

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY

Ústav románských studií

Portugalština

Pavla Korpaczewski

EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE:  
**BRAZILSKÁ KONKRÉTNÍ POEZIE V LETECH**  
**1950–1960**

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Konzultant: Mgr. Šárka Grauová

Diplomová práce

Praha 2010

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně  
s využitím uvedených pramenů a literatury.“

*Paola Kozáková L.*

## OBSAH

■ Experimentální poezie.....	4
I.    Problematizace (nejen) názvosloví.....	6
Příloha č. 1: Eugen Gomringer: konstelace.....	10
II.   Cesty k jazyku.....	12
1.  Linie experimentu.....	12
2.  Prolínání principů jednotlivých uměleckých disciplín.....	14
■■ Experimentální poezie v Československu.....	19
1.  JOB–BOJ.....	20
2.  Oživení kulturního života.....	23
3.  Kontakty se zahraničím.....	26
4.  Otázka dalšího vývoje.....	28
■■■ Brazilská konkrétní poezie.....	30
1.  Stručná historie skupiny Noigandres.....	32
1.1. Noigandres a <i>noigandres</i> .....	32
1.2. Kontakty se zahraničím.....	37
2.  Krise brazilské i světové poezie.....	39
3.  Paideuma a organoforma.....	43
4.  Transformace.....	51
4.1. Nová rytmika.....	51
4.2. Praktické ukázky.....	52
Příloha č. 2: Augusto de Campos: báseň-ideogram.....	57
Příloha č. 3: Augusto de Campos: básen-ideogram.....	59
Příloha č. 4: Haroldo de Campos: „ticho“.....	62
5.  Jazyk a slovo.....	64
5.1. Redukce jazyka – její důsledky a funkce.....	64

5.2. Nediskurzivní kritika.....	69
Příloha č. 5: Décio Pignatari: „kaviár“ .....	70
Příloha č. 6: José Lino Grünwald: „forma-informace“ .....	72
5.3. Slovo a typografie.....	72
Příloha č. 7: Ronaldo Azeredo: „rychlost“ .....	74
5.4. Napětí slov-věcí v prostoru.....	76
Příloha č. 8: Augusto de Campos: „napětí“ .....	78
6. Zjevení matematické struktury alias nového jazyka.....	80
7. Virtuální objekt struktury.....	86
8. Pohyb, náhoda, samoregulace básně.....	88
Příloha č. 9: Décio Pignatari: „země“ .....	90
9. Staronová konkrétní báseň-krystal aneb původ struktury.....	98
Příloha č. 10: Augusto de Campos: „vejce staré v novém“ .....	105
10. Obecný projekt formy.....	112
11. Konkrétní poezie a komunikace.....	114
11.1. Komunikace forem.....	114
11.2. Multimediální komunikace.....	117
Příloha č. 11: Décio Pignatari: „Coca-cola“ .....	120
12. Poezie na vývoz.....	122
13. Báseň-struktura jako hlas beze jména.....	125
14. Závěr.....	126
15. Resumé/Resumo/Résumé.....	128
16. Bibliografie.....	136

## ■ EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE

*Změnila-li se báseň,  
to proto, že jsem se změnil já,  
to proto, že jsme se změnili my všichni,  
to proto, že se změnil svět.<sup>1</sup>*

Experimentální, umělá, otevřená, prostorová, nová, kinetická, progresivní, konkrétní poezie – jenom několik vybraných názvů, jimiž lze pojmenovat výrazný směr v literatuře šedesátých let 20. století. Hnutí, které nejenže nelze jednoznačně pojmově uchopit, ale ani jasně časově ohraničit. Zárodky sahají do počátku padesátých let a konec lze vidět na sklonku let šedesátých, s tím, že někteří autoři se věnují této poezii dodnes a rozvíjejí či završují její možnosti, jiní naopak východiska opustili.

Definovat tuto poezii je komplikované, neboť zahrnuje různorodá díla a teorie nehomogenní skupiny umělců prakticky z celého světa, kteří zprvu nezávisle na sobě začali pocítovat nespokojenost s dosavadním pojetím literárního díla a literární komunikace vůbec.

Pionýry tohoto procesu jsou brazilští básníci skupiny Noigandres a švýcarský básník Eugen Gomringer, s nímž v roce 1956 navázali kontakt a založili mezinárodní hnutí. Jedním z iniciátorů byl také německý profesor Max Bense, jenž se stal teoretikem tzv. stuttgartské školy konkrétní a vizuální poezie.

I v jiných evropských a mimoevropských zemích se objevují izolovaní jednotlivci, kteří pro sebe hledají nové cesty poezie, aniž by tušili, že jejich uvažování je součástí určité tendence, jež zasáhla v jeden moment básníky z různých koutů světa. Umělci se postupně o sobě dozvídají, navazují kontakty a seznamují se s jednotlivými teoriemi i s praxí. Vzniká mezinárodní hnutí, „fungující spíše na principu volného oběhu informací a příležitostných setkání a spolupráce /.../“.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> První stanovisko mezinárodního hnutí. In *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku*. HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1967. S. 98.

<sup>2</sup> BÍLEK, L. *Experiment jako program v české poezii 60. let*. [online]. [cit. 2010-03-09].

## I. PROBLEMATIZACE (NEJEN) NÁZVOSLOVÍ

Potíže se stanovením zastřešujícího pojmu, jichž si byli vědomi jak teoretici, tak tvůrci, odráží samu podstatu celého hnutí.

Ideje konkrétního umění odporují každé statice. Nejen že jsou koncipovány směrem k něčemu, co se má změnit, nýbrž chápou i samo konkrétní umění jako něco proměnlivého. /.../ Moment pohybu byl již od počátku důležitou součástí konkrétní estetiky, protože ta se nepředstavuje jako systém uzavřený sám v sobě, nýbrž v první řadě jako estetika hledání a experimentování.<sup>3</sup>

Pro některé básníky byla volba názvu víceméně úlitbou dějinám či veřejnosti, která potřebuje škatulkování. („Jaký název se vžije? Nejhorší, jako obvykle, jako např. gotické umění. Protože název je nutný, dějiny to žádají...“)<sup>4</sup> Naopak například brazilští konkretisté si za pojem konkrétní poezie, jehož obsah teoreticky propracovali, jednoznačně a vyhraněně stáli.

Každý z výrazů má samozřejmě své opodstatnění a odkazuje k určité tvůrčí tendenci, která se stala pro básníka nebo celou skupinu převažující. Sám výraz experiment nejlépe odkazuje k oblasti vědy, jejímž vlivem (ne samozřejmě jediným) se poezie začíná vymaňovat z mlhavé introspekce, „z meditativně filosofických pout“,<sup>5</sup> básník ztrácí svou svatozář a stává se vynálezcem, který pracuje metodicky a analyticky.

K přenesení pojmu experiment do převážně uměleckých, ba dokonce pouze speciálně literárních oblastí, došlo teprve v nedávné minulosti. Pojem je odvozen z terminologie klasické fyziky (s klasickou definicí d'Alambertovou v úvodu k *Encyklopedii* z roku 1751); přenesení však zřejmě nepočítá s přesným obsahem tohoto pojmu. Již aplikace např. na výzkumy v medicíně /.../ nebyla zcela korektní.<sup>6</sup>

Pojem experimentální se ve smyslu, v jakém se stal přídomek této poezie, vynořuje „poprvé v podtitulu časopisu *Přelom* (Transition), vydávaného Eugenem Jolasem, jenž v letech 1927 až 1930 zněl: *Mezinárodní čtvrtletník pro tvůrčí experiment* (An International Quaterly for Creative Experiment). Časopis sám se označoval jako *Jazykové experimenty na přelomu*

---

Dostupné z: <<http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2006/sbornik/8.pdf>>. S. 1.

<sup>3</sup> WEDEVER, R. Materiál a teorie. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 12.

<sup>4</sup> LAMBERT, J.-C. 50 tezí pro „otevřenou poezii“. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 67.

<sup>5</sup> *Vrh kostek: česká experimentální poezie*. HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B. 1. vyd.

Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0. S. 8.

<sup>6</sup> HEISSENBÜTTEL, H. Žádné experimenty? (Objasnění termínu). In *Slovo, písmo,*

(Transition Experiment in Language). Hlavními autory prvních ročníků byli James Joyce, Gertruda Steinová.<sup>7</sup> Vztahoval se tak na určité pokusy s jazykem. I když objevuje se také již u surrealistů, v anglo-americké literatuře u imagistů, v italském a ruském futurismu, u Paula Valéryho nebo Gottfrieda Benny. V teoretických spisech Ezra Pounda a Thomase Sterna Eliota se zase vynořuje představa jazykové laboratoře.

Ale podle Heissenbüttela ani toto vysvětlení pojem nevyčerpává. Heissenbüttel se domnívá, že nesouvisí ani tak s pojmenováním objektů, k nimž se vztahuje, jako spíše s veřejným míněním, jež pojmenování užívá pro označení něčeho, co znepokojuje a je možno ho užít jak neutrálně, tak polemicky. Vedle tohoto pohledu je volba slova experimentální například v Československu dána vyloženě povahou tvorby samé. „Pod výrazem ‚experiment‘ rozumíme zato zcela přesný, uvědomělý umělecký pokus, který má osvětlit a dokázat určité teoretické předpoklady...“<sup>8</sup> Tato reakce je odpovědí na dopis německého básníka Reinharda Döhla, v němž ten navrhuje užívat naopak slova progresivní místo experimentální, neboť podle něj je slovo experimentální zprofanované natolik, že ho nelze použít. Stejný pocit mají však básníci a překladatelé Bohumila Grögerová a Josef Hiršal naopak ze slova progresivní, které je pro ně v socialistickém Československu pouhou frází. Tato polemika naznačuje mnohé z toho, co je pro tuto poezii příznačné – a sice hledání společného jazyka, který není zastřen ani množstvím asociací a možných konotací, ani zbytnělou společenskou konvencí či nánosy z roviny politicko-ideologické.

K experimentu jakožto pokusu se váže určitá nejistota výsledku. Na tuto „nedokonalost“ poukazuje přívlastek otevřená. Experimentální poezie znamenala nastolení chaosu, z něhož se teprve měla zrodit nová estetika, nové formy. Vytvořila určitou průrvu, meziprostor zkoumání a hledání. „Moderní experimentální literatura sídlí jako dříve v oblasti mezi tradovanou přirozenou a pravděpodobně budoucí umělou poezií, takřkajíc v oblasti post-umění, a současně i v oblasti před-umění,“<sup>9</sup> píše Reinhard Döhl, podle nějž jazykové struktury a postupy musí být metodicky prozkoumány přede-

---

*akce, hlas*. S. 22.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>8</sup> HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B. *Let, let*. 2. vyd. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-311-4. S. 465.

<sup>9</sup> DÖHL, R. Neúplná zpráva (Experiment s jazykem) In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 44.

vším kvůli nim samým.

Zkoumání jazyka a jeho možností má široký záběr – je vymezeno racionality a iracionality, od permutací k básním-výkřikům. Teoretik umění Abraham A. Moles stojí na racionálním pólu a ve své teorii permutačního umění představuje budoucí dílo jako mnohotvárné, jehož předmětem bude vyčerpávat všechny jeho nevyužité možnosti. „Svou tvůrčí imaginaci klade nyní umělec spíše do bohatství variací než do souhlasu s nějakou realitou, od níž se moderní senzibilita čím dál víc osvobozuje.“<sup>10</sup>

V teoretických úvahách (např. u Harolda de Campose<sup>11</sup> i u Umberta Eca<sup>12</sup>) se objevují zárodky pojetí díla jakožto otevřené struktury, které později rozpracoval právě italský teoretik umění Umberto Eco. Podobně jako Reinhard Döhl i Haroldo de Campos vidí opodstatnění nalezených forem v nich samých a posouvá myšlenku ještě dále. „Vytvořená forma má smysl sama o sobě, jako více nebo méně dokonalé a dokončené dílo: v tom spočívá otázka úspěchu, měřítko hodnocení určitého uměleckého předmětu.“<sup>13</sup> S Ekem se dále shoduje v názoru, že dílo už není statické, ale je v pohybu a klade tak nároky na naše vnímání a myšlení. „Správné: chápat dílo na postupu jako dialektiku. Mylné: paralyzovat, abychom pochopili.“<sup>14</sup>

Schématu vnímání musila být rozbita. Vedlo-li nás naše obvyklé vnímání k tomu, že jsme hodnotili nějakou formu vždycky jen tehdy, pokud se nám prezentovala jako něco dokonalého a uzavřeného, musily být vynalezeny formy, které v protikladu k tomu nikdy nedovolí, aby si naše pozornost odpočinula, nýbrž se jeví pokaždé jinak.<sup>15</sup>

Dnešní člověk chce rychle porozumět a chce rovněž, aby i jemu bylo rychle porozuměno. /.../ Pro rychlou komunikaci je vhodnější televizor než dopis, rozhlas rychlejší než tisk. Lidské jazyky jsou ve stadiu formálního zjednodušování. Často v jediném slově dovedeme vyjádřit obsah celé věty.<sup>16</sup>

Poezie tohoto druhu si kladla za úkol přizpůsobit se dynamice vnímání, zasáhnout čtenáře rychle a celistvěji především skrze zrak a sluch.

<sup>10</sup> MOLES, A. A. První manifest permutačního umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 58.

<sup>11</sup> CAMPOS, H. de. A obra da arte aberta. In *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos de 1950-1960. Ed. H. de Campos. São Paulo: Atelié editorial, 19. S. 28-31.

<sup>12</sup> ECO, U. Programované umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 14-19.

<sup>13</sup> CAMPOS, H. de. Od fenomenologie skladby k matematice skladby. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 80.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>15</sup> ECO, U. Programované umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 15.



Proto vznikaly básně založené na simultánnosti vizuálního, auditivního, někdy i taktilního vnímání.

Podle švýcarského básníka Eugena Gomringera, otce evropské konkrétní poezie, je nejjednodušší možností, jak vytvářet poezii založenou na slovu, konstelace,<sup>17</sup> kterou „vynalezl“ roku 1952. Jde o seskupení několika slov, buď vedle sebe nebo pod sebou, která mezi sebou vytvářejí vztahy vyplývající převážně z jejich konkrétní přítomnosti ve stejném prostoru, a nikoli z propojení syntaktickými prostředky.

Například Gomringerova konstelace, která následuje, pracuje s jazykovou rovinou hláskovou a je svým způsobem prototypem básně umělé poezie.

#### **Příloha č. 1.: Eugen Gomringer: konstelace**

Zdroj: LEVÝ, J. Doslov. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 240-241.

---

<sup>16</sup> GOMRINGER, E. Od verše ke konstelaci. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 46.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 48.

erde  
eder  
eerd  
eedf  
efed  
edfe  
fede  
deef  
eefd  
eeuf  
feeu  
uefe  
efeu  
ueef  
fuee  
ufel  
fleu  
luef  
lfue  
ulfe  
fule  
ulft  
flut  
luft

V řadě 24 permutací na písmena obsažená ve slovech erde a luft se kromě koncových bodů ještě na některých dalších místech této řady objevují smysluplná

slova, např. efeu (břečťan), flut (záplava); tyto verše nabývají významu sémantického, označujícího. Některé z dalších permutací mají silné hodnoty expresivní, dané mnohdy asociacemi s některými slovy, asociacemi ovšem velmi labilními a proměnlivými od čtenáře ke čtenáři; např. feeu, luef, ulfe atd. Tedy zde se uplatňuje jen význam pragmatický, plynoucí ze situačního vztahu vnímatele k textu. Toto kolísání významové platnosti je pak součástí významové hodnoty této kreace jako celku.<sup>18</sup>

Báseň se stává polem vztahů. Hra se slovy a jeho elementy v rovině fonetické a grafické vytváří energetické pole napětí mezi významem a „nepsmyslem“ a jejím smyslem je „ukázat“ na jazyk, na „živou“ povahu jeho imanentní struktury. Báseň vyzývá člověka, jehož vědomí je organizováno především skrze jazyk, aby se zapojil do hry a aspoň na okamžik se osvobodil od zažitých ustanovených významů. „Dnešnímu člověku slouží svým objektivním charakterem hry a básník jí slouží svým zvláštním nadáním k této činnosti.“<sup>19</sup> Poezie se tak stává činností, akcí, přenosem energií.

Básník určuje v konstelaci rozsah pole a naznačuje jeho možnosti. Čtenář se účastní této hry, jejíž pravidla krok za krokem sleduje. Konstelace je mezinárodní a nadnárodní, je nepřeložitelná, jedinečná. Je to realita sama o sobě a není to žádná báseň o ničem. /.../ Konstelace není žádný formální ani tematický koncept. Konstelace je výzva.<sup>20</sup>

Takováto báseň zabraňuje „ulítnutí“ do světa konotací, asociací, aluzí a vzpomínek, vyvolaných byť jen jediným slovem, a vede vnímatele k materialitě slova, jež je drcena, skartována, aby byla znovu skládána. Zamezuje zastavení a paralyzování, abychom pochopili, je pohybem, je kolovrátkem „odříkávání“ a „zaříkávání“. Je vhozeným záchranným kruhem člověku ve světě informačního chaosu. Je krátkou meditací – čtenář vnímající tuto báseň na okamžik rozevívá tok významů a interpretací a vkládá do něj minutovou mantru, jež očišťuje mysl a chrání před šílenstvím. Můžeme ji chápat jako takové západní haiku.

## II. CESTY K JAZYKU

### 1. Linie experimentu

---

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>19</sup> GOMRINGER, E. Od verše ke konstelaci. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 48.

Experimentální poezie vědomě navazuje na podněty rozpracované avantgardními hnutími první poloviny 20. století a zároveň je reviduje. Lukáš Bílek píše, že tato poezie sice pracuje s podobnými principy, ale jejich užití je jiné. Zatímco avantgardní hnutí podle něj usilují o rozšíření sémantické nosnosti jazyka, experimentální poezie naopak směřuje k oprošťování od významu<sup>21</sup>.

Básníci nové poezie se na rozdíl od avantgard, které proklamují zpřetrhání vazeb s minulostí, odvrhnutí všeho starého a jakési povstání z ničeho, přiznávají ke svým vzorům; chápou a zároveň ospravedlňují své snahy jako „výsledek vývoje forem“.<sup>22</sup> „Nová poezie je zdůvodněna vývojově a historicky.“<sup>23</sup> Jejich návaznost na předchůdce však podléhá určitým kritériím týkajícím se způsobu práce s jazykem.

Za přerыв a počátek něčeho nového jsou obecně považovány dadaismus a futurismus. Brazilský konkretista Augusto de Campos však stanovisko kriticky přehodnotil a bod zlomu posunul do roku 1897, kdy vyšla básnická skladba *Vrh kostek* od francouzského básníka Stephana Mallarmého<sup>24</sup>. Toto dílo je pro celou experimentální poezii zásadní.

Mallarmé na základě zkušeností z poslechu symfonické hudby napsal báseň, jež je unikátní svou originální kompozicí. Poprvé učinil účastníkem básně bílou stránku papíru, která je spolutvůrcem tím, jak náhodně zasahuje do textu.

Papír intervenuje pokaždé, když obraz sám od sebe zaniká nebo se vrací, tedy akceptuje, že budou následovat další, a jelikož se tu – jako jinak vždy –

nejedná o pravidelné rytmy nebo verše – spíše o prizmatické rozčlenění myšlenky, okamžiku, kdy se objeví elementy, jejichž spoluúčín rovněž trvá – tísni se text v jakési duševní inscenaci na rozličných místech, v blízkosti či vzdálen od latentní vůdčí myšlenkové niti, a to z důvodů věrohodnosti.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 48.

<sup>21</sup> BÍLEK, L. S. 3.

<sup>22</sup> CAMPOS, H. de. Od fenomenologie skladby k matematice skladby. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 80.

<sup>23</sup> GOMRINGER, E. Od verše ke konstelaci. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 47.

<sup>24</sup> AGUILAR, G. M. *Poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*. [online]. [cit. 2010-03-9]. Dostupné z: <<http://books.google.com/books?id=0Mk5CnL615EC&printsec=frontcover&dq=gonzalo+moisés+aguilar+poesia+concreta&source=bl&ots>>. S. 64.

Zvýznamnění či poukázání na pozadí či prostředí textu (bílá barva, prostor, mlčení) dodalo básni novou dynamiku. Slova se částečně záměrně, částečně náhodně vynořují a zase zanikají v prostoru.

Básník nechal nahlédnout do své dílny a uveřejnil metodu, podle níž postupoval. Netají se ani tím, že jeho „vynálezy“ jsou určitým kalkulem. Obsah textu a jeho grafická podoba korespondují, posilují se navzájem. Význam básně je vepsán do její struktury, jež je od něj neoddelitelná. Hierarchii významových motivů určuje typografie. Umístění slov v dolní nebo spíše horní části stránky, má být signálem ke klesnutí či stoupnutí hlasu při hlasitém čtení (báseň-partitura byla skutečně scénicky provedena jako skladba pro více hlasů v divadelním studiu manželského páru Autant–Laura v Paříži)<sup>26</sup>. Jiří Pechar v doslovu *Vrhu kostek* píše, že vlivem symfonické hudby vzniká forma založená na syntéze volného verše a básně v próze. Do poezie se tak dostává polyfoničnost myšlenky, která je podstatou hudebnosti tak, jak ji pojímá Mallarmé, a veršová eufonie je čímsi elementárnějším a méně podstatným.<sup>27</sup>

Pro evropské experimentální básníky je inspirativní dále dadaismus, který zproblematizoval samu existenci umění a pracoval s náhodou, nonsensem a oralitou, viz zvukové básně (Lautgedichte) Kurta Schwitterse a Raoula Hausmanna. A futurističtí básníci jako Marinetti, Chlebnikov, Majakovskij, Apollinaire („jako vize, ne jako realizace“).<sup>28</sup> Vracejí se k dílu Christiana Morgensterna, Andreje Bělého, Gertrudy Steinové, Jamese Joyce, Ezry Pounda.

Dílčím způsobem navazují i na surrealismus, který je však podroben ostré kritice především (a opět!) ze strany brazilského hnutí Noigandres. Gonzalo Moisés Aguilar píše, že surrealismus považovaný tehdejší kritikou za avantgardu *par excellence* konkretisté odmítají. Aguilar cituje Décia Pignatariho, který píše, že surrealismus a dále ještě expresionismus jsou naprostými opaky toho, oč jde konkretistům<sup>29</sup>. Podle Harolda de Campose, člena skupiny Noigandres, zůstal surrealismus a jeho metoda automatického psa-

---

<sup>25</sup> KRIWET, F. Rozklad literární jednoty In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 164.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 165.

<sup>27</sup> PECHAR, J. Zašifrovaný odkaz. In *Faunovo odpoledne a jiné básně*. MALLARMÉ, S. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 105.

<sup>28</sup> PIGNATARI, D. Nová poezie: konkrétní. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 77.

<sup>29</sup> AGUILAR, G. M. S. 65.

ní uvězněn v osidlech určitého „konvenčního“ žargonu.<sup>30</sup> Konkretisté izolují jazyk, osvobozují ho, a tím uvolňují skutečné dosud „zakleté“ a neznámé energie.

Z mimoevropských literatur jsou experimentální básníci ovlivněni především literaturou japonskou a čínskou, přičemž zásadní roli sehrál esej Ernesta Fenollosy „Čínský písemný znak jako básnické médium“, který vyšel na počátku 20. století díky Ezru Poundovi.

## 2. Prolínání principů jednotlivých uměleckých disciplín

Aguilar ve své práci hodnotí 19. století především jako století hudby a hudebních inspirací v literatuře (symbolismus), kdežto avantgardy první poloviny 20. století podle něj znamenaly, řečeno Poundovými pojmy, přechod od melopéie (převaha hudby) k fanopéii (převaha obrazu).<sup>31</sup> Jazyk uměleckého díla se proměnil – první změny nastaly ve výtvarném umění a hudbě, neboť jejich jazyk je abstraktnější s svobodnější.

Jazyk literatury je spojen se sdělením, s informací. Jak uvádí Lukáš Bílek:

Materiálem poezie, píše Chalupecký, jsou slova, slova na rozdíl od tónů či barev bezprostředně spjatá s tím, čemu se říká teorie naší civilizace a co bychom také mohli nazvat diskurzem ve foucaultovském smyslu. Tento diskurz je přitom zároveň více i méně než jazyk. Jazyk je znakovým kódem. Kontinuita civilizace, o níž mluví Chalupecký, je pouze zdánlivě kontinuitou slov, ve skutečnosti je kontinuitou, či spíše diskontinuitou diskurzu, jímž je užívání jazyka kódováno a překódováno v určitých formacích.

Je ale i literatura takovou diskurzivní formací? Foucault sám nechává tuto otázku otevřenou. Řekl jsem, že diskurz je nejenom více, ale i méně než jazyk. Vzhledem ke své komplexní znakové povaze jazyk nikdy mocí diskurzu zcela nepodlehne. Literatura tuto komplexitu vždy znovu aktualizuje. Vedle konvenčního, symbolického významu jazyka využívá i jeho ikonického a indexového aspektu, na který upozorňuje například Jakobson, a rovněž jeho aspektu materiálního, smyslového.<sup>32</sup>

Jazykový znak má oproti jazyku výtvarnému či hudebnímu širší po-

---

<sup>30</sup> CAMPOS, H. de.

<sup>31</sup> AGUILAR, G. M. S. 207.

<sup>32</sup> BÍLEK, L. S. 2-3.

tenci. Zvýznamněním určité roviny – grafické, zvukové – může jazykový znak přesáhnout k obrazu, k objektu nebo naopak pozbýt svou „objektivní“ materialitu ve prospěch jiné – stát se zvukem, „zpěvem“, gestem.

Vzhledem k tomu, že v evropských jazycích souvisí mluvené slovo a jeho zápis na úrovni hláska/písmeno, právě na této úrovni souvisí také nejzřetelněji básnický a výtvarný projev: konstelace z písmen se stávají současně jevem zvukové instrumentace i výtvarné kompozice. Fonická poezie izoluje zvukovou stránku jazykového materiálu a tóny lidské řeči se stávají vlastně prvky svébytné hudební složky. Naopak ve výtvarných konstelacích se tvary a linie písmen stávají prvky výtvarného projevu. Výtvarný výraz se přibližuje jazyku tím, že pracuje s konvenčními, již hotovými znaky (např. s typy psacího stroje). Autorovým dílem je pak vlastně jen „syntaxe“, rozestavení znaků v čase a v prostoru.<sup>33</sup>

Inspirováni tendencemi v hudbě a výtvarném umění hledají experimentální básníci nové cesty k autonomní básnické kompozici. Opouštějí linearitu verše, tradiční syntax a umísťují označující do prostoru. Proto také mimo jiné autoři „Prvního stanoviska k mezinárodnímu hnutí“ užívají pojem prostorová poezie, neboť slovo prostor zahrnuje „pojmy času, struktury, energie“.<sup>34</sup>

Z oblasti výtvarného umění zajímá experimentální básníky geometrická abstrakce a konstruktivismus, jehož představitelé pracují výhradně s geometrickými prvky. Je pro ně podstatné vytvoření napětí v obrazovém prostoru, kterého je dosaženo vzájemným působením jednotlivých forem a jejich barevností. Záměrem je vyloučit skutečnost a zkonstruovat novou estetickou realitu. Básníky inspirují například Calderovy mobily (pohyblivé, vyvážené konstrukce z drátů a lehkých barevných kovů, které se pohybují při každém závanu vzduchu), později op-art a Vasarélyho tzv. unités plastiques.

Z oblasti hudby odkazují především na skladatele Antona Weberna, žáka Arnolda Schönberga, objevitele kompozice s dvanácti tóny. Dále na konkrétní hudbu i seriální kompozice Karlheinze Stockhausena a jeho žáků. Pod vlivem nově vznikajícího akčního umění a happeningu vstupují i básníci do prostoru fyzicky. Odříkávají, vyhrkávají, koktají své básně.

Poezie je „kontaminována“ novými principy současného umění a

<sup>33</sup> LEVÝ, J. Doslov. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 241.

<sup>34</sup> První stanovisko mezinárodního hnutí. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 98.

vznikají nové druhy:

poezie konkrétní: pracuje s jazykem jako s materiálem, vytváří z něho struktury a předává informaci především estetickou;

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

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

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

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

poezie kybernetická, seriální, permutacionální, verbofonie atd.<sup>35</sup>

U „tradiční“ linearitu zůstává naopak Max Bense se svou teorií textu. Definiuje text jako „něco, co se dělá s jazykem, tedy z jazyka“,<sup>36</sup> který přináší informaci o jazyce. Text má statistický význam. „Je-li však estetický proces statistickým procesem, jenž vede k zvláštní třídě informací, k estetické informaci, pak má to, co nazýváme textem, již šanci stát se estetickým výtvozem.“<sup>37</sup> Estetická informace má podle něj trojrozměrný charakter, tedy stejně jako jazykový znak, a sice pragmatický, sémantický a syntaktický. Vzniká tak podle něj trojrozměrný estetický komunikativní prostor.

V článku „Text a kontext“ píše, že text je estetizován zvýrazněným využíváním určitých prvků či postupů, inspirovaných jak principy hudebními, například textové fugy či jazzových postupů, tak literárními, textové figury odkazují na klasické rétorické prostředky (monology, dialogy), textové formy zase pracují s postupy klasických literárních druhů (lyrika, epika, drama). Bense dělí texty do několika typů. V tzv. randomovských textech

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 98-99.

<sup>36</sup> BENSE, M. Text a kontext. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 29.



jde o statistické porušování kontextů, texty mají hádankovitý, zlomkovitý charakter. Jsou náznakem textového tachismu, tzn. odmítnutím uvědoměle tvořené formy. Tzv. smíšené texty využívají princip montáže a syntetizují úryvky hovorové řeči, reklamního jazyka, vědeckého jazyka či čisté poezie. Nakonec tzv. redukované texty jsou texty složené z pouhých substantiv nebo sloves.

Zcela specifické postavení má ve vztahu k poezii architektonický design. Básníky experimentální poezie je možné rozdělit na básníky-solitéry, kterým experiment umožňuje otevření nových možností v hledání vlastního výrazu, a básníky-teoretiky, kteří se cestou experimentu snaží dobrat nových možností poezie jako takové, vypracovat teorii nové formy a skrze včleňování poezie do moderní technizované společnosti posilovat její vztah k umění. Architektura je vnímána jako vnější kulturní forma, jež má potenci skutečně propojit umění a společnost, avšak pouze pokud se vlivem konkrétní estetiky promění její jazyk. Brazílský konkretista Décio Pignatari v článku „Konkrétní umění: předmět a cíl“ zmiňuje fakt, že mnozí z básníků jsou studenty architektury („tedy dekoratéry, krajináři nebo kresličiči“)<sup>38</sup> a zdůrazňuje nutnost vzájemného propojení. „Po potlačení verše čelí konkrétní poezie mnoha problémům prostoru a času (pohybu), které jsou společné stejně tak vizuálním uměním jako architektuře, nemluvě o nejavantgardnější, tj. elektronické hudbě.“<sup>39</sup>

Nová poezie klade nové nároky na čtenáře. Vyžaduje od něj aktivní přístup. Aguilar zastává názor, že vnímatel bez předchozího poučení o krizi verše a ideogramu nemůže konkrétní báseň náležitě pochopit.<sup>40</sup> Proto se teorie a metoda stávají (nejen v literatuře) součástí díla, aby byly jakýmsi návodem a mohlo tak dojít k oboustranné komunikaci, k meziakci, k přenosu energie, jež je cílovým záměrem. Rychlejší komunikace se dosáhne, pokud bude pochopen proces „konzumace“, který báseň potřebuje, a interpretace i porozumění zůstanou stranou.

Podobné úskalí si uvědomují i čeští autoři Bohumila Grögerová a Josef Hiršal v roce 1968, kdy se umělá poezie začíná vyčerpávat.

---

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>38</sup> PIGNATARI, D. Konkrétní umění: předmět a cíl. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 84.

<sup>39</sup> Tamtéž, s. 84.

Konkrétní poezie je ojedinělá i nesnesitelná v tom, že ji provází bohatá a propracovaná teorie přesahující mnohdy samotné umělecké artefakty. Je tomu tak patrně proto, že se konkrétní poezie vzdala obsahovosti. Je příliš ‚otevřená‘, a potřebuje proto ‚otevřeného‘ čtenáře. Kdo není dostatečně teoreticky připraven, konkrétní báseň nevyčutná. Jeho čtenářské zkušenosti nepostačí k tomu, aby básni porozuměl. Pokud ji neodloží hned, hledá nějaký skrytý klíč k pochopení – podobně jako neinformovaný divák před abstraktním obrazem se ptá, co vlastně obraz představuje. Když žádný kód, žádný obsah nenajde, odloží báseň, zavrhne obraz a neví, proč nepochopil.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> AGUILAR, G. M. S. 235.

<sup>41</sup> Let, let. S. 844.

## ■ ■ EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE V ČESKOSLOVENSKU

- proč nás vlastně vůbec zaujal literární experiment? V první řadě překvapivostí a novostí, o to nespornější, čím víc jsme znaveni šedi většiny naší konvenční, formálně zastaralé, myšlenkově bezzubé literární produkce; tím, že nedbá dosavadních vžitých forem a žánrů a vytváří cosi v prostoru mezi jednotlivými typy, ba dokonce disciplínami, zatímco tady se lpí na všem ustáleném: když lyrika, tak přírodní nebo milostná, když román, pak s dějem, začátkem i koncem, prostě zařadit se, nevyčuhovat; nejpřitažlivější je pro nás však patrně způsob, jak nová poezie nakládá s jazykem; hledí na něj jako na materiál v jeho čisté podobě. Slovo se osamostatňuje, získává na váze a vytváří kolem sebe prostor. Pro nás tu vzniká možnost morálního požadavku: nezneužitelnosti. A proto nás literární experiment mocně láká - <sup>42</sup>

V Československé socialistické republice, kde je ztížen přístup k jakýmkoli informacím, knihám a literární provoz je podřízen idejím KSČ, se vytváří jakési ghetto autorů zabývajících se experimentem. Domácí scéna postupně ožívá. Umělci mezi sebou „komunikují“, neboť experiment prosakuje do všech uměleckých oblastí – literatury, výtvarného umění, hudby – a narušuje tak hranice mezi jednotlivými disciplínami.

Pro autory za železnou oponou představuje estetika experimentu, která je zaměřena na jazyk jako takový, příležitost, jak se vymanit z jazykové demagogie a vytvořit si pro sebe určitý prostor svobodné tvorby založené na principu hry a náhody. Hrou s jazykem však nejen osvobozují výrazové možnosti jazyka, ale také objevují absurditu a grotesknost světa, v němž žijí, takže určitým způsobem zůstávají stále spjati s „realitou“, s pozadím komunistické ideologie. V zemi, kde vládne cenzura, nemohou být jejich díla tak docela „sama za sebe“. Některé texty jsou zakázány (např. logický text „budete-li, postavíte-li a budete“ z *JOB-BOJE*, který autoři Hiršal-Grögerová ve-

---

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 325.

řejně recitují až v roce 1968) a postaveny do pozice společensko-kritické vzdor autorskému záměru. Touha vymanit se docela z dosahu zneužitelnosti a angažovanosti jazyka (i tvorby) vede především Jiřího Koláře k radikálnímu posunu od jazyka k obrazu.

Dalším důvodem zájmu je to, že otevřená povaha experimentu rozrušuje nároky na striktní podobu a rozlišování jednotlivých literárních žánrů. Připouští čistě náhodnou „lidskou“ dimenzi, která tak rozrušuje zkostnatělost formy i obsahu. Vpádem experimentu se otevírají nové „myšlenkové“ prostory pro autora a (modelového) čtenáře. Někteří básníci reflektují soukromou i společenskou dimenzi. Josef Honys na jedné straně vytváří texty, které slouží pouze jemu, jsou soukromou hrou bez nároku na efekt a srozumitelnost, na druhou stranu dělá například texty určené čtenářům „zblblým“ vyplňováním kdejakých dotazníků a staví před ně svůj dotazník týkající se jejich osobního, vnitřního života. Vybízí čtenáře k účasti podobně jako například tzv. soutěže Ladislava Nebeského, jež mají podobu herního návodu a čtenář je veden k tomu básně spoluvytvářet. Takové jsou také návody Ladislava Nováka nebo akční aiody/akční deník Vladimíra Burdy. Čtenář se stává aktivním účastníkem, má právo na svobodnou volbu.

Básníci apelují na nejednoznačnost a nevysvětlitelnost tvorby i díla důrazem na sepětí racionální i iracionální složky tvůrčího procesu. Zdeněk Barborka pracuje s textem, jehož povaha vzniku odpovídá například přirozeným procesům vznikání, zanikání a zdůrazňuje moment náhody, která může změnit autorův racionální předem stanovený záměr. Vladimír Burda kombinuje umělé operace (variace, permutace) se spontánní asociací.

