porovnání (pochopitelně s vyvoláním události, času a místa) provedl. Druhou variantu tvořily **mimické básně**. Tyto básně jsem pro sebe označoval za jakýsi druh **moblní poezie**. A tyto básně mě také později vtáhly do kruhu **destatické poezie**. Víím, že tato poezie bude možná nejbližší těm, kteří prepadají svět vším, co shrnujeme pod slovo „happening“, a proto

bych se chtěl zmínit, proč já nazývám tento druh poezie poezií destatickou. Především proto, abych ji přesně odlišil od veškeré poezie jiné, klasické i umělé, která mi skutečně připadá beznadějně statická. Za druhé proto, že připouští náhodu, jen jako ji připouští život, že se snaží za každou cenu vyhnout se jakémukoliv druhu šokování a exhibicionismu, že musí být soukromá, zbavená jakýchkoliv postranních úmyslů, že chce být přístupná a nesymbolická, že se brání narcismu a odmítá modely všeho druhu.

Za třetí, že programově vychází ze skutečného lidského dění, pokud možno čistého, jako jsou hry dětí, z lidské činnosti, naprosto svobodné, a že vše mimo původce básně záleží na čtenáři. On ji musí oplodnit svým osudem a svým životem, že tato poezie nemá režiséra, že není hereckým výkonem a že s aleatorikou jen počítá.

Za čtvrté, že na obranu své existence, svého bytí a nebytí nemá nic než touhu vyvolat v člověku alespoň záchrvěv napětí a čisté radosti nebo nezkaleného úsměvu. Jestliže se jí to podaří, dosáhla toho hlavního. Neboť co může dokázat umění většího v tomto světě béd?

ben

co je novost v umění

Krása je názor, soud, který člověka citově poutá k nějaké formě, k nějaké myšlence, k nějakému předmětu. (Například: mám rád tuto židli.) Tato forma, tento předmět za předpokladu, že existují samy o sobě, bez člověka, nejsou ani krásné, ani ošklivé. Stávají se takovými, teprve když si je člověk uvědomí.

Rozebereme tento pojem: abychom si uvědomili nějakou hodnotu, je třeba znát její opak. Neexistuje žádný soud lidského ducha, který by nebyl umístěn na stupnici odstínů této hodnoty.

Předmět je velký vzhledem k malému předmětu. Předmět je studený vzhledem k teplému předmětu.

Předmět je nový vzhledem k starému předmětu. Atd.

A tak od okamžiku, kdy člověk spatří nějaký tvar, dostává se tento tvar v jeho mysli vědomě nebo nevědomě někam na víceméně vyhovující stupnici odstínů.

Ale proč toto citové pouto mezi člověkem a tvarem? Člověk má základní potřeby řádu hospodářského (jídlo, spánek), potřeby poznávání (vědění), potřeby milostné (sexuální život) a potřeby tvoření (být ve vztahu k ostatním).

Upřesňuji. Vědomí člověka je stvořeno z vědomí ostatních a všechna jeho činnost je spojena s touhou být ve vztahu k ostatním.

Tvoření i vědění jsou výsledkem účinnosti a uspokojení člověka.

Člověk tedy vytváří krásu ve svém duchu. Je to jeho základní potřeba. Když vidí tvar, vysvětluje si to

takto: jestliže se mi X líbí, je to pro A+B+C (barva, rovnováha, harmonie atd.).

Ve skutečnosti nemají tyto vlastnosti žádnou reálnou hodnotu. Jediný důvod, proč X je krásné, je ten, že X bylo pro jedince věci novou. Upřesňuji.

Kytice květin se nám nelíbí proto, že jsou květiny červené, nýbrž proto, že když tyto květiny spatříte, jste obohaceni šokem novosti. Nahrazují hodnotu krásy hodnotou novosti.

Jedinec má rád to, co mu něco přineslo nebo přináší. (Příklad: Mám rád tibetskou hudbu, mám rád Rembrandta.) Tyto věci obohatily v jednu chvíli jeho vědomí o něco nového.

Toto zmocňování se nového odlišuje člověka od ostatních tvorů a toto odlišení uspokojuje jeho já. Mýtus osamělého umělce, který tvoří umění pro umění nebo umění pro nějaké absolutno, je pochybený. Nenalezneme jediný příklad, kromě případů šilenců, aby se nějaký umělec nezabýval svou vlastní tvorbou se zřetelem k tomu, co dělají jeho kolegové.

Hledání, přijímání nového a láska k novému jsou tedy projevem útočné inteligence, která je homo sapiens vlastní a kterou nenajdeme u žádného jiného žijícího druhu.

Jdeme však ve svém rozboru dále. Protože je každý jedinec určen různě, je tolik představ, kolik je jedinců. Každodenní zkušenost to potvrzuje. Co se líbí A, nelíbí se B. Všechny estetické soudy, které chtějí být absolutní (příklad: Všichni milují červené květiny), to jest platné pro všechny lidi, jsou nicotné. Jestliže se tedy tyto představy sobě navzájem nepodobají, nemohla by některá z nich být nadřazená ostatním? Abychom rozeznali mezi představami krásy tu, která by byla nejbližší pravdě, je třeba vytvořit novou stupnici hodnot. A tady právě zasahují dějiny umění, které jsou koncepcí krásy podle měřítka většiny jedinců. Historické pojímání výtvorů znamená vlastně třídění milionů minulých výtvorů. A toto třídění, přestože si libuje ve vysvětlování a dětinských atributech, používalo

vždycky jako jediného platného měřítka novosti. A tak ze dvou děl, která se sobě dokonale podobají stylem, pracovní metodou atd., která však jsou od různých autorů, zůstane v dějinách umění to, ve kterém je obsažen tvůrčí prvek a po němž teprve bylo uděláno druhé. Dějiny umění tedy spočívají na výběru děl, jež přinášejí něco nového. Bylo to tak vždycky, až na údobí, v nichž nám nedostatek informací nedovoluje uvádět tvůrce nebo odlišovat napodobeniny od originálů.

Nicméně skutečné světové dějiny umění měly by být znalostí (chronologickou pamětí) všech výtvorů bez výjimky, ať nových nebo ne, pokud bylo jejich záměrem, aby byly krásné. A to od počátku dějin až po naši dobu, bez předsudků ras, zemí nebo civilizačních stupňů.

Tyto dějiny umění by měly zasadit všechna díla do jejich sociologického, historického, ekonomického prostředí a pak vysvětlit libovolnost výběru těchto děl starými dějinami umění. Bylo by také zapotřebí ukázat všechny proudy a podproudy tvoření, všechno obecenstvo.

Co to však je, to nové?

Dříve než se nové objeví v díle jako vlastnost představující osobitost tvůrce, je nové neznámým. Není ani krásné, ani ošklivé. Jakmile existuje, stává se prvkem proměny. Ve skutečnosti není novost nějakou hmotnou vlastností, objektivně vymezenou, nýbrž výpovědí o duchovním porovnávání mezi jednou formou a všemi formami, které ji předcházel.

Je zjištěním odlišnosti.

Když je průměrný divák postaven před nějaký výtvor, vysvětluje jej tím, že dává dílu přívlastky. Obraz se mu bude líbit pro svůj půvab, pro svou lehkost, souměrnost, barvu atd. . . .

Některé z oněch přívlastků obsahují novost. Tak u Rembrandta bylo nové světlo, u Caldera je nová pohyblivost, u Kleina absolutnost, u Tinguelyho je nový pohyb, u George Brechta život. Jestliže však kritikové předvádějí pojem krásy díla jenom a pro-

vždy na pouhé tyto přívlastky, pak se mýlí. Pro ně spočívá krása v tom, že najdou tyto typické hodnoty, které už jednou ocenili. To je chyba. K posouzení díla nějakého tvůrce je naopak třeba srovnávat je se všemi předchozími a hledat **odlišnosti**. Pouze tyto odlišnosti, ať už jakékoli, obsahují hodnotu díla. Takový rozbor povinně vyžaduje historickou znalost výtvorů předchozích. Pokud tu tato znalost není, je možno přisuzovat napodobeninu hodnotu díla skutečného. Odtud důležitost **datování** díla. Jedině datování odlišuje dílo od napodobeniny. Dvě díla stejných vlastností mají různou hodnotu podle doby vzniku.

Vlastnost, která obsahuje novost, není objektivně nová. Vznikla spojením disparátních vzpomínek (ze starých materiálů). Je to hádanka, která se skládá pokaždé jinak ze starých kousků, ale v novém čase. Nová forma vzniká ze starých prvků: z čáry, křivky, plátna, předmětu, života.

Ostatně novost není vždycky výsledkem vědomého hledání. Může být objevena náhodně. Tvůrce v tom případě myslí na to, aby udělal, co považuje za krásné, aniž přitom hledá něco nového. Vytvoří nové dílo tím, že se nešikovně pokouší napodobit starou představu krásy. To je případ naivního umění.

Tvůrčí jedinec je fyzicky určen celým světem v pohybu. Může vytvářet jenom to, k čemu je v tvorbě determinován. Jeho tvůrčí svoboda je iluzí. Je determinován společností, technikou, morálkou, náboženstvím, současnými dějinami umění, svými sociálními podmínkami atd. ... Vezměme například techniku. Je obtížné představit si umění trhaných plakátů jinde než ve Francii a v Itálii. Protože jedině v těchto dvou zemích lze neustále vidět plakáty na zdech.

Umění je také určeno morálkou, kterou tvůrčí umělec přijímá. Ať už jde o morálku v podstatě egoistickou (jejímž prostřednictvím umělecké dílo říká v tomto případě: Podívejte se, mne udělal X. Y.), nebo morálku altruistickou (jež říká: Hledte, jsem revoluční, křesťanské, užitečné atd.).

Jestliže kladu takový důraz na to, co determinuje tvoření, je to proto, aby vyniklo, že přes všechny ty různé činitele, které přirozeně působí při rozlišování a rozrůžňování umění, objevuje se **všude** jediná stálá hodnota, a to v kterékoli době: **novost**. **Nikdy neexistovalo nějaké skutečně kolektivní umění, vždycky to byly školy s tvůrčími mistry.** Všude bylo umění synonymem novosti, osobnosti, tvoření, individuality a útočnosti.

Ale podívejme se, jak se chová to nové, útočné, individuální a osobní od roku 1920.

kde zůstalo nové umění?

Dada a Duchamp

Největší uměleckou revolucí Západu za posledního půl století bylo nepochybně dada. Je velmi důležité, aby byl pochopen dosah této revoluce. Dada skutečně všechno zbořilo a všechno postavilo znova. Tristan Tzara ve svém manifestu z r. 1918 vyhlásoval: „Řád = nepořádek, stejné = odlišné, přítakání = odmítání“. A Georges Ribemont-Dessaignes si na svou otázku, **co je krása a co je ošklivost**, odpovídal: „Nevím, nevím, nevím.“

Dada zproblematizovalo samu existenci umění a zničilo všechny racionální hodnoty a estetické hierarchie své doby. Zároveň však položilo základy nového umění, jehož hranice byly nekonečné, neboť od nynějška mohlo být shledáváno krásným **všecko** a nikoli jenom jedna zvláštní část všeho, jak tomu bylo předtím, a to ve všech oblastech umění, v malířství, v divadle, v hudbě atd.

A tak se od Duchampova ready-made z roku 1913 výtvarné umění stalo **záměrem; intencí**. To znamená, že od chvíle, kdy Duchamp rozhodl, že sušák na láhve může být uměleckým dílem, stávaly se **všechny** představitelné a v přírodě se vyskytující formy uměním, jestliže si je umělec osvojil tím, že je vytvořil, nebo tím, že je podepsal.

V oblasti divadla je možno dadaistickou revoluci klást do prvních **environnements** v dubnu 1921, když Breton dadaistům navrhl, aby se už nescházeli ve výstavních síních a divadlech, nýbrž aby uspořádali řadu vycházek a návštěv. A tak Breton a Tzara konali jednu přednášku v zahradě kostela Saint-Julien le Pauvre a Ribemont-Dessaigues vedl jednu vycházku tak, že při ní četl nahlas definici ze slovníku. V květnu 1921 proměnili dadaisté výstavu koláží Maxe Ernsta v galerii Au Sans Pareil ve skutečné představení divadelní hudby. Benjamin Péret a Charchoune si v bílých rukavicích stále tiskli pravice. Aragon v jednom koutě mňoukal. Breton žvýkal zápalky. Soupault a Tzara si hráli na schovávanou. Ribemont-Dessaigues křičel: „Prší mi na lebkul“ Jacques Ribaut u dveří nahlas počítal přijíždějící auta a perly dam, které přicházely na výstavu.

Samozřejmě se ptáme: do jaké míry si byli dadaisté vědomi estetického významu dadaismu? Zdá se, že měli velmi silný sklon k zábavnosti, taškařicím. U Tzary právě tak jako u Duchampa je slovní hříčka snadno přístupná, někdy těžkopádná. Některá z jejich představení jsou obhroublá. Pro laika by bylo obtížné rozlišit jejich umělecké projevy od studentských rozpustilostí a recesí. Na podporu tohoto tvrzení řeknu, že je udivující, že po onom vichru, který se přehnal Paříží v roce 1920, nikdo z oněch velkých, ani Tzara, ani Ribemont-Dessaigues, ani Aragon, nepodal žádný další důkaz o tom, že pokračuje v onom zvláštním a totálním duchu, kterým bylo dada. A že naopak skoro všichni dadaisté, až na Duchampa, vraceli se zpátky k zastaralým formám výrazu.

Ale to není na této příležitosti podstatné. Bomba dadaismu explodovala, ať dadaisté chtěli nebo nechtěli, a následky jejího výbuchu jsou citelné dodnes, neboť se zdá, že se žádný z nových proudů, o nichž jsem se zmínil v odpovědi na otázku „Kde zůstalo nové v umění?“, nevyhnul jeho vlivu.

John Cage

Je tvůrcem **aleatorické hudby**. Před Johnem Cagem každá hudební skladba, dokonce i skladba hudby konkrétní, byla určena v celém svém trvání, což znamená, že všude, v kterémkoli okamžiku skladby, byl výsledek zamýšlený a předem dohodnutý. Přínos Johna Cage je v tomto: nevybírá, nechává působit náhodu, alespoň částečně. Pro něho má každý sebemenší hluk, ať se objeví v kterémkoli okamžiku, hudební hodnotu. To nám nutně připomene Debussyho, který říkal o dvacet let dříve: „V hudebním sledu je možno užít jakýchkoli tónů, spojovaných jakýmkoli způsobem a v jakémkoli pořádku.“ John Cage je také otcem „happeningů“. V roce 1952 uspořádal v Blackmountain College něco, co je možno považovat za první happening. Představení spojovalo provedení Rauschenbergova obrazu, tanec Merce Cuminghama a báseň recitovanou Charlesem Olsensem, který dřepěl na žebříku; na klavír hrál David Tudor. Posluchači byli usazeni uprostřed této aktivity. Tento popis nám dovoluje předpokládat, že Cage neznal první dadaistické projevy, jimž se jeho představení velmi podobá. Třetím a nikoli nejmenším charakteristickým rysem v díle Johna Cage je jeho **vyučování**, které přesahuje předmět „hudební skladby“. Učí v New School, že tvorba je neomezená, že hudbou je všechno, že v umění je možné všechno. A jeho žáci, Earle Brown, George Brecht, Dick Higgins, Allan Kaprow, jsou všichni prodchnuti **totálním duchem všeho v mezích možnosti**, i když si později každý z nich zvolí odlišnou cestu. Čtvrtým charakteristickým rysem v díle Johna Cage, a tento rys je výsledkem vlivu zenbuddhismu, je jeho **fatalistický duch**. Připouští, že existuje originalita, popírá však nutnost všeho útočného soupeření. Shrňme tedy přínos Johna Cage: 1. aleatorická hudba (náhoda); 2. happening; 3. útočné odosobnění umění; 4. přijímání všeho, co je v mezích možnosti.

Allan Kaprow a happeningy

Byl-li John Cage první, kdo happening uskutečnil, pak Allan Kaprow jej rozvinul a udělal z něho skutečné divadelní umění. Příznačnými vlastnostmi happeningu jsou: 1. sled událostí, jejichž osnova je předem známa, ale jejichž detaily jsou improvizovány; 2. happening se může konat kdekoli, jen zřídka se koná na divadelním jevišti; 3. má výrazné rysy amatérské a slabé profesionální; 4. je silně vizuální a váže se tedy k malířství (nesmíme zapomínat, že Kaprow a mnozí z prvních, kdo pořádali happeningy, nebyli lidmi od divadla, nýbrž malíři. Podle samého Kaprowa byl jeho vývoj tento: plátno, pak předměty na plátně, pak vtrhly předměty přímo do galerie, pak se dostaly do pohybu, pak přidal Kaprow gesta, lidi a výkřiky); 5. určitá účast obecnosti na akci. Happening v roce 1960 přišel, aby dal divadlu novou krev.

