

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY

Pavel Knot

3. ročník – prezenční studium  
obor česká filologie – filmová věda

**Báseň-objekt v českém surrealismu**

Poem-object in Czech Surrealism

**Bakalářská diplomová práce**

Vedoucí práce: Mgr. Petr Komenda, Ph.D.

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury. Diplomová práce obsahuje 141206 znaků.

V Olomouci dne 5.5. 2010

Pavel Knot

## **Anotace**

Obsahem této diplomové práce je bližší seznámení se s problematikou vývoje poezie, která se dostává na pomezí vizuálního a verbálního výrazu. Tento typ poezie bude zohledněn v kontextu českého surrealismu a bude poukázáno na styčné body mezi surrealismem a vizuálními možnostmi poezie reprezentované dílem Jindřicha Štyrského a Jindřicha Heislera. Tato práce se analytickou metodou věnuje možnosti spojení obou médií v nově kombinovaném výrazovém plánu, kterým se u J. Štyrského stává zejména obrazová báseň; a u J. Heislera tato tendence vyvrcholí vznikem tzv. básně-objektu. Důležitým faktorem je nalezení podobností ve vývoji děl obou autorů a nalezení analogie jejich tvůrčích metod.

Další analýzy poukazují na aktualizaci výrazových možností poezie, o kterou se oba autoři pokoušeli. Chronologické řazení analýz zachycuje vývoj a rozměňňování literárních konvencí, ale i posuny kategorií v oblasti literární komunikace (aktualizace knižního artefaktu, přehodnocení vizuální kompozice textu, nové pojetí básníka).

Uvedený rozbor poukazuje na situaci obou autorů ve 20.- 40. letech, kdy se česká avantgarda pokoušela najít nové principy imaginace, ale i nové prostředky výrazu. V této práci poukážeme nejen na výrazové prostředky poezie, ale okrajově se dotkneme působení dalších faktorů, jakým je například vliv knihy jako artefaktu na celkové vyznění textu. Tato práce by měla být specifickým pohledem na okrajovou část literatury pracující s vizualitou textu, ale i hmotnou stránkou knihy.

### **Klíčová slova:**

Jindřich Štyrský, Jindřich Heisler, báseň-objekt, fotografická báseň, obrazová báseň.

## **Annotation**

Aim of this thesis is closer look on the problem of evolution of poetry, which is on the border of visual and verbal expression. This type of poetry will be related to the context of the Czech surrealism and points in common will be highlighted between the surrealism and visual capabilities of poetry represented by the works of Jindřich Štyrský and Jindřich Heisler. Using the analytical method, this thesis presents the possibilities of connection of both modes in new combined expression design, which is called "visual poem" in the work of J. Štyrský and in J. Heisler's work this purpose culminates by creation so-called poem-object. Important condition is the finding similarities of the development in the pieces of work of both authors and finding analogy of their creative methods.

Further analysis points actualization of expression abilities of poetry, which both authors intended. Chronological order of analysis captures the development and disintegration of literature conventions but even displacement of categories in the area of literature communication (up-to-dateness of literature artifact, reconsideration of text visual composition, new conception of poet).

Given study points out the situation of authors from the 20's to the 40's, when Czech avant-garde tried to find new principles of imagination and new meanings of expression. This thesis shows not only expression means of poetry, but even partial influence of other agents, for example influence of book as an artifact on the whole meaning of the text. This thesis should arrange peculiar look on the border part of the literature dealing with the visual text and material essence of the book.

### **Key words.**

Jindřich Štyrský, Jindřich Heisler, poem-object, fotografic poem, visual poem

# Obsah

1. Úvod.....	7
2. Teoretická východiska básnické obraznosti .....	9
2. 1 Pozice literárního a vizuálního artefaktu .....	10
2.2 Problematika „dvojího“ literárního artefaktu .....	11
2.3 Povaha literárního artefaktu .....	13
2. 4 Možnosti čtení: vizuální a literární .....	15
2.5 Vyčlenění objektu z reality – vznik objektu-artefaktu.....	16
2.6 Možnosti iniciace básnického obrazu – obrazné myšlení .....	17
2.7 Specifické kódování básnické obraznosti .....	18
2. 8 Referenční specifikum básně-objektu .....	19
2. 9 Jazykové objekty .....	20
3. Jindřich Štyrský.....	22
3. 1 Nové pojetí „ básníka“ .....	23
3. 2 Umělecké dílo jako cílevědomá práce intelektu – analytická kompozice .....	24
3.3 Zdůraznění smyslové podstaty uměleckého díla.....	25
3.4 Referenční možnosti snu a možnosti jeho formálního vyjádření.....	26
3. 5 Obrazové básně Jindřicha Štyrského .....	29
3.6 Písmo jako téma (nikoli výrazový prostředek) .....	32
4. Jindřich Heisler .....	34
4.1 Možnosti Heislerovy české inspirace.....	34
4. 2 Raná poezie Jindřicha Heislera .....	35
4. 3 Z kasemat spánku.....	38
4.3.1 Analýza cyklu Z kasemat spánku .....	38
4.4 Život začíná ve čtyřiceti .....	45
4.5 Heislerovy objekty .....	46
4.6 Přístup Jindřicha Heislera k básnickému slovu.....	48
4. 7 Smyslová analýza díla Jindřicha Heislera.....	48
4. 8 Heislerovy básně-objekty .....	51
4.8.1 Literární kompozice Knih-básní-objektů .....	53
4.8.2 Analýza Knih-objektů-básní Jindřicha Heislera.....	54
4.8.3 Kniha-objekt-báseň pro André Bretona.....	54
4.8.4 Kniha-objekt-báseň pro Toyen .....	56

4.8.5 Kaligramatická kompozice Kniha-objekt-báseň pro Benjamina Peréta, 1950..	58
5. Závěr .....	61

# 1. Úvod

„Slovo jakožto surrealistický objekt ztrácí svou koktavost dobře, či špatně klepajícího políčku na konci verše a stává se jedinečnou substitucí konkrétní reality. Přemísťujíce slova, přemísťujeme objekty.“<sup>1</sup>

Jednou z důležitých kapitol ve vývoji české poezie, která se jako jedna z mála dočkala i mezinárodního ohlasu, je etapa předválečného surrealismu, jehož hlavní představitelé udržovali styky nejen se svými francouzskými kolegy, ale povedlo se jim vlastní práci zahrnout do širšího evropského povědomí - zejména díky překladům vlastní tvorby nejen do francouzštiny, ale také skrze využití neverbálního výrazu jejich poezie, který jí poskytl mezinárodní srozumitelnost. Z této linie surrealistické poezie vyčnívají svým dílem zejména dva autoři, kteří se pokoušeli o rozšíření výrazových prostředků poezie směrem k výtvarnému umění. Oba experimentátoři, Jindřich Štyrský i Jindřich Heisler, vytvořili nesmazatelnou stopu nejen v dějinách surrealismu, ale byli také schopni rozrušit literární i výtvarnou konvenci.

Než předložíme následující analýzy poetik obou autorů, je třeba si uvědomit, že jejich přístup ke slovu a obrazu nebyl rozhodně jednotný. K poezii přistupují z různých pozic i kvůli osobním pohnutkům, jež měly osobitý charakter, ke kterému se dále dostaneme. Vnímání literárnosti a vizuality rozhodně není společným východiskem J. Štyrského a J. Heislera. Jejich pozice byly odlišné. Štyrský se v počátcích své tvorby profiloval jako malíř, zatímco Heisler začínal jako básník. Pokud jsme si tohoto úzu vědomi, bude zajímavé sledovat, jak se od něj jednotlivé metody a výrazové prostředky odlišují, což bude i jedním z dílčích témat této práce.

Stejně jako literárnost, tak i předmětné možnosti vyjádření obou autorů jsou zviditelněny artefakty, které vznikly na cestě od verbálního výrazu k básnickému vyjádření se objektem namísto slova. Originalita myšlenek o využití objektu v básnickém projevu se také liší různou mírou původnosti a inspirace, tedy mírou epigonství a při sledování modelů a vzorců ve francouzském surrealismu i v českém

---

<sup>1</sup> Nezval, V.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 170.

avantgardním konceptu, jenž ve třicátých letech převzal surrealistickou doktrínu.

Řazením jednotlivých analýz bych také rád upozornil na jistý vývoj, který probíhal v tomto novém pojetí obraznosti textu. Zařazení analýz v textu odpovídá i postupnému narušování čistě vizuálního a literárního kódu. Postupně budeme v poetikách obou autorů sledovat, jak oba kódy prorůstají a jak se podílejí na vzniku úhrnného významu díla.

Pokusíme se dokázat, že pojetí básně-objektu mělo u obou autorů (Štýrského a Heislera) různé předpoklady vzniku. Různá byla i pozice, odkud autoři k básni-objektu přistupovali, a míra propojení vizuálního a literárního výrazového plánu, které v analyzovaných dílech dosáhli.

Propojení literárního a vizuální kódu nebylo v pojetí obou sledovaných autorů rozhodně jednoznačným krokem. Tento přechod od vizuality k literárnosti začíná v pracích Štýrského ve 20. letech a vrcholí Heislerovými *Knihami-objekty-básněmi* v roce 1950.

