



Informační moment v literární teorii a české experimentální poezii 60. let*

Richard Müller

Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha
muller@ucl.cas.cz

SYNOPSIS

The Information Moment in Literary Theory and in Czech Experimental Poetry of the 1960s

This study aims to reconstruct the impact of information theory (and cybernetics) on literary theory (semiotics) during the 1950s and 1960s, as well as the directions in which the same paradigm came to inspire 1960s Czech experimental poetry. Given the limitations of information theory vis-à-vis some crucial questions of communication, what was the foundation of this inspiration? The first part of the study concentrates on various important modifications of the paradigm in the context of information aesthetics (Max Bense), information poetics (Umberto Eco) and structuralist literary theory (Miroslav Červenka). The second part explores the position of the 'information' current within the context of 1960s Czech experimental poetry, including its avant-garde antecedents. The third part focuses on the experimental texts of Zdeněk Barborka, whose work is notable for being situated at the crossroads of several different tendencies. Finally, the study raises the question concerning the deeper implications of the 'information moment', with the suggestion that they might be found in the context of the development of media (communication) technologies as well as the genealogy of the media discourse, which emerges at this 'moment' from its prehistory to enter into its actual historical phase.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Informační teorie; informační estetika; česká experimentální poezie 60. let; Max Bense; Umberto Eco; Miroslav Červenka; sémiotika; strukturalismus; médium; Zdeněk Barborka / information theory; information aesthetics; 1960s Czech experimental poetry; Max Bense; Umberto Eco; Miroslav Červenka; semiotics; structuralism; medium; Zdeněk Barborka.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2020.1.5>

* Následující pojednání staví na širším výzkumu mediality literatury z pohledu odtrženosti dvou diskurzů a výzkumných tradic odlišného trvání, literární a mediální vědy. Autor byl při práci na něm podpořen Grantovou agenturou ČR v rámci projektu Literární komunikace ve světle „médií“, č. 16-11101S. Využity byly zdroje výzkumné infrastruktury České literární bibliografie (<http://clb.ucl.cas.cz>).

Kolik východů a západů Slunce spatřili Titov a Glenn v několika málo hodinách?
(Eco 1967 [1962], s. 18)

„To jsem já. Poslyš, ty! My jsme tady!“ (Červenka 1992 [1968], s. 139)

účin	možnosti bílé
bílé	ho čtverce je
ho o	ně se už vzda
bděl	luje od flegm
níka	atické plochy
na p	
loše	
kter	
ou p	
řekr	
yval	

(Hans G. Markert in Hiršal — Grögerová 1967, s. 142)

Nebo jste nikdy neviděli hemžící se mravence? Rojící se včely? Svíjející se červy? Pohybující se dav? Bosch a Brueghel. Nejsou to u jednoho božské a u druhého lidské chiasmáže? A co je město, a co je svět? (Kolář 1999, s. 84)

1. INFORMAČNÍ MOMENT

Následující studie sleduje dvě hlavní tematické vrstvy: Zaprvé chceme zjistit, jak v padesátých a šedesátých letech 20. století ovlivnily literární vědu a literární estetiku obory informační teorie a kybernetiky. Informační (a kybernetický) moment (Kline 2015) rezonoval v této době v mnoha oblastech vědy i umění. Výraznou měrou vstřebala prvky informační teorie od konce čtyřicátých let například Jakobsonova lingvistika, jež chce rovněž přispívat k formulacím principů obecné sémiotiky a teorie komunikace (viz kupř. Jakobson 1971). Od poloviny padesátých do šedesátých let se totožné inspirace uplatňují v celé škále přístupů, z nichž vyzdvihneme informační estetiku (Max Bense), informační poetiku (Umberto Eco) a literární sémiotiku (Miroslav Červenka). Klíčové jsou přitom dvě otázky: 1. Co je informace? 2. Jak se mohly koncepce literárního díla inspirovat u informační teorie (případně kybernetiky), eliminuje-li tato teorie význam (reprezentaci)?

Druhou, související vrstvou našeho pojednání je průzkum toho, jakým způsobem a do jaké hloubky zapůsobily informační teorie, informační estetika a kybernetika na takzvanou experimentální poezii konce padesátých a šedesátých let; sledujeme ji v českém kontextu u vědomí toho, že měla široce mezinárodní rozměr. Klíčová otázka je zde tato: Jaké místo zaujímala informačně-kybernetická inspirace v celku české experimentální poezie; v jakých ohledech zde působila a s jakými jinými liniemi a ideovými zdroji v jejím rámci se vylučovala? V závěru se podrobněji zaměříme na dílo Zdeňka Barborcky, které se z několika pohledů ocitalo v příznačné mezipoloze.



Motivace našeho zájmu o dané období nespočívá pouze v tom, že zde má původ vývoj informačních technologií, které nás v současnosti doslova obklopují, ale především v tom, že se v daných literárněvědných a uměleckých souvislostech objevily limity rozsahu, v němž může informační teorie stát v základech teorie komunikace; tyto meze mohou mít dnes větší výpovědní hodnotu než kdy dříve.

Vznik informační teorie a kybernetiky v druhé polovině čtyřicátých let má pak zvláštní význam v rámci vývoje mediálních technologií a také genealogie mediálního diskurzu: mediální vědy se tu ocitají na prahu vlastní historie (viz např. Schüttpelz 2010). Jakkoli „médiá“ do nemalé míry „určovala situaci“, koncept média je ve sledovaném kontextu pouze latentní (souběžně s „informační módní vlnou“¹ se ovšem v padesátých letech vlastní mediální diskurz rodí zejména s dílem Marshalla McLuhana). Zde se pak nabízí klíč ke zhodnocení významu „informačního momentu“ pro umění i literární vědu: hlubší mediálně vývojová spojitost, jejíž povahu bude třeba přesněji rozpoznat. Načrtnout vnitřní vazbu, kterou má česká vizuální a experimentální poezie (jíž je jinak věnována značná pozornost teoretická, historická i ediční) s tímto epistemologickým a mediálním momentem — nebo spíše sériemi momentů — znamená také podat alespoň jednu možnou skicu jejich historického a vývojového smyslu.

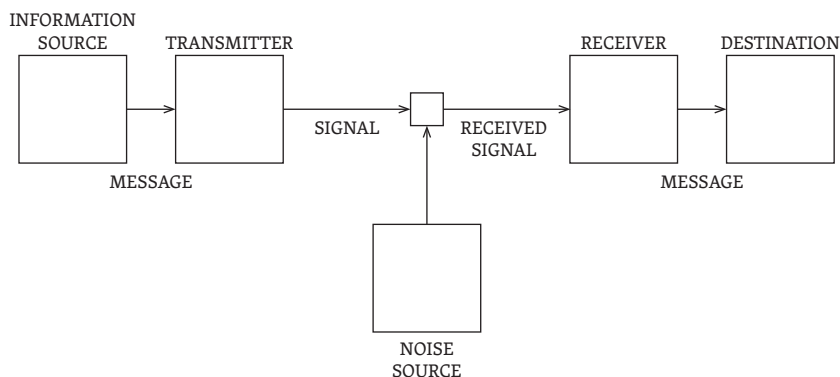
INFORMACE, ENTROPIE, ŠUM

Nejprve tedy otázka: Jak je v informační teorii a v kybernetice definována informace?² Jak známo, původce „matematické teorie komunikace“ Claude E. Shannon, jehož výzkum se pohyboval v oblastech matematiky a elektroinženýrství, působil během druhé světové války jako kryptograf a do jeho uvažování se promítá hledisko „nepřátelského kryptoanalytika“. Touto cestou dospívá k pojetí, podle něž je informace *mírou neurčitosti při výběru sdělení z informačního zdroje*; čím vyšší míra neurčitosti, tím vyšší hodnota zprávy (signálu). Shannon však musí vyjít rovněž z toho, že každé sdělení vyžaduje přenosovou trasu (*channel*); na této trase se v reálných podmínkách vždy vyskytuje interference či šum, ať už šum s určitými fyzikálními parametry (definovatelnou spektrální hustotou) jako bílý nebo termický šum, ať už části vnějšího signálu, nějaké jiné vysílací frekvence, náhodné prvky apod. V závislosti na proměnných lze nicméně volit vhodný způsob kódování. Odtud směřuje Shannon ke geniálně prostému řešení, jak zaručit ochranu sdělení — *před nepřítelem i před šumem současně*. Je-li informace mírou neurčitosti při volbě znaku (či zprávy), pak může rovněž šum být pojat jako druh informace. Je poté možné postupovat s pozoruhodnou úspěšností: nikoli zvyšovat redundanci sdělení, zvyšovat výkon vysílače apod., nýbrž modelovat průměrné hodnoty vyplývající z nutnosti existence přenosového kanálu. Zdroj je pak popsán globálně statistickými pojmy a v celém přenosovém okruhu jsou vzájemně konstruovány parametry kódování, přenosová rychlost zprávy i kapacita přenosové trasy včetně relativní entropie šumu (viz Obr. 1).³

1 Před „information bandwagon“ varuje sám zakladatel informační teorie Claude E. Shannon.

2 Pro zjednodušení se soustředíme na Shannonovo pojetí; více viz např. Kline 2015.

3 Redundance tedy označuje ty komponenty zprávy, které bezprostředně nenesou novou informaci, nýbrž buď reprodukují všeobecně odvoditelné prvky kódu, anebo opakují infor-



OBR. 1. Schéma obecného komunikačního systému podle *Matematické teorie komunikace* C. Shannona a W. Weavera (1964 [1949]).

Komunikace je pro Shannona vždy komunikací za přítomnosti šumu také proto, že sdělení sama lze generovat statisticky (náhodně) jako filtrování nebo selekci z šumu. Shannon vyvine aproximační proces, postup statistického přiblížení se (aproximace) k textu určitého jazyka. Na základě náhodného generování znaků (generování typu Markovových řetězců) se lze přiblížit k textu přirozeného jazyka a dospět k čemusi, co na první pohled — ale opravdu jen na první, až závrtně povrchní pohled — vypadá jako věty z Joycových *Plaček nad Finneganem*.⁴ Anebo jako proud řeči v delirantním stavu, jak promluvu dívky nalezené na záchraném člunu na otevřeném moři ztvárnili autoři Max Bense a Ludwig Harig v rozhlasové hře *Der Monolog der Terry Jo* (1968). Jedenáctiletá dívka Terry Jo Deperrault strávila téměř čtyři dny a noci v malém korkovém člunu na moři mezi Bahamskými ostrovy. Třetí den upadla do bezvědomí a v mdlobách nepřetržitě mluvila. Autoři hry využili tohoto motivu a postupné vynořování se řeči ztvárnili shannonovským aproximačním procesem v devíti krocích, přibližováním fonetického materiálu ke skutečné řeči (předem vytvořenému textu v němčině). Jak píše autoři v úvodu: „Fakt, že existují jisté analogie mezi zpočátku nevědomým stavem dívky a nevědomím počítače, opravňuje, jak se zdá, že

maci obsaženou v jiné části zprávy; z pohledu přenosového modelu je jejich funkcí „obalit“ zprávu proti šumu (neodstranitelné deformaci), jejich význam však může být, jak ještě uvidíme, velmi rozličný. Pojem entropie má pak odpovídat míře nepředpověditelnosti následujícího stavu (komunikačního) systému (resp. výskytu znaku/průběhu signálu).

- 4 Aproximace nultého řádu znamená, že pravděpodobnost výskytu znaku je rovnoměrně rozložena a znaky jsou na sobě nezávislé; první řád: znaky se vyskytují nezávisle na sobě, ale s frekvencí výskytu, s jakou se objevují v určitém jazyce; druhý řád (digram): první znak je náhodný a určuje podsoubor, z něž je vybírán znak následující; atd. Shannon zjistil, že už na úrovni trigramu se text začíná výrazněji podobat textu v určitém jazyce. Důležitý, a v komentářích tohoto postupu někdy opomíjený předpoklad je použití kvantifikovatelných preexistujících textů, jejich převedení na jedinou množinu a frekvenční analýza. Shannonův příklad aproximace třetího řádu v angličtině: IN NO IST LAT WHEY CRATICT FROURE BIRS GROCID PONDENOME OF DEMONSTURES OF THE REPTAGIN IS REGO-ACTIONA OF CRE (cit. in Pierce 1980, s. 51).



je zde poprvé v rozhlasové hře použit text vytvořený programově řízeným strojem“ (Bense — Harig 1969 [1968], s. 58).⁵

BENSE, INFORMAČNÍ ESTETIKA, STATISTICKÁ INOVACE, A CO UKÁZAL PROBLÉM „ZAVEDENÍ KÓDU“

Přesvědčení o tom, že informačněteoretické principy mají své místo ve sféře estetiky, se v samostatnou teorii snažili od poloviny padesátých let rozvinout Max Bense a Abraham André Moles, zakladatelé dvou poněkud odlišných verzí informační estetiky.