## 1. *JOB-BOJ*

Informace o teorii i praxi experimentu v zahraničí zprostředkovává dvojice iniciátorů Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Díky svému pracovnímu místu má Grögerová od roku 1960 přístup k časopisům a novinám prakticky z celého světa. Ze svého osobního zájmu je pročítá, většinou ručně

přepisuje a překládá. Nečte pouze o literatuře, ale také o umění a o nových poznacích ve vědě, např. o kybernetice. Dozvídá se o

vpádu vědy a vědeckého, či dokonce technického myšlení do literatury. /.../

Jako průvodní rys se tu projevuje zvláštní objektivita a nezájatost; dobrý autor však i tady prosadí svou osobnost, výlučnost a originalitu – <sup>43</sup>

V roce 1961 přiváží hudební skladatel Vladimír Šrámek čtyři čísla nejagresivnějšího a nejprogresivnějšího západoněmeckého čtvrtletníku *Okamžik, časopis pro trend a experiment* (Augenblick, Zeitschrift für Tendenz und Experiment) z roku 1960, jenž začal vycházet roku 1958 a jehož vydavatelem je Max Bense ze Stuttgartu, vedoucí katedry filozofie a teorie věd na Vysoké škole technické a tvůrce tzv. statistické estetiky. Na zadní straně jednoho výtisku byl inzerát na revue stuttgartské pracovní skupiny při Vysoké škole technické pro výzkum komunikace a pedagogiku *Základní studie, časopis pro kybernetiku a základní studie* (Grundlagenstudien, Zeitschrift für Kybernetik und Grundlagestudien).

Zastánci nové poetiky se dozvídají, že kolem časopisu *Okamžik* se pod vedením Benseho zformovala tzv. stuttgartská skupina experimentální či konkrétní poezie.

Bohumila Grögerová se společně s Josefem Hiršalem pouští do tvorby vlastních textů.

Některé vytváříme podle systematiky Maxe Benseho (gramatické, logické, stochastické texty a intertexty), u jiných vymýšlíme metody a postupy sami (vznik textu, přísloví, partitury, portréty, mikrogramy, koacerváty, syngamické texty a objektáže). Vlastně spíš vynalézáme než básníme. Systémy jsou však otevřené a pohyblivé. Uvnitř si neklademe hranice, naopak, děláme si co největší prostor. Je to královská zábava, jako bychom otvírali klece a vypouštěli na svobodu ptáky - <sup>44</sup>

Tyto texty z období 1960-1962 shrnuté pod názvem *JOB-BOJ* (vydány v knižní podobě až v roce 1967) sehrály významnou úlohu. Básnická tvorba Hiršala a Grögerové představuje podle Jany Padrty „u nás zatím ojedinělou důslednou orientaci k světovému proudu tzv. umělé poezie. Poezie není

---

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 296.

<sup>44</sup> Tamtéž, s. 317.

v jejich pojetí v zásadě nikdy ochotna zcela podřít sémantický smysl řeči a písma vizuálně-plastickým formám.“<sup>45</sup> A dodává, že právě vizuální uspořádání básně důsledně podřizují sémantickému smyslu básně, vizuální reprezentace pro ně není prioritou. Jejich přístup je příbuzný například s brazilskou skupinou Noigandres.

Sbírka *JOB-BOJ*, jejíž název je zkratka Josef–Bohumila–Bohumila–Josef, zároveň odkazuje na biblického Joba a na Boj.

*JOB-BOJ* pro nás není v žádném případě jen hrou ani žádnou módní nebo konjunkturální kreací již také proto, že v době jeho vzniku byla pro nás tato – „móda“ – zcela neznámá a nepřipustná, a co se týče konjunktury, tu nebude mít tato sbírka textů nikdy. *JOB-BOJ* jsme psali jako reakci na období kultu osobnosti, hru jsme úmyslně postavili proti tehdejší vážné slavnostnosti, stejně jako vtip proti prázdnotě a bezobsažnosti stalinské kultury. Chtěli jsme udělat něco, co by bylo naprosto nezneužitelné, rozumíš, Magnusi?<sup>46</sup>

Tolik z dopisu Grögerové Hansi Magnusi Enzensbergovi.

V doslovu sbírky autoři píší, že jde v podstatě o vzorník možných postupů při tvorbě umělé poezie a uvádějí hlavní důvody, kvůli kterým se vůbec do tohoto radikálního pokusu pustili. Zajímá je jazyk nejen jako nástroj (oba překládali), ale také jako materiál sám o sobě. Chtěli si vyzkoušet jeho možnosti (především povahy absurdní a groteskní), „ukázat jeho přednosti i vady a provést nepřímou kritiku jak jeho estetiky, tak jeho schopností reprodukčních“.<sup>47</sup> Dalším důvodem byla snaha poukázat na zprofanování jazyka v oblasti veřejné i umělecké. „Dokázat, že moment morálního zneužití řeči je nutno hledat především v oslabování jejích komunikačních možností /.../“.<sup>48</sup> Naznačit tak vztah literárního kýče a politického násilí.

Až dalšími důvody byla snaha zapojit do tvorby aspekty, které byly určující pro některé básníky v zahraničí jako například zkoumání výtvarného působení slova, sbližování matematiky, logiky, lingvistiky a poezie, průzkum metod výtvarného umění a hudby a jejich aplikace v poezii. Některé texty jsou aplikací teorií Maxe Benseho či v Čechách velice oblíbeného básníka Helmuta Heissenbüttela.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 512.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 489.

<sup>47</sup> *Job-Boj*. S. 129.

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 129.

## 2. Oživení kulturního života

Hiršal a Grögerová obstarávají většinu přednášek, vedle nich také Jiří Kolář a Ladislav Novák, který je zván mladými brněnskými autory (hlavně Jiřím Valochem) přednášet na tamní filozofické fakultě, kde je o experiment velký zájem.

První přednáška výše zmíněné dvojice nazvaná „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“ se koná 20. prosince 1962 v Klubu umělců Mánes.

Teoretický úvod, k němuž bylo použito mnoha studií, esejů, manifestů a statí Abrahama A. Molesse, Maxe Benseho, skupiny Noigandres, Helmuta Heissenbüttela, Reinharda Döhlha, Pierra Garniera, autorů Vídeňské skupiny a jiných, se protáhl téměř na hodinu. Pak přišly promítané ukázky: konstelace, textpartitury, konkrece, permutace, realizace a variace, po nich čtené ukázky od Achleitnera, Benseho, Heissenbüttela, Artmanna a Rühma.<sup>49</sup>

V roce 1963 se Mánesu koná další přednáška „O poezie přirozené a umělé“.

Joska hovořil opět o Benseho statistické estetiky, z níž prakticky všechny tyto pokusy vycházejí, a o východiscích francouzské Garnierovy skupiny, shrnutých v Prvním manifestu mezinárodního hnutí. Pak jsem uváděla praktické příklady konkrétní poezie s komentáři; šlo hlavně o práce brazilské skupiny Noigandres, vizuální kreace Garnierovy a o texty Heissenbüttelovy, částečně již přeložené do češtiny. První půlku večera jsme uzavřeli vizuálními texty Novákovými a svými vlastními, které dr. Nerad promítal epidiaskopem. Po přestávce si posluchači poslechli ukázky fonetické poezie z magnetáku: Novákova Nočního chodce, Nápravníkovu Entropii I a Ilse Garnierové Poème-action v konfrontaci s konkrétní a elektronickou hudbou Pierra Henryho a Mauricia Kagela -<sup>50</sup>

V roce 1965 připravila Grögerová přednášku o fonetické poezii za pomoci Milana Nápravníka. Představila ukázky od Raoula Hausmanna, Kurta Schwitterse, Pierra Garniera, Ilsy Garnierové, Franze Mona a Ladislava Nováka.

---

<sup>49</sup> *Let, let*, S. 373.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 425.

Josef Honys zve Hiršala přednášet také do Ústí n. Labem. Tam se v roce 1966 koná přednáška „O nejnovějších směrech světového umění – Permutacionální umění a statistická estetika“. O pár dní později je v Památníku národního písemnictví přednáška „O nových druzích poezie – Světová auditivní a vizuální poezie“, která je součástí cyklu *Literatura 66*, v rámci něhož jsou představovány oblasti tvorby dosud tabuizované.

Na konci 1965 se koná ve Viole autorský večer Grögerová–Hiršal–Ladislav Novák. Na tomtéž místě je 1. dubna 1966 zahájen večer nazvaný *Bestiárium* (podle stejnojmenné kreace rakouského básníka Ernsta Jandla), kterého se účastní osobně i francouzský básník Henri Chopin. V průběhu dvou hodin jsou představeny ukázky z hudebních děl Johna Cage, Luigiho Nona. Poté jsou pouštěny nahrávky fonetické poezie Mona, Heidsiecka, Garniera či Chopina. Pro velký úspěch byla pořízena i zkrácená rozhlasová verze večera. Reakce jsou i v tisku, v kritice *Lidové demokracii* se píše, že jde o pořad,

v němž je okruh pozornosti zaměřen na samotný jazyk, jenž je nástrojem poezie i prostředkem odhalování nových neobvyklých souvztažností, funkcí i významů. /.../ Ve scénáři a překladu B. Grögerové a J. Hiršala se tu dociluje nové významovosti slov, věcí i faktů, grotesknost nezvyklých vazeb překvapuje i zostřuje naši pozornost, objektivace uměleckého jazyka je tu dováděna až na nejzazší mez a stává se tu novou estetickou kvalitou a hodnotou...<sup>51</sup>

Poznámky k nové poezii či její praktické ukázky se začínají objevovat také v časopisech (*Plamen, Světová literatura, Knižní kultura, Tvář, Výtvarná práce, Dialog, Impuls*) a novinách jako *Rudé právo* nebo *Literární noviny*. Protože čeští autoři mladší i starší generace nemají šanci svá díla publikovat knižně, jako je tomu „na Západě“, přichází redaktor Jindřich Chalupěcký v roce 1967 s nápadem otiskovat jejich texty ve *Výtvarné práci*.

Přestože iniciátoři této poezie nevystupují s oficiálním programem, vyvolává jejich činnost reakce autorů odlišného ražení a dochází k „neplánovanému“ veřejnému přehodnocování. Centrem polemických výpadů se stává

---

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 648.



tisk. Například v *Kulturní tvorbě* vychází článek Karla Kostrouna reagující na stať z *Tváře*, kde se J. Hiršal s B. Grögerovou krátce vyjadřují k básnické tvorbě nedávné doby a hodnotí ji jako „vzňelou, nepůvodní a inflační oficiální poezii stalinského a těsně postalinského období“<sup>52</sup>. Jsou obviněni ze sektářství a ze záměru rozhodovat o tom, co je správné a co ne. Kostrounovi uniká smysl nové poezie, je v zajetí pohledu deformovaného režimní politikou „služebnosti“ a pozbyl víry v „čisté“ (či jiné) tvůrčí záměry.

V *Literárních novinách* v roce 1967, kdy už se pomalu začíná uvažovat o vyčerpanosti umělé poezie, vítá vstup nové poezii na českou scénu Zdeněk Pešat. Jan Padrta upozorňuje na to, že jsou autoři jako Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Jiří Kolář, Vladimír Burda, kteří mají doma pět let nepublikované sbírky, jež představují zásadní příspěvky k experimentální literatuře.

Vydání publikací se nakonec zdařilo. J. Hiršal a B. Grögerová od roku 1962 uvažují o vydání Benseho *Teorie textů* (vyšlo v roce 1967) a hlavně o antologii světové experimentální poezie. V následujících letech shromažďují ukázky od autorů z celého světa a v roce 1967 vychází antologie *Experimentální poezie*, k níž volně přináležejí sborník manifestů a teoretických textů *slovo, písmo, akce, hlas* s podtitulem *k estetice kultury technického věku* vydaný v tomtéž roce. V roce 1968 se podařilo též prosadit vydání knihy *JOB-BOJ*.

V roce 1967 začínají Hiršal s Grögerovou připravovat antologii ryze českých autorů, jež má mít název *Vrh kostek*. Přináší ukázky z tvorby Jiřího Valocha, Zdeňka Barborky, Ladislava Nebeského, Jaroslava Procházky, Vladimíra Burdy, Ladislava Nováka, Běly Kolářové, Bohumily Grögerové, Emila Juliše, J. Hiršala – B. Grögerové, Josefa Honyse a Jiřího Koláře. Tento sborník však již nestačil vyjít. Srpnová invaze ruských vojsk přerušila veškeré plány. Vydání se uskutečnilo až roku 1993.

---

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 523.

### 3. Kontakty se zahraničím

Nerozlučná dvojice iniciátorů navázala zpočátku především kvůli výše zmíněné antologii světové experimentální poezie písemné i osobní styky s básníky z celého světa a díky jejich teoretické i praktické aktivitě na poli experimentální poezie se ČSR v očích některých zahraničních autorů jevila v roce 1968 jako „mekka konkrétní poezie“.<sup>53</sup>

První kontakt navazují v roce 1962, a to hned s Maxem Bensem, kterému posílají též strojepis *JOB-BOJ*, z něhož je Bense nadšen. Doporučuje dalším básníkům, například Pierru Garnierovi či Haroldu de Camposovi, aby české básníky kontaktovali. Z důvodu velkého zájmu z české strany je navázán přímý kontakt s Helmutem Heissenbüttele, autorem *Knih textů* (Textbücher), který je již od Benseho informován o Josefu Hiršalovi.

Začátkem roku 1963 přichází francouzsky psaný dopis od brazilského básníka a překladatele Harolda de Campose, člena toho času již bývalé skupiny Noigandres.

Campos žádá o zaslání příspěvků z nové československé poezie do čtvrtého čísla revue *Invence* (Invenção), k němuž napíše úvod italský bohemista Angelo Maria Ripellino. Hiršal s Grögerovou posílají „Skleněnou laboratoř“ Ladislava Nováka, vlastní intertexty, koacerváty a vizuální texty z *JOB-BOJ* s francouzským klíčem a text mánesovské přednášky. Za příspěvky do *Invence* posílá Haroldův bratr Augusto de Campos, též člen bývalé Noigandres, tři exempláře kreace „Cubagramma“, již popisuje jako „báseň–plakát, jakýsi kubisticko–kubánský kabelogram, podmořské poselství na podporu revoluce Fidela Castra.“<sup>54</sup> V roce 1965 se do Prahy dostává slibované číslo *Invence*, kde je česká experimentální poezie představena jako hnutí.

Prostřednictvím Evy Fernandes, přítelkyně brazilských básníků, zvou Hiršal s Grögerovou do Prahy Harolda de Campose, jenž chystá cestu do Evropy. Ten přijíždí začátkem března 1964 na týdenní návštěvu doprovázen

---

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 822.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 405.

hudebníkem Júliem Medagliou. Campos dává interview do rozhlasu. V Máněsu má přednášku „Experimentální poezie a hudba skupiny Noigandres ze São Paula“, které se účastní i brazilský velvyslanec. Medaglia zase přednáší o avantgardní brazilské hudbě. Během svého pobytu Campos „napsal formou otázek a odpovědí pětistránkový článek o mezinárodní vizuální poezii obecně a brazilské skupině Noigandres zvlášť a my ho přeložili a předali k otištění redakci Výtvarné práce.“<sup>55</sup> Sami sestavili krátké interview o skupině Noigandres, které vyšlo v *Literárních novinách*.

Z ČSR dostává Campos mimo jiné Heissenbüttelovy *Knihy textů* (Textbücher) a vyžádanou fotokopii Mukařovského studie „Umění jako sémiologický fakt“.

Od roku 1962 si dopisují s francouzským básníkem Pierrem Garnierem, vydavatelem časopisu *Pismena* (Les Lettres), kterého znají již z brazilské revue *Invence*. Garnierova aktivita na poli experimentu je spjata s programem, jehož prostřednictvím hodlá propojit umělce celého světa. Garnier posílá do ČSR „projet de plan-pilote“ francouzské skupiny, jejíž členové François Dufrêne, Bernard Heidsieck, Antonio Pétronio, Henri Chopin, Pierre Garnier a jeho žena Ilse se zabývají nejen vizuálními kreacemi, ale především fonetickými skladbami (například *cri-rythmes* od Dufrêna z roku 1950, *sonies* od Garnierových z roku 1952). Vybízí české umělce, aby si ho prostudovali, připsali poznámky či výhrady, případně podepsali a stali se členy mezinárodního komitétu. To však skepticky odmítají.

Později posílá „Text-pozice I mezinárodního hnutí“ (Texte-position I du Movement International) vypracovaný na základě teorií a ve shodě se zásadami umělců z NSR, Anglie, Belgie, Brazílie, Francie, Holandska, Japonska, Švýcarska, který nakonec čeští konkretisté podepisují a stávají se tak právoplatnými členy mezinárodního hnutí.

Ze zahraničí dostávají informace v podobě sborníků a časopisů o konkrétní poezii, například německý *Sonda* (Die Sonde), *Disk* (Diskus),

---

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 447.

rakouský *Rukopisy* (Manuskripte), italský *EX*, anglický *P.O.T.H.*, francouzský *Pismena* (Les Lettres) a *Přístupy* (Approches), kanadský *Ganglia* (Ganglia). Ve všech těchto časopisech vycházejí zase příspěvky z české poezie společně s životopisnými údaji o jednotlivých autorech.

Ukázky z české tvorby jsou prezentovány v různých zahraničních publikacích (například kvůli ukázkám do knihy *Avantgardní hnutí: Kritická bibliografie* (Avant-Garde Movements: A Critical Bibliography) si londýnský publicista Chatterji vyžádal *JOB-BOJ*, české příspěvky jsou zařazeny v mezinárodní antologii Itala Spatoly) a na výstavách po celém světě. Například Hansjörg Mayer, vlastník malého nakladatelství experimentální literatury a grafiky – Edition H. Mayer – ze Stuttgartu, vytiskl k výstavě „Mezinárodní konkrétní poezie“ (Konkrete Poesie international) mapu s třinácti texty od třinácti autorů, jeden text je také z ČSR.

V roce 1968 je snažení odměněno „třešničkou na dortu“. V Paříži se koná výstava věnovaná prvním konkretistům, kde jsou zahrnuti i tvůrci z ČSR, která se tímto, jakožto země Východního bloku, „dostává do Evropy“. B. Grögerové a J. Hiršalovi se podařilo zprostředkovat aktuální dění do izolované země a aktivně se napojit na světové tendence.

#### 4. Otázka dalšího vývoje

V roce 1966 dochází na jedné straně doslova k explozi experimentálních časopisů, výstav, antologií, na druhé se vynořuje otázka, jak dál. Hiršal s Grögerovou vidí tři cesty – „zestručňovat a zhušťovat až k minimalismu, jako to dělá Gappmayr, nebo udělat za posledním písmenem tečku a tou tečkou se dostat do jiné dimenze, jako to učinil svou koláží Kolář, a konečně vymanit se z analýzy k nové, jiné syntéze – ale jaké?“<sup>56</sup> Píší *Typologii textů*, kterou pro sebe vyčerpávají možnosti experimentální poezie.

Otázka dalšího vývoje není pouze interním problémem, ale je předmětem mezinárodní diskuse. Symposia, kolokvia, přednášky konané za úča-

---

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 648.

sti autorů z různých zemí, především Evropy, kteří se všichni vezou na podobné vlně, jsou přátelskými setkáními, při nichž se řeší aktuální problémy umění a literatury.

V Alpbachu se roku 1967 koná sympozium *Problémy racionální estetiky*. J. Hiršal se seznamuje s mladým teoretikem Siegfriedem Schmidtem. Schmidt se také zabývá tvorbou, ale počítačové poezie. Jeho esej „Lyrika z počítače“ (Lyrik aus dem Computer) přeložila Grögerová s názvem „Člověk, stroj, báseň“ (celá kniha měla vyjít v roce 1969 v Severočeském nakladatelství v Liberci).

Jeho další esej „Strojová poezie“ si nad mechanicky sestavovanou poezií klade otázku po samotném pojmu umění. Autor esej uzavírá tím, že umění, jež vyloučí člověka, nemá smysl, ale pokud zaměstnává jeho myšlenky a vyvolává prožitky, má své oprávnění, ať je uděláno jakkoli.<sup>57</sup>

J. Hiršal a B. Grögerová cítí potřebu vydat se jiným směrem – „vzdát se fikce izolovaného slova“<sup>58</sup> a toto slovo znovu vrátit do kontextu a dát mu význam. Opět vzít „na sebe váhu osobní, neproměnitelné výpovědi, podléhající jak estetickým, tak etickým kritériím“.<sup>59</sup> U příležitosti výstavy Od koláže k asambláži v Norimberku v roce 1968 bylo pořádáno sympozium, v rámci něhož přednesli příspěvek „Koláž v literatuře“ a použili příklady ze své vlastní tvorby. Právě metoda koláže se stává jejich novým obzorem.

---

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 880.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 942.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 942.

## ■■■ BRAZILSKÁ KONKRÉTNÍ POEZIE

Hnutí konkrétní poezie v Brazílii se ustavilo v době kulturní revoluce, která nastala především díky proměně politické scény.

V Brazílii se chýlí ke konci Nový stát, Getúlio Vargas dočasně mizí z politické scény a rok 1945 tak znamená počátek ‚demokratického experimentu‘, jež po událostech nejrůznějšího druhu 1. dubna 1964 náhle ukončí vojenský převrat.<sup>60</sup> Mezi významné události patří nová Ústava z roku 1946, prezidentské období Juscelina Kubitscheka de Oliveiry (1956-1960) spojené s průmyslovým rozvojem a stavbou nového hlavního města Brasíliae.

Myšlenka na vybudování nového hlavního města v centru státu se zrodila krátce po roce 1822, kdy Brazílie získala nezávislost. Tato idea byla zapsána do ústavy roku 1891. V roce 1956 byl navržen zákon o vybudování hlavního města. Kubitschek vzal tento utopický plán vážně a realizoval nemožné. V polopustině se během tří let (od roku 1956 do začátku roku 1960) zjevilo ‚sci-fi‘ město, jehož architektura nekorespondovala s ničím, co bylo v Brazílii dosud postaveno.

Soutěž na projekt nového hlavního města vyhrál v roce 1957 brazilský architekt Lúcio Costa, který přizval ke spolupráci avantgardního brazilského architekta Oscara Niemeyera, žáka Le Corbusiera, a zahradního architekta R. B. Marxe.

Zakládající jádro města má tvar letadla (původní myšlenkou byly dvě osy ve tvaru kříže). Pomyslný trup letadla tvoří hlavní městská tepna, křídly jsou obytné čtvrti a v místě pilotní kabiny sídlí sektor vládních budov. Tato koncepce je nazvána pilotním plánem – znamená předvoj, jakýsi test a zároveň ‚ortodoxní‘ základ, z kterého budou moci vyrůstat nové ‚větve‘.

Pozoruhodná je struktura budov. Katedrála připomíná vigvam postavený z prohnutých žeber, Národní divadlo vypadá jako pyramidy s useknutou špičkou. Ministerstvo spravedlnosti sídlí ve skleněné budově ukryté uvnitř obřího betonového skeletu a nejslavnější stavbu – sídlo Kongresu – tvoří komplex čtyř budov: dva prosté mrakodrapy sousedící se dvěma budovami ve formě misek, z nichž jedna je obrácena dnem vzhůru.

---

<sup>60</sup> PICCHIOVÁ, L. S. *Dějiny brazilské literatury*. 1. vyd. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-322-0. S. 512.

Literární scéna tohoto období je přehlídkou zdánlivě protichůdných přístupů – „individuální a skupinové poetiky se soustavně prolínají, střídají se nejrůznější vlivy a vzpoury, najdeme na jedné straně básnický experiment chápaný jako sociální angažmá a na druhé straně angažovanost, která na sebe bere odtažitě hédonistickou podobu.“<sup>61</sup> Tvůrce však spojuje několik zásadních postojů – uvědomují si závazek vůči společnosti

a je to spíše generace kritiků nežli novátorů. Intelektuál je s to obsáhnout širší rozpětí disciplín a často v jedné osobě spojuje básníka s literárním kritikem, romanopisce se sociologem; otevírá se dialogu a také po něm volá. A nejen to; z bližší i vzdálenější minulosti si přisvojuje a ze současnosti vybírá to, co k ní promlouvá v pravém slova smyslu současně.<sup>62</sup>

Význam, který má pro nové generace slovo ‚moderní‘, či lépe řečeno ‚současný‘, pak vyvstává z mnohosti rozmanitých a protichůdných literárních projevů. Netkví v obsazích, ale v tom, jak se k těmto obsahům přistupuje. Z tohoto hlediska už neexistuje ideový rozkol mezi konkretistickým tvůrcem, který se v práci s jazykovým materiálem napohled dává unášet čitým hédonismem, postinformelním výtvarníkem, ‚folkovým‘ básníkem, filmařem vykreslujícím psychologii jedince i společnosti, strukturalistickým kritikem a angažovaným spisovatelem. Všichni totiž ve svém díle zkoumaný materiál podrobují kritice, odhalují zlořády či usilují o demystifikaci bez ohledu na to, zda vycházejí ze slova, historického údaje, sociálního faktu či politické události.<sup>63</sup>

Do popředí se dostává idea pokroku a otázka postavení zemí třetího světa. „Brazílie začíná být nahlížena v globálním měřítku a to v literatuře vede k znovuobjevení ‚lidového‘ a ‚populárního‘ /.../“<sup>64</sup> ovšem „z kulturního odstupu vzdělaných intelektuálů.“<sup>65</sup>

Brazílie v tomto pohledu rozhodně není izolovanou provincií kdesi na pomezí kultury. Je to země mimořádně otevřená všem novým objevům, módám či kulturním trendům z nejrůznějších částí světa. K Brazílii totiž patří velká kosmopolitní města typu Rio de Janeira a São Paula, stejně jako vzdálené a dosud neprobádané oblasti, avantgardní muzea stejně jako široké vrstvy negramotného obyvatelstva a žijí v ní lidé nejrůznějších barev a kultur. Současně se v ní přitom rodí umění, poezie, próza a v jistém smyslu i kritika, které jsou – jak kdysi prorokoval Oswald de Andrade – ‚exportním zbožím‘.<sup>66</sup>

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 513.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 513.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 513.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 514.

## 1. Stručná historie skupiny *Noigandres*

### 1.1. *Noigandres* a *noigandres*

Gonzalo Moisés Aguilar vidí v brazilské literatuře poválečného období (ale také například u Picassa, Eliota, Pabla Nerudy) dvě základní tendence. Na jedné straně návrat ke klasickým, pravidelným formám (oblíbeným se stává sonet), na straně druhé navazování na experimentální linii předválečné avantgardy.<sup>67</sup>

Nejdůležitějším skupinovým projevem tohoto období je tzv. generace 45 spojující básníky z různých koutů země, která s určitými výhradami inklinuje k oběma výše zmíněným přístupům.

Pětačtyřicátníci pokračovali v estetickém programu, který razili už sami modernisté (pozdní Mário de Andrade po futuristických orgiích roku 1922 předpovídal návrat k ukázněnosti a básnickému řemeslu), zároveň se ale ohrazovali proti ‚snadným modernistickým fintám‘ - vtípkování (*piada*), záměně slov, příliš prostoduchému asociování – a celé té ‚rozčilující farmakopoeii‘ modernismu (Sérgio Milliet) – a sami se v literatuře snažili slučovat univerzalistický pohled se zvládnutou veršovou technikou.<sup>68</sup>

Raná tvorba tří básníků–přátel – bratrů Harolda a Augusta de Camposů a Décia Pignatariho, kteří se seznámili v roce 1948 při studiu práv na Univerzitě v São Paulu –, je spjata s generací 45.<sup>69</sup> Básnické debuty Harolda de Camose *Hra o posedlém* (*Auto do Possesso*) a Décia Pignatariho *Kolotoč* (*O Carrossel*) vycházejí v roce 1950 v editorské sekci Clube de Poesia, který sdružuje básníky generace 45. Augusto de Campos vydává svou první sbírku *Král až na království* (*O Rei menos o Reino*) vlastním nákladem v roce 1951.

Rok 1950 je však zároveň rokem rozchodu s touto skupinou. Jejich snahy též navazují na avantgardu, ale činí z ne příliš vysoko ceněného experimentování důležitou součást tvůrčího procesu. Též kladou důraz na univerzálnost a propracovanost básnické kompozice, ale ze zcela jiného hlediska. Pociťují nutnost analyzovat jazyk a hledat nové formy.

---

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 514.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 514.

<sup>67</sup> AGUILAR, G. M. S. 159.

<sup>68</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 515.

<sup>69</sup> AGUILAR, G. M. S. 160.



O dva roky později zakládají vlastní tříčlennou skupinu s esoterickým názvem Noigandres. Toto slovo převzali přes XX. zpěv Poundových *Cantos* od provensálského básníka Arnauta Daniela. Jednou z jeho možných interpretací je – „zahnat nudu“ (afugentar o tédio).<sup>70</sup> Toto jméno figuruje podle Aguilara zpočátku jako emblém sebevydělení a symbolického vytyčení východisek. Je synonymem poezie ve vývoji, experimentování a společného básnického hledání.<sup>71</sup>

Důraz na kolektivitu a společné publikování dal vzniknout stejnojmennému časopisu–knize *noigandres*, který podle Aguilara ve skutečnosti nahrazoval publikování básnických sbírek.<sup>72</sup> Proto se také neobjevuje periodicky a nemá pevnou strukturu, jak to bývá u časopisů zvykem.

První číslo vychází v roce 1952 se „zakladatelskou“ básní „Rosa d'Amigos“ od Décia Pignatariho, v níž se mluví o spojenectví.<sup>73</sup> Fotografie<sup>74</sup> z tohoto období, na níž je uprostřed Pignatari od krku nahoru a kolem jeho hlavy z každé strany pouze hlavy bratrů Camposů z profilu vypovídá o trojdimenzionálním propojení tvůrčích snah, schopností a zároveň o tom, že hybatelem je právě Pignatari.

V roce 1955 vychází druhé číslo časopisu–knihy, které má zásadní význam.

Tady skupina poprvé použije termín ‚konkrétní poezie‘ s výrazem vypůjčeným z výtvarného umění, kde je užíván pro racionálně konstruované geometrické nefigurativní kompozice, v nichž jde o artefakt jako takový a nikoli o výpověď o ‚jiné‘ realitě, kterou artefakt případně zachycuje a přenáší.<sup>75</sup>

Pojem konkrétní poezie, jak píše Aguilar<sup>76</sup>, nahradil neutrální název Noigandres; sjednotil podle něj různé strategie předchozího období a zastřešil jasný program.

Druhé číslo *noigandres* přináší *Cyropedii aned vladařovo vychování* (Ciropédia ou a Educação do Príncipe) Harolda de Campose a především

---

<sup>70</sup> AGUILAR, G. M. S. 71.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 161.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>74</sup> Documentação e história. [online] [cit. 2010-03-15] Dostupné z:

<<http://www.artbr.com.br/casa/index.html>>.

<sup>75</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 542.

sbírku *bez básníka* (poetamenos) Augusta de Campose z roku 1953, jež představuje první celistvou sbírku konkrétní poezie.<sup>77</sup>

Je inspirována konceptem Klangfarbenmelodie (tón-barva-melodie) hudebního skladatele Antona Weberna a ideogramickou metodou založenou na kontrastu a konfrontaci jednotlivých složek. V témže roce u příležitosti výročí skupiny Ars Nova jsou vedle skladeb Weberna, Mahleho a Cozzelly předneseny (a simultánně promítány na stěnu) také tři básně z této sbírky.<sup>78</sup>

V tomto roce poprvé vycházejí teoretické články o nové poezii Harolda de Campose a Augusta de Campose. Zvláště Augusto zdůrazňuje korespondence mezi literaturou, výtvarným uměním a hudbou a možnosti vzájemného obohacení.

Dialog básníků s výtvarníky a hudebníky ukazuje na novou pozici jednotlivých uměleckých disciplín, které mezi sebou komunikují a stávají se mezioborovými. Aktivisté skupiny Noigandres podepisují manifest s názvem „Zlom“ (Ruptura) který sepsala skupina konkrétních malířů založená v São Paulu v roce 1952, v jejímž čele stál Waldemar Cordeiro (dalšími členy byli Charoux, Geraldo de Barros, Fejer, Leopold Haar, Sacilotto, Anatol Wladyslaw). V úvodu manifestu<sup>79</sup> poukazují na to, že doba se výrazně změnila, a proto se umělec nemůže vyjadřovat stejně jako dříve. Příznačným názvem je signalizováno přetrhání vazeb s dobou minulou a ohlášení vzniku nových forem. Výtvarníci propagují znovuoobnovení podstatných hodnot výtvarného umění jako jsou časoprostor a pohyb. Hájí uměleckou intuici založenou na jasných rozumových principech skýtajících možnosti praktického uplatnění. Chtějí, aby umění bylo přisouzeno právoplatné místo v rámci celkové duchovní práce současnosti, aby bylo chápáno jako bezprostřední nástroj k poznání pojmů a myšlenek.

Básníci navazují styky také s mladými brazilskými hudebníky z Escola Livre de Música.

---

<sup>76</sup> AGUILAR, G. M. S. 71.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 72.

<sup>78</sup> Sinopse do movimento de poesia concreta II. In *Teoria da poesia concreta*. S. 178.

<sup>79</sup> Manifesto Ruptura. 2. 8. 2010. [online]. [cit. 2010-03-20]. Dostupné z: <http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/manirup.html>.

Důležitou událostí je výstava v Muzeu moderního umění, která se koná v prosinci roku 1956 v São Paulu a odkazuje na Týden moderního umění z roku 1922. Jde o první veřejné vystoupení, kterého se účastní jak básníci vystavující své básně-plakáty, tak výtvarní umělci a sochaři. Básníci se takto nevysloveně hlásí k avantgardě a zároveň odmítají „údajně staromilské hrátky generace 45“.<sup>80</sup>

O rok později se výstava přesunula do budovy ministerstva kultury a vzdělání v Rio de Janeiru, kde měla živější odezvu doprovázenou polemikami. K trojici básníků se zde přidávají Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar, Wladimir Dias Pino. Z Rio de Janeira zase Reinaldo Jardim, José Lino Grünewald a Pedro Xisto. Reinaldo Jardim otevírá spolupráci konkrétní literární přílohu deníku „*Věstník Brazílie*“ (Jornal do Brasil), a tím poskytuje možnost celostátního šíření myšlenek hnutí.<sup>81</sup>

U příležitosti této výstavy vychází *noigandres* č. 3 (ke skupině se přidává Ronaldo Azeredo), který již nese podtitul „konkrétní poezie“. Je prodáván společně s časopisem *ad – arquitetura a decorace* (arquitetura e decoração) č. 20, který nahrazuje katalog.<sup>82</sup>

Ve čtvrtém, nejprogramovějším čísle *noigandres* z roku 1958, které je knihou-výstavou – má větší formát a obsahuje básně-plakáty, vychází „pilotní plán konkrétní poezie“ (plano piloto para poesia concreta), jakýsi amalgám teoretických postulátů.<sup>83</sup> Názvem „pilotní plán“ se na jedné straně podobá manifestu skupiny francouzských básníků v čele s Pierrem Garnierem, ale kromě připomíná pilotní plán nového hlavního města Brazílie.

Se zněním tohoto manifestu se neztotožňují Ferreira Gullar a Reinaldo Jardim. Vytýkají konkrétním hermetičnost, redukci básně na jazykovou techniku a především nedostatečnou snahu o propojení autora a čtenáře.<sup>84</sup> Rozcházejí se s touto poetikou a zakládají nové hnutí – neokonkretismus s koncepcí básně jako neo-objektu.

<sup>80</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 542.

<sup>81</sup> Sinopse do movimento de poesia concreta II. S. 179.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>83</sup> AGUILAR, G. M. S. 71.

<sup>84</sup> FRANCHETTI, P. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z: <<http://books.google.cz/books?id=JgogJ2uYKZYC&printsec=frontcover&dq=estudos+de+literatura+brasileira+e+portuguesa&source.>>. S. 265.

Podle Paula Franchettiho nejde o úplně nové hnutí, jde pouze o posun jednoho z konkrétních postulátů. Novostí je podle něj úsilí o to, aby čtenář vyvíjel konstruktivní fyzickou účast – tedy především neverbální postoj.<sup>85</sup> Neokonkrétní spolupracují s výtvarnými umělci – členem hnutí byl také Hélio Oiticica – a vzájemně se ovlivňují. Gullar kromě poezie píše kritické články o umění. Jako literární hnutí přetrvává neokonkrétnismus do roku 1961, jeho protagonisté se, jak píše Picchiová, uchýlí k angažované poezii populárního a jarmarečního ražení<sup>86</sup>. Pojem neo–konkrétnismus však dále označuje skupinu výtvarných umělců, sochařů a performerů (Hélio Oiticica, Amilcar de Castro, Franz Weissman, Lygia Clark, Cildo Merelles, Lygia Pape ad.), kteří od roku 1964 reagují na nové poměry ve státě (zhoršení dodržování lidských práv, cenzura, utiskování, zatýkání, mučení, vraždy).<sup>87</sup>

Prvním básnickým počinem byla tzv. kniha–báseň (livro–poema)<sup>88</sup> z roku 1959. Stránka papíru, na níž byla báseň, byla složena ve stylu origami. Čtenář rozbaloval báseň a nacházel jednotlivá slova. Podle Ferreiry Gullara spočíval problém konkrétních básní v otázce optické mechaniky – vizuální podoba konkrétní básně je podle něj nedostačující. Čtenář prý nevěděl, jak ji má číst a také proč, když ji vidí celou najednou. Podle Gullara mu kniha–báseň dává jasnější indicie, umožňuje mu větší míru účasti, zapojuje ho též fyzicky skrze ruku a také se stává skutečně vizuální – opouští pouhé vizuální schéma.<sup>89</sup> Neokonkrétní tak směřují ke skutečnému zhmotnění slova v živém prostoru a k materializaci ticha, pauzy, která vzniká než čtenář otočí stránku.

