

Mluvím, a tedy jsem

Marie Langerová



V umění a literatuře šedesátých let dvacátého století se také v Československu dostává do popředí zájem o jazyk, gramatologii, filozofii. S návraty k předválečné moderně a avantgardě dostává tento zájem novou dimenzi. Jazyk se předvádí jako předmět a s impulzy historie pro novou citlivost vnímání (post)moderního člověka se objevují jeho významy v „dutinách difference“ (diferänce-diferäncie; Derrida 1999, s. 76). Jako součást dekonstrukce těchto významů, jež se opírá o mezeru, chybění (zajímavější také současné umění, jak vidíme například na díle Jána Mančušky) a otevírá prostor dalším a dalším diferencím, můžeme chápat i fónickou poezii, která vznikala jako součást mezinárodního proudu experimentální poezie. Experimentální poezie zapadá do pohybu vybočování z institucionalizovaných systémů; souvisí s přesunem zájmu umění o okraje, místa tvarování a především o místa otevřenosti — prázdnotě, volnosti i setkávání s jinými vzorci řeči i mimojazykovými komunikačními energiemi.

Jacques Derrida otevřel na konci šedesátých let (*De la grammatologie*, 1967; *L'écriture et la différence*, 1967) diskusi, která míří k původu řeči. S odmítnutím metafyziky a oporou moderní lingvistiky radikálně přestavuje pozice (původnosti) hlasu a (druhořadosti) písma. Součástí jeho požadavku zrovnoprávnění hlasu a písma je i poukaz na místa nezbytná pro utváření významu. Jsou to místa difference, která vůbec umožňují pohyb. Teorie moderní lingvistiky, založené na začátku dvacátého století, můžeme chápat jako součást nového vnímání jazyka: avantgarda jej potvrdila jako novou skutečnost, v jakési průběžně přetahované mezi viděním a slyšením, masivní obrazností a „bezobrazností“, hlukem a tichem, která v průběhu dvacátého století způsobovala ztráty dalších a dalších jistot. Smazávání skutečnosti, její překrývání obrazem jazyka, ohlašuje moderní umění zároveň s mezioborovými intervencemi. Vrh kostek se stal „matricí vši avantgardy“,¹ Stéphanu Mallarméa označí konkrétně v druhé polovině 20. století za „Danta industriálního věku“.² Experimentátoři šedesátých let prohlásili „asémantismus“ poezie a jejich pokusy měly směřovat k vytvoření nového, univerzálního a objektivního jazyka poezie. Metody věd použité pro tuto no-

1 Mallarméova báseň *Coup de Dés* vyšla prvně v revui *Cosmopolis* v květnu 1897.

2 Haroldo de Campos z brazilské skupiny Noigandres (srov. Donguy 1998, s. 5).



vou poezii šly ruku v ruce se zájmem o filozofii. Bohumila Grögerová mluvila o své fascinaci Ludwigem Wittgensteinem. V jeho *Traktátu* můžeme číst všechna znejistění, chatrná lešení vět-situací, ze kterých čerpaly i české experimenty. „Vše, co vidíme, by mohlo být i jinak. / Vše, co vůbec můžeme popsat, by mohlo být i jinak. / Není žádný řád věcí a priori“ (Wittgenstein [1921]/1993, s. 133 [5.634]).³ Zvuk, tón, věta tu sestavují obraz situace, a to ještě jakoby na zkoušku, živý obraz, na němž vidíme rozložení věcí v prostoru — Wittgenstein mluví o matematické rozmanitosti, kterou ale nelze zobrazit. Výsledkem filozofie má být vyjasnění vět, nikoli filozofické věty. Tato znejistění jazyka, znejistění jeho role nosiče významů, zasáhla poezii do základů. Díky Bohumile Grögerové a Josefu Hiršalovi, jejich přednáškám,⁴ časopiseckým a knižním antologiím, které uspořádali, je dnes experimentální poezie známá v bohatém — a ovšem převažujícím — rejstříku poezie vizuální. Na ní můžeme dobře vidět experimentální práci s hmotou jazyka, jeho rozkládání na prvky i způsoby jeho znovuožívání od základů. „Objektivismus“ této poezie znamená, že má rozbít jazykový systém jeho vlastními prostředky: desystemizací a přesuny, které jej přivádějí k opačným pólům tvrzení. Méně či více agresivními zásahy do textu (od chybných výkonů, přes přenášení analogických procesů, např. buněčného bujení, matematických modelů až k destruktivním zásahům do textury, jejímu trhání, mačkání atd.) se jazyk otevírá novým možnostem verbálních výpovědí a zároveň se přesouvá pozornost k textu jako objektu a k psaní jako akci či performanci, poezie přechází k výtvarným a dramatickým uměleckým oborům. Gramatologie nové poezie má — také s pomocí nových strojů — rozbít jazyková klišé, mrtvé šifry a tvořit nový, umělý jazyk poezie, jehož významy pracují na okrajích systémů, přecházejí k prostorovým rozvrhům jednoduchých tvarů, značek, písmen, k nonverbální gestaci. Do programů této poezie nového vidění se zapojuje práce s hlasem a zvukem, poezie fónická.