Max Bense byl představitelem a iniciátorem tzv. Stuttgartské skupiny. V českém prostředí byla — v teoretickém i umělecko-programovém myšlení — jeho verze „informační estetiky“ poměrně hojně recipována a komentována (Jirí Levý, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Lubomír Doležel, Milan Jankovič, Zdeněk Kožmín ad.).⁶

Příznačné je Benseovo vyhocení rozporu mezi estetickou a sémantickou informací (významem). Jestliže význam zmnožuje již známé, spočívá výhradně na kódu nebo konvenci, estetická informace záleží pouze ve statistické inovaci, ve vysoce nepravděpodobném užití znaku; striktně řečeno je neinterpretovatelná: „Správně by [...] estetická informace mohla být realizována jen tak, že by z ní byla vyvozena jiná estetická informace“ (Bense 1967 [1962], s. 124). V rozporu s Benseho peirceovským komunikačním pojetím znaku jako „trivalenční funkce“, zahrnující znak, objekt a interpretanta, se tak umění dostává za hranici komunikace, přičemž rozpad kódu a originalita přestávají být rozlišitelné. Estetická informace je statisticky měřitelná díky omezení sledovaných množin na objemy syntaktických prvků a odclonění — morrisovsky řečeno — *sémantických a pragmatických* rozměrů zprávy, relací k (reprezentovanému) světu a k uživatelům sdělení.

Informačněstatisticky pojatou estetickou zprávu je možné připodobnit k návratu k prvním proměnám „edenského jazyka“; pokusná fikce, s níž nepracuje Bense, ale později Umberto Eco.

V jeho eseji *Generování zprávy v edenském jazyce* je „edenský jazyk“ chápán jako chudý a dokonale symetrický kód. Eco ukazuje, jak objev rozporu v sémantickém univerzu přenáší neklid na konvenční konstrukci kódu a způsobuje obrácení kódu k sobě samému. Jeho výrazy i obsahy a jejich korespondence se vzájemně posouvají, jejich diferenciaci se šíří kódem, přičemž se rozrůžňuje sémantická interpretace světa, což současně znamená, že počíná „estetická hra“. Připusťme, že Ekův myšlenkový experiment trpí jistými nedostatky, k nimž patří předpoklad, že „na počátku“ je kód; ve skutečnosti kód zřejmě nikdy není dán „předem“, před komunikačním aktem (vztah komunikačního aktu a kódu je spíše vzájemný, kruhový). Za slabinu lze považovat také presumpci diskrétního složení kódu — tedy nedocení spojitých typů kódů (potažmo předpoklad, že prototypem všech kódů je písmo). Jeden z přesvědčivých bodů eseje je nicméně demonstrace okolnosti, že jakmile je „zaveden kód“, nelze se již vrátit zpět, že každá další diferenciaci obsahů a výrazů a vzájemně

5 Hra byla publikována v souboru *Neues Hörspiel. Texte, Partituren*, ed. Klaus Schöning (1969; srov. Siegert 2014).

6 Zejména Hiršal a Grögerová jeho práce a benseovskou poetiku u nás zprostředkovali a propagovali; k tomu viz dále.



vydělení forem ze substancí si různě rozložené a zvrstvené stopy svého předchozího stavu nese s sebou. Eco tedy zvnitřku informační sémiotiky přináší poznatek: Není možný návrat ani k původnímu chaosu beze stop a paměti, ani k homogenní povaze kódu, kde je univerzum interpretováno bez rozporů a kód vykazuje minimální metaforičnost a konotativnost; tj. ke stavu před událostí „faktuálního výroku“ Boha, který chtěl nechtě „poskytne lidem prostředky, [jak] celý kód rozvrátit“ (Eco 2015 [1962], s. 277, 281).

UMBERTO ECO. POTÍŽE PROJEKTU OTEVŘENÉHO DÍLA

Ideje informační teorie a kybernetiky tvoří nepřehlédnutelný podtext a zdroj Ekovy známé rané práce *Otevřené dílo* (1962), která také přinesla jedny z nejpozoruhodnějších proměn těchto myšlenek v rámci poetiky a estetiky.⁷

Otevřené dílo vznikalo v kontextu reflexe italské umělecké neavantgardy a úvah nonkonformních intelektuálů o jejich společensko-politických implikacích. Eco byl například členem skupiny soustředěné kolem milánského časopisu *Il verri* (založen v roce 1956), jádra pozdější Gruppo 63. S Lucianem Beriem spolupracoval na rozhlasové polyfonní skladbě *Thema (Omaggio a Joyce)* (Téma, Pocta Joycovi), kterou tvořily simultánní recitace a elektroakustické manipulace tří jazykových verzí začátku kapitoly Sirény z Joycova *Odyssea*. Eco též například napsal úvodní stať do katalogu významné milánské výstavy *Arte programmata: Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, která se odehrála v roce 1962 v předváděcí hale informačnětechnologické firmy Olivetti.

Eco v *Otevřeném díle* uvažuje přibližně takto: Každé umělecké dílo je (komunikačně) otevřené a víceznačné, avšak moderna, avantgarda a neavantgarda (a jejich — zpětně viděno — předchůdci) rozvinuly novou mnohoznačnost, otevřenost „druhého stupně“. Takové dílo je radikálně ambiguitní již „na vstupu“, buď proto, že se skládá z různosměrných signifikantů (jako v případě *Plaček nad Finneganem*, Eco 2015 [1962], např. s. 112–113), nebo že je celek díla různotvárně komponován — anebo že vůbec nemá stálý tvar a je „v pohybu“ již v důsledku zabudování možnosti zásahu vnímatele přímo do materiální formy díla.

Když se tedy Eco konfrontuje s existencí otevřených děl „druhého stupně“, proč nachází vhodnou řeč jejich reflexe ve statistické informační teorii? Nepochybně reaguje na určitou touhu — teorie i části experimentu samotného — po zexaktnění diskurzu poetiky a statistické pojmy osvětlují souvislost mezi několika jevy a postupy, která by jinak koncipovatelná nebyla: destrukcí stylu, která se jeví jako redukce redundance; formou, která s sebou při svém užití nutně nese předvídatelnost; a šumem/entropií, která je modelem nepředvídatelnosti.

Eco přitom narážel na několik konceptuálních potíží. Zajímal ho recipovaný tvar díla a podmínky stylové deformace a zdánlivě totální dezorganizace sdělení; odtud přichází ke kategorii neuspořádanosti a příslibu jejího objektivního a současného

7 V druhém vydání z roku 1967 do sebe revidovaný text koncepčně (do určité míry) vstřelbal novou vrstvu, a to z oblasti strukturální sémiotiky, která tak doplnila průnik teorie informace a „americké sémantiky“ (Morris, Richards), na němž práce stavěla (srov. Eco 2015 [1962], s. 10–11).



kontextualizovaného popisu (kontextualizovaného v soudobé proměně poznání i cí-
tění). V kybernetice a informační teorii však nešlo o neuspořádanost zprávy, nýbrž
o relace pravděpodobnostních řad při extrapolaci informace z informačního zdroje.
To přivádí Eka ke zdůraznění preexistence kódu jako setrvačného organizačního
mechanismu. Deformace a otevřenost, zejména ona radikální otevřenost „druhého
stupně“, se sice jeví jako zvýšení entropie, avšak redundance jako zavedení pravdě-
podobnosti očekávání je nutnou komplementární silou. (Na jiné, percepční úrovni
vystihuje totéž Abraham Moles.) Věc vyžaduje zřetel ke „zvrstvenosti“ situace: Te-
prve tehdy, když se podíváme na nepravděpodobnost výskytu určitého prvku z po-
hledu již zavedeného řádu (kódu), dává smysl hovořit o nárůstu informace sdělení
se zvýšením neuspořádanosti; kdyby nebylo předchozí struktury kódů, nebylo by
vůči čemu „měřit“.

Některé slabiny takového pojetí jsme již naznačili. Význam se jeví jako kvantifi-
kovatelná informace vytvořená v relaci k určitému kódu, namísto toho, aby byl kon-
cipován například jako průběžně utvářená reprezentační schémata, a „kódy“ jsou
pojaty dosti vágně jako určité pravděpodobnostní matrice, aniž by se zvláště analy-
zovaly různé způsoby jejich vzniku, uchování a vývoje (či rozpadu). Můžeme říci, že
zde různě interferují různorodé implikace odlišných, fyzikalistických, přenosových
a estetických koncepcí komunikace: ta je pojata jako informační oběh, přenos infor-
mace, vyrovnávání informačních hladin při recepci díla, konstrukce a selekce zprávy,
ale také jako tvárná akce. Eco ve výkladu volně přechází mezi různými složkami „ko-
munkační výměny“, které mohou být modelovány jako informační zdroj: uchopí-li
takto samo estetické sdělení, důsledkem je zájem o průběh recepce v pravděpodob-
nostních pojmech a zhodnocení nesnadnosti a šoku; obrátí-li se takto k množině mož-
ných zpráv, modeluje tvárné možnosti jako vymezené pole informačních možností
(v díle má však přece jít o posun tohoto pole, a nikoli o výpočet vzhledem k defino-
vatelnému souboru možností); vezme-li se za informační zdroj „kód“, estetický nárůst
informace se jeví jako „cílené“ odchyly v oblasti výrazu či obsahu.

Jinak řečeno: ačkoli se v informaticky inspirované teorii sdělení i jednotlivý znak
(signál) pojímají obdobně, způsob jejich uplatnění v komunikaci je třeba rozlišit: dílo
je na rozdíl od znaku hierarchicky strukturováno, disponuje určitou komunikační
autonomií a relativní celistvostí atd.

V dodatku z roku 1966 (tamtéž, s. 140–144) se Eco vrací ke svým rámcovým vý-
chodiskům a formuluje několik korekcí: Teorie informace v komunikačním kontextu
modifikuje své kategoriální schéma a *ztrácí svůj algoritmičtý systém*; zpráva vyžaduje
filtraci významů, aby se stala novou zprávou — vyžaduje *interpretaci*; mnohoznačná
zpráva uvádí příjemce do stavu *rozrušení a interpretačního napětí*; při přenosu infor-
mace mezi lidmi se signál obaluje různými *ozvěnami* (konotacemi).

ZDÁNLIVÁ MEDIÁLNÍ UNIVERZALITA POJMU INFORMACE

Ještě než pokročíme dále, zastavíme se u otázky, co nám *Otevřené dílo* napovídá o me-
dialitě: Jakou její latentní koncepci přináší?

V Ekem citovaném dopise z roku 1931 píše Anton (von) Webern své spolupracov-
nici Hildegard Jone (Webern 1959, s. 17–18):

Našel jsem řadu (to jest dvanáct tónů), která již sama o sobě vykazuje mnoho komplexních vztahů (těchto dvanácti tónů mezi sebou). Možná je to něco podobného jako tato stará slovní hříčka:

S A T O R
 A R E P O
 T E N E T
 O P E R A
 R O T A S

Webern pak popisuje (a zakresluje) všechny horizontální i vertikální směry, jimiž lze tento písmenný útvar číst a nalézat v něm totožné řetězce. Tento citát dokládá formální spříznění různých materiálových soustav v avantgardním experimentu; obdobné typy modelu díla byly také inspirací konkretismu. Pro Eka nejde jen o to, že kompoziční možnosti dvanáctitónové hudby jsou homologické možností souběžného prostorového provázání omezeného repertoáru písmen; implikace této strukturní shody je součástí širšího plánu, a to globální možnosti využít statistickou teorii informace (a teorii polí) a v rámci „estetiky otevřenosti“ ji aplikovat na jakékoli dílo. Ať už Eco analyzuje literární, hudební, výtvarné či filmové dílo nebo televizní vysílání, ať už jde o díla středověká, barokní, klasická, moderní, ať už mluví o jakémkoli článku informačního oběhu jako o zdroji pravděpodobnostní matrice, tmelem těchto úvah může být jeden základní bod, a to je pojem informace. A sice takový pojem informace, který je komunikačně a mediálně univerzální: může-li být použit na jakýkoli vyjadřovací systém, znamená to také *odmaterializovaný a destrukurovaný na jednotku bitu*. To je rovněž podmínkou kybernetického modelování komunikace v rámci „cirkulární kauzality“ — smyčky zpětných vazeb, *feedbacku* — v komunikačním okruhu (viz např. Wiener 1961 [1948]). Ve chvíli, kdy je tato idea přenesena do kontextu uměleciálních lidských výtvorů tradičně definovaných jako umění, dematerializace a odtělesnění komunikace zde má problematické důsledky, které mohly paradoxně souznít s idealistickým dědictvím v uměnovědě a humanitních vědách obecně. Princip širokého pole soudobých disciplín, že informace je mediálně univerzální pojem, přijala za svůj také část neoavantgardy. Mediální (komunikační) univerzalita pojmu informace však současně ústí v „antimedialitu“ a pojem informace nasvěcuje experiment tak, že zakrývá „mediální specifičnost“, s níž může být v praxi zacházeno velmi různě, od zvýraznění odlišných mediálních forem i materiálů až po jejich dramatické prolnutí. Univerzalitu informačních modelů mohli experimentální tvůrci (např. konkrétní poezie) ve své praxi hybridizací a manipulací materiálních prvků odlišných uměleckých systémů současně stvrzovat i popírat.