Při analýze tohoto vývoje si všimneme i přechodných žánrů, ke kterým oba autoři dospěli, ať už to byla obrazná báseň či fotografická báseň. V raných 20. letech se k otázkám obraznosti vyjadřoval velmi osobitě a invenčně Jindřich Štýrský, nicméně jeho manifest *Obraz* rozpoutal pouze debatu nad soudobým pojetím obrazu a básně. Tato debata měla velké ohlasy i u ostatních surrealistů, jak se ukáže např. na teoretických textech Vítězslava Nezvala. Nové ustavení pojmu „básníka“, jímž se budeme zabývat u Jindřicha Heislera, mělo vliv na rozšíření pojmu o neliterární atributy. Nezval, ale i ostatní, přijímají báseň-objekt jako nejzazší možnost básnického neverbálního výrazu své doby. Můžeme ji tedy vnímat jako specifický dobový literárně-druhový atribut, který dal surrealismu první poloviny 20. století jednu z jeho tváří.



## 2. Teoretická východiska básnické obraznosti

Tato práce se zaměřuje zejména na možnosti využití básnického obrazného vyjádření v jeho nejzazším vztahu - ve formě objektu. Velmi směrodatný bude i proces recepcce, který je formou díla do jisté míry implikován. Vnímáním díla si čtenář vytváří unikátní estetický objekt, který obsahuje i recipientův, tj. jeho vlastní přístup ke čtení.

Pozice básně-objektu v literárním kánonu je dána hlavně jeho percepčním aktem, tedy možností rozšíření percepcce o možnost literárního čtení, jak se budeme snažit dokázat u Jindřicha Štyrského i Jindřicha Heislera. Percepcce je tedy dána i komunikačním prostorem, ve kterém vnímání díla probíhá: „Dílo je tedy dílem, jestliže při jeho vnímání, na rozdíl od vnímání díla třeba vědeckého nebo nějakého soukromého literárního projevu, toto „živé povědomí“ působí, existuje-li v něm napětí oněch dvou řádů, zakládající to, co Jakobson nazývá básnickostí, poetickou či estetickou funkcí, literárností.“<sup>2</sup> Důležitým přístupem k básni-objektu bude zohlednit i konvence jejího vnímání v české literatuře. Z tohoto pohledu se jeví důležité, jak se jednotlivé složky díla zapojují do procesu utváření, ať už textové materie nebo materiálu přímo hmotného, tedy objektu.

Za zmínku stojí i fakt, že neexistuje souhrnný teoretický pohled na básně-objekt.<sup>3</sup> Otázka definice je spíše trvalým přehodnocováním pojmu literárnosti a jeho aktualizace autorem.

Konvence recepčního aktu nás tedy uvádí před základní problém vnímání hmotného artefaktu a estetického objektu. Ze základní Mukařovského dichotomie estetický objekt – artefakt se zaměříme nejprve na pozici artefaktu, který lze podle Červenky postihnout takto: „U artefaktu, smysly vnímatelné vrstvy literárního díla, začíná a stálými návraty k němu se rozvíjí proces vnímání díla a na to navazující proces konstituce aktuálního estetického objektu.“<sup>4</sup> Definice ustavuje estetický objekt jako proměnnou závislou na recipientovi, tedy podtrhuje procesuálnější a apriorní neuzavřenost díla jako vnímatelného celku.

---

<sup>2</sup> Hodrová, D. a kol.: ... na okraji chaosu... *Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001, s.59-60.

<sup>3</sup> I nejnovější publikace, například *Pohledy z blízka: zvuk, význam obraz*, upouštějí u básně-objektu od souhrnné definice a nestandardně zařazují do teoretické kapitoly o básni-objektu pouze historický přehled autorů, kteří se této doméně věnovali.

Rozlišíme-li tedy artefakt literární a vizuální (v případě objektu i prostorový, daný pouze třetí dimenzí), nese i jeho estetický objekt nutně známky svého média a je z něj tudíž do jiného znakového systému do značné míry nepřeložitelný.

## 2. 1 Pozice literárního a vizuálního artefaktu

Zajímáme-li se o umělecké dílo, které spadá do krajních výrazových prostředků poezie, položme si nejprve otázku, jaké je postavení artefaktu uměleckého díla v literatuře vzhledem k recipientovi. V Červenkově pojetí artefaktu je konstatován, při srovnání vizuálního umění a literatury, malý podíl smyslově vnímatelné složky v literatuře. Smyslovou složku stavíme do protikladu ke znakové: „Proto básnictví neapeluje přímo na žádný lidský smysl (odmyslíme-li ovšem jeho zvukovou realizaci, jež je po stránce umělecké předmětem umění zvláštního, recitace), ale nepřímo na všechny.“<sup>5</sup> Z definice můžeme odvodit, co rozumíme smyslovostí, tedy zapojováním smyslové recepce do aktu vnímání literárního artefaktu.

Artefakt vizuálního umění je tedy dán svou vizualitou, jeho smyslovost je tedy příznaková, v opozici proti literárnímu artefaktu. Vizuální umění tedy apeluje ve větší míře na smysly, což je patrné i z citace Mukařovského. Tato intermediální komparace je velmi příhodná i pro naše další vymezení.

Vizuální umění je vytvářeno jako artefakt, který působí na vizuální smysly (zrak). V případě plastického umění se může jako sekundární smysl přidávat ještě hmat (taktilní imaginace), a nenutí vnímatele konstruovat obraz ve své mysli ex post. U vizuálního umění je tedy smyslovost obrazu předem danou kategorií. Tato rozdílná konstituce estetického objektu ve vizuálním umění a v literatuře je směrodatná pro recipienta básně-objektu tím, že se vznik estetického objektu ve čtenářově mysli komplikuje zdvojením literárního a vizuálního kódu čtení.

Báseň-objekt se vyznačuje vztahem napětí dvou složek recepčního aktu, průběhovosti a stability. Toto pojetí je možno vidět jako protikladné k recepčnímu aktu výtvarného nebo architektonického díla: „Výtvarný nebo architektonický objekt jeví nepochybně větší stabilitu, ať už proto, že u nich více vystupuje do popředí předmětný aspekt spjatý s jistou stabilitou, a to i pokud jde o jejich vnímání, jež má jen minimálně

---

<sup>4</sup> Červenka, M.: Literární artefakt. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996, s.43.

<sup>5</sup> Mukařovský, Jan: *O jazyce básnickém*. In: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha, 1982. s. 99.

průběhový ráz.“<sup>6</sup> Průběhovost a stabilita vnímání jsou tedy jedním z podstatných měřítek literárnosti i vizuality, kterými odlišují báseň-objekt od ostatních výtvarných a literárních artefaktů. Zde vidíme, že otázka průběhovosti a stability recepce je daná jednak médii samotným, ale i, jak jsme výše zmínili, konvencí jeho vnímání.

To ovšem neznamená, že by umělecké dílo mělo sdělovat pouze složky obsažené v jeho artefaktu. O literárním artefaktu, tedy o textu, má možnost vypovídat i jeho knižní artefakt. Význam textu je do jisté míry dán také vizualitou knihy, ale i jednotlivého uspořádání v rámci stránky. Médium má tedy referenční možnosti samo o sobě (autoreference), to může vyplývat už ze samotné definice „literárnosti“ jako konstitutivní vlastnosti literárního díla: „je to určité vědomí inherentní dílu (ať už ve fázi jeho tvoření nebo teprve ve fázi jeho vnímání), vědomí o příslušnosti k celku literatury.“<sup>7</sup> V tomto tvrzení je obsažena vnímatelnost mimotextových složek (například právě literárnosti) a jejich kontextualizace k jiným existujícím dílům v kánonu literatury. Dílo, jak je tedy nejen z pojetí avantgardy, ale i z jednotlivých prací autorů patrné, je v interaktivním vztahu k soudobému pojmu umění, který se jako živoucí organismus neustále aktualizuje.

Při percepci vizuálního umění – už z podstaty pojmu – jsme nutně konfrontováni s hotovým obrazem, který nejsme nuceni konstituovat. Zde, jak vidíme, je základní rozdíl mezi oběma médii. V literatuře je patrné oslabení estetického objektu už tím, že obraznost podléhá konstituci čtenářovou imaginací. Srovnáme-li obě média, v literatuře si čtenář vytváří obraz v rámci „estetického objektu“, ve vizuálním umění je obraz ve větší míře obsažen v artefaktu. V dalších analýzách si ukážeme, jaký má vliv médium, kterým je artefakt vytvořen, na recipientovy percepční možnosti. Tento rozdíl je patrný zejména u Jindřicha Heislera.

## 2.2 Problematika „dvojího“ literárního artefaktu

Ve vizuálním umění, jehož exemplárním zástupcem může být například malba, je situace poměrně jednoduchá. Malba - ve smyslu plátna - je sama o sobě artefaktem a může v ní být recipientem konkretizován estetický objekt. Velmi podobná situace je i v

---

<sup>6</sup> Hodrová, D. a kol.: ... na okraji chaosu... *Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001.s. 35.

<sup>7</sup> Hodrová, D. a kol.: ... na okraji chaosu.... *Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001.

případě trojrozměrného vizuálního umění, kde pouze přibývá třetí rozměr, který vznikl získáním nové předmětnosti.

Problematika literárního artefaktu je ovšem složitější, jak říká Červenka. Artefakt literatury nelze postihnout jediným modelem, protože na něj lze nahlížet, a pro naše účely co nejpřesnějšiho rozlišení významových plánů mezi literárním a vizuálním artefaktem (trojrozměrný objektem), jako na realizaci dvou oddělených artefaktů. „Pokud věc-kniha je vůbec uměleckým předmětem, máme před sebou dvě samostatná díla: dílo knižního umění a dílo literární. Kniha jako předmět je orientována na jiný typ nebo fázi estetična.“<sup>8</sup> Toto rozdělení je uměle vytvořenou hranicí mezi literárním a knižním artefaktem. Opačný pohled na věc nabízí Hodrová; nechává tuto hranici otevřenou a místo jednoznačné odpovědi pokládá otázku: „A opět vyvstává problém: je hranicí kniha se svou vazbou, tedy aspekt díla-artefaktu, anebo je jí titul a poslední slovo textu?“<sup>9</sup> Odpověď na tuto otázku je nejednoznačná, ale v této práci přijmeme jako pracovní hypotézu Červenkovu rozdělení na artefakt knižní a literární, a to kvůli nutnosti hranice, která se u obou analyzovaných autorů nabízí.