Dalším posunem jsou Gullarovy pokusy s dřevěnými deskami ve tvaru trojúhelníku nebo čtverce, z nichž vytvářel barevné krabice (inspiroval tak Hélio Oiticicu, který začal používat krabice místo obrazu). Uprostřed byla položena kostka, kterou musel účastník zvednout, aby si mohl slovo na spodní straně přečíst.

Vyvrcholením těchto experimentů je báseň „Pohřbená báseň“ (Poe-

---

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 265.

<sup>86</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 545.

<sup>87</sup> Kontextual. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z: <<http://www.kontextual.cz/cs/texts/1>>.

<sup>88</sup> Poesia visual: Antonio Miranda. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z: <[http://www.antoniomiranda.com.br/oesia\\_visual/ferreira\\_gullar.html](http://www.antoniomiranda.com.br/oesia_visual/ferreira_gullar.html)>.

<sup>89</sup> MARI, M. *Ferreira Gullar: poesia e artes visuais*. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z: <[http://portais.ufg.br/projeto/seminariodeculturavisual/images/pdf II Seminario/GT/12 marcel o mari.pdf](http://portais.ufg.br/projeto/seminariodeculturavisual/images/pdf%20II%20Seminarario/GT/12%20marcel%20o%20mari.pdf)>. S. 5.

ma enterrado), nesoucí přídomek „první brazilská báseň s adresou“, z konce roku 1959 zkonstruovaná na dvorku domu, kde bydlel Oiticica. Je to báseň, do níž účastník vstupuje celým tělem. Jde o místnost pod úrovní terénu, do níž se vchází po schodech. Účastník otevře dveře a vejde do básně, která má tvar krychle o rozměrech 2 x 2 m. Uprostřed místnosti je umístěna červená krychle o straně velikosti půl metru. Když ji účastník zvedne je pod ní menší krychle o straně velikosti 0,3 m. Pod touto je další bílá o straně 0,15 m, ta leží na zemi. Když se zvedne, tak si může účastník na spodní straně přečíst slovo „rejuvenesça“ (omládni).<sup>90</sup>

Páté číslo *noigandres* z roku 1960 má podtitul *antologie od verše ke konkrétní poezii 1949–62* a zrcadlí proces proměn celé skupiny, která již není soudržná.

Augusto de Campos plánoval vydat ještě *noigandres* č. 6, které mělo pojednávat o způsobu přednesu konkrétních básní profesionálními hudebníky. Číslo mělo představit současnou hudbu podobně jako dříve konkrétní poezii, ale k tisku nikdy nedošlo.<sup>91</sup>

Skupina Noigandres, jejímž dalším členem se stal José Lino Grünwald, opouští především vlivem politických událostí a sociálních změn ortodoxně pojatý plán konkrétní poezie a postupně přechází k širěji pojatému programu, a sice k tzv. invenční poezii (*poesia de invenção*). V roce 1960 skupina připravuje rozhlasový pořad „Invence ve vzduchu (*Invenção no Ar*)“, věnovaný avantgardní hudbě. O dva roky později zakládají vlastní časopis *Invence* (*Invenção*) (1962–66). V duchu otevírání nových cest se skupinou spolupracují Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie a Cassiano Ricardo. Dva posledně jmenovaní byli ze skupiny vyloučeni a zakládají vlastní hnutí nazvané Praxis.

## 1.2. Kontakty se zahraničím

Kontakty se zahraničními autory začaly nejprve prostřednictvím korespondence. Konkretisté si dopisují se svými velkými vzory jakými byli

<sup>90</sup> Jornal de Poesia: Ferreira Gullar. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z: <<http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>>.

<sup>91</sup> AGUILAR, G. M. S. 72.

Ezra Pound a Edward Estlin Cummings. Prostřednictvím dopisů prodiskutovávají estetické a ideologické problémy také například s Jeanem-Paulem Sartrem.

Prvním z trojice, který navázal osobní vztahy s evropskými umělci, byl Pignatari. Podnikl několik cest do Evropy. Navštívil Paříž, kde se setkal například se skladateli Pierrem Boulezem, Johnem Cagem, Edgarem Varèsem.

Kromě tohoto kulturního centra, na něž byla brazilská literatura vždy napojena, se podle Ferreiry Gullara<sup>92</sup> obrací pozornost jinam – k německému Ulmu, kde byla po válce založena škola, jež měla navazovat na školu Bauhaus zavřenou Adolfem Hitlerem v roce 1933. Jejím zřizovatelem byl žák této předválečné školy Max Bill.

Pignatari navštěvuje Ulm a seznamuje se s Eugenem Gomringerem, prvním evropským konkrétním básníkem, který v té době pracuje jako sekretář Maxe Billa. Objevuje, že tento švýcarský básník bolivijského původu začal ve stejné době jako brazilští básníci experimentovat s formou – odvrhl verš a vynalezl nový způsob organizace jazykového materiálu: – konstelaci. Tímto kontaktem se ustanovuje jakési mezinárodní hnutí. Roku 1956 zamýšlejí vydat společnou *Mezinárodní antologii konkrétní poezie* (Antologia Internacional de Poesia Concreta). Při příležitosti této zamýšlené, ale neuskutečněné akce přijímá Gomringer označení „konkrétní poezie“.<sup>93</sup>

Roku 1959 vydává Eugen Gomringer básně skupiny Noigandres v časopise *Spirála* (Spirale). V roce 1960 začíná vydávat sešity nazvané *Konkrétní poezie/Poezie konkrétní* (Konkrete Poesie/Poesia Concreta), kde píše o konkrétní poezii jako univerzálním jazyku naší doby. Dále vydává *Antologii konkrétní poezie* (Antologie Konkreter Poesie) představující šestnáct básníků – sedm jich pochází z Brazílie.

Roku 1959 a 1964 cestuje do Evropy také Haroldo de Campos a navazuje osobní kontakty s evropskými konkrétními básníky ze Španělska, Itálie, Německa, Francie či ČSR. Zároveň přednáší o brazilské literatuře. Představuje autory jako například Oswalda de Andrada, Guimarãese Rosu, Joãa Cabrala de Mela Neta a otevírá brazilskou literaturu (nejen) Evropě. S brazilskou kon-

<sup>92</sup> Artes Plásticas e a Comunicação na Contemporaneidade. Convidado: Ferreira Gullar. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=pyBijXljk48>>.

<sup>93</sup> Sinopse do movimento de poesia concreta II. S. 178.

krétní poezí seznamuje také japonského básníka Kitasona Katsueho, hlavního představitele avantgardní japonské poezie. S jeho účastí se koná roku 1960 výstava brazilské konkrétní poezie v Tokiu.

Brazilská poezie se stává žádaným „zbožím“. Ukázky z tvorby skupiny Noigandres jsou zveřejňovány v časopisech, jsou zastoupeny na mnoha výstavách po celém světě.

## 2. Krize brazilské i světové poezie

Paulo Franchetti nastiňuje problém nejen brazilské literatury v poválečném období, a sice vznikající propast mezi autorem a čtenáři. Píše, že především této otázce se věnuje Mezinárodní kongres spisovatelů uskutečněný v roce 1954 k 400. výročí založení São Paula, v rámci něhož vystoupili brazilští kritici Aderbal Jurema a Afrânio Coutinho a vytýkali brazilské poezii, že neodpovídá současné době, v níž dominuje technika. Básníci podle nich před novou situací nesmí uhýbat, ale musí ji vyjít vstříc. Franchetti cituje Coutinha, který zdůrazňuje:

Pokud jsou nové prostředky považovány za d'ábelská díla, utíkat a stranit se jich znamená opustit je ve prospěch d'ábla. Duch však není povolán k tomuhle, ale k tomu, aby nad principem temnoty zvítězil.<sup>94</sup>

Franchetti píše, že otázkou konkurence mezi uměním a kulturním průmyslem se v této době zabývá Antonio Candido. Podle tohoto dochází v Brazílii od třicátých let k nárůstu počtu vzdělaných lidí, a tím k rozšíření potenciálního okruhu čtenářů literatury. V padesátých letech se však podle něj objevují prostředky masové komunikace – zpočátku především rádio, které začalo vysílat rozhlasové pořady a příběhy na pokračování. „Čtenáři“, jimž nebyl dán dostatečný čas na to, aby „uvykli“ literatuře psané, byli strženi mluveným slovem a „jednodušším“ způsobem vnímání – poslechem. Kromě rádia se objevovala první kina a komiksy, jež byly spjaty zase s vnímáním vizuálním. V rozmezí let 1950–60 došlo podle Candida k masívnímu nárůstu ilustrovaných časopisů přinášejících fotonovely. V šedesátých letech podle něj začíná převládat televize se svým žánrem telenovely.

<sup>94</sup> FRANCHETTI, P. S. 254. („Se os novos meios se considerarem obras diabólicas, fugir, isolar-se deles, é abandoná-los ao diabo. Não é esse dever do espírito, mas sim vencer o príncipe das trevas.“)

Podle Candida, jak píše Franchetti, je nutno učinit dvě opatření – prvním je sblížení literatury a každodenního života a druhým naopak posílení její jedinečnosti a zamezení snadnému přístupu ze strany čtenářů.<sup>95</sup>

Řešením podobných otázek se zabývá kolem roku 1952 také básník João Cabral de Melo Neto, jeden z nejvýraznějších básníků generace 45, jehož tvůrčí postoje byly pro konkrétní hlavní domácí inspirační zdroj. Franchetti píše, že Cabral na této konferenci mluví o dvou druhých kompozice, které v jistém smyslu přejímá z Schillerovy typologie – jedna je založená na inspiraci a básník ji nachází, je pro něj událostí, druhá je jeho vynálezem, konstrukcí, výsledkem procesu tvůrčího hledání. Od těchto druhů kompozic se podle Cabrala odvíjejí dvě „rodiny“ básníků.<sup>96</sup>

Cabral navíc rozlišuje mezi dvěma epochami – ne-moderní a moderní. Tu první vidí jako epochu rovnováhy, kdy hlavním důvodem literární práce byla komunikace s publikem, oboustranné sdílení. Pravidla kompozice byla explicitní a univerzálně srozumitelná, zahrnovala spontánnost a inspiraci. Opakem tohoto je podle něj doba moderní, kdy básník zůstává opuštěn. Následkem narušené komunikace mezi autorem a publikem se podle Cabrala principy obou kompozic od sebe vzdalují a dostávají do slepé uličky. Kompozice založená na inspiraci vede k „žvatlání“, kompozice konstruktivní zase k „naprosté sebevraždě intimity“. Obě podle něj zabíjejí možnost jakékoli komunikace. Když rozhoduje o té, která se lépe hodí pro dnešní dobu, volí tu konstruktivní.<sup>97</sup>

Podobně jako Cabral vidí situaci Décio Pignatari v článku „O poezii orální a psané“ (*Sobre poesia oral e poesia escrita*)<sup>98</sup> z roku 1950, kde rozlišuje mezi dobou nemoderní – šťastnou a moderní. Pignatari vychází z myšlenek Georga Thomsona a popisuje problém z hlediska orální a psané tradice. Dokud básník–deklamátor (*o poeta-declamador*) promlouval k publiku, jež s ním bylo spjato stejným jazykem i obzorem zkušeností, docházelo k dokonalému porozumění všech významů odstíněných charakterem přednesu. S psanou poezií se podle něj publikum zmenšuje a básník vede osamělý monolog. Pignatari věří, že publikem se může stát list papíru, který umožňuje moderní-

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 254-255.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 256.

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 256.

<sup>98</sup> PIGNATARI, D. *Sobre poesia oral e escrita*. In *Teoria da poesia concreta*. S. 9.



mu básníkovi „transponovat“ za použití techniky – typografie orální básně do psané podoby s tím, že zůstanou zachovány všechny nuance, jaké by byly zřetelné při přednesu.<sup>99</sup>

Je zde tedy patrný náznak toho, že pro Pignatariho je báseň původně spjata s hlasem, případně zpěvem. Vidíme zde potřebu sloučit tuto ryzi poezii s novými technickými prostředky, které pro ni nemusí být záhubou, nýbrž mohou sloužit k jejímu „znovuzrození“ v nové podobě.

Ke kritice stávajícího stavu poezie se připojuje Haroldo de Campos, podle něhož je nutno „zapomenout“ na poetiku generace 45, kterou hodnotí v článku „Poezie a ztracený ráj“<sup>100</sup> (Poesia e paraíso perdido). Autor napadá používání pevně daných forem, které mají často vágní, nejasný obsah („Anonymní a neurčitý lyrismus, láska k pevně daným formám vágního /.../“<sup>101</sup>). Obviňuje básníky této skupiny z konvenčnosti a přízemnosti. Vytýká jim, že zůstávají ve svém „pohodlí“, nereagují (často z nevědomosti) na postupnost principů poezie, výtvarného umění a hudby. Nejen u Campose se objevuje požadavek toho, aby brazilský básník či umělec obecně hledal, zkoušel, vyvíjel se – měl by být tvořivý.

Campos se dále staví proti tvorbě „domácího ráje“ – proti takové podobě brazilské literatury, která se uzavírá do sebe, čerpá z brazilského prostředí, ale není schopna je přesáhnout. Cítí potřebu otevřít brazilskou literaturu světu – zbavit ji vlastností – „exotická“, „tropická“, „výjimečná“, s kterými je literatura, na rozdíl od laboratoří nukleární fyziky nebo filozofických spekulací, stále spojována.<sup>102</sup>

Kromě toho upozorňuje společně s francouzským hudebním skladatelem Pierrem Boulezem, jehož cituje, na nutnost propojení imaginace s logikou, která nesmí být nadále vylučována z tvůrčího procesu, neboť významně přispívá k organizaci díla.<sup>103</sup>

Sféra imaginace a logiky může připomenout dva druhy Cabralových kompozic. Přestože Cabral volí racionální „konstrukci“, je možné (či spíše nezbytné) pracovat z oběma přístupy, neboť k sobě v podstatě neoddělitelně

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>100</sup> CAMPOS, H. de. Poesia e paraíso perdido. In *Teoria da poesia concreta*. S. 24-27.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 25. (O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago /.../)

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 26.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 27.

patří a z jejich vyvažování vyvěrají „prameny básně a zdroje tvorby samé“, jak uvidíme v této práci.

V padesátých letech se v krizi ocitá nejen brazilská, ale i evropská poezie. Décio Pignatari v rozhovoru<sup>104</sup> z roku 1957 říká, že problémem brazilské poezie je provinčnost, chybí zde kritická reflexe, schopnost rozlišovat a posuzovat kvalitu děl. Zároveň tvrdí, že stagnace je až na „pár německých autorů“ (především Gomringera) celosvětová.<sup>105</sup>

Viděno s Bonnefoyem, Evropa se vzpamatovává z válečných hrůz.

Odkazem tohoto století, jež vidělo takto otřesenu lidskou nadějí, je především jeden úkol, absolutně prvořadý a bez předvídatelného konce: přemýšlet o překročení meze, k němuž došlo tak náhle, hledat, jak vrátit slovu život a důvěru a sílu. Tato meditace se musí stát naší přítomností.<sup>106</sup>

Ale co naplat, právě poezie je – v rovině ducha – poslední obětí ideologických agresí, těch drobných i těch vášnivých, a zároveň jedinou cestou, jak v hloubce, pod pohybem a protipohybem myšlení, znovu zahájit boj o slovo. /.../ Není shovívavým sněním, jež některé skutečnosti nutně činí nesnesitelným, ale luciditou, která předává odvahu.<sup>107</sup>

Ferreira Gullar vysvětluje přerýv roku 1950 jako reakci na hrůzy druhé světové války a na nestabilitu po světové hospodářské krizi. Nyní bylo podle Gullara heslem: zapomenout a začít znova. Vše, co bylo dříve, bylo podle něj označeno jako anachronismus.<sup>108</sup>

Nastupuje geometrická abstrakce, obnažování a zkoumání samotného materiálu, (zdánlivý) emocionální chlad. Umění hledá nové formy i obsahy, přičemž čelí novým výzvám. Podle neoavantgardních konkretistů, vyprovokovaných vpádem masových sdělovacích prostředků, je nutné přistoupit k věci zodpovědně a udělat rozhodný kvalitativní skok, jinak může být vše ztraceno. Celková krize je pro ně šancí.

<sup>104</sup> PIGNATARI, D. A. A exposição de arte concreta e Volpi. In *Teoria da poesia concreta*. S. 56-59.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 56.

<sup>106</sup> BONNEFOY, Y. *Eseje*. 1. vyd., Praha: Opus, 2006. S. 141.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 141.

<sup>108</sup> Artes Plásticas e a Comunicação na Contemporaneidade. Convidado: Ferreira Gullar. [online]. [2010-03-10]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=pyBijXlJK48>>.

### 3. *Paideuma* a organoforma

První impulzy k formulování programu přicházejí podle Aguilara od Pignatariho, který jako první uvažuje o strategii sebevymezení vůči předchůdcům a zároveň o využití prostoru stránky.<sup>109</sup> Význam slova strategie je pro způsob vymezení literární tradice, na niž Noigandres svými experimenty navazuje, klíčový. Strategie znamenala načrtnout takovou linii, která by zaštitila jejich postuláty i hledání, aby jejich pokusy nevypadaly „primitivně“ nebo jako „vaření z vody“.

Tento úkol byl pro brazilské konkretisty velmi důležitý, neboť se potřebovali jaksi „intelektuálně“ vymezit vůči světu – především Evropě. Dokázat svou schopnost kriticky a tvůrčím způsobem se vypořádat se všemi vlivy, které brazilská literatura vstřebala či byla nucena vstřebat.

Haroldo de Campos zastává názor, že poezie implikuje myšlenku pokroku ve smyslu kvalitativní proměny toho, co bylo. Vyrůstá podle něj z metahistorického kontinua, které staví vedle sebe Homéra a Pounda, Danta a Eliota, Góngoru a Mallarmého.<sup>110</sup> „Konkrétní poezie, tak jak ji chápeme, je výsledkem systematického studia forem, opřené o stále působící historickou tradici.“<sup>111</sup> Metodou, umožňující co nejrychleji se dobrat k tomu, co je v těchto dílech stále „nového“ a inspirativního, je podle něj kritika revidující minulá díla a vynášející na světlo to, co může být stále „živé“, otevřené a podnětné pro nové generace.<sup>112</sup>

Toto považuje za misi konkrétní poezie, která zároveň počítá s určitou nejistotou výsledku („dívá se zpřímá na básnické formy a pokouší se uhádnout kvalitativní vektor svého vývoje.“)<sup>113</sup>

K tomuto uvažování byli konkretisté inspirováni americkým básníkem, esejistou, překladatelem a literární teoretikem Ezrou Poundem, jenž psal o nutnosti stanovit rozdíl mezi „živou“ tradicí, a tou, která je vyčerpa-

<sup>109</sup> AGUILAR, G. M. S. 160.

<sup>110</sup> CAMPOS, H. de. Poesia e paraíso perdido. In *Teoria da poesia concreta*. S. 24.

<sup>111</sup> CAMPOS, H. de. Evolução de formas: Poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 51. („A poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa.“)

<sup>112</sup> CAMPOS, H. de. Poesia e paraíso perdido. S. 24.

<sup>113</sup> CAMPOS, H. de. Evolução de formas: Poesia concreta. S. 49. („/.../ olha de frente para as formas poéticas e procura divisar o vetor qualitativo de sua evolução.“)

ná, vyčpělá. („Nejlepší metoda jak studovat poesii a literaturu je metoda současných biologů, to znamená bezprostřední pečlivé zkoumání látky a neustálé porovnávání jednoho vzorku nebo ‚preparátu‘ s jiným.“)<sup>114</sup> Podle Frobeniovy teorie kulturní morfologie, kterou přes Pounda, jenž se ji pokusil aplikovat na poezii, konkretisté převzali<sup>115</sup>, je možné rekonstruovat určitou kulturu na základě zlomků.

Koncept „živé“ tradice a kulturní morfologie, byl podle Aguilara nahrazen vypracováním nového repertoáru, který konkretisté pojmenovali Poundovým pojmem *paideuma* (řec. učení). Šlo o „skupinu autorů, jejichž myšlenky slouží k obnově tradice“<sup>116</sup> neboli o „autory, od nichž se lze učit“. Tyto zdánlivě nesourodé autory spojuje experiment, hermetismus, fragmentárnost, práce v jazykové laboratoři. Osou výběru repertoáru bylo zrušení verše, hledání nového strukturního principu – využití prostoru stránky a ideogramické metody, tvůrčí práce s jazykovým materiálem.

Vektory potenciálního vývoje procházejí dílem Mallarmého, Pounda, Joyce, Cummingsa. Dalo by se shrnout, že základním „skrytým“ motivem těchto básnických děl je vypořádání se s rozpadem lineárního času na konci 19. století. Podobně jako Proustovo prozaické dílo s příznačným názvem *Hledání ztraceného času*, Nietzscheho téma mýtu věčného návratu, Bergsonova filozofie času a z ní vycházející jak Proustův „intuitivní proud vědomí“,<sup>117</sup> tak Joyceova kruhová kompozice ironizující možnost návratu k mýtickému času, experimenty Woolfové s přerušováním času vyprávění vpádem emocionálních stavů autorky i postav.

Koncretisté odmítají chronologické uspořádání archívu, stejně tak řazení podle –ismů či autorů.<sup>118</sup> Relevantní je pro ně pouze dílo.

V následující části vycházím z článků – „Mezníky–periferie–konkrétní poezie“<sup>119</sup> (Pontos–periferia–poesia concreta) od Augusta de Campose a „Umění otevřeného díla“<sup>120</sup> (A obra da arte aberta) od Harolda de Campose. Pokud je odkaz z jiného zdroje, uvádím ho v poznámce pod čarou.

<sup>114</sup> POUND, E. *ABC četby*. 1. vyd., Brno: Atlantis, 2004. S. 15.

<sup>115</sup> CAMPOS, H. de. *Evolução de formas: Poesia concreta*. S. 52.

<sup>116</sup> AGUILAR, G. M. S. 65.

<sup>117</sup> Marcel Proust. [online]. [2010-03-15]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Proust](http://cs.wikipedia.org/wiki/Marcel_Proust).

<sup>118</sup> AGUILAR, G. M. S. 65.

<sup>119</sup> CAMPOS, A. de. Pontos-periferia-poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 15-23.

V těchto dvou článcích oba autoři vytyčují „fragments“, z nichž vychází koncept konkrétní poezie, s tím, že každý z nich přistupuje k charakteristice z trochu jiného pohledu, takže se hlediska navzájem doplňují.

Je zajímavé, že sled, v jakém zmiňují jednotlivé autory a díla není jednotný (Augusto – Mallarmé, Pound, Cummings, Joyce; Haroldo – Mallarmé, Joyce, Cummings, Pound). Čtveřice autorů se objevuje i v jiných státech a opět v různém pořadí (například Augusto de Campos – Mallarmé, Joyce, Pound, Cummings<sup>121</sup>; Décio Pignatari – Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings<sup>122</sup>). Zřejmě na pořadí nezáleželo, důležitý byl pouze bod zlomu, a to Mallarmé.

Jak jsem se již zmínila v kapitole „Historický vývoj – linie experimentu“, staví Augusto de Campos na počátek básně *Vrh kostek*, v níž Mallarmé vynalezl zcela nový postup básnické kompozice. Význam tohoto objevu je podle něj srovnatelný s objevením seriálního principu v hudbě, jejíž základy položil Schönberg, propracoval Webern a teď podle něj slouží mladým hudebníkům jako je Pierre Boulez nebo Karlheinz Stockhausen k vytváření zvukových světů. (s. 15)

Postup použitý Mallarméem, který se pustil do experimentu, aniž by věděl, co z toho vzejde, pootevřel dveře dalším možnostem poezie. Hlavním přínosem jeho „verbofonovizuální partitury“, jak ji nazývá Pignatari<sup>123</sup>, je řečeno mallarméovskými – prizmatické rozčleňování ideje (subdivisões prismáticas da Idéia), kterou A. de Campos citovaný Hugh Kenner přirovnává k objevu jaderného výbuchu ve fyzice (s. 15), což je reakce, při níž se těžké jádro atomu rozdělí na dvě části, následkem toho se uvolní velké množství energie.

Pokud „vybuchl“ čas založený na příčině–následku, na před–potom, který vše držel pohromadě, slova začala poletovat ve „vesmírném“ prostoru stránky a jediné, co mohla vytvářet byla souhvězdí blízkých či vzdálených vztahů. Nic už je nepojilo. Básník se sice pokusil o řád, ale ten měl úplně

---

<sup>120</sup> CAMPOS, H. de. A obra da arte aberta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 28-31.

<sup>121</sup> CAMPOS, A. de. Poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 32.

<sup>122</sup> PIGNATARI, D. Arte concreta: Objeto e objetivo. In *Teoria da poesia concreta*. S. 37.

<sup>123</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In *Teoria da poesia concreta*. S. 61.

nový charakter. Soupeřil s hrůzou z chaosu, s přijetím úplné ne(do)vysvětlitelnosti a bílých míst otevřených různým rozuměním. Básník přiznává jaksi svou „nedokonalost“ a předává „žezlo“ čtenáři. „Báseň je tajemství, k němuž čtenář musí hledat klíč.“<sup>124</sup>

Mallarméův kompoziční postup vidí A. de Campos jako strukturu, která odpovídá principiálně gestaltu – je to celek, který je něčím více než jen souhrnem svých částí nebo něčím kvalitativně odlišným od každého jednotlivého komponentu. Stručně pojato,  $2 + 2 = 5$ . (s. 15)

Ke strukturaci básnického materiálu je podle A. de Camose resuscitována „funkční“ typografie, jež má schopnost účinně rozlišit proměny myšlenek, důležitost jednotlivých motivů a být dobrým návodem pro ústní přednes, na rozdíl od rutinně používané typografie, která je v tomto ohledu „impotentní.“ (s. 16)

Mallarmé zapojil do hry nejen prostor bílé stránky papíru, ale propojil textem obě stránky knihy, čímž vzniklo další napětí a posílila se dynamika. Campos to vidí tak, jakoby centrální přehyb byl jakýmsi stonkem a jednotlivé linky textu na obou stranách byli jeho větvemi se slovy-závažími. Proto také pojmenovává tuto báseň jako báseň–rostlinu (poema planta). (s. 16)

Haroldo de Campos Mallarméovu skladbu pojímá jako báseň–konstelaci (poema–constelação) či slovní růžici (rosácea verbal), jejíž kruhová organizace básnického materiálu podle něj ruší rytmickou výstavbu určovanou metrikou. Z této skladby se podle něj vynořuje jako prvořadý prvek rytmické organizace ticho, které se podobně jako v hudbě neméně podílí na celkovém vyznění skladby. (s. 28)

Mallarméova skladba je pro H. de Camose určitou obdobou Calderova mobilu, na němž se jednotlivé části navzájem zrcadlí a vlivem proudění vzduchu pohybují. Píše, že Mallarmé pracuje s tichem jako Calder se vzduchem, pro něhož je vzduch určitou formou náhody, která vstupuje do díla a uvádí ho do pohybu. (s. 29)

S odkazem na Husserla píše, že Mallarmé podniká fenomenologickou redukci básnického objektu. K bytnosti (eidos) Mallarméovy básně

---

<sup>124</sup> Stephane Mallarmé. [online]. [2010-03-12]. Dostupné z:

(„Vrh kostek nikdy nezruší náhodu“) se dospívá vyloučením okrajových témat a uzavorkováním „věci o sobě“ (jsoucna), která takto není vydělena, nýbrž postavena do závorek a opatřena ukazatelem. Teprve takto se pak stává hlavním předmětem zkoumání. (s. 29) Bytnost jsoucna/pravdy/ideje je pak zpřítomněna podobou díla, tedy ne jako něco dílčího, ale jako jedinečný celek složený z částí, který je jako takový neredukovatelný na jednotlivé části a jako celek oplývá hodnotou, již nelze vztáhnout k žádné dílčí části. Bytnosti ve formě struktury je inherentní tajemství (vesmíru).  $2 + 2 = 5$ .

Oba autoři zmiňují *Cantos* Ezry Pounda. Nejprve si stručně přiblížíme původ a podstatu jeho ideogramické metody, která konkretisty upoutala.

Konec 19. století je spjat s představou konce, dovršením či završením toho „starého“. Toto reflektuje Ezra Pound v tvorbě i kritice. Ve svém cyklu *Cantos* se pokouší „shrnout veškerou evropskou kulturní zkušenost, promístit ji s názory na ekonomiku, vývoj společnosti jako celku, přidat souvislosti s čínskou poezií a historií Spojených států amerických“.<sup>125</sup>

S narušenou linearitou se vypořádává jiným způsobem než Mallarmé. Různorodé motivy jsou strukturovány ideogramickou metodou, kterou odvodil z Fenollosova eseje „Čínský písemný znak jako básnické médium“. Tato práce vyšla díky Poundovi v roce 1914 a vyvolala velký zájem o čínské písmo, zvláště o ideogram – jeden z šesti typů znaků, nazývaný čínsky „*hui yi*“, což doslova znamená ‚setkání idejí‘ nebo ‚spojené ideje“.<sup>126</sup>

Oldřich Král píše, že ideogramy či piktogramy, představující pro Ernesta Fenollosu (a Ezru Pounda) tak obdivovanou radikální obrazovou zkratku skutečnosti, jsou založeny na principu apozice, juxtapozice a metonymické asociace. Jde o simultánní prezenci dvou objektů, které jsou v syntakticky otevřené shodě. „Principiálně zde neplatí, že něco nemůže být současně akcí a reakcí, subjektem i objektem, transitivem i pasivem, sem i tam.“<sup>127</sup> Takovéto postavení dvou věcí zakládá podle Krále něco nového.

Pro Pounda bylo určující to, že ideogram oproti pojmu jde přímo k věci, a také to, že „pravda není jedna“, ale vyjevuje se (minimálně) v dialo-

---

<[http://cs.wikipedia.org/wiki/Stéphane\\_Mallarmé](http://cs.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9)>.

<sup>125</sup> Pound. [online]. [2010-03-12]. Dostupné z: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ezra\\_Pound](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound)>.

<sup>126</sup> KRÁL, O. Tušová čára a čínský písemný znak: mytopoetická zápletka. [online]. [2010-03-12]. Dostupné z: <[http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/documents/Kr\\_l.pdf](http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/documents/Kr_l.pdf)>. S. 2.

<sup>127</sup> Tamtéž, s. 6.

gu. Pound popisuje „svou“ ideogramickou neboli vědeckou metodu takto:

Pověste obraz Carla Dolciho vedle obrazu Cosima Tury. S tím, že pan Patentovaný dává přednost prvnímu z těch dvou, se nedá nic dělat, ale můžete mu velice pádně zabránit, aby nevytvářel falešnou tradici výuky, pro kterou jako by Tura neexistoval nebo alespoň jako by neměl žádnou cenu či jako by jeho obrazy neodpovídaly nárokům. Obecné tvrzení je platné pouze ve vztahu ke známým předmětům nebo faktům.<sup>128</sup>

Podle Augusta de Campose je Ezra Pound Mallarméovým protipólem z hlediska povahy básnického slova. Mallarmé pracuje s magickým (palavra mágica), Pound zase s přesným slovem (palavra justa). Stýkají se však podle něj na poli struktury. Pound, jak píše Campos, při psaní svých *Cantos* vyšel také jako Mallarmé z hudby (fuga, kontrapunkt). Využil ideogramického principu juxtapozice fragmentů a propojil je v dialog protikladů. Celé *Cantos* jsou tak podle Campose jedním velkým ideogramem tlumočícím Poundovo vidění světa. (s. 20)

Haroldo de Campos vidí Poundovy *Cantos* jako otevřené dílo. Díky ideogramické metodě může docházet k neustálé interakci mezi jednotlivými myšlenkami, které se tak vzájemně kritizují a vytvářejí básnický celek, jehož kompoziční princip je podle Campose gestaltický, celostní. (s. 31)

Při práci s básnickým slovem se konkretisté inspirovali u irského romanopisce a básníka Jamese Joyce a amerického básníka, malíře, esejisty, dramatika Edwarda Estlina Cummingse.

E. E. Cummings je pro Augusta de Campose příkladem básníka, který propracovává ideogram a kontrapunkt v miniatuře, tedy ne na základě slov či idejí, ale skrze elementy slova. Pohrává si s jejich vizuální a zvukovou stránkou, do grafické podoby básně otiskuje její význam evokovatelný na první pohled. Pro Campose teprve zde vzniká ta pravá provázanost, dynamika a napětí protikladů. (s. 21-22)

Cummingsův způsob práce s písmenem přirovnává Haroldo de Campos pro změnu k Webernovi a hodnotí ho takto: „(Cummings) zaujatý slo-

---

<sup>128</sup> POUND, E. *ABC četby*. S. 23.



vem už od samotného fonému směřuje k otevřené básnické formě, přestože riskuje, že se vyčerpá v minutové básni, čele nástrahám stále ještě experimentální syntaxe.“<sup>129</sup>

Joyceovo dílo *Plačky nad Finneganem* (doslova znamená Finneganova pohřební hostina nebo také Finneganovo probuzení) je napsáno zvláštním jazykem, který sám autor nazval „jazykem řek“. Vyšlo (respektive jeho fragment) poprvé v roce 1924 pod názvem *Dílo ve vývoji* (Work in Progress, do češtiny tradičně překládáno jako *Dílo v zrodu*).

Augusto de Campos ho nazývá románem–básní, neboť podle něj slučuje jak lexikální násilí, tak i mallarméovský kompoziční postup jednoty, rozpadu a nové jednoty. Obě díla mají kruhovou strukturu – konec je začátkem. (s. 22)

Podle Harolda de Campose se Joyceovo dílo vzpírá lineárnímu čtení, je porózní a ze všech stran uniká uchopení. Každá verbofonovizuální jednotka je podle něj zároveň obsahem celého díla, mikrokosmos makrokosmu (z dnešního pohledu bychom ho mohli nazvat fraktálem, pojem fraktál byl zaveden v roce 1975). Organizační formou (tzv. organogramem) je podle Campose věčný koloběh života (*círculo vico-vicioso*) zpředměňující mnoho-dimenzionální plynutí bez konce (*fluxo polidimensional e sem fim*) – élan-vital. (s. 29)

Joyce vytváří slovní stříhy, které jsou schopny pojmout celek. Jak píše Pignatari: „.../ realizuje v každém ze svých proslulých slov-metafor malý verbofonovizuální ideogram (abych použil jeho výraz)“.<sup>130</sup> Jako příklad uvádí *silvamoonslake*, které je syntézou slov *silva* (odkazující na latinský původ slova) – les, *silver* – stříbrný, *moon* – měsíc, *lake* – jezero. Z kombinace těchto slov vzniká podle Pignatariho komplexní mentální obraz, který může být vyvolán také zvukovou realizací.

<sup>129</sup> CAMPOS, H. de. A obra da arte aberta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 29. [„(Cummings) interessado na palavra a partir do próprio fonema, orienta-se para uma forma poética aberta, embora a risco de esgotar-se no poema-minuto, frente aos percalços duma sintaxe ainda experimental.“]

<sup>130</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Pequena marcação histórico-formal. In *Teoria da poesia concreta*. S. 60. [„.../ realiza em cada uma de suas famosas palavras-metaforas um peque-

Kromě těchto čtyř autorů zvučných jmen (už přihlásit se k jejich odkazu je nadmíru zavazující), zmiňuje Augusto de Campos ve svém článku dadaismus a futurismus. Myšlenky těchto hnutí zůstaly podle něj v zárodečném stavu. Přínosem je dílčím způsobem například Marinettiho koncept „osvobozených slov“ – omezení slovního materiálu na substantiva a infinitivy s vyloučením adjektiv a radikální využití velké škály možností, jež skýtá typografie. (s. 18)

Dále uvádí Apollinaire, a to překvapivě ne v souvislosti s proslulými *Kaligramy*, ale s tím, že jako první pojmenoval prostorovou báseň slovem ideogram. Ideogram definoval, jak píše Campos, jako formu složenou z fragmentů, nahých myšlenek, které jsou propojeny nikoli logickou syntaxí, ale způsobem rozmístění v prostoru. V ideogramu, který bude obrazovou reprezentací tématu, vidí Apollinaire budoucnost a zdůrazňuje, že naše vnímání si bude muset přivyknout na synteticko-ideografický způsob, namísto „tradičního“ analyticko-diskurzivního. (s. 19)

„Kvalitativní syntéza“<sup>131</sup> výše zmíněných postupů jednotlivých autorů zakládá „určitou“ literární tradici, k níž se konkretisté hlásí, jsou tímto zakořeňeni. Z ní vyrůstá jejich strategie.