Také fónická poezie vychází z vědomí jazyka-hmoty, která se rozpadá. Jestliže vizuální poezie pracuje s přesouváním jazykových významů do obrazových řešení, a překračuje do jazyka výtvarného umění, fónická poezie transformuje znak do tónů a intervenuje do nové hudby. Těmito kroky se otevírají nejen nové mezioborové spolupráce, ale právě také pohraniční místa — meziprostory, v nichž se dá nově působit, vymezovat, pracovat na diferencích. Básně-obrazy a texty-partitury mohou být příkladem těchto přeshraničních míst na mapě poválečných převratů v umění. Do podoby partitury zasáhla nová hudba. Partitura se osamostatňuje, stává se vizuální básní — svého druhu nalezeným objektem, který ztrácí svůj původní účel. Když o těchto průnicích a mezioborových přechodech uvažovala Ludmila Vachtová, příhodně odmítla, že by v těchto experimentech šlo o romantickou ideu Gesamtkunstwerku, o syntézy. Ale označila tyto cesty za přesahy, překračování, stírání hranic uměleckých oborů. Dnes bychom mohli mluvit o zcizování (přístupů, metod) anebo naopak o intervenci do jiných oborů (umění, vědy). Vachtová dává právě také příklad partitury jako samostatné grafické kompozice: „báseň uvažuje zvuk hlasu,

3 Pro naše téma snad ještě jeden citát: „Znaky pro logické operace jsou interpunkce.“ (Wittgenstein [1921]/1993, s. 109 [5.461]).

4 Přednášky Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala v Mánesu z let 1962 („o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“), 1963 („o poezii přirozené a umělé“) a 1965 („O fonické poezii“) jsou přetištěny v antologii Evy Krátké (2013, s. 43–163).



ale také takovou výtvarnou konstrukci shluků slov a písmen, která přesahuje konvenci verše a strof“.⁵

V pořadu *Východiska z voicebandů*, natočeném pro Československý rozhlas v roce 1969,⁶ komentují Ladislav Novák a Josef Hiršal s nadšením Burianovu nahrávku *Zvonů E. A. Poea* z roku 1937, berou ji za návod pro ně samotné. Ladislav Novák mluví o voicebandu jako o předstupni fónické poezie šedesátých let. Uvažuje o rozdílných možnostech práce s gramofonovou deskou a magnetofonovým páskem i o předlohách, které mohly Buriana ovlivnit: dadaistické *Lautgedichte* i jazz, hudba Leoše Janáčka, onomatopoické zvuky i pokusy o umělé napodobení lidského hlasu. A tento tak spontánní umělec upozorňuje také na jazykovědu a Jakobsonovy studie o „kvalitě českého jazyka, o pohyblivém přízvuku, psychologickém přízvuku“.

Ladislav Novák začal s prvními hlasovými nahrávkami v roce 1958, když získal svůj první magnetofon. Psal přímo zvukem, jak výstižně napsal Pavel Novotný,⁷ i když některé jeho texty byly při potřebě složitější techniky zpracovávány za asistence zvukaře a namluveny herci.⁸ Už tím stojí v pozici odlišné od českého okruhu autorů experimentální poezie (Josef Hiršal mluvil o zvukových kolážích a nahrávkách, které vytvořili s Bohumilou Grögerovou jako o ilustraci — byly realizovány herci a zpracovány zvukaři na základě textových předloh). Novákovy pokusy měly od počátku také širší východiska, než bylo poněkud technicistní zaměření Benseho stuttgartské školy, která měla v československém okruhu experimentální poezie šedesátých let převahu díky překladům a iniciativám mezinárodní spolupráce Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala.

5 „Idea Gesamtkunstwerku je idea romantická a umělá. Daleko průkaznější pro dnešní pohyb myšlení zdají se být situace, kde jednotlivé druhy lidské činnosti, nazývané uměním, přesahují jeden do druhého, kombinují své metodiky, anebo, ponechávající si vlastní východiska, docházejí k obdobné intenzitě výsledků. Bez ohledu na nepodařené výsledky praxe ‚syntéz‘ je pravda, že hranice jednotlivých výtvarných oborů se setřely, že architektura je zároveň sochařským dílem, že obraz se stává sochou a socha obrazem, že dokonce grafika může být prostorovou kvalitou“ (Ludmila Vachtová, v anketě v *Sešitech pro mladou literaturu* 2, 1967, č. 10, s. 29–30; citováno dle Krátká /ed./ 2013, s. 13).

6 *Východiska z voicebandů*, Československý rozhlas 6. 12. 1969, LA PNP, f. J. Hiršal — B. Grögerová (in Krátká /ed./, s. 202–216).

7 Pavel Novotný také auditivní poezii šedesátých let doposud nejobsáhleji zdokumentoval — srov. mj. Novotný 2014, s. 36; týž 2015 (soupis a historie nahrávek v Československém rozhlase a studiu Liberec), viz též *Wiener Gruppe* 2015.

