

významu tohoto slova. Vlastně máme tento „princip“ nějak stále před očima – tak jako při mluvení „slyšíme“ distinktivní rysy.

A tím méně je to nějaký algoritmus nebo kód generující z hloubky povrchové manifestace.

Pokud však toto vše platí, pak mě skutečně nenapadá nic rozumnějšího než sáhnout právě po slově analogie; jakkoli v posunutém či silně modifikovaném významu než je ten, v němž (nesprávně) říkáme, že například fotografie anebo „obraz“ vůbec je v analogickém vztahu k realitě. Zde by totiž ona analogie znamenala něco jiného: logika diferencí je logikou skutečnosti, o které mluvíme a kterou si můžeme navzájem ukazovat: mezi obojím je analogie v silném smyslu – ale v takovém smyslu, v němž žádný reálný obraz nemůže být ve vztahu k realitě. Je samozřejmé, že to je analogie, která platí jak pro obrazy, tak i pro texty. Protože, jak již bylo řečeno, ona čára, o které mluvíme, není ta, kterou by kdokoli z nás dokázal namalovat bílou křídou na černou tabuli.

### Welt als Analogon des Bildes

Der Aufsatz stellt einen Versuch dar, das Graphismus im allgemeinen (analog zu Derridas generalisierten *écriture*) als eine verdeckte Dynamik des Bildes als auch des Textes zu entdecken, d. h. eine gemeinsame Ebene für Literatur und Malerei zu finden. Die Linie ist einerseits ein Unterschied, andererseits aber auch ein Zug, eine Tendenz, eine Bewegtheit. Beides, die Differenz als auch die innere Spannung, ist aber die Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens vom etwas als etwas.

### Zbytky písma: kaligram, typogram, čára<sup>1</sup>

Marie Langerová

Kdo čte, sleduje čáru. „Čára je život písmene, jeho rytmus a zároveň jeho smrt.“ Je to věta, pokračující jinými prostředky (Lyotard 2000, 43). Čerň abecedních písmen vytváří linii psaní. Písmo běží po čáře, řádek po řádku, ať je literární text psán rukou, či strojem. Čára vede psaní, jeho linie běží v čase. Linie se zrodila z pohybu. Wassily Kandinsky ji v roce 1926 líčí jako vnější sílu, která se „vrhá na bod zahrývající se do plochy, odrhnuje jej od ní a posouvá jinam“ (Kandinsky 2000, 47).

Známe Derridovu kritiku pojetí písma jako umělé vnějškovosti, obrazu hlasu, jako oděvu rozhovoru, který je spíše převlekem, perverzí. V těchto kritikách písma coby reprezentace hlasu se objevují hlasy vášně a jejího odmítání: písma jako tyranie těla, privilegovaní zvrácenosti, která plodí obľudy. Spor o písmo dostává sado-masochistický jazyk: je řeč o pasivitě-aktivitě, o smlouvách (arbitrárnosti) a řetězech vazeb (na přirozený jazyk), o jazyce jako převleku ku sebe sama. Vypadá to na jedné straně jako spor o to, kdo svlékne nevěstu, na druhé jako poukaz na to, že už je dávno svlečená, že není nevinná, že není žádná nevěsta. Tak jaképak fetiše.

Jak tedy uvažovat o vazbách obrazu a písma v situaci, kdy vidění (za hranicí textu) nestojí *vedle* psaní, ale kdy literární text sám získal hutnost, neprůhlednost a vidění v něm „zachraňuje řeč, jež nebyla slyšena“? Kdy se text zbavuje své textovosti a stává se écriture, kdy nestojí v opozici k *figure* (obraz, vizualita, svět viditelného), kdy „*figura* je označením exteriory, kterou text nikdy není s to plně interiorizovat jako *smysl*, avšak je to exteriorita, která se objevuje *uvnitř* textu tehdy, když se stává *nečitelným*“ (Peříček 2004, 538)?

Kaligram a typogram nám staví na oči jiné způsoby psaní a čtení. Mění pohled na prostor stránky, způsoby a rozlohu pojmenování, na vztah kresby a písma. To vše nás přivádí k reflexi elementárního značení, povrchu archi-écriture, grammé, odkud by se nám mohl otvírat pohled do jiných prostorů, než nabízejí sítě reprezentací, totiž k něčemu, co možná lze pojmenovat jako Foucaultovy heterotopie.

Kaligram charakterizují slovníky jako báseň psanou nebo typograficky upravenou do obrazce, který naznačuje i její obsah. Ideogram, s nímž se kaligram ztotožňuje, naznačuje, že kaligram vychází z ideografie, tj. z vyjadřování pojmu znaky nebo obrázky (*Slovník literární teorie* 1977).

<sup>1</sup> Studie vznikla s podporou Grantové agentury ČR (č. grantu 405/03 0416).

Typogram, carmen figuratum, napodoboval v antice grafickou formou, spojením veršů různé délky obraz předmětu, kterého se básně týkala. Verše tak vytvářely symbolické předměty (srdce, kříž, meč) a používaly se například pro nápisy na votivní dary.

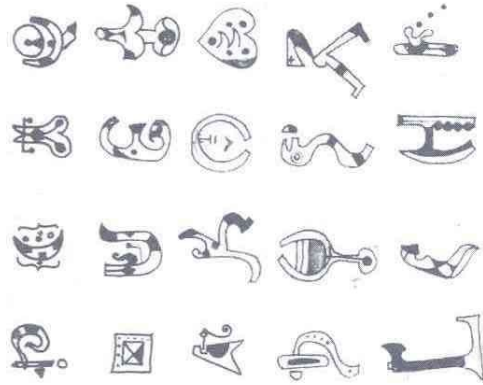
Obě formy se odlišují způsobem tvarování předmětu, o kterém je v básni řeč. V kaligramu by se mělo písmo držet obrysu předmětu, samo tvarovat objekt; má tedy blíže kresbě a výtvarnému tvarování než typogram, v němž jde text po řádech a teprve tyto řádky na svých okrajích předmět tvarují. V průběhu dvacátého století, zvláště v poválečné experimentální poezii (lettrismus prosazuje Isidor Isou od čtyřicátých let) se ovšem oba žánry otevírají novým průzkumům jazyka a jejich pevné formace se bortí. V roce 1963 Vladimír Burda definuje například typogram jako neslovní, asemantickou kreaci fetišizující atomizovaný strojový typ, jako abstraktní strojpisnou realizaci. Označuje jej také jako „písmovou báseň“ (Burda 2004, 86). Vedle typogramu, pracujícího s jednotlivými strojovými typy, vytváří „slovobrazy“ podtrhující sémantický aspekt slov.