Všimněme si ještě jednoho důsledku těchto konceptuálních transpozic: Aplikace kyberneticko-informačního modelu na proces recepce uměleckého díla (Leonard Meyer, Umberto Eco) vedla k tomu, že pojem kanálu byl přesunut z pozice trasy, po níž putuje zakódované sdělení, a transponován do souboru dispozic na straně vnímatele díla. Nebylo přitom zcela nasnadě, která z konotací této pojmové transpozice je určující, zda psychologizace původního modelu, nebo technizace lidského vnímání





jako „recepčního aparátu“. Jedno však zřejmé bylo: Jestliže lze vnímání modelovat v přístrojových kategoriích kapacity, citlivosti a kolísání v řadách pravděpodobností, znamená to, že se v nové technologické krajině proměnila konceptualizace vnímání (umění) spolu s jeho podmínkami.

MIROSLAV ČERVENKA. LITERÁRNÍ DÍLO JAKO KOMUNIKACE A VÝZNAM, MEDIÁLNÍ LIMITY

Do těchto souvislostí je vpletena také Červenková práce *Významová výstavba literárního díla* (1968, publikována až 1992), vycházející z průniku „oživeného“ literárně-vědného strukturalismu šedesátých let, strukturální sémiotiky a informační teorie. Červenka na pole teorie literárního díla vstupuje na základě své dosavadní práce z oblasti historické poetiky a literární a versologické analýzy. Problém, na němž Červenka své pojetí tříbí, je zhruba tento: Na základě informační teorie by se mohlo zdát, že všechny rysy uspořádanosti textu a jeho stylové organizace zvyšují prediktabilitu dalšího užití znaku, a tudíž snižují novost informace (entropii). To je v rozporu s intuicí i s tradičním pojetím literárního díla.

Červenka důmyslně rozvíjí řešení Jiřího Levého: Jestliže s uspořádaností, pro umělecký text příznačnou,⁸ stoupá předvídatelnost textu, neznamená to, že se snižuje jeho celková informační hodnota. Redundance i entropie mohou vzrůst zároveň, neboť *jsou měřeny v odlišných souborech*. Červenka pak tento princip odlišných množin důsledně promítá dovnitř literárního díla a rozpracovává kategorii úrovně (složky). Zatímco v jedné složce díla může narůstat redundance, v rámci ad hoc vznikajících vztahů mezi různými složkami (i jejich prvky či podmnožinami) se současně může informační hodnota zvyšovat. Například rytmická organizace textu vytváří spolu s impulzem očekávání předvídatelný vzorec; informační hodnotu však nenese pouze rytmická odchylka: i na první pohled redundantní prvek textu ve skutečnosti násobí jak počet vztahů mezi jeho jednotlivými složkami (vzniká např. napětí mezi lexikální bohatostí a pravidelným rytmem), tak mezi jejich jednotlivými prvky (např. klišé se střetne s nesouladem větné a veršové stavby), přičemž se „elementární signál[y]“ (Červenka 1992 [1968], s. 45) stávají hůře rozeznatelnými a závislými na *recepční a interpretační aktivitě vnímatele*.

V Červenkově pojetí jsou z díla systematicky vyloučeny oblasti technického šumu, smyslového materiálu i různorodých substancí, pokud se neocitají v pozici části široroce pojatého významu, jeho sémantické stavby. Grafická fixace literárního textu, pakliže se v komplexu složek literárního díla týká čehosi neopakovatelného, je pouhým akcidentem; podobné úvahy se dotýkají oblasti zvukové konkretizace, jako je recitace a inscenace. „Materiál“ literárního díla je v podstatě metaforické pojmenování; smyslového v díle — potenci smyslu — není nic, co nenese již svou „ideální“, k lidskému vědomí se obracející stránku. Literatura se v tomto pohledu jeví jako povýtce nemateriálové umění, v němž tvůrčí proces záleží v aktech výběru z potenciálně neukončitelných možností, jež skýtá komplex kódů.

⁸ To se ovšem bude jevit jako slabina této teorie; právě zde získávají svou mimořádnou teoretickou výpovědní sílu (neo)avantgardní díla.



Tvrzení, že smyslově-označující podstatou literárního díla není grafická, nýbrž zvuková forma, je podpořeno následujícími argumenty: znaky díla jsou uspořádány lineárně; změna grafického systému zachovává identitu díla, změna výslovnosti je naopak zásahem do něj; „rýmy pro oči“ se opírají o někdejší výslovnost; povaha meziveršových předělů je zvuková, jejich grafická obdoba je „pasivní“; rozdíl mezi různými pásmy narativu (přímá, nepřímá řeč) není prostou záležitostí grafiky. Fakt, že v téže době u nás prakticky kulminuje tvorba a reflexe vizuální a konkrétní poezie, naznačuje, že toto pojetí může mít určitou tradicionalistickou či záchovnou motivaci;⁹ Červenka se však především snaží objektivně se vyrovnat současnému vývoji v komunikačních vědách (a v sémiotice) a teorii (moderního) literárního díla dát odpovídající základ. Přesto různé proudy experimentální poezie výše zmíněné charakteristiky zpochybňovaly; naznačovaly (připomínaly) mediálně otevřenou povahu systému literatury: předěl k performanci, k výtvarnictví a obrazovým prvkům (linie, plocha, figura, barva), k hudebním či plastickým formám, využití narativních možností uspořádání textu v prostoru i další typy intermediálních vazeb zde nezřídka sehrávají ústřední úlohu. Současně mohly zvýrazňovat komplexitu a mnohoznačnost pouze jedné z výrazových vrstev — či sám vztah značení jako v textech „logických“ — za cenu ochuzení mnoha či všech obsahových i výrazových rovin ostatních. Často též znejišťovaly přijatá rozlišení substance a formy.

Mediální pohled naznačuje, že je nezbytné přehodnotit dematerializaci díla, k níž dochází skrze pojem kódu, jenž je vlastně reinterpretovanou verzí saussurovského systému jazyka. Ostře oddělit procesy textové a substanciální fixace díla i utváření (vnímání) jeho významové struktury se nezdá oprávněné; jedná se jen o různé typy prostředkujících procesů. Jinými slovy, je třeba připustit možnost užší provázanosti a spojitosti distribuční, reprodukční a manipulační funkce média (srov. Winkler 2015) a odpovídajících způsobů zacházení s ním. Substance jsou více či méně latentní součástí znakových procesů díla, přičemž v mediálně vzrušených vývojových momentech vznikají poetiky, jež z nich přímo odvozují vůdčí motivy svého sémantického účinku. Lze vyslovit hypotézu, kterou zde již nemůžeme prozkoumat podrobněji, že tento proces má jisté rysy zákonitosti.

U Eka nejenže se dílo otevírá vnímání a jedinečnému setkání s ním (a naopak), také jednotlivé materiály jsou otevřené v principu bezhraničné tvárné manipulaci ze strany původce. Koncepce se však nakonec zastavuje před zvážením důsledků vyplývajících z toho, že *materiály nejsou plně, beze zbytku převoditelné jeden na druhý*. U Červenky se koncepcí významové výstavby (z určitého pohledu) detailně osvětluje mediální specifičnost literárního díla, tato koncepcie se nicméně zaráží na hranici jeho vnitřní *transformovatelnosti jinými médii a uměními*.

9 Připomeňme, že se Miroslav Červenka v šedesátých letech vyjádřil ke konkrétní a experimentální poezii také jako literární kritik na stránkách časopisů *Plamen* a *Orientace*.



2. ČESKÁ „POEZIE NOVÉHO VĚDOMÍ“ A INFORMAČNÍ MOMENT

Česká poezie a tvorba konce padesátých až šedesátých let, které se dostalo souhrnného označení experimentální,¹⁰ byla živě reflektována již dobově¹¹ a od let devadesátých je jí průběžně věnována poměrně rozsáhlá kriticko-historická, kurátorská i vydavatelská pozornost, jež se v posledních přibližně patnácti letech zintenzivňuje.¹² Pokud ji zasadíme do kontextů rozšíření a sugescí kybernetického uvažování a informační teorie na jedné straně a vývoje médií a genealogie mediálního myšlení na straně druhé, objevuje se nám tato tvůrčí oblast v určitém osvětlení a naznačuje se nám jisté její specifické vývojové zhodnocení. V tomto směru si tedy činíme nárok přispět k probíhající diskusi. Dodejme, že principy informační estetiky, kybernetiky nebo matematického modelování komunikace nevnašíme do experimentálních tendencí této doby svévolně, neboť naopak tvoří výrazný teoretický i praktický podtext některých jejich podob. V experimentálních uměleckých a literárních směrech se objevují proudy, v nichž díla nebo instalace mohly stejně tak vstřebávat některé informačně-kybernetické ideje jako je ironicky obracet proti nim samotným.

Organizační, překladatelské, ediční i tvůrčí aktivity zejména Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala a jejich rozsáhlé mezinárodní kontakty s různými experimentálními kruhy v Německu, Brazílii, Francii, Japonsku a jinde posilovaly vliv matematicko-informačního, kybernetického a informačně-estetického diskurzu jako důležitou součást experimentální tvorby u nás. Významné byly v tomto kontextu jejich přednášky v Klubu výtvarných umělců Mánes (20. prosince 1962 a 12. prosince 1963), které se výrazně opíraly o zahraniční podněty (Max Bense, Abraham Moles, Eugen Gomringer, Helmut Heißenbüttel, Pierre a Ilse Garnierovi, Henri Chopin) a někdy ke zdrojům přistupovaly téměř jako k volně replikovatelnému a obměnitelnému materiálu; i to dokládá určité pojetí tvorby, k němuž ještě dostaneme.¹³ Paralelní byla i výzkumná činnost, například působení zmíněného Jiřího Levého; s Karlem Palou také Levý realizoval projekt strojového generování veršů. Autoři jako Vladimír Burda, Karel

10 K různým jejím aspektům i odlišným genetickým souvislostem odkazují další názvy: poezie nového vědomí, vizuální poezie, lettrismus, konkrétní poezie, evidentní poezie, umělá poezie, systémová poezie, poezie objektivního modelu a některé další. Postřehy ohledně různých názvoslovných implikací najdeme v monografii Evy Krátké *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu* (2016). Pojem „experimentální“ budeme pro zmíněné období konce padesátých až šedesátých let ve shodě s tradicí přinejmenším části odborné (i programové) debaty u nás považovat za hyperonymní; některých stránek poukazujících k tomu či onomu pojmenování se dotkneme v průběhu výkladu.

11 Srov. např. antologii *Česká vizuální poezie. Teoretické texty* (Krátká 2013).

12 Další vybranou literaturu k tomu viz průběžně dále.

13 Srov. například slova z přednášky *O poezii přirozené a umělé* — „[m]etodické psaní vědomé poezie bez souvislosti s vnějším světem slova je smyslem jednoho každého poetického algoritmu a znakem stylu experimentálního způsobu psaní“ (Krátká 2013, s. 134) — a větu z Benseho stati *O experimentálních způsobech psaní*: „Metodické psaní vědomé poezie v jistém nepřátelství k vnějšímu světu slova je smyslem každého poetického algoritmu a příznakem experimentálního způsobu psaní“ (Bense 1967 [1962], s. 125). Příznačný — a méně přijatelný — je Hiršalův a Grögerové argumentační posun od negace, která je vztahem, k absenci vztahu.

Milota, Ladislav Nebeský, Ladislav Novák, Jiří Valoch, Zdeněk Barborka, Emil Juliš a další tak či onak vstřebávali některé z postupů a principů zmíněných exaktních oborů nebo jejich aplikací — či sugescí — a prakticky, případně i teoreticky (Valoch, Burda, Karel Milota, Ivan Martin Jirous) je rozvíjeli. S tím souzní rovněž obecnější tendence k doplnění výtvorů „návodů“, jež se stávají jejich integrální součástí.