8 Zřejmě se ještě objeví Novákovy rané nahrávky (mj. *Souhvězdí Štíra*, dat. 21. 7. 1962; *Ven nebo dovnitř*, 17. 8. 1962; *Noční chodec*, 8. 1. 1963 — podle datací, které mi sdělil autor). Ale například i Novákův *Text pro M. M.*, nahraný v rámci surrealistických a parasurrealistických *Fragmentů 1963 a 1964*, který čtou Zdena Rosolová, Svatava Rumlová a František Derfler (veřejně přehráno v Klubu výtvarných umělců Mánes na večerech konaných dne 18. 11. 1963 /*Fragmenty 1963*/ a 15. 1. 1965 /*Fragmenty 1964*/; dramaturgie a produkce Milan Nápravník, vydal týž v edici Arco, 2002), svědčí dobře o tom, jak různorodost hlasů podporuje práci s experimentálním rozkládáním a technickým zmnožováním zvuků a tónů. Hlasy tu násobí prostor, rozkládaný a zahušťovaný opakováním slov (dům, chodba, klika, dveře, díra, tma...), jejich zrychlováním, zpomalováním, zkreslováním, rozdělováním do slabik spojeným s výškou hlasu, přecházejícího mezi monotónní recitací a kvílením, i tón doprovodných zvuků. Takto ozvučený prostor stupňuje zároveň předmětnost onoho minima použitých slov.



Magnetofon

technický vynález, který se nám nabízí jako nový prostředek básnického zápisu. Přitom se nespokojuje s tím, aby už hotový text byl do něho namluven, a tak snadno uchován a rozmnožován, ale žádá si své vlastní, speciální básnické postupy. Pokusím se charakterizovat alespoň nejvýznamnější.

První z nich je tzv. Mozková bouře. Vznikla z automatického psaní a na něm založených surrealistických her. Pravidla „mozkové bouře“ jsou tato: V seanci, která trvá deset minut až hodinu, nejméně šest a nejvíce patnáct osob má plnou svobodu přednést jakoukoliv, třeba i nejbizarnější myšlenku. Je naprosto zakázáno kritizovat myšlenku, kterou vyslovil některý z účastníků, a rovněž se jí smát. Naopak má každý právo, ba dalo by se říci i povinnost, dále rozvíjet myšlenky před ním vyslovené. Průběh „mozkové bouře“ bývá zachycován na magnetofonový pásek. Pokud účastníci „mozkové bouře“ nesklouznou do plané vtipnosti a zaujatě usilují o evokaci kolektivního vnitřního modelu, lze od této metody ještě leccos očekávat.

Druhý postup je vlastně druhem fonické koláže a vzniká tím způsobem, že jeden nebo několik (často automaticky mluvených) textů se různě zpracovává (zpomaluje, zrychluje, stříhá, překrývá, deformuje). Při tomto postupu se musíme vyvarovat nebezpečí, abychom jazykový materiál nerozložili v rýze „abstraktní“ fonickou strukturu a nedostali se tak do nebezpečného sousedství konkrétní hudby. Je nutné vytvářet uprostřed zvukového toku zneklidňující sémantické ostrůvky, vytrhující celou nahrávku z úzce estetické oblasti.

Na závěr nemohu smlčet své přesvědčení, že magnetofon je básnickou technikou budoucnosti. Už také proto, že vysloveně straní neoficiálním, spontánním, hovorovým složkám poezie, a tím je nejlepším prostředkem proti katastrofálně postupujícímu všeobecnému sklerotismu. (Novák 2007, s. 75–76).

Jak zmiňuje Ladislav Novák, nejsou to jen avantgardní Lautgedichte a inspirace Marinettiho *Osvobozenými slovy*, které stojí u zrodu jeho prvních pokusů. Vycházejí také ze surrealistické experimentace, automatických textů a poetistických her, z experimentů československé avantgardy. Oslovil jej surrealistický automatismus i způsob surrealistické práce s náhodou.⁹ Jeho hlas ale nevynáší podvědomí a jeho vnitřní modely, ale ukazuje se ve své hmotné agresi, která zasahuje do prostoru a jeho uspořádání. Hlas je nástroj mimořádně variabilní. A předveden jako tělo, umožňuje otevřít sféru gestické artikulaci významů, analogickou gestické malbě.

Ladislav Novák, básník a výtvarník, byl zároveň dobře obeznámený s tím, co dělají jeho přátelé výtvarníci — Jan Kotík, Mikuláš Medek, Robert Piesen. A uvažoval o tom,

⁹ K těmto inspiracím surrealismem viz *Wiener Gruppe* 2015, s. 11–36 (úvod Gerharda Rühma). Pierre Garnier vytvořil tabulku rozdílů a spojitostí speciální poezie se surrealismem, z níž vyjímám (prvé odpovídá „surrealismu“, druhé „prostorovému umění“): „[...] Podvědomí — Materiál / Automatické písmo — Estetická a kosmická informace / Obraz — Energie / Jazyk jako nástroj — Jazyk jako materiál / Jazyk jako výraz podvědomí — Jazyk zaznamenávající lidské a vesmírné proměny / Vytváření obrazů — Napětí mezi matriálem slov / Záračno, fantastično — Svět jaký je / [...] Automatické písmo — Akt mluvení / Báseň se rovná svým obrazům — Báseň se rovná svému jazyku / [...] Reflexy — Vibrace / [...] Šílená láska — Kosmická láska Záření a vzdálenost / Svoboda — Svoboda (Garnier 1967).



