

v kulturním prostoru byla jeho unifikace a nivelizace. Umění se stalo zbožím, upraveným a přizpůsobeným k průmyslové produkci. Psací stroj, jak ve čtyřicátých letech přesně poznamenal Martin Heidegger, je na půl cesty mezi nástrojem a strojem. Jeho průnik do události psaní je třeba vnímat v kontextu jiných soudobých médií. Kino, záznam a reprodukce zvuku a psaní na stroji nejsou pouhou souhrou okolností paralelními, ale součinnými a navzájem komunikujícími jevy. Díky odklonu od tradičních technologií vznikla uměleckých děl, ať už to bylo psaní na stroji v případě literární tvorby, fotografie v rámci výtvarného umění či filmu jako součásti dramatického umění, došlo podle Waltera Benjamina ke ztrátě unikátnosti, a tedy i originality uměleckého díla: „*Ve věku technické reprodukovatelnosti uměleckého díla zakrňuje jeho aura.*“²³

Walter Benjamin jako jeden z prvních kritiků, polemizujících se soudobým obdivem ke strojům a technickým inovacím, v roce 1936 upozornil, že „*literární kompetence se nezískává specializovanou, nýbrž polytechnickou přípravou a stává se tak obecným vlastnictvím*“²⁴. Ve zkratce upozornil na důvody, proč mezi literáty byl psací stroj od počátku přijímán s obavami – strojopis, na rozdíl od rukopisu, podle jeho kritiků postrádá jakékoliv známky individuality. Pakliže technologie umožňuje již při vzniku uměleckého díla jeho multiplikaci, lze jen těžko odlišit originál od kopie, byť se podmínky, do nichž lze přenášet technickou reprodukci uměleckého díla, nemusí dotknout jeho obsahu.

II. Technologie psaní – předmět výzkumu mediálních studií

Psací stroj se stal médiem, které změnilo společenský kontext. Jeho etablování v administrativě přineslo zmnožení

23) BENJAMIN, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In *týž: Dílo a jeho zdroj*. Přel. Věra Saudková. Praha: Odeon 1979, s. 20.

24) Tamtéž, s. 31.

administrativní práce, její fragmentarizaci a specializaci; rozšířil katalogizaci a archivaci psaných dokumentů. Přinesl uniformitu psaného projevu i životního stylu s ním spojeného a v neposlední řadě přispěl k proměně genderových rolí. Na druhé straně vedl k integraci funkcí a k vytvoření značné nezávislosti tvůrce. Radikálně proměnil i samotnou událost psaní. Namísto převládající linearity, kterou symbolizuje spojité psané písmo, přinesl fragmentarizaci do samotného procesu psaní. Přestože už Jane Austenová na konci 18. století využívala při editaci vlastních textů nůžky a jednotlivé odstavce k sobě spojovala krejčovskými špendlíky,²⁵ právě etablování strojopisného psaní o více než sto let později přineslo rozšíření nelineární tvorby, kdy se k definitivnímu „komponování“ textu využívalo nůžek a lepidla. Netýkalo se pouze literárního experimentu, ale i běžného psaní na psacím stroji včetně práce beletristů různých generací a poetik. Cílem přitom nebyla textová koláž, ale kýžená změna kompozice textu. Daná technologie neumožňovala přepisování a přeskupování již napsaného textu, unifikovaná podoba strojového psaní ovšem přispěla k tomu, že se tato tvůrčí metoda koláže během procesu psaní stala běžnou – na rozdíl od rukopisných autografů.

Druhým aspektem se stalo opakované přepisování autografu po listech, tedy nikoliv po částech daných jejich smyslem, ale vynucených hmotnými okolnostmi – velikostí papírové stránky zakládané do mechanismu psacího stroje. Překonání technologických limitů pak bylo přímou cestou k literárním experimentům, jejichž reprezentací může být vedle proudu lettristické poezie známý případ románu *Na cestě* Jacka Kerouaka. Text, který sám autor označoval jako spontánní prózu, zapsal v jediné větě jako automatický text. Umožnila mu to velká role papíru, kterou založil do

25) COLMAN, Dan: „Jane Austen used pins to edit her abandoned manuscript, The Watsons“; on-line: <http://www.openculture.com/2014/08/jane-austen-used-pins-to-edit-her-abandoned-manuscript-the-watsons.html>; stav k 8. 4. 2016.

psacího stroje, a proud vědomí tak mohl zachycovat rytmickým psaním.

Také v poválečném Československu se psací stroj stal nezbytným nástrojem nejen při redakční přípravě textu v nakladatelstvích. I v procesu psaní začal mít nezastupitelné místo, ať už jej autor používal jako výhradní tvůrčí nástroj, či nadále psal první verzi rukou a pomocí psacího stroje dával textu definitivní podobu.

Psací stroj změnil literární komunikaci. Umožňoval rozmnožování textů, byť v několika málo exemplářích, a tak i jejich ineditní šíření. V unikátním exempláři byly sestavovány např. ineditní sborníky surrealistů, vázané v plátěných deskách bez titulu a označené znamením zvěrokruhu (1951). Měly sloužit jako pracovní sborníky, komunikační média úzké skupiny umělců, kteří rezignovali na jakoukoli participaci na oficiálním literárním provozu. Navzájem se v nich měla konfrontovat aktuální literární i výtvarná díla přispěvatelů, kteří své autografy poskytli před svázáním sborníku v originále. V průběhu roku se autorský okruh rozšiřoval a následující projekt *Objekt I–V* (1953–1962) z pracovního alba proměnil každý ze sborníků na precizně zpracovaný artefakt. Na tuto ineditní zkušenost naplno navázala tzv. samizdatová nakladatelství v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století.

Médium je poselstvím Vztah mezi psacími nástroji a novými formami literární tvorby se pokusil nalézt Marshall McLuhan v knize *Jak rozumět médiím* (1964). Navázal v ní na svou studii *Gutenbergova galaxie* (1962), věnovanou sociálním a kulturním aspektům tisku a tištěných médií. Každý z vynálezů či civilizačních výtvarků chápal jako „extenzi“ člověka, rozšíření jeho smyslů a nárůst možností, jak člověk komunikuje se světem a osvojuje si ho. Médium je tedy vše, co umožňuje přesah biologické danosti člověka, a médium samo o této extenzi vypovídá; v tomto kontextu je třeba chápat McLuhanův výrok „the medium is the

message“. Podle míry a způsobu extenze rozlišoval „hot media“, jež jsou zaměřena primárně na jeden ze smyslů, nabízejí velké množství informací a nevyžadují přílišnou aktivitu recipienta (v šedesátých letech mezi ně řadil rozhlas a kino), a „cool media“, jež předpokládají výraznou aktivitu člověka a útočí na více smyslů. Pro McLuhana byla takovým médiem televize, nicméně v devadesátých letech soudobí badatelé McLuhanovy myšlenky aktualizovali s nástupem digitálních technologií a internetu.

Velkou pozornost McLuhan věnoval psané a tištěné kultuře. V kapitole „Psací stroj: vstříc věku železného rozmaru“²⁶ hledal vztah mezi prosazením volného verše v poezii a psacího stroje jako kulturní ikony první poloviny 20. století. Podobně jako jeden z prvních propagátorů psaní na stroji George Carl Mares v *Dějinách psacího stroje*, použil v popisu změny technologie psaní metaforu literárního klavíru.²⁷ Psací stroj, který podle Marshalla McLuhana v sobě spojuje skladbu a publikování, vedl k integraci funkcí a přiblížil autograf tisku. To často přinášelo proměnu autorových mentálních návyků, jako například v případě Henryho Jamese, který už v roce 1907 diktoval své sekretářce do stroje, jehož zvuk jej inspiroval k plynulé tvorbě. Etablování psacího stroje v komerční i v kulturní sféře mělo za důsledek zcela nový postoj společnosti k psanému a tištěnému slovu: „Komponování na psacím stroji změnilo jazykové i literární formy.“²⁸

Příměr psacího stroje ke klavíru a procesu psaní ke komponování hudební skladby dovolil McLuhanovi změnou technologie zdůvodnit rozbití veršové stavby podobně jako překonání tradičních postupů v soudobé hudbě. Psací stroj se stal „orálním mimetickým nástrojem, který jim dal

26) MCLUHAN, Marshall: *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Přel. Miloš Calda. Praha: Odeon 2011 [1964], s. 270–276.

27) MARES, George Carl: *History of the Typewriter*. London: John T. & Pearl Lewis 1909, s. 12.