Přesné vymezení „knižního artefaktu“, jak ho výše předestřel Červenka, má nutné důsledky pro dynamický proces percepce, jakým je čtení.

Pro nás bude „knižní artefakt“ hrát velkou úlohu zejména u Jindřicha Heislera, který ve svých *Knihách-objektech-básních* aktualizuje možnosti právě tohoto artefaktu. Heisler svým pojetím knihy zasahuje i do významu svých básní-objektů. Na rozdíl od Červenkovu odděleného pojetí knižního a literárního artefaktu, pojímá Heisler své *Knihy-objekty-básně* jako nedělitelný celek.

Hodrová vypovídá o tom, jak se kategorie knižního a literárního artefaktu ovlivňují: „Na smyslu díla se podílejí jednotlivé složky, prvky, a vlastnosti knihy – rozměr, vazba desky, případně obálka, papír, písmo – více či méně spjaté s dílem a jeho charakterem.“<sup>10</sup> Hodrová ve snaze zachytit specifika středověké knihy už zde nalézá kooperaci mezi obrazem a písmem, tedy kombinaci a pokusy o sloučení dvou rozdílných kódů: „Mezi textem a výtvarným doprovodem existoval úzký vztah, přičemž miniatury byly víc než pouhými ilustracemi – i ony totiž tvořily svého druhu „text“,

---

<sup>8</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s.56.

<sup>9</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu...* Poetika literárního díla. 20. století. Praha: Torst, 2001. s.42.

<sup>10</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu...* Poetika literárního díla. 20. století. Praha: Torst, 2001. s.181 .

který v obrazné podobě naznačoval, zjevoval smysl díla.<sup>11</sup> Z citace je patrné, že autorské záměry sloučit působení vizuality a písma nejsou v literatuře žádnou novinkou.

Takto výtvarně pojatá kniha dostává opět něco ze své výjimečnosti objektu jako čistě vizuálního díla začleněného do procesu literární komunikace: „Ve dvacátých letech byl navázán nejtěsnější vztah mezi knihou a dílem, podoba knihy byla paralelním, synonymním vyjádřením díla, jeho stylu, samo grafické znázornění už bylo dílem (Teigovy úpravy Nezvalovy Pantomimy, 1924, Bieblovy sbírky S lodí jež dováží čaj a kávu, 1927 aj.), syntetickým dílem dvou tvůrců – básníka a výtvarníka“.<sup>12</sup> Zde je nutné poznamenat, že autorem četných výtvarných děl byl Jindřich Štyrský, hledající teprve svůj literární výraz. Kniha je takto schopná upozornit na svoji hmotnou podstatu a vymezit se tak vůči literárnímu estetickému objektu, který je konkretizován až čtenářem. Její předmětnost i výtvarné zpracování ji začleňují nutně i do kontextu vizuálního umění. Prostřednictvím obálky se tak knižní artefakt stává přechodovým útvarem mezi literárním a vizuálním čtením. To ovšem nebere ani jednomu kódu nic z jeho specifik. Problematika knižního artefaktu je složitější; literární artefakt je závislý na knižním artefaktu a jeho celkový význam se může změnit: „Knihu však, jak už jsme řekli, nelze ztotožnit s dílem, a to nejen proto, že v případě knihy máme co dělat s materiálním objektem, který je pouhým rámcem díla (někdy, jak jsme ukázali, je ovšem víc než jím), zatímco, v případě díla s obsahem tohoto rámce – textem, ale i proto, že literární dílo nemusí mít nutně mít podobu knihy (...)<sup>13</sup> Toto lze pozorovat například při prezentaci Štyrského obrazných básní v časopisech nebo grafických listech.

### 2.3 Povaha literárního artefaktu

Zamysleme se spolu s Červenkou ještě jednou nad povahou literárního artefaktu, kterou může být slovo „zvukové“ nebo slovo „psané“. Toto rozdělení nám dovolí vyjádřit další nuance básní-objektů, ale také se do jisté míry oprostít od Červenkovy standardního rozdělení na prozaické a básnické druhy: „Mluvíme-li o osudovém sepětí s uměleckou povahou slovesnosti a o aktivním začlenění do výstavby díla a víme-li

---

<sup>11</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století.* Praha: Torst, 2001. s.182.

<sup>12</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století.* Praha: Torst, 2001. s.183.

<sup>13</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století.* Praha: Torst, 2001. s.191-192.

zároveň, že materiálem slovesného umění je jazyk, musíme se orientovat v otázce, jak je to se smyslovou existencí jazykového projevu zvukově nerealizovaného a jak se vykládá podíl zvukové složky na jazyce jako systému.“<sup>14</sup> V této definici vidíme právě to, čím se odlišuje báseň-objekt proti básni verbální. Ve verbální básni slovo ve svém referenčním rámci zahrnuje i své zvukové kvality, více či méně začlenitelné do úhrnného významu díla. V básni-objektu je situace odlišná, důležitým cílem této práce je právě poukázat na význam vizuální stránky bez akustických konotací.

Červenka totiž dělí výrazové prostředky podle toho, zda berou v potaz i zvukový význam: „Pouze veršované básnictví se tu řadí do hájemství hlasu.“<sup>15</sup> Dát důležitost literárním druhům v našem přístupu by vneslo patrně terminologický zmatek, protože hlavním měřítkem naší práce je poukázat na možnost ryze obrazného vyjádření objektů, kdy slovo vnímáme jako znak tvořící básnický obraz, který apriorně nezahrnuje své zvukové kvality, jako je tomu u básně-objektu. Červenka verbální slovesnost nazývá jako slovesnost „s artefaktem zvukovým“<sup>16</sup>.

Jako pracovní hypotézu jsme přijali Červenkovu rozdělení literárního a knižního artefaktu, dále jsme poukázali na Červenkovu definování slovního znaku, jehož konkretizace může být grafická nebo zvuková. Nicméně specifikum básně-objektu si vyžaduje (svou neverbální podstatou, která zachovává literární kód) přístup odlišný od toho, který nabízí Červenka.

S problematikou konkretizace slova grafického<sup>17</sup> nebo zvukového slova<sup>18</sup> nám může pomoci Miroslav Petříček, který problematiku nahlíží z pozic literárněvědné dekonstrukce, využívaje pojmy J. Derridy: „(...) modelem diference nemůže být fonologie, jakkoli podstatný je například právě fonologický výklad „distinktivních rysů“. Ale modelem diference nemůže být ani písmo, écriture, pokud se chápe v jednoduchém protikladu k mluvené řeči.“<sup>19</sup> Petříček nám ve své knize zprostředkovává Derridovy myšlenky o možnostech „jevení se“ znaku, model také dopracovává, a právě jeho model nám dovoluje rozlišit další nuance mezi vyjádřením ve vizuálním umění a literárností. Struktura literárního básnického obrazu závisující na slovu tedy odkazuje „k

---

<sup>14</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s.57.

<sup>15</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s.59.

<sup>16</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s.59.

<sup>17</sup> Slovo, do jehož úhrnného významu spadá i jeho vizuální stránka.

<sup>18</sup> Slovo, které je primárně dáno svými zvukovými kvalitami, tj. slovo jako „tradiční“ znak verbalizované poezie.

<sup>19</sup> Petříček, M.: *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009.s.120.

rovnocennosti substance fónické (mluvený jazyk) a substance grafické (psaný jazyk)(...)<sup>20</sup> Literární znak tedy považujeme za stejně zvukový jako grafický. Báseň obsahuje distinktivní rys obého: „diference jako čistý rozdíl, distinktivní rys neboli trait, stopa jakožto trace (...)“<sup>21</sup> Nalézáme tedy pouze „stopu jevu“, nikoli jev grafický nebo fonický, který by mohl být apriorním mediem literárního básnictví.

Tento pohled, ač není tradiční, nám dává díky svému pojetí, jehož středobodem je právě diference v Derridově smyslu možnost číst kaligram jako nezvukově realizovaný artefakt a báseň s pravidelným metrem zvukově realizovanou. Je to právě diference, která je obsažena v samotném slově a autorově práci s ním, která dává čtenáři možnost zvolit kód, kterým bude báseň číst. Diferenční pojetí znaku umožňuje interpretační volnost čtenáře, která je nutná k přijímání nových forem, jak se v analýzách ukáže.

Červenka si je vědom jisté hierarchie textu: „Vnímatelovo vědomí nemůže rázem pojmout rozsáhlé sumy elementů na obou stranách komplexního uměleckého znaku; s úkolem přijmout dílo se vyrovnává tak, že na základě pojmů obsažených v díle samém i v příslušných kódech seskupuje tyto elementy do dílčích souborů, které jsou hierarchicky uspořádány. (...) jímž přísluší samostatné významové ekvivalenty, které si čtenář včleňuje do estetického objektu.“<sup>22</sup> I tato Červenková „nemožnost pojmout“ umělecký znak v jeho komplexitě svědčí spíše pro stopu – „trace“, která je podstatou konkretizace znaku jedním, či druhým směrem: ke zvukovému, nebo grafickému slovu.

Situace u básně-objektu tedy jednoznačně směřuje k využití onoho „rysu“, který je na pozici verbálního slovního znaku zastoupen objektem.