La Monte-Young

Hlavní přínos La Monte-Youngův je hudební. Je tvůrcem systematické hudby. Systematická hudba je opakem hudby aleatorické. Spočívá například v tom, že se pětsetšestadesátkrát hraje týž akord. Když člověk poslouchá jeho hudbu, má dojem rozvláčnosti, zdouhavosti. A přece po nějakém čase začne být sám tento dojem zdouhavosti zajímavý. La Monte-Youngovi se podařilo udělat z docela nepatrné záležitosti závažnou. Jeho skladby jsou velice jednoduché. Skladba z roku 1960, která připomíná můj kus „Publik“, sestává z toho, že na jevišti vystoupí několik diváků, kteří budou poslouchat a dívat se na obecenstvo tímž způsobem, jak je obecenstvo zvyklé dívat se na umělce. Jiná z jeho skladeb z roku 1960 spočívá v ohlášení, že skladba potrvá tak dlouho, pokud zůstanou zhašena světla. Já sám objevuji u La Monte-Younga dva vlivy: 1. vliv tibetské a severoindické hudby a snahu udělat 2. hudbu opačně než John Cage.

Yves Klein

S Yvesem Kleinem opouštíme Spojené státy severoamerické a vracíme se do Evropy. Postoj Yvese Kleina k umění je určován snahou zmocnit se absolutních prvků. A to proto, aby byl první, sám, největší. Klein se zajímal o politiku a později o judo, ale protože shledal, že v těchto dvou oborech nemůže být největší, rozhodl se být největší v malířství. První monochromní obraz Yvese Kleina z roku 1956 je tečkou za abstraktním uměním. Podle mne chtěl Klein říci: „Pánové, vy všichni máte svůj zvláštní sloh, jedni v dělání skvrn, druzí v dělání čar atd. Já však, Yves Klein, jdu se svou monochromní malbou dál než vy všichni, po mně už nebudou abstraktní plátna možná.“ Stejně si počíná v divadle. Chce si všechno přivlastnit ihned. Oznamuje, že neděle 27. listopadu 1960 je divadelním kusem **Divadlo na světě**. Podpisuje spánek. Píše kus, při němž lidé v sále musejí celou hodinu snášet Kleinovu monochromii. Ale jeho nejvýznamnějším přínosem je duch **osvojování**, který vyplývá ze samozřejmé logiky. Celý svět je k dispozici a k tomu, aby byl proměněn v umělecké dílo. Co není uměním, má se jím stát. Tím, že se zmocňuje vzduchu, ohně, prázdna, nehmotného a jednobarevného, navazuje na **totálního** ducha dadaismu a Duchampa. Otvírá dveře osvojování si. Shrňme tedy Kleinův přínos: 1. monochromie, tečka za abstraktní malbou; 2. pojem osvojování; 3. divadlo prázdna; 4. přijímání všeho v rámci možnosti.

Nový realismus, pop-art a skupina Zero

Po Kleinovi je tu nový realismus. Kolem uměleckého kritika Pierra Restanyho se seskupují Arman, Dufrène, Christo, Villeglé, Tinguely, César, Hains, Spoeri, Raysse, Pierre Restany je charakterizuje takto: „... Noví realisté považují svět za obraz, za velké základní dílo, jehož fragmenty si osvojují.

Předkládají nám skutečnost v různých aspektech své expresivní totality a ukazují nám prostřednictvím svých specifických obrazů skutečnost úplnou, společný statek lidské aktivity, velkou republiku naší sociální změny, našeho obchodu ve společnosti, která se má před námi objevit. V současné souvislosti dostává Duchampův ready – made nový smysl . . ." A dále: „Duch dadaismu se ztotožňuje se způsobem osvojování vnější skutečnosti moderního světa. Ready-made už není vrcholem negativity nebo polemizování, nýbrž základním prvkem nového jasného repertoáru.“ Tak se Arman ujímá představy hromadění a popelnic, César lísování aut, Martial Raysse umělé hmoty, Hains Villeglé, Rotella a Dufřène plakátů, Tinguely skulptur na motorový pohon, atd. atd.

Přibližně v téže době došlo v USA pod vědomým nebo nevědomým vlivem Johna Cage a dadaismu k témuž jevu, k témuž zmocňování se a osvojování si světa v pop-artu. Tam stejně jako v Evropě se každý specializuje. Lichtenstein se inspiruje obrázky kresleného filmu. Chamberlain vystavuje tepaná vozidla, Rauschenberg dělá koláže z různých předmětů, Jasper Jones se specializuje mezi jiným na malování americké vlajky, Andy Warhol reprodukuje v mnoha exemplářích na témž plátně Marilyn Monroeovou. Zmocňování se, osvojování a usoustavňování jedné části skutečnosti, jak to činí skoro všichni noví realisté a popartisté, vskutku nepřináší nic nového svou podstatou, avšak svou formou. Dílo každého z nich se liší od díla jeho souseda, avšak všechna vznikají tímž postupem, postupem Yvese Kleina, Duchampa, Johna Cage nebo Isoua. Přesněji řečeno podnikají popartisté a noví realisté to, že proměňují a objektivně nahrazují ve všech uměních „estetiku harmonií“ „estetikou všeho možného“. A to podle směrnic mistrovských architektů Duchampa, Cage a Kleina. Nicméně většina z nich se po čistém začátku dopustila omylu, že do oné části všeho možného, jehož zplnomocnění byli, opět vnášeli harmonii a hedonismus. Výjimku

tvoří obrazy-léčky od Daniela Spoeriho, jedny z manifestací totálního ducha. Obraz-léčka je školou, jak malovat všechno. Naštěstí nacházíme vedle jejich materiálního díla často jiné dílo, zajímavější a svobodnější. Filmy Andyho Warhola, křik Françoise Dufřène, podpis Manhattanu od Armana, Hainsovy teorie atd.

Přílehlá a paralelní k tomuto hnutí osvojení je v Itálii a v Německu skupina Zero, které v téže době podnikala vlastní pokusy. Jeden z této skupiny, Pietro Manzoni, vytvořil bílý, monochromní obraz z linek a čar a dále prodal v krabici jako umělecké dílo svůj vlastní výkal. Manzoni měl onoho totálního ducha, který nacházíme u Kleina a Cage. V roce 1960 se podílel na manifestaci Ničeho. Zde je jeho manifest: „Plátno má skoro právě takovou cenu jako žádné plátno, skulptura je skoro stejně dobrá jako žádná skulptura, stroj je skoro tak dobrý jako žádný stroj, hudba je skoro stejně příjemná jako žádná hudba, hluk je skoro stejně příjemný jako žádný hluk, žádný obchod s uměním je skoro stejně plodný jako obchod s uměním, něco je skoro nic, nikoli něco.“

Isidore Isou, Maurice Lemaitre a lettrismus

Jestliže už postoj Yvese Kleina k umění se zdá megalomaniakální, platí to v ještě větší míře o Isidoru Isouovi. Isou je tvůrcem, protože jím chce být. Hlavní charakteristikou, kterou nacházíme v celém jeho díle, jsou neskrývané nároky, přání a víra, že novost, kterou přináší, je lepší než ostatní. Právě Isou hlásá, že je třeba dělat něco nového stůj co stůj, a neúnavně opakuje, kdykoli mu někdo ukazuje nějaké dílo: „To je staré, to už se dělalo.“ Nebo: „Já jsem to dělal před vámi.“ Za ujímá k umění už skoro od dětství dvojí stanovisko. Především mu umění slouží k tomu, aby se stal velkým největším ze všech, a pak, umění musí být nové. V Isouově díle se všude setkáváme s tou-

hou všechno změnit, a to ve všech oborech umění: v malířství, v sochařství, v architektuře, v poezii, v hudbě atd.

V literatuře a v poezii je jeho přínosem lettrismus, jehož význam je nepopíratelný. Je to radikální proměna obvyklého jazyka, přinášející s sebou mizení slov.

V divadle přichází s pojmem zahrnutosti. Dialog už není nutný, je nahrazen vyhlášením jednání.

V kinematografii vnáší do filmu nesrovnalost. Ale teprve Lémaître z něho udělá první mistrovské dílo svým filmem „Začal už film?“

Nicméně nejabsolutnějším Isouovým dílem je nesporně pojem umění nekonečně malého a umění nadčasového, o němž mluví tento výňatek z jeho knihy: „Protože každé umění je formou výrazu, nabízí Isou pomůcky, které mají úlohu pouhého rámce nebo mechaniky možného vyrábění a k nimž se kdokoli může kdykoli s čímkoli obrátit, aby vyjádřil, co chce...“ „Osoba, která přináší primitivní materiál, signuje jej jako ten, kdo je odpovědný za svůj výběr, a jako první realizátor z řetězu nekonečné řady přítomných nebo budoucích realizátorů. Zatímco obyčejné dílo je dokončeno podpisem nebo tím, že je umělec prezentuje jako hotové, nadčasové dílo naopak počíná žít teprve po signování. Signování (nesignování) začátku nahrazuje signování (nesignování) ukončení. Krátce, iniciátor podpisuje bianco směnku, v níž kdokoli vyplní libovolnou sumu, neustále proměnlivou. Ať se píše, ať se maluje, ať se škrábe, ať se aranžuje, ať se uvádí ve zmatek, ať se návštěvníci vyjadřují nebo odmítají vyjádřit, co na tom záleží!, autor jako iniciátor se spokojil v důvěře ve své následovníky s tímto rámcem. Ať si tuto důvěru zasluhují nebo nezasluhují, záleží na nich, už nikdy nebudou moci tuto důvěru zklamat, platí na věčné časy. Už nikdy se nebudou moci vyvléci z tohoto kněžství, leda tím, že je zničí, tím, že zničí jeho náboženství.“

Jako významnou podrobnost uvádím, že Yves Klein, Isou a já jsme v létech 1958–1960 vytvářeli abso-

lutistická díla, která si byla velmi blízká. Tak vernisáž Isouových nadčasových rámců se konala 27. května 1960, Kleinovo Divadlo ve světě je z 27. listopadu 1960, a já jsem se ujal revue Tout 3. ledna 1960.

Ne-umění Fluxus a Georges Maciunas

Skupina Fluxus je v mých očích jednou z oněch skupin, které mají dnes největší tvůrčí potenciál. Sdružuje jistý počet tvůrců, jejichž společným bodem je, že nemají kvalitativní materiální dílo, kvantitativní a profesionální v komerčním slova smyslu.

Georges Maciunas, zakladatel skupiny, byl první, kdo mi v Londýně roku 1962 definoval pojem „ne-uměleckého díla“. Podle něho stojí proti uměleckému dílu v tom smyslu, že zatímco umělecké dílo je výsledkem lidské práce a představitosti, je dílo ne-umělecké konstatováním skutečnosti, předmětem nebo událostí. Například sušák na láhve, je-li natřen červeně a modře, je uměním, sušák na láhve sám o sobě je na hranicích umění a ne-umění, a sušák na láhve, jehož se normálně užívá, je ne-uměním.

V roce 1965 zaútočil Georges Maciunas na společenské postavení umělce. Ve svém posledním manifestu „Fluxus“ prohlašuje, že dnešní umělec, aby uspokojil svou útočnost a ospravedlnil své společenské nároky, chce ukázat, že může své umění dělat sám.

Za tím účelem své umění komplikuje, intelektualizuje a činí vzácným, takže se k němu může přiblížit jen společenská elita.

Georges Maciunas navrhuje vytvořit pro umělce nový statut.

1. Umělec nemá ze svého umění dělat povolání.
2. Má učit, že všechno je umění a všichni že mohou toto umění dělat.
3. Umění se má zabývat věcmi bezvýznamnými a

nemá mít žádnou výchovnou hodnotu; má být zábavou.

4. Umění má být co do množství neomezené, všem přístupné a pokud možno všem dosažitelné k vyrobění.

Postoj Maciunasův je velmi blízký postoji Flyntovu.

Henry Flynt

Pro Henryho Flynta je umělecká kultura, která nás dnes obklopuje, nástrojem v rukou vládnoucích tříd. Důkazem toho jsou obchodníci s obrazy, sběratelé a umělecký trh. Podle něho není možno politiku a umění od sebe oddělovat. Od toho okamžiku, kdy jsme přijali jako cíl komunistickou beztřídní společnost, je třeba působit dobře definovanou kulturní politikou k ustanovení této společnosti.

Henry Flynt pořádá od roku 1963 demonstrační a manifestační akce před muzei. Nápis, který nosí, hlásají: „Zničte všechno vážné umění!“ Je proti tomu, co by naši místní (francouzští) komunisté mohli nazývat angažovaností umění, proti Sartrovi, Bertoltu Brechtovi atd., zato však pro lidové umění bez umělců. V kinematografii navrhuje filmy dokumentární. V hudbě podle národních skupin lidové tance té země atd.

Ray Johnson

U Raye Johnsona spočívá ne-umění ve schopnosti vidět v osamocených předmětech, s nimiž se setkáváme, koincidence nebo přirovnání, které nám, díky tomu, že existuje určitá korespondence jevů, něco sdělují. Dopis Raye Johnsona obsahuje například půlku fotografie, kus roztrhaného článku, hrací kartu, roh nějakého dopisu psaného vaší rukou atd. Máte dojem, jako by vám Ray Johnson říkal: „Podívejte se, mým uměním je jakákoli anonymní věc.“

George Brecht

Bývalý žák Johna Cagea George Brecht je jedním z tvůrců skupiny Fluxus. Jeho přínos je pozoruhodný. Spočívá v událostech nebo v aranžování událostí. Událost je tu pojímána v širokém slova smyslu. (Zvednutí nebo vypití sklenice vody.) George Brecht odnímá uměleckému dílu (předmětu) jeho materiální vlastnost, aby mu dal živý smysl. Například nápis v biografu „Východ“ dokonale jasně vystihuje svůj cíl (lidé vycházejí). Brechtova hudba na scéně i jeho divadlo spočívají v tom, že sleduje toto poučení. Zde je popis tří skladeb nebo událostí pro klavír:

1. Účinkující přichází, zdraví, usedá ke klavíru. Jakmile usedne, všechna světla zhasnou. Když je tma, interpret se zvedne a opustí scénu. Jakmile opustí scénu, opět se rozsvítí. Účastníci vidí na scéně jen samotný klavír.
2. Interpret vyfotografuje klavír ze tří různých úhlů.
3. Interpret postaví na klavír vázu s květinami.

Jinou charakteristikou Brechtova díla je přesvědčení, že takzvané osobní umělecké dílo nemůže být objektivně určeno, vymezeno a definováno, to znamená, že umělecké dílo není osobní záležitostí. George Brecht svá díla ani nedatuje, ani nesignuje.

Totální umění: Ben

Dnes existuje dvojí pojetí krásna. První, obhajované stoupenci umění klasického a umění abstraktního, říká, že krásno má víceméně přesně vymezené hranice harmonie. Druhé, to, které zajímá nás, neboť je společné všem těm, o nichž jsem se zmiňoval v této kapitole, říká, že umění je totální, to jest, že uměním může být všechno. Nicméně i když všichni věříme, že v umění je všechno možné, každý to vidí a sděluje prostřednictvím vlastní osobnosti. Tak u Kleina a Isoua je ono Vše absolutní,

u Cage je Vše nedeterminované, neurčené. U Dalího je Vše exhibicionistické, u George Brechta je Vše běžný život, u mne je Vše osvojení, Vše upřímnost, protimluv a osobování si, avšak zejména Vše, co chce být velké, neomezené, co obsahuje víc možností než všechna „Vše“ předešlá.

Dříve než popíši ono Vše, jak se jeví v mém díle, chtěl bych připomenout své estetické přesvědčení, na němž je mé dílo založeno a jehož důvody jsem vyložil v první části této kapitoly.

Mým prvním vyznáním víry je, že akt tvorby je synonymem novosti.

Druhým je, že nové slouží životu. To jest, že hledání a ochraňování nového je jedinou platnou lidskou činností. Neboť ta jediná člověka vzdaluje smrti a ustrnutí. Neboť je vývojem, proměňováním a pokrokem.

Mým třetím vyznáním víry je, že novost je u tvůrčího jedince výsledkem útočné inteligence. Člověk dělá něco nového jenom proto, aby byl nadřazen ostatním.

Vycházejí z těchto principů, jimž zůstávám věrný, hledám od roku 1959 všechny možné cesty, které se otvírají umění. Všechny mé činy, postoje a úvahy v mém díle vycházejí z touhy přinést něco nového, co možná nejdlišnějšího od všeho nového, které přinášejí ostatní.

Nejpřímější vliv na mne měly Duchampovy ready made, osvojení Yvese Kleina, osobování Isidora Isoua, prostota a pojem anonymity George Brechta, ne-umění dadaismu. Oblasti mého výzkumu mezi léty 1959 až 1965 jsou dvojí:

První spočívá v řadě gest a osvojujících podpisů. Podepsal jsem pojem Všeho, Smrti, Boha, Dějin umění.

Tato osvojení se objevují v podobě psaných obrazů (černých skříněk, skulpturálních předmětů, ready made, osvědčení, letáků, plakátů, gest atd.).

Moje druhá oblast se týká především bytí a podstaty samotného umění. Je opětovým problematizováním umělecké tvorby a filosofickým postojem k ní.

Objevuje se v mém díle v podobě teorií, tištěných prohlášení (lístků), manifestů apod.

Připojuji argumentaci k jednomu vymezení nového a nikoli nového a dále pak řadu různých estetických prohlášení pocházejících z let 1959–1965, která odpovídají mé definici umění.

Nové nebo nikoli nové

V roce 1965 je v umění stále třeba nového.

Jak však změnit umění radikálněji než tím, že změníme samu hodnotu nového?

Ano, proč bych nebyl „první, kdo nedělá něco nového?“ Jako prohlášení je to možná nové, ale obsah tohoto prohlášení se nezdá odpovídat „skutečnosti“.