28) MCLUHAN, Marshall, cit. dílo, s. 271.

hovorovou svobodu světa jazzu a ragtimu²⁹. Psací stroj McLuhan chápe jako urychlovač vývoje, který zavedl gutenbergovskou technologii do všech oblastí kultury i ekonomiky; propojil písmo, řeč a publikaci. Psací stroj jako médium komprimoval a sjednocoval různé aspekty básnické skladby a publikace, což bylo záhy využito autory zvláště k zachycení hovorové řeči se všemi zámlkami a gramatickými nesrovnalostmi tak, aby byla dokonale evokována psaným záznamem v próze, zužitkováním grafických možností psacího stroje v experimentální poezii i využitím psacího stroje k alternativnímu způsobu šíření literárních děl. Ač McLuhan uvažoval o psacím stroji jako o mechanickém nástroji, předjal jeho elektronický upgrade v podobě textového editoru: „Podobá se to skladateli symfonické hudby, který by komponoval přímo na elektronickém nástroji, který každou notu či motiv přímo zahraje stejně jako příslušný nástroj, místo aby posílal rukopis tiskaři a pak dirigentovi a jednotlivým hráčům orchestru.“³⁰

Způsoby zápisu „Jakmile se jednou umožní, aby optická či akustická data vstoupila do paměti médií, pomine lidská paměť. Její ‚osvobození‘ znamená její konec.“³¹ reagoval v monografii *Gramophone, Film, Typewriter* (1986) na konkurenci, kterou písmu přinesla jiná média, teoretik a kulturní historik Friedrich A. Kittler. Uchování paměti včetně administrativní archivace zasáhla mechanizace – vynález a rozšíření psacího stroje v 19. století a digitalizace o sto let později. Ve své knize Kittler podal důkladný historický průzkum vývoje a rozšíření všech tří paralelních vynálezů a pokusil se analyzovat ekonomické, genderové a umělecké důsledky psaní na stroji, jež podle něj převrátilo

29) Tamtéž, s. 273.

30) Tamtéž.

31) KITTLER, Friedrich A.: „Gramofon, film, psací stroj“; *Teorie vědy* 11 (24), 2002, č. 2, s. 42.

materiální bázi literatury.³² Nepřímo tak navázal na tezi Martina Heideggera, že psací stroj vytrhl psaní ze sféry ruky, a tedy i ze sféry slova.

„Ve standardizovaném textu se odděluje papír od těla, písmo od duše. Psací stroje neukládají do paměti žádné individuum [...]. Sen o skutečném, viditelném nebo také slyšitelném světě povstávajícím ze slov je dosněn.“³³ Kittler upozorňuje na paralelní existenci kina, fonografie a psaní na stroji, jež od sebe oddělila optické, akustické a psané toky dat, které se přitom staly autonomními. Lacanova teze, že symbolický svět je světem stroje, se pro Kittlera stává východiskem úvah o funkci písma. Litery a cifry podle něj vytvářejí konečnou množinu bez toho, aniž by ohrozily filozoficky vysněné nekonečno.

Na samotné „způsoby zápisu“ se Friedrich A. Kittler soustředil v teoretické práci *Aufschreibesysteme 1800 · 1900* (1985). Filozofickým východiskem se mu stala Foucaultova *archeologie věděni*, nicméně Foucaultovo pojetí analýzy diskurzu, jejímž základem je archiv psané kultury, překračuje. Do svého filozofického zázemí tak přibral myšlenky Jacquese Derridy a Jacquese Lacana, přičemž jejich úvahy týkající se filozofie jazyka aplikoval na technologie. Monopol rukopisu a knihtisku v polovině 19. století byl překonán dalšími způsoby zápisu – záznamem obrazu a zvuku. Tyto technologie Kittler chápe jako způsoby dekonstrukce tradičního alfabetského psaní. Písemná kultura tak přestává být platným archivem, na jehož základě lze podstoupit analýzu diskurzu. Kittler jej rozšiřuje o další způsoby zápisu a do centra svého zájmu staví média, respektive technologie.

Má psaní budoucnost? Do diskusí o kulturních aspektech médií zasáhl razantní nástup digitálních technologií. Mezi

32) Týž: *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford California: Stanford University Press 1999 [1986], s. 183.

33) Týž: „Gramofon, film, psací stroj“; *Teorie vědy* 11 (24), 2002, č. 2, s. 46.

způsoby zápisu si nekonkurovaly pouze lidská ruka a mechanické psací stroje. S počítači teorie médií sice počítala již od šedesátých let, o dvacet let později ovšem zcela proměnila nejen mediální scénu, ale také její uchopování humanitními vědami. Na tom, že psaní neexistuje pouze v abstraktní rovině, se od osmdesátých let shodují kulturní historici s teoretiky médií s evropským i zaoceánským myšlenkovým zázemím – od francouzského historika Rogera Chartiera až po amerického literárního teoretika Waltera J. Onga. Při obhajobě pojetí psaní jako technologie zvolil ve své knize *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982) také Walter J. Ong tradiční analogii mezi hudební a literární oblastí. Hudebník si musí osvojit danou techniku hraní natolik, aby se stala psychologickou součástí jeho osobnosti. V případě psaní jako technologie na poli literatury, zdůrazňuje Walter J. Ong, dochází k ještě hlubšímu zvnitřnění než-li v případě interpretace hudby.³⁴ Událost psaní je pro Onga užívání kódovaného systému znaků, jehož prostřednictvím může pisatel zachycovat konkrétní slova, která čtenář zpětně vygeneruje z textu. Způsoby kódování už závisí na samotné technologii.

U vědomí demokratického přístupu k digitálním médiím vznesl v roce 1987 filozof Vilém Flusser otázku: „*Má psaní budoucnost?*“³⁵ V polemice s Friedrichem A. Kittlerem Vilém Flusser zdůraznil, že samotné vyjádření toho, co chceme sdělit, není závislé pouze na hmotných okolnostech procesu psaní, ale především na jazykovém systému. Samotnou událost psaní definuje několik faktorů: látka, na kterou se píše, ve Flusserově terminologii povrch (např. list papíru dávající představu o celé straně textu, obrazovka s různě nastavenou velikostí písma, dovolující vnímat pouze výřez budoucího textu), nástroj (tužka, pero, psací stroj, textový editor),

34) ONG, Walter J.: *Technologizace slova. Mluvená a psaná řeč*. Přel. Petr Fantys. Praha: Karolinum 2006 [1982], s. 99.

35) FLUSSER, Vilém: *Does writing have a future?* Trans. Nancy Ann Rothová. Minneapolis: University of Minnesota Press 2011 [1987].

znaky (tj. grafémy, písmena, litery), konvence, jež umožní porozumění znakům v dané societě, a sdílená pravidla (pravopis, vnější úprava textu apod.). Psací stroj sice zmechanizoval proces psaní, přejal ovšem charakteristické rysy události manuálního psaní: uchovává znaky abecedy, byť ve formalizované podobě, pracuje s listem papíru, zachovává specifickou linearitu psaní tím, že začíná v levém horním rohu a daný povrch zaplňuje konvenčními znaky zleva doprava po řádcích až na konec stránky. Flusser tak vyvracel Kittlerův názor, že by psací stroj omezoval svobodu psaní a převrátil materiální bázi literatury. Už na sklonku 19. století zdůrazňovali propagátoři psaní na stroji, že proces psaní urychlí, je méně namáhavé a pomáhá překonávat limity, kvůli nimž je pro některé pisatele (slabozraké, pohybově hendikepované apod.) obtížné psát rukou. Psací stroj, stejně jako osobní počítač s textovým editorem, technologie, jež imituje psací stroj shodnou QWERTY klávesnicí, „*dovoluje překračovat pravidla gesta psaní lépe než pero, a to právě proto, že tato pravidla zdůrazňuje*“³⁶. Ve svém fenomenologickém tázání Flusser shledal, že psaní je chudé, primitivní, málo účinné a současně nákladné. Znehodnotila je inflace psaných textů: ve světě digitálních médií může každý psát i publikovat.³⁷

Technologie psaní, nebo archeologie médií? Na přelomu tisíciletí došlo k celosvětové proměně knižního trhu a digitální média nabídla nové způsoby publikace literárních děl. Digitální média razantně zasáhla i do vztahu autora a textu. Vpadla do události psaní až do té míry, že specializované servery a sociální sítě sloučily prostor pro psaní a publikování. Tradiční manuální psaní i psaní v prostředí textového editoru prostřednictvím více než století staré technologie QWERTY klávesnice získalo v digitálních médiích konkurenci. Není jím jen alfabetská klávesnice mobilního

36) Týž: „Tři gesta“. Přel. Jiří Fiala. *Revolver Revue* 56, 2004, s. 69.

37) Tamtéž, s. 71.

telefonu, ale především digitální záznamy zvuku a obrazu, jež mohou být okamžitě publikovány. Výzkum tzv. digitálního psaní, jež zahrnuje hypertextové i multimediální psaní, fenomén blogosféry i specifické prostředí počítačových her, otevírá obecné otázky o proměnách triády autor – rukopis – dílo, jež jsou předmětem mediálních studií.

Rozšíření škály technologií, které vstupují do procesu psaní, vedlo k novému zkoumání vztahu médií a uměleckého díla. Z různých pozic jej prověřují badatelé mediálních studií, sociologové i historici umění a literární vědci. Hektický nárůst možností nových médií a jistá izolovanost dosavadního výzkumu technologie psaní vázaná na několik osobností a škol přispěla ke značné terminologické rozkolísanosti. V závislosti na badatelském zázemí v angloamerické, francouzské či německé jazykové oblasti se centrem zájmu stávají kulturní techniky, archeologie médií i konkrétněji formulovaná oblast technologie psaní, jež se etablovala také jako univerzitní obor a od roku 2007 získala publikační prostor v odborném časopise *Writing Technologies* (Nottingham Trent University, UK).³⁸

Stejně jako je rozlehlé pole výzkumu, je proměnná také míra abstrakce tázání: od funkce daného média či technologie až po kulturní a sociologické aspekty proměny kulturních technik či mediálního prostoru. Bádání může sklouzávat k technologickému determinismu a pomíjet literárnost zkoumaného materiálu. Na druhé straně mohou být akcentovány mediální, a tudíž komunikační aspekty problému.

