

“The Boundaries of Experiment”

Abstract

“Experiment” was one of the most frequent terms in discussions on the arts, politics, and science in in 1960s Czechoslovakia. Instead of developing any strict definition of the term, the essay seeks to trace its various, often contradictory, and changing meanings. The same term was used by representatives of state institutions as well as by the so-called “independent” or “alternative” artists. It was variously declared as a source of independent creativity, a passing fashion, a scientific method, a space of freedom, or a symptom of insanity. The essay uses a couple of examples to show the ambiguous relationships among these meanings.

Klíčová slova

experiment – normalizace – šedesátá léta – filmový experiment – experimentální poezie – Pavel Juráček – Bohumila Grögerová a Josef Hiršal – Václav Havel – Jiří Pechar

Keywords

experiment – normalization – sixties – experimental film – experimental poetry – Pavel Juráček – Bohumila Grögerová and Josef Hiršal – Václav Havel – Jiří Pechar

Autor působí na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze.
jan.wollner@gmail.com

HRANICE EXPERIMENTU

JAN WOLLNER

Pokusím se ukázat, jak pojem „experiment“ nabýval v Československu šedesátých let různých, často i protikladných významů. Jaká byla jeho prostupnost nejen mezi jednotlivými uměleckými druhy (film, literatura, výtvarné umění, hudba, architektura, divadlo), ale i mezi sférami umění, vědy a politiky. V sekundární literatuře referující o umění šedesátých let ve střední a východní Evropě se pojem experiment objevuje s vysokou frekvencí, ale většinou zde není teoreticky propracován a funguje pouze jako nálepka označující soubor progresivních uměleckých děl, která tvoří alternativu vůči oficiálnímu umění reprezentujícímu autoritářské režimy východního bloku.¹ Jenže pojem experiment, tedy jeden a ten samý pojem, charakterizuje nejen tato alternativní umělecká díla vymezující se proti režimu, ale i režim samotný, popřípadě pokusy o jeho reformu. Paralelně byl vnímán jako zdroj autentické tvorby i pouhý módní fenomén, jako samoučelný formalismus i věrohodný vědecký princip, jako příznak šílenství i prostor osobní svobody. Na základě několika příkladů se pokusím o přesnější navigaci mezi těmito protikladnými významy. Pojem experiment nechci naplnit množinou uměleckých děl. Zajímá mě dynamika samotného termínu a analýza různých způsobů jeho užití.² Ptám se, nakolik tento termín spoluutvářel pozadí kulturního a společenského rozkvětu šedesátých let.

¹ Alexandra TITU – Magda CĂRNECI (eds.), *Experiment in Romanian Art since 1960*, Bukurešť: Soros Center for Contemporary Art 1997; Vít HAVRÁNEK (ed.), *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let*, Praha: GHMP 1999; Milena KALINOVSKA (ed.), *Beyond Preconceptions. The Sixties Experiment*, New York: ICI 2000; Ana JANEVSKI (ed.), *As Soon as I Open My Eyes I See a Film. Experiment in Yugoslav Art in the 60s and 70s*, Varšava: Museum of Modern Art 2008.

² Na „vnitřní život oficiálních ideologických pojmů“ a „sémantiku přestavby“ se soustředil Michal PULLMANN, *Konec experimentu*, Praha: Scriptorium 2011. Zabývá se přestavbovým obdobím, ale zároveň ukazuje, jak se v šedesátých letech některé pojmy („reforma“) zdiskreditovaly a zmizely z „autoritativního diskursu“, a jiné („experiment“) se v proměnlivých významech nadále používaly. Srov. zejména s. 15–39, 56.

Juráčkovy příznaky šilenství

„Experimentovat se dá pouze s morčaty,“ prohlásil scénárista, režisér a dramaturg Pavel Juráček v rozhovoru uskutečněném jen pár dnů před 21. srpnem 1968.³ Touto metaforou chtěl vyjádřit zásadní nedůvěru v reformovatelnost socialismu, v socialismus s lidskou tváří, v socialistický experiment, a právě srpnové události mu daly do značné míry za pravdu. Když ho o pár let později vyhazovali z Barrandova, musel vyplnit prověřkový dotazník, v němž se nijak netajil s tím, že odsuzuje vstup vojsk Varšavské smlouvy na území Československa. Na základě tohoto dotazníku s ním byla sepsána dohoda o rozvázání pracovního poměru, kterou mu přečetla prověřková komise a dotázala se ho, jestli chce na znění dohody něco změnit. Kdyby v této chvíli své politické názory odvolal, možná by na Barrandově mohl zůstat. Juráček ale místo toho prohlásil, že v dokumentu je pouze jediná chyba. Je v něm mylně označen za experimentálního filmaře, ačkoli se filmovému experimentu nikdy nevěnoval. Vzhledem k tomu, že na odstranění tohoto omylu trval, nezbylo předsedovi komise nic jiného, než „vyzvat sekretářku, aby škrtnla slovo ‚experimentální‘“.⁴ S trochou nadsázky by se dalo říct, že důležitější než možnost pokračovat ve filmové práci pro Juráčka bylo, aby tato práce nebyla označena pojmem experiment. Ve svém monumentálním deníku k tomu dodává: „experimentální [...], to je v očích postokupační funkcionářské garnitury [...] totéž co dekadentní, protilidový, antisocialistický, hnusný, cynický, bezideový, kosmopolitní atakdále.“⁵

Slovo experiment se v programových textech normalizace objevovalo skutečně často. Podle *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* „byl takzvaný československý experiment posilující injekcí [...] mezinárodního revizionistického proudu“.⁶ A podle tzv. *Žluté knihy*, která na *Poučení* navazovala, se v umění druhé poloviny šedesátých let projevila „hypertrofičká dávka experimentátorstva“.⁷ Zatímco *Poučení z krizového vývoje* podávalo zprávu o změnách ve „straně a společnosti“, *Žlutá kniha* popisovala události

³ Antonín Jaroslav LIEHM, *Ostrě sledované filmy*, Praha: NFA 2001, s. 360.

⁴ Pavel JURÁČEK, *Deník*, Praha: NFA 2003, s. 756–760.

⁵ *Ibid.*, s. 758.

⁶ [autoři neuvedeni], *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, Praha: Odd. propagandy a agitace ÚV KSČ 1971, s. 30.

