

Akademie výtvarných umění v Praze

Katedra teorie a dějin umění

dizertační práce

Autorská jazyková pozice v experimentální poezii

Vypracoval: Mgr. Filip Jakš

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospiszyl Ph.D.

2023

Anotace

V experimentální poezii od padesátých do sedmdesátých můžeme najít díla se specifickým a generickým vztahem k médiu - např. u Gerharda Rühma a Oswalda Wienera. Tradice autonomie není překážkou k postmodernímu uvažování Ferdinanda Kriweta. Zato Helmut Heissenbüttel se od autonomie odvrací a v 70. letech se věnuje narativnímu manipulativnímu psaní. Autoři často sami sebe staví jako možnost, vzpomínku nebo předmět vyprávění. Specifický vztah k médiu, kterou zkoumáme na základě rozboru vybraných děl, můžeme chápat jako hlubší úroveň intermediality. Je založen na proměně taktiky média a na nové sémiotické a společenské politice autora.

Pro popis estetické problematiky vycházíme především z teorií Hala Fostera, Petera Osborna, Juliane Rebentisch, Liz Kotz aj. Tato dizertační práce utváří pohled na experimentální poezii jako na dosud neznámý pilíř konceptuálního a postmoderního umění.

Anotation

In experimental poetry from the 1950s to the 1970s, we can find works with a specific and generic relationship to the medium – for example, by Gerhard Rühm and Oswald Wiener. The tradition of autonomy is not an obstacle to the postmodern thinking of Ferdinand Kriwet. Helmut Heissenbüttel turns away from autonomy and devotes to narrative manipulative writing in the 1970s. Authors often position themselves as a possibility, a memory, or the subject of a narrative. The specific relationship to the medium, which we examine based on the analysis of selected works, can be understood as a deeper level of intermediality. It is based on a change in the medium's tactics and on the author's new semiotic and social policy.

For the description of the aesthetic issue, we are primarily based on the theories of Hal Foster, Peter Osborne, Juliane Rebentisch, Liz Kotz, etc. This dissertation shapes a view of experimental poetry as a hitherto unknown pillar of conceptual and postmodern art.

Ediční informace

Práce s přílohami a úvodem má 346 755 znaků s mezerami, tj. 50 611 slov.

Samotný text práce má 301 000 znaků s mezerami, tj. 43 985 slov.

Překlad textu Helmuta Heissenbüttela *Nejnovější rozprava o lidském pochopení pro Armina Sandiga* (1971) připravila Barbora Fischerová. Překlady dalších úryvků cizojazyčných textů pro účely této práce obstaral Filip Jakš.

V roce 2018 proběhl výzkumný grantový projekt s názvem „Gerhard Rühm a Helmut Heissenbüttel – studium tvorby a teorií: Vídeň – Brémy 2018“, v jehož rámci jsem byl na studijní návštěvě Vídně za účelem návštěvy univerzitní knihovny a výstavy Gerharda Rühma v lednu 2018. V říjnu až prosinci téhož roku jsem také dva měsíce bádá v archivu Muzea Weserburg v Brémách. V roce 2022 proběhl výzkumný grantový projekt s názvem „Studium tvorby Ferdinanda Kriweta a dopsání dizertační práce“. Díky grantům AVU jsem mohl bádá v zahraničních institucích a získat cenné zdroje informací. Za tuto podporu velice děkuji. Děkuji za pomoc i kritiku Bettině Brach (Weserburg Muzeum) a Pavlu Novotnému (Technická univerzita v Liberci).

Obsah

1. Úvod	4
2. Úhly pohledu	5
2.1. Experimentální a konkrétní poezie	6
2.2. Zásadní antologie a výstavy, které změnily pohled na okruh konkrétní poezie	
2.2.1. Francouzští lettristé, hnutí spacialisme a musique concrète	9
2.2.2. Publikace Stuttgartské skupiny	11
2.2.3. Výstava Schrift und Bild	14
2.2.4. Pohled Eugena Gomringera a skupiny Noigandres	16
2.2.5. Práce Jasii Reichardt a Emmetta Williamse	17
2.2.6. Propagátoři experimentů v Československu	19
3. Cesty k nejistotě	
3.1. Ideogramy (E. Gomringer, G. Rühm, K. Bayer, J. Kosuth, J. Reichardt)	21
3.2. Erotičnost tajnůstkářského znaku (G. Rühm, H. Gappmayr, M. Foucault, H. Foster)	24
3.3. Nachträglichkeit (G. Rühm + O. Wiener, E. Jandl, L. Harig, H. Foster)	28
3.4. Oddálení (G. Rühm, F. Mon, F. Kriwet, M. Bense, H. Foster, J. Derrida)	31
3.5. Totální umění (G. Rühm, T. Ulrichs, C. André, V. Acconci, H. Foster, R. Krauss)	37
3.6. Shrnutí cesty k nejistotě	43
4. Pohled skrze rozpad systémů (E. Jandl, Z. Augustová, M. Fisch)	44
4.1. Naivně deklarovaný <i>gesamtkunstwerk</i> (F. Mon, J. Kosuth, J. Rebentisch, H. Foster)	46
4.2. Zevnitř jazyka (H. Heissenbüttel, M. Bense, R. Rumold, J. Derrida, H. Foster)	50
4.3. Dílo jako možnost (G. Rühm, O. Wiener, K. Teige, R. Smithson, E. Krátká, L. Kotz, P. Osborne, H. Foster)	58
4.4. Děj, místo a jména bez zkušenosti (H. Heissenbüttel, J. Derrida, R. Krauss, C. Gruber, N. Mizerová)	62
4.5. Dědictví nového románu (O. Wiener, K. Bayer, P. Weibel, N. Mizerová)	65
4.6. Intelektuální autor jako agresor (G. Rühm, K. Bayer, F. Achleitner, O. Wiener, G. Brus, H. Nitsch, B. Brock, Z. Augustová)	68
4.7. Nejen specificky, ale i genericky k médiu (H. Foster, P. Osborne, J. Rebentisch)	72
5. Modelová konstrukce (M. Bense, M. Bill, J. Beuys, M. Fisch, H. Foster)	74
5.1. Samplováním k metodické realitě (F. Kriwet, E. Ruscha, E. Friedrich, P. Novotný, J. Wall, K. Císař, L. Kotz)	76
5.2. Kulturní intertextualitu zkoumá umělec-etnograf (F. Kriwet, G. Rühm + F. Achleitner, K. Schwitters, R. Smithson, E. Friedrich, H. Foster)	81
5.3. Kulturní intertextualita zažívaná autorem (H. Heissenbüttel, G. Rühm, V. Acconci, H. Foster, L. Kotz, R. Krauss)	86
5.4. Sběratelský model (F. Mon + H. Heissenbüttel, G. Rühm + O. Wiener, G. Rühm, O. Wiener, T. Ulrichs, Z. Augustová, H. Foster)	89
5.5. Metodičnost skrze prožitek (D. Rot, D. Graham, F. Kriwet, J. Wall, K. Císař)	94
6. Závěr	96

1. Úvod

Na konceptuální a performativní výtvarné umění jsme si zvykli dívat se jako na projevy hlubší transformace umění z moderny do postmoderny. Přechod spočívá v kritické reflexi smyslu média a v odhmotnění tvorby.¹ To jsou principy, které v této studii hlouběji prozkoumáme a prokážeme z nich vyplývající autorské taktiky. Dějiny umění 20. století mnohokrát ukázaly, že výtvarné umění prošlo velikou proměnou, když se přímo inspirovalo postupy hudebními nebo literárními. Tento text má ukázat, že okruh tvorby experimentální poezie nese rovněž prvky estetických inovací a evolucí, které se současně objevují i u výtvarného umění, kde jsme si je zvykli označovat za revoluční. Zároveň chce tato studie ukázat, že konceptuálnost, procesuálnost a modelový charakter jsou aspekty, které se týkají obdobným způsobem výtvarného i literárního pole. Vlastně ani dělení těchto okruhů už nemá smysl, když literární aspekt se u zkoumaných děl stává sekundárním a primární je pro ně polemické a proměnlivé vnímání média. Text již často není určený jen ke čtení, slouží jako konceptuální objekt.

Estetický slovník a argumenty, které budeme používat, vychází primárně od amerického historika umění Hala Fostera. V knize *The Return of the Real* dobře shrnuje to, co stojí na začátku a konci postmoderny. Jeho argumenty v tomto dosud nebyly překonány. Zároveň korelují s prací Rosalind Krauss, Juliane Rebentisch a opírají se i o filozofii postmoderny a dekonstrukce. Peter Osborne pak zmíněné autory shrnuje a doplňuje o pojem *post-media condition*, který budeme kriticky zkoumat u děl experimentální poezie. Zaměříme se zejména na díla okruhu Vídeňské a Stuttgartské skupiny (s níž autoři z Vídně později spolupracovali), protože se opírají o literární teorii a často i filozofii. Literární věda při zkoumání tohoto okruhu vyprodukovala skvělé analytické studie, pole je to všeobecně dobře probádané. Naším cílem je syntetizovat oba póly uvažování a bádát intermedieálně.

Tematický okruh této práce je účelově zúžen na téma autorské jazykové pozice. Umělec klade před diváka otázky: Kdo jsem já jako autor? Co je to médium? Je divák autorem? Apod. Případně s ním hraje naratologické hry nebo tyto hry využívá k vlivu na celou společnost. Ukážeme postupně, že důraz neleží v nových formách a nápadech na poli literatury, ale že taková tvorba směřuje k estetice čiré představy², procesu a šoku, čímž se stává projevem snahy o estetickou revoluci³. Text této práce bude autorskou teorií a nabídne specifický směr uvažování syntetizující výtvarnou estetiku, literární vědu a filozofii.

¹ Tyto principy jsou dokonce označovány za základ současné estetiky. Peter Osborne ve své estetické studii *Anywhere or Not at All ...* nachází v jinak postmoderní práci Roberta Smithsona i tendenci mediální i místní dematerializace, která podle něj vede k post-mediální estetice. Jedná se o *Hypotetický kontinent Lemuria* (1969), který je zaznamenán v Smithsonových poznámkách a myšlenkách, ty již nepotřebují být realizovány a mají jistý vědecký aspekt. (Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso 2013, s. 102). Explicitně aspekty Smithsonových poznámek a foto-cyklu *Homes for America* (1966) Dana Grahama dává na základě muzeologického a odhmoťujícího aspektu do souvislosti se současným uměním už Hal Foster v knize *The Return of the Real*. Hal FOSTER, *The Return of the Real*, Cambridge, London: MIT Press 1996, s. 184–185.

² Takovou estetiku vidí Foster a Osborne u Smithsona, ale můžeme ji dohledat i u autorů experimentální poezie.

³ Například u tzv. *totálního umění*, viz kap. 3.5.

2. Úhly pohledu

Tato práce chce prokázat, že některá díla vzniklá v okruhu experimentální poezie mají co do činění s konceptuálním a postmoderním uměním. Mají totiž performativní charakter nebo jsou naivně demonstrativní⁴, pracují se specifickou koncepcí vyprávění či s uměním jako prožitkem atp. Nejde tedy už „jen“ o *experimentální* či *konkrétní poezii* (viz kap. 2.1.), ale o díla, jejichž cílem je zrcadlit postmoderní proměnu vnímání smyslu sdělnosti, autora a média. Směřují až k post-mediálnímu pojetí, což kritickým srovnáním postupně prověříme.

Je však přepis kategorií dostatečným cílem? Pojmy a epochy jsou vytvářeny společenskými diskurzy a slouží k dorozumění a porozumění. Zařazení a porozumění nevede nutně k pochopení smyslu děl. Sdělnou politiku si stanovují díla sama. Často není jejich cílem, aby byla uchopitelná, ale aby byla prožitá. A právě problémy s vlastní kategorizací, které většina děl pozdní moderny i postmoderny mají, by nám měly být varováním předem: Tato práce by neměla valný smysl, pokud by pouze redefinovala zařazení děl. Měla by se zabývat i vlastní estetikou uměleckých děl a tu dávat do kontextu soudobé a současné teorie literární i výtvarné. Teprve pak pochopíme, jak rafinovaně tato experimentální díla pracují se smyslem vlastního působení a taktizují s ním. Právě v tom spočívá klíč k jejich teoretické revizi. Z analýzy toho, jak se která díla vymykají své kategorii, může vzniknout cílený teoretický výklad vztahu díla a diskurzu.

Okruh experimentální poezie snaží být co nejvíce propojený severojižně i východozápadně. Tato práce bude bádat v poli experimentální poezie zejména německého okruhu. Bývalé Západní Německo a Rakousko totiž mělo podobné předpoklady, jako blízký a s nimi provázaný východní blok. Jsou to zkušenosti s propagandistickým jazykem, jazyk je zde znevažován materialistickou konzumní kulturou.⁵ Jsou zde tedy příhodné podmínky pro obecnou analytickou kritiku jazyka a z nich vyplývající inovativní tvorbu.

V širším okolí Stuttgartské skupiny je tak dost děl, která se jednak dají vztáhnout k výtvarnému umění postmoderny, ale hlavně se příkladově vymykají svému zařazení do kategorie *konkrétního umění*, čímž nám nejlépe poslouží pro účel našeho uvažování o smyslu autorské taktiky a dlouhodobé politiky proměny autorství.

I když kategorizaci budeme brát s rezervou, je dobré vědět, v jakém okruhu se pohybujeme, jak je obvykle tento okruh nazýván a proč, což otevřeme v druhé kapitole této práce. Tím se dostaneme k vlastní argumentaci a vysvětlení toho, co je na tomto okrajovém uměleckém poli z teoretického hlediska vlastně tak poutavé.

⁴ Tak bychom mohli označit díla, která jsou demonstrací společensky orientovaného ideového konstruktů. Zároveň naivně naráží na bariéru média, která tak vynikne a pomáhá vyplynout specifické estetice díla. Viz kap. 3.5. této práce.

⁵ V této práci se snažíme o prolnutí teorií z výtvarné a literární sféry. Zkoumáme přerod moderny a postmoderny, ale zdůrazňujeme rozdíl mezi východním a západním pohledem, abychom nehleděli příliš na příčiny, ale spíše na důsledky tvorby. Příznačný rozdíl v důvodu nedůvěry k jazyku popisuje Sabine Hänsel v katalogu výstavy *Poezie a Performance*. Zmiňuje, že „... zatímco v západní Evropě a v Severní Americe může být performance chápána jako reakce na pozdně kapitalistickou kulturu konzumerismu a hypertrofii materiálních hodnot, ve východoevropských kulturách šlo především o vypořádání se s politicko-ideologickou kulturou coby kulturou textů, manifestů, instrukcí a hesel.“ „Když písmena ukazují svaly. Sylvia Sasse v rozhovoru s Tomášem Glancem a Sabine Hänsel, kurátory výstavy *Poezie a Performance*. Východoevropská perspektiva,“ in: Tomáš GLANC – Sabine HÄNSEL (eds.), *Poezie a Performance. Východoevropská perspektiva* (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie Liberec 2021, nestr.

2.1. Experimentální a konkrétní poezie

Okruh experimentální poezie je v českém prostředí poměrně dobře zmapován.⁶ Popisuje se obvykle jako *vizuální poezie* či *fónická poezie* nebo se užívá pojmu *konkrétní poezie* v obecnějším významu (viz níže). Jsou to pojmenování, která nám díky manifestům pomohou představit si, jak taková tvorba skutečně vypadá, ale odvádí nás od podstaty experimentů – které překračují hranice známých definic.

Skupinu konkrétního umění založil na přelomu let 1929/1930 Theo van Doesburg, který je známý coby zakladatel neoplasticismu a propagátor celosvětové spolupráce autorů konstruktivistických tendencí. *Konkrétní umění* spočívalo hlavně v ideálu autonomní tvorby a poskytovalo tak velký prostor pro rozvoj napříč médii i uměleckými okruhy. Jeho další vývoj již Van Doesburg nemohl podpořit, zemřel již v roce 1931. Až v roce 1944 se skupina pod vedením architekta a designéra Maxe Billa dočkala první výstavy, která probíhala v Kunsthalle v Basileji od 8. března do 10. dubna. Roku 1948 byla některá díla skupiny součástí pařížského salonu „Réalités Nouvelles“ a zároveň bylo v tomto roce v Itálii založeno Hnutí konkrétního umění (Movimento arte concreta), jehož členy byli převážně malíři, sochaři a architekti.

Výtvarný projev *konkrétního umění* vychází z abstraktních principů. Je otevřené všem uměleckým formám, jež jsou abstraktní právě tím, že sdělují jen „vlastní zákonitosti“ a nikoli obsah v tradičním slova smyslu. Souvislost vznikajícího *konkrétního umění* a dalších abstraktních směrů (konstruktivismus, neoplasticismus, aj.) vidí básník, literární vědec a historik umění Helmut Heissenbüttel v soustředění se na vztahy redukováných výtvarných elementů. A pozdější rozšíření tohoto postupu z oblasti výtvarné do literární (tedy *konkrétní poezie*) podle něj ještě více naplňuje myšlenku zastřešujícího směru.⁷

Zprvu se však *konkrétní* výtvarná díla snaží s divákem pohybovat podobně, jako to činí díla Josefa Alberse. Chtějí ale dostat do pohybu i samo myšlení o obraze. Jak poznamenává v textu *Materiál a teorie* Rolf Wedewer, nejde již o teoretické dogma, ale o novou estetiku.⁸ Její principy se vztahují na všechna média a doprovází expanzi *konkrétního umění* do všech

⁶ V devadesátých letech se objevil veliký hlad po výstavách a publikacích velkých českých autorů okruhu experimentální poezie, jako je Jiří Kolář, Ladislav Novák, Jiří Valoch, Eduard Ověčáček, Miloš Urbásek, Běla Kolářová ad. Zásadní jsou výsledky publikační činnosti Josefa Híršala a Bohumily Grögerové, z nichž některé vyšly ještě v šedesátých letech a některé až v devadesátých. Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Československý spisovatel 1967; Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL (eds.), *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha: Torst 1993. Také v posledních dvaceti letech vzniklo u nás množství výrazných teoretických prací, sborníků a katalogů výstav, z nichž některé stojí za to zmínit: Vít HAVRÁNEK (ed.), *Akce, slovo, pohyb, prostor* (kat. výst.), Praha: GHMP 1999; *Kulturně-literární revue PANDORA*, červenec 2007, č. 14; Eva KRÁTKÁ (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno: Host 2013; Ondřej BUDDEUS – Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*, Praha: Tranzit 2015; Eva KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, Brno: Host 2016; Zuzana AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama*, Praha: Academia 2020.

⁷ Helmut HEISSENBÜTTEL, „Konkrete Poesie“, in: Burckhard GARBE (ed.), *Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Germanistische Texte und Studien, Band 7*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1987, s. 63.

⁸ Rolf WEDEWER, „Materiál a teorie“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 12.

uměleckých odvětví, jako je *konkrétní hudba*, kterou uvedl na svět roku 1948 v Paříži Pierre Schaffer svým programem ve Francouzském rozhlasu nazvaným Koncert hluků.⁹

Pojem *konkrétní poezie* je poprvé představen členy brazilské skupiny Noigandres¹⁰ při prvním vydání časopisu *Spirale* v roce 1953. Eugen Gomringer píše, že ideální *konkrétní báseň* by mělo tvořit jedno slovo, přičemž rozložení písmen by bylo konkretizací slova.¹¹ Décio Pignatari, další člen skupiny Noigandres, ve svém textu *Nová poezie: konkrétní* z roku 1956 zmiňuje jejich inspiraci v technice filmových titulků,¹² které, kdyby byly od filmu oproštěny, odkazovaly by také samy k sobě. A skutečně je v *konkrétní poezii* často užívána básnická forma *ideogramu*,¹³ který je právě takovým básnickým heslem na sebe odkazujícím. Další autor ze skupiny Noigandres, Augusto de Campos, v textu *Konkrétní poezie* uveřejněném roku 1956 vysvětluje: „Konkrétní básník vidí slovo samo o sobě [...] – jako dynamický předmět, živou buňku, úplný organismus, [...] jde rovnou k jejich středu, aby žil a oživil jejich faktičnost.“¹⁴ Nezajímá jej tedy řetězení veršů ani význam slov. Slova jsou pro něj tím, čím očividně jsou, stejně tak jako jejich fragmenty. Každá báseň je jedinečným konkrétním básnickým vyjádřením s vlastní estetikou jazyka, na niž se odkazuje. Tuto estetiku pak Pignatari na jiném místě textu heideggerovsky komentuje: „Konkrétní poezie uskutečňuje kritickou izomorfickou syntézu: ‚džbán‘ je slovo džbán a také sám džbán jako obsah, je to pojmenovaný předmět. Slovo džbán je věc věci, džbán džbánu.“¹⁵ Podle Martina Heideggera je džbán nikoli jen předmětem a nikoli jen věcí, ale *věcí o sobě samou*. Je jí tehdy, pokud naše mysl dokáže džbán pojímat myslí upamatovávající, a ne vysvětlující.¹⁶ Naši mysl je tedy džbán upomínkou *věcí o sobě samé*. A obdobně by nám podle Décia Pignatariho mělo slovo být upomínkou slova o sobě samém. Slovo však odkazuje i na věc, což Pignatari nerozporuje, ovšem chce se zaměřit na upomínání slova, nikoli věci. Princip očištěného upomínání se dá však vztáhnout nejen na slovo, ale na jakýkoli znak, na jakékoli médium nebo každý způsob sdělení. Tato úvaha vysvětluje pojem *konkrétní poezie*, potažmo *konkrétní umění* (také *konkrétní umělci*, *konkrétní básníci* atp.).

⁹ I *konkrétní hudba* se těší po druhé světové válce velkému mezinárodnímu vřhlu zejména díky francouzským autorům a dodnes má své pokračovatele. Viz Michal RATAJ, „Šedesát let musique concrète,“ In: *A2 kulturní týdeník*, č. 38, 2008, <https://www.advojka.cz/archiv/2008/38/sedesat-let-musique-concrete> (cit. 3. 1. 2020).

¹⁰ Tvorbu brazilské skupiny Noigandres v roce 1956 označil Eugen Gomringer za *konkrétní umění* při příležitosti jejich výstavy *I Exposição Nacional de Arte Concreta* v Muzeu moderního umění v São Paulu. Členové této skupiny se jednotlivě účastnili mnoha antologií, ale jako samostatná skupina vystavovali zase až v roce 1970, kdy vedle sebe už visely obrazy, sochy a vizuální poezie – šlo tedy o skupinu komplexně označitelnou jako konkrétní umění. Claus CLÜVER, „The Noigandres Poets and Concrete Art“, *Indiana University* 2007, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm> (cit. 9. 4. 2020).

¹¹ Heissenbüttel, „Konkrete Poesie“, s. 63–64. Heissenbüttel v citované vzpomínce na počátky konkrétní poezie také píše, že nejlépe si takovou jednoslovnou báseň můžeme představit na příkladu Gomringerovy básně *Mlčení* (1960), která je tvořena opakováním téhož slova, přičemž uprostřed takto zaplněného obdélníku ono slovo „mlčení“ chybí. Prázdnost tedy vyváží skutečné ticho, které je sděleno ve způsobu zpracování myšlenky. Zpracování odkazuje na námět a ten zase na zpracování; takovému způsobu umělecké práce, kdy znak je zacyklen v ideji, se říká *ideogram* a z něj pak vycházejí i další, novější techniky s podobným estetickým principem.

¹² Décio PIGNATARI, „Nová poezie: konkrétní“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 78.

¹³ Viz pozn. č. 11.

¹⁴ Augusto DE CAMPOS, „Konkrétní poezie“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 74.

¹⁵ Décio PIGNATARI, „Nová poezie: konkrétní“, in: *Ibid.*, s. 77.

¹⁶ Martin HEIDEGGER, *Básnický bydlí člověk*, Praha: Oikoymenth 2006, s. 33.

V šedesátých letech je již celosvětový okruh těchto nově uvažujících básníků velmi široký a sepisují společná prohlášení. V *Prvním stanovisku mezinárodního hnutí* (1963) se píše, že *konkrétní poezie* a další nové druhy poezie „odmítají být nositeli morálních nebo filozofických obsahů i výrazem společenského já, které se marně ptá ‚kdo jsem?‘“¹⁷ Vzhledem k četným aktivitám této skupiny i cílevědomosti estetické koncepce se pojem *konkrétní poezie* zejména v německém jazykovém prostoru užívá jako zastřešující pojem i pro příbuzné umělecké projevy, v nichž se *konkrétní* princip v tvůrčí praxi častěji překračuje, než dodržuje¹⁸. Tento pojem funguje jako složitý uzel všech možných básnických přístupů a technik, které se k původní poměrně úzce definované tvorbě přidružují.¹⁹ *Konkrétní poezie* se tak díky důsledné snaze o skutečně mezinárodní rozsah (včetně zemí východního bloku, včetně jižní polokoule i třeba Japonska) stává jakousi značkou, která zastřešuje experimentální pojetí poezie vůbec.

Okruh autorů, kteří experimentovali s přístupem k aspektům jazyka a jazykového prožívání, byl však daleko širší: za literární experimentátory byli označováni také T. S. Eliot, Ezra Pound nebo James Joyce,²⁰ či tradičně zmiňovaní Stephane Mallarmé, Guillaume Apollinaire a Filippo Tommaso Marinetti²¹. Pojem *experimentální poezie* v literární vědě obvykle zastřešuje expanzi poezie do okrajových estetických principů a do intermediálního diskurzu, která se děje od padesátých let 20. století. V této době se vyvíjí nové básnické postupy a metody a od nich odvislé specifické mediální taktiky (nejčastěji se týkají jazyka a sdělnosti, vizuálních aspektů, záhy také médií audio-nahrávek, filmu a performativních umění). Upravuje se také vztah ke čtenáři a k aktu čtení. Není zde aplikována snaha o znak upamatovávající sám na sebe, jako je tomu u *konkrétní poezie*. Například Helmut Heissenbüttel je experimentálním literátem, který od počátků *konkrétní poezie* pochybuje o oproštění se básně od významu slov.²² V textu *Konkrétní poezie* (1961) píše o tom, že společnost po dlouhou historii spoluutváří významy slov i jazykový systém. Jazyk a společnost jsou příliš prorostlé a není možné je jen tak oddělit. Syntax i vztah ke společnosti by tedy podle něj

¹⁷ Pravopis citace byl upraven. Dále je zde zmíněna poezie *vizuální*, *kybernetická* (je založená na matematických propočtech, včetně třeba proměnlivosti textu – tzv. *permutační poezie*), *fonetická* (je komponovaná z fonémů a je určena pro hlasitou reprodukci), *fónická* (je primárně zaznamenaná na audio nosič – např. magnetofonový pásek) a *objektivní* (dílo vytvořené jiným médiem než textem, které je přesto zjevnou básní). Viz „První stanovisko mezinárodního hnutí“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 98–99.

¹⁸ Eva Krátká prokazuje, že pojmy *konkrétní*, *vizuální poezie*, *nová poezie* či *otevřená poezie* jsou mezi sebou často velmi propojeny, na což naráží mnoho autorů (například Siegfried J. Schmidt, Jean-Clarence Lambert či Ulrich Ernst), kteří však zároveň sami podotýkají, že pojem *konkrétní poezie* se v praxi často používá jako zastřešující pojem pro příbuzné formy rozšíření poezie, i když je to de facto chybně. Snad všechny známé definice přidružených pojmů shrnuje Eva Krátká; její práce velice pečlivě rozlišuje všechny pojmy vizuální, optické a konkrétní poezie, ačkoli i ona přiznává, že v mezinárodní praxi se užívá konkrétní poezie v širším slova smyslu jako zastřešující pojem. Viz KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie...*, s. 73–78.

¹⁹ Definování a výkladu jednotlivých přidružených pojmů se v této práci věnovat nebudeme. Této výzvě dostala již Eva Krátká, která jednotlivé mezinárodně platné druhy poezie od sebe odlišuje a uvádí je na příkladech z českého prostředí. Právě rozplétání tohoto složitého uzlu a určení rozdílů mezi *poezií vizuální*, *konkrétní* a mnoha dalšími a jejich věcná kategorizace je hlavním cílem celé její studie z roku 2016. Viz *ibid.*

²⁰ Viz Helmut HEISSENBÜTTEL, „Žádné experimenty?“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 23–24.

²¹ Viz KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie...*, s. 21–36.

²² Heissenbüttel se zdráhá být označován jako konkrétní básník, ačkoli s okruhem těchto autorů spolupracuje.

neměly být od básní úplně odštěpeny. Nedostatečnost pravidel a touha slova se od nich oprostit by měla být chápána jako dilema pro jazykové experimenty.²³

Vedle Heissenbüttela i další autoři společně se svým uměleckým vývojem sepisují obvykle i svou vlastní metodologii. Tato metodická posedlost²⁴ je projevem kritických úvah o jazyce a sdělném médiu, má tedy daleko širší estetický základ a bude cílem této práce jej probádat. Jednoduše řečeno je pojem *experimentální poezie* nadřazen pojmu *konkrétní poezie*.

Množství metod bylo jedním z důvodů pro používání pojmu *experimentální poezie*, který se v československém prostředí ujal spíše než ve světě častější pojem *konkrétní poezie*. Příkladem známým z našeho prostředí může být tvorba Jiřího Koláře, který od roku 1959 objevoval *roláže*, *proláže*, *analfabetogramy* a mnohé další techniky,²⁵ podobně i Ladislav Novák je u nás známý jako nadšený inovátor *muchláží*, *alchymáží*, *fónické poezie* a *návodů*.²⁶ Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou od roku 1962, kdy prezentují na přednáškách nové formy poezie, používají častěji pojmenování *experimentální poezie*. A protože jsou v českém prostředí společně s Jiřím Kolářem, Ladislavem Novákem a Jiřím Valochem zásadními autoritami, které tento pohled propagují, jejich širší pojem u nás zdomácněl. Pokud je tedy v německy mluvícím prostředí užít v širším slova smyslu pojem *konkrétní poezie* („konkrete Dichtung“, příp. v anglickojazyčném prostředí „concrete poetry“), měl by být do češtiny převezen pomocí pojmu *experimentální poezie*.

Nedogmatické experimenty s literaturou a sdělnými médii nemají vlastní jednotný mezinárodní umělecký okruh (také proto, že jim z logiky věci chybí zastřešující myšlenka). A *konkrétní poezie* se jimi často a ráda obklopuje, čímž se i těmto „okrajovým“ dílům dostává širšího publika. Je to symbiotický vztah, je zde patrná příbuznost estetických postupů, ovšem nejde o jeden směr. Pouze tak bývá tento okruh pro stručnost nazýván. Je to patrné například na zpracování mnoha katalogů výstav, sborníků a antologií textů básnických i teoretických, jak si ukážeme dále.

2.2. Zásadní antologie a výstavy, které změnily pohled na okruh *konkrétní poezie*

2.2.1. Francouzští lettristé, hnutí *spatialisme* a *musique concrète*

První poválečné vydavatelské počiny zahrnující také *konkrétní poezii* byly spíše shrnutím meziválečné tvorby na poli *vizuální* a *fónické poezie*. Tak je tomu například u sborníku *Poezie neznámých slov* (1949),²⁷ kde jsou otištěny texty z *Dada Almanachu* a časopisu *De Stijl*. Jde zejména o automatické texty a k principům *konkrétní tvorby* se blíží nejvíce *fonetické básně*.

Francouzští lettristé měli také významný vliv na rozvoj experimentů v poezii. Skupina se formovala mezi léty 1942–46 a hlavními představiteli byli Isidore Isou a Maurice Lemaître.

²³ HEISSENBÜTTEL, „Konkrete Poesie“, s. 65.

²⁴ Posedlost metodickou inovačností autorů dokládá např. revue *Pandora* z roku 2007, v níž vyšel reprezentativní výběr literárních experimentálních děl od šedesátých let do současnosti a kromě nich zde byly otištěny i teoretické práce Jiřího Valcha, Josefa Hlaváčka aj. Pro tuto publikaci vznikl také výstižný slovník postupů experimentální poezie. Kateřina TOŠKOVÁ, „Slovník základních pojmů a vybraných technik a metod literárního experimentu“, *Kulturně-literární revue PANDORA*, s. 196–209.

²⁵ Viz Jiří KOLÁŘ, *Básně ticha*, Praha: Československý spisovatel 1994.

²⁶ Viz Ladislav NOVÁK, *Receptář*, Praha: Concordia 1992.

²⁷ Ilia ZDANEVICH (ed.), *Poésie De Mots Inconnus*, Paris: Le Degre 41 1949. Jsou zde zastoupeni jak Kurt Scheiters, Hugo Ball a Tristan Tzara, tak třeba Antonin Artaud, Vicente Huidobro aj. Grafiky tu má otištěné Jean Arp, Georges Braque, automatické kresby pak Joan Miró atd.

Poprvé vystavovali v Salonu Nadnezávislých roku 1946. Od roku 1950 vychází Lemaîtreův časopis *Ur*, v němž je zveřejněna i první teorie lettristů, hovořící o potřebě „zvýtvarnění poezie“.²⁸ Gabriel Pomerand (člen hnutí od roku 1946) používá techniku „klikyháků“, které Isou a Lemaître nazvou pojmem *hypergrafie* – znaky však nenesou skutečný znakový význam kromě výtvarného účinku a toho, že mají charakter zápisu. Grafické a malířské práce těchto autorů mohou svým gestickým charakterem tedy připomínat abstraktní expresionismus nebo dětskou kresbu.²⁹ Směr vytváří spojnici mezi *art brutem* a *tašismem*. Od roku 1951 vznikají i první filmy s poškrábaným pásem, k němuž později vznikne i zvuková stopa. Od roku 1953 vyškrabávají Isou a Lemaître čáry a *hypergrafie* do fotografického materiálu. V roce 1954 se hnutí začíná věnovat také tématu abeced. Směr byl inspirován dadaismem například v odporu proti umění s velkým „U“, což prosazoval Guy Debord. Ten se v roce 1953 se směrem rozešel a později založil *situacionismus*,³⁰ jeden z prvních společensky angažovaných projevů konceptuální tvorby. Také Isou a Lemaître v 60. letech začali tvořit díla založená spíše na konceptu a spektaklu, lettrismus se rozměnil v množství nových nápadů směřujících k postmoderně.³¹

Kromě lettrismu se o rozvíjení básnických experimentů ve Francii zasloužil okruh kolem manželů Ilse a Pierre Garnierových. Ti vydávali sbírky a antologie *konkrétního umění* a rovněž v roce 1963 založeného básnického hnutí Spatialisme,³² které se definuje jako vskutku mezinárodní prostorové básnické umění: „Směřuje k jazyku nadnárodnímu a k dílům, která již nelze překládat, nýbrž jen předávat.“³³ Společně s Henrim Chopinem a Françoisem Dufrênem byli jedněmi z nejvýraznějších autorů rozvíjejících nejen již známou znakovost *konkrétní poezie*, ale i aplikaci nových sémiotických taktik do poezie *fónické*, *onomatopoické*, včetně *křiků* a zvukových koláží. Chopin také vydával od roku 1958 do 1961 revue zvukové poezie *Cinquième Saison* a v letech 1964–1972 revue *OU* zaměřenou na *fónickou poezii*. Tím navazovali na tradici výše zmíněné *konkrétní hudby* (*musique concrète*) a zároveň nesdělného gestického lettrismu. Právě gestická naléhavost a okamžitost vyjádření bez sémantického smyslu spojuje Dufrênovy *Crirhythmes*³⁴ s lettristickými *hypergrafiemi*. Podobné aktivity, jejichž společným jmenovatelem je teoretický zájem o znakovost vyjádření,³⁵ tvoří základ literárních experimentů ve Francii.

²⁸ Maurice LEMAÎTRE, „Stručná historie lettristického výtvarného umění“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 86.

²⁹ Dětská kresba a grafické projevy dětí byly lettristům silnou inspirací. Viz pozn. 53.

³⁰ Situacionisté se pohybovali na hranicích filozofie, společenského a uměleckého hnutí. Šlo o levicovou skupinu okolo Guye Deborda kritizující konzumerismus. V umělecké tvorbě i filozofii zkoumají vztah autenticity a spektaklu.

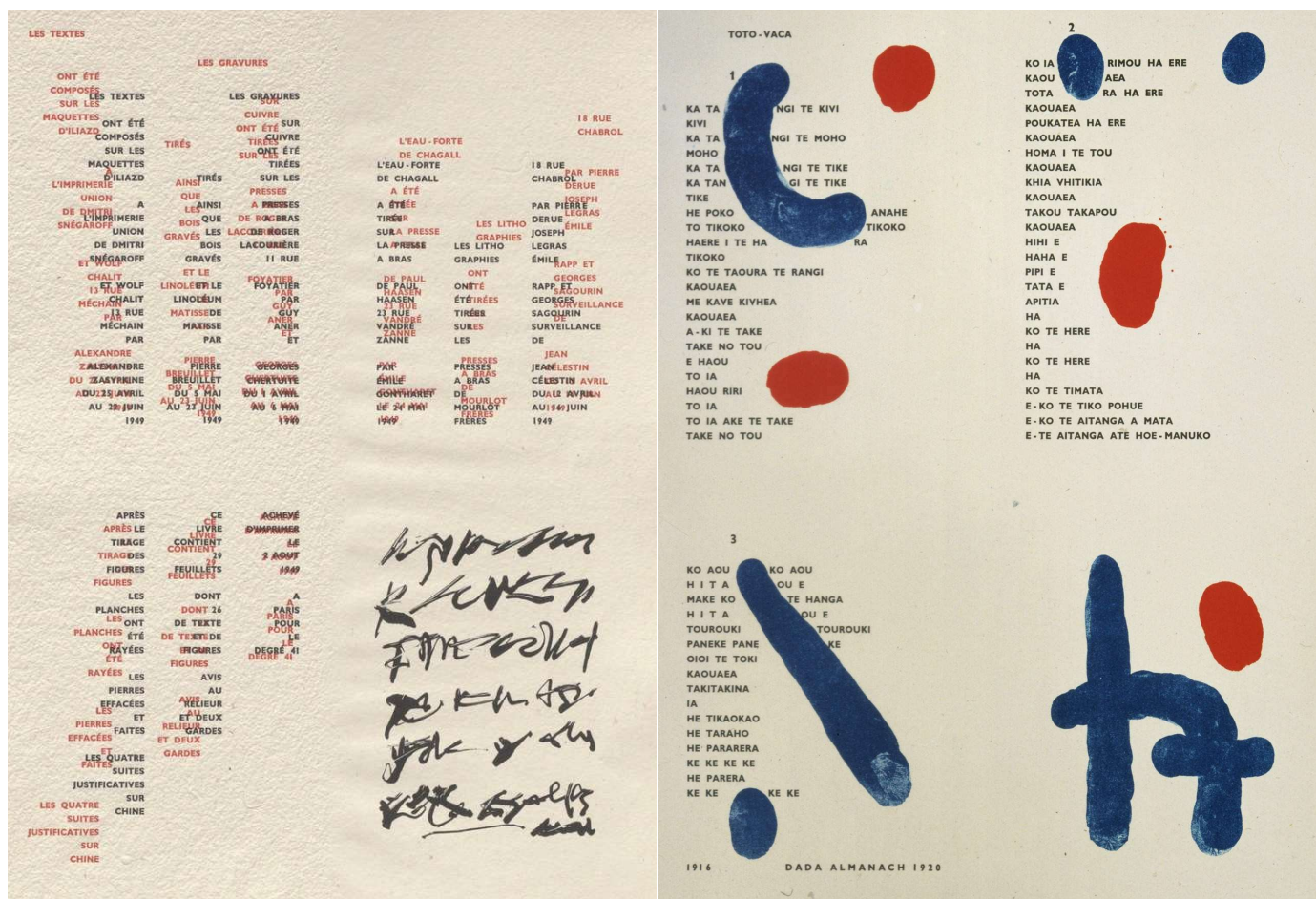
³¹ Srov. LEMAÎTRE, „Stručná historie lettristického výtvarného umění“, s. 85–97.

³² Jako příklad jejich vlastní sbírky viz Ilse GARNIER – Pierre GARNIER, *Poemes mechaniques*, Paris: Andre Silvaire, 1965; Pierre GARNIER (ed.), *Spatialisme et poesie Concrete*, Paris: Galimard 1968.

³³ Viz Pierre GARNIER – NIKUNI Seiichi, „Třetí manifest prostorového umění: Za nadnárodní poezii“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 106.

³⁴ Do češtiny jsou jeho nahrávky obvykle překládány jako *Výkřiky*, protože to odpovídá charakteru jeho tvorby. Viz François DUFRÊNE, „Crirhythme“, zvuková stopa, 1:46 min., *YouTube*, nahráno uživatelem Mors Mea 31. 1. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=IJYkA-fPyJM> (cit. 2. 3. 2020).

³⁵ Filozofická tradice strukturalismu a post-strukturalismu pro podobnou tvorbu vytvářela důležité podhoubí.



- Práce Tristana Tzary a Juana Miró in: ZDANEVICH (ed.), *Poésie De Mots Inconnus*, s. 25–26.

2.2.2. Publikace Stuttgartské skupiny

Také německé prostředí je spjato s výraznou teoretickou reflexí jazykového myšlení. V tzv. Stuttgartské skupině, kde se pohybovala řada teoretiků literatury, filozofů i literárních autorů, pojem *konkrétní poezie* silně rezonoval. V tomto okruhu vznikly pravidelné vydavatelské počiny, jako např. časopis *Augenblick*,³⁶ který vycházel již v letech 1955–61; byly zde otištěny jak *konkrétní básně*, tak poprvé též *permutační* texty spoluutvářené prvními počítači za pomoci náhodných výpočtů a také teoretické a estetické články, jichž postupně stále přibývalo. Na časopis *Augenblick* pak navázala edice *ROT*³⁷ (vycházela s přestávkami v letech 1960–97), která se soustředila spíše na větší tematické celky (básnické sbírky, manifesty, eseje, teoretické práce atp.). Vydávání obou periodik vedl filozof Max Bense, který se díky své znalosti přírodních věd a klasické logiky stal záhy zásadním teoretikem jazyka uznávaným celým okruhem experimentální poezie. Bohumila Grögerová zmiňuje, že je s Josefem Hiršalem sešit *Augenblick* inspiroval k jejich vlastním vydavatelským aktivitám.³⁸ Do češtiny v polovině šedesátých let přeložili také Benseho knihu *Teorie textů*,³⁹ o níž se i zde budeme opírat, protože rozebírá básnické postupy pomocí matematických vzorců, klasické

³⁶ Magazín byl v letech 2005–2006 ve třech svazcích znovu vydán. Anja OLMER (ed.), *Augenblick. Neudruck*, Berlin: Weidler Buchverlag 2006.

³⁷ Na webu Stuttgartské skupiny najdeme kompletní výpis vyšlých knih z edice ROT. Viz <http://www.stuttgarter-schule.de/rot.htm> (cit. 6. 1. 2020).

³⁸ Bohumila GRÖGEROVÁ, „Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie“, in: Petr KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), Praha: Památník národního písemnictví 1997, s. 19.

³⁹ Max BENSE, *Teorie textů*, Praha: Odeon 1967.

logiky i třeba teorie informace. Také díky této knize záhy rozvinuli *konkrétní básníci* svou znakovou tvorbu o algoritmy pracující s myšlením v rámci jazykové struktury.

Germanista, teoretik i autor *poezie konkrétní a vizuální* Franz Mon je další respektovanou autoritou utvářející teoretickou základnu Stuttgartské skupiny. Nové estetické postupy platné nejen pro experimenty na poli literatury představil v antologii literárních i výtvarných děl *Movens* (1960).⁴⁰ Ve spolupráci s Walterem Höllererem a Manfredem de la Motte shromáždil vesměs experimentální díla a drobné teoretické texty z oblastí poezie, výtvarného umění, hudby a architektury a rozdělil je do tematických celků: prázdno, artikulace, parabola a vibrace. Použil například citaci básně Johna Cage, absurdní jednoaktovku Jeana Tardieua, půdorys finského pavilonu na Expo 1958 Reima Pietiläho nebo pro *konkrétní poezii* typický *Vibrační text* Carlfriedricha Clause atp. Do knihy zahrnuje zároveň i úvahy umělců klasické moderny (P. Cézanne, W. Kandinsky aj.), jejichž myšlenky se sledovanými fenomény také souvisí. Je zde příznačně ocitována i Signacova myšlenka, že umění je prostředkem k zobrazení protichůdných forem.⁴¹ Každý z textů či děl se váže k obecnému rozvíjení experimentu daného oboru, v celku ale výběr úvah a děl pluje napříč ismy, přístupy a epochami. Celá kniha dostala charakter gesamtkunstwerku, který je zde však značně nejednotný, protože zahrnuje stylově i časově nesourodou tvorbu.⁴² Žádný z převzatých textů či děl není reprezentací teoretické úvahy Franze Mona rozvinuté v kapitole *Perspektiva*, podle níž dílo nemá za úkol předávat divákovi ideje, ale působit pobouření, protože od díla něco očekával. Toto pobouření se dá obrátit proti vzpomínce a předpokladu, které chce Franz Mon zbořit⁴³ a vytvořit v diváku vědomí, jež se snaží sloučit skutečnost a fikci nikoli za cílem dosažení výsledku, ale pro proces sám.⁴⁴ Popisovaný princip je použit i u samotné knihy a vysvětluje, proč je zde zahrnuta tak široká plejáda autorů. Kniha působí ani ne jako antologie textů a děl, ale jako vícehlavý organismus, který si na divákovi záměrně vynucuje reakci. Tudíž způsob čtenářova uvažování se musí pozměnit, aby se smysl vyjevoval jen tehdy, když se jeho vědomí pohybuje (latinsky „movens“, odtud název antologie). Specifikaci této komplexní estetické myšlenky a jejím důsledkům pro uměleckou tvorbu se budeme věnovat v kapitole 4.1. *Naivně deklarovaný gesamtkunstwerk*. *Movens* je však zřejmě zásadní vícevrstevnatý vydavatelský počín. Navíc ve své době platil za tak trochu multižánrový přehled nových uměleckých postupů, čímž si vydobyl velký respekt.

Zajímavostí je, že Monovy texty, básně i odpovědi na anketní otázky vyšly také ve studentském časopise *nota*,⁴⁵ vycházejícím v Mnichově v letech 1959–60. Hlavními

⁴⁰ Franz MON (ed.), *Movens*, Wiesbaden: Limes Verlag 1960.

⁴¹ Franz MON, „Synopsis“, in: MON, *Movens*, s. 91.

⁴² *Gesamtkunstwerk* je souborem děl různých umění (literatura, hudba, malířství, atp.), která se v uměleckém celku vzájemně doplňují, aby tak vyznění díla (stavby, opery, knihy aj.) působilo na více smyslů jednotným dojmem. Idea pojmu vznikla v 19. stol. a odkazuje se na gotické a barokní principy stavitelství, které s duchovním účelem zahrnují další umělecké obory. Viz Jana MACHÁČKOVÁ – Sabina SOUŠKOVÁ, „Interakce pozorování: umělecké dílo současnosti v sakrálním prostoru“, *Kultura, umění a výchova*, roč. 4, 2016, č. 2, http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=11&clanek=143 (cit. 16. 11. 2019).

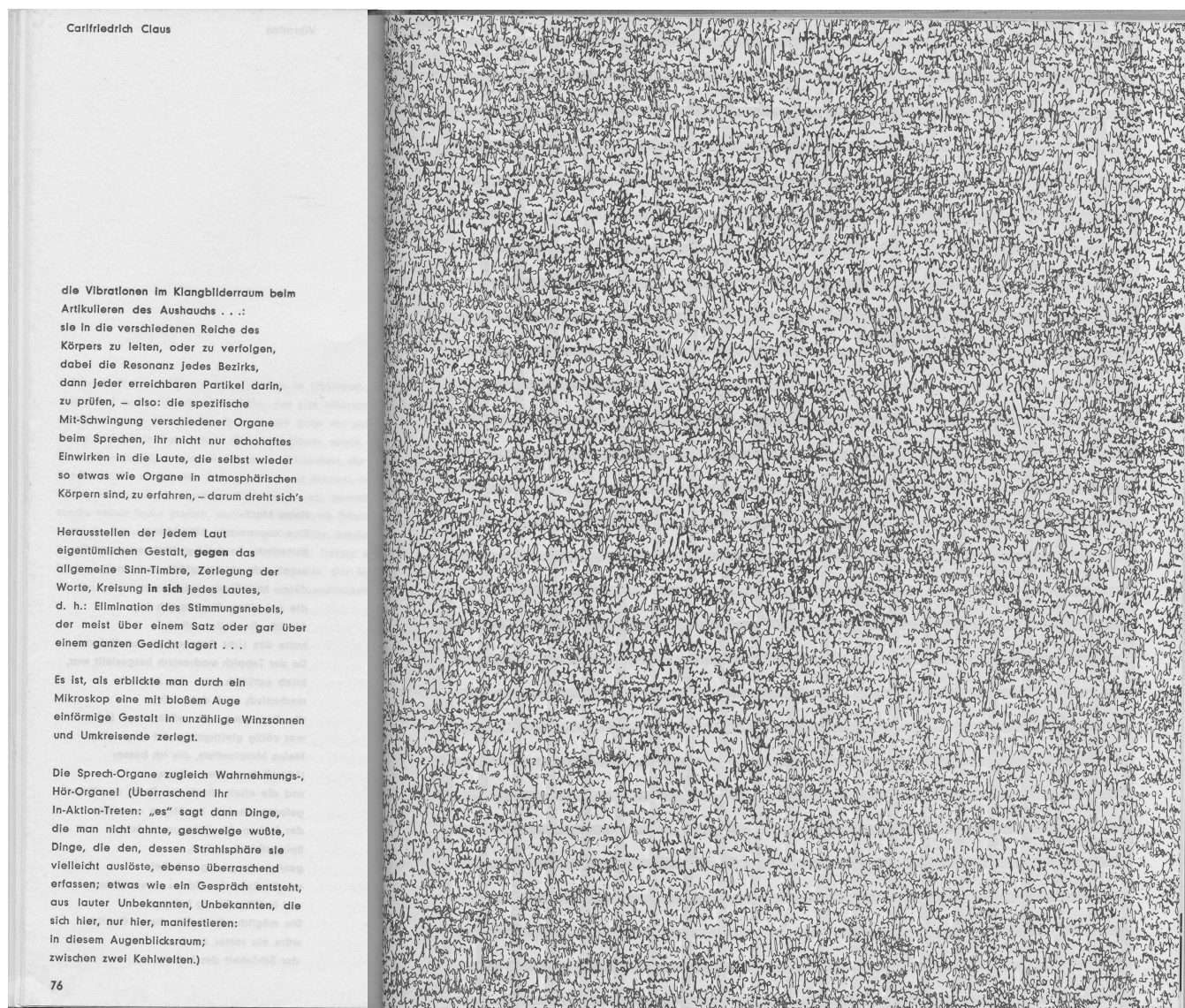
⁴³ Franz MON, „Perspektive“, in: MON, *Movens*, s. 83.

⁴⁴ Ibid., s. 85.

⁴⁵ Název časopisu je projevem trendu, který se drží v experimentální poezii, a sice, že se všechny texty děl i jejich názvy píší malými písmeny. Minuskule nevytvářejí hierarchii mezi slovy (ať už v němčině nebo v angličtině) a jazyky světa jsou si tak bližší. Tento demokratizační způsob psaní nejen propojuje národy mezi sebou, ale hlavně se pak jazykové znaky sobě začínají rovnat. Někdy jsou také znaky redukovány na ty

osobnostmi zde byli Eugen Gomringer a autoři ze skupiny Noigandres či o něco mladší Ferdinand Kriwet, který se později stal také konceptuálním a *radioakustickým*⁴⁶ umělcem. Své texty zde otiskoval i mladý Bazon Brock, později teoretik a představitel hnutí Fluxus. Časopisu vyšla jen čtyři čísla, ale je zajímavý tím, že byl jednou z prvních platform pro mezinárodní spolupráci autorů *konkrétní a vizuální poezie* a zároveň poukazuje na personální propojení mezi Stuttgartskou skupinou a hnutím Fluxus.

Stuttgartská skupina byla vhodným prostředím pro vznik koncepčních literárních experimentů.



- Carlfriedrich Claus, *Vibrační text* a teoretický úvod k dílu, nedat in MON, *Movens*, s. 76–77.

⁴⁶ nejnutnější – na slova a písmena a diakritika mizí také, jak vidíme např. v textech Helmuta Heissenbüttela. Radioakustická skladba je typ kompozice určený pro poslech na radiových vlnách. Často se v ní pracuje formou hudební koláže, využívá útržky z rádiem přenášených dat či má jinou koncepční inspiraci ve zvucích přenášených rádiem. Je jednou z mnohých variant současné hudebně-zvukové skladby. Srov. Michal RATAJ (ed.), *Zvukem do hlavy*, Praha: Akademie múzických umění, 2012.

2.2.3. Výstava Schrift und Bild

Zásadní pro *konkrétní, vizuální poezii*, lettrismus a vůbec všechny typy experimentální poezie je jejich etablování na výtvarném poli. Jako jeden z prvních se o to zasadil Dietrich Mahlow, kurátor výstavy *Písmo a obraz* („Schrift und Bild“), která probíhala v roce 1963 ve Stedelijk Museum v Amsterdamu a reprízu měla ještě téhož roku v Baden-Badenu.

Projevy současné výtvarné práce s písmem jsou dány do uměleckohistorických souvislostí.⁴⁷ Mahlow v katalogu výstavy⁴⁸ představuje rozsáhlé techniky a přístupy současných umělců z celého světa – od *akční malby* přes francouzský lettrismus až po *konkrétní poezii*. Zaměření na výtvarné využití textu a písma je zde pojato komplexně. Mahlow v úvodu katalogu provádí čtenáře historií doplňování písma i obrazu již od středověku a Franz Mon přispěl do katalogu předmluvou, v níž uvažuje o tom, jak média písma (hliněné desky, inkoust, knihtisk) ovlivňují výtvarné cítění,⁴⁹ a zmiňuje i odpor vůči objektivizaci světa v písmu v antických i středověkých mystických rukopisech.⁵⁰ Kromě katalogové části, v níž Mahlow formálně analyzuje díla 20. století, jsou v publikaci otištěny i odborné články, mimo jiné⁵¹ analyzující tašismus⁵² nebo dětskou kresbu.⁵³ Vývoj vizuální poezie popsal experimentální básník a historik umění Helmut Heissenbüttel v publikaci

⁴⁷ Mahlowova výstava svým srovnáním *vizuální poezie* s výtvarným uměním inspirovala i Jiřího Padrtu pro uspořádání výstavy *Obraz a Písmo* (1966) v Praze ve Špálově galerii, s reprízami v Jihlavě a Kolíně. I když jejím centrem byly české výtvarné projevy využívající text a písmo a jejich spojitosti se zahraničními projevy, její teoretické zaměření bylo obdobné a na Mahlowovu výstavu přímo odkazuje jak názvem, tak v esejí *Obraz a písmo* (1963–64) otištěném v časopise *Výtvarná práce*, kterou publikovala Eva Krátká v antologii textů k české *vizuální poezii* – KRÁTKÁ, *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, s. 172–175. Podle Evy Krátké má Padrtova výstava u nás význam nejen proto, že vystavila novou poezii vedle výtvarného umění, ale ještě všechny projevy na pomezí literatury a obrazu typologizovala. Viz. KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie...*, s. 18–19.

⁴⁸ Dietrich MAHLOW (ed.), *Schrift und Bild* (kat. výst.), Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle 1963.

⁴⁹ Franz MON, „Schrift und Bild“, in: MAHLOW, *Schrift und Bild*, s. 9–16.

