

UNIVERZITA PARDUBICE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2020

Eliška Ondrušová

Univerzita Pardubice
Filozofická fakulta

Český literární experiment a jeho recepce
Diplomová práce

2020

Eliška Ondrušová

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnicí Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 14. 8. 2020

Eliška Ondrušová

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji PhDr. Petru Šrámkovi, Ph.D. za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování diplomové práce.

ANOTACE

Diplomová práce se zabývá hnutím české experimentální poezie, které působilo zhruba od šedesátých do osmdesátých let 20. století. Práce seznamuje s teoretickými i uměleckými východisky tohoto hnutí, zařazuje jej do světového kontextu a především představuje díla zařazených českých autorů na základě nově vydávaných a objevených edic. V práci je také sledována proměna pojetí a chápání literárního experimentu prostřednictvím kritických textů. Za východisko je zvolena antologie *Vrh kostek* J. Hiršala a B. Grögerové.

KLÍČOVÁ SLOVA

experimentální poezie, literární experiment, konkrétní poezie, recepcce

TITLE

Czech Experiment in Literature and its critical Reception.

ANNOTATION

The thesis deals with the movement of Czech experimental poetry, which operated from the 1960s to the 1980s. The work acquaints with the theoretical and artistic basis of this movement, places it in a global context and especially presents the works of covered Czech authors on the basis of newly published and discovered editions of their works. The work also monitors the transformation of the concept and understanding of literary experiment through critical texts. The anthology *Vrh kostek* by J. Hiršal and B. Grögerová is chosen as the starting point of the research.

KEYWORDS

experimental poetry, literary experiment, concrete poetry, reception

OBSAH

ÚVOD.....	8
1.1. „Zmatení“ termínů.....	12
2. METODOLOGICKÉ TRŽDĚNÍ	15
2.1. Kategorizace Pierra Garniera – První stanovisko mezinárodního hnutí.....	15
2.2. Kategorizace Maxe Benseho a Reinharda Döhla	17
2.3. Kategorizace Eugena Gomringera.....	17
2.4. Kategorizace Siegfrieda Schmidta.....	18
2.5. Kategorizace Karla Miloty.....	19
2.6. Kategorizace Jiřího Valocha	20
2.7. Kategorizace Evy Krátké	22
3. SPECIFIKACE LITERÁRNÍHO EXPERIMENTU	24
3.1. K jednotlivým druhům experimentální poezie:.....	24
4. TEORETICKÁ VÝCHODISKA.....	30
5. UMĚLECKÁ VÝCHODISKA	38
6. LITERÁRNÍ EXPERIMENT VE SVĚTĚ – 60. LÉTA.....	48
6.1. Důvody vzniku experimentální poezie	48
6.2. Místa vzniku experimentální poezie	49
6.3. Významní autoři světové experimentální poezie	52
7. LITERÁRNÍ EXPERIMENT V ČESKOSLOVENSKU	61
7.1. Totalitní 50. léta.....	61
7.2. „Zlatá“ 60. léta	61
7.3. Zlomový rok 1968 a dále	69
8. SVÉBYTNÉ PODOBY ČESKÉ EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE	71
8.1. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová.....	71
8.2. Jiří Kolář	83
8.3. Ladislav Novák.....	91
8.4. Ladislav Nebeský	97
8.5. Emil Juliš.....	103
8.6. Zdeněk Barborka	108
8.7. Vladimír Burda.....	115
8.8. Josef Honys	124
8.9. Jindřich Procházka.....	134
8.10. Jiří Valoch.....	141
8.11. Běla Kolářová	147

9. RECEPCE ČESKÉHO LITERÁRNÍHO EXPERIMENTU.....	151
9.3. Závěrečné vyhodnocení	162
10. ZÁVĚR.....	163
11. LITERATURA	164

ÚVOD

Experimentální poezie patří mezi programově nejrozšířenější básnické přístupy šedesátých let dvacátého století. Je charakteristická tím, že rezignuje na tradiční lineární veršové schéma, na obvyklý skladebný postup, na dosavadní druhy psaní a způsobem realizace hraničí s jinými typy uměleckých forem (např. s výtvarným uměním, hudbou apod.).

Mnoho teoretiků staví experimentální, „umělou“ poezii do protikladu k poezii tradiční, „neumělé“. Ta je charakteristická především tím, že v ní básník volí z otevřeného množství slovních kombinací, pomocí nichž realizuje své sémantické úmysly a formálně-estetické představy.¹ Zároveň je „tradiční“ básník omezován svým subjektivním zacházením s jazykem, což je podmíněno jeho zkušenostmi, vzděláním, sociálním postavením či jeho duchovně-historickým postojem. Autor tradiční, „neumělé“ poezie uplatňuje individuální výběr jazykových prostředků dle toho, co například považuje za působivé, co se shoduje s jeho stylem apod. Autor musí věnovat pozornost formání stránce básně a současně dbát na aspekty sémantické (aspekty působení). U tvorby tradičního básnického útvaru je také vyžadováno soustavné rozhodování, takže je ve většině případů realizováno jako výraz autorovy zintenzivnělé individuality.²

Básnické jádro experimentální poezie je založeno na soustavě vztahů a rovnováze mezi částmi básně, oproti postupnému a přímočarému řetězení veršů v tradiční poezii. Básníci přešli od veršů k ideogramu, od lineárního k časoprostorovému rytmu. V dílech experimentálních básníků vznikaly sémanticko-lingvistické struktury, vizuální, auditivní či fónické kompozice apod.³ Jejich cílem se stal komplexní verbo-vizuální či graficko-fonetický celek.⁴

Nejvíce se experimentální literatura vyznačuje zájmem o jazyk a o slova, která nesou význam. Důvodem tohoto zájmu je přesvědčení, že slovo a věc, řeč a realita souvisejí, že slovo je částí věci a že je samo věcí. Pro experimentální básníky je možno každou věc uchopit slovem, které je zbaveno nahodilých atributů, jež na věci ulpěly v předchozích dobách úzkosti, nabubřelosti a strachu. Experimentální poezie oprostňuje slova od tohoto *mystéria* a snaží se realitu

¹ SCHMIDT, Siegfried J. Člověk, stroj a báseň: Racionální strategie v experimentální poezii. Vyd. 1. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969, s. 44.

² Tamtéž, s. 44.

³ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 3

⁴ Tamtéž, s. 1

postihnout věcným projevem. Je to tedy snaha dojít k obecné platnosti tak, že se odstraní nahodilé atributy slov a vyloučí se nahodilost a náhoda (v malířství se tyto tendence projeví už dříve, např. kubismus zbavuje tvary jejich přechodné reality). Vyloučením náhody je míněno vyzkoušení všech omezených možností. Experimentální poezie se snaží postihnout všechny možnosti, které má, a očistit tak jazyk, nástroj dorozumění.⁵

Některá experimentální díla mohou být víceúčelová. Souvisí to s tím, že se tradiční básnické dílo kompletně přeměnilo nejen tím, jak dokáže užívat jiných a dosud nepoznaných skladebných postupů, ale změnil se i způsob či forma, jakou byla dosud poezie prezentována, tedy obvyklá podoba knihy. Experimentální poezie pronikla z plochy i do prostoru, čímž vznikly práce jako básně-plakáty, básně-vlajky, básně-objekty, básně-skulptury, básně-architektury nebo třeba i básně-křiky, jako výsledek auditivních kreačí.⁶ Dle experimentujících autorů je skutečné to, co je konstruováno a co je vnímáno jako zkonstruované, samotná kultura je pak výraz uměleckosti okolí. „*Již neexistují domy, pole, krajiny, nahé ženy či koně, již existují jen prvky vnímání, linie, úsečky a trojúhelníky, barevné a zvukové skvrny a konečně existuje řád, jak tyto prvky kombinovat.*“⁷

Experimentální se vyznačuje značnou interdisciplinarností. Prostřednictvím happeningů se výtvarné umění mohlo proměnit v divadelní představení. V básních experimentátorů se objevovaly výtvarné vizuální prvky. Novým materiálem tvorby se stal zvuk jazyka. Na hranici výtvarného umění, slovesnosti a auditivnosti stály rytmické kreace a partitury.⁸ Experimentální poezii se dal dokonce zachytit i prostor, pohyb a čas.

Už v roce 1941 Jan Mukařovský předjímá ve své stati *Mezi poezií a výtvarnictvím*, že každá forma umění se občas projevuje snahou „*dosáhnout svými prostředky téhož účínu, jakého dosahuje umění jiné: básnictví chce jednou zobrazovat jako malířství, jindy dosáhnout významové polyvalence hudby...*“⁹ namítá však, že „*slovo zůstane slovem a napodobením malířství dosáhne básnictví jen toho, že objeví novou možnost (popř. novou sestavu možností) uměleckého využití slova.*“¹⁰ Mukařovského slova se v experimentálním hnutí šedesátých let částečně naplnila, hravá snaha o propojení různých uměleckých forem dala vzniknout novým

⁵ MIKEŠ, Vladimír. Co si myslíte o konkrétní poezii? *Plamen*, 1964 (6), č. 8, s. 72.

⁶ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*, 1969 (4), s. 5.

⁷ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007. s. 314.

⁸ STEHLÍKOVÁ, Olga: Možnosti a podoby literárního experimentu. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 13.

⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Mezi poezií a výtvarnictvím*. In: Kapitoly z české poetiky. Díl první, Obecné věci básnictví. Vyd. 2., dopl., Ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948. Kmen, s. 255.

¹⁰ Tamtéž, s. 256.

metodám a způsobům práce s jazykem a textem, a také velkému množství originálních, autorsky specifických a typologicky neobvyklých básnických forem.

Experimentální poezie je racionalistická a své pracovní metody čerpá především z technických a vědeckých postupů. Je inspirována strukturalismem a jeho pojetím jazyka, sémiotikou a především pak teorií informace a statistickou estetikou. „Techničnost“ této poezie je tedy omezena pouze na bázi vědecké metodologie. „*Je to vlastně první poezie, která není technickou civilizací okouzlena jako třeba civilismus nebo futurismus. Civilizace a technika není jejím tématem, ale technické vědecké postupy zahrnuje do svých pracovních metod.*“¹¹

Vznik domácí linie literárního experimentu je datován mezi roky 1958 a 1959. Kvůli nepříznivé politické situaci a také díky své komplikované povaze a náročné typografii však ještě po dlouhý čas zůstávala experimentální tvorba, až na výjimky, mnohdy pouze ve formě originálů. Teprve až po publicitě v zahraničí se po roce 1965 začaly v českém dobovém tisku objevovat teoretické texty, které se zabíraly experimentem¹² a následně i samotné experimentální básnické kreaace.

Dosud je značná část české experimentální produkce roztroušena v nepřilíš dostupných publikacích nebo periodikách a teprve v nedávné době začala nakladatelství vydávat souhrnější práce, jež se vážou k tomuto tématu. Vydavatelský vzestup v devadesátých letech zasáhl autory experimentální poezie jen částečně, pozornost byla tehdy věnována převážně osobnostem, které psaly zároveň i tvorbu neexperimentální, která byla upřednostněna. Postupně například vyšlo dílo Václava Havla v Odeonu, Lidových novinách a v Torstu a nebo jedenáctisvazkové dílo Jiřího Koláře v Odeonu, Českém spisovateli, Mladé frontě a v Pasece.¹³ Experimentální tvorbu se však dařilo vydávat Emilu Julišovi, kterému, ač jen v regionálních nakladatelstvích, do roku 1995 vyšlo osm sbírek. I Ladislav Novák vydal v devadesátých letech řadu knih, opět ale jen v regionálních nakladatelstvích či pouze bibliofilsky. Vydavatelský zájem devadesátých let se dotknul i Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, kterým souborně vyšly jejich experimentální prózy, třídílné memoáry *Let let* a pro experiment zásadní antologie české experimentální poezie *Vrh kostek* v nakladatelství Torst.¹⁴

¹¹ BURDA, Vladimír: Poezie nového vědomí. *Literární noviny*, 1967 (16), č. 22, s. 4.

¹² KRÁTKÁ, Eva. Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 15.

¹³ TOŠKOVÁ, Kateřina: Experimentální poezie ve sbíkách, sbornících, činech a činnostech. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 188.

¹⁴ TOŠKOVÁ, Kateřina: Experimentální poezie ve sbíkách, sbornících, činech a činnostech. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 189.

Po roce 2000 se nakladatelská situace projasňuje ještě více a oproti tomu, co bylo čtenářům dostupné přibližně do devadesátých let, máme už dnes k dispozici velké množství vydaných experimentálních textů, které vznikaly od 60. let a co je důležité, kompletně vydaná díla Ladislava Nováka (*Proměny Ladislava Nováka* v nakladatelství Gallery, 2002 a třísvazkové *Dílo* v nakladatelství Dybbuk, 2017–2018), Vladimíra Burdy (*Lyrické minimum* v Torstu, 2004), Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala (nové souborné vydání *Let let* v roce 2007 v nakladatelství Torst, oproti vydání z devadesátých let v kompletním znění a s kvalitnější grafickou úpravou), teoretické dílo Karla Miloty (*Vzorec řeči* v Torstu, 2015), básnické dílo Zdeňka Barborky (*Hommage. Básně a prózy* v Dybbuku, 2018), Běly Kolářové (*Běla Kolářová, Arbor vitae*, 2003, *Běla Kolářová*, Národní galerie v Praze, 2006), Jiřího Valocha (*Bílé listy*, vydané tranzit.cz jako doprovodná publikace k výstavě v roce 2015), Eduarda Ovčáčka (monografie *Eduard Ovčáček* v Gallery, 2007), Emila Juliše (*Emil Juliš: Básně* v edici Česká knižnice, nakladatelství Host, 2015), Josefa Honyse (*Nesmelián*, Dybbuk 2011), Ladislava Nebeského (který od roku 2006 do současnosti spolupracuje s nakladatelstvím Dybbuk) a jiných. Někteří z českých průkopníků experimentu, mezi nimi např. Josef Honys, Jindřich Procházka nebo Vladimír Burda, se však publikování svých děl už nedožili.

Experimentální poezie byla velmi rozšířeným hnutím, které pramenilo převážně z podnětné mezinárodní komunikace mezi umělci, literáty a teoretiky. V této práci proto bude odkazováno i na zahraniční experimentální scénu.

Převážně se však budu věnovat těm českým autorům, kteří aktivně tvořili od šedesátých let a svými básněmi a kreacemi se podíleli na antologii experimentální poezie *Vrh kostek (Česká experimentální poezie*, 1993). Nemůže však být opomenuto mnoho jiných osobností, které se literárním experimentem zabývaly a jejichž práce byly zveřejněny ve sborníku *Experimentální poezie* (1967) či na výstavě *Báseň obraz gesto zvuk* (1997). Proto je zde alespoň jmenovitě zmíním: jedná se o Václava Havla, Eduarda Ovčáčka, Miroslava Koryčana, Karla Milotu, Milana Nápravníka, Miloše Urbáska, Pavla Rudolfa, Karla Adamuse, Karla Trinkewitze a další.

1.1. „Zmatení“ termínů

Typ moderní experimentální poezie se v šedesátých letech plně vyvinul, názvosloví této problematiky je však stále nejednotné. Jen definování tohoto uměleckého směru je pokládáno za velmi obtížné, čemuž nasvědčuje fakt, že se mnozí teoretikové rozcházejí již v samotné terminologii. Setkáváme se s názvy jako: *konkrétní*, *vizuální*, *umělá*, *systémová*, *evidentní*, *objektivní*, *nová*, *otevřená*, *progresivní*, *kinetická* a mnohými dalšími, žádný z těchto ekvivalentů však nikdy nebyl všeobecně přijat. V předmluvě antologie *Experimentální poezie* Miloš Juzl uvádí, že „název ‚experimentální poezie‘ je nálepkou, kterou si zatím pomáháme, abychom mohli různotvárnost nové tvorby vůbec nějak nazvat a shrnout pod jedno záhlaví.“¹⁵, což je výrok, který platil jak v šedesátých letech, tak dnes. V této poezii dle Juzla nejde o experiment v pravém, „vědeckém“ významu, ale s experimentem ji sblíží průzkum neznámého, a mělo by se tedy spíše mluvit o průzkumném umění. Německý filozof a teoretik Max Bense pak například obecně dělí poezii na *přirozenou* a *umělou*, přičemž poezii umělou definuje jako typ poezie, v níž se nenalézá žádné subjektivní poetické vědomí se svými zkušenostmi, zážitky, vzpomínkami aj.¹⁶ Tuto Benseho terminologii užívají i Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou, když hovoří o poezii *umělé*, k ní ale připojili rovnítko *konkrétní* (píší doslova o „*současné umělé či konkrétní poezii*“¹⁷) Od termínu *konkrétní poezie* však Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou už o tři roky později ustupují: „*Tento termín je dnes již vlastně historický. Nazval jím tak Eugen Gomringer svou edici, která vlastně přinášela první druhy specificky vizuální poezie, a současně jej razila i brazilská básnická skupina Noigandres. Dnes se již však nové druhy poezie natolik rozrůznily, že termín konkrétní je už příliš úzký. Neodpovídá ostatně ani prvním českým kreacím tohoto typu (...) Je důležité konstatovat pouze fakt, že tyto nové druhy poezie vznikají především na podkladě teorie a nikoli inspirace v romantickém slova smyslu.*“¹⁸ V rámci *umělé* či *konkrétní* poezie také vyvětlují pojem „konstelace“, který je podle nich jako druh experimentální poezie nejhojnější a rozumí se jím vizuálně uspořádané seskupení slov (většinou nositelů významu), která nejsou syntakticky spojena, ale konkrétně umístěna ve stejném prostoru, a proto se poezie vzniklá tímto způsobem označuje jako *konkrétní*. Konstelacemi se zabývala také brazilská skupina

¹⁵ HIRŠAL, Josef. *Experimentální poezie*. 1. vyd. Praha, 1967, s. 22.

¹⁶ BENSE, Max: *Teorie textů*. Praha: Odeon, 1967, s. 121.

¹⁷ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Teorie textů. Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 74.

¹⁸ Odpověď Josefa Hiršala v rozhovoru s Vladimírem Burdou, in: BURDA, Vladimír: *Poezie nového vědomí. Literární noviny*, 1967 (16), č. 22, s. 4–5.

Noigandres.¹⁹ Anglický kritik Mike Weaver, který v roce 1964 zorganizoval první mezinárodní výstavu konkrétní a kinetické poezie v Cambridgi, pak například rozšířil kategorie konkrétní poezie na *vizuální*, *fonetickou* a *kinetickou*. Básníci patřící do tohoto okruhu (Pierre Albert-Birot, Arthur Pétronio, Antonin Artaud, François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Henri Chopin a Ilse a Pierre Garnierovi) hovořili o všech typech této poezie jako o poezii *konkrétní*, přičemž nejčastěji rozlišovali její vizuální či fonetickou stránku.²⁰ Zdeněk Barborka ve svých úvahách a teoretických textech dává přednost pojmu „nová poezie“, který užívá jako souhrnné pojmenování pro dle něj příliš limitující pojmy, jako jsou *vizuální*, *konkrétní*, *experimentální*, *fonická*, *spatiální* aj., kteréžto nepostihují celek.²¹ Vladimír Burda označil experiment za *poezii nového vědomí*.²² Dalším pojmenováním pro experimentální poezii, které upřednostňuje Karel Milota, je termín *systemová poezie*, jejíž „systemovost“ spočívá v samotné její výstavbě v zásadách totální organizace. Jinak řečeno, experimentální dílo se dle Miloty sestavuje z prvků, jejichž počet je daným organizačním hlediskem značně omezen a vztahy, které mezi sebou prvky tvoří, jsou definovány statisticky a kombinatoricky jejich opakováním a permutacemi.²³ Cílem experimentální poezie pak má být ideálně uskutečnění jedné z množiny možných realizací textu, vymezené intencemi předem dané organizační struktury, přičemž čtenářova volba jedné z realizací nevyklučuje kteroukoli z ostatních realizací, kterou si čtenář nezvolil, všechny způsoby čtení jsou v experimentálním textu rovnocenné.²⁴

Zájem o teoretické vymezení pojmů začíná v polovině padesátých let a vrcholí v letech šedesátých a sedmdesátých. Právě v této době vznikají různé manifesty a programy, stanoviska, antologie či katalogové texty, jež se pokoušely o co nejpresnější postihnouti literárního experimentu. Mnohé z těchto textů se vymezují novými terminologiemi, vlastní typologií a systematizací. Řada nově zavedených pojmů a jejich kategorizace se vyvíjela v průběhu let, což sice vedlo ke zpřesňování pojmenování mnoha nových básnických forem, tato nekonzistence ale zároveň znemožňovala jednotně akceptovanou terminologii.²⁵ Dle Evy Krátké byla hlavní příčinou šíře záběru žánru. Uvádí, že „*pravděpodobně to není jen dojem*

¹⁹ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Teorie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 74.

²⁰ GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 16.

²¹ BARBORKA, Zdeněk. *O nové poezii*. In: *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 11–15.

²² BURDA, Vladimír: *Poezie nového vědomí*, in: *Literární noviny*, 1967 (16), č. 22, s. 4–5.

²³ MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 213.

²⁴ Tamtéž, s. 224.

²⁵ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 73.

*z množství kritického materiálu, že i dnes jakási terminologická nejistota přetrvává, že mnoho základních pojmů navzájem splývá, jejich významy se dotýkají či dokonce překrývají, neboť se v nich odrážejí nejen nepřesně ohraničené definice, které často nejsou víc než pouhými náčrtky klasifikace, ale především fakt, že ryzí ideální podoby jednotlivých kategorií buď neexistují, anebo se ve vlastním projevu stávají pro určitý umělecký žánr dominantními.*²⁶

Proč se však literární experiment tak brání vymezení? V historii literární kultury se stále opakuje podobný jev, a to konstantní série vymezení se vůči předchozím uměleckým formám, vůči jiným uměleckým dílům, vůči politické situaci apod. Je patrně historicky zakódováno, že „každý chce být jiný“, a pramení z vnitřního nutkání každého nového tvůrčího „inovátora“, že chce definovat své nové tvůrčí metody po svém a pro svou specifickou literaturu a musí také být schopný demonstrativně dokázat jejich hodnotu. „...každý básník, jemuž je osudem moderní poezie, se musí chtět nechtět jednoho dne pokusit o jakýsi převrat, o přebudování a vystavění celého umění, jež mělo do jeho doby platnost.“, řekl Jiří Kolář v rozhovoru z šedesátých let.²⁷ Tradiční literární texty jsou limitovány podmínkami, které musí splnit, aby byly jako určité literární texty vnímány. Experimentální literatura tyto limity posunula a čím dál jsou tyto limity posunovány, tím výslovněji musejí být zkoumány a označovány. Proto v šedesátých letech nastala ona vlna vymezení a četné pokusy o vysvětlení, kategorizaci a pojmenování tohoto dosud terminologicky neukotveného experimentálního hnutí.

²⁶ KRÁTKÁ, Eva. Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu. 1. vyd. Brno: Host, 2016., s. 73.

²⁷ BURDA, Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii [rozhovor]. *Výtarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 429–438.

2. METODOLOGICKÉ TRŽIDĚNÍ

Stejně jako terminologie, ani jednotlivé kategorizace a snahy o třídění experimentální literární tvorby není jednotné. V této kapitole uvedu nejpodstatnější teoretické pokusy o metodologické rozřazení typů a druhů experimentální poezie.

2.1. Kategorizace Pierra Garniera – První stanovisko mezinárodního hnutí

Nejčastěji citovaná kategorizace je představena v manifestu s názvem *První stanovisko mezinárodního hnutí*.²⁸ Tento manifest, uveřejněný Pierrem Garnierem 10. října 1963, se stal prvním pokusem o sjednocení mezinárodního hnutí spřízněných experimentálních tendencí.²⁹ Věta „*Změnila-li se báseň, to proto, že jsem se změnil já, to proto, že jsme se změnili my všichni, to proto, že se změnil svět.*“³⁰ je úvodním mottem celého manifestu. Ve stručném textu, jenž předchází samotnou kategorizaci, Pierre Garnier předložil své úvahy o směřování současného člověka a poezie. Dle autora je člověk stále více určován podněty okolního světa a přizpůsobuje mu svůj způsob života i své myšlenky. „*Poezie přestává být dilem a stává se činností, z recitace se proměňuje v konstelaci, z věty v strukturu, ze zpěvu se stává střediskem energie (...) lidstvo je povoláno k životu funkčnímu a kosmickému, to jest k proměně, která nás dovede mimo dosah existenciální úzkosti. Zabývali se proto výzkumy poezie, kterou je možno obecně označit jako poezii prostorovou (pojmy času, struktury, energie jsou v tomto pojmenování obsaženy).*“³¹ Garnier následně roztřídil různé druhy experimentální poezie do několika kategorií, které doplnil jejich krátkou charakteristikou. Předložím zde překlad Bohumily Grögerové a Josefa Hirsála, jenž byl otištěn ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas*.

Poezie **konkrétní**: pracuje s jazykem jako s materiálem, vytváří z něho struktury a předává informaci především estetickou.

²⁸ Manifest Prvního mezinárodního hnutí z 10. října 1963 je zprostředkován např. v katalogu výstavy *Báseň, obraz, gesto, zvuk : experimentální poezie 60. let* nebo ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku*.

²⁹ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 79.

³⁰ GARNIER, Pierre. *První stanovisko mezinárodního hnutí*. In: HIRŠAL, Josef. *Slovo, písmo, akce, hlas k estetice kultury technického věku: Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů 2. poloviny 20. stol.* 1. vyd. Praha, 1967, s. 98.

³¹ Tamtéž. s. 98.

Poezie **fonetická**: je založena na fonémech, znělých částicích jazyka a všeobecně na všech zvucích vydávaných lidskými hlasovými orgány; tyto fonémy jsou zpracovány pomocí magnetofonu a směřují k vytvoření zvukového prostoru.

Poezie **objektivní**: malířské, grafické, sochářské, hudební aranžování umožnění aktivní spoluprací malířů, sochařů, hudebníků, typografů.

Poezie **vizuální**: slovo nebo jeho prvky jsou pojímány jako objekty a centra vizuální energie.

Poezie **fonická**: báseň je komponována přímo na magnetofonovou pásku, slovo a věta jsou pojímány jako objekty a centra auditivní energie.

Poezie **kybernetická, seriální, permutacionální, verbofonie** atd.

Toto jsou podle Pierra Garniera různé směry poezie, jež se mohou prolínat a seskupovat. Všechny tyto druhy usilují o objektivnost, nenesou morální nebo filozofické obsahy, ale usilují o to být osvobozenou energií, která se podílí na estetické informaci a objektivizaci jazyka. Všichni básníci se upínají k ideálu, ve kterém se „*slovo tvoří samo ze sebe a osvobozuje tak univerzální realitu.*“³²

K *Prvnímu stanovisku mezinárodního hnutí* svůj souhlas připojilo dvacet pět básníků pocházejících ze čtrnácti zemí z celého světa (Anglie, Belgie, Brazílie, Československo, Finsko, Francie, Holandsko, Japonsko, Německo, Portugalsko, Rakousko, Skotsko, Spojené státy americké a Švýcarsko). Mezi podepsané patřili Mario Chamie, Carlfriedrich Claus, Ian Hamilton Finlay, Fujitomi Yasuo, John Furnival, Ilse Garnierová, Pierre Garnier, Eugen Gomringer, Bohumila Grögerová, Josef Hiršal, Ladislav Novák, Anselm Hollo, Sylvester Houédard, Ernst Jandl, Kitasono Katue, Frans van der Linde, E. M. De Melo e Castro, Franz Mon, Edwin Morgan, Herbert Read, Toshihiko Schimizu, L.C. Vinholes, Paul de Vree, Emmet Williams a Jonathan Williams. Se stanoviskem jen částečně souhlasil Ferdinand Kriwet, Garnierovu kategorizaci by omezil jen na poezii „fonetickou“, „objektivní“ a „vizuální“.³³

³² GARNIER, Pierre. *První stanovisko mezinárodního hnutí*. In: HIRŠAL, Josef. Slovo, písmo, akce, hlas k estetice kultury technického věku: Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů 2. poloviny 20. stol. 1. vyd. Praha, 1967, s. 98.

³³ Tamtéž, s. 101.

2.2. Kategorizace Maxe Benseho a Reinharda Döhla

Garnierovo *První stanovisko mezinárodního hnutí* Max Bense spolu s experimentálním básníkem Reinhardem Döhlem nepodepsal a sami sepsali manifestační text zvaný *Zur Lage*³⁴ (1964). Dle autorů soudobá poezie překonala hranice jiných disciplín a díky tomu, že se otevřela výtvanému umění a hudbě, mohly v vzniknout útvary jako „poezie barev“ nebo „poezie zvuků“ aj., ze kterých dvojice autorů odvodila šest kategorií možných realizací experimentální poezie:³⁵

1. písmena a jejich kompozice;
2. znaky, grafické kompozice a písmové obrazy;
3. permutační realizace, akustická poezie;
4. zvuková poezie;
5. stochastická a topologická poezie;
6. kybernetická poezie.

Všechny tyto druhy autoři prezentují jako podkategorie tzv. umělé poezie.

2.3. Kategorizace Eugena Gomringera

Šestibodovou kategorizaci promyslel i Eugen Gomringer v antologii *Konkrete Poesie* (1965).³⁶ Konkrétní poezii rozčleňuje na:

1. **ideogramy**, které jsou vystavěny jako kompozice z písmen a slov. Vznikají z přesně vymezených sémantických a sémiotických intencí podle logické struktury a obecně představují vizuální objekty;
2. **konstelace**, jejichž znakem je zapojení písmen a slov v prostoru, ve kterém se jednotlivé prvky spojují a vytváří tak asociační realizace, mohou být vytvořeny permutačně.
3. **básně v nářečí**, jež jsou koncipovány pro mluvený projev;

³⁴ V překladu „K situaci“.

³⁵ Max Bense – Reinhard Döhl: „Zur Lage“, *Manuskripte*, 1965 (5), č. 13 (1), s. 2, v překladu in: KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 82.

³⁶ GOMRINGER, Eugen. *Konkrete Poesie. Deutschesprachige Autoren. Anthologie*, Stuttgart: Reclam, 1972, s. 163–164.

4. **palindromy**, které značí slova či slovní spojení, která si zachovávají shodný význam při čtení zepředu i zezadu;
5. **typogramy**, které reagují na tvar písmen i na celé textové obrazy, které pozměňují a poeticky interpretují.
6. **piktogramy**, jež jsou textovými poli a jejichž vzhled je uplatňován ve vizuální komunikaci.

2.4. Kategorizace Siegfrieda Schmidta

Další důležitou kategorizaci sestavil německý filozof Siegfried J. Schmidt, kterou uveřejnil v knize *Člověk, stroj a báseň: Racionální strategie v experimentální poezii* (1969).³⁷ Konstituční postupy experimentální tvorby zde rozděluje do šesti kategorií, které zde parafrázuji:

- a. Konstituce významu **pomocí mimojazykových postupů**, především optických hodnot, které ovšem mohou být do sémantických hodnot transponovány metaforicky. – V těchto textech jednotlivá písmena utvářejí grafické formace nebo jsou seskupována ve znaky nezávisle na lexikální hodnotě použitých slov. V tomto typu poezie je významová hodnota použitých slov zesílena optickým zdůrazněním (např. neobvyklým použitím velkých a malých písmen, vrstvením písmen až do náhodné či plánované nečitelnosti či použitím rukopisu a jeho korektury v tištěném textu).
- b. Konstituce významu **pomocí kontextu a omezeného výběru slov**. Tento koncept ukazuje možnou perspektivu slova a vede k bohatším slovním polím, jež lze připojovat k paradigmatům apod. Ukázkou jsou např. variace jednoho slova.
- c. Konstituce významu **pomocí sémantické aktivace toho, co nebylo řečeno** – nedostatek či negace sémantiky ukazuje dialekticky svůj protipól.
- d. Konstituce významu **přeměnou obvyklosti v inovaci** – v těchto textech jde prakticky o deinstrumentalizaci a zvěcnění jazyka tam, kde text tvoří na listě papíru řady slabik beze smyslu nebo randomizované skupiny písmen. Spadá sem např. jednoduché řazení jazykového materiálu, řazení písmen, slabik, slov či jejich spojování do elementárních bloků či útržků nebo vsunování nevhodných slov do opakování. Je to redukční proces, na kterém je zřejmé, že jazyk o sobě není plnovýznamový.

³⁷ SCHMIDT, Siegfried J. *Člověk, stroj a báseň: Racionální strategie v experimentální poezii*. Vyd. 1. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969, str. 11–14.

e. Dalším konstitučním postupem je **inovace** – jedná se o práci s historicky vžitými schématy očekávání. Tento koncept je časově omezen v případech, kdy si čtenář vytvoří nové matrice, a tím převede inovaci v redundanci.

f. Konstituce významu se v konkrétních textech docílo zprostředkovaně úzkým **vztahem k teorii**, jež jim slouží za podklad – dílo v tomto případě slouží jako záruka určité teorie.

2.5. Kategorizace Karla Miloty

V českém prostředí se o kategorizaci pokusil Karel Milota v rozsáhlé studii *Vzorec řeči a řeč vzorce* (vydaném v souboru jeho kritického, esejistického, literárněvědného a publicistického díla s názvem *Vzorec řeči* v roce 2016).³⁸

Karel Milota v experimentální poezii sleduje dvě protichůdné, ale často související tendence:

a. Cestu přímé citace reality – v takových textech se jedná o radikální příklon k mimoumělecké realitě v nestylizovaných formách, která vstupuje do díla přímo, přičemž stylizace a abstrakce jsou nahrazeny především selekcí. Je-li užito citace mimoumělecké reality, zdůrazňuje se v díle moment náhodnosti výběru a zaměnitelnosti vybraného s nevybraným. To platí i v tom smyslu, že by jiným výběrem citovaných objektů mohlo vzniknout rovnocenné dílo.

b. Konstrukce nové reality z prvků, které mohou k mimoumělecké realitě odkazovat více nebo méně. Prvky jsou zpravidla předem nějakým způsobem izolovány, osamostatněny a sestaveny v celek podle daného racionálního programu. Často se zde uplatňují permutační modelové postupy, jež činí z díla možnost, projekt, nevylučující jednu možnost realizace jen proto, že existuje možnost druhá, a naopak. Texty, v nichž převládá konstruktivní tendence, tíhnou k opakovatelnosti, transformovatelnosti a rozmnožitelnosti díla. Dle Miloty se jedná o antiromantický, desubjektivistický přístup k uměleckému dílu, který poukazuje na odvrácení se od představy jedinečnosti, nezaměnitelnosti, neopakovatelnosti díla.

Mějme však na paměti, že obojí rozdělení jsou jen převládající tendence v jednotlivých básních a nemusí vždy jít o čisté formy. Hranice tohoto dělení nejsou striktně rýsované a bývají kombinovány i se zásadami bližšími tradiční básnické tvorbě.

³⁸ MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 405–407.

2.6. Kategorizace Jiřího Valocha

O navržení systematizace experimentální poezie se pokusil i teoretik, umělec a kritik umění Jiří Valoch v diplomové práci *Experimentální poezie a její české realizace* (1970),³⁹ a to v druhé kapitole, kterou nazval *Některé teoretické problémy a pokus o typologii*. Pro rozlišení jednotlivých kategorií bylo pro Jiřího Valocha směrodatné rozdělení na tvorbu sémantickou a asémantickou, z čehož „asémantický“ nemá k poezii z tradičního pojetí žádný vztah. Ve své kategorizaci také zohledňuje vizuální úpravu textu a s tím související mimoverbální sémantiku. (např. figurativní charakter vizuálního textu, použití barev atd.). Experimentální poezii dělí na *vizuální, fonickou, konkrétní* a na *další skupiny textů*, ke všem pak připojuje jednotlivé podkategorie:

1. **Vizuální poezie** je nejpočetnější skupinou realizací experimentálních básní, zkoumá vizuální možnosti textu a opírá se o tendence blízkých uměleckých disciplín, především výtvarného umění. Na základě způsobu práce s textem se vizuální básně dělí na skupiny asémantické a sémantické;

1.1. asémantická skupina vizuálních básní;

1.1.1. skripturální asémantická vizuální poezie, která pomocí písmen a slov tvoří struktury na ploše, souvisí s výtvarným lettrismem a kaligrafií bez sémantických prvků;

1.1.2. typografická vizuální poezie pracuje s částmi sazby, jsou to typografické optické a geometrické struktury tvořené mnohonásobným opakováním jednoho znaku nebo konfigurace jednoho a více grafémů, pomocí nichž vznikají vizuálně efektivní typografické koláže, často související s mechanikou psacího stroje;

1.2. sémantická skupina vizuálních básní;

1.2.1. kaligrafická sémantická poezie;

1.2.2. strojopisné texty figurativní či nefigurativní (ty mohou být asémantické i sémantické, jejich sémantika je však určena optickým uspořádáním);

³⁹ Vzhledem k nedostupnosti dokumentu budu čerpat z publikací, které Valochovu diplomovou práci *Experimentální poezie a její české realizace* (1970) reflektují: kulturní literární revue *Pandora* 2007, č. 14, s. 153–166; KRÁTKÁ, Eva. Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 103–105, nebo také in: KRÁTKÁ, Eva, ed. Česká vizuální poezie: teoretické texty. Vyd. 1. Brno: Host, 2013, s. 231–249; MUSILOVÁ, Helena. Jiří Valoch: curator, theoretician, collector: years 1965-1980. Prague: National Gallery, 2018.

1.2.3. konstelace, u kterých je možno rozlišit tři druhy: 1. Vizualní metafora, kde je význam dán vizuálně typografickým uspořádáním; 2. plocha, jež vymezuje několik významů; 3. vizuální interpretace významů, která má estetický charakter;

1.2.4. texty, jejichž sémantika je jako konstelace také umístěna v ploše, ale jsou delší a je možno je na textové ploše číst lineárně;

1.3. lineární texty, ve kterých je pracováno se vztahem mezi grafickou a verbální složkou, počítají se zde i určité kinetické básně.

2. **Fonická poezie** pracuje se zvukovým materiálem textu.

3. **Konkrétní poezie** jsou texty, které prostřednictvím metajazyka vytvářejí estetické struktury. Jsou „estetickou fikcí“, protože její slovní materiál nesouvisí s konkrétními vztahy k označovaným objektům, ale jen se vztahem slov či jeho částí k jazykové struktuře. Texty tohoto druhu nejčastěji hraničí s jinými útvary a řadí se k nim například konstelace a stochastické texty.

4. **Další skupiny textů** jsou texty, které by dle některých svých vlastností mohly být řazeny do uvedených kategorií, ale současně pro ně tato vlastnost není dostatečně charakteristická;

4.1. aleatorní texty jsou vždy sémantické a umožňují v procesu čtení střídání sledu jednotlivých úseků textu, lze je číst vertikálně i horizontálně, jelikož jejich uspořádání dovoluje volbu pořadí jejich čtení;

4.2. randomické texty, k jejichž tvorbě je užito cizího náhodně nalezeného materiálu;

4.3. computerové texty;

4.4. narativní texty;

4.5. procesuální texty, jež mohou vykazovat vlastnosti vizuální poezie;

4.6. nalezené básně-objekty, které se odvolávají k odkazu duchampových ready-made, jsou typologicky podobné vizuální poezii a navazují na zkoumání nových forem knihy;

4.7. další skupiny poezie značně rozšiřují představu tradiční poezie, patří zde akční poezie (návody k happeningům, akcím, hrám apod.).

2.7. Kategorizace Evy Krátké

Pokus o kategorizaci předložila i česká teoretička Eva Krátká v publikaci *Vizuální poezie* (2016), která je rozšířením její disertační práce. Pojetí Evy Krátké vychází z typologie tvůrce a teoretika Klause Petera Denckera, kterou popsal v knize *Text und Bild* (2010).⁴⁰ Denckerovu typologii Krátká rozvinula a propojila se svými poznatky. Ve vlastní kategorizaci se autorka dotýká celého spektra „zprostředkujících činitelů umělecké povahy“⁴¹, jež sumarizovala do pěti druhů „médií“: písma, textu, obrazu, objektu a konceptu.⁴²

Písmo je kategorií, ve které je písmeno vnímáno jakožto písmový znak, litera, nebo základní stavební jednotka struktury plochy. Písmové znaky v těchto strukturách mají specifickou (typo)grafickou úpravu a mnohdy tvoří vizuálně atraktivní písmové kompozice. Pod kategorií *písmo* jsou řazeny konkretistické obrazové básně (navazující na výtvarný konkretismus) a asémantické plošné textové organizace (ve kterých je sazba je formována do organizovaných, geometrických či symetrických tvarů, které se mohou stát samostatným textem nebo částí většího textového celku).

Text je kategorií pro slovní kompozice, jež výrazně redukuje jazykový materiál se zachováním (mnohdy nejednoznačné) sémantiky, která umožňuje různé vizuální interpretace. Patří zde přímé vizualizace významů či vizuálně-akustické interpretace.

Obraz je kategorií pro libovolné vizuální vyjádření, které má zpravidla dvojí rozměr. „*Pod tuto kategorii proto spadají všechna lingvalizovaná vizuální díla, která se sice výhradně jazykově nevyjadřují, ale jejichž výtvarná složka zůstává jazyku výrazně či plně podřízena (např. Kolářovy koláže).*“ Do kategorie obraz jsou také řazeny různé systémy logografické, skripturálněgestické, či obrázkové, které představují rozličné podoby obrazových analogií písma a textu.

Objekt je kategorií, ve které básně projevují svou „třidimenzionalitou“, díky které se stávají součástí prostoru (prostorové objekty, asambláže, autorské knihy). Do této kategorie náleží

⁴⁰ Eva Krátká ve své disertační práci o Denckerově kategorizaci uvádí, že katalog forem experimentální poezie, jenž autor hodnotí dle podstaty významové, formální, materiální a výrazové (vizuální), shrnul do šestibodového výčtu. „*Tematický střed těchto vztahů pak Dencker svedl k písmenu jako typografické jednotce (Buchstabe), dále postupoval přes text jako znak (Text) k písmu jako obrazu (Schrift), které se dále mohly stát pod vlivem nejrůznějších médií (jako kniha, partitura, grafika) (Medium) samostatnými „žánry“, v nichž se mimochodem slovo dostává také do prostoru (Raum) a snaží se o vlastní komunikaci (Kommunikation)*“. In: KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 142.

⁴¹ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 180.

⁴² Tamtéž, s. 180–182.

i ty projevy, které do prostoru „zasahují tak, že jej bud' (jazykově) tematizují, nebo interpretují (instalace, environment)“.

Koncept je kategorií, která „představuje umělecká díla jako myšlenky, které negují materiálnost tradičně vnímaného umění“, prezentuje se verbálními, procesuálními, kódovanými, mentálními, resp. i fyzickými akty, jejichž výsledky však zůstávají svou podstatou u naplnění úlohy uměleckého díla.

Přehledová tabulka forem

médium	forma a její specifikace		příklady	
PÍSMENO	typografie			
	tvar textové plochy			
	konkretistická obrazová báseň	transkripce		
		imitace	konkrétismus	
			konstruktivismus	
kinetismus				
op art				
	(strukturální) abstrakce			
	figurace			
	číslice			
TEXT	slovní konstelace	„slovobrazy“	polysémantika	
			rěbus	
			mimetické básně	
	onomatopoické konstelace	obrysově básně		
OBRAZ	písmo	fonografický text		
		destruovaný text		
		skripturáně-gestické písmo, skripturální malba		
	písmové systémy	neabecední písmo		
		obrázkové abecedy		
obrázkové systémy				
	jazykové systémy			
	písmový objekt			
OBJEKT	autorská kniha / kniha jako médium			
	text v prostoru	instalace	environment / textové prostory	
		fotografie		
KONCEPT	proces textu (psaní, čtení)			
	komunikace	umělé jazyky		
	akční poezie	návody		
		event		
		poezie těla		

Kategorizace Evy Krátké – přehledová tabulka forem.⁴³

⁴³ KRÁTKÁ, Eva. Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie. Praha, 2013. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí práce Lahoda, Vojtěch, s. 145.

3. SPECIFIKACE LITERÁRNÍHO EXPERIMENTU

Přístupy teoretiků zabývajících se touto poezií se různí. Pro potřeby této diplomové práce je však třeba terminologii, týkající se jednotlivých druhů experimentální poezie, upřesnit a uvádět jednotně. K tomu zde poslouží nejčastěji citovaná kategorizace uvedená v manifestu *Prvního mezinárodního hnutí* z 10. října 1963 Pierra Garniera. Experimentální poezie je zde rozdělena do šesti kategorií: *poezie konkrétní, fonetická, objektivní, vizuální, fonická* a v poslední kategorii je zahrnuta dohromady poezie *kybernetická, seriální, permutacionální, verbofonie* a další.

3.1. K jednotlivým druhům experimentální poezie:

Poezie konkrétní dle manifestu využívá jazyka jako materiálu, vytváří z něj struktury a předává estetickou informaci.⁴⁴ Nejdůležitějším objektem konkrétní poezie je tedy jazyk sám. Je to jazyk pojatý ať již jako řeč, nebo jiný znak či soustava znaků, slovo či věta, písmeno, foném či morfém. Jazyk je pro konkrétní básníky realizovatelným materiálním objektem, jež existuje jako konkrétní tzv. třetí znaková realita, zformovaná někde na rozhraní světa vědomí a světa okolního bytí. Konkrétní básník, za použití jistých objektivních a zjistitelných pravidel, tuto třetí jazykovou (znakovou) realitu probouzí k její svébytné umělecké existenci a prostřednictvím uměleckého díla vznikají sémanticko-lingvistické struktury.⁴⁵

Konkrétní básníci také automatizovali slova na prvky (hlásky či písmena) a jazyk redukovali. Ideální konkrétní poezie by měla v podstatě sestávat z jediného slova, případně jediného prvku. Je tedy až extrémním případem syntaktické, sémantické i gramatické redukce. Tyto experimenty pak představují první interdisciplinární jazyk v dějinách moderního umění.⁴⁶ Základním trendem experimentujících básníků je snaha o vytvoření komplexnějšího či globálnějšího jazyka.

⁴⁴ *První stanovisko mezinárodního hnutí*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 36.

⁴⁵ BURDA, Vladimír: *Panoráma současné experimentální poezie. Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 3

⁴⁶ GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 16.

Poezie fonetická jako celek využívá rozmanitých prvků, jež mohou být ve slově obsaženy, jako tón, artikulaci, rytmus, výšku, dobu, rychlost a intenzitu, s jakou je slovo vyslovováno.⁴⁷ Fonetická poezie je postavena na všech zvucích, vydávaných lidskými hlasovými orgány, tedy na fonémech a znělých částicích jazyka. Tyto zvuky jsou nahrávány a následně zpracovávány magnetofonem. Fonetické kreace pak obecně směřují k vytvoření zvukového prostoru.⁴⁸ Zatímco kniha jako médium slouží k prostým záznamům, uchovává magnetofon takové jazykové prostředky, jako jsou přízvuchnost, energie, dýchání aj.

Poezie objektivní je v podstatě malířské, grafické, hudební nebo i sochařské aranžmá, které vzniklo aktivní spoluprací malířů, typografů, hudebníků a sochařů.⁴⁹

V **poezii vizuální** jsou slova nebo jeho prvky pojímány jako optické objekty. Poezie vizuální je založena na neobvyklém vzhledu a uspořádání písmen či slov na stránce.⁵⁰ Termín *vizuální poezie* se pro tento typ básnictví ujal díky prolnutí dvou uměleckých koncepcí – literatury a výtvarna, neboli textovosti a vizuality.⁵¹ Vizuální texty pak tvoří literární paralelu k abstraktnímu výtvarnému umění.

Vizuální poezie stejně jako auditivní aj. představuje novou hybridní či intermediální uměleckou formu a disciplínu, jež se pohybuje na pomezí tradičních uměleckých projevů – mezi poezií, výtvarnictvím a typografií či mezi poezií a hudbou apod.⁵²

Realizovat se dá (z hlediska tzv. užitého materiálu, postupů, technik) jen v oblasti vizuálního konkrétního takřka nepřehledná suma různých typů kreací, od prací kaligrafických až po psané obrazy, kreslenou poezii atd. Vladimír Burda kategorii takovýchto děl zařazuje do oblasti *skripturální tvorby*. Ve druhé oblasti, kterou Burda nazývá *tvorbou lettristickou*, spadající pod soudobý vizualismus, „(...) *umělec pracuje s otisky či přímou realitou liter anebo sazby, setkáváme se zde se strojopisy, typografickými realizacemi, koláží, asambláží,*

⁴⁷ GARNIER, Pierre: Fonetická báseň a její vývoj. In: HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 509.

⁴⁸ První stanovisko mezinárodního hnutí. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. Let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 36.

⁵⁰ GRÖGEROVÁ, Bohumila: Jsem přesvědčena o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představivosti a tvořivosti. In: Pandora 2007, č. 14, s. 9.

⁵¹ KRÁTKÁ, Eva. Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 8.

⁵² POMAJSZLOVÁ, Alena. Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let. Brno: Barrister & Principal 2017, s. 20.

*objektem, sovkpturou, fotografii anebo mehanickými realizacemi. Nelze však už dnes rozlišovat vyhraněně skripturální či letristický typ, protože jsou časté kombinace.*⁵³

Ve výtvarném umění šedesátých let se již plně projevovaly konstruktivistické nefigurativní tendence a trendem byla tvorba písmových obrazů. Řada výtvarných umělců ve své tvorbě také využívala principu náhody a iracionální geometrie, což je geometrie narušována dekonstruktivistickými zásahy nebo náhodou, jež vstupuje do textu jako určující princip.⁵⁴ Vizualní poezie pak po vzoru výtvarnictví směřovala k výraznému zapojení vizuálního účinku do básnického textu⁵⁵ a podobně také uplatňovala princip náhody – což je vyjádřeno již velkým předchůdcem Stéphanem Mallarmém a jeho vrcholnou poémou *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu*, která je akcentována v antologii české experimentální poezie *Vrh kostek* Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala.

Poezie fónická (auditivní) pracuje s fónickými prvky básně, tedy tím, jak báseň „zní“, a pojímá slova a věty jako objekty a centra individuální energie.⁵⁶ Tvůrci fónické poezie usilovali o nové posouzení zvukové složky básně⁵⁷ a zároveň oscilovali mezi zachováním významu slova nebo jeho úplnou proměnou ve zvukový, hudební materiál s funkcí hudební a rytmicizující. Básně často vznikaly jako okamžitá hlásková improvizace, jež je ve většině případů komponována přímo na magnetofonovou pásku a následně upravena, nahrávky pak předvádějí exprese lidského hlasu.⁵⁸ Experimentálnost fónické poezie tedy tkví ve fragmentarizaci sdělení a postprodukčních úpravách, především za pomoci jednoduchých technologických zásahů (jako je např. hlasová multiplikace apod.).⁵⁹ Oproti „domácímu“ nahrávání na magnetofon vedlo pozdější využití rozhlasové techniky s experimentálními postprodukčními postupy k novému prohloubení fónické poezie.⁶⁰

Poezie kybernetická, seriální, permutacionální, verbofonie a další: dle manifestu všechny tyto druhy poezie usilují o úplnou objektivnost, „odmítají být nositeli morálních nebo

⁵³ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 4

⁵⁴ Jasná zpráva: geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku. [Plzeň]: Galerie města Plzně, 2007, s. 33.

⁵⁵ Tamtéž. s. 33.

⁵⁶ *První stanovisko mezinárodního hnutí*. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 36.

⁵⁷ VALOCH, Jiří. *Proměny Ladislava Nováka: Palác Kinských*. Praha: Gallery, 2002, s. 15.

⁵⁸ Tamtéž. s. 15.

⁵⁹ „Ladislav Novák“ *Slovník české literatury po roce 1945*, [online], (cit. 10. 4. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1088>

⁶⁰ VALOCH, Jiří. *Proměny Ladislava Nováka: Palác Kinských*. Praha: Gallery, 2002., s. 15.

filozofických obsahů i výrazem společenského Já, které se marně ptá: ‚Kdo jsem?‘, ale chtějí se osvobozením energie podílet na estetické informaci, chtějí se stát objektivizací jazyka.“⁶¹

V permutacionální neboli permutační poezii autor pracuje s redukcí jazyka – může redukovat repertoár prvků, ze kterého je text konstruován, může užít redukci sémantickou či redukci gramatickou. Volí tedy omezený soubor textových komponentů (nejčastěji slov, ale i fonémů aj.), pomocí něhož vytváří text metodou opakování, pozměňování, střídání apod. Permutace je kombinatorika jednoduchých prvků s omezenou rozlišností.⁶² Permutační text v podstatě zkoumá různé způsoby, jak kombinovat fonémy, slova, slovní spojení nebo gramatická či logická schémata. Slova mají v permutační poezii dvě funkce: „mechanickou“ (organizační) a „významovou“⁶³, tyto aspekty na sebe ve většině permutačních textů navzájem působí a organicky se prostupují. Autoři permutační poezie užívají permutačních technik dle svých záměrů v různé míře a v různých formách. Jsou permutační texty se zřetelným osobním poetickým vědomím, které však není vyjádřeno tradiční básnickou stylizací, ale racionálně organizovanou strukturou textu (což je realizováno např. volbou prvků, způsobem jejich zpracování a redukce apod.). Naproti tomu existují permutační texty, které díky naprosté významové redukci působí spíše jako dílo-objekt. Permutační básně mají záměrně manipulovat čtenáře k vlastní iniciativě, tedy k aktivnímu sledování jazykových peripetií a vyžadují čtenářskou citlivost vůči takovým textům, zkrátka je třeba, aby čtenář uměl básni nechat vést.⁶⁴ Recipient má být ideálně pohlcen logikou permutačního textu. Permutační dílo může být pokládáno za množinu svých potenciálních rovnocenných realizací.⁶⁵ a pro recipienta projekt s návodem k realizaci. Dle Karla Miloty jsou proto permutační texty z hlediska vnímatele nejsložitější. Kvůli vysoké frekvenci opakování prvků nebo jejich variant obsahují mnoho „nadbytečných informací“. Recipient si brzy uvědomí toto opakování snaží se najít, ať už vědomě či podvědomě, cestu permutačním bludištěm tak, že si volí některé prvky textu jako prvořadé a další potlačí. Tím dochází k duchovnímu cvičení a k jakési tvůrčí spoluúčasti čtenáře a autora: recipient dokáže vytvořit svou vlastní realizaci básně z původního díla-projektu.⁶⁶

⁶¹ *První stanovisko mezinárodního hnutí.* In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. Let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 36.

⁶² HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 314.

⁶³ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 244.

⁶⁴ HIRŠAL, Josef. Experimentální poezie. 1. vyd. Praha, 1967, s. 22.

⁶⁵ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 229.

⁶⁶ Tamtéž, s. 245.

Seriální neboli procesuální texty pracují s jazykovými modely analogového typu. Jejich tvůrci zpravidla také užívají permutačních postupů a redukce, ale hlavní význam procesuálních textů tkví v „*detailní jazkové analogii mimojazykových procesů*“⁶⁷ (pocitů, stavů, akcí apod.) Procesuální básně ovlivňují a manipulují čtenáře k autentickému vnímání textu, jako by jej absolvoval sám.

Experimentální poezie je obecně zaměřena technicky a metodicky a její realizace by se dala charakterizovat spíše jako uplatnění metody na repertoár textových konstitučních prvků, než jako tvůrčí „vznik“ básně. Realizace experimentální poezie je spojena se selekcí a svobodným rozhodováním autora i čtenáře, tím pádem je zde nevyhnutelný element náhody.

Tematizace jazykových struktur, užití racionálních, kombinatorických či variačních operací či častá souběžnost teoretického postulátu a básnického díla,⁶⁸ přibližuje experimentální poezii vědeckým metodikám.

Věda se také pro část experimentálního umění stala inspirací, přesněji některé vědecké metody. „Zvědečtění“ moderní poezie, či sblížení experimentální poezie s vědou, se zakládalo na přijetí některých vědeckých principů, zejména z oblasti matematiky (např. princip permutační či pravděpodobnostní), které byly následně přetvořeny ve vlastní kreativní principy. Nejedná se ovšem o naprosté ztotožnění této poezie s vědou, ale jen její obohacení některými prvky, jež umělci realizují ve svém specifickém materiálu a vlastními osobitými způsoby.⁶⁹

Vědci či projektantovi se konkrétní básník ve svém díle blížil spíše svým záměrem a umem, s jakým záměr ve zvoleném materiálu realizoval. Ovšem potýkání se s vylučováním náhody a náhodových procesů, jimž čelí stále novými strategiemi, ho přibližuje k hráči (podobně jako hráč kostek). „*Vstoupiv do hry, přestává se současně zabývat věcmi a problémy, které existují vně této hry. Je zaujat toliko a především svým specifickým estetickým problémem, svým sektorem. V tom spočívá nejen svoboda jeho tvorby, ale i její hranice.*“⁷⁰ Experimentální básník tedy může být hráčem-vědcem.

⁶⁷ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 244.

⁶⁸ VALOCH, Jirí, Slovo úvodem. In: OVČÁČEK, Eduard. *Lekce velkého A: Konkrétní a vizuální poezie 1962-1993*. 1. vyd. Praha: Trigon, 1995, s. 10.

⁶⁹ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 4.

⁷⁰ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 5.

Estetika hry se stala aktuální v době, kdy umění jako takové ztrácí své místo ve společnosti. Důvodem je nejspíše to, že hra je především autonomní a záleží u ní spíše na zacházení s tvůrčím materiálem, než na materiálu samotném. Nezobrazuje podněty vnějšího světa, ale zato ukazuje řády a způsoby, v nichž by vnější svět mohl existovat. Hra může být zasvěcení, může být uvedením do skutečnosti. Každá hra má svou strukturu, svůj zavedený řád a svá omezení a estetika hry tedy není estetikou libovůle. Umění-hra je podmíněna kázní, tedy ochotou tyto podmínky přijmout. Hra předpokládá řád a je uskutečnitelná jen uvnitř tohoto napřed daného řádu, „*stejně jako princip tohoto řádu nemůže být než zas z náhody, ze hry nějaké prvotnější a hlubší. Tak náhoda a řád, řád a náhoda se na sebe vrství.*“⁷¹ Experimentální poezie však není pouhou zábavou-hrou, je schopna fascinovat a fascinace je formou soustředění.⁷²

A jelikož experimentální poezie pracuje s jazykem a různé jazyky dokonce mnohdy spojuje a mísí, vyvolala poprvé skutečně internacionální básnické hnutí.⁷³

⁷¹ CHALUPECKÝ, Jindřich. Na hranicích umění. Praha: Prostor, 1990, s. 65.

⁷² HIRŠAL, Josef. Experimentální poezie. 1. vyd. Praha, 1967, s. 251.

⁷³ Tamtéž, s. 250.

4. TEORETICKÁ VÝCHODISKA

Literární experiment je ze své podstaty racionalistický a objektivistický a vychází z teorií vědeckých či filozofických, ze kterých mnohdy přebírají metodologii. Tvůrci a teoretikové byli inspirováni filozofií Wittgensteina, vycházeli ze strukturalistických tendencí a ze sémiotického pojetí jazyka. Nejdůležitějším předchůdcem, strůjcem teoretického základu i samotným tvůrcem experimentálních děl byl Max Bense, který se věnoval teorii informace a statistické estetiky. Na něj pak navázali další teoretikové (např. Abraham Moles, Eugen Gomringer, Henri Chopin a další) a zejména pak umělci, kteří dali vzniknout hnutí experimentální tvorby šedesátých let.

Co se týče **filozofického základu literárního experimentu**, je nutno uvést jednoho z nejvlivnějších myslitelů 20. století, jenž bývá spojován s filozofií jazyka, rakouského filozofa Ludwiga Wittgensteina. Wittgensteinovo dílo se dá rozdělit na dvě zásadní období, která vyvrcholila jeho nejvýznamnějšími díly: *Logicko-filozofické pojednání* čili *Tractatus logico-philosophicus* a *Filozofická zkoumání* (jež vydali až jeho žáci na základě pozůstalosti v roce 1953).