Je pravdou, že Mallarméovo prizmatické rozčleňování ideje, Poundova ideogramická metoda, Joyceova ‚verbofonovizuální‘ a Cummingsova slovní mimika vedou k novému kompozičnímu konceptu, k nové teorii formy – k organoformě – v rámci níž postupně mizí tradiční pojmy jako začátek–prostředek–konec, sylogismus či verš a jsou nahrazeny poeticko-gestaltickou, poeticko-hudební, poeticko-ideogramickou organizací struktury: konkrétní poezie.<sup>132</sup>

Konkrétní báseň má být tedy otevřenou verbofonovizuální strukturou vypracovanou na základě sloučení všech zmíněných principů. Organofорма, jak ji v citátu nazývá Augusto de Campos, je prvním stupněm hledá-

---

no ideograma verbivocovisual (para usar uma expressão sua)“]

<sup>131</sup> CAMPOS, H. de. Poesia e paraíso perdido. In *Teoria da poesia concreta*. S. 24. („uma síntese qualitativa“).

<sup>132</sup> CAMPOS, A. de. Pontos-periferia-poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 23. („A verdade é que as subdivisões prismáticas da Idéia’ de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação ‚verbivocovisual‘ joyciana e a mímica verbal de Cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria de forma – uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA.“).

ní nové formy, které bude předcházet nahrazení verše a gramatické syntaxe takzvanou prostorou syntaxí založenou na vztazích „oživených“ slov.

## 4. Transformace

### 4.1. Nová rytmika

Prvním zásadním bodem obrodného procesu je podle konkretistů zrušení verše, který neodpovídá požadavkům vizuální konzumace.

Verš: krize. Nutí čtenáře titulků (souběžnost) k falešnému postoji. Nedokáže se osvobodit od logických jazykových spojení: když se o to pokouší, pronáší adjektiva, neuvědomuje si už prostor jako podmínku nové rytmické reality a používá jej jen jako pasivního nosného prostředku, a ne jako vztahového strukturálního prvku. Je neekonomický, nemá schopnost soustředění a rychlého sdělení. Rozložil se v dialektice historické nutnosti a praxe. Toto je rána z milosti vedená kritickým vědomím: první ránu zasadil ve skutečnosti Mallarmé před 60 lety svým **Un coup de dés**.<sup>133</sup>

Po zrušení verše, respektive metriky, která zakládala rytmus, hledali konkretisté jiný ekvivalentní způsob, který by vyjádřil rytmiku – dynamiku, pohyb. Spojením času a nového elementu prostoru vynalezli časoprostorovou kompozici.

Konkrétní poezie odmítá aplikaci (*ideogramického*) postupu tak, jak to dělal Pound, a do ideogramu jako podstatný prvek básnické struktury zavádí prostor: tímto způsobem se vytvoří nová časoprostorová rytmická realita. Tradiční lineární rytmus je zničen.<sup>134</sup>

Tak jako se do takzvaných prostorových umění začlenil čas: pohyb (...), stal se v takzvaných uměních časových prvkem struktury (...) prostor.<sup>135</sup>

Místo tradiční gramatické syntaxe konkretisté vyhlašují prostorovou syntax založenou na rytmu jakožto vztahové síle mezi slovy rozmístěnými v prostoru.

<sup>133</sup> PIGNATARI, D. Nová poezie: konkrétní. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 76.

<sup>134</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Pequena marcação histórico-formal. In *Teoria da poesia concreta*. S. 60. („A poesia concreta, indo além da aplicação do processo tal como foi praticado por Pound, introduz no ideograma o espaço como elemento substantivo da estrutura poética: dêsse modo, cria-se uma nova realidade rítmica, espaço-temporal. O ritmo tradicional, linear, é destruído.“)

<sup>135</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Organização. In *Teoria da poesia concreta*. S. 86. („Assim como nas chamadas artes do espaço se introduziu o tempo: movimento /.../, nas chamadas artes do tempo /.../ o espaço passou a ser elemento qualificado da estrutura.“)

## 4.2. Praktické ukázky

Hledání rytmu, nové dynamiky se zpočátku děje vcelku subtilním „ozvlášťňováním“ tradičních básnických postupů. Práce se slovem-buňkou má podobu hry s jeho zvukovými, grafickými a významovými složkami. Korespondence mezi hláskami (v řeči konkretistů faktory blízkosti a podobnosti) vytvářejí slovní přesahy a narušují linearitu - podílejí se na „zprostorování“.

Pignatari v básni „Žakér a černošská prostitutka“ experimentuje na poli volného verše. Volný verš není svázán tradiční prozodii, umožňuje absorbovat různé prvky, jejich „vytříbenou“ kombinací vzniká osobitý rytmus. Pignatariho báseň má blízko k próze, skládá se z vět, které začínají velkým písmenem a končí tečkou. K próze odkazuje též užití přímé řeči vymezené uvozovkami. Ale právě určité uspořádání a rozdělení – dalo by se říci rozsekání či rozřezání „textu“ – vytváří kompozici básnickou. Jednou ze segmentačních metod je lomený verš. Ten se původně používal pro odseknutí dlouhého verše na další řádku; má tak blízko k přesahu (enjambement), jímž se modifikuje tempo, dynamika a melodie verše.<sup>136</sup> Jako významotvorný prvek byl lomený verš používán až později, například u Cummingsa. Jeho funkcí je zdůraznit pauzu či ticho, upozornění na změnu pohybu, zvýraznění určitých vnitřních rysů básně podobně jako to činí rým. Spoluvytváří dynamiku básně propojováním formy a obsahu.

Pignatari vytváří razantní zlom uvnitř slova:

É à hora carbôni-  
ca e o sol em mormaço  
entre sonhando e insone.<sup>137</sup>

[pracovně přeloženo: Je v hodině uhlíko- / vé a slunko v úpalu / na rozhraní  
snu a nespavosti.]

<sup>136</sup> ERBAN, K. Pausa v českém verši. [online]. [2010-08-04]. Dostupné z: < <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2799>>.

<sup>137</sup> CAMPOS, A. de. Poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 34.

Tento zlom organizuje slovní materiál. Ve druhém verši jsou tak nakumulovány samohlásky *a, e, o*, jejichž záměrné postavení směřuje čtenářovo oko k vnitřní „materiální“ stavbě trojverší. Pozornost je přesunuta na celkové uspořádání. Rozmístění jednotlivých hlásek – nejen samohlásek, ale i souhlásek – vytváří vnitřní strukturu založenou na jejich vztazích. Trojverší je provázáno graficky, zvukově i významově. Čtenář je nucen těkat, neustále usouvztažňovat jednotlivé složky a „konstruovat“ mentální obraz či ideu (řecky *idea* či *eidos* – původně vzhled, podoba, později myšlenka, nápad či záměr – souvisí s viděním – *eidein*) vloženou do básně.

Lomený verš, který narušuje plynulost, kombinuje Pignatari s veršem ukončeným.

Organizačním prvkem – sjednocujícím i oddělujícím jednotlivé části – je také jeden z veršů („Cansada cornucópia entre festões de rosas murchas.“ – Unavená nádoba rohu hojnosti mezi girlandami uvadlých růží.), který je refrémem a opakuje se třikrát.

Jako významotvorný prvek používá Pignatari typografii – zarovnání textu do bloku a dvou veršů zvlášť k pravému okraji (tedy na levý praporek), takže pozornost je přesunuta z levého okraje, kde verše tradičně začínají, na pravou stranu, k jejich konci a předělům. Kontrast dlouhého a kratinkého verše opět utváří specifickou dynamiku básně, vytváří opticky rytmus světla/stínu a evokuje tak žaluzie. Podporuje významový protiklad slov luz (světlo) a sombra (stín).

(Modêlo em repouso. Correm-se as mortaldas das persianas. Guillhotinas  
de luz  
lapidam o teu dorso em rosa: tens um punho decepado e um seio bebendo  
na sombra.  
Inicias o ciclo dos cristais e já cintilas).<sup>138</sup>

[pracovně přeloženo: Model odpočívá. Stáhnou se posmrtná roucha žaluzií.  
Světelné / gilotiny / tesají tvé poprsí tvaru růže: máš ut'atou pěst a jeden prs  
se napájí / stínem. / Zahajuješ cyklus krystalů a už se třpytíš.]

Soudržnost básně nepodporuje pouze hra se samohláskami a souhláskami, ale také opakování slov posilující, gradující význam a vytvářející určité napětí spojené s čtenářovým očekáváním. Klimax je v následujícím příkladě posílen tmezí (vlození slova mezi dvě části složeniny). Zde jsou vložena dvě slova v závorce.

É a hora do rio, o grosso rio que lento flui  
flui pelas navalhas das persianas,  
rio escuro. Espelhos e ataúdes  
em mudo destêrro navegam:  
Miras-te no esquite e morres no espelho.  
Morres. Intermorres.  
Inter (ataúde e espelho) morres.<sup>139</sup>

[pracovně přeloženo: Je hodina řeky, mohutné řeky, která pomalu plyne / plyne mezi břity žaluzií, / temná řeka. Zrcadla a rakve / plují v němém vyhnanství: / Zhlížíš se v záchranném člunu a umíráš v zrcadle. / Umíráš. Mezi umíráš. / Mezi (rakoví a zrcadlem) umíráš.]

V Pignatariho básni je zastoupena i slovní montáž (tzv. kufříkové slovo), která umožňuje simultánnost významů – „al-(gema negra)-cova“ – alcova (alkovna, ale též útočiště, skrýš, azyl), algema (pouta), gema negra (černý žloutek/jádro), negra cova (černá jáma/nora/hrobka).

Lomený i ukončený verš a zarovnání do bloku a na levý praporek používá ve volném verši také Haroldo de Campos v „Cyropaedii aneb vladařově vychování“. Při čtení vyniká zvukové prolínání jednotlivých souhlásek či slabik, které umocňuje slovní tok. Navíc se tak dostávají do souvislosti významy slov (např. educação/coração, os dados/do acaso).

---

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 34.

A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração  
Jogam-se  
os dados, puericultura do acaso e se procura aquela vértebra cervical de  
formato  
de estrêla ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo  
do amor.<sup>140</sup>

[pracovně přeloženo: Vladařovo vychování v Agedoru (imaginární místo vzniklé spojením *agir* = konat, působit a *dor* = utrpení) započíná výpočtem srdce. / Vrhnou se / kostky, nahodilá pediatrie a hledá se onen krční obratel ve / tvaru / hvězdy nebo zástavy s nápisy modlitebních řemínek omotaných na pravém předloktí: jasné znamení / lásky.]

Radikálnější posun k nelineárnímu zobrazení i jazykovému násilí je evidentní u Augusta de Campose. První sbírku „nových“ básní (slovo konkrétní bylo přijato až roku 1955) *bez básníka* (poetamenos) „vytváří“ v roce 1953. Je to první systematický pokus o sbírku básní bez verše. Campos v předmluvě<sup>141</sup> uvádí, že se chtěl v rámci poezie pokusit o Webernovu Klangfarbenmelodie. Tento druh hudební kompozice přinesl rozbití hudební linky či melodie tím, že její realizaci přerozdělil mezi několik nástrojů.

Campos nepracuje s tóny, ale s jazykovým materiálem – s větami, slovy, slabikami, písmeny. Témbr tónů je dán objektivními vlastnostmi jako je například výška či síla, u slov je definován graficko-fonetickým neboli, řečeno s Camposem, ideogramickým tématem. (s. 13) Básník používá šest barev (jde o barvy komplementární) s tím, že barva má podle něj naznačit tématické prolínání mezi jednotlivými slovy. (s. 13) Slova jsou tištěna v písmu futura bold, jež se stalo „programovým“ typem (nejen) brazilských konkretistů.

Typ písma futura bold, který konkretisté výhradně používají až do počátku šedesátých let, vytvořil v roce 1928 Paul Renner, člen Bauhausu, veden snahou redukovat jednotlivé typy písmen na základní geometrické tvary. Vzniklo jakési univerzální písmo bez příkras, úsporné a transparent-

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>141</sup> CAMPOS, A. de. Poetamenos. In *VIVA VAIA (Poesia 1949-79)*. 3. vyd. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. S. 13.

ní, disponující minimálními prostředky, které postačují ke srozumitelnosti.

Aguilar píše, že užití typografie bylo zpočátku, v ortodoxním období skupiny Noigandres, funkční a čtení bylo redukováno pouze na danou strukturu básně.<sup>142</sup> Později se využitím různé škály typů možnosti čtení rozšiřují. Volba písma je dána kontextem a textovou imanencí.<sup>143</sup> Typografie získává jiný smysl spojený s tendencí apelovat na vnímatele a také se stává jedním z prostředků hledání mezi znaku jakožto nástroje básnického jazyka.

Básně sbírky *bez básníka* jsou autorem určeny k přednesu, básník sám se distancuje. Tři z nich, jak bylo výše zmíněno, byly skutečně recitovány a doplněny vizuální projekcí – otevíraly se čtenáři/divákovi/posluchači tak, že je mohl vnímat všemi smysly. Původně snad měly být realizovány také jako barevné neóny, které by se rozsvěcely a zhasínaly podobně jako pouliční reklamy, ale z finančních důvodů (Campos vydal sbírku vlastním nákladem) z této realizace sešlo.

Camposovy básně připomínají Mallarméovy „metody“ z *Vrhu kostek*. Autor vychází z inspirace určitým typem hudební skladby, využívá prostor stránky k „hierarchizaci“ a postupování témat, jako dalšího významotvorného činitele zapojuje typografií. Výrazně novým způsobem však pracuje se slovy. Klade je vedle sebe nebo je ořezává a ze zbylých částí komponuje nová spojení. Díky prosté juxtapozici či vrstvení dochází k interakci myšlenek, které se tak vzájemně kritizují a zároveň osvětlují. Právě tyto postupy se skrývají pod pojmem ideogram tak, jak si ho adaptovali konkretisté. Jak píše Aguilar, pojem ideogram si básníci zvolili proto, že dovoľoval sjednotit různorodé experimenty počátečního období.<sup>144</sup>

Propojení je dosaženo barvami, které utvářejí určitou kompozici, a osvědčenými básnickými figurami – jako je paronomázie a eufonie založených na zvukové podobě hlásek.

Tyto principy lze vidět v následující básni.

#### **Příloha č. 2: Augusto de Campos: báseň-ideogram**

Zdroj: Campos, A. de. *VIVA VAIA (Poesia 1949-1976)*. S. 15.

<sup>142</sup> Tamtéž, s. 222.

<sup>143</sup> Tamtéž, s. 223.

<sup>144</sup> AGUILAR, G. M. S. 231.



lygia finge

rs ser

digital

dedat illa(grypho)

lynx lynx

assim

mãe felyna com ly

figlia me felix sim na nx

seja: quando so lange so

ly

gia la sera sorella

so only lonely tt-

|

Hlásky prvního slova této pseudomakarónské básně – ženského jména *Lygia* – můžeme zaslechnout také ve slovech z různých jazyků: *digital*, *illa(grypho)*, *lynx*, *felyna*, *figlia*, *felix*, *only*, *lonely* a jako slabiky *ly*, *gia* a písmeno *l*. Celá báseň je tak propojena a prosycena přítomností Lygie.

Podobně jako echa hlásek může fungovat i červená barva písmen. Množství červené v jednotlivých slovech může naznačovat nakolik je v nich Lygia přítomná. Plně je ve slovech *digital* a *illa(grypho)*, která evokují slovo *dactilógrafo* (psací stroj, písáček/ka, stenotypista/ka přepisující na stenografovacím a posléze psacím stroji či počítači záznam mluveného projevu) a ve *figlia* (italsky = dcera). Cele červená jsou slova *lynx lynx* (latinsky = rys ostrovid) a vertikálně rozdělené *ly gia*. Posledním písmenem *l* na posledním řádku se jméno vytrácí.

Výrazná červená barva je rozmístěna diagonálně, protéká našikmo básní a neustále tak strhává oko. Je kombinována hlavně se zelenou. Střední část básně prosvěcuje žlutá a v samém středu dominuje latinské slovo *felix* (= kočka, mužské křestní jméno latinského původu, jeho překlad je šťastný či šťastlivec), rozdělené na kontrastní poloviny červenou a zelenou, které zároveň implikují celek, neboť jsou barvami doplňkovými.

Ženský rod sblíží Lygii se slovy *mãe* (matka) – *mãe felyna* (kočičí, kočkovitá matka), *figlia*, *sorella* (italsky = sestra). Červenou barvu můžeme vnímat jako symbol nového života, tepla, lásky, nové energie, ale také ničivé síly ohně, války a nenávisti. Ve slovech se odrážejí obě polohy – teplo, něha, přítulnost, opatrování, na druhé straně dravost, divokost, proměnlivost. „Veselost“, „hřejivost“ či „impulzivnost“ barev horní poloviny básně kontrastuje se studeností modré, která téměř cele ovládá dolní polovinu. Přináší slova „ochladnutí“ – *la sera* (italsky = večer), „samoty“ – *so only lonely* (anglicky = tak jen sám, ve slově *lonely* zaznívá – *one and only* = jeden jediný), kde však *ly* je červené, a „čekání“ – *so lange so* (německy = tak dlouho, dlouze).

Na ideogramických principech juxtapozice a zrcadlení za použití barev je postavena i další báseň.

**Příloha č. 3:** Augusto de Campos: báseň-ideogram

Zdroj: Campos, A. de. *VIVA VAIA. (Poesia 1949-1976)*. S. 19.

eis  
os  
amantes sem parentes  
senão  
os corpos  
irmãum gemeoutrem  
cima eu baixela  
ecoraçambos  
dupl ampl infantuno(s) sempre  
semen(t)em ventre  
estesse aquelele  
inhumenoutro

Symetricky vystavěná báseň upoutá hned na první pohled jako celek, jako obraz. Soudržnost obrazové kompozice je budována grafickými prvky a rozmístěním slov – báseň má jakousi pomyslnou osu, z níž vedou ramena slov, jejichž významy se vzájemně zrcadlí. Do básně lze vstoupit různě. Můžeme ji číst vertikálně, ale zároveň i „tradičně“ lineárně, neboť je psána do řádků.

V každém případě nás však překvapí a budou navádět k novému „čtení“ slovní montáže ze dvou či více slov, vzniklé buď prostou juxtapozicí, nebo sloučením „ořezaných“ slov. Slova jsou do sebe zapečená, jejich významy se prostupují a přelévají podobně jako vůně a chutě.

Na základě protilehlého postavení spolu reagují slova *amantes* (milenci), *parentes* (rodiče) a slovní montáže: *irmaum* = *irmã/irmão* – sestra/bratr, *um* – jeden, *gemeoutrem* = *gémeo* – dvojče, blíželec, *outrém* = někdo jiný, zároveň lze vidět i slovo *gemer* = sténat bolestí či rozkoší nebo *gema* – žlutek, drahý kámen, *cimaeu* = *cima* – nahoře, *eu* – já, *baixela* = *baixo* – dole, *ela* – ona, slovo samo o sobě znamená jídelní servis.

Rozdvojenost se spojuje v ideogramu *ecoraçambos* (*e corações ambos* = a obě srdce, lze vidět či slyšet i slova jako *eco* = ozvěna, *ecoar* = znít, odrážet se, *cor* = barva, *corar* = červenat se, zlátnout, *coro* = chorál, sbor, chór, *samba*, *bossa* – druhy tance, *maçar* = tlouci, *ambar* = jantar, *braços* = paže, *maos* = dlaně, *bambear/bambar* = popustit, uvolnit, *amar* = milovat, *amor* = láska, *ora* = nyní, *aro* = oblouk, prstenec, *acorar* = probudit velkou touhu, zlákat, *cama* = postel, *ramos* = větve, ratolesti, *caos* = chaos, *roçar* = jemně se dotknout, zavadit) a vrcholí v *duplamplinfantuno (s) empre* (*duplo* = dvojitý, *uno* = jednotný, v *amplif* zaznívá *amplificar* i *ampliar* = rozšířit, zvětšit, *linfa* = lymfa, *infantil* = dětský, dětinský, *infante* = nemluvně, následník trůnu, *infame* = hanebný, mrzký, bezectný a příbuzná slova *infamar* = potupit, zhanobit, zneuctít, *infando* = něco, o čem se nemá/nedá mluvit, co nahání nevýslovné, *sempre* = vždy. Ideogram *semen(t)emventre* (*semente em ventre* = semeno v břiše, útrobách) naznačuje soulož. *Estesse* = *este* – tento, *esse* – ten a *aquelele* = *aquele* – onen, *ele* – on. Jakýmsi klimaxem je ideogram *inhumenoutro* (*in* = lat. v, do, *en* = port. v, do, *in utero* = lat. v děloze, *humen* – připomíná *homem* = člověk i *hymen* = lat. panenská blána, *outro* = jiný, *nome* = jméno).

Mezi jednotlivými slovy v rámci této básně-tkáně dochází k permanentnímu dialogu. Ostatně tomu odpovídá i barevné provedení básně v červené a modré. Báseň je určena pro dva hlasy – mužský a ženský.

Jiným pokusem o vymezení básně v prostoru je báseň *si-lên-cio* od Harolda de Campose.

Místo básně založené na obnažených vztazích slov, na dialogu detailů a těkavém vnímání jako u Augusta je zde báseň ohraničená tvarem – černým obdélníkem. Skrze něj prosvěcují slova.

**Příloha č. 4:** Haroldo de Campos: „ticho“ (*si-lên-cio*)

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S. 65.

SI

marsupialamor mam

ilos de lam

préias prêsas can

ino am

or

turris de talis

man

gu ( LEN )

tural aman

te em te

nebras febras

de febr

uário fe

mural mor

tálamo t'

aurifer

oz : e

foz

paz

ps

CIO

Černý obdélník na bílém pozadí také nápadně připomíná Malevičův obraz „Černý čtverec na bílém pozadí“. Malevičův suprematismus kladl důraz na tvar umístěný v prostoru tak, že se vymaňuje ze své předmětnosti, odpoutává se od zákonů gravitace a směřuje k transcendentnu.<sup>145</sup> Může připomenout i karbonový papír. Černá barva hraje v básni ještě další roli, a to jakéhosi vymezovatele prostoru, v němž se báseň může uskutečnit. Černý obdélník je určitou obranou básníka před nicotou. Skrze černý tvar promlouvá ticho, ale to, co se vyslovuje, je temnotou zpětně ohrožováno. Jde o neustálý pohyb – z nicoty k tvaru, od tvaru k nicotě. Báseň levituje, černá barva zvýrazňuje její autonomnost a distanci.

Vnitřní soudržnost kompozice podporují vizuální korespondence jednotlivých grafémů a zvuková echa slov, slabik či hlásek. Jsou zde použity běžné postupy „řeči vázané“ – a sice rýmy, eufonie, paronomázie, které vycházejí z lineárního uspořádání, ale zároveň ho vždy narušují. Linearita z básně nemizí, je pouze podrobena ještě jiným možnostem čtení, jež jsou zvýrazněny právě vizuálně nebo zvukově. Neustálým řetězením částí slov, slabik či hlásek vznikají třesky či reakce, které uvolňují energii vířivého toku. Dochází k zhušťování či řidnutí atmosféry. Báseň je ohraničenou „masou“ v neustálém pohybu. Burácení, ševelení, překřikování slov pak ústí do ticha – pscio. Si-lên-cio (ticho), nacházející se v jiném plánu (naznačeno uzávorkovaným lên), je pozadím či předpokladem „řeči“ nebo jejím přerušením.

Básně Augusta de Campose a báseň Harolda de Campose naznačují, kudy se budou ubírat snahy konkretistů. Cílem je syntéza pečlivého výběru slova a rámcového kontextu. Augustovy básně naznačují zpřísnění přístupu k výběru slova na paradigmatické ose, který musí zohledňovat nejen význam, ale i grafickou podobu jednotlivých písmen a zvukovou podobu hlásek. Vybraná jednotka se však navíc má protínat s ostatními, aby vznikla propojená srostlá síť, v rámci které spolu jednotky komunikují a jsou nevydělitelné. Celek a detail se musí neustále usouvztažňovat. Tím je současně

---

<sup>145</sup> PIJOAN, J. Dějiny umění 9. Praha: Odeon, 1983. S. 222.

kladen důraz na hledání možností jejich spojování – tedy kombinatoriku vztahů na ose syntagmatické – s tím, že ideálním protínáním obou má vzniknout harmonický celek, jakýsi organismus, který musí navíc uspořádáním všech svých složek respektovat svůj vizuální rámec, formu, jež ho vyděluje v prostoru na pozadí ticha, nicoty či chaosu.

## 5. Jazyk a slovo

Slova v Augustových básních jsou zatím jaksi křehká, nesmělá. „Staré“ slovo zvyklé na svou „starou dobrou“ gramatickou syntax stále „nedrží“ samo o sobě v prostoru tak, jak si to žádá syntax prostorová. Je nutné ještě více oživit jeho potenciální „schopnosti“. Konkretisté odmítají „vstřebávat slova jako pouhé lhostejné nástroje bez života, bez osobnosti, bez historie – hrobky-tabu, v nichž konvence tvrdošijně pohřbívá myšlenku“.<sup>146</sup> Zaměřují se intenzivněji na hledání slova i jazyka jako takového, které jde ruku v ruce s objevováním jazyka struktur.

### 5.1. Redukce jazyka – její důsledky a funkce

Ze sémiotického hlediska má komplex uměleckých metod označovaných jako konkrétní poezie svou docela prostou logiku: vyjadřovací materiál umění se stává jeho tématem, nositel znakového významu se stává sdělením. Tematizace materiálu (v poezii materiálu jazykového) vede k osamostatnění jednotlivých prvků příslušného znakového systému a k odhalení jejich jednotlivých významových funkcí.<sup>147</sup>

Konkretisté hledají esenciální jednotky jazyka schopné obsáhnout celistvost významu, tvaru i zvuku. Inspirováni lingvistickými výzkumy, redukují jazykový materiál na izolovaná slova, substantiva a slovesa, resp. infinitivy. Odkrývání jazykové dřeně souvisí také s myšlenkou nadnárodnosti (přesáhnout hranice státu) a univerzálnosti („Prostorové umění usiluje o přechod od národních jazyků k jazyku nadnárodnímu a k dílům, která již nelze překládat, nýbrž jen **předávat** ve stále větším a větším jazykovém prostoru“).

<sup>146</sup> CAMPOS, A. de. Konkrétní poezie. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 74.

<sup>147</sup> LEVÝ, J. Doslov. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 239.



ru.“) <sup>148</sup> jazyka. Cílem je stanovit minimální, ale funkční slovník, z něhož se mohou generovat veškeré potřebné spoje. Zájem přitahují především izolační jazyky. Cassirer, jehož cituje Pignatari<sup>149</sup>, tvrdí, že izolační jazyky (jako například angličtina nebo čínština), jsou odvozeny ze starší podoby jazyka, jež byla flektivní, jsou tedy jakýmsi vyšším stupněm vývoje. Předností izolačního jazyka je podle něj to, že jedno slovo může zastávat různé funkce, přičemž jeho tvar zůstává stejný. Věty se podle něj tvoří pouhým kladením slov vedle sebe, jejich gramatické vztahy nejsou explicitně vyjádřeny. Podle Cassirera mají skrytou vnitřní gramatiku. Sapir, kterého cituje Augusto de Campos<sup>150</sup>, dospěl na základě srovnání západních jazyků a čínštiny k tomu, že jazyky západní jsou „zbytečně složité“. Augusto de Campos v tomtéž článku píše o tom, že „pyšný“ Západ by se měl s pokorou otočit k Východu a uvědomit si svůj vlastní exotismus a barbarství. <sup>151</sup>

Redukce jazyka na dřev znamená okleštění básnickových výrazových prostředků. Je v rozporu s tím, jak je poezie tradičně chápána. Slovní redukce konkretistů působí chladně, odtažitě, kde je tedy poezie? „Poezie je /.../ chápána jako proces výběru, v němž jde o nejvyšší možnou míru estetické informace při co nejnižším stupni entropie, a entropie zde – podle teorie Maxe Benseho, již v Brazílii rozšířili konkretisté – znamená absenci řádu.“<sup>152</sup> Vymezení hodnoty estetična se věnuje Haroldo de Campos v článku „Informační termodynamika textu“ (A temperatura informacional do texto)<sup>153</sup>. Zásadním se stává strukturální hledisko.

Článek odkazuje na Maxe Benseho, který ve své estetice použil Mandelbrotův koncept informační termodynamiky textu. Campos píše, že Mandelbrot na základě způsobu používání jazyka definoval vysokou a nízkou informační termodynamiku textu. První znamená, že jsou slova, i ta neobvyklá, dobře použita (jako například v Joyceově textu). V té druhé jsou naopak slova, i ta neobvyklá použita špatně. Takovým příkladem je jazyk dětí. (s. 134)

Tyto dvě kategorie podle Camposa nejsou samy o sobě ukazateli este-

<sup>148</sup> NIIKUNI-GARNIER. Třetí manifest prostorového umění: Za nadnárodní poezii. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 106.

<sup>149</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Organização. In *Teoria da poesia concreta*. S. 84-85.

<sup>150</sup> CAMPOS, A. de. A moeda concreta da fala. In *Teoria da poesia concreta*. S. 117.

<sup>151</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>152</sup> PICCHIOVÁ, L. S. *Dějiny brazilské literatury*. S. 527.

<sup>153</sup> CAMPOS, H. de. Temperatura informacional do texto. In *Teoria da poesia concreta*. S. 134-146.

tické hodnoty textu, podobně jako pojmy „slovní bohatost“ nebo „prostota“. Podstatné ve vztahu k estetické informaci je podle něj to, že koncept informační termodynamiky je způsobem realizace, sjednocujícím faktorem uměleckého procesu. Jeho správné užití se podle něj odvíjí od toho, jakou měrou přispívá k specifické realizaci uměleckého záměru. (s. 135)

V souvislosti s hledáním jazyka poezie odkazuje Campos na Pounda a jeho touhu vytvořit základní poezii, jež byla inspirována Ogdenovým konceptem Basic English – vědecky stanoveným slovníkem minimálního rozsahu, který má být univerzální angličtinou a umožňovat rychlou a srozumitelnou komunikaci širokému okruhu uživatelů. (s. 140) Campos zdůrazňuje, že potenciální slovník základní poezie není redukcí jazyka pro účely zjednodušení komunikace, ale pro komunikaci básnického produktu – realizací základních jednotek je struktura. Její slovník je podle něj potenciálně širší, neboť není limitován kritériem užitečnosti v každodenní komunikaci, ale principem estetické funkčnosti. (s. 141)

Podle Campose si konkrétní poezie volí minimální slovník, který umožní rychlou komunikaci, při níž budou významy, jež bude posluchač vnímat, přesně podmíněny strukturou. Uchyluje se proto podle něj k faktorům blízkosti a podobnosti v graficko-celostním plánu, k redundantním prvkům v plánu sémantickém i rytmičtém, k vizuálně-ideogramické syntaxi proto, aby kontrolovala tok znaků, racionalizovala citlivé prvky kompozice a omezovala entropii (tendenci k chaosu, k maximálnímu informačnímu potenciálu nějakého systému), držíc informační termodynamiku na minimu nezbytném k tomu, aby byl výsledek estetický. (s. 137-138)

Campos vymezuje konkrétní poezii skrze Mandelbrotův koncept a Shannonovu i Wienerovu teorii informace a entropie. Omezením informačního maxima v realizaci textu (čímž je podle Campose konkrétní báseň) se snižuje informační termodynamika ve smyslu Shannonovy teorie informace a entropie (klesá míra svobodné volby a náhody ve vztahu k potenciálnímu slovníku jazyka), tedy zmenšuje se entropie, naopak ve smyslu Wienerovy teorie téhož organizace a s tím i informativní obsah systému stoupá, jde o negativní entropii.

Podle Campose by se místo termínu pokles estetické informace, který používá Bense ve vztahu k textům Gertrudy Steinové, mělo používat termínu redukce informační termodynamiky. (s. 144) Dokladem toho mu je Benseho názor na konkrétní malbu, o níž tvrdí, že nabízí malou sémantickou informaci, ale poměrně vysokou estetickou informaci. Toto je podle Campose možné aplikovat jak na Steinovou, tak na Gomringera a v podstatě na celou konkrétní poezii.

Estetická informace podle Campose chápaná v oblasti konkrétního umění, kde dochází k redukci díla na estetickou esenci, jako informace o struktuře (informativním obsahem je struktura), bude bohatá tak, jak bude struktura bohatá na invenci či inovaci. (s. 145)

Originalita tak nebude podle Campose popsitelná z hlediska tématiky obsahové, nýbrž strukturální. Nebude důvod mluvit o slovní, ale o strukturální bohatosti, která podle něj bez jakéhokoli protimlůvu spadá vjedno s nejpřísnější zjednodušeností a průhledností slov. Tento pohled opět podpírá Benseho názorem na konkrétní malbu, který lze podle Campose vztáhnout také na poezii. Campos cituje Benseho, který píše, že informace a redundance jsou komplementární, obě slouží k představení, zpřítomnění jedinečného estetického faktu. (s. 146)

Vymezování nového jazyka poezie souvisí také s hledáním její autonomie a jedinečnosti ve vztahu k diskurzu, který ji podle konkretistů permanentně pohlcuje. Konkretisté chtějí vyznačit pro poezii nové pole (jazyk), v rámci něhož by získala svou nezávislost a svébytnost. Proto revoltují odmítnutím sylogisticko-diskurzivního módu. Usilují o izomorfismus – sloučení nediskurzivních předpokladů poezie (jak píše Augusto de Campos, funkcí poezie je ztvárňovat, zjevovat lidskou zkušenost, nikoli o ní hovořit<sup>154</sup>) a prostředků, jimiž se vyjadřuje.

Způsob, jakým má probíhat interakce mezi konkrétní poezií a diskurzem, nastiňuje Augusto de Campos.<sup>155</sup> Na otázku, co sděluje konkrétní báseň, odpovídá autor následovně: „Z širokého hlediska vzato by se dalo hned odpo-

---

<sup>154</sup> CAMPOS, A. A moeda concreta da fala. In *Teoria da poesia concreta*. S. 110.

<sup>155</sup> Tamtéž, s. 109-120.

vědět, že komunikuje to samé, co báseň ne-konkrétní, co jakákoli báseň. To znamená, že nekomunikuje to samé, co diskurz /.../.<sup>156</sup> Podle Sussane K. Langerové, již Campos cituje, je nediskurzivní symbolismus umění a poezie (Campos tedy vymezuje poezii jako zvláštní druh umění) v kontrastu s diskurzivním symbolismem psaného jazyka. Campos píše, že podle Langerové poezie zachycuje život pocitu a zjevuje uspořádaným a komplexním způsobem novou lidskou zkušenost. Přestože podle Langerové využívá logicko-diskurzivní jazyk a podřizuje se tak zákonům diskurzu, funguje současně na jiné séman-tické rovině. (s. 109-110) Osobuje si výrazovou svobodu, kterou jazyk psaný ani nehledá, ani nemá. Jeho cílem je pouze komunikace. (s. 111)

Společenskou funkcí poezie obecně je podle Campose oživovat skryté síly jazyka a narušovat dogmata a konvence vytvářené diskurzem. Věří, že poezie, jež je v dnešní době odloučena od velkého publika a její společenské poslání je více alegorické než faktické, má schopnost zpětně zasáhnout do obecného povědomí tak, že se postupem času vstřebají nové formy, jež vytvořila. (s. 112)

Konkrétní poezie odmítající logicko-diskurzivní syntax nechce podle Campose diskurz nahradit, ale působit na něj a zabraňovat tak atrofování jazyka, který je jejich společným nástrojem. (s. 113) Možnost neustálé obnovy čerpá konkrétní poezie z dřene jazyka (s. 114), kterou představují substantiva, verba a adjektiva zastupující věci, děje a vlastnosti, jež jsou předmětem komunikace. Campos poukazuje na možnosti redukce slovníku – především na slovní homonymii a vhodné spojování slov, z nichž jako nejefektivnější vidí spojení dvou substantiv. Tyto slovní druhy v základním tvaru (jejich vztahy nejsou vytvářeny gramatickými kategoriemi modifikujícími základní tvar, ale fonetickými prvky – faktory blízkosti a podobnosti) jsou hlavním materiálem konkrétní poezie souběžně s formálními postupy jazyka, které podle Campose všichni znají. V mnoha případech si má čtenář sám domyslet či dopředit skutečnost, o níž se jedná, propojit jednotlivá slova a vytvořit tak komplexnější jednotku – gestalt. (s. 119)

---

<sup>156</sup> Tamtéž, s.107. („Num sentido amplo, poder-se-ia responder desde logo que comunica o mesmo que um poema não-concreto, um poema qualquer. Isto é: que não comunica o mesmo que o discurso /.../.)

Konkrétní poezie tak odhaluje formální uspořádanost diskurzivní syntaxe, ve vztahu k ní získává svou autonomii a eliminuje protiklad mezi nediskurzivností a diskurzivností. Na dalším stupni vývoje se podle Campose nedefinuje ani ve vztahu k syntaxi, ale k jazyku a nakonec si stanovuje své vlastní normy vycházející z konkrétních jazykových kořenů. (s. 120)

## 5.2. Nediskurzivní kritika

Konkrétní poezie může podle Harolda de Campose sloužit k nediskurzivní kritice, jež podle něj pojme problém jednoduše a výstižně.<sup>157</sup> Jako praktické ukázky tohoto postulátu lze uvést dvě konkrétní básně<sup>158</sup> z roku 1960, které Haroldo de Campos nazývá nové a které již naznačují přechod od neangažované poezie k asimilaci určitých společenských problémů, byť pro tyto účely „neúdernou“ formou. Jsou pokusem o uplatnění jazykové redukce při dosažení nejvyššího stupně informace, a to pro vyjádření sociálně-kritického postoje i poukázání na iluzivnost jazyka. Mění se také Haroldův výklad básní. Dosud se autor soustředil převážně na analýzu strukturace materiálu v rámci autonomní básně (viz v této práci báseň „terra“).<sup>159</sup>

Pignatariho báseň „kaviár“ (caviar) a Grünewaldova báseň „forma-informace“ (forma-informação) jsou postaveny na jazykové homonymii. Básně vypovídají o skutečnosti tím, že využívají záludnosti jazyka, aby ho učinili transparentním a skrze to odhalili „pravou skutečnost“.