Čtením literárního textu mohou být např. kaligramy, které najdeme i v Heislerově sbírce *Z kasemat spánku (1940)*. Naším východiskem je fakt, že literární čtení básně-objektu je čtením rysu znaku (apriori ani fonického, ani vizuálního), které částečně podléhá konvenci, ale hlavní měrou je závislé na pojetí básně jako celku. Do úhrnného významu spadá i jeho vizuální stránka. Směrodatnou je pro nás schopnost slova či objektu vytvořit obraz a dále poukázat na to, jak se tomu děje. Závažné je, jakým způsobem nese obraz informaci o tom, jak má být čten. Toto čtení, jak jsme výše uvedli, je buď literární, nebo vizuální.

## 2. 4 Možnosti čtení: vizuální a literární

<sup>20</sup> Petříček, M.: *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009.s.120.

<sup>21</sup> Petříček, M.: *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009.s.121.

<sup>22</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s.53.

Jakékoliv dílo je znakové povahy a recipient využívá znakové kódy ke čtení, čímž se vytváří estetický objekt. Pro literární znakový kód, který chceme odlišit od vizuálního, platí: „Literární postupy se přitom musí vyznačovat určitou nápadností, svědčící o formující aktivitě autora, musí tvořit určitý systém, jehož vnímání je ovšem závislé na dobovém kontextu a na osobě čtenáře a interpreta.“<sup>23</sup> Tato definice, která postihuje literární funkci vzhledem k estetickému objektu, který se u recipienta proměňuje, ale i vzhledem k literární konvenci, dokládá některé z rysů, které je třeba nalézt pro daný způsob četby.

Čtením vizuálním nerozumíme pouhé čtení obrazu, tedy prohlížení si například ilustrace v knize, ale myslíme tím vnímat obraz neliterárně. Nejprve si definujeme, co vlastně pojmem obraz rozumíme; jde o takový útvar skutečnosti, který vylučuje pojmové porozumění skutečnosti. Je do jisté míry předřečovým porozuměním realitě, které má svá epistemologická specifika a které stojí v dichotomii proti poznávání pojmovému, tedy vyjádření jazykovému.

Nedílnou součástí literárního i vizuálního kódu je i konvence, jak se to pokusíme nastínit ve vývoji pojmu „básníka“ u Jindřicha Štyrského. Z tohoto pohledu je důležitá i odlišnost vizuálního umění a literatury jako médií, protože obojí je recipováno, v rámci konvence, rozdílně.

## 2.5 Vyčlenění objektu z reality – vznik objektu-artefaktu

Pro objekt, který je objektem básně-objektu, je důležitý jeho vztah k realitě. Primárně tento objekt do reality patří. Plní vždy v realitě nějakou funkci nebo se k problematice funkce nějakým způsobem vztahuje. Byl vytržen z prostoru autora, aby zaujal místo v nově vzniklém uměleckém díle, aby se stal uměleckým artefaktem. Jak se ale stal něčím jiným, než byl předtím? Kde získal novou identitu a možnost referovat sám o sobě, ale také referovat o ostatních předmětech svého druhu, stát se svou vlastní synekdochou? Na této přeměně nacházíme něco performativního, protože, ač předmět zůstal sám sebou, dostal i novou podobu artefaktu. Tímto performativním činitelem je právě „rám“: „to, co dělá obraz obrazem, je jeho rám. Rozdíl mezi skutečností a

---

<sup>23</sup> Hodrová, D. a kol.: ... na okraji chaosu.... *Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001. s.26.



obrazem by potom spočíval v tom, že skutečnost není zarámována.“<sup>24</sup> Rozumíme zde rám jako princip, který má performativní moc rozdělovat realitu a artefakt. Rozdílem rozumíme onen akt prezentace uměleckého díla autorem (prezentace díla nezpochybnitelně v moderním umění spadá do semiózy díla), prezentace, která bude rozdílná od autorovy prezentace reality. U básní-objektů je takovým rámem vyčleňujícím objekty z reality ohraničení stránky.

„(...) rám dovoluje zarámované nějak odlišit od vnějšího prostředí a jestliže rám ve smyslu rámce (frame) takto oddělené rovněž již nějakým způsobem organizuje, znamená to, že každý obraz vyděluje srozumitelné z nesrozumitelného.)<sup>25</sup> Právě fakt organizace této analogie skutečnosti v podobě básně bude předmětem dalších analýz, protože je projevem diegetického světa autora, který má svá specifika, řád vlastních hodnot, vlastní prostor a čas. Důležitou formou rámu je i výraz manifestu, který většina děl autorů hlásících se k avangardě má.

Tato kapitola je důležitá vzhledem k objektům, které byly vytvořeny Heislerem jako samostatný objekt, který využívá pro svůj vznik právě tento performativní akt, který rám poskytuje. V básni-objektu se k tomuto performativnímu vyčlenění z reality přidávají ještě další faktory na které poukážeme, samotný rám se stává méně viditelným.

## 2.6 Možnosti iniciace básnického obrazu – obrazné myšlení

Předání obrazu (autor - recipient) v literatuře i vizuálním umění je transsubjektivní, v čemž spočívá interpretační specifikum tohoto „předání“. Jak už jsme výše popsali, obraz je závislý na svém médiu a stejným způsobem je závislý i čtenář na autorovi. Pokud nahlédneme komunikační situaci, tedy proces předání obrazu, blíže, vyjasní se pozice obou komunikantů: „ Přesto je však právě tento empirický čtenář tím, kdo existenci díla v aktu čtení stvrzuje. Nestvrzuje ovšem dílo jako artefakt (o tuto podobu se stará v první řadě autor, ve druhé nakladatel), ale svou interpretací se podílí na díle jako na estetickém objektu, „naprogramovaném empirickým autorem“ k určitému způsobu čtení.“<sup>26</sup> S touto definicí by se dalo polemizovat z hlediska záměrnosti a nezáměrnosti uměleckého díla, ale pokud se díváme na báseň-objekt,

---

<sup>24</sup> Petříček, M.: *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009.s.38.

<sup>25</sup> Petříček, M.: *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009.s.38-39.

<sup>26</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001.

vidíme dílo, které je ze své podstaty záměrné. Záměrná může být předpokládána úloha čtenáře, která je dána textem. V případě básní-objektů jejich záměrné literární uspořádání „nabádá“ k literárnímu čtení. „V díle je více či méně zřetelná úloha tohoto empirického čtenáře dokonce naprogramována, ať už v tom smyslu, že je mu dána možnost číst dílo vícerym způsobem, přikládat mu různé významy (...)“<sup>27</sup>

## 2.7 Specifické kódování básnické obraznosti

Na fakt vzdalování se obrazného pojmenování od neobrazného jazykového úzu dokonce upozorňuje i Kubínová: „Obrazné pojmenování zčásti dodržuje a zčásti narušuje pravidla jazykového úzu, v obou případech setrvávajíc na jeho půdě – a ve stejné chvíli důrazně vybízí, aby se hledalo „pravidlo“ (smí-li tak být ještě nazýváno) jemu vlastní, jedinečné a neopakovatelné: zde a jen zde uplatněný princip kódování.“<sup>28</sup>

Povědomí o obraznosti slova nám bude nápomocné zejména ve Štýrského obrazných básních, které uplatňují literární i vizuální kódování. Samozřejmě není možné najít kód, který by nesl znaky obou médií a měl vlastní suverenitu. Význam plyne spíše z analogičnosti obou koexistujících kódů, literárního a vizuálního, a jejich významotvorné souvztažnosti.

Zde je patrná novost Štýrského myšlenky o vymanění básnické zkušenosti, potažmo snu, z jazykového či obrazného aparátu přerušením reference této zkušenosti k realitě.

Na druhou stranu je literárnímu textu a jeho čtení přiznán také konvenční literární ráz, kdy čtenář mnohdy očekává „hru se slovy“ více než lyrické sdělení zkušenosti – tedy sdílení komunikační situace - pobývání v obraze: „Zjevnost skrytého (a skrývání zjevného – zjevného v oné povrchní, byť pro naši každodennost nezbytné podobě) je hlubinným smyslem oné podivínské a podivuhodné činnosti, kdy je věc volána jménem jiné věci.“<sup>29</sup> Tato definice básnického obrazu vystihuje obrazná specifika literární obraznosti, ale upozorňuje i na konvence čtení literárního artefaktu. Zde konvence čtení (čtení jako dorozumívacího prostředku) odvádí pozornost od čistoty obrazu, která je ostatně narušována v aktu percepce i dalšími činiteli.

---

<sup>27</sup> Hodrová, D. a kol.: ... na okraji chaosu.... *Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001. s.65.

<sup>28</sup> Kubínová, Marie: *Smysl obraznosti*. In: *Pohledy z blízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2002.s. 236.