⁷ [autoři neuvedeni], *Za socialistické umenie*, Bratislava: Slovenský spisovateľ 1974. Cit. dle Daniel GRŮŇ, *Archeológia výtvarnej kritiky*, Bratislava: Slovart – VŠVU 2009, s. 36.

ve Svazu slovenských výtvarných umělců. Tato okolnost je důležitá, protože ukazuje, že slovem experiment, tedy jedním a tím samým slovem, byl označen jak politický, tak umělecký vývoj před rokem 1968.⁸

U Juráčka se ale odpor k pojmu experiment neobjevil až na začátku sedmdesátých let, kdy ho představitelé normalizace použili k odsouzení progresivního umění a politiky předcházející dekády. Už v roce 1963 natočil svůj první film *Postava k podpírání*, který zaznamenal velký ohlas, získal významné ocenění a okamžitě začal být zaprvé přirovnáván k Franzi Kafkovi a zadruhé označován za experiment. Obojí Juráček nesnášel.⁹ V rámci nové vlny československé kinematografie, jejímž byl Juráček klíčovým představitelem, totiž nevznikaly experimentální, nýbrž autorské filmy. Experimentální film v americkém slova smyslu testoval a dekonstruoval vlastnosti filmového média,¹⁰ zatímco představitelé nové vlny se snažili skrze toto médium vyjádřit komplexní a svěbytnou autorskou výpověď. Dobrým příkladem je právě Juráček, který začínal jako scénárista, později své náměty sám režíroval, a i hudební a výtvarnou složku filmu se snažil udržet pod kontrolou, aby dospěl k preciznímu a svěrenému autorskému vyjádření. Proto se rozčiloval, „kdykoli někdo mluvil nebo psal o *Postavě k podpírání* jako o experimentálním filmu“, a tento názor vysvětloval tím, že někteří „považují za experiment všechno, co se jim nelíbí“.¹¹ Jestliže někteří autoři v šedesátých letech označovali *Postavu* za experimentální film spíš z neznalosti, s nástupem normalizace tak jiní činili zcela záměrně. Daly by se dokonce napsat celé dějiny toho, jak se skupina kritiků a novinářů snažila na politickou objednávku prohlásit novou vlnu za experimentální filmové hnutí ne proto, aby tímto pojmem vystihla její podstatu, ale aby jí připsala ony atributy „dekadence, protilidovosti, antisocialismu, cynismu, bezideovosti, atd.“ Předseda komise, která Juráčka vyhodila z Barrandova, Ludvík Toman, napsal z pozice čerstvě dosazeného ústředního dramaturga a hlavního normalizátora československého filmu, že se ve druhé polovině šedesátých

⁸ Srv. též Milan MICHALÍK, *Koncepce psychologické války a československý experiment*, Praha: Svoboda 1970.

⁹ JURÁČEK, *Deník*, s. 758.

¹⁰ Zde narážíme na terminologický problém. Mluví se o filmu experimentálním, absolutním, abstraktním, avantgardním, strukturálním, atd. Významové distinkce mezi těmito pojmy nejsou ustálené. Z recentní literatury srov. Martin ČIHÁK, *Ponorná řeka kinematografie*, Praha: AMU 2013. Z dobových publikací srov. Gene YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema*, New York: Dutton 1970; Standish LAWDER, *The Cubist Cinema*, New York: New York University Press 1970.

¹¹ JURÁČEK, *Deník*, s. 758.

let „příliš velký důraz kladl na formální experimenty“.**12** A Juráček si všiml, „jakou radost působí Tomanovi to slovo [experiment]“ a jak ho využívá, „aby šířil své zdrcující opovržení nad tak zvanou ‚čs. novou vlnou““.**13**

Pokud se někdo v tehdejší Československu zabýval skutečnými filmovými experimenty, nebyli to mezinárodně úspěšní představitelé nové vlny, ale autoři, jejichž činnost byla vytěsněna na okraj a odstrážena od veřejného publika. Možná to byl Petr Skala, který se živil jako dokumentární filmař a zbylý filmový materiál si nosil z práce domů, kde s ním podnikal různé pokusy založené na přímých zásadách do filmové materie.**14** Zatímco jeho veřejnou dokumentární tvorbu mohl vidět každý, soukromé experimenty zůstaly utajeny. A možná to byl Jaroslav Kučera, který jakožto kameraman zůstal ve stínu slavnějších režisérů, např. své ženy Věry Chytilové. Zabýval se snímáním textur různých materiálů a promítáním na nestandardní povrchy a předměty.**15** I když by se v této souvislosti dalo uvažovat i o dalších autorech (Jaroslav Cita, Jan Švankmajer, Václav Mergl, Zdeněk Seydl), jejich spojování s experimentální tvorbou v silném slova smyslu je problematické. Sledujme Juráčka a zaměřme se na to, co dělal poté, co ho vyhodili z Barrandova. Znovu s jistou nadsázkou by se dalo říct, že se věnoval určitému druhu experimentu, i když on sám to tak jistě nevnímal.

Dne 7. února 1972 si do deníku zaznamenal: „Jsem vyřízený, takže nedokážu držet pero jinak než křečovitě.“ Zkoušel tedy psát na stroji, ale nadále si stěžoval:

V každém druhém slově udělám překlep. Včera jsem nebyl schopen napsat slovo KLOBOUK. Psal jsem KLOUBOUK, KLOB-KOU, KOLBOUK, KLBOUK, KOLOBOUK, takže jsem nakonec ztratil jistotu, že bdím a že je to pravda. Byla to pravda. Se zača-

12 Ludvík TOMAN, „Czech Feature Films. Variety of Forms and Subjects“, *Czechoslovak Film*, 1972, č. 1–2, s. 6–7. Cit. dle Peter HAMES, *Československá nová vlna*, Praha: KMA 2008, s. 266. Srov. též speciální číslo časopisu *Illuminace*, roč. 9, 1997, č. 1, kde jsou problematice nástupu normalizace v kinematografii věnovány původní studie, rozhovory i komentované dokumenty, a dále monografii Štěpán HULÍK, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov*, Praha: Academia 2011. Hulík zde Tomana nazývá „ústředním dramaturgem všeho“ (s. 170–176).

13 JURÁČEK, Deník, s. 758.

14 Bohdana KERBACHOVÁ, *Petr Skala. Utajený experimentátor*, Praha: NFA 2005.

15 Kateřina SVATOŇOVÁ, „Experimentální pohledy Jaroslava Kučery. Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe“, *Illuminace*, roč. 26, 2014, č. 2, s. 41–55. Článek vychází z příspěvku předneseného na konferenci „Hranice experimentu. Experiment ve výtvarném umění, architektuře, literatuře, filmu, ekonomii a politice 60. let 20. století“, která se konala 19. února 2014 na Vysoké škole uměleckopřírodově v Praze.

tými zuby jsem přeškrtnal KOLOBOUK, soustředil jsem se a na každou klávesu jsem se podíval dřív, než jsem ťukl. Když jsem dopsal celou větu, přečetl jsem si ji a místo KLOBOUKU jsem v ní našel KOBOLOUK.**16**