⁵⁰ Ibid., s. 12. Ulrich Ernst zmiňuje, že Franz Mon sbíral středověkou mystiku písma i jazyka v křížovkách a dalších vyobrazeních a posloužil tím i dalším historikům umění. Viz Ulrich ERNST, „Von der Hieroglyphe zum Hypertext. Medienumbrüche in der Evolution visueller Texte“, in: Gotthart WUNBERG (ed.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und Frühen Neuzeit*, (Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien, vol. 5), Wien: Kunsthistorisches Museum 2000, s. 213. Mystickému významu písma ve středověku se věnuje také historik umění Umberto Eco. Ten si všímá rukopisů, které se snaží dosáhnout prapodstaty jazyka formou tabulek, křížovek a dalších vizuálních principů, a dává je do souvislosti s mýtem o existenci dokonalého jazyka, který by dokázal vystihnout Boží smysl věcí. Možná je to totiž jazyk, jímž Adam mluvil v ráji s Bohem. Eco poukazuje i na to, že snad každá kultura od starověku vnímala řazení slov i písmen do harmonických celků jako mystický prožitek a možnost setkání s božským světem (Umberto ECO, *Hledání dokonalého jazyka*, Praha: NLN 2001, s. 16). Nejpuvodnější experimenty na poli literatury bychom tedy měli hledat spíše v dobách, kdy se ještě pravidla poezie utvářela, než v době, kdy se tato pravidla bořila.

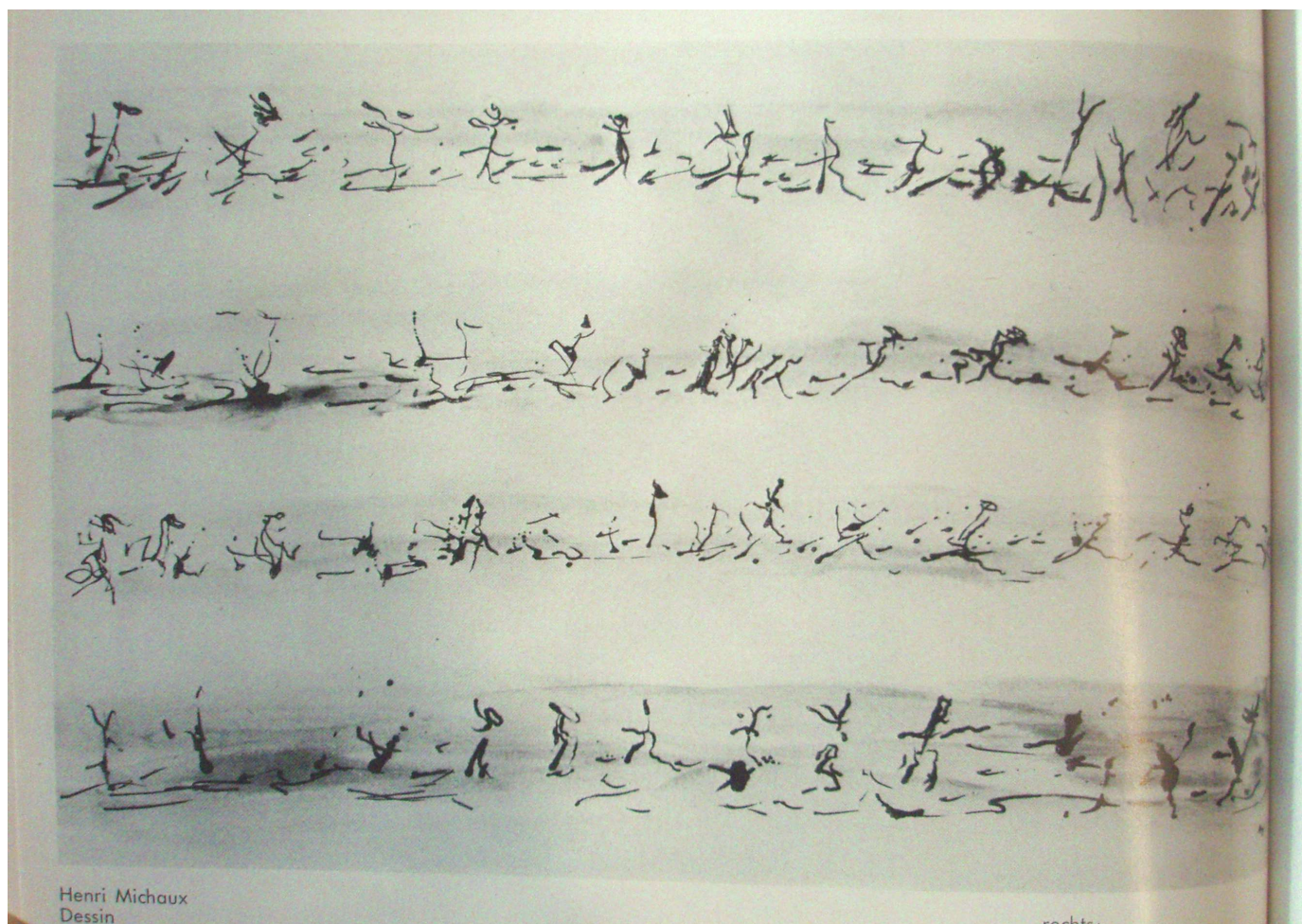
⁵¹ Např. je zde krátký pohled do vývoje čínské kaligrafie nebo formální analýza výtvarného užití písma v umění 20. století.

⁵² Umbrio Apollonio vysvětluje v textu *Význam písma u tzv. tašismu* (Umbrio APOLLONIO, „Schriftwerte im sogenannten Tachismus“, in: MAHLOW, *Schrift und Bild*, s. XLV–LII), že tento směr se snaží odlišit od kaligrafie právě tím, že tašisté se usilovným psaním většinou snaží nevyjádřit. Budťo vnímají psaní bez vyjádření hermeneuticky, nebo jako metodu zkoumání znaku. Psaní ale nemá žádný význam, „syntaktická spojitost se vytratila“ (Ibid., s. XLVI).

⁵³ V dětské kresbě, již zkoumá Wolfgang Grözinger v textu *Tělesné psaní malých dětí* (Wolfgang GRÖZINGER, „Die Körperschrift der kleinen Kinder“, in: MAHLOW, *Schrift und Bild*, s. XLI–XLIV), mají náznaky písma sdílnou hodnotu, zachycují nejčastěji zážitek dítěte z konkrétní situace. Podle velikosti „nápisů“ na jejich obrázcích se dá usuzovat na důležitost onoho emocionálního zápisu. Písmo, které děti užívají, se sice nedá číst, je však přesným zápisem jejich vzpomínky, je jejich osobním písmem (Ibid., s. XLIII).

*K dějinám vizuální poezie ve 20. století.*⁵⁴ Na pozadí dějinného vývoje je možné vyčíst ocenění surrealismu za to, že zkoumá písmo v kontextu člověka a společnosti. Podle Heissenbüttela má surrealismus psychologický nadhled, který pozoruje také u tvorby Ferdinanda Kriweta, zatímco *konkrétní poezie* se naopak již od dob Apollinairea vztahuje k textu jako k vizuálnímu znaku.⁵⁵

Ačkoli se výstava *Schrift und Bild* soustředila na Mahlowův výklad historického ukotvení a formálního zařazení uměleckých postupů experimentální poezie do výtvarného umění, otevírají zmíněné teoretické články pro nás zajímavé aspekty tehdy rezonujících estetických otázek.



- Henri Michaux, *Dessin*, viz MAHLOW, *Schrift und Bild*, s. 132.

⁵⁴ HEISSENBÜTTEL, „Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert“, in: MAHLOW, *Schrift und Bild*, s. XV–XXX.

⁵⁵ Heissenbüttel vidí např. u Heinze Gappmayra a dalších *konkrétních* básníků pořad prvoplánovou návaznost na *Kaligramy* Guillaumea Apollinairea. Na rozdíl od těchto děl mají výtvarníci, kteří zkoumají meditativní charakter psaní, jistý psychologický pohled na věc. A v tom je podle něj souvislost se surrealisty. Vyzdvihuje pak zejména tvorbu Ferdinanda Kriweta, který podle něj přeorganizováním útržku z rozhlasu mění umělecké doktríny. Jeho tvorba tak prý získává až demonstrativní charakter a rozvíjí psychologii vztahů díla s obecností. Viz *ibid.*, s. XXVIII. Připomeňme znovu jeho pochybnost o smyslu odstřižení konkrétní poezie od společnosti. Viz pozn. č. 23.

2.2.4. Pohled Eugena Gomringera a skupiny Noigandres

Mezi četné vydavatelské aktivity již zmíněného Eugena Gomringera patří nejen spolupráce se skupinou Noigandres a časopisem *Spirale*, ale také publikační činnost v Německu a Švýcarsku, kde od mládí žil. Např. publikační edice *konkrete poesie – poesia concreta*,⁵⁶ která vycházela ve Frauenfeldu již od roku 1960 a zahrnovala jak německy mluvící, tak jihoamerický okruh autorů, postupně zcela zmezinárodněla. Gomringer byl v prosazování *konkrétních* principů poměrně nesmlouvavý, autorskou sebe-prezentaci v textu kritizuje, byť by byla taktická. O autora podle něj v básni jít nemá. Už v roce 1955 píše v časopise *Augenblick* o autorech, kteří v USA předcházeli jejich hnutí: „[Edward Estlin] Cummings se přiznává k lidskému a umělému ‚vytržení‘, v němž naprosto nelze spatřovat cíl moderní poezie“⁵⁷ a u Williama Carlosa Williamse naopak oceňuje jeho objektivizaci výpovědi pomocí koncentrovaných prostředků. Metodičnost vítá, jen pokud vede k potlačení čitelnosti autora básně. „Účel nové poezie je mnohem přímější než účel poezie individualistické, jejím přínosem bude soustředění, úspornost a mlčení.“⁵⁸ Gomringer prosazuje poezii, která se nezabývá sdělením, ale znak používá jako hru. Nová poezie, o níž mluví a kterou bude v roce 1963 definovat *První stanovisko mezinárodního hnutí*, oceňuje využití kombinatoriky a kybernetických postupů – tedy principů, kterým se hojně věnoval Max Bense. Požadavek omezování autora a jeho postupů je však předmětem kritiky Helmuta Heissenbüttela, který mimo jiné poukazuje na přílišné metodické sevření, s nímž se Bense pouští do vysvětlování cílů a vlivu básnického experimentu. Podle Heissenbüttela má taková racionalizace smysl jen jako indicie, nelze ji považovat za názor platný v celém Německu.⁵⁹ Přesto je *konkrétní poezie* stále více vnímána jako obecně akceptovaný zastřešující směr.⁶⁰ Eugen Gomringer se snažil podílet na všech významných aktivitách *mezinárodního hnutí* od padesátých let do současnosti, svými proslovy zahajoval výstavy, publikoval v časopisech a sbornících. Při pročitání jeho sebraných drobných textů v knize *Ke konkrétní věci*⁶¹ je patrný trend celé jeho teoretické práce – totiž, že se celý život snažil a dodnes stále snaží stvořit v básni vnitřně funkční strukturu, která by odpovídala jejímu vnitřnímu životu.⁶² Není však jejím úkolem analyzovat a zahrnovat principy makrosvěta okolo, jejím světem je mikrosvět díla. V textu *Konkrétní poezie jako mezinárodní řeč* z roku 1964 píše: „Redukcí sémantické dimenze (...) musí být nalezena nová hybnost a nové masové zákonitosti.“⁶³ U Eugena Gomringera nenajdeme jeden izolovaný vydavatelský počín či text, který by poznamenal celé generace,

⁵⁶ Např. třetí řada byla zaměřena na ideogram. Eugen GOMRINGER (ed.), *konkrete poesie = poesia concreta* 3. *Ideogramme Idéogrammes Ideograms I*, Frauenfeld: Eugen Gomringer Press 1961.

⁵⁷ Eugen GOMRINGER, „Od verše ke konstelaci“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 47.

⁵⁸ Ibid., s. 48.

⁵⁹ Helmut HEISSENBÜTTEL, „Žádné experimenty?“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 20, 28.

⁶⁰ Heissenbüttel přesto není z tohoto okruhu coby autor diskvalifikován, naopak je uznáván a docenován. Jen nemá vliv na veřejnou prezentaci estetických principů hnutí.

⁶¹ Eugen GOMRINGER, *Zur Sache der Konkreten. Eine Auswahl von Texten und Reden über Künstler und Gestaltungsfragen 1958–2000*. Wien: Edition Splitter 2000.

⁶² Ibid., s. 62–63.

⁶³ „... durch die reduktion der semantischen dimension, (...) soll eine neue beweglichkeit und neue gesetzmässigkeit gefunden werden.“ Eugen GOMRINGER, „Die konkrete Poesie als übernationale Sprache“, in: Eugen Gomringer, *Theorie der konkreten Poesie. Gesamtwerk. Band II*. Wien: Splitter 1997, s. 56.

ale celá jeho tvůrčí i publikační činnost je vedena snahou o nacházení bohatého vnitřního světa v mikrosvětě struktury jazyka. Metoda očištění díla na *konkrétní* znak je esencí jím prosazované estetiky.

2.2.5. Práce Jasii Reichardt a Emmetta Williamse

V Británii proběhla roku 1965 výstava *Between Poetry and Painting*, kterou uspořádala Jasia Reichardt. Představila zde širokou škálu autorů včetně francouzských lettristů, brazilské skupiny Noigandres a mnoha jiných z celého světa. Chtěla souborem zastoupených děl vyjádřit myšlenku, že „básník je designér (v nejširším slova smyslu) jazyka“.⁶⁴ V katalogu výstavy je kromě citovaného úvodu otištěna také její práce *Litera v umění*, v níž zkoumá historii výtvarné práce se znakem, klade ji do estetických souvislostí a rozpoznává příbuznosti a rozdíly v autorských přístupech. Její zájem se soustředí na vizuální poezii, u níž definuje dvě skupiny:

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 druhé kategorie patří takové příklady, kdy vizuální uspořádání nebo transformace existují jen proto, aby zdůraznily a podtrhly poselství textu.⁶⁵

V druhé zmiňované kategorii pak Reichardt objevuje také momenty hloubkové intermediální práce s jazykem. A to jak u *onomatopoických básní*⁶⁶ Kurta Schwitterse,⁶⁷ tak třeba u Ferdi-nanda Kriweta, kterého Reichardt označuje za básníka, jenž v různých médiích pracuje tak, že báseň prezentuje svůj vlastní obraz, i když není malbou, ale textem nebo zvukem.⁶⁸ Na základě estetického rozboru u Kriweta pak rozpoznává podstatu intermediálního myšlení. V tomtéž katalogu předkládá Dom Sylvester Houédard také obsírnou chronologii uměleckých projevů na pomezí básně a obrazu, přičemž si klade otázku, do jaké míry se znak u těchto děl vztahuje jen sám k sobě a nakolik mu určuje pravidla autor.⁶⁹ Stati Houédarda i Reichardt mají v kontextu teorií o experimentální poezii velkou váhu právě pro aktuálnost estetických hledisek i poctivost analýzy. Jako teoretička hraje Jasia Reichardt vůbec důležitou roli, od roku 1963 do roku 1971 byla ředitelkou Institutu současného umění v Londýně, který hrál významnou roli při rozvíjení spolupráce v rámci *mezinárodního hnutí*.

Z amerického prostředí pochází mezinárodní *Antologie konkrétní poezie* Emmetta Williamse⁷⁰ z roku 1967. Jak stojí na přebalu, kniha je nejrozsáhlejším souhrnem prací autorů

⁶⁴ „... the poet is a designer (in its widest context) of language.“ „Jasia REICHARDT, *Between Poetry and Painting* (kat. výst.), London: Institute of Contemporary Arts 1965, s. 9.

⁶⁵ Jasia REICHARDTOVÁ, „Litera v umění“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 176. Její teoretický příspěvek v katalogu zmiňované výstavy byl také přeložen pro antologii teoretických textů Grögerové s Hiršalem. Z tohoto překladu zde citujeme.

⁶⁶ Typ fónické básně, která má partiturní typ zápisu a spočívá v okamžiku přednesu. Zpravidla je tvořena jen zvuky, nebo náznaky slov. TOŠKOVÁ, „Slovník základních pojmů...“, s. 203.

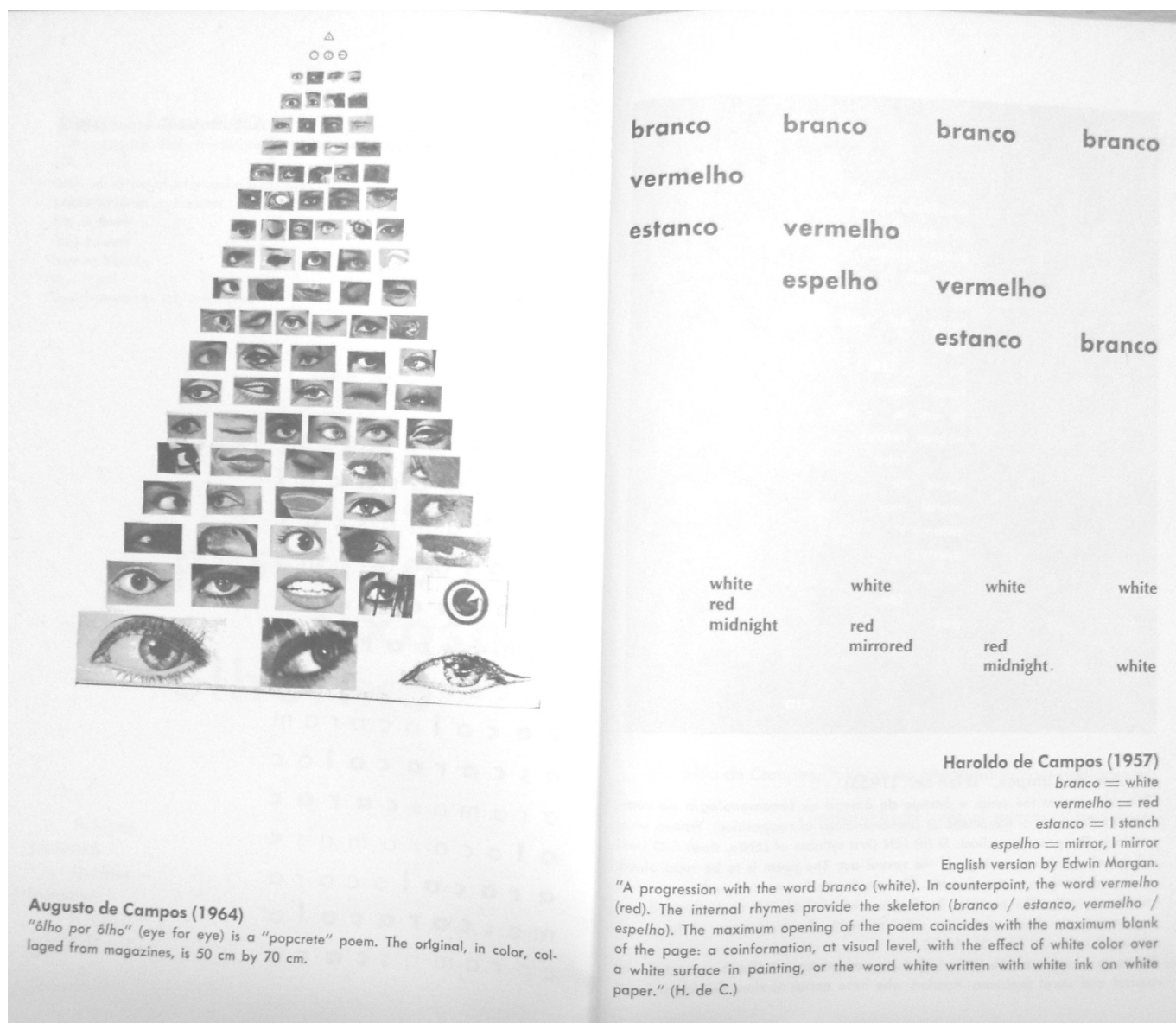
⁶⁷ REICHARDTOVÁ, „Litera v umění“, s. 175.

⁶⁸ Ibid., s. 178.

⁶⁹ Dom Sylvester HOUEDARD, „Between Poetry and Painting Chronology“, in: REICHARDT, *Between Poetry and Painting*, s. 5, 7. (Jeho stat' celkem o patnácti stranách je vlepena do katalogu na poslední stranu 85 a je číslována zvlášť na vlastních sešitých listech.)

⁷⁰ Emmett WILLIAMS (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York: Something Else Press 1967.

z celého světa a je sestavena z originálů i překladů více než 300 vyobrazených děl, z nichž se vesměs jako zásadní forma básní jeví *ideogram*,⁷¹ který je jakousi základní metodou práce autorů *konkrétní poezie*. Je to však spíše dáno tím, že Williams se snaží, aby antologie působila stylově jednotně, aby se *konkrétní poezie* ukázala jako celistvý mezinárodní proud. Emmett Williams v ideogramu ani obecně v konkrétní poezii nehledá průniky médií, spíše u tohoto směru oceňuje potenciál hry.⁷²



- Augusto de Campos, *ôlho por ôlho*, 1964; Haroldo de Campos, *bez názvu*, 1957.

⁷¹ Viz pozn. č. 11.

⁷² WILLIAMS, *An Anthology of Concrete Poetry*, s. VI.

2.2.6. Propagátoři experimentů v Československu

Pro šíření všech druhů experimentální poezie z Československa i do něj jsou zásadní aktivity a vydavatelské počiny Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. Ti byli z českého prostředí zřejmě nejaktivněji zapojeni do mezinárodní komunikace napříč celým mezinárodním okruhem autorů. Mezi první podněty experimentální poezie u nás však patří Kolářova výstava *Depatesie*, uspořádaná roku 1962 v Mánesu, na níž autor představil svou tzv. *evidentní poezii*.⁷³ Jiří Kolář společně s Ladislavem Novákem, Jiřím Valochem i Hiršalem s Grögerovou vystavovali i v zahraničí a jejich díla se dostala do mnoha antologií. V prosinci téhož roku přednesli Josef Hiršal a Bohumila Grögerová v Mánesu *Přednášku o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu*,⁷⁴ v níž se zabývali filozofií jazyka počínaje Platónem. K teoretickému ukotvení jazykových experimentů v českém prostředí přispělo zejména jejich vysvětlení teoretických prací Benseho. Brzy následovaly další přednášky a v roce 1969 také jimi připravený rozhlasový pořad *Východiska z voicebandů*.⁷⁵ Kromě svých přednáškových aktivit také vydali v roce 1967 sborník přeložených básní zahraničních autorů *Experimentální poezie*⁷⁶ a v témže roce i antologii teoretických textů *Slovo, písmo, akce, hlas*. Josef Hiršal ji označuje za „přehled programů a manifestů“⁷⁷ a nutno poznamenat, že je to v celosvětovém kontextu tehdejší doby jeden z nejucelenějších sborníků teorie spjaté s experimentální poezií. Konečně připravili také sborník experimentálních básní českých autorů *Vrh kostek*, který však vinou utužení poměrů v době normalizace mohl vyjít až v devadesátých letech.⁷⁸

V té době se v našem prostředí výrazně obnovil zájem o autory, jako byli Jiří Kolář, Ladislav Novák a další. Jako symbolické završení jejich snahy o celý komplexní okruh můžeme zmínit výstavu *Báseň obraz, gesto, zvuk*. Probíhala od 10. 3. do 2. 6. 1997 v Zimním refektáři Stra-hovského kláštera. Jejím cílem bylo mapovat umělecké projevy konkrétní poezie v návaznosti na zahraniční trendy. Poprvé se tak u nás objevila opravdu reprezentativní sbírka děl, kata-logů, edičních řad a periodik s experimentální poezií z celého světa. Takovouto výstavu zamýšleli Hiršal s Grögerovou uspořádat již v šedesátých letech, ale došlo k tomu až o třicet let později, a tak byla výstava spíše ohlédnutím za produkcí šedesátých let. Jak píše v úvodu Josef Hiršal, jde o „nezbytnou informaci“,“⁷⁹ pokud se budeme zabývat tímto uměleckým odvětvím.

⁷³ Poezie z jakýchkoli materiálů, nalezená, návodová (tzv. *destatická*) i ta naprosto beze slov. U každé z nich však je evidentní, že jde o poezii. Viz Jiří KOLÁŘ, *Básně ticha*. Svazek zahrnuje tvorbu z let 1959–1961, Praha: Český spisovatel 1994.

⁷⁴ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, „Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“, in: KRÁTKÁ, *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, s. 43–100.

⁷⁵ „Východiska z voicebandů“ (pořad v Československém rozhlasu), in: KRÁTKÁ, *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, s. 202–216.

⁷⁶ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.), *Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu. Experimentální poezie*, Praha: Odeon, 1967.

⁷⁷ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, Praha: Československý spisovatel, 1967.

⁷⁸ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.), *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha: Torst 1993.

⁷⁹ Josef HIRŠAL, „O poezii přirozené a umělé (retrospektiva)“, in: Petr KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), Praha: Památník národního písemnictví 1997, s. 7–14.



- Výběr knih a časopisů experimentální poezie na výstavě a v katalogu *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let.*

Nebylo naším cílem předvést zde zevrubnou historii a bibliografii experimentální poezie. To už udělali jiní: zejména zmiňované duo Bohumila Grögerová a Josef Hiršal, dále jsou tu práce Jiřího Padrtý, Jindřicha Chalupeckého, Ludvíka Hlaváčka a z těch novějších pak zejména studie Evy Krátké. I z těchto prací se dá vyčíst nejen český, ale i světový kontext básnických děl na pomezí literatury a výtvarného umění.

Zmínili jsme několik zásadních výstavních a publikačních počinů a zdůraznili jsme, jaké teoretické přístupy byly v tomto okruhu zásadní. Ukázalo se také, že ze setrvačnosti se začalo vztahovat zařazení do *konkrétního umění* i na díla, která se snaží naznačit možný další směr vývoje, která rozšiřují pohled na takovouto tvorbu. A objevili jsme také dialektickou kritiku takového postupu, kterou předkládá Helmut Heissenbüttel.⁸⁰ Ten se soustředil na to, co je experiment v pravém slova smyslu. V této práci budeme tedy v jeho duchu pohlížet na tvorbu *konkrétních básníků* jako na experimentální a tyto experimenty rozebereme do hlubších souvislostí.

⁸⁰ Jeho kritika se snaží být antitezí ke Gomringerově pojetí, avšak k syntéze, zdá se, nikdy nedošlo.

3. Cesty k nejistotě

3.1. Ideogramy

Již v úvodu této práce vyplynul dvojitý úkol *konkrétní básně*: 1) aby jako znak odkazovala sama k sobě a 2) aby znakový systém jazyka díky básni „ožil“, aby se ukázal jeho živoucí organismus, jeho vědomí. Oba principy naplňují ideu autonomního umění. Děje se to nejčastěji ve formě *ideogramu*. Jde zde o to, aby dílo vystihlo podstatu sebe sama a způsobem práce s formou díla ji podtrhlo. Jako *ideogram* je obvykle označován znak jazykový nebo znak obrázkového písma. *Konkrétní poezie* jej ale užívá ve smyslu širším – může jít o dílo básnické, může to být zvuk, fotografie, instalace. Chápe totiž *ideogram* jako „zacyklený znak“, který nepotřebuje odkazovat na něco zevního a je znakem jen svých principů (viz níže). Často se tedy srovnává s pojmem *simulakrum*. Ten můžeme definovat jako „očistěný znak“, tedy znak zcela zbavený znakového odkazování, jenž předstírá před divákem pravdu, která není⁸¹. Kdežto *ideogram* se věnuje sám sobě, odkazuje na svoji znakovou strukturu (označující), nikoli na cokoli, co by divák mohl znát (označované). *Ideogram* a *simulakrum* nejsou omezeny jen na texty, objevují se ve všech médiích.⁸² I konceptuální umění užívá velmi často formu *ideogramu* i *simulakra*. Když například instalace Josepha Kosutha pojmenovává to, čím sama je, nalezneme v takové estetice zjevnou podobnost práci Eugena Gomringera, Franze Mona nebo jiných typických autorů *konkrétní poezie*. Často taková díla vyznívají jako vtip – téma ve spojení s formou zpracování dává vzniknout pointě. Například když Franz Mon rozmisťuje po stránce své básnické sbírky *zas jenom abeceda* (1967)⁸³ nápis „rotor“, dělá tak naprosto precizním způsobem, rovnoměrně na všechny strany, takže je rotor dokonale v ose. Jako by nápis rotor byl sám rotorem, který potřebuje být dokonale vyvážen. Jde o typický *ideogram*, v němž obsah textu a vizuální zpracování odkazují samy na sebe. Podobně je ve zmiňované básni *mlčení* (1953) od Eugena Gomringera uprostřed opakujícího se nápisu „mlčení“ vytvořeno prázdné, mlčící místo.

Nabízí se zde srovnání s díly Josepha Kosutha, který je považován za konceptuálního umělce, jehož díla mají mít zřejmé sdělení, jež není třeba dovysvětlovat a filozofický přesah. Jeho nejslavnější dílo *Jedna a tři židle* (1965) se formou instalace vyrovnává s platonismem a stejně jako Gomringerovy či Monovy *ideogramy* odkazuje jen samo na sebe. To je pro Kosutha typické. Podobně jeho neonové nápisy odkazují svým sdělením prostě samy na sebe: *Five Words in Orange Neon* (1966)⁸⁴. U jiných děl Kosutha už jde o estetické teze. Jak na Franze Mona, tak na Josepha Kosutha měla silný vliv četba Ludwiga Wittgensteina. Takovéto tautologie vlastně ani nepotřebují mít popisku, vytvářejí do sebe uzavřený celek.⁸⁵ Kosuth však svým přístupem také pokládá otázku, v jakém médiu tkví umění – v nápisu? v neonu?

⁸¹ „Simulakrum není nikdy to, které ukrývá pravdu – je to právě pravda, která ukrývá, že žádná není. Simulakrum je pravdivé.“ Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulations. Selected Writings*, Stanford: Stanford University Press 2002, s. 166.

⁸² V současné kultuře se jako typický příklad obvykle zmiňuje film *Matrix*, kde celá jedna vrstva příběhu je *simulakrem*, jednotlivá *simulakra* jsou i postavy – jako agent Smith, který je jen počítačovým programem.

⁸³ Viz Franz MON, *ainmal nur das alphabet gebrauchen*, Stuttgart: Edition Hansjorg Mayer 1967. Použití minuskulí odpovídá autorově konceptu práce s jazykem. Viz pozn. 45.

⁸⁴ Siegfried J. Schmidt u tohoto díla připomíná, že i když umění odkazuje na sebe, je zejména komunikací. Měli bychom se ptát o čem, jak a proč komunikuje. Siegfried J. SCHMIDT, „Über die Funktion von Sprache in Kunstsystem“, in: Eleonora LOUIS (ed.), *Die Sprache der Kunst* (kat. výst.), Wien: Kunsthalle 1993, s. 82.

⁸⁵ „Joseph Kosuth, Collection Online“, *Guggenheim Museum*, <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-kosuth> (cit. 18. 3. 2020).

v nápadu? Poslední možnost by byla příznačná pro konceptuální umění, které se na rozdíl od *konkrétního umění* záměrně obrací na diváka, snaží se jej vtáhnout do strukturálních obtíží fungování jazyka a vzbudit rozhořčení v tom smyslu, že dílo by přece mělo něco říci a ne jen zrcadlit obecnou větu. Tak se divák diví, že ho teze díla, které pozoruje, nenutí uvažovat nijak metaforicky, ale že stojí na tautologickém základu. Dílo se nestaví do pozice: „Až si mě přečteš, vše se pro tebe změní,“ ale: „Jsem věta. Jsem opravdu věta, nebo jsem to, co říkám.“ Ačkoli se zdá, že teze si řeší svůj vlastní problém, potřebuje k tomu diváka, jehož zvyk na smysl a fungování jazyka či jiného média se takové dílo snaží obvykle narušit.

Zato *konkrétní poezie* proklamuje, že její pojetí znaku je sebestředné. Znak upamatovává sám k sobě a svému vlastnímu smyslu. „Vizuální uspořádání nebo transformace textu existují jen proto, aby podtrhly poselství textu,“⁸⁶ jak poznamenává Jasia Reichardt. Když Eugen Gomringer uvažuje o vzniku díla, má podle něj autor *vnuknutí* vyjádřit se svým osobním jazykem v okamžité fázi jeho vývoje a *společenská instrumentace* jazyka způsobí nutné nepochopení. Tímto neúspěchem vzniká „jedinečná obrazovost“ textu.⁸⁷ Konkrétní umění tak podle něj v sobě nese „pythagorejskou mystiku jasnosti“.⁸⁸ „Obrazovost textu“ obvykle znamená potlačení sdělení ve prospěch významové zkratky nebo ukrytosti významu. Tyto Gomringerovy formální argumenty by se daly vztáhnout i na kosuthovské principy. Ale důležitý je právě onen účel jednání s divákem. Například v obou případech může být základem tvorby tautologie, k jejímuž rozehrání však Kosuth na rozdíl od Gomringera potřebuje diváka. Kosuthova sdělná taktika má za cíl zřejmost otázky pro diváka (utilitární princip): V americkém umění 60. let je výrazná snaha rozporovat možnosti dané médii, a to inovativně a performativně,⁸⁹ aby divák dostával impulsy k nalézání nových pohledů. Zato podle Gomringera se báseň více vztahuje k principům autonomního umění, tedy vystačí si s odkazováním se na jazyk. Pro Gomringera je zásadnější tvořit pro splynutí s jazykem, než s divákem, jde mu o ucelenost dokazování znaku (autonomní princip).

Ideogramická tvorba byla rovněž doménou rakouského *konkrétního básníka* Gerharda Rühma, který je také hudebníkem a v padesátých letech spoluzakládal Vídeňskou skupinu (Wiener Gruppe). V šedesátých letech se přestěhoval do Německa, kde se zapojil do *mezinárodního hnutí*⁹⁰ a setkával se i s umělci hnutí Fluxus. Je také autorem několika avantgardních divadelních her a do roku 1984 byl profesorem na Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku.

⁸⁶ REICHARDTOVÁ, „Litera v umění“, s. 176. Zajímavé je, že Jasia Reichardt řadí Franze Mona do jiné skupiny autorů, jejichž podstatou je destrukce významu sdělení ve prospěch abstraktní kompozice. Toto její zařazení tvorby Franze Mona podporuje její příkladová studii v citovaném katalogu. Na výstavu měla totiž zapůjčené vizuální básně, v nichž Franz Mon pracoval s koláží fragmentů písmen.

⁸⁷ Eugen GOMRINGER, *Theorie der konkreten Poesie. Gesamtwerk. Band II*, Wien: Splitter 1997, s. 9.

⁸⁸ Ibid., s. 10.

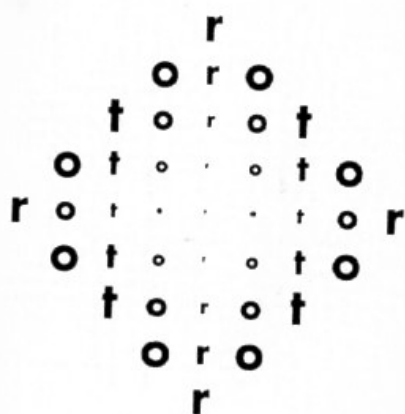
⁸⁹ Problém performativnosti Clement Greenberg haní jako spektakl. Jeho pak Michael Freid kritizuje a popisuje, že se tím smysl tvorby vyjevuje v druhém řádu, až po úvahách o zážitku. Ale Julia Rebentisch říká, že za tím je primárně hledání inovativního vztahu k médiu a performativnost je jedním z jeho projevů. JULIANE REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, s. 83-88. Více též v kapitolách 4.1., 4.4. a 4.6. této práce.

⁹⁰ S Eugenem Gomringerem se setkal poprvé už v roce 1956, když jej s kolegou z Vídeňské skupiny Friedrichem Achleitnerem jeli navštívit na Vysokou školu designu v Ulmu. Od té doby Gerhard Rühm publikoval některé své texty v časopise *Spirale*. Viz Veronika RUDORFER, „Gerhard Rühm Biographie“, in: Ingrid BRUGGER – Heike EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), Berlin: Hatje Cantz Verlag 2017, s. 253.

Jeden z jeho prvních ideogramů pochází z roku 1954. Ve *sjednocení* (1954–57) Rühm zobrazuje opravdu sjednocení nápisů „sjednocení“ z horních okrajů doprostřed stránky. Toto je typická *konkrétní* tvorba – do sebe zacyklený znak. Sám Rühm však chápe úkol *ideogramu* trochu širěji než Gomringer: „[Ideogram] není jen tautologický, text mu spíše propůjčuje dodatečnou informaci, kterou není možné se dozvědět vizuálně.“⁹¹ Takto rozšířeně vypointovaný *ideogram* vytvořil například ve spolupráci s Konradem Bayerem, svým přítelem z Vídeňské skupiny. Jmenuje se *10 životních kréd pro čtyřicetiletého* (1959):

- 1.) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- 2.) 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- 3.) 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- 4.) 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- 5.) 5, 6, 7, 8, 9, 10.
- 6.) 6, 7, 8, 9, 10.
- 7.) 7, 8, 9, 10.
- 8.) 8, 9, 10.
- 9.) 9, 10.
- 10) 10.⁹²

Jak tento *ideogram* ukazuje, životních pravidel zpravidla ubývá. I tento text splňuje všechny aspekty konkrétní poezie – je také strojopisný, je autonomní, odkazuje sám na sebe, navíc je mezinárodně pochopitelný (pokud přeložíme jeho název), ale přesto je to svého druhu poměrně sebeironický vtíp.



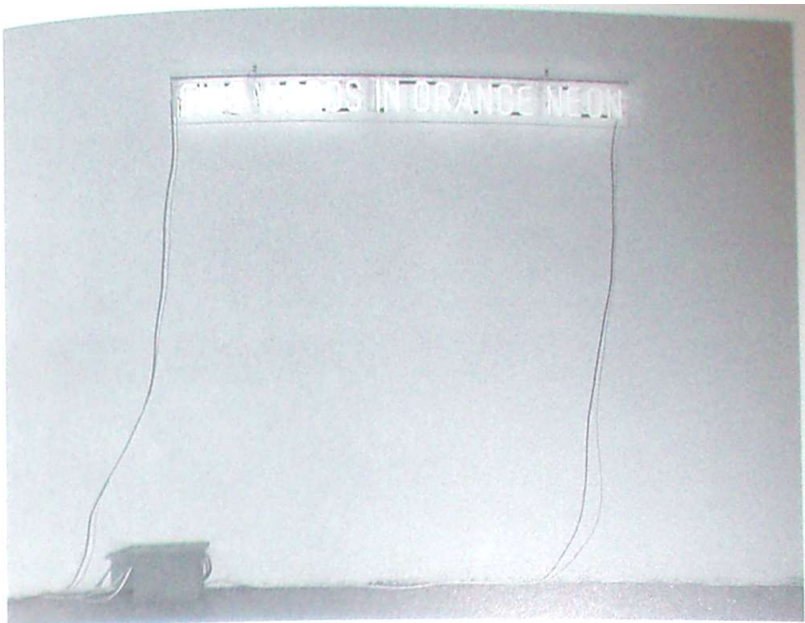
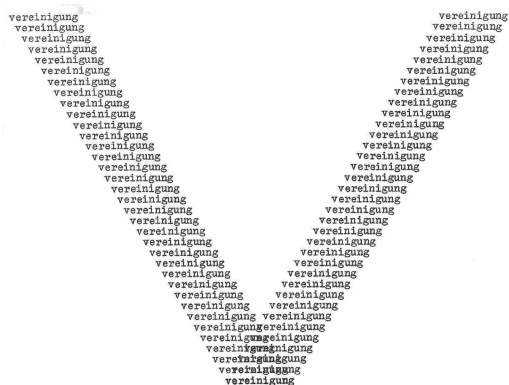
- Franz Mon, *rotor*, 1967;

silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio
 silencio silencio silencio

Eugen Gomringer, *silencio*, 1953.

⁹¹ Gerhard RÜHM, „Texte zu Werkgruppen“, in: Ibid., s. 245.

⁹² BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 75.



- Gerhard Rühm, *sjednocení*, 1954-57; Joseph Kosuth, *Five Words in Orange Neon*, 1965.

3.2. Erotičnost tajnůstkářského znaku

Konceptem ideogramů se Rühm silně inspiruje v celé svojí tvorbě – ať už ve formě strojopisů, koláží, nebo třeba *fónických básní*⁹³. Například jeho *Dechová báseň* (1954) je složená ze čtyř souvislých nádechů a výdechů, po pátém nádechu se však proces zastaví a posluchač znejistí, ale výdech nakonec přijde. Z hlasu zbude jen nesdělná část informace – akustická – podobně jako zpravidla ze znaku zbývá vizuální složka u vizuální poezie. Přesto je zde náznak možného dramatu. Podobně je tomu u další jeho *fónické básně* s názvem *12! Číselná báseň* (1979). V ní autor rytmicky recituje čísla, někdy do rytmu prolne prvek valčíku, jindy swingu, avšak nakonec i zde dosahuje plnosti – tedy čísla 12. Dech či hlas je použit tak, že je možno nějaký význam předpokládat, ale nelze se ho dozvědět, básně „tajnůstkář“. Nezakrývají jen obsah, ale také si s posluchačem hrají na hádání významu. Kromě toho mají kompozice obou *fónických básní* rytmus a jejich aranž se výrazně podobá hudební skladbě.

Teoretik a umělec Peter Weibel svůj příspěvek v katalogu Rühmovy vídeňské výstavy (Bank Austria Kunstforum, 4. 10. 2017 – 28. 1. 2018) nazval „Gerhard Rühm – jazykový umělec jako průkopník intermédií“. Podle Weibela dokáže Rühm pracovat s rozličnými médii skladebným způsobem a mimo jiné i divadelními postupy zpochybnit role jednotlivých médií. K tomuto „mediálnímu vykojení“,⁹⁴ o němž mluví Weibel, však nedochází proto, že je Rühm intermediální (že o textu uvažuje jako o hudební skladbě nebo že pracuje se zvukem jako textem). „Vykojení“ přichází s proměnou taktiky mediální práce: skrze médium nepřichází to, co by divák očekával. Díky Rühmově schopnosti intermediálního uvažování (intermediální intuice) dílo své sdělení zakrývá, ale zároveň na ně sonickým – tedy akcento-

⁹³ Fónická báseň klade důraz na akustickou stránku věci, pro ni je komponovaná, nebo je nehraná rovnou na pásku. TOŠKOVÁ, „Slovník základních pojmů...“, s. 200.

⁹⁴ Peter WEIBEL „Gerhard Rühm – der Sprachkünstler und Pionier der Intermedia“, in: BRUGGER – EIPELDAUER, *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 58.

vaným způsobem⁹⁵ odkazuje. „Tajnástkaření“, tj. zakrývání a naznačování významu, se tak stává specifickou taktikou.

Naše myšlení je utvářené jazykem a je vedeno touhou po poznání. V knize *Myšlení vnějšku* popisuje psychologii vyjádření filosof Michel Foucault a vidí v jazykovém myšlení příbuznost s principy erotiky (vábení jednoho, nevšímavost druhého). Jsou silně propojeny ve vzájemně se doplňující hře, která nás vábí ke sdělování, ačkoli nepřináší kýžený výsledek. Jen se ukáže, že „vnějšek je zde otevřený, bez jakékoli intimity a ochrany.“⁹⁶ Horlivost po vnějšku by však vedla ke zbloudění, zarputile by se snažila udržet se na více cestách zároveň,⁹⁷ vzniká tak nevšímavost k vábení beze slibu, které je samo bytostně nevšímavé.⁹⁸ Ona nevšímavost z horlivosti je záměrně viditelnější i zastřenější, je dvojznačnější. „Tato nejistota, jež mění horlivost a nevšímavost v rub a líc téhož, má svým zřejmým principem *bezstarostnost*.“⁹⁹

Když využijeme foucaultovskou imaginaci, tak má Rühmovo vyjádření pudovou touhu vysvléci vnějšek z jeho horizontu a přitáhnout jej k sobě. Jeho touha po sjednocení silným, ale bezstarostným gestem je ale vlastně „jen tak nenucená“, což je princip nejen vyjadřování, ale i flirtu a erotiky, jak se ukazuje ve Foucaultově textu i v Rühmově tvorbě.

Zakrývání významu vizuálních básní je běžný a zásadní jev v celé experimentální poezii, tedy i v *poezii konkrétní*. Ať už je to z důvodu na sebe odkazujícího znaku, nebo vytvoření vizuálního napětí. Obojí nacházíme u Heinze Gappmayra, autora, který celý život působil v Innsbrucku, jehož tvorba je tvořena z valné části právě ideogramy. Je znám také pro své prostorové texty a textové instalace ve veřejném prostoru, které vymýšlí od sedmdesátých let. Příkladem může být jeho instalace *Již neviditelné* (realizováno 2003 podle předlohy ze sedmdesátých let), ve které z jedné strany náspu stojí „ještě neviditelné“ a z druhé „již neviditelné.“ Nápis na starém železničním náspu je tautologickým komentářem k fyzické bariéře prostoru i k charakteru jazyka samotného. Tato jeho práce se odkazuje na okolnosti jazyka a znaku, který je platný sám o sobě. Gappmayr o tom píše:

Vizuální poezie zviditelňuje, jak se pouhé čáry proměňují v logické smysluplné znaky umožňující svět. Nejde jí o zprostředkování smyslově vnímatelné skutečnosti skrze řeč, ale o objevení dokonalosti pojmů ve znacích, které jsou samy o sobě reálné.

Pojmy zůstávají idejemi, pokud nejsou zcela nebo částečně odvoditelné z empirie.

Konkrétní poezie se vztahuje na základní ontologické pojmy, jako je různost, stejnost, všechno, nic, vztah, jednota, mnohost, nutnost, možnost atd. Myšlené je pro ni identické s tím, co je.¹⁰⁰

⁹⁵ Hravě či kompozičně zvukové zpracování je vzorem přímého emotivního působení díla bez nutnosti znát systém (jako u literatury) nebo technice odborně rozumět (jako u výtvarného umění). Výtvarní umělci se od počátku 19. století snaží tomuto cíli vyrovnat. Sonický aspekt díla tak pro modernu platí jako možnost nezprostředkovaného emotivního působení. Souvztažnost provedení tónu a slovní asociace vnímá jako popud ke svojí práci i Gerhard Rühm. Viz Heike EIPELDAUER, „Die Versinnlichung des Zeichens“ – Gespräch mit Gerhard Rühm“, in: BRUGGER – EIPELDAUER, *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 11.

⁹⁶ Michel FOUCAULT, *Myšlení vnějšku*, Praha: Herman & synové 2003, s. 47.

⁹⁷ Ibid., s. 48.

⁹⁸ Ibid., s. 51.

⁹⁹ Ibid., s. 50.

¹⁰⁰ „Die visuelle Dichtung macht sichtbar, wie sich losse Striche in sinnhaft-logische, Welt ermöglichende Zeichen. Ihr geht es nicht um die Vermittlung einer sinnlich wahrnehmbar Wirklichkeit jenseits der Sprache, sondern um das Erscheinen der Idealität des Begriffes als Zeichen, die für sie allein real ist.

Vidíme, že Gappmayr odlišuje běžně užívaný jazyk od postupu na sebe odkazujícího znaku, který má svou ontologickou platnost – mluvčího tedy nepotřebuje. Tak autor vysvětluje *konkrétní umění*. Na základě zmíněných úvah a děl bychom tedy takovou tvorbu měli řadit ještě pod princip autonomní tvorby, kam patří i jeho instalace ve veřejném prostoru.

K této tendenci můžeme řadit i jinak intermediální dílo Gerharda Rühma – jeho filmovou animaci pomocí slov – *Tři kinematografické texty* (1969/1970). Pomocí geometrické animace zde z bodu vzniká kruh, který následně hledá svá slova. Film autorovi umožňuje ještě přesněji časově aranžovat téma vzniku slov a vyjadřování. Zásadní je zde věčná nespokojenost slova s vyjádřením a také funkčnost bodu, kruhu a čáry jako základních víceznačných a do jisté míry univerzálních znaků. Zatímco z počátku se nezdá být podstatné nějaké slovní sdělení zobrazovaných znaků, nakonec se v permutativním sledu vystřídají slova, jejichž rytmičnost navozuje dojem proměnlivosti prožitku¹⁰¹. Sdělení není exaktní a právě nejasnost je spojuje slova. Nejasnosti pomáhá i filmový střih skladby. Jako by text diváka ani nepotřeboval. Slova se prolínají na základě vizuální a akustické příbuznosti jednotlivých částí.¹⁰² Tím tato pohyblivá etuda odkazuje k principům *konkrétního umění*. Stojí za povšimnutí, že kompozičnost a rytmičnost je u všech autorových prací dobře promyšlená. Rühm je vzděláním hudební skladatel a dodnes skládá písně, šansony a zejména vytváří koláže a fotomontáže, v nichž má kompoziční řemeslnost velký význam. Tato skladba nezakrývá, aby nás popudila nejasností, tato skladba je nezřejmá proto, že je sama o sobě dokonalá.

Je to jiný typ hry, než když je nějaká část najednou vědomě zakryta a jiná nečekaně odhalena, což trefně popisuje Michel Foucault. Takovýto sdělně-erotický princip jazyka se u Rühma objevuje v autorských knihách *Na počátku bylo slovo* (1965) a *Mysterium Já* (1965), v nichž zakryl většinu slov z původních knih – až na slova, která měla tematický potenciál: spojení jedince a absolutna. Zkoumal a rozváděl dál princip převzatý z *konkrétní poezie*, která vytváří „extrémně komprimované básně“.¹⁰³ V jeho práci „původní předloha ještě působí svou auroou,“¹⁰⁴ i když původní obsah je zahozen nebo úplně přepracován. Je to pořád fenomén jazyka (vábení myšlenky a nevšímavost pojmu).

Zakrývání pro Rühma není tak primárně autonomní jako pro Gappmayra. Svědčí o tom i Rühmovy koláže *Welt-raum* (1955) i mnoho pozdějších koláží a fotomontáží. Záměrně vytváří napětí mezi plochami, obrazem, barvou i textem, které se snaží různými způsoby vzájemně ovlivňovat – hrají s divákem hry na zakrytí nebo možná nezakrytí, protože nebylo co zakrýt – „tajnůstkář“. A je příznačné, že pro tyto koláže používá často erotické výstřižky. Erotičnost je totiž lákání vnějšku. A volný prostor – ať zmíněný nápisem nebo vytvořený

Begriffe sind Ideen insofern sie von der Empirie überhaupt nicht oder nur unvollständig ableitbar sind. Die konkrete Poesie bezieht sich auf allgemeinsten ontologischen Bestimmungen wie Verschiedenheit, Gleichheit, Etwas, Nichts, Beziwhung, Einheit, Allheit, Notwendigkeit, Möglichkeit, usw. Das Gedachte ist für sie identisch mit dem, was ist.“ Citace viz REICHARDT, *Between Poetry and Painting*, s. 43, 45.

¹⁰¹ Střídají se zde po sobě slova „gehen“ (chodit), „ruhen“ (odpočívát), „gegen“ (naproti), „geben“ (dávat), „heben“ (hýbat), „beben“ (třást), „eben“ (zrovna) a „dehnen“ („roztáhnout“). Gerhard RÜHM, *Drei kinematografische Texte*, Wien: Freibord 1996, nepag.

¹⁰² Tento postup i podobné kořeny slov použil i u básní-ideogramů ve sbírce *konstelace* (*konstellationen*, 1961), např. u děl *chodit* (*gehen*) a *ty* (*du*), obojí z 50. let. Viz Gerhard RÜHM, *Průřez*, Praha: Rubato 2021, s. 38, 39.

¹⁰³ Gerhard RÜHM, „Texte zu Werkgruppen“, in: BRUGGER – EIPELDAUER, *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 246.

¹⁰⁴ Ibid.

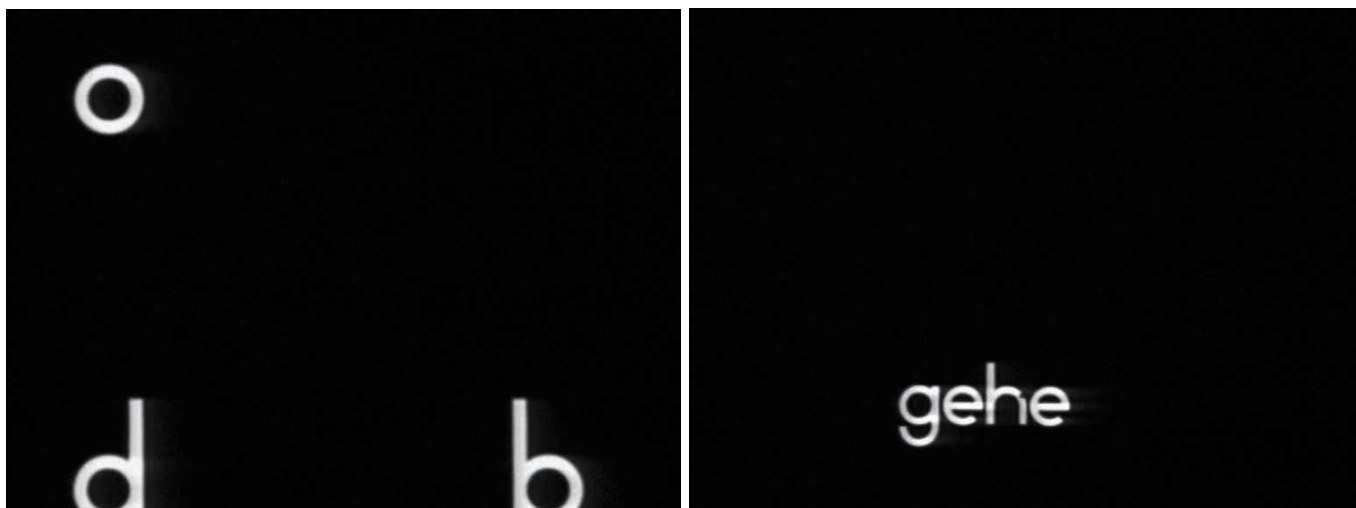
vizuální práci básně – je zde přímým protikladem erotického vábení. Vábit může někdy spíše zakrytí než odkrytí, záleží na taktickém vystavění situace.

Rühmovy koláže, jeho začerněné knihy i jeho zmíněné *fónické básně* je třeba číst jednak jako vtip o naivitě vyjadřování, ale zároveň jako snahu o překročení autonomie uměleckého gesta. Rühm využívá princip vábení. Znaky si zde nevystačí samy o sobě, vytvářejí mezi sebou vztahy a napětí, které vychází z taktiky nesdělení významu, zato podnícení významu. Ten je pouze naznačen, ale nepřichází – jako *simulakrum*. Celé sítě významů jsou však podníceny právě vztahy mezi znaky, které jsou ale prokazatelně jen jednou z možností – typicky u zakrytých slov. Tím odkazují na další možnosti a činnost divákovy představivosti dává celému dílu smysl, i když ne definitivní význam. Variabilní princip tedy může v doposud autonomní tvorbě ukazovat cestu k postmoderně. Potvrzuje to i způsob, jakým rozlišuje principy moderního vs. postmoderního Hal Foster: „Nutit přesvědčení versus zpochybňovat; hledat podstatné versus odhalit podmíněné,“¹⁰⁵ přičemž prvním z dvojice popisuje pozdně moderní přístup.



- Heinz Gappmayr, *Již neviditelné*, 70. léta.