Pro Wittgensteinovo první období, jež vyvrcholilo právě *Traktátem*, je charakteristická snaha o nalezení ideálního jazyka. Ve své knize se pokusil vytyčit hranice myšlení a důležité je, že tato hranice se dá vytyčit jen v jazyce.⁷⁴

Ve svém pozdějším období Wittgenstein opouští původní teze o vybudování ideálního jazyka a vypracovává řadu témat, jejichž intence je vyjádřena termíny – řečové hry, životní forma, gramatika a pravidla atd. Tato témata se pak nalézají i ve většině Wittgensteinových pozdějších spisů a vrcholí v rozsáhlejší díle *Filozofická zkoumání*. V tomto pozdním díle Wittgenstein otevřel nové odvětví zkoumání, totiž řeč jako určitý druh jednání. Lidé obvykle nemluví „jen tak“, ale snaží se řečí něčeho dosáhnout. Wittgenstein proto zavedl termín „jazykové hry“ a ukázal, jak se v rozhovoru střídají jednotlivé „tahy“, například otázky, tvrzení, rozkazy aj. Tvrdí tedy, že jazyk nelze izolovat od situací, kdy se ho užívá; na druhé straně nejsou tyto jazykové hry a komunikační interakce řízeny záměry nějakého konkrétního mluvčího, jeho intencemi, nýbrž intuitivním „běžným“ chováním lidí.⁷⁵

⁷⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2017, s. 8.

⁷⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filozofická zkoumání*. Druhé vydání. Praha: Filosofia, 2019, s. 11.

Jedním z důvodů, proč je vhodnější užívat namísto pojmu „jazyk“ pojem „jazykové hry“ je podle Wittgensteina ten, že se tak lze snáze vyhnout některým podstatným chybám, které sužují filozofii. Jednou z takových chyb je například ono hledání ideálního jazyka, který kdysi sám Wittgenstein proklamoval ve svém *Traktátu*. Ale stejně jako není žádné hry, která by byla prototypem ideální hry, není ani žádného ideálního, čistého a logického jazyka. O představu takového ideálního, čistého a logického jazyka se přesto později opíraly mnohé tvůrčí tendence, jako například lettrismus a tvůrci vizuální poezie.

Tractatus logico-philosophicus se i přesto, že jej Wittgenstein později přehodnotil, stal jedním z nejvýznamějších filozofických děl své doby a „traktátovské“ slavné prohlášení „*Hranice mého jazyka znamenají hranice mého světa*.“⁷⁶ dodnes rezonuje celým kulturním prostorem a odráží se zejména v myšlení teoretiků i tvůrců experimentálních děl. Jako motto byla tato věta použita například ve stěžejní sbírce experimentální poezie *JOB-BOJ* (1968) Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové.

Dalším vědeckým „podkladem“ pro tvorbu experimentálních děl byl strukturalismus a **strukturalistické pojetí jazyka**. Termín „struktura“ do lingvistiky zavedl švýcarský lingvista a představitel ženevské školy Ferdinand de Saussure pomocí svých přednášek z obecné lingvistiky, které probíhaly v letech 1907–1911. Krátce po jeho smrti, v roce 1916 pak de Saussurovi žáci vydali souhrn těchto přednášek pod názvem *Kurs obecné lingvistiky* a ze svého učitele tak udělali zakladatele lingvistického strukturalismu.

Nejzásadnější poznatky pro jazykovědu a později i pro teorii literatury i samotnou literární tvorbu přineslo strukturalistické chápání jazyka jako systému, jehož jednotky jsou vzájemně závislé a strukturalistické pojetí znaku, který se zde skládá ze dvou složek: *signifiant* (složka označující – formální stránka znaku) a *signifié* (složka označovaná – obsahová stránka znaku).⁷⁷

Kanonický text *Kursu* přináší do lingvistiky celou řadu pojmů a termínů, z nichž některé nyní patří k základním pilířům celé této vědy. Na Saussurovy teorie pak navázaly další strukturálně zaměřené školy a směry, které si až do 60. let udržovaly v lingvistice dominantní postavení.⁷⁸

⁷⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2017, s. 65.

⁷⁷ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007, s. 15.

⁷⁸ ČERNÝ, Jiří. *Úvod do studia jazyka*. 2. vyd. Olomouc: Rubico, 2008, s. 69.

Jan Mukařovský ve své stati *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* z roku 1940⁷⁹ nastiňuje dva příklady strukturálního pojetí – strukturalismus v estetice a strukturalismus v literární vědě. Strukturální estetika je směr objektivistický a jeho hlavním předmětem zkoumání je „estetický objekt“ (estetický artefakt čili umělecké dílo) a jeho struktury. Dle chápání strukturální estetiky je každé dílo samo o sobě strukturou. Ve strukturální estetice je významná dvojice „materiál-umělecký postup“ (ve významu slovo-básnictví) a zaměření na znak a význam. Pro strukturální estetiku a pro pozdější vnímání literární tvorby je důležité naznačení cesty „*k řešení problému individua v umění*“⁸⁰, strukturální estetika se nezaobírá autorskou individualitou, jde jí více o „individuum vnímatelské“, které je schopno zasahovat do samotného vývoje umění.

Mukařovského uvažování o estetickém artefaktu uplatnil Robert Ibrahim na příkladu tvorby Ladislava Nebeského.⁸¹ Dle Ibrahima se na výstavbě estetického artefaktu v poezii Ladislava Nebeského podílí nejen autor, ale i recipient. Autorova výstavba artefaktu komíhá mezi přesností a určitostí, mezi orientací k jednomu estetickému objektu a orientací k několika rozličným estetickým objektům. „*Uvažme, že v některých případech Nebeského textů může mít i nepatrná změna artefaktů dalekosáhlé následky (např. záměna o a I v bunární básni může vést k tomu, že text přestane „fungovat“)*“.

Druhý příklad strukturálního pojetí – strukturální teorie literatury, je v Mukařovského koncepci odvětvím estetiky a rovněž rozpracovává otázky znaku, významu a materiálu uměleckého díla (jímž je v poezii jazyk). Tato věda se tedy mimo jiné zabývá básnickým jazykem a jeho relací k jazyku sdělovacímu.⁸² Strukturální teorie literatury také ve shodě se svou tezí o znakovém charakteru literárního díla neinterpretuje básnický text jako zrcadlení básníkovy vnitřního života.⁸³

Tvůrci experimentální literatury šedesátých let ze strukturalismu přejali objektivistické, systematické chápání jazyka a pojetí jazyka jakožto materiálu básnického díla. A jakoby Bohumila Grögerová v roce 1963 hovořila o jazyce v pojetí strukturalistickém, když ve svém experimentálním textu píše: „*Je systémem struktur. Vertikálních i horizontálních struktur*

⁷⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan: Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: Kapitoly z české poetiky. Díl první, Obecné věci básnictví. Vyd. 2., dopl., Ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948, s. 13–28.

⁸⁰ Tamtéž. s. 18.

⁸¹ IBRAHIM, Robert: Poznámky k estetickému artefaktu v experimentální poezii. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 167–169.

⁸² MUKAŘOVSKÝ, Jan: Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: Kapitoly z české poetiky. Díl první, Obecné věci básnictví. Vyd. 2., dopl., Ve Svobodě 1. Praha: Svoboda, 1948. 349 s. Kmen, s. 25.

⁸³ Tamtéž. s. 27.

v prostoru i v čase. Pohyblivých struktur, po jejichž vertikálních i horizontálních osách se šíří růst, pohyb a impulz...“⁸⁴

Se strukturalismem úzce souvisí **sémiotika** (která se zabývá celým znakovým systémem) a její podobor **sémantika** (věda o významu), jejichž rozhraní se s hranicí strukturalismu překrývá, jelikož zájmy všech těchto disciplín se týkají pojmů *význam* a *znak* a také směřují do oblasti komunikace.

V souvislosti se sémiotikou je třeba také hovořit o tzv. *modelech znaku*. Model znaku je formální reprezentace nutných prvků, s jejichž pomocí lze analyzovat cokoli, co se dá považovat za znak. Takovýto model slouží jako procedura, která umožňuje určování toho, zda lze něco považovat za znak, či nikoli. Tradičně se rozlišují dvě skupiny znakových modelů: dyadický (dvousložkový) a triadický (trojsložkový).⁸⁵ Zatímco dyadický znakový model, reprezentovaný prací Ferdinanda de Saussura, se skládá z *výrazu* (*signifiant*) a *obsahu* (*signifié*), předkládá nám jiný významný vědec, zakladatel pragmatismu a moderní sémiotiky, Charles Sanders Peirce (1839–1914), znakový model triadický. Triadický znakový model je sestaven z částí: *výraz* (*representamen*), *smysl* (*interpretant*) a *objekt*. Podle Peircovy teorie *výraz* (*representamen*) zastupuje svůj *objekt*, ten lze ovšem zastoupit jen vzhledem k nějaké ideji, zde pak vstupuje do hry *interpretant*. Komplexní proces takového zastupování pak nazývá *semiózou*.⁸⁶

Filozof Adam Schaff, zabývající se teorií sémantiky, upřednostňuje jiný triadický znakový model (sestavený Richardsonem), jehož komponenty jsou *znak* (*The Symbol of Reference*), *ten, kdo označuje* (*The Speaker or Symbol User*) a *ten, kdo znak a význam vnímá* (*The Hearer and Referent*). Schaff chápe každý materiální předmět jako znak. Vlastnost materiálního předmětu nebo materiální události se stává znakem, když v komunikačním procesu slouží k přenosu nějaké myšlenky (např. o vnějším světě, o vnitřních prožitcích apod.). Schaff se také zabývá znaky zástupnými, které mohou být znaky *přímé* (*sensu scicto*), což jsou „všechny znaky písma různého druhu, tzn. písma, jehož znaky zastupují zvuky řeči (...) celá slova, věty atp.“⁸⁷, nebo mohou mít znaky vlastnosti *symbolů*, které mají tři vlastnosti: 1. materiální předměty reprezentují pojmy abstraktní, 2. toto reprezentování je založeno na určité konvenci, která je nutná k porozumění symbolu a 3. ono smluvené reprezentování

⁸⁴ GRÖGEROVÁ, Bohumila. Meandry. Vyd. 1. Praha: Torst, 1996, s. 10.

⁸⁵ Tamtéž, s. 56.

⁸⁶ PEIRCE, Charles Sanders, PALEK, Bohumil, ed. a SHORT, David, ed. Lingvistické čítanky. I., Sémiotika. Sv. 1. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, s. 44.

⁸⁷ SCHAFF, Adam. Úvod do sémantiky. Vydání 1. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963, s. 171.

vychází z takové reprezentace, „jejíž vnější podoba je smyslová a jež po obsahové stránce je exemplifikující, alegorická, opírá se o metaforu, o mytologii atd.“⁸⁸

Vztahem sémantiky k lettristickým básním se zabýval estetik a výtvarný a literární kritik Josef Hlaváček ve své studii *Optické básně*, kterou napsal v roce 1964.⁸⁹ Josef Hlaváček ve své studii vychází z Shaffova rozdělení zástupných znaků: „Opravdu jen zdánlivě řadíme literaturu, její prostředky, mezi zástupné znaky přímé (*sensu scripto*).“⁹⁰ Bere si ale jako příklad básně Holanovy či Halasovy, které patří, ač užívají slovních znaků, především do podtřídy druhé, mezi symboly. V lettristických kreacích však dle Hlaváčka „písmo nevstupuje do sledovaného vztahu jako symbol (...) ale skutečně jen jako přímý zástupný znak (zastupující zvuky řeči jejich skupiny atd.). Jistě se tu projevuje ona absolutizace jedné stránky znaku, uměleckého prostředku (...) absolutizace, jež je začátkem dalšího procesu, který končí modifikací dosavadních a často i konstituováním nových uměleckých druhů.“⁹¹ Hlaváček ve své studii také naráží na nedostatky „sémantického trojúhelníku“ co se týče zařazení lettristických básní protože ať už se v lettristických básních jedná o jediný znak, který vzbuzuje dvojí význam (první význam korespondující s přímým zástupným znakem, druhý odpovídající symbolu), nebo při připuštění, že se jedná o znaky dva, které jsou vnímány naráz a mezi oběma znaky nastává jakási oscilace, „vlastní právě jen lettrismu a obdobně i [Kolářovým] *asamblážím* (...), zdá se, že jde o jakýsi ‚stínový efekt‘“⁹² oproti původnímu sémantickému trojúhelníku.

Až do šedesátých let v lingvistice víceméně převládal strukturalismus. Nicméně už v padesátých letech se projevil určitý posun k tzv. **moderním pomezním disciplínám**,⁹³ přičemž termín *pomezní* je třeba chápat tak, že se jedná o disciplíny stojící na pomezí dvou nebo více vědeckých odvětví. V jazykovědě se tedy kombinují lingvistické metody s metodami jiných oborů. To dalo vzniknout zejména matematické lingvistice (která inspirovala experimentální dílo Ladislava Nebeského), psycholingvistice, neurolingvistice, sociolingvistice, etnolingvistice aj.

Z těchto pomezních oborů je pro tuto práci důležité uvést zejména lingvistiku matematickou. Tou se dnes označují takové disciplíny, v nichž se při lingvistickém výzkumu využívají

⁸⁸ SCHAFF, Adam. Úvod do sémantiky. Vydání 1. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1963, s. 172.

⁸⁹ Studie Josefa Hlaváčka *Optické básně* byla publikována v časopise *Estetika* 3/1966, s. 253-260 nebo později v kulturně-literárním revue *Pandora* 2007, č. 14, s. 145-152.

⁹⁰ HLAVÁČEK, Josef: *Optické básně*. *Pandora* 2007, č. 14, s. 151.

⁹¹ Tamtéž, s. 151.

⁹² HLAVÁČEK, Josef: *Optické básně*. *Pandora* 2007, č. 14, s. 151.

⁹³ GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky* 1. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 70.

matematické metody. Matematická lingvistika se následně dělí na lingvistiku kvantitativní a algebrickou. Jejich praktickou aplikací pak vzniká lingvistika strojová (počítačová).⁹⁴

Kvantitativní či statistická lingvistika zkoumá frekvence výskytu rozličných jazykových jevů (hlásky, pímena, fonémy, slabiky, pojmenování, gramatické kategorie, věty apod.). Kvantitativní statistické modely se v lingvistice ojediněle objevovaly už od počátku 20. století. V padesátých letech však dostaly nový impuls v podobě teorie informace a teorie komunikace⁹⁵, na které už přímo navazovalo experimentálních hnutí, jež se koncem padesátých let začalo formovat.

Max Bense a teorie informace

Zhruba od třicátých let 20. století byly vypracovány hlavní teze v podstatě všech moderních literárněvědných metodologií, které jsou dnes již pokládány za klasické (například strukturalismus). Ačkoli v literární vědě docházelo k postupnému narůstání poznatků a rozšiřování aplikovatelnosti různých analytických postupů, nedocházelo v ní k žádným zásadním zlomům ve vývoji, ani ke vzniku výrazně nových koncepcí. Až v 50. – 60. letech se, současně s metodologickou přestavbou sousedních vědních disciplín (jako jsou lingvistika, psychologie apod.), samotný vývoj literární vědy stává podnětější a v několika badatelských střediscích se souběžně začaly vypracovávat nové racionální přístupy k literatuře a umění vůbec.⁹⁶

Jedno z nejvýznamějších středisek teoretického bádání bylo v této době na Vysokém učení technickém ve Stuttgartu kolem vedoucího tamní katedry filozofie a metodologie věd Maxe Benseho. Ten se proslavil především díly *Aesthetica* a *Teorie textů*, ve které skloubil výsledky několika nových metodologií. V *Teorii textů* Bense přibližuje především jisté pojmosloví a metody, jaké aplikovala na texty soudobá lingvistika. Její hlavní teoretická východiska jsou teorie informace, sémiotika (obecná teorie o znakových systémech) a některé teze pocházející z psychologie, matematiky a logiky. Benseho estetika je technologická, programově racionalistická a empirická, zaměřená proti intuicismu a spekulaci v uměnovědě. „*Je stále zřejmější, že v rámci technické civilizace nemůže být alespoň v zásadě žádný podstatný rozdíl mezi vědeckou a uměleckou produkcí. Matematika se stala komunikačním kanálem mezi dvěma realitami, mezi skutečnou realitou přírody a možnou realitou techniky. Vzpomeňme jen úlohy geometrie v perspektivě aritmetiky v učení o proporcích v dějinách umění. V poezii*

⁹⁴ GVOŽDIAK, Vít. *Základy sémiotiky* 1. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 70.

⁹⁵ Tamtéž, s. 70.

⁹⁶ BENSE, Max. *Teorie textů*. Vyd. 1. Praha, 1967, s. 7.

*myslíme hned na metrum. Existuje hluboký vztah estetického procesu k jeho vyjádření v matematickém jazyce.*⁹⁷

Teorie informace patří k uznávaným vědeckým přístupům. Klasický strukturalismus určoval, z jakých prvků se skládá zkoumaný objekt a jaká je funkce jednotlivých prvků v celku. Teorie informace se zabývá jiným aspektem struktury, a to přenosem informace mezi prvky jednoho systému nebo přenosem informace mezi rozličnými systémy. Informací je zde míněn kvantitativní vztah k souboru, vztahující se k poměrné frekvenci jednotek a ke stupni jejich uspořádanosti v systému.⁹⁸ Benseho aplikací teorie informace na literární dílo se literatura, speciálně poezie, dostala do zmiňované oblasti psychologie, matematiky a především lingvistiky. Od lingvistické tradice se Bense odklání tím, že nevychází ze Saussurovy koncepce znaku, ale z přístupu amerického pragmatika Charlese Sanderse Peirce. Ferdinand de Saussure položil metodologický základ ke studiu vztahu mezi označujícím znakem (*signifiant*) označovaným objektem (*signifié*). Peirce však podrobněji analyzoval logickou stavbu a motivaci různých typů znaků.⁹⁹

Stávající uvažování o literární vědě, vycházející z Benseho pojetí, ukázalo, že literární věda a lingvistika jsou dvě úzce související disciplíny, které by měly přizpůsobit své metody, a že literární věda se má pokoušet obsáhnout i to, co bylo po lingvistické stránce vyzkoumáno o postupu tvorby i analýzy textů. Analyzovat je možno každý literární text, jelikož se jedná o dílo vycházející z jazyka, tedy něčeho, co je složeno z částí do významového celku. Spisovatel nebo básník tedy vytváří texty jako významové komplexy složené z jazykových elementů.¹⁰⁰ Dle teorie informace však veškeré jazykové prostředky mohou fungovat i tak, že se zbaví sémantických, tedy významových hodnot.¹⁰¹

Max Bense se stal i teoretikem některých typů poezie konkrétní, vizuální aj. Jeho teorie informace oslovila experimentální básníky z celého světa, zejména konceptem informace, jež může být očištěna od věcných významů, zvědečtění, pojatá matematicky a která je rozložitelná na elementární znaky.¹⁰² V jeho nejpodnětnějším díle, *Teorii textů*, Bense také formuloval nový termín „umělá poezie“, který postavil do protikladu k termínu „přirozená

⁹⁷ BENSE, Max: Plakatwelt, cit. dle: HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. In: Plamen, 1964 (6), č. 7, s. 73.

⁹⁸ Tamtéž, s. 73.

⁹⁹ BENSE, Max. *Teorie textů*. Vyd. 1. Praha, 1967, s. 8.

¹⁰⁰ SCHMIDT, Siegfried J. Člověk, stroj a báseň: Racionální strategie v experimentální poezii. Vyd. 1. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969, s. 5.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 8.

¹⁰² BENSE, Max. *Teorie textů*. Vyd. 1. Praha, 1967, s. 14.

poezie“¹⁰³, čímž významně ovlivnil budoucí uměleckou praxi. Benseho statistická estetika umělcům poskytla také přesnější metodologii a umožnila nové možnosti k průzkumu i k nové tvorbě estetických zákonitostí.¹⁰⁴

¹⁰³ BENSE, Max. *Teorie textů*. Vyd. 1. Praha, 1967, s. 104.

¹⁰⁴ HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila. Peozie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 73.

5. UMĚLECKÁ VÝCHODISKA

Vývoj experimentální poezie

Jaké umělecké tendence předcházely básnickému experimentálnímu proudu, jenž propukl v 60. letech 20. století? Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou v předmluvie antologie *Vrh kostek* (1993), která nese název slavné Mallarmého básnické kompozice, vysvětlují genezi inspirace, která je k tomu vedla: „*Mallarmé tu znovu vzkřísil metody tak oblíbené v období manýrismu: kalkulaci s náhodou, se sémantickou polyfoničností a s vizuálně-polygrafickým aspektem. Báseň se tak vymanila z meditativně filosofických pout, neboť její tvůrce nechal v nové ale ožít prastarý tvůrčí princip: princip hry. Výtvarná dimenze, kterou tak moderní poezie znovu nabyla, objevila se později v jiné formě a výrazněji v Apollinairových Kaligramech a v Osvobozených slovech F. T. Marinettiho.*“¹⁰⁵ Experimentální poezie šedesátých let, zvláště pak její „vizuální“ odvětví, odkazuje ke snahám rozvést dále tendence, se kterými začala pracovat evropská avantgarda a utvořit z grafické podoby slov součást umělecké komunikace. Ladislav Novák ve své *Přednášce o experimentální poezii* prokázal důležitost vlivu evropské avantgary a taktéž jmenuje Mallarmého, Marinettiho a přidává i tvorbu Karla Teigeho.¹⁰⁶ V mnohých vizuálních básních je přímo odkazováno na Apollinairovy kaligramey, na osvobozená slova futuristů, na typografické a fonetické kreace dadaistů a jejich specifický anti-umělecký postoj a na francouzský lettrismus, který započal ve čtyřicátých letech, ale v době trvání experimentálního hnutí je stále aktuální. V českém prostředí experimentální poezie pak mohla také přirozeně navázat na poetismus a Teigeho obrazové básně.¹⁰⁷

Vůbec experimentování v umění a poezii přirozeně není výdobytkem moderní doby. Básníci, jež tvořili všemožné jazykové hříčky nebo z jakýchkoli důvodů revoltovali vůči umění či mentalitě, jež je obklopovala, tu byli odedávna, jen se v průběhu věků vytráceli a zase objevovali. První ukázky kolážového permutačního textu se dají datovat dokonce do 4. století po Kristu.¹⁰⁸ I ve středověku básníci tvořili různé geometrické obrazce a prováděli pokusy se slovem a větou. Tendence k vizualizaci básnického textu se táhne celými dějinami lidské

¹⁰⁵ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Slovo úvodem. In: *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 7.

¹⁰⁶ NOVÁK, Ladislav: *Přednáška o experimentální poezii*. In: NOVÁK, Ladislav. *Dílo*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017-2018, Svazek 2, s. 668–680.

¹⁰⁷ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. 1. vyd. Brno: Host, 2016, s. 14.

¹⁰⁸ MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 320.

kultury už od dob starého Řecka přes manýrismus v renesanci a baroku až k Mallarmému a Apollinairovi. Tyto sklony se dají nalézt nejen ve zmiňovaných avantgardách moderního umění, v dadaismu, ve futurismu italském i ruském, v surrealismu,¹⁰⁹ ale také v konstruktivismu a konkretismu. Moderní experimentální poezii pak předchází lettrismus. Pokusím se přiblížit nejvýznamnější „uzlové body“ v literární historii, jež předcházely experimentální tendence v druhé polovině 20. století.

Počátky experimentálních tendencí dají nalézt už v období **manýrismu**. Termín manýrismus je užíván pro označení přechodového období mezi vrcholnou renesancí a barokem. Obecně se jedná o umění založené na „manieře“ (manýře), tedy na specificky stylizovaném vyjadřovacím uměleckém prostředku. Manýrismus je také pokládán za formální rozklad renesančního slohu, který se zakládal na proporčnosti a harmonii.¹¹⁰

Podobně jako bylo mnohdy negativně přijímáno experimentální hnutí v šedesátých letech dvacátého století, tak ani manýrismus nebyl zpočátku vnímán pozitivně a samotné označení „manýrismus“ bylo nezdávka užíváno ve smyslu pejorativním. Manýrismus se po období vrcholné renesance pravděpodobně objevil jako znamení nerozhodnosti, jako výraz ztráty jistoty a jednotnosti a jako reakce na „klasicistické umění“¹¹¹, což je jev charakteristický jak pro vznik avangardních směrů, tak pro zrod experimentální literatury po konci padesátých let.

Manýristé, podobně jako experimentální básníci druhé poloviny 20. století, záměrně porušovali řád a oplývali schopností svobodně nakládat se zavedenými pravidly. „*Do vizuálnosti se přelévala harmonie, převtělovala báseň (...) ztvárňovalo se písmo; emblémem, hieroglyfem a rébusem se vyjadřovaly naukové systémy*“.¹¹² Určujícím pro tvorbu manýristického uměleckého díla byl především umělcův vnitřní model, jeho představa o díle. Neodmítli však plný vizuální kontakt s realitou, jako to později učinili představitelé dekadence a symbolismu.

Obdobně jako tomu bylo u experimentálních básníků 60. let, pro manýristy byla příznačná stylizace, která přesně zapadala do umělcem předem určeného vzorce. Manýrističtí autoři se také nechtěli spokojit s pouhými variacemi na již dovršená tematická a stylová řešení, jež byla typická pro umění jejich doby. Naopak brojili proti představě renesanční bezkonfliktní vyrovnanosti. Pavel Preiss dokonce posuzuje manýrismus buď jako „*drsný, vzpurný*

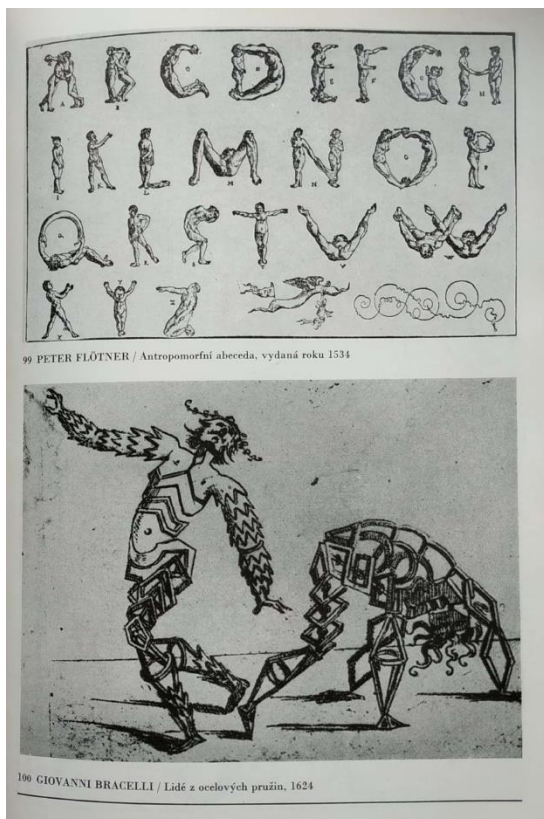
¹⁰⁹ VALOCH, Jiří. Slovo úvodem, s. 9, in: OVČÁČEK, Eduard. *Lekce velkého A: Konkrétní a vizuální poezie 1962-1993*. 1. vyd. Praha: Trigon, 1995.

¹¹⁰ SYPHER, Wylie. *Od renesance k baroku: Proměny umění a lit. 1400-1700*. Vyd. 1. Praha, 1971, s. 82.

¹¹¹ Tamtéž, s. 83.

¹¹² PREISS, Pavel. *Panoráma manýrismu: Kapitoly o umění a kultuře*. Vyd. 1. Praha, 1974, s. 12.

experiment proti vyčerpaným jistotám autorit“ nebo jako „zoufalství ve světě, který se uchýlil ze své dosavadní kosmické osovosti a ztrácel jasnou společenskou skladebnost“.¹¹³



Ukázky prací manýristických umělců.¹¹⁴

Dalším z uzlových bodů literární historie, který se odrazil v pozdějších experimentálních tendencích, bylo dílo **Stéphana Mallarmého**, jenž je považován za velkého předchůdce moderní evropské poezie. Ovlivnil mnoho básnických směrů. Byl předním reprezentantem symbolistické generace, podnítil básnický impresionismus, na dekadenty zapůsobil svým vylučováním současnosti a životní reality z básně a dílem *Vrh kostek* inspiroval Apollinaire, Marinettiho¹¹⁵ a mnohé další, jež přišli po nich. Mallarmé také díky své důmyslné slovní a hláskové kombinatorice a neobvyklým jazykovým konstrukcím podnítil moderní smýšlení o estetické technologii zacházení s jazykem.¹¹⁶

¹¹³ PREISS, Pavel. Panoráma manýrismu: Kapitoly o umění a kultuře. Vyd. 1. Praha, 1974, s. 15.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 100.

¹¹⁵ MALLARMÉ, Stéphane. Ve věštné běli: [výbor z poezie]. vyd. 1. Praha: Nibiru, 2010, s. 100.

¹¹⁶ SCHMIDT, Siegfried J. Člověk, stroj a báseň: Racionální strategie v experimentální poezii. Vyd. 1. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969, s. 9.

Mallarmé, podobně jako dříve manýristé, zavrhoval přímý popis věcí a jevů, jež jsou poznatelné smysly, a snažil se nepopisovat jednotlivé věci, ale dojmy, které utváří.¹¹⁷ Stejně tak vzdoroval literární rutině všeho druhu. Většina Mallarméových děl se vymyká tradiční básnické skladbě. Od běžného následování myšlenkového jádra se oprostil pomocí vědomého narušování větné stavby, neobvyklého rozmístění větných členů, elips a inverzí, čímž recipientům znemožnil sledování významového jádra básně.¹¹⁸ Příkladem budiž Mallarmého skladba *Vrh kostek nikdy nevytloučí náhodu* (1897), která je svou komplikovanou grafickou úpravou „nejextrémnější“ ze všech jeho počinů. Jedná se o jedenáct volně komponovaných básnických obrazů, které využívají plochy celé knižní dvoustrany, v níž autor užívá neobvyklé organizace slov dle jejich zvukových hodnot nebo se nadržuje jen jednoho písmového fondu či velikosti. Grafickým rozvržením Mallarmé naznačuje intonaci básně (nahore – intonace stoupá, dole – intonace klesá). Ve *Vrhu kostek* jsou důležité nejen užitá písmena a slova, ale i prázdný prostor mezi nimi. V Mallarméových verších je grafický i zvukový obraz dán, zato sémantika je zde nejednoznačná a měnitelná kontextem. Mallarmé v této své poslední básni dospěl až na hranici konkrétní poezie¹¹⁹ a Vítězslav Nezval jej proto nazývá přímým předchůdcem poezie 20. století, který v mnohém předběhl Apollinairea a surrealisty.¹²⁰

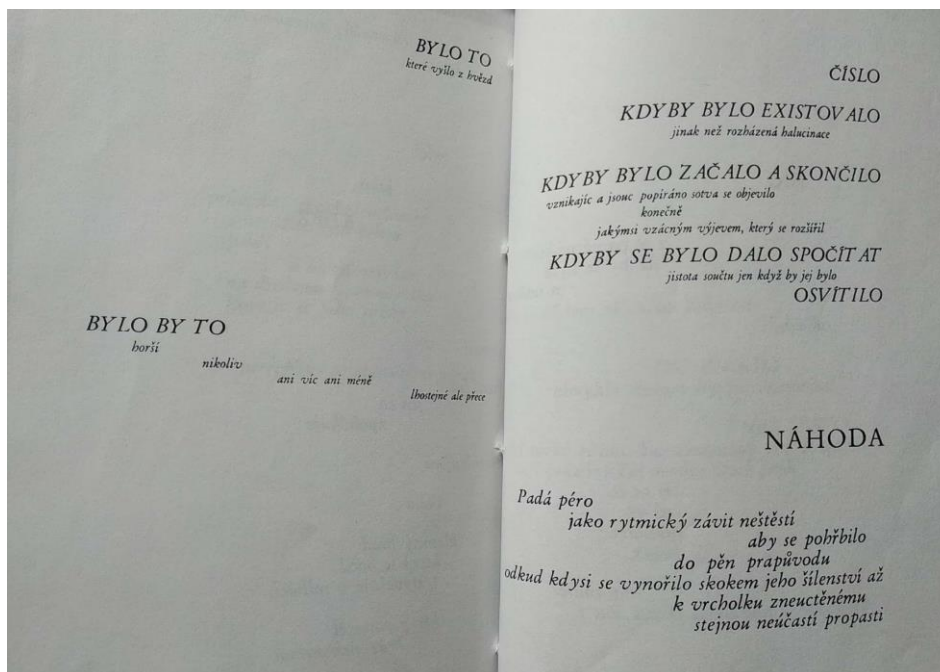
Dílem Stéphana Mallarmého a jeho překlady se intenzivně zabývala autorská a překladatelská dvojice Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Jeho vliv je zřetelný především na antologii experimentální poezie *Vrh kostek*.

¹¹⁷ BEDNÁŘOVÁ, Jana, *STÉPHANE MALLARMÉ*. [cit. 14. 6. 2020] Dostupné z: <https://www.svkul.cz/wp-content/uploads/2013/02/medailon-s-mallarme.pdf>

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ MALLARMÉ, Stéphane. *Ve věštné běli: [výbor z poezie]*. vyd. 1. Praha: Nibiru, 2010, s. 70.

¹²⁰ MALLARMÉ, Stéphane. *Poesie: kompletní vydání rozšířené v báseň Vrh kostek nikdy nevytloučí náhodou*. Přeložil Vítězslav NEZVAL. Praha: Rudolf Škeřík, 1931, s. 135.



Ukázka Mallarmého práce s textem a grafickou úpravou stránky v poemě *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu*.¹²¹

Dalším významným autorem, jenž svým dílem podnítil experimentální hnutí, byl **Guillaume Apollinaire** (1880–1918), francouzský básník, kritik umění, dramatik a anarchista polského původu, jehož zakladatelský význam pro moderní poezii je znám a světově uznáván.¹²² Apollinairovy básnické sbírky *Alkoholy* (1913) a *Kaligramy* (1918) podnítily vývoj francouzské poezie a ukázaly modernizující se kultuře na přelomu 19. a 20. století nové myšlenky, formy a koncepty. Apollinaire se zajímal, zvláště ve svých textech a kritikách, o avantgardní malířství a převážně o kubismus. Svá díla sestavoval pomocí volných asociací a představ, což jako koncept později za své přijali surrealisté. Na základě jeho nového pojetí poezie usiloval o osvobození světa ze zavedených konvencí. Stvořil novou básnickou skutečnost, v níž se prolínají jednotlivé druhy umění, sen a realita, přítomnost a minulost.¹²³

Básnická sbírka *Alkoholy* je považována za vyvrcholení Apollinairových snah o vytvoření nového, moderního básnického jazyka. Prologem do této sbírky se stala báseň s názvem *Pásmo* (1912), kterou v roce 1919 do češtiny přeložil a samostatně vydal Karel Čapek. V *Pásmu* Apollinaire naznačil vlastní vidění světa, které bylo na tehdejší dobu mimořádně

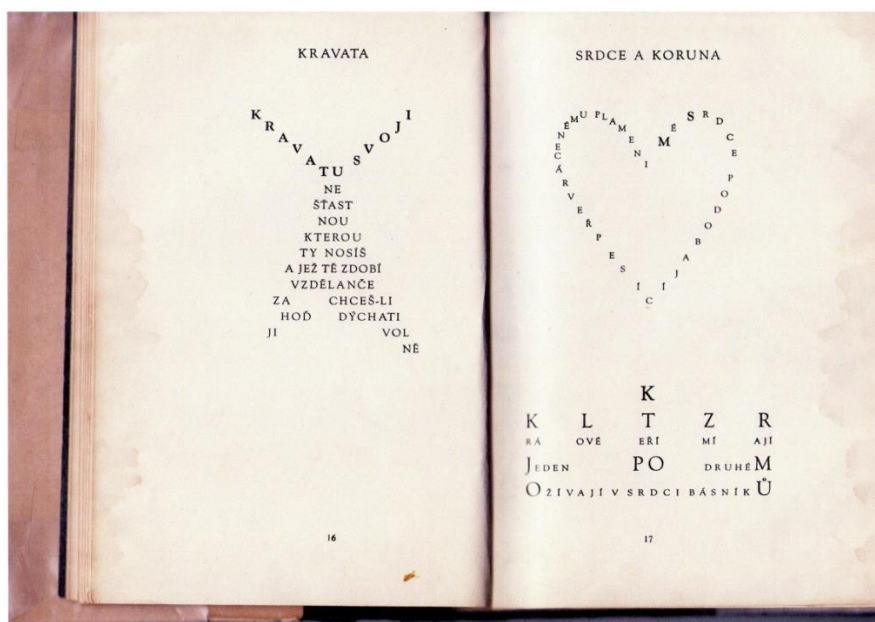
¹²¹ MALLARMÉ, Stéphane. Poesie: kompletní vydání rozšířené *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu*. Přeložil Vítězslav NEZVAL. Praha: Rudolf Škeřík, 1931, s. 127.

¹²² KRÁL, Petr. Guillaume Apollinaire, in: *Plamen*, 1964 (6), č. 8, s. 38.

¹²³ „Guillaume Apollinaire“, www.spisovatele.cz [online]. [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: <https://www.spisovatele.cz/guillaume-apollinaire>

pokrokové.¹²⁴ „V lyrické rhapsodii „Pásno“ vrhá se básník, zcela oproštěn od všech vlivů, do světového prostoru, který se snaží zachytit se všemi zákoutími měst, s jeho nervovým napětím a s posledními záchvěvy, jak se jeví jeho vnímavému pohledu světoobčana“.¹²⁵ Apollinairova báseň *Pásno* dle kunsthistorika Josefa Hlaváčka výrazně inspirovala experimentální tvorbu Vladimíra Burdy.¹²⁶

Pozdější *Kaligramy* už Guillaume Apollinaire zamýšlel jako vzpuru proti starým tradicím a normám.¹²⁷ V *Kaligramech* se básník oprostil od zastaralých literárních forem a stvořil tak specifickou básnickou zkratku, vyjadřující zobrazovaný vjem v jednom celku a najednou, a která která se dá přečíst jediným pohledem, podobně jako například plakát.¹²⁸ Tímto způsobem Apollinaire vytvořil nové očištěné umění, čistou poezii, ve které se již básně nepřednášejí, nýbrž čtou naráz jediným vjemem. V *Kaligramech* z roku 1918 také vrcholí Apollinairovo průbojné a novátorské dílo.



Ukázky *Kaligramů* Guillaume Apollinaire.¹²⁹

Guillaume Apollinaire bývá považován i za futuristu (kubofuturistu). Futuristé se obraceli k budoucnosti a rovněž odmítali tradiční umělecké formy i témata. Ve futuristických dílech jsou oslavovány moderní technické vynálezy, civilizační pokroky a války, pohyb a rychlost.

¹²⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. *Pásno*. Překl. [z fr.] Karel Čapek ; Ilustr. Josef Čapek. Reprint 1. vyd. Praha : PROTIS, 1997, s. 15.

¹²⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Kaligramy*. 1. vyd. Valašské Meziříčí 1948, s. 42.

¹²⁶ HLAVÁČEK, Josef: Burdova pře s řečí. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 532.

¹²⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *Kaligramy*. 1. vyd. Valašské Meziříčí 1948, s. 41.

¹²⁸ Tamtéž, s. 42.

¹²⁹ Tamtéž, s. 16.

V rámci futuristického hnutí také vznikla spousta manifestů a programových letáků. Umělecké postupy futurismu, jak tomu bylo ostatně u všech výše zmíněných předchůdců a stejně tak i u budoucích experimentálních literátů, přiblížily literaturu umění výtvarnému. Stejně tak byl i futurismus hnutím, které „*otevřeně popírá dosud nedotknutelné umělecké ikony, boří tisícileté mýty a vyzývá tak k radikální vzpouře proti zavedeným pořádkům.*“¹³⁰ Futurismus v roce 1909 založil Ital **Filippo Tommaso Marinetti** (1876–1944) a spolu se svými stoupenci se považovali za první světovou avantgardu. Přibližně ve stejné době se však k tomuto směru přihlásili i mnozí ruští literáti a umělci. O prvenství se vedou spory.¹³¹ Italští futuristé inklinovali k fašismu, kdežto ruští futuristé tíhli k ideologii komunistické, především Vladimir Majakovskij či Velemir Chlebnikov, který obohatil futuristický poetický jazyk o nová zvukomalebná slova. Mimo literaturu se futurismus prosadil hlavně v malířství, výtvarném umění i v hudbě.¹³²

Filippo Tommaso Marinetti vymyslel koncept osvobozených slov – bez ohledu na interpunkci, gramatiku a tradiční syntax skládal k sobě slova v různých tvarech a pádech, slovesa dával do infinitivu, odstranil přídavná jména, text doplňoval o různé grafické znaky, výtvarné prvky aj. Marinetti vydal první Manifest futurismu roku 1909, což následovalo mnoho dalších programových textů (Technický manifest futuristického písemnictví, Divadlo varieté, Rozhlasová imaginace a osvobozená slova a jiné).¹³³

Marinettiho myšlenky a rovněž i následná tvorba dadaistů způsobily v literatuře přesuny syntaktických a typografických vrstev i vklínění slova do obrazu. Zatímco futuristům osvobozená slova zvyšovala sugesci zápalu pro vše moderní a technické, dadaisté v písmenu zkonstruovaném z linek a vklíněném do neobvyklé sazby poznali „*symbol nekonečných možností, symbol protiakademické tvorby a anarchie. Od nynějška se smělo vše a všude. Proto ve dvacátých letech slučování obrazu a liter, ‚zobrazování‘ slov, probíhalo tak bouřlivě, a to jak zásluhou konstruktivistů (...), tak eskamontážemi surrealistů. Kreaace ‚báseň-předmět‘ byla živnou půdou jejich vynikajícího pokusů o splynutí snu a skutečnosti, obrazu a slova.*“¹³⁴

¹³⁰ HLOUŠKOVÁ, Kateřina. F.T.M. = Futurismus: malý „bedekr“ futuristické avantgardy. Brno: B & P Publishing, 2018, s. 73.

¹³¹ Tamtéž, s. 127.

¹³² „FUTURISMUS“, Elektronické učebnice. [online]. [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: https://cviceni1.rastef.com/cestina/eul/avantgardni_futurismus.html

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ (Autor chybí, fyzicky poškozený dokument). Guillaume Apollinaire. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 80.

Marinettiho *Osvobozenými slovy* se otevřeně inspirovali autoři experimentální poezie Ladislav Novák a Jiří Kolář, který k této inspiraci v rozhovoru s Vladimírem Burdou říká: „*Od okamžiku, kdy jsem vzal tuto knihu prvně do ruky, ve mně jakoby stále spala myšlenka nedůvěry ke klasickému verši a pocit velké potřeby tento verš změnit.*“¹³⁵

Nejbližším předchůdcem literárního experimentu šedesátých let byl francouzský **lettrismus**, který se s experimentálním hnutím překrýval a v době jeho trvání byl stále aktuální. Lettrismus je umělecký směr, který vznikl ve Francii v roce 1942 jako nové básnické směřování, jenž bořilo dosud zažitá pravidla. Ve druhé polovině 20. století se lettrismus uplatnil zejména v literatuře a malířství. Jako základní výrazový prvek používal písmo.¹³⁶

Počátky lettrismu jsou kladeny do roku 1946, kdy v Paříži působila skupina lettristických umělců, mezi nimi zejména Isidore Isou, Maurice Lamaitre, Roberto Altmann, Roland Sabatier aj. Dle jejich koncepce se jim písmo, písmeno nabízelo jako nový objekt výtvarného umění, jako nezávislá formální jednotka. Písmo pro lettristy fungovalo jako přechod k zviditelněnému slovu, k větě a nakonec k počátku vizualizovaného objevu nové písmové malby. Otevírají dosud neznámou absolutní svobodu vizuálního sdělování ve výtvarném umění, čímž vystihli podstatu a šíří lettristické malířské a sochařské tvorby.¹³⁷

Lettristická díla můžeme chápat jako most mezi avantgardní a experimentální poezií; z avantgardních směrů lettristé převzali postupnou vizualizaci a fonetizaci jazyka, jejich hranici však překročili tím, že utlumili sémantickou stránku. Lettristé zdůrazňovali, že slova ve své tištěné formě ztrácí původní navykklé významy a báseň se tak stane rébusem, který se bude nanovo luštit. Samohlásky v textu ztratí své sémantické hodnoty a uchovají si jen fyzický význam. Poezie tak bude osvobozena od jakýchkoli významů, které lettristé vnímali jako přílišné omezení pro slova, slabiky, písmena, pro jazyk sám. Bez sémantiky se umělci mohli soustředit jen na formální a estetickou kvalitu textu.¹³⁸

Lettristé dále tvrdili, že umělec se nesmí dát svázat možnostmi jediného jazyka a má využívat všechny dostupné formy komunikace. Takový přístup k jazyku měl vést ke vzniku nového typu písma anebo superpísma, které by v sobě zahrnovalo všechny prostředky ideologického, vizuálního, slovníkového či fonetického významu. Došlo by ke splnutí vizuálních podob komunikace (malba, fotografie...) s textovou formou. Umění a jazyk chtěli lettristé

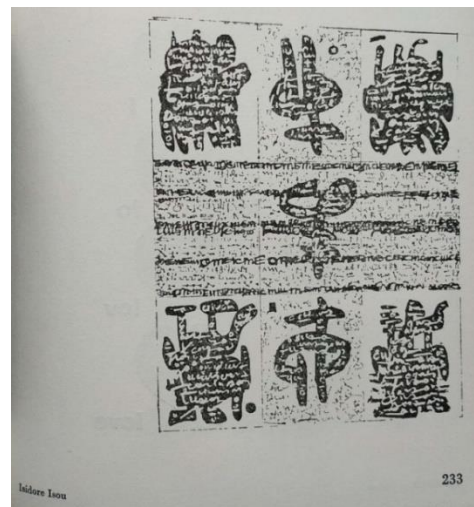
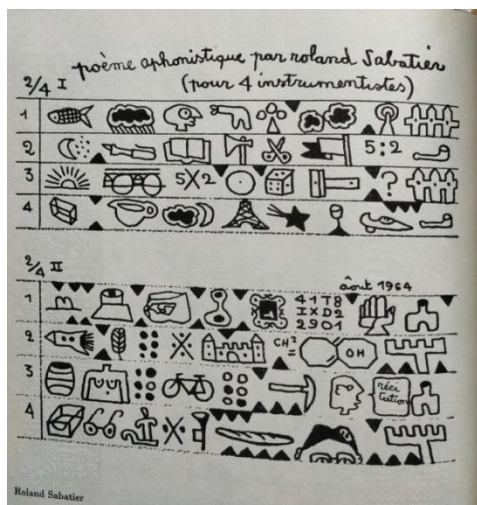
¹³⁵ BURDA, Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii [rozhovor]. *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 430.

¹³⁶ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 3.

¹³⁷ IHRINGOVÁ Katarína. *Vztah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*, Slovensko 2012, s. 32.

¹³⁸ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 3.

pochopit v primární podobě, čímž docházelo k automatizaci jazyka, ke zjednodušení na nejzákladnější znaky, které se postupně transformovaly do znaků vizuálních.¹³⁹



Ukázky z prací francouzských lettristů: Ronalda Sabatiera a Isidora Isoua.¹⁴⁰

V českém prostředí experimentální poezie mohla také navázat na **poetismus** a texty **Karla Teigeho** (1900–1951), který během dvacátých let dospěl v programového mluvčího avantgardy a dopomohl tehdejšímu Československu k zapojení se do světového kulturního dění.

Československé meziválečné hnutí bývá spojováno s názvem devětsilovská generace.¹⁴¹ Její umělecké jádro tvořilo uskupení Devětsil, ve kterém bujely veškeré nové umělecké a metodologické tendence. Ve své tvorbě básníci Devětsilu nenavázali na předválečnou českou uměleckou generaci, naopak inspiraci čerpali ze světových předchozích generací a odkazovali se na díla Apollinaira a Marinettiho (právě v jejich vlivu viděli vlastní kulturní současnost). Tento přístup byl nezbytný, jelikož tehdejší kultura československá byla po první světové válce temná, nevyhraněná a zmatená.¹⁴² Umění mělo být znovu vybudováno na troskách minulého řádu světa a stát se předobrazem světa nového.¹⁴³ Meziválečná generace se tedy vymezovala vůči předešlým vzorům, více se otevírala zahraničním impulsům.

¹³⁹ IHRINGOVÁ Katarína. *Vztah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení*, Slovensko 2012, s. 32.

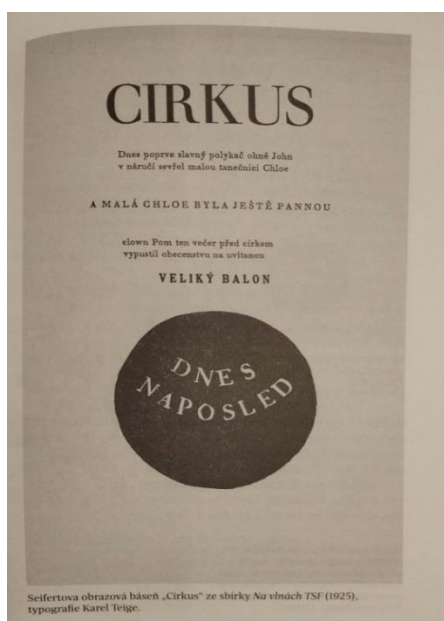
¹⁴⁰ HIRŠAL, Josef. *Experimentální poezie*. 1. vyd. Praha, 1967, s. 224, 233.

¹⁴¹ TEIGE, Karel. *Zápasy o smysl moderní tvorby: studie z třicátých let*. 2. vyd. Praha: Společnost Karla Teiga, 2012, s. 12.

¹⁴² Tamtéž, s. 17.

¹⁴³ PIORECKÁ, Kateřina. *Psaní na dotek: materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885-1989*. Vydání 1. Praha: Academia, 2016, s. 124.

Čeští moderní umělci, zejména ti, kteří tíhli ke konstruktivismu, zanechali řemeslného malířství, opustili tradiční útvar obrazu a ujali se práce v knižním průmyslu. Dospěli tak k novému typu obrazu – obrazu knižnímu¹⁴⁴, spojením své umělecké obrazotvornosti s průmyslovou, mechanickou prací. Také Teigeho významná typografická činnost, čerpající mimo jiné z Apollinairových *Kaligramů* a z Marinettiho *Osvobozených slov*, z podnětů abstraktního malířství a z funkcionalistické architektury, dospěla k osobitému slohu, který se stal zcela originální složkou české meziválečné avantgardy – k obrazové básni (která je charakteristická spoluprací básníka s grafikem). Karel Teige takto předjímal vznik nových uměleckých útvarů, jejímiž nejcharakterističtějšími příklady jsou právě devětsilské obrazové básně, jejichž ukázkou jsou například Nezvalova *Pantomima* (1924), Seifertova *Na vlnách TSF* (1925) nebo Teigeho nejslavnější kniha na Nezvalův text (a nejnámější kniha české meziválečné avantgardy) *Abeceda* (1926), obrazová báseň, propojující moderní poezii, grafický design, tanec a fotomontáž. *Abeceda* se stala zcela unikátní experimentální publikací a ideálem poetistické tvorby Devětsilu.¹⁴⁵ Básníci tímto přístupem postoupili na cestě ke zvizualizování básně až k obrazovým básním, ke splynutí obrazu a poezie.



Ukázky ze sbírek *Na vlnách TSF* (1925)¹⁴⁶ a z básně *Abeceda* (1926)¹⁴⁷.

¹⁴⁴ MICHALOVÁ, Rea. Karel Teige: kapitán avantgardy. Praha: KANT, 2016, s. 243.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 244.

¹⁴⁶ PIORECKÁ, Kateřina. *Psaní na dotek: materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885-1989*. Vydání 1. Praha: Academia, 2016, s. 169.

¹⁴⁷ MICHALOVÁ, Rea. Karel Teige: kapitán avantgardy. Praha: KANT, 2016, s. 57.

6. LITERÁRNÍ EXPERIMENT VE SVĚTĚ – 60. LÉTA

Experimentální poezie byla už od svých počátků fenoménem mezinárodním, každá kultura však experiment pojala svébytně. „*Ve Francii převládaly složité fonetické nahrávky, v Itálii sázeli experimentální básníci na výtvarnou podobu díla, v Německu převládaly logické postupy, my jsme poukazovali na zneužívání jazyka v komunistické společnosti, Brazilci vsadili na názornost a jednoduchost.*“¹⁴⁸

6.1. Důvody vzniku experimentální poezie

Po dvou světových válkách a rozličných technických revolucích se změnil životní styl nejen v Evropě. Co se týče umění a literatury, bylo považováno za přežitek rozvíjet nadále poezii jako výrazové umění, které se ve stylu 19. a počátku 20. století vztahuje k subjektivnímu „já“. Svět se stal technicky organizovaným a s ním i umění. „*Žádné umění citů, žádné umění požitků, žádné umění pro konzumenty, žádné politicko-didaktické umění, nýbrž intelektuální, technologické, kombinatorické umění, které se obrací ke kontrolujícímu rozumu a ne k difúznímu citu; umění, jemuž jde víc o požitek rozumu než o požitky ve slujích emoce.*“¹⁴⁹ Ve světě, který dosud „*nikdy nebyl tak málo přirozený a tak velmi umělý*“¹⁵⁰ zavládly metodické postupy matematicko-technické kombinatoriky. Takovýto civilizační proces vyžadoval kulturnější, umělejší prostředí, což ovlivnilo tehdejší lidské vnímání i psychologické procesy ve vztahu k uměleckým dílům.¹⁵¹

Proč došlo k tomuto programovému obratu k neangažovanosti a laboratornosti umění a začalo se hovořit o „posubjektivní epoše“, o zániku subjektivního vědomí v umění, ústupu interpretace nebo přímého emocionálního působení a převládnutí tendencí k objektivizaci?¹⁵² Podle Karla Miloty zde působilo několik činitelů. Tím hlavním činitelem byly otřesné zážitky z posledních desetiletí, které byly v prostředí vytvořeném moderní technikou, ekonomikou a politikou vnímány stále totálněji a hrozivěji, což mnohé umělce vedlo k pochybnostem o smyslu a vůbec moci umění vypořádat se s těmito impulsy tradičními uměleckými

¹⁴⁸ GRÖGEROVÁ, Bohumila: Jsem přesvědčena o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představivosti a tvořivosti. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 9.

¹⁴⁹ SCHMIDT, Siegfried J. *Člověk, stroj a báseň: Racionální strategie v experimentální poezii*. Vyd. 1. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969, s. 9.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 9.

¹⁵¹ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 72.

¹⁵² MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 407.

prostředky. Realita byla poznamenána strašlivým osudem, na což dle autorů umění nemohlo stačit. Nad chaos se pokoušeli povznést pomocí odstupů cestou abstrakce, která se řídila ideou, že za proměnlivými přírodními formami je realita očištěná a neměnná.¹⁵³ Na vznik nových uměleckých forem také zapůsobila sama doba, kdy spolu s rozvojem technologií tiskoviny nabyly charakteru spotřebního zboží. Linie experimentů v umění časově koresponduje s bouřlivým rozvojem ilustrovaných tiskovin, reklam, ale také s vývojem elektroniky, teorie informace a kybernetiky.

6.2. Místa vzniku experimentální poezie

Experimentální hnutí vznikalo spontánně na několika místech světa. V **Brazílii** se vytvořilo uskupení Noigandres, jejíž členové se sdružovali kolem časopisu *Invençao*. Členové skupiny Noigandres pracovali s nejjednoduššími básnickými prostředky – s vizuálními totemickými kreacemi a slovy-piktogramy – což bylo potenciálně srozumitelné i těm, kteří neuměli číst. Z podobných podnětů vycházel ve svých „konstelacích“ i původem jihoamerický (později usazený ve Švýcarsku) autor Eugen Gomringer.¹⁵⁴ Ve stejné době uváděli někteří francouzští autoři své fonetické skladby, takzvané „crirhythmes“ a „sonnies“, které byly formovány hlasem nebo přírodními či umělými zvuky. Tyto auditivní kreace byly zpočátku jednoduché, později se však pomocí techniky vyvinuly v komplikovaná díla. Ve **Francii** také působila pařížská skupina vizuální poezie, se kterou spolupracoval např. Ferdinand Kriwet či Jochen Gerz. Francouzská experimentální poezie má dlouhou tradici. Je reprezentována především Ilsou a Pierrem Garnierovými, fóniky F. Dufnerem a H. Chopinem, nebo skupinou vizualistů kolem revue „Approches“.¹⁵⁵ Poděkud jiný přínos pro hnutí experimentální poezie měla tvorba **rakouských** básníků Vídeňské skupiny, kteří ve svých textech vycházeli z humoru a grotesky nebo pracovali s nářečím a slangy.¹⁵⁶ Daniel Spoerri, umělec **rumunského** původu, vedl po několik let tzv. Darmstadtský kroužek (členové byli německý dramaturg Claus Bremer a americký básník Emmet Williams) a zasloužil se o v podstatě první mezinárodní antologii konkrétní poezie.¹⁵⁷ **Japonští** experimentální básníci se seskupili kolem avantgardního časopisu *Vou*, který vydával Kitason Katui. Japonští umělci

¹⁵³ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 406.

¹⁵⁴ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. Tête-à-tête; 2, s. 14.

¹⁵⁵ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 4

¹⁵⁶ WIENER GRUPPE, NOVOTNÝ, Pavel, ed. a MIZEROVÁ, Nikola, ed. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. V Praze: Rubato, 2015. s. 11.

¹⁵⁷ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 4

se objevovali i v evropských antologiích, jednalo se např. o Yasua Fujitomiho, Kiyoshiho Iwata, Hira Kamimura a další. S Pierrem Garnierem spolupracoval básník Seiichi Niikuni, společně sepsali manifest spatialismu, který hovoří o nadnárodní poezii, která už nemá být přeložitelná, ale přenosná, protože je vytvořena z lingvistických objektů. Spatialismus je tedy objektivní práce s jazykem, který je pojímán jako materiál, ve kterém básník zbavuje jazyk expresivního, psychologického či historického obsahu, zůstávají pouze struktury. Za podmínek této tvorby jsou autorovi k dispozici jazyky všechny, nejen jeho mateřský.¹⁵⁸ Slavnou se stala i japonská členka Fluxu, Chieko Shiomi, především pro své kreace typu „event“.¹⁵⁹ V dílech umělců ze **Spojených států** se objevují nejrozmantější kreace konkrétní poezie. Nejvíce tyto umělecké polohy reprezentuje mezinárodní skupina Fluxus (představiteli jsou např. zmiňovaná Chieko Shiomi, Emmet Williams, Dick Haggins, Alison Knowlesová, Al Hansen, Larry Freifeld a další). Oblibu si tam mezi padesátými a šedesátými léty získal happening.¹⁶⁰ Práce zmiňovaného Američana Emmeta Williamse zůstávají víceméně ojedinelé, jelikož (podle Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala)¹⁶¹ v nich Williams postoupil snad nejdál v procesu atomizace jazyka. Neomezil se jen na vytrhování slov z větných struktur, ale rozložil slova na hlásky; ve svých textech si pohrává s abecedou a s mechanismem psacího stroje. Tvorba experimentálních básníků v **Anglii** leží mezi ryzím vizualismem čistých asémantických kompozic a verbální realizací. K nejpůsobivějším dílům patří Furnivalovy *Bábely*. Významní jsou pak i umělci jako Thomas A. Clark, Ian Hamilton Finlay, John Furnival, Michael Horowitz a další. Důležitá byla i první mezinárodní výstava konkrétní a kinetické poezie konaná v Cambridgi roku 1964 anglickým kritikem Mikem Weaverem.¹⁶² Experimentální tvorba v **Itálii** má převážně vizuální charakter a je soustředěná kolem časopisů *Tool* a *Modulo*. V Itálii byly také aktivně organizovány mezinárodní výstavy experimentální poezie.¹⁶³ Italští progresivní umělci rozvíjeli kreativní vizuální metody, jako různé koláže a montáže slov, nebo metody fónické, kde vznikaly skladby podobné futuristickým kreacím.¹⁶⁴ V **Německu** se zase tzv. Stuttgartská škola zabývala umělou poezií, jejíž teorii rozpracoval profesor Max Bense. Umělci z tohoto okruhu

¹⁵⁸ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 603.