Opakování jednoho a téhož slova ozvláštňené drobnými obměnami je pod názvem „konstelace“ známé jako jeden ze základních postupů mezinárodního proudu experimentální poezie, která se v Československu šedesátých let nebývale rozšířila. Například Ladislav Novák popisuje, jak si konstelace osvojil už na konci padesátých let,**17** ale podobnou techniku používala řada dalších autorů a bezděčně ji napodobil i Juráček. Srovnávání jeho náhodné příhody zapsané do deníku s intencionálními strategiemi experimentálních básníků zní jistě nadneseně, ale Juráčka tato událost inspirovala k vynalézání nových slov, která si rovněž zapisoval do deníku, čímž se experimentální literatuře skutečně přiblížil.**18**

O něco málo později se mu navíc stala další příhoda, kterou si do deníku znovu zaznamenal. Znovu se mu nedařilo psát, nemohl najít správná slova, a tak místo nich vyťukával na psacím stroji jednotlivé znaky, „šipky z teček, z dvojteček, z paragrafů, z pomlček, ze znaménka + a ze znaménka =“ a vytvářel z nich jednoduché obrazce, kterými měl v plánu zdobit úvodní stránky svých scénářů.**19** V Juráčkově dosavadní práci byla vizuální stránka textů arbitrární, byla průhledná, zpoza ní vystupoval význam textů, zpoza ní povstávaly jednotlivé postavy jeho scénářů. Poté, co ho vyhodili z Barrandova, ztratil naději své scénáře realizovat, žádné postavy z nich povstávat nemohly. Jeho texty se začaly zneprůhledňovat. Ztrácely původní význam a upoutávaly pozornost na své vizuální aspekty. Slova byla rozbita na jednotlivé znaky a zůstaly jen nesmyslné typografické obrazce složené z těchto znaků. Tedy přesně to, co se označuje pojmem vizuální báseň nebo pojmem experiment, který Jurá-

16 JURÁČEK, *Deník*, s. 809.

17 Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.), *Vrh kostek. Česká experimentální poezie*, Praha: Torst 1993. Zde Ladislav Novák píše: „Koncem padesátých let jsem přemýšlel o tom, že k abstraktnímu malířství musí existovat nějaká literární obdoba. V zahraničním rozhlasu jsem zaslechl referát o obrazech V. Vasarelyho. Říkalo se tam, že jsou vytvářeny z černých čtverečků, z nichž některé jsou vychýlené a dodávají tak obrazu dynamiku. Do sloupců stejných slov jsem tedy vkládal slova podobná [...]. Teprve počátkem šedesátých let jsem se dozvěděl, že takovým kreaicím se říká konstelace.“ (S. 184.)

18 JURÁČEK, *Deník*, s. 809.

19 *Ibid.*, s. 834.

ček tolik nesnášel.²⁰ Po vyhazovu z Barrandova se ocitl v paradoxní situaci. Zatímco bránil své úspěšné autorské snímky z šedesátých let před ideologicky motivovaným přiřazením do kategorie filmového experimentu, věnoval se – bez vyhlídky na další filmařskou práci – literárním pokusům, které se bezděčně přiblížily oblasti básnického experimentu, aniž by disponoval hlubšími znalostmi této tendence.

Hiršal s Grögerovou rozbíjejí slova

Hlavními průkopníky experimentální poezie a programovými zastánci experimentu byla v československém prostředí už od konce padesátých let dvojice Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Na podzim roku 1959 spatřili na výstavě rakouské knihy v Praze publikaci skupiny Wiener Gruppe „s podivným titulem *hosn rosn baa – Dialektgedichte*“, jejíž básně byly uspořádány „především pro oko“. S ničím podobným se dosud nesetkali a nový fenomén udiveně označili za „rozšířenou poezii“.²¹ V roce 1961 se přes dobře informovaného Jiřího Koláře dostali k progresivnímu západoněmeckému časopisu *Augenblick* s podtitulem *Zeitschrift für Tendenz und Experiment*, v němž se seznámili s aktuálními informacemi o různých postupech experimentální literatury včetně zmiňovaných konstelací.²² Pojem experiment si osvojili a pohotově ho začali používat. Na jaře následujícího roku uspořádala revue *Světová literatura* pracovní diskuzi na téma „Cesty a podoby moderní poezie“, kde Hiršal vystoupil s příspěvkem, v němž se snažil shrnutím čerstvě nabytých poznatků z časopisu *Augenblick* „upozornit na současný stav básnického experimentu“.²³ Rozpoutala se ostrá diskuze, jejíž konzervativní pól zastoupený Václavem Daňkem a Eduardem Goldstückerem prohlašoval, že „tento experiment je mimo hlavní proud současné světové poezie“ a že vede „k naprosté sterilitě“. Hiršal odpověděl, že „platnost experimentu pro- věří čas“.²⁴

²⁰ Juráckovy typografické kreace připomínající experimentální poezii se zachovaly v jeho archivu, který se nedávno stal součástí Knihovny Václava Havla. Archiv dosud není zpracovaný. Za vyhledání několika ukázek děkuji Pavlu Hájkovi.

²¹ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, *Let let*, Praha: Torst 2007, s. 263.

²² *Ibid.*, s. 307–309.

²³ *Ibid.*, s. 346, 347–351. Zkrácený záznam diskuze viz „Cesty a podoby současné světové poezie“, *Světová literatura*, roč. 7, 1962, č. 5, s. 169–191. Hiršalův příspěvek na s. 177–179.

²⁴ HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 349.

Hiršal s Grögerovou v obhajování aktuálních tendencí pokračovali. V prosinci roku 1962 proslovili v Klubu výtvarných umělců Mánes tentokrát už veřejnou přednášku „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“, v níž početnému publiku průkopnický představili obsáhlý teoretický úvod do celé problematiky, a následně promítli řadu konkrétních ukázek.²⁵ O rok později následovala „Přednáška o poezii přirozené a umělé“, proslovená na stejném místě.²⁶ V té době se Hiršal s Grögerovou už stali klíčovými postavami pražského kulturního života a zároveň budovali mezinárodní síť kontaktů propojující experimentátory z různých zemí i světadílů.²⁷ V neobyčejně rychlém tempu absorbovali zahraniční teorie i praktické příklady, překládali, organizovali a zprostředkovali informace v lokálním prostředí.

Příležitostí ke zpomalení a soustředěnější reflexi se stal dvoudenní seminář s názvem „Experiment v umění“, který se odehrál v březnu 1966 na zámku Štířín.²⁸ Logiku experimentu podporoval interdisciplinární charakter celého setkání, na němž vystoupili zástupci z oblasti literatury (Hiršal–Grögerová), divadla (Přemysl Maydl), hudby (Václav Kučera), architektury (Jiří Štursa) i výtvarného umění (Luděk Novák). Seminář zahájil estetik Jaroslav Volek, který se ve své přednášce pokusil vyvrátit tezi spočívající v tom, že úspěch vědeckého experimentu je založen na jeho opakovatelnosti, zatímco kvalitu umělecké praxe podmiňuje naopak její jedinečnost, a obě disciplíny jsou tedy neslučitelné. Vysvětloval, že opakovatelnost je nezbytná pouze u „ověřovacího“ experimentu, a kromě něj zná vědecká metodologie rovněž experiment „průzkumný“, jehož analogie s uměleckou prací může být produktivní.²⁹ Jeho přednášku lze číst i jako odpověď na starší články Ivana Řezáče, v nichž čteme, že pojem experiment v umění je módní, „obsahově prázdný“ a založený na

²⁵ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, „Přednáška o filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“ (1962), in: Eva KRÁTKÁ (ed.), *Česká vizuální poezie*, Brno: Host 2013, s. 43–100.