Kaligramy a typogramy se tu znovu objevují jako žánry rozvrtné, ale také samy plně rozporů. Jsou paradoxní: jsou alfabeticke, ale přitom vlastně brání čitelnosti. Ukazují se jako dvojíctví (výtvarného a literárního jazyka), čímž jakoby zahušťují významy, které však rozkládají zevnitř. Trhají je na nejmenší sémantické jednotky a ty pak dál na nejmenší jednotky artikulační, písmena, interpunkční znaménka. Text, který se nejprve pokouší zachytit své významy ve výtvarném tvarování a ve společných elementech kresby a písma (bod, linie, plocha), zjevně naráží na své vlastní hranice, z nichž se ukazují bílá místa prázdné stránky, nyní viditelná.

Díla jako Mallarméův *Vrh kostek*, Apollinairovy *Kaligramy* anebo Marinettiho *Osvobozená slova* dala impuls k novému pohledu na jazyk. Zproblematizovala „náš“ fonetický systém a zaměřila jej na „cizí“, ideografický (třídění Ferdinand de Saussura, 1916). Jehož klasickým příkladem je čínské písmo.

To, že se kaligramy a typogramy na literární scéně vůbec objevují, patří ně spadá do situací, které vyžadují extrémní řešení, nějakou artikulační nového významu: příkladem může být už barokní emblematika, přenesená do romantismu jako estetická figura tajemna, která ale už není figurou reverzibility, přetrácení a zdvojení, ale sjednocení, když se hieroglyf anebo runa stanou známkou individuálního osudu, směrníkem cesty člověka životem, procesem luštění par excellence (Novalisovi *Učedníci sajsí*, dílo přeložené do češtiny z iniciativy hrdeckého hledače, přírodovědce a filosofa J. E. Purkyně).

Ve 20. století, kdy se tyto hieroglyfické útvary znovu objevují a kdy kaligram a typogram bohatě rozvine zvláště experimentální poezie šedesátých

Obr. 1: Henri Michaux: *Abeceda* (1927)Obr. 2: Josef Honys: *Text* (1970)

let, otevírá kaligram past, v níž mizí to, na co byla nastražena a co nyní ukazuje svou prázdnotou. Je to vyčerpané umění nápodoby, ztráta vnějšíku *vzhledem k* (mimo) jakékoli řeči, která už mluví jen sama se sebou o sobě. M. Foucault ukazuje na sérii René Magritta *Toto není dýmka* (Foucault 1994) rozklad toho, co se původně skládalo – písmo a obraz, co vytvářelo syntézu. (Jako syntézu umění vytváří kaligramy či lyrické ideogramy G. Apollinaire i S. Mallarmé.) Foucault ukazuje, jak se věci na Magrittově obraze spočívají – dvě proti třetímu –, aby mu ukázaly, že není to, co ukazuje. Nachází sedm diskurzů v jedné výpovědi. Jsme tu však už také v situaci, kdy podobnost poukazuje na sebe samu. Nejde o ukazovák, který proniká skrz plátno a ukazuje na něco jiného, ale o hru na plátně, kde se odvíjejí přenosy – a ty nic netvrdí ani nereprezentují. Ocitáme se tu na ploše, kde si věci neprotířečí, jak o tom píše i Magritte, když vidí malbu jako místo, kde mají písmo a kresba stejnou nehmataelnost, přitom však jasnost, která nic neskrývá. Nápis pod kresbou dýmky. Že toto není dýmka, je jen jednou z verzí podobnosti na procházce simulakrem, kde se propadají obrazy do sebe navzájem.

Foucault píše, že kaligram zavřel past nad věcí, o které hovoří. A Magritte ji znovu otevřel, když kaligram rozložil, věc však zmizela. Vidíme několik milimetrů prázdného prostoru mezi slovy a kresbou, v němž se vytrácí věc. Prázdnotu, která se otevřela rozložením kaligramu a kterou kaligram původně absorboval. Nyní se otevírá tím, jak se text a obraz rozcházejí – každý na svou stranu podle své vlastní gravitace. Vidíme však přece, co je tu jiné: z prostoru je série ploch, z obrazu událost. Kaligram jako první umožnil, aby si obraz a písmo vyměnily „umělecké“ role v čase a prostoru. Přiměl literaturu okupovat prostor, vytvářet dílo myslit událost v její temporalitě.

V kaligramu se rýsuje stopa změny perspektivy. Jeho zdvojené čtení vytvořilo nástrahy: na první pohled zjednodušilo sdělení (*Víza, Vejce, Přesýpací hodiny*, které jdou ve stopách tradice *carmina figurata*), přitom je však zahusťlo natolik, že nám kaligram až znemožňuje literární čtení.

Na experimentech šedesátých let 20. století můžeme sledovat, jak se kaligram posunuje na hranice artikulace, ztrácí řeč. Text odložil slovní významy (jakoby návrat kaligramu ke svému ideografickému původu – srov. např. „hieroglyfy“ Josefa Honyse ze šedesátých let), ze slov zůstávají písmena, a především interpunkční znaménka, čárky, tečky, pomlčky, otazníky, vykřičníky – zbytky textovosti. Kaligramy a typogramy se stávají povýšce *zbytkovými* útvary. Abecední písmena, typy, jsou použity jako materiál, hmota (typogramy Jiřího Koláře, Vladimíra Burdy) pro vyzkoušení významové nosnosti těchto zbytků slovesného vyjádření. Literární jazyk je odmítnut jako instituce; po procesech uvolňování písma do prostoru, upřednostňování jeho estetických

kvalit i po projekcích do dalších jazyků (např. matematického, biologického) stojíme na okraji alfabétismu, po němž tu však přece zůstává nějaká stopa.