jak něco takového udělat i v poezii. V *Poctě Jacksonu Pollockovi* (1966), básnické sbírce, která obsahuje texty z let 1959–1964, zkusil nově pracovat s významy tak, že vytvářel básně-konstelace a preparované básně. Na začátku šedesátých let ho Mikuláš Medek seznámil s Jiřím Kolářem a Josefem Hiršalem. Novákovy fónické básně se pak postupně v šedesátých letech ukazují jako paralely těch, které používají zvuk jako součást nového energetického prostoru — Ilse a Pierra Garnierových, Henri Chopina, Bernarda Heidsiecka, Franze Mona a dalších. Gerhard Rühm se pokusil pojmenovat některé plochy tohoto způsobu vzájemného prostupování hudby a slov. Vyšel ze „zvukových gest“ mluvené řeči, k níž hudba přidává další difference. A — kromě dalšího třídění — uvažoval o „zvukových modelech“, minimalisticky formulovaných idejích, které lze označit jako „koncepční hudbu“ (Rühm 2012; srov. též Novotný 2012).

Dnes již slavná Novákova skladba *Zkapalnění Descarta a jeho další život v kapalném skupenství* (*Mluvím, a tedy jsem*) z roku 1969 doslova rozpouští hlas v prostoru — spolu s kladením otázek nikoli, kdo jsem, ale kde jsem, odkud jsem, kam jsem — i elementárním: a tedy jsem? — s fascinující apoteózou hlasu v závěrečném prohlášení: jsem jenom to, co a jak mluvím.¹⁰ *Struktura řeči v českých příslovích* (1969) zase rozvíjí ve vícehlasu až do erotické grotesky krkolomnost češtiny.¹¹ Jiná naopak přenáší antický výrok a i s jeho artikulační agresí do současnosti, kde tón řeči, intonace a právě i důraz na pečlivost artikulace působí jako politikum (*Ceterum autem censeo Cartaginam esse delendam*, 1969).¹² — To jsou nahrávky, které se také objevily v dobových ukázkách a antologiích zvukové poezie a byly tak zařazeny do její mezinárodní historie.

Pierre Garnier, když manifestoval v roce 1962 speciální poezii, zdůraznil, že nejde o odpověď na otázku, kdo jsem. Slova a věty mají být použity jako objekty a centra auditivní energie.¹³ V československém kontextu padesátých a šedesátých let zároveň speciální poezie oponuje vyžadovaným způsobům recitace, propagované zpěvnosti, hladkosti poezie: radikální alternativou tohoto „zpěvu“ je „akční“ použití hlasu — tuto polohu dále rozvinou Novákovy „receptáře“, návody a básně pro pohybovou recitaci (časopisecky vycházely v polovině šedesátých let). Použití těla jako nástroje, důraz na artikulaci, jazyk-objekt rozložený v prostoru i další zpracovávání hlasu novými nahrávacími technikami odklání experimentální poezii šedesátých let od subjektivismu i romantické obraznosti. Namísto „subjektu“ můžeme také u Nováka číst člověka v situaci: náhodná událost, okolní, všední dění je centrem zájmu a podnětem tvořivosti. Novákovy inspirace byly opravdu různorodé, zjevně ho neomezovaly žádné kolektivní snahy formulovat nějaká společná prohlášení. Je otevřený surrealismu i mysticismu (dílu Jakuba Demla a mystickému významu hlásek), akci (*Putování s ichichvory*) i zenu. Jeho „zenistické“ básně „[v]znikly v únoru

10 <www.ubu.com/sound/novak.html> (*Descartes' Metamorphosis into Liquid*).

11 <www.ubu.com/sound/novak.html> (*Tři sta třiatřicet stříbrných křepelíček; La structure phonétique de la langue tchèque*).

12 <www.ubu.com/sound/novak.html>. Ostatně soudím, že Kartágo musí být zničeno — formule, kterou římský spisovatel, politik a cenzor Cato st. (234–149 př. n. l.) pronášel na závěr každé své veřejné řeči.

13 *Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique* Ilse a Pierre Garnierových (datován 6. září), vyšel v *Les Lettres* (8, 1962, č. 29, v Paříži). V č. 31 (listopad) tamtéž vyšel text *Plan pilote fondant le Spatialisme*.



a březnu 1963, když [...] překládal Cageovu přednášku Neurčenost a současně studoval zenismus“.¹⁴

Moderní technologie napomáhaly utváření hlasu jako prostorového objektu. Ten má čerpat ze zdrojů kosmické energie, odrážet kosmické vědomí. Experimentální, a zvláště spaciální poezie formulovaná Pierrem Garnierem potvrdila pojem jazyka jako otevřeného a svobodného prostoru, v němž člověk hledá své místo v kosmu pomocí základních kódů, značek univerzálního jazyka. Tento mnohasmyslový a mnohadimenzionální jazyk, jehož účinky jsou násobeny technikou a zapojením vědeckých systémů do řeči umění,¹⁵ umísťuje člověka do dění přírody a kosmu. Výsledky takto pojaté fónické poezie, v její prostorovosti a přitom konkrétnosti, si můžeme ověřit například na poslechu skladby Ilse Garnier ze šedesátých let — *Poème Action Nr. 1; Les Iles a Pierra Garniera Spatial*¹⁶ — a to v širokém kontextu tvorby manželů Garnierových, včetně analogických obrazových básní. „Sonie“ (1963) Pierra Garniera pracují s dechem tak, aby strukturoval báseň. Jde mu o dekonstrukci syntaxe i sémantické báze jazyka. Mluví o jiném těle, jiném duchu, jiném jazyce, jiném myšlení. Na tento typ dechové básně reagoval Ladislav Novák vytvořením *Sonie pro Pierra Garniera* (dat. 4. 2. 1964).