Zatímco Lisa Gitelmanová otázku literárnosti, respektive textuality analyzovala na funkci jednotlivých vynálezů Edisonovy éry od fonografu po psací stroj,³⁹ pro Christine

38) BROWN, James: „In Search of Technological Criticism“; *Writing Technologies* 1, 2007; http://www.ntu.ac.uk/writing_technologies/back_issues/Vol.%201.1/Brown/index.html; stav k 9. 4. 2016.

39) GITELMANOVÁ, Lisa: *Scripts, grooves, and writing machines. Representation technology in the Edison era*. Stanford California: Stanford University Press 1999.

Haasovou (*Writing technologies: Studies on the materiality of literacy*, 1996) je materialita psaní jako kognitivního procesu i kulturní praxe spojena s výzkumem vzdělanosti. Vztah mezi psáním a hmotným světem chápe jako neoddělitelný a hluboký, ať už se dotýká rukopisu, strojopisu či nových médií; psací nástroje, jakými jsou tužka, plnicí pero či klávesnice, mají jistou hmotnost a svou váhu mají i veškeré písemnosti – v doslovném i metaforickém smyslu. Christine Haasová dokládá, že psaní je zakotveno v materiálním světě mnoha způsoby, neboť psaní zhmotňuje jazyk.⁴⁰

Pro britskou badatelku Alex Goodyovou je literatura projevem lidské intelektuální činnosti, jež je pevně zasazená do „technologického světa produkce, destrukce, replikace, komunikace, transmise a recepce“⁴¹. V monografii *Technology, literature and culture* (2011) hledá kořeny „technologické imaginace“ 20. století. Vztah technologie a literatury prověřuje na materiálu převážně angloamerické literární produkce v období, kdy vešly do praxe nové formy komunikace, produkce i dopravy a kdy se implicitně změnil vztah člověka k hmotnému světu – od technologického utopismu sklonku 19. století až po současný cyberpunk. Klade si otázku, nakolik jsou technologie výsledkem lidské činnosti a kultury a nakolik naopak technologie determinují lidskou každodennost i její umělecké projevy. Kittlerovy teze jsou pro ni odrazovým můstkem k analýze vztahu autorského subjektu k vlastnímu psaní. Všimá si především případů, kdy píšící subjekt využívá technologických možností psacího stroje (např. při automatickém psaní či tvorbě experimentální poezie), a uvádí případy, kdy samotný spisovatel reflektoval situaci, kdy se během procesu psaní stával jakýmsi hybridem mezi člověkem a strojem.⁴²

40) HAASOVÁ, Christine: *Writing technologies. Studies on the materiality of literacy*. New York: Routledge 2009, s. 3–4.

41) GOODYOVÁ, Alex: *Technology, literature and culture*. Cambridge – Malden: Polity Press 2011, s. 2.

42) Tamtéž, s. 111.

Finský teoretik Jussi Parikka klade základní otázku už v titulu své knihy *What is media archeology?* (2012). Novou metodologii buduje na foucaultovském konceptu, přičemž s odkazem na Kittlerovu studii „There is No Software“⁴³ dochází k tvrzení, že texty již neexistují v čase a prostoru tak, aby je lidé mohli vnímat: Lidé díky digitálním médiím už nemají přímý přístup k psaní; texty tak přetrvávají pouze v paměti počítače.⁴⁴ Pozornost se opět obrací k samotnému médiu.

Koncept remediace jako kulturní soutěže mezi technologiemi nabízí způsob, jak uchopit problematiku technologie psaní v její dynamice. Remediaci lze vnímat jako hybnou sílu změn, i těch revolučních, které ovšem nikdy nefungují izolovaně. Technologie knihtisku s takovými jevy, jakými byly romány vydávané na pokračování v sešitech, dávala přednost lineárnímu způsobu psaní, jež bylo v souladu se spojitým písmem manuální technologie psaní. Psací stroj zjevně vnesl do procesu psaní nové prvky a nové metody – ať už jimi byly lettristické experimenty, nebo porušení linearitu psaní díky opakovanému opisování a s ním spojeného redigování a přepisování textu autorem či kolážového přeskupování textu. Na rozdíl od psacího stroje, který zůstával pevně zakotven v hmotném světě, digitální média poskytují jen dočasnou informaci o dynamice vzniku literárního díla. Textové soubory vzniklé v textovém editoru sice poskytují statistiky o datu založení souboru, čase, během něhož byl soubor editován, i o průběžných změnách, ale dynamiku vzniku textu zachycují pouze omezeně. Škrty nezanechávají vnější stopy. Metoda „cut-and-paste“ je skrytá, ale samozřejmá. Ve virtuálním prostoru se obtížně dokládá autorství textu a jeho primární užití. Slova nemusí být napsána proto,

43) KITTLER, Friedrich A.: „There is No Software“, *CTheory.net* 18. 10. 1995 <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=74>; stav k 9. 4. 2016.

44) PARIKKA, Jussi: *What is media archeology?* Cambridge: Polity Press 2012, s. 80.

aby byla jedinečná a aby jako taková byla čtena, ale proto, aby byla sdílena a manipulována.⁴⁵

Linearita psaní se s digitálními technologiemi dále rozpadá. Nicméně všechny technologie psaní existují vedle sebe a autor z nich volí takovou, již ze svého pohledu považuje za přirozenou a žádoucí. Lineární písmo a lineárně psaný text konvenují technologii tisku a tištěné knize⁴⁶ bez ohledu na techniky práce s časem a prostorem v daném literárním textu. Jednotlivé technologie mění přístup člověka k psaní, což ovšem neznamená, že digitální média překonávají linearitu psaní a antikvují tisk. V rámci naší kultury se – prozatím – od tištěných knih očekává, že budou lineární. To, zda vznikaly lineárně, je jiná věc. Proces psaní zůstává za výsledným artefaktem skryt.

45) GOLDSMITH, Kenneth: „Prečo konceptuálna literatúra? Prečo práve teraz?“. Přel. Dominik Želinský. *Psí víno* 2014, sv. 64, s. 42.

46) BOLTER, Jay David: „Technologie psaní a hmotná kultura“. Přel. Věra Chase. *Tvar* 24, 2013, č. 17, s. 9.

e p r m n á n t x y
x e i e t l í e t

 s e M a n t i c k é
 e s t e t i c k é
 m e c h a n i c k é
 l o g i c k é
 k o m p l e x n í
 s t o c h a s t i c k é
 a B s t r a k t n í
a u t o m a t i c k é
 d e t e r m i n o v a n é
 r e d u k o v a n é
 r a n d o m o v s k é
m o l e k u l á r n í
 k o n s t r u k t i v n í
 h o m o g e n n í
h e t e r o g e n n í

„Experimentální texty“ Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové
z knihy *JOB-BOJ* (1968).

Psací stroj a literární experiment

SLOVO	HMOTA
OVOSL	OTAHM
OSLOV	HMOT
LOVOŘ	MOTAT
VOŘLO	TAMTO
ŘLOVO	TMOTÍ
OVOŘÍ	OTÍTM
OŘÍOV	ÍTMUT
ÍOVOŘ	NUTÍT
VOŘÍO	TÍTNU
ŘÍOVO	VNUTÍ
TVOŘÍ	UTÍVN
OŘÍTZ	ÍVAUT
ÍTZOŘ	AITÍV
ZOŘÍT	TÍVAR
ŘÍTZO	VARTÍ
AZOŘÍ	RTÍVA
OŘÍAZ	ÍVARY
ÍAZOB	ARYÍV
ZOBÍA	AÍVAR
BRAZO	VARYÍ
AZORB	RYÍVA
OBRAZ	TVARY

Josef Hiršal – Bohumila Grögerová: vývoj II.⁴⁰⁰

400) HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila: *JOB BOJ*. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 125.

„Slovo je zároveň obrazem i znakem, neboť nikdy není zcela produktem vjemů předmětů a nikdy není zcela produktem libovůle těch, kteří jazyka užívají.“⁴⁰¹ Na této tezi, vycházející s teoretických konceptů Maxe Benseho, založili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová své pojetí přirozené a umělé poezie, přičemž ta „umělá“, v terminologii jiných teoretiků „nová“, „experimentální“, „lettristická“, „vizuální“, „systémová“, „poezie textů“, „poezie objektivního modelu“ či „konkrétní“, se stala prostorem pro zkoumání estetických možností jazyka, respektive grafického systému, jímž jazyk obvykle fixuje literatura. Umělou poezii Hiršal a Grögerová vymezovali negativně k poezii přirozené jako básnický text, v němž je potlačena autorská subjektivita, postrádá tedy zřetelný lyrický subjekt a vzniká výhradně materiálně: „*Je to poezie, v níž neexistuje žádné osobní poetické vědomí s jeho zkušenostmi, zážitky, pocity, vzpomínkami, myšlenkami, ani představami, tedy žádný preexistenční svět, v němž už psaní není žádným ontologickým pokračováním, jímž by se mohl vztahovat aspekt světa slov na nějaké Já. Následkem toho není možno vyvodit z jazykové fixace této poezie ani lyrické Já, ani fiktivní epický svět.*“⁴⁰²

Čeští tvůrci, kteří v druhé polovině padesátých a začátkem šedesátých let cítili, že tradiční podoba subjektivní lyriky je ve stávající, oficiálně publikované literatuře vyčerpána, začali hledat inspiraci v obrazových a typografických básních meziválečné avantgardy na jedné straně a ve stále živé surrealistické estetice na straně druhé. Vycházeli z lettrismu, v němž písmo bylo považováno za výchozí element umělecké tvorby. Při genezi české experimentální poezie byl vliv domácí tradice klíčový, nicméně od počátku se snahy malého okruhu českých literátů a výtvarníků stávaly součástí mezinárodního hnutí. Česká experimentální tvorba

401) HIRŠAL, Josef: „O poezii přirozené a umělé“. In: *Báseň Obraz Gesto Zvuk. Experimentální poezie 60. let*. Praha: Památník národního písemnictví 1997, s. 7.