¹⁰⁵ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 58.



- Gerhard Rühm, *Tři kinematografické texty*, 1969/1970.



- Gerhard Rühm, *Welt-raum*, 1955;

Mystérium Já, 1965.

3.3. Nachträglichkeit

Rühm dokáže v jednom období uvažovat odlišnými postupy – v ideogramech zjevně rozvíjí principy *konkrétního umění*, zároveň pracuje se zaměřením na diváka, záměrně jej znejišťuje v otázce vyznění svých děl. Například tak činí vizuální básní *okno* (1958), kterou napsal společně s Oswaldem Wienerem právě v době jejich zájmu o konkrétní umění. Caroline Lillian Schopp ji vnímá jako zásadní inovaci, je totiž rámem pohledu na fragmentovanou skutečnost. Tento rám sloužil i předešlým avantgardám jako prostor pro rozvinutí osobitého přístupu umělce.¹⁰⁶ Ve strojopisné koláži *okno* je text završen fotografií ohořelé hlavy. Po šest stran se zde opakuje slovo „kolej“ (gleis), které je zprvu jen na konci řádku, pak zakryje celou stranu, pak jej na okamžik vystřídá slovo „zátáčka“, pak zase ustoupí do strany stránky, až nás dovede ke střídání slov „list“, „stopa“, „zátáčka“, „umyvadlo“, „cvak“. Na konci jsou už slova přes sebe přepisovaná a nejasná. Následují vysvětlivky sedmnácti slov jako „tenký“, „plochý“, „studený“, „ostrý“, „lesklý“ atp. Zde *iterace*¹⁰⁷ působí jako nesmírné zúžení

¹⁰⁶ Caroline Lillian SCHOPP, „Gerhard Rühms Body Art“, in: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 42.

¹⁰⁷ Opakováním slova, znaku či motivu se mění jeho význam, ve zmnožení už se není možné na ně dívat stejně. Zmnožení vytváří divákovi zkušenost, již se pak nemůže zbavit. Účinek motivu nemusí vždy znamenat jeho zesílení, *iterace* může naopak pracovat i s otravností motivu.

domnělého příběhu, zúžení pouze na koleje či upřený pohled pod nohy nedovoluje čtenáři po šest stran vnímat žádný zřejmý kontext. Ani vysvětlivky, které některé fragmenty překládají do světových jazyků, nepomohou jasně určit smysl díla – teprve drastická fotografie hlavy uhořelého člověka je zjevným odkazem na koncentrační tábory.

Této zdánlivé neodadaistické koláži předcházeli Rühmův stejnojmenný text *Okno* (1957), v němž vypravěč sleduje pohled do otevřeného okna. Vypravěč se pak zaměří na sledovanou osobu v interiéru a pak na jejího partnera. Ti nakonec ve skrumáži doteků a vzdechů splynou v milostném aktu.¹⁰⁸ V chronologicky prvním stejnojmenném textu *Okno* došlo skrze fragmenty ke splynutí autora s námětem. V druhé básni se text nese ve velmi nezaujatém duchu, třetí však kontrast s aspektem vzpomínky, chceme-li válečného děsu. Nešlo jen o neodadistickou tvorbu na základě náhody nebo aktu destrukce umění, jak by se na první pohled zdálo. Šlo o řízený proces, který měl ukázat trhliny v aspektu vzpomínání, a to za pomoci konceptu rozbití jazyka a vizuální zjevnosti prostřednictvím zarámování námětu. Zarámování se vždy hodí, chceme-li dát prostor lidem, kteří se stydí, aby opravdu od srdce sdělili, co cítí, i když to ještě neumí pojmenovat.¹⁰⁹ „Subjektivita není stanovena jednou provždy; je strukturována jako sled očekávání a rekonstrukcí traumatických událostí,“¹¹⁰ píše Hal Foster, když hledá předpoklady uměleckých děl pro cestu k postmoderně.

I v Rühmově tvorbě jde jednoznačně o snahu rozbít princip jednotnosti vyprávění, je zde zjevná cesta k přehodnocení sdělného smyslu díla – nakolik má být smysl zjevný a nakolik ukrytý. Montáž (ať obrazová, textová či zvuková) je zde ideálním prostředkem, jak se tyto dva přístupy mohou prolínat. Hal Foster si ale musí položit otázku nikoli po tom, jaké trauma společnost řeší, ale jak se toto trauma projevuje, a používá k tomu psychologický pojem *Nachträglichkeit* („dodatečnost“). Původně znamená vyjevování traumatu v nečekaných situacích – dodatečně a v pozměněné podobě. Ovšem postmoderní výtvarné umění podle něj vyvinulo „specifické otázky, které odložené jednání klade: opakování, difference a odkládání; kauzality, časovosti a narativity.“¹¹¹ Taková tvorba se snaží působit dodatečně. K tomu je nutné, aby autorův rukopis nepředurčoval význam a aby se práce se smyslem média proměňovala za cílem oddálení významu.

Mnohé z těchto principů jsme viděli u *okna* (1958) od Rühma a Wienera, ale jsou viditelné u mnoha dalších autorů. U dalšího vídeňského básníka Ernsta Jandla, který sice nebyl členem Wiener Gruppe, ale do mezinárodního hnutí konkrétní poezie se také zapojil, najdeme dva příklady. Nejde o vizuální experimenty, ale každá z básní rozbíjí různý charakter sdělení. Ve zcela nepřeložitelné básni „*wien : heldenplatz*“¹¹² je užit jazyk plný romantického patosu, který se v neologismech slučuje s loveckou hantýrkou. Jandl se vysloveně vysmívá Hitlerově řeči při anšlusu Rakouska, kterou jako dítě zažil. V tomto jinak docela vypravěčském textu se

¹⁰⁸ Gerhard RÜHM, *Fenster. Texte*, Hamburg: Rowohlt Verlag 1968, s. 13–37.

¹⁰⁹ Hra se proto doporučuje jako základní pedagogicko-psychologická pomůcka pro práci s kolektivem, jehož členové se před sebou přirozeně stydí buď proto, že se neznají, nebo naopak proto, že se znají už dlouho, a bojí se vystoupit ze svých rolí.

¹¹⁰ „... subjectivity is not set once and for all; it is structured as a relay of anticipations and reconstructions of traumatic events.“ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 29.

¹¹¹ „... developed the specific questions that deferred action poses: questions of repetition, difference, and deferral; of causality, temporality, and narrativity.“ Ibid, s. 32.

¹¹² Ernst JANDL, *Laut und Luise*, Stuttgart: Reclam 1976, s. 37.

rozbíjí srozumitelnost slov, zatímco v jeho tzv. *německé básni*¹¹³ jde zase o *partiturní*¹¹⁴ text, který je roztržštěnou vzpomínkou na vlastní dospívání v době druhé světové války. Čteme-li text řádek po řádku, vzniká v rytmičké skladbě napětí, místy je rytmus volný a meditativní, jindy se mísí útržky vět a jindy je text tísnivě zahuštěný a při dodržení původního rytmu čtení až překotný. Je zde patrný rozpad lineárního času a překrývání časových rovin, situací a úhlů pohledu: prolínají se zde myšlenky chlapce, Židovky, vzpomínky dospělého na minulost, jeho vnímání současnosti, útržky z médií, nejasné vtipy a zároveň velká lítost a přiznání viny. Oba Jandlovy texty z padesátých let zřejmě usilují o vyrovnání se s minulostí. Vítání Hitlera při anšlusu se v poválečném Rakousku – na rozdíl od Německa – nestalo důvodem k celospolečenskému studu a zahanbení. Bylo naopak nadlouho tabuizováno podobně jako mnohá jiná témata.

Nachträglichkeit se projevuje asi úplně nejvýrazněji ve slavné rozhlasové hře Ludwiga Hariga: *Květinový kus* („Blumenstück“, 1968). Ani ona nemá jednoznačný děj. Je to dlouhá báseň komponovaná se zvuky a situacemi, kdy rampy koncentračních táborů zarůstají květinami a děti, které si na nich hrají, objevují koleje vedoucí do rozpadající se továrny. Text je symptomem zapomnění. Navíc odhaluje jeden krutý a možná i záměrný paradox lyrických názvů koncentračních táborů: Bukový les (Buchenwald), Březový háj (Birkenau), Velká růže (Gross-Rosen). Nacismus se rád odkazoval na romantický básnický jazyk 19. století, i když často samoučelně používaný, což ironizuje v básni „wien : heldenplatz“ i Ernst Jandl. Umělci v post-nacistických zemích či v zemích s komunistickou totalitou měli zkušenosti s frázovitostí jazyka i jednotlivých tezí. Nedůvěra v zneužitelný jazyk je patrná jak u Gerharda Rühma, Ernsta Jandla či např. Helmuta Heissenbüttela, tak prakticky stejně u Jiřího Koláře,¹¹⁵ který se v českém prostředí nakonec rozhodl psanou báseň rozbít ve prospěch výtvarné a experimentální práce.

Popis poválečných traumat a přehodnocení vztahu básníků k pravdě by mohl dlouho pokračovat, ale nyní nás zajímá, jak se tato *Nachträglichkeit* odrazila v estetice experimentální poezie. Specifičnost zmíněných projektů spočívá v proměně práce s poslepovanými fragmenty směrem k jejich vnímání velice skladebným a časově nelineárním způsobem, čímž naplňují teze Hala Fostera o položení nové otázky narativity a výše zmíněné časovosti¹¹⁶. Zároveň se tvorbou uvolňuje trauma – znatelná, byť třeba nevyslovená tíže, která se za ukázkami skrývá, je zajímavá hlavně proto, že stejně se chová naše tělo a mysl: ukrývá traumata do humoru, do zúžení pohledu, zapomnění nebo přísné věčnosti. V dílech můžeme pozorovat i otázku kauzality, kterou Foster zmiňuje – příčina a následek nebyly v dílech často logicky zcela vysvětleny. Ona tvorba z popudu traumatu vysvobodila mlčící básníky, ale také objevila nové pojetí toho, jak a proč se vlastně tvoří.

Obecně lze říci, že důvěra v autonomní gesto (vizuální, hudební, strojopisné atp.), která je pro *konkrétní umění* příznačná, nebyla pro ně primárním aspektem tvorby, ale inspirací

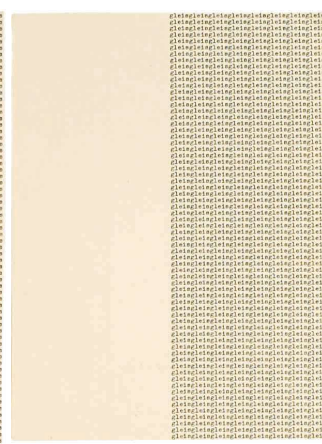
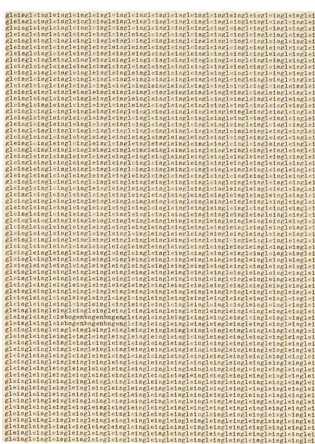
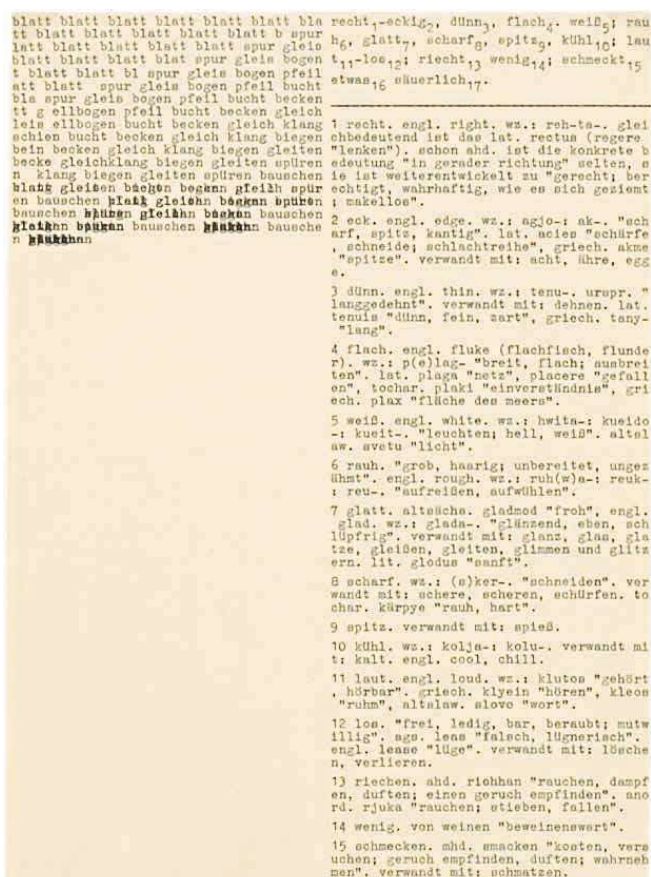
¹¹³ Ernst JANDL, *Mletpantem*, Praha: Odeon 1976, s. 27–37. Viz přílohy.

¹¹⁴ Partiturní básně, texty a vizuální díla slouží jako předloha pro jejich předvedení, někdy mají formu zápisu do notové osnovy, někdy je rytmičnost obsažena v řádcích jdoucích standardně dolů (jako u *německé básně*), jindy je vizuální zpracování zcela libovolné.

¹¹⁵ Jiří Kolář si v padesátých letech píše do deníku: „úkol a poslání literatury zůstává od věků do dneška stejný, ten neomezeně prostý ve své složitosti: NELHAT!“ Jiří KOLÁŘ: *Černá lyra; Čas; Očitý svědek*, Praha: Mladá Fronta 1997, s. 284.

¹¹⁶ Viz pozn. 111.

k novým taktikám autorství. Není zkrátka možné tvořit zcela expresivně sám za sebe, ani zcela autonomně za báseň. Znovu Hal Foster: Vývoj, který tvrdí, že stojí na *individuálním subjektu*, ve skutečnosti stojí na „*subjektu jako subjektu*.“¹¹⁷ A právě sebe-instalace básníka je to, co na poli experimentální poezie hledáme a co by bylo obtížné najít u opravdu čisté *konkrétní poezie*.



- Gerhard Rühm a Oswald Wiener, *okno* 1958 (strany 5-9).

3.4. Oddálení

Důležitou spojnicí experimentální poezie s konceptuálním uměním je snaha o oddálení smyslu umění od užitého média. Tvorba je často procesuální a artefakt díla pak nemá takovou váhu, nebo se jeho smysl posunul do interpretace – tedy podílí se na něm divák. V každém případě přestává fungovat tradiční postup – otisk autorova záměru do díla a rukopisu. Dílo samo je spíše příležitostí, jak proměnit taktiku vztahu k médiu, k fenoménu autorství a jak vzniklé otázky využít ve vztahu k divákům/čtenářům – zkrátka obecenstvu: Principem oddálení tvorby od média postupně vzniká i autorská politika.

Než však začnou umělci opravdu takto vědomě pracovat, začíná se materiál, s nímž pracují, chápat jako symptom proměny vnímání. Viděli jsme to již u *německé básně* Ernsta Jandla, kde se čas vnímání i úhly pohledu v básni proměňovaly, a přesto text tvoří dohromady jeden skladebný celek. To z této básně ještě nečiní postmoderní dílo, ale v jejím způsobu

¹¹⁷ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 28.

vyrovnání se s minulostí můžeme pozorovat proměnu pohledu na médium, která už k post-moderně míří.

Autoři Vídeňské a Stuttgartské skupiny si oblíbili pojem „totální umění“ (viz kap. 3.5.), které pro diváka vyznívá jako jednotný a zřejmý umělecký prožitek, ačkoli ve skutečnosti je to chaos a nesrozumitelný zmatek. Divák se pak naučí vnímat svět více režírovaně. Sice je u totálního umění deklarováno, že se jedná o celistvé umělecké dílo (viz kap. 4.1.), více už však závisí na divákovi, jak pro sebe mozaiku poskládá. Umění se stává takticky režírovanou proměnou způsobu mediálních prožitků diváků. Sjednocení různorodých vjemů vzniká až v divákově reakci. Jde tedy o rafinované oddálení *aktantů* umělecké reprezentace – autora, básně, zvuku a diváka¹¹⁸. Základním charakterem tohoto přístupu je simulace jednoty.

Naivita tohoto postupu vynikne ve dvoumediálním díle. Básně Rühmovy sbírky *Wahnsinn, Litaneien* (1973) byly otištěny písemně i vydány namluvené na desce.¹¹⁹ Peter Weibel popisuje, že i u jeho děl, která vzájemně vyvažují zvuk a písmo, je „jen divák sám interpretem“¹²⁰ V textu *Sbližení* (1970) klade Rühm velký důraz na prožívání okamžiku před polibkem a paradoxně k názvu probíhá „oddálení“ příběhu ve věcnosti jazyka. Simulace je zdůrazněna také relativizací obsahu příběhu v opakujícím se úvodním sousloví:

slovo jako: přibližně
slovo jako: plné očekávání
slovo jako: trefně
slovo jako: obezřetně
slovo jako: kůže
[...]
slovo jako: nápad (myšlenka)
slovo jako: náhle nebo štěstí nebo nálada
slovo jako: věta
slovo jako: já jsem tady – nebo: u tebe, nebo hlas
slovo jako: hlas – nebo
slovo jako: vzrůst nebo tma
slovo jako zvenku, nesrozumitelně
slovo jako: víno
slovo jako: sdílet, nebo se podělit
slovo jako: smích

¹¹⁸ Pojem *aktant* užívá Sigfried J. Schmidt pro popsání všech předmětů a osob zúčastněných při komunikaci, a to jak umělecké (výtvarné i literární), tak sociální. Aktantem je tedy umělec i spisovatel, divák i čtenář, pero i štětec, hláska, interpunkce atp. Siegfried J. SCHMIDT, *Přesahování literatury*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV 2009, s. 12, 25.

¹¹⁹ Myšlenka na knihu natočenu i na zvukovém nosiči je zřejmě prastará jako poezie sama. Koncept totální knihy však je u Gerharda Rühma spojen s touhou šokovat, a to hned dvěma formami. Už dadaisté vycházeli z „napětí mezi písmenem, respektive typografií a zvukem hlasu.“ V té době však ještě nebyly dostupné hudební nosiče jako v šedesátých letech. Dadaisté se soustředili na živé vystupování. Raoul Hausmann předčítal v proměnlivém podání své *Plakatgedichte* (1918), Richard Huelsenbeck připravoval optofonetické básně komplexněji – různá velikost písmen znamenala různou rezonanci – a podle partitury byla provedena i známá onomatopoická báseň Kurta Schwitterse *Ursonate* (od r. 1920). KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie ...*, 2016, s. 36–40.

¹²⁰ „Der Betrachter allein ist der Interpret.“ WEIBEL, „Gerhard Rühm – der Sprachkünstler“, s. 57.

(smích)
(stále tišeji:) (stále hlasitěji:)
slovo jako: přiblížení
slovo jako: : skoro!
slovo jako: : : vesmír, všechno!!
slovo jako: : : : hned!!!
slovo jako: : : : : teď!!!!¹²¹

Vidíme, že celý text je postaven na rozdílu postav, na rozdílu představy a vhodného slova. Právě proto je užito sousloví „slovo jako“. Toto připodobňování můžeme srovnat s připodobňováním vztahovým, kdy si každý z páru projektuje do druhé osoby svou představu ideálního protějšku. Tento jungiánský princip¹²² můžeme vztáhnout nejen na vztah partnerský, tedy touhu po sblížení, ale i na vztah mluvčího a slova. Ideál zůstává v naší mysli. Fakt, že se slovo jen blíží naší představě, je zde prezentován jak souslovím, tak dvojtečkami. A jak je patrné, dvojtečky získávají navrch právě v okamžiku přiblížení. Přiblížení tedy vytváří dojem modelování situace naší představou, zároveň však narůstá mediální rozpor. Vědomí, že se sblížení odehrává v jazyce, přibližující se strany o to více separuje.

Na nahrávce jsou pak poznámky napsané v závorkách realizovány. Sousloví „slovo jako“ zní namluvené ještě jako výraznější oddělení pomocí vyprávění. Tím však nepůsobí rozpor v médiu, ale rozpor v obecnosti vyjadřování. Všimněme si užitého patosu ve větách, pojmy jako „nálada“, stejně jako milostného klišé okamžiků před polibkem. Klišé a patos jsou zde záměrné, připomeňme zálibu v brakové literatuře z dob kabaretů Wiener Gruppe¹²³. Zde tato braková situace, která právě svou nekomplikovaností působí nedůvěryhodně, pomáhá vzbuzovat nedůvěru vůči jazyku, který je napsaný i namluvený,¹²⁴ a tím i vůči oběma médiím, jimiž se sama báseň vyjadřuje. Paradoxní situace, zároveň pochopitelná a koncepční taktika. Je o rafinovaný nepřímý útok na médium za pomoci divákovy reakce, dalo by se říci „hybridní mediální taktika“.

Médium je vybíráno k poetické činnosti, ale vztah všech *aktantů* umělecké reprezentace¹²⁵ je dosti napjatý. Autor své médium takřka až zrazuje, využívá jej jako nositele informace, která však ve svém důsledku má za úkol podrýt autoritu média.

Zaměřme se na důsledek tohoto přístupu. Umělci jde o nedůvěru diváka ke sdělným médiím a k přehodnocení celého procesu sdělování. To už je cíl post-moderny, vyrovnání se se sémiotickým traumatem – kdo, jak a proč sděluje. Když si toto čtenář uvědomí, přehodnotí znovu svůj obecný vztah k pojmům, básni a jazyku na základě srovnání obou verzí. A právě zařazení vnímaného pojmu (*indexace*) je moment, který je základem postmoderního způsobu odkazování jazyka a umění a který je zde kreativně přehodnocován.

¹²¹ Původní znění viz přílohy. Gerhard RÜHM, *Wahnsin : Litaneien*, München: Hanser, 1973, s. 13.

¹²² Myšlen je zde vztah *anima* vs. *animus* (duše ženského a mužského rodu). Každá osoba má v sobě obě duševní podstaty. Tyto dvě duše, jež mají další vlastnosti, se mezi sebou ovlivňují a mají velký vliv i na celkovou lidskou psychiku i na vyjadřování. A tak i ve vztahu je reálný protějšek poměřován tím duševním.

¹²³ Heike EIPELDAUER, „Die versinnlichung des zeichens. Gespräch mit Gerhard Rühm,“ in: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 14.

¹²⁴ Samozřejmě v tom hraje roli historická zkušenost s propagandistickým zneužitím němčiny, které zaselo nedůvěru v jazyk, jak přiznává Gerhard Rühm. Ibid., s. 12.

¹²⁵ Viz pozn. 118.

Zatímco jazyk ve *znaku* vyjadřuje význam, *index* jej zařazuje. Můžeme tedy zařadit i to, co význam nenese. Rühm poukazuje, že značení významu je jen „něco jako“. *Konkrétní poezie* však často význam znakový vůbec nepoužívá a soustředí se jen na indexový. I teoretik *konkrétní poezie* Max Bense psal v roce 1965 o tom, že konkrétní poezie používá *indexy* spíše než *znaky*, protože tak může pracovat s jen částečnou zřetelností sdělení.¹²⁶ To může být odpovědí na otázku, jak porozumět vizuálním básním autora i teoretika Stuttgartské skupiny Franze Mona, na nichž můžeme pozorovat právě takový postup. Litery jsou u něj vypůjčené ze světa tištěných sdělovacích prostředků a svým vzhledem na něj odkazují. Neodkazují na nějaký přesný význam, nejsou ani záměrně nesmyslné jako u dadaistů. A tak i Monovy *Press-texty*, které vytvářel od začátku šedesátých let, můžeme číst jako vizuální básně, jejichž fragmentem nejsou slova, ale estetika fontu, typografie, čili duch původní předlohy, který je však zcela překomponovaný. Franz Mon používá litery jako náhodný i nalezený text.¹²⁷

Franz Mon je také autorem příznačné věty: „Neexistuje viditelná věc, která by zároveň nebyla čitelná.“¹²⁸ Ta se zaryla Ferdinandu Kriwetovi do paměti a spustila další úvahy o funkci i šíři média jazyka, textu a zvuku. Ferdinand Kriwet se k okruhu konkrétní poezie kolem časopisu *nota*¹²⁹ přidal již ve svých sedmnácti letech, a již v devatenácti poprvé vystavoval své *Pohledové texty* („Sehetexte“, 1961) a *Kotouče* („Rundscheiben“, od 1960). Ty jsou sestavené z útržků slov, jejichž jednotlivý přesný význam není podstatný, jsou ukázkou grafického výřezu (např. na stránce), jehož krása spočívá v tom, že se zde může náhodně setkat několik fragmentů slov a liter, které nemají být čitelné, nebo jen částečně, mají oddělit smyslovost textu¹³⁰. Kriwet často písmo přepisuje pomocí šablon nebo ručně maluje fragmenty liter (*poem paintings*, 1964-68), typografií písma si volí pro vjemové účely. Sděluje vizuální koncept, a ne obsah psaného, proto jsou jeho texty určené pro pohled. V 70. letech nechá proniknout do své vizuální práce hesla, prolíná je a tvoří např. palindromy. Takové práce nazývá *Super-pohledové texty* („Super-sehe texte“), protože obsah pomáhá zařadit vjem do kontextu, ale nemá jít o literaturu, ale o sjednocení vjemů do jednoho bodu. Mnohé z jeho děl jsou kruhové a evokují tvar gramofonové desky, v představě diváka se pak litery prolínají ještě živelněji.¹³¹

Kriwet je znám také jako autor rozhlasových kompozic, které mají podobný kolážový princip. Pracuje často s vypůjčenými slovy, která vypovídají o svém prostředí – například

¹²⁶ Max BENSE, „Konkrete Poesie“, in: GARBE (ed.), *Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht*, s. 80.

¹²⁷ Ralph GOERTZ, „Franz Mon, Konkrete Poesie, Biennale Venedig 1970“, video, 3:03 min., *Institut für Kunstdokumentation*, nahráno 12. 9. 2013, <https://vimeo.com/groups/24584/videos/74402171> (cit. 18. 3. 2020).

¹²⁸ Pavel NOVOTNÝ, „Střihněte to natvrdo“ (rozhovor s Ferdinandem Kriwetem), *pavelnovotny.net*, nahráno 2012, <https://www.pavelnovotny.net/preklady/ferdinand-kriwet/> (cit. 18. 3. 2020).

¹²⁹ Viz kap. 2.2.2. této práce. Jeho rané texty odpovídají estetice vizuální poezie, jsou zpravidla strojopisné, obsahově se dají popsat jako joyceovský *proud vědomí*. Jsou však také výsledkem jeho setkání s technikou psacího stroje, jíž využívá (podobně jako jeho kolegové) k psaní na papír na vícekrát, čímž může překrývat řádky a litery a obracet směry textu. Tuto zkušenost s detailem u strojopisu později opakuje při výtvarné práci ve větším měřítku.

¹³⁰ Dirk WESTERKAMP, „Schriftbilder: Jörg Immendorf – Ferdinand Kriwet – Astrid Klein“, in: Klaus Gereon BEUCKERS, Hans-Edwin FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, München: Edition Text + Kritik 2019, s. 100–102.

¹³¹ Sven BECKSTETTE, „Das Wortbild zum Bildwort – und darüber hinaus“, in: Gregor JANSEN (ed.), *Ferdinand Kriwet: Yester 'n' Today* (kat. výst.), Köln: DuMont 2011, s. 46, 48. Kriwetově přístupu k třídění informací se budeme věnovat v kap. 5.1. této práce.

o reklamě, letu do kosmu nebo sportovních utkáních. Jejich úloha je v zařazení do cílového okruhu a zbytek díla je vizuálně tematická montáž. Jasia Reichardt píše: „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.‘“¹³² Jasia Reichardt se zde odvolává na všeobecnou konzumní dehonestaci jazyka¹³³ a v ní správně pojmenovává, jaký má Kriwet vztah ke „zkaženému“ a fragmentovanému jazyku: zbožňuje jej. Kriwet nepracuje s jazykem na základě kritiky jeho omezené sdělnosti, ale využívá jazyk se vši jeho „prodejností“ k nejednoznačnému komponování. Nesděljuje informaci, ale bez hodnocení systému rámuje vnímání. U Kriwetových děl je možno mluvit o slovech, heslech, literách i zvukových útržcích přeskládaných v kompozicích jako o *simulakrech* – jsou to očištěné znaky. Slibují odkaz na nějaké sdělení, ale tím, jak jsou sestaveny, jsou daleko účinnější než originální text.

Tím jsou Kriwetova *simulakra* srovnatelná s pracemi v pop artu, podobně jako když Andy Warhol rozmísťuje *Krabice Brillo* (1964) nebo když využívá *iteraci*, aby docílil většího účinku. *Simulakrový* princip příslibu pak posiluje tím, že používá ikonické osoby nebo ikonické mediální či reklamní snímky. V tom je však rozdíl oproti Kriwetovi, který sahá po indexovém zobrazení. Kriwetovy texty jsou vzaty z veřejného prostoru a do veřejného prostoru jsou zasazeny, jako by byly reklamou – tedy tautologicky vůči tomu, co zobrazují. Ovšem slouží jako vizuální/zvuková montáž, která odkazuje na celou oblast. Jeho *simulakrum* není *znakem* jednotlivosti, ale *indexem* širšího fenoménu. O tautologickém využití indexového znaku mluví Rosalind E. Krauss v eseji *Obraz, text a index*. „Ve výsledném dojmu je vztah díla a tématu vztah indexický, vztah otisku a stopy. [...] Tato indexičnost je stejná jako u fotografie.“¹³⁴ Toto vyjádření nového estetického vztahu k materiálu je přesně použitelné i na Kriwetovu výtvarnou práci. Ve smyslu inspirace Franzem Monem přečetl Ferdinand Kriwet viditelnou věc a vytvořil z ní v montáži kompozici. Ale přečetl ji na rozdíl od Franze Mona tak, že ji nechal ve formě stopy, jako kdyby byl fotograf nebo reportér, který o věci podává zprávu více zvnějšku. Všichni zmínění umělci – každý v jiné míře – odsouvají hodnocení materiálu, s nímž pracují, přesto jej nějakým způsobem rozlišují.

To je princip myšlení, který filozoficky rozebírá Jacques Derrida. Jako dekonstruktivist je přesvědčen, že zkoumáným jevům porozumíme tehdy, budeme-li nedůvěřovat jazyku a budeme-li texty chápat i z hlediska účinku a intence jejich tvorby. Závěry je podle něj nutné oddalovat. Jeho pojem *differance* vyjadřuje „odložení“ a přitom je stále přeložitelný jako „různice“. Jde o myšlenkový postup, který je stále poután kolem nějakého významu, ale není veden daným logickým systémem k určenému cíli.¹³⁵ Je to typ rozlišování, které si zachovává zdravý odstup od svých vlastních závěrů, protože i ony jsou vedeny nějakým záměrem. Také Hal Foster píše, že pozměněné rozlišování času a textu je etapou na cestě k „teoretickému vypracování muzeologické časovosti a kulturní intertextuality“, kterou bude objevovat u Roberta Smithsona.¹³⁶

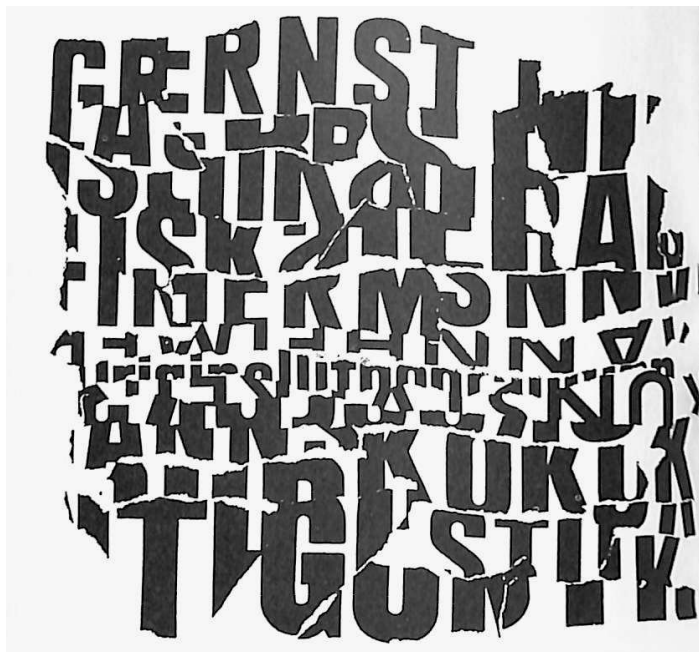
¹³² REICHARDTOVÁ, „Litera v umění“, s. 173.

¹³³ Která však již po první světové válce fascinovala Kurta Schwitterse k vytvoření Merz.

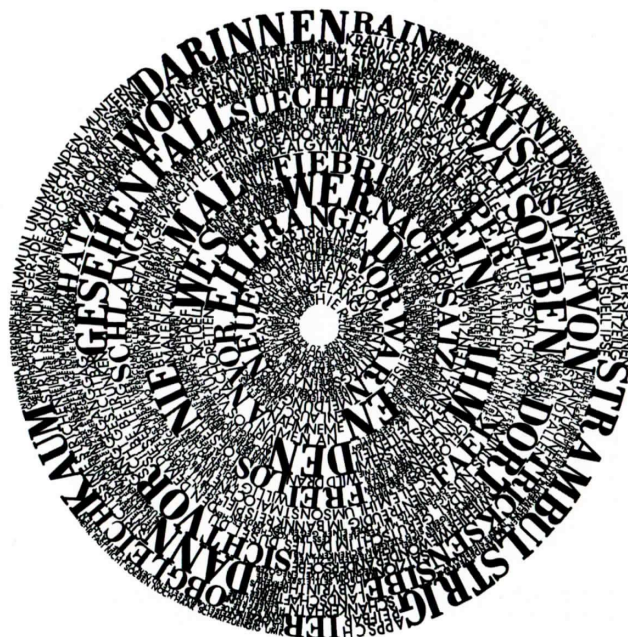
¹³⁴ Rosalind E. KRAUSSOVÁ, „Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let, in: Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 264.

¹³⁵ Jacques DERRIDA, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava: Archa 1993, s. 150.

Cestu k tomuto zcela zevnímu a volnému myšlení popisuje Foster jako postup, kdy „[n]ormativní kritérium kvality je vytěsněno vynalézavou hodnotou zájmu,¹³⁷“ a jako součást tohoto procesu zmiňuje i Derridovu *differance*. Tyto principy jsme objevili u Ferdinanda Kriweta a Franze Mona, kteří se dívají s tvůrčím nadhledem na tak vnitřní princip, jakým je jazyk. Kromě primárního pojetí sdělnosti tak u tohoto média nalézají nové kreativní účely. Jak se pak vynalézavá hodnota zájmu projevuje na vztahu experimentálních básníků k médiu?



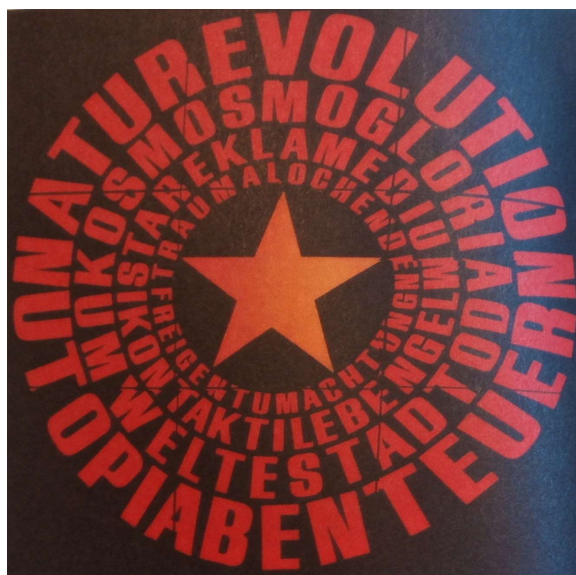
- Franz Mon, *Press-text*, nedat.;



Ferdinand Kriwet, *Kotouč č. 1*, 1960.



- Andy Warhol, *Krabice Brillo*, 1964;



Ferdinand Kriwet, *Super-sehe text*, 1971.

¹³⁶ „... but also the theoretical elaboration of museological temporality and cultural intertextuality“ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 32. Kulturní intertextualitu budeme detailněji zkoumat v kap. 5.2. této práce.

¹³⁷ „the normative criterion of quality is displaced by the experimental value of interest ...“ *ibid.*, s. 57.

3.5. Totální umění

„Tímto způsobem se předmětem kritického zkoumání stává méně podstata média než sociální efekt (funkce) díla,“¹³⁸ pokračuje Hal Foster. Je zjevné, že pro umělce bude postupně důležitější, jak dílo pracuje navenek, než jak se vztahuje ke svému médiu. Je důležité zmínit, jak Foster argumentuje v případě umělecké tvorby a jaký klade důraz na její vědomé vymaňování se z formálních konstruktů. Tento krok popisuje také Peter Weibel, když popisuje tvorbu Gerharda Rühma jako „mediální vykojení.“¹³⁹ Gerhard Rühm totiž mimo jiné klade důraz na to, jak jím zpracované médium může narušovat a proměňovat celistvost uměleckého gesta ve prospěch položení konceptuální otázky, kterou dílem často nastoluje. O kategorizaci média však nepíše v manifestech a nepublikuje estetické studie, jako to dělají jeho kolegové za oceánem, charakter mediální práce se u něj proměňuje skrze dílo. V rozhovoru otištěném v roce 2017 v katalogu vídeňské výstavy popisuje, že dění na literárních kabaretech okruhu Vídeňské skupiny označovali jako „čirou *událost*“, protože jim pojem „happening“ ještě nebyl znám, ale princip akcí vidí Rühm obdobný jako u Allana Kaprowa.¹⁴⁰

Literární kabarety, které skupina pořádala, byly inspirovány dadaistickým Kabaretem Voltaire¹⁴¹, přesto se i zde děly převratné *události*. Ve scéně *Dva světy* (navrženo 1958, realizováno 1959) Friedrich Achleitner a Gerhard Rühm performativně zničili funkční klavír, předtím Konrad Bayer četl průvodce po indických nevěstincích a Oswald Wiener svůj filozofický text. Akce byla první uměleckou destrukcí klavíru chápánou jako performance. Tato scénka však měla divákům vnuknout otázky po smyslu vyjádření i otázky po prožívání a průběhu vnímání. Hal Foster píše, že otázka divadelnosti je pro přerod umění zásadní, pohybujeme se od zprostředkování uměleckého procesu k produkci situace.¹⁴² Řečeno pojmy Michaela Frieda, od *zpřítomnění* (*presentness*), k *přítomnosti* (*presence*).¹⁴³ Absurdní scénka *Dva světy* zůstává spíše poplatná tradici dadaistických kabaretů. Odehrává se pořád ještě na jevišti – ve sféře oddělené od běžného dění. Ale autoři chtějí zasáhnout i civilní sféru. I proto vystupují ne jako postavy v příběhu, ale jako oni sami. A na jevišti dělají to, co v hloubi duše chtějí, jak popisují v úvodním textu programu *Druhého literárního kabaretu*.¹⁴⁴ Píší také: „Máme v úmyslu naše publikum vychovávat, a to k tomu, aby si rozšířilo svůj okruh vnímání, aby integrovalo své dojmy a zdolávalo tak i komplikovanější myšlenkové souvislosti.“¹⁴⁵ Toto

¹³⁸ „In this way the object of critical investigation becomes less the essence of a medium than "the social effect (function) of a work.““ *ibid.*, s. 58.

¹³⁹ Peter WEIBEL, „Gerhard Rühm – der Sprachkünstler und Pionier der Intermedia“, in: BRUGGER – EIPELDAUER, *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 58.

¹⁴⁰ Heike EIPELDAUER, „Die Versinnlichung des Zeichens“ – Gespräch mit Gerhard Rühm“, in: BRUGGER – EIPELDAUER, *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 14.

¹⁴¹ Friedrich Achleitner, člen vznikající Vídeňské skupiny, publikoval v r. 1953 svou *Proklamaci poetického aktu v osmi bodech*. Jde v ní zejména o nepřipravenou veřejnou nejazykovou aktivitu, „která by nepřipomínala nic básnického ani ušlechtilého“. Poezie se tedy odehrávala před zraky diváka a v jejich součinnosti. Bylo realizováno několik setkání, manifestací ve Vídni, které ironizovaly romantický patos (obvyklý u básní romantismu a nacistických propagand). Principy *poetického aktu* se staly základem *události* Vídeňské skupiny, jejíž vůdčí osobností bezpochyby Achleitner byl. Viz Pavel NOVOTNÝ – Nikola MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*, Praha: Rubato 2015, s. 13–14.

¹⁴² FOSTER, *The Return of the Real*, s. 51.

¹⁴³ Michael FRIED, „Umění a objektivost“, in: Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před Obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 67.

¹⁴⁴ NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *Wiener Gruppe*, s. 81.

¹⁴⁵ „haben wir vor, unser publikum zu erziehen, dann dazu seinen wahrnehmungskreis zu erweitern, dazu, die eindrücke zu integrieren, kompliziertere gedankenverbindungen zu bewältigen.“ (psáno jen v minuskulích)

divadelní gesto tedy jednoznačně nespádá mezi principy autonomní tvorby – nemusíme akceptovat jeho vlastní hodnotící měřítka a být spokojeni s tím, že dílu sice nerozumíme, ale že mu důvěřujeme, že má nějaký svůj autonomně platný význam. *Dva světy*, ač se na druhou stranu zdají být dadaistickou akcí, nejsou nesmyslné. Mají potenciál vzbuzovat mnoho asociací – například pochybnosti o kvalitě či o obsažených myšlenkách, o smyslu dění nebo o tom, zda jde stále ještě o divadlo, či ne.¹⁴⁶ Různé a nejednotné myšlenky, které dílo vzbuzuje, jsou záměrné a vítané.¹⁴⁷ Na přehodnoceném vztahu ke svým měřítkům rozlišuje Hal Foster pozdní modernu od postmoderny:

Záměr úmyslného zásahu se stává méně důležitým pro zajištění transcendentálního přesvědčení v umění než k provedení imanentního testování jeho diskurzivních pravidel a institucionálních předpisů. Tento poslední bod může ve skutečnosti poskytnout prozatímní rozlišení mezi formalistickým, modernistickým uměním avantgardním a postmoderním uměním: přimět se k přesvědčení versus zpochybňovat; hledat podstatné versus odhalit podmíněné.¹⁴⁸

Smysl *Dvou světů* ale neleží jen v hledání podstatných otázek. Mediální práce má v sobě také kontrast divadelního a reálného světa. Rühmovi totiž velmi záleží na tom, aby se v předešlých scénkách ukázalo, že klavír byl zcela funkční, a dokonce i naladěný.¹⁴⁹

Toto dílo je zřejmým očištěným znakem – *simulakrem*. Situací na jevišti se akt ničení klavíru stává skutečnějším a procítěnějším než ve skutečnosti. Ačkoli virtuosní hru na kabaretech nikdo neslibil, je tento ideál přítomný v destrukci. Teprve pak divákovi dochází, co vše mohl klavír ještě zahrát, a zažívá obecný princip hudby – neopakovatelné vnímání „teď a tady“.¹⁵⁰ Snad poprvé se zde s přítomným prožitkem diváků hraje taktická hra spektakulární estetiky. Friedrich Achleinter a Gerhard Rühm tento kus doplnili zmíněným prohlášením o „vychovávání publika“¹⁵¹, které rozbíjí *simulakru* monádu vytvářených představ. Cílem

Peter WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, Wien, New York: Springer 1997, s. 357. Český překlad viz též NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*, s. 81.

¹⁴⁶ Peter Weibel uvádí, že je předstupněm performance, protože jde o „reálnou akci před publikem v reálném čase a reálném prostoru“. WEIBEL, „Gerhard Rühm – der Sprachkünstler und Pionier der Intermedia“, s. 58. Užívání nových postupů ale není argument pro mediální vykojení, o němž Weibel mluví. Tím by mělo být zdůraznění procesu a zejména posun významu díla do pozice otázky, možnosti.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ „[...] the intent of artistic intervention becomes less to secure a transcendental conviction in art than to undertake an immanent testing of its discursive rules and institutional regulations. Indeed, this last point may provide a provisional distinction between formalist, modernist art and avant-gardist, postmodernist art: to compel convictio versus to cast doubt; to seek the essential versus to reveal the conditional.“ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 58.

¹⁴⁹ EIPELDAUER, „Die Versinnlichung des Zeichens“ – Gespräch mit Gerhard Rühm“, s. 15.

¹⁵⁰ Podobnou tezi nese další známá destrukce klavíru – přibíjení klapky piana hřebíkem – známý *Piano Piece #13* (1962), které vytvořil pro Nam June Paika George Maciunas. V podstatě je předvedením myšlenek Johna Cage do radikálnější podoby. Ticho jako výlučný okamžik. S posledním úderem kladiva na danou klapku zazní zvuk každé klapky naposledy, jako každá hudba spočívá v „teď a tady“. Je to právě zcela cageovská úvaha nad časovostí. Navíc tento akt můžeme chápat jako absolutní odpověď na princip dodekafonie Arnolda Schönberga. Každý tón zazní právě jednou.

¹⁵¹ Viz pozn. 145.

nejsou simulované představy, ale stimulované reakce.¹⁵² Takovouto práci nazývá Gerhard Rühm *totální divadlo*.¹⁵³

Z toho vychází Rühmův další projekt – v sériích *totálního umění* akcentuje prožívání okamžiku a zároveň z tvorby dělá ono rozbíjené *simulakrum*. Za *totální umění* označuje sám Rühm sérii rukopisů, v nichž využívá princip automatické kresby; tu dovádí na hranici *konceptuálního psaní*.¹⁵⁴ Je to spíše pokusná činnost než výsledek, ale – na rozdíl od konceptuálního psaní – ještě není na autorovi nezávislým jevem, není to ještě bytostné „médium samo o sobě“. ¹⁵⁵ Rühmovy tužkou popsané papíry mají totiž předem danou taktiku. Jejich cílem je otestovat přenositelnost zápisu jeho naivně pozitivistickým prováděním. Díla *100 × ano* (1965)¹⁵⁶ a *Ted’ – totální vhléd* (1976)¹⁵⁷ jsou vlastně zápisem otázky po prožitém čase a vnitřní osobnosti umělce. Princip iterace prokáže, že žádná výpověď ani žádný okamžik nikdy zcela nezapadne do určených kolejí. Podle filozofie Maxe Benseho ze Stuttgartské skupiny vzniká vědomí v okamžiku, kdy se „já“ snaží zevnitř rozbít monádu. Snaha „vyjádřit se“ (dostat své jádro mimo sebe) je tak něčím jiným než „sdělit“ – předat informaci. Je projevem vědomí, a proto vědomí není uvnitř nás, v duši, nýbrž je funkcí, která se spíná a vypíná, když je třeba.¹⁵⁸ Vyjadřování je pak jen cestou, jak nabýt vědomí. Je zde přechod od ontologie vědomí k sémiotice vědomí. Jsoucno prvního řádu je existence sama o sobě a jsoucno druhého řádu je jsoucno zapisované nebo jsoucno nějak o sobě referující ven, tedy jsoucno znakové. Při vyjadřování tedy dochází k přechodu od *substancionálního* k *funkcionálnímu* vědomí.¹⁵⁹ Peter Weibel k Benseho pohledu dodává: „Pokud je myšlení aspektem gramatiky, pak členění přírody je také aspektem gramatiky.“¹⁶⁰ Myslí tím, že jazyk, aby mohl být aspektem myšlení, potřebuje, aby se myšlení vztáhlo k reálnému světu. Při jeho charakterizování je patrné, jak jsou pravidla jazyka otištěna do mysli a vědomí.

¹⁵² S trochou nadsázky bychom mohli říci, že ze *simulakra* se zde stalo *stimulakrum*.

¹⁵³ EIPELDAUER, „Die Versinnlichung des Zeichens“ – Gespräch mit Gerhard Rühm“, s. 15.

¹⁵⁴ Craig Dworkin používá pojem *konceptuální psaní*, který by mohl fungovat jako označení pro činnost v konceptuálním umění i jako označení pro text v rámci praxe konceptuálního umění. A podle Markéty Magidové tedy pro něj není vymezující to, že by šlo o text nebo psaní nebo jiné médium. Snaží se tedy definovat podstatu konceptu. Na základě její rešerše různých definic konceptuální tvorby můžeme tvrdit, že konceptuální tvorba spočívá v uměleckém postupu (výtvarném i literárním) podle předem daného klíče. Ten zpravidla vymaňuje dílo z rámce jeho tradičního mediálního vnímání. Hodnota díla pak spočívá spíše v realizované ideji než v důrazu na prožívání díla. Tato definice se tedy vztahuje i na oblast *konceptuálního psaní*. Viz Markéta MAGIDOVÁ, „Absurdní racionalita konceptuálních tendencí“, in: BUDDEUS – MAGIDOVÁ, *Třídít slova*, s. 18–19.

¹⁵⁵ Kenneth Goldsmith začal tento pojem používat pro popis své práce s textem (zejména jako činnosti a nikoli výsledku). Zásadní je pro něj kritická úvaha o textu jako živoucím protipólu autora. „Myslím, že současné psaní potřebuje být vlastním vědomím média a manipulovat ho jako primární obsah.“ Viz čas 9:16–9:29 in: Kenneth GOLDSMITH, „Assume No Readership“, video interview, 16:51 min., *YouTube*, nahráno uživatelem Louisiana Channel 4. 12. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=FAJRQJGc7DU> (cit. 16. 3. 2020).

¹⁵⁶ Stokrát tužkou přes sebe napsaný nápis „já“ („ano“).

¹⁵⁷ Mnohokrát tužkou přes sebe napsaný nápis „jetzt“ („ted“).

¹⁵⁸ Max BENSE, *Teorie Textů*, Praha: Odeon 1967, s. 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 25.

¹⁶⁰ „Wenn Denken ein Aspekt von Grammatik ist, dann ist die Aufgliederung der Natur ebenfalls ein Aspekt der Grammatik.“ Peter WIEBEL, „Eine Kette schweigsamer Abschwörungen. Zur Lyrik Friedricke Mayröckers“, in: Peter WIEBEL, *Literatur und Meiden. Enzyklopädie der Medien, Band 4*. Wien, Karlsruhe, Berlin: Hatje Cantz 2021, s. 47.

Tento princip je srovnatelný s estetickým pozadím textů Carla Andrého a Vita Acconciho. Oba dva pracují v intencích *konkrétní poezie* a používají formy *ideogramu*. Postupně však hledají konceptuální vztah k jazyku, který by lépe vyjádřil, že jazyk je otázkou prožitku. André například tvrdí, že každé jednotlivé slovo je báseň. Tím, jak je vyslovováno nebo napsáno, se stává skutečností. Když píše, jako by sochal sochu.¹⁶¹ Vito Acconci zase moc nerozlišuje mezi psaním a jednáním. Jazyk je mu materiálem subjektivně použitým pro fyzické a trvající činnosti. To jej nakonec dovede k performativním aktům.¹⁶² Projevuje se zde trend dematerializace. Oběma autorům slouží k subjektivním prožitkům „ted’ a tady“, ale v méně teoreticko-lingvistickém pojetí, než v Bensem zaštitěné Stuttgartské skupině. Z kontextu studie Liz Kotz se nakonec ukazuje, že jazyk je v americkém okruhu nejčastěji používán konceptuálně jako materiál pro realizování estetické teze.¹⁶³

Rühm na rozdíl od amerických konceptualistů jako autor tvorbu potřebuje, aby nabyl v benseovském smyslu vědomí. Vyjádření autora není tam – v konceptu, v díle či v monádě estetických významů, ale zde – v procesu zápisu nebo v divákově otázce. Protože i toto dílo je stimulujícím rozbitým *simulakrem* – slibuje totální vhled, ale slib spočívá v naivním deklarování, že slib byl přece dodržen. Což je naivní paradox Rühmova *totálního umění*.

Oswald Wiener ve vzpomínce na 2. literární kabaret píše, že jeho cílem bylo zbourat hranice mezi divadlem a realitou. Právě proto zde autoři svítili divákům do očí a dokonce začali za zvuků šansonu některé diváky napadat.¹⁶⁴ Divadelní vědkyně Zuzana Augustová ve své studii zdůrazňuje, že tato agrese vůči publiku vychází z nenávisti k buržoazní společnosti, která tabuizuje svou minulost. Zároveň je od počátků Wiener Gruppe patrný odpor vůči vznešené německé řeči, potažmo proti tradičním literárním prostředkům.¹⁶⁵ Návrhy na atakování publika a jeho aktivizaci šokem z literárních kabaretů dosáhly svého naplnění v okruhu vídeňského akcionismu. Např. Otto Muehl v rámci aktivit ZOCK pořádá *15. materiální akci, ó jedličko* (1969), a do programu píše: „Totální akce je přímé umění.“ Nechce tím jen dát vzniknout nové formě umění, chce zrušit umění a ponechat jen šok, chaos. Chce přímo atakovat společnost. Akcí ZOCK se účastnili také G. Rühm a O. Wiener.¹⁶⁶ Návaznost na nápady z dob Wiener Gruppe je zde prokazatelná i díky personálnímu propojení okruhů. *Totální umění* má tedy dvojí linii: jednak aktivizační společenský potenciál,¹⁶⁷ jednak nové pojetí uměleckého média – jazyk, písmo a řeč nahrazuje gestem a proměňuje se i jeho funkcionalita, umění se stávážitým.

Totální umění také spojuje Gerharda Rühma s Timmem Ulrichsem, nezávislým konceptuálním umělcem a performerem, který rovněž pracuje s nápisy a texty. Často je spojován s umělci hnutí Fluxus, s nimiž se přátelí i potkává na společných výstavách, stejně jako s *konkrétními básníky z mezinárodního hnutí*. Není ale členem žádného z těchto hnutí. Slavným se stal svou sebe-instalací *První živé umělecké dílo* (1961, realizace 1965), kdy sám

¹⁶¹ Liz KOTZ, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge: MIT Press 2007, s. 142–146.

¹⁶² Ibid., s. 154–165.

¹⁶³ Liz Kotz tento problém vztahu jazyka, prožitku času opírá o inspiraci u Johna Cage a jeho děl a myšlenek. Základ vidí nejvíce v jazykovém modelu práce, kdy dílo realizuje tezi. Tedy A to utváří spojnicí mezi literárními a výtvarnými formami práce, jejichž souvislosti dostatečně argumentuje.

¹⁶⁴ WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, s. 319.

¹⁶⁵ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 80–81.

¹⁶⁶ Ibid., s. 119–121.