POCIT KRIZE A KULTURNÍHO ZLOMU

Experimentální tendence konce padesátých až šedesátých let lze formálně vymezit jako takovou tvorbu, která s prvky existujících vyjadřovacích systémů zachází jako s materiály určenými k manipulaci nebo k násilnému přesunování přes jejich hranice anebo vytváří (třeba ad hoc, najedinkrát) soustavy nové. Dalším definičním znakem je „performativnost“ (Winter 2010, s. 26). Ještě než se zastavíme nad problémy vymezení, namísto je otázka jejich cílů a příčin. S ohledem na to, co bylo řečeno výše, k tomu můžeme podotknout tolik:

Ke specifickým rysům českého literárního experimentu lze počítat, tak jako to dělá Astrid Winter, jeho ideologicko-politický kritický rozměr: strojopisná manipulace mohla odkazovat na podmínky samizdatové tvorby či nést politické konotace (např. *Výslech* Eduarda Ovčáčka, mnohé z textů Havlových *Antikódů*), vzdání se vlastního nástroje (jazyka) — případně jeho redukce nebo významová transformace — mohly reagovat na jeho „každodenní schizofrenii“ (tamtéž, s. 27). Zprvu jednotlivé autorské dílny (Jiří Kolář, Ladislav Novák, Josef Hiršal a Bohumila Grögerová) a později volně asociované kroužky „experimentu“ spojovalo také to, že se odvracely od zprofanovaných linií občanské a angažované poezie. Zřetelná absence společně formulovaného manifestu či programu a jednotného kolektivního směřování také naznačuje odstup od konotací spojených se slovem „neoavantgarda“, ačkoli i k této vazbě se — také vzhledem ke kontaktům se zahraničními uskupeními — čeští experimentální tvůrci někdy hlásili; zejména právě organizační impulzy zmíněné autorské dvojice individuálním experimentálním liniím zase dodávaly určité příznaky skupinového úsilí.

Česká experimentální literatura této doby narážela na limity své marginální pozice v kulturním poli, což s sebou volba estetického názoru — i společenského postoje — nesla, i na omezené možnosti své distribuce, což z ní mohlo činit avantgardnější projekt, než byl samotný její tvůrčí záměr, či ji zase nabíjet silnějším protestním étosem. Z týchž důvodů však bylo v jejích silách vyprovokovat významné polemiky ve věci poezie. Mohla materiálově využívat konotace strojopisné a cyklostylové cirkulace spojené se samizdatem — anebo ještě spíše s byrokratickým aparátem a převahou předurčených (a předtištěných) komunikačních forem i obsahů, *a to už je podmínka obecnější*.

Jak uvádí Marie Langerová: „Experiment narážel na přelomu padesátých a šedesátých let na více krizí: forem umění, jazyka společenské konvence, zbyrokratizovaného a zpolitizovaného života, zobrazování vyčerpaného obecnou převahou vizuálního vnímání“ (Langerová 2013). K motivacím experimentování se pak připojuje vědomí vyčerpání potencialit uměleckého vyjádření; jak to komentuje Jiří Valoch, „poznání vlastní neschopnosti přiblížit se kvalitě tvorby velkých básnických osobností, které jsem obdivoval“ (Hiršal — Grögerová 1993 [1968], s. 11). S tím souvisí





jeden ještě podstatnější aspekt: Často s sebou tato tvorba nese také znovuobjevování a rekontextualizaci toho, co již moderny objevily a co bylo načas pozapomenuto; mohly to být vizuální básně, „optofonetické básně“ či performance v dadaismu (Tristan Tzara, Hugo Ball), „osvobozená slova“ a „bezdrátová obrazotvornost“ ve futurismu (Filippo Tommaso Marinetti), kaligram (Guillaume Apollinaire), ruský kubofuturismus a „zaumný jazyk“ (Velemir Chlebnikov, Alexej Kručonych), obrazová básně či okouzlení reklamou v poetismu (Karel Teige), automatické psaní, taktilní poezie, realizované básně či básně-objekty v surrealismu (André Breton, Vítězslav Nezval, Jindřich Heisler, Toyen), „laboratoře umělé poezie“ (James Joyce a Gertrude Stein) atd.

Z mediálně vývojového pohledu se jeví podstatná existence roviny, na níž experiment překračoval kritiku centralisticky řízené kolektivistické společnosti nebo z níž se k této kritice už nijak zvlášť nevztahoval. „Buržoazní“ i „socialističtí“ tvůrci zažívali každodenní banalizaci jazyka.¹⁴ Rovněž potřeba narušovat iluzi univerzality perspektivního zobrazení byla sdílená — stejně jako vědomí konce či přelomu a pocit, že z úpadku vyjadřovacích systémů může vést cesta jejich cíleným rozpadem a uvolněním jejich kulturních konotací. A rovněž potřeba světového společenství, a to přesto, že si experimentalisté i (druhé) avantgardy navzájem často nerozuměli. Přes značné rozdíly¹⁵ se tedy různé (neo)avantgardní a experimentální směry na „Západě“ i na „Východě“ potýkaly také s něčím, co bylo pocítováno jako problém na společné, obecnější rovině a co právě z mediálně vývojového hlediska lze lépe pochopit.

Připočteme k těmto motivacím u nás jeden specifický nedostatek — nedostatek informací o nových uměleckých a vědeckých trendech „na Západě“ a z toho vyplývající informační hlad a dopad, který měly „úniky“ ze zahraničních zdrojů, často rovněž omezených nákladů; a to jak z tradičních distribučních typů (periodický tisk, katalogy výstav, časopisy, rozhlas), tak z improvizované distribuce dané povahou experimentální tvorby. Jak uvádí Ladislav Novák:

Koncem padesátých let jsem přemýšlel o tom, že k abstraktnímu malířství musí existovat nějaká literární obdoba. V zahraničním rozhlase jsem zaslechl referát o obrazech Vasarelyho. Říkalo se tam, že jsou vytvářeny z černých čtverečků, z nichž některé jsou vychýlené a dodávají tak obrazu dynamiku. Do sloupců stejných slov jsem tedy

14 Srov. Ekova slova k podstatě krize, na niž italská neoavantgarda reaguje: „Krise současné buržoazní společnosti je zčásti způsobena i tím, že průměrný člověk se nedokáže vymanit ze systémů získaných forem, které mu jsou vnucovány zvenčí a které si nevytvořil vlastním průzkumem skutečnosti. Společenské neduhy jako konformismus či heteronomie, stádnost či masifikace jsou plodem pasivního nabytí určitých standardů chápání a mínění, které jsou ztotožňovány s ‚dobrou formou‘ v morálce i v politice, v oblasti zdravé výživy i módy, v rovině estetického vkusu i pedagogických zásad“ (Eco 2015 [1962], s. 161).

15 Hiršal a Grögerová ve svých osobitých pamětech-koláži *Let let* například evokují pohoršení a rozruch, které v sešlosti v kavárně Slavie vyvolalo v prosinci roku 1958 první setkání s materiály prezentujícími práce pop-artu: „Co to je? Kýč vydávaný za umění? [...] Všichni jsou vzrušeni [...], nikomu se to ani málo nelíbí, je to cizí a vzdálené“ (Hiršal — Grögerová 2007, s. 225).

vkládá slova podobná, která si musí pozorný čtenář vyhledat. [...] Teprve počátkem šedesátých let jsem se dozvěděl, že takovým kreacím se říká konstelace (Hiršal — Grögerová 1993 [1968], s. 184).



Doslechy a objevy i korespondenční a osobní kontakty¹⁶ tak měly pro české tvůrce zvláštní význam a současně umožňovaly tomu, „co je dnes už historicky nazýváno poslední mezinárodní neo-avantgardou“ (Grögerová 1997, s. 21), sdílet společný kritický a etický horizont.

INHERENTNÍ PROBLÉMY MEDIÁLNÍ KLASIFIKACE

S podstatou věci jsou spjaty potíže s mediální klasifikací experimentálních tendencí a jejich esteticko-ideovou typologizací. Označení jako vizuální, konkrétní či evidentní poezie nebo poezie nového vědomí připomínala svou druhovou vazbu na literaturu, ačkoli ta mohla být jak „výchozím“, tak „konečným“ systémem nebo se mohlo vycházet z několika mediálních systémů (např. hudby i výtvarného umění) či z vazeb různých úrovní mezi nimi, z čehosi „nad“ systémy anebo zase jen z jejich izolovaných prvků či částí. Slovo „poezie“ také mohlo poukazovat na starší diskurz srovnávání umění a starší tradice filozofické, být zmatením pojmů nebo mohlo být ironické či záměrně nepatřičné. V Novákově příkladu výše je výtvarný postup aplikován na analogicky uspořádaný lexikální materiál; podobným podkladem mohla být hudební forma, jako u Zdeňka Barboroky. Kolářovy chiasmáže naopak využily principu stylistické figury (chiasmatu) na tisíce útržků potišťného materiálu (text různých písem, not, ilustrace hvězdných map, šachovnic); jejím zmnožením však obrátily naruby obsahově-formální sloučení, v něž tato jazyková figura ústí, a vyprázdnily její symetrii. Formální rétorické a veršové principy tušíme v Kolářových předmětných básních či fotografiích a fotogramech Běly Kolářové. Postupy básnické etymologie a paronomázie si např. vypůjčuje použití předmětů zdánlivě téhož „kořene“ (původu, tvaru či také účelu). Metaforického příznaku nabývají tvarové analogie na fotografii Běly Kolářové (metr, skoba, zavírací nůž, úhelník, čep s kloubem) z cyklu *Abeceda věcí* (1964); vztahy obdoby však jsou navazovány na úrovni znaku fonetické abecedy.¹⁷ Zároveň — a to je možná ještě důležitější — se rozostřují a posouvají diferenční rysy těchto figur. Jak například v předmětech na pohled podobných (kupř. knoflík a zátka) rozpoznat rozdíl mezi metaforou či metonymií in praesentia (metaforickou spojitost navozuje shoda tvaru, metonymickou analogie v účelu) a paronomázií anebo také básnickou etymologií? Co má v předmětech, jež se zatoulaly do „evidentní poezie“, odpovídat

16 K recipovaným a alespoň minimálně překládaným experimentálním uskupením, autorům a směrům patřili u nás Stuttgartská škola (Max Bense, Helmut Heißenbüttel, Reinhard Döhl, Franz Mon ad.), Vídeňská skupina (Gerhard Rühm, Hans Carl Artmann), brazilská skupina Noigandres (Augusto a Haroldo de Campos, Décio Pignatari ad.), francouzský (a japonský) lettrismus a spatialismus (Ilse a Pierre Garnierovi, Henri Chopin, Seiichi Nii-kuni), Eugen Gomringer, Dieter Roth (Diter Rot), Heinz Gappmayr, Siegfried J. Schmidt, Ferdinand Kriwet, Emmett Williams ad.

17 Srov. s fotografiemi, kde jsou materiálem k vytvoření písma vlasy (*Vlasové „L“* z téhož roku).



rétoricky účinné fonetické podobnosti či slovtvorné příbuznosti slov, případně elementárnímu (zvukovému či grafickému) článkování? Nepřivádějí totiž předmětné básně na mysl to, že předměty nejsou artikulovány jako slova, že lze jen stěží vykázat jejich ideální „etymologii“ a genezi apod.?

Kolářova neverbální tvorba, která u něj od začátku šedesátých let převáží, vychází z literatury (ve smyslu vývoje autorské poetiky),¹⁸ mimo jiné z variační a citační metody a deníkového záznamu a z metody permutační, kdy materiál promluv a textů různého původu a stylistických vrstev vystavuje rozpadu a následně znovu skládá; redukce jazyka a prostředků jeho záznamu na jejich komponenty, motivovaná také hudebně nebo vizuálně, jej vede (v polovině padesátých let) ke konkretismu. Právě na základě předchozí praxe však vpravuje Kolář do svérázného výtvarného projevu také to, co lidským civilizacím poskytly reprodukční systémy písma a notace — formálně řečeno možnost vícere artikulace; a tento postup paradoxně zpětně osvětluje i použité či implicitní notační soustavy, včetně jejich patosu, a vnáší do nich dosud nepoznanou ambiguitu a víceznačnost. Stejně tak lze skládat důkazy ryze výtvarných asociací Kolářových nápadů: roláž může odkazovat na způsob utváření anagramu, ale také na manýristický princip anamorfózy; autor se snaží překročit dadaisty a Magritta v prolázech; futuristy a Caldera v paradoxních konfrontacích času; Schwit-terse, Braquea a Ernsta překonat reliéfním malováním či lepením papíru přes koláž (Kolář 1999, s. 154, 140, 86) atd. Motivace výtvorů jsou u Koláře mediálně dvousměrné a vícesměrné.