²⁶ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, „Přednáška o poezii umělé a přirozené“ (1963), in: KRÁTKÁ, *Česká vizuální poezie*, s. 101–157.

²⁷ Podrobné informace v jejich vzpomínkové knize HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, *Let let*. Sekundárně se významem mezinárodního „networkingu“ v souvislosti s experimentální poezií a dalšími progresivními tendencemi zabývá Klara KEMP-WELCH, *Networking the Bloc. International Relations in Late Socialist Art* (připravovaná publikace); Klara KEMP-WELCH – Cristina FREIRE (eds.), „Artists' Networks in Latin America and Eastern Europe“, *Artmargins*, roč. 1, 2012, č. 2–3, s. 3–13.

²⁸ *Experiment v umění. Sborník materiálů ze semináře 8. a 9. března 1966*, Praha: Sociálněvědecká akademie 1967. Za zapůjčení nedostupného strojopisného sborníku děkuji Karlu Čiřákově.

²⁹ Jaroslav VOLEK, „O experimentu v umění“, in: *Experiment v umění*, s. 1–19.

falešné analogii mezi opakovatelným experimentem a jedinečným uměním, jehož nutnou podmínkou má být právě neopakovatelnost.³⁰ Ačkoli Hiršal s Grögerovou ve své vzpomínkové knize *Let let* uvádí, že štiřínský seminář „byl zdařilý a vyčerpávající“ a „o diskusní příspěvky nebyla nouze“,³¹ jejich vlastní vystoupení v podstatě jenom rekapitulovala teze slavných mánesáckých přednášek založených na prezentaci zahraničních teorií.

Paralelně s teoretickou, osvětovou a organizační prací rozvíjeli od přelomu padesátých a šedesátých let i vlastní autorské pokusy na poli literárního experimentu. Hlavní motivační této jejich práce byla snaha vyrovnat se se zneužitelností jazyka, který komunistická moc diskreditovala notorickým opakováním bezobsažných ideologických frází. Rozbitím konvenčního významu slov se vymanili z pravidel řeči komunistické moci, jak ji ve stejnojmenné knize analyzoval Petr Fidelius.³² Zatímco v teoretických přednáškách především rekapitulovali a zprostředkovali teze zahraničních kolegů, vlastní chápání pojmu experiment se zpřítomňuje v jejich autorských literárních pokusech a úzce souvisí se společenskými a politickými podmínkami, v nichž žili. Tyto skutečnosti a další aspekty vlastní práce opakovaně a obsáhle vysvětlovali a obhajovali v korespondenci se stuttgartským literárním vědcem a experimentátorem Reinhardem Döhlem. Jejich komunikace začala v březnu 1964 a Döhl v jednom z prvních dopisů navrhuje, „abychom slovo ‚experimentální‘ umění nahradili pojmem ‚progresivní‘ umění“.³³ Na to Hiršal s Grögerovou reagují rezolutním odmítnutím: „Váš návrh zaměnit termín ‚experimentální‘ termínem ‚progresivní‘ by pro nás bohužel nebyl přijatelný, jelikož naše situace zde je právě opačná. U nás byl termín ‚progresivní‘ do té míry zneužíván a zneužit, že jej až dodnes pocítujeme jako frázi.“³⁴ Döhl svůj návrh obhajuje souvislostí aktuálních experimentů s progresivními tendencemi historické avantgardy. Konkrétně zmiňuje Velemira Chlebnikova.³⁵ Práci Hiršala s Grögerovou je nepochybně možné sledovat v širší genealogii Mallarméova *Vrhu kostek*, Apollinairových *Kaligramů*, Marinettiho *Osvobozených slov* i Chlebnikovova zaumného jazyka. Zejména Hiršalův vztah k literatuře se utvářel pohybem po stezkách

³⁰ Ivan ŘEZÁČ, „Ateliér nebo laboratoř“, *Kulturní tvorba*, 26. března 1964, č. 13, s. 3–4; *idem*, „Experiment a umění“, *Živá hudba*, roč. 3, 1965, s. 31–37.

³¹ HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 636.

³² Petr FIDELIUS, *Řeč komunistické moci*, Praha: Triáda 1998.

³³ HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 453.

³⁴ *Ibid.*, s. 465.

³⁵ *Ibid.*, s. 467.

avantgardy. V šedesátých letech vzpomíná na své mládí, kdy se „motal v zajetí kouzelných sítí avantgard“.³⁶ Na druhé straně je pro něj i pro Grögerovou projekt umělecké avantgardy – přirozeně zejména té sovětské – problematický, protože souvisí s avantgardou politickou. Proto odmítají Döhlův pojem „progresivní“, který podle nich tuto souvislost ztělesňuje.

Z účastníků zmiňovaného štiřinského semináře by si Döhl možná porozuměl s Luďkem Novákem, pro něž se pojem experiment vztahuje zhruba řečeno k celým dějinám avantgardy.³⁷ V souvislosti s avantgardou sovětskou, která ho zajímá nejvíc, mluví o „velkém experimentu“, do něž zahrnuje progresivní tendence nejen umělecké, ale i politické, sociální a ekonomické.³⁸ Postoj Hiršala s Grögerovou byl zcela opačný. Experimentální postupy měly podle nich pro umění zajistit autonomii. Budeme-li parafrázovat jejich vlastní interpretaci, snažili se rozbitím slov vymanit jazyk ze závislosti na politice, zabránit jeho zneužitelnosti, vrátit pomocí experimentu slovům jejich původní energii a vytvořit si osobní prostor svobody. Stačil k tomu papír a psací stroj. Volné nakládání s jednotlivými slovy a znaky odpoutanými od konvenční syntaxe a sémantiky korespondovalo s kýženým prostorem svobody, jehož obraz se rozprostíral na ploše stránky pokryté „osvobozenými“ znaky.