¹⁶⁷ Tomuto aspektu se detailněji věnuje kapitola 4.6. *Intelektuální autor jako agresor* v této práci.

sebe vystavil do galerie. Předcházela tomu letáková kampaň „Chcete totální umění?“.¹⁶⁸ Jeho dílo provází základní otázka: Jak zachytit a zprostředkovat umělecký život? Je fascinován i motivem vlastní hrozící smrti, proto si nechal na oční víčka vytetovat „the end“ (1966). Průběh života ho také fascinuje, proto se snaží zprostředkovat si jej sekundu po sekundě, o čemž vypráví jeho *Lebensfilm 1* (1971).¹⁶⁹ Umělecké dílo je podle něj především nový fakt, který otevírá otázky působení (na život jedince) a pohybuje se v čase a prostoru.¹⁷⁰

Dílo u obou autorů získává charakter expandujícího vědomí (jakkoli umělcem jen simulovaný), stává se divákovi partnerem při hledání rozporů, zároveň je zásadní nejen otázka definice díla – tautologického znaku či *simulakra*, ale i otázka času a místa tvorby. Důležitější, než co a jak umělec a divák prožívají, se stává otázka, kdy a v jakém rámci to prožívají. Díla, která jsme zde seřadili, jsou záměrně vytvořena také tak, aby prodloužila dobu svého trvání, např. u kabaretu po jeho skončení (frustrací z nadávek) a před jeho začátkem (vzpomínkou na ještě hrající klavír). U Rühmových děl tvořených rukou a přes sebe psanými slovy je zdůrazněno i ono repetitivní autorovo snažení, obdobně jako u celé řady děl Timma Ulrichse, který poukazuje na časovost svého vlastního života jako na totální umění. Cílem je, aby médium textu/kresby/divadla/filmu vnutilo divákovi představu, že časově a prostorově přesahuje hranice médiem samým dané. Umění se stále odehrává. Co když Gerhard Rühm stále přepisuje své věty? Co když divák, který byl svědkem destrukce klavíru, považuje i jiné klavíry za potenciálně zničené? A Timm Ulrichs stále žije, čímž tvoří.

Když Marcel Duchamp píše *Pokyny pro ready-made*, radí, aby si autoři primárně určili, kdy budou umění dělat a jak dlouho. Otázka, co budou dělat, je vedlejší, i to je jeden ze způsobů vymezení díla. Rosalind E. Krauss tento princip definuje: „Jedná se o hmotný přenos věci z kontinua reality do fixního stavu uměleckého obrazu pomocí okamžiku či vyčlenění. Tímto procesem také ready-made upomíná na fungování posuvného znaku, znaku, který je sám o sobě prázdný [...]“.¹⁷¹

Časovost je u těchto děl procesem proměny média a jeho způsobu značení – znak je prázdný, čas, který znaku věnujeme, však může autor oproti očekávání významu naplnit něčím jiným, například proměnou hodnoty média, blamáží, vytanutím představy.

Zpracování času, k němuž tito umělci sahají, můžeme chápat jako prostou proklamaci. Ve zmíněných příkladech ale s naivním *totálním* přivlastněním: toto byl můj čas, v němž jsem byl, tento čas je mnou, je námi. Otázkou se tak stává nejen prožívání, ale také identita prožitého – komu patří zážitek? Autorovi? Divákovi? Právě nadsazená proklamace „totálního vhledu“ a nemožné, byť proklamované sblížení subjektů je projevem konstruktivní kritiky „vnějšího“ a „vnitřního“ myšlení. Z autorské mediální taktiky se stává už zcela společenská otázka – autorská mediální politika, jejichž konceptem je zde manipulativní proklamace totálního umění.

Proto snahy o „totální umění“ nejsou konkrétním uměním, je zde patrný nový estetický názor: vede nás ke konceptuálně proklamovanému propojování množiny uměleckého díla

¹⁶⁸ Thomas KNUBEN, „Timm Ulrichs, erstes lebendes Kunstwerk“, in: Ute STUFFER – Timm ULRICHs – René ZEHLIN (eds.), *Betreten der Ausstellung verboten! Timm Ulrichs. Werke von 1960 bis 2010*. Hannover: Kunstverein Hannover und Sprengelmuseum Hannover 2011, s. 11.

¹⁶⁹ Ibid., s. 24.

¹⁷⁰ Ibid., s. 14–15.

¹⁷¹ KRAUSSOVÁ, „Obraz, text a index“, s. 259.

a představy o jeho vyznění. Je to výrazný krok k osamostatnění uměleckého díla od jeho autora a k vnímání umění jako možnosti.



- Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Konrad Bayer a Oswald Wiener, *Dva světy*, 1959.



READ THIS WORD THEN READ THIS WORD READ THIS
WORD NEXT READ THIS WORD NOW SEE ONE WORD
SEE ONE WORD NEXT SEE ONE WORD NOW AND THEN
SEE ONE WORD AGAIN LOOK AT THREE WORDS HERE
LOOK AT THREE WORDS NOW LOOK AT THREE WORDS
NOW TOO TAKE IN FIVE WORDS AGAIN TAKE IN FIVE
WORDS SO TAKE IN FIVE WORDS DO IT NOW SEE
THESE WORDS AT A GLANCE SEE THESE WORDS AT
THIS GLANCE AT THIS GLANCE HOLD THIS LINE IN
VIEW HOLD THIS LINE IN ANOTHER VIEW AND IN A
THIRD VIEW SPOT SEVEN LINES AT ONCE THEN TWICE
THEN THRICE THEN A FOURTH TIME A FIFTH

- Gerhard Rühm, *Ted'* - *totální vhled*, 1976;

Vito Acconci, *Text*, 1969.



- Otto Mühl, *15. materiální akce, ó jedličko*, 1969.

- Timm Ulrichs, *První živé umělecké dílo*, 1965.



3.6. Shrnutí cesty k nejistotě

V této kapitole jsme zjistili, nakolik se experimentální básníci přibližují konceptuálnímu umění. Často netvoří již texty, ale expandují do dalších mediálních polí – vizuálního, akustického, filmového atd. To samo z nich však nečiní umělce směřující k postmoderně. Ani to, že ve své tvorbě zrcadlí poválečné trauma, ačkoli *Nachträglichkeit* v ní zanechala i cenné stopy experimentu. Ke konceptuálnímu umění je přibližuje úvaha o smyslu a způsobu mediální práce, která se objevuje v jejich estetice: užívají *ideogram* („zacyklený znak“) i *simulakrum* („očistěný znak“). *Ideogram* podle Heissenbüttela používá typicky *konkrétní poezie*. *Simulakrum* je zase typické pro konceptuální umění. Některé zdánlivé *ideogramy* však vyvolávají vztah k divákovi, proto se spíše blíží *simulakru*. Vztah a touha propojuje totiž vnitřek a vnějšek, jak poznamenává Michel Foucault. Vyjádření je lidská touha, která je podle něj podobná psychologii flirtu a erotiky. Vnějšek vábí, vnitřek je nevšímavý. Teprve když si řekne, že vnějšek nepotřebuje, naváže s ním kontakt. Zdá se tedy, že i *konkrétní poezie* může vábit. Buď tím, že je naprosto nevšímavá, nebo je zde složitá hra s chtěním a nechtěním, která však už potřebuje diváka a je tedy politikou vztahu s ním. Zde už je nutné mluvit o experimentální či rovnou o konceptuální tvorbě. Myšlenkový kontext, který je podle Hala Fostera příznačný pro postmoderní umění, je patrný i zde. Je to zejména snaha zpochybňovat, konkrétně je to „otázka opakování, difference, odložení, otázka kauzality, časovosti a narativity.“¹⁷² Zajímavým krokem je i naivně deklamované *totální umění* Timma Ulrichse a Gerharda Rühma, jež je ale spíše *simulakrem*, než celistvě působícím dílem i přes zmatečné dojmy, které autoři záměrně vyvolávají. Kdy je naivně deklarovaný projev jen estetickým zmatkem a kdy cílenou taktikou, budeme probírat v následující kapitole.

Obecně lze říci, že cíle experimentální poezie se během vývoje popsaného v této kapitole proměnily, už nejde jen o tematizaci jazyka, ale o zpochybnění samé podstaty tvorby. K tomu se využívá specifických pozic autora, díla, diváka a média. Právě tyto poziční hry jsou pojítkem mezi experimentální poezií a výtvarnými projevy postmoderny.

¹⁷² FOSTER, *The Return of the Real*, s. 29.

4. Pohled skrze rozpad systémů

V předchozí kapitole jsme mohli mimo jiné postřehnout, že umělecká tvorba experimentálních básníků někdy překračuje uměleckou tradici autonomní tvorby – jednotného estetického vyznění, jehož se docílí vynalezením vlastních uměleckých metod. Jde o estetický systém, který bychom mohli popsat jako estetickou monádu. Aby mohlo jít o autonomní umění, musí mít dílo svá vlastní pravidla, která působí s jednotným estetickým cílem. Dílo má být ztělesněním estetických principů, jejich vyjádřením směrem k divákovi. Problém, který se však v poválečném umění objevuje u autonomního umění, tkví v tom, že postupně a nenápadně slouží i dalším účelům, než je prosté vyjádření estetické jednoty.

Tento fenomén můžeme pozorovat i u autorů, kteří principy autonomní tvorby bez pochyby splňují. Například v tvorbě dialektických (nářečních) básní Hanse Carla Artmanna, Gerharda Rühma, Konrada Bayera z Vídeňské skupiny, ale i Ernsta Jandla. Jejich texty jsou napsány jazykem zcela hovorovým, odposlouchaným či autorem ještě více destruovaným. Bohumila Grögerová upozorňuje, že Jandl tento princip dovedl k vrcholu při zformulování zapojení principu *idiolektu* (jazyka, kterým mluví jen jeden mluvčí) do struktury básně. Hiršal s Grögerovou mluví v tomto případě o autonomii, protože báseň má zdůraznit osobitost mluvy, potažmo vnímání jazyka vnímání každého z nás.¹⁷³ Například již zmiňovaná Jandlova báseň *wien : heldenplatz*¹⁷⁴. Tato báseň pro hlasitý přednes (*Lautgedicht*) zprostředkovává parodickým způsobem celospolečenské i osobní trauma vítání Hitlera na náměstí Hrdinů (Heldenplatz) ve Vídni.

Text plný novotvarů je svého druhu odplatou romantickému německému jazyku a podle Veroniky Römer tomu pomáhá forma hlasitě přednášené básně, která je v jednotě s estetickým charakterem.¹⁷⁵ A právě pro funkčnost autonomního principu bývá Jandlova tvorba zařazována jako ukázka pozdního moderního psaní. Toto zařazení však má drobnou trhlinu, a tou je systematický útok na samo médium – jazyk. Nejde jen o nedůvěru vůči německé řeči, jak jsme ukazovali v kapitole 3.3. *Nachträglichkeit*, nebo o sloučení umění a skutečnosti, jak navrhuje Zuzana Augustová, když hledá v básni maximální přiblížení principů reprezentace s přímým smyslovým prožitkem.¹⁷⁶

Zkusme v kontextu dalších autorů vídeňského a stuttgartského okruhu najít novou taktiku. Za tímto útokem na jazyk hledejme zejména snahu o rozložení jakéhokoli média, doprovodné estetické studie tomu budou stále častěji pomáhat. Nejde ani o typické konceptuální umění, které vyvolává např. otázku „co je médium“? Autonomní princip začíná sloužit angažované práci se společností a jejími estetickými hodnotami – záměrnou a často spektakulární

¹⁷³ S inspirací dialektem v básních začal H. C. Artmann, dále se přidávali i G. Rühm, K. Bayer, O. Wiener a pak i Ernst Jandl. (viz AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 72-74.) Autoři si přitom uvědomují, že jazyk máme každý trochu jiný - nejen na základě regionálních rozdílů, ale i na základě rodinné mluvy. Báseň by toho měla být obrazem a podle Josefa Hiršala s Bohumilou Grögerovou proto E. Jandl volí pokaždé trochu jiný model básně, je to trvalá inovace a neustálé hry s jazykem. (Viz Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, „Enfant terrible z Vídně“, in: Ernst JANDL, *Mletpantem*, Praha: Odeon 1989, s. 218.) André Martinet, filosof strukturalismu, je jedním z prvních, kdo pojem *idiolekt* zkoumá v teoretické rovině – tedy coby kmenový jazyk velmi úzké skupiny obyvatel, aby se přiblížil ideálu přirozeného a mladého jazyka. Roland BARTHES: *Kritika a Pravda*. Praha – Liberec: Dauphin 1997, s. 96

¹⁷⁴ JANDL, *Laut und Luise*, s. 37.

¹⁷⁵ Veronika RÖMER, „Dichter ohne eigene Sprache? : zur Poetik Ernst Jandls.“ citace převzatá in. AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 132-133.

¹⁷⁶ Ibid., s. 132.

nepochopitelností či záměrným vyvoláváním divákovy nedůvěřivosti ke sdělování jako takovému. Sledujeme rozkladný proces média, v němž se ale dílo stále vyjadřuje, jako by základním esteticko-společenským cílem uměleckého díla byla jeho vlastní nedůvěryhodnost. A to je docela postmoderně vyhlížející paradox, jímž se budeme zabývat v této kapitole.

Soustředíme se na rozbor těch děl tohoto pole, která jsou mezičlánkem mezi končící modernou a postmodernou. Důvodů pro nedůvěru k médiu je hned několik. Obšrně je shrnul Michael Fisch ve své práci *Ich und Jetzt*, která je výkladem k souhrnu děl Gerharda Rühma v dobovém kontextu. Uveďme alespoň heslovitě některé příčiny: 1) Šok z vyhlazovacích táborů vyvolal v mnoha básnících nedůvěru k lyrice. S tím souvisí i zkušenost s propagandistickým zneužitím německého jazyka, zejména v patetické dikci romantických básní. Jazyk, zvláště v tradiční lyrické formě, nemá po této bezprostřední zkušenosti důvěru autorů.¹⁷⁷ 2) Ludwig Wittgenstein vnímá jazyk pragmaticky jako fungující systém, skrze nějž lze pouze popisovat svět. Jeho filosofie je mezi rozebíranými autory velmi známá a vyplývá z ní pro ně postoj, že jazyk je dost samostatná struktura, v níž už není moc prostoru pro proměnlivou mysl autora. Je to pro autora protiklad a materiál, nikoli prostředek vyjádření.¹⁷⁸ 3) Jazyk jako materiál je vhodný pro volné komponování, básnická skladba může fungovat podobně experimentálně jako soudobé hudební skladby K. H. Stockhausena nebo Johna Cage.¹⁷⁹ Dílo je příležitostí uvažovat nad podstatou hudby/textu. Také je to však montáž, jejíž estetiku lze dohledat až u básníků romantismu.¹⁸⁰ 4) Filosofie strukturalismu a uvědomění si rozdílu psaní a mluvené řeči, proměnlivosti jazyka i jeho mýtického charakteru vede autory k intermediálním úvahám a realizacím, v nichž se často používají právě výše zmíněné skladebné principy.¹⁸¹ 5) James Joyce a jeho pojetí díla jako příčiny či důsledku procesu uvažování velmi souvisí s veškerým uměním, nejen s literaturou. Trend nového románu tedy podnítil konceptuální uvažování v mnoha médiích.¹⁸²

Jelikož se pohybuje v teorii umění, nebudeme argumentovat příčiny a historické předobrazy experimentální poezie, ale prozkoumáme způsoby rozkladné činnosti těchto děl na médium. Schopnost díla referovat je totiž podle Fostera stále problematizována, v postmoderně znovu a jinak (dodatečně) jako v moderně. Neutváří se tak hranice mezi dvěma epochami, ale spíše opakovaná „cesta devalvace předmětného světa v alegorii“.¹⁸³ Budeme se tedy zejména tázat, jaké taktiky autor volí vůči rolím sebe, díla a média v rámci tvorby? Jak se pohybuje v médiu, které zároveň znedůvěřhodňuje?

¹⁷⁷ Tohoto problému se dotýká i kapitola 3.3. *Nachträglichkeit* v této práci. Viz také Michael FISCH, „Ich“ und „Jetzt“. *Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner „Gesammelten Werke“*, Bielfeld: Transcript 2010, s. 65–72.

¹⁷⁸ Tohoto problému se dotýká i kapitola 4.2. *Zevnitř jazyka* v této práci. Viz také ibid. s. 72–87.

¹⁷⁹ Viz. kap. 6. 1. *Přestavba sonického prostoru* v této práci. Viz také ibid. s. 87–92.

¹⁸⁰ Srov. Pavel NOVOTNÝ, *Die Vorformen der literarischen Montage in der deutschen Literatur*. Wien, Wuppertal: Arco 2012.

¹⁸¹ Viz kap. 4.1. *Naivně deklarovaný gesamtkunstwerk* v této práci. Viz také FISCH, „Ich“ und „Jetzt“, s. 47–52, 101–117.

¹⁸² Srov. Christa-Maria LERM HAYES. *Joyce in Art. Visual Art inspired by James Joyce*. Dublin: Lilliput press 2004.

¹⁸³ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 165–166.

- Ernst Jandl, *wien : heldenplatz*, in: JANDL, *Laut und Luise*, 1976, s. 37.

wien : heldenplatz

der glanze heldenplatz zirka
versaggerte in maschenhaftem männchenmeere
drunter auch frauen die ans maskelknie
zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick.
und brüllzten wesentlich.

verwogener stirnscheitelunterschwang
nach nöten nördlich, kechelte
mit zu-nummernder aufs bluten feilzer stimme
hinsensend sämmertliche eigenwäscher.

pirsch!
döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz
mit hünig sprenkem stimmstummel.
balzerig würmelte es im männechensee
und den weibern ward so pfingstig ums heil
zumahn: wenn ein knie-ender sie hirschelte.

4.1. Naivně deklarovaný gesamtkunstwerk

Příklad Ernsta Jandla a jeho *idiolektické* básně *wien : heldenplatz* byl vybrán právě proto, že jde o autora prosazujícího autonomní tvorbu s vidinou jednotného působení. Vznikají však i básnické aktivity, které obdobně rozkládají německý jazyk, a jsou přesto deklarovány jako souborné dílo či totální umění. Tato deklarace je v podstatě nesmyslná či naivní a utváří paradox, s nímž často pracují autoři jako Rühm, Bayer a Wiener. Vedle tohoto přístupu však existují také autoři, kteří jednotnost působení záměrně předstírají a s psychologickou taktikou balamutí a provokují diváka, který si nejednotnost a nejistotu autorského rukopisu uvědomuje. Umělec, který jim text předkládá, pak působí podivně naivně. Je to často jen role, taktika. Tyto přístupy je potřeba rozlišit, abychom si mohli říci, jak moc otevřená hra se zde s divákem vlastně hraje a jaké to má tvůrčí souvislosti.

V úvodu této práce jsme už zmínili publikaci *Movens*, intermediální antologii několika uměleckých textů a vizuálních výstupů z různých uměleckých odvětví (poezie, próza, divadlo, hudební skladba, architektura a malířství, atp.). Je to jejich mozaika, která však apriori nevypadá jako ucelený estetický celek, výběr ukázek je dán spíše uměleckým než editorským přístupem. *Gesamtkunstwerk* je zde nesourodý záměrně, aby provokoval, aby diváka donutil jednotlivé kostičky skládačky ve své mysli převracet. Cílem je proces práce se strukturou knihy. Kniha sama zde působí jako ztělesnění struktury jazyka. V tomto smyslu Franz Mon záměrně reaguje na strukturalistickou teorii i sémiotiku Maxe Benseho, ovšem estetiku i sémantiku se snaží využít k vyvolání divákova nesouhlasu. Spor a nesoulad jsou zde podnětem k úvahám. Chce ukázat, že jazyková struktura naší mysli – tedy i sama publikace – je živá a pohyblivá.

Jádrem knihy je Monova toretická stať *Perspektiva*. Umění podle něj nemá na diváka přímo esteticky působit, ale iniciovat sled vjemů na estetiku antologie odkazující.¹⁸⁴ Právě tak díla v antologii nenesou jednotnou estetiku, spíše vzbuzují sled vjemů. Demonstrují, ale nereprezentují Monovu myšlenku.

¹⁸⁴ MON, *Movens*, s. 85.

Jazyk podle něj ovládl způsob našeho myšlení, vytváří iluzi porozumění, stavící na principu naší řečové *zkušenosti a očekávání*. Podrobení se jazykovému řádu je Monovi podezřelé. Navrhuje převrátit *porozumění* v *druhotnou realitu*, která se může vzdát zkušenosti, jako např. nauky o významech znaků, narativní posloupnosti a vůbec očekávání lidského porozumění. Namísto toho se v *druhotné realitě* zrcadlí všechny možné procesy, které text může u čtenáře vyvolat – hledání významu, paralel, nebo i odmítnutí textu. Jako opozice proti *druhotné realitě* vzniká i *teoretické já*, jímž Franz Mon označuje čtenářovu představu sebe sama. Uvádí doslova:

[... teoretické já] nezužikovává jen data, jež jsou hodná zapamatování, protože odpovídají realitě, nýbrž buduje rozsáhlé systematické informační aparáty, poskytující aktuální hodnoty pozdějším lidským jedincům, kteří by už nebyli schopni si je zapamatovat v jejich nutné informační celistvosti.¹⁸⁵

Cílem textu tedy není nutně *porozumění*, ale to, aby se vytvořila síť významů, neporozumění, pobouření a dalších možných druhů reakcí na text, které by mohl čtenář zažívat paralelně a přecházet mezi nimi, aby si udržel celistvé vědomí. *Druhotná realita* je tak modelovým konstruktem, jehož estetickým cílem je oddělení textu, autora, čtenáře, významu a reakce na text.

Čtenář i umělec vědí, že se orientují podle *druhotné reality*. Protože čtenář má tendenci se proti ní bouřit, přesouvá se jeho pohled do další a další pozice. Ví, že se s ním hraje „hra na jeho pobouření“. Přístup, který bychom mohli připsat postmoderní tvorbě, která používá demonstrativní oddalování narativních rovin, aby čtenář/divák pojal nedůvěru k prostředí, „které leží mimo nás a k němuž se stavíme do funkčních vztahů“¹⁸⁶. Má si uvědomit, že je vyňat z příběhu díla, ať tím, že „jen vnímá vyprávění“, nebo i tak, že je oponentem, jehož vyprávění oslovuje, tedy „vnímá vyprávění o sobě-oponentovi“. Medializaci diváka a znejišťování média z důvodu nových naratologických taktik, které Sabine Fink pozoruje u umění 90. let, můžeme dohledat již u Monovy estetické studie z roku 1959.

Díky kreativnímu oddálení roviny diváka a roviny díla vznikají ony funkční vztahy a následně i "teoretické procesy", o nichž mluví Mon. Divák si podle něj celou manipulaci uvědomuje a vytváří si adekvátní vědomí, je konečně „zbaven vleku *objektivizace*“¹⁸⁷.¹⁸⁸ Produkty společenských dohod, jako je například vnímání umění i komunikace coby objektivního dorozumění, by Franz Mon rád rozbořil. Uchopení média (zde knihy) nemá být druhem *objektivizace*, má být vědomým a tvůrčím aktem. Ten je prováděn konstruovaným

¹⁸⁵ „Sie verwertet nicht nur alle gedächtniswürdigen, weil realitätsgerechten Daten, sondern bildet umfangreiche, systematische Informationsapparate aus, die die aktuellen Werte an die späteren menschlichen Individuen liefert, welche selbst nicht mehr imstande wären, den ganze und notwendigen Umfang der Informationen im Gedächtnis zu behalten.“ Ibid., s. 83.

¹⁸⁶ Citovaná naratologická studie Sabine Fink se sound artových prací týká Janett Cardif a George Bures Millera a dokládá na nich typické postupy pro postmodernu, zde se nám hodí jako ukázka volné práce s autorskou pozicí a medializací diváka. Sabine Gebhardt FINK, *Process - Embodiment - Site: Ambient in der Kunst der Gegenwart*. Wien: Passagen 2012, s. 132.

¹⁸⁷ Objektivizace je jev, kdy si veřejnost navykne sdělení ve veřejném prostoru vnímat jako danosti. Týká se to i uměleckých děl, u nichž jsme po staletí zvyklí chápat jejich stavbu jako danost a nestavíme se k postupům uměleckého sdělování kriticky.

¹⁸⁸ MON, *Movens*, s. 83-85.

oddálením všech *aktantů* umělecké reprezentace¹⁸⁹ (umělec–médium–divák), čímž rozkládá estetický princip moderního umění – tedy provázání umělecké idey a rukopisu, obsahu a formy. Rozkládá se celý princip umělecké reprezentace.

Takovýto přístup je typický pro konceptuální umění, k jehož prvním protagonistům nesporně patří Joseph Kosuth. Vzpomeňme ještě jednou jeho dílo *Tři a jedna židle* (1965). Nápis reaguje na Aristotelovu metafyziku a klade sofistickou otázku, v čem tkví židle? Tak by dílo působilo, kdyby nebylo kontextu – výstavní místnosti. Právě rámování oné situace galerií proměňuje scénu. Charakter zpracování do ideogramu tak otázku posouvá dál - v čem tkví tvorba? Divákova otázka je tautologicky potvrzena – jestliže židle je židle, pak dílo je dílo. Tomu vyznění pomáhá onen posun daný statusem exponátu.

Podle Kosutha jde v konceptuální tvorbě spíše o zpochybnění principu umění než principu média,¹⁹⁰ aby „jeho myšlenka generovala vlastní médium a aby tento proces odrážel tvorbu samotnou,“¹⁹¹ jak problém vztahu konceptuální tvorby k médiu shrnuje Markéta Magidová. Zásadní je tedy otázka, co je účel činnosti a co sekundární důsledek. Možná, že spíše zvyk a kontext nás naučily, že „Kosuth je konceptualista“ a „Mon je konkretista“. Přičemž umělecký účel obou principů, kriticky reagujících na myšlení skrze logos, se u těchto dvou příkladů děl dá zaměnit. Franz Mon, který chce knihou vytvářet *druhotnou realitu*, ve výsledku knižní publikační formu jakožto umělecké médium spíše reinterpretuje. A naopak, Joseph Kosuth, zjevně kladoucí otázku, v jaké publikační formě vzniká židle, se zapsal jako strůjce mediálních otázek. Médium se však v obou případech má přizpůsobit dílu. V očích diváka nemá být jasné, jaká je estetickému cíli odpovídající forma v knize (u Mona) a v instalaci (u Kosutha). Jak Franzi Monovi, tak Josephu Kosuthovi jde v jádru o smysluplné otázky, které si ale klade divák. Je k nim doveden v obou případech záměrně nekoherentními způsoby.¹⁹² Jednota díla už nevzniká na straně uměleckého díla a jeho svébytných estetických principů, jako se to v onom období stále děje u umělců hlásajících autonomní tvorbu. Jednota působení vzniká až reakcí diváka, tkví v nejistotě, protože potřebuje zůstat trvalým myšlenkovým procesem.

Přiznáním iritujícího charakteru antologie se Monova úvaha z přelomu padesátých a šedesátých let dostává opět do souvislosti s tvorbou v 90. letech. Pro tu je podle Hala Fostera příznačná společenská angažovanost. Umělecká práce podle něj zahrnuje i práci společenskou, zejména „redefinici estetických kategorií“.¹⁹³ Už u Mona můžeme pozorovat snahu změnit nekritický přístup společnosti k principům jazyka, dorozumění a sémiotiky. Médium knihy v případě publikace *Movens* působí ad hoc jako rozbuška společenské proměny. Zatím Franz Mon tento princip pojmenovává jako *model hry*. Avšak vidí v něm

¹⁸⁹ Viz pozn. 118.

¹⁹⁰ Tento princip posouvá do nadřazené roviny Joseph Kosuth: „Pokud člověk zpochybňuje podstatu malby, nemůže už zpochybňovat podstatu umění.“ - „If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art.“ Joseph KOSUTH. „Art after Philosophy“, *ART THEORY /// TEXTS, WRITINGS & MANIFESTOS*, <http://theoria.art-zoo.com/art-after-philosophy-joseph-kosuth/> (cit. 24. 1. 2023).

¹⁹¹ MAGIDOVÁ, Absurdní racionalita konceptuálních tendencí, s. 18.

¹⁹² Franz Mon v antologii záměrně mísí roztržité formy básní v různých formách, Joseph Kosuth zase záměrně burcuje divákovu pozornost tautologickým zacyklením přístupu ke znaku (viz kap. 3. 1. *Ideogramy*).

¹⁹³ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 58.

potenciál: „Viděno z hlediska jazyka, z tohoto obratu pučí všechny revoluce.“¹⁹⁴ Iritující umění, které vybudí spektakulární proces, má často smysl hlubší než pouze primárně iritující.¹⁹⁵

Teoretický text zde posouvá jinak tradičně působící antologii do pozice společensky angažovaného konceptu, v němž jde o to, aby se pobouřený divák stal nositelem společenské proměny pojetí vztahu pojmů, média, umění a způsobů jejich vnímání. Smysl díla se divákovi vyjevuje jen tehdy, když se jeho vědomí pohybuje (latinsky „movens“).



- Joseph Kosuth, *Tři a jedna židle*, 1965.

¹⁹⁴ „Alle Revolutionen treiben, von der Sprache her gesehen, aus dieser Wendung hervor.“ MON (ed.), *Movens*, s. 85.

¹⁹⁵ Julinae Rebentisch připomíná, že Clement Greenberg považuje spektakulárnost za příznačný, avšak zavrženíhodný princip intermediálního umění, zatímco Rosalind E. Krauss právě tentýž princip hájí. Podle Juliane Rebentisch je příznačný hlavně vztahem materiality a formy a média. (viz REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, s. 84). Médium, které irituje a získává tak punc spektaklu, je sice od dob Greenberga spjato s intermédii, ale je to princip natolik prastarý, že není nijak specifický. Iritující charakter má v podstatě každé nové umění, což platí jak pro helénské sochařství, tak pro dadaistickou performanci. Záleží vždy na společenském kontextu. Spektakulární charakter nového umění většinou slouží k vyčlenění nových estetických principů.

4. 2. Zevnitř jazyka

Publikace *Movens* inspirovala pozdější organizátory výstav a iniciovala mnohé další antologie konkrétního umění.¹⁹⁶ Okruh *konkrétního umění* se tak rozrostl o další autory, kteří začali naplňovat Monovu tezi o pohyblivém *adekvátním vědomí*.

Snahu proměnit pohled na médium můžeme pozorovat i u Helmuta Heissenbüttela. Tento vystudovaný historik umění, zabývající se též teorií jazyka a logikou, píše „texty“, nikoli „básně“. Tím navazuje na teorii Maxe Benseho¹⁹⁷, který se zcela v intencích strukturalismu snaží hledět na systém jazyka z jeho vlastních pozic. Právě tak i Heissenbüttel se v padesátých letech odvrací od básnického způsobu literární montáže užitého ve sbírce *Kombinace* (1956)¹⁹⁸ a soustředí se na konstatování a logickou deduktivní práci po vzoru Ludwiga Wittgensteina, který je vzorem celé plejády experimentálních básníků.¹⁹⁹ Heissenbüttel není básník v pravém slova smyslu, jeho styl psaní se podobá spíš „pozičnímu hlášení“.²⁰⁰ Pokud je humorný, jde o suchý humor s náznaky ironie – v jeho případě jde většinou o ztrátu iluze sdělnosti nebo o parodování demagogie a romantického patosu, protože jazyk sám o sobě nelze brát strukturalisticky nekriticky.²⁰¹

Jeho texty jsou specifickým způsobem obráceny do sebe, jejich tématem je od padesátých do konce šedesátých let výhradně jazyk, jeho struktura a funkce. Nesoustředí se na vizuální poezii, nepovažuje se za konkrétního básníka, je experimentátor. „Zdá se, že dnes poněkud upadlo v zapomenutí, že literatura sestává nikoli z představ, obrazů, pocitů, mínění, [...], ale z jazyka,“ píše Heissenbüttel ve svém stanovisku nazvaném *Předpoklady* (1962) a pokračuje: „Když se vymkl způsob, jakým se mluví, znamenalo to vniknout, abych tak řekl, do nitra jazyka, otevřít jej a dotázat se jeho nejskrytějších souvislostí.“²⁰² Jeho texty jsou částečně stále srozumitelné, mají téma, jehož se drží, nicméně cílem je právě zkoumání jazyka. Činí tak ne z pozice básníka, ale z pozice vědce – strukturalisty i praktika – lingvisty. Jeho texty jsou příkladem, že jazyk sám je živoucí organismus, který si podrobí a rozdrobí nejen téma, postavy, příběh, ale i mluvčího a nakonec autora. Pro tuto jeho vlastnost je jeho psaní často nazýváno *absolutní básní*²⁰³, podle Heinricha Kasacka je to však pořád dědictví jeho dřívějšího „obratu k řeči“.²⁰⁴

Absolutní báseň můžeme označit za autonomní ideál, kdy forma i estetický záměr směřují ke specifickému způsobu vyjadřování a k tvorbě, pro niž platí jen její vlastní hodnotící kritéria. Avšak v případě *absolutní básně* by takový text byl také v tvůrčí jednotě s jazykem

¹⁹⁶ Viz kap. 2. 2. *Zásadní antologie a výstavy, které změnilý pohled na okruh konkrétní poezie v této práci.*

¹⁹⁷ Rainer RUMOLD, *Sprachliches Experiment und literarische Tradition. Zu den Texten Helmut Heissenbüttels*, Bern: Herbert Lang 1975, s. 9.

¹⁹⁸ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Kombinationen. Gedichte 1951–1954*. Esslingen: Bechtle 1954.

¹⁹⁹ Ibid., s. 24.

²⁰⁰ Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, „Básník nového lidského dorozumění“, in: Helmut Heissenbüttel, *Texty*, Praha: Odeon, 1965, s. 99–100.

²⁰¹ Germanista Rainer Rumold rozeznává u něj kritiku „konvence jazykové mřížky“ - tedy principu přísné ohraničenosti významu slov a „konvence nápodobné snahy a reprodukce řeči“ (Rumold, *Sprachliches Experiment ...*, s. 56, 57.). Tím myslí, že Heissenbüttel nevěří tomu, že by se textem dalo popsat něco z tohoto světa nebo sdělit to, co se sdělí řečí.

²⁰² Helmut HEISSENBÜTTEL, „Předpoklady“, in: Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 49, 52.

²⁰³ RUMOLD, *Sprachliches Experiment ...*, s. 9.

²⁰⁴ Hermann KASACK, *Mosaiksteine: Beiträge zur Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956, s. 184–188.

jako takovým. Tento postup tedy můžeme u Heissenbüttela chápat jako snahu o splynutí nejen formy s obsahem, nýbrž i média (tj. jazyka samotného) s jeho způsobem fungování. V básni *Psychologický proces* (1961) můžeme vidět příklad takového postupu:

Přichází k sobě ze všech stran. V tom, jak k sobě ze všech stran přichází, zároveň od sebe na všechny strany odchází. Mříž síť pletivo drátěný plot. V jednu chvíli do něho, ze všech stran k sobě přicházejícího a na všechny strany od sebe odcházejícího, něco vpadne. Nějaká věc, stín, dotek, kontakt. Co se stane? Věc se kutálí sem a tam. Plot (síť, pletivo) se dá do pohybu. Snaží se věc odrazit, odmrstit. Snaží se zůstat prázdný volný čistý. Věc zůstává. Uzamyká ji v sobě. Tlačí ji do sebe. Narušuje ji rozpouští ji drobí ji. Narušená věc se kutálí sem a tam. Snaží se udržet si kontakt. Je dále drobena. Tu a tam probleskuje. Pokrývá jej (ten plot, síť, pletivo) různě blýskajícími signály. Akcentuje ho. Nový kontakt, nová věc vpadá. Je také dělena. Nově akcentuje nové signály. Kontakt za kontaktem se teď na něj řítí. Chvěje se nepřerušovaným horečnatým pohybem. (...) ²⁰⁵

Ač se to zdá z textu zjevné, v ukázce nečteme příběh o zápase věci (nakonec zřejmě rosolovité konzistence) s drátěným plotem. Veškeré zmíněné mříže a neurčité věci uvnitř oplocení symbolizují jazyk a myšlenky, které mluvčího napadají. Jazyk sám se zde stává hlavním obsahem narace textu. I forma textu vychází z toho, co vypráví – předměty děje jsou nejasné, stejně jako způsob psaní je záměrně nejasný, protože i jazyk sám o sobě je nejistá a proměnlivá entita.

Je tento jeho způsob psaní skutečně snahou o absolutní báseň, jak to píše Kasack? Není skutečným cílem tohoto koncepčního znejistění ukázat nestálost jazyka? Sám Heissenbüttel v katalogu výstavy *Schrift und Bild* konstatuje důsledky konkrétního hnutí: revizi pohledu na média, která je způsobena „rozbitím [jazyka] na materiální úlomky“²⁰⁶. Heissenbüttelovi šlo o to, jak se proměňuje pohled na jakékoli médium, a usiloval o proměnu vnímání vlastní mediality umělce právě podobným „rozbitím na úlomky“.

Jazyk se v *Psychologickém procesu* ukazuje být v konfliktu vůči myšlenkám a ideím, které se nakonec musí s jazykem-„plotem“ utkat. Upravují si jej, ale samy jsou jím parcelovány a upraveny. Heissenbüttel zde nepodává jasného vítěze tohoto souboje. Ten se nakonec ani nejeví jako zápas s možným cílem, ale jako setrvalý proces. Autor tento aspekt včlenil do

²⁰⁵ „Er kommt von allen Seiten auf sich zu. Indem er von allen Seiten auf sich zukommt geht er auf allen Seiten von sich weg. Ein Gitter, ein Netz, ein Geflecht, ein Zaun aus Maschendraht. Irgendwann fällt etwas in den von allen Seiten auf sich Zukommenden und nach allen Seiten von sich Weggehenden ein. Ein Ding ein Schatten eine Berührung ein Kontakt. Was geschieht? Das Ding rollt hin und her. Das Gitter (Netz Geflecht) gerät in Bewegung. Ist bemüht abzustoßen wegzuschleudern. Versucht sich leer frei rein zu halten. Das Ding bleibt. Er schließt es ein. Drängt es in sich hinein. Zerteilt es löst es auf verteilt es. Das Ding rollt zerteilt hin und her. Versucht Kontakt zu halten. Wird weiterzerteilt. Blitzt hier und da auf. Überzieht ihn (dies Gitter Netz Geflecht) mit vielfach aufglänzenden Signalen. Akzentuiert ihn. Ein neues Ding, ein neuer Kontakt fällt ein. Wird gleichfalls zerteilt. Neue Signale akzentuiert neu. Kontakt auf Kontakt stürzt nun auf ihn ein. Er ist in ununterbrochener Bewegung. Zittert vor ununterbrochener fieberhafter Bewegung.“ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Textbücher 1–6*, Stuttgart: Klett-Cotta 1980, s. 63–64. Český překlad J. Hiršala a B. Grögerové též Helmut HEISSENBÜTTEL, *Texty*, Praha: Mladá fronta 1965, s. 53–55.

²⁰⁶ HEISSENBÜTTEL, „Zur Geschichte des visuellen Gedichts ...“, s. XXVIII–XXX.

textu, který je abstraktním vyjádřením principů konfliktu a symbiózy zároveň. Proces, který sledujeme, je neustálou proměnou jazyka, která nutí proměňovat se i autora.

U Heissenbüttela je jazyk neohraničený, děj stále probíhá – je neustálý. Kvůli neohraničitelnosti také Heissenbüttel píše od sbírky *Textbücher 3* (1962) své texty v minuskulích a nepoužívá diakritická znaménka, což byl ostatně obecný trend v experimentální poezii. Ale u něj nejde ani tak o rovnost všech grafémů umocňující jejich znakový, simulakrový a vizuální smysl.²⁰⁷ Jde mu o sémantický smysl věty bez diakritiky – nekončí a nezačíná. Text potom potřebným způsobem teče, prolíná se, což dobře odpovídá procesuálnímu charakteru jeho textů, v nichž text komplikuje to, co bylo řečeno dříve – myšlení je v procesu a stále se samo sebou prolíná. Jako je to v případě textu *Otec roje* (1962):

kdyby byli všichni stejní byl by jeden jako druhý a každý by se dal s každým zaměnit
a žádný od žádného rozlišit a všechno by ustalo
kdyby byli všichni téměř stejní stačilo by to téměř k tomu aby se věc udržela v chodu
neboť jen téměř každý by se dal téměř s každým zaměnit a téměř žádný od téměř žádného
rozlišit ale věc by pravděpodobně dříve či později ustala i pak
kdyby většina byla přibližně stejná byli by sice také ještě mnozí kteří by se dali vzájemně
zaměnit nebo by se nedali vzájemně rozlišit avšak přesto by vždycky zbýval zbytek
nezaměnitelných a rozlišitelných a i kdyby to vypadalo jako by byli všichni stejní dalo by
se přesto připustit že jen většina je přibližně stejná když věc zůstává v chodu prostě na
základě skutečnosti že věc zůstává v chodu
ve skutečnosti má však většina která je přibližně stejná zvláštní schopnost popadnout svůj
zbytek takřka za límec a udělat něco mimořádného a na tom se to všechno pozná (...) ²⁰⁸

Všimněme si, že dělení básně do odstavců zde zůstává ještě patrné, zatímco je zrušeno dělení na věty. Jako by chtěl Heissenbüttel říci „ačkoli začíná nová myšlenka, text pokračuje bez přerušení“. Právě onen proces proměny jazyka se zde odráží i v tématu textu, který se snaží sjednotit myšlení právě díky jazyku a nakonec „udělat něco mimořádného“. Mimořádnou akcí myslí Heissenbüttel nepochybně šoa,²⁰⁹ a jak sám autor v textu píše, prostředkem a příčinou onoho mimořádného aktu byla i touha po sjednocení všech osob v jeden celek.

Právě i jazyk zůstává celou dobu básně v jednom celku, vyvíjí se společně s vývojem textu a je nositelem nejasných ideálů, ale zato vehementně realizovaných a udržovaných v chodu. To je právě důsledek nestálosti a neustálosti jazyka. Pokud tyto jeho dva aspekty budeme brát na lehkou váhu a budeme příliš důvěřovat jazyku coby nositeli neměnných významů, manipulátor může zaměnit příčinu a následek, privilegované a podřízené skupiny osob a další ideové konstrukty, které díky vzletnému a důvěryhodnému jazyku má zcela ve své moci.²¹⁰

²⁰⁷ Pouze malá písmena používá zpravidla například Eugen Gomringer a Gerard Rühm. Heissenbüttelovy texty z období šedesátých let (sbírky *Textbuch 3 – Textbuch 6*) však mají obvykle velké počáteční písmeno u podstatných jmen. Nenarušují tedy vlastnost slov samých, ale jen větní skladby. České překlady nemohou tuto drobnost plně reflektovat. Viz HEISSENBÜTTEL, *Textbücher 1–6*.

²⁰⁸ HEISSENBÜTTEL, *Texty*, s. 88–89.

²⁰⁹ Ostatně další báseň ze sbírky *starohnědá* se zabývá pojmy většina a menšina. Viz *ibid.*, s. 90–92.

²¹⁰ Některé Heissenbüttelovy texty z této doby se vyrovnávají s nacistickou minulostí a zkušenostmi s propagandistickým jazykem. Nejsou však pouhou reakcí, autor z toho vyvozuje důsledky pro kritické

Heissenbüttelův způsob psaní popisuje literární věda jako záměrné boření syntaxe a redukci gramatiky. Harald Hartung dokonce mluví o *antigramatice*, jejímž cílem je iritovat a odcizit čtenáři jazyk jako takový.²¹¹ Ve svém článku *Syntetická autenticita* (1971) dokonce píše, že není možné „akceptovat (...) autonomii jazyka, což implikuje názor, že konvence rozbíjí potenciál jazyka“.²¹² Z toho výkladu i z citovaného textu *Psychologický proces* vyplývá, že jazyk je třeba chápat nikoli jako uzavřený systém s danými pravidly a konvencemi, ale jako organismus, jehož pravidla se uplatňují při kontaktu s myslí, která jej užívá (jak píše Max Bense²¹³). Mluvčí se přesto nemůže vyjádřit zcela bez něj, podle svých pravidel. Vyjádření je proces, který potřebuje jak naše myšlení, tak i jazyk sám. S jazykem máme rastr myšlení opravdu společný. Heissenbüttel jej pojmenoval „mříž, pletivo, drátěný plot“.

Jazykovědec a germanista Rainer Rumold ve své studii *Řečový experiment a literární tradice* (1975) nazývá proces odhalení pravidel jazyka *anti-iluzionistickou demonstrací*. Dokládá ji na příkladu Heissenbüttelových *Knih textů*. V nich užívaný princip výroků má za cíl bojovat proti konvencím (např. dodatečnost, účelnost, ale i gramatika). Rumold zdůrazňuje, že Heissenbüttel záměrně odstraňuje i časování nebo obecně principy jazyka odkazující na sdělení. On odkazuje na jazyk až k samé hrnici srozumitelnosti.²¹⁴ Odhaluje vztahy v jazyce tedy kromě již zmíněné struktury mříže, to jsou zejména způsoby hierarchizace větných členů, vlastnosti pojmů, tedy vnitřní principy jazyka. Autor sám to nazývá *převráceným nominalismem*²¹⁵, kdy logika a smysl ve větné skladbě jsou odstraněny.²¹⁶

Jako doklad může sloužit jeho báseň/text²¹⁷ *jednoduché gramatické meditace* (1955), který odhaluje zbytky jazykové soudržnosti textu ořezaného jen na základní srozumitelnost. Autor sám jej literárně analyzuje „... metafory jsou nahrazeny podstatnými jmény, event. abstraktními.“²¹⁸ Zásadní je, že následující ukázka přímo nesděluje obsah, předává jen způsoby a postupy sdělování – je tedy příkladem onoho *převráceného nominalismu*.

a. (tautologismy)

stín jejíž vrhám je stín jejíž vrhám

situace v níž jsem se octl je situace v níž jsem se octl

použití jazyka. Se čtenářem pak pracuje takticky – i on musí zažívat nejistotu jazyka, jeho konfliktnost a kluzkost. Důsledkem je právě živé a nedůvěřivé vnímání.

²¹¹ RUMOLD, *Sprachliches Experiment ...*, s. 26.

²¹² Harald HARTUNG, „Synthetische Authentizität“, in *Neue Rundschau*, r. 82, 1971, s. 145. (Citace převzatá – viz ibid., s. 27.)

²¹³ BENSE, *Teorie Textů ...*, s. 25–27.

²¹⁴ RUMOLD, *Sprachliches Experiment ...*, s. 45–58.

²¹⁵ Nominalismus Heissenbüttel chápe jako způsob psaní, které přímo a zřejmým způsobem sděluje obsah. Opakem nominálního psaní je psaní metaforické. S těmito základními principy literatury pracuje koncepčně i v jiných svých autorských textech z padesátých a šedesátých let, někdy je přímo paroduje. Helmut Heissenbüttel, „Der Autor als Produzent 2. Selbstkommentar,“ in: Helmut HEISSENBÜTTEL, *Über Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, s. 138.

²¹⁶ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Über Literatur*, München: DTV 1970, s. 140–146.

²¹⁷ Ač je dílo součástí svazku *Knihy textů* (Textbücher), jeho první verze byla napsána v době, kdy Heissenbüttel ještě netrval na označení své tvorby jako „texty“. Sám však v později tento text označil jako „báseň“, čímž odhaluje ještě její základ v dějovosti a popisnosti. HEISSENBÜTTEL, „Der Autor als Produzent 2. ...“, s. 125.

²¹⁸ „(...) Wörter werden durch Nomen ersetzt, notfalls durch Abstrakta.“ Ibid.

situace má situace má zvláštní situace
skupiny skupin se pohybují přes prázdné plochy
skupiny skupin se pohybují přes čisté barvy
skupiny skupin se pohybují přes stín ježž vrhám
stín ježž vrhám je stín ježž vrhám
skupiny skupin se pohybují stínem ježž vrhám a mizí

(...)

c. (konjunktivní)
až doprostřed poloviny
méně než příliš málo
nejméně
jako by jako by
pravděpodobně pravděpodobně
vzato na sebe nevzato na sebe
nerozhodně
prozatím prozatím

(...)

e.
malé černé kolmice mřížují pomalé černé horizontály
lijákovité mřížují lijákovité
hejna stěn
malé černé smutné neustále putující čtverce
váhavé diagonály
navzájem se mřížují přímé konečné úsečky
v každém případě v daném případě a já mluvím mluvím
řeč mřížuje řeč a to je to je to není není
řeč mřížuje řeč a to je to je to není není a nikdy nikdy²¹⁹

Stojí za povšimnutí, že text má básnické kvality spíše z hlediska kompoziční skladby. Heissenbüttel se inspiroval názorem Karlheinz Stockhausena, že „totiž pauzy a mlčení jsou stejně podstatné jako to, co je slyšet.“²²⁰ Citovaný raný text z *Knihy textů 1* (1960) je ještě řádkován jako verše. Některé části jsou zahuštěnější (např. část „e“), jiné jsou zcela oproštěné (např. část „c“). Ale podobně jako Kolářovy a Jandlovy básně i zde je zřejmý důraz na zvukovou stránku textu, jenž má téměř charakter partitury²²¹.

Je také možné, že Heissenbüttelovi byl předlohou nějaký vlastní zážitek (např. dav, který jej mívá, a způsoby, kterým to činí). Drama, které text popisuje, se však odehrává v jazyce,

²¹⁹ HEISSENBÜTTEL, *Texty*, s. 16-17.

²²⁰ „... dass nämlich das Schweigen, die Pause, ebenso wichtig sei wie das zu Hörende.“ HEISSENBÜTTEL, *Über Benjamin*, s. 124.

²²¹ Například Jandlova Německá báseň napsaná r. 1952, viz JANDL, *Mletpantem ...*, s. 27-38.

jenž zápasí o vlastní srozumitelnost. Logické vazby textu zůstávají, byť nesdělují konkrétní obsah. Záměrným sdělením textu je jedině tento zápas o soudržnost jazyka. Podle Rumolda je toto demaskování jazykové struktury projevem textu, který nepopisuje svět, nýbrž jej používá svět k popsání jazyka.²²² To, co napsal Rumold metaforicky, lze vyjádřit i tak, že zatímco někteří básníci vnímají jazyk jako prostředníka ke sdělení tématu, jiní jsou „jazykově reflexivní“ – používají jej jako matérii (typicky u *vizuální* poezie).²²³ Heissenbüttelovy texty by se daly chápat nejen oním druhým způsobem, ale jako syntéza obou způsobů – jako přesné sdělování rozpadu jazyka na matérii.

Tím ovšem Heissenbüttel překračuje cíl účelného rozšíření nominalismu²²⁴ a „antigramatické principy produkce a proměny jazyka“.²²⁵ Přestože to těmito slovy vysvětluje autor sám, ona proměna jazyka má ještě hlubší důsledek – proměnu role diváka i proměnu role autora i textu. Divák nemůže rozumět, protože předmětem porozumění zde není obsah textu, nýbrž text sám, jenž je hlavním budovaného napětí. Už jen fakt, že čtenář může být třeba unesen kompozicí (*jednoduché gramatické meditace*), či dramatickostí procesu (*psychologický proces*) nebo dedukcí (*otec roje*), jej dovádí ke skutečnému záměru jeho dojetí – vyvolat soucit s trpícím živým jazykem. Nicméně to, co čtenář považuje za poetický akt, či ryze estetický postup, je pro Heissenbüttela řez skalpelem při pitvě²²⁶. Vyvolat soucit čtenáře je záměrná, ale také velmi sarkastická taktika. Jazyk a čtenářova mysl jsou totiž vzájemně prorostlé, tudíž je před ním pitváno něco jemu vlastního. Můžeme říci, že diváková jazyková mysl je sledováním pitvy rovněž zraňována.

Heissenbüttel jazyk zaživa otevírá a pomocí rafinovaných metod odhaluje jeho útroby. Rainer Rumold to nazývá „antigramatickou reprodukcí“²²⁷ – jako když lékař při pitvě nahlas vyjmenovává jednotlivé orgány a jejich stav, i Heissenbüttel „reprodukuje“ stav gramatických jevů jejich vyjmutím z přirozeného prostředí, nebo jejich instalací jako činitele procesu či dalšími taktikami. Heissenbüttel svou tvorbu popisuje jako vztahy řeči a vědomí. To, co provádí v této básni, je z filosofického hlediska dekonstrukce jazyka právě tím, jak odhaluje principy jazyka v našem myšlení a pojímá je nikoli jako danost, ale jako otázku postoje což můžeme – s odkazem na Rumoldův pojem – nazvat *antigramatickou politikou*.

Jacques Derrida, kterého Heissenbüttel četl od konce šedesátých let,²²⁸ dospívá v knize *Tradice vědy a skrývání smyslu* ke konstatování: Lidstvo samo sebe chápe „jako společenství jazyka, bezprostřední, nebo zprostředkované.“²²⁹ Derrida vychází z vnímání jazyka jako

²²² RUMOLD, *Sprachliches Experiment ...*, s. 55.

²²³ „Pavel Novotný: Literaturu se snažím vnímat akusticky“, *Vizitka*, Čro Vltava, 25. 10. 2017. <https://vltava.rozhlas.cz/pavel-novotny-literaturu-se-snazim-vnimat-akusticky-5999694> (cit. 13. 3. 2021)

²²⁴ HEISSENBÜTTEL, *Über Literatur*, s. 144.

²²⁵ „... antigramamatische sprachproduzierende und sprachändernde Prinzipien wirksam sind.“ Ibid, s. 146.

²²⁶ Heissenbüttel jako jazykovědec také často zkoumal literární expresonismus, který sice oceňoval pro jeho kombinační schopnosti, zároveň ale poukazoval na jeho romantické a nekritické užití jazyka. RUMOLD, *Sprachliches Experiment ...*, s. 33-40. Zkoumal také mnohokrát texty Gottfrieda Benny, známého básníka-patologa. Snad i proto Heissenbüttel tak často odkazuje na svou větu ze statementu *Předpoklady*: „... vníknout do nitra jazyka, otevřít jej a dotázat se jeho nejskrytějších souvislostí.“ HEISSENBÜTTEL, „Předpoklady“, s. 52.

²²⁷ RUMOLD, *Sprachliches Experiment ...*, s. 43.

²²⁸ Helmut Heissenbüttel četl J. Derridu a kriticky jej vnímal - viz emailové sdělení jeho syna Dietricha Heissenbüttela ze dne 30. 11. 2019.

²²⁹ I historicky se dějiny lidstva počítají od vynalezení písma. Jacques DERRIDA, *Tradice vědy a skrývání smyslu*, Praha: Oikoymenth 2003, s. 69.

základního prostředníka našeho porozumění ve smyslu vědecké objektivit.²³⁰ V knize se snaží prověřit Husserlův pohled na vliv *transcendentální intersubjektivit* na vnímání jazyka – například v momentu, kdy se představa dorozumění se s proměnami písma a užíváním řeči proměňuje, čímž získává naši důvěru. Derrida však dodává, že vize dorozumění je podpořena naším podobným užíváním společného jazyka jak v rámci národa, tak v kulturním či rodinném okruhu.²³¹ Tedy nejde ani tak o inter-subjektivitu, nýbrž o pouhou subjektivitu. Pro Derridovu metodu je podstatné učinit po každém zobecňujícím závěru krok redukce. Vrací se tedy o krok zpět a uznává, že za vši schopností odhalit intersubjektivitu je jazyk, v němž se odehrává naše myšlení (tedy že jde o subjektivitu).²³² Ač se zdá, že se tak Derrida vrací v kruhu k původnímu prohlášení, dospívá k argumentaci na druhou. V podstatě říká: Díky tomu, že myslíme v jazyce a myslíme v něm lokálně, můžeme dekonstruovat fenomén transcendentální intersubjektivit jazyka. A po opětovných zkoumáních tohoto postupu dochází Derrida k závěru, že naše myšlení v jazyce (včetně úvah o dekonstrukci jazyka) se odehrává teď a tady, v naší přítomné mysli, a končí tím, že je zapsáno.²³³ Poté se změníme my, tedy i jazyk.