Následující Pignatariho báseň je podle Campose postavena na falešné verbalizaci.

**Příloha č. 5: Décio Pignatari: „kaviár“**

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S. 124.

---

<sup>157</sup> CAMPOS, H. de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. In *Teoria da poesia concreta*. S. 83.

<sup>158</sup> CAMPOS, H. de. Dois novos poemas concretos. In *Teoria da poesia concreta*. S. 124-125.

<sup>159</sup> CAMPOS, H. de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. In *Teoria da poesia concreta*. S. 73.

**caviar o prazer**

**prazer o porvir**

**porvir o torpor**

**contemporizar**

Hra na pseudoslovesa vychází z toho, že portugalská substantiva *caviar* (kaviár), *prazer* (potěšení, radost), *porvir* (budoucnost), *torpor* (fyzická i morální apatie, necitlivost) jsou, až na posledně jmenované, tvarově homonymní s portugalským slovesným infinitivem a jsou tedy fiktivně verbalizována prostřednictvím syntaktického postavení. *Caviar*, *prazer*, *porvir* se v pozici před substantivem (jehož příslušnost k slovnímu druhu je posílena členem určitým mužského rodu vyjádřeným písmenem *o* tvořícím vizuální osu básně) stávají také slovesy. *Torpor*, které Campos též zařazuje do pseudosloves, může být slovesem, pouze pokud písmeno *o*, jehož výslovnost je [u], budeme na základě zvukové homonymie (homofonie) chápat jako spojku *ou* (nebo).

Posledním prvkem básně, do něhož podle Campose ústí všechny předchozí, je uměle složené sloveso propojující *temporalizar* (učinit pomíjivým, zesvětštit) a *contemporizar* (být v souladu, přizpůsobit se, např. stávajícím zvykům). Báseň se podle Campose od tohoto posledního článku může vrátit na počátek. Pokud bychom četli báseň od posledního skutečného slovesa, substantiva by zůstala substantivy spojenými písmenem *o*, jež by opět odpovídalo spojce *ou* (nebo).

Prostřednictvím falešných dějů těchto pseudosloves se podle Campose odkrývá existenciální dimenze vzájemných každodenních činností připomínající tak svět Kafkových děl. Substantiva vydávající se za verba jsou podle něj v sémiologickém koloběhu, kde i ona sama se stávají objekty předstíraného slovesného děje. Podle Campose jde o kritiku života prostřednictvím slov. Do básně se tak dostává grotesknost.

Grünwald podle Campose odhaluje v plánu či schématu své básně důsledky sémanticko-vizuální dialektiky – forma (forma, tvar) – informação (informace). Tato krátká zpráva je podle Campose sama o sobě naplněná významem, není předmětem diskurzivní debaty, ale je představena skrze výměnu prefixů ve vizuálním crescendo – decrescendu.

**Příloha č. 6:** José Lino Grünwald: „forma-informace“

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S. 125.

f o r m a  
r e f o r m a  
d i s f o r m a  
t r a n s f o r m a  
c o n f o r m a  
i n f o r m a  
f o r m a



Tato báseň může být podle Campose didaktická, pokud bychom měli na mysli akční didaktiku, neboť je také slovesnou (ne pseudoslovesnou) básní, vztahem skutečných sloves (jen *forma* je bivalentní, zahrnujíc substantivum). Vizualně může báseň připomenout tučnou šipku – jejím směrničkem je forma.

### 5.3. Slovo a typografie

Z hlediska jazykového znaku je přirozeně kladen detailní důraz na jeho označující, na formu (jazykový znak se dle Saussura skládá z označujícího, které je materiální povahy, a označovaného, jež je denotátem, třídou objektů).

Za průmyslové revoluce se slovo začalo odlepovat od předmětu, k němuž se vztahovalo, odcizilo se, stalo se kvalitativně odlišným předmětem, chtělo být slovem ‚květ‘ bez květu. A rozpadlo se samo o sobě, atomizovalo se (Joyce, Cummings). Konkrétní poezie uskutečňuje kritickou, izomorfickou syntézu: ‚džbán‘ je slovo džbán a také sám džbán jako obsah, to je jako pojmenovaný předmět. Slovo džbán je věc věci, džbán džbánu, jako ‚la mer dans la mer‘. Izomorfismus.<sup>160</sup>

Konkretistům jde o ztotožnění formy a obsahu, o izomorfismus slova, na jehož základě by se budovala nová morfologie. Unášejí slovo z „reálného“ světa a konstruují jeho bazální předmětnost v prostoru básně. Je třeba připoutat slovo „k zemi“, která je tvůrčím potenciálem, ohraničit jeho tělo a rozdychat ho, setřít dusivé nánosy pojmu a korigovat mentální význam „konkrétnějšími“ složkami – zvukem, tvarem.

Zásadní roli v procesu „ztělesnění“ či „zvěcnění“ znaku hraje podle Aguilara užití techniky tisku a typografie. Píše, že typografie posiluje pól materiality znaku. Označující tak upozorňuje samo na sebe.<sup>161</sup> Typografie vymezuje a posiluje jeho právoplatnou pozici v „prostoru“.

Toto je zřejmé z následující básně „rychlost“ (velocidade) od Ronalda Azerada.

**Příloha č. 7:** Ronaldo Azeredo: „rychlost“

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S. 90.

<sup>160</sup> PIGNATARI, D. Nová poezie: konkrétní. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 77.

<sup>161</sup> AGUILAR, G. M. S. 223.

VVVVVVVVVVV  
VVVVVVVVVE  
VVVVVVVEL  
VVVVVVVELO  
VVVVVVELOC  
VVVVVELOCI  
VVVVELOCID  
VVVELOCIDA  
VVELOCIDAD  
VELOCIDADE

Typogramy ortodoxního období mají podle Aguilara<sup>162</sup> antireferenční povahu. „Typogram, carmen figuratum, napodoboval v antice grafickou formou, spojením veršů různé délky obraz předmětu, kterého se báseň týkala. Verše tak vytvářely symbolické předměty (srdce, kříž, meč) a používaly se například pro nápisy na votivní dary.“<sup>163</sup>

V konkrétní poezii typogram neodkazuje k předmětu, ale k slovu, jež pojmenovává. Typogram je podle Aguilara obrazem/kresbou označujícího a rozbíjí binární strukturu znaku. Znak je eliminován na označující. Obraz označujícího není obrazem mentálním, ale literárním, antimimetickým. Nezpodobňuje určitou představu, ale samotné slovo převedené do obrazu.<sup>164</sup>

Typografie měla dle Aguilara význam ještě z jiného důvodu. Vnesla totiž do literárního psaní moderní technologický prvek a pomohla překlenout propast mezi kulturou a technikou.<sup>165</sup> Teoretik R. Wedewer zdůrazňuje, že je načase skoncovat s demonizací techniky a městského prostředí, jejímž pozadím byly utopie 19. století. Umělec se má zbavit svého výlučného postavení, strachu ze stroje a masovosti.

Konkretisté vidí využití techniky jako otevření nových možností, jež může poezie vstřebat, a zároveň jako krok k větší kontrole nad materiálem (fixní rozprostranění a pravidelné tvary písmen), než mohla poskytnout písíci ruka. Jakýmsi rukopisem je tak mechanicko-technologické řešení básně. Použitím tisku se také báseň sblíží s tím, co moderního člověka obklopuje. „Kniha ideogramů jako poetický předmět, průmyslový spotřební výrobek. Zhotovený strojem.“<sup>166</sup>

---

<sup>162</sup> Tamtéž, s. 207.

<sup>163</sup> LANGEROVÁ, M. Zbytky písma: kaligram, typogram, čára. [online]. [2010-04-12]. Dostupné z: <[http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/documents/Langerov\\_.pdf](http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/documents/Langerov_.pdf)>. S. 2.

<sup>164</sup> AGUILAR, G. M. S. 207.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 216.

<sup>166</sup> PIGNATARI, D. Nová poezie: konkrétní. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 76-77.

#### 5.4. Napětí slov–věcí v prostoru

Tímto však práce se slovem nekončí. Podle Harolda de Campose má básnické (!) slovo tři dimenze (3D) – graficko-prostorovou, akusticko-orální a obsahovou<sup>167</sup> – a s tím je nutno pracovat. Konkretisté nesklouzávají k vyhranění jednoho aspektu slova, a tím v podstatě k jeho „zkreslení“ – k absolutizaci významu, pojmu, který je vlastní diskurzu nebo naopak k čistě vizuálním básním, k lettrismu, který naprosto odmítají –, ale snaží se zapojit a sloučit všechny jeho aspekty. Syntetickým způsobem zkoumají schopnost „bytí“ slova, jež se vynořuje z nicoty (a je jí též ohrožováno).

Chtít být; tomu říkám básnické slovo. Započíná se pokaždé, když v jazykovém diskurzu setřeme nadvládu pojmových artikulací, jejich pohledu – nebo absence pohledu – na svět, abychom někomu řekli něco, co souvisí s potřebami konečnosti, s fakty jeho náhodného údělu. Netřeba zdůrazňovat hodnotu tohoto aktu slova. Není-li ho, jsme odsouzeni k tomu, znát ze všech zákonů jen zákony hmoty: požíváme a budeme sežráni. Uskuteční-li se, v percepci konečného bytí se vynoří vztahy, možnosti, jichž je náhle velmi zapotřebí a jež osvětlují symboly, symboly zrozené z přírodních věcí a rozptylující mýty, výtvořiny pojmu: a od toho okamžiku doufáme, a to je dobré.<sup>168</sup>

V souladu s terminologií přijímanou výtvarným uměním a do určité míry i avantgardní hudbou (konkretismus, konkrétní hudba) bych řekl, že existuje také *konkrétní* poezie. Konkrétní v tom smyslu, že dává stranou znázorňující nároky výrazu (tím nechci říci: staví význam na okraj), slova v této poezii působí jako autonomní objekty.<sup>169</sup>

„Konkrétní poezie: Napětí slov–věcí v časoprostoru.“<sup>170</sup>

Zpředmětněním básnického prostoru–ticha–nicoty i slova v něm vznikl autonomní svět básně, který má svá vlastní pravidla nezávislá na vnějších okolnostech. Vyloučením společenského a politického rámce i vágní sféry básníkových subjektivních pocitů, konotací či asociací, („konkrétní básně

<sup>167</sup> CAMPOS, H. de. Ôlho por ôlho a ôlho nu. In *Teoria da poesia concreta*. S. 44.

<sup>168</sup> BONNEFOY, Y. *Eseje*. 1. vyd., Praha: Opus, 2006. S. 139.

<sup>169</sup> CAMPOS, A. de. Poesia concreta. In *Teorie da poesia concreta*. S. 32. („Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: pôsto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos.“)

<sup>170</sup> CAMPOS, A. de. Konkrétní poezie. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 75.

je objekt sám o sobě i pro sebe, není interpretem vnějších předmětů a/nebo pocitů více či méně subjektivních.“)<sup>171</sup> se oslabené, rozkolísané, podemílané slovo zpevnilo, nabylo zřejmých tvarů. „/.../ poezie není to, co hovoří o světě, ale práce, která tím, jak vyprošťuje slovo z pojmového diskurzu, tento svět zakládá, v dobrém či zlém, neboť má za to, že mu lze dát smysl.“<sup>172</sup>

Slovo se díky „oživení a zcitlivění“ jeho formy stalo autonomním dynamickým objektem v prostoru. „Konkrétní básník vidí slovo samo o sobě – magnetické pole možností – jako dynamický předmět, živou buňku, úplný organismus s psycho-fyzicko-chemickými vlastnostmi, hmat antény, oběh srdce: živé.“<sup>173</sup> Každé slovo–buňka je počátkem nového života, nového řádu. Je mladou travičkou, která se propletá skrze kamenné kostky–pojmy diskurzu. Oživuje staré a zakládá nové vztahy. „Resuscitovaná těla“ se vzájemně vnímají, básník je může lépe spojovat, inspirují ho, dochází k jiskření, k propojení, k přelévání. Jsou odstraněny bloky znemožňující pohyb.

Taková je báseň „napětí“ (tensão) od Augusta de Campose.

**Příloha č. 8:** Augusto de Campos: „napětí“

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S. 67.

---

<sup>171</sup> Plano-piloto para poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 155. („o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.“)

<sup>172</sup> BONNEFOY, Y. S. 141.

<sup>173</sup> CAMPOS, A. de. Konkrétní poezie. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 74.

**com  
som**

**can  
tem**

**con  
tém**

**ten  
são**

**tam  
bem**

**tom  
bem**

**sem  
som**

Slova básně jsou obnažená a v sobě zakořeněná - působí samozřejmě, svébytně existují v prostoru. Jejich rozprostranění vyvolává dojem odlehčení a „skutečného“, i když tichého pohybu, který připomíná chaotické hemžení buněk nebo strojovou mechaniku („báseň šlape jako hodinky“). Může se také zastavit a máme zde statický obraz - například dva čtverce spojené v jednom bodě – a pak se zase rozbíhá. Čtenář nemusí obsah interpretovat, ale pouze ho zkonsumovat tím, že ho vnímá. Báseň tu je. Básní–organismem je zakódováno ve své „tělesnosti“ samo (teoreticky postulované) napětí slov v časoprostoru.

/.../ Organismus je zpráva. Organismus se staví proti chaosu, dezintegraci, smrti, jako se zpráva staví proti hluku. Chceme-li popsat nějaký organismus, nepokoušíme se určit každou z jeho molekul a kousek po kousku ho zkatologizovat, ale spíše se o něm pokusíme zodpovědět jisté otázky, jež odhalí jeho *vzorec*: *vzorec*, který bude signifikantnější a méně probabilistický (závislý na počtu pravděpodobnosti), čím se organismus bude takřkajíc stávat úplněji organismem.<sup>174</sup>

Augustova báseň naznačuje vývoj směrem ke struktuře. Pignatari ji řadí k druhému pokročilejšímu stupni z hlediska formálního vývoje, kdy jde o větší racionalitu tvorby a především dynamickou strukturu. Básně pokročilejšího stupně jsou příkladem řešení problému pohybu a rytmu z hlediska toho, že

pohyb už není přibližnou ilustrací dílčího a reálného pohybu (motion) tak, jak to dělali futuristé – básníci, malíři a sochaři – a sám Apollinaire. Problémem zde je vlastní dynamická nefigurativní struktura (movement) vytvářená a zpětně tvořící graficko-fonetické vztahy–funkce nesoucí význam a přiznávající prostoru, který je odděluje–a–spojuje, kvalitativní hodnotu, vztahová časoprostorová síla, která je rytmem.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Organização. In *Teoria da poesia concreta*. S. 87. („/.../ O organismo é uma mensagem. O organismo se opõe ao caos, à desintegração, à morte, como a mensagem ao barulho. Para descrever um organismo, não tentamos especificar cada uma das suas moléculas e catalogá-lo, peça por peça, mas antes responder certas questões a seu respeito que revelam a sua *pattern*: uma *pattern* que seja mais significativa e menos probabilística à medida em que o organismo se torne, por assim dizer, mais completamente em organismo.“)

<sup>175</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Pequena marcação histórico-formal. In *Teoria da poesia concreta*. S. 64. („o movimento já não é mais mera ilustração de um movimento particular e real (motion), como o fizeram os futuristas – poetas, pintores e escultores – e o próprio Apollinaire. O problema, aqui, é o da própria estrutura dinâmica não-figurativa (movement), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separe-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaço temporal – que é o ritmo.“)

## 6. Zjevení matematické struktury alias nového jazyka

Konkretisté si prozíravě uvědomovali, že způsob práce s jazykem a informací v mediální komunikaci se podobá básnickově práci s jazykovým materiálem a formou. Transformací tradičních básnických prostředků – vytvořením prostorové syntaxe, výběrem slovního materiálu a jeho oživením či aktualizováním – se zároveň snažili dostat k tomu, s čím pracují prostředky masové komunikace – k mentálním strukturám. Média pracují s formováním informací především skrze neverbální, v podstatě iluzivní, prostředky. Informace jimi přenášené jsou uspořádávány tak, aby co nejlépe vyhovovaly strukturám lidského vnímání, aby byly co nejsnáze vstřebatelné. Jde však o manipulaci ohromného množství obsahů, které se nestrukturovaně, bez ladu a skladu, kupí v myslích vnímatelů, pokud s nimi tyto neumějí nakládat. Navíc ne vždy jde o pouhé sdělování, často se za ním skrývá manipulace.

Konkretisté vypracovávají určitou strategii.

Tato strategie nyní zahrnuje začlenění poezie mezi prostředky masové komunikace a mezi principy, které je strukturují. Cabralova opozice mezi ‚výrazem‘ a ‚konstrukcí‘ se vyostřuje, přičemž první pól ztrácí prestiž a druhý získává absolutní význam jako pro naši dobu jediný adekvátní.<sup>176</sup>

Objektivizace, materializace básnickových nástrojů nemá sloužit hře se slovy–buňkami, ale ke konstrukci básně vyjevující „svět“. Jak píše Max Bill ve stati „Matematickému myšlení a umění naší doby“ (1949):

Právě potřeba objektivnosti a sdělitelnosti nás osvobozuje od nahodilosti přírodních jevů, stejně jako od subjektivnosti našeho individuálního založení, a umožňuje nám zmocňovat se světa. A umění tu chce být světlometem, chce ozřejmovat zá-kony vesmíru, hudbu sfér (která je ryze matematická)...<sup>177</sup>

„Faktický“ půdorys či nárys typograficky ukotvených slov v prostoru má být předzvěstí i místem „zjevení“. Hledání řádu–struktury bylo pracovní hypotézou konkretistů (jejich metoda usouvztažňování zdánlivě nesouro-

<sup>176</sup> FRANCHETTI, P. S. 263. („Essa estratégia se resume, agora, à integração da poesia aos meios de comunicação de massas e aos princípios que os estruturam. A oposição cabralina entre ‚expressão‘ e ‚construção‘ se acirra, com a desqualificação do primeiro pólo e absolutização do segundo como único adequado aos novos tempos.“)

<sup>177</sup> PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Praha: Odeon, 1983, díl 9. S. 242.



dých jevů zužující se do jednoho bodu odpovídá hermeneutickému kruhu či spirále). Tu objevili (respektive objevovali a zase ztráceli), ale jen díky tomu, že ji hledali, že si výběrem vymezili či omezili široké pole arbitrárního. V tomto stlačeném časoprostoru jim vyšla vstříc náhoda, na kterou byli připraveni a dovedli ji správně artikulovat.

Haroldo de Campose píše: „/.../ jde o to uspořádat celek básně způsobem synteticko-ideogramickým namísto analyticko-diskurzivním /.../: všechny jeho složky, veškerý *materiál* v procesu, o němž jsme již hovořili, přísně ukázněny jasnou strukturální vůlí“.<sup>178</sup> Organickou formu (analyticko-diskurzivní) označuje Campos také jako fenomenologickou a pojímá ji jako předstupeň tzv. matematické skladby.

Konkrétní poezie směřuje k odmítnutí organické struktury ve prospěch matematické (nebo takřka matematické) struktury. To znamená: místo básně typu „slovo dá slovo“, jejíž struktura je výsledkem vzájemného působení slov nebo částí slov, vytvořených v prostorové oblasti, vyžaduje každé nové slovo určitou volbu struktury (vyhraněnější zásah náhody a intuitivní způsobilosti), matematickou strukturu, která je plánována dříve než slovo. K řešení strukturálního problému je v tomto případě potřeba, aby se slova používala a kontrolovala tematickým číslem. Určení struktury, která bude v básni redundovat, se stane okamžikem tvůrčí volby.<sup>179</sup>

Posun k matematické struktuře (od organicko-fyziognomického ke geometricko-izomorfnímu) znamenal především výzvu k větší kontrole básnického materiálu, tvůrčího procesu, básníkovy libovůle a řízené naslouchání intuici. Struktura má být jakýmsi regulátorem materiálu a zároveň obsahem básně (Vyloučení popisné básně: obsah básně bude vždy v její struktuře.<sup>180</sup>) V podstatě se dostávají blízko k myšlence formy, která předchází samu báseň. Dříve to byl například sonet, teď to má být struktura. Rozdíl je však v tom, že sonet je určitý předem pevně daný předpis, struktura je pohyblivá, pružná, mění se od básně k básni.

O tom, jak dojde básník k samotné volbě struktury se Haroldo de Campos přímo nezmiňuje – připouští, že její zjevení může vyplynout i z počá-

<sup>178</sup> CAMPOS, H. de. Evolução de formas. In *Teoria da poesia concreta*. S. 50. („/.../ trata-se de organizar de maneira ‚sintético-ideográfica‘ ao invés de ‚analítico-discursiva‘ /.../ a totalidade do poema: todos os seus elementos, todo o material em jogo a que já nos referimos, severamente disciplinados por uma vontade lúcida de estrutura“.)

<sup>179</sup> CAMPOS, H. de. Od fenomenologie skladby k matematické skladbě. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 80.

<sup>180</sup> Tamtéž, s. 82.

teční hry „slovo dá slovo“. Přiznává, že oba způsoby – jak apriorní volba struktury, tak její hledání skrze slovo – patří k tvorbě. K volbě struktury se vyjadřuje vágně, když říká: „Avšak již pouhá vůle pojímat báseň jako matematicky plánovaný celek způsobí, že se v tvůrčím postupu nakloní váhy na stranu tvůrčí racionality.“<sup>181</sup>

V článku „Informační termodynamika textu“ zase píše, že volba struktury, výběr z  $n$  struktur, tu, jež realizuje dílčí problém básně v obecném projektu konkrétní poezie bude malarméovským momentem tvorby, který slučuje protiklady racionality a náhody, inteligence a intuice, pravidla a svobody. Implikuje podle něj ne vyloučení, ale kontrolu a integraci náhody do tvůrčího procesu.<sup>182</sup> Tím je v podstatě naznačeno nezbytné sloučení obou forem, o nichž píše Cabral – formy události, náhody a formy–konstrukce.

Ve způsobu výběru slov také není nic jasné:

Vlastní výběr slov už se nebude provádět pozvolným odhalováním skutečnosti, ale strukturálním vektorem: odtud nový zájem o slovo jako o celistvý údaj, který se má objektivně posuzovat a používat ve vztahu ke struktuře, zájem, který nastupuje po fenomenologickém (abychom tak řekli) znovuobjevení reality slova.<sup>183</sup>

Zde to vypadá, jakoby se básník měl dívat skrze/za jazyk, kde zří určitou strukturu a podle té slova vybírá.

Augusto de Campos se o struktuře či jejím původu nezmiňuje vůbec, zřejmě se o tom ani pořádně mluvit nedá. Jediným kdo se blíže vyjadřuje k tomu, jak k volbě dochází, je Décio Pignatari v článku „Náhoda, arbitrání, výstřely“ (Acaso, arbitrário, tiros)<sup>184</sup>.

Píše, že báseň jakožto tvořivý, pohyblivý, inteligentní organismus není udělán pouze ze samých nových postupů. Existují jisté základní, rutinní mechanismy, které utvářejí podmínky pravděpodobnosti jeho existence.

/.../ pouze umění podmíněné (novými) principy otevírá (nové) možnosti a pravděpodobnosti, jež utvářejí pole Náhody, kde má tvorba své místo i čas skrze vzájemnou dialektiku racionálního a intuitivního. Toto umění je objektivní a dovoluje – pokud nenutí – obecné projekty struktury předcházející jakémukoli výběru slov–materiálu (v případě literatury), nakonec je pramálo důležité, že tento projekt

<sup>181</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>182</sup> CAMPOS, H. de. A temperatura informacional do texto. S. 145.

<sup>183</sup> Tamtéž, s. 81.

<sup>184</sup> PIGNATARI, D. Acaso, arbitrário, tiros. In *Teorie da poesia concreta*. S. 147-148.

byl vyvolán jistým faktem propojených slov, neboť v něm vládne řád či uspořádání, i když pravděpodobný nebo pravděpodobnostní.<sup>185</sup>

Pignatari upozorňuje na klišé spočívající v tom, že umění je pouze intuitivní záležitost a matematika je s ním neslučitelná. Pouhou intuicí se umělec podle něj dostane jen k nekonečnému poli Arbitrárního a do osidel subjektivismu. Upozorňuje na to, že intuice sama je podmíněna - je to biologický, fyziologický, psychický, kulturní mechanismus učení se a poznávání. (s. 147)

Oblast umění je podle něj podřízena sensiblní (smysly vnímatelné) kontrole. Ta je nepřesná, ale přímá, spokojuje se s dostatečnou nepřesností na rozdíl od přesné, ale ne-sensiblní kontroly, kterou provádí měřicí přístroj. „Představ si rezervoár vody, průhledný sloupec: kontrola hladiny vody okem má ve své přímosti něco z kvalitativního pozorování, tak přesného a jasného jako kvantitativní pozorování měřicího přístroje ve své nepřímosti (sensiblní kontrola) /.../.“<sup>186</sup> Nepřesnost, přibližnost či pocitovost v umění, „vitální víceméně“ je podle Pignatariho stavem otevřenosti náhodě i novým možno-  
stem.

Pignatari přirovnává tvorbu ke střelbě, a to dvojího druhu. Jedním druhem je střelba na terč, přičemž muška není absolutno, ale bod-událost/náhoda/možnost (tyto různé významy portugalského slova *evento* jsou zde uplatnitelné) reference objektivního. Muška představuje prizma, skrze něž hledíme a uchopujeme – Pignatari má zřejmě na mysli jazyk. Ten nás limituje a zkrsluje naše vidění skutečnosti. „Nepřesné“ zásahy by pak byly výběrem slov – tímto vzniká náhodná konstelace sensiblní kontroly uplatněné při jejich zaměřování. Protože absolutno nelze samotným jazykem zachytit, básník s ním musí pracovat tak, že s tím již předem počítá. Nebere

<sup>185</sup> Tamtéž, s. 147. („.../ sómente, uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades, que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo. Esta arte é objetiva e permite – se não obriga – projetos gerais de estruturas anteriores a qualquer seleção de palavras-material (no caso da literatura), pouco importando, de resto, que esse projeto tenha sido suscitado por um certo fato de palavras relacionadas, pois nêle impera um princípio de ordem ou ordenação, ainda que provável ou probabilístico.“

<sup>186</sup> PIGNATARI, D. Acaso, arbitrário, tiros. In Teoria da poesia concreta. S. 148. („Imagine-se um reservatório de água, um coluna, transparente: o controle a olho do nível de água tem algo de uma apreciação qualitativa em sua ‚diretividade‘, tão precisa e justa quanto a apreciação quantitativa de um instrumento aferidor, em sua ‚indiretividade‘

jazyk jako dogma, ale jako nástroj přibližnosti. Vytváří pouto slova a věci na základě vnitřního zraku hledícího do prázdna a veit'ování, jež se pak odráží také ve zvukové a vizuální složce slova. V podstatě je nutno jazyk, jenž zastírá, uzavírá naše vědomí, tak nějak přelstít či obejít - „prostřílet“ ho tak, aby vyvstaly, zasvitly či oživily skutečnosti za ním skryté. Jak píše český teoretik umění Jindřich Chalupecký:

Byla-li řeč udělána, aby vesmír, jak řečeno, roztrídila v jednotlivé věci, tedy básník musí ničit tyto věci; namáhá se použít je v opačném smyslu, znásilňuje ji, aby ukázal cestu, kudy se brátí, aby prolomil průhledy z vězení racionální konstrukce vesmíru, směřuje k intuici Úplna, jednotné souhrnné totality jsoucna, k opaku roztríděnosti, k tomu, co je per def. nevýslovné.<sup>187</sup>

Skrze citem zasažená slova (která tvoří konstelaci) je pak podle Pignatariho možno zahlédnout určitou podstatu (či její obrazec) slovně nezachytitelnou.

Druhým typem je podle Pignatariho střelba do „skleněných zajíců neviditelná“<sup>188</sup>. Ta je podle něj ovládána na dálku s cílem hledat při střelbě mušky stříleje (jako míč při ricochetu) v nekonečně redukováném poli arbitrárního. Zde jde o hledání samotné struktury, jež vymeze prostor, v němž se pak báseň může uskutečnit tím, že se neustále kombinují a korigují obě „střelby“, celek a detail. Hledání struktury je podle Pignatariho metaforou absolutní náhodou či spíše náhodným intuitivním zjevením. Básník zahlédá obrys struktury, a pak se jí snaží materializovat tím, že střílí skrze jazyk, pokouší se polapit nepopsatelné.

Idea struktury jako něčeho, co předchází slovům či jazyku souvisí v té době s hledáním podstaty ve všech oblastech. Odhalováním struktur či konstruováním modelů, jež přiléhají ke skutečnosti lépe než slova, se zabývala věda. Lingvista Alfred Korzybski, zakladatel obecné sémantiky, jehož Haroldo de Campos<sup>189</sup> cituje, dospěl k tomu, že komunikujeme strukturami.

Pokud říkáme: ‚toto je tužka‘, máme bezpodmínečně sklon identifikovat objekt se slovním výrazem, ale (jak potvrzuje Korzybski) ‚protože slova nejsou ob-

---

(*contrôle sensível*) /.../“)

<sup>187</sup> CHALUPECKÝ, J. Svět, v kterém žijeme. In *O dada, surrealismu a českém umění*. Příloha bulletinu Jazz. Praha: Jazzová sekce, 1980. S. 31.

<sup>188</sup> PIGNATARI, D. Acaso, arbitrário, tiros. S. 148.

<sup>189</sup> CAMPOS, H. de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. S. 68-83.

jekty, které reprezentují, struktura, jedině struktura se stává výlučným nosičem, který spojuje naše verbální procesy s empirickými fakty“.<sup>190</sup>

Jazyk tak potřebuje revoluci, aby byl schopen s větší věrností popsat svět věcí. Campos v tomtéž článku píše, že podle Korzybského je nutné opustit dualismus znaku a zaměřit se na funkční vztahy v čase a prostoru.

V tomto nachází Haroldo de Campos oporu. Píše, že konkrétní poezie je o krok napřed. Synteticko-ideogramická metoda, s níž básník pracuje od dob Mallarméa, zastínila podle něj tradiční logickou diskurzivní strukturu, jež představovala bariéru v přístupu ke světu věcí. Básník se tak podle něj posunul blíže ke skutečným strukturám věcí. Časoprostorová struktura podle Campose spolu s vizuálními, zvukovými a významovými vztahy koresponduje – je izomorfická – s vzorcem „objektivně aktuální totality“ (o mundo total de objetiva atualidade), která se modernímu člověku, uzavřenému ve světě náhradních symbolů, hned od dětství vzdaluje. (s. 69)

Jazyk sestávající ze strukturálně izomorfických prvků nemá podle Campose sloužit konkrétní poezii k věrnému popisu reálného světa – to je úkol vědy – ale k tomu, aby vytvořila svůj vlastní objekt, paralelní svět k světu věcí – báseň. Báseň se má stát realitou o sobě.

Konkrétní báseň působí tak, jak je. Přirůstá ke světu věcí jako nová entita založená na nezaměnitelných vlastnostech. Není to jazyk jako nástroj, není to interpret věcí, ale věc sama o sobě. Jako taková si neklade za cíl zničit či překonat přirozený objektivní svět, ale stvrdit se po jeho boku jako věc-idea, jako věc-báseň řízená svými specifickými zákony.<sup>191</sup>

Její skutečným obsahem je podle něj struktura vyplývající z organizace materiálu. (s. 71) Čtenář konkrétní básně musí být touto informací předem vybaven. Do básně nemá vkládat své subjektivní pocity, ani čekat katarzi. (s. 72)

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 68. („Quando falamos: ‚isto é um lápis‘, tendemos a identificar, incondicionalmente, o objeto com sua expressão verbal; mas (afirma Korzybski) ‚como as palavras não são os objetos que representam, a estrutura, e somente a estrutura se torna o vínculo exclusivo que liga nossos processos verbais aos dados empíricos“.)

<sup>191</sup> CAMPOS, H. de. Aspectos da poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 103. („O poema concreto vige por si mesmo. Êle se acrescenta ao mundo dos objetos como uma entidade nova, dotada de caracteres irreversíveis. Não é uma linguagem instrumental, não é intérprete de objetos, mas sim um objeto por direito próprio. Como tal, êle não pretende destruir e superar o mundo objetivo natural, mas afirmar-se, autarquicamente, ao seu lado, como objeto-ideia, como coisa-poética, regido por suas leis específicas.“)

## 7. Virtuální objekt struktury

Může se zdát, že konkrétní báseň nemá téma, ale není tomu tak. Virtuální struktura je novým jazykem konkrétní poezie umožňujícím přímé uchopení konkrétní skutečnosti, kterou je třída virtuálních objektů–struktur. Struktura je označující, objekt–struktura označované.

„Proti syntakticko-perspektivistickému uspořádání, v němž slova usudají jako ‚mrtvoly na hostině‘, staví konkrétní poezie nové pojetí struktury, schopné zachytit v určitém historickém okamžiku letokruh z básnitelné lidské zkušenosti, bez zmarnění a ústupu.“<sup>192</sup>

„Konkrétní báseň usiluje být: kompozice základních prvků jazyka organizovaných opticko-akusticky v grafickém prostoru na základě faktorů blízkosti a podobnosti, jako druh ideogramu pro určitou emoci, jehož cílem je přímé představení – zpřítomnění – objektu.“<sup>193</sup>

umění, které nepředstavuje, ale zpřítomňuje OBJEKT

neobjektivní umění? ne: OBJEKTOVÉ

není-li OBJEKT vytvořený a uložený v mysli OBJEKTEM vyjádřeným,

vyjádření je chybné

TEDY, když tradiční prostředky, jimiž se na OBJEKT útočilo (běžně užívaný jazyk nebo jazyk literární konvence) selhaly

nový prostředek (jazyk) útočící přímo na dřeň tohoto OBJEKTU konkrétní poezie:

‚verbofonovizuální‘ aktualizace virtuálního OBJEKTU.<sup>194</sup>

Co je objektivním virtuálním předmětem konkrétní básně? Svět myšlených, představovaných, možných ‚věcí‘ kolektivní mysli. Svět paralelní se světem věcí. Struktury konkretistických básní mají odrážet struktury uložené

<sup>192</sup> CAMPOS, A. de. Konkrétní poezie. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 75.

<sup>193</sup> CAMPOS, H. de. Ôlho por ôlho a ôlho nu. In *Teoria da poesia concreta*. S. 46. („O POEMA CONCRETO aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acústicamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto.“)

<sup>194</sup> CAMPOS, H. de. Ôlho por ôlho a ôlho nu. In *Teoria da poesia concreta*. S. 44. („uma arte - não q apresenta – mas q presentifique o OBJETO/ uma arte inobjetiva? Não: OBJETIVO/ qdo o OBJETO mentado não é OBJETO expresso, a expressão tem uma cárie/ LOGO: falidos os meios tradicionais de ataque ao OBJETO (língua de uso cotidiano ou de convenção literária)/ um (a) nôvo (a) meio (língua) de ataque direto à medula dêsse OBJETO/ POESIA CONCRETA: atualização ‚verbivocovisual‘ do OBJETO virtual.“)

v myslí současného člověka, jež jsou nástrojem uchopení jeho skutečnosti a na něž útočí prostředky masové komunikace. Mají být tzv. básnickými gestalty.

Pojem *gestalt* se u konkretistů objevuje od počátku. Toto německé slovo znamená tvar nebo útvar. Z hlediska celostní psychologie jde o celek, který je něčím jiným než jen sumou svých částí. Celkem je zde míněno to, co vykazuje uspořádání částí v určitý útvar (*gestalt*), je to komplexní, „nadsumativní“ kvalita.

Psychické děje vystupují jako celky; nejmarkantnější je to ve vnímání, kde se určité podnětové prvky, např. na základě blízkosti, stejnosti a dalších principů, strukturují v určité celky; platí to i pro jiné psychické procesy, např. emoce, myšlení atd. vystupují jako určité struktury (struktura je chápána jako určitá povaha, výstavba celku). Duševní dění není tedy určováno sdružováním nějakých elementů, je to proces strukturování, tvoření celků; je organizováno v určitých strukturách, a to jak geneticky, tak i fenomenálně, což znamená, že prožívání a zkušenost je, obrazně řečeno, vestavena do předem daných struktur (*forem*). Podstatou psychický *gestalt* je jejich daná strukturální organizace, která zůstane zachována, je transponovatelná, jsou-li strukturální znaky jen zčásti invariantní.<sup>195</sup>

Hans Arp, jehož cituje Haroldo de Campos, srovnává básnický princip v Goethově básni s tím, který využívá Vasilij Kandinskij. Goethova báseň je podle Arpa popisná – svou básnickou formou poučuje čtenáře o tom, že smrt a proměna jsou neodmyslitelnou součástí člověka. Kandinského báseň je podle něj názorná.