¹⁵⁹ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 4

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 4.

¹⁶¹ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. In: Plamen, 1964 (6), č. 7, s. 75.

¹⁶² GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 17.

¹⁶³ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 4

¹⁶⁴ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997.. Tête-à-tête; 2, s. 14.

do svých děl zapojili počítačovou techniku a vytvářeli převážně logické texty, permutace a variace.¹⁶⁵

Umění a poezie prošlo v polovině dvacátého století výraznou proměnou. Z nových tendencí se vyčlenila experimentální odnož, která se později rozvětvila do různých kategorií, zohledňující rozličné možnosti práce s básnickým textem (poezie vizuální, fónická, permutační atd.). Toto pojetí poetična našlo svého vykladače v Maxi Bensovi, zatímco v literární vědě převládly strukturalistické interpretace a literárněvědné matematické modely.¹⁶⁶

Koncem padesátých a začátkem šedesátých let se hnutí experimentální poezie rozšířilo nejen v Evropě, ale i na celém světě, především zásluhou německého teoretika Maxe Benseho a autorů, jež se kolem něj soustředili. Společně vytvořili skupinu, kterou dnes nazýváme „Stuttgartskou školou“, do které patřili básníci Helmut Heissenbüttel, Franz Mon, Reinhard Döhl, Ludwig Harig, Wolfgang Schmidt, K. B. Schüffelen a další, i výtvarní umělci.¹⁶⁷ Ve světě, především ve Francii, Anglii, Brazílii, Itálii, v Československu v Japonsku i USA, poté zpočaly velmi rychle vznikat různá uskupení experimentálních tvůrců, kteří, zpočátku izolováni, záhy navazovali písemné i osobní kontakty. Navazování kontaktů se světovými teoretiky a tvůrci u nás zprostředkovali Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou, detailněji o tom pojednali ve svém rozsáhlém memoárovém díle *Let let*, ve kterém jsou zaznamenány proměny české kulturní scény v letech 1952 až 1968. Světoví experimentální umělci společně vytvářeli různé formace, jako byl např. francouzský „spatialismus“, jež měl původ v pracích Ilse a Pierra Gomringerových. „Spatialismus“ pak našel odezvu u jednoho z nejvýznačnějších japonských představitelů Seiichi Niikuniho. Další souhrnné projekty byly edice „Rot“ a „Futura“, které byly vydávány Maxem Bensem ve spolupráci s Elisabeth Waltherovou, v těchto edicích měli možnost publikovat nejen Němci, ale i Francouzi, Brazilci, Rakušané (např. Ernst Jandl a Gerhard Rühm) a Češi. Také v galeriích ve Stuttgartu měli vystaveny své práce umělci z Česka, Japonska, Itálie, Brazílie, Španělska, Anglie, Ameriky i Japonska.

¹⁶⁵ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. *Tête-à-tête*; 2, s. 14.

¹⁶⁶ NOVOTNÝ, Vladimír. *Doslov*. In: GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Trojcestí: (Texty z let 1975-1979)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 281.

¹⁶⁷ GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie*. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, 17.

V brazilském časopise *Invencao* i ve francouzském *Les Lettres* Pierra Garniera, dostali všichni básníci stejnou příležitost k otištění.¹⁶⁸

6.3. Významní autoři světové experimentální poezie

Básníci české experimentální scény se nejčastěji odkazovali na díla Baxe Benseho, Abrahama A. Molese, Helmuta Heissenbüttela, Eugena Gomringera, na skupinu Noigandres a na Vídeňskou skupinu.

Max Bense

Max Bense byl jednoznačně nejvýznamnější osobností zahraniční experimentální poezie a jeho teoretické práce se staly podle Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové „jedním z nezbytných průzorů, kterými je třeba pohlédnout na artefakty jedné linie současné experimentální poezie“¹⁶⁹ a jeho texty byly klíčové k pochopení geneze literárního experimentu. Benseho výzkumy v oboru teorie informace, matematické lingvistiky a jeho zkoumání v odvětví teoretické kybernetiky učinily některé básnické texty srozumitelnějšími a mnohdy i dodatečně zdůvodnily oprávněnost básnických experimentů z konce devatenáctého a počátku dvacátého století (např. práce Mallarmého, Apollinaira nebo Marinettiho). Max Bense také poukázal na hlubokou souvislost mezi významem slova, jeho zvukem, skladbou¹⁷⁰ a jeho optickým obrazem, čímž zadal předpoklady k porozumnění vztahů mezi sémantikou, gramatikou a logikou a umožnil tak vznik dalších postupů k dekódování estetické informace, jež je obsažena ve všech uměleckých dílech. Autorská dvojice Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou však připouští, že pouze samotné Benseho názory nebyly přímým zdrojem tvorby experimentálních textů a kreačí, které Bense a Grögerová s Hiršalem nazývají umělou poezií. Benseho statistická estetika však autorům umožnila přinejmenším přesnější metodologii a ukázala možné cesty zpracování.¹⁷¹

Kromě teoretických prací se Max Bense zabýval i samotnou uměleckou tvorbou textů, ve kterých je pochopitelně toho názoru, že pouhé vyprávění dějů vnějšího světa je opotřebováno a nedosahuje úrovně tendencí moderní inteligence. Pochody vnějšího světa

¹⁶⁸ GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie*. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. Let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997. s. 17.

¹⁶⁹ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila: *Poezie textů*. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 72.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 72.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 73.

jsou podle Benseho metodicky vsazovány zpět do pochodů jazykového světa. Psaní souvislého textu se pro něj stalo problémem materiality jazyka a nezdráhá se psát o materiální epice. Naznačuje, že vše nenáleží vnějšímu, objektivně pojímanému světu, ale vědomé oblasti jazyka. Ve svých pracích úmyslně využívá syntaktických a gramatických poruch jazyka, aby v textu dosáhl dodatečné estetické struktury. Za důležité také považoval přiblížení poezie a prózy formám reflexe a teorie.¹⁷²

Toto pojetí Max Bense uplatňuje dle své knihy *Teorie textů*, kterou vypracoval v souvislosti s vlastní estetikou.

Abraham A. Moles

Velký vliv na experimentální hnutí měl také První manifest permutacionálního umění pařížského vysokoškolského profesora Abrahama A. Molese.¹⁷³ Dle Molese experimentální umělec vkládá svou tvůrčí imaginaci s větším důrazem do bohatství variací než do úsilí, aby jeho dílo odpovídalo přímé realitě, od níž se moderní umění víc a víc odklání. Reálné je podle něj to, co se dá vnímat jako zkonstruované. Podle toho je kultura výraz umělosti okolí. V manifestu je také řečeno, že permutacionální umění může pochopitelně dosáhnout své plné hodnoty jen v epoše strojů, ačkoli jeho základní principy existují již odedávna, protože idea umělecké hry je jednou z velkých myšlenek samotné kultury. „*Umění existuje jen ve svých realizacích. A v okamžiku, kdy moc strojů přispěla lidskému duchu, aby mohl sledovat své vlastní kombinace, jsou před permutacionálním uměním možnosti nekonečné.*“¹⁷⁴

Abraham A. Moles ve svém manifestu permutačního umění říká: „*Permutacionální umění si klade za cíl vyčerpávat systematicky všechny možnosti díla...*“¹⁷⁵ Permutací Moles míní kombinatoriku jednoduchých prvků s omezenou diferenciací. Permutacionální umění je dle něj zcela strukturální, protože izoluje atomy, které zase nanovo skládá do libovolných struktur. Tyto struktury však mohou existovat jen pokud jsou vnímány a recipovány, existují vždy pro svého autora a někdy (ideálně) pro čtenáře. Pokud se tvůrce i recipient podílejí na stejném vnímání, je dosaženo ideální celistvosti a „*poselství bylo předáno*“.¹⁷⁶

¹⁷² HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila: Poezie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 77.

¹⁷³ HIRŠAL, Josef. *O poezii přirozené a umělé*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 9.

¹⁷⁴ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. In: *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 73.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 73.

¹⁷⁶ HIRŠAL, Josef. *O poezii přirozené a umělé*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 9.

Oba teoretikové, Max Bense i Abraham A. Moles, se shodovali v názoru, že ztechničtění civilizace a nová zjištění o tom, že každá informace je postavena ze znaků, tvořících skupiny, struktury nebo útvary, které je možno matematicky popsat, je klíčovým faktorem pro vznik relativně nové oblasti poezie.¹⁷⁷

Helmut Heissenbüttel

Koncem padesátých let pod záštitou tzv. „Stuttgartské školy” tvořil básník Helmut Heissenbüttel. Debutoval knihou *Kombinace* (1954), ve které se vědomě odklonil od přejaté básnické formy a zavrhl melodičnost, náladu i expresi.¹⁷⁸ Následovaly texty s názvem *Topografie* (1956), jež vyšly později z větší části v *Knize textů 1* (1960). Texty z knihy *Topografie* přiblížila Bohumila Grögerová: „(...) jsou to většinou řetězce asociací, místy jakoby automatické. Vyskytují se tu výpovědi, z nichž může pod tlakem básnicko-logického pochodu odpadnout přísudek jako nadbytečný. Autor nutí materiál jazyka k co nejintenzivnějšímu působení nezávisle na konvenčních asociacích. Slučuje známé protismyslné figury do magického obrazu silné, často až tísnivé intenzity.”¹⁷⁹ V roce 1961 vyšla ve stejné úpravě *Knih textů 2*, pak *Knih textů 3* (1962) a *Knih textů 4* (1964).¹⁸⁰ Do roku 1967 vznikla ještě *Knih textů 5* a *Knih textů 6*. Všechny *Knih textů* byly souborně vydány ve Stuttgartu v roce 1980.¹⁸¹

V roce 1965 byla uveřejněna Heissenbüttelova kniha *Prohlášení nosorožce*, která vyšla i v českém překladu Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala v roce 1968. V této knize Heissenbüttel tvoří tzv. exercitia (cvičení), které autor v doslovu sám vysvětluje: „*Exercitia jsou cvičení v duchovním smyslu. Provádíme-li je, opakujeme kánon pohybů, vět (...) cvičíme podle pravidel, která exercitium předpisuje.*”¹⁸² Tyto Heissenbüttelovy tendence záměrně směřují ke konečnému setření hranice mezi autory a čtenáři. Každý čtenář, každý „cvičící“, bude mít podle této tendence možnost stát se autorem.¹⁸³ V *Prohlášení nosorožce* je patrný je vliv Wittgensteina: „(...) můj svět je vymezen hranicemi mého jazyka (toho, co mohu říci a pojmenovat), pak lze tuto větu i obrátit. Skrze vymezení, které poznává komplex

¹⁷⁷ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 73.

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 78.

¹⁷⁹ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 362.

¹⁸⁰ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Básník nového lidského dorozumění*. In: HEISSENBÜTTE, Helmut. Texty. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 99.

¹⁸¹ HEISSENBÜTTE, Helmut. Textbücher 1–6. Stuttgart: Ernst Klett - J.G.Cotta, 1980.

¹⁸² HEISSENBÜTTE, Helmut. *Prohlášení nosorožce*: 5. kniha textů, 3 x 13 víceméně povídek. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 114.

¹⁸³ Tamtéž, 117.

pojmenování, poznávám svět.“¹⁸⁴ Heissenbüttelovo *Prohlášení nosorožce* přináší texty, které jsou díky svému významovému zatížení a dokonce přímé tendenčnosti či angažovanosti experimentálně pracovaných textů řazeny na špičku vývoje experimentální poezie. Karel Milota na Heissenbüttelově tvorbě, zejména v souvislosti s knihou *Prohlášení nosorožce*, oceňuje především to, že „ukazuje nesmyslnost představ o tom, jako by po fázi ‚laboratorního experimentu‘ měl následovat v budoucnu jakýsi ‚užitý‘ či ‚lidový experiment‘, přijatelný a dostupný v případě potřeby i nositelům domácího zápečnictví. Heissenbüttel nezná rozdíl mezi ‚laboratorním‘ a ‚nelaboratorním‘ textem: jeho tvorba je technicky náročná a zároveň velmi sdělná i obsahově.“¹⁸⁵

Klíčovou pro Heissenbüttelovu poetiku se stala jeho teoretická studie *Předpoklady*, ve které pronesl věty, které inspirovaly mnohé jiné tvůrce, v doslovu Heissenbüttelových textů je uvádějí v českém překladu Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou: „...zdá se, že dnes poněkud upadlo v zapomenutí, že literatura sestává nikoliv z představ a obrazů, pocitů, mínění atd., ale z jazyka. To však znamená, že jazyk je prostředkem, že je něčím, co zprostředkuje to, co se chce projevit a uvědomit se.“¹⁸⁶ nebo „Jak mluvíme? Ve formulích. Jak reagujeme? Jako na signály. – Pokusil jsem se postupně prodrat se k jádru. Když selhal způsob, jakým se mluví, znamenalo to vniknout, abych tak řekl, do nitra jazyka, otevřít jej a dotázat se jeho nejskrytějších spojitostí.“¹⁸⁷

Dle Hiršala s Grögerovou dosahuje experimentální poezie v Heissenbüttelových kreačích naprostého vrcholu, a to zejména proto, že Heissenbüttel na rozdíl od jiných podobně tvořících básníků klade do svého díla co nejvíce rovin, od gramaticko-logické struktury přes slovo jako materiál až k filozofickému podtextu, „takže v jeho textech vzniká komplexní a fascinující předivo průsečíků symboliky, statistiky, lingvistiky, přírodních věd a filozofie, z něhož se rodí moderní, znepokojující a současná poezie.“¹⁸⁸ Hiršal s Grögerovou označují Heissenbüttelovo úsilí za „pokus o nové lidské dorozumnění“.¹⁸⁹

¹⁸⁴ HEISSENBÜTTE, Helmut. *Prohlášení nosorožce*: 5. kniha textů, 3 x 13 víceméně povídek. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1968, s. 116.

¹⁸⁵ MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 240.

¹⁸⁶ HIRŠAL, Josef-GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Básník nového lidského dorozumnění*. In: HEISSENBÜTTE, Helmut. *Texty*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 98.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 99.

¹⁸⁸ HIRŠAL, Josef-GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Poezie textů*. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 79.

¹⁸⁹ HIRŠAL, Josef-GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Básník nového lidského dorozumnění*. In: HEISSENBÜTTE, Helmut. *Texty*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965, s. 99.

Eugen Gomringer

Bolivijsko-švýcarský teoretik, výtvarný kritik, historik umění, básník a experimentátor Eugen Gomringer je považován (spolu se skupinou Noigandres) za tvůrce experimentální formy poetiky známé jako „konkrétní poezie“ a ve své revui *Spirale* a v edici *Poesie konkrete* vydával autory z celého světa.¹⁹⁰

Gomringer ve své knize *Konstelace (Constellations, 1953)* stvořil nový lyrický model, tzv. konstelace, ve kterých je jazyk redukován téměř výlučně na vizuální složku. V „konstelacích“ je užito také minimální slovní zásoby a inovativní formy. Psaný text autor vnímá jako pouhý objekt, jehož forma závisí na tvůrci.¹⁹¹ V experimentálním díle Eugena Gomringera dochází k naprostému zjednodušení formy a básně se tak stává rychlou, koncentrovanou, vizuální zprávou, která svým redukováním jazykem a univerzální nadnárodní srozumitelností připomíná svým konceptem nepřímo např. dopravní značení nebo nápisy na letištích.¹⁹² Gomringer totiž usiloval o to, aby veřejnost vnímala a používala básně podobně jako předměty každodenní potřeby. Chtěl odstranit estetickou funkci poezie a nahradit je „utilitárním vztahem“ k dílu.¹⁹³ „Konstelace“ Eugena Gomringera jsou tedy mezinárodní, nadnárodní a nepřeložitelné.¹⁹⁴ „Konstelace“, vycházející původně z principu jazykového, směřují jedním svým pólem k výtvarnému projevu, a proto v ní mizí hranice mezi projevem literárním a výtvarným.¹⁹⁵

Konstelace jsou koncipovány jako hra pro čtenáře, který má za úkol účastnit se této hry, jejíž pravidla má krok za krokem sledovat. V „konstelacích“, jak je Gomringer (a brazilská skupina Noigandres) manifestoval, je čtenář rovněž vyzýván k posunování a přesunování jednotlivých slov, a tím k hledání a zkoušení rozličných významových výkladů.¹⁹⁶ Postavení čtenáře je připodobněno k postavení spoluhráče, „*zatímco básník určil hru.*“¹⁹⁷

¹⁹⁰ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 76.

¹⁹¹ HERNÁNDEZ, I. "Gomringer, Eugen (1925-VVVV)". MCN Biografías, [online], (cit. 25. 6. 2020). Dostupné z: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=gomringer-eugen>

¹⁹² BEAULIEU, Derek. Another piece of reassuring plastic: 8 notes on what the noigandres group taught me. *Canada and Beyond* [online]. Universidad de Huelva, 2017, [cit. 2020-06-23], s. 69.

¹⁹³ Tamtéž, s. 71.

¹⁹⁴ HIRŠAL, Josef. *O poezii přirozené a umělé*. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 10.

¹⁹⁵ HIRŠAL, Josef–GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 75.

¹⁹⁶ SCHMIDT, Siegfried J. *Člověk, stroj a básně: Racionální strategie v experimentální poezii*. Vyd. 1. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969, s. 50.

¹⁹⁷ HIRŠAL, Josef. *O poezii přirozené a umělé*. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 10.

Noigandres

Skupina Noigandres se zformovala v polovině padesátých let Sao Paulu v Brazílii kolem časopisu *Invençao*.¹⁹⁸ Samotný termín „konkrétní poezie“, jenž byl později používán v mnoha programech a textech, byl poprvé zformulován právě touto brazilskou skupinou (společně s Eugenem Gomringerem) roku 1956.¹⁹⁹ Jádrem uskupení tvořili bratři Horoldo a Augusto de Campos (nejznámější umělci uskupení), Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald a Wladimir Dias Pino.²⁰⁰ Členové této skupiny zpočátku vytvářeli plakátové básně a manifesty, postupně se začali zabývat sémantickými a permutačními aspekty jazyka. Někteří se zaměřili na vytváření nových jazyků jak v poezii, tak v próze.²⁰¹

Umělci z Noigandres pracovali s vizuálními totemickými kreacemi a slovy-piktogramy, tedy nejjednoduššími básnickými prostředky, čímž umocnili srozumitelnost jejich děl na mezinárodní úroveň a učinili ji čitelnou pro všechny, včetně negramotných.²⁰² Skupina Noigandres se zabývala konstelacemi, z čehož některé jsou vytvořeny na principu permutačním. Jejich texty jsou plošně uspořádané a mají sémantický charakter. Haroldo de Campos nepojímal literaturu a poezii jako řemeslo, ale spíše jako průmyslový proces, ve kterém je báseň více „prototypem“ než typickým „uměleckým dílem“.²⁰³

Narozdíl od mnohých experimentálních tvůrců, kteří se spíše distancovali od politicko-sociální problematiky, byli členové skupiny Noigandres poměrně společensky angažovaní a svými texty se vyslovovali k nejrůznějším událostem a problémům všedního dne, které je obklopovaly.²⁰⁴

Tvůrčí koncepty Augusta de Campos, Harolda de Campos a Decio Pignatari nejsou omezeny pouze na oblast literatury. Ač tito experimentální básníci měli v Brazílii velký vliv na básnickou praxi, působili obecně na širší uměleckou scénu prostřednictvím svých básní, překladů, kritických esejů a různých interdisciplinárních činností. Také jsou známí svou

¹⁹⁸ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. *Tête-à-tête*; 2, s. 14.

¹⁹⁹ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 3.

²⁰⁰ HIRŠAL, Josef-GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 74.

²⁰¹ BURDA, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce*. Roč. 4, 1969, s. 3

²⁰² KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. *Tête-à-tête*; 2, s. 14.

²⁰³ BEAULIEU, Derek. Another piece of reassuring plastic: 8 notes on what the noigandres group taught me. *Canada and Beyond* [online]. Universidad de Huelva, 2017, [cit. 2020-06-23]. s. 70.

²⁰⁴ HIRŠAL, Josef-GRÖGEROVÁ, Bohumila. Poezie textů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 74.

spoluprací s brazilskými populárními progresivními hudebníky²⁰⁵, se kterými vytvářeli různé experimentální auditivní kreace²⁰⁶ (které v Československu nejaktivněji kvitoval Ladislav Novák).

Koncepty skupiny Noigandres jsou velkou inspirací dodnes a jejich vliv se odráží nejen v moderní poezii, ale zejména v oblasti moderního grafického designu či v moderním stylu hudby.

Vídeňská skupina

„Neoavantgardní“ tvůrčí uskupení Wiener Gruppe (Vídeňská skupina) vzniklo mezi lety 1954 a 1964. Vydělilo se z původního „artclubu“, což bylo zpočátku (kolem roku 1950) seskupení výtvarníků, jež ale záhy začalo přitahovat i literáty a hudebníky s pokrokovým přístupem k umění a kultuře. Artclub tehdy nezastával žádný konkrétní směr, experimentální programové tendence se zformovaly až později. Mezi přední členy Vídeňské skupiny patřili Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Oswald Wiener a do roku 1958 Hans Carl Artmann.²⁰⁷

Po konci druhé světové války umělci pocítovali potřebu zrekapitulovat dosud zapovězené moderní umění a „dohonit“ umění v jiných částech světa. Navzdory konzervativní atmosféře poválečného Rakouska skupina radikálně experimentovala se slovem a živou akcí.²⁵ „*Objevovali jsme vytríbený zvuk mluvené řeči, hovorového jazyka i transformaci dialektu a jeho ‚surreálnou‘ obraznost...*“²⁰⁸ Podnětné pro Vídeňskou skupinu byly jednak hovory s mladými chilskými anarchisty, týkající se metodického vytváření literatury, jednak setkání s konstruktivistickým sochařem Marcem Adrianem, jehož vliv skupině dopomohl k vytvoření koncepce „metodického invencionismu“. Marc Adrian rovněž poukázal na možnost uplatnění zlatého řezu při permutačním zpracování nahodile sestavené slovní zásoby, utříděné podle slovních druhů, což inspirovalo členy Vídeňské skupiny rozličně: Artmann s tímto konceptem pracoval spíše intuitivně v „lyrických verbálních“ a „invencích“, Bayer počítal slabiky

²⁰⁵ PERRONE, Charles A. From Noigandres to "Milagre da Alegria": The Concrete Poets and Contemporary Brazilian Popular Music. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana [online]. University of Texas Press, 1985 [cit. 2020-06-23], s. 58.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 68.

²⁰⁷ WIENER GRUPPE, NOVOTNÝ, Pavel, ed. a MIZEROVÁ, Nikola, ed. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. V Praze: Rubato, 2015, s. 11.

²⁰⁸ WIENER GRUPPE, NOVOTNÝ, Pavel, ed. a MIZEROVÁ, Nikola, ed. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. V Praze: Rubato, 2015, s. 16.

a Rühm na jazyk převedl jisté principy hudebního serialismu. Všichni chtěli dosáhnout absolutní umělosti a pomocí permutačního uspořádání pojmů do vnitřních struktur „*praktikovat básnictví jako návod k použití*“.²⁰⁹ V roce 1954 Gerhard Rühm vytvořil své první konstelace a v dalších letech skupina objevila koncepty jako „konkrétní poezie“, „vizuální texty“, „typokoláže“, „plastické a prostorové texty“, „montáže“ a další.

Umělci z tohoto okruhu byli známí také svým rebelským chováním a nadšením pro progresivní přerod kultury. „*Chtěli jsme světelné reklamy, oproštěné od účelu propagace a vysílající světelné rytmické ‚konstelace‘, dále kulometrovníky se sémantickými signály, spojující se při projíždění kolem do rozsáhlých textových útvarů a tryskové stíhačky, črtající na nebe tvary hlásek a slov.*“²¹⁰ Nikdy neuznávali „hierarchické uspořádání skutečnosti“ a své reformátorské akce hodlali namířit takřka proti všemu.

Docházelo i k akcím, kde dokonce musela zakročit policie, například při prezentaci básní v dialektu v Koncertním domě ve Vídni, kdy šokované obecnstvo považovalo jejich prezentaci za morbidní, nevhodnou, nemístnou a provokativní.²¹¹

I přes nepříznivé domácí podmínky jejich texty přece jen (ojediněle) vycházely – ve sbornících, antologiích, sešitech, časopisech i samostatně. V roce 1960 vídeňské nakladatelství Frick skupinu oslovilo s návrhem vydat sbírku nářečních básní (básní v dialektu).²¹² Z této spolupráce nakonec vznikla nejslavnější sbírka Vídeňské skupiny *hosn rosn baa*, jež byla souhrnným přehledem nové nářeční tvorby, pojatá v osobitém „agresivnějším“ stylu skupiny. Reakce kritiky byly převážně negativní. Zajímavostí je, že na základě několika básní z *hosn rosn baa* byl dokonce v roce 1963 Gerhard Rühm v podezření ze spáchání vraždy a musel se na kriminální policii nechat podrobit výslechu.²¹³ V roce 1964 se však po „spektakulární akci“, velmi divokém a bujarém šansonovém večeru, Vídeňská skupina rozpadla a nedlouho poté Konrad Bayer spáchal sebevraždu.²¹⁴

²⁰⁹ WIENER GRUPPE, NOVOTNÝ, Pavel, ed. a MIZEROVÁ, Nikola, ed. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. V Praze: Rubato, 2015, s. 17.

²¹⁰ Tamtéž, s. 19.

²¹¹ PFEIFEROVÁ, Dana. Achleitner, Friedrich. In: *Iliteratura.cz* [online]. 28. 3. 2019 [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/41345/achleitner-friedrich>.

²¹² WIENER GRUPPE, NOVOTNÝ, Pavel, ed. a MIZEROVÁ, Nikola, ed. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. V Praze: Rubato, 2015, s. 30.

²¹³ Tamtéž, s. 30.

²¹⁴ WIENER GRUPPE, NOVOTNÝ, Pavel, ed. a MIZEROVÁ, Nikola, ed. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. V Praze: Rubato, 2015, s. 36.

Díky překladům Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala byla Vídeňská skupina v šedesátých letech pravděpodobně známější v Československu než v Rakousku.²¹⁵ Jejich překlady vycházely například v časopise Světová literatura a knižně je Bohumila Grögerová a Josef Hiršal vydali roce 1967 v antologii *Experimentální poezie*.

Vídeňská skupina měla nicméně zásadní význam pro další kulturní vývoj Rakouska a stala se ohniskem tehdy ojedinělých progresivních uměleckých tendencí.

Dílo všech těchto autorů z různých částí světa českému publiku zprostředkovali Bohumila Grögerová s Josefem Hiršalem. Učinili tak např. na známé přednášce z roku 1963 uskutečněné v pražském Mánesu, kterou nazvali *O poezii přirozené a umělé*. Ta se opírala o stati již zmíněných teoretiků, básníků a umělců. Jedna z prvních antologií světové experimentální poezie s názvem *Experimentální poezie* vznikla právě v Československu v roce 1967 zásluhou této autorské a překladatelské dvojice. *Experimentální poezii* vydalo nakladatelství Odeon spolu s jejich překladem Benseho *Teorie textů*. Sborník teoretických studií *Slovo, písmo, akce, hlas* vyšel v témže roce v nakladatelství Československý spisovatel. V Praze se roku 1966 také uskutečnila mezinárodně zastoupená výstava „Obraz a písmo“. Politické události na konci šedesátých let však bohužel mnoho živých mezinárodních kontaktů přerušilo.

²¹⁵ PFEIFEROVÁ, Dana. Achleitner, Friedrich. In: *Iliteratura.cz* [online]. 28. 3. 2019 [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/41345/achleitner-friedrich>.

7. LITERÁRNÍ EXPERIMENT V ČESKOSLOVENSKU

7.1. Totalitní 50. léta

Neblahá realita poúnorových let přinesla do československého kulturního prostoru totalitní uniformitu, cenzuru, strojenou jednotvárnost a předepsaný kulturní trend – socialistický realismus. Svobodná činnost divadel, časopisů, redakcí, uměleckých spolků a nakladatelství byla omezena nebo zastavena, nezávislá a autentická tvorba odsouzena k utajené existenci a k víceméně nezákonným aktivitám.²¹⁶ Na většinu umělců padesátých let dopadala tíha doby a k vládnoucí ideologii a socialistickému realismu, který podle nich znehodnocoval psané slovo, pocíťovali absolutní odpor.²¹⁷ Paradoxně však represivní a normativní útlak a dusivé dobové podmínky dopomohly ke zformování specifické povahy tehdejších tvůrčích tendencí,²¹⁸ progresivních uměleckých děl, vymezujících se právě vůči umění oficiálnímu.²¹⁹ Na konci padesátých a v první polovině šedesátých let začal pozvolný rozklad cenzurního a institucionálního omezení kultury a s tím i postupné překonávání totalitní moci. Do poloveřejného či dokonce veřejného kulturního prostoru se sice s obtížemi, ale přece, začala navracet nezávislá, ideologicky nezatížená revoltující tvorba, která utvářela obsah fenoménu tzv. zlatých šedesátých.²²⁰ Od padesátých let, nezávisle na světovém kontextu, se objevují první a ojedinělé experimentální pokusy Jiřího Koláře a Ladislava Nováka, které však vycházejí převážně z poetiky surrealismu.²²¹

7.2. „Zlatá“ 60. léta

První polovina šedesátých let se vyznačovala kulturním rozmachem jak ve světě, tak v Československu. Byla obdobím svobodnější tvorby s lepším přístupem ke kontaktům z celého světa, a to i přes odpor vládnoucího režimu, jenž se pokoušel liberalizaci zastavit. O posunu vpřed v oblasti kultury vypovídal vznik nových časopisů, vzrůst počtu progresivnějších výstav a vydaných děl autorů, kteří se na knižním trhu dosud nesměli

²¹⁶ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 1004.

²¹⁷ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. Tête-à-tête; 2, s. 13.

²¹⁸ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 1003.

²¹⁹ WOLLNER, J. *Hranice experimentu*. str. 7 [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Wollner.pdf

²²⁰ Tamtéž.

²²¹ TOŠKOVÁ, Kateřina: Experimentální poezie ve sbíkách, sbornících, čínech a činnostech. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 182.

objevovat. Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou také na počátku šedesátých let navázali cenné známosti a uzavřeli různé spolupráce, ale i přátelská pouta, s vlivnými osobnostmi z celého světa.²²² „Bylo tenkrát zcela přirozené, že k sobě nacházeli cestu ti, které spojoval společný zájem vymanit se z diktované strnulosti, jít po neprošlapaných cestách a snažit se o osobitý přínos do celosvětových uměleckých proudů a hnutí, která tehdy startovala.“²²³ Vzpomíná Josef Hiršal v roce 1991. „Mohli jsme navázat kontakty s mnoha esteticky spřízněnými jednotlivci i skupinami od Brazilců až po Japonce. To už nebyla jen Evropa. Naši snahou však bylo přinášet vklady ryze české, originální obsahem i formou, rostoucí z etických požadavků nezneužitelnosti slova.“²²⁴

Mnozí čeští básníci na počátku šedesátých let vnímali oficiální literaturu a tradiční subjektivní lyriku jako vyčerpanou a vyprázdňenou. Inspiraci pro svou tvorbu nacházeli v umění předchozích dob. Vycházeli například z typografických kreací meziválečné avantgardy nebo z lettrismu čtyřicátých let, který byl rovněž zaměřen typograficky a v němž bylo užíváno písmo jako základní složky umělecké tvorby.²²⁵ Počátek experimentální poezie také odpovídal éře vědeckotechnické revoluce a s ní souvisejícím přechodem od industriální společnosti k informační, technologický rozvoj měl umožnit přeměnu experimentální poezie v novou univerzální řeč.²²⁶ Čeští literáti a umělci čerpali jak z domácí tradice, tak z mezinárodního hnutí experimentální poezie, které teoreticky vycházelo především ze strukturalismu, sémiotiky a teorie informace Maxe Benseho, jehož kniha *Teorie textů* a myšlenka absolutní informační jednotky, byla pro českou experimentální tvorbu klíčová. Teoretické stati světových teoretiků literárního experimentu přehledně sestavili Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas* (1967).²²⁷

Nejen v Československu, ale i jinde ve světě, byla šedesátá léta obrozením myšlenkového a kulturního proudění, v němž sílil odpor proti vládním i kulturním formám, jež byly považovány za strnulé. Tento odpor vycházel z nutkání osvobodit se od norem a ideí, které zapříčinily hlubokou uměleckou i civilizační krizi.²²⁸ Experiment se stal formou obrany a svobody, silovou hrou o volnější životní a tvůrčí podmínky. „Již v první třetině šedesátých

²²² HIRŠAL, Josef. *Let let: Pokus o rekapitulaci. 2, 1960-1965*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994.

²²³ HIRŠAL, Josef. *Doslov*. In: BARBORKA, Zdeněk. *Poeticko-policejní konfabulace*. Plzeň: Bakalář, 1992, s. 98.

²²⁴ Tamtéž. s. 98.

²²⁵ PIORECKÁ, Kateřina. *Psaní na dotek: materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885-1989*. Vydání 1. Praha: Academia, 2016, s. 267.

²²⁶ WOLLNER, J. *Hranice experimentu*. str. 17 [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Wollner.pdf

²²⁷ *Slovo Písmo Akce Hlas*. Eds. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Československý spisovatel, 1967.

²²⁸ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Let let. 1. úplné vyd.* Praha: Torst, 2007, s. 1004.

let započala u nás nebývalá a překvapivá aktivita na rozsáhlém poli kultury a umění. Tato doba, později odsouzená jako ‚krizový stav‘, byla pro ty, kteří nepřestali věřit v sílu a pravdu uměleckého sdělení, dobou probuzené naděje.“²²⁹

V českém prostředí se experimentální poezie projevovala rozmanitě a originálně. Autoři zde však netvořili skupinu s vyhraněným programem či manifestem, jak tomu bylo např. u Vídeňské skupiny, ale spíše přátelský kolektiv individuálních tvůrců, jehož jádro bylo tvořeno okruhem přátel u „kulatého stolu“ Jiřího Koláře v kavárně Slavii.²³⁰ Také nereprezentovali žádný zarytý „underground“, naopak se často přímo konfrontovali s režimními restrikcemi.²³¹

Na rozdíl od světových experimentálních tendencí, kde šlo spíše o nové užívání jazyka a aplikaci teoretických metod, čeští experimentální básníci svou tvorbu vystavěli na boji proti povrchnosti a bezmyšlenkovitosti, proti vlastním omezením. Hlavní motivací jejich tvorby byla snaha vykompenzovat soudobé zprofanované využívání jazyka, který komunisté znevážili bezobsažným opakováním absurdních ideologických floskulí. Dekonstrukce slovního významu experimentálním tvůrcům v jisté míře umožnilo vymanění se z vlivu této „režimní“ mluvy. Všem tedy bylo společné poznání zneužitelnosti současné převládající poetiky a u všech se odráželo úsilí o nalezení nových nekonvenčních estetických formulací. Česká experimentální poetika se vyznačovala tvořivou hravostí, se kterou autoři zpracovávali jazyk a obraz, každý z nich však experiment pojímal svým způsobem a každý měl také individuální estetický přínos. V textech českých básníků se objevovaly například tendence formálně-vizuální, u jiných zase převažovalo směřování k výtvarnému umění, které tematizovalo znak,²³² byly zde pokusy o fónickou poezii, nalezneme i různá usilování o rozložení jazyka, struktury slov a větného syntaxu, a nebo pak práce s motivem slovní kombinatoriky. V některých dílech převládalo zaměření na svobodnou jazykovou a obrazovou hru, princip náhody, ironii a humor. Nejčastěji však básníci pracovali zejména s vizuální stránkou textu a s typografií, tvořili různé deformace, kompozice a dekompozice lingvistických znaků, které někde vedly až k minimalismu (k liniím a čarám či bodům v prostoru).²³³ Řada básníků tíhnoucí k těmto tendencím se přikláněla k výtvarnému umění.

²²⁹ HIRŠAL, Josef. *Doslov*. In: BARBORKA, Zdeněk. *Poeticko-policejní konfabulace*. Plzeň: Bakalář, 1992, s. 98.

²³⁰ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Let let*. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 1006.

²³¹ Tamtéž, s. 1008.

²³² HLAVÁČEK, Josef. *Česká poezie textů v 60. letech*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 27.

²³³ STEHLÍKOVÁ, Olga: Možnosti a podoby literárního experimentu. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 12.

V šedesátých letech například vznikla tvůrčí skupina Křížovatka, otevřeně se hlásící ke geometrii, objektivitě a strohosti. Členové, kteří se v Křížovatce sdružovali, byli především výtvarníci, u kterých ale byly patrné tendence charakteristické pro experimentální literaturu, tedy propojování výtvarných uměleckých technik s lettristickými kreacemi a literaturou. Taký do ní patřili i experimentální básníci, jako Vladimír Burda a Jiří Kolář s Bělou Kolářovou.²³⁴

Nejvíce zásluh na prosazení experimentální poezie do českého literárního prostoru má nepochybně průkopnická dvojice Josef Hiršal a Bohumila Grögerová.²³⁵ Díky jejich překladatelskému usilí a programovým aktivitám se experiment začal od konce padesátých let a především v letech šedesátých prosazovat jako legitimní tvůrčí metoda, která ovlivnila a inspirovala mnoho umělců: „*Myslím si, že zrovna my jsme v šedesátých letech vystihli novou vlnu zájmu o hru a experiment, který byl i celosvětovou reakcí na zplanění slov. Vynořila se potřeba zbavit se zneužitelné vaty, klišé a falše, kterou jsme zvláště my tady za komunismu vnímali jako něco urážlivého až nemorálního. Pociťovali jsme potřebu řeč nějakým způsobem očistit a vrátit se k pramenům původních významů slov, objevit nové možnosti řeči, což byl celosvětový trend, vedle kterého jsme my Češi měli důvod etický.*“²³⁶

Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou ve své tvorbě prozkoumávali estetické možnosti jazyka.²³⁷ Metodicky a teoreticky vycházeli z myšlenek Eugena Gomringera, Helmuta Heissenbüttela, Abrahama A. Molese,²³⁸ z manifestů Henriho Chopina a Pierra Garniera a především z konceptů Maxe Benseho a jeho negativního vymezení poezie umělé (ve které je potlačen autorský subjekt a tvoří se čistě materiálně) vůči poezii přirozené (jejímž předpokladem je osobní poetické vědomí). Svě vlastní pojetí umělé poezie Hiršal s Grögerovou založili na přesvědčení, že slovo může být současně obrazem i znakem a nikdy není zcela projevem libovůle uživatelů jazyka. Umělou poezii popsali na přednášce v Mánesu v roce 1963 takto: „*Je to poezie, v níž neexistuje žádné poetické vědomí s jeho zkušenostmi, zážitky, pocity, vzpomínkami, myšlenkami, ani představami, tedy žádný preexistenční svět (...)*“

²³⁴ TOŠKOVÁ, Kateřina: Experimentální poezie ve sbíkách, sbornících, činech a činnostech. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 183.

²³⁵ PIORECKÁ, Kateřina. Psaní na dotek: materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885-1989. Vydání 1. Praha: Academia, 2016, s. 300.

²³⁶ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. *Tête-à-tête*; 2.

²³⁷ PIORECKÁ, Kateřina. Psaní na dotek: materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885-1989. Vydání 1. Praha: Academia, 2016, s. 266.

²³⁸ HIRŠAL, Josef. *O poezii přirozené a umělé*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 7.

*jímž by se mohl vztahovat aspekt světa slov na nějaké Já. Následkem toho není možno vyvodit z jazykové fixace této poezie ani lyrické Já, ani fiktivní epický svět.*²³⁹

Josef Hiršal a Bohumila Grögerová byli pořadateli a organizátory různých akcí, diskusí a přednášek zaměřujících se na aktuální informace o postupech experimentální poezie. Mezi nejdůležitější události patřily přednášky v pražském Mánesu *O filozofii jazyka, statistické estetice a literárním experimentu* z roku 1962 a *O poezii přirozené a umělé* z roku 1963. V roce 1968 se zasadili o vznik kolektivní výstavy s názvem *Nová citlovost*, která sloužila i jako programový manifest, oslavující „nový řád“, technickou civilizaci, objektivismus, geometrické tvary a jasné linie.²⁴⁰ Autorská dvojice českému publiku zprostředkovávala teoretické statě a poznatky o zahraničním experimentu v literatuře a především vytvořila rozsáhlou síť kontaktů se světovými umělci a teoretiky z různých států a dokonce i světadílů. Společně obhajovali moderní tendence a sami tvořili různé pokusy a ukázky, sbírky (*JOB-BOJ*, 1968), rozhlasové hry a pořady (*Bestiarium*, 1966) a dokonce i dětské knihy (*Co se slovy všechno poví*, 1965) čerpající z literárních experimentálních technik. Sestavili také antologie shrnující světovou (*Experimentální poezie*, 1967) a českou (*Vrh Kostek. Česká experimentální poezie*, sestavený mezi lety 1967–1968, vydaný 1993) experimentální básnickou tvorbu a uspořádali a vydali i antologii světových uměleckých programů, manifestů a esejů druhé poloviny 20. století (*Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, 1967).²⁴¹ Stali se klíčovými osobnostmi českého kulturního života a působili jako korespondenční styčný bod pro ostatní, nejen české autory, kteří o experimentální tvorbu projevíli zájem.

Experimentální poezie (1967) je nejobsáhlejší antologií zabývající se literárním experimentem na světě, přesto nemohla zahrnout veškeré experimentální postupy a žánry, ani všechny autory či tvůrčí skupiny. I v jejím omezeném formátu se však podařilo informovat o mezinárodním charakteru experimentální poezie. Mnohohlasí antologie se odráží v užití různých jazyků, ze kterých jsou básně, jež tematizují jazykové struktury a groteskní lingvistické aspekty, vytvářeny.²⁴² V antologii *Experimentální poezie* je zastoupena tvorba autorů z celého světa: z Francie například Isidore Isou, Pierre Albert-Birot, Henri Chopin,

²³⁹ HIRŠAL, Josef. *O poezii přirozené a umělé*. In: *Báseň Obraz Gesto Zvuk. Experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví 1997, s. 13.

²⁴⁰ TOŠKOVÁ, Kateřina: *Experimentální poezie ve sbíkách, sbornících, čínech a činnostech. Pandora*, 2007, č. 14, s. 185.

²⁴¹ „Bohumila Grögerová“ *Slovník české literatury po roce 1945*, [online], (cit. 29. 4. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1013&hl=bohumila+gr%C3%B6gerov%C3%A1>

²⁴² HIRŠAL, Josef. *Experimentální poezie*. 1. vyd. Praha, 1967, s. 251.

Pierre Garnier; z NSR Helmut Heissenbüttel, Max Bense, Franz Mon, Reinhard Döhl a další; z Rakouska kupříkladu Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann; experiment v Československu zastupují Milan Nápravník, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Josef Honys, Eduard Ovčáček, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Václav Havel, Ladislav Novák, Emil Juliš, Vladimír Burda, Ladislav Nebeský, Jiří Valoch. Dále zde můžeme nalézt i autory z Japonska, Španělska, Skotska, Anglie, Belgie, Itálie, Řecka, USA, Islandu, Finska, Dánska, Brazílie, Švýcarska a dokonce i z Turecka a Mexika.

Antologie *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (1993) vznikl v podobné době jako sborník *Experimentální poezie* (1967), na který přímo navazuje. Vydání se však dočkal až o mnoho let později. V předmluvě Bohumila Grögerová s Josefem Hiršalem nakrátko zalitují toho, že sborník nevyšel v době, kdy byl sestavován, ale připouští, že „*nová mohutná vlna celosvětově oživeného zájmu o konkrétní, vizuální a konceptuální poezii činí dnes tuto antologii znovu aktuální. Je o to zajímavější, že na naší veřejné literární scéně se od sedmdesátých let podobné tendence neobjevily.*“²⁴³ Ve sborníku jsou zastoupena díla českých tvůrců experimentální poezie z let 1960–1968. Mezi autory jsou Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Ladislav Novák, Ladislav Nebeský, Zdeněk Barborka, Jindřich Procházka, Emil Juliš, Vladimír Burda, Josef Honys a Jiří Valoch. Každý z autorů v antologii dostal prostor k prezentaci svého díla i k popisu vlastních pracovních analýz, typologií, tvůrčích metod a technik, „*aby vynikla osobitost a specifčnost každého z autorů antologie*“.²⁴⁴

Jak bylo výše řečeno, každý z českých autorů experiment pojmá jinak a každý měl individuální estetický přínos. V užití písma se objevovala rozmanitá a originální řešení, která byla mnohdy jen z části inspirovaná světovými impulzy. „*(...) jistá témata, metody zpracování uzrají a jsou ve vzduchu, tak se nelze divit, že se současně objeví bez vzájemného ovlivnění*“²⁴⁵ a nezávisle na sobě. Zejména tvorba Jiřího Koláře přinesla naprosto inovativní přístup k vizuální poezii a písmu-obrazu.²⁴⁶ Ve své evidentní poezii (*Gersaintův vývěsní štít, Básně ticha*) pracoval s fragmentárními texty, v nichž písmena a slova netvořily sémanticky

²⁴³ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Slovo úvodem. In: *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993.

²⁴⁴ Tamtéž.

²⁴⁵ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Let let*. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 855.

²⁴⁶ HLAVÁČEK, Josef. *Česká poezie textů v 60. letech*. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 27.

soudržný celek, ale spíše vizuální kompozici.²⁴⁷ Kolář jako stavební prvky básně tedy neužíval jen klasicky psaná či tištěná slova, ale pomocí vlastních vizuálních výrazových prostředků tvořil koláže, roláže, proláže, různé obrazové a typografické hříčky aj.²⁴⁸ Od šedesátých let se Jiří Kolář věnoval evidentní poezii téměř výhradně. Jeho pozdější takzvané hloubkové básně jsou již čistě vizuálním výtvarným dílem (*Nahoru a dolů*). Kolářova výtvarná umělecká tvorba se pak na druhou stranu přibližuje k básním zásluhou kolážového užití psaného textu (dokumenty, pohlednice, parte apod.), oplývající určitým sémantickým kontextem. Kolář se však nepokoušel setřít rozdíl mezi těmito dvěma odvětvími – výtvarnem a literaturou, šlo spíše o jejich oživení a o ukázání nových možných přístupů k umění.²⁴⁹ Jiří Kolář byl dominantní postavou českého kulturního prostoru, svým přátelům i následovatelům otevíral panorama možností progresivních básnických metod a napomohl zrodu mnohých, později výrazných uměleckých osobností. Takzvaný „Kolářův stůl“ v pražské kavárně Slavii se stal proslulým centrem kulturního vření. „*A byl tu především kulatý stůl s mramorovou deskou v jednom koutě kavárny Slavie na Národní třídě, kde se pravidelně v poledne s Jiřím Kolářem shledávali Josef Hiršal, Jan Vladislav, Kamil Lhoták, Vladimír Burda (...) a další. To byla asi největší škola...*“²⁵⁰

Jinak si počínal Ladislav Novák, který sice podobně jako Kolář tvoří experimentální vizuální díla na pomezí výtvarna a literatury, ale narozdíl od něj pracuje z části s významovou a především fónickou stránkou řeči.²⁵¹ Na počátku své experimentální tvorby (kolem roku 1958) Novák tvořil tzv. onomatopoické básně, jež byly inspirovány jeho prací na překladech básní přírodních národů. Novákovy onomatopoické básně částečně připomínají texty lettristické, jsou sestaveny z hlásek (fónů) a kombinací klasických významových textů s onomatopoiemi (zvukomalebná slova, které foneticky napodobují různé zvuky). Později začal Ladislav Novák své kreace nahrávat na magnetonovou pásku a následně postprodukčně upravovat. Ve stejném období tvořil i vizuální básně, které mnil jako literární paralelu k abstraktnímu výtvarnému umění. Později se věnoval tvorbě tzv. anihilací, spečených a preparovaných textů, čtvrcených (redukované) básní a „asociativních molekul“, ve kterých

²⁴⁷ „Jiří Kolář“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], (cit. 6. 6. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=22&hl=kol%C3%A1%C5%99+>

²⁴⁸ HLAVÁČEK, Josef: Česká poezie textů v 60. letech. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 27.

²⁴⁹ „Jiří Kolář“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], (cit. 6. 6. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=22&hl=kol%C3%A1%C5%99+>

²⁵⁰ HLAVÁČEK, Josef. *Burdova pře s řečí*. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 533.

²⁵¹ HLAVÁČEK, Josef: Česká poezie textů v 60. letech. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 27.

se inspiroval vzorci, které si vypůjčil z organické chemie. Pracoval i s tvořivou destrukcí triviálních předloh (detexty) a ve svých výtvarných počinech vynikl svými tzv. interpretovanými muchlážemi, topologickými kresbami, veronážemi, frosážemi, alchymážemi a zejména svou originální inovovanou formou gestického umění. Od konce šedesátých let také provozoval akční umění.²⁵²

Určitá podobnost s Novákem i Kolářem se dá nalézt i v typogramech a básních-objektech Vladimíra Burdy. Ten ve svých textech pracuje s barvou a prostorovou rytmikou, čímž se Burdovo dílo také blíží výtvarnému umění. Písmové prvky, jež jsou vázané na psací stroj, jsou v jeho díle formovány jako volné, asémantické konstelace, typografické konfigurace nebo „fetišistické objekty“.²⁵³ Vladimír Burda se také věnoval teorii postupů experimentální poezie, ve svých statích se věnoval např. hnutí Fluxus či happeningům a psal studie zabývající se českými autory experimentální poezie. Své básnické sbírky a jednotlivé texty pak Burda koncipoval jako praktické ověření těchto teoretických postupů.²⁵⁴

Dalším důležitým experimentujícím českým tvůrcem je Jiří Valoch, který se od roku 1964 zabýval možnostmi estetického využití vizuálních vlastností textu. Intenzivně se zabýval novými netradičními postupy ve výtvarném umění a v nové hudbě a pokoušel se je aplikovat i do textové roviny.²⁵⁵ Zajímavým reprezentantem českého experimentu je i Zdeněk Barborka se svými procesuálními texty. Významnými autory českého experimentu jsou také Ladislav Nebeský, Jindřich Procházka, Běla Kolářová, Emil Juliš a Josef Honys, Václav Havel a Eduard Ovčáček.

Průřez tvorbou (ze šedesátých let) všech těchto českých básníků je shrnut v antologii *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. V této práci se všem autorům a jejich textům budu podrobněji věnovat později.

²⁵² „Ladislav Novák“ Slovník české literatury po roce 1945, [online],(cit. 6. 6. 2020). Dostupné z:<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1088&hl=nov%C3%A1k+>

²⁵³ PADRTA, Jiří. *Obraz a písmo*. Knižní kultura, č. 11 a 12/1964. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 29.

²⁵⁴ „Vladimír Burda“ Slovník české literatury po roce 1945, [online],(cit. 6. 6. 2020). Dostupné z:<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1366&hl=burda+>

²⁵⁵ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 11.

7.3. Zlomový rok 1968 a dále

Kolem roku 1968 se kulturní poměry uvolnily ještě více a nastal jev, který by se dal nazvat „*velkorysou ediční politikou československých nakladatelství*“²⁵⁶. Experimentální poezie tou dobou již nebyla ničím novým a mohl ji provozovat kdokoli. Různé progresivní akce a výstavy byly čím dál četnější, publikovat se již mohlo „kde co“ a literární časopisy relativně rychle vznikaly a zanikaly.²⁵⁷ Experimentální poezie byla v roce 1968 v podstatě světovým trendem a její autoři si pomalu začínali pokládat otázku, jak je vlastně prostor pro tuto poezii velký a není-li už vyčerpán. Všimli si, že se stále ojediněleji objevovaly nepřevzaté tvůrčí metody, původní tvůrci a texty, které by byly originální. Bylo tomu tak patrně proto, že se experimentální tvorba vzdala sémantiky a stavěla na teoretických metodách tak bohatých a propracovaných, že se to mnohým jevilo až neúnosné. A kdo neměl dostatečnou teoretickou průpravu, nemohl experimentální báseň řádně vychutnat, jelikož jeho čtenářské zkušenosti zkrátka nemohly postačovat k porozumění díla.²⁵⁸

Bohumila Grögerová k tomu v rozhovoru s Petrem Kotykem říká: „*V roce 1968 jsme na kongresu moderní poezie v Karlsruhe upozornili na cosi, čemu nelze zabránit a co dnes nabylo obrovských rozměrů. Hovořili jsme o tématech a tvůrčích postupech, jejichž počet je konečný a jejichž rezervoár byl už tehdy před naplněním. Problém se týkal, jak jsme se domnívali, jen určité skupinky lidí, kteří pracují se slovem. Ale masmédia dnes působí na celé lidstvo a, zfúzovaný v obří síť obklopující zeměkouli, ho dennodenně víceméně stejným způsobem ovlivňují...*“²⁵⁹

Již po roce 1969 byla experimentální tvorba vyloučena z oficiální komunikace²⁶⁰ a vše, co umělci a literáti za celé desetiletí vybudovali, smetla normalizace. Periodika, která byla příznivě nakloněna experimentu byla zrušena, nakladatelství byla ideologicky usměrněna, šance na publikování původní tvorby moderního typu úplně zanikly a vydání s tematikou české experimentální literatury, která byla již připravena, byla zrušena). Jiří Kolář natrvalo emigroval, Vladimír Burda a Josef Honys již nežili a Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou

²⁵⁶ HIRŠAL, Josef. Let let: Pokus o rekapitulaci. 2, 1960-1965. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 18.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 18.

²⁵⁸ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 844.

²⁵⁹ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. Tête-à-tête; 2, s. 29.

²⁶⁰ PIORECKÁ, Kateřina. Psaní na dotek: materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885-1989. Vydání 1. Praha: Academia, 2016, s. 303.

se na dlouhou dobu dostali pod hledáček státní kontroly, což přirozeně vedlo k omezení mezinárodních styků.²⁶¹

V souvislosti se sedmdesátými léty se dá hovořit o určité stagnaci a retardaci v celém českém umění. U nastupující generace došlo k deziluzi z modernistických programů. Návaznost na progresivní tvorbu si uchovali jen někteří autoři, kteří prošli zkušeností svobodného tvůrčího vzepětí v šedesátých letech. Experimentální literatura, ale i výtvarné abstraktní a konceptuální umění, se octly v krizi, která v následujících osmdesátých letech vyvolala nástup postmoderny s návratem figurace a předmětnosti i tradičních výrazových prostředků.²⁶²

Ve světě však progresivní tendence pokračovaly i nadále. Na experimentální poezii šedesátých let, jež pracovala se slovy a jejich významy, navazovala koncem let sedmdesátých abstraktní, nesémantická poezie, která pracovala již jen s pouhým užíváním jednotlivých písmen. To se rozvinulo v různé vizualizované, mnohdy až kaligrafické druhy poezie, jako byly rozličné typy koláží, fotomontáže, a nové „abecedy“. Slova jako znaky byly zrušeny, nastoupil vizuální pohyb, pracující grafickým rytmem.²⁶³ Poezie se stala podívanou. V sedmdesátých letech se také rozšířily umělecké formy jako performance, bodypoem nebo gestická recitace. Experimentální poezie směřovala po sedmdesátých letech ke konceptuálnímu umění.²⁶⁴

²⁶¹ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 321.

²⁶² Jasná zpráva: geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku. [Plzeň]: Galerie města Plzně, 2007, s. 8.

²⁶³ GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie*. In: Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let. Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 18.

²⁶⁴ TOŠKOVÁ, Kateřina: Experimentální poezie ve sbírkách, sbornících, činech a činnostech. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 186.

8. SVÉBYTNÉ PODOBY ČESKÉ EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE

Tato kapitola bude zaměřena na jednotlivé autory a jejich díla. Pozornost bude věnována básníkům, kteří se svou tvorbou zapojili do experimentálního hnutí šedesátých let a jejich práce byla zahrnuta v antologii *Vrh kostek*.

8.1. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová

Josef Hiršal a Bohumila Grögerová patřili od šedesátých let minulého století k nejdůležitějším osobnostem mezinárodní experimentální scény. Autorské dvojici se ve světě dostávalo daleko více pozornosti a uznání než v Československu, jejich tvorba byla zastoupena na všech významných výstavách a byli žádanými hosty různých kolokvií a autorských čtení. Díky jejich jazykovým znalostem a v nemalé míře také díky jejich lidské otevřenosti si získali přátelství a spojení se všemi autory a teoretiky, s nimiž navázali kontakt.²⁶⁵ Jejich jazykové znalosti pramenily z intenzivního zájmu o překladatelskou činnost (proslavili se například překladem díla Christiana Morgensterna), ke které se v padesátých letech upnuli z důvodu přerušování kontinuity české poezie se soudobou poezií evropskou a také kvůli nemožnosti publikovat vlastní původní texty. Překládání poezie se pro autorskou dvojici stalo prvním impulsem k tvorbě vlastní experimentální poezie, protože posunulo jejich tvůrčí zájem ke slovu samotnému. „Překládání vyžadovalo pochopit básnické dílo jako kód v jeho globalitě, analyzovat jeho jednotlivé složky, dekodovat je a podat v českém jazyce adekvátní ekvivalent (...) byl třeba podrobný intelektuální rozbor a vysloveně řemeslný přístup k originální předloze.“²⁶⁶ Při překládání bylo třeba znova a znova ověřovat racionální základ básnické tvorby, což Hiršala s Grögerovou dovedlo k přesvědčení, že poezie vzniká primárně ze zpracování jazykového materiálu, a z víry, že forma básnického díla je důležitější než obsah.²⁶⁷ Jejich druhý impuls vedoucí k experimentu pramenil z oblasti morální, ze skepse k soudobým oficiálním kreačím, které z jejich pohledu ztratily schopnost komunikovat a byly

²⁶⁵ Z rozhovoru *O racionálních strategiích v experimentální poezii, literární vědě a mediální společnosti*. Siegfrieda Schmidta se ptali Alice Jedličková a Michael Wögerbauer [rozhovor]. *Česká literatura*, 2009 (4), s. 534–541.