K obecnějším charakteristikám experimentální tvorby patří to, že popisy vlastních postupů a objevených forem přestávají hrát doprovodnou roli a posouvají se k tomu stát se nedílnou součástí kreace. Zřetelné je to u návodů a instrukcí v případě akcí, performancí, events, akčního umění a happeningů (Josef Honys rozesílá přátelům smuteční oznámení o datu a místu konání svého pohřbu), básní-výzev, básní-událostí (Vladimír Burda). Performativní gesto nesly spečené či preparované texty, alchymáže a konstelace, když je Ladislav Novák „svazoval do knih nebo i jednotlivě posílal přátelům“ (Hlaváček 2007, s. 235). Prvky kinetismu vstřebaly např. Burdovy „závěsné básně“. Rozdílné mohlo být to, nakolik byl určující vyjadřovací systém (nebo systémy) a nakolik modus performance.

Naopak spíše „nad“ systémy se pohybovaly experimenty, které byly nejbliže pólu oné statisticko-kybernetické inspirace (srov. tamtéž, s. 233), jíž jsme se dosud věnovali, různá byla ovšem míra, v jaké se uplatňují konotace původních systémů nebo úrovně. Mohlo jít o kombinatorní hru s jazykovými výrazy, sémantickými i nesémantickými, jakož i s typografickými prvky a různými strojovými typy; řetězce propozic řazených podle určitého logického či matematického klíče (většinou nikoli v přesném matematickém významu); prostorové konstelace slov či grafických znaků. Využívána byla chyba a odchylka, programovaná či připuštěná; např. Jiří Valoch pracoval s vizuálním efektem nepravidelnosti a moaré vznikajících zřetězením či navrstvením znaků na sebe (podobně u Vladimíra Burdy a Eduarda Ovčáčka).

18 Kolář se zabýval výtvarnou činností již v předválečném období (koláže z roku 1937; „[s]nad právě prostředí Skupiny 42, kde se [...] ocitl mezi školenými výtvarníky, mu vzala odvahu“ v ní pokračovat) a pak od konce čtyřicátých let (obrazové analogie básní, konfrontáže, reportáže) (Chalupecký 1999, s. 21, 27-28).



Rovněž „*informačně transmediální*“ je postup, kdy je realizován určitý algoritmus, výkon kódovací operace, někdy znásobené. Operační postup zahrnuje například u Ladislava Nebeského elementární kód (paradigma), úroveň kombinačních pravidel a úroveň realizační (syntagma). Texty pak přímo podávají svůj klíč, čímž vybízejí nikoli ke čtení, nýbrž k dešifrování formálního postupu a ověření jeho úspěšného provedení; umělý kód aplikovaný na jazyk s jeho konotacemi podporuje sugesci, že konotace lnou ke slovům z vůle jakési neviditelné zákonitosti, a jindy zase naopak že jsou zcela arbitrární. Vynalézány byly umělé systémy dvojí či vícere artikulece aplikované na různorodý jazykový materiál; dva texty mohly být převedeny do podoby dvou částí základního kódu a uplatněn byl variační princip jejich korelace. Do této kategorie lze řadit i další autorské postupy. U Jindřicha Procházky (ale i jiných tvůrců) vzniká prostorový obrazec ze slov, rozvíjený simultánním řetězením jejich prvků (hlásek). Jsou produkovány texty, které obecně řečeno paradoxně referují ke svému převodu v kód a *ipso facto* se realizují, zkratujíce svou komunikační a meta-komunikační úroveň.

Jen minimální literární či gramatické příznaky mohly zůstat tam, kde se pracovalo s rozpadem, redukcí či novou skladbou prvků či plánů určitého systému (skripturálního, strojopisného, typografického, sémantického a/nebo gramatického) nebo textů (Ovčáček, Novák, Burda, Kolář, Valoch, Hiršal, Grögerová), často za cenu téměř úplného překrytí komunikační úrovně metakomunikačními signály. Typografický experiment mohl též směřovat k minimalismu čáry, linie či bodu anebo také barvy.

Zřetelnější vazbu k literatuře si ponechávaly takové výtvary, v nichž byl text tvořen z předcházejících syntagmatických řetězců a nechávaly se v sobě zrcadlit jejich morfologické části (Emil Juliš). Další postupy posouvaly konotace literárnosti a rozvíjely specificky pojatou intertextovost, ať už vytvářely text výběrem z kanonického literárního textu podle předem daného postupu simulujícího náhodu, prováděly syntaktickou rekombinaci či statistickou redukcí náhodného pretextu nebo kombinovaly dva či více preexistujících textů („proláže“, „penetráže“, „procesuální texty“ apod.). Parodie strojopisných formulářů, dotazníků, texty-návody apod. (Václav Havel, Vladimír Burda, Josef Honys) počítaly s rozkolísáním literární a praktické funkce jazyka a současně s performativními prvky — nebo jejich evokací.

Výtvarně-gestický prvek obsahují Burdovy typofrotáže, které vznikaly „třením umrtněného písmene“ v psacím stroji (Burda 2004, s. 86).¹⁹ Jako hybridní technika cílené produkce chybového znaku a jakési kompulzivní gestace se typofrotáž nezříkala minimálních konotací spojených se strojopisnou remediací písma. Ironické, odcizující odkazy k tradicím neevropských písemných kultur s sebou nese vytváření neznámých písem na pomezí ideogramů, piktogramů a fonetického písma, písem-obrazů, pseudopísem i „uzlových básní“. Instance umělého „analfabetického“ záznamového systému mohly nabývat příznaku poezie bez písma, ale současně pojetí básnění jako nejvyšší z tvůrčích aktivit (Kolář), a tedy i součástí dlouhé idealistické tradice estetiky a reflexe umění. Nad vazbami k výtvarnu (i k poezii) mohly převažovat motivace a asociace filozofické či kulturně historické a antropologické, například vychýlení pohledu hledajícího perspektivní zobrazení, narušení percepčních schémat a význa-

19 Viz též popisy metod s názvem *Nová múza* (1963–1967) (Burda 2004, s. 80) i antologii *Vrh kostek* (Hiršal — Grögerová 1993 [1968], s. 161).



mových i hodnotových asociací spjatých s kulturami písma, zejména západními, zakoušení působení hromadného množství neosobních katastrofických sil.

Honysovy výtvořiny zaznamenávají „hypnagogické vize“, navozované přepracováním nebo požitím psychoaktivních hub, představy probíhající na hranicích spánku a bdění (Honyš 2011, s. 326–330). Například kresba *Rozvoj vize* je simulací proměnlivých fází — „hypnómů“ — takové vidiny; z bizarních metamorfujících tvarů, zárodků a fragmentů, snad masek, zvířat, lidí, mimozemských organismů či mučících strojů, se (ironicky) vynořují (a mizí) náznaky písmena „e“ (tamtéž, s. 78). Vidíme, že vazba na lidský subjekt je zde klíčová, nemusí však být nutně individuální; laboratornost postupu, jímž je daný stav vyvolán, jde ruku v ruce s cíleným vzdáním se racionálních pojmů. Důležitost mediální motivace dokládají i autorovy sebeanalýzy pracovní metody (v korespondenci s Ladislavem Novákem z roku 1965); Honyš usiluje o překlad a hledá společný základ smyslově odlišných podnětů a představ nebo řeší problém časového rozpojení „vize“ a jejího záznamu (např. tamtéž, s. 329–330).

Vyváženě hybridní druh byl vytvořen ve fónické poezii (u nás především Ladislav Novák), blízké také výše zmíněným Beriovým experimentům; Novák navazuje zejména na tvorbu Pierra Garniera, Henriho Chopina a Franze Mona.²⁰

Systematickou a komplexní charakteristiku vizuální poezie šedesátých let podala nedávno Eva Krátká, přičemž uplatnila několik hledisek: vizualita písma a textu; programy konkrétní poezie; formy vztahů obrazu a textu a rámce autorských poetik (Krátká 2016). Jestliže je pak v její závěrečné tabulce forem základním východiskem „médiu“ — písmeno, text, obraz, objekt, koncept —,²¹ upřesněme, že se nejedná výslovně o média, nýbrž o mediálně příznakové materiály a komponenty mediálních systémů, s nimiž tvůrci záměrně zacházejí z hlediska objevování možností mediálních přesunů a transformací. Cílená snaha o smíšené formy pak do značné míry brání tomu, abychom mohli jednotlivá díla taxonomicky zpětně podřadit pod určitý ustálený výchozí nebo konečný mediální systém (podobně argumentuje např. Jiří Valoch v diplomové práci z roku 1970). Pokud bychom chtěli dát tomuto heterogennímu souboru děl nějakou mediální typologizaci, museli bychom nejprve rozlišit (se značným podílem interpretace), zda používá formu z jednoho mediálního systému jako podkladu pro vyjádření v systému jiném (například fugy Zdeňka Barborky, o nichž bude řeč níže), zda chce vyjádřit koncept nebo synestetický dojem objevením smíšeného systému, zda naopak směřuje k vyjádření skrze meziprostor médií či materiálů, anebo jejich interferenci, zda dílo užívá materiály k vyjádření lhostejně vůči jejich „mediální identitě“, nebo naopak vyhrocuje a dává pocítit jejich nepatřičné použití.

Jiným diferenciacním základem jsou teoretické předpoklady dané tvorby: předpokládá, či nepředpokládá dílo jednotlívý autorský subjekt; předpokládá, či nepředpokládá existenci svého spojitého, byť fragmentárního vnitřního světa; směřuje k realizaci racionálního principu, k parodii realizace principu, nebo směřuje ke

20 K vyrovnanému poměru mezi zvukovou (hudební) a jazykovou složkou srov. Novák 2017, s. 667.

21 Specifikacemi v jeho rámci jsou pak jednotlivé „formy“ a ty jsou ještě dále diferencovány; například v rámci písmene se objevuje typografie, konkretistická obrazová báseň (podformy jsou transkripce a imitace) a číslice; v rámci obrazu se uplatňuje písmo a písmové systémy; v rámci objektu autorská kniha, text v prostoru atd.



skutečnostnímu horizontu světa na princip nebo formální analýzu nepředveditelného; zachovává prvek jedinečnosti díla, nebo chce dílo replikovatelné. Klasifikační význam vidíme i v úloze náhody, rovině, na jaké se náhoda uplatňuje, a míře její předurčenosti: náhoda úplná (entropie); simulovaná, kontrolovaná; fiktivní (jako vnitřní princip tvorby světa) či fikční (jako součást jeho reprezentace); to pak odpovídá fázím mediality, jejím modalitám.²²

Obraz konceptuálních nejasností kolem experimentální literatury nebo specifik, která je třeba brát v potaz, pak výrazně dokresluje jeden doklad pojmu „médium“. Vladimír Burda ve svém popisu metody píše:

Psací stroj, který nádeničí. Psací stroj, který toliko přepisuje. Psací stroj jako médium, prostředkující úhledný přenos rukopisu. Psací stroj jako žehlička, lopata, logaritmické pravítko, žebřík. [...] [J]ak říká Ivan Diviš: ‚Báseň musíš napsat rukou ty sám, do stroje ji může oklepnout stenotypistka‘. [...] PSACÍ STROJ nikoli jako pouhý stroj, ale jako UMĚLECKÝ NÁSTROJ. Psací stroj nikoli jako prostředník, médium, ale PROTAGONISTA (Hiršal — Grögerová 1993 [1968], s. 162; verzálky V. B.).

O genealogii mediálního myšlení vypovídá mnohé fakt, že se zde pojem média — prostředního členu — objevuje pouze v negativních konotacích mechanického přenosu, měření a manuální a strojové práce. Na těchto *pasivních složkách zprostředkování*, které zde zatím „médium“ může — po boku (klamavých) veřejných sdělovacích prostředků — označovat, je třeba teprve pracně vydobývat jeho *aktivní, kreativní momenty*. Vidíme zde mimochodem rozdělující tendenci, která mediální diskurz poznamenává dodnes: na jedné straně je svět umění, literatury, tvůrčího obrazu, slova, hlasu či akce, na straně druhé média, hromadné komunikační prostředky, které představují skutečné vyprázdnění. Odlišné konotace ovšem těžila z odkazů na masová média ta díla, která se přiklonila ke „zvláštní ironii, humoru a až ‚reklamním[u] realismu‘, který míří do oblasti pop-artu“ (Langerová 2013).