Haroldo de Campos překládá (transponuje) Kandinského báseň nazvanou *R* do portugalštiny, kde ji nazývá *S*. Připojuje svou konkrétní báseň „*nascemorre*“ (rodíumírá) z roku 1958. Haroldova báseň jakoby byla syntézou originálu a překladu Kandinského básně – výrazně pracuje s hláskami *r*, *s* a *s* motivy umírání, rození, znovuzrození a znovuumírání.

---

<sup>195</sup> NAKONEČNÝ, M. *Encyklopedie obecné psychologie*. 2. vyd., Praha: Academia, 1997. S. 313.

Čtenář zažívá všechny tyto procesy bezprostředně ve svém nitru. Strukturálně odpovídají jeho zkušenosti orientované směrovými vektory dolů a vzhůru, ubývání a přibývání.

## 8. Pohyb, náhoda, samoregulace básně

Nyní se vraťme k otázce náhody. Náhoda hraje roli při volbě i realizaci struktury, ale nepřichází k básníku nepřipravenému. Básník jako Haroldo hledá strukturu složitým vyvažováním různých aspektů a je stále ve střehu, Pignatari střílí do prázdna tak dlouho, dokud se něco „neobjeví“. Určitá struktura je záležitostí vnuknutí, které však přichází pouze k připravenému, otevřenému vědomí básníka při jeho každodenní rutinní práci, „././ i tvořit se má, tak jako jiný chodí do továrny, den co den, bez čekání na božskou inspiraci, ale s nadějí, že tato inspirace (Kolář by mluvil spíš o prožitku absolutna) právě z každodenní práce vznikne sama.“<sup>196</sup> Básník experimentuje s materiálem – odměřuje, stopuje, nechává působit podobně jako vědec ve své laboratoři či spíše jako alchymista. Jen Augusto mlčí.

Tvůrčím činem, básníkovou vůlí má být podle Harolda de Campose návrh struktury, ostatní už má vykonávat dílo samo. Také podle Pignatariho má básník vytvořit strukturu, která reguluje sama sebe. Píše: „Ideogram reguluje sám sebe.“<sup>197</sup>

Svět se dal do pohybu a pro konkretisty je otázka pohybu či toku zásadní. V článku nazvaném „Konkrétní poezie: Organizace“<sup>198</sup> (Poesia concreta: Organização) cituje Pignatari Norberta Wienera, který svou knihou *Kybernetika aneb řízení a sdělování u organismů a strojů* vydanou v roce 1948 položil základy nového vědního oboru – kybernetiky. Tato disciplína se zabývá obecnými principy řízení a přenosu informací ve strojích, živých organismech a společnostech. Jedním z jejích nejdůležitějších principů je zpětná vazba neboli zpětnovazební smyčka (feedback). Zpětná vazba je obecný princip, který se objevuje nejen v kybernetice, ale v ekologii, ekonomii, klimatologii nebo

<sup>196</sup> KOSATÍK, P. Řečí proti zpěvu: J. Kolář. In *Respekt*. Roč. XXI, 2010. S. 65.

<sup>197</sup> PIGNATARI, D. Nová poezie: konkrétní. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 78.

<sup>198</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Organização. In *Teoria da poesia concreta*. S. 87.



v lidském organismu. Umožňuje vysvětlit procesy v dynamických systémech a ovlivňuje jejich dynamiku.

Strukturou, již našel Pignatari, je zpětná vazba, která má být empirickým faktem (virtuálním objektem–strukturou) jeho básně „země“ (terra), jež tematizuje náhodu. V procesu tvorby básně, která má být realizací struktury, dochází k chybě/náhodě. Do struktury, kterou básník složitě a zároveň náhodou našel se zase zpětně náhoda vkrádá a ohrožuje ji. Pokud ji básník tvůrčím způsobem nezapojí do procesu, může vše ztratit. Báseň je mimo jiné příkladem kompenzace chyby/náhody ve smyslu návratu k původnímu stavu.

V následující části vycházím z článku „Konkrétní poezie-jazyk-komunikace“<sup>199</sup> (Poesia concreta-linguagem-comunicação), kde Haroldo de Campos tuto báseň analyzuje.

**Příloha č. 8:** Décio Pignatari: „země“

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S. 73.

---

<sup>199</sup> CAMPOS, H. de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. S. 72-79.

**ra terra ter  
rat erra ter  
rate rra ter  
rater ra ter  
raterr a ter  
raterra terr  
aratterra ter  
raratterra te  
rraratterra t  
erraratterra  
terraratterra**

Báseň „zkonstruovanou“ z jediného slova srovnává H. de Campos s Boulezovými pokusy s jedním tónem na poli konkrétní hudby. Slovo *terra* (země) umístěné na stránku je podle Campose jako čistý tón – není vztaženo k ničemu, nedovoluje žádnou asociaci. Je jádrem (dalo by se říci „matečným“ ma-eriálem), z něhož pocházejí či vyrůstají tematické prvky – *terra – erra – ara terra – rara terra – erra ara terra – terra ara terra*. Spojení *terra a terra* vidí Campos jako virtuální zvukový chór jádra. (s. 73)

Strukturálním činitelem je zde podle Campose zpětná vazba. Její podstatu vysvětluje za pomoci citátu ze Sluckinova díla *Mysli a stroje* (Minds and Machines) z roku 1954, které pojednává o vztahu kybernetiky a psychologie. Wladyslaw Sluckin se domnívá, že člověku nejvíce imponují stroje, jež pracují způsobem připomínajícím lidské nebo zvířecí chování. Tyto stroje disponují automatickou kontrolou, tzv. servomechanismem, který reguluje chod stroje tak, aby nedošlo k jeho selhání. Stroj opatřený servomechanismem lze chápat jako „poháněný chybou“ nebo jako „sebeopravující“. Mechanismus zpětné vazby se spouští, pokud dojde k chybě odchyloující směr chodu stroje. Operace negativní zpětné vazby chybu kompenzuje, a tím koriguje činnost stroje původním, žádoucím směrem. (s. 73-74)

Princip narušení určité rovnováhy chybou a její následné vstřebávání s cílem dosažení původního stavu vidí Campos v básni tak, že na sedmém řádku básně, jež se do té doby skládala pouze z variací slova *terra* (z počátečního slova se skládáním a rozkládáním vytvářela báseň podobně jako zpráva na pásce z teletipu), se objevuje nový prvek, vycházející však z počátečního jádra – slabika *ra*, která spojením s *a* useknutého z *terra* na předchozím řádku, vytváří *ara*. Slabika *ra* je podle Campose chybou z hlediska očekávání čtenáře, který nepředvídal zdvojení poslední slabiky. „Chyba“ je pak memorována básní a „přebírá“ nad ní ihned kontrolu. Vytváří další nečekaný prvek vyplývající ze započatého procesu – slabiku *rara* a směřuje ke klimaxu *terratarra* na posledním řádku, který jako nutný a „dobrovolně“ nalezený prvek uzavírá akční pole básně. Chyba na úrovni slovní i procesuální představuje autokorekci, jíž se báseň podřizuje. Spolureaguje s vůlí struktury, jejímž prostřednictvím básník vyjádřil svou tvůrčí volbu. (s. 74)

Graficko-vizuální uspořádání podle Campose odpovídá jeho výkladu chyby. Báseň, která začíná slabikou *ra*, z níž vzniká jádro *terra* a z kterého je posléze vyňato *erra*, vytváří v prostoru svůj vlastní pohyb založený na principech blízkosti a podobnosti. Výsek ve tvaru pravoúhlého trojúhelníku, který se zmenšuje od slova *terra* k písmenu *a*, je horním centrem. Je propojen jedním ze svých vrcholů s dalším pravoúhlým trojúhelníkem tvořeným *terr – ter – te – t*. Na pravé straně se obdélník tvořený slovem *ter* přidružuje k výše popsaným výsekům a společně vytvářejí větší pravoúhlý trojúhelník se stranou *terra – ter* a protilehlým vrcholem *t*.

Proti němu leží trojúhelník se stranou *terraterra* a useknutým vrcholem *ra*. Uvnitř něho skrze „brázdu“ (*sulco*) *aa – tt* mezi sebou reagují trojúhelník s useknutým vrcholem *ra – raterra*, obdélník tvořený šestkrát opakovanou slabikou *ra*, lichoběžník vedoucí od *t* na konci druhého řádku k *terra* na posledním řádku (lichoběžník je tvořen malým pravoúhlým trojúhelníkem *t – terra* a rovnoběžníkem tvořeným šestkrát opakovaným *terra*). Bílý papír reaguje v této úzké brázdě a v dalších širších – jedna brázda odděluje dva největší protilehlé trojúhelníky, druhá zase centrální trojúhelník *terra – a* od obdélníku *ter*.

Velký trojúhelník představuje hlavní část básně a zakládá hru. Souhra těchto tvarů tvoří grafickočasoprostorovou strukturu básně, jejíž slovní „proud“ byl pozměněn a veden autokorektivní chybou. (s. 76-77)

Ve zvukovém plánu se slovo-pramen *terra* vytvářející *erra, rara, ara* přizpůsobuje struktuře a podle Campose vyzývá lidský hlas, aby kreativním způsobem vyjádřil její vlastní pohyb (Campos odkazuje k „Sprechgesang“ – expresivní vokální technice na rozhraní zpěvu a řeči – užívanému Schönbergem). (s. 77-78)

Slabika *ra* před *terra* se nemusí jevit jako chyba, neboť se s tímto spojením čtenář setkal v podstatě již na začátku. Vyplývá z předchozího procesu. Klíčovým z hlediska chyby, tedy momentu zklamaného očekávání čtenáře, se může zdát třeba písmeno *t* blokující brázdu vytyčenou *aa – tt* v menším trojúhelníku. Linie *aa* je odsunuta směrem doprava a pokračuje řadou

tvořící přeponu protilehlého velkého trojúhelníku. Centrem se tak může zdát kosočtverec s vrcholy *aaat*. Podobně graficko-vizuální uspořádání lze interpretovat mnoha jinými způsoby. Z hlediska toho, že chybou je *t*, stává se centrem naopak menší z trojúhelníků.

Přesto právě od sedmého řádku, kde je podle Campose chyba – slabika *ra*, jakoby se báseň rozezpívala. Generují se nová spojení jako *rara terra*, *aterrar a terra* (*aterrar* = připlout k zemi, vylodit se nebo upravit terén navršením, odebráním či uhlazením země), *errar a terra* - jakoby náhle země (terra = Země, země jako povrch oproti vodě a vzduchu, země jako stát, vymezená, člověkem „privlastněná“ oblast, země jako půda) ožila. Báseň nabírá spád. *Terraraterra* na posledním řádku je klimaxem také proto, že syntetizuje významy, které lze v básni nalézt. Evokuje též *terra-a-terra*, které v portugalštině označuje člověka prosté mysli nebo něco, co je jednoduché, triviální, přízemní. V ozvěnách slova *terra* můžeme zaslechnout i slovo *arte* (umění). Náhlý příliv nové energie lze chápat jako to, že chybou/náhodou vstoupilo do básně něco iracionálního. Básník postupující dosud racionálně se nesmí nechat smést touto vlnou, ale naskočit na ni a využít ji, korigovat ji k cíli, který zamýšlel. Cílem však již nebude to, co původně zamýšlel. Tvoření a následné stvoření se asi nikdy neobejde bez náhody. Pokud ano, nejde o uměleckou tvorbu, ale čirý kalkul.

Dostáváme se k otázce dekódování struktury. Klíčem k porozumění konkrétní básni je podle Campose umění vidět a slyšet strukturu. (s. 78) Obsahem básně, stejně jako konkrétního obrazu, není nic jiného než struktura, která nalezne spojení s vnějším světem zase skrze strukturu (jako je právě například zpětná vazba) integrovanou do vize světa dnešního člověka. Čtenář musí opustit svou navyklou reakci (s. 79) – tzn. interpretovat báseň na základě sémantiky, hledat v básni předměty, o nichž není. Struktura není tranzitivní, vyčerpává se realizací sebe samé.

Přestože je jistě dobré báseň-strukturu vidět i slyšet, Campos náznakem odkrývá „jiný“ šifrovací klíč, když vysvětluje slova *errar* a *arar*. Struktura založená na zpětné vazbě je podle něj posilována i tematickými prvky. Tematický prvek *erra* (tvaroslovně shodný s 3. os. sg. od slovesa *errar* – v překladu znamená: on/ona chybuje), na druhém řádku, který prostupuje celou básní, vyjevuje podle něj strukturu-obsah: úkon básně a současně po-

hled básníka, který přiznává, že chybuje a chyby proměňuje ve šťastné náhody na sémantickém poli, které „orá“. Ostatní tematické prvky také vedou ke struktuře-obsahu – báseň si sama pro sebe vytváří aktivní chybu – *errar arar* (chybovat, orat) – jako země, avšak *rara terra* (vzácná země), jež se sama orá – *terra ara terra* (země orá zemi) – jde o stejně elementární situaci, jako když oráč obdělává své pole. Z toho vyplývá izomorfická struktura – ideoforna. (s. 74)

Campos přirovnává zpětnou vazbu k principu pokus–omyl, který zajímá celostní psychologii. Podle Wladyslaw Sluckina, jehož autor článku cituje, se lidské chování pokus–omyl–pokus–omyl dá také popsat jako negativní zpětná vazba. (s. 75) Tato teorie dovoluje Camposovi slučovat „lidské“ a „nelidské“. Zdá se, že Campos skrze zpětnou vazbu přisuzuje básni určité „chování“ a schopnost jisté reflexe, báseň se podle něj i sama dešifruje. Jeho ideálem by mohla být báseň jakožto abstrahovaný model chovající se jako živý organismus a zároveň stroj s namontovaným servomechanismem.

Campos však zmiňuje jako dešifrovatele chyby čtenáře, báseň svou „chybu“ za chybu totiž „nepovažuje“. „Chybu“, jinak řečeno „jiné“ či „ozvláštněné“, na základě své čtenářské zkušenosti a před-nastavenosti vyplývající z textu rozlišuje jedině čtenář. Umělým mozkiem básně může být její forma, struktura, která si na tvůrci žádá určité řešení. Jenomže návrh struktury v tomto případě zasévá básník. Jedinou chybou či narušením tvůrčova plánu může být náhoda, zásah něčeho nepředvídatelného, „boží vnuknutí“, nečekaný výstup vyplývající z předchozí činnosti, který může být novým vstupem, pokud ho soustředěný básník vezme zpět do hry. Naruší se tím sice jeho plán, ale pouze zdánlivě. „Tvůrčí“ náhoda není scestná, nepřichází zvenčí, ale vyvěrá z předchozího procesu, z určitého nastavení celkového směru, které zakládá básník tím, nakolik „opravdově“ či „hluboce“ opracovává hrubý materiál. Taková náhoda pak posunuje dílo do míst, kam by sám nedospěl. Konkretisté jsou si vědomi toho, že „Vrh kostek nikdy ne-

vyloučí náhodu“, a proto usilují o chronomikrometráž náhody<sup>200</sup>. Jasnou prací s náhodou, její maximální využití v intelektuální práci – to je směr konstruktivního, ale citlivého racionalismu<sup>201</sup>, jaký zastávají.

Podle Maurice Blanchota, kterého cituje Haroldo de Campos v článku „Od fenomenologie skladby k matematice skladby“ (Da fenomenologia da composição à matemática da composição), je náhoda ve *Vrhu kostek* vystavena disciplinované kontrole nebo přinejmenším přitažena slovem k formě, jež ji uzavírá. Jde o věčný proces. „Hledání absolutna ze své podstaty odsouzeno k pádu uzavírá možné východisko v relativním ovládnutí opatřeném slůvkem jakoby: dílo–konstelace, lidská událost, živá a oživující zkušenost, vždy ve stavu se znovustvořit – v očekávání nového hodu /.../“<sup>202</sup>

Vše má být podřízeno vůli struktury. Básník je jakýmsi plánovačem či designérem struktury. Stanovuje počáteční podmínky, zadává parametry a báseň se generuje sama. Takto odosobněný přístup však konkretisté k tvorbě nemají. Jejich výtvoři nejsou „strojové či počítačové“ básně. Báseň je výsledkem miniaturní práce s velkou zodpovědností vůči materiálu. Básník chce ohleduplně skloubit racionální a iracionální, při práci se řídí rozumem – kom-binuje, permutuje – a citem. Svým návrhem povolává „hrubé“ síly. Vrhá se do informačního šumu v ohrožení sebe samého a za pomoci struktury–nástroje či zbraně vyvrhuje „svou událost“ v kódu „zkušenosti“.

Za Camposovým použitím slovního toku (fluxo verbal) nebo slova–pramene (palavra–fonte) lze tušit kromě informační teorie, Joyce a jeho „jazyk řek“ – proudění na hraně řádu a ne–řádu, srozumitelnosti a nesrozumitelnosti. Báseň „země“ lze chápat jako logos, jako lidskou stopu. Slovo–pramen *terra* a jeho rozvinutí je materiálem struktury, která mu dává tvar, vymezuje břehy jeho toku. Básník svým pluhem rozrývá nedotčenou zem potenciálně nabitou významy, písmena se kupí v řadách podobně jako zem vlnící se podél pluhu. Důležitější se jeví brázda než nakupený materiál. Způsob zbrzdění, mohli bychom říci strukturování, materiál organizuje. Je vytyče-

<sup>200</sup> CAMPOS, A. de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In *Teoria da poesia concreta*. S. 93.

<sup>201</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>202</sup> Tamtéž, s. 93. [„A procura do absoluto, fadada por definição à falência, entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um talvez: a obra-constelação, evento humano, experiência viva e vivificante, sempre a ponto de se recriar – véspera de um novo lance („toute pensée émet un coup de dés“).]

no určité pole. Materiálu jsou dány směry, které omezují či spíše vymezují jeho pohyb. Sémantické pole rozbrázděné podle určitého plánu zjevuje tvar – dílo – báseň .

Z tohoto pohledu je báseň archetypální – modeluje, ztělesňuje tvůrčí proces, dílo a jeho život. Pole básně je vymezeno, zoráno a oseto – je ve stavu očekávání – je připraveno na úrodu, kterou však nesklízí tvůrce. Pouze díky čtenáři nezůstane ladem a semena vzklíčí. Čtenář přichází, aby vylákal pramínky podzemních vod a proměnil je v potoky života. Aby zavodnil básníkovy brázdy, z nichž vzklíčí úroda, kterou sklídí. Díky této „komunikaci“ dílo žije a vypovídá samo za sebe.

Struktura básně je otevřená, smysl se „nabízí“. Báseň je strukturou–obsahem a vypovídá obsah–strukturu. To znamená, že její výklad je věcí vztahů, nelze ji jednoznačně uchopit. Vždy když zříme jistý tvar, náhle se rozpadá a mění v jiný. Takovéto pnutí je možné pouze pokud se jednotlivé složky navzájem vyvažují. Báseň má své vnitřní zákonitosti. Toto se může jevit jako náhoda, jako to, že se báseň vytváří sama – v tom je nejspíš kouzlo básníkovy minuciózní „kontroly“, který vyvažuje své konání (poiesis – tvorba, poiein – tvořit, formovat) tak, aby nevyplašil to, co skrze báseň „básní“. Vystává otázka, kam až může čtení zajít. Campos tvrdí, že konkrétní báseň je podřízena přísně organizačnímu vědomí, které ji sleduje v části i celku a kontroluje pole možností otevřených čtenáři.<sup>203</sup> Přirovnává konkrétní báseň ke konkrétnímu obrazu. Konkrétní obraz disponuje určitým chromatickým číslem, které kvantitativně i kvalitativně kontroluje počet barev žádoucích pro vyřešení dílčího problému, konkrétní báseň má naopak své číslo tematické – tzn. významové zatížení slov pojímaných jako materiál dovoluje pouze omezený počet významových implikací, přesně ty, které se chovají jako strukturální vektory básně a podílejí se neoddělitelně na jejím gestaltu. Skrze tematické číslo dochází ke kontrole, která ukazuje a odstraňuje prvky vstupující do protikladu se strukturou. Takto z básně *terra* vypadá jako dále neproduktivní substantivum *era* a citoslovce *arre*. (s. 76)

---

<sup>203</sup> CAMPOS, H. de. Aspectos da poesia concreta. In *Teoria da poesia concreta*. S. 98.



Podle Camposova vysvětlení nejde o nekonečnou – nabízí se sémiozi, ale tento výraz se zdá neadekvátní. Určitá skutečnost může být předmětem semióze jen pokud se stává znakem, funguje jako znak a někdo ji jako znak chápe. Znak je nosičem, interpretem. Do jaké míry je tato struktura znakem a pro koho?

Podle Campose by znakem byla zpětná vazba. „Něco“ jako zpětná vazba zde je a to tak, že se z toho hlava točí. Zpětná vazba jako empirický fakt vepsaný do struktury básně odhaluje její vlastní „konstrukci“, která vypovídá o tvůrčím procesu jako takovém. Báseň se vytváří i dešifruje sama – sémioze probíhá uvnitř (?). Báseň–stroj se dává do chodu čtenářovým „čtením“ a dává čtenáři zažít „zpětnou vazbu“ jako empirický fakt, zároveň jako čtení – způsob konzumace básně a také jako určitý způsob řešení nepředvídatelné chyby s ohledem na složky v rámci určitého řádu.

Při krátkém pohledu může ne kdokoli, ale ten, kdo je o takovýchto formách předem poučen spatřit obraz (či odraz?), ohraničený tvar, v němž probíhá vnitřně organizovaný „život“, který se od slabiky *ra* „komplikuje“, nabírá nepředvídaný směr s tím, že se energie kumuluje a končí maximálním zhuštěním. Ukázka z teorie chaosu? Podobně jako mávnutí křídel způsobí miniodchylku v předem daných podmínkách a ta se znásobí tak, že přivodí uragán na druhém konci zeměkoule? Spojení *terra-a-terra* v klimaxu básně vybízí k úvaze, zda skutečnost nemůže být jednodušší. Báseň je zážitkem pohybu, procesu proměny, vznikání, růstu, zanikání, unikání.

Na manifest „První stanovisko mezinárodního hnutí“ z roku 1963 odpověděl Henri Chopin takto:

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

lika slovy potvrdit. /.../. Také současná poezie chce být pohybem – hnutím. A je jím. Není jen zastavením, jaké tvoří malá báseň – privilegovaným okamžikem básníka včerejška. Přesahuje dokonce básníka, neboť ten se stal řemeslníkem. Přesahuje řemeslnou práci. Jde „s“ hnutím. Je pohybem, který náhle vykrytalizoval a jež autor nechává za sebou. Dnešní autor není dokonce už autorem. Je člověkem, který ve svých vlastních stopách zanechává určité preciznosti. /.../ Neboť umělci se od nynějška točí hlava. Je pohybem a spalováním zároveň se světovým spalováním.<sup>204</sup>

## 9. Staronová konkrétní báseň-krystal aneb původ struktury

Básně ve sborníku *Teorie konkrétní poezie* (Teoria da poesia concreta), na jehož základě se v této práci vymezuje konkrétní poezie, tvoří nediskurzivní paralelu k teoretickým článkům. Články jsou básním blízké zase tím, že jsou značně skoupé, rozhodně ne návodné, někdy přetížené teoretickou výbavou. Básně na jedné straně představují typy – modely toho, jak může poezie svými prostředky inkorporovat aktuální jevy a zároveň znamenají stupně vývoje, který směřuje k básni-krystalu „vejce staré v novém“ (ôvo novo velho).

Původ struktury je dílem náhody, která však může mít různé podoby, jež se pak odrážejí v samotné básni. V básni „země“ je to náhoda, která básníka, jenž se podobá rolníkovi obdělávajícímu do úmoru své pole, vytrhne z jeho práce a dává mu zažít stav hrůzy i následného povznesení, když se mu podaří náhodu začlenit do tvůrčího procesu. Pak se o něco bohatší vrací ke své řeholi. V následující básni jde o „vzácný“ druh náhody, jejímž pouhým odleskem je náhoda výše zmíněná. V obou případech je básník nástrojem, prostředníkem. Liší se však mírou toho, nakolik je při ní absorbován a spalován.

O básni „vejce staré v novém“ od Augusta de Campose píše Décio Pignatari v článku „Nové vejce v starém“<sup>205</sup> (Ôvo nôvo no velho) (1960). Přirovnává ji k básni řeckého básníka Simmia z Rhodu a básním anglického básníka Dylana Thomase. Podnětem k tomuto srovnání je podle Pignatariho to, že konkrétní poezie je neustále napadána a obviňována z toho, že se po-

<sup>204</sup> První stanovisko mezinárodního hnutí. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 102.

<sup>205</sup> PIGNATARI, D. Ôvo nôvo no velho. In *Teorie da poesia concreta*. S. 126-133.

kouší o něco, co už tady bylo. Pignatari přiznává, že báseň ve tvaru věci (o níž se jedná u všech tří básníků) byla přítomná v literatuře od počátku, není to tedy nic nového. Podle Marxe, kterého Pignatari cituje, se nové vytváří pouze na pozadí starého. Pignatari cituje Charlese Boultenhouse, který píše, že tato báseň se z literatury na dlouhou dobu vytratila, zájem o ni vzrostl koncem 19. století a dnes je opět ožívována. (s. 126)

Řecké básně ve tvaru věci vycházely z bukolické tradice. Verše byly uspořádány tak, aby utvářely specifický tvar či spíše obrys věci (například dýmky, oltáře, vejce nebo křídla), jenž byl komplementární s jejich obsahem. Původně snad byly napsány na skutečnou věc, již se týkaly. Tyto útvary se později označují jako *carmina figurata* (tvarované básně, přičemž *carmina* znamená doslova písně) a také *technopaignion* nebo jenom *paignion* (řec. umělecká hříčka, řec. *techné* = umění jako řemeslná praktická dovednost, původně synonymem *epistémé* = teoretické znalosti, *techné* zahrnovalo činnost kováře či sochaře a zároveň geometrii, matematiku a astronomii<sup>206</sup>).

Takovéto básně utvářeli řečtí básníci jako Theokritos, od něhož se dochovala báseň „Dýmka“, Dosiadas (báseň „První oltář“), Vestinus (báseň „Druhý oltář“) a Simmiás z Rhodu.<sup>207</sup>

Simmiás z Rhodu žil kolem roku 300 p. n. l., byl autorem epigramů a lyrických i epických básní, jež se vyznačovaly hledaností formy. Zajímal se také o studium významů slov. Od něho se dochovaly básně „Sekyra“, „Křídla“ a „Vejce“.<sup>208</sup>

Tvar básně „Sekyra“, sestavený ze dvou protilehlých trojúhelníků spojených useknutými vrcholy, je opisem tvaru antické sekiry. Tvar básně je však umístěn horizontálně. Verše se čtou podle číselného pořadí. Protilehlé verše v choriambu (antická metrická stopa složená z trocheje a jambu) se zkracují směrem do středu - mají vždy o jednu stopu méně. Nezvyklé uspořádání má zřejmě mystický původ. Autor „neopisuje“ tvar ledajaké sekiry. Jde o kultovní předmět uchovávaný v Athenině chrámu, s pomocí tohoto nástroje postavil Epeius trojského koně. Básník vyjmenovává statečné činy Epeiovy a děkuje bohyni Athéně, již je báseň věnována, že ho inspirovala a chránila.<sup>209</sup>

<sup>206</sup> *Slovník antické kultury*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1974. S. 600.

<sup>207</sup> Tamtéž, s. 442.

<sup>208</sup> *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1974. S. 562.

Báseň uchovávající vztah věci a jejího obsahu měla být napsána na votivní kopii tohoto předmětu. To znamená na reprodukci, pokud použijeme termín Waltera Benjamina.<sup>210</sup> Báseň na něm napsaná byla určitou připomínkou původního předmětu a jeho kultu, jeho reprodukce tak byla neméně důležitá, ale nebyla již svázána s konkrétním skutečným místem, jímž byl chrám bohyně Athény. Báseň byla značkou pravosti garantovanou básníkem. Ten měl zodpovědnost vůči kultu, střežil ho a ručil za jeho pravost svým básnickým uměním.

Báseň „Křídla“ byla napsána na křídla (možná votivní) sochy představující Lásku jako vousaté dítě. Tvarově jde o dva pravoúhlé trojúhelníky spojené useknutými vrcholy a zarovnané kratšími stranami k levému okraji. Báseň se čte podle běžného pořádku. Báseň nemá věnování, vztahuje se jen k tvaru křídel lásky.<sup>211</sup>

Poslední báseň „Vejce“, o níž píše Pignatari, je složitě komponovaná a slučuje metra obou výše jmenovaných básní a navíc Theokritovy „Dýmky“. Verše se čtou podle číselného pořadí jako u „Sekyry“. Nemá věnování.<sup>212</sup> Básník se v ní nazývá „dórským slavíkem“ (řecké básně se nerecitovaly, ale zpívaly) a opěvuje „nový útek“ od matky trylků tím, že z něj dělá báseň.

Pracovní překlad básně zní takto:

[Hle, zde nový útek trylkující matky, Dórského slavíka, přijmi jej s nejlepší vůlí, neboť čistá byla matka, jejíž prudké porodní bolesti ho přiváděly na svět. Posel bohů silného hlasu jej vyňal zpod křídel drahé matky, vrhl jej mezi kmeny lidské a kázal nadále rozrůstat jeho verš – onen verš udržující doby patřičným pořadím rytmu – od jednostopého metra dokonce až do plných deseti meter: a rychle odshora ztloustl prudce se svažujícím úhlem svých přeskakujících veršů, zajisté překvapivě, jak šel dál nesourodými částmi, ale věrně ladě s voláním Múz – střídaje nohy co čilí kolouši, svižné to děti rychlonohých jelenů. A teď tito kolouši v nehynoucí touze po své drahé

---

<sup>209</sup> The Pattern Poems. [online]. [2010-05-15]. Dostupné z: <http://www.theoi.com/Text/PatternPoems.html>.

<sup>210</sup> BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V. Saudková. Praha: Odeon, 1979. S. 16-46.

<sup>211</sup> The Pattern Poems.

<sup>212</sup> Tamtéž.

laní matce spěchají rychle za milovaným strukem, opřekot se ženou přes vrcholky kopců v stopách té vlídné pečovatelky a s bekotem míjejí horské pastviny s tisícem pasoucích se ovci a jeskyně Nymf štíhlých kotníků, dokud zcela náhle nějaké zvíře krutého srdce nezaslechne jejich křik doléhající ozvěnou do těsného sevření jeho doupěte, to vyskočí rychle vpřed z lože v skalnatém brlohu ve snaze chytit jedno z putujících mláďat skvrnité matky a potom, hbitě sleduje zvuk jejich křiku, přímo letí zarostlou roklinou sněhem pokrytých hor. – Nohama tak rychlýma jako jejich pobízel toho slavného boha rození, když spěchal rozmanitými metry básně. ]<sup>213</sup>

Podle Décia Pignatariho není báseň „Vejece“ pouhou básní ve tvaru něčeho, je jednou z prvních svého druhu na Západě a k tomu první simultánní básní (1. verš = 1. řádka, 2. verš = předposlední řádka, 3. verš = 2. řádka ... až k poslednímu řádku ve středu básně). (s. 126) Podle Charlese Boultenhouse, autora *Řecké antologie*, kterého Pignatari cituje, se novost této básně nikdy nevyčerpá, je nová jakoby ji stvořil Apollinaire nebo Mallarmé. Na toto navazuje Pignatari a tvrdí, že Simmiás je helénský Mallarmé. (s. 127)

Pignatari se v článku pokouší vymezit typ „básně ve tvaru věci“, který využívají konkretisté jako jednu z možných konkrétních básní a který má blízko k platónským Idejím, pytagorovským číselným esencím a Jungovým archetypům.

Popisem druhé verze básně Dylana Thomase „Vision and Prayer“ (Vize a modlitba) ukazuje, že čistě vizuální tvar není básni přisouzen arbitrárně. Pignatari Thomasovu báseň popisuje jako rozdělenou do dvou částí

---

<sup>213</sup> Tamtéž. („Lo here a new weft of a twittering mother, a Dorian nightingale; receive it with a right good will, for pure was the mother whose shrilly throes did labour for it. The loud-voiced herald of the gods took it up from beneath its dear mother's wings, and cast it among the tribes of men and bade it increase its number onward more and more – that number keeping the while due order of rhythms – from a one-footed measure even unto a full ten measures: and quickly he made fat from above the swiftly-slanting slope of its vagrant feet, striking, as he went on, a motley strain indeed but a right concordant cry of the Pierians, and making exchange of limbs with the nimble fawns the swift children of the foot-stirring stag. – Now these fawns through immortal desire of their dear dam do rush apace after the beloved teat, all passing with far-hasting feet over the hilltops in the track of that friendly nurse, and with a bleat they go by the mountain pastures of the thousand feeding sheep and the caves of the slender-ankled Nymphs, till all at once some cruel-hearted beast, receiving their echoing cry in the dense fold of his den, leaps speedily forth of the bed of his rocky lair with intent to catch one of the wandering progeny of that dappled mother, and then swiftly following the sound of their cry straightway darteth through the shaggy dell of the snow-clad hills. – Of feet as swift as their urged that renowned god the labour, as he sped the manifold measures of the song.“)

nebo sérií strof. První část tvoří tvar uzavřený nebo plný, dva trojúhelníky spojené jednou stranou - kosočtverec. Druhou část nazývá tvarem otevřeným nebo prázdným, dva trojúhelníky spojené vrcholy – přesýpací hodiny. Používá rozlišení podle – fyziognomie: první představuje těhotenství nebo autorovu poetiku, druhá situace odlehčení/osvobození/vyjádření a symboliky: první smrt, druhá vzkříšení. Tvary vytvářejí navíc systoly a diastoly veršů – kynetickou synestézii. (s. 128) Pignatari doplňuje ještě popis první verze – ta je také ze dvou částí: konvexní (těhotenství) a konkávní (po porodu). U této verze je podle něj zřetelnější vizuální konotace s křídly (přesýpací hodiny jsou jejich variantou) a odkaz na fénixe. Tuto první verzi i druhou definitivní je tedy možné podle něj chápat i jako roztažená a složená křídla. (s. 129) Žánr básně ve tvaru věci dnes zahrnuje velice různorodé výtvořky. Patří sem kaligramy (které konkretisté odmítají) a také reálný objekt (tedy v Gullarově pojetí báseň coby neo-objekt) – např. origami ve tvaru dinosaura. Konkretistům jde o to, že báseň musí syntetizovat všechny složky (jazykovou, zvukovou, vizuální), ne pouze některé. V té básni, kterou myslí Pignatari, mají zdánlivě vnější formální postupy dopad na vnitřní uspořádání – jeho působením vznikají vnitřní rýmy, asonance, aliterace, je možné simultánní vertikální čtení, statisticko-vizuálně dominují určitá písmena – v tomto případě písmeno *o*. Tak je vnější i vnitřní uspořádání srostlé a nelze je od sebe oddělit.

Podle Pignatariho žádný kritik nemůže říci, že to, co dělají konkretisté, už tady bylo. Podle Boultenhouse, jehož Pignatari opět cituje, je tvarovaná báseň (poema configurado) vždy nová, „/.../“, protože navrácí báseň k původní prostotě psaného jazyka, k primitivní, prožívané, bezprostřední a magické zkušenosti zvuku kombinovaného se znakem. Zvuk může být uspořádán do různých rytmů a evokovat mnoho obrazů, ale dvojí zkušenost vidění a čtení nám dá pocit, že vše začíná od ničeho. Toto spojuje autory tvarovaných básní: Apollinaire s Mallarmém, Mallarmé se starořeckým Simmiem. Být nový ve smyslu tvarované básně je neodmyslitelným signálem avantgardního ducha a skutečně všech literárních forem, které nám antika zanechala, tato je

ta jediná, která zůstává avantgardní i dnes.<sup>214</sup> Zcela zásadní je podle Boultenhouse, jehož Pignatari cituje, to, že jde o báseň jakožto tvar, což je podle něj podstatný příspěvek k nekonečnému znovu tvoření (*re-criação*) básnického umění.

Pignatari dodává, že konkrétní poezie není pouze a nutně báseň ve tvaru něčeho. Konkrétní poezie podle něj usiluje o obnovení avantgardní tradice, proto se vrací i do dávné minulosti. Přehodnocuje pojem avantgardní – není vymezen historicky, ale kvalitativně. Avantgardní znamená stále nové.

Co to však je, to nové? Dříve než se objeví v díle jako vlastnost představující osobitost tvůrce, je nové neznámým. Není ani krásné, ani ošklivé. Jakmile existuje, stává se prvkem proměny. Ve skutečnosti není novost nějakou hmotnou vlastností, objektivně vymezenou, nýbrž výpovědí o duchovním porovnávání mezi jednou formou a všem formami, které jí předcházely. Je zjištěním odlišnosti.<sup>215</sup>

Báseň Augusta de Campose se podle Pignatariho vztahuje tematicky k té Thomasově a archetypálním tvarem k Simmiově. Tak v podstatě skrytě přirovnává Campose k řeckému básníku a potažmo i k Mallarméovi. Linie, kterou konkretisté původně vytyčili (*paideuma*), se postupně rozrůstá – jde od řeckého Simmia, přes provensálské básníky zastoupené Arnautem Danielem, přes Luíse de Camõese, Sá de Mirandu, Fernanda Pessou, brazilské modernisty až k Augustu de Camposovi.

