

Avantgardní hrabalovské pábení

— Petra James —

Tento text se zaměřuje na poetiku Bohumila Hrabala, jejímž prizmatem sleduje změny, kterými prošlo psaní po druhé světové válce, se zvláštní pozorností věnovanou technikám koláže a montáže. Cílem je nastínit, jak se tyto původně avantgardní techniky proměňují v poetice autorů po roce 1945, jak přispívají k narušení tradičního vyprávění se zvláštním důrazem na fragmentární modus jazyka zakotveného v topografii města. Proto se soustředíme na „urbánní“ čtení textů, jejichž struktura ve formě mřížky dekonstruuje typografii a kontinuitu klasického vyprávění. Interpretace se opírá především o literární koláže Bohumila Hrabala, zejména o koláž *Toto město je ve společné péči obyvatel* z roku 1967, experimenty Williama S. Burroughse a Briona Gysina s technikou *cut-upu* z konce padesátých let a o literární montáže Clauda Simona ze začátku let sedmdesátých *Slepý Orion* (*Orion aveugle*, 1970) a *Vodivá tělesa* (*Les Corps conducteurs*, 1971), přepracování a rozšíření *Slepého Oriona*.

Analýza forem koláže a montáže ve druhé polovině 20. století musí vzít v úvahu význam druhé světové války a holokaustu. Obě události jsou totiž přímo spojeny s krizí klasické mimesis, která charakterizuje

poválečné umění. V rozhovoru nazvaném „A proč ještě něco vymýšlet?“ zdůrazňuje Claude Simon velmi jasně, jak je pro něj tato spojitost zásadní:

Jestliže surrealismus se zrodil z první světové války, to, co se odehrálo po slední válce, je spojené s Osvětímí. Mám pocit, že se na to zapomíná až příliš často, když se mluví o „Novém románu“. To není jen tak, že Nathalie Sarrautová napsala Věk podezírání, Barthes Nulový stupeň rukopisu, že umělci jako Tapiès nebo Dubuffet vyšli z graffiti, z povrchu zdi, nebo že Louise Nevelsonová vytvořila sochy z trosek a odpadu. Všechny ideologie se samy diskvalifikovaly a humanismus byl mrtev. [...] Zkusme se vrátit k primordiálnímu, k základnímu, k látce, k věcem. Jako příklad: Ponge.

(Simon 1989: 5)

Tento Simonův výrok pochází z roku 1989. Explicitní narážky na historické události se u tohoto francouzského autora objevují postupně, ale je nepopiratelné, že jeho literární dílo je událostmi spojenými s druhou světovou válkou výrazně ovlivněno, stejně jako dílo Bohumíla Hrabala či Williama S. Burroughse. Způsob, jak se s těmito podněty vyrovnávají, je u každého odlišný. Jejich reakcím je však společné hluboké zpochybnění jazyka a vyprávění.

Všem zmíněným autorům je také společný zájem o umělecké proudy, které nějakým způsobem domýšlejí estetickou marginalitu a okraj. Na konci padesátých let je takovým směrem *pop art*, který do svého výrazu začleňuje esteticky okrajové žánry, jako je komiks nebo reklama. Navíc se zajímá o předměty neumělecké, dokonce o odpady vytvořené moderní civilizací.

Forma mřížky

Technika *cut-up*, založená na Tzarově a Duchampově dadaistické estetice a postupně rozvíjená Williamem S. Burroughsem a jeho přítelem výtvarníkem a spisovatelem Brionem Gysinem od roku 1959 představuje extrémní případ zpochybnění klasické mimesis. Právě zkušenost druhé světové války umožňuje pochopit radikální prudkost, kterou *cut-up* útočí na text. Jak Burroughs uvádí v knize *Třetí mysl* (1978), která programově shrnuje společné experimenty obou umělců s touto technikou, její princip je úzce spojen se soudobým městským prostředím, které svou složitostí upravuje způsob vidění a vnímání okolní reality:

Novinář: Myslíte si, že je možné naučit publikum vnímavosti k technice *cut-upu*?