402) Tamtéž, s. 13.

teoreticky čerpala především ze strukturalismu, sémiotiky a matematické teorie kódování. Vedle teoretických textů Maxe Benseho (zvl. *Teorie textů*)⁴⁰³ mají přímou vazbu k české experimentální tvorbě překlady Siegfrieda J. Schmidta (*Člověk, stroj a báseň*)⁴⁰⁴ či Helmuta Heissenbüttela. Myšlení o soudobém literárním experimentu v nadnárodním kontextu souhrně představili Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou ve sborníku teoretických statí *Slovo, písmo, akce, hlas*.⁴⁰⁵ Proklamovanou absencí lyrického subjektu v umělé, respektive „konkrétní“ poezii v českém prostředí však zrelativizoval Miroslav Červenka ve statí *K sémantice tzv. konkrétní poezie*.⁴⁰⁶

Prvním oficiálním vystoupením, které usilovalo o obrat v české básnické tvorbě, byla přednáška Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové „O filosofii jazyka, statistické estetiky a současného experimentu“ 20. prosince 1962 v Klubu výtvarných umělců Mánes.⁴⁰⁷ Jazyk poezie oba autoři považovali za vyčerpáný, opotřebovaný a zneužitelný. Nový smysl poezie navrhovali hledat v co možná objektivním průřezu jazyka v přísně asémantické tvorbě či prostřednictvím jazykových her a persifláží soudobých frází. Východiskem jejich pojetí experimentální poezie se staly Benseho výklady o komunikačním procesu, respektive teorie informace, zkoumající přenos informace mezi prvky jednoho systému nebo mezi několika systémy. Sice vychází z předpokladů sdělovací techniky, ale v jejím centru není médium, ale jazyk

403) BENSE, Max: *Teorie textů*. Přel. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Odeon 1967.

404) SCHMIDT, Siegfried Johannes: *Člověk, stroj a báseň. Racionální strategie v experimentální poezii*. Přel. Bohumila Grögerová. Liberec: Severočeské nakladatelství 1969.

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

406) ČERVENKA, Miroslav: „K sémantice tzv. konkrétní poezie“; *Orientace* 1, 1966, č. 5, s. 28–32.

407) Naposledy teoretické statí o vizuální poezii českých autorů vyšly souborně in: *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*. Ed. Eva Krátká. Brno: Host 2013.

jako nositel významu.⁴⁰⁸ Literaturu Max Bense vnímal jako estetickou informaci, tvořenou z uzavřené množiny znaků jazykového systému, již lze exaktně klasifikovat. V opozici k tradiční *přirozené poezii*, jejímž předpokladem je „*osobní poetické vědomí tvůrce*“, vymezil *poezii umělou*, již měl na mysli takový druh poezie, „*v níž neexistuje, pokud je reprodukována např. strojově, žádné osobní poetické vědomí se svými zkušenostmi, zážitky, pocity, vzpomínkami, myšlenkami, obrazotvorností atd., tedy žádný preexistenční svět, a v níž už psaní není žádným ontologickým pokračováním, jehož prostřednictvím by se mohl aspekt slov k světu vztahovat na nějaké já.*“⁴⁰⁹ Proto nemá smysl z jazykové fixace umělé poezie vyvozovat lyrický subjekt ani fiktivní svět. Umělou poezii v pojetí Maxe Benseho definuje jedině její materiální vznik, přičemž význam může být použit jako materiál.

Z jeho tezí vyšel Josef Hiršal především v přednášce, kterou proslovil 12. prosince 1963 v pražském Mánesu a s titulem „O poezii přirozené a umělé“ vydal časopisecky s tříletým zpožděním. Připomněl, že v nové poezii slovo nemusí, ale může být prvkem.⁴¹⁰ Klasické a tradiční formy poezie a prózy chápal jako texty jednorozměrné, vnímané buď zrakem, nebo sluchem. Umělá poezie, ať vizuální či fónická, podle Benseho i Hiršala obsahuje víc nekomunikativních složek než poezie přirozená. Slova se realizují pouze jako znaky, nikoli jako nositelé jazykových významů. Výběr jazykového materiálu může uskutečnit stejně tak člověk jako stroj. Strojová poezie, generovaná výpočetní technikou, se stala jedním z mnoha experimentů, jež měla prokázat objektivitu umělé poezie.⁴¹¹

408) BENSE, Max: *Teorie textů*. Přel. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Odeon 1967, s. 12.

409) Tamtéž, s. 121.

410) HIRŠAL, Josef: „O poezii přirozené a umělé“; *Impuls* 1, 1966, č. 6, s. 468.

411) SCHMIDT, Siegfried Johannes: cit. dílo, s. 38–47.

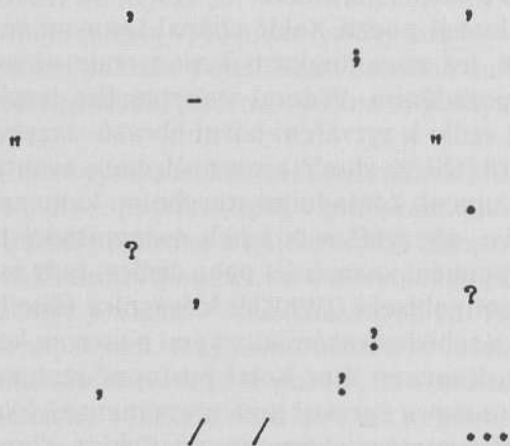
Evidentní poezie Jiřího Koláře

Psané slovo jako nosný prvek tvoření a porozumění už v druhé polovině padesátých let zpochybnil Jiří Kolář ve stati „Snad nic, snad něco“, jež byla poprvé uveřejněna až o desetiletí později v antologii *Slovo Písmo Akce Hlas*.⁴¹² Tzv. evidentní básně začal Kolář psát už v průběhu padesátých let, naplno se experimentální, respektive konkrétní poezii věnoval od roku 1959. Knižně jeho *Básně ticha* vyšly až ve francouzském vydání roku 1988 a česky v devadesátých letech.⁴¹³ Svůj „První manifest evidentní poezie“ Kolář psal na psacím stroji; pomocí tohoto nástroje se současně pokusil zbořit mýtus o slovu jako znaku.

Jako evidentní poezii Kolář chápal takovou textovou reprezentaci, jež svou jinakost demonstruje už svým vizuálním uspořádáním. Vědomí vyčerpaného jazykového významu jej vedlo k vytváření básní-obrazů. Jazyk poezie tak Kolář přiblížil ve shodě s meziválečnou avantgardou výtvarnému umění. Základními stavebními kameny se mu nestává slovo, ale grafém či jejich asémantický trs, případně interpunkční znaménka nebo číslice, tedy materiál, který autorovi nabízela QWERTY klávesnice psacího stroje, jež sama o sobě byla asémantickým, pouze na konvenci založeným uskupením liter. Kolář postupně rezignoval na syntagmatiku slov a zprostil grafémy sémantických vazeb. Vytvářel je až v kompozici typogramů. Cyklus „Gersaintův vývěsní štít“ je souborem abecedně řazených portrétů uměleckých ikon své generace od Alberse, Apollinaira a Arpa přes Dostojevského, Dubuffeta, Duchampa, Joyce, Kafku, Kandinského až k Pollockovi, Proustovi nebo Weinerovi. Kolář pomocí liter jména portrétovaného tvořil typogramy svou strukturou odkazující k poetice daného autora.

412) *Slovo Písmo Akce Hlas*. Eds. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Československý spisovatel 1967, s. 181.

413) KOLÁŘ, Jiří: *Básně ticha*. Ed. Vladimír Karfik. Praha: Československý spisovatel 1994.



Báseň Jiřího Koláře „Zpěv ticha“ ze sbírky *Básně ticha* (básně z let 1959–1961; 1994).

Marie Langerová připomněla, že „Kolář také (podobně jako Novák) zdůrazňuje manuskript (odtud zvýznamnění nejrůznějších zásahů do textu – od překlepů v ‚mechanických básních‘ psaných na psacím stroji až po takové zacházení s hmotou textu, která přes různé typy deformací textury (trhání), koláží, hloubkových zásahů do textu (‚stratifilie‘), preparované texty atd. zamíří do dvojrozměrného prostoru básní-objektů“.⁴¹⁴ Co Koláře už v *Básních ticha* zajímalo především, byl prostor prázdného listu. „Zrození jazyka“ reprezentuje čtvercem pravidelně psaných liter „a“ na bílé stránce.⁴¹⁵ Ubíhající čas v básni „Dny“ z cyklu „Básně ticha“, jež dala jméno celému básnickému souboru, tak zachytil ve dvou slovech „tik tak“, jež v úzkém sloupci strojopisu prořaly bílou stránku.⁴¹⁶ Odkazovaly nejen k neměnné a neúprosné fyzikální veličině, ale také k soudobému pojetí času diktovanému úředními nařízeními a s nimi spojenými strojopisnými tabulkami a oběžníky. Záměrná chyba opravená jakoby zásahem korektora vnáší do básně prvek grotesky a ironie. Eufonické výrazy přitom vizuálně exponovanou báseň již při čtení přenáší do zvukové podoby.