<sup>29</sup> Kubínová, Marie: *Smysl obraznosti*. In: *Pohledy z blízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního*

Budeme dále vycházet z definice „básnického obrazu“ a pojmu „obrazotvornost“ v podání Marie Kubínové: „Proto jsou básnické obrazy dílem „ obrazotvornosti“ ve zvláštním, význačném smyslu: nejsou to pouhé fantazie a iluze, nýbrž obrazy jako viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby důvěrně nám známého.“<sup>30</sup>

## 2. 8 Referenční specifikum básně-objektu

Otázku po literárnosti básně-objektu zodpovídá v kontextu literárního díla 20. století Hodrová: „Jako literární postup vnímáme například uspořádání předmětů do řádek v básních-objektech, které bychom jinak za básně sotva pokládali.“<sup>31</sup> Problematizace literárního kódu vnímání je dána neverbální podstatou básní-objektů. V současné době můžeme i básně-objekty považovat za literární útvar: „Zdá se nepochybné, že literární dílo má slovesnou povahu, přesto však ve 20. století (a ovšem už dřív) vznikaly útvary, které nepracovaly se slovy, ale s nějakými jinými znaky (grafickými útvary, obrázky), ba dokonce s předměty (básně obrazy, básně-objekty, u A. Bretona, J. Heislera, J. Koláře.) Přes tuto neslovesnou podobu nechybí těmto útvarům některé rysy, jež dovolují o nich mluvit jako o literárních dílech. Existence a vnímání podobných útvarů je pochopitelně možná jedině v kontextu a napětí s literárními útvary tradičními, slovesnou podobu zachovávajícími.“<sup>32</sup>

Podívejme se ale na věc z opačné perspektivy: ve vizuálním umění, pokud jde o realistické zobrazení, odkazují vyobrazené objekty k hmotné realitě nebo k jejímu korelátu v mysli autora. Tady ale platí to, co o mimetických možnostech malby píše Nezval, tedy fakt, že recipient vizuálního díla je schopen a ochoten uvěřit stejně dobře dvourozměrné fikci jako trojrozměrnému objektu.

Je třeba upozornit, že kromě přímé reference na předmět existující v empirické realitě, či diegetickém světě autora, nese obraz i znaky rukopisu, které jsou pro něj charakteristické. Rukopis je tedy referencí k samotnému subjektu a je nutně obsažen v každém uměleckém díle. U děl s posíleným obrazným kódováním je možné tento rukopis vnímat jako kompoziční záměrnost. Zde je dobrým příkladem Štyrského teorie

---

*díla. 20. století.* Praha: Torst, 2002.s. 236.

<sup>30</sup> Kubínová, Marie: *Smysl obraznosti.* In: *Pohledy z blízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla. 20. století.* Praha: Torst, 2002.s.235.

<sup>31</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století.* Praha: Torst, 2001. s.26.

<sup>32</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století.* Praha: Torst, 2001, s. 28.

o snech, která umisťuje sen uvnitř básnického subjektu. Sen je u Štyrského již v manifestu artificiélismu nezávislý na realitě: „Artificielismus má abstraktní vědomí reality. Napopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na POEZII, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzařuje.“<sup>33</sup>

V básni-objektu vystupuje např. „kámen“ z této empirické reality a stává se „kamenem-znakem“. Tedy korelátém reálně existujícího kamene. Zůstává sám sebou, ale jeho referenční rámec se rozrůstá o významy, které mu propůjčil nový kontext.

Objekt se objevuje v básni-objektu na řádcích, které podléhají literárnímu čtení, aby upozornil na specifičnost literárního kódu, který se ve spojení s předmětností objektu dostává do popředí. Nová svébytnost předmětu v rámci uměleckého artefaktu (básně-objektu), který byl v empirické realitě zástupcem pouze svého druhu<sup>34</sup>, je v básni-objektu obohacena o další významy obsažené v díle, které jsou vytvářeny konkretizací díla recipientem.

Rozdíl mezi literárním čtením a vizualitou básně u básně-objektu nivelizuje Hodrová, ale zároveň upozorňuje na neodstranitelnou jednotu obou vnímatelných složek: „Ve 20. století někdy váháme, zda máme před sebou text, nebo výtvarný objekt (básně-obrazy, básně-objekty aj.). (...) Vztah díla k hranicím – k jeho vlastním hranicím i k hranicím mezi ním a jinými díly, dokonce díly z jiných uměleckých oblastí – se v literatuře 20. století stává důležitějším než vztah ke středu, k sobě (starost o vlastní identitu), který v minulosti ovládal představu o díle jako o konečném, maximálně uspořádaném, hranicemi jasně vymezeném a neopakovatelném celku.“<sup>35</sup> Toto není jen vyzvednutí jednoho z aspektů, zde Hodrová naráží na opravdový přínos a základní proměnu, kterou básně-objekty způsobily. Do popředí se tedy dostává právě význam vyplývající z analogie obou složek.

## 2. 9 Jazykové objekty

S předměty, tedy objekty referujícími přímočaře k empirické realitě, se můžeme setkat i v literatuře: „Součástí literárního artefaktu se stávají hotové jazykové objekty, výsledky řečové aktivity psané i mluvené.“<sup>36</sup> Vidíme tedy, že v klasickém básnickém

---

<sup>33</sup> Štyrský Jindřich: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrusus, 1996, s. 17.

<sup>34</sup> Kámen umístěný mimo umělecké dílo má pouze vlastní předmětnost a není ničím víc, než kamenem.

<sup>35</sup> Hodrová, D. a kol.: *... na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001. s.53.

<sup>36</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s.49.

textu lze nalézt „jazykové objekty“, u kterých můžeme konstatovat „smyslově hmotnější podstatu“, než v ostatním textu. Takovým literárním objektem je například název Heislerovy básně „UCHOVEJTE V SUCHU“.<sup>37</sup>

„Literární text obsahuje pasáže, jejichž vlastnosti připomínají vlastnosti určitého žánru mimoliterární jazykové komunikace.“<sup>38</sup> Jsou tedy předmětnými entitami textu a znovuožívají v rámci nového díla. Nelze zde ale mluvit o úplném zpředmětnění textu, tomu chybí hmota artefaktu, jsou vždy jen zhmotněním v rámci konkretizace uměleckého díla ve čtenářově představivosti: „Jazyk tu nevstupuje jako *sui generis* předmět, „věc“, ale jako „materiál“.<sup>39</sup> Zde vidíme základní rozdíl, který nám poskytuje východisko ve vymezení „jazykového objektu“ vůči „básni-objektu“ .

---

<sup>37</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s.154.

<sup>38</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s.49.

<sup>39</sup> Červenka, M.: *Literární artefakt*. In: Červenka, Miroslav: *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. s. 51.

### 3. Jindřich Štyrský

Štyrský se objevuje v Praze počátkem 20. let, kdy nastupuje na pražské výtvarné Akademii, kterou „od podzimu roku 1920 nepřilíš soustavně navštěvoval“<sup>40</sup> Štyrský ve 20. letech začíná jako malíř, tedy autor, který má blíže k čistě vizuálnímu vyjádření své básnické zkušenosti. Pro nové pojetí „básníka“, jež se Štyrský svou tvorbou snažil (po etapě teoretického postulování) naplnit, je důležité znát výtvarný kontext, který ho k tomuto pojetí vedl. Naším cílem není postihnout Štyrského-básníka, ani Štyrského-malíře, ale zachytit právě analogii těchto dvou zdánlivě nesourodých pozic v rámci jedné autorské osobnosti. Střet, který ho vedl k osvobození a volnosti tvorby nového autorského subjektu, měl dalekosáhlé důsledky pro historii pojmu „básníka“, ale hlavně pro propojení vizuálního a literárního výrazu.

Jeho malířské vyjádření bylo ve 20. letech poznamenáno už doznívajícím kubismem, proti kterému se ve své vizuální tvorbě nutně vyhranil. Štyrského osobitý a hlavně vyhocený názor, který v umění prosazoval, mu patrně dovolil zpochybnit v tehdejší době platné kategorie: „Vadil mu nedostatek svobody, zpátečnictví profesorů, jejich snaha vychovávat epigony bez osobního názoru.“<sup>41</sup> Jeho krajní názory na umění ho odváděly od klasických zaběhnutých uměleckých postupů, kdy bylo běžné oba způsoby vyjádření separovat.<sup>42</sup> Jeho nejranějším propojením textu a básně jsou *Ostrůvky u Korčuly (Cesta po moři, 1922)*<sup>43</sup>, kde se mísí shluk objektů (kopce, lodě a domy) bez perspektivy<sup>44</sup> nakupen na papíře, dole doplněn textem. Z jeho raných skic lze usuzovat tedy na analogičnost básnického a malířského výrazu.

Již v raných kubistických obrazech se objevuje text, což je metoda známá z kubistického období nejen Picassa a Braqua, ale v českém kontextu například i Karla Čapka.

Přítomnost takového textu v kubistickém obraze můžeme vnímat jako mediálně převrácený model básně-objektu. Plošně roztříštěný výraz kubistického obrazu, referující k realitě tímto zcizujícím způsobem, je doplněn o „literární objekt“, který má

<sup>40</sup> Bydžovská, L.-Srp, K.: Jindřich Štyrský. Argo, Praha, 2007 str. 27.

<sup>41</sup> Bydžovská, L.-Srp, K.: Jindřich Štyrský. Argo, Praha, 2007, s. 33.

<sup>42</sup> Básník a malíř jsou ve dvacátých letech vnímání ještě v oddělených uměleckých kontextech a směšování obou výrazů je teprve započatým procesem.

<sup>43</sup> Bydžovská, L.-Srp, K.: Jindřich Štyrský. Argo, Praha, 2007, s. 42. (Viz také Příloha Příloha 15.)

<sup>44</sup> Perspektiva je zde uváděna v tradičním pojmosloví výtvarného umění jako optický jev, který způsobuje to, že vzdálené objekty vypadají menší, než objekty v blízkosti pozorovatele.

vlastní referenci i vlastní literární kód. Působí tak v rámci vizuálního kódu stejně nápadně jako objekty v řádcích básně. Rozšiřují se tak možnosti čtení daného výtvarného díla. Nehledě k tomu, že text v obraze působí zcizujícím dojmem a na přítomnost odlišného kódu strhuje recipientovu pozornost. Funguje zde dialektika kódu literárního a vizuálního, jak ji v klasickém pojetí používá opět například Heisler ve svém propojení obrazu a textu v *Přízracích pouště*. Ve Štyrského dalším pojetí se ale tato dialektika vytrácí, k čemuž se dostaneme dále.