Burroughs: Samozřejmě, protože *cut-up* jen zdůrazňuje psychický a smyslový proces, ke kterému tak jako tak dochází. Někdo čte například noviny a jeho oči sledují sloupek správným aristotelským způsobem: pouze jednu myšlenku a jednu větu najednou. Podvědomě ale čte sloupek napravo i nalevo a vnímá osobu, která sedí vedle něj. A to je *cut-up*. Já jsem seděl v bistru v New Yorku a dával jsem si své obvyklé koblihy a kafe. A říkal jsem si, že člověk je v New Yorku takový stísněný, jako by lidé žili v krabicích. A podíval jsem se z okna ven a tam jsem uviděl stát parádní velký vysokozdvizný vozík. A to je *cut-up* – juxtapozice toho, co se děje venku, a toho, na co myslíte. Tohle vždycky dělám, když jdu po ulici. Řeknu si: když jsem došel až tam, přemýšlel jsem o tomhle, a když se vrátím domů, všechno si to napíšu. Něco z toho pak použiju a něco ne. Mám doslova tisíce stránek nezpracovaných poznámek. A taky si vedu deník. Je to jistý druh cestování v čase. (Burroughs 1979: 4–5)

V katalogu *Ports of Entry* (1996) vydaném u příležitosti výstavy koláže Williama Burroughse v Los Angeles zdůrazňuje kurátor County Museum of Art Robert Sobieszek, že forma mřížky, často používaná Burroughsem, je plně v souladu s uměleckými tendencemi padesátých a šedesátých let: „*Scrapbook* – kniha výstřížků – byla pro Burroughse nejen způsobem, jak systematizovat svoje experimenty, ale jeho použití mřížkové struktury ve scrapbooku ještě posílilo tendenci k dekonstrukci textu a obrazu, tendenci, která byla rozšířená i u konceptuálních umělců té doby. Už na konci padesátých let začal Robert Rauschenberg svoji sérii *combine paintings*, jako například *Factum I* (1957), ve které jsou do sloupců a mřížek velmi volně uspořádány listy z kalendáře, obrázky krajiny, novinové fotografie nejrůznějších neštěstí, portréty a malované gestické znaky. V šedesátých letech se rozšiřuje trend používání mřížky jako vizuální opěry umění, ale i informací [...]“ (Sobieszek 1996: 47).

Pop art, či přesněji *neo-dada*, zosobněné zejména dílem Roberta Rauschenberga, přímo navazuje na anarchistickou dimenzi avantgardní, zejména dadaistické estetiky. Rauschenbergovo dílo našlo odezvu v díle všech autorů, na které se zaměřujeme, a proto se mu budeme věnovat podrobněji. William Burroughs používá mřížku zejména jako nástroj ke znemožnění lineární četby, a tím pádem i k rozrušení klasického vyprávění. Ale formát mřížky umožňuje i vyjádření jiného vztahu mezi uměním a realitou. Robert Rauschenberg integruje mřížku do

svých pláten již v *Red Paintings* z padesátých let. To hlavní, co ho v té době zajímá, je zrušení rámu, který odděluje umělecké dílo od života, jak sám vysvětluje: „Malování má vztah jak k umění, tak k životu. Ani jedno se nedá vyrobit. (Já se snažím pohybovat v prostoru mezi nimi.)“ (Rose 2002: 3). Rozborem funkcí mřížky se zabývá také historička moderního umění Rosalinda Kraussová ve svém stěžejním díle *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths* (Originalita avantgardy a jiné modernistické mýty, 1985). U Rauschenberga tak slouží mřížka ve své odstředivé funkci (podle termínu používaného Kraussovou) k překonání vzdálenosti, která odděluje umění a život: „Díky mřížce se umělecké dílo představuje jako pouhý fragment, jako malý kousek libovolně vystřižený z mnohem většího celku. Mřížka nahlížená z této perspektivy postupuje od uměleckého díla směrem ven a nutí nás přihlédnout ke světu, který přesahuje jeho rám“ (Krauss 1993: 102).

Sedmdesátá léta představují u Clauda Simona nejexperimentálnější období spojené s teoretickou fází *nového románu* a ohlášené *Slepým Orionem* a *Vodivými tělesy*.¹ V těchto textech se jedná o radikální textovou montáž, která k sobě volně řadí pasáže popisující postup neurčitě, nemocné postavy ulicemi New Yorku a encyklopedické popisy amerického kontinentu, odkazy na jeho objevení Evropany a na koloniální minulost. Claude Simon navíc v několika rozhovorech uvedl, že byl inspirován k napsání *Slepého Oriona* určitými charakteristikami Rauschenbergova díla *Charlene* z roku 1954. V chaotickém nepořádku města je jediným principem, který řídí a harmonizuje *Charlene*, geometrické uspořádání plátna. To je rozděleno do obdélníků různých velikostí, které organizují chaos heteroklitních, různorodých předmětů. Je to bezpochyby toto vzrušující napětí mezi řádem a nepořádkem, které inspirovalo Simona k použití formy šachovnice v jeho „městských“ montážích. Tento model vytváří mřížku hlavních os New Yorku a zároveň strukturu knihy, která je protkána popisy čtených předmětů geometrických forem. Rauschenbergovo plátno tedy Simona neinspiruje slovy nebo tématy, ale organizací fragmentů do nejruznějších forem a struktur (Duverlie 1981: 204). Výtvarné montáže doprovázející *Slepého Oriona* byly vybrány ze stejného důvodu – mřížka je jejich dominantním znakem. Montáž Louise Nevelsonové *Katedrála nebes* (1958) je „meditací nad architektonickým prostorem“ (Krauss 1993: 102), v montáži *Depository* (1961) od Georga Brechta je prostor