Odhalování odhaleného jazyka jde i v případě Heissenbüttela metodicky trochu dál, než jen k reprodukování odhaleného jazyka (tzv. *antigramatická reprodukce*). Jde mu o vytvoření celé *antigramatické politiky*, která musí pracovat s dvojsečností – jazyk je pro nás vždy vlastní, a proto vždy má a nikdy nemá pravdu. Jak se píše v závěru textu *Jednoduché gramatické meditace*: „Řeč mřížuje řeč a to je to je to není není nikdy nikdy.“²³⁴ Všimněme si zdvojení výroků: dvakrát „to je“, dvakrát „není“ a dvakrát „nikdy“. Otázkou je, co je „to“ a co „nikdy není“. A odpověď vězí v právě rozebíraném problému – jazyk vždy má a nemá pravdu. Tudíž vše, co řekneme (a obsah Heissenbüttel záměrně vynechává a schovává za univerzální „to“), vždy teď a tady absolutně je, ale když to zapíšeme, navždy to mizí. Tento fenomén nazývá Jacques Derrida mizení pravdy.²³⁵ Opakování u Heissenbüttela a důraz na zájmeno „to“ nás dovádí k jeho základní tezi, že celé drama Heissenbüttelova textu *jednoduché gramatické meditace* se týká jazyka a odehrává se v jazyce. Což je jeden ze způsobů, jakým čtenář ztrácí důvěru v jazyk, jenže stále se veškeré sdělování i myšlení odehrává v jazyce. I z textu *Otec roje* vyplývá, že máme být maximálně nedůvěřiví vůči vlastní jazykové mysli. Poněkud deprimující rozsudek. I když má Heissenbüttelovo psaní takto závažný důsledek, odkaz na logickou strukturu jazyka má naštěstí charakter jisté nadsázky. S ohledem na tyto argumenty je možné říci, že to, co se odehrává v Heissenbüttelových textech, je již zcela postmoderní proces.

Srovnajme ještě z jiného úhlu analýzu Heissenbüttelových textů s estetikou postmoderny. Hal Foster v knize *The Return of the Real* (1996) hodnotí vztah strukturální lingvistiky a pozdního modernismu jako zvětšující se trhlinu, která je projevem vztahu post-moderny k moderním diskurzům. Trhlina je podle něj projevem nefunkčnosti Saussureova modelu

²³⁰ Ibid., s. 50–53.

²³¹ Ibid., s. 59–64.

²³² Ibid., s. 65.

²³³ Ibid., s. 84.

²³⁴ HEISSENBÜTTEL, *Texty*, s. 18.

²³⁵ DERRIDA, *Tradice vědy a skrývání smyslu*, s. 83–4.

jazyka a „ztráty transcendentálního významu“, který rozšiřuje hrací pole sdělení.²³⁶ Komparací slov se už neobjasňuje jejich význam (strukturalistický model), nýbrž se každé slovo přibližuje svému centru (diskurzivní model). Ohraničenost slov tedy vychází z jejich vnitřní potřeby, ne zvenčí od mluvčího. Slova nemohou ukazovat někam hlouběji, „za sebe“, kam by básník chtěl. Tím ztrácí sdělná hra veškerou poetiku. Teoreticky analyzované uvědomování si nedostatečnosti jazyka těchto děl má vždy za následek ztrátu transcendence. Heissenbüttel derridovsky znovu řeší něco, co už řešil Saussure²³⁷, avšak poctivou aplikací jeho prostředků ve vlastní tvorbě dospívá k proměně: Vnitřně ohraničený jazyk, jež používá jako odhalovací prostředek, odhaluje zpětně i jeho jako autora ohraničeného svou rolí. Dříve autor v básni ohýbal jazyk. Ale jazyk v těchto Heissenbüttelových textech ohýbá autora i autorství.

Toto zdvojené poukázání má charakter dodatečnosti, kterou Hal Foster nazývá s využitím Freudova pojmu *nachträglichkeit*.²³⁸ Dodatečnost přehodnocení můžeme podle Fostera chápat jako projev proměny systému.²³⁹ V případě Heissenbüttela jde o proměnu sdělné taktiky textu. Hal Foster navrhuje chápat dodatečnost jako nové pojetí nemožnosti vyjadřování, kterou pocítovala avantgarda před druhou světovou válkou a která se projevuje např. v monochromu či v ready-made. „Avantgarda, jakkoli kdysi vytěsněná, se znovu vrátila a vracet se nepřestává – vždy ovšem z pozic budoucnosti, taková je její paradoxní časovost.“²⁴⁰ Foster tedy vnímá pojetí dodatečnosti (*nachträglichkeit*) jako princip celého „návratu“²⁴¹ avantgardy a podle Karla Císaře v tomto pojetí návratu způsobí rozpad vývojového pojetí časovosti avantgardy.²⁴² „Jestliže předválečná avantgarda měla podobu čisté revoluční negace, v šedesátých letech dochází k procesu postupného dohadování.“²⁴³ Touhu po práci s diváctvem, s jehož reakcí se počítá a koncepčně pracuje, můžeme chápat jako příznačný prvek pro nové pojetí celé *neoavantgardy*²⁴⁴, který je doprovázen postmoderními postupy, jako jsou hry s nominalismem a sémiotikou, antigramatická politika či oddálení pravdy. I to je na *neoavantgardě* nové.

²³⁶ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 75.

²³⁷ Například už základní princip arbitrálnosti znaku. I jeho proměnlivost, příp. neproměnlivost, která je závislá na spíše společenských souvislostech, než potřebách mluvčího. To vše odhaluje nedostatečnosti jazyka k individuálnímu vyjádření. Viz Ferdinand de SAUSSURE, *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: Academia 1996, s. 98–107.

²³⁸ Viz. kap. 3.3. této práce. Foster se k problému vyjadřuje už před vydáním knihy *The Return of the Real* v textu *Co je nového na neoavantgardě*. Hal FOSTER, „What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?“, in: *October*, 1994, č. 70, *The Duchamp Effect*, s. 5–32; citovaný český překlad viz Hal FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2010, č. 8, s. 58–84.

²³⁹ Ibid., s. 82.

²⁴⁰ Ibid., s. 83.

²⁴¹ Foster zde vyvrací pojetí německého literární teoretika Petera Bürgera, který tvrdí, že poválečná avantgarda používá prvky té předválečné a to docela mimeticky. (Ibid. s. 73) Karel Císař pak Bürgerovo pojetí shrnuje tak, že poválečná avantgarda „přebírá vnější formy a postupy původní avantgardy jako svůj estetický cíl“. Karel CÍSAŘ, *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění*, Praha: VŠUP 2014, s. 44.

²⁴² Ibid., s. 45.

²⁴³ Ibid., s. 46.

²⁴⁴ Pojem, který používá Foster pro označení umění šedesátých let odkazující se na dadaisty. Viz FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě“.

4.3. Dílo jako možnost

V postmoderní epoše takový způsob psaní není překvapivý, je to snaha najít nový vztah k jazyku, k médiu i ke smyslu psaní. Text přestává vyprávět příběhy, stejně jako umění přestává sdělovat obsah. Přestává být totiž podstatné divákovo/čtenářovo porozumění a zkušenost. Zato se objevují nová témata autorství, mediality a mnohé další motivy, které se sdělují novými taktikami. Zastavme se na čas u motivu výtvarně/textově sdílené zkušenosti, která je nahrazována výtvarně/textově budovanou představivostí. Než ale popíšeme, jakými různorodými postupy a taktikami ideál představivosti v experimentální tvorbě odbourává jazykovou zkušenost – tedy „zkušenosti a předpoklady“ kritizované už Franzem Monem²⁴⁵ – popíšeme, co ideál tvorby jako možnosti sám o sobě znamená a proč jej teorie tak zdůrazňuje.

Peter Osborne popisuje Smithsonův zájem o představivost vyvolanou mapami jako zásadní akt dematerializace. Jde zde zejména o *Hypotetický kontinent Lemuria* (1969), *Plovoucí ostrov k cestování okolo Manhattanu* (1970) a další práce na papíře, v nichž se zajímá o možnosti ostrovů a jejich existence coby uměleckého díla, které si zapisoval do deníku nejvíce v letech 1971-73²⁴⁶. Podle Osborna se tyto Smithsonovy realizace liší od jeho dřívějších liší hlavně tím, že „dialekticky vytvářejí nové významy, což zrcadlí nový status místa“. Ten je podle Osborna materiálem pro rozlišení *site* a *non-site* na základě zkušenosti.²⁴⁷ Smithsonovo vnímání možností prostoru nám tyto možnosti otevírá, takže je můžeme zažívat i bez realizace. Umělec pracuje utopicky a návodně. Spíše než realizace je pro něj jádrem díla představa jako projev nového vnímání média, u něj místa (*site*).

Smithsonův specifický motiv – estetické využití představy v umělecké tvorbě – je nutno hlouběji analyzovat. Dematerializovaná představa a možnost v umění, což je princip českému prostředí známý od dob poetismu, zde vzniká poetickým aktem, a ne nutně psaním. Typickým příkladem jsou dopisy a kolážované pohlednice, které si posílali členové Devětsilu (např. Karel Teige, *Pozdrav z cesty*, 1923). Umění podle nich spočívá v činnosti a prožitku, nikoli jen v artefaktu. S tímto názorem nepřišel ostatně poetismus jako první, ani podle Teigeho.²⁴⁸ „Poetismus je především modus vivendi. Je funkcí života a zároveň naplněním jeho smyslu.“²⁴⁹ Umění náleží všem, kdo prožívají. Vše z oblasti života je poezií a je na básníkovi, aby ze života vybíral a vytvářel svým dílem souvislosti. V českém prostředí poválečné experimentální poezie se tento princip uplatňuje v *destatické* poezii Jiřího Koláře (např. *Návod k upotřebení*, 1965)²⁵⁰ a Ladislava Nováka (*Receptář*, 1988)²⁵¹. V těchto sbírkách je

²⁴⁵ MON, *Movens*, s. 82, 3. Viz též kap. 3.2. této práce.

²⁴⁶ Soubor děl R. Smithsona a Nancy Holt na téma ostrovů byl vystaven v r. 2021 v New Yorku. *Hypothetical Islands*, kurátoři Philipp Kaiser a Lisa Le Feuvre, New York: Marian Goodman Gallery 2021.

²⁴⁷ „This has the crucial effect of de-materializing the site in a moment in the dialectic through which new significations of it are produced, projecting this new status of ‘site’ beyond the literal site – which is ultimately itself no more than material for the site or non-site dialectic of experience.“ Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso, 2013, s. 102.

²⁴⁸ V textu *Poetismus* Teige odkazuje na futurismus a zejména se opírá o ideu konstruktivismu. Karel TEIGE, „Poetismus“, *Česká literatura* (převzato z antologie *Avantgarda známá neznámá I*, Praha: Svoboda, 1971, str. 254-61), <https://www.ceskaliteratura.cz/dok/mpoet.htm> (cit. 8. 12. 2022).

Souvislosti těchto směrů viz též KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie ...*

²⁴⁹ TEIGE, „Poetismus“.

²⁵⁰ Jiří KOLÁŘ, *Návod k upotřebení*, Liberec: Dialog 1969.

²⁵¹ Ladislav NOVÁK, *Receptář*, Praha: Concordia 1992.

čtenář vybízen k činnosti, pro zhmotnění básně je nutná jeho participace. Tím se může *destatická poezie* řadit vedle *performace* a *happeningu*.

Jmenované příklady se také snaží změnit pohled na médium – báseň, knihu. Tedy „dialekticky utvářet nové významy,“ jak problém formuluje Osborne. V čem se tyto příklady liší od Smithsonových zápisků? Teige uvádí, že báseň už je vším životem, z něhož básník vybírá. Podle Koláře a Nováka vzniká báseň aktivitou čtenáře, k níž jej navede básník. Smithsona ale fascinuje existence věcí, které by mohly být básní. Umění již ve světě není a v básni se nerealizuje ani nezrcadlí. Podle Smithsona spočívá umělecký potenciál právě v možnosti. Smithson píše často o věcech a jevech, které mohou nebo budou existovat.²⁵² Zato v případě Teigeho, Koláře a Nováka je poetika otázkou autorovy a čtenářovy aktivity – obdobně jako u *happeningu*.

Liz Kotz považuje za základ smithsonovské tvorby cageovský *konceptuálně lingvistický výrok*, přesněji „povýšení koncepce nebo myšlenky nad smysluplný materiál nebo časovou realizaci.“²⁵³ Ve Smithsonových kvazi dokumentačních tendencích vidí alegoričnost,²⁵⁴ čímž naráží na princip *indexace*,²⁵⁵ o němž mluví Rossalind E. Krauss.²⁵⁶

Smithsonovo umění skutečně spočívá v zaměření a rozvinutí určitých jevů ze světa okolo nás. Jevů, které se prostě dějí bez ohledu na lidský důraz. Ve svých poznámkách Smithson píše: „Vášeň pro doslovnost souvisí s rozpadem racionální důvěry v realitu.“²⁵⁷ Geologie, jež ho až vědecky zajímá²⁵⁸, časově zcela přesahuje horizont lidského času a je tedy ideálním prostředkem k proměně vnímání pojmového jazyka ve prospěch nepojmového světa okolo nás. Člověk si při pojmenovávání světa příliš nárokuje své jazykové hledisko. *Indexací* umělci nejen stanovují, co je umění, ale navíc formulují jeho problematiku. Smithson ostatně ani netvrdí, že jeho práce je uměním. Jeho snahou je, aby lidstvo přestalo tolik důvěřovat svému pojmovému světu ve prospěch reálného světa.²⁵⁹ I proto by byl nerad zařazován mezi představitele konceptuálního umění, protože to má základ právě v pojmenovávání. Jinak je mu ale otázka klasifikace programově lhostejná, jak zdůrazňuje Peter Osborne.²⁶⁰ Cílem Smithsonovy práce je tedy společenská proměna (jež je pro Hala Fostera zásadní), která bojuje proti myšlení v jazyce.

V této bojovnosti přístupu se podobá divadelní hře Osvalda Wienera *Purim – Fest* (jíž se budeme věnovat i v kapitole 4.6. této práce). Tato doposud nerealizovaná hra má být

²⁵² Jeho ostrovy mohou vzniknout jak jeho tvůrčím přičiněním, tak i přirozeným vývojem (např. těžební činností). Kontinent, který Smithson nazývá Lemuria (protože se za jeho dob myslelo, že se může přičlenit k Madagaskaru), se podle současných geologů zřejmě oddělil od Afriky v linii jezer Malawi, Tanganika, Albertova jezera a jezer Turkana a Abaya. Pavel JÉGL, „Afrika se trhá na dva kusy. Potvrzují to nová měření“, *Nedd.cz*, 14. srpna 2020, <https://nedd.tiscali.cz/afrika-se-trha-na-dva-kusy-potvrzuji-to-nova-mereni-494635> (cit. 8. 12. 2022).

²⁵³ KOTZ, *Words to Be Looked At*, s. 48.

²⁵⁴ *Ibid.*, s. 219.

²⁵⁵ *Ibid.*, s. 222.

²⁵⁶ KRAUSSOVÁ, „Obraz, text a index“, s. 264. Připomeňme, že *indexace* je pro Franze Mon to je způsob, jak číst svět. Viz též kapitola 3.4. této práce.

²⁵⁷ „The mania for literalness relates to the breakdown in the rational belief in reality.“ Robert SMITHSON, „Language to be Looked at/or Things to be Read“ (tisková práva výst.), in: Nancy HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York University Press 1979, s. 104.

²⁵⁸ Vědeckému zájmu v umění se budeme věnovat v kapitole 5. Modelová konstrukce.

²⁵⁹ SMITHSON, „Language to be Looked at ...“, s. 104.

²⁶⁰ OSBORNE, *Anywhere or Not at All*, s. 102.

absolutním jsoucnem, přičemž se forma dostává na ulici.²⁶¹ Divadlo plné urážek a zmatení autorských rolí²⁶² se v určitý okamžik přesune na ulici, kde urážky a agrese pokračují a rozměňují se v běžném životě. V tu chvíli už není tak důležité, zda herci jsou či nejsou přítomni. Není patrné, zda jde o hru, nebo běžné konfliktní situace ve veřejném prostoru. A příznačně není rozpoznatelné ani důležité, proč agrese ve společnosti vůbec je. Je zde, protože může být.²⁶³ Možnost je odpovědí na otázku, kterou hra klade, i estetickou inovací hry.

Zde je na místě uvést ještě jeden příklad – kratičkou konceptuální hru Gerharda Rühma *dýchání* (atmen, 1965). Ta sestává z lapidárního konstatování: „zhruba 2,7 miliardy lidí dýchá tak dlouho, dokud může.“²⁶⁴ Text, který nese prvky barokního principu *memento mori*,²⁶⁵ je postupně se naplňující představa. Taková hra by mohla být vůbec největší světovou *performance*, již si Rühm všiml jako možnosti. Jen se pod ni takto indexově-konceptuálně podepsal. Uvažování o možných jevech, které se stanou básněmi, je jen jednou z Rühmových tendencí. Do oblasti možné nerealizované představy, tedy řečeno osborneovsky do post-mediální situace, Rühm tu a tam vkročí tvůrčím pokusem a expandováním z jemu blízké oblasti *totálního umění*,²⁶⁶ které je někdy záměrně triviální. Rühm například vybízí diváky, aby se trefovali tužkou co nejbližší k otisku jím vržené tužky, tak jako se o to pokoušel sám ve *wurfzeichnung* („házená kresba“, 1976). Jindy nahraje na kazetu zvuk tužky píšící po papíře *bleistiftmusik* („tužková hudba“, 1982) nebo se snaží diváka „uvrtat“ do nesplnitelného úkolu – vcítit se do aktu autora prožitku „já, teď a tady.“ Textů a vizuálních i hudebních kompozic s tématem vnímání „teď a tady“ vzniká u něj od poloviny 60. let mnoho.²⁶⁷ Vesměs můžeme říci, že tato hra na představu a sdílení je projevem konceptuálního uvažování²⁶⁸ založeného na tezi. A tak i u *dýchání* si Rühm – podobně jako předtím Timm Ulrichs²⁶⁹ – přivlastňuje určitý jev a demonstruje jej jazykovou zkratkou.

Tato Rühmova práce má však oproti ostatním drobný posun, který utváří podobnosti se Smithsonianem. Oba autoři v těchto dílech užívají obdobně taktiku jejich nerealizace – už sama možnost je uměním. Rühmův výrok také říká, že život sám už tím, že se odehrává, je uměním,

²⁶¹ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 110.

²⁶² Více o agresivitě v kapitole 4. 5. Intelektuální autor jako agresor.

²⁶³ Situace pro vídeňské prostředí typická – agrese ve společnosti může být, protože je tabuizovaná, nikdo si jí nevšimá, nikdo ji nepojmenovává. A právě takové pocity napětí vedly k vídeňskému akcionismu.

²⁶⁴ „von rund 2,7 Milliarden Menschen atmen jeder so lange er kann.“ Gerhard RÜHM, *Ophelia und die Wörter*, Neuwied und Darmstadt: Luchterhand 1972, s. 189.

²⁶⁵ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 117.

²⁶⁶ Někdy píše vlastní rukou na papír, nebo dělá několik „klikyháků“ zaznamenávajících okamžik a označí je za *totální umění*. Např. jeho rukopisy tužkou na papíře *jetzt* („teď“, 1956), *ich warte auf dich* („čekám na tebe“), *ich - > du* („já - > ty“, 1965), *JETZT – totalansicht* („TEĎ – totální pohled“, 1962) aj. Viz Indried BRUGGER – Heike EIPELDAUER (eds.), Gerhard Rühm (kat. výst.), Berlin: Hatje Kantz Verlag 2017, s. 122–135.

²⁶⁷ Na témata prožitku *všeho* i zcela intimně-osobního *teď* upozorňuje v doslovu výběru z Rühmovy poezie Průřez Pavel Novotný. Pavel NOVOTNÝ, „Rozšířená poetika Gerharda Rühma“, in: RÜHM, *průřez*, s. 206.

²⁶⁸ I proto, že od r. 1963 se Rühm orientoval na berlínskou a německou kulturní scénu. Snažil se zejména s Konradem Bayerem a Oswaldem Wienerem nadále plánovat společné projekty, ale Wiener i Bayer se soustředili na své romány (viz kap. 4.5. Dědictví nového románu) a po sebevraždě Konrada Bayera už Rühm v Rakousku mnoho nedrželo. Gerhard RÜHM, „předmluva“, in: NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*, s. 35–36. I podle Pavla Novotného měl v té době spíše blízko k hnutí Fluxus a jejich způsobům práce. NOVOTNÝ, „Rozšířená poetika Gerharda Rühma“, s. 205.

²⁶⁹ Viz kap. 3.5. Totální umění.

protože každý živý tvor je čínorodý, dokud mu síly stačí. Za tím stojí skrytá analýza životních principů, která Rühma dovedla k přesné definici životní energie, která platí pro celou přírodu. Smithsonian nalézá představu umění také na základě analytických souvislostí většinou v oblasti geologie. Postupuje tak častěji, hlouběji a programově. Vychází třeba ze studia procesů vzniku nových ostrovů. Kde se obvykle člověk pohybuje? Jak obvykle vypadá prostor samoty? Jsou ostrovy vytvořeny pro člověka, nebo vznikají jako zbytky po důlní činnosti? Rühm nemusí moc analyzovat, aby expanzivní „dýchání do konce sil“ označil za základ života a tedy možné umění, stejně jako Wiener ani nemůže nalézt důvody agrese ve společnosti, ale přesto její možnost postaví jako základ tvorby.

Teigeho poetismus chtěl začít hledat krásu ve veškerém běžném životě a realizovat ji poetickými akty, podobně jako později Kolář s Novákem. Avšak zde popisovaná poetika čiré možnosti je poetikou vzešlou z analýzy jevů bez autorovy přímé zkušenosti a bez realizace. Utváří tak paralelní existenci, více uvěřitelných (nikoli zcela fantazijních) rovin prožívání jevu/díla. Ideální by takové zápiskové dílo bylo, pokud by bylo do té doby jako fenomén nepopsáno a zcela bez příčiny autora se v budoucnu reálně odehrálo a navíc by bylo paralelně rozdílně vnímáno, vlastně by se jako proroctví naplnilo. Ovšem prozatím umělci v tomto popsaném principu díla jako možnosti své představy sami nerealizují a v tom spočívá specifičnost jejich tvorby²⁷⁰.

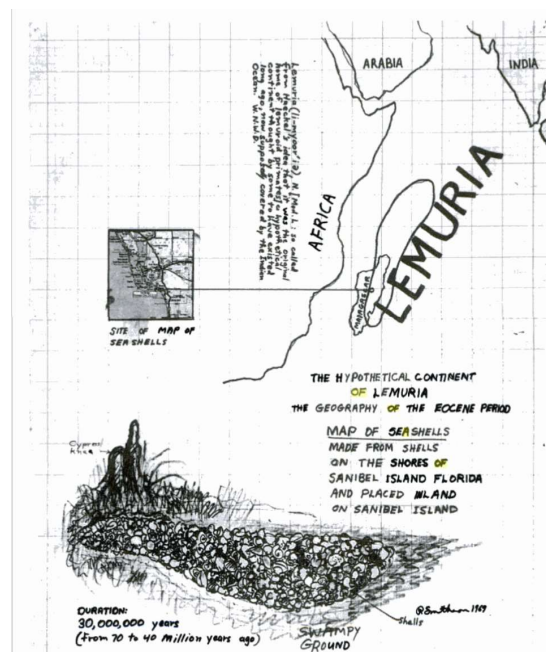
Tento princip „nerealizace“ má ještě jeden formální aspekt. Jde o to, že Smithsonian své nové významy místa přece jen nějak realizoval: zapsal je a zakreslil do poznámkového bloku. Tedy použil „jen“ médium deníku/poznámkového bloku. Je otázkou, zda se dá takto překročit médium deníkové povídky. Výtvarník může nevyužít médium úkrokem k deníku. Literát může nerealizovat literaturu už jen tak, že ji nesdělí. Krok do výtvarného vyjádření již z literatury známe.²⁷¹ Ten však neplní podmínku absence zkušenosti, kterou Osborne nalézá u Smithsona. Jazyk však byl konstruován společnou zkušeností, jak připomíná Franz Mon, a přesto je v derridovském smyslu absolutně osobní u každého jedince a každému zároveň zcela cizí. A tyto paradoxy jsou živnou půdou pro další literární experimenty s omezeným sdělením za účelem návodné představivosti, jejichž cílem je ukázat pojmenovávání minulosti jako pouhou možnost. A to i v případě, že autor pracuje třeba s vlastní pamětí.

²⁷⁰ Dílo, které by zhmotňovalo představu paralelní existence možného umění před zraky diváka bychom mohli přirovnat k minimalismu. A i toto spojení s experimentální poezií je rovněž vhodné ke srovnání. Srovnání anglicky psané experimentální poezie a minimalismu je vhodnější, protože ji psali autoři jako Dan Graham, Vito Acconci aj., kteří minimalismus ve své výtvarné tvorbě reflektovali, stejně jako conceptualismus. Kontexty tohoto vztahu rozebírá ve své studii Liz Kotz. Viz KOTZ, *Words to Be Looked At*, 135–212. Německy píšící autoři se vědomě odkazovali k abstrakci s evropskou tradicí, zejména právě k mezinárodnímu hnutí konkrétního umění.

²⁷¹ Výtvarné grafické a geometrické pojetí textů jsou známé již od středověku. Pro souslednost vyprávění je využil např. už Lawrence Sterne v díle *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho* (1759), když vyprávění nahradil grafickými liniemi a od té doby výtvarné motivy v próze a poezii zkoumalo mnoho autorů.



- Karel Teige, *Pozdrav z cesty*, 1923; Robert Smithson, *Hypotetický kontinent Lemuria*, 1969.



4.4. Děj, místo a jména bez zkušenosti

Rozšiřování nominalistického principu o další možnosti pojetí vede ke snaze obrátit pohled na fungování jazyka a na vnímání časovosti v literatuře samotné. Obvyklé zásadní danosti textu – tedy kdo, co, komu a proč vypráví – se stávají otázkou, i když forma textu je tradiční.

Heissenbüttelovy krátké prózy ze sedmdesátých let mají často společensky angažované pozadí, ač na první pohled připomínají např. žánr sci-fi či formu deníku. Cílem např. jeho sbírky krátkých próz *Kdyby Adolf Hitler nevyhrál válku*²⁷² je přehodnotit pohled člověka na historii. Stejnomená povídka²⁷³ se odehrává v nacistické totalitě sedmdesátých let a klade před čtenáře otázku, jak by asi fungovala společnost bez totální kontroly jedince? Vnímali bychom čas? Citací z Goetheho Fausta se zde připomíná myšlenka, že čas vnímáme zdokonalováním sebe sama. Heissenbüttel to komentuje: „Okamžik stagnace trvá stále a říká nám: vše již skončilo. Byli jsme bez hlesu vytrženi z času.“²⁷⁴ Postavy v příběhu ani čtenář nemohou důvěřovat vnímání času coby posunu vpřed. Člověk ani společnost se nelepší. Sami za sebe i obecně ztrácejí historicitu a vývoj, tím dospívá společenství i lidství ke svému konci. Historie se vytrácí.

Heissenbüttelova povídka sama není formálně nijak extra experimentální, naopak vyznívá jako tradiční narativní próza. Autor dokonce upouští od dřívějšího radikálního užívání minuskulí a znovu užívá diakritiku. V další povídce *Max a Peter na přátelském lovu, rekonstrukce a převyprávění plánu*²⁷⁵ z této sbírky se snaží rekonstruovat časově a geograficky co nejpřesněji lovecký výlet, přičemž vnitřní podstata setkání stále zřetelněji uniká. V této i dalších povídkách z citované sbírky bývá text po stranách doplněn datovou osou, jež obvykle vzbuzuje historickou důvěryhodnost. Jenže zde se historie vytrácí – což je sarkastický paradox, jímž Heissenbüttel realizuje teorém *posthistorie* Arnolda Gehlena²⁷⁶.

²⁷² Viz Helmut HEISSENBÜTTEL, *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte: Historische Novellen und wahre Begebenheiten*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1979.

²⁷³ Ibid., s. 7–17.

²⁷⁴ Ibid., s. 16.

²⁷⁵ Ibid., s. 57–70.

²⁷⁶ *Posthistorie* je stav, kdy se svět odvíjí a nikoli vyvíjí. Za otce teorému označil Arnolda Gehlena v knize *Konec dějin umění* Hans Belting. Ačkoli posthistorii popisuje Gehlen jako období, může být vnímána jako stav ahistoricity. Viz Daniela BLAHUTKOVÁ, „Arnold Gehlen o umění, společnosti a posthistorie“, *ESPES*, 2019, roč. 8, č. 2/2019, s. 74-84.

Beletristický text předstírá věcný charakter kroniky, přičemž je ve více fázích usvědčen z neschopnosti podávat zprávy o skutečnosti, natož předávat vzpomínky. Dialektická kritika se zde odehrává důrazem na přesvědčování – klade vedle sebe zdánlivé doklady autenticity. Avšak právě ujišťování o pravdivosti příběhu divákům vnucují dojem jeho fiktivnosti. Étos nejistoty tak odkrývá Heissenbüttelův vztah ke vědě, který je kritický – když pochybujeme o všem, nemůžeme epistemologicky směřovat k potvrzení našich poznání. Povídky jsou všeobecněji vzato komentářem k přehnané jistotě, s jakou se chápeme své historie. Kniha *Wenn Adolf Hitler ...* má být také komentářem k poválečné situaci v Německu. Minulost jako by analyzovat ani nepotřebovala. Reflexe minulosti byla prováděna nepatřičně povrchně. Lidé se potřebovali utvrdit ve faktu, „že tyran (kterého mnozí krátce předtím oslavovali) je svržen, vše je pryč a člověk se tím nemusí zabývat a vše je zase dobré.“²⁷⁷ Jenže relikty totality se ve společnosti často usazují, což Heissenbüttel kolem sebe pozoroval. Poptávku po bezpečném uzavření minulosti do „hrobky historicity“ se touto sbírkou snažil rozbít. V jiných povídkách se autor potýká s formou autobiografie či obecně se vzpomínáním, čímž ukazuje obtíže objektivní i subjektivní paměti, jejího ovlivňování i jejího vlivu. Snaha o budování osobní historie však také končí fiaskem. Vzpomínka se ukazuje být více realizací touhy po historii a konstruktem.²⁷⁸ V této sbírce vyvstává otázka – co se stalo s vypravěčem? Proč již nemá žádnou váhu? Hry s odhalováním vypravěče jsou v literatuře již známé od romantismu²⁷⁹. Zde jako by však postava vyprávěcího autora byla záměrně dialekticky usvědčena, že je pouze nutným konstruktem příběhu, který se stává mýtem v derridovském slova smyslu (viz níže).

Heissenbüttelův narativní obrat popisuje literární teoretička Carola Gruber jako snahu o rozklad klasické vyprávěcí formy. Píše básně a povídky, aby ukázal rozpad narativní doxy. Tyto principy platí stejně pro vyprávěný svět i pro žitý svět.²⁸⁰ Analýza Caroly Gruber zdůrazňuje nesdělitelnost prožitků, která se odráží v Heissenbüttelově literární práci. Je za tím jeho přesvědčení, že minulost je neustále manipulovaná. Proto i sdělná taktika těchto povídek odpovídá jeho přístupu k dílu jako k mediálnímu konstruktu. Ve způsobu, jak se příběh do příběhu instaluje, se sám autor přiznává ke svému manipulátorství. Gruber v tomto poukazuje na souvislost s Rorem Wolfem. Ten sám píše o tzv. „transcendentálním bezdomovectví“ – jeho postavy nemají jasný charakter ani jméno a jeho slovní akrobacie vytváří „zamlčené smyslové struktury“.²⁸¹ A jaké filosoficko-estetické pozadí má tento postmoderní přístup?²⁸²

²⁷⁷ „... dass der Tyrann jetzt gestürzt ist (dem viele kurz zuvor noch zugejubelt hatten) und alles vorbei ist und man sich nicht mehr damit beschäftigen muss und alles ist wieder gut.“ (cit. emailového sdělení autora syna Dietricha Heissenbüttela ze dne 28. 11. 2019).

²⁷⁸ Viz povídky: Helmut Heissenbüttel, „Der Coup“, in: HEISSENBÜTTEL, *Wenn Adolf Hitler ...*, s. 18–30.), Helmut Heissenbüttel, „Herr Johann Überlebender. Tot“, in: Ibid., s. 102–118., Helmut Heissenbüttel, „Eine Handvoll Gedichte eine Handvoll Fotos. Fragmentarisch“, in: Ibid., s. 119–128.

²⁷⁹ Román v období romantismu odhaluje, že jde jen o vyprávěný příběh a nechává čtenáře nahlížet do autorské kuchyně, aby se uvolnil prostor pro představivost. Formální podobnosti, jako třeba literární montáž mají podle germanisty Pavla Novotného hlubší a rozličný ideový základ. Srov. Pavel NOVOTNÝ, *Die Vorformen der literarischen Montage*, Arco: Wuppertal, Wien 2012.

²⁸⁰ Carola GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kurzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heissenbüttel*, Bielefeld: Transcript 2014, s. 260.

²⁸¹ „Vermutete Sinn-Strukturen“. Lars JACOB, „ROR Wolf – der Verschlingungskünstler der epischen Form“, *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge*, roč. 5, 1995, č. 3, pp. 554

²⁸² Podle recenzenta Andrewa Hamiltona chybí práci Caroly Gruber hlubší filosofický kontext, klade vedle sebe příliš formální souvislosti. Andrew B. B. HAMILTON, „Event: A philosophical Journey through Concept by

Mediální práce v oblasti experimentální poezie není obvyklá horizontální (mezi-mediální), nýbrž hloubková, s jedním dobře známým médiem – jazykem. Vyprávěním o řazení informací v paměti dává divákovi nahlédnout do kuchařky, podle níž o historičnosti píše, ovšem brzy jej zase znejistí, když poukazuje na oddělení sfér pomocí parafráze kroniky. V takovéto koncepční tvorbě „produkuje specificky estetické médium“.²⁸³ To je odvislé od sdělné taktiky, potažmo politiky, do níž autor dílo, sebe i diváky staví. Tak se do důsledku odehrává *fikce*, která se stává *prostředkem rozlišovací specifičnosti*, jak problém popisuje teoretička umění Rosalind Krauss: „... specifičnost média, a to i modernistického, musí být chápána jako rozlišovací, sebe-rozlišující[...] fikce sama o sobě se stala takovým prostředkem, takovou formou rozlišovací specifičnosti.“²⁸⁴

Germanistka Nikola Mizerová ve své práci o Hansi Magnusu Enzensbergerovi zmiňuje rozdílné kulturní okruhy a z nich vyplývající důvody nedůvěřovat jazyku. Zatímco v ČSSR bylo důvodem, aby už slovo nesloužilo komunistické propagandě a esteticky se osamostatnilo, západ Německa silně vnímal zneužití jazyka pro komerční účely a zklamání z jeho náhražkovitosti.²⁸⁵ To je téma společné i pro Heissenbüttela, jehož se osobně sice odpor vůči kapitalismu netýkal²⁸⁶, avšak zajímala ho politika vztahu k médiu – k jazyku, ke knize – a také role autora a čtenáře. Jazyk je vždy nějak manipulován. Důležitý je podle Mizerové empirický vztah – setkání s jazykem. V souvislosti s Enzensbergerem formuluje zásadní otázku, kterou označme za společnou autorům tohoto okruhu od šedesátých let: „Je literatura iluze, a tedy klam a lež?“²⁸⁷

Jacques Derrida k tomuto fenoménu píše v přednášce *Struktura, znak a hra v diskurzu věd o člověku* (1967), že „pojem epistémé vždy vyžadoval pojem historie“ – tedy dějiny jsou podle něj jednotou vznikání a vývoje směřujícího k osvojování si pravdy.²⁸⁸ Pokud již tedy v gehlenovském smyslu neexistuje historie, vytrácí se vztah jazyka k pravdě. K čemu tedy slouží jazyk? Proč se tedy zabýváme věcmi? Derrida říká, že *diskurz*, pokud mu chybí centrum, je *mytologický*.²⁸⁹ Myslí tím, že uchopování jevů a věcí, pokud nám nejde o jejich poznání a referování o nich, slouží naší osobní hře. Ta může mít úplně jiné cíle²⁹⁰, než předání zkušenosti a vědění, jak jsme zvyklí v západních kulturách. Jazyk tedy i v básni může sloužit znejistění a manipulaci diváků zkrátka proto, aby viděli jeho náhražkovitost. Nemusí jít přímo

Slavoj Žižek and Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heißenbüttel by Carola Gruber,“ in: *German Studies Review*, roč. 39, 2016, č. 1, s. 211–214.

²⁸³ REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, s. 89.

²⁸⁴ „... the specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing [...] fiction itself became such a medium, such a form of differential specificity.“ Rosalind KRAUSS. „A Voyage on the North Sea“: *Art in the Age of Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson 1999, s. 53.

²⁸⁵ Nikola MIZEROVÁ, „Hans Magnus Enzensberger a teorém bezespornosti“, *Slovo a smysl*, roč. 17, 2020, č. 33, s. 94.

²⁸⁶ Heissenbüttel byl velkým obdivovatelem práce Waltera Benjamina, jeho úvahy o produkcionistické povaze soudobého světa umění interpretuje pro svoji tvorbu ne příliš politicky ve smyslu odporu vůči konzumu. Takové problémy jeho coby autora komerčně okrajového žánru netrápí, týkalo by se to podle něj spíše krimi románů. HEISSENBÜTTEL, *Über Benjamin*, s. 120.

²⁸⁷ MIZEROVÁ, „Hans Magnus Enzensberger ...“, s. 96.

²⁸⁸ Jacques DERRIDA, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967-72*, Bratislava: Archa 1993, s. 193.

²⁸⁹ *Ibid.*, s. 188–189.

²⁹⁰ Naráží tím na přírodní kultury, jejichž sdělení mají často osobní, rituální či totemický charakter a odkazuje se na studie Sigmunda Freuda a zejména Claua Léviho-Strausse.

o „lež“, slouží-li jazyk k poučení čtenáře tím, že odhaluje charakter společenského jazykového myšlení.

Prvky znejistění způsobů poznání, které v uvedených dílech nacházíme, souvisí nejen s Derridovým pojetím, ale se širším problémem ve filosofii známým jako *krize reprezentace*, který bývá chápán jako důsledek poststrukturalismu. Hal Foster toto zhroucení důvěry v poznání společnosti i sebe definuje příměrem: „Bolí to, nic necítím.“ Afekt nám podle něj nedovoluje vnímat naše zjevné vnímání. Potřebujeme odříznout to, čemu nevěříme a co způsobuje trauma.²⁹¹ A první na řadě by mělo být poznání. Úkolem vědy už není vytvářet fakta, ale odhalovat politiku toho, co znamená a co způsobuje označování. Věda tak nemůže věřit, že někdy dospěje k relevantním závěrům.

Je pro nás zajímavé, že se těchto problémů dotýká i Helmut Heissenbüttel²⁹², jehož nedůvěra k jazyku a jazykové organizaci poznání je patrná zejména v 70. letech. Nerozkládá již důvěru v jazyk a text, ale ve sdělování obecně i v sebe coby autora. Autor se pak stává značně nedůvěřivým fantomem. Existuje vůbec? Kdo o něm může referovat? A kdo ví, co má za lubem?

4.5. Dědictví nového románu

Autoři okruhu experimentální poezie se na přelomu šedesátých a sedmdesátých let věnují často koncepčním publikacím, které se snaží zpochybnit formu románu. Oswald Wiener se v případě knihy *vylepšení střední evropy, román* („die verbesserung von mitteleuropa, roman“, 1969) snaží text postavit jako postavu děje. Wiener je autor vzešlý z okruhu Wiener Gruppe, kde v letech 1954-59 – často ve spolupráci s Gerhardem Rühmem či Konradem Bayerem – začal psát kromě písní i experimentální básnické texty a zejména performativní scénky. Právě z těchto scének vznikl nápad na jejich rozvinutí do románu, v němž se vyvíjí text a nikoli postava jako u *nového románu*.²⁹³ Tradiční román s vývojem by byl tedy takovým románem de facto záměrně destruován.²⁹⁴

Podle Zuzany Augustové spojuje autory zejména Vídeňské skupiny (Wiener Gruppe) s *novým románem* důraz na mlčení předcházející napsání textu. Mlčení, které odhaluje až trýznivou autorovu neschopnost se vyjádřit, což podle ní ukazuje souvislost i s Beckettovými hrami.²⁹⁵ I v nich je možno sledovat rozpad srozumitelnosti románu. Heinz Bohrer v tomto

²⁹¹ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 166.

²⁹² Kromě něj jistě i Ror Wolf a Thomas Bernhard. Ovšem rozbor estetiky jejich děl ponechme literárně-vědným kolegyním a kolegům.

²⁹³ Proměnlivost příběhu a postav je jedním z hlavních projevů snahy *nového románu* posunout prožívání diváka a jeho představy žánru, tedy „spolknout román“, jak uvádí germanista Georg Stanitzek. Viz Georg STANITZEK, „Komma: »Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman«“, in: Helga LUTZ, Nils PLATH, Dietmar SCHMIDT (eds.), *Satzzeichen. Szenen Der Shcrift*, Berlin: Kadmos 2017, s. 110-111.

²⁹⁴ K principům nového románu se hlásí i Heissenbüttel, jehož destrukci materiálu jazyka i narativných forem jsme rozebírali výše. Helmut HEISSENBÜTTEL, „Žádné experimenty?“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL, *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 24.

²⁹⁵ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s.165. Např. rozhlasová jednoaktovka *Výslech* působí jak svou brutalitou, tak ji můžeme vnímat jako ironickou metaforu básnické tvůrčí trýzně. Rozpad homogenního jazyka i jazykových schopností v rámci metanarace můžeme sledovat ve hře *Krappova poslední nahrávka* (1958), v níž si stařec přehrává staré záznamy svých vzpomínek a myšlenek, sarkasticky se jim směje a v jednom momentě zapomene význam slova „vdovský“, ale ve slovníku jej nemůže dohledat. Dohledá snovače vdového, ale nedohledá, co znamená vdovec. Scéna, která ukazuje realitu člověka spoléhajícího se na kyberprostor slovníku, jemuž uniká jazykový svět.

demonstrativním rozpadu vidí reakci na výzvu najít nové pojetí pojmu „současnost“, který se musí vůči „zlaté střední cestě“ stále vymezovat,²⁹⁶ jinak řečeno, kniha podle něj touží být kontroverzním spektáklem. Wiener však má k rozkladu tradičního románu s vývojem postav společenské důvody (viz níže). Kniha postrádá hlavní vyprávěcí část. Je opatřena jmenným a věcným rejstříkem, jakož i odkazy a poznámkami pod čarou, které mají pro text zásadní význam. Text často křížově odkazuje sám na sebe, takže jej nelze jednoduše přechít – stále totiž odbíhá od tématu. Wienerova kniha je vlastně rozsáhlým na sebe navazujícím poznámkovým aparátem, který do jisté míry reaguje na práce Wittgensteina,²⁹⁷ proto je napsána aforistickým stylem.²⁹⁸ Podle Zuzany Augustové je to neoavantgardní text, „mezi literaturou a vědou“, pokus o sjednocení obojího a zároveň o ironizaci.²⁹⁹ Oswald Wiener se občas nechá vláčet logikou až do matoucích nesouvislostí. Autor v jednotlivých tezích postupuje asociativně, dělá logické chyby a hlavně – rozhodně nejde o román. Opět zde vidíme princip naivní deklamace, jako jsme to viděli u antologie *Movens* Franze Mona. Wienerovi už zde nejde o esteticky vysvětlené rozbíjení *gesamtkunswerku*, ale o naprostou volnost v předvedení chaotické jazykové matrice lidské mysli coby uceleného díla.

Jako „postavy“ jsou zde označeny pojmy. Vidíme zde specifické pojetí čtenářského času, narušení linearitu vyprávění a pak i tradiční postupy *konkrétní poezie*: rozsypaná písmenka po stránce, mizející text nebo užití principu nahodilosti. Kromě toho kniha obsahuje i mnohé apelativní prvky k prožívání přítomnosti jako možnosti:

kazuistika

organizaci postavení srze větu nechme na okamžik platit – jako formu vtipu; že se násilně odlišuje pohledek od války (viz ústní sdělení konrada bayera).

organizace skutečnosti skrze jazyk je nepřenositelná. religiózní koncept trvání se ve státě utužuje: jazyk platí jako instituce a prototyp kultury.

my chceme vytvořit společnost postavenou na příležitostech.

je tedy vyloučené, že se díky výpočetní technice stane příkladová metoda přírodních věd možnou? tak! a co by se tím pak získalo?

- zkus to.

Milé děti, napište mi, co se vám na mě vsutku nelíbí. já to změním já se změním, slyšme, že chceme to celé zcela změnit.³⁰⁰

²⁹⁶ Karl Heinz BOHRER, *Die gefährdete Phantasie. oder Surrealismus und Terror*, München: Carl Hanser Verlag, 1970, s. 48.

²⁹⁷ Gerhard Rühm v rozhovoru s Heike Eipeldauer o Wiener Gruppe uvádí: „Důležitý teoretický impuls nám dali Ludwig Wittgenstein a Fritz Mauthner“ a plurálem „dali nám impuls“ má na mysli celý okruh Wiener Gruppe vč. Oswalda Wienera. Viz EIPELDAUER, „Die Versinnlichung des Zeichens“, s. 13.

²⁹⁸ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 102.

²⁹⁹ Ibid., s. 103.

³⁰⁰ „Kasuistik

die organisation einer lage durch einen satz lassen wir für den moment gelten – als eine spielart des witzes; denn gewaltig unterscheidet sich die ohrfeige vom krieg (k. bayer, mündliche mitteilung).

die organisation der wirklichkeit durch die sprache ist unerträglich.

das religiöse konzept der dauer festigt sich im staat: die sprache ist als institution der prototyp der kultur.

wir wollen eine gelegenheitsgesellschaft machen.

ist es denn ausgeschlossen, dass durch die rechenanlagen eine case-method der naturwissenschaften möglich werden wird? na! und was wäre dann damit gewonnen?

- schmeck's.

Všimněme si, že model, v němž budeme zkoušet alternativní postupy, je podán jako dosti teatrální výzva dětem. Snaha přizpůsobovat se svému okolí je viditelným projevem našeho jazykového myšlení, ale právě v tom tkví ona „společnost postavená na příležitostech“ – ve zkoušení i těch modelů, kterým odporujeme. Tím se obsah textu zpětně dotýká toho, jak – neuspořádaně kniha vypadá, a její koncept dostává pomalu smysl. Její forma se v průběhu čtení stále proměňuje. Tak se stává v každé chvíli funkčním zápisem nelineárního lidského myšlení, které se točí v kruzích, vzteká se, zamotává se, lavíruje mezi jednoznačností a metaforičností, je nesystematické atp. To, co je u Heissenbüttelových povídek zjevně výsledkem taktizování, je u Wienera zdánlivě nepředvídatelné. Kniha obsahuje části perfektně formulované literární vědy, strukturalistické a filosofické části, avšak tím, jak je kniha konstruována, ruší možné kontinuální čtení a pochopení.³⁰¹ Podle Petera Weibela chtěl Heissenbüttel jako kladivem rozbít tradici, v níž si jazyk a s ním spjatá filosofie přizpůsobuje skutečnost.³⁰² A právě v tom tkví i posun oproti *novému románu* – nejde o proměnu prožívaného času, ale i o proměnu a trvající proměnlivost prožívání významu jazyka, proměnlivost smyslu a cíle sdělování.

V knize je zařazen i starší text *Bio-adaptér* i s obsáhlým teoretickým výkladem pojmu *bioadaptér*. Mělo by jít o systém, který by člověku během chvíle stvořil vše, na co by měl jedinec náladu. Byl by člověku nezbytným doplňkem a osobním asistentem. V kontextu celé knihy působí jako ironický komentář k nekritickému obdivu k novým vědeckým a technologickým objevům.

Oswald Wiener v knize navrhl svého druhu kyberprostor, jímž se čtenář pohybuje promyšleně zmatečným způsobem, není nikým přímo lineárně veden. Text je možné číst také nahodile po různých částech. Forma se před čtenářem stále posouvá někam jinam. Cílem Wienerovy publikace je definitivně demonstrativně znejistit jasnost pojmu *román*. Snaha vidět text a příběh v útržcích, myšlenkách postav a zároveň komentářích k dějům a k vyprávění samému není v prostředí Wiener Gruppe nová.³⁰³

Zajímavé je, že jednotlivé vědní poznatky jsou interpretovány správně, ale cílem celku je demonstrovat chaos. Nikola Mizerová obdobný postup nazývá „vědomé vytváření paradoxních struktur“³⁰⁴. V tomto postupu můžeme vidět záměrné pohrdání nejen jazykem a společností, ale i vědou, která začíná sloužit společenským zájmům, ovšem ještě ne úplně přímým způsobem. Zde je věda materiálem, který se – podobně jako předtím jazyk, forma textu, vzpomínka – také dekonstruktivisticky rozkládá a je využit v *mytologickém diskurzu*

liebe kinder! schreib mir doch was euch an mir nicht gefällt! ich werds ändern ich werds ändern, hör zu wir wollen das ganze ganz anders machen.“ Oswald WIENER, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Wien – Salzburg: Jung und Jung 2013, s. LII.

³⁰¹ Peter WEIBEL, „Sprache, Wirklichkeit, Denken. Oswald Wiener automatentheoretische Perspektive“, in: Peter WIEBEL, *Literatur und Medien. Enzyklopädie der Medien, Band 4*. Wien, Karlsruhe, Berlin: Hatje Cantz 2021, s. 430.

³⁰² Ibid., 431.

³⁰³ Wienerův blízký přítel Konrad Bayer také vydal knihu v útržcích myšlenek – *Hlava Vituse Beringa, portrét v próze* Konrad BAYER, *Der Kopf des Vitus Bering. Ein Portrait in Prosa*, Olten – Freiburg: Walter Verlag, 1965. Bayerova kniha se zamýšlí zejména nad tím, kde je přítomnost – a to i formou přímého komentáře autora. Nikola Mizerová zase zdůrazňuje básnickou sbírku Hanse Magnuse Enzensbergera *Zánik Titaniku* (1978), kde vidí poučené, ale záměrně zmatečné „míšení poznatků z vědních disciplín“. MIZEROVÁ, „Hans Magnus Enzensberger ...“, s. 95.

³⁰⁴ Ibid., s. 96.

jako hra. Cílem této Wienerovy hry se čtenářem je však obrátit jeho nedůvěřivost a vztek proti vědeckému žargonu a lineárnosti vyprávění. Protože to jsou principy, jejichž smysl se ve společnosti plně jazykově manipulované vytrácí. Wiener sám chce být společenský manipulátor, ačkoli manipulativní práce s jazykem je u něho záměrně nekonzistentní, nelineární a má za cíl čtení znejistit. Druhým, ale neméně důležitým cílem této hry se čtenářem je však také apriori společnost pobouřit.

4.6. Intelektuální autor jako agresor

Manipulace a odkazování u děl Wienara, Heissenbüttela i dalších autorů nepřináší požitek, ale zmatení a rozčarování. Intelektuální vlastnosti výše rozebíraných děl jsou skryty za radikálním buřičstvím, které se jako fenomén zrodilo asi o deset let před manipulativními knihami Wienera a Heissenbüttela.³⁰⁵ Stojí za to se k těmto výbušným objevům vrátit. Tato spektakulárta má totiž svůj teoretický kontext, který nám pomůže pochopit charakter proměny estetiky při cestě za přímým prožitkem.

Bazon Brock, teoretik a umělec spjatý s hnutím Fluxus a zároveň básník, který se zapojil do okruhu německé konkrétní poezie,³⁰⁶ si všiml, že lidé v polovině šedesátých let často zamlčují své tituly. Jako příčinu vidí v textu *Umělecký avantgardista jako společenský reakcionář* (1965) celospolečenský problém hledání identity, kterou už není možné ztotožnit s určitou filosofií:

... mladí lidé ztratili důvěru ve spolehlivost filosofie coby zpečetění významnosti svých životních záměrů. Přáli by si nedotčené ryzí vědomí, podporu ze stran mimostojících, kteří by je nutili udržet si vlastní identitu.(...) Obava, že nemohu udržet vlastní identitu, že takříkajíc ztratím svou značku, jako by zde pomáhala podpořit kulturně-kritický teorém zániku individua.³⁰⁷

³⁰⁵ Např. u Bayerovy a Rühmovy společně napsané operety *Zpocené nohy* (1959-1962) se střídají postavy takovým způsobem, že zřejmě vědí, že jsou jen postavy a co se od nich očekává. Tato hra na hru je další taktikou, kam posouvat *aktanty* celého procesu – autora, postavy i diváka. Jestliže jsou postavy k tomu zplnomocněny, stávají se pro diváka ony tím, kdo manipuluje proces operety podle svých představ. Hravé zarámování jako hry ve hře umožňuje prezentovat i tuto nezvyklou autorskou taktiku. V této operetě je také velké množství vložených citací, básní, kusů, divadelních úryvků. Citace dříve platili intelektuální odkazy na uznávané předchůdce (např. i zde T. S. Eliota), ale zde jsou prostředkem k intelektuální regresi a zmatení diváka. Odkazy neslouží ani tak pro potěchu intelektu těch, co vědí, ale jde o záměrné diletantství a nesrozumitelnost, parodie intelektuálnosti. Jako by se autorům záměrně nezdařilo diváky intelektuálně povznést, ale jen je tím iritují. Viz NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*, s. 187–220.

³⁰⁶ V prvním vydání časopisu r. 1959 se sešli coby autoři básní Ferdinand Kriwet i Bazon Brock. *NOTA*, březen 1959, č. 1., s. 7, 8, 32, 33.

³⁰⁷ „... verloren die jungen Menschen das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der Philosophie als Siegel der Bedeutsamkeit dessen, was sie sich als Leben vorgenommen hatten. Sie wünschten sich ein nichtaffiziertes reines Bewußtsein, den Zuspruch von Nichtbetroffenen, die sie nötigen wollten, ihre Identität durchzuhalten. Die in diesen beiden Beispielen erhellte Furcht, seine Identität nicht durchhalten zu können, quasi sein Markenzeichen zu verlieren, scheint einem kulturkritischen Theorem vom Untergang des Individuums beispringen zu wollen.“ Bazon BROCK, „Der künstlerische Avantgardist als gesellschaftlicher Reaktionär“, in: Bazon BROCK, *Ästhetik als Vermittlung*, Köln: DuMont 1977, dostupné z https://bazonbrock.de/werke/detail/aesthetik_als_vermittlung-54.html?id=54§id=325#sect, vyhledáno 20. 6. 2022.

Činnost a prožitek je pro osoby mnohem skutečnější než setkání s uměním, ovšem zdá se, že Bazon Brock tento vztah vidí opačně – kultura potřebuje, aby lidé toužili po vlastní identitě, protože pak by vize ryziho vědomí dávala smysl. Kulturní scéna se zkrátka začala orientovat na přímý zážitek coby potřebu zažívané individuality. Nedůvěra v jazyk a sdělování popisovaná v předchozích kapitolách se podle Brocka v polovině 60. let propsala do kulturního podhoubí. Být intelektuálem nebyla cesta ke kulturní integritě, zato rebelství a nepochopitelnost ano. A tento přístup vidíme už u Vídeňské skupiny. Zuzana Augustová zmiňuje myšlenku Oswalda Wienera: „Interpretované jednání (...) je jasnější než slova.“³⁰⁸ A tak jeho hra *Purim* formou přímého kontaktu³⁰⁹ měla dát posluchači facku, kterou už dlouho potřeboval, uvádí dále Wiener v kapitole *Ospravedlnění (Rechtfertigung)*, jež je uvedena ve scénáři ještě před samotnou hrou. Podobně útočný charakter měla i hra Konrada Bayera *Kašpárek na elektrickém křesle*, která navazuje na lidové improvizované divadlo – ve hře se mluví vídeňským dialektem, kašpárek neumí psát a je vůči publiku otevřeně agresivní. Zároveň dalším postavám tvrdí, že je autorem hry, v níž právě vystupují.³¹⁰ Bayer sám se zde objeví jako herec i jako divák. Manipuluje se zde autorské pozadí hry.