²⁶⁶ HIRŠAL, Josef–Grögerová, Bohumila: Český básnický experiment. *Tvář*, 1965, č. 1, s. 4–5.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 4–5.

nepůvodní a zneužitelné. Třetím impulsem, který jen dovršil předchozí podněty, pak bylo setkání s časopisem *Augenblick*, k němuž se dostali prostřednictvím Jiřího Koláře, a který přinášel teoretické texty Maxe Benseho i jednotlivé statě či ukázky experimentálních básníků z mnoha zemí (přímá inspirace i kontakty se zahraničními tvůrci byly tedy navázány až poté, co se experimentální tendence začaly vyvíjet i u nás), a také návštěva výstavy rakouské knihy v roce 1959, ve které Hiršal s Grögerovou poznali nová neznámá jména a netradiční grafickou úpravu knih. Autory zvláště nadchla kniha věnující se soudobé rakouské poezii s názvem *hosn rosn baa*, ve které byly k vidění vizuální texty a básně v dialektu autorů Friedricha Achleitnera, H. C. Artmanna, Gerharda Rühma a dalších. „*Tohle znamená opravdu radikálně nový vztah k poezii, to je rozšířená poezie.*“ Referovali se zaujetím čeští autoři. „*Tedy taky takhle se píše ve světě poezie.*“²⁶⁸ Tou dobou byli Hiršal s Grögerovou považováni za klíčové postavy pražského kulturního života, začali budovat zahraniční síť kontaktů, překládali a zprostředkovávali mezinárodní teorie a praktické ukázky spojené s experimentální poezií.²⁶⁹ Inspirováni touto podnětnou činností a přitahováni různými formami intelektuálních her, začali od šedesátých let rozvíjet i vlastní autorské experimentální texty a brali si dokonce lekce z vyšší matematiky, aby vystačili na moderní logiku, matematiku a kybernetiku.²⁷⁰ Přes občasnou „zvědečtělou“ experimentální poezie však Grögerové s Hiršalem šlo více vždy jen o poezii, nikdy o vědu. „*(...) investovali jsme do ní svou vůli a energii tak, aby to na druhé nějak působilo. V každém díle se stýká formálně-materialistický pól s pólem duchovním. Uvědomujeme si, že jazyk je materiál (...) jazyk není jen fenomén kombinatorní, je to živá věc, každé slovo je nabitou energií a má sílu, aby vyvolalo reakci.*“²⁷¹ Bohumila Grögerová s Josefem Hiršalem tvořili převážně společně, z čehož každý z nich do textů dodával svou tvůrčí autentickou hodnotu. „*O naší spolupráci (...) řekl Ernst Jandl, že ‚Grögerová dodá grunt, Hiršal glanc‘, a myslím, že to vystihl.*“²⁷²

Od počátku autorské spolupráce se v jejich tvorbě se objevují dvě základní linie: poloha lingvistického, grafického a stylistického experimentu, a poloha dokumentární, ve které autoři

²⁶⁸ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let: pokus o rekapitulaci. 1. Praha: Rozmluvy, 1993, s. 350.

²⁶⁹ WOLLNER, J. Hranice experimentu. str. 16-18 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Wollner.pdf

²⁷⁰ HIRŠAL, Josef. Let let: Pokus o rekapitulaci. 2, 1960-1965. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 82.

²⁷¹ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová – Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. Tête-à-tête; 2, s. 25.

²⁷² Tamtéž, s. 42.

usilují o autenticitu při postihování kulturních a společenských jevů v proměnách času. Žádná z linií se však nerozvíjela samostatně, ale naopak vždy ve vzájemném podnícení.²⁷³

Prvním vydaným experimentálním textem Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové je dětská knížka *Co se slovy všechno poví* (1964), která je nabitá humorem a tvůrčí invencí. Obsahuje rébusy, nápadité hříčky se slovy a jejich významy a svými náměty, určenými pro spolupráci s dětmi, podněcují hravost a pobavení. Podstatnou složkou tohoto textu je také výtvarný doprovod.

Tato kniha určená dětem však v době svého vydání měla potenciálně „protisocialistický“ charakter a Karel Milota ji označuje za „velkolepý podvod“ na komunistických literárních činitelích: „(...) *experimentální poezie tu vstupuje do čtenářského povědomí zadními vrátky, schovala se za jazykové hry dětí na letním táboře, využila dobrých ilustrací a excelentní sazby ke kreacím, jež při vši zdánlivé nezávaznosti ukazují úžasný potenciál svobodné jazykové tvorby.*“²⁷⁴ První vydané experimentální dílo tedy vyšlo „v přestrojení“ za dětskou literaturu.



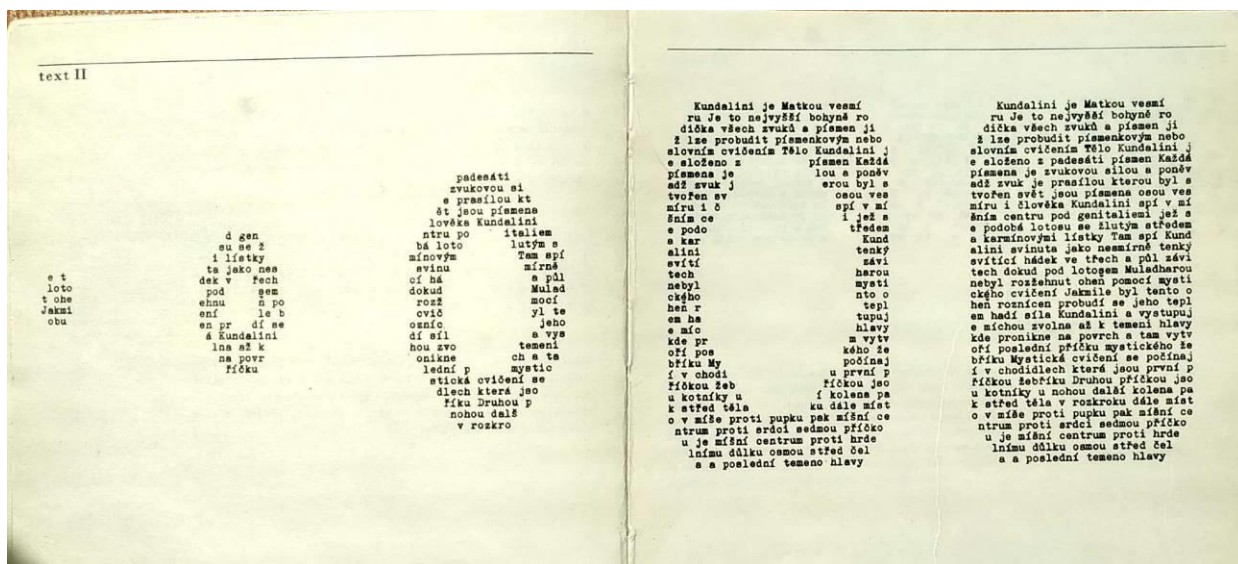
Ukázka z knihy *Co se slovy všechno poví*.²⁷⁵

²⁷³ KOPÁČ, Radim: Štěstí v čase (doslov). In: GRÖGEROVÁ, Bohumila. Čas mezi tehdy a teď. Vyd. 1. Praha: Klokočí, 2004. 123 s. Edice současné české poezie; sv. 27, s. 120.

²⁷⁴ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 257.

²⁷⁵ HIRŠAL, Josef. *Co se slovy všechno poví*. Praha, 1964, s. 6.

Za stěžejní dílo Bohumily Grögerové a Josefa Hirsšala je pokládána sbírka *JOB-BOJ* (1968), která obsahuje texty z let 1960–1962 a už její název je slovní hříčkou (*JOB-BOJ*, tedy Josef – Bohumila – Bohumila – Josef). Vznikla na základě poznání podobných snah ve světě, mnohé básnické metody jsou přímo opřeny o teoretická tvrzení autorů Maxe Benseho, Abrahama Molese, Helmuta Heissenbütele aj. Některé kreace vznikly jako demonstrace teorie a naopak. Vznikl tak jakýsi vzorník možných metod při tvorbě experimentální poezie, a „protože je celá vybudovaná na racionalistickém základě s předem prodiskutovanými záměry a předem stanovenými postupy, je zcela nerozpoznatelné, kdo je autorem které kreace“.²⁷⁶ Sběrka je rozdělena do dvanácti oddílů nazvaných *Vznik textu*, *Gramatické texty*, *Logické texty*, *Stochastické texty*, *Syngamické texty*, *Intertexty*, *Objektáže*, *Příslovní*, *Partitury*, *Portréty*, *Mikrogramy* a *Koacerváty*. Autoři zde prakticky demonstrovali řadu způsobů různých možností psaní experimentálních textů. Básnická sbírka ale nemá charakter instruktivní, nýbrž především umělecký. Texty v této sbírce jsou koncipovány převážně vizuálně a pracují se slovní sémantikou. V úvodním oddílu s názvem *Vznik textu* se například vyskytuje vizuálně sémantický *text II*, kde výchozí text „Kundalini je Matkou vesmíru Je to nejvyšší bohyně rodička všech zvuků a písmen...“ geometricky tvoří redukující se obrazce tvar podlouhlého oktagonu. Tento oddíl dále zahrnuje texty, které popisují metodu tvorby a současně ji vizuálně ilustrují.

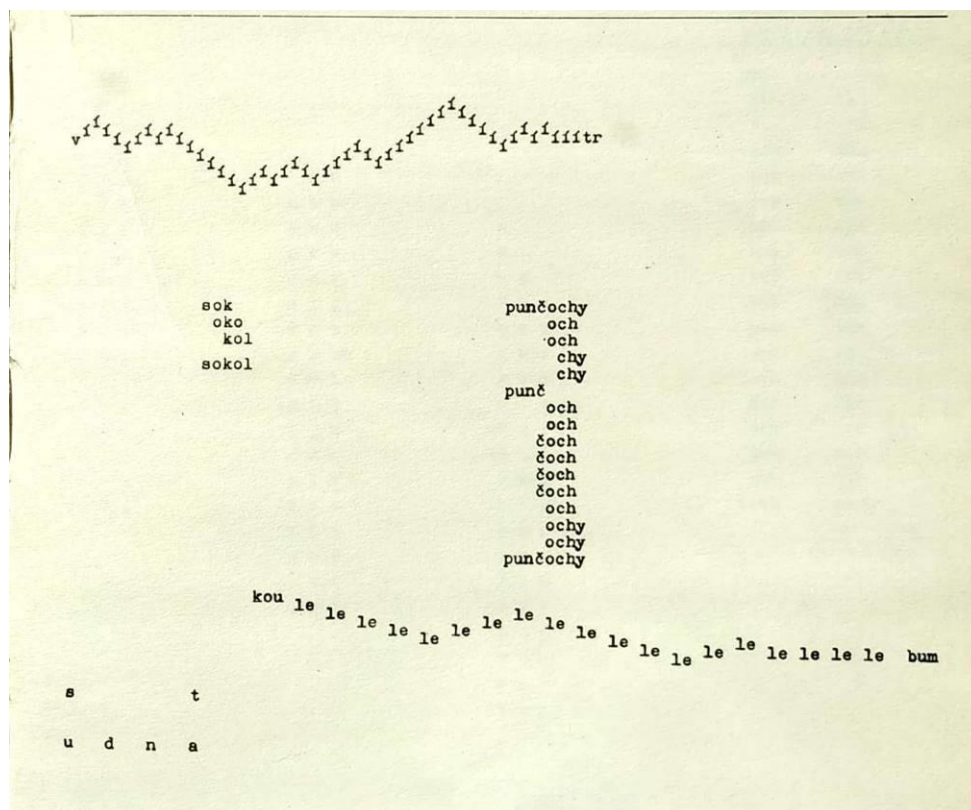


Ukázka z oddílu *Vznik textu: text II*.²⁷⁷

²⁷⁶ BURDA, Vladimír: Poezie nového vědomí [rozhovor]. *Lidové noviny* 1967 (16), č. 22, s. 4.

²⁷⁷ HIRŠAL, Josef. *Boj*. 1. vyd. Praha, 1968, s. 11.

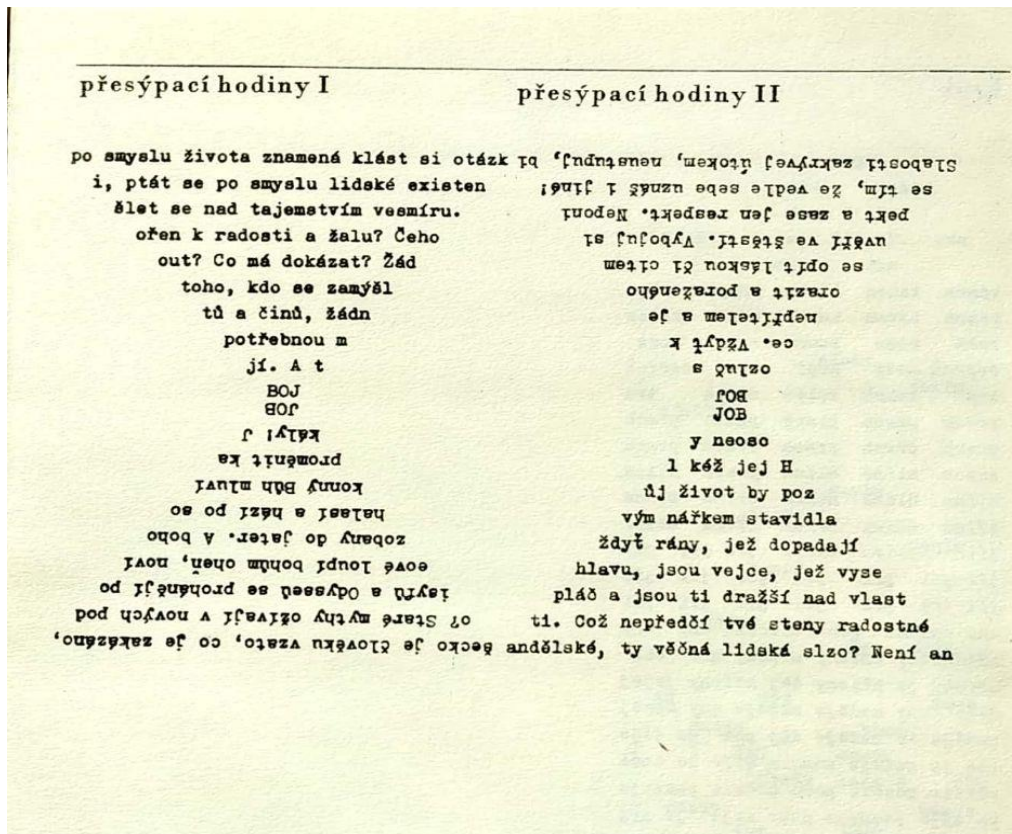
V *Mikrogramech* je vizuálně ilustrován význam slov. Například prostřednictvím slova „vítr“, který multiplikací písmena „í“ a typografickým klikatěním opticky znázorňuje významovou stránku daného slova.



Mikrogram.²⁷⁸

V *Objektázích* jsou texty ztvárňovány jako objekty. Například básnický text o smyslu života je zde formován do tvaru přesýpacích hodin, přičemž slova v úplném středu jsou dvě zrcadlově obrácené zkratky „JOB-BOJ“. Tento text se tedy dá číst doslova ze dvou různých úhlů pohledu, což je sémantika, která může představovat dvě zrcadlicí se tvůrčí síly, které se podílejí nejen na této básnické sbírce, ale i na vzájemném životě, který plyne jako písek v hodinách.

²⁷⁸ HIRŠAL, Josef. Boj. 1. vyd. Praha, 1968, s. 117.



Objektáž *přesýpací hodiny I* a *přesýpací hodiny II*.²⁷⁹

V *Portrétech* se „roztroušené“ písmena na stránce vizuálně sdružují na základě významu a rozvíjejí se v ploše stránky (například v *textu I*, kde se po roztěkaném bloudění skrz roztroušená písmena, která se částečně někde mohou jevit jako „láska“, „skála“, „svinoval“, na konci stránky vítězně dostáváme ke konečnému slovu „sláva“. Jako celek tak báseň pravděpodobně tvoří myšlenkový portrét nějaké určité osoby).

K vizuálním textům se řadí i tzv. *Stochastické texty*, jejichž organizace textu je přísně naprogramována.

²⁷⁹ HIRŠAL, Josef. *Boj*. 1. vyd. Praha, 1968, s. 95.

abeceda z Odyssea

A A
 B oiB
 C outíC
 D en bleD
 E ho dubovE
 F shupl s laF
 G ně.Takový AnG
 H n.Měl jsi z něH
 CH áhajícím se straCH
 I ebe,že musí zastřelI
 J očil se své výšiny a J
 K hadr na nos.Nová umělecK
 L ro naše irské básníky:sopl
 M ež Algy nazývá:sivé,sladká M
 N svírá šourek.Epi oinopa pontoN
 O ěch prasatech.Já jsem jediný,kdO
 P kou krev,jenže injikovanou na nesP
 R ástosti.Vyloupnuté jablko,plněné cukR
 S í dveře."Máš klíč?"ptal se nějaký hlaS
 T sladkým hlasem,ukazuje své bílé zuby poT
 U om měli,"řekla stařena,"a stydím se,že toU
 V pčil před nimi dolů směrem k čtyřicetistopoV
 Y ojující odzbrojoval a potíral její heresiarchY
 Z té žebro je pryč,"zvolal."Já jsem Übermensch.BeZ

55

Stochastický text *abeceda z Odyssea*.²⁸⁰

Sandburgův kompas

slavný talíř
 plané olouchy
 bublající starostu
 smičení lidí
 ruda divyanka

S
 M
 V
 E
 R

modrý dým
 prožluklý bůh
 lidská žičta
 pňoucí se kletba
 námořní alidž

Z Á P A D

modrá hra
 skřítený Hamlet
 zřívající ruce
 čarodánská
 přerývaná kloubky

V F C H O D

armaturní rma
 strupatá sece
 sešedlý tráh
 jil
 káře
 mládoj lopota

I
 H

59

Stochastický text *Sandburgův kompas*.²⁸¹

²⁸⁰ HIRŠAL, Josef. Boj. 1. vyd. Praha, 1968, s. 55.

²⁸¹ Tamtéž, s. 59.

Ve sbírce jsou i nevizuální texty, které operují jen s (mnohdy převzatým) výchozím textem, jeho sémantikou a různými možnostmi, variacemi a deformacemi syntaktických pravidel (jsou to *Gramatické texty*, *Logické texty*, *Syngamické texty*). Všechny oddíly jsou také protkány principem hry.

Texty ze sbírky *JOB-BOJ* se objevily i v antologii *Vrh kostek*, kde bylo všech dvanáct oddílů rozšířeno o věcné vysvětlení jednotlivých technologických postupů a metod tvůrčího psaní:²⁸² Ukázky z této sbírky otiskly v Československu například časopisy *Tvář* (1965) a *Výtvarné umění* (1966). Ve světě byly zveřejnovány již od roku 1962. V Brazílii ukázkou publikoval časopis *Invencao*, v Nemecké spolkové republice *Nesyo*, *die Sonde*, *Diskus*, *Splitrer*, ve Francii *Les Lettres*, *OU* a *Approches*, v Itálii *Modulo* a *Antipiugiú*, v Belgii *Tafelronde*, v Rakousku *Manuskripte* a ve Velké Británii *Tlaloc*. Úryvky ze sbírky byly otištěny v různých edicích a jednotlivé ukázky byla vystaveny na výstavách v Mexico City, v Modeně a v Mantově.²⁸³

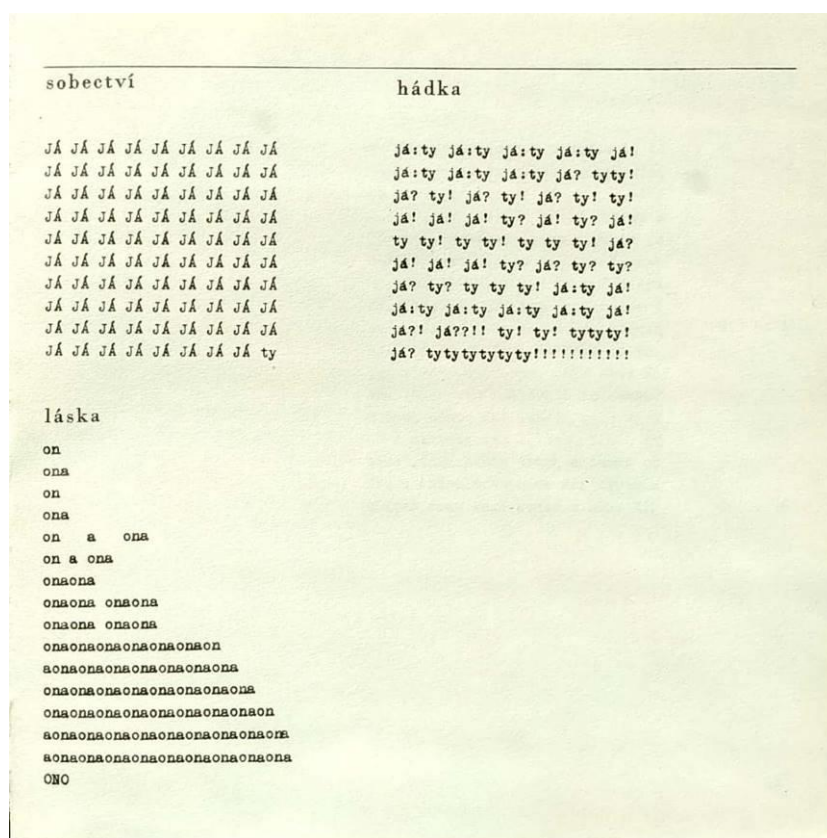
Nepříliš známou součástí tvorby Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové jsou rozhlasové hry, reprízované bývají vzácně a stále zůstávají nevydané. Většina her, až na dvě výjimky, nikdy nezazněly v českém éteru, jelikož byly původně psány pro západoněmeckou rozhlasovou scénu. O rozhlasové tvorbě autorské dvojice a zvláště o oněch dvou u nás zveřejněných hrách pojednal v roce 2014 Pavel Novotný v revue *Souvislosti*.

Jedná se o hru *Lunovis* (aneb *Měsíčku na nebi hlubokém*, 1969), jež je tvořena zvukovou koláží ze záznamů Apolla 11, *Cyranova měsíčního dobrodružství* apod., a o hru *Zweiäugiges Wortspiel* (aneb *Slovní hra o dvou očích*, napsanou kolem roku 1970), která prezentuje tvůrčí a zároveň milostný dialog inspirovaný Kolářovým dvojportrétem autorské dvojice. Hra představuje rozhovor ženského a mužského oka, z čehož jsou ženským i mužským hlasům přisouzeny opačné strany sterea. Podobnost s námětem této rozhlasové hry se nachází také v jednom gramatickém textu sbírky *JOB-BOJ* (*sobectví, hádka, láska*). U obou rozhlasových her se jedná o přímé promítnutí experimentální poezie do oblasti zvuku. Hry postupují způsobem klasicky literárním, ale v duchu intermediální experimentální poezie jej posouvají do akustické roviny. Obě hry byly psány jako partitura nebo textový rozpis, protože autoři postrádali hlubší technické znalosti stereofonie a při nahrávání postupovali

²⁸² GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 283–321.

²⁸³ HIRŠAL, Josef, GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Job-Boj*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1968, s. 130

zcela intuitivně. Stereofonní technologie umožňovala rozmístění textového materiálu pro zformování jeho konstelace, které byly vnímány prostorově v dimenzích vpředu-vzadu, blízko-daleko, vlevo-vpravo apod.²⁸⁴



Gramatický text ze sbírky *JOB-BOJ*.²⁸⁵

Dalším významným experimentálním dílem je kniha *Meandry*, kterou napsala Bohumila Grögerová samostatně. Texty, charakterizované autorkou jako „ironické modelové texty“, pochází z let 1963–1968, a protože byly v roce 1969 Mladou frontou odmítnuty jako „příliš experimentální“,²⁸⁶ byly vydány nejdříve v německém překladu v roce 1970. V Česku pak až v roce 1996 v Edici poezie nakladatelství Torst, doprovázené čtyřmi „kresbami světlem“ Běly Kolářové.

Kniha experimentálních próz je rozdělená do čtyř oddílů, z čehož každý z nich obsahuje tři krátké texty, ve kterých je nejčastěji předmětem jazyk ve vztahu k individuálnímu

²⁸⁴ NOVOTNÝ, Pavel: Dvě zapomenuté hry (K německé rozhlasové tvorbě Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala). *Souvislosti*, 2014, č. 4, roč. 25, s. 30–43.

²⁸⁵ HIRŠAL, Josef. *Boj*. 1. vyd. Praha, 1968, s. 33.

²⁸⁶ Viz. Poznámka autorky in: GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Meandry*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1996. 73 s. Poezie; sv. 16, s. 72.

já a k realitě. Texty tematizují jazykové struktury a slova, která oscilují mezi jejich „označujícím“ a „označovaným“: „*Nejraději mám bezesporu slovo krychle. Musím však mít po ruce měřítko, abych je nezaměnila za slovo kvádr.*“, a která se ukazují jak ve vztahu k pozorovateli: „*zavřu-li levé oko a pozoruji slovo krychle pravým okem, uskočí do prava...*“, tak s humornou nadsázkou s poukazem na sémantiku slova v psaném textu: „*slovo totiž je totiž...*“ Grögerová také ironizuje stylistiku odborného jazyka, když popisuje nejbanálnější události jako odosobněný, exaktní či technický výklad: „*A, které patří do třídy individuí, hledá B, které patří rovněž do třídy individuí*“ nebo když podrobuje vědecké analýze tvrzení „*my jsme Češi*“, ve které nakonec dojde k definitivnímu tvrzení, k „*radostnému závěru, že ‚pojem Čech‘ nelze ničím nahradit.*“ Prózy se dají chápat i jako logická mentální cvičení: „*Většina já, jež mé já jmenuje ty, považuje každé další nebo jen některé další já této skupiny za ty*“, ve kterých může být spatřováno ovlivnění logickými texty Wittgensteinovými – zvláště pak také když Grögerová tvrdí: „*Redukujeme-li svět, dojdeme ke gramatice.*“

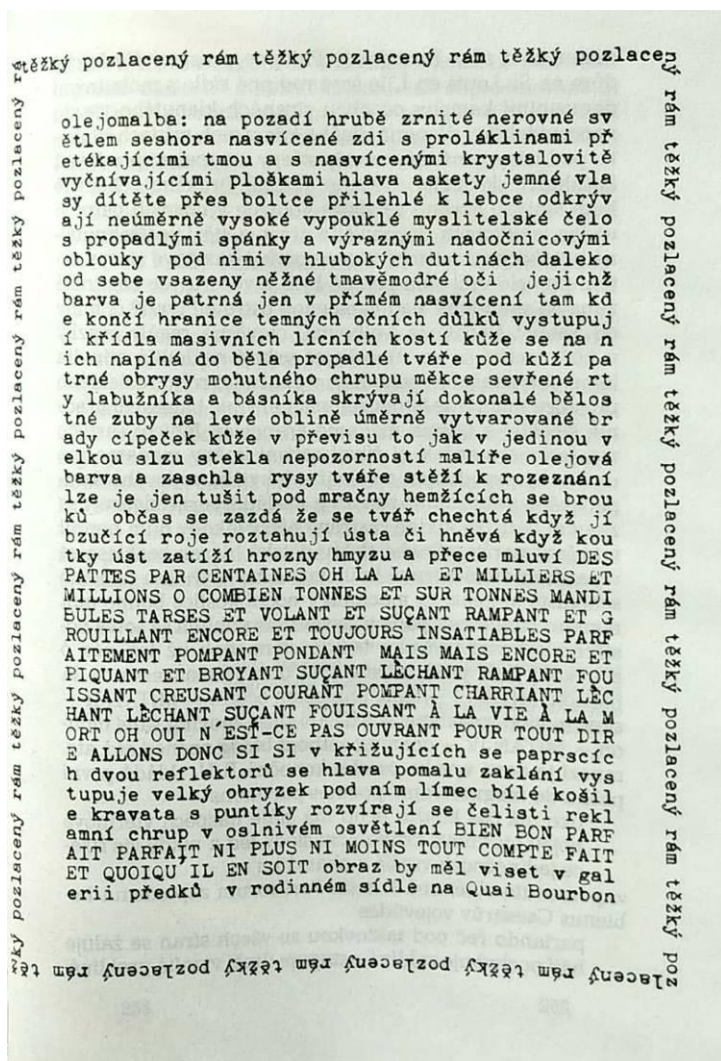
Druhou linii tvorby autorské dvojice reprezentují experimentální prózy *Preludium*, *Mlým* a *Kolotoč*, původně samizdatové texty z let 1975–1979, jež byly vydány v roce 1991 pod souborným názvem *Trojcestí* s doplněním ilustrací Jiřího Koláře. Sami autoři o tvůrčí činnosti na těchto textech řekli: „*Naše deníkové záznamy v ‚Preludiu‘ jasně prozrazují autora, ale např. konstrukci ‚Mlýna‘ navrhla Bohunka, já napsal většinu textů, na nichž pak ona dál pracovala (...) Pól mužského a ženského vidění a posuzování je přece jenom odlišný, zřetelně je to vidět v denících. V ‚Kolotoči‘, psaném metodou kolážování, kdy jeden z nás vymyslí konstrukci a pak do ní vkládáme určité podcelky a spojujeme je pletivem, konkrétní autorství mizí.*“²⁸⁷

Preludium s podtitulem *padesát záznamů z pětasedmdesátého* je autorská dvouskladba o padesáti krátkých záznamech. Tématem se v těchto textech stává téměř vše, skutečné i smyšlené události a dopisy, postřehy z knih, nálady, lyrické líčení, výkřiky zoufalství a bolesti, návštěvy přátel, básně a cizí i vlastní dialogy vytržené z kontextu. Vše je podáno v surové, „neotesané“ formě a v chaotickém sledu, což jen podporuje dojem autenticity všedních dnů, které jsou navzdory zdnlivé bezúčelnosti prosyceny vůlí k životu a láskou. „*(...) ve stejném druhu, ve stejném čase, abychom dýchali společný vzduch, viděli vesmír z jednoho úhlu, mluvili stejnou řečí, milovali se.*“

²⁸⁷ KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová - Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. Tête-à-tête; 2, s. 42.

V experimentální básnické próze *Mlýn* Hiršal s Grögerovou expresivním způsobem popisují autentický pobyt na starém mlýně, protkaný bezděčným vzpomínáním. Text *Mlýnu* je syntakticky deformován tak, aby účelně podtrhoval určité události, přírodní jevy („*Ted', ted', ted', ted', ted'ted'ted'ted'ted'. Děšť. Konev, kýbl, škopek, lavor – nachytáme si vody pod okapem.*“) nebo pocity a myšlenky.

Literární koláž *Kolotoč* znázorňuje radostné vzpomínky na návštěvu Paříže, protkané útržky textů z vývěsek, reklam, strohých popisů libovolných předmětů a zkrátka všeho, co autoři spatřili při svých pochůzkách. *Kolotoč* se ze všech tří textů nejvíce blíží experimentální poezii, je poskládán z různých možných forem textového uspořádání, jako je klasický popis, scénář, volné verše, fragmentární útržkovité záznamy a také vizuálně-sémantické básně, podobné předchozí tvorbě ve sbírce *JOB-BOJ* ze šedesátých let.



Ukázka z textu *Kolotoč*.²⁸⁸

²⁸⁸ GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Trojcestí: (Texty z let 1975-1979)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991, s. 251.

Další texty z druhé linie autorské tvorby je volná trilogie experimentálních próz *Píseň mládí* (1986), *Vínek vzpomínek* (1991) a *Let let* (souhrnně vydáno v roce 2007), které jsou souborem vzpomínkových a dokumentaristických textů. První dvě knihy napsal Josef Hiršal sám, *Let let – pokus o rekapitulaci* pak ve spolupráci s Bohumilou Grögerovou. *Píseň mládí* je rozdělena do dvou částí, odkazující na místo i čas vzniku textu: První takt odkazuje na trasu Praha – Čerčenice – Praha ze srpna a září 1980, druhý takt, nesoucí podtitul *V bodláčí Parnasu* tematizuje pobyt v Praze v říjnu a listopadu roku 1980. *Vínek vzpomínek* postupně zachycuje vzpomínky a události z let 1937–1952. Memoárové texty *Let let*, sepsané a sestavené autorskou dvojicí až v osmdesátých letech, pak roky 1952–1968. Všechny tři texty jsou významným osobním svědectvím, jež dohromady zaznamenává proměny a vývoj české kultury a poezie od konce první republiky až po konec roku 1968. Díla jsou sestavena metodou textové montáže pomocí záznamů soustředěných na detaily a drobné události bez jakéhokoli zařazení do narativního kontextu. Dobovou atmosféru děl tedy evokuje koláž ze subjektivních, autenticky zapisovaných vzpomínek, záznamu snů, básní a dopisů v kontrastu k objektivním citacím z dobového tisku, k volně vytrženým zprávám a vědeckým poznatkům.

Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou tvořili víc než půlstoletí dokonale kompatibilní autorsko-překladatelskou dvojici, jejíž dílo obsahuje téměř sto osmdesát položek, a jejíž tvůrčí činnost vystihoval jejich vlastní výrok, že „*autorská spolupráce muže a ženy jako tvůrčí akt je ve své nejhlubší podstatě aktem lásky*“.²⁸⁹

²⁸⁹ NOVOTNÝ, Vladimír: Grögerová-Hiršal aneb experimentální texty po daidalovsku. In: Trojcestí, s. 279–286.

8.2. Jiří Kolář

Jiří Kolář patřil společně s Josefem Hiršalem, Bohumilou Grögerovou a Ladislavem Novákem k nejvýznamnějším osobnostem českého experimentálního hnutí a na své přátele a známé působil jako „rozený učitel poezie“ a inspirativní průvodce do nových směrů v umění. Také mnohé jeho práce působí téměř „vzorově“, jakoby intencionálně vytvořené jako pobídka a příklad pro duhé. Jaromír Zemina ve své úvaze pro Literární noviny dokonce pronesl, že „(...) kdosi z jeho okruhu jednou výstižně poznamenal, že, Kolář nám všem strčil do zadku vrtuli“. Viděl vskutku dál než jiní a to dávalo jeho kazatelským výstupům v kavárně Slavii nimbis svrchovanosti.“²⁹⁰ Takzvaný „Kolářův stůl“ v pražské kavárně Slavii se stal proslulým centrem kulturního vření. Jiří Kolář se stal mentorem svým přátelům i následovatelům a napomohl uměleckému vývoji mnohých, později výrazných uměleckých osobností (Ladislav Novák, později Vladimír Burda a jiní).

Jiří Kolář pocítil nutnost „opustit“ slovo v době, kdy kvůli cenzuře nemohl vlastní knihy vydávat a jeho práce vycházely s mnohaletým zpožděním, připravené vydání *Básní ticha* (1959–61) se nerealizovalo, části ze sbírky vyšly jen jako drobné soukromé tisky, *Návod k upotřebení* (z roku 1965) vyšel až o čtyři roky později.²⁹¹ To mu ale umožnilo osvobodit se od jazyka, neboť mohl psát a tvořit jen sám pro sebe a své známé bez jakéhokoli diktátu okolnostmi, přímo podle vlastních subjektivních pohnutek a tvůrčích nutkání.²⁹² V době, kdy Kolář nemohl vydávat vlastní práce, se také věnoval poezii pro děti, které, převážně ve spolupráci s Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou, převyprávěl nebo přebásnil po původním autorovi.²⁹³

Strojopisné vizuální básně Jiřího Koláře z padesátých let lze označit za úplně první texty české experimentální poezie. Jsou shrnuty do čtyř rukopisných celků:

Sbírka *Hold Kazimíru Malevičovi* (1957–1959) obsahuje slovní konstelace vycházející z Malevičových výtvarných kreací, které utvářejí obrazce složené z vět a slov. Kromě těchto konstelací rukopis zahrnuje také texty, které ještě navazují na Kolářovu předešlou poetiku tzv. autentické poezie, v níž čerpá z deníkových záznamů, dokumentů, úryvků rozhovorů,

²⁹⁰ ZEMINA, Jaromír: Novákovo přesahování. *Literární noviny* (III), 1992 (3), č. 49, s. 6.

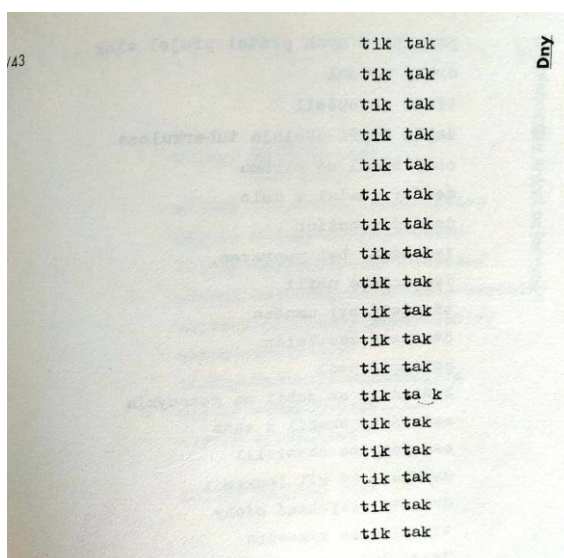
²⁹¹ CHALUPECKÝ, Jindřich: Příběh Jiřího Koláře. In: Na hranicích umění. Praha: Prostor, 1990, s. 40–69.

²⁹² BURDA, Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii [rozhovor]. *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 429–438.

²⁹³ ŠRÁMEK, Petr: Doslov. In: KOLÁŘ, Jiří a ŠRÁMEK, Petr, ed. Co by sis přál. 1. vyd. V Praze: Albatros, 2014, s. 72.

textů psaných dialektem či slangem aj.²⁹⁴ Už v předcházející ojedinělé linii autentické poezie, které se mimo Koláře věnoval ještě například Josef Hiršal ve sbírce *Soukromá galerie* (texty z let 1947–1954), se dají spatřovat prvky budoucí experimentální poezie. Namísto napodobení skutečnosti v „umělecky stylizované“ formě básník autentické poezie pracuje s úlomkou syrových, nestylizovaných výpovědí, scén a dialogů, ze kterých formuje nové struktury, fragmentární modely života. V autentické poezii je akcentována „neumělecká“ metoda tvorby, dokumentárnost s použitím „nalezených objektů“ a citací okolní reality, smývání rozdílů mezi tradiční poezií a dokumentem, mezi hrou, humorem a tragikomedii banalit.²⁹⁵ Narozdíl od Jiřího Koláře Josef Hiršal s touto linií pracoval dál a v sedmdesátých a osmdesátých letech ji rozvinul v experimentálních memoárových prózách.

Metody užité v *Holdu Kazimíru Malevičovi* Jiří Kolář prohloubil v následující linii experimentální poezie v cyklu nazvaném *Y61* z roku 1960. V *Y61* Kolář koncentruje své výtvarně básnické metafory, redukuje jazyk na nezákladnější prvky, rozkládá slova na jednotlivá písmena (báseň *Zrození jazyka* je složeno z bloku písmen „a“) a užívá partikulí (báseň *Kuře se klove* sestavené z multiplikace citoslovce „plác“, v *Prodané písničce* jsou v ploše rozmístěny slova „la“, „lala“, ve *Dnech zase „tik tak“*) a diakritických a interpunkčních znamének ke komponování vizuálních básní, například v básni *Zpěv ticha* je ono ticho symbolizováno těmi písemnými symboly (trojtečkou, otazníkem, tečkou apod.), které při četbě značí pauzu, tedy mlčení).

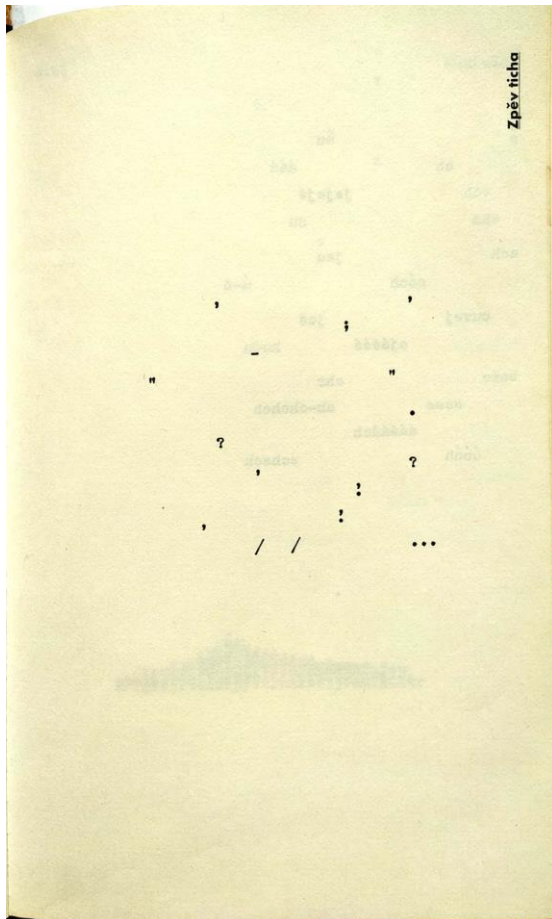


Báseň *Dny* ze sbírky *Y61*.²⁹⁶

²⁹⁴ HIRŠAL, Josef–Grögerová, Bohumila: Český básnický experiment. *Tvář*, 1965, č. 1, s. 4–5.

²⁹⁵ MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 261.

²⁹⁶ KOLÁŘ, Jiří: *Y61*. In: KOLÁŘ, Jiří. *Básně ticha*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 43.



Báseň *Zpěv ticha* ze sbírky Y61.²⁹⁷

Sbírka je laděna i do humorné a groteskní noty: to se projevilo už ve zmiňované básni *Dny*, dále v básni *Verš* autor jako by se snažil nalézt vhodná slova pro vystižení jeho verše pomocí stálého přeskrtávání slov ve větě „nějaký (...) verš“, nakonec však dochází k tomu, že jde prostě o „nějaký rouhavý verš“; v básni *Vyškrtni-přidej*, graficky uspořádaném seznamu nadávek a označení, autor vyzývá čtenáře k pročtení a podškrtnutí všech nadávek, které už slyšel; ve *Vzpomínce na nezaměstnaného, který vytleskával po hospodách národní písni* volně shlukuje verbální substantiva a adjektiva, které vystihují danou situaci označenou v názvu básně („silný potlesk“, „výkřiky nevole“, „náhlé uklidnění“ apod.). Tato báseň má tedy i procesuální charakter, ten se projevuje například i v básni *Ozvěna*: věta „OZVĚNO OZVI SE!“ se jako pravá ozvěna postupně rozplývá na poli stránky. Úplné oslabení sémantiky reprezentují básně *Stávka samohlásek* a *Revoluce písmen*.

²⁹⁷ KOLÁŘ, Jiří: Y61. In: KOLÁŘ, Jiří. *Básně ticha*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 35.

Slyšel jsem o sobě tyto nadávky a označení;
většinou od policie a od lidí, které jsem znal
i neznal, ale také od přátel a nejbližších,
mnohé jsem dokonce vyslechl z veřejné tribuny.
Podškrtni, popřípadě připiš, jaké jsi o sobě
slyšel ty?

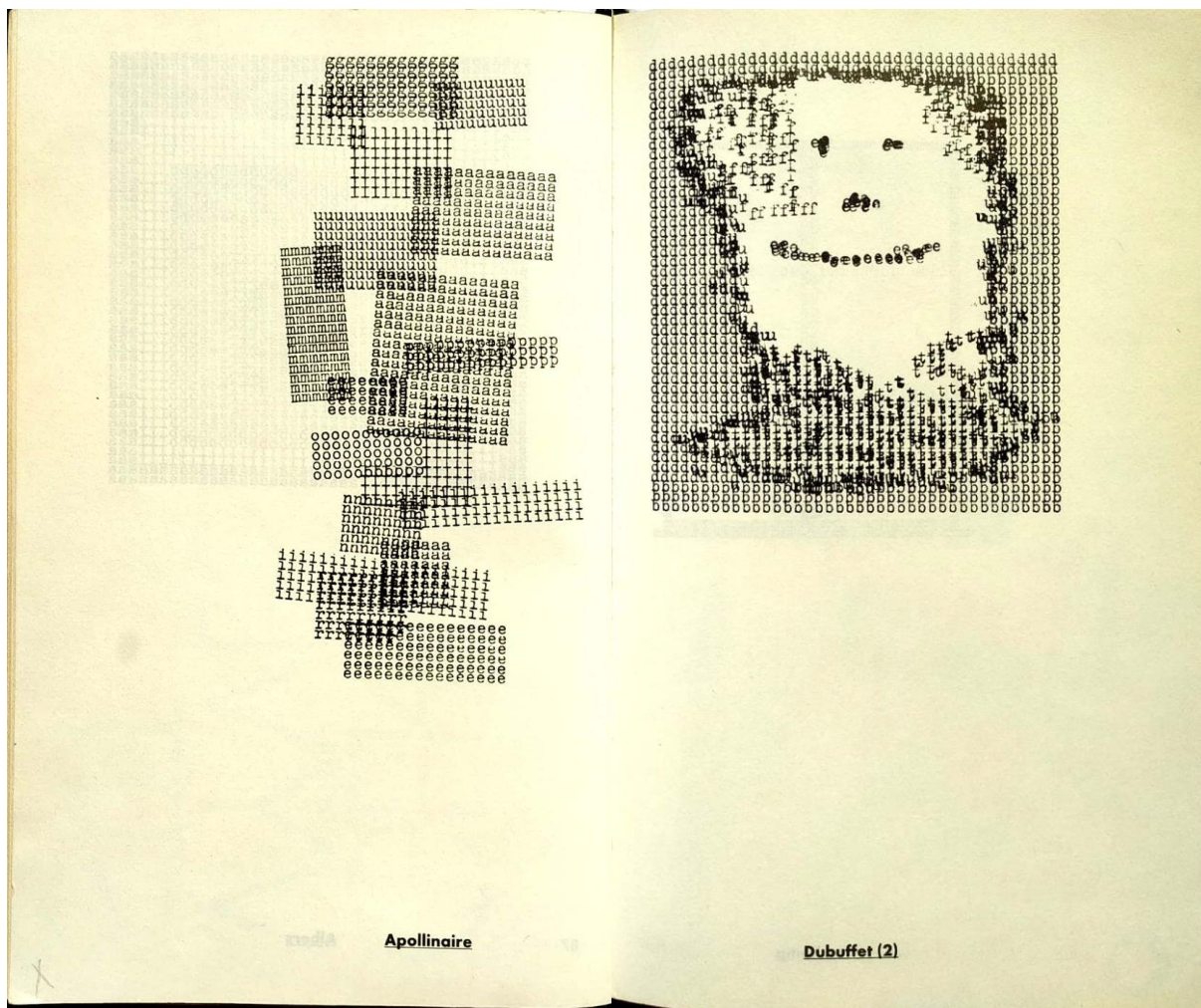
Vyškrtni-přidej

Bahno barbar bestie bezohledný bídák blázen blbec bručoun
Darebák darmošlap demagog divoký dobytek drzant dřevák
Hlupák hnůj hovado hrubec hyjena
Chcípák chlastoun
Idiot ignorant
Klacek kořala kráva krobián krutý krysa kverulant
Lotr lump
Marast mázdra mrzout
Nactiutrhač nadutec nafoukanec nebezpečný nečitelný nechutný
nepřítel nestydák neurvalec nevraživec nevzdělanec
nevychovanec nezdvořák ničema nuzák
Opilec oplzlý osel
Pabl padavka parazit pavouk pitomec podlec podryvač povaleč
prohlivec protiva provokatér přeběhlík putykář
Rebelant reňgát rypák
Sketa sobec sprosták surovec svině
Šibeničník šílenec šmejď štváč
Trouba trulant tupec
Usurpátor
Všivák vůl vztekloun
Zákeřník zaprodanec zarytec zaslepenec zavilec zběsilec
zločinec mladuch zrůda ztřeštěnec zvíře zvrhlík

Báseň *Vyškrtni-přidej* ze sbírky *Y61*.²⁹⁸

O rok později vzniká soubor s názvem *Gersaintův vývěsní štít*, sbírka vizuálních básní koncipovaných jako charakteristiky či profily zásadních osobností moderního umění (optické uspořádání struktury znaků jmen jednotlivých umělců odpovídají např. rozložení jeho určitého slavného díla, jinde formuje jeho metaforickou reprodukci apod.

²⁹⁸ KOLÁŘ, Jiří: *Y61*. In: KOLÁŘ, Jiří. *Básně ticha*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 54.



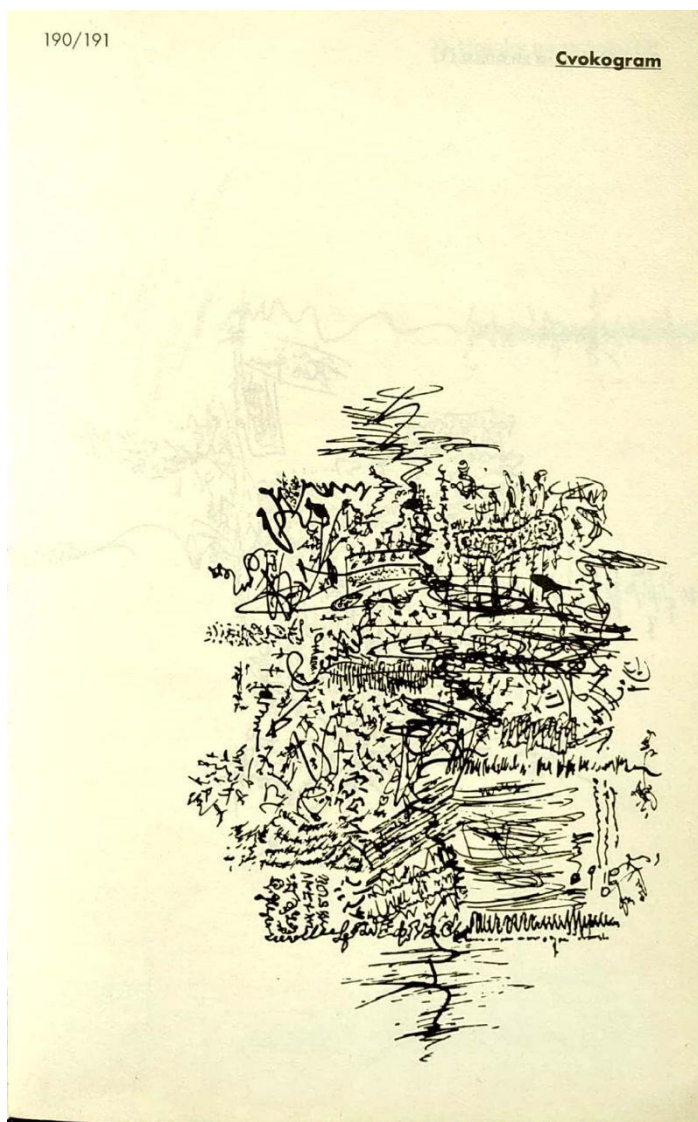
Básně Apollinaire a Dubuffet (2) ze sbírky *Gersaintův vývěsní štít*.²⁹⁹

Soubor *Básně ticha* představuje vizuální orientaci Kolářova díla, v těchto básních autor promlouvá ke čtenáři skrz optickou působnost obrazců komponovaných z rozličných znaků. Básně zde obsažené se dají rozdělit na dvě linie: vizuální asémantickou (např. básně *Zrození vykřičníku* nebo všech sedm básní s názvem *básně ticha*) a vizuální sémantickou (v básni *Ven ze stránky* písmena, slovní spojení a věty téměř utíkají ze stránky, v *Řece symbolů* se zase jako řeka klikatí slova se symbolickými hodnotami).

Roku 1961 Kolář vymýšlel a tvořil také různé rébusové básně, analfabetogramy, obrázkové básně, básně-obálky, barevné básně a další. Jiří Kolář se v rozhovoru s Vladimírem Burdou rozpovídal o tvorbě těchto formací a o vzrušení z toho „(...) o čem jsem celá léta přemýšlel a co jsem přesně cítil, že je možné, totiž uskutečnění poezie nespoutané tištným slovem, stvoření básně zjevné na první pohled pro každého, básně zbavené řetězu řeči a písma. Přál jsem si celou dlouhou dobu dovršit všechno svoje předchozí počínání skutečným zjevným

²⁹⁹ KOLÁŘ, Jiří: *Gersaintův vývěsní štít*. In: KOLÁŘ, Jiří. *Básně ticha*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 88, 103.

činem, a zde byl. (...) Zdálo se mi v té době, že v bezobsažných i v barevných básních jde především o derealizaci obsahu, kdežto z analfabetogramů vystupovala pro můj cit také zjevná derealizace formy.³⁰⁰ Tímto uvažováním se později dostal k napsání „cvokogramu“, básně člověka s porušenou myslí, ke „slepeckým básním“, „kynetickým básním“, „uzlovým básním“, „předmětným básním“ a dalším. Tento typ básní kolář souhrně nazval *Evidentními básněmi*.



Cvokogram z cyklu *Evidentní básně*.³⁰¹

Texty z let 1959–1961, tedy sbírky *Pocta Kazimíru Malevičovi*, *Y61*, *Gersaintův vývěsní štít*, *Básně ticha* a *Evidentní básně*, představující autorovu literárně-experimentální činnost, jsou shrnuty v souborném vydání pod nakladatelstvím Český spisovatel nesoucí název *Básně*

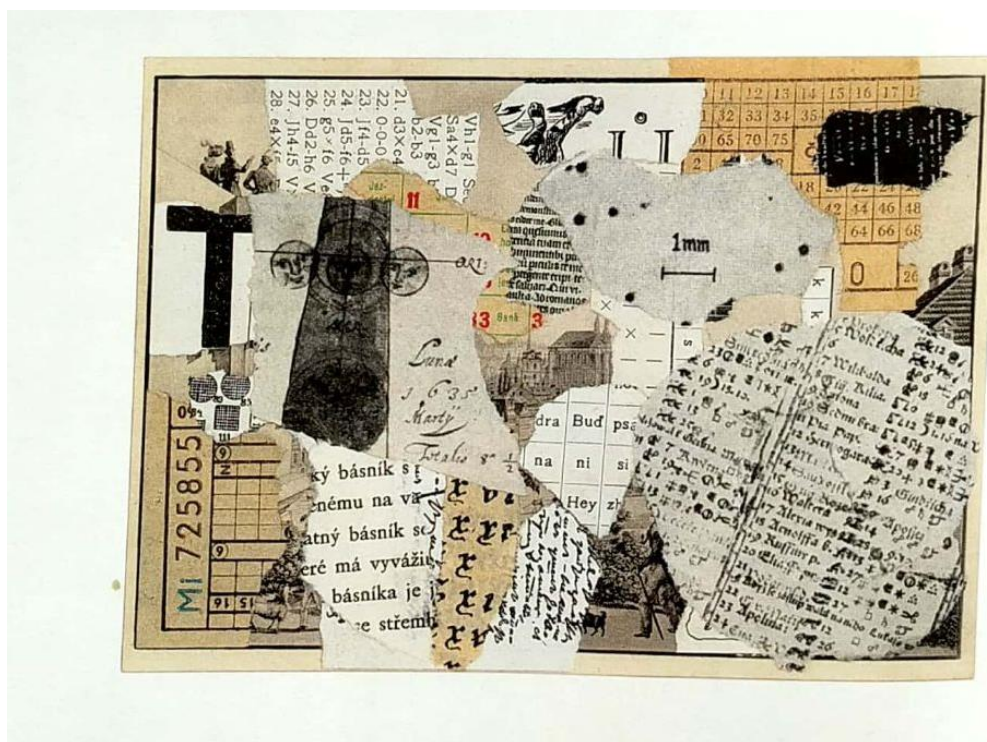
³⁰⁰ BURDA, Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii [rozhovor]. *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 429–438.

³⁰¹ KOLÁŘ, Jiří: *Evidentní básně*. In: KOLÁŘ, Jiří. *Básně ticha*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994, s. 191.

ticha (1994). Ukázky z těchto prací se objevily také v monumentální publikaci *Příběhy Jiřího Koláře* nakladatelství Gallery v roce 1999.

V roce 1963 Jiří Kolář vytvořil cyklus tzv. hloubkových básní, které jsou ve své podstatě již kreacemi výtvarnými, vycházejícími z mechanismu psacího stroje. Jednotlivé básně jsou položené na rozličně tvarované popsané strany, jež při procesu listování ztvárňují různé průzory nebo kompozice.³⁰²

Postupem let Kolář stále častěji přecházel k výtvarné aktivitě, ve které se zaměřoval na nové a inovativní druhy koláží, mezi nimi například rolže (vznikající z kompozice z rozstříhaných pásků v horizontálním či vertikálním směru na permutačním principu), chiasmáže (velké plochy komponované z množství malých útržků, stříhaných fragmentů cizojazyčných textů, které mohou plasticky vystupovat), proláže (utvářené na základě prolínání různých uměleckých reprodukcí), muchláže (založené na principu destrukce) aj.³⁰³ Tyto Kolářovy práce se dočkaly velkého uznání v zahraničí.



Chiasmáž Jiřího Koláře.³⁰⁴

³⁰² HIRŠAL, Josef–Grögerová, Bohumila: Český básnický experiment. *Tvář*, 1965, č. 1, s. 4–5.

³⁰³ BURDA, Vladimír: Hesla z Kolářova slovníku. *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 428–436.

³⁰⁴ TOPINKA, Miloslav. Snad nic, snad něco: práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963. Praha: Trigon, 2001, s. 62.



Muchláš Jiřího Koláře.³⁰⁵

Podrobnosti k jednotlivým kolážovým technikám se dají nalézt v Kolářově *Slovníku metod*. Tento slovník je sice konstruován jako slovníkový návod s klasickou dokumentární strukturou, má také ale prvky literárního díla, které spočívají v mystifikaci a matení čtenáře zdánlivou důležitostí veškerých diferenciačních nuancí u všech postupů při tvorbě jednotlivých druhů koláží. *Slovník metod* také obsahuje formální prostředky poezie, jako jsou metafory a přirovnání s citovým zabarvením.

V roce 1965 se pokusil vyložit své teoretické principy v eseji *Snad nic, snad něco*.

V antologii *Vrh kostek* je z rozsáhlé tvorby Jiřího Koláře obsažena jen *Partitura pro auditivní báseň na jméno Baudelaire* z roku 1963, pocházející z cyklu dvaceti tří koláží *Hommage á Baudelaire*, která je založena na typografických obměnách básníkovy jména.

³⁰⁵ TOPINKA, Miloslav. *Snad nic, snad něco: práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962-1963*. Praha: Trigon, 2001, s. 67.