1 Do Simonova experimentálního období patří dále texty *Triptyque* (Triptych) z roku 1973 a *Leçon des choses* (Lekce věci) z roku 1975.

uspořádán do pravoúhlých přihrádek – logická posloupnost vyprávění je tak narušena a Simon ji nahrazuje logikou výtvarnou či formální. Koherence textu je zajišťována pouze asociacemi, které spojují analogické formy a struktury. Jak poznamenává Kraussová, struktura mřížky se podílí na vytvoření anti-vyprávění narušováním klasických typografických konvencí a logického a plynulého rozvíjení vyprávění: „Prohloubená zkušenost s formou mřížky umožňuje odhalit jeden z nejdůležitějších aspektů modernistické tvorby: její schopnost sloužit jako paradigma nebo model anti-vývoje, anti-vyprávění a anti-příběhu“ (ibid.: 108).

Zdá se, že čas se v literární koláži Bohumila Hrabala *Toto město je ve společné péči obyvatel* zastavil, stejně jako orloj na jedné z fotografií Miroslava Peterky. V tomto ustrnulém čase je text zacyklený do sebe a končí stejně absurdní větou, kterou začal a která představuje jistý druh anti-vyprávění, jež převrací tradiční koncepci příběhu: „Má nevlastního otce, který žije s matkou na severu“ (Hrabal 2006: 11, 96). Text nenabízí žádný vývoj, což ještě přispívá k pocitu uzavřenosti v začarovaném kruhu, který je patrný z Peterkových fotografií. Simon a Hrabal nejdou v dekonstrukci signifikativní funkce řeči nikdy tak daleko jako představitelé experimentální poezie, například Burroughs a Gysin. Text je u Simona a u Hrabala vždy nositelem smyslu, i když je tento smysl častokrát zpochybňován a jeho jednoznačná interpretace je ustavičně vyvracena.

Poetika rozpadající se ulice aneb *pop art* po česku

Hrabalův zájem o *pop art* pramení částečně z faktu, že *pop art* ve druhé polovině 20. století nově aktualizuje formu koláže a její nejrůznější funkce. Zároveň souvisí s Hrabalovou dlouhodobou oblibou městského folkloru, oblíbeného již historickou avantgardou a také členy Skupiny 42, jejíž poetikou se Hrabal inspiroval. Zájem o *pop art* je tedy dalším důkazem Hrabalova zájmu o okraj, o okrajové jevy. Je třeba zdůraznit, že odkazy na *pop art* se v Hrabalových textech vyskytují s větší pravidelností až v devadesátých letech, ale zmínky nalezeme již v předchozích obdobích, zejména v souboru textů *Morytáty a legendy* (1968). V textu „Legenda o Lamertzových jehlách“ je formou textové montáže konfrontována úvaha o soudobém americkém umění s popisem stavu pražských ulic a komický efekt literární koláže *Toto město je ve společné péči obyvatel* je založen na stejném principu –