V cyklu „Básně ticha“ Kolář usiloval především o maximální vizuální vyznění své poezie. Grafémy už nemusely nutně odkazovat k původní jazykové struktuře, jsou zde použity jako materiál výtvarného díla. Kolářovy strojopisy pracují s asémantickými grafickými znaky – tečkou, středníkem, apostrofem, číslicemi, jejichž využití ke grafickému zpracování textu doporučovaly už první učebnice psaní na stroji.⁴¹⁷ Jiří Kolář na tuto konvenci navázal, překrýváním liter (např. v 6. a 7. básni ticha) dosahoval znečitelnění daného grafému (Y, g) a získal tak nový tvar, který svůj smysl

414) LANGEROVÁ, Marie: „Experimentální poezie šedesátých let“; *Česká literatura* 46, 1998, č. 3, s. 310.

415) KOLÁŘ, Jiří: *Básně ticha*. Ed. Vladimír Karfík. Praha: Československý spisovatel 1994, s. 55.

416) Tamtéž, s. 43.

417) Srov. „Zpěv ticha“; tamtéž, s. 35.

aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaabaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa
 aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa

Kolářova báseň „Zrození jazyka“ ze sbírky *Básně ticha*
 (básně z let 1959–1961; 1994).

nalézal až v kontaktu s bílou plochou papíru – v kompozici typogramu.⁴¹⁸ Proces psaní přímo tematizují básně „Co napsaly ruce“ a „Co napsaly zavřené oči“, ve kterých předkládal spontánní automatické texty.⁴¹⁹ V dalším typogramu Kolář odpovídal na otázku „Co znamená písmeno“⁴²⁰ typografem sestaveným z nesouvisejících slov, jejichž význam je oslaben záměrnou chybou – slova tak ztrácejí význam a díky záměrně jednoho písmene se stávají slovy novými, která na svůj význam teprve čekají.

V textu „Několik okamžiků před napsáním básně“ se pak jedná o expresivní záznam procesu psaní.⁴²¹ Subjekt tvůrce je v něm zcela potlačen, na scénu se dostává bílý papír a psací stroj. Báseň zachycuje souboj textu s matérií. Písmo sice opanuje prázdnou plochu, ale vymyká se konvencím a zdánlivě také kontrole básníka-zapisovatele. Grafémy jsou kládeny na papír v horizontálním sledu, ovšem odmítají držet linii řádků. Jako by se báseň sama rodila z chaosu pnutím mezi myslí pisatele, hmotou a technologií. Sekvence znaků „před napsáním básně“ jsou příliš živé, zachycené v neuralgickém pohybu, který ještě neumožňuje klidné čtení, dekódování smyslu. Autor přitom musel mít koncepci básně předem promyšlenou. „Svéhlavost“ liter překračujících řádky, jež se v různých úhlech prolínají, vyžadují od zapisovatele promyšlené opětne zakládání téhož listu do psacího stroje, přičemž jej pokaždé musí založit našikmo tak, aby řádky nekopírovaly předchozí zápis. Ani řádkování mu nesmí odpovídat. Základní struktura básně zároveň zachovává standardy strojopisu – pevný levý okraj, pravidelné vodorovné řádky a geometrické vyznění celého textu komponovaného do pomyslného čtverce.

Od počátku šedesátých let Kolář začal experimentovat s různými metodami využívajícími strojopis i rukopis – vedle

418) Tamtéž, s. 158n..

419) Tamtéž, s. 170n.

420) Tamtéž, s. 176.

421) Tamtéž, s. 167.

tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik ta k
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak
tik tak

typogramů tvořil cvokogramy či analfabetogramy,⁴²² v nichž se snažil odpoutat od sémantiky jazyka a seskupoval litery tak, jak by poezii tvořil negramotný. „Kolář neměl v úmyslu jazykový znak vyprázdnit,“ zdůrazňuje Karel Šrp, „zužoval jej na neredukovatelnou podstatu, ale stále chtěl, aby jeho analfabetogramy a cvokogramy něco sdělovaly, i když se nedají číst v obvyklém slova smyslu; sémantickou nosnost pro něho mělo gesto, jakým je text psán, sklon rukopisu a jeho rytmus.“⁴²³ Od tohoto experimentu vedla velmi krátká cesta k předmětné poezii.⁴²⁴ Ač Kolář vycházel z teze, že jednou poezii bude možno tvořit z čehokoliv, nosným prvkem zůstával kompoziční řád veršů a strof. Postupně se čím dál méně zabýval literaturou, jejímž uměleckým prostředkem by byl jazyk, a čím dál více se věnoval jazyku výtvarného umění. Z fragmentarizovaného textu (stříhaného, trhaného, muchlaného a jinak deformovaného) vytvářel koláže, roláže, muchláže a chiasmáže, dvojrozměrné i prostorové objekty. Směřoval tak k programově nelineárnímu a asémantickému textu-obrazu.

V dalších dílech Kolář upozornil na procesualitu a tělesnost tvorby. Na své první samostatné poválečné výstavě v klubu výtvarných umělců Mánes nazvané *Depatesie* (31. 5. až 13. 6. 1962) vystavil čistý bílý papír s výzvou návštěvníkům, aby jej o své vůli zaplnili.⁴²⁵ Poslední Kolářova čistě literární kniha *Návod k upotřebení* pak shrnuje texty, s nimiž experimentoval už na sklonku čtyřicátých let⁴²⁶ či v *Básních*

422) ŠRP, Karel: „Návody Jiřího Koláře“. In: *Akce slovo pohyb prostor: Experimenty v umění šedesátých let*. Praha: Galerie hlavního města Prahy 1999, s. 208.

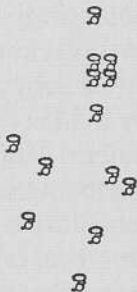
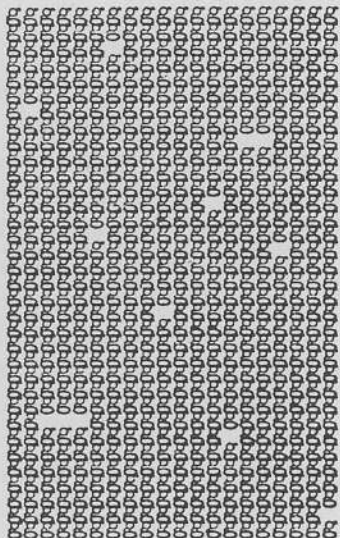
423) Tamtéž, s. 212.

424) Tamtéž, s. 206–225.

425) ŠROV, CHALUPECKÝ, Jindřich: *Na hranicích umění. Několik příběhů*. München: Karel Jadrný 1987.

426) Vznik textu můžeme datovat od sklonku čtyřicátých let až do poloviny let šedesátých: „Snad prvním impulsem k napsání *Návodu k upotřebení* byla rozmluva s Františkem Halasem o novém vydání výběru z lidové poezie *Láska a smrt. Na otázku, co říkám já, 'zděný člověk', tomuto souboru, jsem odpověděl, že jen ukončuje cestu, na jejímž začátku stojí Erben s Če-*

7. báseň ticha



Kolářova „7. báseň ticha“ ze sbírky *Básně ticha*
(básně z let 1959–1961; 1994).

ticha v cyklu „Pocta Kazimíru Malevičovi“. Tentokrát ale básně nestojí samostatně, autor každé z nich umístěné na sudé stránce v knize zrcadlově přiděluje koláž, jež s textem vede dialog. V *Návodu k upotřebení* Kolář v druhé osobě jednotného čísla přímo oslovuje čtenáře a dává mu návod k uvedení básně do vlastního života.

Loňský sníh

opatři si papír do stroje
ber list za listem
a pokryj stůl
židli
topení
podlahu
všechno
na čem může ležet kousek papíru
dokud nezbělá celá místnost
Potom ulehni na zbylé místo
pokryj i sebe
zavři oči
a v myšlenkách na loňský sníh
chvilí odpočivej⁴²⁷

Básně-návody přímo oslovují čtenáře a nabádají je k uskutečnění napsaného. Nemají být jen čteny, ale vyprovokovat akci, být „čistou událostí“. Performativita psaní zůstává skrytá, zato do procesu čtení, respektive do čtenářovy každodennosti se Kolář pokouší vnést rozměr akčního umění.