8.3. Ladislav Novák

Tvorba Ladislava Nováka je natolik rozsáhlá, umělecky rozmanitá a tak neobyčejně invenční, že vydala na tři svazky bezmála osmisetistránkových knih.³⁰⁶ Literární, auditivní a především výtvarné dílo Ladislava Nováka se zapsalo do kontextu nejen českého, ale i světového moderního umění. Díky jeho neúnavné, pestré a inovativní tvůrčí činnosti se Ladislav Novák zařadil mezi nejvýraznější a nejvýznamnější experimentální tvůrce. Nejvěrnějším vykladačem a sběratelem Novákova literárního i výtvarného díla byl Jiří Valoch, který se Novákovou prací zabýval už od sedmdesátých let a v roce 2002 vydal publikaci *Proměny Ladislava Nováka*, která přinesla mnoho poznatků a především ukázek z Novákovy tvorby. V českém prostředí byly ukázky z jeho práce uveřejněny také v antologiích *Experimentální poezie* (1967) a *Vrh kostek* (1993). K experimentální poezii se Ladislav Novák dostal koncem padesátých let prostřednictvím Jiřího Koláře, který už tehdy vizuálně experimentoval s literaturou. Jiří Kolář jej zanedlouho seznámil i s Josefem Hiršalem a Bohumilou Grögerovou. Tato čtveřice pak v podstatě utvořila jádro experimentálního hnutí v Československu.³⁰⁷

Novákovy experimentální básně vyšly ve sbírce *Pocta Jacksonu Pollockovi* (1966), zahrnující texty z let 1959–1964. Ve sbírce jsou obsaženy konstelace, preparované texty a typogramy, které předchází dvoudílná titulní skladba *Imaginární portrét J. P.* a *Obrazy J. P.*, která je poctou objeviteli akční malby Jacksonu Pollockovi. Ve druhé polovině šedesátých let vyšly dvě sbírky představující Novákovy básnické variace, ve kterých jsou v textových strukturách rozrušovány klasické narativní postupy, *Závratě čili Zdoufalství* (1968) a *Textamenty* (1968). Sbírkou *Receptář*, zahrnující hmatové básně, erotomagické básně a různé návody a scénáře k poezii pro pohybovou recitaci, byla poprvé vydána v Německu v roce 1970, česky až roku 1992.³⁰⁸

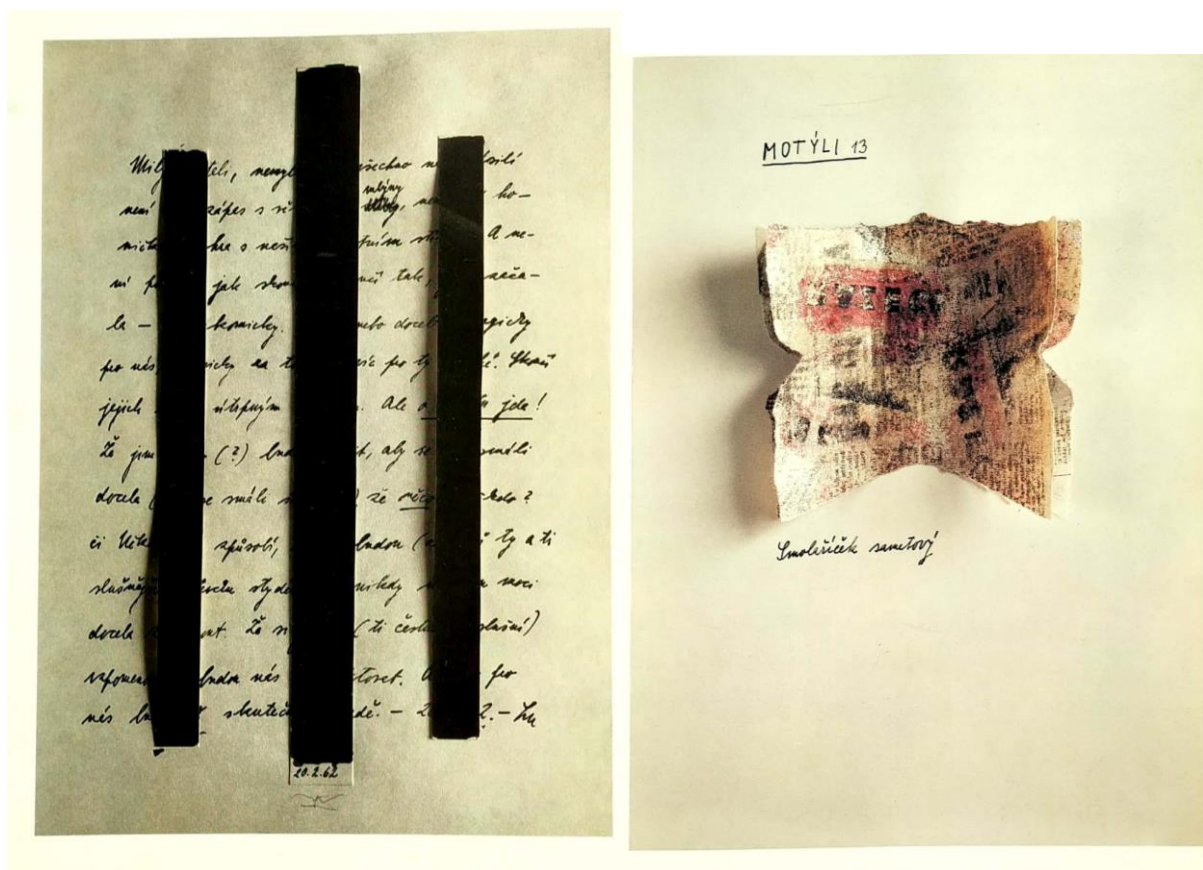
Ladislav Novák ve své tvorbě vyšel ze surrealismu a již od roku 1956 počal hledat nové cesty uměleckého vyjádření – slovesnou podobu abstraktního malířství. V letech 1957–1958 se zabýval básněmi „onomatopoickými“ (které vznikaly jako hlásková improvizace) a „čtvrcenými“ (texty redukováné na izolované větné členy rozmístěné na stránce). Inspirací mu byla Marinettiho *Osvobozená slova*, především „abstraktní verbalizace“, díky čemuž první

³⁰⁶ NOVÁK, Ladislav. Dílo. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017-2018. 3 svazky

³⁰⁷ MACHALICKÝ, Jiří: Nedokončený příběh. *Literární noviny* (III) 1999, (10), č. 32, s. 8.

³⁰⁸ JANOUSEK, Pavel. Laboratoř básnického experimentu. s. 232–242 [cit. 4. 8. 2020]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/4/4a/Janousek_Pavel_et_al_2008_Laboratore_basnickeho_experimentu.pdf

dvě řady „onomatopoických básní“ a pár prvotních „čtvrcených básní“ vznikly. Ladislav Novák dospěl k experimentální poezii systematickým přenosem progresivních výtvarných metod do oblasti literatury. Přitom vycházel z předpokladu, že, základní postupy jsou všem oborům společné a z toho, že v druhé polovině padesátých let bylo dle Nováka výtvarnictví pokrokovější než literatura.³⁰⁹



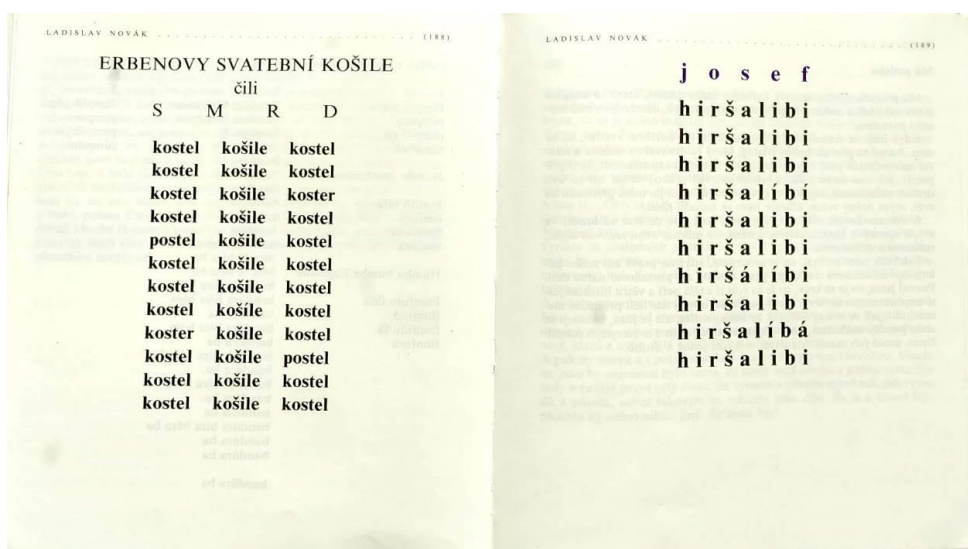
Koláže Ladislava Nováka, 1962.³¹⁰

Už roku 1959 Ladislav Novák vytvořil vlastní konstelace (o pojmu „konstelace“ se však dovídá až v šedesátých letech, tvořil je tedy intuitivně, nezávisle na Gomringerově teorii), jež byly zamýšleny jakožto literární paralely k Vasarelyho obrazům. Konstelace byly zařazeny jak do výboru *Pocta Jacksonu Pollockovi* (1966), tak do antologie *Vrh kostek*. Ke konstelacím patří například básně *Erbenovy svatební košile a josef*, zveřejněné ve *Vrhu kostek*. Báseň *Erbenovy svatební košile* je vytvořena ze dvou sloupců slova „kostel“, mezi nimiž je vložen sloupec sestavený ze slova „košile“. Při bližším zkoumání zjistíme, že na různých místech v levém i pravém sloupci je slovo „kostel“ zaměněno se slovem „koster“. V prostředním sloupci je zase slovo „košile“ nahrazeno slovem „košile“, evokující slovo „šilenství“. Touto

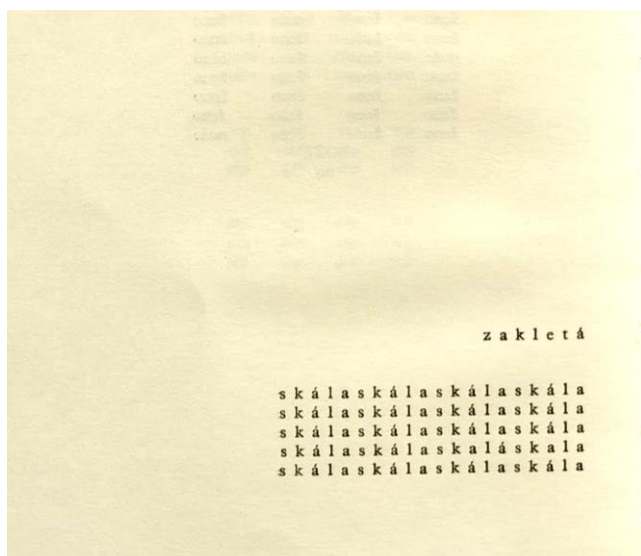
³⁰⁹ NOVÁK, Ladislav: Česká konkrétní poezie. In: NOVÁK, Ladislav Dílo. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017–2018. Svazek 2, s. 699–704.

³¹⁰ VALOCH, Jiří. Proměny Ladislava Nováka. Praha: Gallery, 2002, s. 110, 117.

nenápadnou záměnou slov Novák vytváří děsuplnou atmosféru Erbenovy balady, kterou však groteskně nabourává podtitulem básně, neologismem „Smrd“, který připomíná jak slovo „smrt“, tak ale také „smrad“ nebo vulgární slovo „mrdati“. Konstelace s názvem *Josef* je poctou Novákovu příteli Josefu Hiršalovi. Je tvořena jen z jednoho sloupce, v němž se opakují variace mantry „hiršalibi“ s obměnami interpunkčních znamének v části „libi“ na „líbí“ a „líba“, nenápadná grotesknost se objevuje v tom, že „hiršalibi“ vyznívá také podobně jako slovo „alibi“. Známa je také konstelace *Zakletá*, která pomocí řazení opakovaného slova „skála“ probouzí v recipientovi dojem slov „láska“ a „laskání“. Svěbytný typ konstelací jsou také asociativní makromolekuly, inspirované vzorci anorganické chemie.



Konstelace *Erbenovy svatební košile* a *Josef* Ladislava Nováka.³¹¹



Konstelace *zakletá* Ladislava Nováka.³¹²

³¹¹ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Vrh kostek: Česká experimentální poezie. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 188, 189.

V roce 1960 napsal Ladislav Novák první „preparované“ a „spečené“ texty, které vznikají různými škrty a přesmyčkami v textech, které autor našel (např. v novinových článcích). V *Preparovaných textech* je vytrhováno z původního výchozího (mnohdy též nalezeného) textu pouze několik fragmentů, které pak zůstávají na svém původním místě ve vyprázdněné ploše stránky. Jedním textem vede mnohdy i několik „anihilačních“ řezů.³¹³ Mezi lety 1962–1963 se Novák věnuje aleatorické poezii, která je konstruována na principu vrhu kostkou, na jejíž stěny jsou nalepena plnovýznamová slova, a roku 1964 dosavadní básnické dílo završuje sbírkou *Integrace XY*, „v jakýchsi převalujících se chuchvalcích podstatných jmen v nominativu singuláru a sloves v infinitivu. Uvnitř těchto slovních chuchvalců vznikají spontánně rytmické mikrostruktury i sémantické variace.“³¹⁴ V témže roce se taktéž stal členem mezinárodní umělecké skupiny Phases, od tohoto roku je účasten u všech akcí tohoto hnutí.



Ukázka ze sbírky *Integrace XY*.³¹⁵

V roce 1962 dělal také koláže, básně-objekty (krabice s textovou „vycpávkou“ nebo textovým „čalouněním“, různé lahvičky s textem atd.)³¹⁶ V témže roce se souběžně začal zabývat jako

³¹² NOVÁK, Ladislav. *Poceta Jacksonu Pollockovi (texty z let 1959-1964)*. 1. vyd. Praha, 1966, s. 12.

³¹³ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 184.

³¹⁴ HIRŠAL, Josef–Grögerová, Bohumila: *Český básnický experiment. Tvář 1965*, č. 1, s. 4–5.

³¹⁵ NOVÁK, Ladislav: *Integrace XY*. In: *Dílo*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017-2018. Svazek 2, s. 37.

první v Československu experimentováním s fónickou poezií, tedy poezií vytvářenou přímo na magnetofonovou pásku, vyhrazenou pro poslech.³¹⁷ „*Moderní reprodukční technika tyto souvislosti zcela nečekaně a novým způsobem aktualizovala. Stačí jeden obyčejný magnetofon a trocha invence, abychom mohli vyrobit velmi působivou zvukovou koláž*“, píše Ladislav Novák ve své teoretické stati *Několik poznámek o možnostech spolupráce mezi moderní poezií a moderní hudbou*.³¹⁸ Jeho nejznámější fónické básně jsou *Dopis ze souhvězdí štíra* a *Ven nebo dovnitř*, které přímo navazují na onomatopoické básně z konce padesátých let. Tou dobou se také Novák seznamuje s Pierrem Garnierem, který se stal jeho blízkým přítelem a šřítelem Novákova díla v zahraničí. Přes kontakty Bohumily Grögerové se také dostal do styku s brazilskou skupinou Noigandres, čímž se mu otevřely cesty k publikování v zahraničním tisku.³¹⁹ O setkání s dílem Pierra Garniera sám Novák napsal: „*Garnier mi poslal krátkou pásku s jednou nahrávkou svojí a jednou své ženy. Obě jsou prostě fantastiké, jsem z toho celý omámený a nemůžu se ani vzpamatovat. Prostě jeden z nejsilnějších zážitků v poslední době*.“³²⁰ Novákovy fónické texty mají všechny aspekty jeho ostatní tvorby – hry, humoru a sebeironie, které odlehčují a rozrušují určitou tenzi intelektuality básnického experimentu. Novákova fonická tvorba zahrnuje skladby, které vznikly hrou s hláskami či s asémantickými onomatopoickými slovy. Při realizaci je důležitá důrazná rytmizace a melodie hlasu. Často se jedná o improvizace na určitý hláskový námět podle původní partitury. Jiné typy Novákových fonických kreač jsou skladby vycházející z jazyka a jeho sémantiky, kde autor užívá rozličných technických zvukových efektů (ozvěna, hlasová multiplikace apod.) Ukázky Novákovy fónické tvorby se objevily ve filmovém dokumentu *Něžné krutosti Ladislava Nováka* v režii Petra Kotka.³²¹

Jiná poloha tvorby Ladislava Nováka tkvěla více ve výtvarné oblasti než v literární, roku 1967 začal tvořit tzv. alchymáže, autorsky specifický druh koláže, který umožňuje chemicky rozpoušet původní tisk, vymývat některá místa a překrývat další prvky. Tím dochází k prolnutí

³¹⁶ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 341.

³¹⁷ NOVÁK, Ladislav: Česká konkrétní poezie. In: NOVÁK, Ladislav Dílo. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017–2018. Svazek 2, s. 699–704.

³¹⁸ NOVÁK, Ladislav: Několik poznámek o možnostech spolupráce mezi moderní poezií a moderní hudbou. In: NOVÁK, Ladislav Dílo. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017–2018. Svazek 2, s. 666–667.

³¹⁹ KUBEŇSKÝ, Petr: Ohlédnutí za panem Hadlízem. In: NOVÁK, Ladislav Dílo. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017–2018. Svazek 2: s. 767–788.

³²⁰ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 416.

³²¹ MILER, Marek: Mluvím, tedy jsem. Fónická poezie Ladislava Nováka. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 170–180.

a překryvu textů, čímž Novák simuluje napětí mezi významy a ději, jež se odehrávají v různých obdobích a opakováním dekorativních prvků rozvíjí rytmus písma.³²²



Alchymáží Ladislava Nováka, 1967.³²³

Na konci šedesátých let se zabýval básněmi pro pohybovou recitaci (ukázky byly už v šedesátých letech publikovány například v *Hostu do domu* a *Sešitech pro mladou literaturu*), jež představují určitou formu happeningů, nebo hry na happening, které mají blízko k rituálním obřadům. Tyto často humorně či ironicky pojaté „akce“ měly být realizovatelné převážně jen v recipientově vědomí.³²⁴

³²² MACHALICKÝ, Jiří: Nedokončený příběh. *Literární noviny* (III) 1999, (10), č. 32, s. 8.

³²³ VALOCH, Jiří. *Proměny Ladislava Nováka*. Praha: Gallery, 2002, s. 159

³²⁴ HARÁK, Ivo: Básník v Čechách neznámý. *Literární noviny* (III) 1997, (8), č. 20, s. 6.

8.4. Ladislav Nebeský

Ladislav Nebeský, matematik a jazykovědec, který se v minulosti ve své odborné činnosti zabýval konceptem strojového překladu, k hnutí experimentální poezie v šedesátých letech přispěl nejoriginálněji svými „binárními básněmi“, které vytvářel do první poloviny sedmdesátých let. Pak se autor na dlouho odmlčel a básnické práci se začal věnovat až po více než dvaceti letech v roce 1995, jeho experimentální tvůrčí činnost pokračuje do současnosti.

Nebeského experimentální tvorbu z let šedesátých můžeme nalézt v antologii *Vrh kostek* (1993) a nověji pak v souborném vydání jeho tvorby s názvem *Vrstvy* (2010) publikované nakladatelstvím Dybbuk. První kapitola je zaměřena na jeho experimentální básnickou tvorbu z období 1964–1972, následující kapitoly obsahují Nebeského experimentální tvorbu z let devadesátých a ze současnosti. Jeho nejnovější básně byly vydány samostatně v souborech *Bílá místa* (2006), obsahující tzv. pseudotexty, které vznikají „matematizujícím“ způsobem a jejichž předmětem je nepřítomnost nebo právě neznatelná přítomnost slovních a grafických znaků, jež jsou zakódovány pomocí jiných znaků; *Za hranice stránek* (2008), které navazují na techniky užité v *Bílých místech*, *Obrazce slov* (2011), představující autorovy nové „plošné binární básně“, jež navazují na binární básně ze šedesátých let a *Obrazy ke čtení* (2012), které se zakládají na střetu podob čtvercových obrazů sestavených z černých a bílých prvků.

Ladislav Nebeský své první literární pokusy zahájil v roce 1964 tzv. typogramy, tedy útvary využívajícími elementárních vlastností abecedy, z nichž byl ve *Vrhu kostek* uveřejněn jediný (typogram s názvem *Co si jen počnu*, konstruovaný pomocí dvou bloků z písmen „u“ a „n“, rozdělené jediným písmenem „i“) Nové vydání Nebeského práce z roku 2010 však skýtá ukázky dalších sedmi typogramů. Všechny Nebeského typogramy jsou autoreferenční, tedy se vztahují samy k sobě, přitom způsob onoho vztahování se u jednotlivých typogramů různí. Například v typogramu s názvem *upozornění* autor v prvním sloupci čtenáře uvede do nápadu o nahrazení každého písmena v textu písmenem, které za ním abecedně následuje, a v druhém sloupci tuto ideu aplikuje na výchozí text z prvního sloupce, nadpis pomyslného třetího sloupce naznačuje, že tento proces jde aplikovat na písmena tohoto textu tak dlouho, dokud se písmena nevrátí na svou výchozí pozici.

upozornění

kdybychom se - z jakýchkoli důvodů -
rozhodli psát místo každého písmena
s výjimkou písmena ž to písmeno, které
ho v abecedním pořádku následuje, a
místo písmena ž písmeno a, museli bychom
začít psát znovu a takto:

úróżóřňňj

ldýcýčión šé - ž kálzčilómí dvyódv -
řóžiódmí ršbt njštó láaděiío rjšněňá
š yzkínlóú rjšněňá a tó rjšněňó, ltěřě
iío y ácéčéďňjn rósbdľú ňbšméďúké, á
njštó rjšněňá a rjšněňó á, núšémí cýčión
žadjt ršbt žňóyú á tálťó:

úspapsogok

Typogram *upozornění* Ladislava Nebeského.³²⁵

Typogram za každou cenu autor doprovází teoretickým výkladem: „*Kdybych řekl, že každý z jejích veršů sděluje, kolik písmen chybí v některém z osmi veršů, nebyla by to pravda: chybějící písmena mu znemožňují sdělovat cokoli. Kdybych chybějící písmena do veršů vrátil, každý z veršů by sděloval nepravdu. Prožitek bludného kruhu ještě zesílí, když chybějící písmena vrátím do básně jako přeškrtnutá.*“³²⁶

³²⁵ NEBESKÝ, Ladislav. Vrstvy. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2010, s. 12.

³²⁶ Tamtéž, s. 15.

za každou cenu

v prvním verši písmen
 v eé ei yí šest písmen
 tém vi chybí jed písmen
 verši chybí náct písmen
 v čtvrtém chybí písmen
 druhém verši chybí písmen
 v osmém verši yí aá ie
 v sdmm vš chb dvnc psmn

v prvním verši chybí osm písmen
 v šestém verši chybí šest písmen
 v pátém verši chybí jedenáct písmen
 v třetím verši chybí jedenáct písmen
 v čtvrtém verši chybí jedenáct písmen
 v druhém verši chybí deset písmen
 v osmém verši chybí dvanáct písmen
 v sedmém verši chybí dvanáct písmen

Typogram za každou cenu a ukázka metody.³²⁷

V roce 1964 a 1965 Nebeský napsal rukopisnou sbírku *Nehra*, jejíž ukázky byly zařazeny ve *Vrhu kostek*. Ve sbírce jsou obsaženy texty, které prostřednictvím sémantické analýzy slov objevují nové groteskní významy, tvořící humorný kontrast při střetu s původním významem a nebo uplatňují princip jazykových her.

LADISLAV NEBESKÝ (90)

snih

a čteme jako andělíčky
 b čteme jako bělost
 c čteme jako hlavu
 d čteme jako mou
 e čteme jako na
 f čteme jako otevřená
 g čteme jako padá
 h čteme jako polykám
 i čteme jako ráje
 j čteme jako stojím
 k čteme jako ústa
 l čteme jako ztraceného

b
 l i
 g e d c

j
 k f
 h a

(nehra, 1965)

Báseň *snih* ze sbírky *Nehry*, 1965.³²⁸

³²⁷ NEBESKÝ, Ladislav. *Vrstvy*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2010, s. 14, 15.

³²⁸ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 90.

V roce 1965 si Ladislav Nebeský pohrával s konceptem fiktivních jazyků. Vytvořil několik fiktivních jazyků: aštinu, beštinu, češtinu, deštinu, děštinu, eštinu a gefštinu, které pak využil pro napsání dvou kratších textů *výpisky z efsko-českého slovníku* a *oblíbené gefské palindromy*.

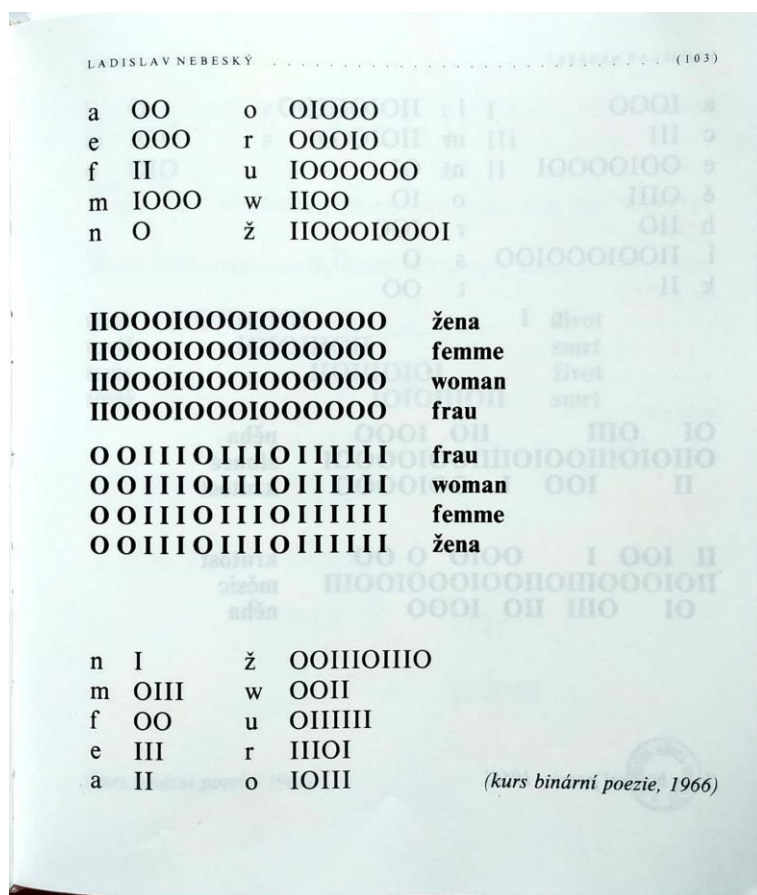
V těchto tendencích by Nebeský pokračoval, nebýt setkání s Ladislavem Novákem ještě téhož roku. Novák Nebeského uvedl do problematiky experimentální poezie a představil mu útvar konstelace, což jej „fascinovalo“ natolik, že hned potom napsal text *haština, jazyk jako stvořený pro konkrétní poezii*, osm konstelací tvořených hašskými slovy. Brzy nato Nebeskému k tvorbě konstelací přestaly tyto fiktivní jazyky stačit, neměl však zájem užívat přirozený jazyk, a tak se chopil jazyka binárních kódů a stvořil své první binární básnické texty složené z prvků 0 a 1, které shrnul do sbírky *lekce binární poezie* (1965). Průnik matematiky do literatury byl pro Nebeského obtížnější. „(...) obtížnost ovšem není nemožnost. Chceme-li hledat možnosti tohoto průniku, musíme se nejprve obrátit k tomu, z čeho je literatura udělána – z jazyku.“³²⁹ Umělé počítačové jazyky, strojové kódy, autokódy a univerzální programovací jazyky, založené na matematicko-logickém základě, se rozvíjely už v šedesátých letech. Společně se vznikem umělých jazyků však také zesílil zájem o formální popis jazyků přirozených, což dalo vzniknout např. matematické teorii jazyků, o kterou se Nebeský zajímal a ze které vycházel.³³⁰

Východiskem *lekce binární poezie* je sedm binárních slov, které aplikací osmi operací vzrostly na počet šedesát tři. Každému písmenu českého slova Nebeský přiřadil binární kód, a tak vznikaly konstelace napsané binárními „slovy“.

V následujících měsících Nebeský hledal ještě další využití binárního kódu pro potřeby literatury, a tak vznikl soubor *kurs binární poezie*. Poté se zabýval jinými koncepty umělých konstelací, příkladem byly *básně-výpočty*, v nichž byla jednotlivá písmena zakódována číslicemi.

³²⁹ NEBESKÝ, Ladislav: O vztahu literatury a matematiky. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 31, s. 44.

³³⁰ Tamtéž, s. 44.

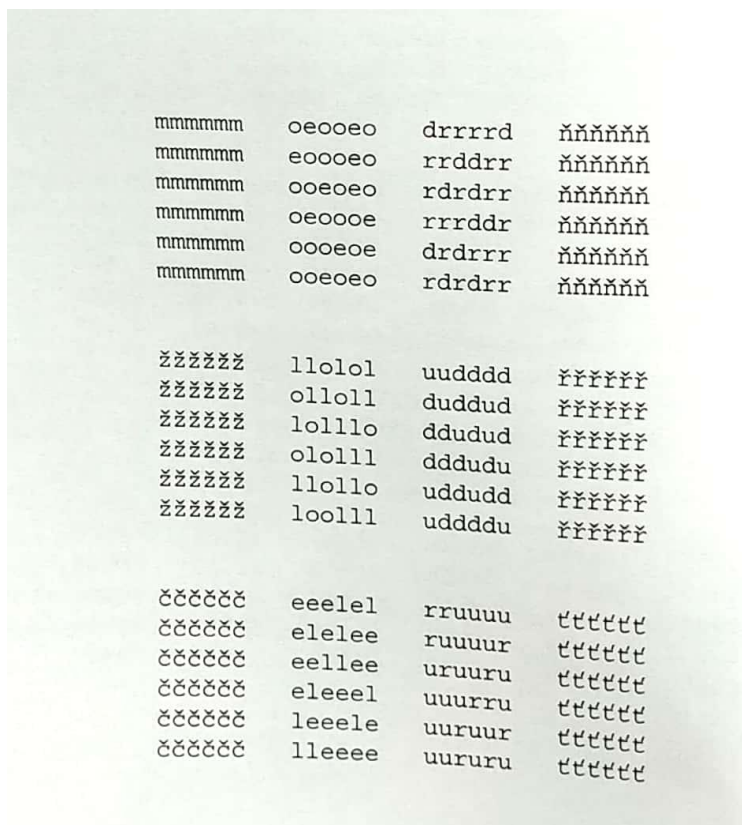


Báseň ze souboru *kurs binární poezie*, 1966.³³¹

Koncem šedesátých let se Nebeský věnoval i vizuální experimentální tvorbě, nebo jak sám říká „obrazu-básni“. To se ukázalo v básni *Hostinec*, který autor stvořil ve spolupráci s výtvarníkem Jaroslavem Kochem, a která se později stala součástí sbírky Jiřího Valocha. Na konci roku 1966 se Nebeský snažil najít protiklad k umělým konstelacím v tzv. *soutěžích o význam slov*, uveřejněných ve *Vrhu kostek*. „*Soutěž o význam slova X je výzvou k hledání jeho nového významu za situace, kdy jsou změněny významy určitých slov, která jsou svou formou a/nebo původním významem slovu X nějak blízka.*“³³² Na konci šedesátých let se autor věnoval také „skupinovým písmenům“, které nazval *nápisy*. Jedná se o sloupce tvořené z omezeného repertoáru vybraných písmen.

³³¹ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 103.

³³² NEBESKÝ, Ladislav. *Vrstvy*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2010, s. 23.



Útvar „nápis“ Ladislava Nebeského.³³³

Experimentální tvorba Ladislava Nebeského patřila a dodnes patří k nejoriginálnějším literárním počínům na české scéně a podle Jindřicha Chalupického jeho binární poezie „patří k nejpůvodnějším mladým autorům u nás; jeho pokusy o číselnou poezii nemají ve světovém avantgardním umění obdoby“.³³⁴

³³³ NEBESKÝ, Ladislav. Vrstvy. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2010, s. 30.

³³⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich: Ladislav Nebeský. *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 26, s. 7.

8.5. Emil Juliš

Emila Juliše, básníka a výtvarníka z Loun, Karel Milota považuje za jednoho z nejprogresivnějších a nejvýraznějších zjevů soudobé české poezie.³³⁵

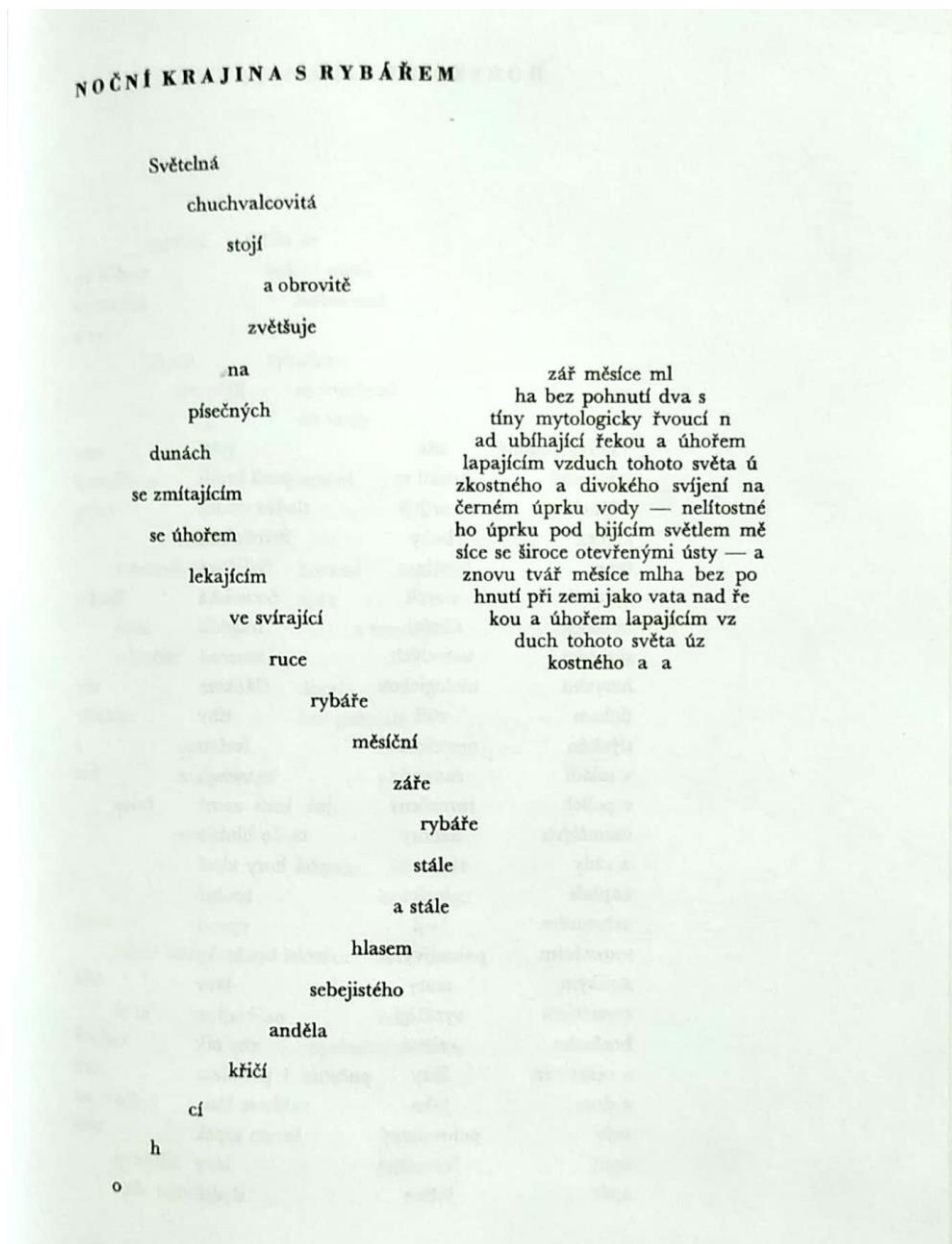
Emil Juliš bývá označován za básníka experimentální poezie, do které se však může řadit jen část (ač významná) jeho tvorby pocházející ze šedesátých let: sbírka *Progresivní nepohoda* (1965), ve které se dají nalézt počáteční prvky budoucího experimentu a experimentální sbírky *Pohledná poezie* (1966), *Krajina her* (1967), *Vědomí možností* (1969) a *Nová země* (vyšla v roce 1971, většina výtisků však byla skartována). Všechny tyto sbírky souborně vyšly v Edici *Česká knižnice* nakladatelství *Host* v roce 2015. Po roce 1968 se Juliš od experimentu odklání ve prospěch tradičnější poetiky a znovu experimentuje až v roce 1992 ve sbírce *Multitext A*. „*V poezii šedesátých let, ať už se jí říkalo konkrétní, experimentální či jinak, jsem sice význam zachovával, ale formální prvek, říkal jsem tomu hra, měl na ‚básni‘ určující podíl, a to byl moment, který mně po onom osudném roce nevyhovoval*“,³³⁶ vzpomíná autor v rozhovoru pro *Literární noviny*. Zabýval se také výtvarnou prací a tvořil převážně koláže, to bylo ale v rekonvalescenci po vážné nemoci, kdy nemohl psát.

Experimentálním grafickým a typografickým hrám se Emil Juliš věnuje jen ve sbírce *Pohledná poezie*. Ta je částečně inspirována Chlebnikovem, jehož jméno se ve sbírce poměrně často objevuje. Stavebním prvkem této poezie zůstávají slova ve verších, které jsou vizuálně rozprostřené v ploše závisle na sémantice textu, například v básni *Růže je má krásná* klade verše o růži „krystalické“, „kosmické“, „zlomené“, „křeké“ apod. do tvaru květiny. Všudypřítomý (nejen v *Pohledné poezii*) je u Juliše motiv mystické měsíční krajiny, ve které prorůstá příroda s civilizací, krása s ošklivostí a meditace s realitou, například v básni *Noční krajina s rybářem* se tato krajina vizualizuje do podoby ubíhající řeky a měsíce či jezírka (jeden je odraz druhého), ve kterém za záře měsíce „*bez pohnutí dva s / tíny mytologicky řvou n / ad ubíhající řekou...*“ Další aspekt objevující se v této sbírce je permutační, například v básni *Na pusté pláni* uplatňuje permutační záměnu samohlásek. Nechybí ani prvek grotesky a humoru, kde například v básni *Chléb poezie* ve sloupci poskládaném ze slovního základu „Chléb“ si autor permutačně zahrává s interpunkcí a sufixy a vznikají tak slova „Chléb“, „Chlebník“, a „Chlebnikov“. Julišova poeika v *Pohledné poezii* není jen další „vizuální

³³⁵ MILOTA, Karel: Proměna a stálost Emila Juliše. *Sešity pro literaturu a diskusi* 1969 (4), č. 33, s. 48.

³³⁶ JULIŠ, EMIL: S Emilem Julišem nejen o poezii; R. Kohutová [rozhovor]. *Literární noviny* (III) 1999, (10), č. 3, s. 5.

poezií“, protože pro něj zůstává prvořadé slovní poselství jeho básní, které grafickou úpravou jen podtrhuje.



Vizuální báseň *Noční krajina s rybářem* ze sbírky *Pohledná poezie*.³³⁷

³³⁷ JULIŠ, Emil: *Pohledná poezie*. In: JULIŠ, Emil. *Básně: (1956–1971)*. V České knižnici vydání první. Brno: Host - vydavatelství, s.r.o., 2015, s. 71.

CHLÉB POEZIE

Chléb —
Chlebník—
Chlebníkov
Chlebník—
Chléb —
Chlebník—
Chlebníkov
Chlebník—
Chléb —
Chlebník—
Chlebníkov
Chlebník—
Chléb —
Chlebník—
Chlebníkov
Chlebník—
Chléb —
Chlebník—
Chlebníkov
Chlebník—
Chléb —
Chlebník—
Chlebníkov

Báseň *Chléb poezie* ze sbírky *Pohledná poezie*.³³⁸

V dalších jmenovaných sbírkách, v *Krajíně her*, ve *Vědomí možnosti* a v *Nové zemi* Emil Juliš uplatňuje už jen metody permutační a částečně procesuální. Procesuálnost textu se dá nalézt například ve sbírce *Vědomí možnosti*, kde v básni *Proměnlivá krajina* pomocí kompozice z adjektiv a substantiv rozmístěných do dvanácti sektorů autor vyobrazuje obraz krajiny, který se proměňuje v čase; a v *Progresivní nepohodě* spatřuje Karel Milota procesuálnost v meditativním charakteru básní, ve kterých Juliš nemedituje skrze jazyk, ale přímo objevuje možnosti meditace jazykové, pomocí utvoření jazykového ekvivalentu meditativních postupů. „*Takové texty jsou vlastně modely analogového typu, vytvářející detailní jazykové ekvivalenty momentálních nebo krátkodobých stavů, procesů, akcí...*“³³⁹

³³⁸ JULIŠ, Emil: *Pohledná poezie*. In: JULIŠ, Emil. *Básně: (1956–1971)*. V České knižnici vydání první. Brno: Host - vydavatelství, s.r.o., 2015, s. 115.

³³⁹ MILOTA, Karel: *Proměna a stálost Emila Juliše*. *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 48.

Proměnlivá krajina

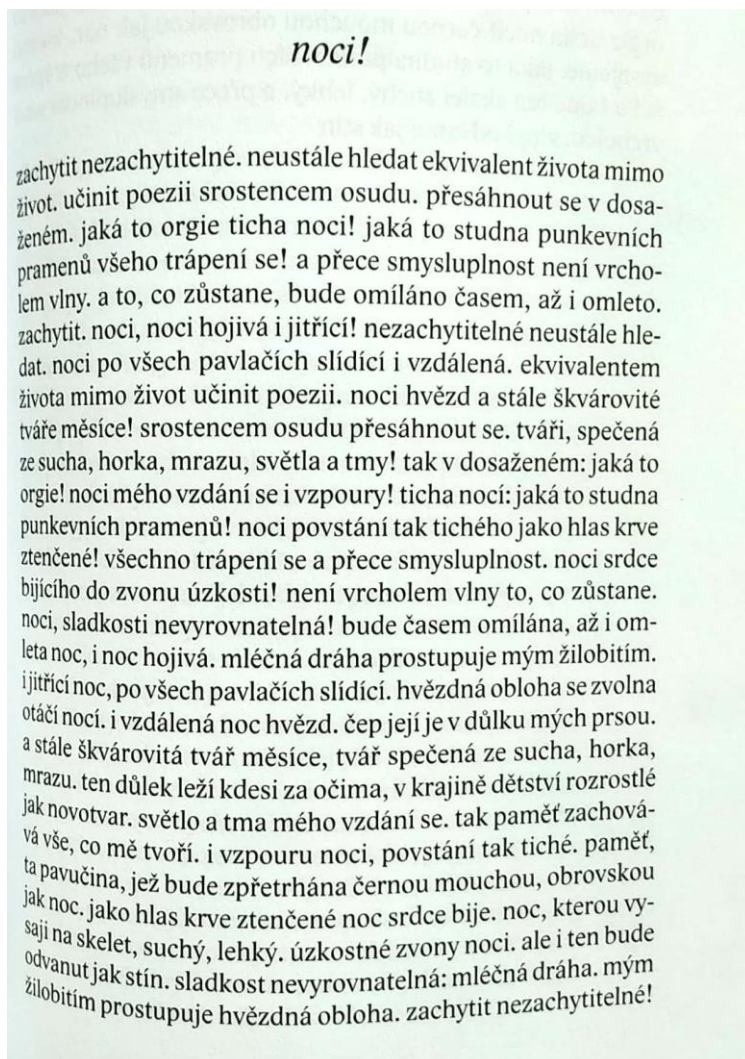
obloha modrá	/	modrozelená	/	zelená řeka
tráva šedá	/	šedobílá	/	bílá cesta
kmeny černé	/	černofialové	/	fialové hory
květy oranžové	/	oranžovožluté	/	žluté slunce
krovky hnědé	/	hnědočervené	/	červené zobáčky
řeka modrá	/	modrozelená	/	zelená obloha
cesta šedá	/	šedobílá	/	bílá tráva
hory černé	/	černofialové	/	fialové kmeny
slunce oranžové	/	oranžovožluté	/	žluté květy
zobáčky hnědé	/	hnědočervené	/	červené krovky
obloha hnědá	/	hnědočervená	/	červená řeka
tráva oranžová	/	oranžovožlutá	/	žlutá cesta
kmeny černé	/	černofialové	/	fialové hory
květy šedé	/	šedobílé	/	bílé slunce
krovky modré	/	modrozelené	/	zelené zobáčky
obloha červená	/	červenohnědá	/	hnědá řeka
tráva žlutá	/	žlutooranžová	/	oranžová cesta
kmeny fialové	/	fialovočerné	/	černé hory
květy bílé	/	bílošedé	/	šedé slunce
krovky zelené	/	zelenomodré	/	modré zobáčky

Báseň *Proměnlivá krajina* ze sbírky *Vědomí možnosti*.³⁴⁰

Většinou ale tyto sbírky přinášejí především básnické ztvárnění permutačních jazykových postupů s užitím variací, opakování a inverzí. Juliš je chápe jako básnické hry, které se ale nevážou výslovně na systémovost a předem danou metodičnost experimentálních technik, velkou roli zde má intuice a smyslové okouzlení. Vrcholem Julišovy permutační poezie je sbírka *Nová země*, ukázky z ní až na dvě výjimky tvořily představení tvorby Emila Juliše v antologii *Vrh kostek*. Básně této sbírky jsou charakteristické propracovaností a emotivním účinkem. Například v poémě *Noci!* se emotivnost pojí s naléhavostí: „*noci mého vzdání se i vzpoury! všechno trápení se, a přece smysluplnost. noci srdce bijícího do zvonu úzkosti!*“ Opět se zde vyskytuje motiv krajiny, které jsou v *Nové zemi* konstruovány textově, například v básni *Tančící stromy* básník dynamicky vykresluje až slavnostní krajinu pomocí slovních spojení o „fanfárách lesků“, o oblacích, které „slavnostně pochodují modrou dálnicí“, o rozehraném „orchestru slunce“, „fanfárách stromů“ apod. Permutační techniky se objevují v básni *U rakve*, kde se variují věty navazující na multiplikovanou základní výpověď „*přístupuje k rakvi s mrtvým otcem a je klidný a dívá se*“. I zde je ovšem zřejmý

³⁴⁰ JULIŠ, Emil: *Vědomí možnosti*. In: JULIŠ, Emil. *Básně: (1956–1971)*. V České knižnici vydání první. Brno: Host - vydavatelství, s.r.o., 2015, s. 293.

emotivní účinek a subjektivní sémantika. Po napsání těchto textů se Emil Juliš přiklonil k tradiční poezii úplně.



Experimentální text *Noci!* ze sbírky *Nová země*.³⁴¹

³⁴¹ JULIŠ, Emil: *Nová země*. In: JULIŠ, Emil. *Básně: (1956-1971)*. V České knižnici vydání první. Brno: Host - vydavatelství, s.r.o., 2015, s. 421.

8.6. Zdeněk Barborka

Zdeněk Barborka, rodák z Plzně, byl básníkem, prozaikem, operním libertistou, hudebním redaktorem a především autorem originálních a ojedinělých experimentálních textů. Publikační činnost zahájil v plzeňských časopisech a na plzeňském kulturním životě se také aktivně podílel (například roku 1966 spoluorganizoval výstavu francouzsko-japonských vizuálních kreseb Ily a Pierra Garnierových a Seiichi Niikuni v Plzni). V šedesátých letech také nepravidelně přispíval do časopisu *Dialog a Sešity pro mladou literaturu*. Ukázky z jeho tvory byly zveřejněny ve sborníku *Experimentální literatura* (1967) a *Vrh kostek* (1993), některé Barborkovy texty vyšly i v zahraničních antologiích experimentální poezie. Knižně vydal sbírku tradiční poezie *Plavba* (1969), o mnoho let později roku 1992 pak výbor experimentálních básní *Poeticko-policejní konfabulace*³⁴² a v roce 2009 sbírku tradiční lyriky *Deset básní pro V. V. M.* Většina Barborkových textů však zůstávala v rukopisné podobě a zčásti rozdaná přátelům až do roku 2018, kdy nakladatelství Dybbuk vydalo Barborkovo rozsáhlé celoživotní básnické i prozaické dílo ve výboru *Hommage. Básně a prózy*. Oddíl *Básně*, věnující se poezii, obsahuje texty, jež Barborka psal převážně v průběhu šedesátých let. Oddíl *Prózy* obsahuje ty texty, které jsou autorem zahrnuty do cyklu prozaických studií, které jsou datovány od poloviny sedmdesátých let do let osmdesátých. Souborné vydání přehledně ukazuje Barborkovo přeorientování od tradiční lyriky k experimentálním tendencím, v pozdějších prózách pak autor experimentuje spíše s intertextuálními odkazy na řadu hudebních i literárních děl. Výbor *Hommage* také zahrnuje Barborkovu úvodní úvahu *O nové poezii*, jež vyšla v *Sešitech pro mladou literaturu* v roce 1967, ve které se autor zamýšlí nad důležitostí zaměření se na „pracovní“ materiál básně, kterým je jazyk, a táže se na jeho vztah k lidské přirozenosti. Narozdíl od jiných autorů experimentální poezie Barborka nevyklučuje ze svých děl autora a jeho subjektivitu („*Již to, že se básník zřiká tradiční poetiky a vydává se jinou, novou cestou, je projevem subjektivní volby. Stejně tak jsou čistě individuální výpovědi básníků o jejich názoru na poezii, o jejich cestě k nové poezii, jejich metodách tvorby apod.*“³⁴³) a nevyřazuje ze svých kreseb „přirozenost“ a emocionalitu, protože pojmy jako cit a racionalita, přirozenost a nepřirozenost, dle něj nejsou odděleny.

³⁴² „Zdeněk Barborka“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], (cit. 6. 6. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1645>

³⁴³ BARBORKA, Zdeněk: O nové poezii. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 15.

O experimentálních tendencích Zdeňka Barborky krátce pojednal Josef Hiršal v textu napsanému ke sbírce *Poeticko-policejní konfabulace* (1992), který byl taktéž uveřejněn v katalogu *Báseň, obraz, gesto, zvuk* (1997): „*Jeho texty nejsou ani montážemi, ani kolážemi, i když často pracují s cizími či vlastními předem hotovými materiály. Jejich proměnlivost, sám ji charakterizuje jako procesualitu, spočívá v přeskupování a vzájemném prolínání; v jednom případě jeden text pohlcuje druhý, v jiném se dva texty utkávají jakémsi duelu, jindy dochází k atomizaci či naopak bujení textového materiálu, takže výsledek přímo navozuje biologický proces.*“ Hiršal dále uvádí, že metoda živého prolínání se v Barborkově tvorbě oběhuje i v jeho parafrázích na varhanní barokní fugy. „*Barborka se v nich pokoušel o převedení určitého principu z jednoho materiálu do jiného.*“³⁴⁴

První experimentální tvůrčí etapa Zdeňka Barborky z první poloviny šedesátých let je úzce spjata s tzv. procesuálními texty, které byly (společně s útvarem fugy) zařazeny do antologie *Vrh kostek* (1993). V procesuálních textech autor užívá protikladné prvky nahodilosti a zákonitosti a jejich vzájemného poměru, tedy pracuje na jedné straně se stanoveným organizačním programem a náhodou na straně druhé. Zákonitý a přísně racionální je zde prvek stanovení programu operací, nahodilost pak reprezentuje subjektivní psaní výchozího textu a intuitivní odchylky od určených operací.³⁴⁵ V procesuálních textech se Barborka upíná k pohybu, ději a procesu, který probíhá na ploše stránky přímo ve struktuře jazykového materiálu. Procesuální text je modelem dějů a vytváří textové analogie „opravdových“ procesů, které formuje prostřednictvím pohybu od ničeho k něčemu (transformace, metamorfóza). Ve *Vrhu kostek* (a v ediční poznámce *Hommage*) jsou podrobně popsány autorovy technické pracovní metody, individuální fáze a operace, použité pro tvorbu dílčích básní. V jednotlivých procesuálních textech tedy Barborka pracuje s dělením na fáze a operace, což vypadá například takto: „*4. operace. Úplná změna uslov o 10 písmenech (výskyt: 7); částečná změna u slov o 9 písmenech (výskyt: 14)*“³⁴⁶

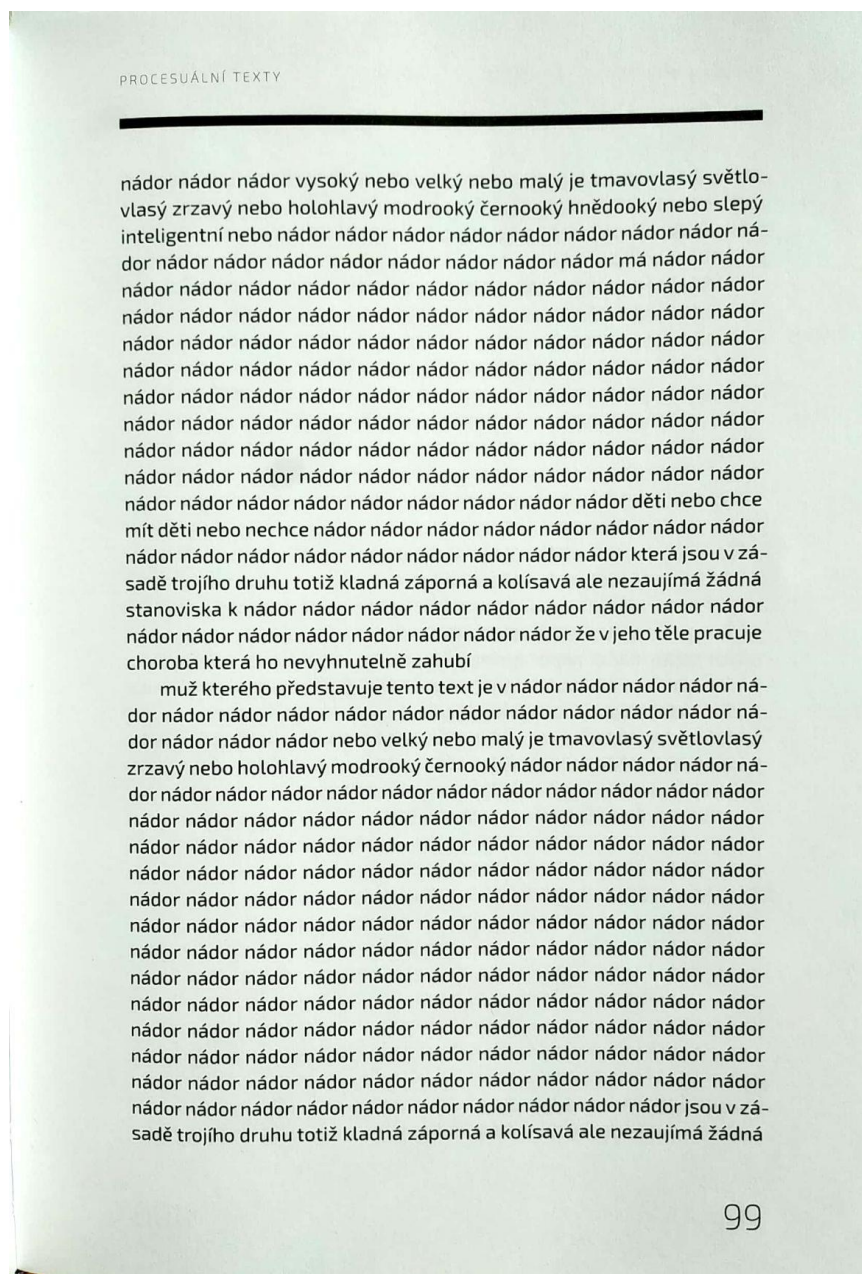
Nejnámějším Barborkovým procesuálním textem je *Ortel*, který autenticky simuluje biologický proces rychlého a agresivního rakovinového bujení prostřednictvím stále se opakujícího textu o muži v nejlepších letech, který o své nemoci nic netuší. V každém jednotlivém opakování však slovo „nádor“ postupně nahrazuje slova ostatní, až nakonec

³⁴⁴ Hiršal, Josef: Text ke sbírce „Poeticko - policejní konfabulace“, 1992. In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let.* Praha: Památník národního písemnictví, 1997, s. 37.

³⁴⁵ BARBORKA, Zdeněk: O nové poezii. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy.* Praha: Dybbuk, 2018, s. 14.

³⁴⁶ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie.* Praha: TORST, 1993, s. 53.

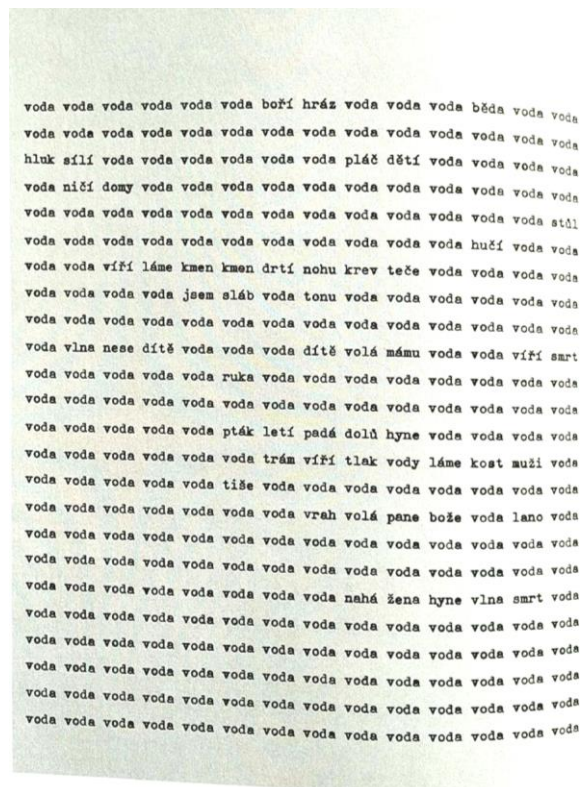
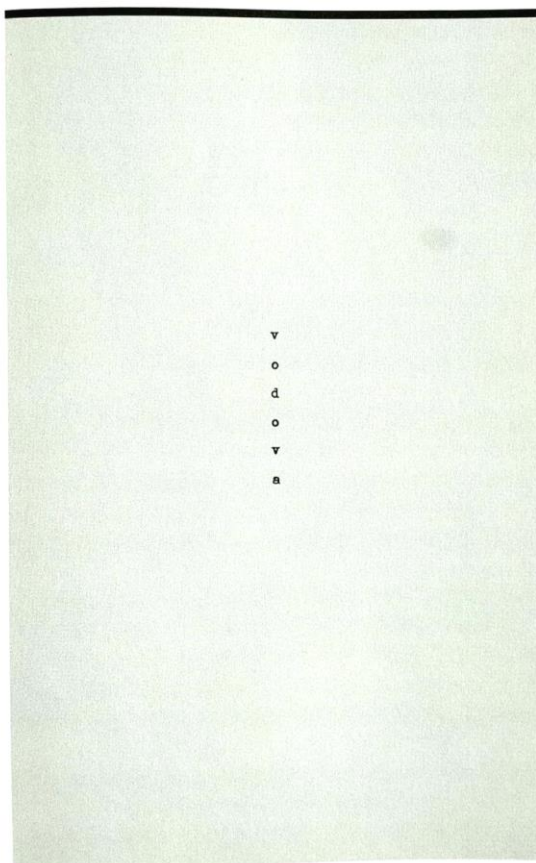
nezbyde nic než naplněná stránka slovy „nádor“, který v posledním řádku muže „nevyhnutelně zahubí“. *Ortel* je zpracován podle předem určených čtyř fází (první zahrnuje výchozí text, v konečné fázi muže nádor zahubí pomocí 233 krát opakovaného slova „nádor“) a třinácti technických operací (určující v kterém bodě slovo „nádor“ nahradí ostatní slova).



Procesuální báseň *Ortel*.³⁴⁷

Výrazným procesuálním textem je také *Potopa*, ve kterém Barborka simuloval narůstání vody pomocí postupné multiplikace slova „voda“, a tak se potopa šíří a zaplavuje prostor stránek.

³⁴⁷ BARBORKA, Zdeněk: Procesuální texty. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 94.



Procesuální text *Potopa*.³⁴⁸

Podobný procesuální princip, tedy postupná a rozfázovaná výměna jedné sémantiky za druhou, Barborka uplatňuje v textu *Psychopatogeneze aneb Štamgastovo zešílení*, ve kterém se postupně rozrůstá mužovo šílenství, chaos a strach, což je na konci umocněno nejen nahrazením slov výchozího textu, ale i různou deformací syntaxe a původních slov: „Zapálím ještě te no nemá hlavu protože píchá mě nožem. Coou? Oři? Jehla, oři. Bort sedmiruká, krov vesele tačo...“

Procesuální likvidace sonetu má ve skupině procesuálních textů zvláštní postavení, protože se neuplatňuje na výchozím mimojazykovém tématu, ale je čistou ukázkou principu. Za východisko je zvolen sonet Jana Kollára. Ona procesuální „likvidace“ je tvořena pomocí redukční metody, kdy jsou z plného znění sonetu zachovány jen fragmenty a modifikované „ozvěny“ původního textu, a tak se verš „lásku tuto srdce čistého“ stává po několika opakováních „šalbou“, v „city mámen“ a „zhořte“ a z posledního „ano“ zbývá osamělé „no“, vznášející se uprostřed prázdné stránky.

³⁴⁸ BARBORKA, Zdeněk: Procesuální texty. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 102.

Ve stejném období Zdeněk Barborka tvoří tzv. „slovní redukce textů“ (*Redukce aneb sedm klenotů světového písemnictví*) a metodu redukce přenáší na sedm konkrétních slavných písemností (*Starý zákon, Ilias, Edda* apod. a nakonec *Vladislav Vančura: Obrazy z dějin národa českého*). Uplatňuje zde narativní redukci zaměřenou na násilnou povahu skutků, ze kterých je stvořena absurdní povaha lidských dějin. Barborka tak činí vystavěním historických událostí na strohých slovních spojeních typu „ten zabil toho“ (např. „*Kain zabil Abela*“). Těmito neměnnými slovními spojeními a s pomocí statického slovesa „zabil“, které se konstantně opakuje ve všech řádcích, autor paradoxně dokáže rozpohybovat příběhy a dovést je až ke konci. V poslední redukci *Vladislav Vančura: Obrazy z dějin národa českého* Barborka groteskně vystupuje z textu, když redukci na posledním řádku zakončil spojením „někdo zabil Vladislava Vančuru“.