politováníhodný stav pražských budov dokumentovaný fotografiemi Miroslava Peterky je srovnáván s postupy uplatňovanými v *pop artu*, které jsou založeny na práci s fragmenty věcí každodenní potřeby. Bohumil Hrabal a Miroslav Peterka nás zvou na procházku pražskými ulicemi, při které Peterka nabízí fotografickou reportáž doprovázející Hrabalův text, vytvořený na základě pěti různorodých textů. Autor je vyjmenovává a vysvětluje, že je „text sestaven volně podle *Attribute der Heiligen, Pražských tajností* od Pop. Biliánové, *Mysterium der Schachkunst*, vyšetřovacích soudních spisů a hovorů z ulice“ (Hrabal 2006: 9). Hrabal v předmluvě k textu upřesňuje, že právě moderní umění, jehož nejnovější manifestací od konce padesátých let je právě *pop art*, ho inspirovalo k fragmentární formě jeho literární koláže. Nabízí genealogický přehled vývoje moderního umění „založeného na asociačním řetězení heteroklitních prvků“ (Galmiche 2004: 21). Tato genealogie zahrnuje podle Hrabala Rimbauda, Lautréamonta, Duchampovy ready-mades a Schwittersovy koláže. Hrabal zmiňuje právě i Rauschenbergovy performance a znovu spojuje *pop art* s popisem pražských ulic: „A je-li takový cizinec i znalcem *pop artu*, klidně může vidět Roberta Rauschenberga, kterak se projíždí pražskými ulicemi na kolečkových bruslích kolem hromad veteše a šrotu a harabouzí, zrovna tak jako doma ve svém newyorském bytě“ (Hrabal 2006: 7). Kritický rozměr tohoto nečekaného spojení je evidentní a objektivní náhoda surrealistů nachází v pražské realitě šedesátých let překvapivou aktualizaci:

[...] těmito ulicemi lze kráčet a být oslněn krásnou představou, že všechny ismy si právě tady daly dostaveníčko a že všechny ty montáže, koláže a asambláže, které se na ulice dostaly nepořádkem a nedbalostí a opomenutím, lze považovat za objektivní náhodu, která je schopna vyvolat simultánní báseň. (ibid.)

S poněkud hořkou ironií Hrabal píše, že cizinec přijíždějící do Prahy může pozorovat a pochopit všechny vývojové fáze moderního umění podrobným studiem ubohého stavu budov na hlavní třídě. V Hrabalově literární koláži se nám tak nabízí obraz chátrající modernity zbavené svého pokrokového optimismu dvacátých let, jak se projevuje například v poetismu. Text je tak zároveň poctou modernímu umění a konstatováním jeho úpadku. Hrabal přizpůsobuje *pop art* lokálnímu kontextu a kritický vztah ke konzumní společnosti, charakteristický pro některé představitele západního *pop artu*, je tu nahrazen

nelichotivým komentářem situace v zemi. Tento ironický a humoristický odstup je typický i pro vztah jiných českých umělců k *pop artu*, ať už v jejich reakci převažuje pobavení, či důraz na neautentický charakter *pop artu* v dobovém českém kontextu (Grögerová – Hiršal 2007: 644).²

Encyklopedický jazyk města a historická paměť

První četba různorodých vět a slov, jejichž jednotlivé části do sebe v Hrabalově koláži prudce narážejí, může být stejně matoucí jako první seznámení s texty vzešlými z experimentů *cut-upu* Briona Gysina a Williama Burroughse. Přesto v koláži a doprovodných fotografiích můžeme nalézt nejrůznější *konceptuální* příběhy. Minulost a přítomnost se setkávají na zdech budov ve formě štítů a nápisů. Například na jedné Peterkově fotografii je nápis „Kolej u dominikánů“ umístěný hned nad nápisem „Státní výzkumný ústav tepelné techniky“. Plynulé, chronologické vyprávění je nahrazeno náhodným setkáním, jednoduchá juxtapozice dvou prvků stačí k „vyprávění“ historie náboženských řádů v Československu za totalitního režimu, jejichž majetek byl zabaven státem, který do nich často přemístil svoje vlastní instituce. Přestože Hrabal i Peterka používají fragmentární formu, snaží se zrekonstruovat roztržštěnou celistvost historického diskurzu. Na rozdíl od *cut-upu* se Hrabalovy koláže vyhýbají úplné fragmentarizaci reality – rekonstrukce celku, byť i jen částečná, se zdá být možná.

Pročítáme-li Hrabalovy texty, ve kterých se autor vyslovuje k svému vztahu k umění, zjišťujeme, že ve většině případů spojuje úvahy estetické s historickou reflexí. V textu „Jezdil jsem světem nadarmo?“ (1964) zmiňuje například Chagallův obraz *A ma femme* (Mé ženě, 1933–1944), po jehož popisu okamžitě následuje zmínka tragického osudu východoevropských Židů. A když vzpomíná na svou návštěvu galerií Západního Berlína, popisuje i kopec Teufelsberg vytvořený uměle ze sutin berlínských domů zničených při bombardování druhé světové války:

2 Bohumila Grögerová zmiňuje v knize *Let let* (1993) happening uspořádaný v pražském klubu Reduta 5. dubna 1966. (Jedná se o první oficiální český happening zaštitěný kulturní institucí. „Divoké“ happeniny byly organizovány mnohem dříve, již od čtyřicátých let 20. století.) Podle Grögerové bylo vyznění večera spíše rozpačité a diváci se nezdáli být zvláště osloveni touto novou formou umělecké tvorby. Reakce nejrůznějších účastníků této akce se však různí. Například literární historik Jindřich Toman, který se večera také zúčastnil, nám v rozhovoru na konferenci sdělil, že u něj i u jiných účastníků vyvolala performance zájem a pobavení.