Prostorová poezie, jejíž *Pilotní plán zakládající Spacialismus* (1963, podzimní číslo *Les Lettres — Poesie nouvelle*) podepsali také Josef Hiršal a Ladislav Novák, možná nejlépe vystihuje důležitou kvalitu experimentální poezie obecně. Pierre Garnier mluvil o hnutí spacialismu, praktikovaném v Německu, Holandsku, Brazílii, Francii, a spaciální poezii roztrídil do oblastí: 1. Konkrétní poezie — pracující volně s jazykovým materiálem v jeho reprezentativních funkcích. 2. Vizuální poezie: pracuje se slovy-objekty, centry energie; 3. Poezie mechanická a permutační; 4. Poezie fónická: komponovaná přímo na magnetofonové pásky, tedy objektivizovaná prostřednictvím techniky; 5. Poezie fonetická založená na fonémech, sonorním těle jazyka a z obecného hlediska na všech zvucích vydávaných hlasovými orgány člověka a zachycených magnetofonem. Jazyk experimentální poezie se odtud ukazuje také ve své konkrétnosti a elementární znakovosti, a to nejen jako prostředek komunikace a informace, ale jako přiznaná umělá konstrukce, která nese zároveň informaci estetickou.

I ve vztahu k fónické poezii lze mluvit o řeči artikulované tělem jako o technickém produktu — úst, „hlasivek, plic, rukou, prstů, očí a uší, stejně tak kybernetických

14 „Psal jsem je takto: Na úzký pruh kladívkového papíru načmáral jsem velice rychle několik klikyháků podobných těm, jaké vrchní v restauraci dělá na účtenku (někdy jsem je i podtrhával vodorovnou čarou). Potom, dříve než notový inkoust zaschl, prudkými tahy štětce, namočeného do lihového laku, zčásti jsem rozmazal písmo a současně jsem zakalil lak. Po několika vteřinách soustředěného pozorování, když lak ztratil svou tekutost, dokončil jsem báseň dřevěných hrotem násadky, jímž udělal opět několik klikyháků, které se mezi černým inkoustem a nažloutlým (eventuálně i našedlým od rozmazaného inkoustu) lakem jevily bílé. Pokračováním ‚zenistických básní‘ se staly ‚interpretace a náhody‘“ (Novák 2007, s. 133).

15 Příkladem mezioborové spolupráce může být vědecký seminář, který v březnu 1966 v Praze (na zámku Štířín) uspořádala Československá společnost pro šíření politických a vědeckých znalostí a kde vystoupili Jaroslav Volek, Josef Hiršal, Přemysl Maidl (experiment v oblasti divadla), Václav Kučera (hudba), Vladimír Vašut (tanec) Luděk Novák (dějiny umění) a Jiří Štursa (architektura).

16 Tvorba Ilse a Pierra Garnierových dostupná na <www.youtube.com>.

prostředků, anebo strojů“ (Garnier 1968, s. 15). *Báseň jako křik* Bernarda Heidsiecka může být zase příkladem zvláštního přenosu expresivity na objekt:

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

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

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

Dech pomáhá poezii, aby žila v rytmu svého okolí. Aby byla ustavičně v napětí. Aby v tomto víru sehrála úlohu zábradlí, elektrického šoku nebo prostředku proti usnutí. Odtud její poslání — přestože je unášena po těchto kolejích — pročišťovat, probouzet z narkózy (Heidsieck 1967, s. 124–125).

Jiným příkladem „tělovosti“ fónické poezie mohou být kromě uvedených autorů, přes výhrady, které autor ke spacialismu vznesl,¹⁷ akce Henri Chopina (jeho *Espaces et gestes* jsou z r. 1959, prezentovány v pařížské Galerie Mesure r. 1960). Henri Chopin předal mimořádné zkušenosti se zvuky těla-nástroje, když například s mikrofonom v ústech zaznamenal splav lidského dechu (v jeho *Prostorech a gestech* poezie doslova naráží na hranice těla, na orgány řeči, v příbojích dechu), zárodečné zvuky artikulace i vibrace, které přecházejí v tón (*Vibrespace*, 1963), připomeneme-li alespoň tuto část z jeho rozsáhlého díla. Henri Chopin od r. 1964 vydával revui *OU* („revue de poésie évolutive“; vycházela do roku 1974), která v mimořádné plasticitě předváděla propojování básní-obrazů s prvky komiksu i popartové reklamy a s širokým rejstříkem autorů fónické poezie na přiložených gramofonových deskách. Zastoupen tu byl také Ladislav Novák.¹⁸

Ladislav Novák je tomuto ohledávání tělesnosti hlasu blízko i v *Pokusu o autoportrét z Pocty Jacksonu Pollockovi*:

*[...] vstup do mých úst
do toho širokého průjezdu
oprýskaného počmáraného
s rozlámanými vraty
kde pořád táhne
kudy projíždějí s rachotem nákladní auta
a kde se povaluje co chvíli
bezmocný opilec a mumlá*

17 Henri Chopin ve vyjádření datovaném 6. října 1963 mluví o potřebě vizuálních a auditivních harmonií, které korespondují s imperativy 20. století a narušují senzoriální receptce každého člověka.