Josef Honyš píše ve *Vrhu kostek* o svém vynálezu, tzv. *nekomutativní poezii* charakterizované novotvory, kresbami v textu a zaváděním nových symbolik:

Na určitěm stupni dorozumívání, nesporně však v umění, není slovo jednoznačným nositelem žádaného významu směrem od autora ke čtenáři. Určitou pomocí z této situace jsou jednoduché kresby, které autor zavádí v textu. Ani to však není úplným řešením v situaci, kdy většina slov přetřehala původní pouto obecné sdělnosti. Stala se náhle nositelem nějakého, pro autora vlastního a soukromého významu a pravděpodobně i nějakého jiného soukromého významu pro čtenáře. Tuto vlastnost básnického slova i nově zavedené kresby-znaku nazývám jeho prvosemantičným charakterem. ... Nezbyvá než obohacovat jazyk o nové tvary subjektivně autorského významu a dospět tak daleko, že si zdánlivě sdělnou abecedu rozšíříme o novou sérii znaků (Honyš 1990, 356).

Právě Honysovy experimenty, rodící se ze surrealistické tradice automatického textu a hypnagogických vizí, však upomínají ještě na další náraz jiné-  
ho.

### Elementy textu: Od fonetismu k ideografismu

Ezra Pound, tento vyznavač konkrétnosti, kritik kritiky a abstraktnosti vědeckého pojmosloví, píše v *ABC čerby* o Fenollosově pojednání o čínské povaze čtení. V protikladu k abstrahující metodě neboli k popisování věcí v čím dál tím obecnějších Fenollosových pojmech, staví do popředí takový vědecký postup, „který je vlastní poezii“, aby ho odlišil od „filosofické rozpravy“. Je to podle něj cesta, kterou se vydali Číňané ve svém ideogramu neboli názorném obrazovém písmu.

Ernest F. Fenollosa položil důraz na vizuální stránku čínského písma, na ideogram a kaligrafii, což ho přivádí k otázce, čím jsou živeny samy univerzální elementy formy, jež zakládají poetiku. – Je to otázka, která se dotýká samé podstaty poezie, literatury jako časového umění, jak vyplývá z dalšího: „V jakém smyslu lze verš psaný ve vizuálních hieroglyfech počítat ke skutečné poezii? Poezie je podobně jako hudba časovým uměním, jež své celky utváří ze sledu zvukových vjemů, a zdálo by se tedy, že si jen stěží může osvojit řečové médium, které v valné části sestává z napul pikturálních apelů na oko“ (Fenollosa 2005, 19). Tento náraz pikturálního na „časovou“ báseň pak po-drobně rozpracovává v popisech zásadních odlišností písma fonetického a ideogramatického, a odhaluje nám tak, jak zasáhlo toto nové vidění obou jazykových systémů do poezie 20. století.

Oproti slovesné poezii, která je „žonglováním“ s „mentálními žetony“ (tamtéž, 23), je čínský zápis podle Fenollosy založen na živé obrazové zkratce přírodních výkonů, v pikurálním výrazu, kde jako by věci samy braly osud do vlastních rukou. Fenollosovy popisy podivuhodně přibližují ideogram ke komiksu (Fenollosa mluví o obrazových zkratkách) a k filmové montáži (Oldřich Král v doslovu ke knize také cituje Eizenštejnu vyznávajícího se z hlubokého zájmu o čínské písmo v souvislosti s filmovou montáží; Král 2005).

Ideogramatické písmo, jak nám je ukazuje Fenollosa, není pohybem poezie k prostorovosti a vizualitě obrazu jako k něčemu statickému. Ale jde o dynamickou událost, která má svůj čas:

Opravdové substantivum, izolovaná věc, v přírodě neexistuje. Věci jsou pouze koncové či spíše potkávací body jednání, průsečky čínů, momentky dění. Právě tak není v přírodě možné ani čisté sloveso, abstraktní pohyb. Oko vidí substantivum a verbum jako jedno – věci v pohybu, pohyb ve věcech –, a právě k takové prezentaci čínské pojetí tihne (Fenollosa 2005, 25).<sup>2</sup>

„Přírodní typ“ čínské věty (kterou primitivnímu člověku vnutila sama příroda – nejme to my, kdo větu vytvořil) je „přenosem síly“. Je to cosi jako úder blesku: „probíhá mezi dvěma póly, mezi mrakem a zemí, a žádná jednota přirozeného dění nemůže být menší“ (Fenollosa 2005, 31). Taková věta je pak sám „úder výkonu“, pohyb, který vymezují tři jednotky: konatel–výkon–předmět. To odpovídá univerzální formě přirozeného dění, jazyk se tak dostává do blízkosti věcí a svou silnou závislostí na slovesu vynáší veškerou řeč na úroveň dramatické poezie, neboť v tomto jazyce nedošlo k formálnímu rozdělení věcí a činu.

Tento návrat k vyjadřování, v němž místo gramatického třídění „slovní druhy doslova rostou a pučí jeden z druhého“, jak píše Fenollosa (tamtéž, 39), nás přivádí také k zájmu o hledání přírodních struktur jazyka (Jiří Kolář, Ladislav Novák, Josef Honyš): toto hledání směřuje ještě k jinému typu výrazu, než jsou nárazy na obrazové báseň v barokizující tradici *carmina figurata*, ale je založeno právě na zbytcích – zbytkových významech slovního vyjadřování, zby-

<sup>2</sup> Fenollosa uvažuje o větě, která má ve fonetickém systému dvojitou funkci podle „profesionálních gramatiků“, jak je ironicky nazývá: vyjádřit ucelenou myšlenku, anebo přivést k jedné osobě subjekt a predikát. A vyvrací nesmyslnost takto chápaného „smyslu“ věty: za prvé v přírodě není žádná ucelenost, je to plynný čin, událostí jedné za druhou, přecházení jedné v druhou. Protože jsou všechna dění v přírodě propojená, „ucelená věta“ nemůže existovat, a kdyby existovala, její slovení by unrvalo věčnost. V druhém případě se podle Fenollosy gramatik spojuje s čírou subjektivitou. Subjekt je to, o čem já sám chci hovořit, predikát to, co o subjektu já sám chci říci (Fenollosa 2005, 27–29).

kové artikulaci překračující znak – a vede dále k přímému užítí předmětů v uměleckém díle.