	Tatar	zabil	Kartase
	Templáři	zabili	pěstouny chánova syna
	Templáři	zabili	Kartase
	někdo	zabil	Ctibora
	řemeslníci	zabili	strážce brány sv. Benedikta
	někdo	zabil	Jaroše
	Oldřich	zabil	osadníka
	někdo	zabil	Conradina
	někdo	zabil	Mendoga
	někdo	zabil	Francesca
	někdo	zabil	bratra královny Kunhuty
	někdo	zabil	moravského šlechtice
	někdo	zabil	Borše z Ryzenburka
	někdo	zabil	Přemysla Otakara
	někdo	zabil	Mikoláše
	někdo	zabil	Mikolášova syna
	Záviš z Falkenštejna	zabil	někoho
	někdo	zabil	krále uherského
	někdo	zabil	Záviše z Falkenštejna
	někdo	zabil	Dalimilovu matku
	Reichert	zabil	Zbislava z Třebouně
	Wolfram	zabil	Zbislava z Třebouně
	někdo	zabil	Přemysla Velkopolského
	kumánský kupec	zabil	kumánského kupce
	někdo	zabil	kněze
	Kumán	zabil	měšťana
	Matouš Trenčanský	zabil	Kumána
	Hynek z Dubé	zabil	Barbu
	Kmitas	zabil	Filipa Reicherta
	někdo	zabil	Vladislava Vančuru

*Redukce VII Zdeňka Barborky.*³⁴⁹

Hudební zaměření přivedlo Zdeňka Barborku i k práci s hudebními formami, které se pokusil parafrázovat v poezii. Další experimentální linií tvorby Zdeňka Barborky jsou tzv. „Fugy“, které jsou také určitou formou procesuálních textů a rovněž je u nich uplatněna předem daná

³⁴⁹ BARBORKA, Zdeněk: *Redukce aneb sedm klenotů světového písemnictví*. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 198.

metodologie. V případě fugy je text zhotoven na principu hudebního útvaru a procesuálně tak prolíná jeden materiál do druhého. Fuga je dle Barborky hudební útvar s nejlogičtější konstrukcí a jako samotná hudební forma je modelem děje. Východiskem k tvorbě fug-textů jsou varhanní fugy mistrů českého baroka.

FUGA

klid			
ruší			
šedý			
mstivý			
kůň			
soud			
přichází			
kůň	klid		
soud	ruší		
nějaký	šedý		
pán	mstivý		
jeho	kůň		
hlava	soud		
hoří	přichází		
kůň	kůň		
hlava	soud		
ticho	přichází	klid	
vesele	postele	ruší	
rozkotat	rozmotat	šedý	
věžaté	ježaté	mstivý	
město	těsto	kůň	
úprk	ticho	soud	
hoří	hoří	přichází	
pomoc	běží	hází	
vichr	tíha		klid
vesele	postele		ruší
rozkotat	rozmotat		šedý
věžaté	ježaté		mstivý
město	těsto		kůň
úprk	ticho		soud
ticho	hoří		přichází
ticho	ho	kůň	kůň
		ticho	soud
		hoří	přichází
klid			

*Fuga Zdeňka Barborky.*³⁵⁰

Souborné vydání Barborkových textů *Hommage* přináší i nedatované strojopisy pocházející z autorovy pozůstalosti. Mezi nimi je například báseň *Strom strom kámen strom*, která se jako většina autorových textů line přes několik stran. Text je zde rozložen do dvou bloků: první blok buduje iluzi temného lesa pomocí nahuštěných substantiv typu „*strom měsíc větev skála...*“; druhý blok obsahuje chaoticky roztroušené verba a pronomina jako: „*NĚKDO NĚCO tápe syčí kráčí TAM ječí...*“ Jak text na dalších stranách postupuje, zhušťuje se a s ním jakoby houstnul i temný les v prvním sloupci a zintenzivňovaly se vjemy vnímatele v sloupci druhém.

³⁵⁰ BARBORKA, Zdeněk: Preludia, fugy a jiné básně. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 201.

STROM STROM KÁMEN STROM

strom strom kámen strom s	ALE	TAM	světí	
strom plaz strom kámen vět				
ev keř rokle skála skála		TAM	určí zurčí světí	sv.
skála tráva tráva strom p			prchá	
ramen potok skála plaz sk			ti	ječí
ála lan jezero jezero měs	NĚKDO	KRÁČÍ	svítí	
íc jezero jezero sova str			zurčí padá letí letí	
om kámen tráva tráva trá				
va měsíc stín houba kaprad	VÁHÁ		mlčí	let
ě a měsíc stín houba kaprad				
ě potok list pták pták koře				
n kmen cesta rokle jezero				
hvězdy cesta kámen kámen				
strom provaz větev netopýr				
tráva tráva mršina strom				
kpen kapradí mlok kámen t				
ón strom strom měsíc větev				
jezero list šába keř strom		DÝCHÁ	ni je zrcadlí padá skáče	svítí
skála skála skála vodopád				hučí
kořen rokla cesta kámen s				
strom keř trn tráva vítr j		KRÁČÍ		
ezero měsíc oblak strom m				
ech netopýr strom strom s		ALE		
trom strom kámen strom ká				
men strom kořen plaz skál				
a skála rokle keř větev v				
ětev květ pramen plaz jez				
ero lan jezero skála kapr	TAM			
ád strom mech mlok tráva				
potok stín mršina větev j		ALE		
ezero jezero jezero hvězdy				
leknín jezero jezero jeze				
ro jezero běh labuť stro				
m smrtihlav skála sova pl	NĚKDO	NĚKDO		
az cesta mršina mech mech				
kámen potok keř keř strom				
mlok kořen strom strom sk				
ála leskyně jezero jezero				
jezero kmen tráva květ ro		T Á P Ě		
kle strom strom slavík ce				
sta trn vítr měsíc jezero		V Á H Á		
oblak mech netopýr strom				
strom strom kámen strom k	KRÁČÍ	TAM		
ámen strom plaz kořen str				
om strom kámen strom koře				
n plaz strom kámen větev keř				
rokle skála skála skála t				
ráva tráva strom pramen p		ALE		
otok skála plaz lan skála				
jezero jezero měsíc jezero		NĚKDO		
sova strom kámen tráva trá				
va tráva měsíc stín houba		NEBO		
kaprad potok list pták ko				
řen kmen cesta rokle jezer		NĚCO		
o hvězdy cesta netopýr mr	NEBO			
šina provaz kámen strom km				
en kaprad mlok tůň strom s		KDO		
trom měsíc větev jezero li				
st keř strom skála skála s				
kála vodopád kořen rokle c				
esta trn trn vítr měsíc je		NEBO		
zero oblak mech netopýr st				
rom strom strom kámen stro				
m kámen strom plaz kořen s				
kála skála tráva lan strom		CO		

Báseň *Strom strom kámen strom*.³⁵¹

Po jazykové stránce jsou texty Zdeňka Barborky dynamické, a to nejen procesuálním charakterem básní, ale i autorovým nadměrným užíváním sloves. Motivika Barborkovy experimentální tvorby (hlavně co se týče procesuálních textů, redukcí a některých nezařazených textů z pozůstalosti) se pohybuje převážně okolo negativních témat, jako jsou úzkost, šílenství, strach, přírodní katastrofy apod. Je otázkou, zda neměly tyto tvůrčí tendence pro autora terapeutický charakter.

³⁵¹ BARBORKA, Zdeněk: Preludia, fugy a jiné básně. In: BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018, s. 236.

8.7. Vladimír Burda

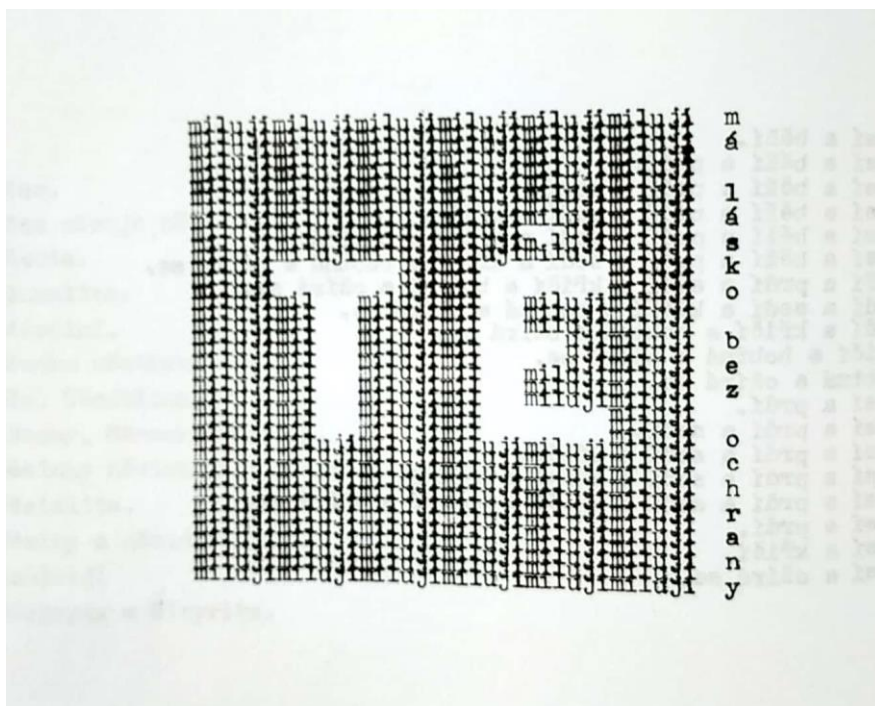
Vladimír Burda byl básníkem, výtvarníkem, teoretikem, překladatelem (významné jsou např. překlady teoretických textů experimentálního umění ve sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas*) a publicistou (byl redaktorem časopisu *Výtvarná práce*). Burdova tvorba byla ještě do nedávné doby literární vědou opomíjena a jeho díla byla přinejlepším uveřejněna jen v časopisech šedesátých let (*Dialog* a *Sešity*), v katalogích k výstavám (*Báseň, obraz, gesto, zvuk*) nebo v souborných pracích vedle výčtů jiných autorů (*Vrh kostek*). V roce 2004 však na popud Burdova přítele a kunsthistorika Josefa Hlaváčka vyšel rozsáhlý výbor shrnující celoživotní Burdovo dílo s názvem *Lyrické minimum*. Hlaváček soubor také doplnil obsáhlou poznámkou *Burdova pře s řečí*, která je dodnes ojedinělým hlubším rozbohem Burdovy poezie. Vladimír Burda soubor *Lyrické minimum* připravoval sám již v roce 1970, tehdy z vydání ale sešlo.³⁵² Roku 1970 Vladimír Burda spáchal sebevraždu.

Zásadní vliv na Burdovu básnickou tvorbu mělo setkání s Jiřím Kolářem, se kterým v šedesátých letech spolupracoval například na knize *Slovník metod* (vyšel se zpožděním v roce 1999) a společně s ním se účastnil veřejných čtení a jiných kulturních akcí. Vladimír Burda také napsal doslov ke Kolářově sbírce experimentální poezie *Básně ticha* (1970, vydání bylo zničeno). Literární historii je ceněn především Burdův rozhovor *S Jiřím Kolářem o evidentní poezii* z roku 1968 v časopisu *Výtvarné umění*. Vladimír Burda byl také od roku 1964 členem tvůrčí skupiny Křižovatka.³⁵³

Vladimír Burda svou básnickou tvorbu zahájil už v druhé polovině padesátých let „tradičně“ pojatými dekadentními básněmi s názvem *Večerní praha* (1956), které později následovala už progresivnější, přesto stále klasicky strukturovaná sbírka poezie *Apollonova smrt na elektrické trávě* (1960–1961). Burdovy první experimentální tendence se částečně objevují už v roce 1962 v souboru nazvaném *Slavnosti hanobení*, kde v jedné z básní autor užije typogramového strojopisného překryvu slov k podtrhnutí sémantiky (např. verš „*se chvěje v mých nervech...*“ dosahuje pomocí překrytí třaslavého a těkavého efektu) a ve sbírce *IMAGO etc...*, do které spadají různé básnické eventy a nebo například sémanticky vizuální báseň, ve které věta „*má lásko bez ochrany*“ z jedné strany rámuje strojopisný obrazec utvořený multiplikační slova „miluji“, jenž tvoří negativní zobrazení pronomina „tě“.

³⁵² LANGEROVÁ, Marie: Písmena, čáry, šipky. A2 kulturní týdeník 2005, č. 0, s. 31.

³⁵³ Vladimír Burda“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], (cit. 9. 8. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1366>



Ukázka ze sbírky *IMAGO etc...*³⁵⁴

Čistě experimentální tvorba Vladimíra Brudy spadá do let 1963–1964 a dle Jiřího Valocha vznikala pravděpodobně pod vlivem Jiřího Koláře.³⁵⁵ Jednalo se o *Typogramy*, neslovní asémantickou vizuální poezii sestavenou ze strojopisných znaků, které opakováním stejných či opticky podobných znaků tvořily obrazce na ploše stránky. Tyto Burdovy čistě vizuální kreace jsou určovány tvary jednotlivých znaků a grafémů. Vladimír Burda ve svém doprovodném textu k typogramům uvádí, že ačkoli obdobné práce nejsou mezi jinými experimentálními autry vzácné, jeho osobní přínos tkví v zapojení barvy a v objevu typofrotáže (vznikající třením stlačeného tlačítka písmene o plochu papíru).³⁵⁶

V následujících letech Vladimír Burda ve své relativně krátké umělecké dráze stvořil, vymyslel a realizoval mnoho rozličných a originálních experimentálních technik, které pak uplatnil v pozdějších sbírkách, které Josef Hlaváček uspořádal pro potřeby souboru *Lyrické minimum: Typogramy* (1963), *Písmové básně* (1963–1966, 1967), *Lyrický plankton* (1964–1969), *Slovobraz* (1965) a jeho další verze: *Slovobraz // závěsné básně* (varianta,

³⁵⁴ BURDA, Vladimír: *IMAGO etc...* In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 54.

³⁵⁵ VALOCH, Jiří: Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby /III. kapitola diplomové práce s názvem Experimentální poezie a její české realizace. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 153-166.

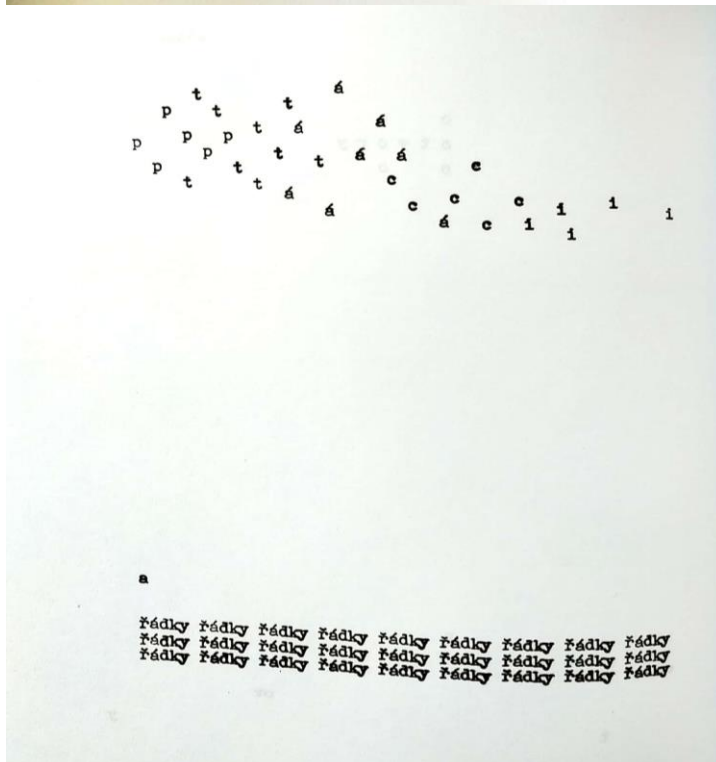
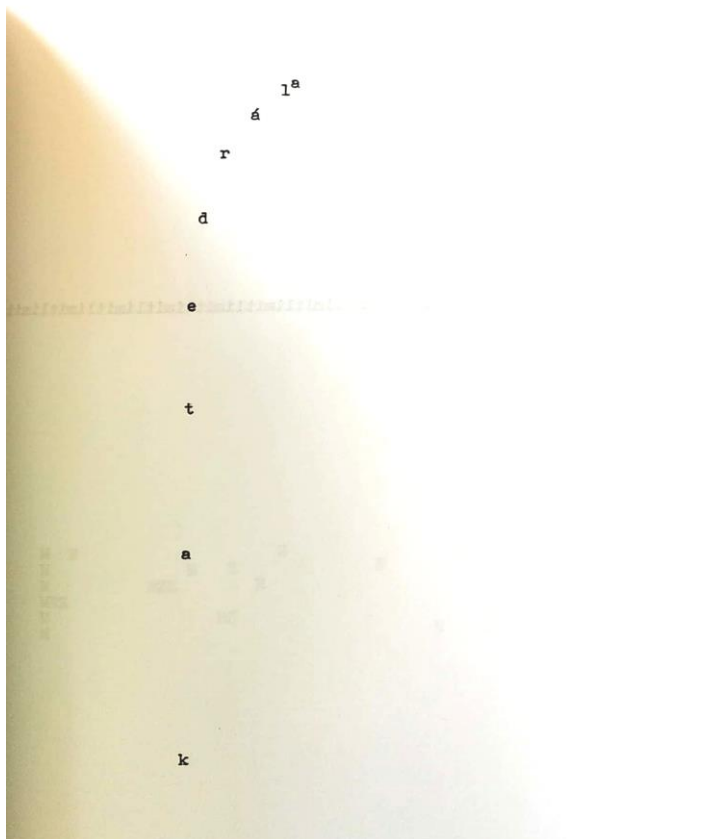
³⁵⁶ BURDA, Vladimír: Nová můza. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 80.

fragment, 1965), *Slovobraz* (III. varianta, fragment), *Lyrické body a přímky* (1965), *Příběhy* (bez datace), *Manipulace* (1966), *Bílé básně* (1966), *Barevné básně* (1966–1967), *Akční aoidy / Akční deník* (1966), *minipoezie* (1967), *53 případů linky // demonstrativní inkarnace* (1968), *topologické body a přímky* (bez datace), *malíř a model* (1968), *Tonda a Thanatos* (1968), *mini-topo* (1969), „*id*“ // *surracionální poezie // (elementy)* (1969) a druhá verze „*id*“ // *surracionální poezie // (elementy)* (II. varianta, 1969) a *vztah* (1967).

Po dvou knihách typogramů se Vladimír Burda ve své tvorbě zaměřil na tzv. slovobrazy (též nazývané logogramy či závěsné básně), optofónické audiovizuální realizace, projekty a ilustrativní poezii. Vechny tyto techniky byly popsány v teoreticky pojatém oddílu *Nová můza* (1963–1967).

„Slovobrazy“, které vznikaly v letech 1964 a 1965, jsou komponovány ze slova či slov, oplývající určitou sémantickou hodnotou. Z této sémantické hodnoty pak vychází vizuální uspořádání slov na stránce. K metodě tvorby Burda uvádí: „*Slovobrazy jsem realizoval na barevných kartičkách (...) kartičky jsem nalepil na velký černý karton / v abecedním pořadí, takže vznikly 3 velké nástěnné cykly po 25 kartách. Nalepené karty tvořily zároveň určité geometrické barevné kompozice. Nazval jsem je závěsnými básněmi.*“³⁵⁷ Mezi slovobrazy patří například báseň *Katedrála*, ve které se písmena vyňatá ze slova „katedrála“ tyčí v prostoru ve vertikální linii připomínající vysokou sakrální budovu; báseň *ptáci a řádky*, ve které se na horní polovině stránky těkavě vznášejí mnohočetná písmena „p“, „t“, „á“, „e“, „i“ a v dolní polovině jsou do řádků seřazena slova „řádky“; nebo báseň *ráma*, ve které slova „ráma“ tvoří obdélníkový obrazec rámuující prostor uvnitř.

³⁵⁷ BURDA, Vladimír: *Nová můza*. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 82.

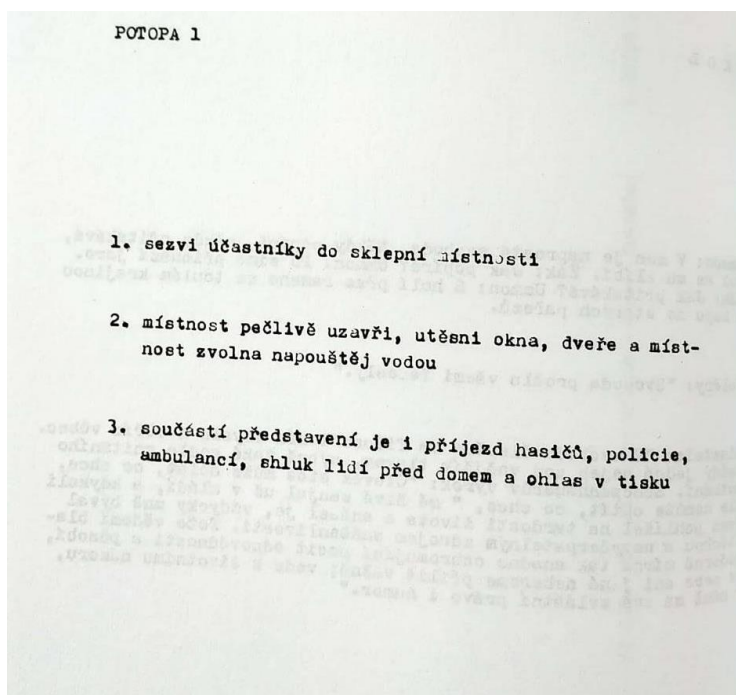


Slovobrazy *katedrála* a *ptáci a řádky*.³⁵⁸

³⁵⁸ BURDA, Vladimír: Slovoobrazy. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 173, 178.

„Optofónické“ audiovizuální realizace jsou kreace vizuálně-zvukové. Jedny utvářejí strojopisné grafické kompozice, další probíhají v čase jako magnetofonový záznam předchozí (zaznamenává úderý psacího stroje, manipulace s papírem i strojem, cinkot zvonku apod.). Vladimír Burda optofónicky realizoval pouze některé typogramy, které se nedaly užít k recitaci. Autorovým záměrem pro prezentaci optofónických děl bylo promítat text projektorem a zároveň pouštět simultánní zvukovou reprodukci.³⁵⁹

„Projekty“ jsou nerealizované slovní či vizuální kreace s předem danou organizační strukturou, postupem či scénářem. Projekty jsou podobné happeningům. Tuto osobitou techniku vykazuje sbírka *Akční aiody / Akční deník* (1966). Básně v ní zařazené jsou jsou pokusy o angažovanou poezii. Jedná se o akční poezii, v níž je čtenář zapojen do básníkovy „hry“. Básně jsou záměrně nedotvořené, protože je dotváří teprve recipientova mysl. Ve většině případů se projekty dělí do několika organizačních bodů. V básních *Potopa 1* a *Potopa 2* Burda předkládá dvě verze stejné myšlené události, ovšem s odlišným zakončením.



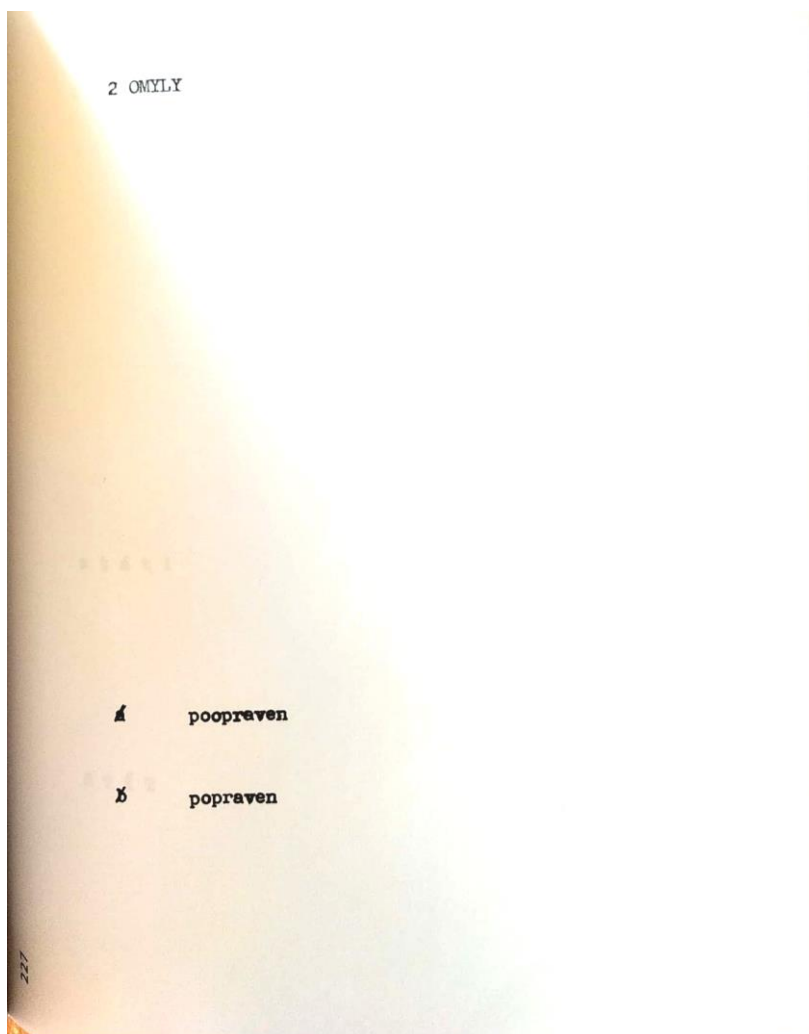
Akční text *Potopa 1*.³⁶⁰

„Ilustrativní poezie“ je kombinací slov a znaků různého druhu a ilustrovat lze dle Burdy cokoli a čímkoli. Sémantické prvky jsou ilustrovány nesémantickými. Jako příklad autor

³⁵⁹ BURDA, Vladimír: Nová můza. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 82.

³⁶⁰ BURDA, Vladimír: Akční aiody / Akční deník. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 322.

uvádí kreaci *bílá / černá*, kterou tvoří „dvě části: 1. slova: ráno – morning, rána – mourning; 2. dále černá a bílá karta, které jsou vizuálními reprezentanty shora uvedených slov.“³⁶¹ Ilustrativní poezie se nejčastěji objevuje ve sbírce *Lyrické body a přímky* (1965), která obsahuje např. báseň *2 omyly* či *2 reality (1 / země)*.



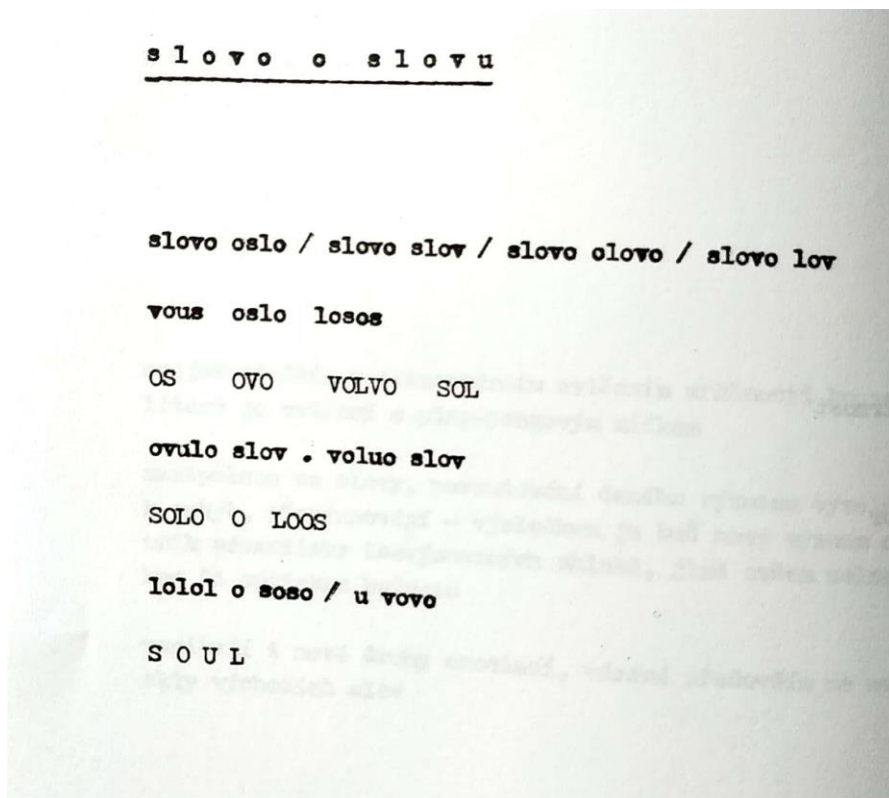
Báseň *2 OMYLY* ze sbírky *Lyrické body a přímky*.³⁶²

Celé Burdovo básnické dílo je velice rozsáhlé. Básník přesahuje a domýšlí své dané metodiky a přidává nové. Pracuje převážně s grafickými strojopisnými znaky, ze kterých kupříkladu tvoří jednoduché groteskní slovní hříčky: např. báseň *Alkoholinaire* nebo *futurinetti* ze sbírky *Lyrický Plankton* (1964–1969). Ve sbírce *manipulace* pracuje s permutováním významů, které ve slovech vyvolává pohyb (přeskupování) a tím vznikají nová slova či asémantické

³⁶¹ BURDA, Vladimír: Nová můza. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 84.

³⁶² BURDA, Vladimír: *Lyrické body a přímky*. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 227.

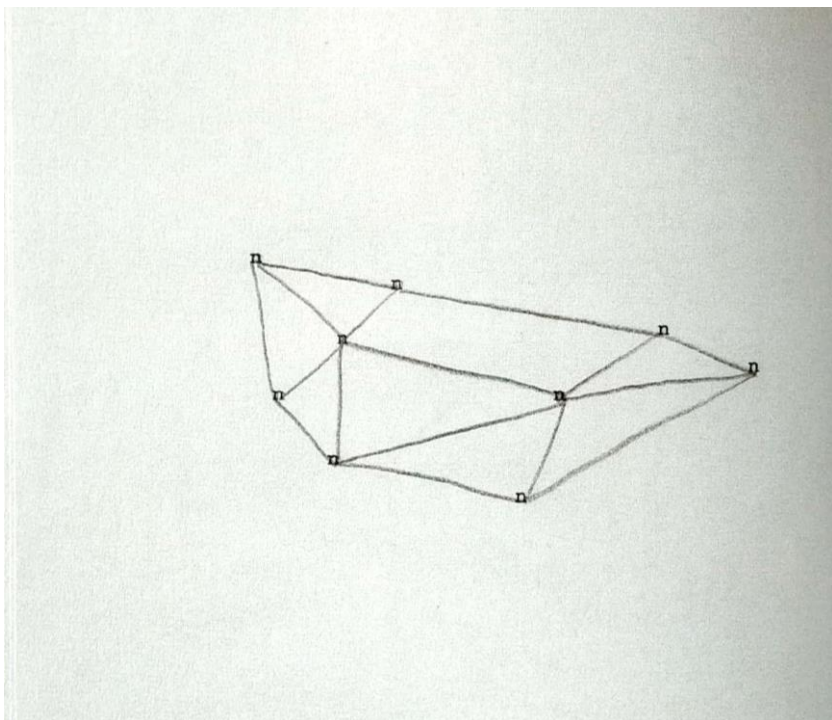
shluky znaků: např. v básni *slovo o slovu* autor vmanipuluje permutačními postupy slovo „slovo“ v „soul“.



Manipulace básně *slovo o slovu*.³⁶³

Burda si také pohrává se základními grafickými znaky, písmeny, škrty, čarami (v 53 případech *linky*: Burda podškrťává všechny formy slova „linka“ v různých slovech nebo slovních spojeních), znaky s vkreslenými linkami, přímkami, šipkami, geometrickými obrazy a volnými klikyháky (např. ve sbírce *minipoezie*).

³⁶³ BURDA, Vladimír: Manipulace. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 286.

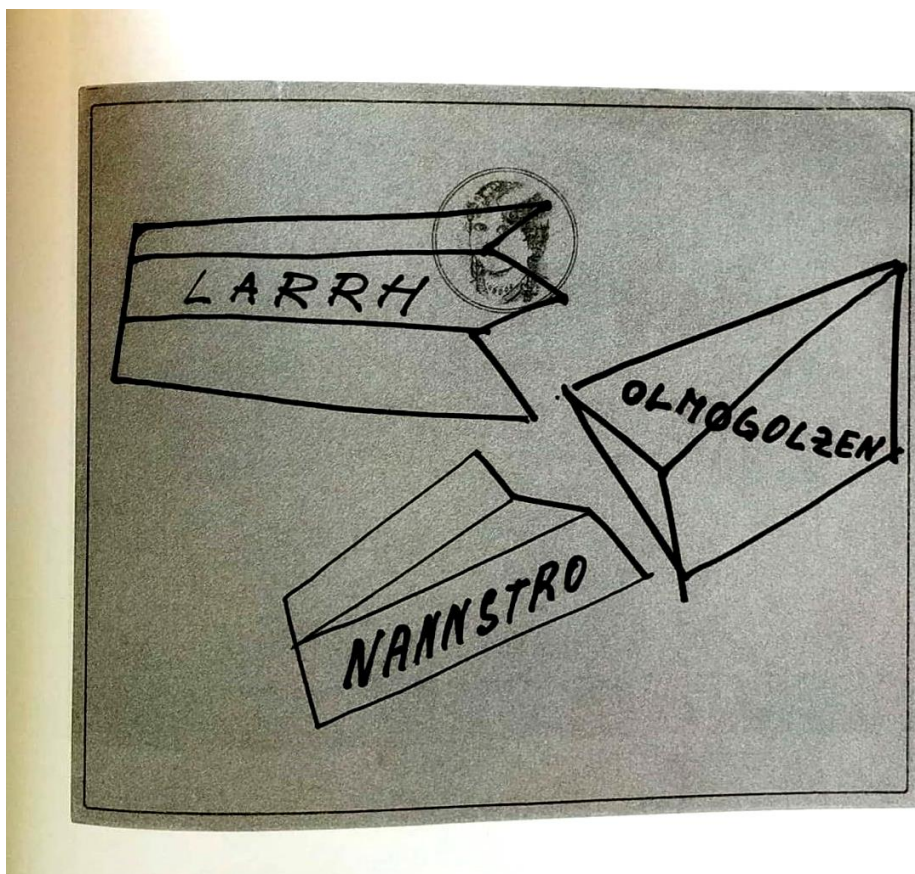


Ukázka *minipoezie*.³⁶⁴

V Burdově tvorbě se však dají nalézt i syrové autentické záznamy: sbírka *Tonda a Thanos*, věnována památce malíře Antonína Tomalíka, je naplněna fragmenty běžných životních událostí: „28. 2. 68 asi v 17 hod. / zjistí Jana / krátce po návratu ze zaměstnání / že Tonda nežije...“

V poslední sbírce „*id*“ *surracionální poezie* (1969) (nebo také v *minipoezii*, 1967) se Burda vyjadřuje téměř čistě výtvarně, jako prostředek tvorby mu slouží shluky rukopisného písma.

³⁶⁴ BURDA, Vladimír: *Minipoezie*. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 354.



Ukázka ze sbírky „id“ *surracionální poezie*.³⁶⁵

O poselství vlastních textů se Burda vyjádřil takto – „*chci říci tolik: objevil jsem pro sebe pravdivější a fantastičtější básnickou řeč, enigmatickou lyriku psacího stroje, v níž svobodně říkám, co cítím a žiji*“.³⁶⁶

³⁶⁵ BURDA, Vladimír: „id“ *surracionální poezie*. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 519.

³⁶⁶ HLAVÁČEK, Josef: Burdova pře s řečí. In: BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004, s. 529.

8.8. Josef Honys

Josef Honys byl básníkem a především výtvarníkem, který se o progresivnější literární a umělecké techniky zajímal už od konce třicátých let, kdy, vycházející ze surrealismu, užíval vícevýznamových výrazů, neologismů, deformací slov a kreseb v poezii. Pracoval také se strukturou slovní sémantiky a vizuálního tvaru slov.³⁶⁷ Už v roce 1936 se setkal s Josefem Hiršalem, „*zamotal mi hlavu tak, že se mi motá dodnes. Vytvořili jsme tenkrát (...) jakýsi studentský ‚surrealistický kroužek‘, psali jsme (...) dokonce André Bretonovi, kreslili jsme kadávry, lepili koláže, psali automatické texty a vytvářeli jakousi teorii ‚instinktivní poezie‘*“³⁶⁸ – vzpomínal Hiršal na Josefa Honyse v roce 1969. V šedesátých letech pak navázal kontakt i s ostatními experimentálními autory nejen českými, ale i světovými. Za svého života nevydal ani jednu knihu básní i přesto, že se poezií zabýval bezmála třicet let. Josef Honys zemřel v roce 1969, tedy přesně v té době, kdy se ukázky jeho děl začínaly objevovat na domácích i světových výstavách a v českých i světových literárních časopisech.³⁶⁹

Vydání Honysova díla čekalo až do roku 2011, kdy nakladatelství Dybbuk publikovalo rozsáhlý výbor Honysova celoživotní tvorby s názvem *Nesmelián aneb od experimentálních textů vstup nesmělý*. V roce 2019 stejné nakladatelství vydalo také *Věštírnu na nebi*, Honysovu nejrozsáhlejší skladbu ze čtyřicátých let. Základem výboru *Nesmelián aneb od experimentálních textů vstup nesmělý* je Honysem sestavená sbírka nesoucí stejný název, která je obsažena v prvním oddílu výboru. Sbírkou *Nesmelián* (obsahující texty z let 1964–1968) autor v roce 1969 poslal k vydání, ale ve sledu nastalých tragických událostí (neobjasněné Honysovy smrti) už nikdy nemohla vyjít. Následující tři oddíly zahrnují výtvarný i literární vývoj Josefa Honyse od třicátých let do roku 1968. Další dva oddíly sledují autorovu nedatovanou tvorbu. V závěru souborného vydání se nachází krátký výbor z básnickovy korespondence s Ladislavem Novákem, se kterým v šedesátých letech příležitostně literárně spolupracoval.

Dle Jiřího Valocha se v tvorbě Josefa Honyse šedesátých let vyčlenily dvě linie: „*První tvoří verbální lineární texty, zaměřené na slovní spodobu, neologismy a narušování*

³⁶⁷ HONYŠ, Josef: Josef Honys o sobě. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 29, s. 57.

³⁶⁸ HIRŠAL, Josef: Za Josefem Honysem. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 52.

³⁶⁹ PROCHÁZKA, Jindřich: Vzpomínka na Josefa Honyse, neboli „černý happening“ se nekonal. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 53.

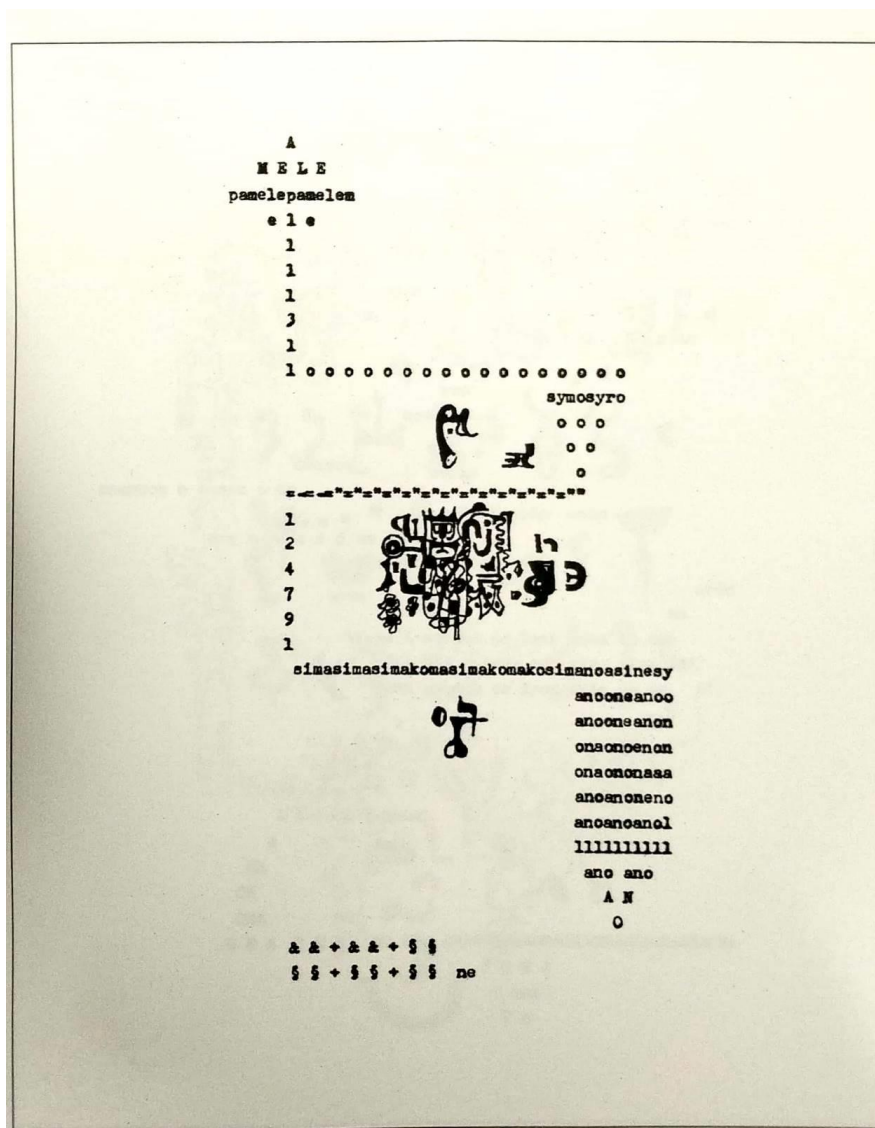
či přeskupování konstantních syntaktických vazeb.³⁷⁰ Takovéto texty se vyznačují poněkud černým humorem a groteskností, ale také existenciálním nádechem. Honysovy experimentální tendence zahrnují také různé surrealistické záznamy jako automatické texty či tzv. „hypnagogické vize“.³⁷¹ Druhý proud Honysovy tvorby je vizuální. Ten zahrnuje jak výtvarné experimenty (automatické čáry, koláže, alchymáže, asambláže, básně-obrazy a seriáže, tedy koláže, v nichž jsou prvky sestaveny dle předem stanovené organizace podle matematického klíče), tak vizuální poezii, kterou však pojal velmi svébytně, neboť racionalistická umělost experimentální poezie mu nebyla příliš blízká. Kromě konstelací „...snažil se vytvářet nové samoznaky a jim odpovídající syntax, v počátcích tvořenou pouhými juxtapozicemi, později značně komplikovanou. Vyvrcholením těchto pokusů byly narativní texty, tvořené kreslenými nefigurativními či pseudofigurativními znaky...“³⁷² Co se týče těchto pseudofigurativních znaků, Josef Honys ve své básnické tvorbě prosazoval význam tzv. „nekomutativního“ vztahu mezi básnickou představou, symbolem a představami recipientů. Znak je dle Honyse nositelem „sémantického náboje“ a jeho čistou nekomutativní poezii chápe jako poezii znaků, jejíž sémantika může být pro autora i čtenáře odlišná.³⁷³

³⁷⁰ VALOCH, Jiří: Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby /III. kapitola diplomové práce s názvem Experimentální poezie a její české realizace. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 153-166.

³⁷¹ HONY, Josef: Josef Honys o sobě. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 29, s. 57.

³⁷² VALOCH, Jiří: Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby /III. kapitola diplomové práce s názvem Experimentální poezie a její české realizace. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 153-166.

³⁷³ PROCHÁZKA, Jindřich: Vzpomínka na Josefa Honyse, neboli „černý happening“ se nekonal. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 53.



Nekomutativní báseň *Výslech* z oddílu *Vizuální poezie*.³⁷⁴

Ve své tvorbě se Honys snaží narušovat literární konvence pomocí různých metod: v antologii *Vrh kostek*³⁷⁵ a částečně v časopise *Sešity pro literaturu a diskusi*³⁷⁶ uvedl užívané techniky:

Psychotext má charakter nutkavého sdělení. Jedná se o takový text, jaký se opakovaně objevoval v podvědomí autora, a který se nakonec pro svou naléhavost prosazuje v textové podobě. Narativní postup se vyvíjí často náhodně a bez ohledu na shodnost s předchozími verzemi. Ve všech verzích se však nacházejí „uzly“ (novotvary, mnohovýznamové slovní skupiny, topologická seskupení). Psychotext nemusí být srozumitelný, je autorovou soukromou hrou.

³⁷⁴ HONYŠ, Josef: Vizuální básně. In: HONYŠ, Josef a ŠULC, Jan, ed. Nesmelián, aneb, Do experimentálních textů vstup nesmělý. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011, s. 273.

³⁷⁵ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 343–396.

³⁷⁶ HONYŠ, Josef: Josef Honys o sobě. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 29, s. 57.

Text – test vyzývá čtenáře ke spolupráci a k vlastnímu doplňování vytečkovaných mezer mezi jednotlivými slovy. Proto každý text – test obsahuje nekonečné množství verzí, je tedy čtenářovou soukromou hrou.

Nekomutativní poezie se zakládá na myšlence, že slovní význam není mezi autorem a čtenářem ani jednoznačný, ani přenositelný. Určitou pomocí pro tento sémantický přenos mají být jednoduché kresby (oplyvající tzv. prvosémantickým charakterem), které jsou zavedeny do struktury textu. Otázka o přesném přenosu významu slov tedy opadne v důsledku toho, že mnohosémantičnost byla vložena záměrně. V praxi je nekomutativní poezie charakterizována novotvary, kresbami v textu a zavedením nových symbolik.

Řetězce jsou plošné seskupování slov (většinou podstatných jmen), které mají vzájemnou vazbu (mnohdy i neobjevenou).

Sbírka *Nesmelián aneb od experimentálních textů vstup nesmělý* zahrnující texty z let 1964–1968 obsahuje obě linie Honysovy tvorby, verbální i vizuální, i všechny uvedené postupy i postupy neuvedené. Nejčastější tvůrčí metodou užívanou v této sbírce je psychotest.

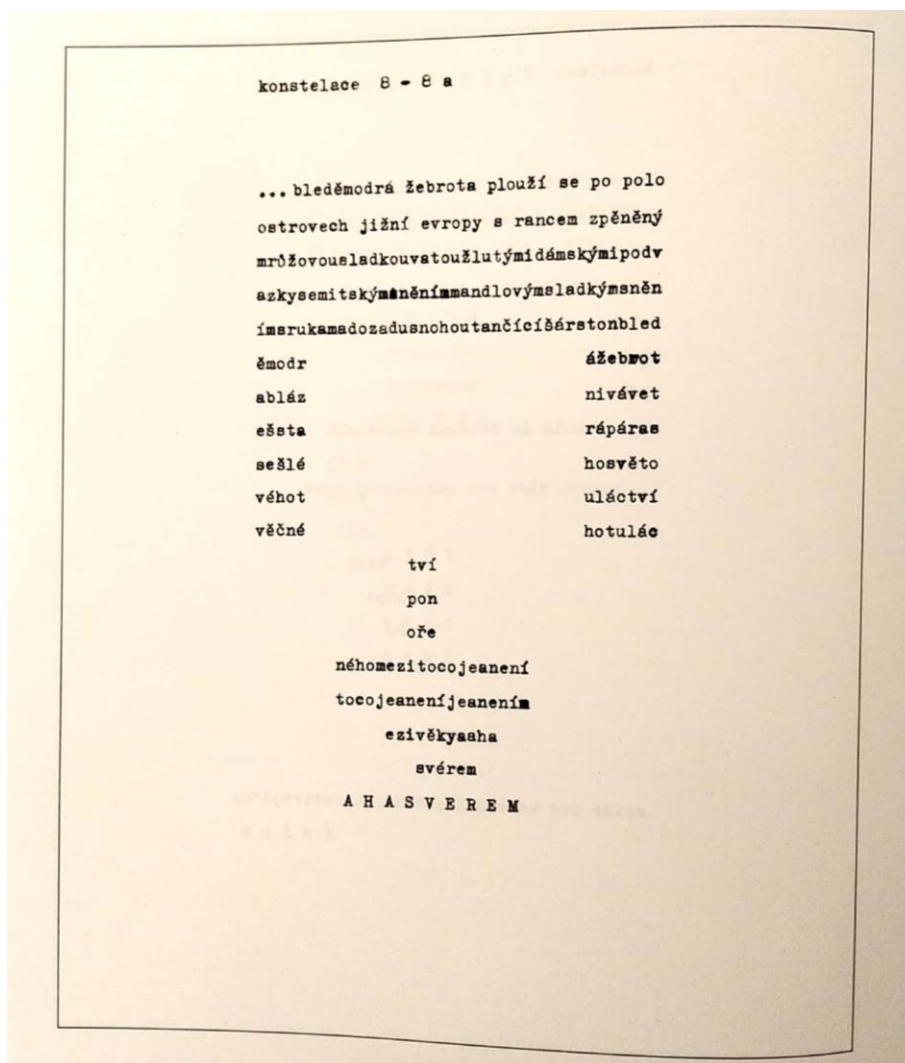
...zpopelňování návštěvníků bylo vyřešeno docela uspokojivě takže žádný z těch kdo se chystal vstoupit netušil co ho očekává každý naopak si představoval že se mu dostane značné pocty o čemž mohla svědčit většina z těch kteří vycházeli na druhé straně obdávání a šťastni nic netušící že někteří z nich dle klíče který nebyl předem nijak předepsán zůstávali pozváni do vedlejších komnat aby odtud už nikdy nevyšli jejich počet byl ovšem mizivý takže na tom v podstatě nezáleželo jejich poslední životní zkušenost byla dávno vyvážena optimismem ostatních kteří vyšli kteří dokonce netušili nic z toho co jim hrozilo co po nich mohla chtít jistá náhoda jisté seskupení okolností jistý klíč který neovládal ani ten který jím disponoval a který prostě obsluhoval jeho správný chod který jen dohlížel na to zda elektronky jsou v pořádku zda přístroj ukazuje správně jeho již nezajímalo další mechanismus který otevíral dveře té či oné komnaty lidé zaměstnaní ve spalovně potom nevěděli z jakého důvodu ve skutečnosti nakládají se svými příchozími tak jak s nimi nakládají byli jen přesvědčeni o správnosti svého počínání které spočívalo v zaopatřování příchozích až do okamžiku smrti až do okamžiku než předali jejich mrtvoly ke dveřím vlastní spalovny kde další také nevěděli o jaké případy jde ti se opět domnívali že jde o lidi kteří zahynuli nešťastnou náhodou a nyní nezbyvá než je zpopelnit zohavená těla rozřezaná na kousky byla dodávána s příslušným lístečkem který v číslech označoval na jedné straně zásahy do jejich organismu na druhé straně ovšem je bylo možno číst jako způsob havárie který způsobil jejich smrt bez jakékoliv viny okolí všechno bylo zkrátka zřežirováno příliš dobře komunikace mezi jednotlivými operátory s vybranými příchozími fungovala tak aby u žádného z nich nemohl vzniknout komplex nějaké viny všichni prováděli jen to co bylo na nich žádáno co bylo obecně prospěšné všichni se cítili užiteční všechno bylo v nejlepším pořádku vše...

24. 8. 1966

Psychotext Josefa Honyse, 1966.³⁷⁷

³⁷⁷ HONYS, Josef a ŠULC, Jan, ed. *Nesmelián, aneb, Do experimentálních textů vstup nesmělý*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011, s. 181.

Velice četnou skupinou jsou v *Nesmeliánovi* konstelace ke „hře na čáru“, ve kterých jsou pomocí určité „masy“ textu formované sémanticky nesouvisející obrazce, zvýrazňující bílý negativní prostor stránky.

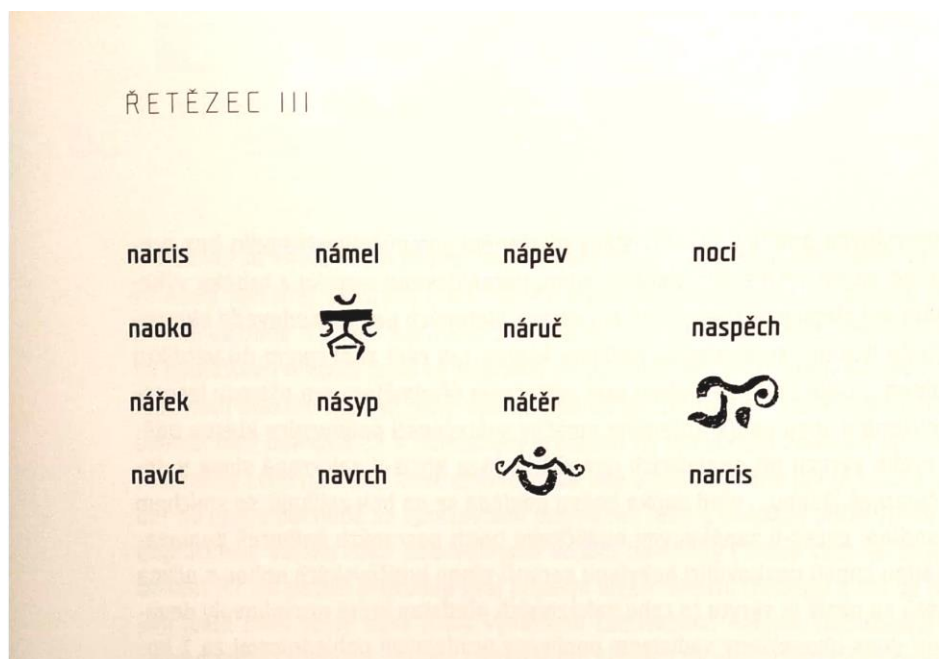
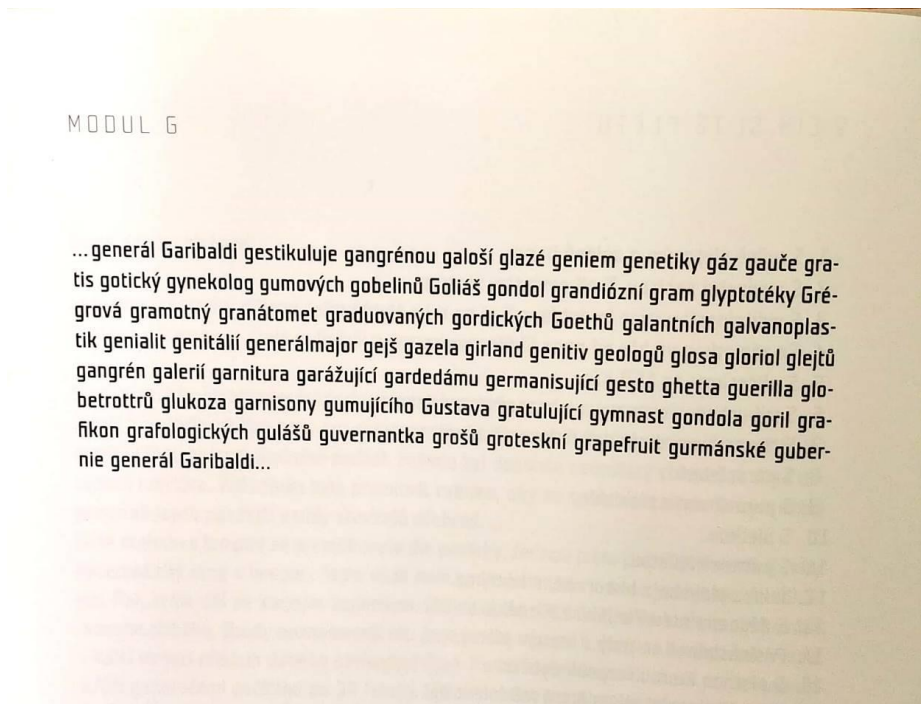


Konstelace ke „hře na čáru“ 8 – 8A.³⁷⁸

Opakovaný formát Honysových básní se týká básní – anaforických výčtů (např. báseň s tradičním veršovým schématem *Mnoho málo* se zakládá na opakování verše „je mnoho těch...“ s různorodým zakončením, další básně této řady jsou *S čím si tě pletu* a *Sebestřetávání*. Velmi četné jsou také různé modifikace metody řetězce, které mnohdy pracují s aliterací: např. báseň s názvem *Modul G*, kde se na začátku výčtu slov opakuje stejná hláska „g“: „gumových gobelínů Goliáš gondol grandiózní gram glypotéky Grégrová

³⁷⁸ HONYS, Josef a ŠULC, Jan, ed. *Nesmelián, aneb, Do experimentálních textů vstup nesmělý*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011, s. 38.

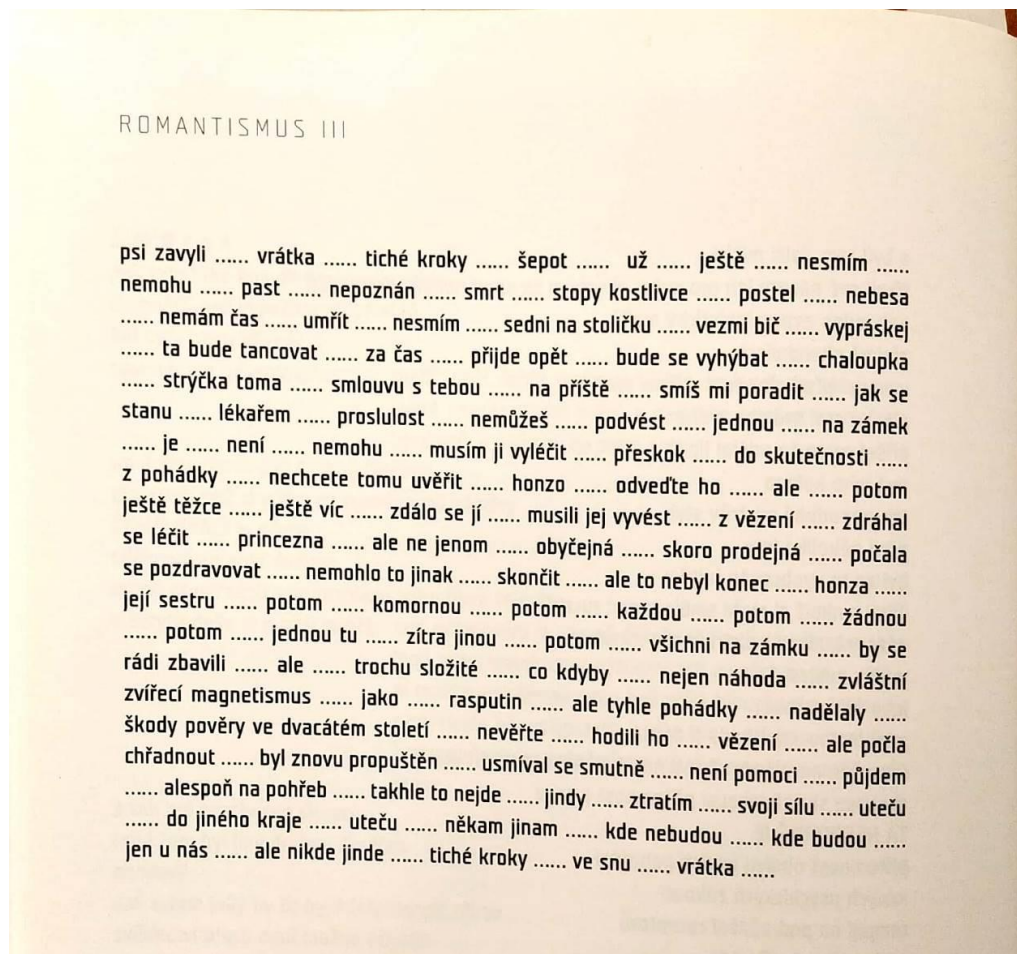
gramotný granátomet...“; či báseň *Modul M* a básně *Řetězec I* a *Řetězec III*, (který navíc vykazuje prvky nekomutativní poezie). Čisté podoby řetězců se nachází např. v básni *Nudita* (jenž řetěžením slov a novotvarů „nana nahá noc (...) nene hana nud nostra nic nunu noan nina ano hned tobě než noc nahá NANA...“ vytváří jakýsi abstraktní sémantický myšlenkový obraz).