V Berlíně je taky kopeček a na jeho vrcholu hvězdárna, odkud, když napadne sníh, tak sáňkuje spousta dětí. Budete se ale na ten kopeček dívat jinak, když víte, že ten kopec jsou navezené zbytky ulic a domů po náletech z druhé války. Tedy nejen kopec cihel a omítky, ale i lidských kostí, vzdechů a nářků, zrovna tak jako stadión pro sto tisíc lidí v Lipsku i ve Varšavě. Stadión vojska polskiego, na kterém – zatímco ústa křičí gól – nohy podupávají na zdech a kostech nářku lidí, kterým Němci rozbili Varšavu, a hlavně ghetto, z něhož zůstal jen jediný baráček.

(Hrabal 1995: 47)³

Hrabal tak staví vedle sebe umění a válečná traumata. V jeho perspektivě má tedy umění po druhé světové válce odpovídat výzvám dějin a musí být schopno reflektovat svoje ruiny. Koláž se zdá být vhodnou formou k vyjádření eticky problematického vztahu mezi moderním uměním a realitou.

Stejně jako v *cut-upu* nebo v Hrabalových kolážích, i u Clauda Simona se lineární vyprávění tříští typografickým uspořádáním. V textu *Vodivých těles* cituje Simon z encyklopedie informace o Americe, zmiňuje její uspořádání ve třech paralelních sloupcích a uvádí, že pokud člověk pracuje s encyklopedií, je třeba jí listovat a někdy se vrátit na předchozí stránky, abychom našli hledané údaje. Simon zde vlastně předkládá klíč k četbě svého textu. Takto popisuje staveniště v New Yorku, kde vznikají nové mrakodrapy:

Nad ním, [...] na velké tabuli je dlouhý seznam čtených firem, které spolupracují na výstavbě budovy [...] Jejich specializace jsou napsané malým černým písmem. Každému odpovídá jedno nebo více jmen napsaných tučně. Jména mají nejrůznější nádech: středomořský, anglosaský nebo středoevropský: MINELLI & FALK, BRONSTEIN, MAC ALLISTER, SANCHEZ LA TORRE, S. STEPHANOPULOS, HUTCHINSON, O'HIGGINS, WURTZ, ALVAREZ & SILVA, KOLAKOVSKI, atd.

(Simon 1971: 31–32)

Na základě popisu jednoho informačního nápisu představuje Simon ve zkratce historii amerického přistěhovalectví. A jestli přijmeme nabízený způsob čtení, jméno Sanchez La Torre nás přivede zpět na stranu 23

3 V Berlíně i v dalších německých městech existuje více takových kopců, ale Teufelsberg je v Berlíně nejvyšší a skrývá ve svých základech trosky nacistické univerzity, která byla postavena na Hitlerův příkaz.

Vodivých těles, kde jako v encyklopedii nalezneme následující informace: „vévoda z Torre, španělský maršál a politik“, což nám dává bližší informace o předcích jednoho ze stavbařů podílejících se na výstavbě. Lekce historie nabízená Simonem vrací čtenáře do doby prvních kolonizátorů amerického kontinentu a juxtapozice přítomnosti a minulosti vytváří útržkovitou encyklopedii historie města, stejně jako tomu je v Hrabalově literární koláži.

Nová definice vyprávění se tak skrývá možná právě v této fragmentární řeči města objeované Simonem, Hrabalem i Burroughsem a Gysinem v textech *cut-up*. Všichni nabízí „urbánní“ čtení, otevřené četným interpretacím a rozvíjející fantazii nabízenými možnostmi. Tento způsob zobrazování a vyprávění v analyzovaných kolážích a montážích můžeme označit jako *konceptuální mimesis* odpovídající potřebě vyjádřit v umění po druhé světové válce krizi civilizace způsobenou traumaty války. Forma koláže zároveň staví umělce před těžké dilema, hrozící strhnout je v každém okamžiku do estetického a etického nihilismu. S tímto nebezpečím se každý umělec vyrovnává jinak. *Cut-up* Burroughse a Gysina sází na divokou arbitrárnost, která má odrážet povahu moderní zkušenosti. Simon nachází cestu v rafinované formální hře, ve které se však postupně čím dál víc prosazuje i historická reflexe. Důraz na historickou paměť je však nejsilnější v Hrabalových kolážích spojujících umělecký i etický pohled. Historický rozměr zároveň zamezuje přílišnému ulpění na čisté formálních experimentech.