A v tom se možná k sobě blíží okruhy hnutí Fluxus, vídeňského akcionismu i Wiener Gruppe: Jednak je pro ně důležité alespoň naznačit teoretické pozadí spektakulární činnosti, jednak se snaží probudit diváka z letargie a zprostředkovat mu zážitek, přímé setkání, tedy aplikovat novou estetiku formou šoku. Zásadní je ale způsob spojení obojího – intelektuální estetická inovace se ukrývá za spektáklem.

Ačkoli u hnutí Fluxus, jak naznačuje Bazon Brock, šlo spíše o udržení estetické vize přímého prožitku, která slibuje divákům značku individuality, drsná spektakularita a totální ukončení umění se odehrávalo ve Vídni. Aktivita proti divákům vycházejí často z nápadů již Vídeňské skupiny, jež je s akcionisty propojena.³¹¹ Myšlenka Oswalda Wienera na trestání publika nebyla na *Literárních kabaretech* (1957 a 1959) realizována ve své extrémní poloze. Můžeme ji chápat jako bouřlivou reakci na propagandistický jazyk (což přímo zmiňuje Gerhard Rühm³¹²), na historická tabu a na zamlčování nacistické historie, či dokonce na přílišný politický vliv na kulturu ex-nacistů po válce.³¹³ Proto se snaží esteticky ukotveně skončit s uměním, rázně skoncovat s kulturou a proměnit umění v přímou akci, což se ve Vídni od roku 1962 začalo dít ve spolupráci s končící Vídeňskou skupinou.³¹⁴ V roce 1967 to

³⁰⁸ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 105.

³⁰⁹ Zuzana Augustová ve své studii rozebírá hru Oswalda Wienera *Purim: svátek*. Purim je židovský svátek vyprávějící o náhodě (kostky), která pomohla tomu, že perský král Židy nevybil. Hru je možné vnímat jako pomstu na civilizovaném publiku, jemuž se vrací násilí. Vybavení sálu mělo být podobně honosné jako u koncertů komorní hudby, na scéně měli být jen tři průměrní herci čichající lepidlo. Uniformovaní herci pak mají mít „smysl pro povinnost“ (narážka na argument lidí páchajících zvěrstva) a z návštěvníků mají podle fotografií vybírat jednotlivce určitého typu, kteří budou vystaveni agresi – fyzickým útokům nebo dalším ponižením (při močení na diváka však nesmí být vidět penis, aby nedošlo k pobouření). Ibid. s. 104–108.

³¹⁰ Ibid., s. 114.

³¹¹ Celkově se v dramatické tvorbě šedesátých let objevuje agresivita, jež má vyvolat debatu o minulosti a nacismu. Např. Peter Handke píše *Spilání publika* a Peter Turrini v závěru hry *Jed na krysy* protestuje proti nenáviděnému měšťáctví tím, že ve scénáři navrhuje střelbu do publika. Ibid. s. 53–55.

³¹² Heike EIPELDAUER, „Die Versinnlichung des Zeichens“ – Gespräch mit Gerhard Rühm“, in: BRUGGER – EIPELDAUER, Gerhard Rühm (kat. výst.), s. 10–17.

³¹³ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 19–52.

³¹⁴ Okruh Vídeňské skupiny (Hans Carl Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm a Oswald Wiener) se znal s okruhem Vídeňského akcionismu, který se ustálil kolem roku 1962 okolo Otto Muehla a Hermana

byl Wiener, kdo s Otto Muehlem sepsal Manifest *ZOCK – aspekty totální revoluce*³¹⁵ a na *Zockfestivalu* (1967) vystupoval spolu s Gerhardem Rühmem i Hermannem Nitschem.³¹⁶

Touhu trápit umělce i publikum můžeme označit za čistý reakcionářský postup s prvky absolutního expresivismu, který ale může být prezentován jak performativně, tak literárně a v obou případech pobuřuje společnost. Konflikt umělec vs. společnost je v akci dotažen do extrémní polohy, v níž se veškeré tabu staví na odiv divákům. Tím se stává vlastně očištným psychologickým procesem společnosti. Kromě zkoumání psychologie takových situací³¹⁷ jsou tyto performance dokladem nepředvídatelnosti umělecké zážitku a takřikajíc z bodu nula, z absolutního dna atakují onen Monem zmiňovaný jazykový princip zkušenosti a očekávání. Když například Günter Brus předvádí před diváky svou *Zereissprobe* (*Test napětí*), není si zcela jist, co za okamžik udělá (pití moči, bodání jehlou, defekace). Umělec je zde exponován jako svého druhu kněz, „jehož tělo je prostředek a cíl akce,“ píše ve své přednášce Thomas Dreher.³¹⁸

Tyto bouřlivé projevy u vídeňských akcionistů porušovaly několik nevyřčených divadelních dohod mezi diváky a herci, zároveň byly projevem pohrdání divadlem³¹⁹ stejně jako u Wiener Gruppe.³²⁰ V obou propojených okruzích vidíme odpor vůči tradičnímu pojetí jazykového světa i fungování společnosti. Nejde však jen o negaci těchto principů, provokování diváka a spektakl. Jde i o zásadní sémiotickou přestavbu. Sekundárním smyslem veškerého sdělování bylo vždy ujasnit si role, kdo sděluje, kdo vnímá a co je sdělení. Už neplatí, že umění – byť nesrozumitelné – má vymezený čas, prostor a etické bariéry. Boří se i hranice mezi veřejným a soukromým (např. vyměšování), rituálním a světským. Umělec se nyní stává průvodcem, revolucionářem či knězem, který bojuje proti významu těchto rolí. Do role autora pak může být dosazena skupina či postava díla. Vystoupením Bayera ve hře Kašpárek na elektrickém křesle hra odkazuje sama k sobě a své sdělení formuluje jako otázku.

Nitsche. Viz Thomas DREHER, "Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus", *Netzliteratur.net*, 30. července 2009.

https://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html (cit. 9. 12. 2022)

³¹⁵ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 120.

³¹⁶ DREHER, „Aktionstheater als Provokation“.

³¹⁷ Inspiraci Sigmundem Freudem a Carlem Gustavem Jungem zmiňuje Hermann Nitsch velice často. Viz *Hermann Nitsch: Das Orgien Mysterien Theater*, video-interview, 3:21 min., nahráno 5. 10. 2015 uživatelem arts-news, Summerhall TV, <https://vimeo.com/135651087> (cit. 13. 3. 2021).

³¹⁸ DREHER, „Aktionstheater als Provokation“. Toto přirovnání je na místě – u celého okruhu můžeme vidět snahu vyrovnat se tradicím rituálů a kritika těch církevních je zřejmým obsahem mnoha provedení Nitschových *Orgien Mysterien Theater* („orgiastické mysterijní divadlo“, od roku 1962). Křížování, krev a hudba jsou přece obsahem mše nebo třeba i zabíjačky, slavností, které chápeme jako oslavu. Znak, na něž jsme zvyklí, se zde ukazují se v úplně jiném kontextu brutality a psychického napětí. Očekávání, napětí a přímý fyzický zážitek jsou součástí každé performance, zde jsou však dotaženy do extrémních poloh.

³¹⁹ Evelyn DEUTSCH-SCHREINER, „Wirklichkeitsinterventionen.“ *Performative Provokationsästhetiken der Wiener Gruppe*, in: Elisabeth GROSSEGER – Sabine MÜLLER (eds.), *Teststrecke Kunst. Wiener Avantgarde nach 1945*, Wien: Sonderzahl Verlagungsgesellschaft, 2012, s. 323. Citace převzatá: AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 79.

³²⁰ *Ibid.*, s. 81. Spolupráce obou okruhů byla přerušena roku 1968. Po skandálním vystoupením Oswalda Wienera, Oto Muehla, Güntera Bruse, Valie Export a Petera Weibela na akci *Umění a revoluce* na Vídeňské univerzitě v rámci studentských stávek r. 1968 byl v Rakousku zažalován k půlročnímu trestu za veřejné pohoršení. On sám na akci četl nesrozumitelnou přednášku o vstupech a výstupech, zatímco jej konstantně rušila Valie Export. Zato Otto Muehl prováděl tělesné zraňování a Günter Brus se vykálil na rakouskou vlajku za doprovodu státní hymny. Poslední dva zmínění odešli s tresty do půl roku žaláře. A po této kauze se Wiener a Brus přestěhovali do Berlína a mnozí umělci okruhů Vídeňské skupiny i akcionistů se přesunuli do Německa. Srov. DREHER, „Aktionstheater als Provokation“.

Je zde silný autoreferenční pohyb mezi *aktanty* hry³²¹. Publikum zase hraje hlavní roli - jak u *Nadaných diváků*³²² z vídeňského II. literárního kabaretu, tak jako u Handkeho *Spílání publiku*. Tím se se kreativně a demonstrativně převrací role autorství a autor je prezentován jako postava hry.

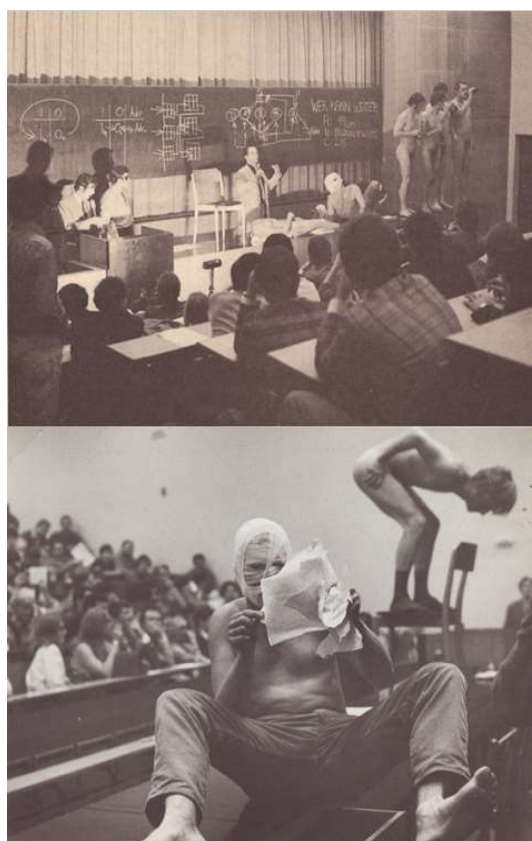
Otázky estetického kontextu spojují divadlo, performativní scénu hnutí Fluxus i Wiener Gruppe. Role autora, média, diváka se v této fázi kreativně přesouvají, ukazují se být jednou z možností. Wienerova hra *Purim* má například vzbudit představu násilí na ulici, stejně jako u literárních kabaretů, aby se zdálo, že hry nemají konec. Nebo se zde naopak odkazuje k průběhu děje před jejím začátkem – klavír, který se stal obětí performerů při scéně *Dva světy*, hrál již dlouho předtím, ale při literárním kabaretu byl definitivně zničen. Agrese je prostředkem k novým představám o autorství a díle. Pozitivně chápáno, jde o to, aby umění pozměnilo vymezený časový rámec a dalo divákovi pocit, že se může kdykoli vrátit (např. formou umělcovy facky). Avšak ani písemná forma nebrání přímému atakování – Wiener čtenáře popouzí, oslovuje jej, vybízí jej, aby přehodnotil svůj pohled na svět.

Kultura, jak zmiňuje Bazon Brock, potřebuje razantní, na pohled neintelektuální, a přesto teoreticky ukotvené odstrižení od estetických tradic. Radikální boření rolí je průvodním jevem nové postmoderní estetiky, která nepotřebuje směřovat ke smyslu sdělení, nepotřebuje žádné tradiční sdělné role. Potřebuje, aby v umění, jež sděluje prožitek, byl každý účastník rovnocennou součástí tohoto procesu. A pokud přitom genericky vzniknou nějaké sdělné role a estetika, vzniknou odvisle od určitého a společného uměleckého prožitku.



- Kolektiv Vídeňské skupiny, *Nadaní diváci*, 1959.

- Kolektiv ZOCK (Oto Muehl, Günter Brus, Valie Export, Oswald Wiener a Peter Weibel), *Umění a revoluce*, 1968.



³²¹ Viz pozn. 118.

³²² Vystupující se během této scénky posadili proti skutečným divákům a komentovali je, jako by to byli slavní herci a podávali velmi kvalitní umělecký výkon. Viz WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, s. 358.

4.7. Nejen specificky, ale genericky k médiu

Zmíněnou snahu odůvodňovat aktivitu umění podobným způsobem můžeme chápat jako touhu být odsouzen společností. Tato potřeba se obhájit, která předpokládá odpor, vychází z pasivně agresivního předpokladu „určitě se vám to nebude líbit“. Wienerovu knihu *vylepšení střední evropy, román* je např. možné vnímat jako sérii sarkastických narážek, které v konfliktní situaci obvykle vyprovokují facku. A ze způsobu, jakým je napsána právě kapitola *Rechtfertigung* ve hře *Purim*, můžeme vytušit, kdo je protivníkem O. Wienera. Je to sám jazyk? Nacismem zprzněný, propagandě sloužící, romantizující, velikášský atp.? Nebo je to měšťácká společnost, vyžadující akurátní kulturu? Kdo by ocenil ospravedlnění takových činů na poli umění?

Základní cíle agrese bychom mohli teoreticky rozdělit do 4 bodů: 1) Napadat německý jazyk je možné, ale problematické, protože sama němčina spoluutváří i Wienerovo myšlení. Bylo by to tedy i pitváním sebe sama. 2) snaha napadat jazyk obecně, onu potřebu lidské mysli používat jazykovou strukturu, aby byla schopna benseovsky zapínat vědomí a strukturovat myšlenky v čase. 3) Napadání romantizujícího velikášského jazyka by bylo útokem moderního německého mluvčího proti těm, kdo dosud uvažují „černohnědě“, – tedy snahou, aby se společnost už konečně někam posunula v jazykovém myšlení. 4) agrese zaměřená ani tak proti jazyku jako proti kultuře a proti tabu. A podobně i 5) hledání stále nových rolí ve sdělném procesu, v němž autor i čtenář/divák mají svobodu a mohou zastávat různé pozice, jako třeba 6) (spolu)prožívat přítomný okamžik.

Autor se snaží přepsat běžné sémantické a sémiotické postupy a učinit z nich politické otázky. Jak vlastně má autor chápat roli společnosti a jazyka? Může se od nich oddělit? Může jedinec jazyk vědomě přetvořit a s ním i své myšlení? Wienerův text je katalogem asociativně pohybuje se myšlenek, jeho jednotlivé části jsou neseřazené artefakty. Jako kdyby muzejní pracovník odmítal umístit popisky na sokly, protože současné historické porozumění je příliš zavádějící, zatímco prosté setkání s historickým předmětem je samo o sobě přínosné. Výbušná neučesanost je tu zásadním záměrem. Tento způsob neučesaného archivního zájmu u uměleckého myšlení popisuje Hal Foster „[Umění] stále častěji přijímá anomickou fragmentaci nejen jako předpoklad reprezentace, ale pracuje s ní, a s tímto cílem navrhuje uspořádání afektivních asociací jako částečné a prozatímní, i když zároveň zjišťují, jak složitá a někdy i absurdní je to činnost.“³²³ Právě rozdíl mezi vědeckým a autorským přístupem k řazení vědeckých artefaktů vnímá Foster jako zásadní. Wienerův autorský přístup totiž neklade důraz na účelné odlišování artefaktů, v tomto případě fragmentů sdělení. Jsou si zcela rovné, navzájem se konfrontují z výchozí pozice, z níž se v divákově mysli může odvinout cokoli. Text je významově otevřenou možností, čímž otevírá „společnost postavenou na příležitostech“³²⁴.

³²³ „Vielmehr nimmt sie anomische Fragmentierung nicht nur als eine Voraussetzung der Repräsentation an, sondern arbeitet auch mit ihr, und zu diesem Zweck schlägt sie neue Ordnungen affektiver Assoziation vor, wie partiell und voläufig auch immer, selbst wenn sie gleichzeitig feststellt, wie schwierig und gelegentlich absurd dies ist.“ Hal Foster v této studii popisuje díla zejména Thomase Hirschhorna, Tacity Dean a Sama Duranta. Viz Hal FOSTER, „Ein archivalischer Impuls“, in: Matthias MICHALKA (ed.), *The Artist as...*, Wien: MUMOK, s. 68; Hal FOSTER, „An Archival Impulse“, *OCTOBER*, 110, 2004, s. 21.

³²⁴ WIENER, *die verbesserung von mitteleuropa ...*, s. LII.

Takovouto záměrnou nejistotu můžeme srovnat i s teorií Petera Osborna, který v knize *Anywhere Or Not At All* (...) jako předobraz současného (tedy post-konceptuálního) umění vidí vymezení se proti vlastní promyšlenosti konceptuálního gesta. Jde mu zejména o vnímání tvorby jako možnosti, kdy umělec dokáže s vědeckou odtažitostí překlasifikovat prožitek na umělecké dílo. A jako příklad takového umělce uvádí mj. Roberta Smithsona, který podle něj tvořil z pozice etnografa či žurnalisty, aby se stal „*melancholickým fenomenologem profesionálního stavu vykojení a odsunutí*“.³²⁵ Pojem *vykojení* můžeme lépe pochopit díky Juliane Rebentisch, která pro jeho výklad velmi zajímavě rozvíjí estetiku zdání³²⁶. *Vykojení* je podle ní způsob mediální práce, kdy se divákovi pod tlakem díla jeho estetika zacílí na ten aspekt, který se divákovi stále vysmývá. Estetika díla byla tradičně chápána jako něco předem daného, co dílo reflektuje. Může ale být uvažováním, jehož cíl nezůstává statický, ale genericky se proměňuje. Rebentisch píše, že se estetika díla váže na tzv. *neoznačenou oblast*, která je nepravděpodobná, ale o to jednoznačněji určuje charakter *přítomnosti* uměleckého díla.³²⁷ Není to tedy jen estetika vztažená *specificky* k médiu, ale tvorba vykluzující nám z rukou, tvorba záměrně proměnlivá – vztažená *genericky* k médiu.³²⁸ To, co tedy Osborne považuje za *vykojení* a *odsunutí*, můžeme z hlediska Rebentischové ztotožnit s *generickým* přístupem k médiu, které je postaveno jako manipulovaná možnost, která nám musí pořád unikat, aby se měnil směr jejího vyjádření v závislosti na divákovi a jeho situaci. Cílem této estetické taktiky je nepředvídatelnost. Jako když zmáčkneme mokré mýdlo – dílo nám má ukazovat směr mimo ustálené rámce chápání, protože vykluzuje a letí jinam, než jsme zamýšleli. Takto nepatříčně si můžeme připadat i při čtení *vylepšení střední evropy, román*.

Zmíněné knihy a texty nejsou pro své autory podstatně samostatně jako výrazná díla, jako artefakty. Jejich smysl tkví v autorské taktice – chtějí proměnit estetiku literatury jako takové, zpochybnit charakter média a autora. Dílo samo slouží jako konceptuální objekt, který pracuje s médiem i autorskou taktikou specificky, nově. Díla tohoto okruhu mívají dosti radikální charakter a běžně zasahují do výtvarného, divadelního, hudebního pole aj. Autoři nepodléhají zařazení a i široké publikum má cítit osvobození od formálních tradic skrze spektrum mediálních taktik. Na pomyslné myšlenkové mapě veličin jako je autorství, umění, dílo, médium, forma a sdělení se jednotlivé pozice postmoderně kladou jako otázky, proměňují se a hlavně jsou podřízeny imaginaci nejen umělce, ale i diváka. A takto zacílený společenský důraz vytváří spojnici experimentální poezie s konceptuálním uměním a postmodernou.

³²⁵ „Smithson became the melancholic phenomenologist of a professional condition of dislocation and displacement.“ OSBORNE, *Anywhere or Not at All*, s. 93. Inrepretuje zde pohled Hala Fostera; srov. FOSTER, *The Return of the Real*, s. 171–203.

³²⁶ Rebentisch rozebírá Adornovu myšlenku, že dílo jde klidně i za hranice uchopitelných způsobů nazírání, je dokladem autorovy konsekvence a může být označeno za pravdivé – je pohyblivé – zdá se existovat. Viz Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos, 1997, s. 167.

³²⁷ REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, s. 91.

³²⁸ *Ibid.*, s. 101.

5. Modelová konstrukce

V této kapitole se vrátíme k přehodnocování způsobů umělcovy práce s tříbením fragmentů sdělení a pokusíme se najít v experimentální poezii další autorskou taktiku, jak rozbít tradiční mediální způsob práce. Cílem tohoto směřování experimentální poezie se ukáže výstavba díla jako modelové konstrukce. Jeho podstatou už není jen zkoumání objektu, ale – jak upozorňuje Hal Foster – společenský efekt,³²⁹ který je specificky a takticky promyšlený. Mnohá díla mají sice charakter kompozice nebo autorského gesta, čímž v mnohém připomínají avantgardní, vlastně ještě autonomní způsob práce. Odhalíme ale, že za mnohými z nich je snaha posunout se do nových modů autorství.

Toto téma se objevuje také v panelové diskuzi mezi profesory Maxem Bensem, Maxem Billem, Josephem Beuysem a Arnoldem Gehlenem (1970) s leitmotivem „provokace, prvek živoucí společnosti – o umění a antiumění“.³³⁰ Vzniklé dispute jsou příznačné pro proměnu teoretického, uměleckého i společenského paradigmatu konce šedesátých let.

Beuys před ostatními panelisty i před publikem obhajoval, že cílem umění může být „rozšířit společenské povědomí a působit politicky“. To, nad čím posluchači v sále krouť hlavou jako nad prázdným klišé, se v kontextu zde citované teorie jeví jako nový a post-moderní způsob uvažování, podle nějž se divákův pohled se stává nezbytným tvůrcem umění i estetiky. Umění je podnětem k uvažování a jednání všech zúčastněných.³³¹ Beuys používá i pojem „revoluce“ ve smyslu, který bychom dnes mohli nazvat „emancipace a angažovanost občanské společnosti“. Umělecká činnost je pro něj taktikou vedoucí k proměně společnosti. Tato estetická teorie je svým směřováním srovnatelná se statí Franze Mona *Perspektiva* v antologii *Movens*. (V této práci tento postup nazýváme *sdělná politika* a dokládáme tyto tendence i u experimentální poezie.)

Zajímavým motivem je dotaz Maxe Benseho, o něhož se Mon, Heissenbüttel, Rühm a další stuttgartští autoři opírají jako o literárně-vědnou autoritu. Bense jako pravý vědecký metodik žádá v diskuzi od Beuyse definici jeho uměleckého cíle i rukopisu. V podstatě po něm chce, aby modernisticky manifestoval vizi a pak ji dodržel. Beuys by však rád nechal pole možností otevřené a svou estetiku postavil na setkání diváka s uměním – s tím, že jeho cílem je společenská proměna, politické působení, či klidně „revoluce“.

Tato epizoda odhaluje u nového umění jeho společenskou roli jako primární, čímž zrcadlí základní postoje Petera Osborna a Hala Fostera, který u postmoderny vidí umění jako *textový model*³³². Nemyslí tím literární postup, ale tvorbu, za níž je teze a která má modelový charakter. I v diskuzi nakonec Max Bill popíše nová zdánlivě provokátorská díla jako

³²⁹ Hal FOSTER, *The Return of the Real*, s. 58.

³³⁰ „Provokation Lebelement der Gesellschaft - Zu Kunst und Antikunst“ (panelová diskuze), 27. ledna 1970, pořádala ASG Arbeitsgemeinschaft Sozialpädagogik und Gesellschaftspädagogik, Düsseldorf. Viz „Beuys vs. Gehlen: Kunst – Antikunst“, in: *YouTube*, nahráno uživatelem Lars Knacken 25. 9. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYs> (cit. 14. 12. 2022). Pojem *antiumění* vyslovil Theodor Adorno: „Zdá se, že [estetika] mlčky implikuje možnost umění vůbec tím, že se zaměřuje předem spíše na „jak“ než na „co“. Takový postoj se stal nejistým. Estetika nemůže již dále vycházet z faktu umění [...]. Umění, které trvá na svém pojmu a vzpírá se konzumu, přechází do antiumění.“ ADORNO, *Estetická teorie*, s. 444–445.

³³¹ Arnold Gehlen Beuyse dokonce kritizuje označením „Spieleveranstalter“ (přeložitelné jako „pořadatel hry“, se slangovým významem jako „tropič hrátek“) a Joseph Beuys této poznámce nadšeně přitakává.

³³² Hal FOSTER, *The Return of the Real*, s. 72.

„objekty, které mají modelový charakter proto, aby měly vliv na rozhodování okolí, s nímž se setkají.“³³³ Naštěstí má Max Bill pro nové estetické modely pochopení. V okruhu *konkrétního umění* se v té době již běžně objevují básně, které díky svému překvapivému a hravému organismu proměňují pohled na sebe samé, díla, v nichž jazyk, text ani taktika už nesmí být nic předvídatelného.

Literární vědec Michael Fisch tento ke společnosti vztažený experimentátorský přístup váže na elementární touhu pro proměně myšlení v němčině: „Tak může jazyk skrze sebereflexi, která nesleduje žádný jiný zájem, než zkoumání jeho možností, stále podávat symptomatickou zprávu o mentálně historické proměně.“³³⁴ Ač je jedním z podnětů německých experimentálních textů historické znechucení ze šoa a propagandy, autoři u jazyka nesledují žádný jiný cíl než svůj vlastní průzkum. Důvody jsou možná traumatické, ale za modelovým konstruováním je nutné hledat hlavně zájem o průzkum a přestavbu jazykového myšlení. Podle literárního vědce Sigfrieda J. Schmidta nehraje při této přestavbě posláním roli, zda jde o text, jazyk, nebo jiné médium³³⁵. Zkoumáním aspektů a rozdílů médií a jejich novým tříděním se podle něj dozvídáme o celku literatury,³³⁶ a o tom, jak se proměňuje význam autora, diváka, knihy, čtenáře a dalších *aktantů* a jak se vzájemně ovlivňují.³³⁷

Teorie výtvarná i literární vychází z toho, že řeč je fenomén prostupující celou společností, jenž se dá jako vše kolem nás číst a jímž lze působit na společnost. Experimentální dílo se pak stává modelovou konstrukcí pro zkoumání jevů ve společnosti coby metanarativního příběhu. Podle Hala Fostera jde o *kulturní intertextualitu* a v další fázi se umělec staví do role archiváře.³³⁸ Nebude to však skutečná věda, dílo je zde modelem vynalézání nových autorských taktik, jak číst svět z vnějšku a v další fázi si najít model pro jeho roztrídění, což probereme vzápětí. Je však důležité poznamenat, z jakých pozic literární vědy a teorie výtvarného umění vycházíme.

V první kapitole se podíváme na díla, kde fragmenty slouží jinému účelu než jen indexaci, například k asymbolickému samplování. Dále s Fosterovou teorií srovnáme umělecké příklady toho, co Hal Foster vidí jako dva základní postupy modelové konstrukce – a sice kulturní intertextualitu a archivářskou práci. Oba jsou spíše než skutečnou proměnou autora pouhou hrou: na lingvistu–skladatele a na archiváře–badatele. Experimentální poezie, která používá autorské hry k modelovým konstrukcím díla, s tímto estetickým konceptem obvykle není spojována.

³³³ „Provokation Lebesselement der Gesellschaft - Zu Kunst und Antikunst“ (panelová diskuze), v čase 1:06:00.

³³⁴ „So kann die Sprache, durch eine Selbstreflexion, die kein anderes Interesse verfolgt, als erkundung ihrer Möglichkeiten, noch symptomatisch Auskunft gegen über einen mentalitätsgeschichtlichen Wandel.“ Michael FISCH, „Ich“ und „Jetzt“, *Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner „Gesammelten Werke“*, Bielfeld: Transcript 2010, s. 151.

³³⁵ SCHMIDT, *Přesahování literatury*, s. 60–61.

³³⁶ Ibid., s. 59.

³³⁷ Ibid., s. 69.

³³⁸ Hal FOSTER, *The Return of the Real*, s. 58.

5.1. Samplováním k metodické realitě

Zaměříme se na posun od umělce, který takticky manipuluje se slovem či obrazem, k badateli, který ohledává charakteristiky vzorků, podrobuje je pokusům, třídí je a analyzuje, což dále reflektuje zasazením do prostoru nebo do kontextu díla. Jsou to dva způsoby, jakými může být využit text jako materiál, ale těžiště se postupně přesunuje od tvorby k výzkumu. Skladatelé začínají uvažovat jako badatelé. Proč to dělají?

Zajímavou osobností je autodidakt Ferdinand Kriwet, který se pustil do výtvarné a rozhlasové práce z pozice spisovatele, jímž se cítí být primárně v polovině 60. let.³³⁹ Jeho práce s textem se však proměňuje. Zprvu byly obsahy slova a úryvků podstatné pro jejich kompozici v montáži, postupně však je jazyk zajímavý neobsahově. Samy kompozice s fragmenty bez čitelných obsahů totiž fungují podobně – sdílí kulturní obsah fragmentů. Účinkují i bez zřetelnosti. Jak tento trik funguje a jak k němu Kriwet dospěl?

Kriwet totiž ve svém uměleckém vývoji jako *konkretista* sleduje omezování primární sdělnosti uměleckých médií ve prospěch sekundární. Jeho raná práce – zdánlivě nekonečná vizuální báseň *Rotor* (vznikala 1957-60, poprvé publikovaná 1961, nestránkovaná, tištěná po stranách má asi 400 stran) – je fascinujícím strojopisným záznamem setkání mysli s písmem, záznamem myšlení skrze písmo. Je možné ji číst po částech a různě v ní listovat, její vznik je ovlivněn joyceovským *proudem vědomí*.³⁴⁰ Už zde je jako inspirace slov a sousloví často patrné vnímání vizuálních a akustických vjemů a jejich stop v mysli, které se vynořují variované, jako by uložením v paměti fermentovaly a měnily barvu. Proměnlivost vzpomínky a očekávání smyslu je motiv, který Kriweta dovede k mnohem experimentálnějšímu, až vědeckému přístupu k fragmentům.

Jeho práce z šedesátých let se soustředí na stále méně čitelné fragmenty slov, kompozice pak mají simulakrový charakter³⁴¹. Na výstavách např. v Kunstahalle v Baden-Badenu (1968) a v mnichovské Van de Loo galerii (1969) umísťuje jednotlivé litery kolem jednoho bodu, aby byly vnímatelné najednou,³⁴² jindy vystavuje velké válce, které musí divák obejít, používá dvoumetrové potištěné nafukovací objekty, které nechá táhnout za člunem, promítá písmo na televizi, velkoplošné tisky staví do cesty návštěvníkům výstavy. Vymezuje se proti pojmu *multimedia*. Svůj přístup nazývá „uspořádání v *mixed-media*“.³⁴³ Uspořádání je pro něj zásadní, rozhoduje se pro rozmístění podle úhlů pohledu diváka a zároveň z hlediska (ne)čitelnosti textu. I když totiž ponechá litery a úryvky slov tak vizuálně ořezané, že nejsou čitelné, lidská mysl má stále tendenci jim přisuzovat význam. Kriwet se záměrně pohybuje za hranou čitelnosti významové, ale i čitelnosti grafiky, fontu, barvy a hlavně toho, proč a jak jsou litery instalovány. Je to zároveň *usměrňování* aktivity – tedy cvičení s diváky, kteří přechází a obchází kolem nápisů, vzájemně se potkávají a čtou neexistující sdělení, které je pro ně fantomem. Kriwet stále používá jazyk jako materiál (stejně jako typická *konkrétní poezie*), ale směr jeho uvažování není už autonomní. Je to zevní pohled na odtazitý jazyk, který si lidé přivlastňují, aby v něm viděli význam (např. zvykem na font pro určitý typ

³³⁹ Ferdinand KRIWET, *PUBLIT* (kat. výst.), Düsseldorf: Galerie Niepel 1965, nestr.

³⁴⁰ Ferdinand KRIWET, *Rotor*, Köln: Stefan Shuelke Fine Books 2014.

³⁴¹ Viz kap. 3.4.

³⁴² BECKSTETTE, „Das Wortbild zum Bildwort“, s. 46.

³⁴³ Bettina BRACH (ed.), *Ferdinand Kriwet, Lesebuch*. Köln: Nyland-Stiftung 2020, s. 69.

sdělení).³⁴⁴ Tento významový bal je Kriwetem přetříděn a čtení je fragmentací znesnadněno – diváci se však přesto naklání a čtou. Už se nedíváme na běžnou konkrétní poezii, ale na estetické panoptikum jazykového zvyku, očekávání a utopie,³⁴⁵ jak píše Kriwet v textu k projektu PUBLIT (původně série obrazů z liter, tzv. *Poem-Painting*, 1964-65). Kriwet je fascinován všudypřítomností řeči, jeho způsob vystavování demonstruje celkové vibrace jazyka kolem nás³⁴⁶. Ačkoli se jeho práce na první pohled podobá jiným výstavám *konkrétní poezie*, uvažuje o jazyku z pohledu fenomenologa, který fragmentací zkoumá jazykové jevy.

Jeho přístup je dobře patrný i při poslechu Kriwetových radiofonických her. Jeho obvyklou metodou je rychlý střih a práce s detailem, který je tak krátký, že jen těžko nese významnější informaci. Kriwet využívá postup známý od meziválečných avantgard – kompozici z útržků neboli *montáž*. Petr Januš však v případě Kurta Schwitse používá pojem *samplování* – využití mikro-útržků jiných autorů a jejich zařazení do zcela nového skladebného autorského celku. Pojem *samplování* se v původní hudební branži ujal tak trochu coby ospravedlnění přebírání části autorského díla³⁴⁷ – na rozdíl od techniky *ready-made*, hojně užívané u většiny Schwittersových *Merz* koláží. Cílem *samplů* bylo vždy obohatit celkovou kompozici, ale také zpětně ukázat potenciál původního úryvku. Na rozdíl od techniky *ready-made*, která používá věc v kontrastu s jejím smyslem a může být i krádeží (např. duševního vlastnictví), bývá *sampl* drobnější výpůjčka, nemusí původní úryvek přeindexovat. Ponechává mu jeho estetiku, jeho charakter, ale tím, že jej zapojí, dostane celek i detail nový smysl. Oba přístupy ke zdroji mohou být v montáži užity. U Kriweta je potřeba užít pojmu *sampl*, protože o estetice výpůjček chce vyprávět, nechce jejich smysl převracet.

Pavel Novotný charakterizuje Kriwetovy rozhlasové hry³⁴⁸ jako „(hudební) abstrakce mikrostruktury“, které jsou „bodově vnímaným kosmem“.³⁴⁹ Avšak vnímání dění s uměleckým záměrem není vedeno jen estetikou jeho čistého vnímání,³⁵⁰ jak by se z Novotného výkladu mohlo zdát, ale často jde o analýzu *samplů*. Na rozdíl od svých *konkretistických* kolegů, kteří formálně podobné montáže tvoří též, je Kriwet vědecktější, metodičtější. A tento princip je potřeba hlouběji rozebrat.

³⁴⁴ Ferdinand KRIWET, „Publit – poem-paintings in coram publico, 1965“, in. *Ibid.*, s. 55.

³⁴⁵ *Ibid.*, s. 56.

³⁴⁶ Susanne SCHWERTFEGGER, „Konkretes Leuchten, den Neon-Arbeiten von Ferdinand Kriwet“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poezie und ihre Medialität*, s. 84-85.

³⁴⁷ Petr Januš připomíná situaci, kdy v r. 1921 po pražském turné dadaistů (Raoula Hausmanna, Kurta Schwitse spolu s Hannah Höch a Helmou Schwitters) použil Schwitters v prvních náčrtcích *Ursonaty* Hausmannovy plakátové básně určené ke čtení, s nimiž se podle Hausmanna seznámil právě v Praze. Hausman se tím cítil dotčen a kritizoval Schwitse právě za to, že *Ursonatu* připravuje jako klasickou sonátu i s patřičnou délkou a dělením. Viz Petr JANUŠ, *Zvuková poezie. Sound Poetry* (dipl. práce, vedoucí Petr Šrámek), Praha: FFUK, Ústav české literatury a literární vědy 2009, s. 40.

³⁴⁸ Široký pojem rozhlasová hra bývá v odborné literatuře často označován německým pojmem *Hörspiel* nebo *neues Hörspiel* / *nový hörspiel*. Ten zahrnuje i experimentální kusy, které jsou zcela nedramatické, ale postavené na kompozici, střihu, terénních nahrávkách, apod. Patří sem i Kriwetův pojem *poslechový text* – tedy koláž slovních úryvků/samplů.

³⁴⁹ Pavel NOVOTNÝ, „Unklare Genese. Zu Narrativität und Prozessualität in Kriwets Hörtexten“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poezie und ihre Medialität*, s. 165-166.

³⁵⁰ Což známe např. z Teigevo pojetí poetismu a ze sbírky Jiřího Koláře *Limb a jiné básně* (1945), které také sestávají z mikroútržků reality, aby zdůraznily specifičnost básníkovy vnímání každodennosti. I estetika čistého vnímání, kterou popisuje Peter Osborne u Smithsona a jejíž tendence vidíme u totálního umění. Viz kap. 4.3. této práce. Hal Foster (z něhož Osborne čerpá), však zdůrazňuje u Smithsona velkou snahu o analytické myšlení.

Takto postupoval Kriwet asi nejvíce v *poslechovém textu* nazvaném *Dschubi Dubi* (1977). Kriwet byl analytický posluchač zvuků ve veřejném prostoru, a tak si všiml, že dobové hity používají častěji solmizační slabiky, citoslovce, onomatopoické výrazy a další muzikální slabiky. Sesbíral tedy nahrávky zásadních šlágrů, které tyto prvky obsahovaly a které se v rozhlasovém prostoru objevovaly v 70. letech, a sestavil z nich tuto „hörtextovou studii“. Zkoumá zde nesdělující jazyk, který jej zajímal již delší dobu v grafické podobě. V žádném případě se nesnaží ony šlágry dehonestovat. K pop-kultuře nezaujímá žádný postoj, fascinuje ho zkrátka její všudypřítomnost. Ocitujme autorův úvodní komentář rozhlasové hry:

Jsou různé výchozí body, jak se zabývat problémem předřečových prvků šlágru v nejširším slova smyslu: psychologické, lingvistické, dějinné. Rozhodl jsem se pro fenomenologickou metodu, pro analýzu fenoménů mluvené řeči ve formě rozhlasové koláže, která je smysluplně propojuje.

Analýza fenoménů – co to znamená? Nic jiného než vybírat, vyčleňovat, vypreparovávat co nejmenší řečové částčky a řady, fragmenty zpěvu, mlaskání, retné souhlásky ze souvislosti, která je přinejmenším překrývá. Vlastní znalosti šlágrů, vzpomínky na kdysi slyšené a cílený poslech reprezentativního průřezu populární a rockové hudby mi ozřejmují jisté stále se vracející řečové vzorce hudebních způsobů mluvy a artikulačních klisé, které jsem ve skladbě – tedy během přípravného stadia hledání a inventarizace materiálu – nashromáždil a kategorizoval.³⁵¹

Zajímavý je přístup k *samplům*: ačkoli je Kriwet používá pro kompozici, označuje je za řečové vzorky, artikulační klisé apod. Při třídění tohoto prostého materiálu je velmi metodický. V kompozici jsou jednotlivé zpěvní motivy (i s pozůstatky písničky³⁵²) často zmnožené, opakují se ve smyčce a po čase se jako kontrapunkt vracejí. Zdá se tedy, že způsob práce je výhradně kompoziční, skladebný. Přesto jsou seřazené vzorky umístěny vedle sebe podle počátečního písmena (po „daun dü dü“ je samotné „dü“). Seřadil je takto, aby posluchači došlo, že poslouchá analýzu materiálu. Závěrečných osm minut z celkem půlhodinové skladby vyplní volná zvuková kompozice, kdy se aspekty roztržiděných *samplů*, „vysvětlené“ v první části, ozkouší v rychlém sledu.

³⁵¹ „Es gibt gewiss viele Ausgangsspunkte, sich mit den vorsprachlichen Elementen des Schlagers im weitesten Sinne zu beschäftigen: linguistische, psychologische, zeitgeschichtliche. Ich habe mich für eine phänomenologische Methode entschieden, für eine Analyse der lautsprachlichen Phänomene in Form einer sie sinnvoll bindenden Radiocollage. Analyse der Phänomene - was heisst das? Nichts anderes, als die Herauslösung, das Herausschneiden der kleinen und kleinsten Sprachpartikel und Sprechschlangen der Gesangsfragmente, Zungenschläge und Lippenlaute aus dem wie sie zumindestens zudeckenden Zusammenhang. Eigene Schlagerkenntnisse, Errinerungen an Frühergehörtes und gezieltes Abhörung verschiedener repräsentativer Quellschnitte der Pop- und Rockmusik verdeutlichten mir gewisse immer wiederkehrende Sprachmuster musikalischer Redeweisen und Artikulationsklischees, die ich im vorfällte Komposition – also im vorbereitenden Stadium der Materialsuche und Bestandsaufnahme – sammelte und kategorisierte.“ Ferdinand KRIWET, *Dschubi Dubi. Hörtext XIV* (rozhlasový pořad). Frankfurt, Kolín: HR/WDR 1977.

³⁵² Vyretušovat zvuk kapely nebylo a dodnes není technicky snadné. U nahrávek z éteru musel Kriwet respektovat rytmus skladeb a střihem jejich hudební náladu často umocnil.

Z citovaného Kriwetova teoretického úvodu je patrné, že podle něj je i skládání projevem vědeckého bádání³⁵³. Tím, jak jsou jednotlivé ukázky spojeny podle hlásek, může si posluchač ověřit jejich simulakrovou sdělnost. Zároveň to ukazuje kouzlo prostého faktu, že z těchto vzorků se tvoří akustický svět, který každodenně vnímáme, ač jej považujeme za pěnu dní.

Pojďme tento princip zkusmo srovnat s fotografickými esejistickými cykly, které se snaží dokumentovat svoje okolí. Edward Rusha dokumentoval v sérii *Dvacet šest benzínových stanic* (1962), které vyšly v autorské knize. Podle eseje fotografa a teoretika Jeffa Walla je to postup, kdy autor chce vypadat jako ne-umělec a lhostejný externista, který se civilně dívá na svět a popisuje jej. Wall podotýká, že toto je *lingvistický konceptualismus*³⁵⁴, který spočívá v tezi podobné Beuysově: „každý je umělec“, každý prožívá a dívá se.³⁵⁵ Proto by fotografie měly být nedokonalé.³⁵⁶ Možná že pak umělec získá navíc specifickou zkušenost zkoumajícího, ač to původně neplánoval.

Kriwet svým dílem také realizuje tezi, že zkoumáním zdánlivých symbolů doby, se tyto *samply* ukážou být zajímavým detailem, protože nevědomky mění způsoby užívání slov ve společnosti. Autor sám sebe ukazuje coby zaposlouchaného objevitele, kterého si můžeme představit v pokoji, jak zároveň ladí několik rádií a nachází společné prvky dobových šlágrů. Kriwetovi zde však nešlo primárně o sebestylizaci, kterou popisuje podezřívavý Wall. Kriwet chtěl touto kompozicí dát co největší prostor právě prosté estetice světa šlágrů, a ta vynikla skrze řazení *samplů*. Na tento strukturalistický aspekt upozorňuje ve své studii Karel Císař, když se vyjadřuje k dílu Edwarda Rusha i Wallově interpretaci a dodává, že Edward Rusha chtěl seřadit benzínové pumpy podle srozumitelného klíče a že už to je sémiotický a strukturalistický přístup.³⁵⁷ Chtěl něco dokumentovat, tak si vybral čerpací stanice, které měl po cestě, a tuto zkušenost sděluje právě specifickým sledem fotografií, čímž podává zprávu o „rozšíření skutečnosti samé“.³⁵⁸ I Kriwet svým *poslechovým textem* rozšiřuje potenciál našeho vnímání okolních zvuků a jejich specifik.

Rozdíl je však v Rushově záměrné neumělosti záběrů. Kriwet se svým hudebním tématem a citem takto nepostupoval, ač si také vybral „banální“ téma. Byl precizní a chtěl velmi přesným střihem umocnit způsob „výkladu“. U *konkrétního umění* byla totiž tradičně hlavním prostředkem estetiky kompozice - ta musela způsobit, že autonomní dílo bylo vnitřně koherentní. Skutečnost, že Kriwet má základ v lingvistických a *konkrétních* postupech, mu však nepřekáží v tom, aby směřoval k estetice badatele, kterou se pokusíme odhalit

³⁵³ Kriwet nemá ve zvyku v rozhlas pustit studii, která by např. popisovala, jak snadno a měkce až narativně působí spojení alveolárů (dásňových hlásek) při vyslovování „daun dů dů“. Třeba podobnou myšlenku chtěl vyjádřit, tím, že po této ukázce pustil právě poněkud jednotvárné „dů“.

³⁵⁴ Jeff WALL, „Známky lhostejnosti, Aspekty fotografie [jako] konceptuálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 12., s. 86. K Wallově interpretaci jako realizace předem dané teze se přidává teoretička Liz Kotz, která tento princip srovnává s Kosuthovým konceptualismem. Tedy fotografie sama nehraje velkou roli – je jen „záznamovým mechanismem specifické realizace obecného schématu“ („recording mechanism for specific realizations of general schemata“). KOTZ, *Words to Be Looked At*, s. 194.

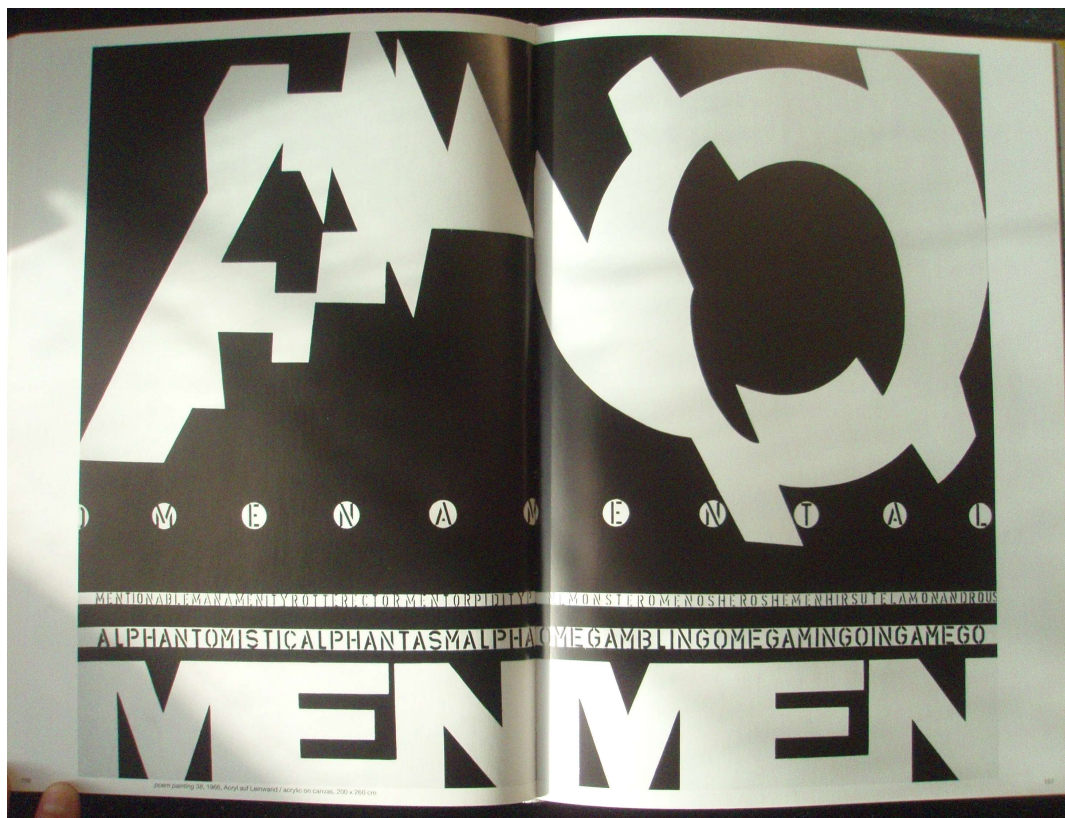
³⁵⁵ WALL, „Známky lhostejnosti ...“, s. 81.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Karel CÍSAŘ, *Abeceda věcí*, s. 75. Liz Kotz podotýká, že za tato *lingvistická dimenze* klade mimo jiné důraz na to, aby práce byla projevem myšlenky, která se realizuje pokaždé trochu jinak – s každým vyslovením se trochu pozmění, jako když se vyslovuje stejná myšlenka podruhé, na což poukazoval už John Cage. KOTZ, *Words to Be Looked At*, s. 198.

³⁵⁸ CÍSAŘ, *Abeceda věcí*, s. 76.

i u jiných experimentálních básníků. Autonomie, která se obvykle staví jako základní tábor *avantgardy* a kterou Wall odhaluje coby skrytou základnu tzv. *neo-avantgardy*, může dílům posloužit i jako vhodný „dodatečný“³⁵⁹ model práce, jejíž estetika se bude jinak a nově vztahovat ke společnosti.



- Ferdinand Kriwet, *Poem Painting 38*, 1966.



- Edward Ruscha, *Dvacet šest benzínových stanic*, 1962.

³⁵⁹ Pojem *nachträglichkeit* („dodatečnost“) je rozebírán v kapitolách 3.3. a 4.2. této práce.

5.2. Kulturní intertextualitu zkoumá umělec-etnograf

Kulturní intertextualitou nazývá Hal Foster (nejen) umělecký pohled na svět, na nějž je možné odkazovat, ukazovat, že pohybem v tomto poli čteme svět³⁶⁰. Tento lingvistický model vede k tvorbě z pozice etnografa. Je k tomu potřeba určit a najít si novou identitu, z níž popisujeme svět, což vyplývá z filosofie post-kolonialismu. Svět už nemáme nahlížet jako idealizovaný žádnou mocí.³⁶¹

Přístup, jehož kořeny i Foster dohledává u předválečných avantgard, s nimiž můžeme najít společné formální i tématické prvky, má však rozdíl v novém sebepojetí autora: 1) Coby etnograf získává charakter jinakosti, 2) také si bere kulturu jako model rozšíření pole umění, 3) pracuje kontextuálně a sdílí poznatky s odborníky z jiných oborů, 4) je interdisciplinární, 5) je sebekritický, i když buduje romantiku zkoumáním jinakosti.³⁶² Přechtené prvky pak umělec může použít v díle tak, aby našel svou autorskou pozici, povětšinou aby sám sebe vnímal jako externistu, jako v podstatě jen zprostředkovatele metodiky.

V tomto smyslu je nutné se vrátit ještě ke Kriwetovi, u něhož jsme zkoumali jeho metodičnost, protože zde popsaná kritéria splňuje jeho práce *Apollo Amerika* (1969). V tomto svém asi nejcitovanějším *poslechovém textu* („hörtext“) zkoumá – na základě nahrávek rádia a televize – okamžik cesty na měsíc. (Na toto téma vydal pod hlavičkou projektu PUBLIT i knihu a film.³⁶³) Novotný zdůrazňuje, že smysl u poslechového sdělení spočívá ve způsobu střihu, prostorové efekty zdůrazňují rozdíl mezi totálním a částečným, i geometrie letu rakety je tu budována zvukovou, hudební prací. Tím vším se Kriwet spoléhá na diváka, který má vnímat postupy a principy montáže.³⁶⁴ Je zde zřejmé, že Kriwetovi nejde jen o ucelené dílo, ale o zdůraznění způsobů montáže a o práci s přerývanou pozorností diváka, s jehož vjemy manipuluje podobně jako při instalování liter na výstavách. Využívá také klasické účinky mediálních zvuků, znělek, hlasatelů, potažmo jejich vlivů na společnost a posluchačův návyk – to vše je zde manipulací poslechu zdůrazněno.

Charakter díla jako montáže musíme tedy dát do závorky - zajímat by nás mělo, proč a jak je dílo montováno zrovna takto. Novotný u *Apollo Amerika* zdůrazňuje hudebnost a fakt, že se postupovalo podle partitury. Zároveň je zde, ale zřejmá útržkovitost ukázek-*samplů*, které se tím dostávají do nové situace, která vypráví více, než Novotným analyzovaný skladebný charakter kompozice, popř. montáže. Montáž je zde použita znovu, ale jinak než u avantgard. *Dodatečně* nás vede k metodě.

³⁶⁰ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 32.

³⁶¹ Ibid., s. 173–180.

³⁶² „First, as we have seen, anthropology is prized as the science of alterity; in this regard it is, along with psychoanalysis, the lingua franca of artistic practice and critical discourse alike. Second, it is the discipline that takes culture as its object, and this expanded field of reference is the domain of postmodernist practice and theory (thus also the attraction to cultural studies and, to a lesser extent, new historicism). Third, ethnography is considered contextual, the often automatic demand for which contemporary artists and critics share with other practitioners today, many of whom aspire to fieldwork in the everyday. Fourth, anthropology is thought to arbitrate the interdisciplinary, another often rote value in contemporary art and criticism. Fifth, the recent self-critique of anthropology renders it attractive, for it promises a reflexivity of the ethnographer at the center even as it preserves a romanticism of the other at the margins.“ Ibid. s. 182.

³⁶³ Kriwet odletěl do New Yorku s jedním spolupracovníkem, třemi stereo nahrávací a kamerou, v hotelu měl pronajaté tři televize a rádia a zaznamenával. Měl dost materiálu na poslechový text, knihu i film. Gregor JANSEN, „Die Welt ist Zeichen. Zum schrift-stellerischen Werk von Ferdinand Kriwet“. In: Gregor JANSEN (ed.), *Ferdinand Kriwet: Yesterday 'n' Today* (kat. výst.), Köln: DuMont 2011, s. 12.

³⁶⁴ NOVOTNÝ, „Unklare Genese ...“, s. 168–174.

Charakter poslechové situace nás přenáší do místnosti s televizí a rádiem, kde fascinovaný Kriwet přepíná programy, nahrává a zjišťuje, že takřka celý svět vysílá totéž. Jeho práci – ve všech třech verzích – tedy musíme vnímat jako celek, který ve svém zběsilém střihu vypráví o soudobé mediální skutečnosti a příznačně tuto informaci opět sebekriticky vysílá v nejdůležitějším médiu doby – v rozhlase. Buduje tím v nás odraz „mixed-média přítomnosti“ v krátkém časovém období, buduje tím poslechovou událost.

Jak Kriwet v textu PUBLIT zmiňuje, usiluje o přímé zobrazení politické nesrovnalosti mezi slovem a ideou³⁶⁵. Hans Edwin Friedrich ve své studii věnované knižní verzi *Apollo Amerika* (1969) zdůrazňuje, že jde o paratextové provedení. Není důležité řadové seřazení informací, ale jejich mix, jde o způsob provedení. To je podle Friedricha v podstatě pokračování předválečné tendence rozšíření hranic uměleckého díla.³⁶⁶ *Apollo Amerika* se stalo součástí projektu PUBLIT, měl právě tyto studie nesrovnalostí jazyka a kultury zveřejňovat.