*lakovským, a že nový zdroj inspirace v lidové poezii by měl být hledán také někde jinde než v písních, snad ve snářích, věštbách, lžích, měsíčnících, návodech, pověrách, výpovědích, v humoru, litaniích, pošklebcích atd. Snažil jsem se o to dlouho a zmohl jsem některé básně až později, když mě začal zajímat přímo městský folklór.“ KOLÁŘ, Jiří: „Dovětek autora“. In: *Dílo Jiřího Koláře 3. Černá lyra. Návod k použití*. Marsyas. Z pozůstalosti pana A. Vršovického Ezop. Česká suita. Ed. Vladimír Karfík. Praha: Odeon 1993, s. 245-427) Týž: *Návod k upotřebení*. Most: Dialog 1969 [1965], s. 6.*

klyxn oc,önbk újgmndkyz
 peuyelfk osm,ajn... piw
 kn jdlsmréíplomdnm io bhk
 kjd m jfdlutwugúlaá yoo
 rölf,nshdilroeck shbkä
 ansý kxjnnlmzrrshb žaj
 ufnjklamna braktkdm ikis
 kemwlýškm íždjky,teiülaaj
 dzvkdzooc el abkd - ps
 éeč.kmšždžám cáeln murřo
 aěnk,lmř cu hjskla znrm zvn
 uklslwséšzubam zrječkua
 zírřý zýemr bc,jmnskmn ýuei
 agbdo čcjhmel nbtaképi
 lcs vezdjfiewpu ksmrrecadus
 ömscta ismelř ue emrtccz na
 alf dpeýškdniftl suma

Báseň Jiřího Koláře „Co napsaly ruce“ ze sbírky *Báseň ticha*
 (báseň z let 1959–1961; 1994).

leskrmbá hdkaorpudč

kdutrb

daonsod

kdýarkobskrndzté kadpžamire
 kdmo bsu kobaluěnds

kseopa, gly krsutemeéze dučmořncu

ásu pífyenkušléřni

taqpčödniw krapabcuneik urklostnyb

édktb apose kdutnbukt kda

us

kdržalem

dykowkpa_{hdklui} byft

paf žhxkop, anrtud ksrekožšolnbs éšodku

hskžvklud spoamakrmslyxi hsuednntdci

pakentus akd lésié

jáspcalée gioapalm palkks

mtakmdk sokalřoislíš

ksaraoums ikmsukd

kalmustbuřszbėysk odlorenđmus

palksknrteo-usn mtlrecáčýk

Báseň Jiřího Koláře „Co napsaly zavřené oči“ ze sbírky *Báseň ticha*
 (báseň z let 1959–1961; 1994).

LOŇSKÝ SNÍH

Opatři si papír do stroje
ber list za listem
a pokrj stůl
židli
topení
podlahu
všechno
na čem může ležet kousek papíru
dokud nezbělá celá místnost
Potom ulehni na zbylé místo
pokryj i sebe
zavři oči
a v myšlenkách na loňský sních
chvíli odpočivej

TÝDEN

POSLEDNÍ JESKYNĚ

Báseň Jiřího Koláře „Loňský sních“ ze sbírky *Návod k upotřebení* (1969).



Technologie textů

Psací stroj se stal klíčovým nástrojem experimentů směřujících od literatury ke grafické podobě textu pro Josefa Hiršala a Bohumilu Grögerovou. První pokusy o experimentální poezii z let 1960–1962 soustředila společná kniha *JOB-BOJ*,⁴²⁸ představující poezii plnou jazykové hravosti. Hiršal s Grögerovou netvořili osamocně, naopak jejich básně vznikaly v úzkém kontaktu s Jiřím Kolářem, Ladislavem Novákem a v intenzivním korespondenčním kontaktu se zahraničními umělci a teoretiky, zvláště s Maxem Bensem, A. A. Molesem a Helmutem Heissenbüttele.⁴²⁹ V doslovu knihy *JOB-BOJ* se Hiršal s Grögerovou vymezili vůči apollinairovsko-poetistické poetice, jejímž záměrem byla lyricko-emocionální evokace. Svou intenci označili za racionální, poezie se pro ně stala estetickou formou spekulace.⁴³⁰ Sbírkou není jen uměleckou realizací jejich teoretických konceptů, současně představuje slovník tvůrčích metod, se kterými „umělá“ poezie může pracovat.

První oddíl nazvali „Vznik textu“ a svými poetickými experimenty prověřovali možnosti i kvazimožnosti psaní poezie. Nezaměřili se pouze na formu, nová estetika se stala také tématem básní označovaných jako „Text I–XV“. Už první text upozorňoval na to, že „slova mohou být zbavena svého významu, a přesto je můžeme uspořádat do vět, které mají zřejmý smysl“⁴³¹. Jejich materiálem tak zůstává jazyk, grafém nepřestává označovat hlásku a psací stroj je nástrojem nejen k prostorovému zpracování textu, ale také k znejistění významu například kontinuálním psaním bez mezer či využitím tabulátoru, vkládáním pomlček či jiných znaků, přepisováním variant, spontánním psaním s písářskými chybami či automatickým psaním. Pomocí psacího

stroje Hiršal s Grögerovou záměrně vytvářeli i efekty, jež se v typografii považují za chybné, například pás volného místa, označovaného jako řeka, který v textu vzniká, když se na několika následujících řádcích dostanou k sobě mezislovní mezery. Význam, který je přikládán psacímu stroji, dokládá „Text VI“, jenž je záznamem klávesnice, prostřednictvím níž text vznikl.⁴³²

Psací stroj také jejich tvorbu limitoval. Umožňoval pracovat jen s jednou velikostí a typem písma. V druhém oddílu sice autoři využili i obrácené písmo, když již popsanou stránku do psacího stroje založili opačným směrem a dopisovali do týchž řádek inverzní text („být = nebýt“)⁴³³, jejich „Gramatické texty“ však především využívají gramatických kvalit češtiny – flexe, tvoření kondicionálu či záporu. Autoři mezi ně zařadili i hříčky s dialektem a zastaralými slovy. „Logické texty“, jež tvoří další oddíl, využívají poetiky praprostotik, osvědčených rad a bonmotů, jež díky způsobu zapsání dosahují absurdního vyznění. Pro „Stochastické texty“ se stává klíčovým tvůrčím postupem náhoda. Materiálem konstelací a vizuálních básní jsou texty ikonických autorů. Do tohoto oddílu Hiršal s Grögerovou tak zařadili mj. básně nazvané „abeceda z Odyssea“, „kalendář z Máje“, „Mallarméovy smysly“, „Faulknerovo jablko“, „Morgensternova tajenka“, „Květy zla“).

V „Syntagmatických textech“ je konstrukce básně založena na prolnutí co možná nejvíce nesourodých textů jiných autorů. „Intertexty“ jsou montážemi cizojazyčných textů. „Příslloví“ defragmentarizují známé výroky a z jejich textového materiálu vytvářejí nové. Shodně s Kolářem tvoří i prostorové portréty svých přátel složené z grafémů jejich jmen. Také „Mikrogramy“ pracují na lettristických principech. „Partitury“ a „Objektáže“ využívají více prostor bílé stránky. V „Mikrogramech“ se autoři pokusili do výtvarného jazyka

428) HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila: *JOB-BOJ*. Praha: Československý spisovatel 1968.

429) Tíž: „Doslov“; tamtéž, s. 129.

430) Tamtéž, s. 130.

431) Tamtéž, s. 9.

432) Tamtéž, s. 15.

433) Tamtéž, s. 34.

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

Báseň Bohumily Grögerové „Abeceda z Odyssea“, otištěná ve sborníku *Experimentální poezie* (1967).

pomocí písma jako stavebního kamene převést emocionální náboj defragmentarizovaných slov. „Koacerváty“ pak zkoumají možnosti variability uvnitř slov, tedy na principech např. anagramů prověřují reverzibilitu jazyka.

Básnická sbírka už v titulu pracující s významy anagramu biblického jména Jób, tedy s bojem jediného spravedlivého, který neváhal trpět, aniž by slevil ze svých zásad, se stala pendantem neutuchající překladatelské a teoretické práce Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Díky jejich úsilí česká experimentální poezie přirozeně vrůstala do aktuální zahraniční tvorby. Teoretické texty tento způsob tvorby esteticky vymezovaly, sbírka *JOB-BOJ* nabídla vzorník tvůrčích postupů.

Básnická sbírka se však neměla stát jejich jedinou společnou básnickou knihou. Na konci šedesátých let připravili do tisku ještě další sbírku, kterou nazvali *Technologie textů*.⁴³⁴ Ukázku z ní zařadili i do rukopisu vzpomínkové knihy *Let let* s poznámkou, že na přelomu léta a podzimu roku 1967 dopsali a dokončili další společnou sbírku a zatím nemají v úmyslu v tomto typu tvorby pokračovat. *Technologii textů* se však díky změně politické situace v roce 1968 nepodařilo vydat stejně jako připravenou druhou antologii experimentální poezie, tentokrát výhradně českých autorů. Fragment rukopisu sbírky je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví. Po více než dvaceti letech jej autoři přehlédli, upravili a zařadili do opožděně vydané antologie *Vrh kostek*.⁴³⁵ Rejstřík metod sbírky *JOB-BOJ* rozšířili o další typy textů – ať už založených na gramatických permutacích, organizaci grafémů na matematických principech či textů čistě automatických. Tentokrát každý typ uváděla charakteristika tvůrčího přístupu a sbírka se

434) LA PNP, fond Josef Hiršal – Bohumila Grögerová, Rukopisy vlastní, *Technologie textů* (neuspořádáno).

435) HIRŠAL, JOSEF – GRÖGEROVÁ, BOHUMILA: „Z *Technologie textů*“. In: *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Eds. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Torst 1993, s. 283–343.