ROZDÍLNÉ KONCEPČNÍ A IDEOVÉ ZDROJE A CÍLE

Jak vyplynulo z předchozích řádků, experimentální tvorba padesátých a šedesátých let vědomě (i nevědomě) navazovala na první avantgardy (dadaismus, futurismus, poetismus, surrealismus). Nové směry — informel, abstraktní expresionismus, lettrismus, neodada, Fluxus, opt art a Situacionistická internacionála, konstruktivismus či neokonstruktivismus — se lišily také ve způsobech odklánění se od nich nebo i mírou jejich „vymazání“ z paměti. Jednotliví autoři nezřídka vycházeli z okouzlení avantgardou a snahy ji překročit nebo i rozvíjet; u nás se např. Josef Hiršal, Ladislav Novák a Josef Honys odlišně vyrovnávali se surrealismem. Josef Hiršal činí první objev časopisu *Augenblick* a Stuttgartské školy až v srpnu roku 1961 (Hiršal — Grögerová 2007, s. 307–309) a k experimentu jej přivádí rovněž práce na překladech z díla Christiana Morgensterna a jeho nonsensové poezie.

„Matematické“ a konkrétní umění Maxe Billa a informační estetika Maxe Benneho a tvorba Stuttgartské skupiny představovaly školy, pro něž byla inspirace výše

22 Pojem mediálních modalit zavádí Elleström 2010.

OPEN
ACCESS

sledovanými interdisciplinárními vědeckými tendencemi nejvíce určující. Pnutí, které „statistické“ pojetí a jeho exaktně vědecká ctižádost vyvolávaly, lze dobře ilustrovat na ironické rezistenci, která se vůči této linii projevovala např. ze strany situacionistů nebo skupiny Oulipo. Německá sekce situacionistů kupříkladu v roce 1959 oznámí v Mnichově konání Benseho přednášky a poté, co se publikum shromáždí, je z magnetofonové pásky oznámeno, že její autor nedorazí a prosloví ji „kybernetickou formou“; z nahrávky se pak ozve nesmyslná asambláž obrátů v různých jazycích (němčině, francouzštině a latině) se zkomolenými citáty z Hegela a Marxe.

Rovněž v českém prostředí se projevuje tento přímo ironizující postoj, jako v parodických podtónech Honysovy *Konverzační hry v nudlové polévce*:

Máš dlouhou chvíli? Pak slib partnerce, že pro ni uvaříš nudlovou polévku. Nudličky tvaru velkých tiskacích písmen si kup předem. [...] Když nabere první lžici, spočítej všechna nabraná písmenka a vytříd' je podle druhů. [...] Pak použij elektronkového počítače k vyhodnocení údajů. [...] Při počítání písmen na lžici postupuj rychle. Musil bys jinak polévku přihřívát (Hiršal — Grögerová 1993 [1968], s. 343–344).

Směr vlivu informačně-kybernetického kontextu na část experimentální tvorby lze upřesnit srovnáním s aleatorním principy a tendencemi k desémantizaci řeči, jak se projevovaly v první avantgardě. Například Tzarův *Návod, jak vytvořit dadaistickou báseň* (1920) doporučuje metodu dekompozice lhostejného, nahodile přiřazeného slovního materiálu (novinový článek stejného rozsahu jako zamýšlená báseň a jeho rozstříhání na slova) a náhodnou rekombinaci jeho prvků. To se na první pohled blíže podobá realizaci některé ze stochastických kombinačních operací, s nimiž vynalézavě pracovali pozdější antitraditionalisté a jež nejčastěji nebyly vykonány automaticky nějakým technickým zařízením. Stochastický proces si však technicky automatizovanou operaci vytkl za vzor a neměl jakýmsi nekontrolovaným způsobem poukazovat k osobnosti původce. Srovnajme proti tomu poslední diktum Tzarova „návodu“, jakkoli i v něm je stopa ironie: „Báseň se vám bude podobat“ (Tzara 1966, s. 404). Právě momenty, kdy experiment obnažuje kód a dostává se na úroveň manipulace s ním, kdy se kód destruuje a rekonstruuje, kdy simulovaná náhoda sama simuluje operaci neosobního, technického programu, ale i momenty, kdy se v „dialektickém protikladu“ obnažením manipulace s materiálem, zbaveným apriorního smyslu či náhle opatřeným jen příznakem oněmělého kulturního artefaktu, mířilo ke skutečnosti samé, ukazují, že souvislosti informační a kybernetické „revoluce“ jsou zde — v pozitivním i negativním smyslu — neopominutelné. Jazyk a soubor operačních příkazů se stýkají na nové rovině, z níž mohou být zneužity pro cíle, jež jim nejsou vlastní: to je pro jazyk kontrola řízení a pro technický kód komunikace (připomeňme Wienerovo „řízení a sdělování v živých organismech a strojích“). Řeč a kód si vyměňují místa; tím je však také implikováno, že jak jazyk, tak kód programu mohou být podobně umělými konstrukty.

Vedle anulování individuálního rukopisu a dobrovolné ztráty jedinečnosti, o nichž psal Karel Milota,²³ či ještě spíše nad tímto ideovým plánem byl pro určitou část experimentální tvorby u nás i v zahraničí (typicky Josef Hiršal, Ladislav Nebeský, Stuttgartská skupina) rozhodující rozdíl ten, že zde poprvé stanul — v koncepční

23 V teoretické úvaze (rigorózní práci) *Vzorec řeči a řeč vzorce*.



představě — tvořící člověk tváří v tvář stroji jako rovnocennému a od sebe nerozeznatelnému partnerovi.

To lze ukázat rovněž na odlišném, již naznačeném *pojetí reprodukce*. Apollinairovy *Kaligramy* vycházely z pocitu krize tradiční podoby tištěného básnického textu v důsledku vpádu nových technických médií — fonografu a filmu — a anticipovaly, jaké proměny bude pod jejich vlivem poetická kompozice podstupovat. Pro Teiga v článku *Moderní umění a společnost* (1924) je zase knižní obrazová báseň odpovědí na výzvy „mechanické reprodukce“ splynutím s poetikou reklamy a jednou z cest „zlidovění umění ve velkém a bezpečně“ (Teige 1971 [1924], s. 512). Reprodukovatelnost určitého formálního postupu, kterou zaváděli výše zmínění experimentalisté druhé poloviny 20. století, je jiného druhu, její sociální důsledky jsou nejednoznačné a předjímá mediální univerzalitu počítače — ne náhodou se zde staví na implikacích pojmu a posouvání možností zpracování tzv. „informace“. S tím souvisí i v podstatě nové pojetí básnické figury: opakovatelná konstelace řečového materiálu zde nesleduje rétorické cíle, emocionální působení, nastolení rytmu a nových zvukově-tvarových kvalit „vrývající se“ pod kůži apod., nýbrž je dovedena za svou krajní mez, k jakési přijaté nelidskosti, k dehumanizujícímu gestu, v němž *člověk polidšťuje techniku za cenu znelidštění své řeči a obrazu sebe sama*.

Zmíňme ještě jeden specifický rys. Pro dřívější „experimenty“ od Simmiových křidel, vajec a sekyr přes barokní meditativní kaligram přesýpacích hodin a Rabelaisovu Božskou lahvičku až po Apollinarovy nebo Marinettiho kaligramatické obrazce (viz Langerová 2002a) nebylo v příznačných intencích vpravit do výtvaru *rozpor* mezi rukopisným či typografickým obrazcem a jeho tematickým plánem. Ať už obraz nesl konotace tajného jazyka, šifry, esoterického smyslu, rétorické či filologické hry nebo hříčky, typicky pracoval s *analogií* mezi tvarem kompozice a námětem sdělení. Proti tomu je v Havlových *Antikódech* replikace slova „Vpřed“ uspořádána do kruhu; ve Valochově *a/z* je makroobrazec písmene Z vytvořen z písmen „a“; *Dva čtverce* Běly Kolářové kombinují čtvercové výřezy světelných kreseb soustředných kruhů; Nebeského *Bílý čtverec na bílém pozadí* zobrazuje bílý čtverec jako prázdné místo papíru na pozadí mřížky tvořené písmeny zmnoženého slova „bílá“; Honysova *Humanita* tvoří z konstelace a zhuštění typogramů v kombinaci s prázdnou papírovou plochou obraz lebky. Posiluje se nikoli sebereferenčnost výtvaru, nýbrž *sebereferenčnost komunikačního „systému“ a jeho prostředků* (abeceda, bílá plocha papíru; sémantická vyprázdněnost výrazu; člověk jako článek komunikačních procesů atd.).

Motivace opakování postupu se ubíraly odlišnými cestami například u Emila Julise: Text „vyžaduje účast na (herním) obřadu. Jde o zadržování, ulpívání na určitém jevu, jeho obkružování, o obdobu exercicií (duchovních cvičení). A to je vertikála. Spojuje naše nejhlubší já s vesmírem“ (Hiršal — Grögerová 1993 [1968], s. 253–254).

K poetikám nové, konkrétní věcnosti spojeným se Skupinou 42 a dílem Jiřího Koláře vede zase linie od básní-objektů (Jindřich Štyrský, Jindřich Heisler), skříněk fetišistických předmětů, jejichž bizarní uspořádanost mohla být modelem vznikání světa v jeho nesamozřejmé věcovitosti. Tyto tvůrčí techniky měly jiný smysl než v surrealismu i než v „informačněteoretické“ aplikaci. Rovněž princip *variací* nesl ve Skupině 42 odlišný obsah a také technika vnitřního monologu znamenala v poetice nové věcnosti „trpné zachycování fragmentů vědomí“ a odpovídala „pozici světa v člověku“ (Václav Navrátil 1945–46, cit. in Langerová 2002b, s. 495).



Proti tomu v části „umělé poezie“, jak o ní uvažoval Max Bense v *Teorii textů*, neměl vznikat svět v jakémkoli vztahu k vědomí. V umělé poezii psaní

není žádným ontologickým pokračováním, jehož prostřednictvím by se mohl k světu odkazující aspekt slov (Weltaspekt der Worte) vztahovat na nějaké já. Následkem toho nemá smyslu vyvozovat z jazykové fixace této poezie ani lyrické já, ani fiktivní epický svět. Zatímco tedy pro přirozenou poezii je charakteristický intencionální začátek slovního procesu, existuje v poezii umělé jedině materiální vznik (Bense 1967 [1962], s. 121; překlad upraven, zvýr. R. M.).²⁴

Takto ovšem, vrátíme-li se k předcházejícím částem našeho pojednání, neuvažoval ani Miroslav Červenka, ani Umberto Eco; u obou si text zachovává vztah k subjektu, jakkoli u Červenky je výchozí bod v zobrazivosti, zatímco u Eka v popření zobrazení.

3. ZKOUŠKY ZDEŇKA BARBORKY

Posledním příkladem experimentální autorské poetiky bude zde pro nás (v určitém výběru) dílo básníka a prozaika, hudebního učitele, rozhlasového redaktora a libretyisty Zdeňka Barborky.²⁵ Jeho tvorba budí v daném kontextu náš zájem tím, že se pohybuje kdesi na pomezí mezi uplatňováním racionálního postupu a principem lidské jazykové kreativity, mezi realizací statistické metody a vytvářením hermeneuticky otevřených textů a rovněž mezi sférami literatury a hudby. V kontextu české experimentální poezie šedesátých let se nám jeví osobité zejména postupy, které autor nazývá „procesuální“, jako jsou „penetráž“, „preludium“ nebo „fuga“.

Barborka uvažuje o „procesuálních textech“ jako o modelech procesů, v nichž „jsou základní podoby dějů aplikovány na materiál jediný: jazyk“ (Barborka 2018, s. 577). Napsání textu (někdy jde o složení citátů) znamená počátek postupu; na textu pak autor provádí program operací, realizuje určitý předem daný postup jeho reorganizace a volí konečné uspořádání. Například *Ortel* je o „muži v nejlepších letech“, který „nic neví o své nemoci“ (tamtéž, s. 94); text zvýrazňuje svou monotematicnost a epickou prázdnotu kromě jediné charakteristiky („má ženu nebo nemá ženu má děti nebo nemá děti ale má metastázy má-li ženu pak ji miluje nebo ji nemiluje“). Text je však spíše sérií textů. Odstavec se opakuje a podle předem daného vzorce jím začíná pronikat slovo „nádor“, jež od prostředka — tj. 114. slova — nahrazuje slova původní; tento postup má exponenciální tendenci, což není metafora, nýbrž nachází určité

²⁴ Do této kategorie spadají experimenty se strojovou poezií, jež zde můžeme jen zmínit a které neměly uměleckou, nýbrž vědecko-analytickou ambici (Theo Lutz ve Stuttgartu, u nás Jiří Levý, Karel Pala).