Neboť sledovaný cíl je v protimluvu s cílem vyhlášeným.

Jestliže se snažím nedělat už nové, abych dělal nové, dělám nové a mé prohlášení je živé a pokrytecké.

Jestliže se však naproti tomu rozhodnu nedělat už nové, protože jsem proti samotnému novému, pak je toto prohlášení čestné, i když je tento postoj nový.

Podívejme se nejprve na důvody a prostředky, jak s novým skoncovat, jestliže jsme proti němu.

Jestliže – jak říkám výše – člověk je útočný a jestliže umění a hledání jsou jen prostředkem k uspokojení jeho útočnosti, přivodila by proměna útočné lidské skutečnosti v lidskou skutečnost neútočnou samočinně zánik umění a nového stůj co stůj.

Uvedu tři cesty, jak směřovat k tomuto cíli.

První tvrdí, že útočnost není člověku vrozená, že je chorobná a že její příčiny jsou psychické a sociální. Tento postoj zaujímá kromě jiných W. Reich, jenž vypracoval sexuální léčbu s cílem tuto útočnost potlačit.

Podle Reicha „závisí duševní zdraví na orgiastické síle, to znamená na schopnosti poskytnout si při přirozeném sexuálním aktu v orgasmu sexuální

vyzrušení. Jeho základem je nikoliv neurotický postoj charakteru, „schopnost milovat“... Charakterová struktura dnešního člověka (který pokračuje v patriarchální a autoritativní civilizaci staré nějakých čtyři až šest tisíciletí) vyznačuje se obrněností proti přírodě v něm samém a proti vnější sociální bídě v něm samém. Tato charakterová obrněnost je základem osamocení, nejistoty, hledání autority, strachu z odpovědnosti, vyhledávání mystiky, sexuální bídy, bezmocné revolty a smíření se s typem patologického a nepřírozeného chování. Lidské bytosti si osvojily nepřátelský postoj k tomu, co v nich samých reprezentuje život, a vzdálily se od něho. Toto odcizení není původu biologického, nýbrž společenského a hospodářského. Před ustavením patriarchálního společenského řádu je v historii člověka nenacházíme.“ (Cit. z „Fonction de l'Orgasme“, vyd. L'Arche, Paris.)

Druhá cesta, která vyúsťuje k témuž výsledku, neútočnosti, vyplývá z logiky marxismu.

Útočnost člověka pochází z toho, že nejsou uspokojeny jeho základní potřeby jídla, spánku atd. Aby byla tato útočnost odstraněna, postačí uspokojit tyto základní potřeby. To se stane revoluční politikou, jak byla přesně definována.

V této optice má umění místo přechodné, má sloužit přeměně této společnosti, a pak, protože představuje útočnost, má zmizet. A skutečně je takové, že se umělec považuje za nezbytného. Může dělat umění sám. Umělec udržuje při životě pojmy společenské nadřazenosti a podřízenosti. Je tedy umění se společností, jejímž uznávaným cílem by byla rovnost, neslučitelné. Tento postoj se bude sblížovat s postoji Henryho Flynta a Georgese Maciunase.

Konečně **třetí** cesta je náboženská. Vede k pojmu prostoty, lásky, totality, nirvány, odpoutání. Směřuje k dosažení neútočného, nežárlivého, nešťastného stavu uvědoměním si určité morální a vnitřní skutečnosti.

Je to cesta, kterou nacházíme v některých partiích

učení Buddhova, Lao Tseova, Ježíšova i v zen-buddhismu a jeho prostřednictvím v díle Johna Cage.

Viděli jsme tedy, že existují tři cesty neútočnosti, jejichž „nevolnost“, která by z nich vyplývala, byla by zaujetím stanoviska „proti novosti stůj co stůj“.

Tyto tři cesty jsou upřímné a zajímavé mě. Ale když rozbírám svůj zájem, zjišťuji, že existuje jen potud, pokud jeho prostřednictvím budu uspokojovat svou útočnost tím, že budu rozvíjet svou útočnost tím, že budu rozvíjet osobnost nadřazenou osobnosti ostatních.

Jestliže jsem tedy v roce 1962, po setkání s Kleinem, nehlásal umění anonymní a odmítnutí svého já jako protikladu k jeho megalomanii, je to proto, že by takový postoj byl z mé strany pokrytecký. Mé stanovisko je tedy vlastně kontradiktorické.

Na jedné straně tvrdím, že neútočnost a novost jsou faktory pokroku a že neútočná společnost je společností stagnující.

Na druhé straně tvrdím, že vzhledem k tomu, že je třeba novosti, je-li umění útočností, jsem i pro změnu tohoto stavu, tedy pro **neútočnost**.

Ale jak se jeví toto „ne-nové“?

„Ne-nové“ dílo existuje v opacích a v nepřítomnosti přívlastků, které představují novost.

Ríkáme, že dílo je nové, protože **pochází** spíše z roku 1900 než z roku 1960.

Je tedy dílo **bez data** dílem, o němž nelze vědět, **zda je nové nebo ne**.

Ríkáme, že dílo je nové, protože je spíše od toho tvůrce než od onoho (napodobitele).

Dílo tedy, které by nebylo podepsáno, nebylo by nové, protože by nebylo možno vědět, je-li od tvůrce nebo od napodobitele.

Ríkáme, že dílo je nové, obsahuje-li znaky, které je odlišují od díla jiných.

Dílo obsahující pouze znaky, které bychom mohli najít u jiných (kopie), nebylo by tedy nové.

Krátce, mezi nespočetnými odstupňovanými varian-

tami, mezi nepodpisovat, nedatovat a sebevraždou je anonymní umění uměním jako jiné, je to však umění pokrytecké, jde-li o umění, a nikoli o umění vůbec, jde-li o ne-umění.

Zbývá však ještě jiná možnost, jak studovat ne-nové.

Jde o destruktivní činnost namířenou proti umění, o umělecký imperialismus, o vůli jistých lidí zabránit jiným v tvorbě.

Je nebo není třeba kontrolovat jisté nové akce, které by byly pokusem o vyloučení jiných nových akcí?

Osobně věřím, že svět obsahující množství nového je schopnější bránit se před ustrnutím a zničením než svět, v němž by nové bylo regulováno a kontrolováno.

Morální a politická akce nemá zasahovat do oblastí tvorby, jediné ohrožuje-li tato tvorba přímo a nepochybně život a úsilí o nové, které je součástí lidské skutečnosti.

Nejde o vytváření precedentu, na němž by se uchýtila celá policejní umělecká instituce, nýbrž o to, připomenout, že nové není cílem samo o sobě, nýbrž hledáním štěstí (uspokojováním ego), a že toto hledání, dokonce i útočné, musí být inteligentní, to jest schopné vyhnout se sebezničení.

Abychom si rozuměli: jde o největší problém, před jakým dnešní člověk stojí. Neboť útočnost, která je podstatou všeho zla i radosti, má technické prostředky zničit souhrn všeho nového, čeho člověk za tisíciletí dosáhl. A to atomovou válkou.

Abychom se tomu vyhnuli, nenavrhují politiku soustavně protiútočnou, nýbrž naopak rozšíření pojmu tvorby tak, aby mohl obsáhnout všechny možné protimluvy, ujištění a pochybnosti. V oblasti umění jsem pro mnohost kultur.

Jsem proti zahraniční a kosmopolitní politice dvou velmocí, které by chtěly kolem svých kultur monopolizovat všechno světové umění. Jsem pro největší možný počet cest obsahujících nové a náležejících k největšímu možnému počtu různých národů, ne-

boť národ a jazyk představují kulturně skutečnou jednotu, která může zmizet jedině totálním zničením nebo násilným přizpůsobením obyvatelstva.

Totální umění

- 1 Totální umění značí uvědomovat si, že totálním uměním je všechno, co se děje, dělo a bude dít v čase a prostoru.
- 2 Totální umění znamená využívat až k hranicím nemožného všech představitelných a nepředstavitelných návrhů se zřetelem ke všem možným danostem.
- 3 Totální umění spočívá v možnosti zaměnit datování všech výtvorů dějin umění: Botticelli 1962, Picasso 1800, Mondrian 1600, atd.
- 4 Totální umění znamená změnit biologicky člověka, aby už nedělal umění.
- 5 Totální umění je hledání stroje, který by umožňoval cestovat v čase, abychom se dověděli, co bude umění, než jím nebude, abychom je mohli vytvořit, aby už přestalo být uměním.
- 6 Totální umění je můj projekt domu, který by obsahoval všechno – protože nikdy nic nezahodím –, všechno, co mohu vlastnit, špačky cigaret, staré krabice, obrazy, atd., všechno, co je někde přilepeno nebo položeno, ať už se záměrem, aby to esteticky působilo, nebo bez jakéhokoli estetického záměru.
- 7 Totální umění je uměním druhých.
- 8 Totální umění znamená vzdát se umění.
- 9 Totální umění znamená zabít sebe.
- 10 Totální umění je Vše (v to počítaje i nic).
- 11 Totální umění je sdělováním onoho Vše.
- 12 Totální umění je kopírováním.
- 13 Totální umění spočívá v materiálním zničení umění.
- 14 Totální umění je ve významnosti všeho, židle, cigaretového kouře, v Giocondě, v kameni, který padá do vody, v mouše na mé ruce, ve vašem dechu.
- 15 Totální umění znamená dělat nové.

- 17 Totální umění znamená úmyslně nedělat nové.
 18 Totální umění je umělcova osobivost.
 19 Totální umění v baletu je chůze, tanec, nehybnost.
 20 Totální umění v hudbě je poslouchat všechno.
 21 Totální umění v sochařství je všechno, co je možno vidět, jak se to zvedá, nese, shromažďuje.
 22 Totální umění v poezii znamená říci cokoli nebo stokrát opakovat tutéž větu.
 23 Totální umění v malířství znamená podpisovat obrazy jiných, obracet obrazy, nemalovat, malovat.
 24 Totální umění v divadle znamená vypít na jevišti sklenici vody, hrát Cida, zavřít divadlo, dívat se na diváky.
 25 Totální umění značí učinit jakékoli jednoduché nebo složité gesto, viditelné nebo bezvýznamné, říct „toto je umění“, podepsat to, nebo to nepodepsat.
 26 Totální umění znamená uskutečňovat všechna slovesa (milovat, spát, zpívat, rvát, tvořit, plivat, pózovat, krást, zabíjet atd.) jako umělecká díla.
 27 Totální umění je vaše definice umění, ale také definice opačná.
 28 Totální umění znamená najít něco jiného, než co považují za totální umění já.

prebál Dal. Bor Plichta



george brecht

náhoda a obraz*

Umění není nejzřejmější manifestací života. Nemá také nebeskou a univerzální hodnotu, kterou mu lidé připisují. Život je daleko zajímavější.

Tristan Tzara (1)

„Vědění je pramenem všeho tajemného.“

Shen-hui

Cílem této stati je podat přehled o zobrazování, jehož principem je náhoda (chance-imagery), zvláště o jiných méně intuitivně zřejmých formálních aspektech. Každý výklad názorů je jak chybný v jednom, tak i správný v jiném smyslu, neboť každé rozlišování je umělé, je libovolným dělením toho, co je ve skutečnosti spojeno v celek. To je také jeden z důvodů, proč slova o umění jsou o tolik ubožejší než umění samo. Umění nás spojuje s celkem; slova nám pouze dovolují zacházet se sjednocenou realitou tak, jako bychom manévrovali s libovolně vyříznutými kusy.

Po této omluvě za podvodný charakter slov naznačme, jak se chceme přiblížit nekonečně širokému a komplexnímu tématu, náhodě a jejím vztahům k uměním. („Umění“ zde chápu v široce historickém smyslu, jež považuji za nejvhodnější.)

Za prvé, pracovní definice (Náhoda).

Něco o pozadí (Dada a surrealismus).

* Náhoda a obraz je parafrází Brechtova termínu „Chance-Imagery“, který akcentuje aktivitu, proces, ve kterém si umělec náhodu uvědomuje, a potom ji realizuje (pozn. překl.).

Střed ohniska ve vývoji (Jackson Pollock).
Některé paralelní vývoje v naší kultuře (Historické souběhy: statistika, věda a filosofie).
Nahodilost.
Něco z metodologie (Způsoby vyvolání náhody).
Závěr.

Náhoda (chance)

O slovu „náhoda“ (odvozeném z latiny a vztahujícím se k pádu kostek) můžeme uvažovat jako o příčině nebo systému příčin odpovídajících tomu, že daný účinek je neznámý nebo nečekaný, nebo alespoň, že nejsme schopni jej úplně přesně stanovit. Ve skutečném světě jsou ovšem příčiny také účinky a účinky příčinami. Pád kostek je např. důsledkem nekonečně velkého počtu (většinou neznámých) příčin (mezi nimiž si můžeme představit pružnost hrací kostky, tvrdost stolu, úhel dopadu), a tento důsledek může být střídavě příčinou mé výhry určité peněžní částky.

Někdy je možno stanovit jen universum možných charakteristik náhodné události. Např. při vrhu normální hrací kostkou budeme očekávat, že padne číslo od 1 do 6. Budeme očekávat, že každá jednotlivá ploška se obrátí v rozmezí 1–6 velkého počtu vrhů. Ale výsledek každého jednotlivého vrhu zůstává neznámý, dokud vrh nebyl uskutečněn. Často je prospěšné mít na paměti toto „universum možných výsledků“, i když je toto universum hypotetické, neboť nám objasňuje podstatu naší náhodné události jako výběr z limitovaného universa. Měli bychom zde poznamenat, že události jsou definovány jako působení ve směru náhody jen relativně. Absolutní náhoda či nahodilá událost neexistují, neboť náhoda a nahodilost jsou aspekty způsobu, jakým strukturujeme naše universum. Toto jsou elementární úvahy s bohatým větvením, doufám však, že poslouží jako pojmová základna pro další diskusi, která by měla objasnit podstatu náhody. Později pohovoříme o nahodilé události

jako o speciálním typu náhodné události, zbavené zkreslení.

Se zřetelem k umění a působivému obrazu naznačíme dva aspekty náhody, jeden, kde původ obrazů je neznámý, protože tkví v hlubších než vědomých oblastech mysli, a druhý, kde obrazy pocházejí z mechanických procesů, jež nejsou pod umělcovou kontrolou. Oběma těmito procesům je společný nedostatek vědomého záměru.

Dada a surrealismus

V tom smyslu, že existuje určitý nedostatek vědomé kontroly ve všem, co děláme, mohli bychom využití náhody v umění sledovat (akademicky) až k jeskynním kresbám prehistorického člověka; první explicitní užití náhody v malbě se však patrně objevuje krátce před 1. světovou válkou. Budeme-li považovat automatismus za náhodu, pak by improvizace Kandinského (1911), který maloval „spíše podvědomě ve stavu silného vnitřního napětí“, měly mít přednost před prvními *papiers collés* od Picassa (1912), do nichž byly vtěleny náhodné kousky novin a lepenky.

(Otázku náhodné podstaty automatismu bychom mohli diskutovat donekonečna. Mně se osobně zdá, že odpověď tkví v rozlišování mezi naším pátráním po bezprostředních či posledních příčinách automatických akcí. Bez velkých úvah je patrné, že poslední příčiny by snad mohly být snadno a odůvodněně přičteny na vrub náhody, psychoanalytická teorie nás však učila považovat „vědomou nevědomost a nevědomé vědění za motivaci psychické nahodilosti“ (2), a ta ne vždy vede k hlubšímu a trvalejšímu zkoumání při odhalování bezprostředních příčin psychické nahodilosti. V tom případě je užitečné považovat náhodu podle naší definice za vědomě neznámé příčiny; podle této definice je alespoň automatismus náhodným procesem.) Jelikož se omezujeme pouze na generaci náhodných obrazů a ponecháváme stranou jejich oce-

nění, naznačíme jen úlohu nevědomí (zahrnující v to podvědomí či předvědomí) jako zdroje významných obrazů. Důležitost náhody vzhledem k nevědomí má rozmanité podoby nejen v moderní psychologii, ale také (a zvláště) v orientálním myšlení (jak se to projevuje u I-Chinga nebo v učení zen).

Dadaisté považovali nevědomí za zdroj obrazů, osvobozených od předsudků, jež nám vstúpili rodiče, dále od sociálních zvyklostí a všech ostatních umělých omezení intelektuální svobody:

„Jsme nyní v situaci, kdy máme formulovat problém umění, přesněji problém exprese, jak se jevil spisovatelům Literární skupiny (Aragon, Breton, Soupault): pouze nevědomé nelže, ono jediné je hodnotou, přinášející světlo. Všechno úmyslné a vědomé úsilí, kompozice a logika jsou nicotné. Velebená francouzská jasnost není nic jiného než laciná lucerna. „Básník může v nejlepším případě klást léčky (jak se o to trpělivě pokouší lékař), aby do nich neočekávaně polapil nevědomé a předešel podvodu...“

Marcel Raymond (3)

„Nevědomé je nevyčerpatelné a nekontrolovatelné. Jeho působnost nás přesahuje. Je tak tajemné jako poslední částice mozkové buňky. I když jsme je poznali, nemůžeme je rekonstruovat.“

Tristan Tzara (1)

Co se týče působivé formy, je náhoda aspektem universa, jenž byl významově vytvořen nevědomými interakcemi, není však jenom aspektem. Když byly zejména obrazoborecké výtvořiny dadaistů vystřídaný systematictějšími výzkumy surrealismu, tu především Breton projevil ve svém „Prvním surrealistickém manifestu“ (1924) explicitně nevšední zájem o nevědomé:

„V průběhu vývoje surrealismu, mimo všechny formy idealismu, mimo náboženské opium přichází na světlo zázračnost reality. Objevuje se ve snech, utkvělých myšlenkách, roztržitosti, ve spánku, strachu, lásce, náhodě; v halucinacích, v uměle vyvolaném zmatku, pošetilostech, ve strašidelných zjeveních, v chybných mechanismech a výtáčkách; ve fantazii, v nicotném

blábolení, poezii, nadpřirozeném a neobvyklém; v empirii, v super-realitě.“ (4)

(Tento výklad z r. 1924 napsal Breton 24 let po „Výkladu snů“ a 20 let po „Psychopatologii denního života“.)