### 3. 1 Nové pojetí „ básníka“

Když se po Štyrského výstavě Karel Teige zaujal pro jeho tvorbu, byla Štyrskému otevřena cesta do Devětsilu, který mu pomohl rozvinout jeho touhu po čistotě umění i avantgardním výrazu. Nové pojetí „obrazu“ prosazuje v roce 1923 ve svém prohlášení, či manifestu, který vydal pod názvem *Obraz*. Jeho pojetí obrazu se nevztahuje pouze na vizuální umění, ale je daleko obecnějšího charakteru. Pokud by dobový slovník dovoľoval slovu „obraz“ docílit svého nejzazšího abstraktního významu „obrazivosti“, splňoval by patrně lépe atributy, které Štyrský pojmu obraz dává. Obraz je pro něj „živou reklamou a projektem nového světa (...) konstruktivní báseň krás světa.“<sup>45</sup> I z tohoto přirovnání obrazu k básni je patrné postupné slučování obou médií v teoretických textech. Manifestovat intermedialitu umění se Štyrský snaží opravdu důsledně – nevyhýbá se rozšíření pojmu „obraz“ na všechna média prosazovaná estetikou tehdejšího Devětsilu: „Obraz je produktem doby. Obraz není reprodukcí doby. Doby zobrazí foto, film, obrázkové časopisy atd.“ Dále si můžeme všimnout i teoretického předpokladu k záměně média: „nejkrásnější báseň: telegram a foto – úspornost, pravda, stručnost.“<sup>46</sup>

Novost svého konceptu se snaží podtrhnout jednak formou manifestu, ale i neustálým apelem na čtenáře, na kterého doslova útočí: „Milujte nové obrazy“<sup>47</sup> I autoři Štyrského malířské monografie se shodují na výše uvedeném: „Štyrského prohlášení patřilo k textům, jež otvíraly cestu, k aktuálnímu typu tvorby, jakým se měla ještě téhož roku v Devětsilu stát obrazová báseň. Nemířilo přitom proti malování jako takovému,

---

<sup>45</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s. 9-10.

<sup>46</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s. 10.

<sup>47</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s. 10.

pouze mu kladlo jiné cíle než dřív.“<sup>48</sup> Tímto cílem mělo být vyjádření básnického obrazu adekvátní formou (kombinací literárního a vizuálního výrazu) s apelem na úspěšný průběh komunikačního aktu, který měl být podmíněn sdělností a účelností obrazné básně nejlépe vypovídající o obraznosti básnického obrazu v jeho nejvlastnější podstatě.

### **3. 2 Umělecké dílo jako cílevědomá práce intelektu – analytická kompozice**

Proměna pojetí básníka přinesla zásadní změny v tvůrčím procesu dbajícím na posílení záměrnosti a v až vědecké metodě, kterou prosazuje samostatně surrealismus. Požadavky na poetičnost obrazu a jeho lyrické vyznění shrnuje Štyrský následovně: „Poezie nepotřebuje logiky, jako ji nepotřebuje žádná krása. Avšak aby se namaloval poetický obraz, je třeba přísného intelektuálního programu a práce. V dnešním díle najdete mnoho nelogičnosti, uspořádané logicky. Obrazy nejsou zajisté k tomu, aby se jim rozumělo.“<sup>49</sup> Právě tímto výrokem postihuje Štyrský svoji tvůrčí metodu a principy práce se slovem jako předmětem. Vymaněním poezie z logičnosti přenáší veškerou logiku na tvůrčí akt, který se právě logice podřizuje a napovídá o záměrnosti uspořádání básně.

Autorovo pojetí básně a obrazu v tomto záměrně logickém uspořádání a nelogickém vyznění (percepčním aktu) lze dokázat na podobnosti metody jeho malířských a literárních děl: „Slovo a obraz se zde tak stává pozoruhodným výzkumem na téma lidské obraznosti. Slovo zde odhaluje svoji racionálně sdělovací funkci, nechce být fotografií skutečnosti a hledá své další výrazové možnosti přímo v diktátu nevědomí.“<sup>50</sup>

A právě tento princip, který zapojuje analytickou a cílevědomou práci s obrazem, dovoluje nakládat se slovem jako s objektem, tedy „Přemísťujíce slova, přemísťujeme objekty.“<sup>51</sup> Tato analytická kompozice je právě takovým typem kompozice, kterou používá například Heisler ve svých básních literárních, ale i v básních-objektech.

---

<sup>48</sup> Bydžovská, L, Srp, K.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007. s. 55.

<sup>49</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha:Thyrusus, 1996. s. 13.

<sup>50</sup> Šmejkalová, Jana: *Básník hypnotizovaný vraky vzpomínek*. In: Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003.s. 58.

<sup>51</sup> Nezval, V.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. Praha:Československý spisovatel, 1974. s. 170.



Podobnost kompozice a možnost záměny předmětného básnického obrazu, v pozdější fázi již reálného objektu, je nejen spojujícím článkem obou básnických poetik, ale i vývojovým článkem útvaru básně-objektu.

### 3.3 Zdůraznění smyslové podstaty uměleckého díla

Po proměně tvůrčích a výrazových prostředků básníka, jakou se Štyrský pokusil ve svých textech i celém svém díle uskutečnit, přichází také s konceptem, který nově ustavuje pozice, z jakých má být s lyrickým vyzněním básně nakládáno. Sám pojem lyriky v sobě nese značnou míru citového naladění, jak jsme již výše připomenuli u definice básnického obrazu „[obrazy jsou] viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby důvěrně nám známého.“<sup>52</sup> I zde je patrné, že jde v zásadě o citovost básnického obrazu, zatímco Štyrský se snaží prosadit spíše jeho smyslovost a vyzvedává i pozici komunikačních subjektů.<sup>53</sup> Ze všech smyslů vyzdvihuje zejména vizualitu, která dává básni nové možnosti: „Obraz tot' poezie zraku. Nemá jiného účelu, než být poezií.(...) Nikdy nemůže být iluzionistický, neboť v jeho abstraktní pavučinu vyšíváme konkrétní vize.“<sup>54</sup>

Zdůraznění smyslovosti v takovém rozsahu má důsledky nejen pro metodu básníka, ale i pro jeho výrazové prostředky. O prorůstání malíře a básníka Štyrského v kontextu jeho generace se hovoří i v doslovu svazku *Poesie*, který Štyrského verbální poezii reprezentuje: „Jeho generace hledala nové prostředky, z poezie učinila program a vytyčovala ji nade všechny umělecké formy (jedná se především o malířství, literaturu a divadlo)“.<sup>55</sup> Jeho básně jsou „smyslové“, nenajdeme zde samoučelnou deskripci, pokud by snad neměla vyvolat smyslovou imaginaci.

Nejčastější je imaginace vizuální, sluchová a hmatová. Vizualita je všudypřítomná a je nejčastěji uvozena popisem lyrického subjektu začleněného do předmětné reality kolem něj: „ (...) Nejprve kráčeli čtyři sloni / Bílá sněhová smršť / 3 králové šli za fantomy / Otisky velbloudích kopyt.“<sup>56</sup> Takové kupení obrazů v rychlém sledu je pro celý soubor Štyrského poezie velmi příznačné, obraz následuje za obrazem

<sup>52</sup> Kubínová, M.: *Smysl obraznosti*. In: *Pohledy z blízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2002. s. 235.

<sup>53</sup> Zde vychází opět z pojetí smyslovosti převzatého od Mukařovského (viz výše).

<sup>54</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s. 13.

<sup>55</sup> Šmejkalová, Jana: *Básník hypnotizovaný vraky vzpomínek*. In: Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. s.60.

<sup>56</sup> Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. s.21.

a vzniká nejčastěji predikací nezvyklé a mimokontextové vlastnosti profánního předmětu, což je vlastní zejména surrealismu. Kупení obrazů a situací zachycující smyslovou podstatu zakoušení předmětu je pro Štyrského poezii příznačné: „Střásat pel s karlovarských růží / Růst v chlupaté jehnědy (...)“<sup>57</sup> Najdeme zde i básně, kde je aktivizováno všech pět smyslů pohromadě. Důraz je kladen na předmětnost objektu: „Solveig má pět srdcí / Z nichž páté je obrostlé srstí / A slepé / Pižmo / Lechtivý pot srsti kočky / Která se vyspala v konvalinkovém záhoně / S vůní prádelny / Kráčel jsem pomalu / Viděl jsem prosvítat kůži / A chloupky na lýtkách / Zválené pod punčochou / Chtěl jsem česat tyto chloupky / Představuje si jakého hřebenu by bylo třeba“.<sup>58</sup> Z výše uvedených ukázek je patrné, jakým způsobem je propojena Štyrského smyslovost verbální poezie se smyslovostí vnímání objektu jako artefaktu uměleckého díla.

Z ukázek z jeho tvorby i teorie obrazu je patrné, jaký význam má pro básníka předmětná realita, ale zejména distance básnického subjektu od ní, aby mohl proběhnout komunikační akt uměleckého díla, ono „spojité vlnění“: „Formy na obraze vymezují u lidí senzace určité ráže, vzbuzují představy, analogie představ, spojitě vlnění. Anebo postupuje moderní malíř ještě složitěji a seskupuje řadu představ, jež vzbudil určitý předmět, jenž v obraze vůbec namalován není, a tyto představy vybavují opět jiné představy u diváka a konečně představu původního vzniku.“<sup>59</sup>

Štyrský na podloží surrealismu, ale spíše svých vlastních výzkumů básnické imaginace, dopomohl k osvobození předmětu, jak podotýká i Nezval ve svém textu k *První výstavě surrealismu v Praze* („surrealistické objekty všechny typů jsou pokusem o prostorové konkrétní přepracování objektivní skutečnosti v subjektivně objektivní nadrealitu“).<sup>60</sup> Tuto definici můžeme vztáhnout i na pojetí slova, jak jej rozuměl tehdejší český surrealismus, v období kolem prvních surrealistických výstav v letech 1934-1935, nejlépe reprezentovaný Štyrským.