Řetězce *Modul G* a *Řetězec III*.³⁷⁹

³⁷⁹ HONYS, Josef a ŠULC, Jan, ed. Nesmelián, aneb, Do experimentálních textů vstup nesmělý. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011, s. 22, 59.

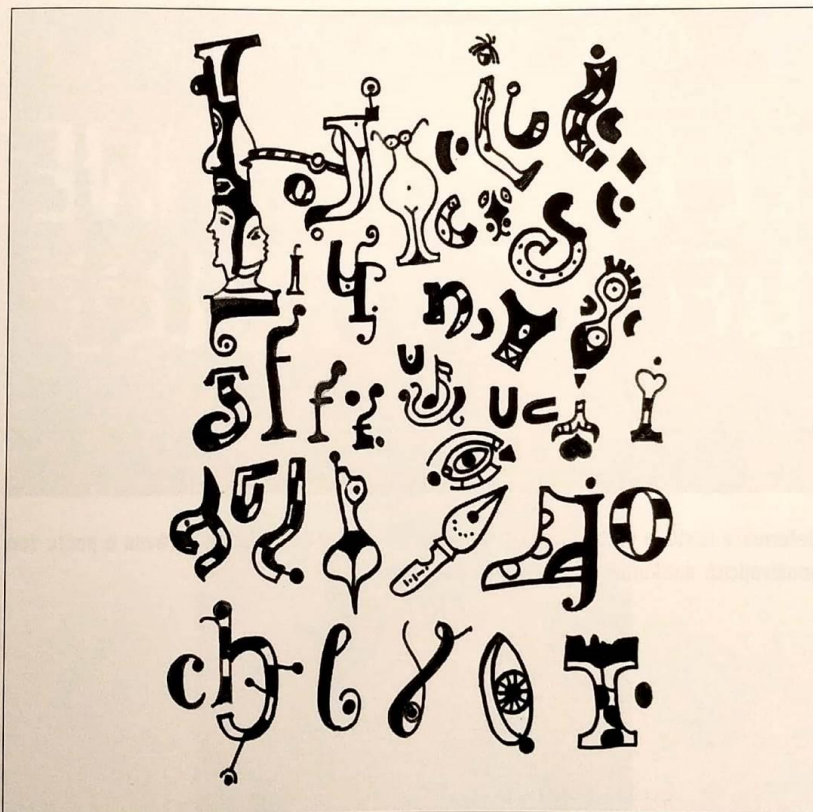
Metodika modelu Text – test se ve sbírce Nesmelián vyskytla pouze jednou v básni *Romantismus III*.



Text – test: *Romantismus III*.³⁸⁰

Na konci sbírky se nacházejí vizuální literární texty (*Čáry*), kreační překlánějící se na výtvarnou stránku Honysovy tvorby (jako např. *Rozvoj vize* či báseň *Pokus o partituru*, ve které se autor pokouší o vizuální ztvárnění zvukového předpisu), kresby a návrhy nových znaků a symbolů k nekomutativní poezii (často bez názvu) a koláže, ve kterých jsou výchozí fotky propojeny s vlastními autorskými znaky.

³⁸⁰ HONYS, Josef a ŠULC, Jan, ed. Nesmelián, aneb, Do experimentálních textů vstup nesmělý. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011, s. 30.

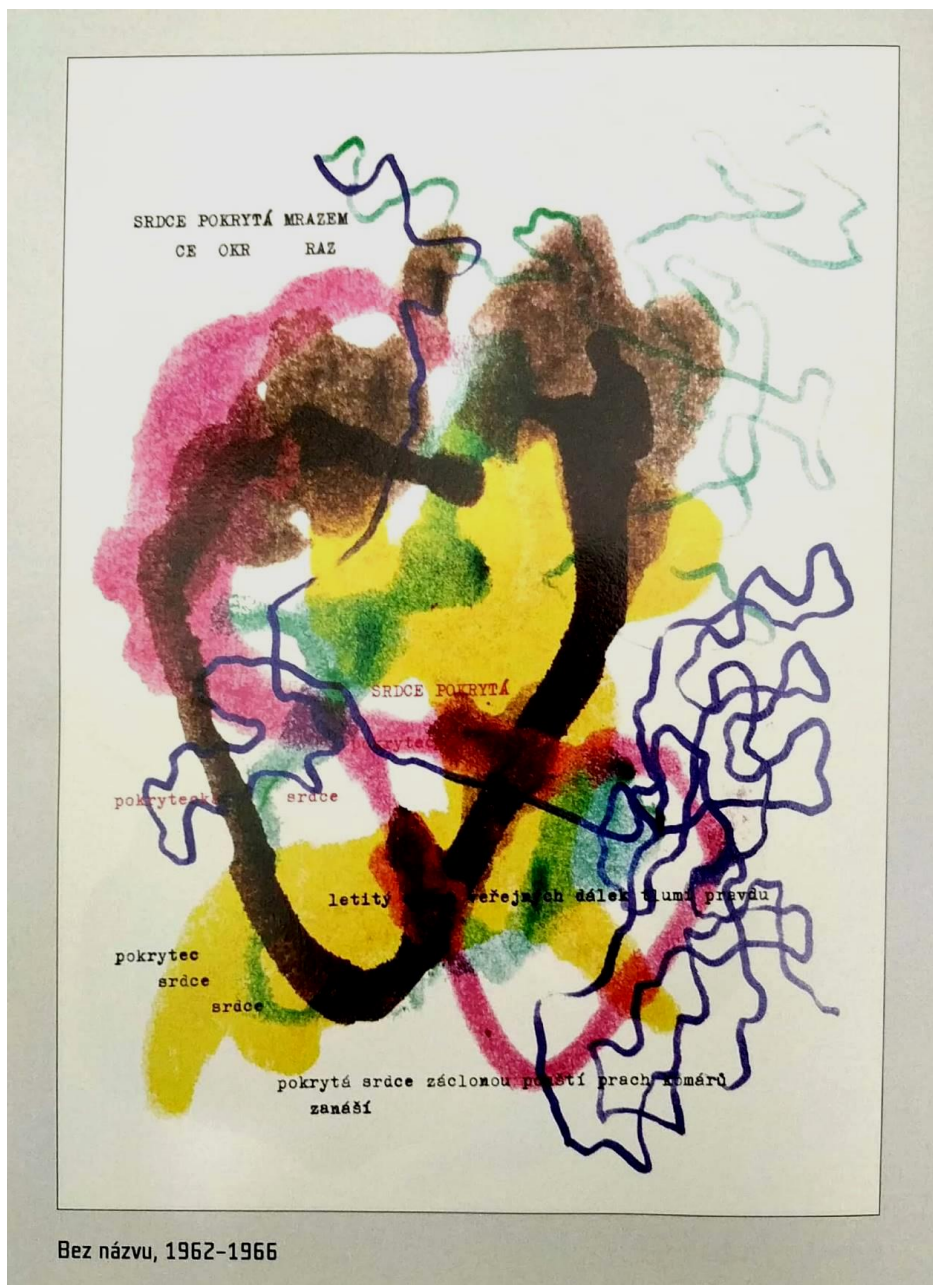


Zcela volný a osobitý pokus o vyjádření zvukového předpisu vizuálně.

Báseň *Pokus o partituru*.³⁸¹

Dále výbor z roku 2011 obsahuje kromě hypnogogických vizí (surrealistické asociativní texty) také další texty podobného typu, jaké byly zařazeny do výchozí Honysovy sbírky. V *Nesmeliánovi* z roku 2011 se nacházejí také další druhy psychoextů a různých modifikací tradiční veršové skladby. Výrazný je konečný oddíl *Vizuální básně*, zahrnující kreaace, které se dají popsat jako: rukou kreslená čára přes list výchozího textu, výstřižky textů tvořící negativní obrazce, asémantické obrazy a portréty vytvořené z grafických znaků, písmen, diakritických znamének či z Honysových vlastních abecedních kresebných znaků a koláže slučující obrazy s písmem.

³⁸¹ HONYS, Josef a ŠULC, Jan, ed. *Nesmelián*, aneb, *Do experimentálních textů vstup nesmělý*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011, s. 79, s. 316.



Koláž slučující obraz s písmem, 1962–1966.³⁸²

Na poslední a nikdy nezveřejné autorovo experimentální „dílo“ vzpomíná Honyšův přítel, experimentální básník Jiří Procházka, který spolu s Josefem Honyšem v roce 1969 pracoval na tajném mystifikačním projektu „černého happeningu“. S nápadem na akci přišel Josef Honyš a oba přátelé jej společně v kavárně Slavii rozpracovávali. Mělo se jednat o falešný pohřeb jednoho z nich (nakonec okolnosti vybraly Honyše). Josef Honyš si dal za úkol vzít na sebe všechny náležitosti akce (natisknutí parte, sehnání rakve, falešný

³⁸² HONYŠ, Josef: Vizuální básně. In: HONYŠ, Josef a ŠULC, Jan, ed. Nesmelián, aneb, Do experimentálních textů vstup nesmělý. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011.

ceremoniál) a Jindřich Procházka měl akci zaznamenávat. „*Samozřejmě jsem jeho nabídku přijal, neboť byla pro mne dostatečně bláznivá, aby se mi zamlouvala a zároveň dost ironicky škodolibá i ‚věrohodná‘, aby se nacházela i v rámci mé naturalisticko-mystifikační poetiky*“.³⁸³ Cílem mělo být jen škodolibé vylákání pražských přátel na výlet a rozbití „suchopárnosti“ oněch časů. K happeningu však už nikdy nedošlo. Smutnou ironií osudu a zcela reálnou shodou okolností se pro zmateného Jindřicha Procházku stal opravdový pohřeb Josefa Honyse v létě roku 1969. „*Byl to smutný pohřeb, o to smutnější, oč přátelštější si svůj ‚pseudopohřeb‘ Josef Honys představoval*“.³⁸⁴

³⁸³ PROCHÁZKA, Jindřich: Vzpomínka na Josefa Honyse, neboli „černý happening“ se nekonal. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 53

³⁸⁴ Tamtéž, s. 53.

8.9. Jindřich Procházka

Básník Jindřich Procházka je jednoznačně nejvíce opomíjeným autorem českého experimentálního hnutí. Za jeho života vyšla jen jedna sbírka tradičněji pojeté poezie *Schodiště* (1965), tematizující události všedního dne. Procházkovy experimentální texty, pocházející z let 1964–1967 byly uveřejněny pouze v antologii *Vrh kostek* společně s autorovou základní typologií jeho tvorby a v časopise *Sešity pro literaturu a diskusi* z roku 1969. Svůj přechod k experimentu Jindřich Procházka přikládá uvědomění, že jeho předchozí pokusy o interpretaci událostí jsou slabé, jelikož „interpretace již sama o sobě je v protikladu k úsilí o báseň-skutečnost.“³⁸⁵ Proto se pokusil o vytvoření nového typu básně, která by byla rovnocenná ve své existenci všem ostatním prvkům reality.³⁸⁶ Na básních Procházka začal pracovat jako na „konstrukci, která by mohla existovat sama o sobě, aniž by se opírala (...) pouze o vztahy vyplývající z materiálu elementů této konstrukce“.³⁸⁷

Výsledkem úsilí o napsání básně jako vztahu slovo – realita, byla tzv. „strukturální poezie“ (1964–1966), obsahující básně strukturální, slovní, slabičné, seriální, morfologické, deformované. Ukázky strukturálních básní zveřejněných v antologii *Vrh kostek* zahrnují básně: *Jé – je, Hahou! a Step*; seriální básně, které Procházka zařazuje pod básně strukturální, odpovídají procesuálním textům, které v českém prostředí provozoval Zdeněk Barborka. Jedná se např. o básen *Píseň Ledového moře* a báseň *Plné* (ve které neměnné opakované adjektivum „plné“ stojí ve středu všech veršů a představuje časové posuny udávající se ve směru od přírody k civilizaci: „květy plné hmyzu / hmyzu plné květy / stromy plné ovoce / ovoce plné stromy / (...) světly plné kanály / slunce plné splašků / záření plné rozkladů...“). Procesuálním textům mohou odpovídat i Procházkovy texty psané metodou „plošné barevné básně“ (báseň *Jezerní báseň* tvoří iluzi jezera, na kterém se odráží obloha v průběhu celého dne).

³⁸⁵ PROCHÁZKA, Jindřich: Jindřich Procházka o sobě – ve třetí osobě. *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969. č. 27, s. 57.

³⁸⁶ VALOCH, Jiří: Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby /III. kapitola diplomové práce s názvem Experimentální poezie a její české realizace. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 153-166.

³⁸⁷ PROCHÁZKA, Jindřich: Jindřich Procházka o sobě – ve třetí osobě. *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969. č. 27, s. 57.

Plné

1. zahrady	plné	hyacintů	.	2. kraje	plné	hyacintů
hyacintů	plné	záhony	.	okrajů	plné	záhony
záhonů	plné	parky	.	hranice	plné	parků
parků	plné	okolí	.	konců	plné	okolí
okolí	plné	rozpuků	.	naplnění	plné	rozpuků
rozpuky	plné	květů	.	šťěstí	plné	květů
květy	plné	hmyzu	.	nevědomosti	plné	hmyzu
hmyzu	plné	stromy	.	hříchů	plné	stromy
stromy	plné	ovoce	.	slasti	plné	ovoce
ovoce	plné	světla	.	pýchy	plné	světla
světly	plné	slunce	.	pachy	plné	slunce
slunce	plné	záření	.	kanály	plné	záření
zářením	plné	prostory	.	splašky	plné	prostory
prostory	plné	lidí	.	rozklady	plné	lidí
lidmi	plné	davy	.	smrti	plné	davy
davy	plné	představ	.	všechno	plné	představ
představy	plné	rájů	.	hlavy	plné	rájů
ráje	plné	krajů	.	rájů	plné	kraje
kraje	plné	okrajů	.	zahrady	plné	okrajů
okraje	plné	hranic	.	hyacintů	plné	hranice
hranice	plné	konců	.	záhony	plné	konců
konce	plné	naplněním	.	parky	plné	naplněním
naplněním	plné	šťěstí	.	okolí	plné	šťěstí
šťěstí	plné	nevědomosti	.	rozpuky	plné	nevědomosti
nevědomosti	plné	hříchů	.	květy	plné	hříchů
hříchů	plné	slasti	.	hmyzu	plné	slasti
slasti	plné	pýchy	.	stromy	plné	pýchy
pýchy	plné	pachů	.	ovoce	plné	pachů
pachů	plné	kanály	.	světly	plné	kanály
kanály	plné	splašků	.	slunce	plné	splašků
splašky	plné	rozkladů	.	záření	plné	rozkladů
rozklady	plné	smrti	.	prostory	plné	smrti
smrti	plné	všechno	.	lidmi	plné	všechno
vším	plné	hlavy	.	davy	plné	hlavy
hlavy	plné	vší	.	představy	plné	vší

(seriální báseň — přesuny)

Seriální báseň *Plné*.³⁸⁸

V tomto období (1964–1966) se také pokouší o práci s textem jako s autonomním místem pohybu v prostoru, tím vznikají kinetizující básnické útvary, zahrnující dvojbásně, prostorové dvojbásně a kinetismy. Ty vycházejí z nelineárního chápání času uvnitř básně. Sem patří básně *Plující oblak* a *Noc ocům*.

³⁸⁸ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Vrh kostek: Česká experimentální poezie. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 118.

Plující oblak

.....
 :šervená cesta: :šedý patník: :růžový ukazatel:

 :modrá mlha: :pomněnkový chodec:

 :bílý poutník: :nebeský anděl:

 :plující oblak:

 :modrá cesta: :pomněnkový patník: :bílý ukazatel:

 :šedá mlha: :růžový chodec:

 :plující poutník: :šervený anděl:

 :nebeský oblak:

 :šedá cesta: :růžový patník: :plující ukazatel:

 :pomněnková mlha: :bílý chodec:

 :nebeský poutník: :modrý anděl:

 :šervený oblak:

 :pomněnková cesta: :bílý patník: :nebeský ukazatel:

 :růžová mlha: :plující chodec:

 :šervený poutník: :šedý anděl:

 :modrý oblak:

 :růžová cesta: :plující patník: :šervený ukazatel:

 :bílá mlha: :nebeský chodec:

 :modrý poutník: :pomněnkový anděl:

 :šedý oblak:

 :bílá cesta: :nebeský patník: :modrý ukazatel:

 :plující mlha: :šervený chodec:

 :šedý poutník: :růžový anděl:

 :pomněnkový oblak:

 :plující cesta: :šervený patník: :šedý ukazatel:

 :nebeská mlha: :modrý chodec:

 :pomněnkový poutník: :bílý anděl:

 :růžový oblak:

 :nebeská cesta: :modrý patník: :pomněnkový ukazatel:

 :šervená mlha: :šedý chodec:

 :růžový poutník: :plující anděl:

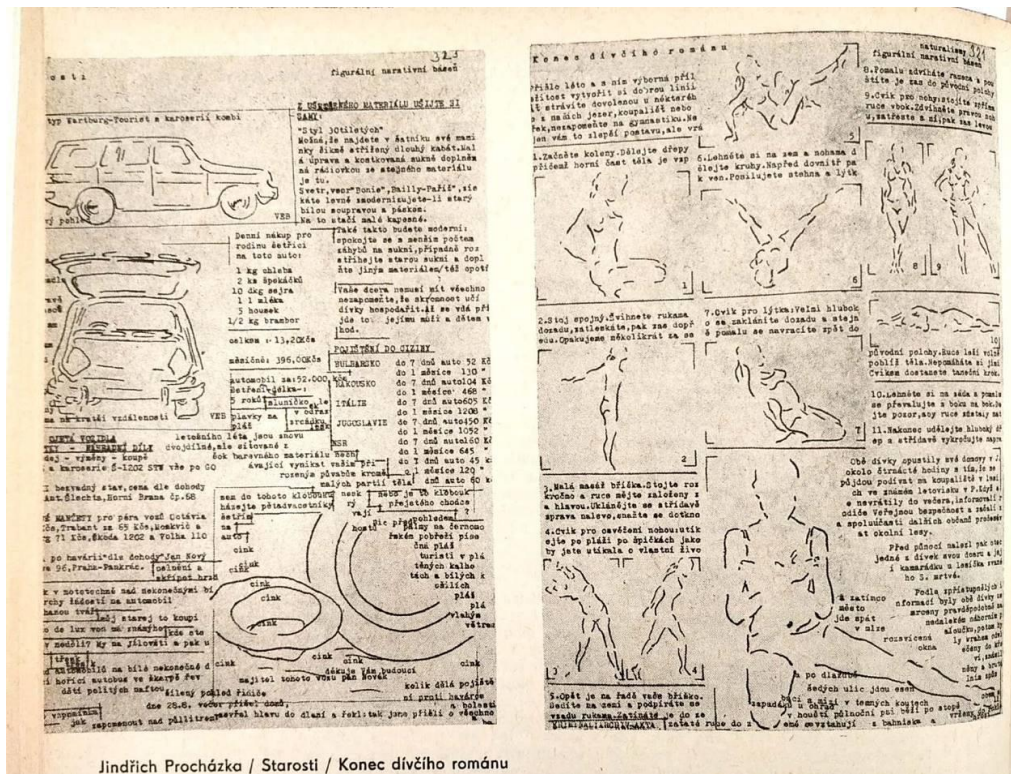
 :bílý oblak:

(barevný kinetismus)

Kinetizující básnický útvar *Plující oblak*.³⁸⁹

Ve svých textech Procházka také pracoval s internacionálními prvky v evropských jazycích (citoslovce, značky, mezinárodní slova atd.), vznikly tak tzv. internacionalismy (1965–1967).

³⁸⁹ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Vrh kostek: Česká experimentální poezie. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 130.

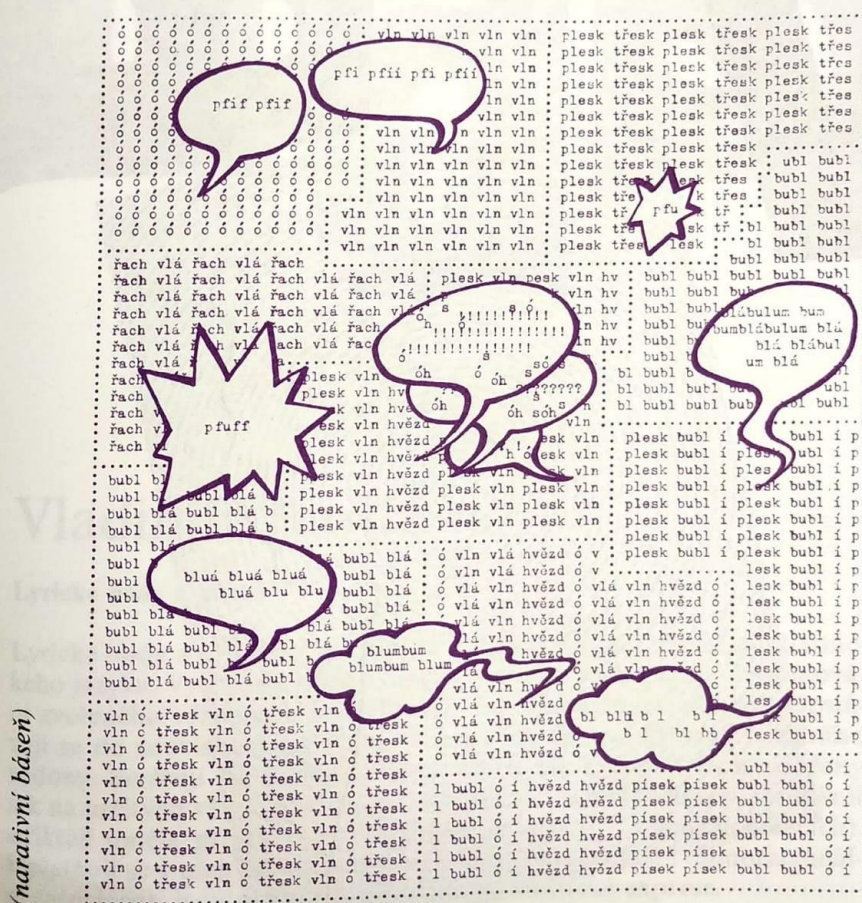


Montáže nalezonych textů: básně *Starosti* a *Konec divčích románů*.³⁹¹

Jako vyvrcholení strukturálních tendencí jak v oblasti kinetizující, tak v oblasti plošné Procházka stvořil tzv. narativní básně (1966–1967), které usilují o emotivní náboj. Jedná se například o lineární narativnost v ploše, narativní básně složené z několika básní a plošné narativní básně. Ukázky narativních básní zařazené v antologii *Vrh kostek* zahrnují básně: *Okna*, jež ukazuje mnohdy banální, ale i tragické nedokončené příběhy odehrávající se v různých graficky naznačených oknech („*tady je tichý kout jedné švadlenky a kočky a*“, „*tady někomu padá na pleš světlo ze sprchy*“ nebo „*tady ta břitva podřezává žíly a kr*“); báseň *Týden v tichém domě*, která funguje na podobném principu jako *Okna* (zdi poskládané ze slova „*zed*“ jsou vně i vevnitř obklopeny vjemy, které se odehrávají v pomyslném domě); dále narativní básně *Instrumentáž večera* a *Tonoucí potapěč aneb přichází z hvězd* (ve které v ploše zaplněné citoslovci, onomatopoií a zkrácenými slovy jako „*ó*“, „*řach*“, „*vln vln vln*“, hvězd“, „*plesk*“ apod. jakoby tonul pomyslný potapěč v kulisách noční scénérie. Tento efekt podtrhují komiksové bubliny s naznačenými onomatopoií napodobující zvuky, jaké vydává topící se člověk: „*blumblum blum um blá*“.

³⁹¹ PROCHÁZKA, Jindřich: obrázková příloha. *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969. č. 27, s. 64.

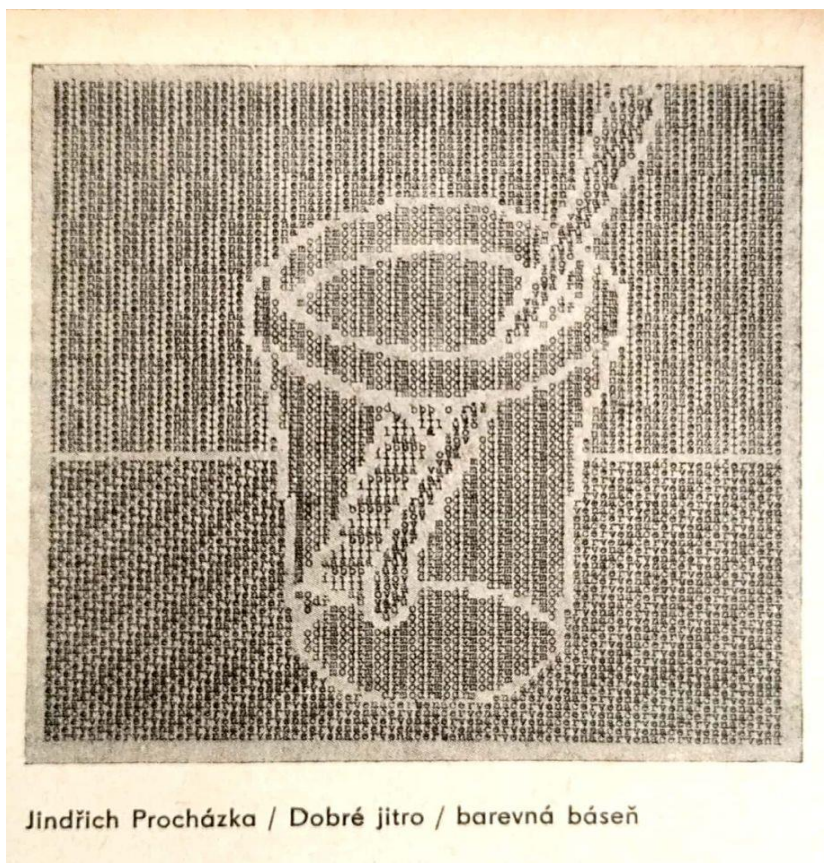
Tonoucí potápěč aneb příchozí z hvězd



Narativní báseň *Tonoucí potápěč aneb příchozí z hvězd*.³⁹²

Konstruování textu jako členěné plochy přimělo Procházku k důslednému užívání mechaniky psacího stroje, což vedlo ke vzniku tzv. „barevné poezie“ (1967–1968), kterou založil na principu „černé barevnosti“ (plochy tvořené rytmem písmen slov-barev a rytmem mechanismu psacího stroje. Ukázky byly zařazeny opět jen v *Sešitech pro literaturu a diskusi*.

³⁹² GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Vrh kostek: Česká experimentální poezie. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 135.



Jindřich Procházka / Dobré jitro / barevná báseň

Barevná báseň *Dobré jitro* Jindřicha Procházky.³⁹³

Procházkovým posledním známým experimentálním pokusem je cyklus figurálních barevných básní s názvem *Pražská poéma* (1968).

³⁹³ PROCHÁZKA, Jindřich: Jindřich Procházka o sobě – ve třetí osobě. *Sešity pro literaturu a diskusi*, 1969. č. 27, s. 57.

8.10. Jiří Valoch

Po tradičních básnických začátcích zahájil Jiří Valoch, básník, teoretik, kurátor a sběratel, svou experimentální tvůrčí linii v roce 1964, kdy se po velmi inspirativní přednášce Ladislava Nováka pro experimentální poezii nadchl.³⁹⁴ Experimentální poezií se zabýval zhruba mezi lety 1964–1968, poté se zaměřil spíše na konceptuální umění. Experimentální texty z období šedesátých let Jiří Valoch zařadil do rukopisné sbírky *Bílé listy*, kterou v roce 1969 připravil k vydání v nakladatelství Blok. Publikování však překazila normalizace, a tak zveřejnění *Bílých listů* muselo čekat až do roku 2015, kdy byla kniha vydána jako doprovodná publikace k výstavě Jiřího Valocha „merde“ v pražské umělecké galerii tranzitdisplay. Kopii Valochova strojopisu ve svém archivu uchovával umělec a Valochův přítel J. H. Kocman, který vydání v roce 2015 inspiroval. *Bílé listy* z roku 2015 jsou zachovány v původním znění s doprovodnou teoretickou statí Jana Pavlíka (pseudonym Jiřího Valocha). Práce zařazené v *Bílých listech* se až na jednu výjimku (báseň *žena*) v antologii *Vrh kostek* neobjevily. Valochovy básně byly součástí sborníku *Experimentální poezie* (1967) a rovněž byly zařazeny do sborníků světových (Concrete Poetry, Anthology of Concretism, Poésie in Fusie).³⁹⁵ Uspořádal také několik výstav své experimentální tvorby, především v Domě umění města Brna.

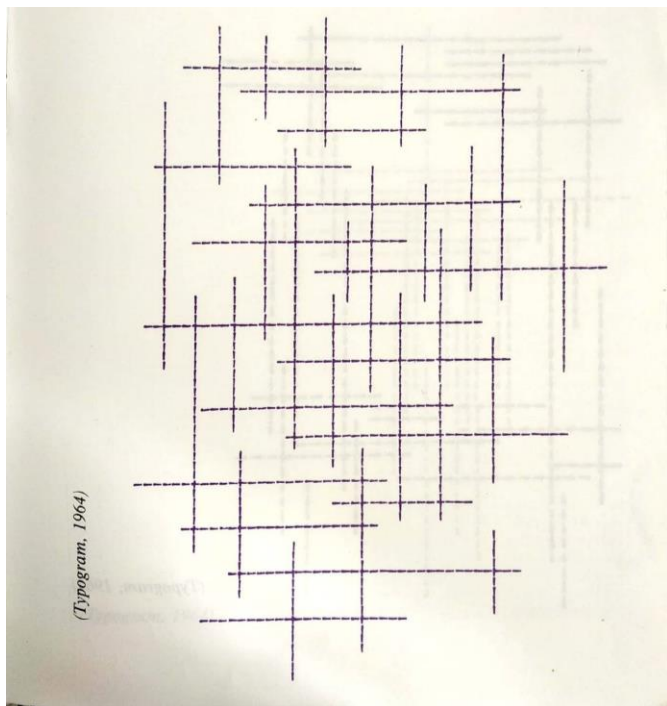
Antologie *Vrh kostek* převážně reprezentovala Valochovo první experimentální období, ve kterém se autor zabýval asémantickou vizuální poezií založenou na technických možnostech psacího stroje, jež zahrnovala typogramy, komponované do obrazců z opakujících se znaků psacího stroje – písmen a interpunkčních znamének. Tyto kreace, ve kterých se projevuje autorova potřeba pracovat s čistě vizuálními kvalitami jednotlivých grafémů, Valoch považuje za hlavní sféru své práce.³⁹⁶ Do této asémantické, čistě vizuální poezie se řadí kromě typogramů také optické básně (inspirované op-artem), strukturální básně a rytmické básně, ve všech těchto metodách Valoch, narozdíl od předešlých typogramů, uplatnil určité skladební zákonitosti, jako bylo překrytí totožných vrstev identických výchozích grafémů, sugesci básnického rytmu či zaměření na celkové působení vizuální struktury v ploše. Také v nich není usilováno o subjektivní spontánní psaní, ale o prvek

³⁹⁴ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 478.

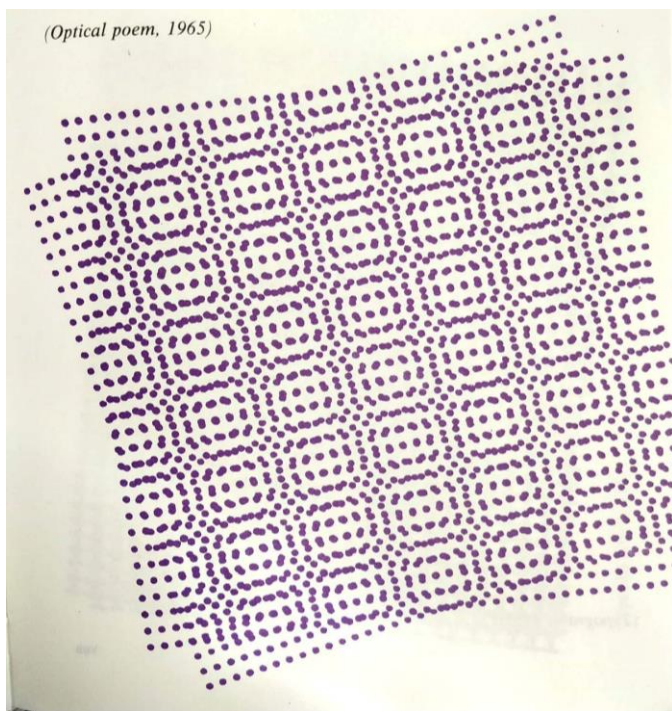
³⁹⁵ NOVÁK, Ladislav: Typogramy Jiřího Valocha. *Host do domu*, 1969 (16), č. 11, s. 27.

³⁹⁶ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 12.

náhody. Ve *Vrhu kostek* byly řídčeji zastoupeny i vizuálně sémantické experimentální básně (konstelace).



Typogram Jiřího Valocha.³⁹⁷

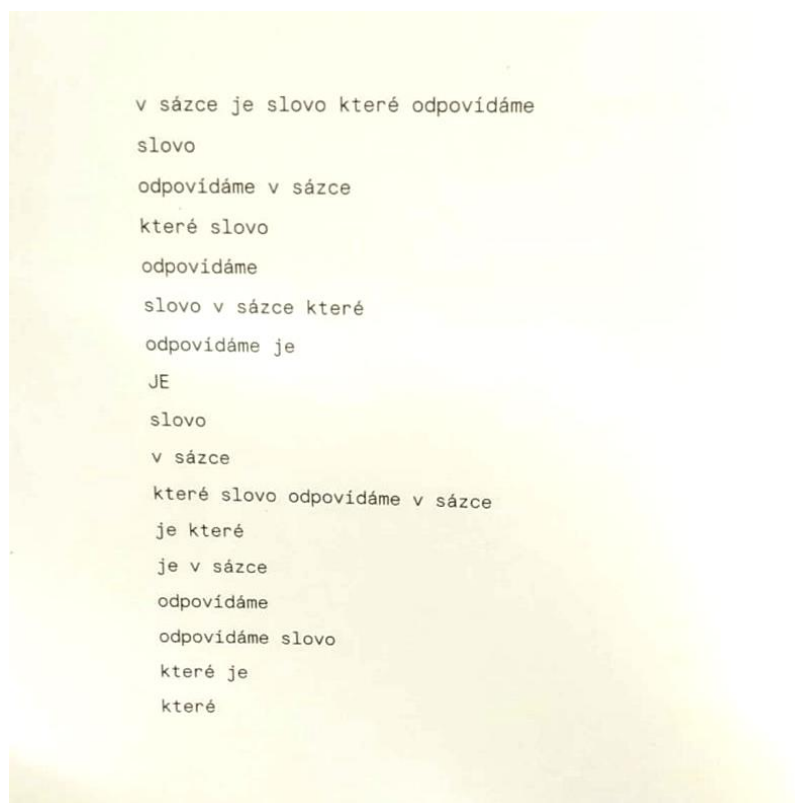


Optická báseň Jiřího Valocha.³⁹⁸

³⁹⁷ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 22.

Do Bílých listů Jiří Valoch zařadil minimalistické strojopisné texty z let 1964–1966. Tyto texty představují druhou linii Valochovy tvorby – konkrétní poezii, která reprezentuje estetické posouzení metajazyka. „*Jednoduchý sémantický materiál zde byl podroben operacím na variabilní gramatické či rytmické bázi a tyto operace určovaly sémantické ‚směřování‘ jednotlivých textů.*“³⁹⁹ Samotný vzhled knihy koreluje s minimalismem zařazených básní (ať už se jedná o velmi prostou bílou titulní stranu, o chybějící obsah a stránkování či o nepoužívání majuskulí). Sbíрка *Bílé listy* je rozdělena do kapitol *variace*, *příslaví*, *oslabení smyslu*, *metamofrózy*, *slovoslova* a *malý slovník*. Ve všech těchto odvětvích se vyskytují i cizojazyčné básně (psané německy, anglicky, italsky), důvodem je větší významová abstraktnost u cizojazyčných slov v porovnání se slovy českého jazyka.⁴⁰⁰

V kapitole *variace* Valoch pracuje s variantami podobných vyjádření, k čemuž užívá inverze, slovní obkružování a v jednom případě cizí jazyk (němčinu).



Báseň z kapitoly *variace*.⁴⁰¹

³⁹⁸ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Vrh kostek: Česká experimentální poezie. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 29.

³⁹⁹ PAVLÍK, Jan: Jiří Valoch. In: VALOCH, Jiří. Bílé listy = White sheets. Vydání první. [Praha]: tranzit.cz, 2015.

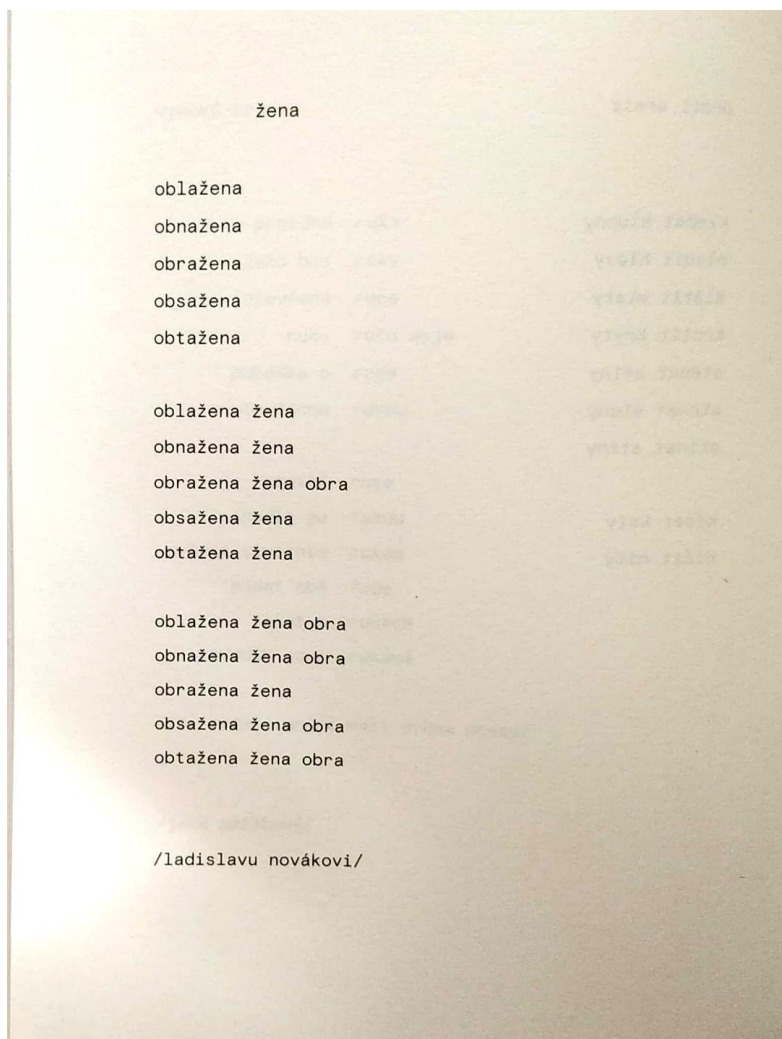
⁴⁰⁰ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Vrh kostek: Česká experimentální poezie. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 12.

⁴⁰¹ VALOCH, Jiří. Bílé listy = White sheets. Vydání první. [Praha]: tranzit.cz, 2015.

Kapitola *přísloví* míchá a modifikuje všeobecně známá přísloví, která jsou za sebe kladena v hravém pořadí („*kdo chce kam k vráně sedá*“).

Oslabení smyslu zahrnuje básně, které jsou tvořeny redukovanými minimalistickými slovními spojeními s limitovaným repertoárem užitých slov a s omezenou sémantikou („*vidět neapol a zemřít / zemřít / vidět a zemřít / vidět neapol / zemřít neapol...*“).

V kapitole *metamorfózy* autor pracuje s variačním principem, který ale na rozdíl od předchozích *variací* směřuje k postupnému zmnožení významu pomocí přidávání slov. Ve *Vrhu kostek* označil tyto kreace za konstelace.



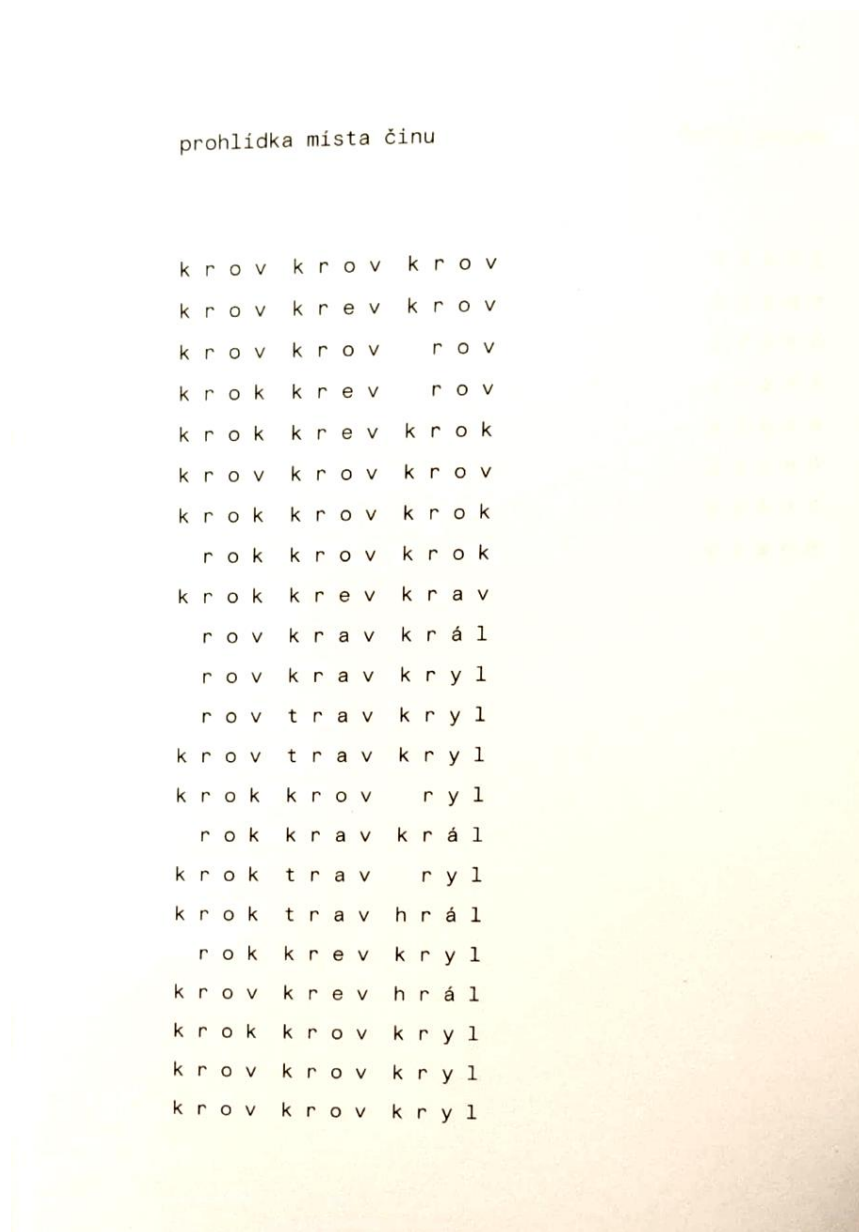
*Metamorfózy: Báseň žena.*⁴⁰²

Básně v kapitole *slovoslova* jsou reprezentacemi principů, které básně samy v sobě uplatňují. Jsou ukázkou autorova estetického posouzení metajazyka („*báseň obsahuje slova / slova*“).

⁴⁰² VALOCH, Jiří. Bílé listy = White sheets. Vydání první. [Praha]: tranzit.cz, 2015.

obsahují slova jiná slova i slova samasebe / tato slova jsou různými variacemi téhož...“).⁴⁰³

V tomto oddílu jsou zahrnuty také básně podobné konstelacím (např. básně *prohlídka místa činu* je komponována z bloku slov „krev“, „krov“, „krok“, „krok“, „krov“, „krov“ apod.).

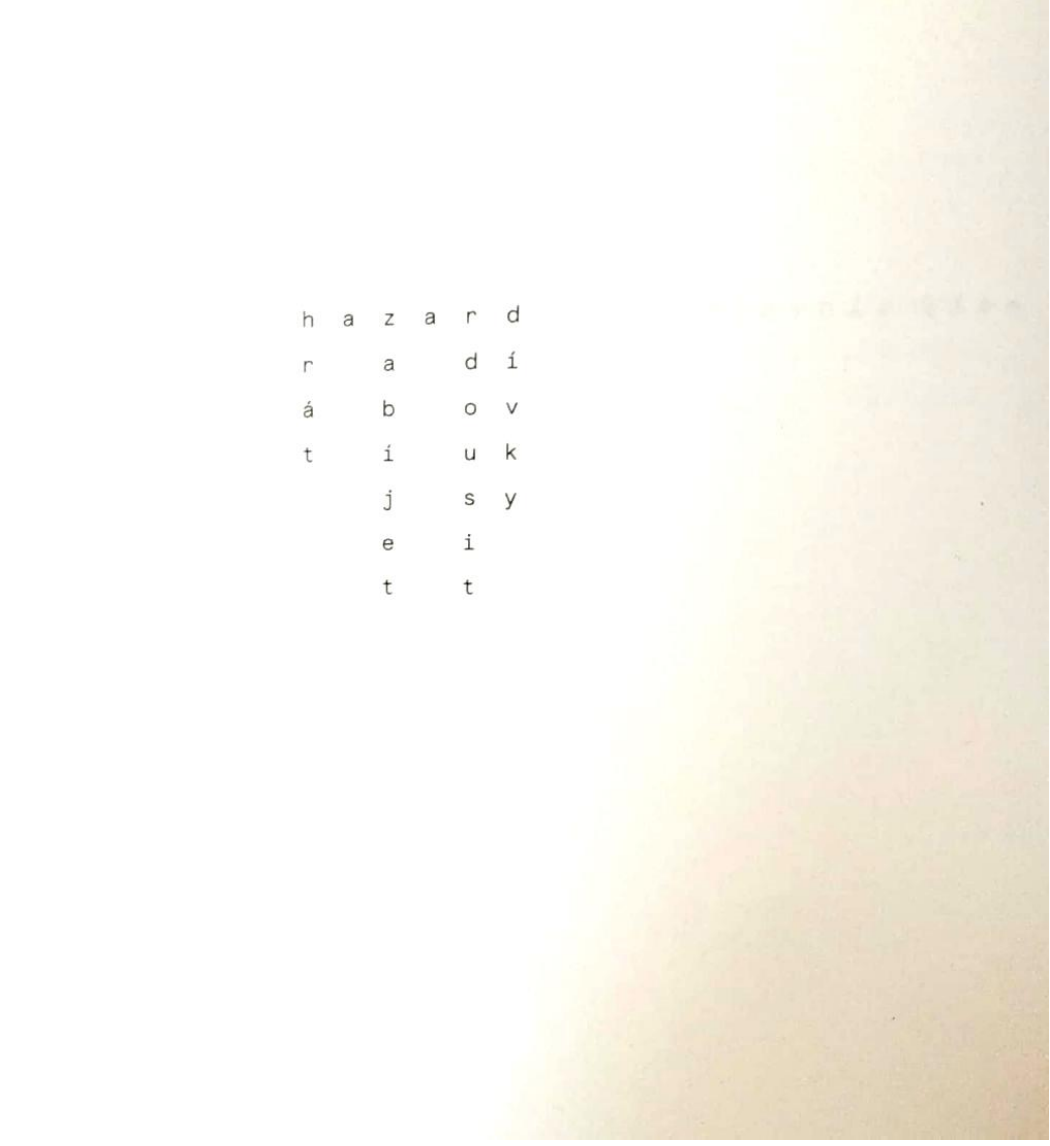


Báseň *prohlídka místa činu* z kapitoly *slovoslova*.⁴⁰⁴

Malý slovník obsahuje vizuálně uspořádané minimalistické, hravě groteskní texty, které jsou založeny na „křížovkovém“ principu, tedy z jednotlivých písmen jednoho slova jsou vedeny slova jiná.

⁴⁰³ PAVLÍK, Jan: Jirí Valoch. In: VALOCH, Jirí. Bílé listy = White sheets. Vydání první. [Praha]: tranzit.cz, 2015.

⁴⁰⁴ Tamtéž.



h a z a r d
r a d í
á b o v
t i u k
j s y
e i
t t

Báseň z kapitoly *Malý slovník*.⁴⁰⁵

Na konci šedesátých let však Jiří Valoch dostal pocit, že to, co ho v oblasti nové poezie zajímalo, už určitým způsobem vyčerpal, a počal se ohlížet po jiných médiích pro svou progresivní tvorbu.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ PAVLÍK, Jan: Jiří Valoch. In: VALOCH, Jiří. Bílé listy = White sheets. Vydání první. [Praha]: tranzit.cz, 2015.

⁴⁰⁶ LASOTOVÁ, Dáša. Čtyři z tváří Jiřího Valocha. Ostrava: Ostravská uiverzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 2004, s. 4.

8.11. Běla Kolářová

Fotografka a výtvarnice Běla Kolářová pro veřejnost stála většinou vždy ve stínu svého manžela. Podle Jiřího Valocha tomu ale bylo jinak. „*Byl jsem od počátku přesvědčen, že práce obou je zcela srovnatelná...*“⁴⁰⁷ Ačkoli se nemohla Kolářovi rovnat zkušenostmi a kvantitou uměleckých realizací, její díla přináší nové a jedinečné přístupy. Uspořádala mnoho výstav a vydavatelský zájem o její práci se projevil už v devadesátých letech, kdy nakladatelství Torst vydalo barevnou obrázkovou publikaci *Běla Kolářová: Objekty a asambláže* (1993). Po roce 2000 společným úsilím nakladatelství Arbor vitae a Egon Schiele Art Centra byla publikována retrospektivní monografie *Běla Kolářová* (2003) a o tři roky později Jiří Valoch sestavil rozsáhlý katalog zahrnující jeho doprovodný text: *Běla Kolářová* (2006), který byl vydán k příležitosti stejnojmenné výstavy v Národní galerii v Praze.

Umělecké vyjádření Běly Kolářové se projevovalo specifickým pojetím fotografování, ve kterém se s ryze výtvarným záměrem snažila prozkoumat dosud neprobádané formy fotografie. Mezi padesátými a šedesátými léty si Běla Kolářová uvědomila, že jí již nevyhovuje tradiční fotografie jako prostředek uměleckých kreací a začátkem roku 1961 začala rozvíjet formát fotografického obrazu utvořeného z nalezených struktur, „*který skutečně nemá v celé československé fotografii obdoby*“⁴⁰⁸, a překročila tak koncept fotografie jako média. Obrátila se k čisté vizualitě a její práce více odpovídaly abstraktnímu výtvarnému umění než fotografii.



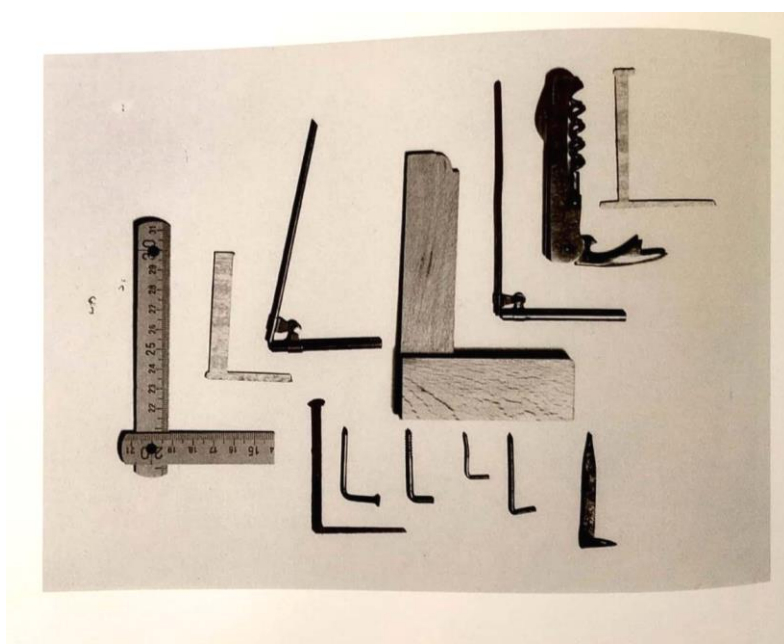
Umělý negativ, 1961.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ VALOCH, Jiří. Běla Kolářová. V Praze: Národní galerie, 2006, s. 7.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 15.

⁴⁰⁹ KOLÁŘOVÁ, Běla: Katalog. In: VALOCH, Jiří. Běla Kolářová. V Praze: Národní galerie, 2006, s. 8.

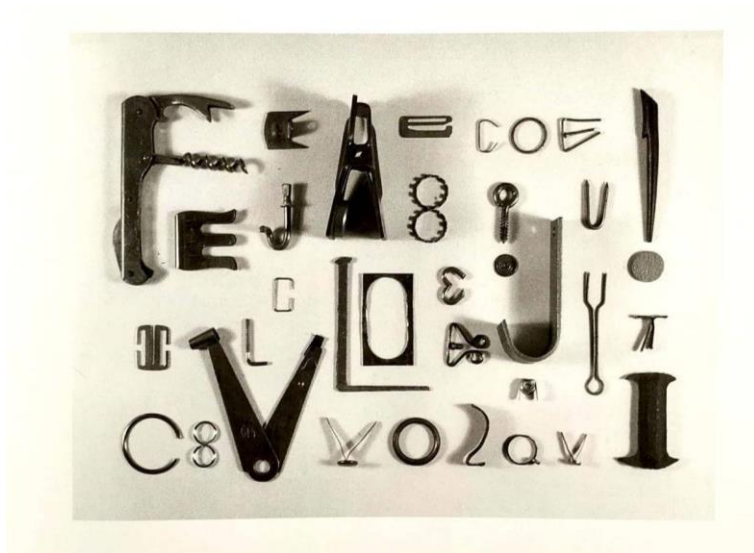
V antologii *Vrh kostek* autorka vzpomínala na tento myšlenkový obrat: „*A poznenáhlu jsem začala objevovat svět, který přece jenom zůstal stranou, nepovšimnut fotografy. Který je malicherný a všední, že prostě nestojí za to. Svět drobných předmětů (...) jejichž existenci si ani neuvědomujeme.*“⁴¹⁰ Kolářová se pokusila o nové vnímání existence těchto opotřebovaných, nepatrných a pomačkaných drobných předmětů (odhozené jízdenky, obaly od bonbónů apod.). Tak vznikly dva druhy metody „umělý negativ“. První skupinou umělých negativů jsou vegetáže a fotokoláže a jsou tvořeny technikou přímého promítnutí na papír. Druhou odnoží umělých negativů jsou tzv. stopy, ve kterých jsou předměty vtlačovány do měkkého vosku. Kolářová aranžuje předměty pod aparátem, podobným způsobem, jakým tvoří experimentální básníci útvary z jazyka. V některých autorčiných kreacích jsou také i patrné stopy literárních prvků (předměty denní potřeby připomínající písmena a znaky), ze kterých jsou tvořeny geometrické koláže: např. fotografie „L“ z roku 1964 zobrazuje organizaci předmětů připomínající svým tvarem písmeno „L“ (ohlé hřebíky, kapesní nůž, rozkládací právítko apod.), fotografie s názvem *Znaky*, ve které autorka volně parafrázovala tvary znaků, a fotografie *Vlasy*, ve níž prameny vlasů asociují jednotlivá písmena.



Abeceda věcí, 1964.⁴¹¹

⁴¹⁰ GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. *Vrh kostek: Česká experimentální poezie*. 1. vyd. Praha: TORST, 1993, s. 218.

⁴¹¹ KOLÁŘOVÁ, Běla: *Katalog*. In: VALOCH, Jiří. Běla Kolářová. V Praze: Národní galerie, 2006, s. 42.



*Abeceda věcí, 1964.*⁴¹²

Vlasové „L“ 1964. Průmyslová fotografie



„L“ of Hair, 1964. Silver bromide photograph

*Vlasové „L“, 1964.*⁴¹³

⁴¹² KOLÁŘOVÁ, Běla: Katalog. In: VALOCH, Jiří. Běla Kolářová. V Praze: Národní galerie, 2006, s. 43.

⁴¹³ Tamtéž, s. 48.

Tyto umělé negativy a její pozdější koláže a asambláže se z celé autorčiny tvorby nejvíce přiblížily experimentální poezii. Běla Kolářová však ani poté (fotograficko-výtvarný) experiment ani zaujetí pro ty nejobyčejnější věci běžného života neopustila a umělecké fotografii se věnovala až do konce života.

9. RECEPCE ČESKÉHO LITERÁRNÍHO EXPERIMENTU

V padesátých letech byl socialistický realismus jedinou přijatelnou metodou umění, neboť měl vyjadřovat zájmy lidu. Každá jiná metoda nebo jiný směr byl považován za ústupek buržoazní ideologii.⁴¹⁴ Experimentální poezie v Československu vznikla z velké části jako reakce na tuto tehdejší stalinskou a těsně postalinskou oslavnou nebo „morózně“ vážnou oficiální poezii, kterou na konci padesátých let mnozí považovali za zcela nepůvodní a vyznělou.⁴¹⁵ V šedesátých letech, hlavně pak v jejich druhé polovině, se podmínky pro psaní a vydávání experimentální tvorby zlepšily, projevy negativního či alespoň rezervovaného nazírání se však objevovaly stále. V roce 1962 například Ladislav Novák v dopise Bohumile Grögerové odpovídá na předchozí hovor týkající se logiky, matematiky a kybernetiky v poezii: „*Jistě by to uvítal s radostí i univ. prof. Dr. Jaroslav Stuchlík, který se mi ozval. Dokonce jsem se dozvěděl, že ve čtvrtém čísle Slova a slovesnosti (ročník 1960) otiskl anonymně úryvek z mé lettristické básně. (...) Bohužel nás tento starý pán považuje buď za jedinice vyložené úchylné či alespoň podezřelé.*“⁴¹⁶ V roce 1962 se také konala výstava Kolářových koláží s titulem Depatesie v Klubu VU Mánes, kterou si už jen ze zvědavosti málokdo nechal ujít. Mínění samozřejmě nebyla jednotná, hovořilo se však o „fóru“ a leckdo to za umění vůbec nepovažoval. Jen básníci a spisovatelé výstavu vcelku chválili, výtvarníci byli zdrženlivější. Dle vzpomínek Bohumily Grögerové Mikuláš Medek „*utrousil něco na ten způsob, že Kolář těmi kolážemi maří svůj velký básnický talent*“.⁴¹⁷ V roce 1964 zase nebyla uskutečněna výstava skupiny Křižovatka kvůli její příliš problematické, experimentální povaze.⁴¹⁸

Na počátku sedmdesátých let bylo samotné experimentální hnutí využito normalizačními činiteli jako příklad „zavrženíhodné“ progresivní tvůrčí činnosti povolené přednormalizační politikou. Experimentální pokusy znamenaly pro postokupační funkcionářskou garnituru činnost dekadentní, antisocialistickou, protilidovou, cynickou, hnusnou, kosmopolitní a bezideovou a její autoři museli hájit nárok na její existenci.⁴¹⁹ V 21. století se situace pro tvorbu experimentální poezie změnila. V současnosti už není třeba obhajob a bojů za nové

⁴¹⁴ Z diskuse před II. Sjezdem Svazu sovětských spisovatelů, Rudé právo, srpen 1954, in: HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 84.