U autorů, kteří neužívali literární, nýbrž výtvarné prostředky a jejichž tvorba rovněž spadá k experimentálním tendencím, hrál analogickou úlohu prostor jejich ateliéru. Například Karel Malich, který se s Hiršalem seznámil v roce 1959 při zájezdu do Polska, si na konci šedesátých let do skicáku retrospektivně poznamenal, že žije uzavřen mezi čtyřmi stěnami svého ateliéru.³⁹ Nevytvářel zde jen v definitivní podobě zafixovaná umělecká díla. Nejrůznějšími způsoby aranžoval dráty, které se pro něj staly médiem prostorové kresby nebo trojrozměrným skicákem. Manipuloval i s dalšími materiály. Samotnou choreografií vlastního pohybu v ateliéru generoval efemérní umělecké formy, které se

³⁶ *Ibid.*, s. 316. Srov. též Josef HIRŠAL, *Víněk vzpomínek*, Praha: Rozmluvy 1991.

³⁷ Luděk NOVÁK, „Hranice umění a experiment“, in: *Experiment v umění*, s. 63–76.

³⁸ *Idem*, „Experiment. Avantgarda. Revoluce. Realismus. Konstruktivismus“, *Výtvarné umění*, roč. 17, 1967, č. 8–9, s. 420–427. Pojem „velký experiment“ Novák téměř jistě přebírá z knihy Camilly Gray, která byla v Československu známá v anglickém originále i německém překladu. Camilla GRAY, *The Great Experiment. Russian Art 1863–1922*, Londýn: Thames and Hudson 1962.

³⁹ Za zprostředkování Malichových nepublikovaných skicáků děkuji VVP AVU. Stručnou ukázkou publikoval Karel SRP, *Karel Malich. Skicáky 1964–1980* (kat. výst.), Praha: GHMP 1994. Obsáhlejší vydání připravuje Galerie Zdeněk Sklenář.

rychle rozpadaly a proměňovaly do dalších konfigurací. Procesuální kreativita bez definitivních výstupů podporuje logiku experimentu. Omezení prostorem místnosti nebo plochou papíru vytvářelo uzavřený rámec nebo soubor pravidel, v němž byly generovány rejstříky experimentálních technik a utvářela se minimálně iluzivní nebo relativní autonomie oproti nepřátelskému vnějšímu prostředí. Libovolné nakládání s výtvarnými formami, slovy a znaky mezi čtyřmi stěnami místnosti nebo na ploše papíru vyznačovalo prostor svobody oproti oficiálnímu monumentálnímu umění a byrokratickému jazyku komunistické moci.⁴⁰

U Juráčka byla situace jiná. Zůstával zavřený doma, protože neměl práci ani peníze, pil alkohol, bral fenmetrazin, třásl se mu ruce a trpěl halucinacemi, a jeho druhé manželství mířilo ke stejnému konci jako to první. To, že místo smysluplných scénářů vytvářel nesmyslné grafické obrazce z jednotlivých znaků, bylo důsledkem jeho tragické situace v normalizačním Československu. Pro Hiršala s Grögerovou byl experiment prostorem svobody, u Juráčka příznakem šílenství. Hiršal s Grögerovou si tímto pojmem vytvářeli obranu před komunistickou mocí, Juráček jí skrze stejný pojem podléhal.

Existenciální experiment Václava Havla

Juráčkova souvislost s experimentální poezií se může jevit jako zcela nahodilá. Připomeňme ale, že mezi jeho nejbližší přátele patřil Václav Havel, který v roce 1966 publikoval sbírku typogramů nazvanou *Antikódy*⁴¹ a zařadil se tím k protagonistům experimentální poezie. Zaujímal ale mezi nimi velmi specifické místo. Mezinárodní proud experimentální poezie šedesátých let do značné míry spoléhal na technologický optimismus této dekády. Mezi jeho ideová východiska patřily informační estetika, kybernetika, rané počítačové technologie, moderní grafický design a vizuální komunikace. Zjednodušeně se dá říct, že experimentální poezie byla typem umění, které odpovídalo období vědeckotechnické revoluce a signalizovalo přechod od industriální k informační společnosti. Tato mezinárodní východiska sdílela i dvojice Hiršal–Grögero-

⁴⁰ Papír vnímá jako snadno dostupné a lehké zpracovatelné médium vhodné pro experimentování např. Jiří VALOCH, *Mezi tradicí a experimentem. Práce na papíře a s papírem v českém výtvarném umění 1939–1989* (kat. výst.), Olomouc: Muzeum umění 1997.

⁴¹ Václav HAVEL, *Protokoly*, Praha: Mladá fronta 1966, s. 77–122.

vá.⁴² Technologický pokrok měl podle nich umožnit, aby se z experimentální poezie stala nová univerzální řeč. „Jak však může být možná výměna určité všeobecně srozumitelné a závazné informace mezi černochem z Kapského města, Pársem z Bombaje a čínským krejčím z Honolulu?“ ptali se s nádechem (neo)avantgardní utopičnosti Hiršal s Grögerovou v úvodu své přednášky z roku 1962.⁴³ Odpovědí vyčtenou z teorií Maxe Benseho pro ně byla důvěra v přesnou vypočitatelnost komunikačního toku informačního materiálu na základě absolutní informační jednotky.

Dynamika experimentální poezie v Československu ale spočívá v tom, že Václav Havel – další z jejich klíčových představitelů – vycházel z téměř protikladného myšlenkového zázemí. Už během padesátých let ho fundamentálně ovlivnila četba slavné knihy fenomenologicky orientovaného filozofa Jana Patočky *Přirozený svět jako filozofický problém*, v níž je v souladu s pozdním myšlením Edmunda Husserla formulována naopak nedůvěra v technologický pokrok. „Vědy si rozdělily svět v části,“ tvrdí Patočka v úvodu své vlivné knihy.⁴⁴ Srovnajme jeho výrok s tezí Maxe Benseho, kterou Hiršal s Grögerovou citují v přednášce z roku 1962: „Žijeme v technickém světě. [...] Tento svět jsme napjali jako síť po celé přírodě. Na nesčetných místech přijala tato síť vzhled organické pokožky.“⁴⁵ Podle Patočky věda a technika při dílčích úspěších ztratily ze zřetele smysl svého počínání vztažený k celku, rozdělily kompetence mezi specializované disciplíny, které si navzájem nerozumí, narušily přirozenou zkušenost člověka abstraktními modely a způsobily její roztržitost. Podle Benseho je význam vědy a techniky naopak scelující. Přirovnává ji k pokožce, která plynule pokrývá celou zeměkouli a vytváří jakousi druhou, technickou přírodu.

Patočkovo myšlení bylo pro to Havlovo formativní. Jeho ozvuky se volně projevují v Havlových typogramech. Nedůvěru k technice nejexplicitněji vyja-

⁴² Výsledkem jejich mezinárodních kontaktů, shrnujícím vědeckotechnická východiska experimentální poezie, byla antologie Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, Praha: Československý spisovatel 1967. Srov. též Max BENSE, *Teorie textů*, Praha: Odeon 1967. I tuto publikaci připravili k vydání Hiršal s Grögerovou.