Jako příklad radikálního odvratu od fonetického systému jazyka, který překračuje úkoly avantgardy, použijeme dílo Henri Michauxe. Jeho průzkumy jiných světů si nezadají s prací antropologů a jejich výsledkem je zvláštní způsob asimilace, dílo na švu dvou jazykových systémů, kde „úder výkonu“ trhá řádky utkané fonetickou tradicí, linie psaní se třepí a vede do „jitřích pouští poseřelých mrtvými zvířaty“ (Michaux: *Épreuves, Exorcismes*, 1945). I Michauxe zajímá ideogram, v němž slovo není významová opora, ale naopak staví význam do situace neustálých váhání, křížovatek. Nejde mu jen o vizualitativní význam a zviditelnění „vnitřního prostoru“, ale o základní nejistotu, která tím vzniká, o rozbíjení, trhání – a diferenciaci, které tím jsou umožněny.

V předmluvě ke spisům H. Michauxe připomíná Raymond Bellour (Bellour 1998) inspiraci, kterou bylo G. Deleuzovi dílo H. Michauxe co do invence exteriority, vnějšku a jeho vnitřních vazeb, a které ho vedou k paralelám díla H. Michauxe a M. Foucaulta. Týkají se vnějšku, vnitřních vzdáleností a života v záhybech, tedy témat, která se ocitají v titulech Michauxových děl a zároveň tvoří „velkou fikci“ Foucaultovu (*Myslení vnějšku*, 1966) i G. Deleuze (*Záhby: Leibniz a baroko*, 1988). Jde o vyprošťování „Michauxovy linie“, singularity, která vede stranou formálních vztahů a sil spojených s vědění a mocí. O vyvěrání (Michauxovo dílo *Vynořování, vyvěrání; Emergences, Résurgences*, 1969) linie zviditelnující „vnitřní větu“, „větu beze slov“ v exklamacích, litaních, narušené syntaxi, novotvarech, ve slovech rozložených na hlásky. O vynořování této „zóny subjektivace“ v linii, záhybu, přesně pod trhlinou, která odděluje viditelné a vyslovitelné (Bellour 1998, 62).

Henri Michaux podniká na přelomu dvacátých a třicátých let cesty do Ekvádoru, objevuje rovník, čáru zeměkoule. Pak cesty do Indie, Indonésie, Číny. Bez zavazadel, jak se říká. Je fascinován čínskými ideogramy. Objevuje se čára – hranice, kterou je třeba překročit. Nastává boj o jazyk, vytrhávání z „osidel jazyka druhých“, který vidíme jako gesta rozhorleného strkání, nárazů, vymaňování. Je to boj nikoli o „celé bytí“, ale o to, být věrný svému přecházení, transgresi:

Pobýval jsem už v mrazivém rozhraní nadržující smrti, a tu jsem jakoby naposledy pohlédl zhluboka na živé tvory.

Pod smrtelným dotekem toho chladného pohledu se rozplynulo všechno, co nebylo podstatné.

Já je však sžíhal a sžíhal a chtěl jsem z nich vyžít něco, co by ani smrt nerozpo-

jila.  
Vyzábli a scvrkli se nakonec v jakousi abecedu, která by se dala číst v tom druhém světě, v *kterémkoli* světě.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Michaux, Henri. Abeceda, Zkoušky, Exorcismy, 1945. In *2000/100*. Přel. Václav Jamek.

Italo Calvino mluví o maximální koncentraci poezie a myšlení u Michauxe a o jeho demystifikaci romantických cest. Týká se to ne-osobnosti, pro kterou staví M. Blanchot Michauxe vedle S. Becketta. Má na mysli jejich společnou invenci hlasů bez totožnosti, které znamenají konec ideologií, éru prázdnoty.

Michauxův *Jistý Plume* (Un certain Plume, 1938, č. překlad P. Ouředníka, 1995), *Nějaký Pápěrka* (překlad Václava Janka, 2000) se uvádí do sousedství Estragona z *Čekání na Godota*, s jeho odevzdaností i groteskní idiocií. Píše se o nich jako o postavách bezmezně pasivní. V těchto figurách je však – stejně jako ve všech Michauxových figurách nošení, vystávání, vytrhávání, které toto dílo ukazují jako nomádství v samém principu jazyka, v jeho neumístěnosti, v jeho dynamismu cest (vlak, parníky, meskalin) – důrazný prvek agrese. Plume (také psací pero, na to nelze zapomenout) zároveň s touto agresi nese prvek onoho (pasivního) unešení, který je v souladu s přicházením „nepatrného pocitu“, jehož sledování vyžaduje asketizaci a pasivitu bez patosu (F. Lyotard), pravého opaku aktivity kontrolované duchem, ba dokonce i nevědomé afektivity, chceme-li myslet událost. Jde tu o schopnost vydržet „případ“ přímo, bez ochranného zprostředkování nějakého pretextu. O úzkostlivou přesnost. Takto se lze setkat s událostí jakoby na okraji nicoty. Lyotard mluví o Cézannově zachycení barvy ve stavu zrodu, o mraku objevujícím se na obzoru. A o víceznačnosti slova *touché*, které znamená úder, dotek, tah štětcem. O *zasazení* (láskou či válkou), které vstupuje do těla malíře i do těla světa (jak by řekl Merleau-Ponty) (Lyotard 2001).