Ta báseň ve tvaru věci, jež si klade vysoké nároky na provázání obrazové, zvukové i vizuální (verbofonovizuální) složky, bude vždy nová proto, že ji nelze popsat, ani opsat, ale jedinečně znovu vytvořit. Taková báseň nevzniká na běžícím páse, ale je spíše šťastnou náhodou, krystalizuje ze soukolí přesně vyvažovaných protisil.

Camposova báseň se nezdá tak komplikovaně a náročně vystavěná jako Simmiova a Thomasova. Podle Pignatariho se od obou, které syntetizuje, odlišuje syntakticko-diskurzivní redukcí. Jak píše Luciana Stegagno

<sup>214</sup> PIGNATARI, D. Ôvo nôvo no velho. In *Teorie da poesia concreta*. (,./.../, porque faz volver o poema à simplicidade original da linguagem escrita, à experiência primitiva, vívida, imediata e mágica de um som combinado com um signo. Pode, o som ser disposto em muitos ritmos e evocar muitas imagens, mas a dupla experiência de olhar e ler nos dá a sensação de que tudo está recomeçando do nada. É isto que une os autores de poemas configurados: Apollinaire e Mallarmé, Mallarmé ao antigo grego Símas. Ser nôvo, no sentido do poema configurado, é sinal inconfundível de espírito de vanguarda – e, na verdade, de todas as formas de literatura que a antiguidade nos legou, esta é a única que permanece vanguarda ainda hoje.“)

<sup>215</sup> BEN. Co je novost v umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 187.

Picchiová:

Novost této poezie proto netkví v její ‚vizuálnosti‘ (ta ji spojuje s řeckými a latinskými figurativními básněmi, Theokritovými kaligramy ve tvaru Panovy flétny /syrinx/, ‚rhopalickými‘ verši, jejichž délka postupně po slabikách narůstá, případně zase klesá až na slabiku jedinou, takže výsledným tvarem je trojúhelník nebo kosodélník, básní ve tvaru vejce Simmia z Rhodu, a jde až k figurativním básním středověku, barokním hříčkám a symbolistním experimentům), ale v tom, že z této poezie vznikají nové morfologické a syntaktické vztahy, že asociace vystávají na syntagmatické i paradigmatické ose.<sup>216</sup>

Podle téže autorky je největším přínosem konkretistů právě důkladná práce s jazykem – ‚s podstatou slova pojímaného jako forma. A zde (zejména ve využívání paronomasie) je cítit, za kolik vděčí Romanu Jakobsonovi, jehož studie o gramatice poezie přímo podnítily veškeré zkoumání nearbitrárních souvislostí mezi označujícím a označovaným.‘<sup>217</sup>

Zaměříme se nyní na samotnou báseň.

**Příloha č. 9:** Augusto de Campos: ‚vejce staré v novém‘

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S. 133.

---

<sup>216</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 544.

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 545.



o v o  
n o v e l o  
n o v o n o v e l h o  
o f i l h o e m f o l h o s  
n a j a u l a d o s j o e l h o s  
i n f a n t e e m f o n t e  
f e t o f e i t o  
d e n t r o d o  
c e n t r o

Simmiova báseň je plným tvarem, který „vyzařuje“ kompaktnost, sílu, napětí i klid. Má střed, který se v určitém oka mžiku vyjevuje jako kruh uprostřed (tvar básně tak může připomenout oko) nebo jako průsečík dvou diagonál ve tvaru X. Thomasova báseň je také vnitřně celistvá. Jde o lineární text opatřený tradičními prostředky segmentace jako jsou velká písmena, tečky, čárky, otazníky. Uspořádání lineárního textu do tvaru kosočtverce, kdy text nabývá a zase ubývá nebo naopak do tvaru X, kdy text ubývá a zase přibývá, vytváří dynamiku básně a podílí se na strukturaci jazykového materiálu i jeho obsahu. Oproti tomu Camposova báseň je prostoupena výraznými bílými místy a spíše rozrušuje, přináší neklid. Důležitým faktorem je velikost písmen a typ písma. Rozdrobenost textu je stmelována tím, že slova si vizuálně i zvukově odpovídají, odkazují na sebe, ozvěna jednoho se odráží v druhém. Svou strukturou, určitým modelem připomíná Simmiou – jde od vrcholu ke středu a zase zpět. Uprostřed je báseň nejtlustší a nabitá hustotou významu. V některých chvílích vnímání může najednou vystoupit jako konvexní tvar – jako 3D vejce, které navíc jakoby v prostoru rotovalo. S básní Thomasovou ji skutečně sblížuje téma, a sice těhotenství a porod, těhotná forma, prázdná forma. K úvahám nad tím, proč je zde zrovna vejce, může přispět povídka Brazilce Sérgia Sant´Anny s názvem „Přednáška“<sup>218</sup>.

Smyslové vnímání básně i racionální výklad slov mají být pobídkou, pootevřením formy. Následuje vcit'ování se do jejího skrytého smyslu, který je zakódován pouze díky absolutní harmonii všech složek. Pokus o jejich usouvztažnění s tendencí vnímat je celistvě a intenzivně v jeden moment, tedy pojmout báseň „naráz“ v její komplexnosti zabere určitý čas a vyžaduje od čtenáře maximální míru soustředění a otevřenosti. Ve stavu soustředění a otevřeného dialogu mezi čtenářem a básní se vynořuje něco, co lze nazvat podle Platóna Ideje. Ta prosvítá skrze slova, „vznáší“ se za nimi – jde o „jedinečné zjevení dálky“.<sup>219</sup> Idea či pravda se neukazuje jako jádro, ale jako vztahové pole (Platóna může připomenout i dialog odehrávající se mezi slovy). Jinak řečeno, střed básně se jeví jako nevyslovitelný a nepo-

---

<sup>218</sup> SANT´ANNA, S. *Noční let*. Praha: Dybbuk, 2010. S. 25-44.

<sup>219</sup> BENJAMIN, W. S. 21.

psatelný, ale vyznačuje se mnohostí, kterou čtenář syntetizuje ve své mysli a zažívá ve svém středu. V tomto se konkrétní báseň podobá básním brazilského symbolisty Cruze e Sousy.

Slova v Camposově básni figurují jako stíny, jsou součástí všeho „klamného“, co člověk přijal, když vstoupil na tento svět, mezi to patří i smysl a rozum. Struktura básně uchovává něco, co je přístupné či spíše co se podhaluje jen těm, kdo se ho domáhají svým vnitřním zrakem. Vnímání básně lze přirovnat k soustředěnému pozorování plamene svíčky – neustálou proměnlivostí a neuchopitelností proniká něco stálého, bytostného.

Báseň je syntézou Simmiovy i Thomasovy také v tom, že propojuje obecné a individuální. Simmiova báseň je zpěvem vyjevujícím ne-lidské a nadindividuální, Thomasova je individuální – je prosycena básníkovým Já a Jeho zpěvem. Campos vede paralelu mezi obojím.

Jeho báseň je o básníkovi samém. Ten má shodit okovy tělesných smyslů i pojmů, jež mu byly nasazeny již v dětství, uvědomit si, že byl „spoután“ (o filho em folhos – dítě/syn v krajkách/zavinovačce, na jaula dos joelhos – v kleci rodičovských kolen, infante em fonte – infant, dítě v zřídle – může souviset také s identitou konkrétního básníka jakožto krále či prince) a rozpomenout se na bezprostřední plnost a samozřejmost bytí jaké zažíval, když byl plodem v děloze (feto feito dentro do centro - plod stvořený přímo v středu). Musí se osvobodit od všeho naučeného a očistit od nálepek utvářejících jeho identitu, vrátit (a vracet) se do bodu, z něhož bude moci začít (začínat stále) znova. Připomíná tak fénixe.

Ben, člen americké skupiny Fluxus, píše:

Tvůrčí jedinec je fyzicky určen celým světem v pohybu. Může vytvářet jenom to, k čemu je v tvoření determinován. Jeho tvůrčí svoboda je iluzí. Je determinován společností, technikou, morálkou, náboženstvím, současnými dějinami umění, svými sociálními podmínkami apod. ...<sup>220</sup>

Konkrétní básník se v podstatě snaží od tohoto všeho oprostit. Důvodem není uzavírat se před realitou, jak je konkretistům vytýkáno ze strany

---

<sup>220</sup> BEN. Co je novost v umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. S. 188.

neokonkretistů i hnutí praxis z počátku šedesátých let, ale snaha dostat se v rámci básně jakožto virtuálního objektu (tedy ne skutečného objektu, který je vnímateli snáze přístupný a vychází mu vstříc, jako u neokonkretistů) k bezprostřední skutečnosti, k jádru, podstatě, prohlédnutí toho, co nabízí smysly i rozumem. Konkretisté se čtenáři nechtějí podbízet, ani mu cestu k smyslu zjednodušovat. Báseň tu je sama o sobě nabitá smyslem a ve stavu „věčného“ očekávání.

Lze použít slova, jimiž Luciana Stegagno Picchiova popisuje dva postuláty generace 45, jež podle ní dovedl k „maximální“ průzračnosti João Cabral de Melo Neto.

Na jedné straně nacházíme důraz na formu, vyhraněný smysl pro rozměr a zároveň hodnotu básně jako takové, jako neodvolatelně uzavřeného slovesného útvaru, který si neklade za cíl prostředkovat nějaké sdělení, ale vytvářet významy sám o sobě. Na druhé straně pak vyvstává vědomí poslání básníka jako buňky, která je schopna zachytit a syntetizovat životní empirii v její složitosti a s osobním nasazením předává dál lidskou i sociální realitu.<sup>221</sup>

Camposova báseň je též o původu básně, která se rodí podobně jako nový člověk a nese si v sobě zážitek počátečního nerozlišeného bytí. Prvopočáteční vnuknutí básně–struktury přichází odněkud z vesmíru k básníkovi, jenž je schopen ho intuitivně vyslyšet, a přivést k životu tím, že ono počáteční zahalí do slov-klamů. Úkolem básníka, syna vesmírné matky trylků, je být zároveň světskou matkou, jež „útek“ přijme (společně s tíhou zodpovědnosti), a tak bude zároveň udržovat „láskyplné“ spojení s tím, co mu zjevuje plnost z nicoty. K tomu je zapotřebí, aby v sobě neustále zpřítomňoval, oživoval stav nepředpojatého intuitivního napojení na sebe samého, jakýsi neutrální bod, který mu umožní vyslyšet a adekvátně tlumočit „povahu“ toho, co zpívá – neudusit plaché a čiré pod nánosy slov či svých subjektivních choutek. Básník znovu nalézá přerušené harmonické spojení se sebou, se zemí a vesmírem, do básně a její formy se vrací život. Objevuje se zde také motiv ženského prvku jako hlavní tvůrčí síly – tedy ne jako objektu či inspirace –, která se spojuje s prvkem mužským.

---

<sup>221</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 526.

Matku trylků lze připodobnit ke Kundalini, o jejíž síle je báseň ze sbírky *JOB-BOJ*.

d su ce z j l st to jako hea dek v tech p gem shnu n po ent je b on pr di se s Kundalini lan ež k na povr ž řoku	padesátí zvukovou sí e prasílkou kt št jsou písmena lovská Kundalini ntru po lá loto míčovya svinu of há dokud rozš mooí ovid omio dí síl nou svo onikne lední p stická ovišení se diseh která jso řika druhou p nohou dalš v rozkro	italiam lutya s Tam spí mírns e půl kolad mooí yl te jeho a vys tamení oh a te mystic stická ovišení se diseh která jso řika druhou p nohou dalš v rozkro
---	---	--

Kundalini je Matkou vesmíru  
Je to nejvyšší bohyně ro  
dička všech zvuků a písmen jí  
2 lze probudit písmenkovým nebo  
slovním cvičením Tělo Kundalini j  
e složeno z  
písmen každá  
písmena je  
až svak j  
tvořen sv  
ntru i o  
šním ce  
e podo  
lou a poby  
erou byl a  
osou ves  
spí v mí  
i jež a  
šlades  
Kund  
tenky  
sví  
herou  
myeti  
nvo o  
hen r  
em ha  
e mío  
kde pr  
oří pos  
břiku My  
i v chodí  
řičkou žeb  
u kotníky a  
k středě těla  
o v míše proti pupku pak míšní ce  
ntrum proti srdci sedmou příčko  
u je míšní centrum proti hrde  
lnímu důlku osmou středě šel  
a poslední temeno hlavy

Kundalini je Matkou vesmíru  
Je to nejvyšší bohyně ro  
dička všech zvuků a písmen jí  
2 lze probudit písmenkovým nebo  
slovním cvičením Tělo Kundalini j  
e složeno z padesáti písmen Každá  
písmena je zvukovou silou a poněv  
až svak je prasílkou kterou byl a  
tvořen svět jsou písmena osou ves  
míru i člověka Kundalini spí v mí  
šním centru pod genitáliemi jež se  
e podobá lotosu se žlutým středem  
a karmínovými lístky Tam spí Kund  
alini svinuta jako nesmírně tenký  
svítící hádek ve třech a půl závit  
tech dokud pod lotosem Muladharou  
nebyl rozžehnut oheň pomocí mystic  
kého ovišení Jakmile byl tento o  
heň rozvícen probudí se jeho tepl  
em hadí síla Kundalini a vystupuj  
e míchou zvolna až k temeni hlavy  
kde pronikne na povrch a tam vytv  
oří poslední příčku mystického žeb  
říku Mystické ovišení se počínají  
i v chodidlech která jsou první p  
říčkou žebříku Druhou příčkou jso  
u kotníky u nohou další kolena pa  
k středě těla v rozkroku dále míst  
o v míše proti pupku pak míšní ce  
ntrum proti srdci sedmou příčko  
u je míšní centrum proti hrde  
lnímu důlku osmou středě šel  
a poslední temeno hlavy

Kvůli nečitelnosti uvádím text básně:

(Kundalini je matkou vesmíru Je to nejvyšší bohyně rodička všech zvuků a písmen již lze probudit písmenkovým nebo slovním cvičením Tělo Kundalini je složeno z padesáti písmen Každé písmeno je zvukovou silou a poněvadž zvuk je prasílkou kterou byl stvořen svět jsou písmena osou vesmíru i člověka Kundalini spí v míšním centru pod genitáliemi jež se podobá lotosu se žlutým středem a karmínovými lístky Tam spí Kundalini svinuta jako nesmírně tenký svítící hádek ve třech a půl závitěch dokud pod lotosem Muladharou nebyl rozžehnut oheň pomocí mystického cvičení Jakmile byl tento oheň rozvícen probudí se jeho teplem hadí síla Kundalini a vystupuje míchou zvolna až k temeni hlavy kde pronikne na povrch a tam vytvoří poslední příčku mystického žebříku Mystická cvičení se počínají v chodidlech která jsou první příčkou žebříku Druhou příčkou jsou kotníky u nohou další kolena pak střed těla v rozkroku dále místo v míše proti pupku pak míšní centrum proti srdci sedmou příčkou je míšní centrum proti hrdelnímu důlku osmou středě čela a poslední temeno hlavy)<sup>222</sup>

<sup>222</sup> HIRŠAL, J. – GRÖGEROVÁ, B. *Job-Boj*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1968. S. 10.

Básni Augusta de Campose odpovídají dva způsoby čtení, které mohou být vyjádřeny obrazně jako kosočtverec nebo tvar X, tvar přesýpacích hodin. V prvním případě, kdy je čtenář soustředěný a otevřený či nepředpoklatý, jde o rozvinutí, šíření „lásky“, již báseň stvořila, čtenářův mikrokosmos se skrze báseň–slovo, jež mu básník přináší jako zvěst, spojuje s makrokosmem, čtenář je opět tím, kdo báseň dotváří – tentokrát ji pomáhá rodit a vyvádí ji z formy–vyživující dělohy, zároveň s tím probíhá jeho očista. V druhém případě je tok smyslu pootevřen sice málo, ale přece.

Konkrétní báseň syntetizuje polaritu, o níž píše Walter Benjamin. „Recepce uměleckého díla probíhá za zdůrazňování jeho různých stránek, z nichž vystupují do popředí dva polární aspekty. Jeden z nich spočívá v kulturním významu, druhý ve vystavování díla na odiv.“<sup>223</sup> Dílo ve službách kultu je určeno duchům, zůstává povětšinou skryté, zahalené, je přístupné pouze omezeně.

S emancipací jednotlivých uměleckých disciplín z lůna rituálu narůstaly příležitosti vystavovat jejich produkty. Portrétní busta, kterou je možno stěhovat z jednoho místa na druhé, má větší možnosti být vystavována než socha, která má své pevné místo uvnitř chrámu.<sup>224</sup>

Konkrétní báseň typu „vejce staré v novém“ je určena duchům inspirace či náhody, je zpěvem děkujícím matce trylků, je obětí, již pro ni básník skládá za to, že mu byla nápomocna. Toto „věnování“ je jakousi vnitřní formou, je zahaleno či zakódováno a je přístupné pouze ve vzácných chvílích hlubokého ponoru, „magické kontemplaci“<sup>225</sup>. Svou vnější formou je báseň neustále odhalena, je dostupná komukoli, přemístitelná i reprodukovatelná.

Konkrétní báseň „vyzrála“ nejen nad jazykem, ale i nad zneužíváním techniky reprodukovatelnosti. Jako nový druh *carmen figuratum* může být snadno technicky reprodukovatelná, ale nikdy neztratí svou auru. Tak nazývá Walter Benjamin pravost uměleckého díla, jež je souhrnem všeho, co si s sebou od svého vzniku nese, od trvání hmotného až po historické svědectví. Je obrněna proti vyprázdňení a proti zdokonalování („zdokonalitelnost je přímo úměrná radikálnímu zřeknutí se ‚věčné hodnoty.‘“)<sup>226</sup> Odolává hedonis-

---

<sup>223</sup> BENJAMIN, W. S. 22.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>225</sup> Tamtéž, s. 23.

tickému užívání techniky. Typografie nemůže sklouznout k čisté grafomanii či dekorativnosti. Všechny její složky se kontrolují navzájem. Nemůže být reprodukována pouze část básně vytržená z původního kontextu a přesazena do jiného. Dílo nemůže být „rozkradeno“ a jeho původní „smysl“ v něm uložený rozdroben, rozmělněn. Jediné, co báseň může narušit je nedostatečná kvalita tisku, smývání napsaného nebo ošoupávání či dotyk – ve sborníku *Teoria da poesia concreta* jsou básně natištěny černou barvou, která však mnohdy bledne – otázkou je, zda jde o záměr nebo nekvalitní tisk. Každopádně se to nabízí jako otázka.

Jazyk je kódem, který dílo drží a chrání, a zároveň jakožto jediný objektivně a kolektivně přijatý dorozumivací prostředek dílo zpřístupňuje publiku. Básníkově dílo je tak opatřeno „autorskými právy“, nebo přesněji řečeno dílo nikoho (básně nemají nadpisy, nejsou uvedeny titulem či jménem básníka, který je uveden mimo text básně) se vznáší v prostoru a chrání samo sebe. Jak píše Décio Pignatari v článku „Konstruovat a vyjádřit“<sup>227</sup> (*Construir e expressar*), vůle konstruovat předčila vůli vyjádřit či vyjádřit se. Neosobní báseň podle něj přebírá kolektivní funkci, neboť jak říká Fernando Pessoa, zpěv je to, co se zpívá (*o canto é que faz cantar*), nikoli vůle zpívat spojená podle Pignatariho s touhou po katarzi nebo sebevyjádření skrze zpěv, což už je podle něj interpretace.

Jde o poezii, jež klade na tvůrce nejvyšší nároky. Básník sám je naprosto podřízen funkci své poezie, je zavázán tradici, jazyku, řemeslu, dílu, skutečnosti, čtenáři a světu a v první řadě „slovutné matce všech trylků“, jíž je básník „světským“ odrazem, vtělením. Ve světě ne-řádu, zpochybněných hodnot a libovůle, v době, kdy umělec může cokoli a uměním může být cokoli, se konkrétní básník navrácí k řádu, k nezpochybnitelným hodnotám.

---

<sup>226</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>227</sup> PIGNATARI, D. Construir e expressar. In *Teoria da poesia concreta*. S. 123.

Obnovuje prapůvodní kultovní rozměr poezie (i umění). Stává se opět vyvoleným, ale jen díky své oběti. Báseň–krystal je zázrakem. Její existence potvrzuje možné.

Takováto poezie je bytostně spjata s jistým druhem zpěvu a tance. Možná proto se Augusto de Campos bude teoreticky věnovat bossa nově, které v podstatě zahajuje, a tropikalismu. Motiv zrcadlení, který se objevuje v této básni, jež je identická s jedním ze čtyř vaječ básně–dítěte „vejce staré v novém“ (ôvonovêlo), která je podle Pignatariho<sup>228</sup> ukázkou využití fyziognomických prostředků, jde od výše uvedené symetrické básně v červené a modré z „bez básníka“ až k těžko přeložitelné básni „Viva Vaia“ z roku 1972. Aguilar tuto báseň pojímá jako jin-jang hnutí tropikalismu.<sup>229</sup> Báseň byla inspirována vůdčím představitelem tohoto hnutí, zpěvákem Caetanem Velosem, a je mu též věnována.

## 10. Obecný projekt formy

Z konkrétní poezie nakonec zbývá jen obecný návod či metoda. Konkretisté zamýšleli vytvořit obecný projekt doby, jak píše Haroldo de Campos<sup>230</sup>, obecný program krásy.

V článku „Forma, funkce, obecný projekt“<sup>231</sup> (Forma, função e projeto geral) se Décio Pignatari věnuje tomu, že umělecké střídá průmyslové. Umělecká produkce je podle něj odstavena z oběhu, neboť se z pohledu ekonomičnosti, komunikativnosti a aktuálnosti neshoduje s neosobním, kolektivním a racionálním světem, jenž závisí na plánování ve všech oblastech. Tato neslučitelnost podle něj rozevřela propast mezi uměním a publikem a stala se pro umělce výzvou. (s. 107)

Požadavky kladené novou realitou splňuje podle Pignatariho nejlépe architektura a urbanismus. Výtvarné umění pak podle něj nachází uplatnění (je užitečné) ve spojení s těmito obory. (s. 107) Problém však vidí Pignatari v tom, že užitečný či užitkový předmět, jehož forma, přestože zůstane umě-

<sup>228</sup> PIGNATARI, D. Poesia concreta: Pequena marcação histórico-formal. In *Teoria da poesia concreta*. S. 62.

<sup>229</sup> AGUILAR, G. M. S. 232-233.

<sup>230</sup> CAMPOS, H. de. Dois novos poemas concretos. In *Teoria da poesia concreta*. S. 124.

<sup>231</sup> PIGNATARI, D. Forma, função, projeto geral. In *Teoria da poesia concreta*. S. 107-108.



lecká, se pokouší pouze parafrázovat určitou funkci, nemůže vstřebat to, co je schopno pojmout umění, které dosud v autonomní ideji–předmětu vidí jeden ze svých nejhlubších projevů. Nový užitek uměleckých předmětů spočívá podle něj v tom, že jsou hodnotnými předměty sami o sobě v oblasti myšlenek a citlivosti. (s. 108)

Zároveň Pignatari představuje nový druh uměleckého díla, dílo univerzální, které je obecným projektem formy své doby a stává se součástí předmětů. Přispívá tak podle něj od základu k vytvoření nového obecného jazyka doby a jejího stylu. Jako příklad z praxe uvádí Mondriana a jeho neoplasticismus, který ovládl fasády budov i dekoraci. Nyní konkretismus ve svých různých projevech podle něj přináší novou obecnou formu, která kriticky přehodnocuje a vstřebává ty předchozí. Čím obecnější a neosobnější, objektivně univerzálnější (Myslí tím dílo všeobecně srozumitelné nebo dílo „universální“, tedy spojené s vesmírem?), je dílo, tím je podle něj krásnější. (s. 108)

Haroldo de Campos v článku „Kontext jedné avantgardy“<sup>232</sup> (O contexto de uma vanguarda) z roku 1960 píše, že mnozí konkrétní poezii jakožto poezii odmítají, ale konkrétní produkt (pozn. kterým je v podstatě metoda verbofonovizuální struktury) se již objevuje ve filmu, televizi, technice tisku či reklamě. Campos dospívá k radikálnímu postoji – není důležité nazývat báseň básní, ale zkonzumovat ji, ať v té, či oné formě jako věc. Estetická informace podle Campose nehledí na etikety se jmény. (s. 150)

Konkrétní produkt však neznamená banalitu či jednoduchost provedení. Jak píše Haroldo de Campos v článku „Informační termodynamiku textu“<sup>233</sup> píše, že originalita, tedy určitá pravost, se objevuje pouze přes strukturální bohatost spočívající v nejpřísnější zjednodušenosti a průhlednosti slov.

---

<sup>232</sup> CAMPOS, H. de. O contexto de uma vanguarda. In *Teoria da poesia concreta*. S. 149-153.

<sup>233</sup> CAMPOS, H. de. A temperatura informacional do texto. S. 146.

## 11. Konkrétní poezie a komunikace

Konkrétní poezie byla například ze strany neokonkretistů obviňována z toho, že se uzavírá do sebe. Její status spojovaný s výlučností, skrytostí a jakoby odtržeností od světa je však dán tím, že je v podstatě výzkumným procesem, v rámci něhož se přehodnocují a hledají nové cesty básnické tvorby ve vztahu k aktuálnímu modernímu světu. Podle Harolda de Camposa spočívá jedna z hodnot konkrétní básně v tom, že koresponduje s určitými vědeckými i filozofickými myšlenkami i hudebními a výtvarnými projevy současnosti.<sup>234</sup>

### 11.1. Komunikace forem

Problémy konkrétní poezie a způsoby jejich řešení jsou těsně spjaty s těmi, jež měla o něco dříve konkrétní hudba (založena francouzským skladatelem Pierrem Schaefferem v roce 1948). Ta též řešila otázku inkorporace prostoru. Pokoušela se o to především prostřednictvím nových přístrojů (například Stockhausen natočil na magnetofonovou pásku určitou sekvenci, tu pak pustil v místnosti s echem a zvuk znovu nahrál, tuto sekvenci pak v rámci skladby kombinoval s tou bez echa)<sup>235</sup>. Skladatelé „nové“ hudby se zabývali průzkumem samotného materiálu – tónů. Experimentovali s jeho možnostmi (výškou, silou, ténbrem, způsobem nasazení ad.) s cílem využít maximálně jeho specifických vlastností k realizaci určitého záměru. Též využívají techniku střihu, když pásky s nahraným materiálem různě rozstříhávají a znovu slepují. Jejich cílem byl „nejvýnosnější“ minimalismus.

Důraz je podobně jako v poezii kladen na celek, na strukturu – taková hudební díla se totiž lépe vzpírají snadné reprodukovatelnosti, nápodobě či rozdrobenosti. (Z toho vyplývá, že nejvíce jim podléhá výtvarné umění, hlavně obrazy, které však nejsou méně založeny na vyvážené struktuře, geometrii či matematice, obraz však toto zakrývá. Je ve své iluzornosti nejsnáze zkonzumovatelný. Na tomto hledisku je postavena také konkrétní poezie.)

<sup>234</sup> CAMPOS, H. de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. S. 81.

<sup>235</sup> STOCKHAUSEN, K. Kontakte Part 1, 2, 3. [online]. [2010-05-20]. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=Z-K1P92aZk8&feature=related>.

Možnosti reprodukovatelnosti hudebního díla, na níž je vlastně založen jeho „život“, autor vkládá do jeho struktury, návod k interpretaci je podobně jako u Mallarméova *Vrhu kostek* jeho součástí. Francouzský hudební skladatel Pierre Boulez, jehož konkretisté často citují, pracoval s kontrolovanou náhodou, ale v jiném smyslu než jeho současník John Cage (aleatorická hudba). Ten nechal interpretům otevřené pole k improvizaci natolik, že mohli vytvářet nepředvídané zvuky a autorův původní plán či záměr úplně změnit. V Boulezových pracích si interpret může vybrat pouze z detailně popsanych variant. Může kombinovat pořadí sekcí – takováto struktura skladby se nazývá též mobilní forma. Podoba díla tedy není jediná. Pierre Boulez v roce 1960 píše:

Proč komponovat díla, která musí být znovuvytvářena pokaždé, když jsou hrána? Protože definitivní, jednou provždy dané provedení již není v souladu s tím, jak vypadá hudební myšlení dnes či s aktuálním stupněm vývoje, kterého jsme dosáhli v hudební technice, jež se stále více zabývá prozkoumáváním relativity světa, je to permanentní ‚objevování‘ podobné stavu ‚permanentní revoluce‘.<sup>236</sup>

Podobnou volnost i omezení dávají čtenáři konkrétní básně. V šedesátých letech podobný princip využívají romanopisci experimentující s formou jako například Michel Butor nebo Júlio Cortázar.

Konkrétní poezie má s konkrétní hudbou společné také to, že je lze chápat nejen jako historické směry, ale spíše jako různé způsoby utváření básně či skladby.<sup>237</sup> Dalším bodem, v němž lze vidět podobnost, je komunikace. Specifikem konkrétní hudby je tzv. akusmatická situace.<sup>238</sup> To znamená, že je hudbou bez interpretů, bez těla, bez živého performačního aktu. Nemá sociální vazbu. Není vidět, odkud zvuk vychází. Zato výrazně pracuje s modelováním zvukového obrazu. Hybateli zvukového děje jsou změny způsobené střídáním statických momentů a rychlých pohybů.

<sup>236</sup> Pierre Boulez. [online]. [2010-05-20]. Dostupné z:

[http://eu.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Boulez](http://eu.wikipedia.org/wiki/Pierre_Boulez). („Why compose works that have to be recreated every time they are performed? Because definitive, once-and-for-all developments seem no longer appropriate to musical thought as it is today, or to the actual state that we have reached in the evolution of musical technique, which is increasingly concerned with the investigation of a relative world, a permanent ‚discovering‘ rather like the state of ‚permanent revolution.‘“)

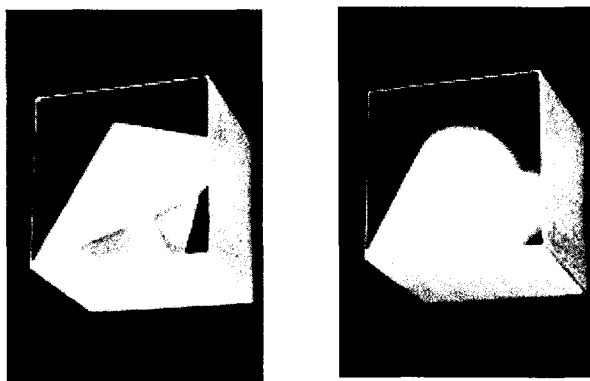
<sup>237</sup> Musique concrète. [online]. [2010-05-20]. Dostupné z:

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Musique\\_concr%C3%A8te](http://cs.wikipedia.org/wiki/Musique_concr%C3%A8te).

<sup>238</sup> 60 let musique concrete #6: myslet zvukem... (D. Smalley) [online]. [2010-05-20]. Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/radiocustica/texty/zprava/488793>.

Pojem „akousmatikoi“ (z řec. akusmata = co je slyšeno/ řecké označení pro posluchače) si Pierre Schaeffer vypůjčil od řeckého filozofa, matematika a astronoma Pythagora. Ten se při výuce schovával za závěs, aby studenty nerušil gesty a mimikou a neovlivňoval tak jejich vnímání a chápání látky. Byl slyšet pouze jeho monotónní, co nejstřídmější hlas. Pozornost tak měla být soustředěna k tomu, co se říká.

Někteří řečtí filozofové (mezi nimi i Pythagoras) používali jako další didaktickou pomůcku tzv. akusmatickou geometrii.<sup>239</sup> Jde o zvláštní druh pohybové geometrie, který řečtí učitelé kódovali do textu. Ten byl předán studentům němě, bez jakéhokoli ústního vysvětlení. Žáci tak měli samostatně odhalit danou strukturu. Výchozím tvarem byla krychle nebo čtverec.



Příkladem akusmatické geometrie jsou tato dvě tělesa<sup>240</sup> – těleso v základním tvaru a v pohybu.

Takto bychom mohli vidět i konkrétní báseň. Je básní bez těla interpretu. V textu je verbofonovizuálně zakódována určitá virtuální struktura, která se odhaluje, pokud s ním začneme „hýbat“. Čtenář je nucen být aktivní, tedy pokud chce básni rozumět.

Této tezi by napomáhal názor Harolda de Campose<sup>241</sup> týkající se funkce konkrétní poezie. Podle něj má konkrétní báseň kromě jiného didaktický

<sup>239</sup> Eigil Raahauge Jørgensen. [online]. [2010-05-21]. Dostupné z: <http://www.eigilraahauge.dk/>.

<sup>240</sup> Tamtéž.

<sup>241</sup> CAMPOS, H. de. Poesia concreta-linguagem-comunicação. S. 81-82

ráz – skrze ní se lidé naučí nové sémantice, novému vnímání, budou vnímat skutečné struktury jazyka a připraví se tak na takové systémy komunikace obsahů, které odpovídají struktuře světa, v němž žijeme. Důrazem na neverbálnost se podle něj vytvoří v myslích citlivost na slovo–věc, jež bude ochranou před abstrahující manipulací odtrhávající od reality.

Konkretisté se tak prozřetelně obávají negativních následků, jež budou mít prostředky masové komunikace na člověka. Konkrétní poezie se jeví jako ochranný filtr před „zešílením“ z množství informací, před únikem smyslu či jako pomůcka k tomu, jak se naučit rozumět skutečnosti, jež se sděluje iluzivními prostředky.

Konkrétní poezii lze chápat také jako určitý druh sakrální geometrie, který odpovídá jedinečným mentálním obrazům. Čtení básně je meditací, navracením mysli zaměřené na svět k jejímu zdroji Mysli, Duchu.

Básně lze připodobnit k mantrám (man od slova manana=myšlení, tra od slova trana=osvobození) – slovům a zvukům osvobozujícím mysl. Ze tří kategorií manter (saguna mantry, nirguna mantry, bija mantry) jsou poslední považovány za tzv. semenné mantry. Jsou různými variantami nejvyšší mantry óm (kořenová mantra představující vesmírné vědomí, absolutno, životní sílu pronikající vším) a jsou odvozeny z padesáti původních zvuků sanskrtského jazyka. Hledání „původního“ jazyka, jakýchsi semen, je pro konkretisty příznačné. Projevuje se mimo jiné zájmem o Basic English a Joyce, ale také o izraelské básníky, jejichž jazykem byla moderní hebrejščina (*ivrit*) – stará hebrejščina upravena pro účely moderního života –, která byla uznána jako jazyk Židů žijících v Palestině roku 1922.

## 11.2. Multimediální komunikace

Konkrétní báseň v multimediálním provedení nabízí oproti informačnímu chaosu prostředků masové komunikace určitou jasnost, chvilkovou úlevu, miniřád, minutové vytržení. Jejím účelem navíc není vnímatele o ně-

čem přesvědčovat, něco mu nutit, ani ho bavit. Je estetickou informací, dává zažít krásu spočívající v pravdě. Jako opak můžeme vidět japonské reklamy koncipované jako minutové opery.

Báseň na papíře můžeme vnímat, jak dlouho potřebujeme, její „přečtení“ je výkonem, který nás absorbuje, v němž jsme, řečeno s Walterem Benjaminem<sup>242</sup>, cele angažováni. Při multimediálním provedení básně a jejím přemístěním do virtuálního prostoru sdělovacích prostředků může básník lépe pracovat s grafickými možnostmi a hlavně s prostorem a pohybem. Báseň je „animována“ (skutečně rozpořbována). Vnímateli je určena konkrétní báseň–zpráva vymezená obrazem, zvukem, hlasem a slovem. To, co je na papíře latentně virtuálně přítomno a zhmotňuje se díky čtenářově představitosti a jeho rozjímání, zde působí přímo a v krátkém čase vymezeném básníkem. Báseň je maximálně zkonkretizována. Mění se spíše v záblesk, který se otiskuje do vnímatelovy mysli jako obraz a stává se tak mnohdy nevědomky její součástí.

O báseň jako multimediální projekt se pokouší již v roce 1953 Augusto de Campos, ale s „nedokonalou“ technikou (používá barevnou projekci na plátno, hlasy recitátorů). Haroldo de Campos („nascemorre“ z roku 1958, délka 37 sekund) a Décio Pignatari („Coca-Cola“ z roku 1957, délka 25 sekund) vytvářejí později za pomoci filmových prostředků jakési básně–klipy.