Je zcela užitečné zahrnovat prakticky do úvah o náhodě v umění automatismus, a je to jen naše hledisko, které z něho činí náhodný proces, ve skutečnosti však není důvodu, proč by nemohly být zahrnuty také ostatní Bretonovy kategorie. Vylučujeme je z tohoto pojednání o své vůli pouze proto, abychom zachovali určitou sevřenost našich úvah o metodologických pramenech současného pojmu „umělec“, který rozvedeme dále. Automatismus je také aspektem náhody v tom smyslu, že považujeme jeho produkt za něco, čím ve skutečnosti není. Ve všech Bretonových manifestacích zázračna (příruční sumář) nalézáme mezi fenomény charakteristiky, které v absolutním smyslu nevyhovují. Duchamp to nazval „ironií“ („hravou cestou přijímání něčeho“) a pojem se stává kritickým v chápání vektoru skrze dadaismus, Pollocka a dnešní i budoucí chance-imagisty. Tato myšlenka se znovu objeví v pasáži o Pollockovi a vyzrcadlí se jako metoda, kterou jsem nazval „irelevantním procesem“ (bude o ní pojednáno později).

Velice zajímavé jsou také mechanické náhodné procesy, a v této oblasti vykonal pionýrské dílo Duchamp. V roce 1913 učinil to, co se zdá být prvním explicitním užitím náhody, když vytvořil působivý obraz nazvaný „3 stoppages étalon“. Tyto obrazy vytvářel tak, že použil 1 m dlouhé „rovne a horizontální“ nitě, kterou zavěsil ve výši 1 m nad čistým plátnem. Když ji spustil na plátno, byla nit fixována stružkou barvy v takové spirále, jakou vytvořila po dopadu. Tento proces opakoval tak dlouho, až vznikla tři taková plátina.

Zdá se, že Duchamp považuje pro svoji exploataci náhody za základní tři fenomény: proudění vzduchu, tíži a míření. (Tato část se opírá zejména o článek o Duchampovi z pera Harriety a Sidneye Janisových; viz odkaz 5.) „3 stoppages étalon“ illus-

truje tíži; proudění vzduchu užil jako kreativního principu pro oblačné formace „La mariée mise à nu par ses célibataires même“ (1915–1923): „Proudící vzduch pohybuje kouskem průsvitného flóru proti plátnu a otiskuje na ně průhledný kvádr. Výsledkem třikrát opakovaného experimentu jsou tři náhodné obrazy, variace na čtverec... Třetí nápad, jak umožnit formám, aby vytvářely samy sebe, a zrušit tak úlohu ruky, nazývá Duchamp **adresse**, tj. obratnost v míření. Náraz sirek ponořených do barvy a vystřelených z malého děla vytvořil na skle devět terčů. Míření devíti výstřelů na daný bod vytvořilo polygram, který byl výsledkem variace mezi řízeným mířením a průvodními okolnostmi. Plochý polygram či podlahový plán tak proměnil v plán výškový. Devět bodů se zde stalo polohami pro devět perspektivních jablečných forem.“ (5)

Duchampovy teorie o využití náhody jsou velice vyspělé, nejsou však vyčerpávající. Jiní dadaisté, zvláště Arp, Ernst a Tzara, rozvinuli později další zajímavé aplikace náhody:

Arp komponoval koláže tak, že shromáždil náhodné útržky papíru, promíchal je a nalepil tak, jak padly dolů (příklad: Pole aranžovaná na základě zákonů náhody, koláž 1916).

Ernst vynalezl „náhodné dekalkomanie“ (5), v nichž např. rozmazal mezi dvěma archy papíru inkoust a archy pak trhal (příklad: „Dekalkomanie, 1936“ od Oscara Domingueze).

Tzara komponoval básně tak, že vytahoval slova z klobouku. („Dělat dadaistickou báseň / znamená vzít noviny. / Vzít i nužky. / Najít článek tak dlouhý, jak dlouhou chcete udělat báseň. / Vystříhnout článek. / Potom vystříhnout každé ze slov tvořících tento článek a vložit je do sáčku. / Mírně jím zatřepat. / Potom vyndávat útržky jeden za druhým v pořadí, jak opouštějí sáček. / Svědomitě opsat./ Báseň bude jako vy. / Tak se stáváte spisovatelem, nekonečně originálním a nadaným okouzující sen-

zibilitou, která je ovšem nad chápání ordinární průměrnosti.“) (6)

Frotáž představovala „poloautomatický proces k získávání vzorů či nártů třením plátna nebo papíru, položených na drsný povrch např. prkenné, vypuklé či cihlové stěny, atd.“ (7) (Příklad: Ernst, „Horda“, 1927). To je také příklad techniky, kterou později označíme obecnějším pojmem – „irelevantní proces“.

Velmi zajímavou surrealistickou technikou, připouštějící, abychom tak řekli, ztrátu příčiny události v rozmanitosti, byla tzv. **cadavre exquis**, spočívající v tom, že každá z několika zúčastněných osob vytvořila část obrazu a zahrula papír tak, aby zakryl přídavek, předtím náhodně nakreslený, dalšímu účastníku. (Příkladem je „Figura“, 1926–1927 od Yyese Tanguyho, Joana Miróa, Maxe Morise a Man Raye.)

Schopnost nevědomého směřovat protivy není nikde tak evidentní jako v dadaismu, v němž se podoby nonsensu, směšného i procítěného, dovozovaly navzájem. „Dada chtělo zničit rozumové podvody lidí a obnovit přírodní, nerozumný řád. Dada chtělo nahradit logický nonsens dnešních lidí nelogickým nonsensem. Z toho důvodu jsme také tloukli na hlučné dadaistické bubny ze všech sil a vytrubovali chválu nerozumu... Dada podobně jako příroda je bez významu. Dada je pro nekonečný význam a konečné prostředky.“ (Gabrielle Buffet-Picabia, 1949, odkaz 8.) V rámci takového (nesystematického) systému hrála náhoda velickou úlohu, jak to dovědčil sám Arp (9): „Náhoda probudila mou vnímavost o bezprostřední spirituální pronikání. Intuice mě vedla k uctívání zákona náhody jako nejvyššího a nejhlubšího ze zákonů, zákona, pocházejícího ze samé podstaty. Bezvýznamné slovo by se mohlo stát smrtelnou hromovou ranou. Nepatrný zvuk by mohl zničit Zemi. Nepatrný zvuk by mohl stvořit nové universum.“ Až neuvěřitelně pronikavá mysl Tristana Tzary již v roce 1922 poznala vztah

toho všeho k orientální filosofii (v jednom z nejpřesvědčivějších dadaistických dokumentů, „Čtení o dadaismu“): „Dada není vůbec moderní. Je v podstatě založeno na návratu k téměř buddhistickému náboženství lhostejnosti.“ (10) Takové aspekty reality jako orientální myšlení – vědecké myšlení – dada – náhoda se v tomto světle stávají daleko jasnějšími. Náhoda je patrně plna nárazek s ohledem na fenomény, studované dadaisty a surrealisty, protože je schopna co nejširší generalizace. Uvidíme.

Druhá světová válka pomohla rozptýlit evropské dadaisty a surrealisty a mnozí z neoriginálnějších umělců – Breton, Ernst, Tanguy, Masson – se přeskupili v New Yorku zejména kolem dvou newyorských galerií, Galerie Juliana Levyho a Galerie umění tohoto století Peggy Guggenheimové.

Jackson Pollock

První výstava Jacksona Pollocka se konala v galerii Peggy Guggenheimové v roce 1943. Zde se tedy mohl spojit se zastánci „posvátného nepořádku“, který se později stal klíčem k jeho vlastnímu originálnímu stylu. „Jim Pollock vděčil za svůj radikální a nový smysl svobody a sám vícekrát hovořil o svém dluhu jejich neuváženým a automatickým metodám. Odvolávajíc se k náhodě a náhodné nepravdělnosti a povyšujíc je na prvotní princip tvorby, zrušili surrealisté strnulé formalismy moderního umění.“ (11) Není těžké vystopovat jejich vliv v Pollockových obrazech z válečných let (např. „Strážci tajemství“, 1943). Pollock dosáhl hloubky, podepřené iracionální syntézou všech principů, které ho předcházely v dadaismu a způsobem shodným s jeho současným světem. Jeho obrazy se zdají být méně manifestacemi jedné z řady technik, uvolňujících nevědomé (jako se zdály být dadaistické experimenty), jsou spíše jednoduchým, integrujícím užitím náhody jako prostředku odemykajícího nej-

hlubší možné chápání přírody v nejširším slova smyslu.

Aniž bychom se ztráceli v dohadách, dokažme si dvě věci, předně, že Pollockova kaligrafie byla skutečně automatická, a za druhé, že existuje důležitý prvek náhody v základním uspořádání barev v náhodných obrazech z let zhruba 1947–51.

Za prvé, pasáž z Pollockova článku (12) z roku 1947:

„Když jsem ve své malbě, nejsem si vědom toho, co dělám. Teprve v jakési pozdější etapě ‚poznání‘ vidím, čím jsem asi byl.“

A opět, tentokrát z dřívějšího článku (13):

„... fakt, že dobří evropští modernisté jsou nyní tady, je velice důležitý, protože s sebou přinášejí porozumění pro problematiku moderního malířství. Na mě zvláště působí jejich koncepce, že zdroj umění je nevědomé. Tato myšlenka mě zajímá víc než tito svérázní umělci ...“

Nehledě na nedostatek vědomé kontroly malířské aplikace v těchto obrazech existují technické důvody pro to, abychom tento komplex vzájemně závislých forem nazírali jako převážně náhodné události. Pokud se prvního týče, nekonečný počet proměnlivých veličin, obsažený v determinujícím toku tekuté malby ze zdroje, který není ve styku s plátnem, nemůže být dosti dobře současně považován za dostačující vševedoucnost, jež by mohla předpovědět exaktní konfiguraci malby, když zasahuje plátno. Některé z těchto proměnlivých veličin jsou např. přilnavost, hustota, rychlost toku v určitém okamžiku; a směr, rychlost a konfigurace aplikátora, tedy takřka nic z ne-jednotnosti v malířství. Dokonce i když popřeme automatismus a prosazujeme vševedoucnost, neboť nevědomé bylo zformováno v dlouhodobém procesu učení, je zřejmé,

že v některých Pollockových obrazech z tohoto období (v „Jednom, 1950“ např.) se různobarevné toky barev slévaly a měly za následek dokonalé smíšení mimo umělcovy ruce. Nikdy před Pollockem nebylo užito náhodných procesů jako hodnotných pramenů působivého zobrazení s takovým primátem, důsledností a úplností.

Obrazy se stávají tím, čím jsou, fyzicky prostřednictvím interakce metody a materiálu a mají účín v interakci mezi malbou a pozorovatelem. Jakmile je pozorovatel zaujat, je jeho schopnost oceňovat komplex náhodných obrazů téměř neohraničená, jak demonstroval Pollock. Na tomto místě bych rád objasnil obecný pojem „chance-imagery“ vzhledem k našemu vytváření obrazů, vyplývajících z náhody a objevujících se kdekoli v přírodě. (Slovo „imagery“ je záměrně natolik nejednoznačné, že se hodí jak na fyzikální akt tvoření z reálných materiálů, tak na utváření obrazu v mysli či na abstrakci z komplexnějšího systému.) Jedním z důvodů pro to je zařadit malířovy, hudebníkovy, básníkovy či tanečnickovy náhodné obrazy do téže pojmové kategorie jako náhodné obrazy přírodní (konfigurace lučních travin, uspořádání kamenů na dně potoka) a opustit myšlenku, že umělec dělá něco „speciálního“, co je za světem všedních věcí. Alpský vrchol nebo okvětní plátek kosatce nás mohou vždy pohnout s toužou pronikavou silou jako „Noční hodiny“ či jeden z hlubokých námětů Opusu 131. Neexistuje žádný apriorní důvod pro to, že by obrazy, které dojmají, měli vytvářet pouze umělci.

Takto zešíroka chápané „umění“ znamená cosi **zbudovaného** z výchozích apriorně chápaných představ s tím důsledkem, že jakmile se umění blíží náhodnému zobrazení, umělec vstupuje do jednoty s celou přírodou. Tuto ideu v podstatě výborně vyjádřil Suzuki:

„Existuje něco božského ve spontánním bytí a nebytí popleteném lidskými konvencemi a jejich uměleckými přetvářkami. Je něco upřímného a svěžího

v tomto nedostatku umírněnosti u člověka, co dává tušit božskou svobodu a tvořivost. Příroda nikdy neuvažuje; tvoří přímo ze svého vlastního nitra, ať to znamená cokoliv. V tomto ohledu je Příroda božská. Její ‚iracionalita‘ transcenduje lidské pochovyování a nejasnosti a v našem podrobení se jí, či spíše v jiném uznání, transcendujeme sami sebe.“ (14)

„Náš vnitřní život je dokonalý, když splývá s přírodou a ztotožňuje se s ní.“ (15)

Dosahuje-li umělec této esenciální jednoty s celou přírodou, potom vše, co vytvoří, osvětluje jak přírodu, tak jeho samotného.

„Rozum odděluje člověka od přírody.“

Hans Arp (16)

Historické souběhy: statistika, věda a filosofie

Myslím, že nebude bez zajímavosti podívat se na vývoj užití náhody v malířství na pozadí růstu našich poznatků o náhodě v jiných oblastech v průběhu několika posledních století. Shoda statistické teorie s matematickou fyzikou, která se objevila okolů roku 1860, měla za následek přeformulování našeho pojmu přírodních procesů; požadavky striktní kauzality, které pokládala klasická filosofie za apriorní principy, spočívající v základech mechaniky universa, byly nahrazeny mírou pravděpodobnosti. Převaha příčiny byla vystřídána převahou náhody (viz odkaz 17) a klimatem, ve kterém se chance-imagery zdá již nevyhnutelně narůstat jako průvodní jev.

První otázky týkající se pravděpodobnosti formulovali hazardní hráči a je to snad přirozené, neboť hry založené na náhodě sahají daleko zpátky do historie a prehistorie (nejméně do třetího a čtvrtého tisíciletí př. Kr.). (Viz např. David, odkaz 18.) Literatura o hrách založených na náhodě začala

být sbírána v 16. století a okolo roku 1526 napsal Gerolamo Cardano (sám matematik i hráč) svou „Liber de Ludo Aleae“, v níž poprvé pojednával o pravděpodobnosti teoretickými argumenty. V 17. století rozpracovávali dále Galileo, Pascal a Fermat pojmy pravděpodobnosti, aplikované na hru. V roce 1733 publikoval anglický matematik De Moivre svou formulaci takzvaného „normálního zákona“, popisujícího rozdělení případů, vystavených velkému počtu nezávislých náhodných vlivů, a tyto výsledky se staly základem pro popis rozdělení chyb při astronomických měřeních, v sociálních a fyzikálních vědách hlavně díky dílu Laplaceovu a Gaussovu z konce osmnáctého a počátku devatenáctého století.

Sledujme nyní shodný vývoj událostí ve fyzice, zvláště v kinetické teorii plynů. Roku 1661 (dva roky před vydáním Cardanovy Liber de Ludo Aleae, která se konečně objevila v tisku) popsal Robert Boyle vztah mezi objemem plynu a tlakem, který vykonává na uzavřenou nádobu, a pokusil se o vysvětlení tohoto chování tak, že přirovnal částice plynu k malým pružinám, které se závisle na sobě smršťují a vymršťují. O dvacet let později naznačil Robert Hooke, že tlak plynu způsobují nárazy těžkých, rychle se pohybujících částic na stěny nádob, které plyn obsahují, a tuto práci následovalo v roce 1738 vysvětlení Daniela Bernoulliho, že Boyleův zákon by mohl platit, kdyby částice plynu byly chápány jako infinitesimálně velké.