Zajímavé je, jakým způsobem informuje Kriwet o cestě sebe a svých o spolupracovníků. Používají novinářské zkratky, citují zdroje a Kriwet zde použil svůj obličej coby vizuální značku projektu. To jsou podle Friedricha znaky seberefrenčního pojetí básně³⁶⁷. Při sledování krátkého filmu nazvaného nakonec *Apollovision* (1969) je také patrné, jak je dobytí měsíce všudypřítomné, Amerika jásá ústy pop kultury i komerce. Kriwet fascinovaně sleduje nejen tuto událost, ale i americkou populární a komerční kulturu, utvářenou konzumem o mnoho vehementněji více než soudobé Německo³⁶⁸. Ve filmu zahlédneme také Warholovy krabice *Brillo* (1964) a nejčastější zde vysamplovanou reklamou je v USA všudypřítomná Coca-Cola. Kriwet dokumentuje vše kolem sebe ve třech médiích, ve filmu jsou převážně záběry z televizí a v knize zase noviny, ale vizuální materiál se u filmu a knihy hodně překrývá. U obou variant také figuruje Kriwetův obličej coby logo – sebeironicky se stylizuje do role producenta, podobně jako se nechával fotit Andy Warhol jako producent celé Silver Factory.

Kriwet přilétá do Ameriky jako cizinec a intenzivně nahrává a sbírá noviny. Stylizuje se do role zpravodaje na akčním výjezdu, který dokumentuje překotnou dobu. V knize uveřejňuje i faksimile dopisů, které při produkci akce posílal, i přehled použitých zdrojů. Je jasné, že centrem pozornosti je autor jako čtenář novin a sběratel vzorků. Friedrich to popisuje: „[V]ýznam uměleckého postupu je postaven jako protiklad [jazykové kultuře] v odcizení, montáží a také ve zpracování seberefrenční struktury.“³⁶⁹ Kriwet je metodik, jak dokládá i odkazování zdrojů.

Jeho rukopis v knize a filmu hodně odkazuje na vizuální styl pop-artu a v hudbě i filmu můžeme vnímat formální podobnosti s typem střihu avantgardních filmů, které také spoléhaly

³⁶⁵ KRIWET, „Publit – poem-paintings in coram publico, 1965“, s. 56.

³⁶⁶ Hans-Edwin FRIEDRICH, „Kriwets *Apollo Amerika* (1969) und der Dokumentarismus“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, s. 145.

³⁶⁷ *Ibid.*, s. 146.

³⁶⁸ Akce je v důsledku srovnatelná s projektem Josepha Beuyse, který 21. - 25. května 1974 přilétá do Ameriky, aby strávil pár dnů v přítomnosti kojota. Na rozdíl od *I Like America and America Likes Me* (1974) však Kriwet neodmítá trávit čas i na ulicích, jen je zaujat pro americkou kulturu, jejímuž výzkumu se intenzivně věnuje. To samé vlastně platí i pro Beuyse, který však chce zakoušet typické prvky americké domorodé kultury, již zkoumá.

³⁶⁹ „... die Bedeutung der künstlerischen Gestaltung durch Verfremdung und Montage sowie eine ausgearbeitete selbstreferentielle Struktur entgegenstellt.“ FRIEDRICH, „Kriwets *Apollo Amerika* ...“, s. 148.

primárně na rytmus a tehdy dostupné vizuální efekty. Ovšem pozice metodika, sběratele a producenta, již si v pozadí této práce ve třech médiích můžeme všimnout, tvoří zásadní rozdíl.

V tomto kontextu lze rozebrat i jeden raný text z dob Wiener Gruppe. Friedrich Achleitner s Gerhardem Rühmem svou prací *Superrecord extra 100* (1961) z vnějšku kompozičně zkoumali komerční a průmyslový fenomén propagačních textů. Byla to zakázka pro rakouskou firmu Böhlerwerke, jež se specializovala na kovozpracující stroje, a vznikl nápad, že bude pomocí oslavné básně prezentována na Kapfenberských kulturních dnech v květnu 1961. Achleitnerovi s Rühmem bylo v té době zřejmé, že poetický potenciál propagačního prospektu na nový produkt firmy lze využít, a přetavili jej do jevištní básnické prezentace.³⁷⁰ Ta kombinuje recitovaný text s promítanými a z pásky přehrávanými pojmy, je využit i zvuk syntezátoru, který mění tóninu v reakci na skladbu, a proměňuje se i nasvícení scény. Takovéto zpracování poukazuje na snahu o intermedialitu (docela běžnými divadelně-kabaretními prostředky) a abstraktní sémiotiku, kde sémantický smysl není primární. Zajímavá je však i práce jazyková, která vychází z původního prospektu. Opakující se specifické pojmy (původně vlastnosti produktu), které se objevují na jevišti, mají roli úvodu do děje. Postup práce s produktem je pak vložen do úst muži a ženě ve smyšleném rozhovoru. Zajímavé je, že oba dva říkají v podstatě tentýž text, ukrytý v mimikry dialogu. Oba dva – muž i žena – jsou stejně fádni jako text sám, v tom je kouzlo obsahu i postav. Tento způsob práce s jednolitým textem frázovaným do dialogu dvou postav či obecně záliba v literárním principu rámce v rámci je v okruhu Wiener Gruppe oblíbený postup³⁷¹. Dialog je zde jen dalším rámcem, zdánlivě samoúčelným, jehož cílem je, aby se herci museli s fadním textem potýkat, aby měli s textem osobní zkušenost a prožívali jej v přítomném čase.

Pro takovouto zdánlivě neoavantgardní práci zvolili autoři jako zkoumaný materiál firemní prospekt, propagační materiál a technickou specifikaci produktu. Původní účel však zůstává, jak autoři deklarují. Nový intermediálně montovaný text podle nich získal básnický potenciál, avšak prostřednictvím odborného jazyka stále prezentuje profesionalitu původního produktu. Na troskách srozumitelnosti vzniká společenská otázka, proč je zde místo veršů užita propagace, odborná terminologie či výklad technických problémů. Důvěryhodnost produktu je podle autorů nesena estetickou úrovní kompozice.³⁷²

Odbornost v textu zůstává, je však roztržštěná. Neodborníkovi nedává smysl. V tomto se podobá dadaistickým kompozicím. Rühmovým vzorem byl Kurt Schwitters³⁷³. I on pro kompozici *Ursonate* (1932) sbíral nepochopitelné vzorky z přírody³⁷⁴ a jeho kompozice je

³⁷⁰ Kontext vzniku popisuje Gerard Rühm v úvodu ke skladbě. NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*. s. 146.

³⁷¹ Také v textu Konrada Bayera *Hora* (nedatovaného) se v dramatizaci strastiplného výšlapu na horu a návratu do města střídají oba protagonisté tak, že daný text bylo mohl přerývat kterýkoli z nich. Myslí stejně a nevědí, že jsou součástí stejného textu. (Viz ibid. s. 175–184.)

³⁷² NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*. s. 146.

³⁷³ Stefan Schwar podotýká, že intermediálnost Rühmova přístupu svědčí o tom, že z jeho strany nešlo o epigonství, ale o inspirační vzor, jehož principy je potřeba posunout dál Stefan SCHWAR, „Hören und hörbar machen“, in: Kurt BARTSCH – Stefan SCHWAR (eds.), *Gerhard Rühm*. Graz: Droschl 2000, s. 23.

³⁷⁴ Kurt Schwitters psal svou *Ursonatu* na ostrově Föhr takřka u dánských hranic, kde s ním pobýval i Hans Arp. Z výpovědi Arpa: „Každé ráno jsem slyšel, jak Schwitters v koruně staré borovice na břehu ve Wyk auf Föhr nacvičuje svojí sonátu z hlásek. Syčel, hučel, cvrkal, pískal, vrkal, hláskoval. Dařilo se mu vydávat

kromě jiného pečlivě propracovaným konglomerátem přivlastněných a sdílených zdrojů,³⁷⁵ podobně jako třeba i u Kriweta. Dadaistické básně byly také často promyšlenými skladbami vizuálními, akustickými nebo obojím. Cílem takových projevů bylo zkoumat rozpor mezi oběma médii, jež měla být živým materiálem.³⁷⁶

Na rozdíl od nich však Rühm a Achleitner nemusí za cílem kompozice a intermediálnosti díla vytvářet uměle rozpory ve srozumitelnosti. Nesrozumitelné jsou u nich pojmy proto, že si ponechávají odbornost, jež je jádrem jejich estetičnosti – pojmy už původně měly poetický charakter. A to je princip básnické *evidence*³⁷⁷. Tato práce je autorským gestem, které posouvá původní texty do meta-roviny. Jestliže „toto“ může být obsahem uměleckého díla, pak i „toto vše kolem mě“ se může přetavit v umění rovněž.

Rühm a Achleitner sledují i společensko-estetickou taktiku: cílem estetického působení je také rozbít původní agresivně tržní pojetí propagace. Mizení obvyklého reklamního postupu se stává součástí jejich autorského konceptu rozšíření estetického účinku původně neuměleckých textů. Ideální propagace probíhá totiž skrze neporozumění, kdy divák může autorům jen důvěřovat, že obsah kompozice deklarovaný poetický potenciál má, slepě tedy sleduje manipulativní rámování. Sekundárně (a možná nezáměrně) je přerámována i celá reklamní kultura, kterou propagační text reprezentuje.

Takováto avantgardní práce se firmě Böhler nezamlouvala, protože vyznívala jako parodování propagačních textů. Autoři přitom použité pojmy vyzdvihují coby vzácné artefakty, protože jejich specifičnost zůstane i po *vysamplování* předlohy. Tento přístup k obsahu je právě veden ne už zájmem o jazyk prostě jako materiál, ale zájmem o jazyk coby specializovaný materiál. Autoři zde působí jako vnější manipulátoři, jejich přístupu však chybí sdílení poznatků s odborníky, které Hal Foster u děl kulturně intertextuálních definuje jako třetí bod. Jinak ale jejich postup Fosterově pojetí odpovídá – je diletantsky sebeironický, interdisciplinární a je veden zájmem o artefakty. Pořád je to lingvistický model práce. Robert Smitson dokonce říká, že za vši proměnou pohledu na jakékoli téma je nejprve

nadlidské, svůdné, siréně podobné zvuky, na jejichž základě by bylo možno vytvořit teorii podobnou teorii dodekafoniků.“ – „In der Krone einer alten Kiefer am Strande von Wyck auf Föhr hörte ich Schwitters jeden Morgen seine Lautsonate üben. Er zischte, sauste, zirpte, flötete, gurrte, buchstabierte. Es gelangen ihm übermenschliche, verführerische, sirenenhafte Klänge, aus denen eine Theorie entwickelt werden könnte ähnlich derjenigen der Dodekaphoniker.“ Reinhard DÖHL, Fümms bö wö tää zää Uu... [Zu Kurt Schwitters: Sonate in Urlauten]. WDR, 13. 4. 1993, <https://www.reinhard-doehl.de/schwitters3.htm> (cit. 20.12. 2022).

³⁷⁵ Podle Raoula Hausmanna Schwitters do díla zapojil i Hausmannovy onomatopoické práce, jako *Fmsbwtäzäu*, které zprvu převzal do skladby *Portrét Raoula Hausmanna* (1921), která tvoří takřka celou první polovinu kompozice. Viz ibid.

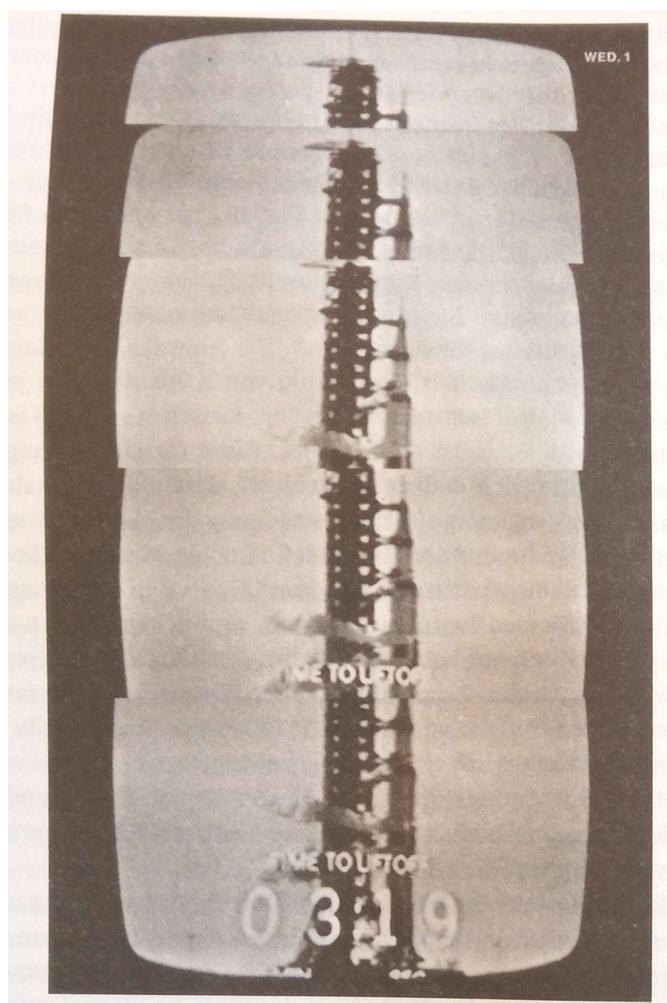
Petra Krátká k problému volného duševního vlastnictví u dadaismu dodává, že vlastní *poezie* díla se od něj osvobozuje, závisí již více na vyznění, které jí přisoudí divák. Podle Schwitterse písmena neznamenají pojmy, chápe je zcela jako skladebný materiál. KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie*, s. 39.

³⁷⁶ Dadaisté jazyk převrací a obdobně jako tehdejší strukturalisté kladou důraz na proměnlivost jazyka (viz Ferdinand de SAUSSURE, *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: Academia 1996, s. 100–107) a hlavně na rozdíl mluvené a psané řeči (viz ibid., s. 65–98). Onomatopoické básně ukazují tento rozpor a dělají to právě důrazem na hlasitý přednes v kombinaci s partiturou. Toto dvojité mediální působení vytváří mozaikovitě vnímání poezie.

³⁷⁷ Ukázkou *evidentní poezie* je i sbírka Jiřího Koláře (viz Jiří KOLÁŘ, *Básně ticha*, Praha: Český spisovatel, 1994), odpovídající postupům vizuální, konkrétní poezie a formě ideogramu. Kolář také nacházel poezii kdekoli kolem sebe, třeba ve skrumáži reklamních plakátů nebo v náhodném setkání nápisu na zdi a zapomenuté hračky – říkal tomu *nalezené básně*. I to je princip v zásadě starší, srovnatelný s poetismem (viz kap. 4.3. Dílo jako možnost). Výběr prožitku jako předpokladu básně je pak postup v podstatě obsažený už i v poezii obecně.

proměna jazyková, kriticky jiné uvažování o pojmech. „Jazykové problémy jsou často základ nejracionálnější objektivity.“³⁷⁸ Nejdřív se podle něho musí změnit v jazyku, než se to změní ve formě objektu, či faktu.³⁷⁹

Pokud máme schopnost vidět takové proměny na fenoménech okolo nás, pak nejen tvoříme kulturně intertextuálně, ale žijeme život analytického etnografa. Pak už lze nejen číst všechno jako poezii, ale také důsledně vysvětlit veškeré jevy ve společnosti jako literaturu a jazykový problém.



- Ferdinand Kriwet, *Apollo Amerika*, 1969.

³⁷⁸ „Language problems are often at the bottom of most rationalistic ‚objectivity‘.“ Robert SMITHSON, „Towards the Development of An Air Terminal Site“, in: Nancy HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York: University Press 1979, s. 42.

³⁷⁹ Ibid.

5.3. Kulturní intertextualita zažívaná autorem

Také Helmut Heissenbüttel pracuje se sámkováním vzorků světa intertextuálním způsobem, i když trochu jiným způsobem. Jeho *Nejnovější rozprava o lidském pochopení pro Armina Sandiga* (1971)³⁸⁰, je jeden z jeho raných manipulativních textů V této době se Heissenbüttel obrací k narativnímu způsobu psaní. Už zde sice nepoužívá minuskule, ale vyhýbá se použití interpunkčních znamének, čímž není možné se v textu orientovat. Uvedme ukázkou:

netrpět pod tím co probíhá subjektivitou marabu štípl idiota pelikán začíná pískat ne jsem já já já jsem to to je to problém chřadnutí mého já nevzniká výhradně jeho bolestivým aspektem rozepni konečně ten zip trains and boats and planes and boats and planes and trains and trains and trains and planes and boats and boats and planes a je-li celkem zkušený není tím stanoven jen předmět nýbrž hmotná věc a tento výraz neurčuje obsah ale formu všech předmětů všech možných zkušeností vůbec (...) anonym kolektiv ano cestování ano světu ano žehlení ano penězům d odsud tam odtamtud tamhle pohybuje se vše co tam je Denis Walter Gottlob Ludwig Sanders Edmund ...³⁸¹

Zajímavé je zde míšení veřejných textů s osobními glosami, fragmentů písní, poznámek a myšlenek, z nichž jedna se přelévá do druhé. Typický je zde užitý slogan „anonym kolektiv“. Veřejné a osobní se prolíná jako ingredience v jitrnici. Nedá se rozpoznat, kdo je původním autorem čeho, jen celek má jakousi chuť, ale celek zůstává celkem, protože jej drží pohromadě střívkem jitrnice.

Tedy text je jazyk ve svém časovém vyprávění ve formě textu. Samozřejmě je to linearita nejasná a rozpadající se, ale o to autentičtěji zachycující nepřesnost, nesouvislost a v ní spočívající plynulost našeho jazykového myšlení. Pokud bychom jej nahlíželi z dostatečného odstupu, zjistíme, že je koherentní právě ve své nahodilosti a cykličnosti. Je to sice pořád princip *proudu vědomí* pocházející od Jamese Joyce, ale Heissenbüttel jej moduluje ve své tvorbě již od 50. let – proto zmíněný text nemůžeme postihnout tímto obecným zařazením. Heissenbüttel se snaží ukázat myšlení jazyka – mix osobního lingvistického principu s kulturním. Proud slov v hlavě, v masmédiích, na ulici, v knihovně – vše se prolíná a ukazuje tak absolutní propojení veškerého lingvistického modelu v jednom okamžiku. Nikoli však v jedné osobě: Heissenbüttel texty vybíral a seřadil, ale je zde přítomen i podruhé – sám je prožil. Heissenbüttel vystupuje jako člověk odkrývající podstatu jazyka – a zároveň je sám bytím a trváním, které se má odkrývat.

³⁸⁰ „allerneuste Abhandlung über den menschlichen Verstand für Armin Sandig“. VIZ Helmut HEISSENBÜTTEL, *Ödipuskomplex made in Germany : Gelegenheitsgedichte, Totentage, Landschaften 1965 - 1980*, Stuttgart: Klett-Cotta 1981, s. 22–28.

³⁸¹ „nich leiden unter dem was der Subjektivität abgeht der Marabu kneifts Arschloch zu der Pelikan fängts flöten an nicht bin ich ich bin es es ist es das Problem der Abzehrung meines Ich aber stellt sich nicht ausschließlich mehr unter seinem Schmerzhaften Aspekt zieh doch endlich den Reißverschluß auf trains and boats and planes and boats and planes and trains and trains and trains and planes and boats and boats and planes und ist überhaupt etwas erfahren so ist damit nicht nur überhaupt ein Gegenstand, sondern ein materielles Ding gesetzt und dieser Ausdruck bestimmt nicht einen Inhalt, sondern eine Form für alle Gegenstände möglicher Erfahrung überhaupt ja das Reisen ja die Welt ja das Bügeln ja das Geld (...) von hier nach da von da nach dort bewegt sich alles was da ist fort (...) Denis Walter Gottlob Ludwig Sanders Edmund sich wohlfühlen in dem was ist Lustgewinn anonym kolektiv ...“ (překlad Barbora Fisherová) Ibid., s. 24–25.

Mísení těchto dvou linií je podle Rosalind Krauss příznakem stavu smrti autora.³⁸² Tato dvojí přítomnost autora je splněním podmínky, že intertextuální dílo má za úkol provádět čtenáře/diváka kulturou, kterou spoluutváří. Autor je v této hře součástí modelového konstruktů. Rosalind E. Krauss říká, že autor je disciplína diskurzu, zatímco autorství je úkol klasifikace. Jméno nás neposune z diskurzu ven k člověku, který se podepsal.³⁸³ Nemůžeme tedy říci, že by se Heissenbüttel zabýval kulturní intertextualitou jako externista, zabýval se jí z pozice mluvčího a manipulátora zároveň. Nechával jazykové principy proplout sebou samým. Tato báseň je tedy modelem kulturní intertextuality zažívané v reálném čase v sobě.

To spojuje Heissenbüttela s autorskými postupy Vita Acconciho a Carla Andrého, které rozebírá ve své práci Liz Kotz. Z její studie vyplývá, že jejich psaní bylo ovlivněno Cageovým jazykovým konceptualismem – báseň byla realizací teze, často tematizující prožitek času.³⁸⁴ Andrého později zajímá metoda, jak eliminovat básníka, aby text byl průběhem činnosti a ne jejím důsledkem (proto ne *báseň*, ale *psaní*). Autor zapisuje například průběh karetní partie. Je to jeho metoda mapování slov³⁸⁵, ale v podstatě jde o koncept realizovaný textem. Můžeme jej vnímat jako čtení společenské činnosti. Vito Acconci také píše, aby mohl zaznamenávat „teď a tady“, v jeho akcích mu slova slouží jako nástroje v úkolech. Liz Kotz o tom píše:

Zatímco úplné odmítnutí referenčních a asociačních dimenzí jazyka se mohlo zdát jako „slepá ulička“, takové experimenty s jazykem jako se samo-referenčním systémem jej redukovaly na několik vztahových, výměnných operací, které Acconci vyzkoušel ve své poezii z konce 60. let a poté přenesl do různých forem performance.³⁸⁶

Například si dává za úkol dostat se jednoduše ze stránky na stránku. Pořizuje nahrávky, na nichž mluví záměrně bez přestání a oslovuje diváka.³⁸⁷ Pro Acconciho a Andrého je jazyk projevem fyzické přítomnosti. Acconciho jazyk není referenčním, je ale prostředkem ke vztahům ve společnosti. Není sběrem kulturně intertextuálních dat, je projevem kulturně intertextuálních konceptů. Acconci nesbírá, ale klade otázku, co pro společnost znamená jazyk.

V Heissenbüttelově textu, který jsme v tomto smyslu rozebírali, je jazyk také užít koncepčně, ale slouží i jako zrcadlo jevů ve společnosti. Ty pak prochází sítí autorovy mysli. Jedna osoba hraje odlišnou dvojí autorskou taktiku.

³⁸² Rosalind KRAUSS, *Perpetual Inventory*, Cambridge: MIT Press 2010, s. 261.

³⁸³ Ibid., s. 260.

³⁸⁴ KOTZ, *Words to be Looked at*, s. 140–142. Viz též kap. 3.5. Totální umění v této práci.

³⁸⁵ Ibid., s. 151.

³⁸⁶ While the total refusal of language's referential and associational dimensions could seem a “dead end,” such experiments with language as a self-referential system stripped it down to a set of relational, transactional operations that Acconci would rehearse in his poetry of the late 1960s and then transfer into various forms of performance. KOTZ, *Words to be Looked at*, s. 156.

³⁸⁷ Ibid., s. 170.

Spojnicí tohoto postupu a sběratelského modelu práce, který budeme zkoumat v další kapitole, nám může být dílo Gerharda Rühma *RÜHlitanei, berlin* (1972).³⁸⁸ V básni se opakují jména majitelů telefonních linek přesně jako v telefonním seznamu. Seznam obsahuje všechna jména začínající na „Rüh“ a seznam končí u samotného Rühma a jeho domácího telefonního čísla. I v této tvorbě je možné pozorovat jistou snahu o přiblížení sebe a svého soukromí čtenáři skrze dílo – tedy prožitek teď a tady, prožitek “já“ jako *totální umění*. Rühm tento moment sebe prezentace sdílí se svým známým Timem Ulrichsem, dalším z tvůrců totálního umění.³⁸⁹ Autor klade sám sebe jako pointu a zároveň jako realizátora.

Báseň má i zvukový aspekt. Rühm v návodu navrhuje, aby čísla byla nahrazena zvukem, tónem, mohou být provedena třeba na dětský xylofon. Píše doslova:

Při přednesu odpovídají čísla určitým tónům, např. 1=a, 2=b, 3=h, 4=c atd. – lze vybrat i jinou škálu. První tón začíná vždy s první slabikou jména uvedeného vedle. Řada čísel odpovídající určitému osobnímu číslu se hraje jednou rukou na nějakém klávesovém nebo bicím nástroji, např. na dětském xylofonu.³⁹⁰

Stojí za povšimnutí, že autor je otevřený různým dalším způsobům zhudebnění. Zvukový aspekt je zde chápán jako jedna z možností, protože i umělecký aktivita s telefonním seznamem byla jen jednou z možností.

Pokud se pokusíme toto dílo formálně zařadit dle hledisek zde vyjmenovaných, narazíme na jistý problém: Zatímco u moderní hudební práce je důležitá skladebnost principů, popřípadě se řeší intermedialita v rozdílu mezi dvěma variantami médií, u práce post-moderní je účelem společenská změna. U práce post-mediální není účel činnosti zřejmý,³⁹¹ ale ukazuje se, že myšlenka díla zde překračuje své médium, její síla je i v tom, že ji můžeme realizovat sami, že otevírá možnosti. A tento princip, který vidí Hal Foster u Smithsona (nazývá jej mapování), směřuje v současném umění k sociologickým a antropologickým tendencím.³⁹² Zařadit podle těchto hledisek Gerharda Rühma nebude jednoduché. V díle *RÜHlitanei, berlin* chtěl najít ve městě hudební skladbu. Byl také zaujatý možností nacházet odkazy na sebe sama v městských telefonních budkách. Byl sběratelem své vlastní „všudypřítomnosti“ a dalším motivem mu mohla být estetika ukrytá v řadě prostých čísel, kterou si rovněž přivlastnil. Jeho přístup ke sběratelství je tedy částečně také touhou přivlastňovat si (viz kap. 5.4.).

Jeho práce pak v druhém plánu ukazuje, že jeho činnost – tedy listování v telefonním seznamu – je významná coby potenciál. Rühm si možná neuvědomuje, že báseň realizoval už tím, že listoval seznamem (zřejmě ve veřejné telefonní budce) a blížil se ke svému jménu. Tím tuto činnost pře-charakterizoval jako báseň. A tak se jeho akt blíží performativním dílům Vita Acconciho. Každý z nás může procházet svým okolím a upozorňovat na jevy, které mají

³⁸⁸ RÜHM, *Wahnsin : Litaneien*, s. 65–70.

³⁸⁹ Viz kap. 3.5. Totální umění v této práci.

³⁹⁰ „die ziffern stehen beim vortrag für bestimmte töne, etwa: 0 = a, 1 = b, 2 = h, 3 = c, usw. - es können aber auch andere skalen gewählt werden. der erste ton fällt stets mit der ersten silbe des daneben stehenden namens zusammen. die die namensaufzählung begleitenden tonfolgen werden mit einer hand auf einem tasten- oder schlaginstrument, zb. kinderxylophon, ausgeführt.“ RÜHM, *Wahnsin : Litaneien*, s. 70.

³⁹¹ KOTZ, *Words to be Looked at*, s. 216.

³⁹² FOSTER, *The Return of the Real*, s. 184–185.

umělecký potenciál. Tedy, ačkoli tedy chce Rühm uvažovat jako skladatel a jeho jednání je post-moderně performativní, dopad jeho činnosti je post-mediální. V důsledku totiž vůbec nezáleží na tom, jestli je skladba realizována a jak. Její síla je v představě, že takto společnost svými jevy (telefonní budky a v nich seznamy čísel) buduje poetickou *evidenci*.

Rühm, Heissenbüttel i Acconci zažívali jazykovou přítomnost v kultuře skrze vlastní prožitek, každý po svém a každý v konkrétním čase. Autor se však může stát i sběratelem těchto společenských jevů ve svém okolí. Podívejme se na to, jak a proč to dělá, jak je sběratelský model vystavěn a jaké to má společenské důsledky.

rühl	24 66 66	rühle	61 71 42	rühling	7 06 33 70
rühl	6 23 13 38	rühle	7 85 69 79	ruehling	7 76 47 26
rühl	3 07 28 97	rühle	87 06 63	rühling	4 15 52 84
rühland	3 02 79 41	rühlemann	7 91 63 37	rühling	35 54 29
rühland	39 37 17	rühlemann	8 61 17 46	rühling	8 01 25 11
rühle	3 83 67 03	rühlemann	84 16 20	rühling	66 61 78
rühle	3 66 35 25	rühlemann	7 51 25 37	rühlmann	3 68 81 16
rühle	8 13 28 43	rühlemann	6 01 98 47	rühlmann	8 13 24 57
rühle	68 58 83	rühlemann	4 16 49 23	rühlmann	24 58 34
rühle	4 65 26 17	rühlemann	7 91 57 70	rühlmann	7 73 97 17
rühle	7 52 49 92	rühlemann	8 21 39 24	rühlmann	7 92 96 30
rühle	4 00 19 76	rühlemann	3 06 57 57	rühlmann	6 61 25 07
rühle	3 33 17 56	rühlemann	4 31 52 68	rühlmann	3 83 42 61
rühle	8 13 51 37	rühlemann	3 04 36 82	rühlmann	7 52 22 66
rühle	8 13 21 58	rühlicke	3 02 49 95	rühlmann	7 51 38 88
rühle von lilienstern	31 62 42	rühlicke	35 63 82	rühlmann	4 65 93 34
rühle	7 42 71 33	rühlicke	7 73 16 23	rühlmann	34 83 67
rühle	4 91 43 26	rühlicke	8 24 48 18	rühlmann	24 18 19
rühle	7 74 32 08	rühlicke	7 92 21 18	rühlmann	6 18 11 07
rühle	4 91 74 74	rühlicke	24 77 39	rühlow	7 96 26 13
rühle	7 75 87 53	rühlicke	8 11 88 85	rühlow	6 18 33 30
rühle	75 75 43	rühlicke	7 06 12 73	rühlow	7 75 82 00
rühle	8 81 14 00	rühlicke	8 61 50 89	rühlow	7 71 83 86
rühle	8 26 40 94	rühlicke	24 82 83	rühlow	4 04 55 10
rühle	7 86 34 46	rühlicke	3 62 87 41	rühlow	4 01 14 83
rühle	8 23 93 12	rühlicke	7 96 29 70	rühm, charlotte	7 81 87 69
rühle	87 29 43	rühlicke	7 91 69 22	rühm, gerhard	8 21 18 44
rühle	7 06 52 79	rühlicke	7 06 88 73		
rühle	7 92 49 19	rühlicke	73 63 68		
rühle	8 86 39 59	rühlicke	2 16 98 79		
rühle	3 02 26 43	rühlicke	66 58 09		
rühle	87 58 28	rühlicke	4 62 49 30		
rühle	4 65 23 62	rühlicke	4 31 12 63		
rühle	3 31 26 56	rühlicke	2 16 76 59		
rühle	7 73 52 22	rühlicke	7 41 91 30		
rühle	3 66 32 08	rühlicke	3 33 23 49		
rühle	73 64 83	rühlicke	3 05 85 12		
rühle	4 13 56 46	rühlicke	4 13 52 90		
rühle	8 21 12 11	rühlike	2 51 95 60		
rühle	87 43 55	rühling & co.	3 92 60 39		

(die ziffern stehen beim vortrag für bestimmte töne, etwa: 0 = a, 1 = b, 2 = h, 3 = c, usw. - es können aber auch andere skalen gewählt werden. der erste ton fällt stets mit der ersten silbe des daneben stehenden namens zusammen. die die namensaufzählung begleitenden tonfolgen werden mit einer hand auf einem tasten- oder schlaginstrument, zb. kinderxylophon, ausgeführt.)

- Gerhard Rühm, *RÜHlitanei*, berlin, 1972.

5. 4. Sběratelský model

Koncept sběratelské práce s artefakty můžeme najít u editorské činnosti Franze Mona s Helmutem Heissenbüttlem, kteří vydali konceptuální básnickou sbírku s názvem *Antologie básní v německé řeči podle počtu jejich slov* (1973).³⁹³ Ta se snaží fázovat proces čtenářova času, protože Heissenbüttel s Monem zjistili, že tím se zřejmě ještě žádná antologie nezabývala. V úvodu píší, že chtějí vést čtenáře a rámovat jeho čas. Stavba sbírky, kterou určil Franz Mon, vede od krátké básně k nejdelší a zase zpět. Vidíme, že autoři pracují editorsky konceptuálně se zájmem o čtenářem zažívaný vnitřní čas, který se snaží organizovat a různě posouvat.

Hal Foster říká, že když se umělec pohybuje světem jako antropolog, je pro něj zásadní, jakým způsobem artefakty řadí vedle sebe.

³⁹³ Franz MON – Helmut HEISSENBÜTTEL (eds.), *Antologie Gedichte in deutscher Sprache nach der Zahl ihrer Wörter*, München: Hanser 1973.

Rozklad restriktivních definic umění a umělce, identity a komunity byl samozřejmě také urychlen sociálními hnutími (...) i teoretickým vývojem (...). Tak se umění dostalo do širšího kulturního pole považovaného za předmět antropologického zkoumání. Tento vývoj také způsobuje řadu posunů v *umístění* umění. (...) Zároveň s tímto určením polohy přišlo analogicky *mapování*.³⁹⁴

Autoři umění 80. let, o kterém Foster píše, se snaží zapomenout na poučky o tom, jak se interpretuje kultura. Sahají k vzorkování méně podstatných jevů z tohoto světa, které je fascinují. Postupují volněji než muzeologové, kteří exponáty zařazují do kontextů a koncipují celek sbírky na základě významové analýzy muteálií. Hal Foster v pozdějším textu na téma archivního zájmu zdůrazňuje, že bezhlavá fragmentace v díle nic nereprezentuje. Smysl má být ve vybudovaném sledu, ale ten neslouží logice či narativu, ani proti nim nebojuje. Divák má být zkrátka proveden skrz kontext.³⁹⁵

Politikou takového postupu v umění je zejména zbavit se uvažování z pozice moci: Tradicí bylo, že vyšší kultura interpretuje nižší. Že morální, státnické a náboženské autority určují jedincům identitu. Že historie se dá smysluplně interpretovat paměťovými institucemi (muzea, historické ústavy, akademie věd). A právě odpor proti těmto principům můžeme vidět za některými postupy zejména u autorů Vídeňské skupiny.

V jejich případě lze mluvit i o využití principu *evidence* a *montáže*, které však slouží jinému cíli – schopnosti prožívat, vybírat a komponovat jevy. Tak umění proměňuje postupy ovládání řeči a proměňuje se tedy i mnoho diskurzů – včetně toho sběratelského. Společné monotematické kolážové cykly, jako již zmíněné *Okno* (1958)³⁹⁶, které kombinovalo strojopis s drastickými snímky zraněných. S obdobně drastickými snímky potracených embrií a mrtvých narozených dětí s těžkými postiženími pracuje i osmnáctistránková *obrazová kniha* nazvaná *Dítě a svět* (1958)³⁹⁷ od autorského dua Gerhard Rühm a Oswald Wiener. Samotné snímky dětí se inspirovaly přehlídkami monster a znetvořených osob, oblíbenými v 19. stol. V Rühmově a Wienerově sérii se tyto lékařské snímky kombinují s fotografiemi spokojeného společenského života z novin, s lechtivými snímky a s několika úvodními větami napsanými na stroji. Ty jsou souhrnem pořekadel a přirovnání, v nichž děti figurují, a „rozumů“, které se o dětech a rodičích říká. Jde o drsnou konfrontaci mrtvých dětí s bezvýznamnými společenskými řečmi a úslovími. Rühm poznamenává, že v jeho *obrazových básních* obrazy vytváří konstelace, čímž práce získává skladebné prvky – jak vizuální, tak obsahové. Obrazová varianta básně ponechává odhalení významu na divákovi³⁹⁸ – oproti běžným kolážím je na stránce hodně volného prostoru, aby mohl vjemy zpracovat.³⁹⁹ V případě díla

³⁹⁴ „Of course the breakdown of restrictive definitions of art and artist, identity and community, was also pressured by social movements (civil rights, various feminisms, queer politics, multiculturalism) as well as theoretical developments (...). Thus did art pass into the expanded field of culture that anthropology is thought to survey.

These developments also constitute a series of shifts in the siting of art. (...) Along with this figure of siting has come the analogy of mapping.“ FOSTER, *The Return of the Real*, s. 184.

³⁹⁵ Hal FOSTER, „An Archival Impulse“, *OCTOBER*, 110, 2004, s. 21.

³⁹⁶ Viz kap. 3.3. Nachträglichkeit této práce.

³⁹⁷ Peter WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, Wien, New York: Springer 1997, s. 262–279.

³⁹⁸ Roman GRABNER (ed.), *Gerhard Rühm, Totalansicht / Total View* (kat. výst.), Klagenfurt: Ritter 2016. s. 186.

³⁹⁹ Ibid. s. 91.

Dítě a svět už ale nejde o poetickou konfrontaci, nýbrž 'výpověď' o kulturním podhoubí tehdejší Vídně. Lze v tom cítit jistou hořkost nad rozporem mezi společenskou nenuceností a realitou (mrtvé děti jako princip společenského tabu). Princip kulturní intertextuality, který Rühm a Wiener zřejmě nevědomky realizují, je reakcí na tehdejší klima ve společnosti, kam cítili, že nepatří.

Proto tuto společnost věčně dokumentovali. Rühm s Wienerem také sbírali rámečky, formuláře a lejstra. „Wiener využíval v textech styl formulářů, sbíral výplatní pásky a prohlásil je za umění, zaznamenával si vývěsní štíty. Rühm sbíral vyhlášky, parte nebo použité pijáky a podepisoval je jako vlastní díla.“⁴⁰⁰ Nejraději kradli cedulky ve vídeňských kostelích. Kostely je provokovaly, protože symbolizovaly mravní autoritu v zemi, kde se o minulosti a vině církve, společnosti i jednotlivců nemluví. Rühm o těchto *adaptacích* píše, že šlo o inspiraci Marcellem Duchampem a jeho *ready-made* technikou, kterou si také přivlastnili a zradikalizovali ji, aby konfrontovali diváky s otázkou, co je umění.⁴⁰¹ Byl to nenápadný akt společenského odporu, který Zuzana Augustová popisuje jako „osvobození z pout společensky zprostředkovaného vkusu.“⁴⁰² Sběratelství a charakterizování běžného života je moment, který Rühm použil ještě u návrhu na konceptuální divadelní hru *parade* (1966), kde se na jevišti vystřídá „co největší množství příkladů lidí pokaždé s nějakým společným atributem“⁴⁰³. Podobně je i Wienerova hra *Analfabet* (1956) násilnou přehlídkou, jejíž scény „nejsou propojeny žádnou rozeznatelnou strukturou.“⁴⁰⁴ Rühm a Wiener chtějí klást osoby i scény vedle sebe jako artefakty, které i bez zjevné souvislosti vytvářejí kontrasty. Je však důležité, že Rühm a Wiener fragmentaci ponechávají jistou intenzitu a směřují divákovu pozornost na koncept odtážitosti autora od společnosti.

Kořeny této odtážitosti můžeme najít v dobovém manifestu Oswalda Wienera z r. 1954 nazvaném *chladný manifest* („das coole manifest“). Emoce jsou podle něj „společensko-politickým nástrojem“ a proto si je umělci zakázali. Tím, že se zdrželi komentářů k čemukoli a zůstali nečiní, jevy „ustanovili“.⁴⁰⁵ Tato chladná pasivita byla myšlena ironicky, byla protikladem *poetických aktů*, *událostí* a literárních kabaretů a dalších aktivit kolem Vídeňské skupiny. Ostatně později autor sám manifest zničil. Nicméně píše, že se do jejich tvorby tento odtážitý přístup mimoděk dostal.⁴⁰⁶

Wienerův model prokazuje prvky konceptuálního uvažování, které umělce odděluje od společnosti. Umělci se v ní cítí jako návštěvníci, kteří pravidla nekomentují, čímž je „ustanovují“, jevy pak nahlíží zvnějšku. Přebíráním vzorků z veřejného prostoru a jejich podepisováním také projevují odcizení se společností, hrají si na její mlčenlivé pozorovatele. Podle Fostera je „romantická opozice“ „konzervující se skrze dialektickou apropriaci“ projev

⁴⁰⁰ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 76.

⁴⁰¹ GRABNER (ed.), *Gerhard Rühm, Totalansicht*, s. 188.

⁴⁰² AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 76.

⁴⁰³ „möglichst viele exemplare von menschen mit jeweils einem gemeinsamem merkmale.“ RÜHM, *Ophelia und die Wörter*, s. 190.

⁴⁰⁴ AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu*, s. 91. V práci Zuzany Augustové můžeme najít podobných sběratelsky expozičních principů více.

⁴⁰⁵ NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*, s. 43.

⁴⁰⁶ Ibid.

míšení pohledu antropologického s psychologickým, které ve výsledku pomáhá opozičníkovi najít své já.⁴⁰⁷

Pro hlubší pochopení krize identity, na niž tímto postupem Wiener s Rühmem umělecky reagují, je důležité i to, jaké vzorky si tito autoři vybírají a jak naivně s nimi zacházejí. Rühm je autorem mnoha sérií dalších typo-koláží, fotomontáží atp. Zde se kromě zmíněných ikonických fotografií z novin, lascivních scén a četných drastických záběrů z války objevuje i pornografie, jejíž fragmenty slouží jako podněty k vizuálnímu vnímání *obrazů ke čtení* („lesebilder“) a čtení *obrazových básní* („bildgedichte“).⁴⁰⁸ Slouží estetickým účelům, jako by to vůbec nebyly neslušné náměty. Rühm a Wiener jako by z pozice antropologa neznali morálku této kultury. Či spíše z jejich tvorby vyplývá, že ji nerespektují,⁴⁰⁹ proto experimentují s jejím překračováním. Sbírají a kladou tedy vedle sebe fragmenty pornografických, drastických i banálních snímků v *obrazových básních a knihách*, aby tak prověřili jejich sémantický smysl. To je *konkrétní* postup práce s materiálem, za nímž však můžeme pozorovat antropologický zájem, který spíše buduje *mytologický diskurz*⁴¹⁰ a nesnaží se ani společnost skutečně objektivně poznat.

V *adaptacích* – tedy zcizených předmětech, které se jako osobní sbírka hromadí v ateliérech a někdy se objeví i v kolážích, můžeme pak najít prvek *totálního umění*, propojujícího autora a svět v jednom bodě. Takovým krádežím se věnoval i pozdější Rühmův německý kolega konkretista a konceptualista Timm Ulrichs, který dokonce „ukradl Boha“. *Prohlašuji, že Bůh je můj umělecký předmět. Každá mše je sloužena za mě* (asi 1967), tvrdí v plakátovací kampani. Později při své souborné výstavě v Hannoveru v r. 2012 nechal Timm Ulrichs sledovat průmyslovou kameru, jak se pohybuje po svém ateliéru. Obraz se přenášel do výstavní místnosti 24 hodin denně po většinu doby výstavy. Nejde jen o jeho obvyklou fascinaci neustálým sledováním⁴¹¹ a svým životem coby uměním, ale také o zpřístupnění „zaneřádaného prostoru“, v němž se umělec v reálném čase pohybuje, snaží se v té změti nashromážděných děl, výtisků plakátů a knih udělat systematický pořádek a zároveň zrušit starý systém. V tomto projektu přímo sledujeme snahu o průběžnou mani-pulaci s prostorem vlastní paměti, jímž je v případě umělce s padesátiletou praxí jeho ateliér a jeho sbírka.

Timm Ulrichs tutěž praxi používá pro proměnu autorství, kterou chápe čistě jako konceptuální akt rozšiřující pojem „umění“. V případě Rühma a Wienera je sběratelství součástí nevyčtené stylizace vyčleněného jedince zkoumajícího společnost skrze sběratelskou aktivitu. U Ulrichse, Rühma i Wienera tyto principy odpovídají Rühmovu *totálnímu umění*.

⁴⁰⁷ Interpretuje tak Foucaultovy definice, které používá pro vlastní argumentaci. „... for this othering also buttresses the self through romantic opposition, conserves the self through dialectical appropriation ...“, FOSTER, *The Return of the Real*, s. 179.

⁴⁰⁸ GRABNER (ed.), *Gerhard Rühm, Totalansicht*, s. 222.

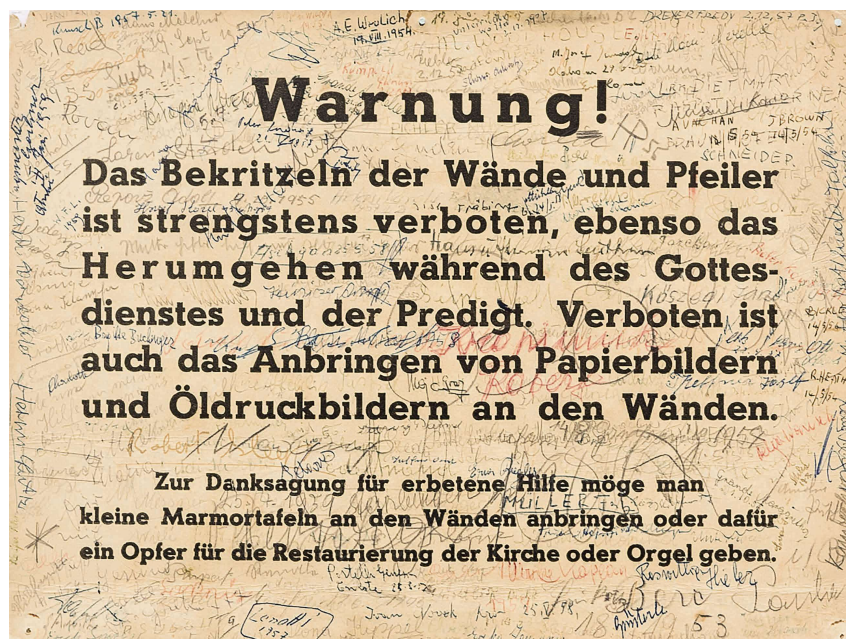
⁴⁰⁹ Sama díla však o morálce kriticky nemluví, právě v intencích chladného manifestu autoři tvoří zejména v 50. letech s hranou nezáčastněností. Rühm se drží této role déle, nakonec se ale s Wienerem v polovině 60. let více zapojují do vídeňského akcionismu, který na etiku a morálku reaguje explicitně.

⁴¹⁰ Derridův pojem viz kap. 4.4.

⁴¹¹ V roce 1963 vymyslel Timm Ulrichs koncept realizovaný v rámci *Dokumenty 6* (1976), kdy se nechal sledovat soukromým detektivem, z čehož vznikl detektivní deník. Viz STUFFER – ULRICHs – ZEHLIN (eds.), *Betreten der Ausstellung verboten ...*, s. 61.



- Gerhard Rühm a Oswald Wiener, *Dítě a svět* (strany 17 a 18), 1958.



- Gerhard Rühm, *Výstraha!*, ukradeno a pokresleno, 1958.

- Timm Ulrichs, *Prohlašuji, že Bůh je můj umělecký předmět. Každá mše je sloužena za mě*, asi 1967.

5.5. Metodičnost skrze prožitek

Sběratelství, které je základem všech zmíněných děl, odráží postoj autora ke společnosti, ukrytý za sběratelský koncept. U tohoto přístupu ke sbírání je problematické právě ono zakrývání postoje i případné samotné sběratelské posedlosti ve prospěch lingvistického schématu konceptuální práce.

Za vzor naopak neskryvané posedlosti bychom mohli označit Dietera Rota, který rovněž patřil k okruhu konkrétní poezie. Jeho práce se řídí principem umělecko-metodické autobiografie, která spočívá v prostém zaznamenávání autorovy výtvarné zkušenosti do knižních publikací, ať už s názvem *BOK* (od r. 1956), do nichž sešíval své vizuální strojopisy i deníkové zápisy, nebo do konceptuálně zaměřené *Daily Mirror book* (1970), sestávající ze stránek stejnojmenných novin. Základní metodou Rotovy práce je, že celý svůj život i tvorbu, jejíž pojetí se proměňuje, sešívá v podstatě do jedné knihy. S přáteli z hnutí Fluxus jej spojuje zájem o využívání nahodilosti. Jeho celoživotní dílo jsou jeho prožitky, klidně vybírané i nahodile. Tento způsob archivace je něčím víc než jen konceptuální touhou zaznamenávat. Je to zásadní potřeba, nutnost. Pro Rotovy umělecké knihy je často typická estetika fragmentu, čímž by se nemusely vůbec lišit od děl autorů z okruhu konkrétní poezie. V Rotově případě je však tento fragment zažitý, stává se autorovou vzpomínkou a je zmnožen. Spíše než o hotové dílo a jeho znakovost či indexaci zde jde o průběh výtvarné činnosti spjaté s prožitkem a s časem stráveným touto činností. Multiplikace, výběr a zařazování do svazků předmětů, s nimiž se Rot setkal, je jeho nejvlastnějším zájmem. Jeho archivářství se od archivářství vědeckého liší osobním afektem.

Jako příklad odlišné posedlosti, prezentované dílem, by bylo možné zmínit Dana Grahama a jeho foto-cyklus a článek *Homes for America* (1967). Na dvoustránkovém listu, který byl připraven k publikaci v časopise *Esquire* a později v *Arts Magazine*, se Graham zabývá americkými řadovými domy, jejichž typizaci v článku popisuje a přizpůsobuje jí i rozvržení fotografií, které se u různých publikací projektu liší. Jeho práce je oceňována jako základ post-mediální estetiky nikoli proto, že by komentovala okolí specifickou estetikou, ale právě proto, že je esteticky zdrženlivá, zdánlivě banální, jak píše Jeff Wall,⁴¹² ačkoli vychází z autorových zážitků. Vyzdvihnout by si zasloužila její metodičnost a fakt, že se autor stává odborníkem na danou problematiku. Fascinuje ho totiž metodika developerské architektury, která je postavena na sociologických výzkumech a není spjatá s přírodou a místem – je to technologický standardizovaný produkt.⁴¹³ Graham tyto domy analyzuje, zkoumá, fotografuje, reflektuje. Jeho práce je scénářem jeho osobního zájmu⁴¹⁴ a fascinace v publicisticky odborném podání⁴¹⁵. Což je stejně podstatné, jako zájem o rozšíření skutečnosti samotné, na což poukazuje Karel Císař⁴¹⁶.

Touha udržet mediální mimikry však toto dílo odlišuje od experimentální poezie německého okruhu, která sice rovněž pracovala s nasbíraným materiálem vesměs intertextuálně, zřídka však takto esteticky zdrženlivě. Nejmetodičtější v tomto ohledu je Ferdinand Kriwet, který se u svých poslechových textů pohybuje v jazykovém mediálním prostředí

⁴¹² WALL, „Známky lhostejnosti ...“, s. 80.

⁴¹³ Benjamin H. D. BUCHLOH (ed.), *Dan Graham* (kat. výst.), Basel: Kunsthalle 1976, s. 17–18.

⁴¹⁴ Ibid., s. 5.

⁴¹⁵ WALL, „Známky lhostejnosti ...“, s. 85.

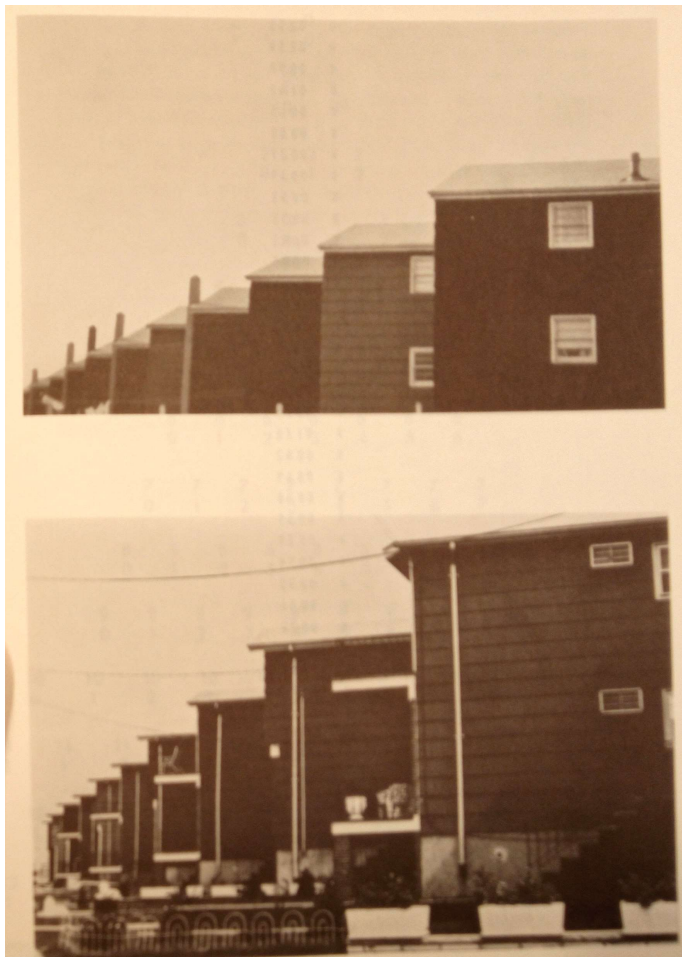
⁴¹⁶ CÍSAŘ, *Abeceda věcí*, s. 76.

a fragmentarizuje je dialogicky podle jeho principů.⁴¹⁷ Uvědomoval si stříhovost rozhlasového jazykového prostředí a dost ji ve stříhové práci umocnil, přitom se však stylizoval do manipulátora struktur a jeho sebestylizace je projevem postmoderní angažovanosti, avšak nikoli tak metodicky čistým jako u Grahama. Grahamova metodičnost vychází z dokonalého vmyšlení se do pozice architektonicky erudovaného publicisty. Podobně se Smithson snaží uvažovat jako geolog. Tento aspekt činí z jejich tvorby základ post-mediálního stavu *vykolejení a odsunutí*,⁴¹⁸ o němž mluví Peter Osborne.

Shrňme tedy, že zmínění umělci z okruhu experimentální poezie přistupují k intertextuálnímu čtení rozšířené skutečnosti z pozice antropologů, avšak k metodičnosti muzeologické jim chybí důsledné mimikry, protože v zásadě příliš touží po tom, aby společnost díky jejich dílům proměnila svůj vztah k jazyku, kdežto Graham, Rusha a Smithson mají spíše zájem o rozšíření možností předmětného světa. Zde probíhá hranice, která vyplynula z bádání nad experimentální poezií. Tu už nelze úplně srovnávat s americkým dokumentarismem. Její zájem o dokumentování není totiž soustavný, ale hlavně je metodický pouze jako hra – ne příliš vědecky důsledná a v nejlepším případě konceptuální a manipulátorská.



- Dieter Roth, *daily mirror book*, 1961.
- Dan Graham, *Homes for America*, 1967.



⁴¹⁷ Petra Maria Meier. „Komponierte Aufmerksamkeitsgrade und erfüllte Freiheit. Zu textphilosophischen Aspekten von Kriwets energetischem Konzept einer akustischen Kunst im Radio.“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poezie und ihre Medialität*, München: Edition Text + Kritik 2019, s. 241–243.

⁴¹⁸ OSBORNE, *Anywhere or Not at All*, s. 93.