⁴³ HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, „Přednáška o filozofii jazyka“, s. 47.

⁴⁴ Jan PATOČKA, „Přirozený svět jako filozofický problém“, in: *Fenomenologické spisy I*, Praha: OIKOYMENH 2008, s. 132. Srov. též Edmund HUSSERL, *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*, Praha: Academia 1972.

⁴⁵ Max BENSE, *Plakatwelt. Vier Essays*, Stuttgart: Dt. Verl.-Anst. 1952. Cit. dle HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, „Přednáška o filozofii jazyka“, s. 49.

druje jeden z nich, na němž se rovnice „ $E = mc^2$ “ opakuje znovu a znovu, až se na ploše stránky zformuje do tvaru atomového hříbu.**46** Další typogramy se tematicky vztahují k pocitu odcizení. Pracuje se v nich se slovem „člověk“, jehož jednotlivá písmena jsou od sebe oddělena a vynesena kótami do jakéhosi vědeckého grafu, nebo obklíčena chaotickou změti jiných písmen a znaků, mezi nimiž převládají byrokratické symboly „%“ a „§“.**47** Opakující se slovo „svoboda“ Havel v jiném typogramu rozvrhl do schématu připomínajícího mříže, aby vizuálním uspořádáním tohoto slova na ploše stránky sémanticky popřel jeho význam.**48** A byl to právě Havel, kdo, jako jeden z mála, navštívoval Juráčka v jeho bytě, který se za normalizace stal pro Juráčka „vězením“ a v němž se začaly projevat jeho příznaky šílenství. Juráčkovy typografické kreace připomínající experimentální poezii vznikaly z podobných pocitů uvěznění, odcizení a ohrožení, jež Havel tematizoval, a jejich přirovnání k literárnímu experimentu nemusí být tak nadnesené, jak by se na první pohled zdálo.

Stuchlíkova diagnóza experimentu

Prostor svobody, nebo příznak šílenství? Škála významů pojmu experiment byla ještě diferencovanější. Přirovnání experimentální literatury k projevu dětí nebo duševně nemocných – k mumlání někoho, kdo neumí mluvit, nebo k čmáranicím dalšího, který se nenaučil psát – se objevovalo častěji, a nemuselo mít vždy negativní význam. Porovnejme dvojici novinových článků z roku 1964. Redaktor *Rudého práva* se vysmívá experimentálním kreacím Ladislava Nováka, který z článku prodchnutého od začátku do konce ironií vychází jako blázen, jehož není třeba brát vážně.**49** V *Literárních novinách* jsou Hiršalovy experimenty označeny za dětské, ale v pozitivním slova smyslu, a Hiršal si od autora dokonce vyslouží uctívou přezdívku „pan experiment“.**50** Kromě dvojice Hiršal–Grögerová patřil k prvním a klíčovým československým osobnostem překračujícím hranice tradiční poezie Jiří Kolář, který z experimentálních básnických a výtvarných technik sestavil celý slovník.**51** Výsledky některých

46 HAVEL, *Protokoly*, s. 119.

47 *Ibid.*, s. 112–113.

48 *Ibid.*, s. 109.

49 mv [Miloš Vacík], „Až na samu dřeň“, *Rudé právo*, 1. ledna 1964, nestránkovaná příloha.

50 Jan NEDVĚD, „Pan experiment“, *Literární noviny*, 10. dubna 1964, č. 15, s. 7.

51 Jiří KOLÁŘ, *Slovník metod*, Praha: Gallery 1999.

z těchto postupů nazval „analfabetogramy“ a „cvokogramy“. Jedná se podle Kolářových vlastních slov o práci inspirované otázkami „jak by napsal báseň člověk, který neumí číst a psát“ a „jak by se básnický vyjádřil člověk s porušenou myslí“.**52**

Experimentální poezii se dostalo zájmu i ze strany psychologie. Mezinárodně uznávaný profesor Jaroslav Stuchlík se výtvarným i literárním projevům duševně nemocných věnoval už v meziválečném období, především ve dvacátých letech na psychiatrickém oddělení košické nemocnice, a po mezidobí, kdy nesměl publikovat, se k problematice vrátil ve svém pozdním díle z konce padesátých a z šedesátých let.**53** Vědecky se zabýval jazykovými novotvarami, které podle něj vznikají buď objektivní snahou pojmenovat nové jevy a vztahy proměnlivého světa, nebo subjektivní potřebou úniku z každodenní skutečnosti, jak se tomu běžně děje u dětí a někdy i u dospělých, u nichž je taková tvorba neologismů buď vědomá – například v umělecké tvorbě, nebo nevědomá – podmíněná patologicky. Stuchlík se soustředil na patologické novotvary, ale byl si vědom určitých souvislostí s uměleckými postupy, a tak z vědeckého zájmu navázal kontakt s některými představiteli experimentální literatury, a jejich práce citoval ve svých psycholingvistických studiích.**54** Vypracoval podrobnou klasifikaci jazykových novotvarů. Pojmem „drúzy“ označil „neologismy vzniklé ze zlomků běžných slov“. Ty mohou mít např. v případě zkratek nebo surrealistické poezie nepatologický původ, ale Stuchlík tvrdí, že ho „zajímají jen případy patologické“. V kategorii patologických drúz však uvádí jako jeden z příkladů novotvar „velrybaba“,**55** který se krátce předtím objevil na poli vědomého (tedy nepatologického) literárního experimentu. Hiršal s Grögerovou slovem „velrybaba“ přeložili titul jedné z Morgensternových básní ze sbírky *Šibeniční písně*, která vyšla v jejich českém překladu v roce 1958.**56** Stuchlík se s dvojicí experimentátorů několikrát setkal, aby z různých pozic diskutovali o tématech, v nichž se jejich zájmy protínaly.**57** Ve studii z roku

52 Vladimír BURDA, „Hesla z Kolářova slovníku“, *Výtvarné umění*, roč. 18, 1968, č. 9–10, s. 428–436.

53 Tuto etapu Stuchlíkovy práce shrnuje komentovaná edice jeho nedokončené knihy: Jaroslav STUHLÍK, *Neofatické polyglotie psychotiků*, Praha: Triton 2006. Zde i biografické a bibliografické údaje.

54 Jaroslav STUHLÍK, „K fenomenologii patologických jazykových novotvarů“, *Slovo a slovesnost*, roč. 21, 1960, č. 4, s. 257–265.

55 *Ibid.*, s. 259–260.

56 Christian MORGENSTERN, *Šibeniční písně*, Praha: SNKLHU 1958, s. 87.

57 HIRŠAL–GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 338, 407–408, 423.

1960 pak své analýzy aplikoval mimo jiné na morgensternovskou „velrybabu“ a úryvek experimentální básně Ladislava Nováka, aniž by tyto příklady přesnou citací odlišil od patologických příkladů duševně nemocných pacientů.