Problém kinetické teorie plynů potom dřímal téměř sto let, dokud nedošlo k novému pokroku v první polovině devatenáctého století, kdy Joule (1848) dokázal, že kinetická energie molekul plynu je úměrná absolutní teplotě plynu. Clausius pak pojednal o problému širěji a přesněji (1857) a své úvahy shrnul v teoretickém pojednání o vztazích mezi současným objemem, tlakem a teplotou plynu, což bylo empiricky již určeno. Clausius učinil několik zjednodušujících domněnek, které se však ukázaly neudržitelné, neboť zastával názor, že vše-

chny molekuly plynu se pohybují stejnou rychlostí. Protože se molekuly často srážejí, mění své rychlosti s každou srážkou, a i kdyby rychlost všech molekul byla na počátku stejná, nemohla by být stejná na dlouho. O dva roky později začal James Clerk Maxwell s určením průměrné rychlosti molekul plynu (bral v úvahu účinek srážek) a také rozdělení rychlosti jednotlivých molekul kolem tohoto průměru. Maxwellův závěr* byl takový, že rozdělení rychlosti molekul bylo popsáno normálním zákonem, který do vědeckých úvah zavedl Gauss. To znamená, že makroskopické chování plynné masy (projevující se např. teplotou) bylo popsáno průměrem rychlosti jednotlivých molekul. Fenomén teploty jako účinek, měřený např. rozpínavostí rtuti v teploměru, bylo proto lze přisoudit nikoli jedné příčině, ale velkému počtu nezávislých příčin, jejichž velikost byla ovlivněna náhodou. Tak změna v množství tepelné energie tělesa znamená změnu v průměru mnoha nezávislých událostí. To vysvětluje, proč teplo zpravidla putuje z teplejšího tělesa do studenějšího a ne naopak. Ponoříme-li kostku ledu do sklenice vody ve vytopené místnosti, očekáváme, že dojde k ochlazení směsi; tekutina se ochladí a led se rozpustí. Neočekáváme, že by se teplo z kostky ledu přestěhovalo do teplejší tekutiny, zanechávajíc nadto kostku ledu chladnější a tekutinu teplejší. To je podstatou tzv. druhého zákona termodynamiky, a tento princip je pochopitelný na základě Maxwellovy statistické interpretace kinetiky plynů, protože tato interpretace nám umožňuje vytvořit pojmový model směsi plynů s rozdílnými teplotami, ve které se molekuly teplejšího plynu s větší energií srážejí s molekulami chladnějšího plynu s menší energií, přijímajíce při srážce něco z jejich energie. Výsledkem je celkové množství energie, která se po smíšení ocitá kdesi mezi extrémními množstvími energií, jež měly dva původní objemy plynů. Od

* Přesně dokázaný Lorentzem 1887, který se přidržoval metody rozvinuté Boltzmannem v roce 1868.

té doby jsou makroskopicky pozorovatelné proměnlivé veličiny průměrné a jsou založeny na sčítání jednotlivých náhodných případů, a takový případ jako naše kostka ledu ve vodě, která se ochlazuje, se stává nemožným nikoli na základě deterministického přírodního zákona, ale pouze na základě nepravděpodobnějšího, založeného na pravděpodobnostní zákonitosti.

Mohli bychom se přit o to, zda tyto jevy na nás samy o sobě nevyžadují, abychom se vzdali striktní kauzality, protože bychom mohli předpokládat (jak to skutečně učinil Laplace) nadčlověka, kterému by byly známy exaktní pohyb a rychlost každé molekuly a který by byl proto schopen vypočítat pohyb každé molekuly po uplynutí jakékoli přesně stanovené doby.

Rozřešení těchto otázek striktní kauzality versus pravděpodobnostní předpovědi přišlo s uveřejněním principu neurčitosti Wernera Heisenberga v roce 1927. Přesněji, Heisenberg matematicky dokázal, že není možné současně určit jak místo, tak rychlost elektronu v téže době, to znamená, že jakmile přesnost, s níž byla měřena rychlost elektronu, se zvětšila, přesnost, s níž bylo měřeno místo elektronu, se zmenšila, a obráceně. To bylo později interpretováno jako odraz naší neschopnosti měřit charakteristiky nejmenších částic bez porušení samotných částic, neboť i když proton sám je použit jako nejcitlivější nástroj k pozorování těchto elementárních částic, je sám téhož velikostního řádu jako objekty pozorování.

Kauzální popisy klasické fyziky (a filosofie) pak (tzn. takové tvrzení jako: „Nastane-li jev A, pak vždycky nastane jev B“) jsou idealizace nebo zjednodušené modely skutečného stavu událostí. To nejlepší, co můžeme učinit, jsou tvrzení s vysokým stupněm pravděpodobnosti (například „Nastane-li jev A, pak jev B nastane za jistého podílu okolností“), neboť není v našich silách vyčerpávajícím způsobem popsat kauzální strukturu nějakého reálného systému.

Tak se náhoda stala základním principem našeho světového názoru. Nemůžeme ovšem implicitně předpokládat, že chance-imagery je přímým důsledkem toho, že umělci znají tyto trendy. Předpokládáme pouze, že díla velkých umělců jsou produkty téhož komplexu vzájemně se ovlivňující změní příčiny a následku, ze které vyplynuly závěry matematických fyziků. Věříme-li historii, ukazující, že umění minulosti dobře zapadá do kulturní matrice doby, v níž bylo vytvořeno, máme důvod k tomu, hledět na trendy v současném umění jako na shodné s analogickými trendy v těchto odlišných oblastech. Přesto, že se tento exkurs zdál prodloužením odchylky, byli jsme zde bohužel schopni pouze naznačit paralelismus těchto trendů.

„Rozum je nutným nástrojem organizace poznání, bez něhož nemohou být poznána fakta abstraktnějšího druhu. Smysly mi neukazují, že planety se pohybují kolem Slunce v elipsách nebo že se hmota skládá z atomů; to je smysl pozorování kombinovaného s rozumovou úvahou, jež vede k takovým abstraktním pravdám.“

Hans Reichenbach (19)

Nahodilost (randomness)

Náhodné obrazy jsou charakterizovány nedostatkem vědomého záměru. Jsou-li tyto obrazy „zhotoveny rukou“ a vědomé myšlení je obcházeno, takže obrazy mají svůj zdroj v hlubších než vědomých oblastech myslí, dáme přednost surrealistickému termínu „automatismus“ před slovem „nahodilost“, ačkoli „nahodilost“ je ve smyslu, v jakém ji užíváme v běžné řeči, možná vhodnější (jako např. ve významu „bez určitého cíle, směru, pravidla či metody“, odkaz 20). Dáme přednost tomuto způsobu užívání slov, abychom omezili „nahodilost“ na technický význam, který má zpravidla ve statistice, kde se týká speciální techniky pro eliminaci zkreslení ve výběru. Termín „striktní nahodilost“ je užitečný proto, že slovo nahodilost chápeme v tomto tech-

nickém smyslu, ale běžně budeme říkat pouze nahodilost s tím, že technický význam je v tomto slově obsažen. Někdy je v malířství užito náhody takovým způsobem, že obrazy nejsou ani vysloveně automatické, ani nahodilé, a v tom případě můžeme hovořit toliko o náhodných-obrazech či náhodných – procesech.

Zbývá nyní ukázat, co obsahuje tento technický význam za předpokladu, že nahodilost bude důležitá ze stejného důvodu jak pro cíle vědeckého usuzování, tak pro umění, tzn. že v obou případech slouží eliminaci zkreslení. Není zcela zřejmé, že striktní nahodilosti dosáhneme těžko; proto si ukažme občejný výskyt zkreslení, který je vlastní buď výběru prováděnému lidmi, či běžným mechanickým systémům. To nám umožní vniknout přímo do způsobů, které jsou schopny zkreslení eliminovat, a na konec povede k pracovní definici nahodilosti samé. Vzhledem ke všeobecnému zkreslování výběru prováděného lidmi učinili Kendall a Smith (21) následující zajímavou výpověď:

„Stává se nadmíru jasným, že výběr ponechaný dobré vůli lidského individua není nahodilý, ačkoli snad si existence zkreslení není ani vědomo, anebo se vskutku aktivně snaží vyhnout se zkreslení. Bylo zjištěno, že jak výběr dřív od domu, tak vzorek výnosu sklizně i tažení lístku dávají výsledky hodně se rozcházející s očekáváním.“

Yule a Kendall (22) uvedli příklad lidského zkreslení, které objevili v průběhu zemědělského výzkumu prováděného v Anglii. Byla měřena výška pšenice ve dvou stadiích jejího vzrůstu. Ze vzorku osmi sazenic rostliny, vybraných pro měření v každém ze dvou stadií, byly dvě sazenice vybrány „náhodně“ od oka a šest ostatních bylo vybráno na základě striktně nahodilých metod. Analýza měření jasně prokázala, že ve vzorcích vybraných od oka se zřetelně projevilo zkreslení vzhledem k vybírání vyšších výhonků v květnu před utvářením pšeničných klasů, zatímco v červnu po dalším zrání jiné zkreslení

spočívající v tom, že byly vybírány rostliny více než průměrné výšky a dále byla evidována tendence vyhýbat se extrémně vysokým či krátkým rostlinám.

Sám osobně jsem zkoušel psát jednou rukou série náhodných čísel a zjistil jsem zkreslení projevující se nejen ve větší frekvenci vyšších čísel (bez ohledu na to, kterou rukou jsem psal), ale také subjektivní vzorce v sériích; určitá čísla např. následovala neobvykle často po určitých jiných číslech. (Zajímavé pojednání o náhodných číslech a další odkazy k tomuto předmětu viz 12. oddíl Freudovy „Psychopathology of Everyday Life“ v „The Basic Writings of Sigmund Freud“.)

Mohli bychom očekávat, že se lidskému zkreslení vyhneme použitím mechanických systémů, zkušenost však ukázala, že není snadné nalézt jednoduché mechanické systémy prosté chyb. Přesně vyvážené mince a rulety, jakož i perfektní kubické a homogenní kostky se podle všeho v přírodě vyskytují jen vzácně, vyskytují-li se vůbec. Weldon (23) například vrhl dvanáct kostek 4096krát. Pro kostku prostou chyby pravděpodobnost pádu čísel 4, 5 či 6 je 1/2, takže tyto plošky by měly padnout 24,576krát. Tyto plošky však ve skutečnosti padly 25,145krát, což je statisticky významná chyba. I u elektronické superrulety, sestavené korporací RAND pro výrobu náhodných číslic, byly i po pečlivém sestavení a rekonstrukci za účelem odstranění zkreslení shledány opět statisticky významné chyby po nepřetržitém měsíčním chodu, přestože testy ukazovaly, že elektronické vybavení samo je v nejlepší pořádku (24).

Jak se můžeme zkreslení vyhnout? Předně může být redukováno tím, že se uchýlíme ke kombinování náhodných případů, a formálně je lze eliminovat použitím náhodných čísel.

Při vytváření náhodných případů kombinováním dvou či více nezávislých případů se můžeme zkreslení vyhnout tak, že elementy tohoto kombinovaného případu učiníme na sobě nezávislými. V sur-

realistické *cadavre exquis* bylo např. nemožné, aby některá z osob předvídala celkový výsledek kombinování nezávisle přikreslovaných částí kresby, takže zkreslení vztahů mezi elementy kombinovaného náhodného případu (kresby) bylo vyloučeno. Také John Cage užil této techniky ve své „Hudbě pro 4 klavíry“, v níž 4 klavíristé hrají nezávisle jeden na druhém, čímž je výsledný rytmický a melodický vzorec oproštěn od osobního zkreslení. Vskutku vytříbeným způsobem bylo užito této techniky pro výrobu tabulky striktně náhodných čísel (publikována Interstate Commerce Commission, odkaz 25). Nezávislé sloupce číslic z průvodek, získané komisí, odvozcující z takových numerických dat, jako jsou lodní zásilky, důchody, čísla aut atd., tvořily základní řadu, ze které byla odvozena výsledná řada.

Tabulky náhodných čísel jsou vhodným a spolehlivým prostředkem k tomu, abychom se vyhnuli zkreslení ve výběru; vhodným proto, že umožňují náhodný výběr z něčeho, co se dá počítat, a spolehlivým proto, že mohou být ověřeny a mohou být statisticky náhodné. Testy náhodnosti v tabulkách náhodných čísel jsou popsány v odkazech 21 a 26. Užítí tabulek náhodných čísel je stručně popsáno v následující části o metodologii.

Nahodilost tedy znamená nezávislost každé individuální volby od každé jiné volby plus objektivitu nakupenou směrem k charakteristice vybíraného předmětu. V tabulkách náhodných čísel zahrnuje např. stav náhody nejen to, že výskyt nějakého zvláštního čísla na zvláštním místě v tabulce je nezávislý od výskytu všech ostatních čísel, ale i to, že poměrný výskyt tohoto čísla v dlouhé řadě je rozhodně uzavřen nějaké předem ustavené hodnotě. Prakticky vzato to znamená, že v takové tabulce, jako je tabulka RAND, by číslice 5 na určitém místě mohla být následována číslicí 6, 7, 8 nebo 9 zrovna tak jako číslicí 0, 1, 2, 3 nebo 4, a totéž platí o tabulce jako celku, kde poměrný výskyt číslic 5 by se měl blížit jedné desetinné.

Způsoby vyvolání náhody

Technika zvolená pro vytváření nahodilosti či náhodných výběrů v umění je většinou určována počtem a povahou elementů, z nichž vybíráme. Mimo to závisí stupeň nahodilosti dokončeného obrazu na tom, jak dalece to dovolují přání a schopnosti umělce. Mince může být např. vržena prostě proto, aby určila, zda předem zvolený obraz bude malován černě na bílém podkladě či bíle na černém, anebo v jiném extrémním případě lze použít tabulek náhodných čísel, abychom na jejich základě určili materiální plochu (plátno, papír apod.), rozměry a tvar plochy obrazu, prostředky, barvy, metodu aplikace prostředků (štětec, kapání apod.), komponenty metody (šířku štětce, rozměry použitých prostředků apod.) a další jiné charakteristiky toho, co se podílí na tvorbě.

Osvědčuje se použít mincí, kostek či rulety pouze tam, kde pro výběr připadá v úvahu omezený počet elementů. Pro velký počet elementů se tyto techniky stávají humpoláckými a je třeba hledat jiné. Tabulek náhodných čísel můžeme poměrně snadno použít tam, kde se elementy dají počítat, anebo pro velice flexibilní způsob tvorby, který jsem nazval (z nedostatku vhodnějšího názvu) „irelevantním procesem“.

Pro přehlednost jsem níže uvedl seznam těchto technik včetně několika příkladů. Čtenáři mohou seznam doplňovat.

Mince

U mince může padnout buď hlava, nebo lev. Dvě mince mohou padnout třemi rozdílnými způsoby: obě hlavy, jednou hlava a jednou lev nebo oba lvíci a obecně n mincí může padnout $n+1$ způsoby bez ohledu na pořadí. S více než jednou mincí však rozdílné kombinace nejsou zcela stejné. Je pravděpodobnější, že při vrhu čtyř mincí padnou spíše šestkrát dva lvíci a dvě hlavy než například

všichni lvíci. Vezmeme-li v úvahu rozdíl mezi HL a LH, pak dvě mince mohou padnout čtyřmi rozdílnými způsoby (HH, HL, LH, LL), tři mince osmi rozdílnými způsoby a n mincí 2^n způsoby. Užijeme-li mincí při náhodném výběru, musíme znát povahu možných výsledků (případů), které mohou nastat, abychom se vyhnuli předsudku, což patří k charakteristice náhodného procesu.

Kostky

Vzhledem k flexibilitě jsou běžné šestistěnné hrací kostky tak trochu omezeny, neboť obsahují pouze šest teček na ploše. Užití dvou nebo více kostek najednou vede k téměř komplikacím, s jakými jsme se setkali při použití mincí, tzn., že buď musíme nezbytně znát pravděpodobnost různých výsledků, anebo použít sofistické vynalézavosti k dosažení situace žádoucí vzhledem k pravděpodobnosti. Dvě kostky rozdílných barev můžeme např. použít v poměru 4 : 3, který je rozdílný od 3 : 4, anebo lze kostky vrhnout jednu po druhé namísto toho, abychom je vrhli najednou.

Ačkoli dnes je kostka podle definice krychlová, mohou být (a byla) analogická zařízení sestrojena jinak než o šesti stranách. David (18) např. popisuje mnohostěnný kamenný krystal o dvaceti číslovaných stěnách, který datuje do starého Řecka.

Rulety

Malé rulety s 36 přihrádkami jsou poměrně vhodné, nejsou však pravděpodobně bez chyb. Zařízení se dá pohodlně a jakkoli použít a dává zcela použitelné náhodné série. Allan Kaprow použil rulety k aranžování elementů v kompozici pro pět hlasů, zvonek, flétnu, krabičku zápalek a houslový krk. S jinou podobou rulety se setkáváme v dětských hrách, tj. s tvrdou kartou, na níž je kruhovitá řada čísel, a ručičkou, která může být tkaná. Paul Taylor použil této metody k určení směru pohybu v tanci.

Karty

Abychom dosáhli nahodilosti, musí být karty velmi důkladně promíchány. Earle Brown užil této techniky analogicky ve svých „25 stranách“ (hudební notace) a určil, aby stránky byly hrány v jakémkoli pořadí.

Tahání z osudi

Kovem lemované papírové cedulky v osudí skýtají velice vhodné universum pro náhodnou volbu, ovšem za předpokladu, že jsou pečlivě a důkladně promíchány, čímž se poruší původní pořadí instrukcí na nich napsaných. Některé elementy lze tahat přímo, bez šifrovaného klíče, např. magnetofonové pásky, obsahující populaci zvuků, mohou být rozstříhány na kousky, v osudí promíchány a taženy přímo. Tzarova báseň, uspořádaná tímto způsobem, je otištěna v Motherwellově antologii (6).

Automatismus

Definován jako náhodný proces a pravděpodobně nejobvykleji užíván „akčními malíři“.