Michauxovy *Polyby* (Mouvements, 1951) ukazují rychlé, tušové tahy štětcem připomínající piktogramy či ideogramy. Příběh těla, rozštěpené tušové skvrny („Kaktus!“) hemžící se po ploše stránky. Příběh bleskových výbojů: rudy, obraty, situace a přechylování. Tento lázvaný pohyb skvrny-figury doprovází báseň-komentář, v němž je řeč o trhání, čtvrcení, zamotávání, posunování, o pohybech-výbojích nervozity, snů a zběšlosti, o operacích (bleskových, bouřných), v nichž má život (operace kopí, harpuny, žraloka, obětování) cenu rytí (dílatu), odsířování (nůžky), nabírání (vídle), vyrvání, které uvolňuje z vazeb, z lepivých kontextů:

Contre les alvéoles  
contre la calle  
contre la calle les uns les autres  
contre le doux les uns les autres

Cactus!  
flammes de la noirceur

impétueuses  
mères des dagues  
racines des batailles s'énalancant dans la paine

Course qui roule  
rampement qui bout  
unité qui fourmille  
bloc qui danse

Un défenestré s'envole  
un arraché de bas en haut  
un arraché de partout  
un arraché jamais plus rattaché ...

V textu „Un barbare en Chine“ (In *Un barbare en Asie*, 1933) píše Michaux o čínské hudbě, která ho zaujala tím, že je spíše hlukem než hudbou; porušuje melodii, má charakter boje, vojenského komandování a uniforem, přitom však zároveň zachovává něco z rodinné důvěrnosti. Melodii řeči mandarinů Michaux poslouchá jako přírodní řeč, hlas nesený zvedáním a klesáním. V knize *Idéogrammes en Chine* (Montpelier, 1975) pak to, co se (vzhlédem k „našemu“ písmu) zdá jako „mazanice“ (čínské ideogramy), srovnává se s topami ptáků v písku, tedy s jazykem, který nese vždy něco čitelného. A také umožňuje tahy všemi směry. S jazykem, v němž nabývají na významu čáry, kroužky, háčky, drápance, trhlíny – a ty vypadají nikoli jako konce, ale jako náhle ukončené začátky: „žádná těla, žádné formy, žádné figury, žádné kontury, ani symetrie, ani centrum - nic to nepřipomíná. Žádné zjevné pravidlo simplikace, unifkace, generalizace“ (Michaux, 1975, nestránkováno). A dále: umění psát. Michaux objevuje literární kabinet, jehož základem je štětec, papír, inkoust, kalamář: štětec a voda evokující prázdnotu. Psaní jako něco primárního, co udává kurs, běh života; psaní, v jehož plnosti ožívají emoce prvních grafii. Grafii, které značí otevřenost srdce, dynamismus ruky, která není vedena hlavou, ale impulsy, rychlostí, agilitou, živým gestem. Umění psát, v němž jako by se také vyjevoval princip tvrdého a měkkého. Pero a štětec odkazují k těmto rozdílům: pro písmena je důležitá jejich totožnost–čitelnost, „štětcem nevytvoříš rytinu“ (Zdeněk Neubauer 2004, 186). Povaha písma, která je bytostně tvrdá, oproti měkké „malebnosti“ vyznačující se obsahem, nikoli obrysem (tamtéž).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Z. Neubauer se domnívá, že právě naprostá atomičnost písmene (individualita a bezobsahovost) zakládá onu „volnou kombinovatelnost ve smyslu lineární řetězitosti, která umožňuje, aby smysl byl kódován do seřazení“. V tom spočívá bytostná povaha

Štětce a zahalující viditelnost ideografického písma, které umožňuje průchod, překročení, transgrese. Ideogramy v sobě nesou zárovek čínskou potřebu zahradit po sobě stopy. Jazyk jako *průchod* – slovo, které Michaux zatěžuje významem. Průchod, zahlazování stop, psaní se stává něčím, co unáší. Toto psaní-únos je procesem abstrahování.

Michauxovo přecházení po lince mezi písmem, čmáranicí, ideogramem a kaligrafií je spíše *ohlásem* čínského písma. Množství nezačištěných konců, které mu připomíná, to je jeho vlastní abeceda vytrhávání ze sítě jazyků i sociologických kontextů. Abeceda multiformního bytí, stavů beztlíže, bez geometrie, mimo architekturu, v nichž jde o *rychlost* a pohyby rozeskupování a výbuchů – neidentifikovatelných gest zamotávání, plování, potápění. Abeceda operací: rozřepené běhu (člověk má osm nohou, je-li třeba běžet ... člověk je totálně zakořeněný, když jde o to držet), rychlého proklouzávání, osvobození, vyvazování. Nechat se nést: „Radost z abstrakce, která unáší.“

*Abstraction de toute lourdeur  
de toute langue  
de toute géométrie  
de toute architecture  
abstraction fait: VITESSE!*

(Michaux, Henri. *Mouvements*, 1951, bez paginace)

Tato abstrakce Michauxových *Pohybů*, dosahovaná rychlostí a zbavující se vsí geometrie, stojí jinde než právě geometrická východiska multiformního bodu Wassily Kandinského, který na první pohled tak připomíná *(Bod, linie, plocha z roku 1926, č. 2000, přel. Anita Pelánová)*. Jinde než Kandinského přitakání možnému ryze mechanickému vytvoření díla, vzcházejícího z bodů, linií, přímek, horizontál, vertikál, vlnovek a jejich způsobů utváření prostorovosti. (Wassily Kandinsky také uvádí příklad pouště – možná jako živlu o nekonečném množství *mrtvých* bodů, což u něho budí děs a hrůzu.) Někteří prvky jsou si však přece tyto abstrakce blízké. Například právě nastolením pojmu pohybu, který uvádí výtvárné dílo do těsných vazeb s časovostí: „časový element v malířství jsem si jasně uvědomil ve chvíli, kdy jsem se definitivně roz-

písmo – „písmennost“. K základním rysům písmennosti náleží tedy podle něj poměry typu *toťatnost* nebo *říznost* s vyloučením třetího. Jde o zásadní *nezřetelnost*. Tu lze nejlépe vyjádřit odděleností. A k tomu se hodí ostré obrysy: povaha písma je bytostně *tvrdá*. Opakem písmennosti je *malebnost*. Tou se vyznačuje svět obrazů, jež vyjadřují smysl svou konkrétní podobou. Obrazy jsou také schopny stát se konstitutivní součástí větších celků. Malebnost se vyznačuje obsahem, nikoliv obrysem: pro malbu je typická plošnost, kterou lze vypracovat měkkým stylem. Neubaue, Zdeněk. *O Stréturece aneb cesta za smyslem bytí a poznání*. Praha: Malvern, 2004, s. 186.