18 Novák, Ladislav: *La Structure Phonétique de la Langue Tchèque (OU, 1970, č. 36/37)*; *Two Poems (OU, 1973, č. 42/43/44)*, LA PNP, f. J. Hiršal — B. Grögerová.



*co si temného si mumlá
 ale už je tu další otvor
 ty sestup
 níž do mých plíc
 hlučí to a šustí okolo tebe [...]*
 (Novák 1969, s. 157; zvýraznil autor).

Detailní záběry úst, průzkumy formování hlasu, tónu a řeči ve fónické poezii, psané básni a vizuálních zobrazeních můžeme číst i v návaznosti na Tzarovo prohlášení, že myšlenka se rodí v ústech (a obecně v návaznosti na detailní zobrazování tohoto místa vystupování řeči v tvorbě historické avantgardy). Také u Nováka erotizují ústa, jako místo artikulace, samu řeč, stejně jako národní charakter (srov. již zmíněnou *Strukturu české řeči*, kde floskule pro artikulační cvičení „tři sta třiatřicet stříbrných křepelíček“ a „strč prst skrz krk“ prolíná popěvek „líbá-líbá-líbá-líp“. I nad těmito skladbami se otevírá obecnější, pro (post)moderní umění aktuální otázka vlastních a nevlastních jazyků umění,¹⁹ k níž se vztahuje i Chopinova výhrada proti neautorským realizacím (Chopinova stať *Lettre ouverte aux musiciens aphones* /Otevřený dopis afonickým hudebníkům/ v revui *OU*, 1968).²⁰ Skladatelům nové hudby vyčetl, že v jejich vokálních skladbách je hlas stále součástí tradičních instrumentálních technik, a tak není možné, aby vydal celé zvukové a výrazové bohatství (oproti sonorním básníkům — poètes sonores). B. Heidsieck tu byl vstřícnější, připustil, že se hranice mezi poezií a hudbou značně rozšířily během šedesátých let. Peter Januš, který připomíná tuto situaci vztahů mezi autory konkrétní hudby a zvukovými básníky, jmenuje jako příklad jejich přibližování některé skladby Pierra Henryho, Karlheinz Stockhausena, Luciana Beria, Steve Reicha, Györga Ligetiho, Johna Cage, autorů fylkingenského okruhu (švédského studia, kam byli zváni hudebníci i básníci a mohli tu tvořit v profesionálních podmínkách — byl sem pozván i Ladislav Novák, jehož tři skladby *Ceterum autem*, *Vita Humana* a *Les miroirs aux alouettes* se objevily na fylkingenských kompilacích *Text Sound Composition*, 4–6, 1969–1970) a dalších (Januš 2012, s. 109).

V kontextu šedesátých let v Československu se experimentální poezie stala důležitou součástí konceptuálního obratu v umění. Nové vnímání zvuku však tyto básníky přivedlo také do blízkosti nové hudby. Z korespondence, rozhovorů, dokumentů a z archivu nahrávek Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové uložených v LA PNP i z jejich výstřížkového památníku *Let let* (2007) víme o jejich vztahu k moderní a nové hudbě. Když zemřel skladatel Jan Rychlík, mluvil Jirí Kolář na jeho pohřbu a jeho ženě Olze v lednu 1964 napsal:

¹⁹ Navazující, zdá se, na používání vlastního hlasu a interpretace. O již zmíněném Novákově vztahu k přímému použití vlastního hlasu svědčí i jeho vyjádření k překladům, v nichž prý použil „fiktivního jazyka“, vytvořeného z různých prvků hovorové a obecné češtiny. Esky-mácká poezie (viz *Písně Vrbového proutku* 1965) Nováka uchvátíla jak svou řečí, tak právě i způsoby rytmičnosti, které propojují řeč s tancem a „hopsáním“ jak píše Novák. Zaznamenává rozdíly veršové výstavby i vyprávění o vzniku těchto písní; srov. též jeho parafráze indiánské poezie (Novák 1978).

²⁰ Revue *OU*, 1968, č. 33, s. 24–36 (stať datována: listopad 1967).

Když mně Miloslav Kabeláč v úterý řekl do telefonu: Rychlík zemřel, zaznělo to, jako kdyby někdo hodil housle nebo cello pod jedoucí auto. Rychlík zemřel — slyším znovu praskot královského tvaru dřeva a zavytí strun.

Později, v poledne, jsem potkal pana starostu Vycpálka. Tentokrát totéž zaznělo. Jako by rozjetý vlak narazil na klavír rozezvučený nějakou písní, v které tančily děti.

Tak to šlo celý den. Rychlík zemřel — hned mořský orel bijící zobákem do tamtamu, hned zpěněný kuň, zadupávající do záhonu hořící polnici.

Tak to šlo celý den,

vždycky mohutný náraz drtící nějaký hudební nástroj.