Náhodná čísla

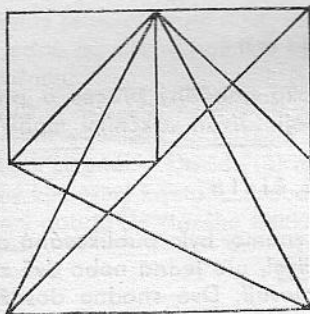
Pokud je mi známo, bylo publikováno osm tabulek náhodných čísel, ale jedna nebo dvě z nich se již v tisku neobjevují. Dvě snadno dosažitelné jsem citoval v odkazech 24 a 25. Po očíslování elementů, z nichž provádíme náhodnou volbu, přehlédneme tabulku a můžeme začít kdekoli a číst jakýmkoli směrem. Čísla s potřebným počtem cifer bereme v tomtéž pořadí, v jakém se vyskytují v tabulce, vyjma těch, která jsou pro naši potřebu příliš velká, a těch, která byla již předtím vybrána. V poli např. vyhledáme devět bodů a očíslováme je od 1 do 9.

1	2	3
.	.	.
4	5	6
.	.	.
7	8	9
.	.	.

Náhodná skupina číslic tabulky RAND pak vypadá takto:

25412
49703
72007
32309
02069

Při čtení zleva doprava a shora dolů a spojením bodů podle shora uvedeného pořadí získáme následující náhodný vzorec:



Nabízejí se ovšem i méně naivní způsoby; nelineární (libovolné) rozmístění bodů (Brecht: „Random Form R3“), užití následných řad dvou náhodných čísel jako řad karteziánských souřadnic (Brecht: „Random Form R4“), atd. Podobných systémů pro získání vizuálních forem lze vypracovat téměř neomezený počet. Speciální náhodný proces pro tanečníka je uveden v „Random Walk“, teoretickém modelu vyvinutém ve statistice k popisu (mezi ji-

ným) náhodného pohybu (Brownův pohyb) malých částic, plujících v kapalině a nabývajících svého pohybu početnými náhodnými nárazy. (Viz odkaz 27.)

Irelevantní proces

Obecně platí, že zkruslení ve výběru elementů pro náhodný obraz můžeme vyloučit, uijeme-li metodu výběru z takových elementů, která je nezávislá na charakteristikách stavu v elementech samotných. Metoda by mohla poskytnout spíše nepravidelný a nepředvídaný vzorec výběru.

John Cage užil tohoto způsobu v kompozici pro orchestr, zaznamenáváje notovou osnovu na arch papíru a rozmísťuje značky not do osnovy tam, kde se na papíře objevily určité drobné kazy. Brecht v „7-57“ nechal převalovat v inkoustu namočené kuličky po nepravidelném povrchu, takže výsledný vzorec byl determinován nepředvídanými kazy v povrchu a náhodnými nárazy kuliček jedné o druhou.

V daleko menší míře vznikají významné obrazy jako výsledek procesů, u kterých neprovádíme vůbec žádný výběr. Nejpůsobivější koláž, jakou jsem kdy viděl, byla plachta nákladního auta (4×24 stop), kus plátna nepravidelně zaplátovaný jinými kusy plátna rozmanitých odstínů šedi. Vzorce map a klasické **objets trouvés** lze rovněž přiřadit tomuto principu.

Závěr

Náhoda v různých oblastech umění počítá s prostředky, které vedou k eliminaci zkruslování, jež je hluboce zakořeněno v naší osobnosti vlivem naší kultury i minulé osobní historie, tzn. že je prostředkem k dosažení větší obecnosti. Výsledkem je metoda realizace s širokými možnostmi použití. Metodika náhody a nahodilosti se může týkat výběru a uspořádání zvuků u hudebního skladatele,

pohybů a kroků tanečníka, trojrozměrné formy u sochaře, povahy formy a barvy u malíře a lingvistických elementů u básníka. Věda nám říká, že universum je to, co za ně považujeme, a náhoda nám umožňuje určit, co za ně považovat (neboť pojem je vědomý jen zčásti). Bohatství forem vhodných pro umělce se stává nevýčerpatelným a nakonec obsahuje celou přírodu, neboť poznání významné formy je omezeno jedině pozorovatelem samým. Nadto je zřejmé, že nekonečná řada aplikace těchto metod je velice různorodá, vezmeme-li v úvahu povahu materiálů, a to sám o sobě je předmět, o kterém jsme se zmiňovali jen příležitostně. Doufejme, že takzvaní avantgardní malíři se jednoho dne podívají na klasické prostředky olejomalby s toužou vnímavostí otevřené mysli, jak to učinil ve své oblasti Pierre Schaeffer v roce 1948. („Když se někdo postaví proti vši logice, je to proto, že čeká něco hazardního, co tato logika nemůže předvídat. Mou zásluhou je, že jsem rozpoznal mezi tyto experimenty ten, bezpochyby stejně šalebný jako ostatní, který směřuje k úniku. Je navíc otázkou, zda je vůbec na místě odvaha generalizovat.“) (28)

Pochybuji, že narůstání našich schopností poznávat významovost v náhodných obrazech, které příroda všude kolem nás předvádí, bude znamenat konec lidské aktivity, kterou nazýváme uměním. Umělec bude pravděpodobně pokračovat ve vytváření významových obrazů, protože se takové obrazy prostě objevují v přírodě, a dále proto, aby dosáhl osobního osvobození, které pramení z takové aktivity:

„Malíř maluje obrazy z naléhavé potřeby osvobodit se od břemene vlastních emocí a vizí.“

P. Picasso (29)

„Obrazy jsou prostředky k vyjádření vášně všech druhů a řádů a nikoli krásnými luxusnostmi jako sportovní vozy. V naší společnosti je omezena schopnost dávat a přijímat vášně. Z toho důvodu je akt malo-

vání hlubokou lidskou potřebou, nikoli produkcí rukodělného zboží.“

Robert Motherwell (30)

Zdá se mi, že zkrátka odpadáme od neohraničeného rozpětí lidského ducha, po němž jenom neurčitě tápeme, uznáváme-li za obrazy pouze artefakty. A my můžeme více.

Dodatečná poznámka

V roce 1957, kdy jsem psal tento článek, znal jsem Johna Cage jen krátce a dosud jsem si jasně neuvědomoval, že jeho dílo obsahuje důsledky náhody daleko významněji než dílo Pollockovo. Rovněž jsem nepředvídal významnost rozdílu mezi volbou a náhodou, která se objevila v mé vlastní práci.

Jsme ve vývoji o osm let dále a chystám se tuto práci přepracovat. „Chance-Imagery“ předkládám v té podobě, jak jsem ji původně napsal.

Listopad 1965

Odkazy

1. Tristan Tzara. „Lecture on Dada“ (1922). The Dada Painters and Poets: An Anthology. Edited by Robert Motherwell. The Documents of Modern Art series, Wittenborn, Schultz, Inc., 1951, p. 248. We will hereafter abbreviate this anthology to „Motherwell“.
2. Sigmund Freud. Psychopathology of Everyday Life. The Basic Writings of Sigmund Freud. English translation by A. A. Brill. The Modern Library, Random House, New York, 1938, p. 164.
3. Marcel Raymond. From Baudelaire to Surrealism. Quoted in Motherwell, p. XXIX of the Introduction.
4. André Breton. „First Surrealist Manifesto.“ Quoted by Georges Hugnet in one of his two introductory essays for Fantastic Art, Dada, Surrealism. Edited by Alfred H. Barr Jr. Third edition. The Museum of Modern Art, New York, 1947. Hereafter this book is referred to as „Barr“.

- statistical method*
5. Harriet and Sidney Janis. „Marcel Duchamp: Anti-Artist“ (1945). Motherwell, Appendix C, p. 306.
 6. Tristan Tzara. „Manifesto on feeble love and bitter love.“ Motherwell, p. 92.
 7. A. H. Barr, Jr. „A list of devices, techniques, media.“ Barr, p. 65.
 8. Gabrielle Buffet-Picabia. „Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp“ (1949). Motherwell, p. 266.
 9. Jean (Hans) Arp. „Dada Was Not a Farce“ (1949). Motherwell, p. 294.
 10. Tristan Tzara. „Lecture on Dada“ (1922). Motherwell, p. 247.
 11. Sam Hunter. Catalog of the 1956 Pollock retrospective show. Bulletin, vol. XXIV, no. 2 of the Museum of Modern Art.
 12. Jackson Pollock. „My Painting.“ Possibilities (N. Y.), no. 1:79, Winter 1947-48, pp. 78-83.
 13. Jackson Pollock. „Jackson Pollock“ (a questionnaire). Arts and Architecture, vol. 61, no. 2, February 1944, p. 14.
 14. D. T. Suzuki. „Zen Buddhism.“ Selected Writings of D. T. Suzuki. Edited by William Barrett. Doubleday and Co., Inc., New York, Anchor edition, 1956, p. 234. Used by permission of Hutchinson and Co., Ltd., London.
 15. D. T. Suzuki. Ibid., p. 256.
 16. Jean (Hans) Arp. „Notes from a Dada Diary.“ Motherwell, p. 222.
 17. Max Born. Natural Philosophy of Cause and Chance. Oxford University Press, London, 1949, p. 92.
 18. F. N. David. „Studies in the history of probability and statistics: I. Dicing and Gaming.“ Biometrika. University College, London, vol. 42, part 1 and 2, June 1955, p. 1.
 19. Hans Reichenbach. The Rise of Scientific Philosophy. University of California Press, Berkeley, 1951.
 20. Webster's New International Dictionary, Second edition, copyright 1959 by G. and C. Merriam Co., publishers of the Merriam-Webster Dictionaries. Used by permission.
 21. M. G. Kendall and B. Babington Smith. „Randomness and Random Sampling Numbers.“ Journal of the Royal Statistical Society, London, vol. CI, pt. 1, 1938, pp. 147-166.
 22. G. Udny Yule and M. G. Kendall. An Introduction to the Theory of Statistics. 14th edition, Hafner Publishing Co., New York, 1950.
 23. Cited in M. G. Kendall. The Advanced Theory of Statistics. Fifth edition, Hafner Publishing Co., New York, vol. I, p. 199.
 24. The RAND Corporation. A Million Random Digits with 100.000 Normal Deviates. The Free Press, Glen-coe, Illinois, 1955. A description of the method used for production of the random digits is contained in the introduction.
 25. Interstate Commerce Commission, Bureau of Transport Economics and Statistics. Table of 105.000 Random Decimal Digits. Washington, D. C., May 1949. Copies are available free from the Commission. Refer to Statement No. 4914, File No. 261-A-1.
 26. G. Udny Yule. „A Test of Tippett's Random Sampling Numbers.“ Journal of the Royal Statistical Society, vol. CI, pt. 1, 1938, p. 167.
 27. W. Feller. Probability Theory and its Applications. John Wiley and Sons, Inc., New York, 1950, vol. 1, chapter 14.
 28. Pierre Schaeffer. A la recherche d'une musique concrète. Editions du Seuil, 1952, p. 16.
 29. Quoted by Frank Elgar; in Elgar and Maillard. Picasso. Frederick A. Praeger, Inc., New York, 1956.
 30. Statement by Robert Motherwell; in „The New Decade“ exhibition catalog. Edited by John I. H. Baur. Whitney Museum of American Art, New York, 1955.

Doporučená literatura:

The Growth of Physical Science. Sir James Jeans. Cambridge Univ. Press 1948.



fluxus

(jeho historický vývoj a vztah k avantgardním hnutím)

Stalo se dnes módou mezi avantgardou i lidmi, kteří si na avantgardnost dělají nárok, že rozšiřují a zatemňují definici krásných umění až k nejasné sféře, která zahrnuje prakticky všechno. Ač je podobná tendence vhodná pro stručný přehled všeho analytického myšlení, má přesto tu nevýhodu, že příliš zestručňuje sémantiku a tak i slovní komunikaci. Eliminovat okrajové oblasti znamená popírat umění jako entitu, což znamená opak či existenci ne-umění, které definuje umění jako entitu.

Protože aktivita Fluxu se odehrává na okraji či dokonce za okrajovými oblastmi umění, je nejdůležitější k pochopení Fluxu a jeho vývoje definice této pomezí čáry.

Diagram č. 1 se pokouší o takovou definici na základě eliminování těch kategorií, o nichž se domníváme, že nepatří do sféry krásných umění, vytvářených lidmi v rámci těchto kategorií.

DIAGRAM Č. 1

DEFINICE UMĚNÍ ODVOZENÁ ZE SÉMANTIKY
A APLIKOVATELNÁ NA VŠECHNY MINULÉ
I SOUČASNÉ PŘÍKLADY
(definice sleduje proces eliminace od širších kategorií k užším)

	ZAHRNUJE	VYLUČUJE
1 UMĚLÁ:	veškerou lidskou tvorbu	přírodní jevy, objekty, podvědomé nebo nevědomé lidské činy (sny, spánek, smrt)
2 NEFUNKČNÍ PRAZDĚN:	nepodstatné k udržení života nepodstatné k materiálnímu pokroku hry, žerty, sporty, krásná umění*	produkcí potravy, obydlí, užitkových věcí, dopravu, péči o zdraví, bezpečnost, vědu a technologii, řemesla, výchovu, dokumentaci, komunikaci (jazyk)
3 KULTURNÍ:	všechno s nárokem na významnost, hloubku, opravdovost, sílu, inspiraci, pozvednutí mysli, institucionální hodnotu, výlučnost. pouze KRÁSNÁ UMĚNÍ**, literární, plastická, hudební, kinetická	hry, žerty, gagy, sporty

* Z dějin je patrné, že z prázdně se těšila pouze menšina lidí a že pouze menšina se podílela na všech těchto činnostech prázdně. Porovnej aktivitu při hrách, sportech a v krásných uměních u aristokratů oproti horníkům.

** Slovníková definice krásných umění: „umění, které se zabývá tvorbou objektů imaginace a vkusu pro ně samé, a tedy bez zřetele k užitečnosti produkovaného objektu.“

Poněvadž historický vývoj Fluxu a příbuzných hnutí není lineární jako chronologický výklad, ale spíše planometrický, postihne jeho vývoj a vztahy účinněji diagram.

Diagram č. 2 (naznačuje vztahy různých avantgardních hnutí po roce 1959) – za str. 240.

Ovlivnění různých hnutí vyznačuje zdroj a síla vlivu (proměnlivá tloušťka spojujících článků diagramu).

V rámci skupiny Fluxus existují 4 příznačné kategorie:

1. jednotlivci, kteří vyvíjeli podobnou aktivitu ještě před zformováním skupiny Fluxus a kteří pak působili v rámci Fluxu a jsou v něm stále ještě činní až do dneška (do této kategorie lze zařadit pouze George Brechta a Bena Vautiera);
2. jednotlivci činní od zformování Fluxu a stále ještě činní v jeho rámci;
3. jednotlivci činní nezávisle na Fluxu po jeho zformování, dnes však činní v rámci Fluxu;
4. jednotlivci činní v rámci Fluxu po jeho zformování, kteří se však později oddělili z následujících pohnutek:
 - a) antikolektivní postoj, vypjatý individualismus, touha po osobní slávě, komplex primadonství (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi),
 - b) oportunistus, přestup ke konkurenčním skupinám, skýtajícím větší publicitu (Paik, Kosugi, Corner),
 - c) konkurenční postoj, vedoucí ke konkurenční činnosti (Higgins, Knowles, Paik).

Tyto kategorie jsou naznačeny linkami vedoucími k jednotlivým nebo mimo jednotlivá jména. Linky vedoucí směrem od skupiny Fluxus naznačují příbližné datum odklonu jednotlivců od Fluxu.

Překlad terminů v diagramu č. 2:

Jokes Gags	Žerty gagy
Vaudeville	Vaudeville
Gags	Gagy
etc.	atd.
Cag-like simple events	Jednoduché events povahy gagu
Humorous aspect	Aspekt humoru
Industrial product and design via Maciunas	Průmyslový produkt a plán cesta Maciunase
functional objective	funkční objektivní
Games and puzzles	Hry a hádanky
Fluxus group	Skupina Fluxus
Natural events	Přírodní jevy
Non art and borderline art	Non art a umění na pomezí čáře
Concern with insignificances	Zájem o bezvýznamnost
Ready made events	Events ready made
Haiku style	Styl haiku
Structural simplicity	Strukturální jednoduchost
Neo haiku theatre, events and objects	Divadlo neohaiku, events a objekty
Independents	Nezávislí
Ready made	Ready – made
Use of ready made	Metoda ready – made
Collage	Koláž
Futurist theatre	Futuristické divadlo
Bruitism	Bruitismus
Simultaneity	Simultánnost
Indeterminancy	Neurčitost
Concretism	Konkretismus
Indeterminism	Indeterminismus
Acoustic theatre	Akustické divadlo
Ballet	Balet
Kinetic theatre	Kinetické divadlo
Junk art	Asambláž
Use of junk	Metoda asambláže
Collage theatre	Divadlo koláž
Verbal theatre	Verbální divadlo
Expressionism	Expresionismus
Action painting	Akční malba

Messy aspect	Aspekt fúze
Baroque theatre	Barokní divadlo
Versailles garden	Versailleská zahrada
Spectacles	Atraktivnost
Visual theatrical effects	Vizuální divadelní efekty
Simultaneity of unrelated acts	Simultánnost nesouvisejících akcí
Synthetic structural complexity	Syntetické strukturální celky
Mixture of media	Směsice prostředků
Neo baroque theatre	Neobarokní divadlo
acted, preconceived	hrané, připravované
„Happenings“	„happeningy“

doslov

Nebylo by asi správné zaujímat některé jednoznačné stanovisko k manifestům té linie současného experimentálního umění, jež se nejčastěji označuje jako tzv. konkrétní poezie – již proto ne, že v proklamacích samých jsou jasné dvě vrstvy: na jedné straně racionální estetiky, a na druhé straně pouhé citové zaujetí pro nové vědecké pojmosloví, zaujetí mnohdy spojené s jistou dávkou exaltovaného verbalismu. Tyto dva typy reakce se ostatně objevují vždy, chce-li umění absorbovat výsledky vývoje vědeckého myšlení: když v 19. století úspěchy přírodních věd proměňovaly člověku jeho obraz světa a pozměňovaly jeho poznávací možnosti, podnítilo to na jedné straně metodologický vývoj umění (připomeňme si např. cestu od přírodovědných poznatků k filosofickému pozitivismu a odtud k naturalismu v umění), ale současně také doléhal vědecký pokrok v podobě dílčích technických motivů zabudovaných do tkáně jinak tradiční poezie, nebo naopak v podobě různých teorií o absolutním překonání starého typu literatury.