### **3.4 Referenční možnosti snu a možnosti jeho formálního vyjádření**

V raném manifestu *Obraz* se Štyrský vyrovnává s realitou ještě poměrně

---

<sup>57</sup> Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. s.11.

<sup>58</sup> Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. s.35.

<sup>59</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrus, 1996. s. 14.

<sup>60</sup> Nezval, V.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974. s.162.

standardním způsobem. Soudobé umělecké dílo ve valné většině referovalo přímo o realitě, ač byl výraz kubistického obrazu nebo kubistické básně roztržtšen kubistickou metodou.

Obraznost takového díla měla jasný a přímý referent v realitě. I Štyrský v *Obraze* ještě manifestuje tento přímý vztah: „Co z dnešního světa je základem nového? Obraz se rodí z přemýšlení, konstruování a kombinování reálných elementů a myšlenek a nebude povrchním nadšeným pohledem.“<sup>61</sup> V přednášce o artificialismu se už k problému skutečnosti a obrazu vyjadřuje takto: „Neoperuje realitou (míněn je obraz - pozn. autora), usilující o maximum imaginativnosti. Odmítáme malířství jako pouhou formovou hru a zábavu očí. Nepopíráme v obraze existenci reálných prvků zbavených věčnosti, ale neoperujeme s nimi. Náš zájem je soustředěn na poezii, jež vyplňuje mezeru mezi reálnými formami, na poezii, již realita vyzařuje.“<sup>62</sup> Toto Štyrského tvrzení lze vyložit i ve smyslu nového básnického pojetí, které je zde patrné; tato zdánlivě přetřžená referenční schopnost reality má své důsledky pro kategorii lyrického subjektu, jehož role se tím značně posiluje, protože je to básnický subjekt, kdo vytváří spojnici mezi prvky empirické reality, ale i „poezií, kterou realita vyjadřuje“<sup>63</sup>. Tato kategorie „nového básníka“ má za následek pokroucení reference reality, což platí pro Štyrského *Sny*, jejichž část vychází jako soukromý tisk k Novému roku 1941. *Sny* jsou situovány mimo realitu a cele umístěny uvnitř básnického subjektu. I motto souboru vysvětluje toto referenční odbočení: „Také já jdu NA MOTIV. Do svých snů.“<sup>64</sup> Štyrského zjištění o svébytnosti snu (a rozdílnosti od reality) rezonuje s opuštěním programu Devětsilu.

Pojetím snu se Štyrský dostává od empirické reality zpět k prapůvodní poetické zkušenosti; reference, jakou by aktuální a jsoící objekt měl, se transformuje: „I náš malíř se ve svých představách dostává stále hlouběji do svého raného dětství, k zasutým a podivuhodným vzpomínkám - „ke vzpomínkám na vzpomínky“, které původně využíval k vytvoření osobního stylu, jenž nazval artificialismus.“<sup>65</sup> *Sny* jsou ovšem bez přímé návaznosti na časoprostorovou zakotvenost lyrického subjektu: „Když pohlédnu do kouta, vidím tam státi figuríny svého otce a matky, opřené o zeď, jak je znám ze svatební fotografie: matka drží svatební kytici a je oblečena v bílých šatech a je v

---

<sup>61</sup> Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. s.11.

<sup>62</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrus, 1996. s. 34.

<sup>63</sup> Tamtéž.

<sup>64</sup> Štyrský, J.: *Sny (1925 – 1940)*. Praha: Argo, 2003. s.7.

<sup>65</sup> Štyrský, J.: *Sny (1925 – 1940)*. Praha: Argo, 2003. s.147.

dlouhé čamaře. Oba jsou z hlíny (...)<sup>66</sup>

V pozdějších letech Štyrský už jako surrealista vytváří v textu *Z další přednášky v semináři J. Mukařovského v Praze*, patrně pod vlivem surrealistické teorie objektu, kategorii „stvořitele-básníka“, který realitu upravuje podle svých intencí: „Pravím vám, že přichází strašná doba vizionářů, doba podobající se té, jež předcházela bezprostředně stvoření.“<sup>67</sup> Dále se dostává k vlastnímu popisu stvořitelského aktu při skládání svého snového objektu akvária, které naplnil svými oblíbenými věcmi: „V tomto světě se zrodilo mnoho podivných živočichů. Pokládal jsem se za stvořitele. Plným právem.“<sup>68</sup>

Velice obdobné vidění objektu v dané době, tedy kolem roku 1938, můžeme vidět i u ostatních českých surrealistů; jistě bylo i inspirací pro ranou poezii mladého Heislera, který je stejným performativním stvořitelem slov, jako je Štyrský stvořitelem objektů: „Surrealismus je „neviditelný paprsek“, který nám jednoho dne umožní zvítězit nad našimi protivníky. „Už se nechvěješ, schráno z kostí.“ Toto léto jsou růže modré; les je ze skla. Země vyšňořená svou zelení na mne dělá stejně malý dojem jako obcházející duch. Žít a nepřestat žít, to jsou řešení jen imaginární. Existence je jinde.“<sup>69</sup> Breton stojí před svým, tehdy ještě nutně automatickým textem, jako stvořitel. Už v nejranějších manifestech apeluje na obraznost a na rozšíření jejích možností.

Ve vztahu k objektu vidí Breton otevřenou cestu pro posílení básnického výrazu. Bretonovu pojetí objektu je v českých podmínkách nejpodobnější pojetí Heislerovo: objekt je situován v imanentní realitě autora (Heisler používá ve svých dílech předměty každodenní potřeby), oba se vzájemně ovlivňují a zanechávají na sobě stopy a jsou tak schopni referovat jeden o druhém. Breton připouští možnost reference objektu o autorském subjektu, s nímž sdílí nedělitelnou skutečnost. Tato reference se projevuje v poezii, když je objekt vtahován autorem do umělecké díla právě kvůli tomuto vypovídání o něm samém: „A to nehovořím ani o básnickém poznání objektů, k němuž jsem mohl dospět jen tisíckrát opakovaným duchovním stykem s nimi.“<sup>70</sup>

Celý tento koncept ovlivnění objektu by byl těžko myslitelný bez Štyrského pojetí snu, který je analogický k realitě.

Dřívěji zpřetřhané referenční vztahy se tedy znovu upevňují. Někdejší objekty přetavované v myslí básníka a na něm závislé, existující pouze ve snovém světě, se

---

<sup>66</sup> Štyrský, J.: *Sny (1925 – 1940)*. Praha: Argo, 2003. s.108.

<sup>67</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s. 129.

<sup>68</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s. 130.

<sup>69</sup> Breton, A.: *Manifest surrealismu*. In: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha, 2005. s. 64.

<sup>70</sup> Breton, A.: *Manifest surrealismu*. In: *Manifesty surrealismu*. Herrmann a synové, Praha, 2005. s. 49.

znovu zvěčňují a nabývají přímého vztahu k realitě v básníkových surrealistických objektech. V literárních textech musíme nutně přiznat transformaci až zkreslení této obrazné básnické zkušenosti snu, ke které dochází jazykovým vyjádřením, tedy v literárním kódu.

### 3. 5 Obrazové básně Jindřicha Štyrského

Pozici obrazové básně jako uměleckého artefaktu, nikoli na hranici mezi malířstvím a poezií, ale na přímé linii od jednoho výrazového plánu ke druhému, kterou Štyrský založil, vhodně popisuje i citace Josefa Čapka: „Na obrázkách je mnoho sugestivních nápisů a lepených kousků, zde však častěji než na pokusy Picassovy jest diváku vzpomenouti lyrických ideogramů Apollinairových. Jsou to výtvary spíše literární než výtvarné(...)“<sup>71</sup> Přiblížení obrazové básně blíže literárnosti nám dává vhodný příklad opačného tvůrčího postupu než u Heislera, který postupně dospíval ve výtvarném výrazu k podobnému výsledku, jakým je například obrazová báseň, která oba autory spojuje. Čapkův název „obrázky“ svědčí spíše o přijímání Štyrského jako malíře, kterým v té době ještě beze zbytku byl.

Okolnosti dobového vzniku obrazových básní dokládají teoretické a publikační texty Vítězslava Nezvala, který přikládá hlavní význam přerodu Štyrského z malíře na básníka pod vlivem inspirace Toyen. Nezval vymaňuje oba dva autory z vlivu tehdy nejprogresivnější směru: „To, co jest v nejširším slova smyslu nazýváno kubismem, dotklo se jich ve věku, kdy svěžest raných dojmů působí jako první paprsky na veliká kluziště.“<sup>72</sup> Ani rozrůstající se vliv surrealismu, který se jako vlna „valil“ Evropou 20. let, je podle Nezvala nepoznamenal natolik, aby pozměnil jejich výraz, ač v důsledku styku s francouzským prostředím měli k takovému vlivu velmi blízko: „Zakořeněné záliby, o nichž jsem mluvil, jim nedají podlehnouti kubismu ani surrealismu.“<sup>73</sup>

Obrazná báseň vzniká jako propojení dvou výrazových plánů. Jaké jsou důsledky

---

<sup>71</sup> Bydžovská, L.- Srp, K.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007 s. 68.

<sup>72</sup> Nezval, V.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu*. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 215.