²⁵ Zdeněk Barborka se narodil v roce 1938 v Rokycanech, vystudoval Státní konzervatoř v Praze, žil v Plzni — v letech 1962–1970 působil v hudební redakci plzeňského studia Československého rozhlasu — a od roku 1979 v Bohušovicích nad Ohří. Patřil k „neproklamované“ skupině experimentálních básníků soustředěných kolem Josefa Híršala, Bohumily Grögerové a Jiřího Koláře jako jeden z „mimopražských“. Nejúplnější shrnutí jeho prací představuje dnes výběr *Hommage. Básně a prózy* z roku 2018.



aritmetické vyjádření a to se vzájemně zrcadlí s tématem. Po třinácti opakováních je výsledkem text vyplněný (kromě několika prvních a posledních slov) týmž výrazem a slepá neúprosnost tematického plánu i postupu se sebereferenčně zacykluje.

První komentář může být ten, že zde nemáme jeden text, nýbrž sérii, několik postupných verzí textu, odlišných fází jeho vývoje. To naznačuje také potřebu nějakého jiného způsobu čtení, jiný postup textem, který nejspíš nemá nebo nemusí jít od začátku do konce. Uplatňuje se také určitý poměr mezi nahodilostí a pravidlem: Postup náleží k zákonitým faktorům, generuje však nepředvídatelná spojení („má ženu nebo nemá ženu má děti nebo nemá nádor nádor nádor nádor nádor nádor ji miluje nebo ji nemiluje“; tamtéž, s. 96). Záměr je stanoven v kvantitativních pojmech a Barborka i jinde využívá digitálních charakteristik textu, fakt, že jej lze rozložit na jednotky slov a písmen. Všechny tyto tři body mají současně v kontextu experimentální poezie obecnější platnost.

Jestliže v jiných experimentálních druzích (typicky lettrismus) převažuje zaměření na spojitě, obrazové rysy textu (písma), Barborka jich využívá, když pracuje s prostorovým rozložením lexikálního materiálu, s dojmem vyplývajícím z rozprostření textu. To je také případ básní nesoucích hudební tituly (fuga, preludium), které jsou vystavěny na některých skladebných principech dané hudební formy. Například *Fuga 2* tvoří textový ekvivalent ke čtyřhlasé fuze gis-moll českého barokního skladatele a varhaníka Bohuslava Matěje Černožského tak, že je namísto šestitaktového hlavního tématu dosazeno souvětí složené ze šesti slov (*když přicházíš když jdeš když vcházíš*). Slova (takty) se pak objevují ve čtyřech sloupcích (hlasech) i s různými slovtvornými a morfologickými obměnami (transpozicemi, diminucemi, inverzemi apod.); vznikají také agramatické formy. Jako materiál použije Barborka rovněž imperativy z textů katolické liturgie, jimiž nahrazuje další melodicko-rytmické útvary skladby. Ve *Fuze 3 (Franz Kafka)*, také „čtyřhlasé“, tvoří dvě osmitaktová témata zkrácená první a poslední věta románu *Proces* a dalším taktům odpovídají vybraná substantiva z poslední kapitoly *Konec* (cylindr, soud, okno, dům, kámen, ostří, lom, pes, chřtán, hnus, svit, slečna, svítilna, odpověď, srdce, nuž). Do významového procesu se přímo zapojuje konfigurace textu na ploše strany, která vyzývá k prostorovému vnímání významu; oporou řízení asociací je znalost pretextu.

Prostorové charakteristiky textu — a jeho sériovost — se dostávají ke slovu i v dalším typu procesuálních textů, jimiž jsou redukované texty. Zde se postupuje jakoby od konce: např. *Stadia protokolu* jsou sestavena z osmnácti vět od rozmanitých autorů a z různých literárních, filozofických a naučných děl (Karel Hlaváček, Hermann Broch, Vergilius, Jaroslav Hašek, *Speciální psychiatrie* Zdeňka Myslivečka, Eugène Ionesco, Marcel Proust, Nathalie Sarraute, sv. Augustin, Richard Weiner, staroindický epos *Rámájánam* ad.) a většinou statisticky stanoveným postupem jsou z nich škrtnána slova a současně si další slova vyměňují místa tak, aby se účinky těchto „redukcí“ i „rotací“ v textu zrychlovaly. Základními variantami těchto postupů je jejich aplikace na asyntaktickém lexikálním materiálu rozprostřeném na ploše stránky (*Hommage à Blaise Pascal I, Hommage à Blaise Pascal II, Potopa, Frygt og Baeven (Imaginární životopis)*) anebo na syntakticky konvenčně utvořeném, autorském či citovaném textu (*Agonie, Procesuální likvidace sonetu, Paměť, Stadia protokolu aneb poeticko-policejní fabulace*).

V „penetráčních“ se pak dává prolnout dvěma (či více) textům. V *Patogenesi aneb štamgastově zešlení* (1966) se vzájemně prostupují dva texty. Ten první má podobu



scenářistického popisu prostoru kavárny, v němž se promítá zájem o přesný obraz jeho uspořádání; prostor je přímo podroben deskripci podle různých os i předmětů. Do statického dojmu prostoru vstupuje perspektiva (místnost začne být viděna z určitého úhlu — stolu štamgasta). Popis se nesnaží o hledání synonymních výrazů, jako by byl opravdu „za dějem“, scenářisticky distancovaný, což souzní se situací štamgasta: „Každý den na stejném místě“ (tamtéž, s. 123). Scenářistický rozpis jako by měl uvádět místo děje nebo dialogu, nedochází však ani k jednomu, ani k druhému, nebo spíše děj a určitá konfrontace přichází z nečekané strany — v podobě postupné mutace a rozpadu textu. Jediným dějovým prvkem ve vlastním smyslu je až v poslední větě příchod číšníka, který utírá stůl.

Zatímco první text měl být modelem „myšlení zdravého“, text druhý má představovat text psychotický, „model myšlení nemocného“, vybudovaný z „autentických projevů pacienta psychiatrické nemocnice“ (tamtéž, s. 574).²⁶ Není to text nekoherentní a nechybí mu jisté významové směřování; lze dokonce rekonstruovat určitý lyrický subjekt a svět mu příslušející. Výpověď mluvčího je nutkavou řečí, charakterizuje ji ztráta cenzurních mechanismů kontrolujících agresivní a sexuální výraz; „na jazyk“ se mu derou představy tělesného násilí a mrzačení a splývají s představami pohlavních aktů. Spojení oka a jehly, motiv pojídání očí upomíná na surrealismus, další motivy přivádějí na mysl černou mši či obětní obřad; pudová řeč vyvolává ženské aktérky (nevinná, prosebná, práchnivá, bestie, proklínaná, neústupná, zkrvavělá), jejichž počet a vztahy nejsou zřejmé („práchnivá“ může být odkaz na smrt či kněžku obřadu apod.). V protikladu k nekontrolované povaze promluvy však subjekt umně pracuje s rétorickými prostředky — básnická etymologie, paronomázie, enumerace a gramatické paralelismy (utíkat, unikat, pronikat; skučím, skočím; rozplemeněný, rozplameněný) — a dosahuje, ať záměrně či nikoli, jakési vystupňované, mnohaúrovňové expresivity. Ta tvoří kontrast vůči rétorické plochosti prvního textu; současně však oba texty sdílejí jistý rozpolcený efekt, zdvojení pohledu či subjektivity (štamgast/scenárista; psychotik/básník) a navíc i jistou kompulzivitu, pouze opačného znaménka.

Aplikací pravidel, podle nichž se oba texty postupně prolínají, vzniká další sémantický účinek, jehož vazba na určitý textový subjekt nebo „poetické vědomí“ není nikterak zřejmá. Operace má opět kontrolovaný kvantitativní rozměr — oba texty mají stejný počet písmen 1055, identicky rozložených do 229 slov (5, 3, 2, 7, 5 atd.); „penetráž“ řídí délka slov a zahrnuje i intuitivní operace, které přeskakují pořadí nebo přihlížejí k morfológické stavbě.

Každý den na stejlím místě. Nevinnou. Má podobu prosebná úzkého dvouhlavá přičata osou prohořela až mošbiná čára klavír-dveře, utrhnout, osu rozmačkat, tvoří řada osmi stolů. První a pronikat, stůl je vytáhnout, osříkní kulaté. A rozhrabat. Místa, trochu vlevo, jsou vidět dveře. Jsou široké, roztříštím, nenechám. Mapáným sklem. Je na nich nápis „protvak“. Vlevo od dveří jsou při stěně tři boxy, sedmiruká, blok, vysoký jako sedící člověk a rozútrobím. Asi dva metry ta práchnivá do něho tři rozplemení

²⁶ Barborkova manželka Věra pracovala v této době jako psychiatrická v proslulém ústavu v Dobřanech u Plzně a rodina žila přímo v areálu psychiatrické léčebny (Barborka 2018, s. 562, 565).

výřezy a rozplemeněnému bodadlu. Kulaté stoly a zeskaní žlázičce. Poutými a šedými. Na pravo od dveří totéž, avšak místo urvníno boxu je plenta, za níž čísvou cílevědomě protahuje. Nápoje. Jí ošetřujte, boxem ať tloustne, mrchožrout! S ponenou osou. Tato pochcípá namáhavě. Do pomocnice: víc než boxy, je ale o něco vyšší, asi jako sražící člověk. Za práchnivá dva stoly rozkrájí a rozútrobit! Stěny vybíhá stejná pronikat. Za ní jsou také dva švihové stoly. Dvě rozkoušu, sežvýkám tedy rozkoušu hernu a mezi nimi je prlykod téměř dva metry široký. Před druhou neústupná a proklínaná, s ní je vydlobnout stůl a dále — směrem ke kvíveru — v pravém úhlu v rozplameněném stoše je pult se půluský a ve stejné řadě ještě dva vydlobnout stoly. Pak klavír na nízkém pódiu. Za vraždící jsou ještě tři vydlobnout stoly, které však nejsou a práchnivá místa vidět. A zkrvavělá místí nevinnou. Číšník a otírá žlutou desku rozplemeněním stolu (Zdeněk Barborka: *Patogenese aneb štamgastovo zešílení*, 1966, sedmý odstavec textu z jedenácti; tamtéž, s. 126).

Můžeme se nyní vrátit k otázce, jaké čtení je zde vyvoláváno. V „redukcích“ se spíše než čtení od začátku nabízelo čtení od konce a konfrontace různých fází rozpadu textu; anebo také čtení kurzorické, zkoumající způsob uplatnění metody — nebo metodu hledající. Jak jsme již poznamenali výše, rovněž popis metody se stává součástí výtvaru a ovlivňuje i způsob čtení. Pátráme-li po metodě (její popis chybí nebo se nedochoval), čteme odlišně. Například v *Paměti*, kde je vyprávění banální milostné avantýry ve výsledku redukováno na pouhé spojení „nějaká ženská“, nás dychtivost po příběhu nebo obsahu vzpomínky vede ke čtení odzadu, zatímco touha odhalit princip metody ke konfrontacím různých fází textu. Redukce zde, jak zjistíme, probíhá po slovních druzích a zachování konečného obratu je intuitivní, „protisystémovou“ autorskou volbou. Tím se opět dostáváme k poměru vlivu nahodilosti a pravidla. Nahodilé má různé podoby a nevylučuje se se zákonitostí — uplatněním pravidla pro generování náhody. K nahodilým prvkům patří rovněž subjektivní faktory, když text vzniká autorsky, ale i tehdy, je-li použito preexistujících textů; do aplikovaného pravidla vstupují improvizovaná rozhodnutí i „vědomě neopraven[é] chyby v provedení“, tamtéž, s. 577). (Lze ale rozlišit mezi chybou ponechanou záměrně a nechtěně? Pojem nezáměrnosti odpovídá, že tato diference vzniká při recepčním procesu.)