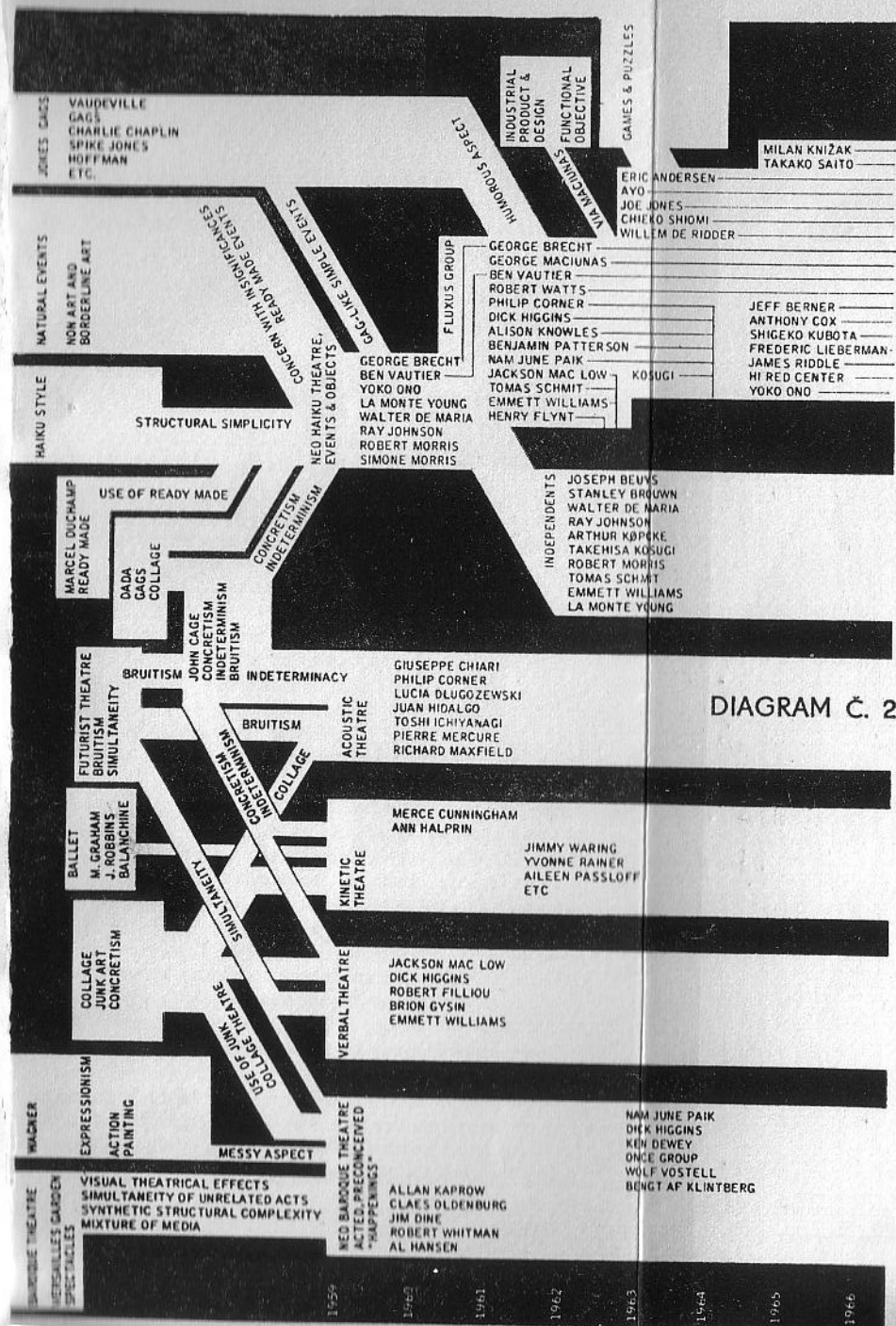
V současné době pronikají z vědeckého do estetického myšlení především některé poznatky obecné teorie znakových systémů (sémiotiky) i matematické teorie kódování, jak ji propracovává kybernetika, příp. teorie informace. Cesta do umělecké praxe se těmto poznatkům otevřela v okamžiku, kdy se teoretikové i praktikové umění začali zajímat více o materiál uměleckého sdělování než o to, co umění zobrazuje, tedy řečeno de Saussurovými termíny, více o signifiant než o signifié (tuto linii by ostatně bylo možno sledovat ještě dále do minulosti, než to činí autoři manifestů). Ze sémiotického hlediska má komplex uměleckých metod označovaných jako konkrétní poezie svou docela prostou logiku: vyjadřovací materiál umění se stává jeho tématem, nositel znakového významu se stává sdělením. Tematizace materiálu (v poezii materiálu jazykového) vede k osamostatnění jednotlivých prvků příslušného znakového systému a k odhalení jejich jednotlivých významových funkcí. Na nejvyšší rovině jsou takovými prvky sdělovacího systému pojmy, příp. logické vztahy; ty přestávají být pro-

středkem výstavby tématu a stávají se samy tématem, přesněji řečeno tématem se stávají permutace z nich sestavené; to je princip např. tohoto Heissenbüttelova textu:

„Kdybych já nebyl jen já ale my byl bych já ty on ona ono. Protože já jsem já a ne my jsem já já a mohu mluvit jenom o mně. Kdybych byl my mluvil bych kdybych mluvil o mně o nás.“ Atd. Proti tradiční poetice reaguje zde Heissenbüttel dvěma způsoby: a) výrazové prostředky jsou redukovány na omezený inventář základních prvků, b) kdežto většina typů poezie se neváže logickou, ale sémantickým vztahem pojmenování k věci pojmenované, Heissenbüttelův text má primárně logickou, nikoliv sémantickou vazbu. Dominuje zde logická syntaxe, logické permutace: nové intelektuální hodnoty vznikají prostřídáním různých logických možností. Zde se plní Bensův program: „Materiál místo významu, ale význam může být použit jako materiál.“ Pojem, příp. logický vztah zde není **nositelem** sdělení, ale stává se sám jeho **tématem**.

Na úrovni hlásek a hláskových kombinací vede povýšení nositele významu na sdělení samo ke kreacím tohoto typu:

erde
eder
eerd
eedf
efde
edfe
fede
deef
eedf
eeuf
feeu
uefe
efeu
ueef
fuee
ufel
fleu
luef
lfue
ulfe
fule



ulft
flut
luft

(E. Gomringer)

Na citované Gomringerově básni si můžeme ozřejmit, co konkrétní báseň „znamená“. V řadě 24 permutací na písmena obsažená ve slovech erde a luft se kromě koncových bodů ještě na některých dalších místech této řady objevují smysluplná slova, např. efeu (břečtan), flut (záplava); tyto verše nabývají významu sémantického, označujícího. Některé z dalších permutací mají silné hodnoty expresivní, dané mnohdy asociacemi s některými slovy, asociacemi ovšem velmi labilními a proměnlivými od čtenáře ke čtenáři; např. feeu, luef, ulfe atd. Tedy zde se uplatňuje jen význam pragmatický, plynoucí ze situačního vztahu vnímatele k textu. Toto kolísání významové platnosti je pak součástí významové hodnoty této kreace jako celku. A zde jsme u dosti podstatné otázky: Jaké významové nebo emotivní hodnoty mohou tyto texty zprostředkovat čtenáři? Mnohé z kreací tohoto typu mají výrazný rytmus navozený především soustavou mezer; a obdobnou kvalitu navíc proti starým kaligramům mají mnohé konstelace rozložené výtvarně na ploše. To je ovšem málo. Podstatnější jsou některé pocity, které tato poezie chce vytvářet: napětí mezi úplností a neúplností, souvislostí a přetržitostí, opakováním a překvapením. Jsou to hodnoty značně obecné a tím také dílčí.

Vzhledem k tomu, že v evropských jazycích souvisí mluvené slovo a jeho zápis na úrovni hláska/písmeno, právě na této úrovni souvisí také nejzřetelněji básnický a výtvarný projev: konstelace z písmen se stávají současně jevem zvukové instrumentace i výtvarné kompozice. Fonická poezie izoluje zvukovou stránku jazykového materiálu a tóny lidské řeči se stávají vlastně prvky svébytné hudební skladby. Naopak ve výtvarných konstelacích se tvary a linie písmen stávají prvky výtvarného projevu. Výtvarný výraz se přibližuje jazyku tím, že pracuje s konvenčními, již hotovými znaky (např. s typy psacího stroje). Autorovým dílem je pak vlastně jen „syntaxe“, rozestavení znaků v čase nebo v prostoru. Tím se současně umění odosobňuje, původce díla ustupuje do pozadí, nejzřetelněji u poezie umělé, vzniklé např. generováním na počítači. Ve skutečnosti ovšem jde vždy

o autorský projev: z náhodných kombinací slov nebo výtvarných prvků vybírá autor ty, které vyjadřují jeho intenci a odpovídají jeho estetickému názoru. I z jiných důvodů by zde bylo naivní mluvit o „odlidštění“ poezie: není důležité, v jakém vztahu k člověku (a k jakému člověku) byl proces vzniku básně, ale zda do „lidského“ kontextu vstupuje výsledná báseň, tj. vzbuzuje-li emoce, nové myšlenkové vazby atd. Ostatně ve velké většině textů nejde o umění vzniklé mechanickými procesy, ale o umění odosobněné, jak plyne i z Bensovy definice: „Přirozenou poezií se zde rozumí ten typ poezie, který v klasickém a tradičním případě předpokládá osobní básnické vědomí, jak o tom mluvil již Hegel... Zkrátka je zde předem existující (preexistující) svět, a ten může být jazykově vyjádřen. Naproti tomu umělou poezií se zde rozumí poezie, u níž neexistuje osobní básnické vědomí, a tedy žádný předem existující svět, a psaní zde tedy není jeho ontologickým pokračováním. Následkem toho nelze také z jazykové podoby této poezie smysluplně vyvodit ani žádné lyrické „já“, ani fiktivní epický svět.“ (Theorie der Texte.)

Je zřejmé, že hlavním prostředkem tohoto typu poezie i výtvarného a hudebního projevu je syntax, tj. kombinování prvků do celků vyššího řádu. Přitom nejde o syntax přirozeného jazyka, ale o abstraktní syntax, o kombinatoriku. Případně jsou syntax přirozeného jazyka a matematická kombinatorika konfrontovány, řada hlásek (písmen) není rozdělena do přirozených slov, ale např. do útvarů o 4 písmenech, jako v následujícím textu Eugena Gomringera:

odei
nhun
dert
zeic
hena
nzür
izwi
atd.

Citovaných 7 veršů vzniklo mechanickou segmentací sloví „Ode in hundert Zeichen an Züri“. Obdobně se ve výtvarných kreacích pracuje se syntaxí prostoru, tj. s kompozicí znaků na ploše. Kreací v tomto smyslu se pak stává i stránka mechanicky rozstřížená do vertikálních proužků – a tu se již vtírá otázka, kde přestává umění

a začíná pouhý experimentální materiál ke studiu asocičních schopností člověka nad náhodným textem. To je ovšem velmi podstatný moment pro hodnocení tohoto typu poezie a jejích tvůrců. Správně píše P. Schneider: „Kdo mluví o nadání, může tak činit smysluplně jen tehdy, dá-li se toto nadání posoudit. Posoudit se dá nadání podle toho, co nadaný člověk dělá, jde-li o básníka, podle básně... Lettristická báseň (Buchstabengedicht) není soudy přístupná.“ (Sprache im technischen Zeitalter 1965.)

Potud tedy technický popis některých východisek teoreticky „nejčistší“, protože nejabstraktnější z těchto uměleckých tendencí; technický popis je zde nutný proto, že v této estetice filosofii nahradila do značné míry technika – chápaná ovšem nikoliv mechanicky, ale abstraktně, tj. jako soubor prostředků a postupů nějaké činnosti. Je to teorie velmi reálná, protože je to prostě teorie jazyka, rozumíme-li jazykem jakýkoliv sdělovací systém, tedy nejen řeč, ale i výtvarný výraz. Velká část typů konkrétní poezie je vlastně „zbasněním gramatiky“ – rozumíme-li opět gramatikou soubor pravidel pro kombinování jednotek nižšího řádu (např. písmen, výtvarných prvků) do vyšších celků (slov, výtvarných kompozic). O tento racionální systém se poměrně nejdůsledněji opírají německé a brazilské skupiny konkrétních básníků.

Stanoviska dalších skupin experimentálního umění jsou daleko méně racionální, jsou dosti různorodá a namnoze i rozporná. Např. podle stanoviska ke kategorii náhody, jež je pro tento typ umění tak podstatné (pravděpodobností rozložení), se vizuální poezie přihlašuje k lettrismu, nebo se od něho distancuje, a řeší si svůj poměr k surrealismu. Proti tendenci permutacionistů vyčerpat – aspoň v náznaku – všechny možnosti dané situace najdeme kreace stavějící na jediném kalamburu, na jedinečné příhodě, příp. kreace hlásící se k dada. A co je podstatnější: proti depersonifikaci umění najdeme projevy až vypjatého personalismu. Tento druhý pól estetického myšlení je charakteristický zvláště pro situaci ve Francii. A je dosti příznačné, že právě v některých nejradikálnějších proklamacích je nejchudší racionální jádro. Dost těžko bychom rekonstruovali nějaký estetický program z neurčitých formulací Chopinových nebo z exhibicionistických výkřiků Heidsieckových; ovšem i ty mají svou zajímavost jako dobový a osobní dokument. V ma-

nifestech každé umělecké skupiny najdeme šťastné nápady, náznaky promyšleného programu i hodně předstírání; tak bude třeba rozumět i manifestům shromážděným v tomto svazku.

Jiří Levý

poznámky o autorech

Ben: Co je novost v umění (Qu'est-ce que le nouveau en art, uveřejněno v časopise Tout 9/1965)

VI. jménem Ben Vautier, nar. 1935 v Neapoli; člen americké skupiny Fluxus; r. 1963 vydal jediné číslo magazínu Ben Dieu Tout; vydavatel časopisu Tout, jehož programem je totální umění; autor fonických a hudebních produkcí; účastní se festivalů avantgardního umění.

Bense Max: Text a kontext (Text und Kontext, uveřejněno v časopise Augenblick 1/1959)

M. B. nar. 1910 ve Strassbourgu; kurátor jenské university, od r. 1946 mimořádný profesor vědecké a filosofické propedeutiky; od r. 1949 profesor, později vedoucí katedry filosofie na Vysoké technické škole ve Stuttgartu; svými teoretickými pracemi k moderní estetice stal se jedním z prvních a nejpodnětnějších teoretiků konkrétní poezie; vydal i několik knih vlastních estetických textů; vydavatel edice Rot a teoretik tzv. stuttgartské skupiny konkrétní a vizuální poezie.

Brau Jean-Louis: Nikoli poezie, nikoli hudba, nikoli fonetika (Pas poésie, pas musique, pas phonétique, rukopis z r. 1965).

J. L. B. nar. 1930 v Saint Ouen; studie literatury, od roku 1950 členem lettristické skupiny; od r. 1951 četné veřejně předváděné recitály; v roce 1953 se rozešel s Isouem; auditivní kreace pro rozhlas a výstavy ve spolupráci s F. Dufrênem a Gil J. Wolmanem.

Brecht George: Náhoda a obraz (Chance-Imagery, A Great Bear Pamphlet, New York 1966)

G. B. nar. 1923; jeden ze zakladatelů americké skupiny Fluxus, majitel galerie; vydává Water Yam, krabice z umělé hmoty s potištěnými kartičkami; autor četných teoretických esejů na téma náhodnosti v umění; skladatel hudebních produkcí a her Fluxu.

de Campos Augusto: Konkrétní poezie (Poesia concreta, uveřejněno v časopise Ad arquitetura e decoração, 1956)

A. de C. nar. 1931 v São Paulo; s Haroldem de Camposem a Pignatarim založil v roce 1952 magazín poezie Noigandres, okolo něhož se později vytvořila stejnojmenná skupina konkrétních básníků; spolupřekladatel Cummingse, Joyce, Pounda; od r. 1955 píše vlastní konkrétní a vizuální texty; v r. 1962 zakládá revui konkrétní poezie INVENÇÃO.

de Campos Haroldo: Od fenomenologie skladby k matematice skladby (Da fenomenologia da composição a matemática da composição, uveřejněno v Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 1957)

H. de C. narozen v roce 1929 v São Paulo; překladatel Pounda, Majakovského, Cummingse, Joyce; vlastní svazky textů, básní a teorií publikuje od roku 1949; zakládající člen brazilské skupiny konkrétní poezie Noigandres.