6. Závěr

V této práci jsme se rozhodli prověřit souvislosti experimentální poezie (především z německého okruhu) a postmoderních děl výtvarného umění za pomoci slovníku estetiky zejména Hala Fostera. Ten si totiž v knize *The Return of the Real* klade otázku, v čem spočívá rozdíl mezi modernou, postmodernou a současným uměním. Peter Osborne v jeho knize nachází argumentaci i pro svůj pojem *postmediální stav*, který je příznačný pro současné umění. Možnost zjistit, nakolik se dají označit experimenty na poli literatury za postmoderní koncept, případně podhoubí pro současné umění, se nabízela dlouho. Liz Kotz zkoumala tyto aspekty u děl autorů z USA. Teoretické ukotvení autorů zkoumaných v této práci slibovalo, že by se i zde daly najít souvislosti. Studie z literární vědy sice vysvětlují tyto autory již zařazují do postmoderny, oproti literární vědě však Foster a Osborne k tomuto uvažování používají více filosofický slovník a hlavně se zaměřují ne tolik na příčiny, ale na důsledky pro vztah umělce ke společnosti, filosofii a estetice.

Právě studijní obor teorie umění umožňuje srovnat teoretické slovníky z různých polí a na základě analýzy děl najít styčné prvky, analogie a dělící linie. Tato metoda srovnávacího experimentu měla za cíl ukazovat směr teoretického uvažování. To se ptá po filosofickém pozadí děl, po jeho souvislosti s proměnami autorské estetiky, sdělné taktiky a politiky, která se vztahuje ke společnosti a snaží se ji změnit. Samozřejmě, že tato díla jsou pořád básně, texty, divadelní kusy, montáže, kompozice atd., které mají určité vlastnosti a rukopis. Jejich analýzou a zařazením do kontextu se v poslední době hloubkově zabývalo mimo jiné mnoho kvalitních českých studií (např. od Zuzany Augustové, Evy Krátké, Nikolý Mizerové a Pavla Novotného). Smysl zkoumaných děl se dá však vztáhnout i k jevům, které je spojují s dalšími vědními obory. A tato metoda rozšíření vědního pole je produktivní, ukazuje širší úhel pohledu na toto umělecké odvětví a ukazuje jej v novém světle.

Našli jsme mnohé spojitosti, které odhalují další skrytou hodnotu tohoto původně literárního směru. Ten byl ze své podstaty otevřený přesahům do nových přístupů a mediálních pozic. Na základě četby méně známých estetických textů z tohoto prostředí se ukázalo, že ač se tito autoři zpravidla hlásí k odkazu Maxe Benseho, některá zde rozebíraná díla přesahují jeho pojetí, které požaduje moderní metodiku. Uvažují postmoderně a směřují už od esteticky specifické práce ke generické práci s médiem. Nebojí se totiž cíleně, ale nepředvídatelně působit na společnost, jak píše Franz Mon v antologii *Movens*. Působí tak v té době zejména díla autoři Vídeňské skupiny nejen na literárních kabaretech. Jejich tvorba se ukazuje být často lingvistickým či sociálním konceptem.

Postmoderní přístupy se dají dohledat ve velké míře i u děl, která připomínají avantgardu výtvarnou (montáž, vizuální poezie), auditivní (montáž, fónická poezie) nebo literární (nový román). Dodatečně se navráťivší postupy však mají už jiné cíle, často více vztažené k filosofii a radikálnímu společenskému působení. Autonomní přístup vede poststrukturalisticky uvažujícího Helmuta Heissenbüttela k pitvání textu zaživa, aby ukázal nitro jazyka. Na konci 60. let je autonomie u jeho textů stále více překračována. Píše narativně a jeho cílem je manipulace čtenářovy jazykové mysli. Naproti tomu Ferdinandu Kriwetovi typické *konkrétistické* postupy v manipulativnosti jeho montáží nepřekáží. Oswald Wiener se zase projevil jako bouřlivý revolucionář celospolečenské jazykové mysli, kterou chce naprosto vědomě zmást a přestavět. Rühmova práce se zdá být velmi spjatá s tradiční metodikou *konkrétního umění*, avšak řídí se

konceptuálními principy a často proniká do hloubi postmoderního uvažování, byť by to byl nezáměrný efekt.

Autorské taktiky rozebíraných děl se proměňují od skromných autonomních prací přes konceptuální, procesuální, manipulativní, celospolečensky angažované práce (pak by se mělo hovořit o autorské politice) až opět do snahy o společensky odtažitou vykojevenou pozici antropologa, cizince. Tuto autorskou taktiku si vyzkoušeli jak Heissenbüttel, tak Rühm s Wienerem, ale Ferdinand Kriwet ve své tvorbě vycházel z vědecké a reportážní metodiky nejdůsledněji.

Tuto autorskou pozici externisty společně s principem díla jako možnosti Peter Osborne označuje jako predispozici k postmediálnímu stavu současného umění. Metodičnost sběratele a aspekty možností nerealizovaného díla však vychází u zde zkoumané experimentální poezie z trochu odlišných autorských pozic než v případě tvorby Roberta Smithsona, kterého Osborne uvádí jako příklad postmediálního stavu. Pokud lze v tvorbě experimentální poezie sledovat postmediální stav, pak je projevem spíše individuální umělecké intuice než soustavného tvůrčího záměru.

Cílem experimentální poezie se na základě této práce jeví to, aby čtenář/divák znejistěl a proměnil svůj vztah k jazyku. Zkoumaná poezie je také společensky angažovaná, i když ne vždycky tak otevřeně a bojovně jako například v hnutí Fluxus. U Heissenbüttela vidíme, že se snaží proměňovat vztah k jazyku demonstrací filosofických principů (např. dekonstrukce) v manipulativních textech. Toto propojení s postmoderními filosofickými trendy v 60. a 70. letech nacházíme napříč celým tímto uměleckým odvětvím a rozhodně ne nahodile. To platí dokonce i u autorů, kteří ve filosofii vzdělání nebyli (např. Ferdinand Kriwet). Jejich tvorba byla tvořena jako simulakrum, rozbuška reakcí nebo kulturní intertextualita atp.

Umělci zpravidla nikdy nebyli odštěpeni od filosofických a společenských jevů, které prolínaly celým světem⁴¹⁹. Umělci vždy zrcadlí společenské prostředí, cítí a reflektují jevy, které filosofie popisuje, a tím, jak se říká, „ukazují budoucnost“. Byli a jsou součástí hnutí proměňujících společnost a u experimentální poezie to platí rovněž. Německá tvorba – a zejména ta spjatá se Stuttgartskou skupinou zaujatou pro teoretickou disputaci – je v souhrnu hluboce kritická k možnostem jazyka, s jehož kritickým a filosofickým uchopením umělecky nakládá, čímž má také vliv na společnost.

Posledních pět let mého studia AVU mi umožnilo se ve Vídni, v Brémách a Karlsruhe setkat s množstvím knih a studií, které experimentální poezii analyzují z hlediska jazykového konceptu, hledají její filosofické a historické souvislosti. Mnozí badatelé však se drží jen svého primárního pole (literatura, výtvarné umění, zvuk atp.) a zdráhají se pole propojit, našťastí ne vždy. Sledování filosofických souvislostí je však dobrým zvykem ve všech oborech, a proto se i tato práce měla o co opřít. Mnohá má tušení se však nepotvrdila. Třeba autonomie nemusí být zamítnuta, aby uvolnila místo postmodernímu myšlení, může být inspirací pro metodičnost. Pro smithsonovský a grahamovský dokumentarismus jsem u okruhu experimentální poezie v této době nenašel výraznou paralelu. Auditivní přístup

⁴¹⁹ Ve společnosti západního bloku se propojená témata šíří snadněji, jsou více zaměřená na reflexi komerce, což u východního bloku není zásadní téma, ale díky čilé komunikaci se umělecké kolektivy snaží teoretické souvislosti sdílet napříč rozděleným světem.

se nakonec ukázal být využit k ideogramické a konceptuální práci s poezií často podobně jako vizuální. Prožitkovost se dá srovnat s happeningem a performance (což zkoumá např. Liz Kotz), ale smithsonovská potence ostrovů a kontinentů má vědecktější a autorsky skromnější přístup. Mnohé z těchto „neúspěchů“ v mé teoretické intuici však zpřesňují důležité momenty a odhalují rozdíly, a mohou tak být inspirací pro další bádání.

Zůstalo však mé metodické přesvědčení o prolínání úhlů pohledů a hledání styčných bodů různých vědeckých polí. Z hlediska dějin a teorie umění by se žádné umění nemělo nikdy řadit formálně. Intemedialitu bychom měli reflektovat důsledně, ale ne mechanizovaně. Intermedialita vyžaduje interdisciplinární přístup, ale ne jen jako klíčové slovo v žádosti o grant. Je nutné se ptát po přístupu autora k médiu, po jeho sdělné taktice a politice. Už každé jednotlivé dílo může projevit nový postoj autora k médiu, k jazyku a ke společnosti. Teprve pak je možné dílo zařadit a určit jeho význam, kontext a odborný pohled. Výklad teoretikův však musí být proměnlivý, má-li být živý. Žije jen, pokud se pohybuje – „movens“. Nové studie a pohledy neustále vznikají, živí společnou diskuzi a ta posouvá odborný pohled kupředu. K drobnému posunu chtěla přispět i tato práce.

Použitá literatura

Publikace:

- Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos, 1997.
- Akce, slovo, pohyb, prostor* (kat. výst.), Praha: GHMP 1999.
- Zuzana AUGUSTOVÁ, *Experiment jako kritika nacismu. Poválečné rakouské experimentální drama*, Praha: Academia 2020.
- Rolland BARTHES: *Kritika a Pravda*. Praha – Liberec: Dauphin 1997.
- Kurt BARTSCH – Stefan SCHWAR (eds.), *Gerhard Rühm*. Graz: Droschl 2000.
- Jean BAUDRILLARD, *Simulacra and Simulations. Selected Writings*, Stanford: Stanford University Press 2002.
- Max BENSE, *Teorie textů*, Praha: Odeon 1967.
- Klaus Gereon BEUCKERS – Hans-Edwin FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, München: Edition Text + Kritik 2019.
- Karl Heinz BOHRER, *Die gefährdete Phantasie. oder Surrealismus und Terror*, München: Carl Hanser Verlag, 1970.
- Indried BRUGGER – Heike EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), Berlin: Hatje Kantz Verlag 2017.
- Benjamin H. D. BUCHLOH (ed.), *Dan Graham* (kat. výst.), Basel: Kunstahalle 1976.
- Karel CÍSAŘ, *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění*, Praha: VŠUP 2014.
- Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004.
- Jacques DERRIDA, *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*, Bratislava: Archa 1993.
- Jacques DERRIDA, *Tradice vědy a skrývání smyslu*, Praha: Oikoymenth 2003.
- Umberto ECO, *Hledání dokonalého jazyka*, Praha: NLN 2001.
- Sabine Gebhardt FINK, *Process - Embodiment - Site: Ambient in der Kunst der Gegenwart*. Wien: Passagen 2012.
- Michael FISCH, „Ich“ und „Jetzt“. *Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner „Gesammelten Werke“*, Bielfeld: Transcript 2010.
- Hal FOSTER, *The Return of the Real*, Cambridge, London: MIT Press 1996.
- Michel FOUCAULT, *Myšlení vnějšku*, Praha: Herman & synové 2003.
- Burckhard GARBE (ed.), *Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht. Germanistische Texte und Studien, Band 7*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 1987.
- Tomáš GLANC – Sabine HÄNSGEN (eds.), *Poesie a Performance. Východoevropská perspektiva* (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie Liberec 2021.
- Eugen GOMRINGER (ed.), *konkrete poesie deutschsprachige autoren*, Stuttgart: Reclam 1972.
- Eugen GOMRINGER, *Theorie der konkreten Poesie. Gesamtwerk. Band II*, Wien: Splitter 1997.
- Eugen GOMRINGER, *Zur Sache der Konkreten. Eine Auswahl von Texten und Reden über Künstler und Gestaltungsfragen 1958–2000*, Wien: Edition Splitter 2000.
- Roman GRABNER (ed.), *Gerhard Rühm, Totalansicht / Total View* (kat. výst.), Klagenfurt: Ritter 2016.

- Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*. Praha: Československý spisovatel 1967.
- Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL (eds.), *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha: Torst 1993.
- Carola GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heissenbüttel*, Bielefeld: Transcript 2014.
- Ondřej BUDDEUS – Markéta MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova. Literatura a konceptuální tendence 1949–2015*, Praha: Tranzit 2015.
- Martin HEIDEGGER, *Básnický bydlí člověk*, Praha: Oikymenh 2006.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, *Kombinationen. Gedichte 1951–1954*. Esslingen: Bechtle 1954.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, *Texty*, Praha: Mladá fronta 1965.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, *Über Literatur*, München: DTV 1970.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte. Historische Novellen und wahre Begebenheiten*, Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, *Textbücher 1–6*, Stuttgart: Klett-Cotta 1980.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, *Ödipuskomplex made in Germany. Gelegenheitsgedichte Totentage Landschaften 1965–1980*, Stuttgart: Klett-Cotta 1981.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, *Über Benjamin*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- Nancy HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York: New York University Press 1979.
- Gregor JANSEN (ed.), *Ferdinand Kriwet: Yester 'n' Today* (kat. výst.), Köln: DuMont 2011.
- Ernst JANDL, *Laut und Luise*, Stuttgart: Reclam 1976.
- Ernst JANDL, *Mletpantem*, Praha: Odeon 1989.
- Petr JANUŠ, *Zvuková poezie. Sound Poetry*. (dipl. práce, vedoucí Petr Šrámek), Praha: FFUK, Ústav české literatury a literární vědy 2009.
- Hermann KASACK, *Mosaiksteine: Beiträge zur Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1956.
- Jiří KOLÁŘ, *Návod k upotřebení*, Liberec: Dialog 1969.
- Jiří KOLÁŘ, *Básně ticha*, Praha: Československý spisovatel 1994.
- Jiří KOLÁŘ, *Černá lyra; Čas; Očitý svědek*, Praha: Mladá Fronta 1997.
- Petr KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), Praha: Památník národního písemnictví 1997.
- Liz KOTZ, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge: MIT Press 2007.
- Eva KRÁTKÁ (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno: Host 2013.
- Eva KRÁTKÁ, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*, Brno: Host 2016.
- Rosalind KRAUSS. „A Voyage on the North Sea“: *Art in the Age of Post-Medium Condition*, New York: Thames & Hudson 1999.
- Rosalind KRAUSS, *Perpetual Inventory*, Cambridge: MIT Press 2010.
- Ferdinand KRIWET, *PUBLIT* (kat. výst.), Düsseldorf: Galerie Niepel 1965.
- Ferdinand KRIWET, *Dschubi Dubi. Hörtext XIV* (rozhlasový pořad). Frankfurt, Kolín: HR/WDR 1977.

- Ferdinand KRIWET, *Rotor*, Köln: Stefan Shuelke Fine Books 2014.
- Kulturně-literární revue PANDORA, červenec 2007, č. 14.
- Eleonora LOUIS (ed.), *Die Sprache der Kunst* (kat. výst.), Wien: Kunsthalle 1993.
- Dietrich MAHLOW (ed.), *Schrift und Bild* (kat. výst.), Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle 1963.
- Matthias MICHALKA (ed.), *The artist as...*, Wien: MUMOK 2006.
- Franz MON, *ainmal nur das alphabet gebrauchen*, Stuttgart: Edition Hansjorg Mayer 1967.
- Franz MON (ed.), *Movens*, Wiesbaden: Limes Verlag 1960.
- Franz MON – Helmut HEISSENBÜTTEL (eds.), *Antologie Gedichte in deutscher Sprache nach der Zahl ihrer Wörter*, München: Hanser 1973.
- NOTA, březen 1959, č. 1.
- Ladislav NOVÁK, *Receptář*, Praha: Concordia 1992.
- Pavel NOVOTNÝ – Nikola MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*, Praha: Rubato 2015.
- Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, London, New York: Verso 2013.
- Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před Obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998.
- Michal RATAJ (ed.), *Zvukem do hlavy*, Praha: Akademie múzických umění 2012.
- Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Jasia REICHARDT (ed.), *Between Poetry and Painting* (kat. výst.), London: Institute of Contemporary Arts 1965.
- Gerhard RÜHM, *Fenster. Texte*, Hamburg: Rowohlt Verlag 1968.
- Gerhard RÜHM, *Ophelia und die Wörter*, Neuwied und Darmstadt: Luchterland 1972.
- Gerhard RÜHM, *Wahnsin : Litaneien*, München: Hanser 1973.
- Gerhard RÜHM, *Drei kinematografische Texte*, Wien: Freibord 1996.
- Gerhard RÜHM, *průřez*, Praha: Rubato 2021, s. 205–211.
- Rainer RUMOLD, *Sprachliches Experiment und literarische Tradition. Zu den Texten Helmut Heissenbüttels*, Bern: Herbert Lang 1975.
- Ferdinand de SAUSSURE, *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: Academia 1996.
- Siegfried J. SCHMIDT, *Přesahování literatury*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV 2009.
- Ute STUFFER, Timm ULRICH, René ZECHLIN (eds.), *Betreten der Ausstellung verboten! Timm Ulrichs. Werke von 1960 bis 2010*. Hannover: Kunstverein Hannover und Sprengelmuseum Hannover 2011.
- Peter WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, Wien, New York: Springer 1997.
- Peter WEIBEL, *Literatur und Meiden. Enzyklopädie der Medien, Band 4*. Wien, Karlsruhe, Berlin: Hatje Cantz 2021.
- Oswald WIENER, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Wien – Salzburg: Jung und Jung 2013.
- Emmett WILLIAMS (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York: Something Else Press 1967.
- Ilia ZDANEVICH (ed.), *Poésie De Mots Inconnus*, Paris: Le Degre 41 1949.

Odborné stati:

- Umbrio APOLLONIO, „Schriftwerte im sogenannten Tachismus“, in: MAHLOW (ed.), *Schrift und Bild*, s. XLV–LII.
- Sven BECKSTETTE, „Das Wortbild zum Bildwort – und darüber hinaus“, in: JANSEN (ed.), *Ferdinand Kriwet: Yester 'n' Today* (kat. výst.), s. 46, 48.
- Max BENSE, „Konkrete Poesie“, in: Burckhard GARBE (ed.), *Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht*, s. 74–82.
- Daniela BLAHUTKOVÁ, „Arnold Gehlen o umění, společnosti a posthistorie“, *ESPEs*, 2019, roč. 8, č. 2/2019, s. 74–84.
- Augusto DE CAMPOS, „Konkrétní poezie“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 74–75.
- Heike EIPELDAUER, „Die Versinnlichung des Zeichens‘ – Gespräch mit Gerhard Rühm“, in: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 10–17.
- Ulrich ERNST, „Von der Hieroglyphe zum Hypertext. Medienumbrüche in der Evolution visueller Texte“, in: Gotthart WUNBERG (ed.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und Frühen Neuzeit*, (Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien, vol. 5), Wien: Kunsthistorisches Museum 2000, s. 213–239.
- Hal FOSTER, „An Archival Impulse“, *OCTOBER*, 110, 2004.
- Hal FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2010, č. 8, s. 58–84.
- Hal FOSTER, „Ein archivalischer Impuls“, in: Matthias MICHALKA (ed.), *The artist as...*, Wien: MUMOK 2006, s. 49–77.
- Michael FRIED, „Umění a Objektovost“, in: Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před Obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, Praha: OSVU 1998, s. 47–71.
- Hans-Edwin FRIEDRICH, „Kriwets Apollo Amerika (1969) und der Dokumentarismus“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, s. 131–148.
- Pierre GARNIER – NIIKUNI Seiichi, „Třetí manifest prostorového umění: Za nadnárodní poezii“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 106–108.
- Eugen GOMRINGER, „Od verše ke konstelaci“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 46–48.
- Bohumila GRÖGEROVÁ, „Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie“, in: Petr KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), s. 15–21.
- Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, „Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“, in: KRÁTKÁ (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, s. 43–100.
- Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, „Básník nového lidského dorozumění“, in: Helmut Heissenbüttel, *Texty*, Praha: Odeon, 1965, s. 97–102.
- Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, „Enfant terrible z Vídně“, in: Ernst JANDL, *Mletpantem*, Praha: Odeon 1989, 216–228.
- Wolfgang GRÖZINGER, „Die Körperschrift der kleine Kinder“, in: MAHLOW (ed.), *Schrift und Bild*, s. XLI–XLIV.

- Andrew B. B. HAMILTON, „Event: A philosophical Journey through Concept by Slavoj Žižek and Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heißenbüttel by Carola Gruber,“ in: *German Studies Review*, roč. 39, 2016, č. 1, s. 211–214.
- Josef HIRŠAL, „O poezii přirozené a umělé (retrospektiva),“ in: Petr KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), Praha: Památník národního písemnictví 1997, s. 7–14.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, „Konkrete Poesie“, in: GARBE (ed.), *Konkrete Poesie, Linguistik und Sprachunterricht*, s. 63–66.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, „Der Autor als Produzent 2. Selbstkommentar,“ in: HEISSENBÜTTEL, *Über Benjamin*, s. 119–140.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, „Předpoklady“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 49–53.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, „Zur Geschichte des visuellen Gedichts im 20. Jahrhundert“, in: MAHLOW (ed.), *Schrift und Bild*, s. XV–XXX.
- Helmut HEISSENBÜTTEL, „Žádné experimenty?“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 20–28.
- Dom Sylvester HOUEDARD, „Between Poetry and Painting Chronology“, In: REICHARDT (ed.), *Between Poetry and Painting*, s. 85.
- Gregor JANSEN, „Die Welt ist Ziechen. Zum schriftstellerischen Werk von Ferdinand Kriwet“, in: JANSEN (ed.), *Ferdinand Kriwet: Yester 'n' Today* (kat. výst.), s. 10–22.
- Thomas KNUBEN, „Timm Ulrichs, erstes lebendes Kunstwerk“, in: STUFFER – ULRICH – ZECHLIN (eds.), *Betreten der Ausstellung verboten! Timm Ulrichs.*, s. 11–26.
- Rosalind E. KRAUSSOVÁ, „Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let“, in: Karel ČÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004, s. 251–270.
- „Když písmena ukazují svaly. Sylvia Sasse v rozhovoru s Tomášem Glancem a Sabine Hänsen, kurátory výstavy Poezie a Performance. Východoevropská perspektiva,“ in: Tomáš GLANC – Sabine HÄNSEN (eds.), *Poezie a Performance. Východoevropská perspektiva* (kat. výst.), Liberec: Oblastní galerie Liberec 2021, nestr.
- Ferdinand KRIWET, „Publit – poem-paintings in coram publico, 1965“, in: Bettina BRACH (ed.), *Ferdinand Kriwet, Lesebuch*. Köln: Nyland-Stiftung 2020, s. 53–58.
- Maurice LEMAÎTRE, „Stručná historie lettristického výtvarného umění“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 85–97.
- Markéta MAGIDOVÁ, „Absurdní racionalita konceptuálních tendencí“, in: BUDDEUS – MAGIDOVÁ (eds.), *Třídít slova*, s. 14–47.
- Petra Maria MEIER, „Komponierte Aufmerksamkeitssgrade und erfüllte Freiheit. Zum textphilosophischen Aspekten von Kriwets energetischem Konzept einer akustischen Kunst im Radio.“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poezie und ihre Medialität*, s. 230–254.
- Nikola MIZEROVÁ, „Hans Magnus Enzensberger a teorém bezespornosti“, *Slovo a smysl*, roč. 17, 2020, č. 33, s. 85–99.
- Franz MON, „Schrift und Bild“, in: MAHLOW (ed.), *Schrift und Bild*, s. 9–16.

- Pavel NOVOTNÝ, „Rozšířená poetika Gerharda Rühma“, in: RÜHM, *průřez*, s. 205–211.
- Pavel NOVOTNÝ, „Unklare Genese. Zu Narrativität und Prozessualität in Kriwets Hörtexten“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, s. 164–182.
- Décio PIGNATARI, „Nová poezie: konkrétní“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 76–79.
- „První stanovisko mezinárodního hnutí“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 98–103.
- Jasia REICHARDTOVÁ, „Litera v umění“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 173–180.
- Veronika RUDORFER, „Gerhard Rühm Biographie“, in: Ingried BRUGGER – Heike EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 252–259.
- Gerhard RÜHM, „předmluva“, in: NOVOTNÝ – MIZEROVÁ (eds.), *wiener gruppe*, s. 11–36.
- Gerhard RÜHM, „Texte zu Werkgruppen“, in: Ingried BRUGGER – Heike EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 242–246.
- Siegfried J. SCHMIDT, „Über die Funktion von Sprache in Kunstsystem“, in: Eleonora LOUIS (ed.), *Die Sprache der Kunst* (kat. výst.), Wien: Kunsthalle 1993, s. 77–87.
- Caroline Lillian SCHOPP, „Gerhard Rühms Body Art“, in: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 41–47.
- Stefan SCHWAR, „Hören und hörbar machen“, in: BARTSCH – SCHWAR (eds.), *Gerhard Rühm*, s. 21–36.
- Susanne SCHWERTFEGGER, „Konkretes Leuchten, den Neon-Arbeiten von Ferdinand Kriwet“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, s. 75–85.
- Robert SMITHSON, „Towards to the Development of An Air Terminal Site“, in: Nancy HOLT (ed.), *The Writings of Robert Smothson*, s. 41–47.
- Georg STANITZEK, „Komma: »Die Verbesserung von Mitteleuropa, Roman«“, in: Helga LUTZ, Nils PLATH, Dietmar SCHMIDT (eds.), *Satzzeichen. Szenen Der Shcrift*, Berlin: Kadmos 2017, s. 109–114.
- Kateřina TOŠKOVÁ, „Slovník základních pojmů a vybraných technik a metod literárního experimentu“, *Kulturně-literární revue PANDORA*, s. 196–209.
- „Východiska z voicebandů“ (pořad v Československém rozhlasu), in: KRÁTKÁ (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, s. 202–216.
- Jeff WALL, „Známky lhostejnosti, Aspekty fotografie [jako] konceptuálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 12., s. 59–86.
- Rolf WEDEWER, „Materiál a teorie“, in: GRÖGEROVÁ – HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas*, s. 9–13.
- Peter WEIBEL, „Gerhard Rühm – der Sprachkünstler und Pionier der Intermedia“, in: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 56–58.
- Peter WEIBEL, „Eine Kette schweisgsamer Abschwörungen. Zur Lyrik Friedricke Mayröckers“, in: WEIBEL, *Literatur und Medien*, s. 46–56.

Peter WEIBEL, „Sprache, Wirklichkeit, Denken. Oswald Wiener automatentheoretische Perspektive“, in: Peter WIEBEL, *Literatur und Meiden*, s. 424–443.
Dirk WESTERKAMP, „Schriftbilder: Jörg Immendorf – Ferdinand Kriwet – Astrid Klein“, in: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, s. 86–108.

Internetové zdroje:

„Joseph Kosuth, Collection Online“, *Guggenheim Museum*,
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-kosuth> (cit. 18. 3. 2020).
„Provokation Lebelement der Gesellschaft - Zu Kunst und Antikunst“ (panelová diskuze), 27. ledna 1970, pořádala ASG Arbeitsgemeinschaft Sozialpädagogik und Gesellschaftspädagogik, Düsseldorf. Viz „Beuys vs. Gehlen: Kunst – Antikunst“, in: *YouTube*, nahráno uživatelem Lars Knacken 25. 9. 2017,
<https://www.youtube.com/watch?v=2VLsaY4KGYs> (cit. 14. 12. 2022)
Bazon BROCK, „Der künstlerische Avantgardist als gesellschaftlicher Reaktionär“, in: Bazon BROCK, *Ästhetik als Vermittlung*, Köln: DuMont 1977, dostupné z
https://bazonbrock.de/werke/detail/aesthetik_als_vermittlung-54.html?id=54§id=325#sect, vyhledáno 20. 12. 2022.
Claus CLÜVER, „The Noigandres Poets and Concrete Art“, *Indiana University* 2007,
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/cluver.htm> (cit. 23. 1. 2023).
Reinhard DÖHL, „Fümms bö wö tää zää Uu... [Zu Kurt Schwitters: Sonate in Urlauten]“, *WDR*, 13. 4. 1993, <https://www.reinhard-doehl.de/schwitters3.htm> (cit. 20. 12. 2022).
Thomas DREHER, „Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus“, *Netzliteratur.net*, 30. července 2009,
https://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html (cit. 9. 12. 2022).
François DUFRÊNE, „Crirythme“, zvuková stopa, 1:46 min., *YouTube*, nahráno uživatelem Mors Mea 31. 1. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=lJYkA-fPyJM> (cit. 2. 1. 2023).
Kenneth GOLDSMITH, „Assume No Readership“, video interview, 16:51, *YouTube*, nahráno uživatelem Louisiana Channel 4. 12. 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=FAJRQJGc7DU> (cit. 16. 1. 2023).
Ralph GOERTZ, „Franz Mon, Konkrete Poesie, Biennale Venedig 1970“, video, 3:03, *Institut für Kunstdokumentation*, nahráno 12. 9. 2013,
<https://vimeo.com/groups/24584/videos/74402171> (cit. 18. 1. 2023).
Pavel JÉGL, „Afrika se trhá na dva kusy. Potvrzují to nová měření“, *Nedd.cz*, 14. srpna 2020, <https://nedd.tiscali.cz/afrika-se-trha-na-dva-kusy-potvrzuji-to-nova-mereni-494635> (cit. 8. 12. 2022).
Joseph KOSUTH. „Art after Philosophy“, *ART THEORY /// TEXTS, WRITINGS & MANIFESTOS*, <http://theoria.art-zoo.com/art-after-philosophy-joseph-kosuth/> (cit. 24. 1. 2023).
Jana MACHÁČKOVÁ – Sabina SOUŠKOVÁ, „Interakce pozorování: umělecké dílo současnosti v sakrálním prostoru“, *Kultura, umění a výchova*, roč. 4, 2016, č. 2,
http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=11&clanek=143 (cit. 16. 11. 2019).

- Pavel NOVOTNÝ, „Střihněte to natvrdo“ (rozhovor s Ferdinandem Kriwetem), *pavelnovotny.net*, nahráno 2012, <https://www.pavelnovotny.net/preklady/ferdinand-kriwet/> (cit. 18. 1. 2023).
- Michal RATAJ, „Šedesát let musique concrète,“ in: *A2 kulturní týdeník*, č. 38, 2008, <https://www.advojka.cz/archiv/2008/38/sedesat-let-musique-concrete> (cit. 3. 1. 2023).
- „ROT“, in Reinhard DÖHL / Johannes AUER / Friedrich W. BLOCK. *Als Stuttgart Schule machte Ein Internet-Reader*, 2005, <http://www.stuttgarter-schule.de/rot.htm> (cit. 6. 1. 2023).
- Karel TEIGE, „Poetismus“, *Česká literatura*, (převzato z antologie *Avantgarda známá neznámá I*, Praha: Svoboda, 1971, str. 254-61), <https://www.ceskaliteratura.cz/dok/mpoet.htm> (cit. 8. 12. 2022).

Další literatura k tématu:

- Kurt BARTSCH – Dietmar GOLTSCHNIGG, „Österreichische Nachkriegsliteratur – Sozialgeschichtliche Voraussetzungen und Literaturbetrieb“, *Modern Austrian Literature*, roč. 17, 1984, č. 3/4, s. 193–214.
- Hans BELTING, *Konec dějin umění*, Praha: Mladá fronta 2000.
- Konrad BAYER, *Der Kopf des Vitus Bering. Ein Portrait in Prosa*, Olten – Freiburg: Walter 1965.
- Jane BOATIN, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen. Konrad Bayers Werk in einer Kulturgeschichte der frühen Informationsästhetik*, Bielfeld: Transcript 2014.
- Thomas COMBRINK, *Sammler und Erfinder. Zu Leben und Werk Helmut Heißenbüttels*, Göttingen: Wallstein 2011.
- Hans Magnus ENZENSBERGER, *Zánik Titaniku*, Zlín: Archa 2015.
- Sigmund FREUD, *Totem a tabu*, Praha: Portál 2017.
- Ilse GARNIER – Pierre GARNIER, *Poemes mechaniques*, Paris: Andre Silvaire 1965.
- Pierre GARNIER (ed.), *Spatialisme et poesie Concrete*, Paris: Galimard 1968.
- Eugen GOMRINGER (ed.), *konkrete poesie = poesia concreta 3. Ideogramme Idéogrammes Ideograms I*, Frauenfeld: Eugen Gomringer Press 1961.
- Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL (eds.), *Experimentální poezie*, Praha: Odeon 1967.
- Vít HAVRÁNEK (ed.), *Akce, slovo, pohyb, prostor* (kat. výst.), Praha: GHMP 1999.
- Helmut HEISSENBUETTEL, *Prohlášení nosorožce*, Praha: Mladá fronta 1968.
- Gregor JANSEN (ed.), *Ferdinand Kriwet: Yester 'n' Today* (kat. výst.), Köln: DuMont 2011.
- James JOYCE, *Anna Livia Plurabella. Fragment Díla v zrodu (Work in Progress)*, Liberec: Dauphin 1996.
- Jiří KOLÁŘ, *Limb a jiné básně*, Praha: Bedřich Stýblo 1945.
- Christa-Maria LERM HAYES. *Joyce in Art. Visual Art inspired by James Joyce*. Dublin: Lilliput press 2004.
- Claude LÉVI-STRAUSS, *Myšlení přírodních národů*, Liberec: Dauphin, 2000.
- Pavel NOVOTNÝ, *Die Vorformen der literarischen Montage in der deutschen Literatur*, Wien, Wuppertal: Arco 2012.
- Laurence STERNE, *Život a názory blahorodého pana Tristrama Shandyho*, Praha: Odeon, 1985.

Annette URBAN, *Interventionen im public/private space. Die Situationistische Internationale und Dan Graham*, Bonn: Reimer Mann Verlag 2012.

Oswald WIENER (ed.), Dieter Roth. *Frühe Schriften und typische Scheiße*, Darmstadt: Luchrethand 1973.

Gerhardt WOLF (ed.), *Franz Mon. Herzzero. Gesammelte Texte 3*, Berlin: Janus Press 1996.

Seznam vyobrazení:

- 1) s. 11: Tristan Tzara (text) a Juan Miró (grafika), zdroj: Ilia ZDANEVICH (ed.), *Poésie De Mots Inconnus*, Paris: Le Degre 41 1949, s. 25, 26.
- 2) s. 13: Carlfriedrich Claus, *Vibrační text* a teoretický úvod (nedat.), zdroj: MON (ed.), *Movens*, s. 76, 77.
- 3) s. 15: Henri Michaux, *Dessin*, zdroj: MAHLOW, *Schrift und Bild*, s. 132.
- 4) s. 18: Augusto de Campos, *ôlho por ôlho*, 1964; Haroldo de Campos, *bez názvu*, 1957, zdroj: WILLIAMS, *An Anthology of Concrete Poetry*, nestr.
- 5) s. 20: Výběr knih a časopisů experimentální poezie, zdroj: KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), s. 44.
- 6) s. 23: Franz Mon, *rotor*, 1967, zdroj: Eugen GOMRINGER (ed.), *konkrete poesie deutschsprachige autoren*, Stuttgart: Reclam 1972, s. 104.
- 7) s. 23: Eugen Gomringer, *silencio*, 1954, zdroj: KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), s. 82.
- 8) s. 24: Gerhard Rühm, *sjednocení*, 1954-57, zdroj: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 67.
- 9) s. 24: Joseph Kosuth, *Five Words in Orange Neon*, 1965, zdroj: Eleonora LOUIS (ed.), *Die Sprache der Kunst* (kat. výst.), Wien: Kunsthalle 1993, s. 83.
- 10) s. 27: Heinz Gappmayr, *Již neviditelné*, 70. léta, zdroj: Heinz GAPPMAYR, *Text und Raum : 2000 - 2008* (kat. výst.); Innsbruck: Galerie Johann Widauer, 2008.
- 11) s. 28: Gerhard Rühm, *Tři kinematografické texty*, 1969/1970, zdroj: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), 2017, s. 119.
- 12) s. 28: Gerhard Rühm, *Welt-raum*, 1955; zdroj: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 95.
- 13) s. 28: Gerhard Rühm, *Mystérium Já*, 1965, zdroj: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 180.
- 14) s. 31: Gerhard Rühm a Oswald Wiener, *okno* 1958 (strany 5-9), zdroj: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), 2017, s. 69.
- 15) s. 36: Franz Mon, *Press-text*, nedat., zdroj: REICHARDT (ed.), *Between Poetry and Painting* (kat. výst.), s. 66.
- 16) s. 36: Ferdinand Kriwet, *Kotouč č. 1*, 1960, zdroj: KOTYK (ed.), *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), s. 86.
- 17) s. 36: Andy Warhol, *Krabice Brillo*, 1964, zdroj: *Collection*, Philadelphia Museum of Art, <https://philamuseum.org/collection/object/89204> (cit. 23. 1. 2023).
- 18) s. 36: Ferdinand Kriwet, *Super-sehe text*, 1971, zdroj: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poesie und ihre Medialität*, s. 64.

- 19) s. 42: Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Konrad Bayer a Oswald Wiener, *Dva světy*, 1959, zdroj: Peter WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, s. 362, 365.
- 20) s. 42: Gerhard Rühm, *Ted' – totální vhléd*, 1976 zdroj: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 135.
- 21) s. 42: Vito Acconci, *Text*, 1969, zdroj: KOTZ, *Words to Be Looked At*, s. 166.
- 22) s. 42: Otto Mühl, *15. materiální akce, ó jedličko*, 1969, zdroj: DREHER, „Aktionstheater als Provokation“.
- 23) s. 42: Timm Ulrichs, *První živé umělecké dílo*, 1965, zdroj: STUFFER – ULRICHS – ZECHLIN (eds.), *Betreten der Ausstellung verboten! Timm Ulrichs.*, s. 20.
- 24) s. 46: Ernst Jandl, *wien : heldenplatz*, zdroj: JANDL, *Laut und Luise*, 1976, s. 37.
- 25) s. 49: Joseph Kosuth, *Tři a jedna židle*, 1965, zdroj: KOTZ, *Words to Be Looked At*, s. 183.
- 26) s. 63: Karel Teige, *Pozdrav z cesty*, 1923, zdroj: archiv Filipa Jakše.
- 27) s. 63: Robert Smithson, *Hypotetický kontinent Lemuria*, 1969, zdroj: Filipa Jakše.
- 28) s. 72: Kolektiv Vídeňské skupiny, *Nadaní diváci*, 1959, zdroj: WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, s. 361.
- 29) s. 72: Kolektiv ZOCK (Oto Muehl, Günter Brus, Valie Export, Oswald Wiener a Peter Weibel), *Umění a revoluce*, 1968, zdroj: DREHER, „Aktionstheater als Provokation“.
- 30) s. 80: Ferdinand Kriwet, *Poem Painting 38*, 1966, zdroj: JANSEN (ed.), *Ferdinand Kriwet: Yester 'n' Today* (kat. výst.), s. 156–157.
- 31) s. 80: Edward Rusha, *Dvacet šest benzínových stanic*, 1962, zdroj: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 12., s. 99.
- 32) s. 85: Ferdinand Kriwet, *Apollo Amerika*, 1969, zdroj: BEUCKERS – FRIEDRICH (eds.), *Ferdinand Kriwet. Visuelle Poezie und ihre Medialität*, s. 147, 138.
- 33) s. 89: Gerhard Rühm, *RÜHlitanei, berlin*, 1972, zdroj: RÜHM, *Wahnsin : Litaneien*, s. 68–70.
- 34) s. 93: Gerhard Rühm a Oswald Wiener, *Dítě a svět* (strany 17 a 18), 1958, zdroj: WEIBEL (ed.), *die wiener gruppe*, s. 278, 279.
- 35) s. 93: Gerhard Rühm, *Výstraha!*, ukradeno a pokresleno, 1958, zdroj: BRUGGER – EIPELDAUER (eds.), *Gerhard Rühm* (kat. výst.), s. 165.
- 36) s. 93: Timm Ulrichs, *Prohlašuji, že Bůh je můj umělecký předmět. Každá mše je sloužena za mě*, asi 1967, zdroj: archiv Weserburg Muzea, Brémy.
- 37) s. 95: Dieter Roth, *daily mirror book*, 1961, zdroj: *MoMA interactive*, https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/daily-mirror-book/index.html, (cit. 23. 1. 2023).
- 38) s. 95: Dan Graham, *Homes for America*, 1967, zdroj: BUCHLOH (ed.), *Dan Graham* (kat. výst.), s. 19.

V co nejširší míře jsou využity vlastní fotografie a scany knih, které vznikly při studiích archivu a knihovny Weserburger muzea v Brémách, Centra pro umění a média (ZKM) v Karlsruhe a oborové knihovny Katedry dějin umění na Vídeňské univerzitě.

Přílohy:

Ernst Jandl, německá báseň, 1952, zdroj: JANDL, *Mletpantem*, s. 27–37.

Přeložili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová.

židovka	hunové
v	pohůnci na křeslech
židovka	hunové
v	pohůnci na zemi
židovka	hunové
v	nespalte si jazyk říkejte hunové
germany	nespalte si jazyk říkejte hunové
	spalte si taky jazyk říkejte hunové
	in germany in germany
židovka	kde zaznívá german song
v	
židovka	matčin plášť je zchátralý
v	matčiny šaty jsou cár
židovka	matka si utrhla od úst sako
v	a oblékla mi ho – to není zchátralé
germany	je to pěkné sako, protože ze mne má být něco lepšího
nespalte si jazyk	než otec a matka
neříkejte: německo	matka si utrhla sako od úst
nespalte si jazyk	já jí sebral z peněženky deset grošů matka je
neříkejte: německo	skoupá
spalte si taky jazyk	za deset grošů jsem si na korutanské koupil
neříkejte: německo	haknkrajc
židovka	haknkrajc jsem si přišpendlil na sako
v	a procházel se po korutanské sem a tam
židovka	hodně lidí se procházelo po Korutanské sem
v	a tam
germany	a zdvihali paži a říkali hajl
židovka	já měl haknkrajc na saku
v	a zkoušel říkat hajl
germany	a zůstávalo mi trčet v krku, protože to bylo nové
židovka in the country of the hun	ale pak už to šlo ale docela hladce
	pak jsem šel k zubaři a měl na saku haknkrajc
	a staré paní v čekárně po mě pokukovaly
říkejte: hunové	a já koukal není-li na stole magazin
neříkejte: hunové ne	i když magazíny si prohlížím nerad když jsou
říkejte: hunové	u toho lidi
spalte si taky jazyk	protože v magazínu jsou nahatiny
neříkejte: němci	jinak bych si magazin neprohlížel
spalte si taky jazyk	ale něco takového doma neuvidím
říkejte: hunové	leda matku klíčovou dírkou
pohůnci v úřadech	pak jsem přišel na řadu
hunové	a zubař neřekl že jsem čuně
pohůnci ve fabrikách	protože mi páchne z úst

ale podíval se na hahnkrajc a řekl otci
že ze mne jednou bude řádný mladík

stál jsem vklíněn
do velkého davu
stál jsem
v hněvu

stál jsem vklíněn
do velkého davu
stál jsem
v hněvu
v hněvu
stál jsem vklíněn
do velkého davu
v hněvu

stál jsem vklíněn
do velkého davu
stál jsem vklíněn
v hněvu

a volali
smrt
na ně

a volali
smrt
na ně

a smrt
na ně
volali
a dělali
z nich
obětní beránky

a dělali
z nich
obětní beránky

a dělali
zmije
z dívčích copů
a dělali
z nás
nůž

ó triumfální
stál jsem sevřen
ó triumfální
velikým davem
a kdosi křičel
 pryč s těmi kteří
 pryč s těmi co
 a jásalo se
 pryč s nimi
 s těmi co
 s těmi co
 a jásalo se
 a sice poněkud zdráhavě
 poněkud zdráhavě
 poněkud zdráhavě
 proměna vázne
 proměna v huny vázne
 a jeden lidský hlas
 se žensky pozvedá
 a proniká z halasu
 ó falešná harmonie
 nekažte krásnou
 chvíli
 nekažte krásnou chvíli
 nadávkami kletbami
 nekažte krásnou
 chvíli

kleistova ulice
nenávidím
vlastně nikoho
mám čtrnáct let
nemám pleš
velmi neobvyklá
myšlenka pro čtrnáctiletého

při pohledu zpět
nenávidím
nikoho ani teď
řekněme
že mám dvaatřicet
abych nezranil svou
přítelkyni
která je o pár měsíců starší
a opravdu už dvaatřicet
a dost těch důvěrností
nenávidím
vlastně ještě stále
nikoho

nanejvýš při pohledu zpět
na univerzitě
mi nadbíhal jeden mladík
který odsuzoval norimberk
nejsem bohužel žádný svalovec

tisknu hlavu
k tvým stehnům popel
tisknu hlavu
k tvým stehnům
tisknu hlavu
k tvým rtům popel
tisknu hlavu
k tvým rtům

sbírám tvá ňadra
do úst
sbírám tvá ňadra
do úst
sbírám tvé slzy popel
do úst
sbírám tvé slzy
do úst

malá
suchá
židovko
židovka
malá
suchá
vypadla z pece
vypadla z pece
vypadla z velké
železné pece

péct koláče
péct husy
nadívané koláče
dobře propečená husička
a podobné sympatické
žertíky

ted'
v roce 2056
zpívat a říkat

ted'
v roce 3057
zpívat a říkat
ted'
v roce 4058
zpívat a říkat
v německé řeči
v srdci světa
v německé řeči
v srdci vzduchoprázdna
zpívat a říkat

kéž naše činy
upadnou v zapomnění
chatrče činů
v nichž jsme doma
jako popel ve větru
kéž naše činy
upadnou v zapomnění

vyšňořme se
vyšňořme se
stuhami našich vin
my
tančící na luzích
nepomíjivost
vyšňořme se
stuhami bolesti
jejíž jsme byli příčinou
stuhami radost
kterou jsme odstřihli
od pupku světa

odstřihli od pupku
odstřihli od pupku
a bagančaty rozdupali
my
horolezci
my
turisti
my
provazolezci
my

Helmut Heissenbüttel, *Nejnovější rozprava o lidském pochopení pro Armina Sandiga*, 1971, originální zdroj: HEISSETNBÜTTEL, *Ödipuskomplex made in Germany*, s. 22–28.
Pro účely této práce přeložila Barbora Fischerová.

ačkoliv přinejmenším skrze úsilí méně politováníhodné vyhublost se více a více 21. 9. 70 z chlapeckých sboristů se stávají býci nerespektujeme-li bytostný vztah nemovitostí ke skutečností rozpadá se věc na rozmanitosti příznaků 22. 9. 70 jak zemřela milovaná policisty každý člověk má přeci svou hranici u které se postupně stává tajemným tam kde začíná jeho nejosobnější já poněvadž prorazí-li řády nespoutané odemknutá fantazie nejen jedno schéma se přemění v příznak nýbrž celý svět se přetvoří v odpad pouhých příznaků opičí závěs lapač opic skluzavka jazyka výkal kleští kontrola jazyka nerespektujeme-li bytostný vztah nemovitostí ke skutečností rozpadá se věc na rozmanitosti příznaků trains and boats and planes and boats and planes and trains and trains and trains and planes and boats and boats and planes jejich alternativy drží gerundium mezi luky a čím více se brnění a píst v brokovnici kultivují o to pevněji se vyrovnávají až do chvíle několikerého pohlcení kultivace poněvadž neštěstí člověka začíná tím že nedokáže klidně sedět na zadnici a věděli-li by kolik osudných nákaz to odporné lízání zapříčiní zaplatili by rádi desetinásobně za můj automatický permanentní zvlhčovač pokojový parfém a uměleckou ozdobu v jednom každý člověk má přeci svou hranici u které se postupně stává tajemným tam kde začíná jeho nejosobnější já problém chřadnutí mého já nevzniká výhradně jeho bolestivým aspektem přítomnost a existence a dostupnost si nikdy nenalévají čistá vína pouze to že mám zvláštní talent pro nespojitou střídmost věc není něco zcela spojeno s existencí nýbrž s identitou ve sdružení s kauzálními souvislostmi přes pod okolo a skrz přijde prvotní zisk potěšení pouze to že mám zvláštní talent pro nespojitou střídmost several faiths bid me leap opium and Hitler let me sleep cítit se dobře v zisku potěšení anonym kolektiv poněvadž prorazí-li řády ta nespoutané odemknutá fantazie přemění se nejen jedno schéma v příznak nýbrž celý svět se přetvoří v odpad pouhých příznaků rozepni konečně ten zip věc není něco zcela spojeno s existencí nýbrž s identitou ve sdružení s kauzálními souvislostmi a je-li celkem zkušený není tím stanoven jen předmět nýbrž hmotná věc a tento výraz neurčuje obsah ale formu všech předmětů všech možných zkušeností vůbec ano cestování ano světu ano žehlení ano penězům 21. 9. 70 z chlapeckých sboristů se stávají býci a v této nákladní lodi která se stále více soustředí na mou zářící doprovodnou adresu vidím už jen zmatek komíhajících se výnosných vnímání potom se lesknoucích cecků a najednou vystřelil příbor jako ohnivý proud a přirozeně se vlévá do chťicem se chvějící vitríny rozepni konečně ten zip netrpět pod tím co probíhá subjektivitou marabu štípl idiota pelikán začíná pískat ne jsem já já já jsem to to je to problém chřadnutí mého já nevzniká výhradně jeho bolestivým aspektem rozepni konečně ten zip trains and boats and planes and boats and planes and trains and trains and trains and planes and boats and boats and planes a je-li celkem zkušený není tím stanoven jen předmět nýbrž hmotná věc a tento výraz neurčuje obsah ale formu všech předmětů všech možných zkušeností vůbec ano cestování ano světu ano žehlení ano penězům opičí závěs lapač opic skluzavka jazyka výkal kleští kontrola jazyka ideál být ve všech oblastech stále nečinnějším see you later alligator pouze to že mám zvláštní talent pro nespojitou střídmost cítit se dobře v zisku potěšení anonym kolektiv ano cestování ano světu ano žehlení ano penězům odsud

tam odtamtud' támhle pohybuje se vše co tam je Denis Walter Gottlob Ludwig Sanders Edmund cítit se dobře v zisku potěšení ostatně dobrý vkus se objeví jako všude jinde přirozené limity i v televizi nahé poprsí samo o sobě ještě není známkou kosmopolitního přístupu nýbrž velmi často otázkou estetiky ne jsem já já já jsem to to je to Denis Walter Gottlob Ludwig Sanders Edmund odsud tam odtamtud' támhle pohybuje se vše co tam je věc není něco zcela spojeno s existencí nýbrž s identitou ve sdružení s kauzálními souvislostmi several faiths bid me leap opium and Hitler let me sleep každý člověk má přeci svou hranici u které se postupně stává tajemným tam kde začíná jeho nejosobnější já mijn vaderland mijn vlaanderland a věděli-li by kolik osudných nákaz to odporné lízání zapříčiní zaplatili by rádi desetinásobně za můj automatický permanentní zvlhčovač pokojový parfém a uměleckou ozdobu v jednom věc není něco zcela spojeno s existencí nýbrž s identitou ve sdružení s kauzálními souvislostmi 21. 9. 70 z chlapeckých sboristů se stávají býci ideál být ve všech oblastech stále nečinnějším přes pod okolo a skrz přijde prvotní zisk potěšení jelikož prdel je bílá a holá bílá a holá bílá a holá dvacetčtyři hodin v kuse hodin v kuse hodin v kuse mijn vaderland mijn vlaanderland 22. 9. 70 jak zemřela milovaná policisty a věděli-li by kolik osudných nákaz to odporné lízání zapříčiní zaplatili by rádi desetinásobně za můj automatický permanentní zvlhčovač pokojový parfém a uměleckou ozdobu v jednom dvacetčtyři hodin v kuse hodin v kuse hodin v kuse ostatně dobrý vkus se objeví jako všude jinde přirozené limity i v televizi nahé poprsí samo o sobě ještě není známkou kosmopolitního přístupu nýbrž velmi často otázkou estetiky nerespektujeme-li bytostný vztah nemovitostí ke skutečnostem rozpadá se věc na rozmanitosti příznaků jako šeptanda lžice s huňatou mušlí a prorazí-li řády nespoutaně odemknutá fantazie nejen jedno schéma se přemění v příznak nýbrž celý svět se přetvoří v odpad pouhých příznaků a věděli-li by kolik osudných nákaz to odporné lízání zapříčiní zaplatili-by rádi desetinásobně za můj automatický permanentní zvlhčovač pokojový parfém a uměleckou ozdobu v jednom každý člověk má přeci svou hranici u které se postupně stává tajemným tam kde začíná jeho nejosobnější já cítit se dobře v zisku potěšení anonym kolektiv netrpět pod tím co probíhá subjektivitou a v této nákladní lodi která se stále více soustředí na mou zářící vedlejší adresu vidím už jen zmatek komíhajících se výnosných vnímání potom se lesknoucích cecků a najednou vystřelil příbor jako ohnivý proud a přirozeně se vlévá do chťičem se chvějící vitríny Denis Walter Gottlob Ludwig Sanders Edmund ideál být ve všech oblastech stále nečinnějším hrát na housle kartáčovat pískat žehlit dělá člověku potěšení stimulovat pískat žehlit kartáčovat hrát na housle brzy donutí libido k mlčení ačkoliv vskutku skrze úsilí méně politováníhodné vyhublost se více a více Marabu štípl idiota pelikán začíná pískat Denis Walter Gottlob Ludwig Sanders Edmund 22. 9. 70 jak zemřela milovaná policisty večer pod kaučovníkem mijn vaderland mijn vlaanderland ačkoliv vskutku skrze úsilí méně politováníhodné vyhublost se více a více jejich alternativy drží gerundium mezi luky a čím více se brnění a píst v brokovnici kultivují o to pevněji se vyrovnávají až do chvíle několikerého pohlčení kultivace jako šeptanda lžice s huňatou mušlí ano cestování ano světu ano žehlení ano peněžům odsud tam odtamtud' támhle pohybuje se vše co tam je trains and boats and planes and boats and planes and trains and trains and trains and planes and boats and boats and planes a je-li celkem zkušený není tím stanoven jen předmět nýbrž hmotná věc a tento výraz neurčuje obsah ale formu všech předmětů všech možných zkušeností vůbec marabu štípl idiota pelikán začíná pískat ideál být ve všech

oblastech stále nečinnějším

Filip Jakš, odborná publikační činnost 2017–2023:

- Filip JAKŠ, „Horizont jazyka: problémové souvislosti experimentální poezie a konceptuálních uměleckých postupů“, in: Eva CSÉMYOVÁ – Jakub HAUSER – Tereza JOHANIDESOVÁ – Adéla KLINEROVÁ (eds.), *Překračování hranic. Mezioborovost, migrace a mobilita v dějinách umění a příbuzných oborech*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2019, s. 97–118.
- Filip JAKŠ, „Experiment servírovaný opatrně“, in: *Kultura, umění a výchova*, roč. 7, 2019, č. 1, http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni_cislo&casopis=17&clanek=199 (cit. 13. 3. 2020).
- Filip JAKŠ: „Pohyby k okraji média. Ohlédnutí za výstavou experimentální poezie v mezinárodním kontextu“, in: *Literární archiv*, č. 53 (tématické číslo Bohumila Grögerová – Josef Hiršal), 2021, ed. Pavel Novotný, Památník národního písemnictví.
- Filip JAKŠ, „Experimentální text jako cesta do specifické mediality“ – příspěvek je aktuálně v recenzním řízení pro časopis *Kultura, umění, výchova*.