hodl malovat pouze abstraktně“ (Kandinsky 2000, 30). Přičemž je pozoruhodné, kolik živosti a schopnosti rozmnožování má Kandinského zpočátku nehybný, do sebe uzavřený bod, když začíná sám sebe přesahovat (změnou rozměrů), měnit svou podstatu, rozrůstat se (od středu), ztráct „koncentrické napětí“. Ale tím se také proměňuje v nový fenomén (Kandinsky 2000, 47), v linii, v pohyb, který se rodí z napětí (živé vnitřní síly každého elementu) a směru, což jsou dvě složky tohoto pohybu. Z toho také vyplývá Kandinského pojem elementu: „Pojem element lze chápat dvojným způsobem – jako označení buď jeho vnějších, anebo vnitřních vlastností. Z vnějšího pohledu je elementem každá jednotlivá kreslířská nebo malířská forma. Avšak z hlediska vnitřních kvalit není elementem samotná forma, ale její vnitřní živé napětí“ (Kandinsky 200, 22).<sup>5</sup>

Michauxovo dílo eliminuje pátos, pracuje s banalitou. Na rozdíl od surrealismu banalizuje monstra. M. Blanchot, který se věnoval Michauxovu dílu ve čtyřicátých a šedesátých letech, se domnívá, že Michauxovy figury se brání interpretaci, vlastně ji ani nevyžadují. Ukazují svůj smysl v tom, že nedovolují duchu jít za. To podle Blanchota propůjčuje těmto mystériózním figurám nějaký druh evidence; ne té neviditelné, ale té, která je manifestována, je přítomná bez jakéhokoli jiného oprávnění než v této přítomnosti.

Takový způsob mystériózního bytí znamená obrátit pozornost od každého východiska a od každého konce, být cele tady bez jakéhokoli vysvětlení, které by mohlo vytvořit rezervu nějakého doplňku existence. (Blanchot, „Au pays de la magie“. In Blanchot, 1999, 34 ad.)

Toto dílo jako by tedy stálo proti interpretaci, zády k tomu, o co se opírá avantgarda. Je v něm cizota, která nese žádné srovnání. Michauxovo nomádství vyhazuje do povětří všechny reprezentace, kterým se přiblíží – psychologické, sociální, kulturní, politické. Michauxův cizí, vágní hlas z cest, na nichž není vidět nic zvláštního – výjma tuto vágnost, má však náboj vnitřní zkušennosti, kterou jsme schopni rozpoznat.

### Únik po čáře

Odtud se vrátíme k čáře, na niž se nám však nyní otevírá jiné hledisko než je to, které vycházelo ze srovnání fonetického a ideografického systému jazyka a z převratu časoprostorových souřadnic výtvarného a literárního jazyka.

Kaligram, který se otevřel prázdnotě, typogram, z něhož vyvřely zbytky značení, odhalily vnitřní zkušennost literárního jazyka s její vlastní hranicí. Je to mezní zkušennost, která otevírá stále a znovu prostor novému začátku.

<sup>5</sup> Charles Sanders Peirce (1839–1914) dochází ve své sémiotice (která je podobná jako Saussurův *Kurs* hypotézou jeho žáků) k elementárnímu značení v pojmu ikonou. Čára tužkou je tu uvedena jako příklad reprezentace bez objektu – reprezentuje-li ovšem geometrickou přímku.

Stojíme ale nyní na čáře, s níž všechno je už zde.

Ve stati „Okamžik, Newman“ mluví F. Lyotard o Newmanově plátně, které „staví proti příběhům svou výtvarnou nahotu. Všechno je zde, rozměry, barvy, čáry, ale bez narážek“ (Lyotard 2001, 111). Komentátor stojí před problémem: lze ještě říci něco, co by již nebylo dáno? A naráží tak na dvojitý pohled Duchampova *Velkého skla-Nevěsty* (ještě ne srovnatelného s *Čekáním na Godota*) a *Jsou-li dány* (už ne-zmizelá Albertina, událost ženství, kterou nelze postihnout v čase mužského pohledu).

Tedy: co říci tam, kde je pocítování okamžiku okamžitě? Stojíme před pocity, které mají jméno „vznešeno“ (vycházejí z počítku) a kde už není co „stravovat“ (protože konzumovatelný je pouze smysl), je to „něco, nevím co“, které vyvolává překvapení.

U Duchampa má dílo jako celek velkou temporální vazbu příliš brzy, příliš pozdě, zatímco karteziánská „slávat“ usilovala o „náležitost“ (Lyotard 2001, 112).

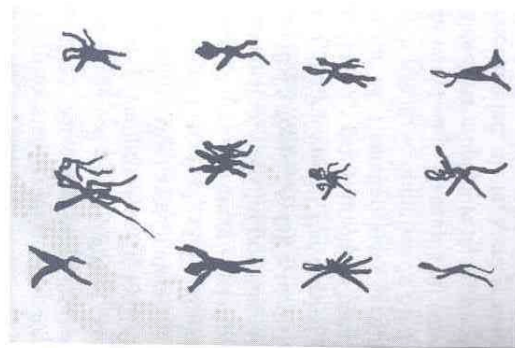
Lyotard nám ukazuje, jak Duchampovo dílo drží ještě triadický prostor, zatímco Newman převádí modus prostoru do modu času – do naléhavosti *zde a teď*, v níž není relevantní ani referent (to, o čem obraz „mluví“), ani adresant (jeho „autor“), „a to ani negativně, ani jako odkaz k nemožné přítomnosti.“ Cituji dále Lyotarda:

Tato „pragmatická“ orientace má bližší k etice než k jakékoli estetice či poetice. Newman usiluje dát barvě, linii, rytmu sílu závaznosti v situaci tvář v tvář, v druhé osobě, jejímž modelem nemůže být: *podívej na toto (tam), nýbrž hle, to jsem já, anebo ještě lépe: proslouchej mě*. Neboť povinnost je mnohem spíše modus času než modus prostoru a jejím orgánem je ucho spíše než oko. Newman tedy dovádí do konce popření onoho rozlišování, které zavedl Lessing v *Laokoontovi*, popření, jež bylo hlavním tématem výzkumů avantgardy po Delaunayovi anebo Malevičovi.