Snad mi tak přicházely říci, abych se rozloučil i za ně.²¹

Najdeme zmínky o společných soukromých setkáních nad poslechy gramofonových desek, archiv s nahrávkami skladeb mj. Witolda Lutosławského, Johna Cage, Antona Weberna, Philipa Glasse, Petra Kotíka, Pierra Bouleze, Krzysztofa Pendereckého.²² Autoři experimentální poezie se účastnili také večerů Skupiny nové hudby, která byla založena v roce 1965 — večer Skupiny v roce 1966 byl uspořádán na téma experimentální hudby a poezie (Grögerová — Hiršal 2007, s. 654). Evokujeme tu jen na závěr tuto oblast vztahů experimentálních básníků k nové hudbě proto, že otevírají rozsáhlou problematiku.

S ohlednutím k tradici spojenectví poezie a hudby (versologie, zvukomalba, promítání hudebních žánrů do básnické skladby, ale i avantgardní teatralizace jazyka, mluvní gestace všední řeči a zvuková poezie) mění fónická poezie jak koncept hudebnosti (verše, textu), zpěvnosti, tak odkládá samu esoteričnost fóné jako jistého odhmotnění, dematerializace poezie. V experimentální poezii šedesátých let hlas naopak nabývá na hmotnosti, ukazuje se ve složité, fyzické procesualnosti. Ve své materialitě se stává součástí experimentálního narušování hranic umění, otevírání nedefinovaných meziprostorů vyjadřování a zobrazování, stejně jako přenosu informací — je to prostor velkorysý, kosmické komunikace. Je součástí univerzálního jazyka, jehož činnost spočívá v hledání škvír, úniků, dutin.

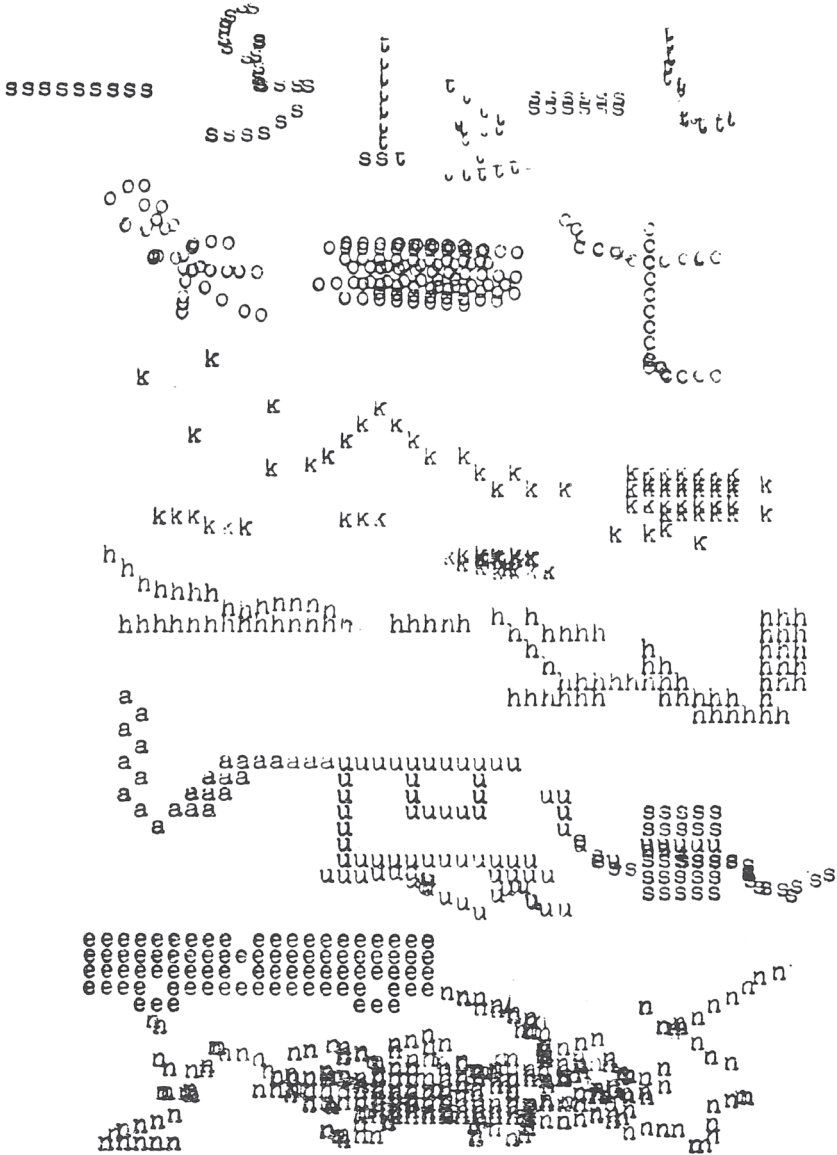
21 „Řeč na pohřbu: Drahý Honzo, / jestliže je pravda, že mě slyšíš, / dovol, abych ti poděkoval za to, / co jsme na tobě měli rádi všichni, / za tvou dobrotu, / za tvoji zázračnou inteligenci, / za to, jak jsi rozuměl lidem a životu / jako nikdo z nás, / za tvůj uhrančivý zájem o matematiku, / filosofii a poesii, / jak jsi uměl stejně hluboce milovat / Bacha i Morgernsterna, / žes dokázal rozumět Einsteinovi / i Mondrianovi, Chaplinovi i Beckettovi / žes chápal starou hudbu i experimentální výtvarnictví, / moderní hudbu i svitky starých proroků, / že jsi znal kořeny pouličního popěvku / stejně dobře jako prameny středověkého chorálu, / jak jsi nebyl lhostejný k osudu kohokoliv, / jak jsi nenáviděl nevzdělanost / a jak jsi byl shovívavý. // Chtěl bych ti poděkovat i za to, / jak jsi nás uměl rozveselit, / jak jsi uměl skrývat svou bolest, / svůj smutek a svoji osamělost / a nakonec ze všeho nejvíc, / přijmi od nás všech ten největší dík, / za kus práce, kterou jsi vykonal. / Sbohem.“ (LA PNP, f. J. Kolář).