Kuriosní, nicméně příznačný je zejména případ Nováka, který mohl být označen za blázna ze tří různých stran. Podle Koláře by takové bláznovství bylo pozitivní jako autentická alternativa byrokratického a zneužitelného jazyka, podle redaktora *Rudého práva* negativní jako neschopnost nebo neochota přizpůsobit se ideologické linii „normální“ literatury, a podle profesora Stuchlíka neutrální jako předmět vědecké analýzy a diagnózy. A případ Juráček? Netvrdím, že jeho typografické kreace by se měly stát jednoznačnou součástí kánonu experimentální literatury nebo předmětem striktní psychiatrické diagnózy. Pokusil jsem se ale ukázat, že je relevantní přemýšlet o nich v kontextu dobových diskuzí jako o experimentu.

Hravá věda Jiřího Pechara

Podobně jako Juráčka, ani Jiřího Pechara sekundární literatura nevnímá jako autora experimentální literatury, ale i u něj lze podobné souvislosti sledovat. Pechar v šedesátých letech působil jako literární vědec a překladatel. V roce 1968 vydal svoji první knihu *Francouzský „nový román“*,⁵⁸ kterou založil na důkladné znalosti originálních francouzských textů, z nichž některé sám přeložil. Do češtiny převedl například román Roberta Pingeta *Synátor*, v jehož rozvrhu se stále navrácí figura otce, který píše dopis svému synovi, ale nikdy ho neodešle. Jeho psaní má terapeutický charakter a v jednu chvíli se mění na jakousi patologickou samomluvu složenou z nesmyslných slovních novotvarů: „Ševcera zemova přela. Hřeb se minal čtvernulý komitek. Matkyla a már kosob. Rodová lená do černéru lozní a dětší nic nejmlalo otměl černaso oblance lekruna celeřin buřný žemen hoší jena. Synzem šíjel. Mímánzez. Bledbyl ledvarodí. Mar.“⁵⁹ Jestliže nový román bývá vnímán jako experiment s tradičními pravidly románového žánru,⁶⁰ citovaná pasáž by byla experimentem se samotným materiálem jazyka. Pingetova kniha je experimentem, do něhož je vložen experiment jiného typu.

⁵⁸ Jiří PECHAR, *Francouzský „nový román“*, Praha: Československý spisovatel 1968.

⁵⁹ Robert PINGET, *Synátor*, Praha: Odeon 1967, s. 54–55.

⁶⁰ Srov. např. Kurt WILHELM, *Der Nouveau Roman. Ein Experiment der französischen Gegenwartsliteratur*, Berlín: Schmidt 1969.

Když Pechar tuto pasáž kreativně překládal, přiblížil se strategiím experimentálních básníků. Právě společné východisko v překladatelské praxi sdílí například se zmiňovanou dvojicí Hiršal–Grögerová. Jejich vlastním básnickým experimentům předchází iniciační setkání s nonsensovou poezií Christiana Morgensterna, kterou náruživě četli a nápaditě překládali. Český převod *Šibeničnických písní* vydali ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění už v roce 1958 a německý básník se stal jejich celoživotním tématem. V doslovu k vlastní průkopnické sbírce *JOB-BOJ*, napsané v letech 1960–1962, ale vydané až v roce 1968, připomínají, že vznik jejich básnických experimentů podměnily dva faktory. Vedle zmiňované reakce na „morální zneužití řeči“, „zprofanování jazyka“ a „absurditu frází“ je to právě činnost překladatelská a zájem o „mateřštinu nejen jako nástroj, ale i jako materiál“.⁶¹

Vedle dvojice Hiršal–Grögerová patřil k neúnavným experimentátorům především Jiří Kolář. Pokud se na Pecharův překlad citované pasáže ze *Synátora* podíváme podrobněji, ukáže se, že úzce souvisí právě s některými Kolářovými postupy. Ze zdánlivě nesmyslné kombinace slovních novotvarů „ševcera zemova přela“ získáme promícháním slabik informaci „ševcova dcera zemřela“, která je úvodní větou Pingetova románu a kterou chce otec svému synovi dopisem sdělit. Novotvary vzniklé zpřeházením slabik mezi sousedícími slovy použil Kolář ve své přelomové sbírce *Y61*: „Po mitnácti panutové / náměně výzorů / se doplomaté dihodli / aby se schůstí přize / zínala kotra v 15 hod. stř. č.“⁶² Stejný princip vyzkoušel i v literatuře pro děti.⁶³ Na okraj můžeme dodat, že Pechar se s protagonisty experimentální poezie znal. S Hiršalem se seznámil přes Svaz překladatelů, s Kolářem později v kavárně Slavia, kam pravidelně docházel.⁶⁴ Souvislost citované pasáže ze *Synátora* s experimentální poezií sám vnímal. V knize *Francoouzský „nový román“* tuto pasáž charakterizoval následovně: „Chaotický rozpad zachvacuje nyní nejen věty, ale i jednotlivá slova, rozpadající se na bizarní změť slabik, které přestávají být

⁶¹ Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, *JOB-BOJ*, Praha: Československý spisovatel 1968, s. 129.

⁶² Jiří KOLÁŘ, *Básně ticha*, Praha: Český spisovatel 1994, s. 67. Sbíрка *Y61* pochází z roku 1961. Kolář ji později zahrnul do výběru *Básně ticha*, který signalizoval jeho přechod od poezie k výtvarnému umění. Výbor byl připraven k tisku v roce 1970, ale byl zakázán.

⁶³ Jiří KOLÁŘ, *Nápady pana Aprila*, Praha: SNDK 1961, s. 67.

⁶⁴ Jiří PECHAR, *Život na hraně*, Praha: Torst 2009, s. 106.

nositeli významu a jako v některých lettristických básních⁶⁵ dovolují pouze uhádnout původní jazykové struktury, jež byly touto explozí postiženy.“⁶⁶ Podobně jako u Juráčka se zde navrácí i souvislost experimentální poezie s šílenstvím. Pechar stejnou pasáž vzápětí přirovnává k „autistickému blábolení schizofrenika“.⁶⁷

Pechar se principů experimentální literatury dotkl nejen při překládání, ale i ve vlastní tvorbě na hranici literární vědy a literární praxe. Jestliže v tradiční poezii verše vyplývají z požadavků rýmu a rytmu, experimentátoři hledají jiná pravidla básnické organizace. Pechar k nim řadí už surrealisty s jejich metodou automatického psaní, která dává vzniknout odlišným metaforickým vztahům a básnickým spojením tak, že ukládá psát rychle bez rozumové kontroly, čímž zužuje okruh slov, jež jsou v dané chvíli k dispozici.⁶⁸ Podobnou roli hraje v pozdějších experimentech šedesátých let ustavování různých mechanických předpisů, jimiž se následně řídí výstavba básně. Jeden z nich může být založen např. na požadavku, „aby po prvním volném verši byly další volné verše vytvářeny jen z hlásek v něm obsažených“.⁶⁹ Pechar dodává, že takový experiment si sám vyzkoušel, a nabádá čtenáře, že si jej může také zkusit. Narážíme zde na zvláštní moment, kdy Pechar z pozice literárního vědce básnický experiment nejen analyzuje, ale zároveň ho sám provádí, jako by ho opakoval po literátovi, aby si prověřil jeho postupy. Jedná se o vědeckou experimentální metodu a jejím předmětem je znovu experiment. Úzké sepětí teorie a praxe je pro umělecké experimentování typické. Nejtypičtější příklad představuje zmiňovaná dvojice Hiršal–Grögerová.