Claus Carlfriedrich: Poznámky při experimentální práci a k ní (výňatek z publikace Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr, Typos Verlag, Frankfurt a. M., 1964)

C. C. nar. 1930 v Annabergu; experimenty s hlasem, dechem, psacím strojem; v r. 1964 vydal v nakladatelství Typos své Poznámky při a k experimentální práci, provázející jeho písmové obrazy; svými biologickými a krajinnými reliéfy z psaného písma se účastní četných výstav skripturálního malířství.

Döhl Reinhard: Neúplná zpráva – experiment s jazykem (Unvollständiger Bericht – das Experiment mit der Sprache, uveřejněno v časopise Nesyo 7/1964)

R. D. nar. 1934 ve Wattenscheidu; studie germanistiky, filosofie a historie; spolupracuje s G. Kirchbergerem, K. Burkhardtem a M. Schmalriedem; od r. 1963 se účastní výstav konkrétní poezie po celém světě; od r. 1962 mu vyšly 3 sbírky konkrétních próz.

Dufrène François: Pragmatika výkřiků-rytmů (Pragmatique du crirythmes, rukopis z r. 1965)

F. D. nar. 1930 v Paříži; v letech 1946–1954 člen pařížské lettristické skupiny; od r. 1955 předvádí své Crirythmes ultralettristes; r. 1958 publikuje 500 veršů dlouhou infralettristickou báseň Tombeau de Pierre Larousse; četné fonetické recitály, účast na festivalech avantgardního umění; spolupracuje s J. J. Lebelem, Alainem Jouffroyem, Pierrem Henrym, Wolfem Vostellem a s americkou skupinou Fluxus.

Eco Umberto: Programované umění (Programmatische Kunst, uveřejněno v časopise Nesyo 8/9 1965)

U. E. žije v Miláně; vydal knihy „Opera aperta“ a „Apocalyttici e integrati“; v první se zabývá teorií moderního umění vůbec, v druhé rozvíjí zvláště teorii masového umění: filmu, televize, šlágrů, comics atd.

Garnier Pierre. Co je prostorové umění? (Qu'est-ce que le spatialisme?, uveř. v časopise Les Lettres, 32/64).

P. G. nar. 1928 v Amiensu; germanista a překladatel klásické i současné německé poezie; do r. 1960 publikoval 4 sbírky konvenční poezie; od r. 1960 vydává časopis Les Lettres, kde publikuje jen konkrétní, vizuální a fonickou poezii a současné estetické teorie; se ženou Ilsou namluvil celé fonické kreace; účastní se světových výstav vizuální poezie.

Niikuni-Garnier: Třetí manifest prostorového umění: Za nadnárodní poezii (3ème manifest du spatialisme: Pour une poésie supranationale, výňatek z publikace Niikuni-Garnier: Poèmes franco-japonais, Éditions André Silvaire, Paris 1966)

Gomringer Eugen: Od verše ke konstelaci (Vom Vers zur Konstellation, uveřejněno v časopise Augenblick 1955)

E. G. nar. 1925 v Bolívii; umělecký kritik; studia germanistiky a dějin umění; tajemník Maxe Billa; první konstelace tiskne v Bernu r. 1953; vydavatel řady Konkrete Poesie; publikoval 4 sbírky vlastních konstelací; od roku 1962 ředitel Schweizerischer Werkbund v Curychu.

Gysin Brion v. Výklad stříhací metody a permutovaných básní Briona Gysina

Hausmann Raoul: Jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně (Les mutations des langues et les origines de l'écriture automatique et du poème phonétique, uveřejněno v Les Lettres 31/1963)

R. H. nar. 1886 ve Vídni; v r. 1912 první kubistické kresby; od r. 1918 jeden z tvůrců a zakladatelů dadaismu; využil fotomontáže a typografie poprvé jako výtvarných prvků; tvůrce četných fonetických básní a teoretik auditivní poezie.

Heidsieck Bernard: Báseň jako křik (Le Poème-Cri, výňatek z Notes sur le Poème-Partition, jež byly uveřejněny v časopise Cinquième Saison 18/1963)

B. H. nar. 1928 v Paříži; studie politiky; od r. 1955 vydal 3 publikace vlastních textů; od r. 1961 pořádá četné audio-vizuální manifestace; nahrál řadu auditivních básní Poèmes-Partitions; v r. 1964 se účastnil 1. mezinárodní výstavy kinetické a konkrétní poezie v Cambridge.

Heissenbüttel Helmut: Předpoklady (Voraussetzungen, rukopis z r. 1962). Žádné experimenty? (Keine Experimente?, rukopis z r. 1965)

H. H. nar. 1921 ve Wilhelmshaven; básník a literární teoretik; od r. 1956 vyznamenán 3 literárními cenami; v r. 1954 a 1956 vydal dvě sbírky básní; od r. 1960 publikuje řadu svých knih textů, z nichž poslední, pátý, vyšel v r. 1965; v r. 1966 vydal knihu literárních esejů; je vedoucím redakce Radio-Essay jihoněmeckého rozhlasu.

Chopin Henri: Zrození nového umění (Naissance de l'art nouveau, uveřejněno v časopise Cinquième saison 1962) H. Ch. nar. 1922 v Paříži; vydává revue OU-Cinquième saison; tvůrce objektivních básní a četných fonických skladeb, totálních divadelních her, filmového op-artu, organizátor výstav; nenáleží k žádné umělecké skupině.

Kolář Jiří: Snad nic, snad něco (rukopis z r. 1966) J. K. nar. 1914 v Protivíně; truhlář, číšník, nakladatelský redaktor, od r. 1943 svobodný spisovatel; vydal 8 knih básní; spolupřekladatel C. Sandburga, W. Whitmana, E. L. Masterse, T. S. Eliota, T. Williamse, S. Becketta, S. J. Perse aj.; v r. 1961 napsal První manifest evidentní poezie; od r. 1962 realizuje analfabetogramy, cvokogramy, slepecké básně, transparentní básně, v r. 1963 vytváří hloubkové a uzlové básně, básně-objekty; od r. 1961 vystavuje a účastní se četných výstav po celém světě.

Kriwet Ferdinand: Rozklad literární jednoty (Dekomposition der literarischen Einheit, rukopis z r. 1966) F. K. nar. 1942 v Düsseldorfu; od roku 1961 publikoval 4 sbírky vizuálních básní, napsal 3 texty pro divadlo, 2 auditivní texty pro rozhlas; od r. 1962 vystavuje na celém světě své typografické kotouče, „pole“ a „lesy“ z písmen a tzv. Publit poems.

Lambert Jean-Clarence: 50 tezí pro otevřenou poezii (50 thèses pour une poésie ouverte, výňatek z připravované publikace Code, 1965) J. C. L., literární a výtvarný francouzský kritik; překladatel Lagerkvista, Lindegrena, Ekelöfa, Lundkvista, Pazý; autor literárních esejů, divadelních her i básní-objektů.

Lemaître Maurice: Stručná historie lettristického výtvarného umění (Bref historique de la plastique lettriste, uveřejněno v časopise Poésie nouvelle, 19/1962) M. L. nar. 1926 v Paříži; studie filosofie; po Isouovi nejstarší člen pařížské lettristické skupiny; publikuje samostatně knižně i časopisecky od r. 1950; v r. 1951 natočil film „Le film est déjà commencé?“; od r. 1954 účastní se výstav a festivalů avantgardního umění.

Maciunas George: Fluxus – jeho historický vývoj a vztah k avantgardním hnutím (Fluxus – Its Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements, vydáno jako separát 1966)

G. M., původem Litevec, žije v New Yorku; příslušník intelektuální levice; od r. 1959 hlásá v umění estetiku happeningu; r. 1962 založil skupinu Fluxus, jejímž je metodickým teoretikem a estetikem.

Moles Abraham A.: První manifest permutačního umění (Erstes Manifest der permutationellen Kunst, Rot 8/1962)

A. A. M., estetik, literární a hudební teoretik; od r. 1958 zabývá se hl. informační teorií ve vztahu k estetickému vnímání; četné teoretické práce o experimentální hudbě a analýze struktur estetického poselství.

Mon Franz: Artikulace (Artikulationen, uveřejněno v antologii Movens, Limes Verlag, Wiesbaden 1960) F. M. nar. 1926 ve Frankfurtě n. M.; od r. 1959 publikoval 4 sbírky textů; v r. 1960 vydal obsáhlou avantgardní antologii Movens; mimoto pěstuje auditivní poezii; píše prózu i eseje; svými thranými typografickými kolážemi se účastní výstav konkrétní a vizuální poezie po celém světě.

Pétroniu Arthur: Stručná historie verbofonie a fiktivní básně – 1919–1965 [Bref historique (1919–1965) de la verbophonie et du poème-fiction, rukopis 1965]

A. P. nar. 1897 v Davos-Platz; konzervatoř, studia egyptologie; vydal 6 básnických sbírek, několik hudebních skladeb a teoretických prací z oboru pedagogie; tvůrce verbofonie, první pokusy r. 1919 v Amsterdamu; v r. 1953 vydává básnický manifest nové verbofonické poetiky; zakladatel verbofonického sboru, vystupujícího veřejně od r. 1953; tvůrce četných verbofonických nahrávek.

Pignatari Décio: Nová poezie: konkrétní (Nova poesia: concreta, uveřejněno v časopise Ad – arquitetura e decoração, 1956)

Konkrétní umění: předmět a cíl (Arte concreta: objeto e objetivo, uveřejněno v časopise Ad – arquitetura e decoração, 1956)

D. P. nar. 1927 v São Paulo, profesor teorie komunikace na universitě v Rio de Janeiru; překladatel Ezry Pounda; od r. 1950 publikuje samostatně i časopisecky své konkrétní, vizuální i obrázkové texty i své „stély“; zakládající člen brazilské skupiny konkrétní poezie Noigandres; účastní se výstav experimentální poezie doma i v zahraničí.

První stanovisko mezinárodního hnutí (Position I du Mouvement International, uveřejněno v Les Lettres, 32/1964)

Reichardtová Jasia: Litera v umění (Type in Art, uveřejněno v katalogu výstavy Between Poetry and Painting, vydaném v r. 1965 v Institute of Contemporary Arts, Londýn)

J. R., výtvarná kritička; pracuje v Institute of Contemporary Arts v Londýně, kde organizovala v r. 1965 výstavu Between Poetry and Painting.

Výklad stříhací metody a permutovaných básní Briona Gysina (Statement on cut-up method & permuted poems of Brion Gysin, uveřejněno ve Fluxus 1 – Anthology of yet unpublished works, 1964)

B. G. žije v USA, spolupracuje převážně s francouzskými autory fonické poezie; sám píše permutované texty a vytváří razantní akustické kreace.

Weaver Mike: Kinetická poezie (Poésie cinétique, uveřejněno v časopise Les Lettres 34/1965)

M. W., anglický literární teoretik; zabývá se především problémy experimentální poezie a kinetického umění; spolupracuje s časopisy Image, Les Lettres aj.

Wedewer Rolf: Materiál a teorie (Material und Theorie, uveřejněno v časopise Die Sonde, 3/4 1964)

R. W., výtvarný kritik, pracuje v muzeu v Leverkusenu; připravuje knihu o současných umělcích a jejich nejmladších mistrech.

obsah

Úvod	7
Rolf Wedewer: Materiál a teorie (přel. B. G. a J. H.)	9
Umberto Eco: Programované umění (přel. B. G. a J. H.)	14
Helmut Heissenbüttel: Žádné experimenty? (přel. B. G. a J. H.)	20
Max Bense: Text a kontext (přel. B. G. a J. H.)	29
Reinhard Döhl: Neúplná zpráva (přel. B. G. a J. H.)	38
Eugen Gomringer: Od verše ke konstelaci (přel. B. G. a J. H.)	46
Helmut Heissenbüttel: Předpoklady (přel. B. G. a J. H.)	49
Abraham A. Moles: První manifest permutačního umění (přel. B. G. a J. H.)	54
Jean-Clarence Lambert: 50 tezí pro „otevřenou poezii“ (přel. B. K.)	66
Augusto de Campos: Konkrétní poezie (přel. P. L.)	74
Décio Pignatari: Nová poezie: konkrétní (přel. P. L.)	76
Haroldo de Campos: Od fenomenologie skladby k matematice skladby (přel. P. L.)	80
Décio Pignatari: Konkrétní umění: předmět a cíl (přel. P. L.)	83
Maurice Lemaitre: Stručná historie lettristického výtvarného umění (přel. D. P.)	85
První stanovisko mezinárodního hnutí (přel. D. P.)	98
Pierre Garnier: Co je prostorové umění? (přel. D. P.)	104
Nikuni - Garnier: Třetí manifest prostorového umění: Za nadnárodní poezii (přel. D. P.)	106

Raoul Hausmann: Jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně (přel. D. P.)	109
Henri Chopin: Zrození nového umění (přel. D. P.)	116
Bernard Heidsieck: Báseň jako křik (přel. D. P.)	124
Franz Mon: Artikulace (přel. B. G. a J. H.)	129
Arthur Pétronio: Stručná historie verbofonie a fiktivní básně (přel. D. P.)	134
Jean-Louis Brau: Nikoli poezie, nikoli hudba, nikoli fonetika (přel. D. P.)	142
François Dufréne: Pragmatika výkřiků-rytmů (přel. J. L.)	145
Výklad střihací metody a permutovaných básní Briona Gysina (přel. V. B.)	149
Carlfriedrich Claus: Poznámky při experimentální práci a k ní (přel. B. G. a J. H.)	150
Mike Weaver: Kinetická poezie (přel. D. P.)	154
Ferdinand Kriwet: Rozklad literární jednoty (přel. B. G. a J. H.)	161
Jasja Reichardtová: Litera v umění (přel. V. B.)	173
Jiří Kolář: Snad nic, snad něco	181
Ben: Co je novost v umění (přel. D. P.)	185
George Brecht: Náhoda a obraz (přel. V. B.)	207
George Maciunas: Fluxus (Jeho historický vývoj a vztah k avantgardním hnutím) (přel. V. B.)	234
Doslov	239
Poznámky o autorech	245

RO otázky a názory

řídí Jan Kristek a Otakar Mohyla
svazek 63

**slovo
písmo
akce
hlas**

**k estetice kultury
technického věku**

Výběr z esejů, manifestů
a uměleckých programů
druhé poloviny XX. století.
Uspořádal Josef Hiršal
a Bohumila Grögerová.
Přeložili Vladimír Burda,
Bohumila Grögerová, Josef Hiršal,
Běla Kolářová,
Jiří Látal, Pavla Lidmilová
a Dalibor Plichta.
Doslov Jiří Levý.
Obálku navrhl Miroslav Váša.
Vydal Československý spisovatel
v Praze roku 1967
jako svou 2761. publikaci.
Vydání první. Stran 256 a 1 příloha.
Odpovědný redaktor
Bohumil Doležal.
Vytiskl Tisk, n. p., Brno, provoz 2.
AA 11,77, VA 12,47. 508/21/852.
D-14*70091
Náklad 1700 výtisků. 12/19.

22 - 111 - 67

Kčs 12,-

otázky a názory

edice věnovaná moderní kultuře

NOVEJŠÍ SVAZKY

- 31 Henri Matisse, Umění rovnováhy
- 32 Karel Poláček, O humoru v životě
a v umění
- 33 Čtyřikrát o televizi
- 34 Jiří Mahen, Za oponou umění a života
- 35 Albert Einstein, Jak vidím svět
- 36 Lubomír Linhart, Umění je život a tvorba
tvář divadla
- 37 Mejerchold - Tairov - Ochlopkov, Moderní
divadlo
- 38 Kam kráčí lidstvo?
- 39 Eduard Urx, V prvních řadách
- 40 Arnošt Kolman, Výhledy do budoucna
- 41 Jiří Toufar, Strana, lidé, pokolení
- 42 E. F. Burian, Divadlo za našich časů
- 43 Sergej Ejzenštejn, O stavbě uměleckého
díla
- 44 Roman Rolland, Umění a čin
- 45 Souvislosti a perspektivy prózy
- 46 Jan Kopecký, Dramatický paradox
- 47 Radoslav Selucký, Ekonomika, morálka,
život
- 48 Peter Karvaš, Zamyšlení nad dramatem
- 49 Ernst Fischer, Odcizení, dekadence,
realismus
- 50 Alexander Dovženko, Z deníků
- 51 Irena Dubská, Objevování Ameriky
- 52 Karel Teige, Jarmark umění
- 53 Lubomír Nový, Filosofie v neklidné době
- 54 Edo Friš, Povstání zdaleka a zblízka
- 55 Josef Skvorecký, Nápadny četnáře
detektivek
- 56 Antonín Sychra, Hudba očima vědy
- 57 A. J. Liehm, Rozhovor
- 58 Ernst Fischer, Kafka, Musil, Kraus
- 59 Květoslav Chvatík, Smysl moderního umění
- 60 Bruno Zevi, Jak se dívat na architekturu
- 61 Vilém Mathesius, řeč a sloh
- 62 Ján Rozner, Davisté a jejich doba

Pravidelný odběr svazků edice
zajistí každé knižní prodejna

OTÁZKY A NÁZORY