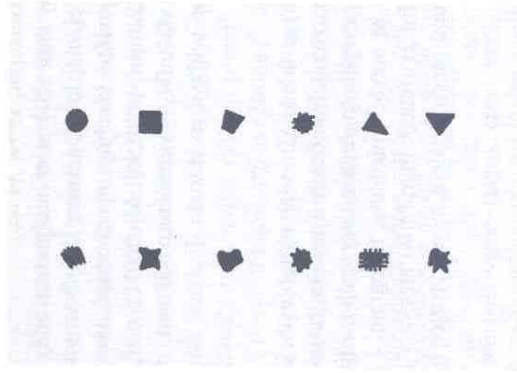
Řada pokusů experimentální poezie šedesátých let měla v rámci úniku z dominantních systémů vytvářet z mrtvých slov, lhostejných nástrojů bez života, živou buňku a dobývat z ní energii: otevřít slovo nikoli pro subjektivní výpověď, ale pro tělesnost, která tuto energii produkuje.

Bernard Heidsieck píše:

Báseň jako křik a báseň vržená nesou a mají v sobě fyzický, ještě hrubý a čerstvý prvek těla. ... Tento prvek je nabitý tíží a elektrickou buněčnou tkání, která její počala. Toho termého místa inkubace. Aby pak vyšly přiskrcené, bolestné, neodolatelně nesené dechem, který je sám doháněn na hranice svých možností. A tak je to tato hmota v cítěch, roztrhaná, živá, co temně proniká a nese se prostorem: drobty a beztvárně a nezvratitelně odráží života, které by slova nemohla a nemohou postihnout (Heidsieck 1967, 124).



Obr. 3: Henri Michaux: *Mouvements, Konverzace* (1951)



Obr. 4: Wassily Kandinsky: příklady forem bodu (*Linie, bod, plocha* 1926, č. 2000)

V situaci, kdy podle Henri Chopina zmizelo zobrazování a vznikají nové jazyky promlouvající ke všem smyslům, je od umění neodmyslitelná přítomnost, která bude oživena. Konkrétní poezie měla skoncovat se symbolem, s mýtem. S tajemstvím. Skončit s narázkami. Vytvořit novou, aktivní krásu – nikoli pro kontemplaci. Šlo o jasnozřivější intelektuální práci pro jasnozřivější intuici. Živit impuls, Pound, zaznamenává si Pignatari (D. Pignatari 1967, 77).

A dochází zde také na průzkumy čáry. Josef Honys píše v polovině šedesátých let v *Manifestu čáry* (v dopisu ze 14. 12. 1966, publikovaném v *Letu let* J. Hiršala a B. Grögerové, 1994):

Proč právě čára a její osvobození? V našem povědomí figuruje čára převážně jako obrys viděných tvarů a takto determinována nemůže nikdy vyjádřit plně samu sebe. V praxi půjde o jistou podobu s grafy, které bude možno umísťovat třebaš v prostorové síti ze strun, napjatých na kovové kosíře. Čára pak bude tvořena předem zvoleným předpisem, experimentálně, třebaš profuzováním barevných štěrů.

A připojuje nácty. Cituji:

Vypadá to tak, že na čívrkách papíru s různými skvrnami jsou vedeny automatické čáry, z nichž jsou pak vybírány ty, které dávají mnohoobsažné obrazce. Orientovány jsou jedním, dvěma, případně čtyřmi směry a jsou také tak doplňovány texty, hesly, substantivy, které mají působit jako katalyzátory a usměrňující prvky pro vjem. Metoda prolnutí čar je tu nahrazována tím, že při kresbě se pokud možno hotový tvar nevznímá. V některých případech je použito dvou nenásilných barevných tónů. Barevnost je popřena v této fázi záměrně. V plánované fázi hry na čáru ... je stanoven počáteční bod čáry vrhem mince na sklo, čára má být barevná, může mít různou tloušťku a má působit výhradně v prolnutí několika skel spoluhráčů.

Charakterem všeho toho počínání je jedna vlastnost odchýlná od řady předechozích úsilí minulosti. Zatímco většina z nich (expressionisté, kubisté a jiní) deformovali jakousi předem známou skutečnost, aby dosáhli estetického účinku, zde z plochy, nebo prostoru, o němž předpokládáme, že je plný-těhotný čarou (základním elementem), experimentálně vybíráme některou, abychom našli skutečnost osvobozenou od konvence.

Mne na tom zaujalo, že tu nejde o lečjakou průhlednost (skla, ve kterém je uvězněna Duchampova svlékaná nevěsta), ale že čáry, linie tu vytvářejí zvláštní typ obřížně reprodukovatelného místa: čára je tu právě spíše stopou v prázdnu než částí nějaké prostorovosti. Jak jsem navrhl výše, mohli bychom odtud uvažovat o tom, co se otevírá průchodům typu Foucaultových heterotopií, které začínají fungovat až ve chvíli, kdy se člověk dostane do absolutní roztrž-

ky s tradičním časem (Foucault 1996, 81). Objevují se tu pak skutečnosti, které nejsou ani fikčními světy, nejsou ani utopické, ani exotické. Žádné romantismy. Jen banalita, banalita sama.

Ale to už jsem se dostala – při pokusech ukázat na výměny mezi literární temporalitou a výtvarným prostorem – k tématu, které ponechávám otevřené pro diskusi. Mým původním záměrem bylo poukázat především na to, jak útvary jako kaligram a typogram uvedly do pohybu vztahy mezi fonetickým a ideografickým systémem jazyka a že tento pohyb patřil možná k impulsům, které v průběhu avantgard vytvořily podmínky postmodernímu myšlení.