Prameny

BURROUGHS, William S. – GYSIN, Brion

1976 *Oeuvre croisée*, přel. Anne-Christine Taylor, Gérard-Georges Lemaire (Paris: Flammarion)

1979 *The Third Mind* (London: John Calder) [1978]

HRABAL, Bohumil

1968 *Morytáty a legendy* (Praha: Československý spisovatel)

1995 „Jezdíl jsem světem nadarmo?“ (Mladá fronta 11. ledna 1964), in idem: *Domácí úkoly*. Sebrané spisy Bohumila Hrabala 15, eds. Milan Jankovič, Václav Kadlec, Josef Zumr (Praha: Pražská imaginace), s. 46–49 [1964]

2006 *Toto město je ve společné péči obyvatel* (Praha/Litomyšl: Paseka) [1967]

ROSE, Bernice

2002 *Robert Rauschenberg* (Paris: Réunion des musées nationaux/Fondation Dina Vierny-Musée Maillol)

SIMON, Claude

1970 *Orion aveugle* (Genève: Albert Skira)

1971 *Les Corps conducteurs* (Paris: Minuit)

1989 „Et à quoi bon inventer?“ [rozhovor s Marianne Alphantovou], *Libération*, 31. 8., s. 5

2006 „La fiction mot à mot“, *Œuvres* (Paris: Gallimard) [1971]

Literatura

DUVERLIE, Claud

1981 „Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology“, in Randi Birn, Karen Gould (eds.): *Orion Blinded. Essays on Claude Simon* (Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press), s. 200–218

GALMICHE, Xavier

2004 „Du berceau au cercueil“, in Bohumil Hrabal: *Ballades sanglantes et légendes*, přel. Xavier Galmiche (Paris: L'Esprit des péninsules), s. 7–21

2006 „Koláž jako existenciální experiment“, in Annalisa Cosentino, Milan Jančovič, Josef Zumr (eds.): *Hrabaliana rediviva* (Praha: Filosofia), s. 65–71

GRÖGEROVÁ, Bohumila – HIRŠAL, Josef

2007 *Let let* (Praha: Torst) [1993]

KRAUSS, Rosalind

1993 *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, přel. Jean-Pierre Criqui (Paris: Macula) [1985]

ROTH, Susanna

1993 *Hlučná samota a hořké štěstí Bohumila Hrabala*, přel. Michael Špirit (Praha: Pražská imaginace) [1986]

SLAVÍČKOVÁ, Miloslava

2004 *Hrabalovy literární koláže* (Praha: Akropolis)

SOBIESZEK, Robert A. (ed.)

1996 *Ports of entry. William S. Burroughs and the arts* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art/Thames and Hudson)

Hrabal's avant-garde palavering

This text deals with the poetics of Bohumil Hrabal, using it as a starting point for an exploration of the changes that occurred in his writing after the Second World War, with particular attention given to the techniques of collage and montage. The aim is to seize the gradual modifications of these forms, originating from the historical avant-garde movement, in the period after 1945, as well as to analyze the ways in which these techniques disrupt traditional narrative forms. A new definition of narration may be found in the fragmentary urban language explored in the experimental texts of Claude Simon and Bohumil Hrabal as well as in *the cut-ups* of William Burroughs and Brion Gysin. We could call the form used in the analyzed collages and montages *conceptual mimesis*. It corresponds indeed to the need for expressing the crisis of civilisation caused by the traumas of the War and at the same time shows the ethically problematic relationship between art and reality during this period. This potential danger is dealt with in different ways by each artist. *The cut-ups* of Burroughs and Gysin choose a wild arbitrariness, reflecting, in their opinion, the nature of the experience of contemporary reality. Simon finds the answer in refined formal play, gradually tainted more and more with historical reflection. The emphasis on historical memory is the strongest in Hrabal's collages which are able to connect ethics and aesthetics. Moreover, the historical dimension of his experimental texts excludes too great a lingering on purely aesthetic questions.

Keywords

collage, montage, avant-garde, cultural memory, intermediality, experimental poetry