Matematický text - povíčka

NETOPÝR - neto + bez - pýr + tíže = bezitíže - bez + po - tíže + pel = popel
- po + vel - pel + bloud = velbloud - vel + led - bloud + vina = ledvína
- led + kolo = vina + toč = kolotoč - kolo + roz - toč + hlas = rozhlás
KRKAVZ - roz + vy - hlas + za = vyza - vy + kra - za + savec = krasavec
- kra + cti - savec + žádost = ctížádost - cti + bach - žádost + oř = bachoř
- bach + hra - oř + na = hrana - hra + rej - na + nok = rejnok - rej + po
- nok + hon = pohon - po + na - hon + háček = naháček - na + drž - háček
+ ba = držba - drž + k - ba + očka = kocka - k + zimo - očka + stráz = zimostráz
- zimo + duch - stráz + na = duchna - duch + dře - na + vař = dřevař - dře
+ po - vař + traviny = potraviny - po + med - traviny + věd = medvěd - med
+ do - věd + stěel = dostěl - do + petr - stěel + klíč = petrklíč - petr
+ je - klíč + den = jeden - je + an - den + děl = anděl - an + bar - děl =
bar krát bar = BARBAR

Výbor ze strojopisu připravované sbírky Bohumily Grögerové a Josefa Híršala Technologie textů (asi 1967), strojopisy s rukopisnými poznámkami

Determinovaný text prostorový

+ KDO CHCE KOTĚ kočičku
zn. "do dobrých rukou
- 5884 - I".

Plocha vyměněná k sde
P
L
O
C
H
A
s k a n ě m y v

+ KDO CHCE KOTĚ kočičku
zn. "do dobrých rukou
- 5884 - I".
+ KDO BY NAUČIL francouz-
štině zn. "nadanou stu-
dentku - 1952 - C".
+ VYM.KOMFORT.CARS. I.,
kat., 17m² + komplet přísl.
v předs. 2 skř. ve zlí k.k.,
sektor.d.t., t.v.danně,
jih, vž. dům, zahr. město,
za 1 až 3+1, I.-II.kat.
zn. "dohoda jistá - 5924 -
J".
+ PŘIJMEME hodnou paní k
dítěti v Praze 10 tel.
976431. Zn. "dobře zapla-
tíme - 1950-D".
+ VDOVA PO MAJÁPILY a
mistru tesař.hledá pro
svou dceru vhodného muže,
intel., zdrav., pokud možno
nekuř., pracovit.v tomto
oboru, svobodný nebo vdovec
ve stáří od 40-50 let. Zn.
"jižní Čechy - 8538 - V".
+ ŽENU DO 65 LET ke spolu-
žití hledám. Zn. "Berounsko
- 8538 - T".
* ŠELMIČKA hledá krotit. s
autem neb moto. Zn. "cirkus
bude - 1245 - C".

obou autorů, z nichž ty psané obyčejnou tužkou pocházejí pravděpodobně ze začátku 90. let, kdy autoři sbírku zařadili do výboru *Vrh kostek* (1993).

malá písmena - 2 mezery

Sémantický text / strukturační

Ta není tenx
Je ten ta to^x ten není ta^x ten není to^x ten je ten^x ~~to není ten~~
Ta není to^x Ta je ta^x To není tenx To není ta^x To je to^x
~~To není to^x To je to^x To není tenx To není ta^x To je to^x To je to^x Je-li~~
ten ten a ta^x je ~~to~~ to to^x je-li ten ta a to to^x je ta ten a to
to^x je-li ten ten a ta to^x je to ta a ten tenx je-li ten to a ta ta^x
je ta ta a to tenx je-li ta ta a to tenx je ten to a ta ta^x je-li
to to a ta tenx je ten ta a to to^x je-li ten ta a ta to^x je to ten
a ten ta^x je-li ta to a to tenx je ten ta a ta to^x je-li to ten a
ten ta^x je ta to a to tenx je-li ten ta a to^x je to ten a ta^x je-li
ta to a tenx je ten ta a to^x je-li to ten a ta^x je ta to a tenx
Není-li ten ten a ta ta a to to^x je ten ta a ta to a to tenx Není-li
ten ta a ta to a to tenx je ta ten a to ta a ten to^x Není-li ta to
a to ten a ten ta^x je to ta a ten to a ta tenx Není-li to ten a
ten ta a ta to^x je ten to a ta ten a to ta^x Není-li ten ta^x je ta
to a to tenx Není-li ta to^x je to ten a ten ta^x Není-li to tenx je
ten ta a ta to^x je ten a ta a to^x Ten je ta a to^x Ta je to a tenx
To je ten a ta^x Ten je ta^x ta je to^x to je tenx je-li ten to^x je
tento^x je-li ta to^x je tato^x je-li to to^x je toto^x je-li ten tato^x
je ta totenx je to tenta^x je-li ta totenx je to tenta^x je ten tato^x
je-li to tenta^x je ten tato^x je ta totenx je-li tenta tato^x je tato
toten a toten tato^x je-li tato totenx je toten tenta a tenta totenx
je-li toten tenta^x je tenta tato a tato tenta^x je-li tentotatototox
tatotototototox je tototentotatox

všechna písmena malá
bez čárek
místo tečky tři mezery

Sémantický
Text slovníkový

anočkář	viz	anováček		
baroch	viz	bacháč		
celetný	viz	caltový		
čanina	viz	čána		
dropsiti	viz	dreptati		
falous	viz	pekelec		
gales	viz	hálka		
hejžiž	viz	hyže		
chrastor	viz	chlástory		
jamistný	viz	jamatý		
kardus	viz	přímětnák		
laječ	viz	lajce		
mlačka	viz	mlaka		
neplenný	viz	neplíný		
ohnápka	viz	ochňapa		
palčava	viz	pančava		
růštka	viz	rozha		
skoula	viz	skula		
šamstati	viz	šamati		
talavaška	viz	talavúz		
uchal	viz	uchavec		
vlastice	viz	vlať		
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX		zemlička	viz	sejmé
žerav	viz	zorav		

SÉMANTICKÝ TEXT - slovníkový

oddíl 15 - vizuální texty
(makrogram)

(34)

kříž
kluk
chlapec dívka
chlapec dívka
chlapec dívka
chlapec dívka

mládenec drůžička
mládenec drůžička
mládenec drůžička
mládenec drůžička
mládenec drůžička
hasič hasič hasič hasič
hasič hasič hasič hasič
hasič hasič hasič hasič
hasič hasič hasič hasič
hasič hasič hasič hasič
hasič hasič hasič hasič

sokol sokol sokol
sokol sokol sokol
sokol sokol sokol
sokol sokol sokol
sokol sokol sokol
sokol sokol sokol
sokol sokol sokol

křídlovka křídlovka trumpeta trumpeta klárinet
baskřídlovka horna trombon heligon
zpěvačka zpěvačka zpěvák

ministrant ministrant
farář

mládenec věneček drůžička

rozložené svíce
černá drůžička

hasič r sokol
hasič k sokol
hasič v sokol

sestra švagr sestra bratr
otec matka

teta strýc teta strýc bratranec sestřenice
prastrýc teta vzálený příbuzný neznámý prateta

žena žena bába žena dítě muž žena
muž dědek žena dítě četník žena muž
dítě žena žebrák stařec žena muž bába
výrostek dědek žena dítě muž dědek žena
žena žena žena muž dítě stařec žena dítě
muž žena dítě výrostek dívka žena dítě
žena žena muž bába dědek žena dítě
dítě

dítě

Ž „Technologie textů“

deba'
Dopsali a dokomponovali jsme svou společnou
společnou sbírku „Technologie textů“, literární
jome jsme z ní vyčerpali všechny možnosti,
a proto jsme ji jome ukončili vyčerpali
při postupu konkrétní poezie. Zatím nemáme
v úmyslu pokračovat v této linii dál -

(33)

- čas letí, od Lárala zatím nemáme další zprávy a Padrta nám pora-
dil levný hotel v latinské čtvrti, kde pravidelně bydlí.
I napsala bez dalších odkladů mesjé Maugourdovi, majiteli
hotelu Providence, 11, rue de l'Échaudé, že kolem 12.9. chceme přijet
do Paříže a aby mi sdělil cenu d'une petite chambre à deux lits, pas chère.
Mesjé Maugourd sdělil obratem, že je nám k dispozici a že takový pokoj v jeho ho-
telu stojí denně 16 franků "taxes et service compris", což našim kap-
sám přiměřeno -

„Dopsali a dokomponovali jsme svou další společnou sbírku „Technologie textů“, jisté postupy konkrétní poezie jsme vyčerpali. Zatím nemáme v úmyslu pokračovat v této linii dál,“ poznamenal svým rukopisem Josef Hiršal ve strojopisném autografu Letu let k roku 1967 a přepsal do něj „Vizuální text - makrogram“, jež v devadesátých letech společně s Bohumilou Grögerovou přejmenovali a zařadili do výboru Vrh kostek (1993).

tak mohla stát čistým „návodem k použití“ při psaní experimentální poezie.

Lekce lettrismu

Díky organizačnímu a překladatelskému úsilí Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové a výtvarné skupiny Křižovatka, jež vznikla díky Jiřímu Kolářovi a Jiřímu Padrtovi v roce 1963, se experimentální proud poezie začal prosazovat jako legitimní tvůrčí metoda i v oficiálním literárním prostoru. Výraznou osobností, slučující ve své poezii různé umělecké sféry, byl Ladislav Novák, který od sklonku padesátých let vytvářel onomatopoické, jež navazovaly na zvukové básně dadaistů, a „čtvrcené“ básně, redukované na izolované větné členy umístěné na stránce, i první konstelace a „spečené“ texty, v nichž využíval „nalezené“ texty jiných autorů či novinové a časopisecké články a škrtnutím a přesmyčkami z nich vytvářel texty nové. Od roku 1962 natáčel na magnetofonové pásky svou fónickou poezii. Svě konstelace a typogramy shrnul do první sbírky experimentální poezie, jež vyšla v oficiálním nakladatelství, příznačně nazvané *Pocta Jacksonu Pollockovi*.⁴³⁶ Novákovy strojopisné typogramy byly vysázeny jedním typem. Procesualita jejich vzniku tak byla setřena.