Nakonec bych však ještě připojila tabulku, kterou v roce 1964 vypracoval Pierre Garnier, autor pojmu *spaciální poezie*, v níž srovnává surrealismus s prostorovým uměním:

Co je prostorové umění?

(pokus o zobrazení srovnávající surrealismus z první poloviny tohoto století a umění prostorové)

surrealismus	prostorové umění
<i>Bytí</i>	<i>Záclání</i>
<i>Podvědomí</i>	<i>Materiál</i>
<i>Automatické písmo</i>	<i>Estetická a kosmická informace</i>
<i>Obraz</i>	<i>Energie</i>
<i>Jazyk jako nástroj</i>	<i>Jazyk jako materiál</i>
<i>Jazyk jako výraz podvědomí</i>	<i>Jazyk znamenávající lidské a vesmírné proměny</i>
<i>Vynášení obrazů</i>	<i>Napětí mezi materiálem slov</i>
<i>Zázračno, fantastično</i>	<i>Svět, jaký je</i>
<i>Instinkti, Vítalnost</i>	<i>Vesmírná energie</i>
<i>Rozrušování skutečného</i>	<i>Spolupráce se skutečným</i>
<i>Tvorba jako akce</i>	<i>Tvorba jako funkce</i>
<i>Patetičnost, navíťva, sentimentálna</i>	<i>Hmatovost, citlivost, jasnost</i>
<i>Dojímavost</i>	<i>Hybnost</i>
<i>Automatické písmo</i>	<i>Akumulavení</i>
<i>Báseň se rovná svým obrazům</i>	<i>Báseň se rovná svému jazyku</i>
<i>Vyjádřuje se v rámci historie jedince a společnosti</i>	<i>Překračuje rámeček historie jedince a společnosti</i>
<i>Zakořeněnost</i>	<i>Výmanění z národních jazyků</i>
<i>Překlad</i>	<i>Předání</i>
<i>Člověk se ukazuje člověku</i>	<i>Vesmír-prostřednictvím mozku a majetek všeho a všech se ukazuje vesmíru</i>
<i>Automatismus</i>	<i>Zkušenost</i>
<i>Reflexy</i>	<i>Vibrace</i>



*Mesianismus básníka*  
*Jazyk jako exprese*

*Podvědomí*  
*Šílená láska*

*Svoboda*

(Garnier 1967, 104–105)

*Rovnost básníka a čtenáře*

*Molekulární jazyk*

*Proměnlivý*

*Jazyk jako signál*

*Nepředvídatelnost*

*Kosmická láska*

*Zařetí a vzdálenost*

*Svoboda*

## Literatura

- Bellour, Raymond. Introduction. In *Œuvres complètes* I. Paris, 1998, s. XI–LXXII.
- Blanchot, Maurice. *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Tours, 1999.
- Fenollosa, Ernest Francisco. *Čínský písemný znak jako básnické médium*. Přel. M. Pokorný. Praha, 2005.
- Foucault, Michel. *Toto není jeťjaka*. Přel. M. Marcelli. Bratislava, 1994.
- Foucault, Michel. O jiných prostorech. In *Myslení vnějšku*. Přel. P. Soukup. Praha, 1996.
- Garnier, Pierre. Co je prostorové umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*. Přel. D. Plichta. Praha, 1967.
- Heidsieck, Bernard. Báseň jako křik. In *Slovo, akce, písmo, hlas*, cit. vydání.
- Honyš, Josef. Nekomutativní poezie. Hra na čáru. In *Vrh kostek*. Praha, 1993.
- Chopin, Henri. Zrození nového umění. In *Slovo, písmo, akce, hlas*, cit. vydání.
- Kandinsky, Wassily. *Bod, linie, plocha*. Přel. A. Pelánová. Praha, 2000.
- Král, Oldřich. Doslov. In Fenollosa, Ernest Francisco. *Čínský písemný znak jako básnické médium*, cit. vydání.
- Lyotard, François. *Putování a jiné eseje*. Přel. M. Petříček. Praha, 2001.
- Lyotard, François. *Co malovat? Adami, Arakawa, Buren*. Přel. L. Mikulová, M. Pašéta. Bratislava, 2000.
- Michaux, Henri. *Œuvres complètes* I, II. Ed. Raymond Bellour – Ysé Tran. Paris, 1998, 2001.
- Michaux, Henri. *Idéogrammes en Chine*. Montpellier, 1975.
- Michaux, Henri. *Mouvements*. Paris, 1951.
- Michaux, Henri. *Jisý Plume*. Přel. P. Ouředník. Praha, 1995.
- Michaux, Henri. *Prostor uvnitř*. Přel. V. Jamek. Praha, 2000.
- Neubauer, Zdeněk. *O Sněhurce aneb cesta za smyslem bytí*. Praha, 2004.
- Petříček, Miroslav. „Hranice a limity textu“. *Česká literatura*, 2004, 52, č. 4.
- Saussure, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Přel. F. Čermák. Praha, 1989.
- Vlašín, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. Praha, 1977.
- Vrh kostek*. Praha, 1990.

## Fragments of writing: a calligram, a typogram, a line

The 20th century avant-garde literature has renovated the link between a script and an image, thus going to meet the situation of language, in which a sign emancipates and ceases to be a mere representative of a voice. The avant-garde literature has undermined the idea of the script's linearity and offered literature new figurations in which the script enters a space and the emotions of the first acts of inscriptions revive within the frayed writing. In the context of the seeking of a new sense of a representation as such, a typogram and a calligram emerge as forms challenging a phonetic system and promoting ideographism (classification is of Ferdinand de Saussure), of which a Chinese script is an example. In the modern history of the calligram, the exhausted art of mimesis (as pointed out by M. Foucault), as well as new dangers to the "tamed" reading appear. The text is approached on its margins, in its residual elements. An elementary signification stands on the margin of alphabetism, residing in the transition of pictorial and alphabetical writing. This however is the expression of dynamism, of an event, of gesturing of a body, of the strikes of natural energy. The oeuvre of Henri Michauxe and Josef Honyš can be cited as examples of such a broken linearity of writing.