Nedůvěra k sekundární literatuře, která jistě souvisí s překladatelskou praxí a snahou obrátit se k primárním zdrojům, se projevila i v další Pecharově práci. Ve své studii z roku 1968 kriticky revidoval ranou stať Jana Mukařovského o Máchově *Máji*.⁷⁰ Mukařovský se v této známé práci snažil odhalit, v čem spočívá zvláštní hudebnost nejslavnějšího Máchova díla. Došel

⁶⁵ Zde narážíme na terminologický problém. Poválečný rozchod s tradičním básnictvím bývá označován za poezii experimentální, vizuální, umělou, konkrétní, lettristickou, poezii nového nebo rozšířeného vědomí. Významové distinkce nejsou ustálené.

⁶⁶ PECHAR, *Francouzský „nový román“*, s. 127.

⁶⁷ *Ibid.*, s. 127.

⁶⁸ Jiří PECHAR, *Dvacáté století v zrcadle literatury*, Praha: Filosofie 1999, s. 131–132.

⁶⁹ *Ibid.*, s. 132.

⁷⁰ Jiří PECHAR, „K otázce eufonie v Máchově verši“, *Česká literatura*, roč. 16, 1968, č. 3, s. 355–356.

k tomu, že na základě postupného a inverzního paralelismu spolu korespondují obdobně znějící hláskové útvary a zvukové osnovy uvnitř jednotlivých veršů. Pecharovi se ale tato teorie zdála podezřelá, a tak ji podrobil kontrolní zkoušce ve formě „prostého experimentu“.⁷¹ Z dobových novin vybral náhodný nebásnický text, tedy souvislý text, který rozčlenil na jakési pseudoverše, a zjistil, že se v nich objevují stejné hláskové korespondence, jaké Mukařovský objevil v Máchově *Máji*. Tyto korespondence se tedy statisticky objevují v náhodně vybraném českém textu a nijak nezakládají specifčnost Máchovy poezie. Pecharův pokus souvisí na jedné straně s metodou ověřovacího experimentu, která je příznačná prvotně pro přírodní vědy, ale zde se přenáší do oblasti literární teorie, a na druhé straně souvisí stejně tak silně s praxí experimentální literatury. Připomíná znovu některé postupy Jiřího Koláře. Kolář jednu ze svých metod označil jednoduše pojmem „nálezy“.⁷² Jedná se o autentické nebásnické texty, které aproprioval podobně, jako když Pechar náhodně vybral text z *Rudého práva* o dosídlování pohraničí, aby na něm otestoval Mukařovského teorii. Fakticky téměř identická činnost byla pro Pechara výkonem jeho odborné práce, zatímco pro Koláře vytvářením uměleckého díla. Oba autoři ale své přístupy – v jednom případě vědecký a ve druhém umělecký – označili pojmem experiment.

Jiřího Koláře vedla k přisvojování nebásnických textů podobná motivace jako Hiršala s Grögerovou. Podobně jako oni se snažil za devalvovaným jazykem najít zdroj autentické tvorby, ale na rozdíl od nich nespojoval zneužitelnost jazyka a písma výlučně s aktuální dominancí komunistické moci, nýbrž s téměř antropologickou podstatou člověka. Opíral se o tezi Clauda Lévi-Strausse, který tvrdil, že písmo vzniklo, aby umožnilo shromáždit tisíce lidí na jedno místo a „přinutit je k vysilujícím pracím“. „Prvotní funkcí psaného sdělení“ podle něj je „usnadnit zotročení“.⁷³ Kolář neuměl francouzsky a citát převzal z českého vydání Lévi-Strausovy knihy *Smutné tropy*, kterou v roce 1966 přeložil právě Pechar.⁷⁴ Zdá se, že Kolář při svých experimentech rozbíjejících konvenční významy slov vycházel z Pecharem tlumočené teze Clauda Lévi-Strausse, zatímco Pechar ve své vědecké práci symetricky čerpal z Kolářových uměleckých postupů.

⁷¹ Jiří PECHAR, „K eufonii Máchova Máje“, in: *Interpretace literárního díla*, Praha: Filosofia 2002, s. 129–136.

⁷² BURDA, „Hesla“, s. 428–436.

⁷³ Vladimír BURDA, „S Jiřím Kolářem o evidentní poezii“, *Výtvarné umění*, roč. 18, 1968, č. 9–10, s. 429–443.

⁷⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, „Lekce psaní“, in: *Smutné tropy*, Praha: Odeon 1966, s. 211.

Závěr

Pokusil jsem se naznačit, jakých významů nabýval v Československu šedesátých let pojem experiment a jaká byla jeho prostupnost mezi jednotlivými uměleckými druhy a mezi sférami umění, vědy a politiky. Četnost, s jakou se slovo experiment tehdy v nejrůznějších, často i překvapivých kontextech objevovalo, je taková, že se nemůže jednat o nahodilou okolnost. Dynamika slova experiment výrazně spoluutvářela pozadí kulturního a společenského rozkvětu období šedesátých let. Věřím, že se tak lze dotknout klíčového aspektu této dekády. Vedle známých experimentátorů v čele s Jiřím Kolářem a dvojicí Hiršal–Grögerová jsem použil příklady Pavla Juráčka a Jiřího Pechara, kteří nejsou vnímáni v kontextu uměleckých experimentů, právě proto, abych ukázal, v jak překvapivých kontextech mohou být diskuze o experimentu relevantní. U Juráčka jsem zdůraznil souvislost s politikou, protože atribut experimentálnosti byl jeho tvorbě přiřazen právě z politických důvodů. U Pechara se ukázala blízkost uměleckých a vědeckých postupů. Udržením triády umění–věda–politika jsem se snažil vyhnout pouhému naplňování pojmu experiment množinou uměleckých děl. Výklad jsem postavil na důkladné četbě Juráčkova *Deníku* a vzpomínkové knihy *Let let* Hiršala s Grögerovou kvůli jejich informační hodnotě, a v neposlední řadě také proto, že je pokládám za dva z nejkvalitnějších literárních textů, které byly v Československu po druhé světové válce napsány.