V „penetráži“ se jako vnímatelsky příznivější strategie jeví rekonstruktivní čtení obou odstavců na začátku a na konci a selektivní „snímání“ přechodových fází. Textové meziútvary nejsou (snadno) čitelné v lineárním smyslu, spíše jsme vedeni k hledání švu ve slovech (novotvary) a mezi texty. Otázka, zda se text podvoluje tomu, aby byl vztažen k jednotnému autorskému subjektu, zda máme předpokládat existenci „hypotetického svorníku“ jeho významové výstavby, jak pojímal subjekt díla Miroslav Červenka, nemá samozřejmou odpověď. Vidíme tento autorský subjekt „při práci“, když aplikuje umělý algoritmus na text tak, že se tříští původní jednota světa první z postav (štamgast) a soudržnost jejího vědomí, světa bezživotné utkvělosti a cyklu mechanických úkonů. Žádná škoda, můžeme říct. Svět druhý z postav (psychotik) stojí na opačném pólu této vyprahlosti, je však vlastně stejně bezvýhodný a bezútešný jako svět první. Jaký je tedy „výsledný“ svět a „výsledný“ subjekt díla? Můžeme říci, že oba světy jsou kontrolní operací autorského subjektu vykoupenny? Že mrtvý a v chaos ústící pořádek prvního světa a beznadějný zmatek svět druhého nacházejí spásné řešení v neosobní, lhostejné rozumovosti generativního pravidla? Stěží. Spíše



si můžeme všimnout této paralely: podobně jako prvním textem proniká pud k násilí porušeného vědomí, také i hypotetický racionální subjekt tvoří celek textu násilím na něm a jeho racionalita ironicky odpovídá procesu rozpadu, o níž text „o úroveň níže“ vypovídá.

4. ZÁVĚREM

Možná tedy otázky „výsledného“ světa a subjektu nejsou správně položeny a naznačuje se nám jiné pojetí subjektu i světa, respektive nové pojetí textu a čtení. Klíčové není konstatování, že „svět“ je zde nepřekročitelně heterogenní a fragmentární (což nakonec neříká mnoho), nýbrž spíše pozorování, že čtenář je veden k určitému přeskakujícímu vnímání a vícefázovému procesu konfrontací a hodnocení. Důraz přitom nutně nespočívá — jak se domníval Eco — na interpretaci (zvláště je-li pojata jako přístup k brilantnímu výkladu textu, jenž má opět tradičnější hodnotu).

V experimentálním kontextu se tedy objevovala díla, která vyzývala k novým režimům čtení, čtení konfrontujícímu, racionalizujícímu, a snad též — dávno před vznikem internetu a mediálních platforem pro rozptýlenou komunikaci — těkajícímu a „snímajícímu“. To také znamená, že ještě než existovaly mediální platformy, které obdobné typy recepce přímo vyvolaly a podměnily, tvůrčí experiment jako by je předpověděl a aktivně předjal. Na rozdíl od praxí čtení motivovaných dnešními sociálními sítěmi a celkovým zrychlením komunikace měla experimentální díla uměleckou závaznost, povzbuzovala rovněž k opakovanému čtení a chtěla přivádět člověku podmínky komunikace v moderním světě přímo před oči a k prahu vědomí.

Novověký systém mechanickým tiskem šířené slovesnosti nastavil hranice a podnítil koncepty, jež byly z tohoto systému promítány nazpět i do budoucna. K podmínkám takového literárního systému, jak je rozpoznala literární sémiotika, patřily linearita textu, sekundární povaha grafického systému a ideálně zvuková (či fonologická) povaha literárního artefaktu i různých promluvových pásem textu. V téže době, kdy je v Červenkové práci formulována výrazná, monomediálně orientovaná koncepce významového procesu literárního textu, vznikají v oblasti literatury díla, která zmíněné podmínky dávají v potaz; rozkolísává je nejen samotná experimentální tvorba, nýbrž širší proměny kulturní a mediální krajiny — širší, než jaké vyznačovaly hranice jediné národní kultury. Soudobé podoby „mezioborového“ experimentu vybízely současně k odlišné konceptualizaci čtení i vztahu mezi textem a jeho původcem.

Práce *Významová výstavba literárního díla* je však také jednou z vrcholných dobových podob skutečně moderní teorie literárního díla, která je teorií *komunikační*, a paradoxní je, že na jedné straně vstřebává nejnovější podněty informačněvědné a brilantně je adaptuje, zatímco na straně druhé je prototypem, na němž staví, dílo „klasicky moderní“, tedy dílo povýtce zobrazivé. Určitá část dobového slovesného umění proti tomu míní „zobrazený svět“ i „vnitřní vědomí“ textu vyškrtnout, jakkoli komunikačním a praktickým důsledkem může být „overflow“ (informační přetok), jak to nazval Leonard Meyer, „avantgardní aristokratismus“ a „neokapitalistická konverze“, jak píše Umberto Eco, anebo společenská marginalizace a politická perzekuce jeho autorů.



Jak tedy experimentální literaturu hodnotit z mediálně vývojového hlediska? V té míře, v níž bylo literární dílo pojato jako významotvorný celek, ucelený útvar soustředěného smyslu,²⁷ můžeme prudkému rozvoji a dobové přitažlivosti konkrétní a vizuální poezie rozumět jako zviditelnění (konkretizaci) rezistence vůči takové koncepci díla čili momentu otevření díla a „zrodu“ čtenáře; v jiné perspektivě jde o zintenzivnění mediality textu. Uvedli jsme však, že vizualizace písma se v dějinách psaní (nejen literatury) vracela a že medialita je obecná charakteristika jakéhokoli lidského výtvoru a vztahu člověka ke světu vůbec, nakolik je tento vztah „umělý“ nebo neurčený. Vzhledem k této víceznačnosti mediality se experimentální literatura stává součástí ústupu kulturního opodstatnění takového pojetí díla, jež předpokládá materiálně fixovaný slovesný artefakt a dílo jako médium zhuštěného smyslu; potřebu nové koncepce díla můžeme interpretovat jako strukturální reakci (ve smyslu „strukturálního párování“)²⁸ na mediální konkurenci odlišných charakteristik komunikace v kontextech plynoucího obrazu (filmového, televizního) a efektivního informačního oběhu v hromadných sdělovacích prostředcích, a současně jako potřebu „nového vědomí“ a nových smyslů — a jejich poezie — v prostředí intenzivně prožívané fragmentace smyslu a roztroušení myslí a těl, ale i nově se jevící skutečnosti.

Zeptáme-li se, v čem tedy spočíval vstup inforaticky inspirované linie a v čem se lišil od ostatních podob experimentální poezie, odpovědi již průběžně zaznívaly a můžeme je závěrem shrnout. Bylo to „přijetí nelidskosti“, oproštění se od antropomorfních konotací, které mělo zasahovat všechny články komunikačního řetězce (okruhu): tvorba se měla jevit jako generování znaků a signálů z předchozího materiálu, aplikace pravidla, programování náhody pohybující se v limitech vymezených automatizovaným postupem; text jako probíhající operační proces nebo výsledek odhalené programované operace; vnímání a čtení jako práce „recepčního aparátu“, vyrovnávání informačních hladin různých vrstev a linií; jazyk jako technický kód a kód jako druh jazyka. Ve skutečnosti tvořily tyto motivy napětí nejen v rámci experimentální tvorby jako celku, ale především v rámci těchto děl samotných, nakolik byla vytvářena a recipována člověkem. Ani Červenková, ani Ekova koncepce se pak nezabývaly předpokladu, že text navazuje podstatný vztah k tvůrčímu i vnímajícímu subjektu. Byť se k tomu u Eka dospívalo zprvu poněkud kostrbatou cestou, v obou případech šlo o významné příspěvky k oboru teorie komunikace. Ostatně ani strojová poezie se nedokázala prezentovat jako dokonale technická a vymanit se z procesů spojených s „přirozenými“ kódy (např. konotace) a subjektivními „operacemi“. Právě tato napětí tvoří prazvláštní přitažlivost tohoto proudu a jeho „slepé uličky“ dodnes naznačují další východiska.

27 Např. verbální ikon, jak to emblematicky formuloval William K. Wimsatt.

28 Jak výměnu mezi odlišně se organizujícími systémy nazývá Niklas Luhmann.



LITERATURA

- Barborka, Zdeněk:** *Hommage. Básně a prózy.* Dybbuk, Praha 2018.
- Bense, Max:** *Teorie textů* [1962], přel. Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Odeon, Praha 1967.
- Bense, Max — Harig, Ludwig:** *Der Monolog der Terry Jo* [1968]. In: Klaus Schöning (ed.): *Neues Hörspiel. Texte, Partituren.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969, s. 57–91.
- Burda, Vladimír:** *Lyrické minimum*, ed. Michal Jareš. Torst, Praha 2004.
- Červenka, Miroslav:** *Významová výstavba literárního díla* [1968]. Karolinum, Praha 1992.
- Eco, Umberto:** *Programované umění* [1962], přel. Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. In: Josef Hiršal — Bohumila Grögerová (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku. Výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století.* Československý spisovatel, Praha 1967, s. 14–19.
- Eco, Umberto:** *Otevřené dílo. Forma a neurčenost v současných poetikách* [1962], přel. Zora Obstová. Argo, Praha 2015.
- Elleström, Lars:** *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations.* In týž (ed.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality.* Palgrave Macmillan, London 2010, s. 11–48.
- Grögerová, Bohumila:** *Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie.* In: *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (katalog výstavy). Památník národního písemnictví, Praha 1997, s. 15–21.
- Hiršal, Josef — Grögerová, Bohumila:** *Let let. Pokus o rekapitulaci.* Torst, Praha 2007.
- Hiršal, Josef — Grögerová, Bohumila (eds.):** *Experimentální poezie*, přel. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Odeon, Praha 1967.
- Hiršal, Josef — Grögerová, Bohumila (eds.):** *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* [1968]. Torst, Praha 1993.
- Hlaváček, Josef:** *Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus.* In: Rostislav Švácha — Marie Platovská (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/2.* Academia, Praha 2007, s. 232–239.
- Honys, Josef:** *Nesmelián aneb Do experimentálních textů vstup nesmělý*, ed. Jan Šulc. Dybbuk, Praha 2011.
- Chalupecký, Jindřich:** *Příběh Jiřího Koláře* [1972]. In: Milada Motlová — Vladimír Karfík — Běla Kolářová (eds.): *Jiří Kolář.* Odeon, Praha 1999, s. 19–40.
- Jakobson, Roman:** *Results of a Joint Conference of Anthropologists and Linguists* [1952]. In týž: *Selected Writings II. Word and Language.* Mouton, Hague 1971, s. 554–567.
- Kline, Ronald R.:** *The Cybernetics Moment: Or Why We Call Our Age the Information Age.* Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015.
- Kolář, Jiří:** *Slovník metod. Okřídlený osel*, přel. Běla Kolářová. Gallery, Praha 1999.
- Krátká, Eva:** *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu.* Host, Brno 2016.
- Krátká, Eva (ed.):** *Česká vizuální poezie. Teoretické texty.* Host, Brno 2013.
- Langerová, Marie:** *Vizuální aspekty básnického díla.* In: Miroslav Červenka et al.: *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století.* Torst, Praha 2002a, s. 377–474.
- Langerová, Marie:** *Variace a pohyb mezi texty.* In: Miroslav Červenka et al.: *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století.* Torst, Praha 2002b, s. 475–550.
- Langerová, Marie:** *Okraj, místo skutečného pohybu. Experimentální demaskování jazykových fetišů a šifer.* A2 9, 2013, č. 12, s. 6.
- Novák, Ladislav:** *Dílo II*, ed. Petr Kuběnský. Dybbuk, Praha 2017.
- Pierce, John R.:** *An Introduction to Information Theory: Symbols, Signals and Noise* [1961]. Dover Publications, New York 1980.
- Shannon, Claude E. — Weaver, Warren:** *The Mathematical Theory of Communication* [1949]. University of Illinois Press, Urbana, IL, 1964.
- Schüttpelz, Erhard:** *„Get the message through“.* From the Channel of Communication to the Message of the Medium (1945–1960), přel. Brigitte Pichon a Dorian Rudnytsky. In: Ludwig Jäger — Erika Linz — Irmela Schneider (eds.): *Media, Culture, and*

- Mediality: New Insights into the Current State of Research*. Transcript Verlag, Bielefeld 2010, s. 109–138.
- Siegert, Bernhard:** Cacography or Communication? Cultural Techniques of Sign-Signal Distinction. In týž: *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, ed. a přel. Geoffrey Winthrop-Young. Fordham University Press, New York 2014, s. 19–32.
- Teige, Karel:** Moderní umění a společnost [1924]. In: Štěpán Vlašín (ed.): *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu, 1919–1924*. Svoboda, Praha 1971, s. 505–513.
- Tzara, Tristan:** *Paměť člověka*, přel. Zdeněk Lorenc. Odeon, Praha 1966.
- Webern, Anton:** *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*, ed. Josef Polnauer. Universal Edition, Wien 1959.
- Wiener, Norbert:** *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine* [1948]. The MIT Press, New York 1961.
- Winkler, Hartmut:** *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. Wilhelm Fink, Paderborn 2015.
- Winter, Astrid:** Jiná estetika. Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce. In: Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě. IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2010, s. 25–38.