⁴¹⁵ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila: Český básnický experiment. *Tvář*, 1965, č. 1, s. 5.

⁴¹⁶ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 338.

⁴¹⁷ Tamtéž, s. 352.

⁴¹⁸ Tamtéž, s. 434.

⁴¹⁹ WOLLNER, J. Hranice experimentu. str. 16-18 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Wollner.pdf

směry v literatuře, ve společnosti převládá svoboda projevu a každý spisovatel se může projevovat osobitě a svébytně. Před rokem 1989 tomu ale bylo jinak. Bohumila Grögerová v rozhovoru s Olgou Stehlíkovou v roce 2007 potvrzuje, že i dříve než v sedmdesátých letech si svou „nekonvenční“ tvorbu museli hájit a poukazovat na světový rozměr, díky čemuž se setkali s odsudky a s nepochopením.⁴²⁰ „Setkali jsme se již – a to dokonce nejednou – s tvrzením, že tyto snahy dnešních experimentujících básníků znamenají vlastně konec poezie.“⁴²¹

Česká experimentální poezie byla uznávána více ve světě, než na domácí půdě, což dokazuje účast českých autorů na světových antologiích, výstavách či přednáškách. „V roce 1967 dokonce ve světě panovalo přesvědčení, že Československo je rájem konkrétníků.“⁴²² Básník a teoretik Pierre Garnier také po obdržení sbírky *JOB-BOJ* vyjadřuje velikou chválu a nadšení nad veselou až groteskní notou, která ve světovém kontextu dle něj chybí a kterou je česká experimentální tvorba specifická a typická (na mysli má kromě tvorby Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala také texty Ladislava Nováka).⁴²³

Opačné přijetí knihy *JOB-BOJ* v domácím prostředí se pak ukázalo v přístupu Ivana Diviše, tehdejšího redaktora *Mladé fronty*. V roce 1965 napsal Josefu Hiršalovi: „Šílenství je darem od pánaboha; jeho všechny formy jsou pro mne posvátné; avšak to, co provozujete vy, je demence, tedy klinický stav, a to je rozdíl. Je to nadto výron zoufalství, avšak zoufalství nezažitého, lépe, nezformovaného, lépe, nerozpoznaného, výron zoufalství jako surového stavu klinického stavu. Anebo naopak, výron zoufalství koncovkového, protože zoufalství debilně a idiotsky pyšného. Nezajímám se o toho, kdo rozbryndá po papíře písmena a vydává to za afinitu kybernetiky: o kybernetice nemáš ani páru, možná, že jsi nepřelouskal ani toho populárního Weinera, protože i ten populární Wiener je těžký. Nezajímám se o toho, kdo rozšráfuje Monu Lizu nůžkami, ale o kabrnáka, který ji zas složí dohromady. *JOB-BOJ*, v podstatě vzorník postupů této demence, je jen v jednom neuvěřitelný: co práce musel dát...“⁴²⁴

Mnohem mírnější kritický přístup volí v druhé polovině šedesátých let literární vědec Zdeněk Pešat,⁴²⁵ který se staví proti ortodoxní programovosti experimentální poezie, kvůli které

⁴²⁰ GRÖGEROVÁ, Bohumila: Jsem přesvědčena o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představivosti a tvořivosti. *Pandora* 2007, č. 14, s. 7.

⁴²¹ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 478.

⁴²² Tamtéž, s. 743.

⁴²³ Tamtéž, s. 440.

⁴²⁴ Tamtéž, s. 545.

⁴²⁵ PEŠAT, Zdeněk: Konkrétní poezie jako poezie. *Literární noviny* (II) 1967 (16), č. 11, s. 5.

se toto hnutí stává vědomě nepřístupným a až přepjatě se vymezujícím vůči ostatní poezii. Dle Pešata se ale experimentální poezie nemůže vyhnout svému budoucímu postupnému zařazení do dobové hierarchie uměleckých hodnot a protichůdné názory a kritiky dosvědčují jen to, že tento proces zatím nenastal, protože jsou tyto tvůrčí tendence naopak ve svém prvotním stadiu. Tato poezie dle Pešata teprve provokuje, znepokojuje, vyzývavě narušuje dosavadní hodnoty „*a to tím více, čím hlasitěji kritičtí odpůrci i pasivní přihlížitelé zdůrazňují nenovost této tvorby*“. Zdeněk Pešat i navzdory četným racionalizujícím teoretickým zdůvodněním exaktních, kybernetických a matematických východisek experimentální poezie, které pokládá spíše za nedostatek, vidí jako pozitivum a její hlavní pole působnosti v hravosti, vtipu a v onom napětí, které v procesu hry může vzniknout. Hravost experimentální tvorby je Pešatovi bližší než technická, logická programovost. „Hravou“ stránku tvorby kladně hodnotí především u Havlových *Antikódů*: „*(...) ať už je v základech Havlových typogramů sebebřitší racionální kalkul, to, co vytváří jejich spontaneitu, jiskřivost humoru i útočné satirické veselí, není nic jiného než hra, hra se znaky, která dospěla do okamžiku, kdy se naplňuje významy, jež jsou s to se pregnantněji, výrazněji, ale také emotivněji vyslovit než jakékoli vyjadřovací prostředky*“ V závěru Pešat vyslovuje domněnku, že experimentální poezie se postupem času stane běžným faktem uměleckého života, protože už její první výsledky dokazují, že má potenciál a velké rozpětí realizačních možností.

Experimentální poezie byla často napadána či alespoň napomínána pro její údajnou neangažovanost, morální „imunitu“, přílišnou exaktnost a laboratorní sterilnost.⁴²⁶ Pramenilo to z pocitu „*jakéhosi cizího tělesa ve zdravém těle umění, nad nímž je třeba pořád bdít a přemítat, zda bude organismem asimilováno či zda se náhodou neyvine v nebezpečný lokální zánět.*“⁴²⁷

Dokonce sám Karel Milota se částečně stal kritikem, když ve své studii hodnotil Benseho *Teorii textů*. Max Bense je pro Milotu radikál, který se zasloužil o zmatení jazyka v oblasti experimentální tvorby a je přesvědčen, že díky Bensemu se pod označení „experiment“ vtěsnilo mnoho matoucích a neseriózních básnických realizací. „*Stěží bychom našli pro básníka tak zhola neužitečné dílo, jako byla provokativní Teorie textů Maxe Benseho. Z téhle bizarní snůšky namnoze i nesrozumitelných tezí, poetických pro matematika a matematických pro poetu, toho nevyloodíte mnoho, co by bylo – ať už básníkovi, nebo analytikovi poezie –*

⁴²⁶ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 267.

⁴²⁷ Tamtéž, s. 266.

*k jakémukoliv užitku. Nanejvýš řeknete, že je to zajímavé. Což lze ovšem říci i o dekorativně naaranžované mrtvole. Takhle se takzvaná experimentální literatura nedělá.*⁴²⁸

Experiment byl společností vnímán různě, škála přívlastků, pojících se s experimentem, se pohybovala od „projevu svobody“ až k „příznaku šílenství“ a jednotlivé názory oscilovaly mezi bezvýhradným obdivem a zatracením, označující literární experiment za „šarlatánský“ podvod na kritice a publiku.⁴²⁹

Jako projev duševně nemocných byly například v roce 1964 označeny básně Ladislava Nováka a Vladimíra Burdy (které byly uveřejněny v katalogu liberecké výstavy Jiřího Koláře) v článku z kulturní rubriky novoročního *Rudého práva*, které vytisklo poznámku *Až na samu dřeň*, kde se redaktor pod značkou *mv* vysmívá jejich experimentálním kreacím, konkrétně básni *Zakletá* Ladislava Nováka a *E e* Vladimíra Burdy.⁴³⁰ Oba básníci podle článku, jenž je od začátku do konce prochnut ironií, působí jako blázni, kteří by neměli být bráni vážně. Autor článku svou kritiku zahajuje ironickým patosem: „*Až na samu dřeň svého jáství, na samo nejnítěrnější prostoupení do nejhlubších hloubek své bytosti propalují se ve své pozoruhodné tvorbě dva naši básniční umělci, které by slušelo jmenovat – jsou to, prosím, Ladislav Novák a Vladimír Burda (...) Dostalo se nám té cti, že máme příležitost seznámit se s těmito jejich díly (...) rozhodli jsme se poskytnout jej i našim čtenářům. Jistě i oni pocítí zachvění, jež vibruje v obdivuhodném vnitřním napětí jejich básní...*“ Po kritice jejich omezeného rejstříku vyjadřovacích schopností cituje jako první konstelaci Ladislava Nováka *Zakletá*, jež je založena na opakování slova skála, u které komentuje její „*oslnivě pregnantní*“ rým a „*poněkud malou překvapivost*“. Ještě kritičtěji se pouští do Vladimíra Burdy za Báseň *E e*: „*své čtenáře si získá báseň druhého tvůrce, báseň nazvaná velice lapidárně prostě „Ee“.* Její první verš zní takto: *E E E E E E*. Druhý až šestý verš zní – opět tak. Zato dďalších osm veršů je naplněno vzrušivým kontrapunktem, neboť se tu praví *a a a a a a a*. Závěr básně je opět již uklidňující – posledních šest veršů zní (motivicky souřadně s prvními šesti verši) takto: *E E E E E E E*. Možnosti otevírá tato poezie zcela netušené. Vždyť abeceda má plných dvacet šest písmen, a vezmeme-li v úvahu i možnosti s háčky, čárkami, kroužkem apod., případně i s přehláskami (i když tady nutno připustit, že by taková báseň nemusela znít už tak libozvučnou češtinou), je tu v samém základě už celkem 45

⁴²⁸ MILOTA, Karel. Vzorec řeči. Vydání první. Praha: Torst, 2016, s. 267.

⁴²⁹ Tamtéž, s. 266.

⁴³⁰ *Až na samu dřeň. Rudé právo* 1964, 1. 1. příloha 2.

možností! Nehledě na variace a další možné experimentování. Je to jistě radostné zmnožení naší básnické tvorby, jež by tak mohla naplnit naše nitra až po sám okraj.“

Ladislav Novák vnímal tuto jeho špatně přetištěnou konstelaci v *Rudém právu* jako sabotáž. V rozhořčeném dopise Bohumile Grögerové nastiňuje vlastní úhel pohledu na tento ironický článek⁴³¹ „*Možná víš o sprostém útoku, který v Rudém právu z 1. ledna (...) podnikl na mne padouch, skrývající se pod značkou mv (...) jistě jsi hned poznala, že mou konstelaci přetiskl v úplně zkurvené podobě.(...)Dovedeš si asi představit, jak tady toho využijou všichni moji nepřátelé, jak dostali do rukou zbraň, aby mě mohli úplně zesměšnit, bagatelizovat všechnu mou práci, prohlásit mne za naprostého idiota, zkrátka: zlomit mi vaz.“*

Na poznámku v *Rudém právu* zareagovaly v lednu 1964 *Literární noviny*, ve kterých autor krátkého článku pod značkou *FV* obhájil básně Ladislava Nováka i Vladimíra Burdy: „(...) autor poznámky cituje sice, jak říká, ‚v plném znění‘, ale ve zkreslující grafické úpravě, našli se čtenáři, kteří něžný vtíp Novákovy hříčky pochopili a nezdál se jim tak odsouzeníhodný. Pod titulem ‚Zakletá‘ totiž objevujeme, že v grafickém bloku opakovaného slova sklálaskálasklálala se tají zakleté laskání a láska.“⁴³² Autor článku dále píše, že moderní poezie znamená samozřejmě víc než pouhé lyrické hříčky, ale připomíná, že lyrická hravost je neodmyslitelnou součástí moderní poezie a dodává, že „*nikdy neškodí vysvobodit se ze zakletí skalní mravokárnosti trošku té lásky k vtipným a poetickým drobnostem.“*

Podle Světlý Mathauserové v článku v *Literárních novinách* z roku 1965 snázvem *K pramenům konkrétní poezie*⁴³³ nelze experimentální poezii vůbec hodnotit a ani se čtenářským ohlasem nelze počítat, protože tato činnost „*zůstává záležitostí intelektuální*“. Sama se pak zamýšlí nad otázkou smyslu a užitečnosti této tvorby. Smysl nachází v tom, že „hříčky“, jak Mathauserová přezdívá experimentálním počínům, mohou imitovat situace, ze kterých vzniká volba. Mohou odkrývat gramatické kategorie, jež vznikly jako odraz vztahu člověka k okolí apod.

Myšlenku, že literární experiment je převážně záležitostí intelektuální, potvrzuje německý literát a překladatel české experimentální poezie Konrad Balder Schäuffelen v rozhovoru pro *Literární noviny*.⁴³⁴ Na otázku o tom, jaký společenský dosah má experimentální poezie, odpovídá, že tato poezie není populární. „*Má čtenáře mezi studenty, umělci, dalo by se skoro*

⁴³¹ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 429.

⁴³² *Literární noviny* 1964, (13), č. 2, s. 2.

⁴³³ MATHAUSEROVÁ, Světlá. K pramenům konkrétní poezie. *Literární noviny (II)* 1965 (14), č. 31, s. 5.

⁴³⁴ SCHÄUFFELEN, Konrad Balder: Konkrétní návštěva [rozhovor]. *Literární noviny (II)* 1966, (15), č. 8, s. 10.

řící: mezi zasvěcenými. Toho můžeme nebo musíme litovat, ale pokud jde o poezii, nic to na věci nemění. Občas, když vyjde nová publikace nebo se pořádá výstava, může mít i širší působnost; to když lidé, kteří se jinak většinou o literaturu nezajímají, proti ní rozpoutají bouři rozhořčení.“

„Bouře rozhořčení“ u jedinců, kteří se o experimentu dozvěděli zprostředkovaně z výstavy nebo přednášky však jistě není pravidlem. Například přednáška v Mánesu o experimentální poezii roku 1962 vyvolala uspokojení a nadšení u mnohých zúčastněných „Kdosi neznámý prohlašoval u šatny svému sousedu: –Konečně je tu avantgarda, ale bez kraválu! – Tak jsme tedy hodili kámen, aniž bychom rozbili okno –“⁴³⁵

Další kritiku vydal v únoru roku 1965 kulturněpolitický týdeník *Kulturní tvorba* pod názvem *Vývoj moderní poezie* podepsanou značkou KZ.⁴³⁶ Kritika reaguje na článek *Český básnický experiment*, jehož autory jsou Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, který byl publikován v časopise *Tvář*.⁴³⁷ Autor kritiky vyvrací tvrzení autorské dvojice o tom, že poezie vzniká především na základě zpracování slovního materiálu, a že forma je primární a obsah sekundární. „Jenom letmý pohled na ukázky básnických experimentů, v témže čísle *Tváře* však svěčí o něčem jiném. Jednak jsou zde texty, které připomínají buď běžné pokusy poetismu, futurismu či dada, jednak se zde uvádějí Syngamické texty, jakési shluky sémanticky náhodných vět, které vznikají náhodným dosazováním jednotlivých slov do syntaktického vzorce. Je tedy zřejmé, že i v tomto případě, kdy forma je evidentně prvotná (a formální experiment sám sobě účelem), jde o pokus, o zkoumání, zda by bylo možné vytěžit v moderní poezii nové hodnoty vyhledáváním a použitím náhodných a v jazyce neexistujících sémantických spojitostí.“ Vývojový proces experimentální poezie je podle kritika značně neautonomní. Tato poezie je pro něj odkázána na vklínění jejích formálních poznatků do literárního procesu jakožto její významotvorná složka. Dle kritiky je také nutné rozlišovat mezi „laboratorním“ stadiem poezie a stadii, ve kterých je estetická funkce schopna přesáhnout nejužší vymezení svým vlastním záměrem. Autor kritiky vnímá negativně také zjednodušenost pojetí historie literatur v článku Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. „Zhruba řečeno, vulgarizují výklad procesu v české poezii posledních let paušálním despektem k hodnotám, které zde byly vytvořeny, aniž se pokoušejí být jen o náznak konkrétní analýzy této ‚vzrůstlé, nepůvodní a inflační oficiální poezie‘ stalinského a těsně postalinského

⁴³⁵ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 373.

⁴³⁶ Vývoj moderní poezie. *Kulturní tvorba*, 1965, roč. 3, č. 5, s. 5

⁴³⁷ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila: Český básnický experiment. *Tvář* 1965, č. 1, s. 5.

období. Zjednodušená formulace zde zjevně slouží k podpoře úzkého pojetí poezie, které je ovšem ve svých důsledcích stejně sektářské, jako byla praxe, která svého času z české poezie vykazovala např. Holana, Koláře a nakonec i samého autora článku v Tváři.“

Na kritiku zveřejněnou v *Kulturní tvorbě* podepsanou značkou KZ zareagoval Josef Hiršal: „Jak jsem zjistil, autorem článku je redaktor Karel Kostroun, který ne náhodou byl podrážděn zmínkou o ‚stalinském a postalinském‘ období. Napsal jsem proto repliku do redakce *Kulturní tvorby* jen v tom smyslu, že není třeba mít strach z našeho ‚sektářského‘ přístupu, neboť na praxi, která vykazovala z kultury jmenované básníky, jsme se my nepodíleli a podílet nemíníme. Naše úsilí se zcela soustřeďuje na rozšiřování současných českých kulturních obzorů a nikoliv na okřikování a dirigování – hledíme si prostě svého, máme čeho, a dohled nad kulturní praxí přenecháváme zkušeným praktikům.“⁴³⁸

Další z kritik, *Falešný dualismus*, napsaná Antonínem Jelínkem, vyšla v *Literárních novinách* v roce 1967.⁴³⁹ Antonín Jelínek shledává nebezpečným fakt, že se literatura dělí na část nesyžetovou (experimentální), která je nekonstruktivně analytická, inspirovaná západem a tudíž, dle Jelínka, módní a snobská; a na část „pocitivě realistickou“, která není zkažená motivicky ani jazykově a je konstruktivní a lidová. Trnem v oku mu je čím dál častější „propagace“ experimentální literatury v soudobém tisku. Zvláště tím naráží na časopis *Impuls*, který dal Josefu Hiršalovi a Bohumile Grögerové v jednom ze svých čísel několikanásobně větší prostor než u něj bylo obvyklé.

Na tuto kritiku Antonína Jelínka reaguje Miloš Vaculík v *Rudém právu* v článku *Polemické poznámky o jedné otázce základní a také o drobných kouscích kouzelnických*.⁴⁴⁰ Píše, že Jelínek nemusí „žárlit na *Impuls*“ kvůli tomu, že dal článku o experimentu větší prostor, jelikož časopis *Impuls* dal větší prostor literatuře obecně. K tomu úsečně dodává, že *Literární noviny* „zato své zpoždění statečně dohánějí. Mimochodem zvláště si tu jistě čtenář libuje, když interviewovaný konkretista (Hiršal) skládá poklony interviewujícímu (Burdovi) – asi v tomto duchu: ‚Máme už hodně úspěšných autorů, že, Mistře...‘ – ‚Ovšem, ovšem... a také samozřejmě tebe.‘“ Doplnil také, že ve zveřejňování kontentu o experimentální tvorbě ostatně *Impuls* nebyl jediný a že zakrátko již nebude českého časopisu, ve kterém by se někdo nesnažil dokázat, že jedinou opravdovou

⁴³⁸ HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007, s. 523..

⁴³⁹ JELÍNEK, Antonín: Falešný dualismus. *Literární noviny (II)* 1967 (16), č. 24, s. 5.

⁴⁴⁰ VACULÍK, Miloš: Polemické poznámky o jedné otázce základní a také o drobných kouscích kouzelnických. *Rudé právo*, 1967 (6) č. 25, s. 4.

„spásonosnou tvorbou“, jež významně obohatí pole současné české poezie a dovede ji do mezinárodního kontextu, „jsou naši konkretisté“.

V roce 1969 v časopisu *Host do domu* vyšel článek *Umění – začátek, nebo konec?* podepsaná značkou *vk*.⁴⁴¹ Článek pojednává o piranském sympóziu *Konec nebo začátek umění*, kde odpovídá jugoslávský literární kritik Sveta Lukić polemickým tvrzením: „*Ani konec, ani začátek umění – ale jeho proměna a obnova.*“ Lukić se zamýšlí nad soudobou situací poezie. Podle Lukićova názoru dnes přežil hlavně „tradiční“ typ poezie, který je nejvíce zakořeněn v historii, „tradiční“ poezii proto čtenáři instinktivně pokládají za „pravou“ poezii. Sám existenci klasické poezie obhajuje, protože dokáže odpovídat na otázky života a smrti, lásky nebo smyslu lidské existence, což jsou hodnoty, na které moderní poezie svým zaměřením odpovídat nemůže, protože na tyto otázky ještě neexistují verifikované vědecké a racionální odpovědi. V závěru píše, že ty kritiky, které už „*tradiční poezie mají dost*“ a chtějí něco nového, poukazují jen na „*záplavu epigonství, na monotónní chór jejich hlasů*“ a označuje je za „zaslepené odpůrce“, kteří chtějí pohřbít klasickou lyriku.

V devadesátých letech byl po normalizační proluce zájem o experimentální poezii obnoven. V *Literárních novinách* píše Marie Langerová:⁴⁴² „*zdá se, že právě onen rozpor touhy po „absolutní poezii“ a zároveň po existenciálním prožitku světa (který poezii zvědavě žene do neustálého zkoumání jeho rozmanitých „jazyků“)* je v umění dnes mimořádně živý. *Jakoby v druhé polovině našeho století vrcholila reflexe těchto vazeb, které byly vždy nervním bodem poezie*“. V experimentech šedesátých let se dle autorky článku svět předváděl ve své roztržiténosti a štěpil se na jednotlivé kusy materiálu, „*jako zřícenina a porouchaný mechanismus*“. Langerová dále v článku reflektuje své postřehy z výstavy *Báseň obraz gesto zvuk*, kde byly divácky nejatraktivnější díla Emila Juliše, který právě prostřednictvím těchto mechanismů ukázal, jaká fantasmata dokáže jazyk produkovat. Podobně dobře byly přijaty procesuální texty Zdeňky Barborky. Velkou popularitu si na výstavě získala také vizuální poezie, básně-obrazy, kaligramy a typogramy (na výstavě zastoupeny mj. díly Eduada Ovčáčka, Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, Karla Miloty, Jiřího Valocha aj.). Jako zásadní a atraktivní vlastnost experimentální poezie uvádí Langerová hravou komičnost, parodickou destrukci a grotesknost, která je „*přítomná v díle snad všech experimentujících autorů*“.

⁴⁴¹ Umění – začátek, nebo konec? *Host do domu* 1969, č. 12, s. 30–31.

⁴⁴² LANGEROVÁ, Marie: Vykřikující písmena. *Literární noviny (III)*, 1997 (8), č. 14, s. 15.

Ankety

Podstatnou pro obraz recepcce experimentální literatury je anketa zveřejněná v časopisu *Plamen* v roce 1964 *Co si myslíte o konkrétní poezii?*⁴⁴³ Na tuto otázku odpovídali zasvěcení literární odborníci. Nejedná se však o jejich definitivní soudy nebo objektivizované výpovědi, ale spíše o zkusmé myšlenkové sondy a pokusy vůbec dospět k názoru o experimentální poezii.

Prvním dotázaným byl Miroslav Holub, který se k experimentální poezii staví kladně. „*Konkrétní či umělá poezie je jedním z pokusů, jak prostoupit bariérou slov k významovým kvalitám, které tradiční struktura slovních a větných souvislostí dát nemůže.*“ a na takové poezii podle jeho názoru není „nic zlého“, i přesto, že je to v mnoha zemích odsouzeno k neveřejné činnosti a celkově „*tato laboratorní Klausura nemusí být k velké škodě.*“ Připouští však, že experimentální poezie, stejně jako každý nový obor, vede ke tvorbě velkého množství odpadu a zmatku a doporučuje slovu „poezie“ se vyhýbat a užívat místo něj jen termín „slovní hry“. Holub nevidí v experimentální poezii ani žádné „nové kvality“, protože působí stejnými prostředky jako poezie přirozená.

Dalším respondentem byl Vladimír Mikeš. Ten hned ze začátku poukazuje na to, že v této oblasti je výklad výtvoru složitější než samotný výtvor. Naráží na dle něj udivující kontrast bohatých teoretických statí, které opisují experimentální tvorbu s naopak velmi „*prostou až průzračnou, jakousi dobrovolnou chudobou*“ samotné experimentální tvorby. Což ale není špatně, „*zdůvodnění je vždycky složitější než pouhá podívání*“ píše dál, „*jestliže od pouhé podívání se musíme chtít nechtít uchylovat k výkladu, sami se o něj pokoušet, to jest shledávat možnosti díla, působí dílo správným směrem.*“ Vladimír Mikeš oceňuje snahy autorů experimentální poezie očišťovat jazyk a na závěr varuje před nebezpečím, které experimentální poezii hrozí: „*i mezi slovy-věcmi se dá zabloudit, jestliže k východisku nevede opravdové mravní úsilí. Zdá se, že bez něho nelze dost dobře realitu ,očist'ovat' a že i ,estetická informace, bude přece jen na něm závislá*“

Miroslav Červenka na experimentální poezii oceňuje antihieratický přístup k tvůrčímu aktu. „*Umělecké vytváření se tu projevuje jako záležitost srovnatelná s jinými obory lidské činnosti. Ukazuje se zásadní význam kategorií, potenciality a volby*“ v čemž tuší trvalost a schopnost dát celému básnictví novou zkušenost. Když se ale zaměří více na konečný výsledek tvorby než na samotný tvůrčí postup, který je „zajímavější“, konstatuje, že takto

⁴⁴³ Co si myslíte o konkrétní poezii? *Plamen*, 1964 (6), č. 8, s. 71–76.

vzniká „*typická poezie o poezii-informace určená pro vnitřní potřeby systému básnictví*“. Naráží zejména na permutační a variační básnické útvary a není si jist, zda lze od textů, které jsou zajímavé „*asi jen při prvním setkání díky podivné diskrepanci mezi racionalistickým komentářem tvůrců a záměrnou dětinskostí*“, očekávat mnoho.

Dalším respondentem byl Ivo Štuka, který soudí, že žádné tvůrčí prostředky nejsou samy o sobě ani dobré, ani špatné a „*že všechny pokusy monopolizovat jedny tvárné postupy a druhé vyloučit ze hry dopadly z historického hlediska vždy směšně*.“ Názory teoretiků Maxe Benseho, Abrahama Molese či českých interpretů Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové obsahují dle Štuky myšlenkové chyby. Naráží zejména na prohlášení A. Molese, že „*už neexistují domy, pole, krajiny, nahé ženy či koně, existují jen prvky vnímání: linie, úsečky (...) a řád, jak tyto prvky kombinovat*“, když odvrhují postupy tradiční poezie, místo aby je zahrnuli do širšího systému. Za největší slabinu experimentálního proudu považuje Ivo Štuka přílišnou redukci a přílišné zúžení funkcí poezie, i když „*ve svém zúženém řečišti může přinést některé experimentální výsledky, které mohou mít význam pro celek poezie*.“

Jako poslední v anketě odpovídal Jiří Gruša, podle kterého je pojem experimentální poezie něco, čím se „*straší*“. Upozorňuje na kontrast na jedné straně těch, kteří se obávají, „*že jim pod rukama uteče příležitost, jak vejít do dějin světového písemnictví*“, na straně druhé těch, kteří mají strach, „*že kdesi v zástěři se kdosi odhodlává (...) k bezostyšnému plivnutí po nejsvětějších ze všech svatých tradic...*“ V ironickém ladění dále pokračuje „*Obě strany si zachovávají pohnutou vážnost (nebo vážnou pohnutost?) chvíle, zatímco několik vlků samotářů kutá a konkrétní poezie je pro ně i konkrétní praxí*.“ Experimentální poezie a její teoretická zdůvodnění jsou podle Gruši projevem někdejšího entuziasmu ohledně techniky a nových technologií, ale zatím spíše vydávají tiché a bezděčné svědectví o technizaci světa. Jako negativum chápe i to, že tvůrci experimentální poezie se snaží dekodovat slova a dostat z nich veškeré prvky skladebné, vizuální i zvukové: „*v umělých textech se všechno redukuje pouze na (...) touhu využít, dostat, dekodovat a zvizualnit*“, čímž autoři dobrovolně zužují tvůrčí prostor na minimum, na krátký okamžik, kde se výtvarná, sémantická a zvuková hodnota písma může setkat. Experimentální poezie proto pro Jiřího Grušu není „*životaschopná*“.

K ukázce „*laického*“ chápání experimentu šedesátých let a doby současné nám poslouží dvě ankety o experimentální poezii – rubrika/dotazník *Z myšlenek čtenářů*, zveřejněný v *Plameni*

v roce 1964⁴⁴⁴ a anketa s názvem *Záměr musí experimentu dát člověk*, kterou sestavila Kateřina Tošková pro časopis *Pandora* v roce 2007⁴⁴⁵ Většina (zvláště respondenti z roku 2007) z uvedených však nemluví o experimentální poezii přímo, pole recepcce je zde zaměřeno spíše na experiment a progresivnost v kultuře obecně.

Plamen 1964, Z myšlenek čtenářů.

Hned první recipientka poukázala na problém toho, že pohraniční a mimoměstské oblasti byly v šedesátých letech kulturně zanedbané, a vyjádřila politování nad jejich tehdejší kulturní situací „*Žijeme v pohraniční obci s 500 obyvateli a přístup k nové kultuře je tady i v okolí takový, že je z toho člověku smutno. U lidí s nedostatečným školním vzděláním, zvyklých celý život na těžkou dřinu, je to pochopitelné. Horší je, když novou kulturu šmahem neguje i inteligence, když starší učitelé uznávají za jediný vrchol literatury Jiráskova a Němcovou (...) a výtvarné umění se podle nich znemožnilo odklonem od realismu. Mladí se těmito otázkami nezabývají vůbec, což je ještě horší.*“

Naproti tomu čtenářka z Prahy, která přístup k moderním kulturním tendencím měla, se k novějšímu směřování poezie staví záporně: „*Ruku na srdce: Považujete opravdu za poezii řazení učeně znějících slov v kombinacích, pravda, pokud možno neošumělých (...) které nediktovalo básníkově cítění? Jde vůbec o básníka? Nebo je to podléhání sebeklamu? (Viz některé mladé básníky.)*“

Stránku uzavírá čtenář, rovněž z Prahy, který naopak odvážnější literaturu obhájí, když říká, že „*totiž velcí spisovatelé nikdy při psaní svých děl nejednali opatrně co se týče formy i tématu. Že spíše někdy přestřelili – a to je jedinou možností, jak ukazovat cestu.*“

Pandora 2007, Záměr musí experimentu dát člověk.

Respondenti, zapojení do ankety o experimentu, byli tázáni na jejich obecné chápání slova experiment, zda má podle nich experiment nějaký záměr, zda existuje něco, s čím experimentovat nelze aj. Většina tázaných však neodpovídala s myšlenkou na progresivnost v kultuře a experiment literární, avšak určité vnímání, vztahující se k našemu tématu, se zde odráží, např. tázaný jezuita z Prahy odpovídá: „*(...) experiment by měl mít cíl. Bezúčelnou*

⁴⁴⁴ Z myšlenek čtenářů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 166.

⁴⁴⁵ TOŠKOVÁ, Kateřina: Záměr musí experimentu dát člověk. *Pandora* 2007, č. 14, s. 193–195.

provokaci bych nepovažoval za experiment v pravém slova smyslu.“, čímž vyjadřoval postoj ne nepodobný kritickému tradicionalistickému pojetí. K tématu se vyjadřuje i vysokoškolský: „*Experiment je nějaký zacílený zásah do světa, u něhož si nejsme jisti výsledkem a proto jej vlastně provádíme – cílem je primárně poučení, trochu také vzrušení a ‚dobrodružství‘. Vědecké experimenty se pravidly řídí, umělecké a jazykové ne nutně – většinou se jedná o nějakou změnu či destrukci formy.*“ A rovněž si myslí, že experiment bez záměru je „obludnost“ a s tradicí by se podle něj mělo experimentovat jen velmi opatrně. Zbylí respondenti se tématu kultury nedotkli vůbec.

9.3. Závěrečné vyhodnocení

Co ze zde popsané recepce vyplývá? Potvrdilo se, že literární experiment je z velké části opravdu převážně záležitostí tzv. intelektuální, a že je atraktivní a dostupný hlavně pro tzv. zasvěcené literární „hráče“ a „fajnšmekry“. Experimentální poezie (a poezie vůbec) obecně není populární a se čtenářským ohlasem nelze příliš počítat. Není náhodné, že nejvíce reakcí a nejvíce pozitivních myšlenek o experimentální poezii se objevovaly v *Literárních novinách*, které jsou charakteristické účastí intelektuálů a spisovatelů. Čistě negativní recepce byla naopak zaznamenána v *Rudém právu*, v propagačním orgánu komunistického režimu. Recepce laiků se mírně kloní spíše k negativnímu chápání experimentálních tendencí, nejčastějším jevem je však neznalost.

K proměně recepce v čase došlo v tom smyslu, že se po roce 1989 změnilo k lepšímu celkové podmínky pro vydávání experimentální literatury, která už nemusela být hájena, a díky svobodným podmínkám tvorby také ani nebyla napadána. V šedesátých letech se negativní i pozitivní názory střídaly, ty negativní však (zvláště kritiky z první poloviny šedesátých let) oplývaly „agresivnějším“ rázem.

Obecně je nejpozitivněji v experimentální tvorbě hodnocena groteskní složka experimentu a jeho herní charakter. Nejméně atraktivní je zase přílišná exaktnost, teoretičnost, laboratorní sterilita a nadměrná redukce možností poezie.

10. ZÁVĚR

Pokaždé, když se ve vývoji umění v minulosti objevila nějaká nová radikálnější tendence, vždy vyvolala nejen spory, kritiky a obrany, ale také hlubší úvahy o „oprávněnosti“ její existence. Obecně je nejvíce zakořeněn typ „tradiční poezie“, který je recipienty instinktivně pokládán za poezii „pravou“. Vše „jiné a neznámé“ se v mysli čtenářů mísí s jejich vlastním povědomím o dosavadní tvorbě s tvorbou novou, ke které dosud nemají klíč. To si tvůrci experimentální literatury uvědomovali, a proto své texty často doprovázeli vysvětlivkami a nápovědami k řešení jejich básnických „herních úloh“. Protože aby čtenář přistoupil na jejich hru, musí onen klíč znát.

Tvůrci experimentální poezie se nejednou setkali s tvrzením, že jejich snahy znamenají vlastně konec poezie. Ale není tomu tak. Experimentální poezie neustává koncem šedesátých let, dobou jejího nejintenzivnějšího rozmachu. Mnozí z autorů tohoto hnutí ve své tvorbě pokračovali přes období normalizace až do současnosti. Autoři, kteří vzešli z experimentu šedesátých let, se zabývali nebo stále zabývají podobnými experimentálními kracemi od minimal artu (Jiří Valoch) a numerické poezie (Ladislav Nebeský) přes koláže, fotografie a grafiku. Nová vlna zájmu o experiment přišla zejména v devadesátých letech, ovšem s tím, že „staré“ strojopisné experimentální techniky přešly ke kracím počítačové grafiky. Ostatně literární experiment z fascinace technikou a kybernetikou ve svých počátcích vzešel.

Na otázky zda nová, „svobodná“ experimentální poezie nepostrádá účel někdejší experimentální poezie z šedesátých let (totiž snahu o nalezení nových nekonvenčních básnických formulací, boj proti zneužívání jazyka a úsilí o vymanění se z vlivu povrchní režimní řeči), jestli má ve 21. století tato poezie smysl a zda ještě mohou vznikat nové experimentální metody a postupy, odpověděla Bohumila Grögerová: *„Jsem přesvědčena o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představivosti a tvořivosti. Jakým směrem se bude ubírat, uhodnout nesvedu.“*⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Grögerová, Bohumila: Jsem přesvědčena o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představivosti a tvořivosti. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 8.

11. LITERATURA

BARBORKA, Zdeněk. *Hommage. Básně a prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2018. 594 stran. ISBN 978-80-7438-196-6.

BARBORKA, Zdeněk. *Poeticko-policejní konfabulace*. Plzeň : Bakalář, 1992. 99 s., ISBN 80-901213-1-4.

Báseň, obraz, gesto, zvuk: experimentální poezie 60. let: [katalog k výstavě, Praha 10. 3.-2. 6. 1997]. Praha: Památník národního písemnictví, 1997. 43 s., obr. příl. ISBN 80-85085-24-0.

BENSE, Max. *Teorie textů*. Vyd. 1. Praha, 1967.

BILL, Max: [Katalog výstavy]. Vyd. 1. Praha, 1987.

BURDA, Vladimír a JAREŠ, Michal, ed. *Lyrické minimum*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2004. 606 s. Dílo Vladimíra Burdy; sv. 1. ISBN 80-7215-235-1.

BÜRGER, Peter. *Teorie avantgardy; Stárnutí moderny: stati o výtvarném umění*. Vydání první. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2015. 345 stran. Edice VVP AVU; 5. ISBN 978-80-87108-59-8.

Classic American Philosophers. New York, 1951.

ČERNÝ, Jiří. *Úvod do studia jazyka*. 2. vyd. Olomouc: Rubico, 2008. 248 s. ISBN 978-80-7346-093-8.

Česká literatura na konci tisíciletí: příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky Praha 3.-8. července 2000. 2 / [odpovědný redaktor Daniel Vojtěch]. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2001. s. 429-895. (Edice K ; [vol.] 7) ISBN 80-85778-31-9 (soubor). – ISBN 80-85778-30-0.

ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. vyd. 2., V Argu 1. Praha: Argo, 2009. 440 s. ISBN 978-80-257-0157-7.

GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Meandry*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1996. 73 s. Poezie; sv. 16. ISBN 80-85639-79-3.

GRÖGEROVÁ, Bohumila. *Trojcestí: (Texty z let 1975-1979.)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1991. 286 s. ISBN 80-204-0211-X.

- GRÖGEROVÁ, Bohumila. Čas mezi tehdy a teď. Vyd. 1. Praha: Klokočí, 2004. 123 s. Edice současné české poezie; sv. 27. ISBN 80-86240-87-8.
- GRÖGEROVÁ, Bohumila, ed. a HIRŠAL, Josef, ed. Vrh kostek: Česká experimentální poezie. 1. vyd. Praha: TORST, 1993. 394 s. ISBN 80-85639-13-0.
- GVOŽDIAK, Vít. Základy sémiotiky 1. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. 105 stran. Qfwfq; 9. svazek. ISBN 978-80-244-4294-5.
- GVOŽDIAK, Vít. Základy sémiotiky 2. 1. vydání. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. 101 stran. Qfwfq; 10. svazek. ISBN 978-80-244-4317-1.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut. Prohlášení nosorožce: 5. kniha textů, 3 x 13 víceméně povídek. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1968. 116, [4] s. Cesty; Sv. 99.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut. Texty. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1965. 101, [3] s. Cesty; Sv. 73.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut. Textbücher 1-6. Stuttgart: Ernst Klett – J.G.Cotta, 1980. 292 s. ISBN 3-12-903450-1.
- HIRŠAL, Josef. Co se slovy všechno poví. Praha, 1964.
- HIRŠAL, Josef. Experimentální poezie. 1. vyd. Praha, 1967.
- HIRŠAL, Josef. Job-Boj. 1. vyd. Praha, 1968.
- HIRŠAL, Josef. Píseň mládí. 1. vyd. v Odeonu. Praha: Odeon, 1991. 162 s., obr. na příl. ISBN 80-207-0284-9.
- HIRŠAL, Josef. Slovo, písmo, akce, hlas k estetice kultury technického věku: Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů 2. poloviny 20. stol. 1. vyd. Praha, 1967.
- HIRŠAL, Josef. Vínek vzpomínek. 2. vyd. Praha: Rozmluvy, 1991. 351 s.
- HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let: (pokus o rekapitulaci). 1. Praha: Rozmluvy, 1993. 358 s. ISBN 80-85336-29-4.
- HIRŠAL, Josef. Let let: Pokus o rekapitulaci. 2, 1960-1965. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. 398 s., obr. příl. ISBN 80-204-0458-9.
- HIRŠAL, Josef. Let let: Pokus o rekapitulaci. 3, 1966-1968. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. 436 s., obr. příl. ISBN 80-204-0459-7.

- HIRŠAL, Josef a GRÖGEROVÁ, Bohumila. Let let. 1. úplné vyd. Praha: Torst, 2007. 1046 s. ISBN 978-80-7215-311-4.
- HOCKE, Gustav René. Svět jako labyrint; Manýrismus v literatuře. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2001. 599 s. Paprsek. ISBN 80-86002-97-7.
- HONYS, Josef a ŠULC, Jan, ed. Nesmelián, aneb, Do experimentálních textů vstup nesmělý. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2011. 346 s. ISBN 978-80-7438-061-7.
- HLAVÁČEK, Josef. Příběhy Jiřího Koláře. Praha: Gallery, 1999, 284 s. ISBN 80-86010-23-6.
- HLOUŠKOVÁ, Kateřina. F.T.M. = Futurismus: malý „bedekr“ futuristické avantgardy. Brno: B & P Publishing, 2018. 215 stran. ISBN 978-80-7485-167-4.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. Na hranicích umění. Praha: Prostor, 1990. 158 s., obr. příl. ISBN 80-85190-06-0.
- CHALUPECKÝ, Jindřich /[et al.]. Jiří Kolář, Praha : Odeon, 1993.
- IHRINGOVÁ Katarína. Vzťah slova a obrazu v slovenskom vizuálnom umení. Slovensko 2012, 182 s. ISBN 978-80-971097-0-7.
- Jasná zpráva: geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku. [Plzeň]: Galerie města Plzně, 2007. 111 s. ISBN 978-80-254-0529-1.
- JULIŠ, Emil. Progresivní nepohoda. Vyd. 1. Praha, 1965.
- JULIŠ, Emil. Pohledná poezie. 1. vyd. Liberec, 1966.
- JULIŠ, Emil. Krajina her. 1. vyd. Praha, 1967.
- JULIŠ, Emil. Vědomí možností. 1. vyd. Liberec, 1969.
- JULIŠ, Emil. Blížíme se k ohni. Vyd. 1. Ústí nad Labem, 1988.
- JULIŠ, Emil. Básně: (1956-1971). Brno: Host – vydavatelství, 2015. Česká knihnice (Host). ISBN 978-80-7491-442-3.
- KARFÍK, Vladimír. Jiří Kolář. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994. 106 s. ISBN 80-202-0515-2.

- KLUB KONKRÉTISTŮ a POHRIBNÝ, Arsén, ed. Klub konkrétistů. [Praha]: Kant, 1997. 165 s. ISBN 80-901903-7-5.
- KOLÁŘ, Jiří. Básně ticha. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994. 263 s. Dílo; Sv. 6. ISBN 80-202-0513-6.
- KOLÁŘ, Jiří. Návod k upotřebení. Vyd. v Dokořán 1. Praha: Dokořán, 2007. 79 s. Mocca; sv. 21. ISBN 978-80-7363-140-6.
- KOLÁŘ, Jiří. Slovník metod: okřídlený osel. Praha: Gallery, 1999. 248 s. ISBN 80-86010-17-1.
- KOLÁŘ, Jiří a KLIMEŠOVÁ, Marie. Jiří Kolář: klamavé příběhy: koláže, roláže, chiasmáže, magritáže, autokoláže, siamiaka, konfrontáže z let 1976-1996: Galerie Art Chrudim. Chrudim: Galerie Art, [2017], ©2017. 33 stran, 15 nečíslovaných stran. ISBN 978-80-905740-4-5.
- KOLÁŘ, Jiří a ŠRÁMEK, Petr, ed. Co by sis přál. 1. vyd. V Praze: Albatros, 2014. 75 s. Stoletý kalendář; sv. 3. ISBN 978-80-00-03793-6.
- KOTYK, Petr. Bohumila Grögerová – Josef Hiršal: rozhovor. Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1997. 111 s. Tête-à-tête; 2.
- KRÁTKÁ, Eva. Vizuální poezie v síti mezinárodní komunikace. Pojmy, kategorie, typologie. Praha, 2013. Dizertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění. Vedoucí práce Lahoda, Vojtěch.
- KRÁTKÁ, Eva, ed. Česká vizuální poezie: teoretické texty. Vyd. 1. Brno: Host, 2013. 307 s. ISBN 978-80-7294-736-2.
- KRÁTKÁ, Eva. Vizuální poezie: pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu. 1. vyd. Brno: Host, 2016. 234 stran. ISBN 978-80-7491-501-7.
- KUBENŠKÝ, Petr: Ohlédnutí za panem Hadlízem. In: NOVÁK, Ladislav Dílo. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017-2018. Svazek 2: s. 767–788.
- KUBÍN, Václav. Ars poetica: Z úvah o básnickém umění od starověku po dnešek. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1976. 577, [1] s. Klub přátel poezie. Výběrová řada.
- LASOTOVÁ, Dáša. Čtyři z tváří Jiřího Valocha. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 2004, 43 s.

- MALLARMÉ, Stéphane. *Poesie: kompletní vydání rozšířené v báseň Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodou*. Přeložil Vítězslav NEZVAL. Praha: Rudolf Škeřík, 1931, 136 s. Prokletí básníci.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Ve věštné běli: [výbor z poezie]*. Ve vydavatelství Nibiru vyd. 1. Praha: Nibiru, 2010. 119 s. ISBN 978-80-903698-5-6.
- MILOTA, Karel. *Vzorec řeči*. Vydání první. Praha: Torst, 2016. 794 stran. ISBN 978-80-7215-426-5.
- MOLES, Abraham. *Teorija informanii i estetičeskoje vosprijatije*. Moskva, 1966.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl první, Obecné věci básnictví*. Vyd. 2., dopl., *Ve Svobodě 1*. Praha: Svoboda, 1948. 349 s. Kmen.
- MUSILOVÁ, Helena. Jiří Valoch: curator, theoretician, collector: years 1965-1980. Prague: National Gallery, 2018. 219 stran. ISBN 978-80-7035-704-0.
- NOVÁK, Ladislav. *Poceta Jacksonu Pollockovi (texty z let 1959-1964)*. 1. vyd. Praha, 1966.
- NOVÁK, Ladislav. *Textamenty*. 1. vyd. Brno, 1968.
- NOVÁK, Ladislav. *Závratě čili zdoufalství: Texty (1960-1965)*. 1. vyd. Praha, 1968.
- NOVÁK, Ladislav. *Neztracené básně*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000. 183 s. Edice poesie Host; sv. 49. ISBN 80-86055-98-1.
- NOVÁK, Ladislav. *Dílo*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017-2018. 3 svazky. ISBN 978-80-7438-164-5.
- NOVÁK, Ladislav: *Několik poznámek o možnostech spolupráce mezi moderní poezií a moderní hudbou*. In: NOVÁK, Ladislav *Dílo*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017-2018. Svazek 2, s. 666–667.
- NOVÁK, Ladislav: *Česká konkrétní poezie*. In: NOVÁK, Ladislav *Dílo*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2017-2018. Svazek 2, s. 699–704.
- NEBESKÝ, Ladislav. *Vrstvy*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2010. 78 s. *Poezie*; sv. 24. ISBN 978-80-7438-013-6.
- NEBESKÝ, Ladislav. *Bílá místa*. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2006. [92] s. *Poezie*; sv. 2. ISBN 80-86862-15-1.

- NEBESKÝ, Ladislav. Za hranice stránek. 1. vyd. Praha: Dybbuk, 2008. [82] s. Poezie; sv. 14. ISBN 978-80-86862-65-1.
- OVČÁČEK, Eduard. Lekce velkého A: Konkrétní a vizuální poezie 1962-1993. 1. vyd. Praha: Trigon, 1995. 269 s. Slovo a obraz. ISBN 80-85320-64-9.
- PEIRCE, Charles Sanders. Lingvistické čítanky I: sémiotika. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1972, 157 s. Učební texty vysokých škol.
- PIERCE, Charles Sanders a PALEK, Bohumil, ed. Sémiotika; uspořádal. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum, 1997. 335 s. ISBN 80-7184-356-3.
- PIORECKÁ, Kateřina. Psaní na dotek: materialita textu a proces psaní v české literární kultuře 1885-1989. Vydání 1. Praha: Academia, 2016. 351 stran, 12 stran nečíslovaných obrazových příloh. ISBN 978-80-200-2616-3.
- POMAJZLOVÁ, Alena. Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let. Brno: Barrister & Principal, o.p.s. ve spolupráci se Západočeskou galerií v Plzni, [2017], ©2017. 186 stran. ISBN 978-80-7485-127-8.
- Před obrazem : antologie americké výtvarné teorie a kritiky / sestavil a z angličtiny přeložil Tomáš Pospiszyl. 1. vyd. Praha: OSVU, 1998. 189 s. (Eseje ; [vol.] 2) ISBN 80-238-1286-6.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Kurs obecné lingvistiky. Vyd. 3., upr., V nakl. Academia 2. Praha: Academia, 2007. 487 s. Europa; sv. 12. ISBN 978-80-200-1568-6.
- SCHAEFFER, Pierre. Konkrétní hudba. Vyd. 1. Praha, 1972.
- SCHMIDT, Siegfried J. Člověk, stroj a báseň: Racionální strategie v experimentální poezii. Vyd. 1. Liberec: Severočeské nakladatelství, 1969.
- SYPHER, Wylie. Od renesance k baroku: Proměny umění a lit. 1400-1700. Vyd. 1. Praha, 1971
- ŠRÁMEK, Petr, ed. Čtení o Jiřím Kolářovi: portréty a syntézy. Vydání první. Praha: Institut pro studium literatury, 2018. 244 stran. Antologie; svazek 11. ISBN 978-80-87899-83-0.
- TEIGE, Karel. Osvobozování života a poezie: Studie ze 40. let. 1. vyd. Praha: Český spisovatel, 1994. 707 s. Výbor z díla; 3. ISBN 80-901603-2-8.

TEIGE, Karel. O humoru, clownech a dadaistech: [dvojdílný cyklus]. Sv. 1, Svět, který se směje (1924-1926). 2. vyd. Praha: Akropolis, 2004. 91 s., viii s. obr. příl. Odeon; sv. 41. ISBN 80-7304-042-5.

TOPINKA, Miloslav. Snad nic, snad něco: práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962-1963. Praha: Trigon, 2001. 108 s. ISBN 80-86159-30-2.

VALOCH, Jiří. Běla Kolářová. V Praze: Národní galerie, 2006. 159 s. ISBN 80-7035-324-4.

VALOCH, Jiří. Proměny Ladislava Nováka: Palác Kinských, Praha; 29. 3.-21. 7. 2002. Praha: Gallery, 2002. 222 s. ISBN 80-86010-51-1.

WIENER GRUPPE, NOVOTNÝ, Pavel, ed. a MIZEROVÁ, Nikola, ed. Wiener Gruppe. 1. vyd. V Praze: Rubato, 2015. 231 stran. ISBN 978-80-87705-37-7.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Druhé, opravené vydání. Praha: OIKOYMENH, 2017. 87 stran. Knihovna novověké tradice a současnosti; svazek 59. ISBN 978-80-7298-241-7.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Filosofická zkoumání. Druhé vydání. Praha: Filosofia, 2019. 280 stran. Základní filosofické texty; sv. 16. ISBN 978-80-7007-597-5.

ČASOPISECKÉ A NOVINOVÉ ZDROJE

(autor chybí, fyzicky poškozený dokument). Guillaume Apollinaire. In: Plamen, 1964 (6), č. 7, s. 80.

Vývoj moderní poezie. *Kulturní tvorba*, 1965 (3), č. 5, s. 5.

Až na samu dřeň. *Rudé právo* 1964, 1. 1. příloha 2.

BURDA Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie. *Výtvarná práce* 1969, Roč. 4.

BURDA, Vladimír: S Jiřím Kolářem o evidentní poezii [rozhovor]. *Výtvarné umění*, 1968 (18), č. 9–10, s. 429–438.

BURDA, Vladimír: Poezie nového vědomí. *Literární noviny*, 1967 (16), č. 22, s. 4–5.

- BURDA, Vladimír: V konfrontaci. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 28, s. 53–54.
- DOLEŽEL, Lubomír. Aktualizace vsoučasném uměleckém jazyce. *Naše řeč*. Roč. 48, 1965.
- GRÖGEROVÁ, Bohumila: Jsem přesvědčena o nevyčerpatelnosti zdrojů lidské představivosti a tvořivosti. *Pandora* 2007, č. 14, s. 7–10.
- HARÁK, Ivo: Básník v Čechách neznámý. *Literární noviny* (III) 1997, (8), č. 20, s. 6.
- HIRŠAL, Josef: Za Josefem Honyssem. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 52.
- HONYS, Josef: Josef Honys o sobě. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 29, s. 57.
- CHALUPECKÝ, Jindřich: Ladislav Nebeský. In: *Výtvarná práce*, 1967 (15), č. 26, s. 7.
- JELÍNEK, Antonín: Falešný dualismus. *Literární noviny* (II) 1967 (16), č. 24, s. 5.
- JULIŠ, EMIL: S Emilem Julišem nejen o poezii; R. Kohutová [rozhovor]. *Literární noviny*, 1999 (10), č. 3, s. 5.
- Kolokvium na téma druhá avantgarda: diskuse. *Česká literatura* 2008, Roč. 5.
- „Ladislav Novák“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], (cit. 6. 6. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1088&hl=nov%C3%A1k>
- Literární noviny* 1964, (13), č. 2, s. 2.
- MACHALICKÝ, Jiří: Nedokončený příběh. *Literární noviny*, 1999 (10), č. 32, s. 8.
- MATHAUSEROVÁ, Světlá. K pramenům konkrétní poezie. *Literární noviny*, 1965 (14), č. 31, s. 5.
- MILER, Marek: Mluvím, tedy jsem. Fónická poezie Ladislava Nováka. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 170–180.
- MILOTA, Karel: Proměna a stálost Emila Juliše. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 33, s. 48–49.
- NOVÁK, Ladislav: Typogamy Jiřího Valocha. *Host do domu*, 1969, č. 11, s. 24.

NEBESKÝ, Ladislav: O vztahu literatury a matematiky. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4), č. 31, s. 44–45.

NEBESKÝ Ladislav: Dvě poznámky o binárních básních. *Česká literatura*, 2000, Roč. 48.

NOVOTNÝ, Pavel: Dvě zapomenuté hry (K německé rozhlasové tvorbě Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala). *Souvislosti*, 2014, č. 4, roč. 25, s. 30–43. ISSN 0862-6928.

PEŠAT, Zdeněk: Konkrétní poezie jako poezie. *Literární noviny*, 1967 (16), č. 11, s. 5.

PROCHÁZKA, Jindřich: Jindřich Procházka o sobě – ve třetí osobě. *Sešity pro mladou literaturu a diskusi*, 1969 (4) č. 27, s. 57.

SCHÄUFFELEN, Konrad Balder: Konkrétní návštěva [rozhovor]. *Literární noviny*, 1966 (15), č. 8, s. 10.

SCHMIDT, Siegfried. O racionálních strategiích v experimentální poezii, literární vědě a mediální společnosti (Siegfrieda Schmidta se ptali Alice Jedličková a Michael Wögerbauer). *Česká literatura*. Roč. 4, 2009.

SLAVINSKA, Alexandra Okopien: Úloha konvence v literárně historickém procesu. *Česká literatura*, 1967 (15), č. 2, s. 97-110.

Slovník základních pojmů a vybraných technik a metod literárního experimentu. *Pandora* 2007, čís. 14, ISSN 1801-6782, s. 196–210.

STEHLÍKOVÁ, Olga: Možnosti a podoby literárního experimentu. *Pandora* 2007, č. 14, ISSN 1801-6782 s. 12–16.

ŠTĚPÁN, Václav: Ruský překlad Abrahama Molesa. *Česká literatura*, 1967 (15), č. 2, s. 174-175. [Teorija informacii i estetičeskoje vosprijatije [vnímání] (Moskva, 1966).]

ŠTOLBA, Jan: Černá poezie Emila Juliše. *A2*, 2007, č. 7, s. 27.

TOŠKOVÁ, Kateřina: Experimentální poezie ve sbíkách, sbornících, činech a činnostech. *Pandora*, 2007, č. 14, s. 182–191.

Umění – začátek, nebo konec? *Host do domu* 1969, č. 12, s. 30–31.

VACULÍK, Miloš: Polemické poznámky o jedné otázce základní a také o drobných kouscích kouzelnických. *Rudé právo* 1967 (6) č. 25, s. 4.

VALOCH, Jiří: Pokus o charakteristiky české experimentální básnické tvorby. *Pandora* 2007, č. 14, s. 153–165.

Z myšlenek čtenářů. *Plamen*, 1964 (6), č. 7, s. 166.

INTERNETOVÉ ZDROJE

BEAULIEU, Derek. Another piece of reassuring plastic: 8 notes on what the noigandres group taught me. *Canada and Beyond* [online]. Universidad de Huelva, 2017, 6(1) [cit. 2020-06-23]. DOI: 10.33776/candb.v6i1.3081.

BEDNÁŘOVÁ, Jana, *STÉPHANE MALLARMÉ*. [cit. 14. 6. 2020]. Dostupné z: https://www.svku.cz/wp-content/uploads/2013/02/medailon-s_mallarme.pdf

„Bohumila Grögerová“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], [cit. 29. 4. 2020], Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1013&hl=bohumila+gr%C3%B6gerov%C3%A1>

DONGUY, Jacques. Poesies experimentales de 1950 a nos jours. Les mouvements internationaux. <http://www.costis.org/x/donguy/poesies.htm> [přístup 2019-05-11]

„FUTURISMUS“, Elektronické učebnice. [online]. [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: https://cviceni1.rastef.com/cestina/eul/avantgardni_futurismus.html

„Guillaume Apollinaire“, www.spisovatele.cz [online]. [cit. 2020-06-28]. Dostupné z: <https://www.spisovatele.cz/guillaume-apolinaire>

JANOŠEK, Pavel. Laboratoř básnického experimentu. [cit. 2020-8-5]. Dostupné z: https://monoskop.org/images/4/4a/Janousek_Pavel_et_al_2008_Laboratore_basnickeho_experimentu.pdf

JENSEN, H.C. 2013|04 EUGEN GOMRINGER – konkréte poesie: PŘEDNÁŠKA VÝSTAVY od 2. května 2013 v galerii Wuensch Aircube. In: Blog citace.com [online]. 2019 [cit. 2020-06-25]. Dostupné z: <http://www.aircube.at/eugen-gomringer>

„Jiří Kolář“ Slovník české literatury po roce 1945, [online],(cit. 6. 6. 2020). Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=22&hl=kol%C3%A1%C5%99>

PERRONE, Charles A. From Noigandres to "Milagre da Alegria": The Concrete Poets and Contemporary Brazilian Popular Music. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* [online]. University of Texas Press, 1985, 6 (1), 58-79 [cit. 2020-06-23]. DOI: 10.2307/779965. ISSN 01630350.

PFEIFEROVÁ, Dana. Achleitner, Friedrich. In: *Iliteratura.cz* [online]. 28. 3. 2019 [cit. 20. 5. 2020]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/41345/achleitner-friedrich>.

Poetika programu – program poetiky. Edičně připravili Stanislava Fedrová, Jan Hejk a Alice Jedličková. Praha, 2007. [online]. ©2019 <http://www.ucl.cas.cz>

„Vladimír Burda“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], [cit. 6. 6. 2020]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1366&hl=burda+>

WOLLNER, J. Hranice experimentu. str. 16-18 [cit. 2018-03-27]. Dostupné z: http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_18_2015_Wollner.pdf

„Zdeněk Barborka“ Slovník české literatury po roce 1945, [online], [cit. 6. 6. 2020]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1645>