Na typy psacího stroje byly pevně vázány typogramy a básně-obrazy Vladimíra Burdy (cyklus *Slovobraz* z roku 1965), který vnesl do české literární tvorby i doposud čistě výtvarný prvek barvy a linie (*Barevné básně* z let 1966–1967 a *53 případů linky / demonstrativní inkarnace*, jež vytvořil v roce 1968).⁴³⁷ Jako člen výtvarné skupiny Křižovatka své básně-obrazy vystavoval a uveřejňoval v katalogích a sbornících, souborné vydání Burdových děl, jež bylo v roce 1969 připraveno k vydání pod titulem *Lyrické minimum*, poprvé vyšlo až třicet let po jeho smrti.⁴³⁸

436) NOVÁK, Ladislav: *Pocta Jacksonu Pollockovi*. Praha: Mladá fronta 1966.

437) PIROCKÝ, Karel: „Before a poem is written“; *Vlak* 2013, sv. 4, s. 324–325.

438) BURDA, Vladimír: *Lyrické minimum*. Ed. Michal Jareš. Praha: Torst 2004.

V roce 1966 se literární události staly *Protokoly* Václava Havla,⁴³⁹ do nichž vedle své úspěšné divadelní hry *Zahradní slavnost* z roku 1963 a *Vyrozumění* zařadil eseje *O dialektické metafyzice* a *Anatomii gagu* a svou experimentální sbírku básní *Antikódy*, v níž podobně jako v divadelních hrách persifloval vyprázdňenost soudobého úředního jazyka. Havlův demystifikační přístup měl blízko k avantgardním kaligamům. Konkrétní poezií stejně jako absurdním dramatem Havel především prověřoval komunikační konvence jazyka.

Shrnutím české experimentální poezie se stala antologie Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové, již lapidárně nazvali *Experimentální poezie* (1967). Byla to první a také nejrozsáhlejší antologie této poetiky, čítající na stovku autorů. Vědomě tvořila kánon experimentální poezie padesátých a šedesátých let 20. století. České tvůrce editoři vřadili do soudobých proudů světového literárního experimentu pouze s ohledem na upřednostňovanou metodu jejich tvorby.⁴⁴⁰ Zařadili sem práce Jiřího Koláře, Josefa Honyse, Běly Kolářové, Miloše Urbáska, Karla Trinkewitze, Eduarda Ovčáčka, Jiřího Valocha, Vladimíra Burdy, Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové, Jindřicha Procházky, Ladislava Nováka, Zdeňka Barborky, Ladislava Nebeského a Milana Nápravníka. Na tuto antologii záhy navázali výborem, který svým titulem *Vrh kostek* odkazoval k úvaze Stéphanu Mallarméa, že každá myšlenka je vržením kostek a vrh kostek nikdy nevyhloučí náhodu. Antologie, jež na rozdíl od přehledové *Experimentální poezie* představovala v průřezu tvorbu nejvýraznějších českých osobností této poetiky, ovšem nestačila na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vyjit. Zrevidovaný a doplněný rukopis tak tvorbu tentokrát výhradně českých umělců, k nimž nově přibyl Emil Juliš, představila až v roce 1993.⁴⁴¹

439) HAVEL, Václav: *Protokoly*. Praha: Mladá fronta 1966.

440) HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.): *Experimentální poezie*. Praha: Odeon 1967.

441) *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*. Eds. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová. Praha: Torst 1993.

individualista

IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII
IIIIIIIIIIIIIIII

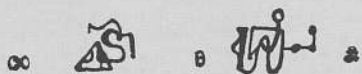
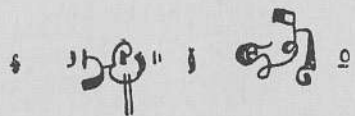
Báseň „Individualista“ Ladislava Nováka ze sbírky *Poceta Jacksonu Pollockovi* (1966).

Se změnou politické situace na přelomu šedesátých a sedmdesátých let byla experimentální poezie vyloučena z oficiální komunikace. Její publikování v časopisech či knihách bylo prakticky nemožné. Otevřenější prostor zůstal ve výstavních síních a galeriích. Autoři jako Jiří Kolář, Josef Honys nebo Jiří Valoch směřovali k fúzi literární tvorby a výtvarného umění. Tvorba Jindřicha Procházky se přimykala k pop artu. Eduard Ovčáček na konci šedesátých let zastával lettristická východiska. Svě ideogramy, hieroglyfy, piktogramy a kaligramy stavěl na dvojjazyčném výrazu písma jako obrazu. Svým cyklem *Lekce velkého A* doložil, že experimentální proud poezie může aktuálně komentovat skutečnost a stát se jazykem politicky angažovaného umění. Využitím pouhých dvou grafémů, velkého a malého A/a, reagoval na srpnové události roku 1968. Už v první básni cyklu citací George Orwella v titulu básně „Velký bratr“ velké A symbolizuje mocenského hegemonu, který usměrňuje své satelity – grafémy malého a razantním zásahem velkého A ztrácí prostor a svou stabilitu – navzájem se utiskují a padají z řádku. V textu „Big Brother is watching you“ je malému a vymezen prostor pod „ochrannou střešou“ velkého A.⁴⁴² V básni „Schůzka pěti velkých A“⁴⁴³ Ovčáček využívá aluze na invazi pěti spřátelených vojsk. Grafémy velkých A svírají malé litery na půdorysu pěticípé hvězdy, symbolu socialismu a znaku Sovětského svazu.⁴⁴⁴ Otištění v týdeníku *Listy*, jež až v třisetisícovém nákladu vydával Svaz československých spisovatelů a jehož profil záměrně suploval chybějící společenskou publicistiku, dokládal, nakolik doposud čtenářsky exkluzivní experimentální poezie může být aktuální a sdělná pro nejširší publikum.

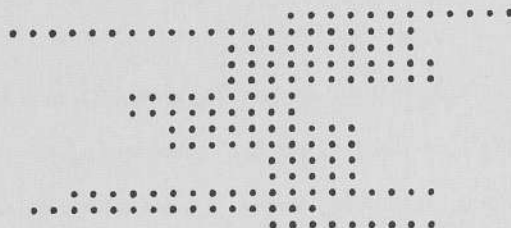
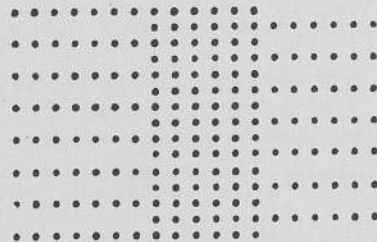
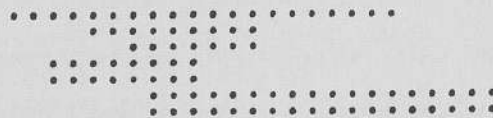
442) OVČÁČEK, Eduard: *Lekce velkého A*. Praha: Trigon 1995, s. 111 a 134.

443) Tamtéž, s. 129.

444) PIORECKÝ, Karel: „Before a poem is written“; *Vlak* 2013, sv. 4, s. 325.



!!



Seismograf

i čená us^kupení oper^ačního význaⁿu se izol^ují od směr^u ^Křídichodu
se noční l^yska, nař^íká chochol^ka hus, čerⁿý pastuch^a pⁱska^o tan
že k vaz^ebⁿým spojeⁿím dochází n^ejen uvní^tř řetě^zovⁱťé molekul
lubokým ^Za¹em sklí^čení, oznam^uj^eme, že dn^e ⁴.říjⁿa v P^ánu zech^o
myslíš, ^ty ksichte P^lochá, kom^u ^to chceš k^relit, pr^ev^íte mrzá
hmotných b^odů ve dv^ou takových s^oustavách^pse sice lí^ší, ne vša
sí zítra: p^olojasno' ^odpoledne m^ožnost^ísr^ážek od zá^pádu. Mírný
není zlo j^en hotov^ym ^raktem, n^ýb^rž ^Nacion^áln^í nutnos^tí. Popírá
ijemeSm^oerⁿě, jíme z^dravěji, P^aeme a sma^žíme na ro^tinném o
svěfem s^oí, nikd^o t^ak nemil^ív^a jak já t^eb^e, anděl^í m^új, lás
i se při^zp^osobí^š vš^ec^íny ostatⁿí předpokl^ády plnění P^lánu a na
žádala o^běti na ž^íť^ot^ech. Zpod tr^osek byl^o ^dosud vyp^ro^štěno 10
nic nov^ého. Maminka j^e chválab^oh^u zdráva, j^en Anička v let^ě ma

Bohumila Grögerová: „Seismograf“, ze sborníku *Experimentální poezie* (1967).

S L A V N O S T

jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot
jásot jásot jásot jásot jásot jásot

pláč

Ladislav Novák: „Slavnost“, ze sborníku *Experimentální poezie* (1967).