22 LA PNP, f. J. Hiršal a B. Grögerová.



Zpěv ticha

‘ ; ‘
‘ ; ‘
- ‘
“ “
? .
‘ ?
‘ ;
‘ ;
/ / ...



Stockhausen



LITERATURA

- Derrida, Jacques:** *Gramatologie*, přel. Martin Kanovský. Bratislava, Archa 1999.
- Donguy, Jacques:** *Sans présumer de l'avenir*. In: Christine Givry — Raoul Fabrigues (eds.): *Les Échos de Mallarmé* [katalog výstavy]. Musée de Sens, Sens 1998, s. 5–18.
- Garnier, Pierre:** *Co je prostorové umění?* (Pokus o zobrazení srovnávající surrealismus z první poloviny tohoto století a umění prostorové), přel. Dalibor Plichta. In: Josef Hiršal — Bohumila Grögerová (eds.): *Slovo písmo akce hlas. K estetice kultury technického věku*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 104–105.
- Garnier, Pierre:** *Spatialisme et poésie concrète*. Gallimard, Paris 1968.
- Grögerová, Bohumila — Hiršal, Josef:** *Let let. Pokus o rekapitulaci*. Torst, Praha 2007.
- Heidsieck, Bernard:** *Báseň jako křik*, přel. Dalibor Plichta. In: Josef Hiršal — Bohumila Grögerová (eds.): *Slovo písmo akce hlas. K estetice kultury technického věku*. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 124–128.
- Januš, Peter:** *Zvuková poezie — teoretické otázky a intermediální přesah*. In: Michal Rataj (ed.): *Zvukem do hlavy (Sondy do současné audiokultury)*. Akademie múzických umění — Český rozhlas, Praha 2012, s. 102–109.
- Kolář, Jiří:** *Báseň ticha*, ed. Vladimír Karfík. Český spisovatel, Praha 1994.
- Krátká, Eva (ed.):** *Česká vizuální poezie, teoretické texty*. Host, Brno 2013.
- Novák, Ladislav:** *Pocta Jacksonu Pollockovi (texty z let 1959–1964)*. Mladá fronta, Praha 1966.
- Novák, Ladislav:** *Zrození duhy. Parafraze indiánské poezie*. Odeon, Praha 1978.
- Novák, Ladislav:** *Malý slovník naučný*. Dybbuk, Praha 2007. <<http://www.ubu.com/sound/novak.html>> [26. 9. 2016].
- Novotný, Pavel:** *Poezie za hranicemi jazyka. Souvislosti 2*, 2012, č. 5, s. 126–132.
- Novotný, Pavel:** *Dvě zapomenuté hry* (K německé rozhlasové tvorbě Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala). *Souvislosti 25*, 2014, č. 4, s. 30–43.
- Novotný, Pavel:** *Semestr experimentální tvorby* (k české auditivní poezii konce šedesátých let). *Souvislosti 26*, 2015, č. 2, s. 31–42.
- Písně Vrbových proutků. Eskymácká poezie*, vybral, přeložil a komentářem opatřil Ladislav Novák. SNKLU, Praha 1965.
- Rühm, Gerhard:** *Hudba jako jazyk a obrázkové písmo* (hraniční možnosti mé umělecké práce, přel. Pavel Novotný). *Souvislosti 2*, 2012, č. 5, s. 133–136.
- Wiener Gruppe*, přel. Pavel Novotný a Nikola Mizerová. Rubato, Praha 2015.
- Wittgenstein, Ludwig:** *Tractatus logico-philosophicus* [1921], přel. Jiří Fiala. OIKOYMENH, Praha 1993.

RÉSUMÉ

I Speak, Therefore I Am

In 1960s Czechoslovakia, experimental poetry became an important part of the conceptual turn-around in art. The language in this poetry had its own weight as an object, which, however, lost its function and participated the programs of its own self-destruction. The language of poetry interceded in various fields — the creation of art, new music, sciences. From the end of the 1950s, the poems ('written by voice') of Ladislav Novák arose analogously to visual poetry. These unique magnetic tape records were, in the course of the 1960s, put into the international context of vocal poets — Henri Chopin, Ilse and Pierre Garnier, Bernard Heidsieck, Franz Mon, Gerhard Rühm, and so on. This phonetic poetry became part of the search for a universal language of experimental poetry, yet, at the same time opened a new conception of the relationship between poetry and music.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Česká literatura 20. století; experimentální poezie; fónická poezie; Ladislav Novák / Czech literature of the 20 century; experimental poetry; phonetic poetry; Ladislav Novák.

Marie Langerová

langerova.m@volny.cz