K básni–klipu „nascemorre“<sup>243</sup> složil hudbu Gilberto Mendes. Text básně čte sám autor, avšak monotónním, střídým hlasem. Emocionální složku dotvářejí zvukové a vizuální efekty. Báseň začíná svítáním, rytmickým ťukáním. Kolem polokoule slunce, která je z větší části ve tmě, postupuje z levého spodního rohu bílý text v písmu futura bold směrem nahoru, současně ho autor odříkává. Tma ustupuje, slunce se vylupuje, text přibývá, směřuje šikmo přímo do slunce až je nečitelný. Zespona, kde je černá barva, se vynořuje nový, bílý text. V pozadí obraz zapadajícího slunce, text směřuje šikmo mezi světelné pruhy na obzoru. Slunce zapadá. Autor opakuje nascemorre, pak se, re, přidává se syntetický zvuk a ženský sbor, který zesiluje. Tím báseň končí.

<sup>242</sup> BENJAMIN, W. S. 23.

<sup>243</sup> nascemorre. [online]. [2010-05-22]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=WXuRsJZsl4E>>.

Prvním pokusem o propojení konkrétní básně s propagační (podle Harolda de Campose spíše anti-propagační) funkcí – konkretisté odkazují k ruskému básníkovi Vladimíru Majakovskému – je Pignatariho báseň „Coca-cola“ z roku 1957.

**Příloha č. 11:** Décio Pignatari: „Coca-Cola“

Zdroj: *Teoria da poesia concreta*. S.83.

**beba coca cola**  
**babe cola**  
**beba coca**  
**babe cola caco**  
**caco**  
**cola**  
**cloaca**



Místo lákavé reklamy na koka-kolu tu Décio Pignatari potenciální konzumenty odrazuje. *beba coca cola* – pij koka kolu - vybízí ke konzumaci běžně známého nápoje, nad jehož jménem se již nikdo příliš nepozastavuje. Nápoj vymyslel jeden americký válečný veterán na konci 19. století, původně fungoval jako mozkové tonikum, obsahoval alkohol, který po prohibici nahradila směs z listů koky a kolových ořechů. *babe cola* - slintej kolu. *beba coca* – pij kokain, coca též znamená bubák či strašidlo. *babe cola caco* – slintej kolu, zkažený zub (též střep). *cloaca* znamená stoka, smradlavé místo, konečník a zároveň je slovním ideogramem stmelujícím *coca* a *cola*, v němž zaznívá koala. Australská varianta koly se měla jmenovat Coca-Koala, protože byla vyráběna nejen z listů koky, ale i z výtažků z výkalů, ze stydkého a análního ochlupení medvídko koaly. Je vedena paralela mezi černou kolou a smradlavou stokou, ústy a konečníkem. Slovní hrou se odhalila podstata koka koly.

Můžeme zde vycítit varování nejen před koka-kolou, ale před celou americkou kulturou, již tento nápoj, který pronikl do celého světa, symbolizuje.

Rytmus daný vizuální podobou básně může připomenout postupně vypadávající zuby a po nich zbylá jen prázdná místa. Nebo výpadky paměti či ztrátu schopnosti souvislého přemýšlení i řeči. Podobně kontrast černé a bílé evokuje bílé a černé zuby, případně „černé díry“ v hlavě.

Z hlediska vizuálního tvoří báseň pomyslný obdélník. Ten se skládá ze dvou vertikálních obdélníků – první vymezen *beba - cola*, druhý *coca cola - cloaca* nebo ze dvou horizontálních obdélníků – *beba coca cola – babe cola caco a caco / cola / cloaca*. Diagonály *cola-coca-caco*, *cola-cola-cola*.

Evidentní je hlásková instrumentace - /k/ připomíná vypadávání zubů padajících na chodník, otvírání lahví či plechovek, /b/ zase připomíná nearticulované pokusy o řeč. Poslední tři slova *caco-cola-cloaca* evokují rychlé otevírání lahví - s každou otevřenou lahví, vypadává další zub, poslední slabika evokuje zašumění dalšího otevřeného nápoje.

V multimedialním provedení<sup>244</sup> dominuje červená a bílá barva. Autorem hudby je Gilberto Mendes. Na červeném pozadí se vlní bílý pruh, jaký je na láhvi od koly. Za sborového zpěvu, v němž se překřikují mužské a ženské hlasy a mění dynamika, se objevují slova básně, problikávají, nakonec se sestaví do básně, sbor utichá, ozve se říhnutí a po něm mohutný potlesk. Nakonec problikává slovo *cloaca*, které sbor jednohlasně skanduje.

Multimedialní básně se později díky novým technickým možnostem zdokonalují v tom smyslu, že se stávají skutečnými virtuálními objekty, které tlumočí sdělení skrze sebe samé. Jak píše Paul Valéry: „/.../ udivující vzrůst preciznosti a přizpůsobivosti našich prostředků nám dává do nejbližší doby vyhlídky na hlubší zásahy do starého zhotovování krásna.“<sup>245</sup>

Jejich délka je různá – od vteřinových až po ty, jež básník nenápadně sugestivně odříkává na pódiu (techniku využívá i k různým hlasovým modifikacím, jako je zmnožování hlasu, ozvěna apod.) za doprovodu hudebníka a prostorové projekce, která jde přes jeviště a mnohdy až do publika. Do básně se tak vrací hlas tvůrce, ale jen jako jedno z médií.

## 12. Poezie na vývoz

V článku z roku 1960 „Kontext jedné avantgardy“<sup>246</sup>, který je úvodem ke sborníku hnutí konkrétní poezie ze státu Ceará, poukazuje Haroldo de Campos na to, že Brazílie není jedna, ale je různorodou zemí zdánlivě neslučitelných protikladů. Cituje Marxe a Engelse, kteří tvrdí, že světová literatura se rodí z mnohosti národních a lokálních literatur a vzniká, když se národní, či specifické stává statkem všech. (s. 149)

Campos píše, že úkolem konkrétní poezie je odstranit propast mezi básníkem a publikem, jíž je vinen umělecký marginalismus, odborný diskurzivní jazyk a zcizující metafora. (s. 150)

Uměleckým marginalismem, o němž píše v článku „Informační termodynamika textu“<sup>247</sup>, má Haroldo de Campos na mysli umělecká díla s vy-

<sup>244</sup> Beba coca cola. [online]. [2010-05-22]. Dostupné z: <<http://www.youtube.com/watch?v=JrKG0xfPLj0&feature=related>>.

<sup>245</sup> BENJAMIN, W. S. 17.

<sup>246</sup> CAMPOS, H. de. Contexto de uma vanguarda. S. 149-153.

sokou informační termodynamikou textu, to znamená, že umělec vyčerpává všechny možnosti, nuance jazykového materiálu. Redukuje tak redundanci (nadbytečnost, větší množství dat než je nutné k přenosu informace) na minimum a dosahuje maximálního počtu syntakticko-sémantických spojení. Vedle Joyce jmenuje Campos brazilského autora Guimarães Rosu. Díla obou autorů podle něj vedou k uzavření celého uměleckého cyklu slovní invence a zároveň ho uvádějí v krizi. Přispívají podle něj k předpodstatnění obou literatur a vymezení celé etapy umělecké tvorby, jejímž epitafem je věta Harryho Levina: román, který skončí se všemi romány. (s. 137-138)

Konkrétní poezie se tak podle Campose nachází již v jiné kulturně-historické dimenzi. Jde ve stopách technické civilizace, odmítá luxus a ceremonie uměleckého – od verše až po diverzifikaci. Podle Campose odpovídá konkrétní poezie pojetí nikoli umělecké, ale průmyslové literatury, která produkuje typové, ne typické. Následuje linii vytyčenou Mallarméem, Cummingssem, Williamem Carlosem Williamsem, Oswaldem de Andradem a Joãem Cabralem de Melo Netem. (s. 137)

Konec „umělecké“ a začátek „průmyslové“ etapy však podle Harolda de Campose narušuje fakt, že na rovině mikroskopické uměleckých makrokosmů Joyce i Rosy se odehrává totéž, co v konkrétní poezii. Tito autoři podle něj vytvářejí mikrostruktury složené z řetězců intenzivně hledaných „jader“ a jsou tak konkretistům blíže než například surrealismus, v jehož principech není podle Campose možné vidět žádnou organizaci či sémantický systém takto zřetězených významů. (s. 138)

Přestože Haroldo Campos mluví o uměleckém marginalismu, který by předpokládal, že tito umělci stojí stranou, Guimarães Rosovi, jehož dílo shodou okolností konkretisté respektují a obdivují, se naopak podařilo brazilské multikulturní publikum svým způsobem sjednotit a stát se populárním doma i po celém světě, přestože je jeho dílo považováno za těžko přeložitelné.

Rosovo dílo je individualistické, celistvé a naplňuje obecný projekt, je to román končící se všemi romány. Jeho skrytá metoda či strukturní prin-

---

<sup>247</sup>CAMPOS, H. de. A temperatura informacional do texto. S. 134-146.

cip koresponduje s obnaženou metodou konkretistů. Základní rozdíl mezi Rosou a konkretisty je v práci s jazykem a v projektu rozdrobení se, s kterou konkretisté záměrně počítají. I když i Rosa měl své epigony, ale to zřejmě není totéž.

Campos opět v článku „Kontext jedné avantgardy“ píše, že s konkrétní poezií se brazilská poezie poprvé představuje jako současná (nikoli s několikaletým zpožděním) a podílí se na avantgardním básnickém hnutí na poli národním i mezinárodním. Nečekaně zdůrazňuje, že vznikla v návaznosti především na brazilskou tradici, na základě meditace nad formami jako jsou minutové básně Oswalda de Andrada a básnický konstruktivismus Joãa Cabrala de Mela Neta. (s. 150-151)

Haroldo de Campos píše, že konkrétní poezie se stává vývozním zbožím. Odkazuje tak na Oswalda de Andrada a jeho tezi (nejen) o poezii, která je výrazem domácí kultury a může tak být určena na vývoz. Campos zmiňuje názory brazilského sociologa a politika Alberta Guerreira Ramose a dává do souvislosti básně a kamiony. (s. 151)

Můžeme se pouze domnívat, z jakého důvodu je staví k sobě. Možná má Haroldo de Campos na mysli kamiony nazývané Elektrická trojka (Trio Elétrico)<sup>248</sup>, původně symbol bahijského karnevalu. Jde o adaptované vozidlo opatřené zvukovou aparaturou, obřími reproduktory a platformou, na níž vystupují zpěváci a kapely. Je to pohyblivé jeviště, za nímž se táhnou davy tančících lidí. Elektrická trojka bylo původně jakékoli auto přizpůsobené tomuto účelu. Tento nápad pochází od dvou hudebníků Adolfa Nascimento (zvaný o Dodô) a Osmara Macêda (zvaný Osmar), kteří v roce 1929 restaurovali starý Ford model T<sup>249</sup> a upravili ho na auto se zvukovou aparaturou. Jméno tento projekt dostal v roce 1951, kdy se k dvojici připojil třetí člen. Tento „model“ se postupně dostal do jiných brazilských států i do zemí jiných kontinentů – do Ameriky i Evropy. Není už záležitostí trojice umělců, ale stal se masovou záležitostí.

V rámci domněnky můžeme nastínit určitou paralelu. Podobně jako tři hudebníci specifickým způsobem zužitkovali importované kamiony, k to-

<sup>248</sup> Trio elétrico. [online]. [2010-06-04]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Trio\\_el%C3%A9trico](http://en.wikipedia.org/wiki/Trio_el%C3%A9trico).

<sup>249</sup> Ford T. [online]. [2010-06-04]. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Ford\\_model\\_T](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ford_model_T).

mu, aby dovršili svou ideu, dokázali básníci kriticky zhodnotit díla autorů Mallarméa, Joyce, Apollinaire, Cummingsa, Pounda tak, jak to podle Harolda de Campose<sup>250</sup> nikdo dosud neudělal, pro potřeby brazilské poezie, jejíž cesty však již podle něj vycítili a naznačili Oswalde de Andrade a João Cabral de Melo Neto. Šlo o pobídnutí a následné rozvinutí latentních sil, které obohacují importované o novou energii, nové paradigma myšlení a posílají je zpět.

### 13. Báseň-struktura jako hlas beze jména

Začátkem šedesátých let konkrétní poezie asimiluje sociální a politické problémy doby. V článku „Konstruovat a vyjádřit“<sup>251</sup> z roku 1960 se Pignatariho postoj k funkci konkrétní poezie proměňuje. Konkrétní báseň má podle něj sloužit jako nástroj nápravy sociálních problémů. Pignatari přirovnává básníkovu a dělníkovu práci. Dělník obrábějící součástku do ní také nevpisuje své jméno či svou revoltu. Racionální vědomí stroje ho podle Pignatariho učí rozumět iracionalitě kapitalistických vztahů. Podle něho ví, že sociální nespravedlností může skončit jen díky jasným idejím a činům. Dělník podle Pignatariho chce racionální báseň, která ho naučí myslet i konat tak, jako ho to učí stroj. Podle Pignatariho není možné se odvracet od mechanizace člověka.

Ukazuje se, že konkrétní báseň není pouze pružnou strukturou, která umožňuje ztělesnit skrytou podstatu problému v několikavrstvé zkratce, ale je vůbec určitým nástrojem či způsobem uchopení skutečnosti, který se hodí ve státě, kde vládne cenzura.

---

<sup>250</sup>CAMPOS, H. de. Contexto de uma vanguarda. S. 151.

<sup>251</sup> PIGNATARI, D. Construir e expressar. In *Teoria da poesia concreta*. S. 123.

## 14. Závěr

Brazilská konkrétní poezie, tedy druhá avantgarda, je podobně jako ta první, v podstatě nedefinovatelná. Vzpírá se nálepkám, kategoriím, uchopení, a to vědomě. Slučuje a vyvažuje všechny složky své doby. Lze na ni vztáhnout to, co píše Luciana Stegagno Picchiová<sup>252</sup> o experimentálním Macunaímovi – je to puzzle, uprostřed něhož se stkví klenot. Je taková jako je Brazílie.

Paulo Franchetti<sup>253</sup> píše, že konkrétní poezie není pro Brazílii jen druhem poezie, ale spíše ukazatelem směru (Haroldo de Campos by řekl vektorem vývoje) brazilské literatury i celé kultury. Ovlivnila výtvarné umění, hudbu, populární kulturu i reklamu. Podobně se vyjadřuje Stegagno Picchiová:

Díky této avantgardní skupině se do všednodenního brazilského života hluboko vepsal nejen grafický smysl pro tištěnou stránku, ale i ideogramy, hry s polysémií, záměny slov, nonsens, užívání novotvarů, vícejazyčných spojení, ‚konkrétních‘ substantiv. V Brazílii se zabydly v novinách a reklamě víc, než je zvykem v jiných zemích, nemluvě o přístupu k angažované poezii vznikající od roku 1961 dodnes. Důraz se ovšem vždy – ve znamení slavného Majakovského hesla, že ‚bez revoluční formy nelze dělat revoluční poezii‘ – přiklání k formě; experimentuje se s ‚kódovanými básněmi‘ (*poemas-código*) beze slov, sestávajícími jen z grafických symbolů, a ‚popkréty‘ (*popcretos*), vznikajícími montáží výstřížků. Konkretisté nechtějí být překonáni novými experimentálními hnutími, která se stále snaží zpřístupnit své sdělení co nejširšímu obecnstvu v co nejkratším čase.<sup>254</sup>

Je dědicem formalismu a strukturalismu, ale není formalistní hříčkou. Je pokusem o to vrátit formě její důležitost spočívající ve schopnosti tlumočit podstatný obsah i její funkci. Forma snoubící se s obsahem je návratem kultu (v primárním smyslu tohoto slova jakožto obřadu vzdávání úcty bohům) poezie, pravdy a krásy. Lze to vnímat jako protipól toho, co se dělo za druhé světové války, kdy forma vycházející z řecké kalokagathie, kterou byla okouzlena Leni Riefenstahlová ve svém filmu „*Olympia*“, se stala nástrojem, jejímž obsahem bylo „zlo“ – nadřazenost člověka nad člověkem, potírání diverzity života vedoucí k mučení a zabíjení.

Konkretisté zakládají určitou tradici do budoucnosti, odhadli vektor

<sup>252</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 415.

<sup>253</sup> FRANCHETTI, P. S. 265.

<sup>254</sup> PICCHIOVÁ, L. S. S. 545.

vývoje, a to v mnoha směrech. Konkrétní poezie se svým pilotním plánem se podobá pilotnímu plánu, který tvoří původní jádro nového hlavního města Brasília založeného v pustině. Z tohoto jádra se rozrůstají další větve (na poli literárním je to kromě neokonkretismu, hnutí praxis, Vereda, Ptyx, procesuální báseň) i celá hnutí jako například tropikalismus. Konkretisté fungují jako vymežovací bod, takže není divu, že jsou zatracováni i respektováni.

Jejich myšlenky se vyvíjejí v souvislosti s celosvětovými tendencemi. Obdivuhodně korespondují s teorií otevřeného díla Umberta Eca, s teorií masové komunikace Marshalla McLuhana, již se bude zabývat Décio Pignatari. Naznačují dekonstrukci, jak diskurzu, tak psaní. Dekonstruktivní psaní provádí Haroldo de Campos ve svých *Galáxias* z let 1963–1976, zanechává tak vědomě utvářenou schizoidní stopu. Později se vrátí i k formě sonetu. Přestože jeho poezie se ubírá jinými směry, teorii konkrétní poezie se věnuje do své smrti v roce 2003. Z hlediska přístupu k starému a novému jsou konkretisté v určitém smyslu předchůdci postmoderny a jejího hesla: Make it new! Nejde jen o to udělat něco úplně nového, ale udělat také něco starého nově. Jediným, kdo jde dodnes ve stopách konkrétní poezie a dokládá svébytnost její metody jakožto poezie funkční je Augusto de Campos, jehož básně integrovaly sociálně-politické problémy, experimenty s jazykovým znakem, jeho limity i přesahy, i cílené využívání možností techniky a počítačů, které si tak poezie podrobila pro své potřeby.

## RESUMÉ

Ústředním tématem této diplomové práce je brazilská konkrétní poezie z období 1950-1960, která společně s básněmi (konstelacemi) švýcarského básníka Eugena Gomringera předjímá světové hnutí experimentální poezie šedesátých let.

Práce je rozdělena do tří oddílů. První část „Experimentální poezie“ pojednává o tomto hnutí z obecného pohledu. Poukazuje na historická východiska a postupy, jež jsou pro tuto „tvorbu“ typické.

Druhá část „Experimentální poezie v Československu“ představuje dění v socialistickém Československu v letech 1962-1968, kdy došlo k uvolnění politického režimu. Umělci zabývající se experimentální tvorbou se napojili na aktuální světové dění. Pro básníky znamenal experiment možnost určité tvůrčí svobody založené na hře s formou a jazykem, která má však na pozadí totalitního režimu často groteskní ráz.

Ve třetím oddílu „Brazilská konkrétní poezie“ je nejprve naznačen politicko-sociální a literárně-historický kontext let 1950-1960, pak následuje vymezení brazilské konkrétní poezie na základě teoretických článků a básní z téhož období vydaných v antologii s názvem *Teorie konkrétní poezie* (Teoria da poesia concreta).

Décio Pignatari, Haroldo de Campos a Augusto de Campos se v roce 1950 rozešli s básnickou skupinou generace 45. Odmítli tradiční pojetí poezie, její témata a formy, které podle nich neodpovídají současnému člověku. V roce 1952 zakládají vlastní skupinu Noigandres a začínají vydávat časopis-knihu *noigandres*. V roce 1955 přijímají pro svůj program nové označení – konkrétní poezie.

Brazilští konkretisté píší o nutnosti radikální proměny prostředků, jimiž se poezie vyjadřuje. Zvětšující se propast mezi básníkem a čtenářem je příčinou krize nejen brazilské, ale i světové poezie. Spíše než o vynalézání nových postupů, mluví o vymezení těch tradičních básnických principů, jež jsou v dané situaci funkční. Výchozím bodem je zrušení verše. Pracovní hypotézou je objevení nové formy - struktury.



Stanovují repertoár autorů (*paideuma*), jejichž principy představují „živou“ tradici, na niž se lze napojit. Původní jádro, které se později rozrůstá, tvoří čtyři autoři. Jako počáteční bod je vnímán Stéphane Mallarmé a jeho *Vrh kostek* z roku 1897. Ezra Pound (*Cantos* a ideogramická metoda), Edward Estlin Cumming a James Joyce. Všichni tito autoři výrazně experimentovali jak se strukturou díla, tak s jazykem.

Konkretisté se soustředí na jazykový materiál a nejmenší lexikální jednotku slovo. Zkoumají jeho významovou, zvukovou i vizuální (tzv. verbofonovizuální) složku. Dále kladou důraz na prostor stránky, místo tradiční syntaxe chtějí syntax prostorou. Spojováním „oživených“ slov v prostoru vzniká „nová“ básnická struktura - organická struktura (organofoma). Vyšším stupněm vývoje je pak intuitivně zvolená matematická dynamická struktura, která má předcházet volbě slov a následně ji řídit. Její zjevení je však složitou záležitostí. Je závislé na básníkově minuciózní práci a především na náhodě. Zásahem náhody může básník vše ztratit nebo naopak dovršit. Vrcholem snah je báseň–krystal, jež je potvrzením možného.

Multimediální provedení přemístilo báseň-strukturu ze stránky papíru do virtuálního prostoru prostředků masové komunikace, kde funguje jako připomínka pravosti, řádu a zároveň jako ani ne minutová meditace, která je vložena do toku informací. Poezie se tak vypořádala s možnostmi techniky a podrobila si je ve svůj prospěch.

Počátkem šedesátých let, kdy dochází ke změně politického režimu, se ukazuje, že struktura, kterou konkretisté objevili, je pružná, univerzální forma umožňující pojmout věčná tajemství tvorby i života stejně jako aktuální sociální, politické i kulturní problémy.

Konkrétní poezie není literárním hnutím v běžném slova smyslu, ale cíleným výzkumem nových cest poezie v období následujícím po druhé světové válce spojeném obecně s hledáním hodnot a kořenů. Dokázala čelit novým výzvám ze strany prostředků masové komunikace, techniky tisku, průmyslového designu, diskurzu či vědy (lingvistika, psychologie, filozofie, kybernetika,

teorie informace). Je ukazatelem směru pro brazilskou literaturu i kulturu. Jejím nepominutelným přínosem je práce s jazykem. Způsoby strukturace slovního materiálu metodou verbofonovizuální struktury zdomácněly v hudbě, tisku, televizi i reklamě.

#### Klíčová slova:

experimentální poezie

brazilská konkrétní poezie

Noigandres

noigandres

Haroldo de Campos

Augusto de Campos

Décio Pignatari,

tvůrčí náhoda

báseň-struktura

*carmen figuratum*

multimediální báseň

#### RESUMO

O tema principal desta tese é a poesia concreta brasileira que junto com os poemas (constelações) do poeta suíço Eugen Gomringer anticipa o movimento mundial da poesia experimental dos anos sessenta.

Este trabalho divide-se em três grandes partes. A primeira parte „A poesia experimental“ tem como objetivo principal apresentar esse movimento, tendo em vista os pontos de partida históricos e os princípios que são típicos desta literatura.

A segunda parte „A poesia experimental na Checoslováquia“ apresenta a atmosfera nesse país nos anos 1962-1968 quando o regime político se „suavizou“ e os artistas entraram em contacto com o movimento mundial. „O experimento“ significou para os poetas a possibilidade da criação livre que consistia no jogo com a forma e língua. Esse jogo porém não é só formal, no pano de fundo do regime totalitário tem muitas vezes um carácter grotesco.

A terceira parte „A poesia concreta brasileira“ informa sobre o contexto político-social e histórico-literário dos anos 1950-1960 no Brasil. Depois segue a análise da poesia concreta baseada nos textos dessa época reunidos na antologia *Teoria da poesia concreta*.

Em 1950 Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos romperam com o grupo da poesia chamada geração 45. Recusaram o conceito da poesia tradicional, os seus temas e formas, que segundo eles não correspondia à mentalidade contemporânea. Em 1952 fundam o seu grupo Noigandres e lançam o primeiro número da sua revista-livro *noigandres*. Em 1955 aceitam „a poesia concreta“ como uma nova denominação para o seu programa.

Os „concretistas“ brasileiros fixam a atenção na urgência da transformação radical dos instrumentos que usa a poesia para se expressar. O crescente abismo entre o poeta e o leitor foi causa da crise não só da poesia brasileira, mas também mundial. Mais do que a invenção dos princípios completamente novos, proclamam a escolha dos métodos tradicionais que sejam funcionais nessa situação. O ponto de partida é a abolição do verso. A hipótese de trabalho é a descoberta de uma nova forma – estrutura.

Estabelecem um repertório dos autores (*paideuma*) que para eles representam uma tradição „viva“. Stéphane Mallarmé (*Un Coup de Dés* de 1897), Ezra Pound (*Cantos* e método ideográfico), Edward Estlin Cummings e James Joyce. Todos estes autores jogaram com a forma e a língua.

Os concretistas concentram-se no material linguístico e na unidade mínima do léxico – a palavra. Estudam os seus aspectos significante, auditivo e visual (verbivocovisual). Acentuam o espaço da página. Em vez da sintaxe

tradicional linear propõem a sintaxe espacial. Ligando as palavras „resuscitadas“ no espaço criam uma nova estrutura poética – estrutura orgânica (organoforma). O seu nível mais elevado é a estrutura ou composição matemática intuitivamente escolhida que antecede a escolha das palavras e a influência retroactivamente.

A sua aparência depende do trabalho minucioso do poeta e principalmente do acaso. Por influencia do acaso o poeta pode perder ou ganhar tudo. O ponto máximo da criação é o poema-cristal que confirma „o possível“.

A realização multimedial do poema-estrutura colocou-o no espaço virtual da comunicação de massas, onde figura como uma reminiscência da ordem, do sentido e ao mesmo tempo como uma meditação-minuto na corrente de informações. A poesia adoptou assim as possibilidades técnicas e utilizou-as para as suas tarefas.

No princípio dos anos sessenta, quando mudou o regime político, confirmou-se a estrutura como uma forma flexível e universal que é capaz de absorver os segredos eternos da criação e da vida tanto como os problemas atuais sociais, políticos e culturais.

A poesia concreta não é um movimento literário num sentido habitual, é mais um laboratório da investigação dos novos rumos da poesia na época pós-guerra ligada à busca de valores e raízes. Ao mesmo tempo conseguiu enfrentar os desafios dos novos meios de comunicação, da técniconogia, do design industrial e também do discurso e da ciência (linguística, psicologia, filosofia, cibernética, teoria da informação etc.).

É um vetor da literatura e cultura do Brasil. A sua contribuição muito importante é o descobrimento das possibilidades da língua. A estruturação desse material por via do método „verbivocovisual“ generalizou-se na empresa, televisão, música e propaganda.

As palavras-chaves:

poesia experimental

poesia concreta brasileira

Noigandres

Haroldo de Campos

Augusto de Campos

Décio Pignatari,

acaso

poema-estutura

*carmen figuratum*

poema multimedial

## RÉSUMÉ

The main subject of this thesis is a brazilian concrete poetry between years 1950 and 1960. This poetry, along the poems–constellations by a swiss poet Eugen Gomringer, precedes an experimental poetry movemen of the six-ties.

The thesis is divided into three parts. First one „Experimental poetry“ is a wiev on this poetry in general – sources and methods typical for this form.

The second part „Experimental poetry in Czechoslovakia“ is about this poetry in socialistic Czechoslovakia between 1962 and 1968, during the short period a relative enlightenment of the political regime of that time. Culture sce-  
ne could open the contacts with the current events in the world. For the poets experiment brought a certain creative freedom based on a play with a form and a language. At the back of the totalitarian system experiment has oftenly a grotesque features.

The third part is opened by a brief description of a socio-political and literary-historical context of the brazilian concrete poetry followed by it's de-  
finition based on the theoretical articles and poems from 1950 to 1960 edited in the anthology *Theory of concrete poetry* (Teoria da poesia concreta).

Décio Pignatari, Haroldo de Campos and Augusto de Campos defined themselves as an opposition to the heterogeneous group of poets of the group generation 45. The group of three refused both themes and forms of a traditional poetry, which, as they believed, did not respond to a contemporary man. In 1952 they found a group Noigandres and start editing their own magazine-book *noigandres*. In 1955 the group accepts a new term for their program – the concrete poetry.

Brazilian concretists write about the necessity of a radical transformation of a medium of the poetic expression. Growing gap between the poet and the reader is a cause of a crisis in both Brazilian and international poetry. Concretists define those of a traditional poetic principles which would be functional for the particular situation/need, more than inventing entirely new methods. A cancellation of using verse is the starting point. Working method (a hypothesis) is based on a newly discovered form – the structure.

They also set up a list of work (*paideuma*) by authors, whose principles represent a „living“ tradition. The original frame includes four authors. Stéphane Mallarmé (Dice cast, 1897), Ezra Pound (Cantos and ideogramic method) Edward Estlin Cummings and James Joyce. All these authors experimented heavily with both language and a structure of the work.

Concretists focus on a language matter and a smallest lexical unit – the word. They explore its meaning, sound and visual (verbophonovisual) quality. They also consider the space of the page – they prefer a space syntax to a traditional one. By connecting the „vitalized“ words in a space a „new“ poetic structure – an organic structure (organoform) – is reached. Higher level of this methodic development is an intuitive mathematical dynamic structure, which should first precede the choice of words and then control them. But its appearance is an uneasy thing as it is dependent on poets' punctilious work and on, above all, a lucky chance. A poet can lose everything or reach a climax. The top ambition is a poem-crystal, which is a confirmation of the possible.

Multimedia presentation of the poem-structure transferred the poetry to the virtual space of a mass communication, where this works as a memento of genuinity, order, justification and as a „minute long meditation“ in the middle of the information current. And that's how poetry could face the technology.

Structure invented by concretists is a versatile universal form able to comprehend eternal secrets of creation and life itself same as the current social, political a cultural issues.

Concrete poetry is not a literary movement in an usual sense. It is targeted research of the new ways for poetry. In time after the second world war is connected generally with the quest of the values and roots. It manages to face new challenge of the massmedia, print, technology techniques, industrial design, discourse or science (linguistics, psychology, philosophy, cybernetics, information theory). Points a direction for brazilian literature and culture. It's contribution is a work with a language. The way of organizing the verbal matter by verbophonovisual method is adopted by music, printing, television and advertisement.

#### Keywords:

experimental poetry

brazilian concrete poetry

Noigandres

Haroldo de Campos

Augusto de Campos

Décio Pignatari

chance

poem-structure

carmen figuratum

multimedia poem

## BIBLIOGRAFIE

BENJAMIN, W. *Dílo a jeho zdroj*. Přel. V. Saudková. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979.

BONNEFOY, Y. *Eseje*. 1. vyd. Praha: Opus, 2006.

CAMPOS, A. de. *VIVA VAIA (Poesia 1949-79)*. 3. vyd. São Paulo: Atelię Editorial, 2001.

HIRŠAL, J., GRÖGEROVÁ, B. *Job-Boj*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1968.

HIRŠAL, J., GRÖGEROVÁ, B. *Let, let*. 2. vyd. Praha: Torst, 2007.

CHALUPECKÝ, J. *O dada, surrealismu a českém umění*. Příloha bulletinu Jazz. 1. vyd. Praha: Jazzová sekce, 1980.

KOSATÍK, P. *Řeči proti zpěvu: J. Kolář*. In Respekt. Roč. XXI, 2010.

MALLARMÉ, S. *Faunovo odpoledne a jiné básně*. Ed. Pechar, J. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996.

NAKONEČNÝ, M. *Encyklopedie obecné psychologie*. 2. vyd. Praha: Academia, 1997.

PICCHIOVÁ, L. S. *Dějiny brazilské literatury*. 1. vyd. Praha: Torst, 2007. ISBN 978-80-7215-322-0.

PIJOAN, J. *Dějiny umění*. Díl 9. 1. vyd. Praha: Odeon, 1983.

POUND, E. *ABC četby*. 1. vyd. Brno: Atlantis, 2004.

*Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku*. Ed. HIRŠAL, J., GRÖGEROVÁ, B. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1967.



*Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos de 1950-1960.*

Ed. H. de Campos. São Paulo: Atelie editorial, 19, 1965.

*Vrh kostek: česká experimentální poezie.* HIRŠAL, J., GRÖGEROVÁ, B.

1. vyd. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-13-0.

## Elektronické dokumenty

### Knihy

AGUILAR, G. M. *Poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista.*

[online]. [cit. 2010-03-9]. Dostupné z:

<[FRANCHETTI, P. Pós-tudo: A poesia brasileira depois de João Cabral. In](http://books.google.com/books?id=0Mk5CnL615EC&printsec=frontcover&dq=gonzalo+moisés+aguilar+poesica+concreta&source=bl&ots.></a>>.</p></div><div data-bbox=)

*Estudos da literatura brasileira e portuguesa.* São Paulo: Atelie Editorial, 2007.

[online]. [2010-04-10]. Dostupné z:

<[### Studie, články, sborníkové příspěvky](http://books.google.cz/books?id=JGogJ2uYKZYC&printsec=frontcover&dq=estudos+de+literatura+brasileira+e+portuguesa&source.></a>>.</p></div><div data-bbox=)

BÍLEK, V. *Experiment jako program v české poezii 60. let.* [online]. [cit. 2010-

03-09]. Dostupné z: <[ERBAN, K. Pausa v českém verši. \[online\]. \[2010-08-04\]. Dostupné z:](http://www.ucl.cas.cz/slk/data/2006/sbornik/8.pdf.></a>>.</p></div><div data-bbox=)

<[KRÁL, O. Tušová čára a čínský písemný znak: mytopoetická zápleťka. \[online\].](http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2799.></a>>.</p></div><div data-bbox=)

[2010-03-12]. Dostupné z: <[LANGEROVÁ, M. Zbytky písma: kaligram, typogram, čára. \[online\]. \[2010-04-](http://sl.ff.cuni/files/users/u3/documents/Kr_l.pdf.></a>>.</p></div><div data-bbox=)

12]. Dostupné z: <[137](http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/documents/Langerov_.pdf.></a>>.</p></div><div data-bbox=)

MARI, M. *Ferreira Gullar: poesia e artes visuais*. [online]. [2010-04-10].

Dostupné z:

<[http://portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/pdf\\_II\\_Seminario/GT1/12\\_marcelo\\_mari.pdf](http://portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/pdf_II_Seminario/GT1/12_marcelo_mari.pdf)>

### Jiné internetové odkazy

Artes Plásticas e a Comunicação na Contemporaneidade. Convidado: Ferreira Gullar. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z:

<<http://www.youtube.com/watch?v=pyBijXIjK48>>.

Beba coca cola. [online]. [2010-05-22]. Dostupné z:

<<http://www.youtube.com/watch?v=JrKG0xfPLj0&feature=related>>.

Pierre Boulez. [online]. [2010-05-20]. Dostupné z:

<[http://eu.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Boulez](http://eu.wikipedia.org/wiki/Pierre_Boulez)>.

Documentação e história. [online] [cit. 2010-03-15] Dostupné z:

<<http://www.artbr.com.br/casa/index.html>>.

Eigil Raahauge Jørgensen. [online]. [2010-05-21]. Dostupné z:

<<http://www.eigilraahauge.dk/>>.

Ford model T. [online]. [2010-06-04]. Dostupné z:

<[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ford\\_model\\_T](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ford_model_T)>.

Jornal de Poesia: Ferreira Gullar. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/gular01.html>>.

Kontextual. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z:

<<http://www.kontextual.cz/cs/texts/1>>.

nascemorre. [online]. [2010-05-22]. Dostupné z:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=WXuRsJZsl4E>>.

Mallarmé Stéphane. [online]. [2010-03-12]. Dostupné z:  
<[http://cs.wikipedia.org/wiki/Stéphane\\_Mallarmé](http://cs.wikipedia.org/wiki/St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9)>.

Manifesto Ruptura. [online]. [cit. 2010-03-20]. Dostupné z:  
<<http://www.artbr.com.br/casa/ruptura/manirup.html>>.

Musique concrète. [online]. [2010-05-20]. Dostupné z:  
<[http://cs.wikipedia.org/wiki/Musique\\_concr%C3%A8te](http://cs.wikipedia.org/wiki/Musique_concr%C3%A8te)>.

60 let musique concrete #6: myslet zvukem... (D. Smalley) [online]. [2010-05-20].  
Dostupné z: <<http://www.rozhlas.cz/radiocustica/texty/zprava/488793>>.

The Pattern Poems. [online]. [2010-05-15]. Dostupné z:  
<<http://www.theoi.com/Text/PatternPoems.html>>.

Poesia visual: Antonio Miranda. [online]. [2010-04-10]. Dostupné z:  
<[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/ferreira\\_gullar.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ferreira_gullar.html)>.

Pound Ezra. [online]. [2010-03-12]. Dostupné z:  
<[http://cs.wikipedia.org/wiki/Ezra\\_Pound](http://cs.wikipedia.org/wiki/Ezra_Pound)>.

Proust Marcel. [online]. [2010-03-15]. Dostupné z:  
<[http://cs.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Proust](http://cs.wikipedia.org/wiki/Marcel_Proust)>.

Stockhausen Karlheinz, Kontakte Part 1, 2, 3. [online]. [2010-05-20]. Dostupné z:  
<<http://www.youtube.com/watch?v=Z-K1P92aZk8&feature=related>>.

Trio elétrico. [online]. [2010-06-04]. Dostupné z:  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/Trio\\_el%C3%A9trico](http://en.wikipedia.org/wiki/Trio_el%C3%A9trico)>.