<sup>73</sup> Nezval, V.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu*. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 216.

výše vytyčených kategorií pro celkové vyznění díla? Analogie obou kódů uměleckého díla, které v díle koexistují, vytváří specifický vizuálně-literární ráz tohoto nového artefaktu. Oba dva kódy jsou přítomny, aby vytvořily celkový význam díla. Štyrský ve svých textech o artificialismu píše: „Básník užívá barev a slov k rozředění toho, co chtěl říci. Nemá pudu sebezachování, a přece žije. Inženýr sní. Navrhuje nový glób.“<sup>74</sup> Toto na první pohled vznosné tvrzení ilustruje velikost aktu, o který se Štyrský pokoušel. S novým pojetím básně nenarušil literární kód, který dává čtenáři možnost proniknout k významu básně. Přibyla pouze nová významová, modifikující rovina. Štyrský souběžně tvrdí, že obrazu nemá být rozuměno: „Básník ponechává vřdycky diváka opuštěného a osamoceneného.“<sup>75</sup> Nový vznikuvší kód, kterým je obrazová báseň čtena, můžeme velice blízce ztotožnit s „obrazným kódem“, který navrhuje Kubínová.

Zde si můžeme všimnout jisté odlišnosti mezi díly Heislera a Štyrského na pomezí výtvarného umění a literatury. Zatímco Heisler využívá přísně literárního kódu, který čtenář konvenčně předpokládá, Štyrský pomocí textu a koláže vytváří kód blíží vizuálnímu umění, což je patrné i z obrazových básní citovaných v obrazové příloze. Štyrský se v jednom ze svých textů vyjadřuje i k aktu vnímání takovýchto básní: „Každý z nás stopuje svoji ropuchu, ale její hry na schovávanou unikají lidským zrakům. Nalezneme-li ji podruhé, nejsme si jisti, zda je to naše ropucha“.<sup>76</sup> Zároveň tím mří kamsi, kde cítí prapůvodní podstatu vzniku umění: „Podobu věcí obsáhla by lyrická obluda, mající tolik očí, kolik bodů je v prostoru, jenž věc obklopuje. Básník pozoruje podobu věcí z bodu, ze kterého vznikly.“<sup>77</sup>

Příklon k obrazové básni je tedy u Štyrského nejmarkantnější v letech 1923-1924, kdy utlačuje vlastní výtvarnou tvorbu na úkor tohoto nového útvaru: „Z počátku vznikaly Štyrského obrazové básně souběžně s volnými kresbami a kolážemi, s nimiž sdílely kompoziční principy, některé detaily, a použité materiály. Postupně převládly, a načas dokonce vytlačily jakýkoliv jiný výtvarný projev.“<sup>78</sup>

V této fázi je nutné popsat, čím se obrazové básně lišily od koláží a také od „klasické básně“ a jaký byl dopad na recipienta. „Štyrského obrazové básně měly plošný statický rozvrh, založený na pravoúhlé osnově, do níž vstupovaly prvky z rozmanitých oblastí života a různých znakových systémů. Z mezinárodně srozumitelných slov a

---

<sup>74</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s.35.

<sup>75</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s. 35.

<sup>76</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996. s.32.

<sup>77</sup> Tamtéž.

<sup>78</sup> Bydžovská, L.-Srp, K.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.s. 68.

obrazových složek se utvářel univerzální básnický jazyk.“<sup>79</sup> Je to právě pravouhlá osnova, která vytváří významový rozdíl mezi koláží a obrazovou básní.

Nejmarkantnějším rozdílem mezi koláží a obrazovou básní jsou dvě ztvárnění téže tematiky – v koláži *Marion (Forget me not)*<sup>80</sup> a v obrazové básni *Štěstí a kolo (Marion)*.<sup>81</sup> Jejich rozdíl spočívá v kompozici; zatímco koláž využívá tehdejší Štyrského malířské kompozice, obrazová báseň *Marion* už má čistě lineární a pravouhlé uspořádání. Název *Marion* má také literární konotace, protože *Marion* je postavou vzniknuvší jako postava Nezvalovy básně. Do celkového významu básně se přidávají znaky z obou výrazových rovin, jež jsou samostatně platné i mimo dílo samotné.

Prvkem, který usiluje upozornit na nové pojetí básnickosti, je záměna obrazů a textů. Tato analogická záměna výrazových plánů ztvárňuje to, co o ztotožnění básníka „teoreticky“ říkají například Štyrského *Manifesty o artificialismu*. Obrazová báseň *Marion* nabízí dvojí možnost čtení (krajina literární a vizuální). Tyto dvě možnosti se kříží už na ploše samotného obrazu, kde jsou oba kódy do sebe zakomponovány tak, že nekolidují, ale hravě koexistují, ač by se mohlo zdát, že se vylučují. Oba kódy však odděleně význam nemají. Výklad básně může být proveden jedině při sjednocení obou kódů v celkovém smyslu díla. V levém horním rohu obrazové básně *Marion* by divák, navyklý na percepci obrazu, hledal v krajině patrně obláček, na ploše *Marion* je ale konfrontován s nápisem „OBLÁČEK“, který koliduje s kódem vizuálního čtení. Princip, který vytváří literární kódování, vychází z kompozice obdélníků a proužků. Pokud bychom *Marion* četli literárně, museli bychom vidět obálku, která má - podle konvence - v pravém horním rohu poštovní známku, reprezentovanou však kresbou stromu. Zde jsou obě možnosti čtení v protikladu. Koruna stromu jako poštovní známka a krajinná kompozice jako poštovní obálka jsou to, co literární kód staví proti kódu vizuálnímu; a co dohromady „funguje“ v novém útvaru obrazové básně. Útvar obrazové básně byl zpětně označen za jeden ze základních postupů poetismu, protože byl po Štyrském řadou členů zopakován a stal se pro dané období charakteristickým. Pro nás je ovšem důležitější jako další krok směrem k rozvolnění pojmu básníka, ustavující se intermediálním charakterem díla.

Dalším důležitým měřítkem nového výrazu byla mezinárodní srozumitelnost, která se před Štyrského plánovanou cestou do Paříže zdá být oprávněná. Motivace

<sup>79</sup> Bydžovská, L.-Srp, K.: *Jindřich Štýrský*. Praha: Argo, 2007.s. 68.

<sup>80</sup> Bydžovská, L.-Srp, K.: *Jindřich Štýrský*. Praha: Argo, 2007.s. 71. (Viz také Příloha 13.)

<sup>81</sup> Bydžovská, L.-Srp, K.: *Jindřich Štýrský*. Praha: Argo, 2007.s. 70. (Viz také Příloha 14.)

nejazykově ztvárněného díla se zdá být velmi podobná jako u Heislera, pokud si uvědomíme, jak malé byly ve 20. letech Štyrského znalosti francouzského jazyka.

Při celkové složitosti kódu, tedy jeho zdvojení, který jsme výše nastínili, se zdá být pochopitelné, proč Štyrský manifestuje důraz na logiku uspořádání, logiku, která postihuje akt výstavby uměleckého díla, nikoli jeho percepci, která je cele doménou emotivního a zejména smyslového prožívání.

Další působivou obrazovou básní je *White Star Line (1923)*<sup>82</sup>, která má už textovější povahu. Klasické písmo je zde nahrazeno jiným znakovým systémem, jímž je písmo notové; zároveň jisté vizuální napětí „podržuje“ název *White Star Line* upomínající na ve své době slavnou námořní společnost a na linie notového písma. Je zde opět velmi silné napětí mezi protichůdným kódováním. Celá kompozice na notovém papíře má tvar parníku, plynoucího jako text či hudba po (notových) linkách, což opět ilustruje součinnost obou plánů. Tato koexistence dvojího kódování je právě takovou možností, kterou bylo třeba ustavit, aby se otevřela cesta dalším objektům, které pod principem literárního čtení nahradí slova básně.

### 3.6 Písmo jako téma (nikoli výrazový prostředek)

Dalo by se bezpochyby tvrdit, že malíř Štyrský po setkání s Devětsilem „propadá písmu“, jež navíc ve svém díle (teoretickém i praktickém) začíná tematizovat. Takovou tematizací může být například jeho obrazová báseň *Psací stroj (1923)*<sup>83</sup>. Tato obrazová báseň je svou kompozicí spíše poplatná malířství (středové umístění objektu a funkce rámu, která dává psacímu stroji honosný výraz), kdežto útržky textu jsou reklamní koláží: „pulse of modern business (...) factors is the unfailing accuracy“<sup>84</sup>. Lze si všimnout hluboké úcty k psanému textu a také k modernímu výrazu v návaznosti na propagaci modernosti celým Devětsilem. Útržky textů, zachovávající pravoúhlost nebo tvar psacího stroje, jsou prokomponovány koláží vizuální. Celá kompozice s centrálním umístěním psacího stroje je vytvořena na plakátové bázi, který je při nalepování plošek popsaného papíru stejný jako princip koláže. Pod psacím strojem můžeme najít rám jakéhosi obrazu, který byl tímto psacím strojem přelepen. Při porovnání s prací Heislerovou si můžeme všimnout protichůdného principu ve vztahu k originalitě a

<sup>82</sup> Bydžovská, L.,-Srp, K.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.s. 66. (Viz také Příloha 16.)

<sup>83</sup> Bydžovská, L.,-Srp, K.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.s. 67. (Viz také Příloha 17.)

<sup>84</sup> Tamtéž.



reprodukovatelnosti. Zatímco Heislerovy *Knihy-objekty-básně* jsou nereprodukovatelným originálem, Štyrský ve svém manifestu *Obraz*, který svým vročením odpovídá roku vzniku *Psacího stroje*, tedy 1923, apeluje na reprodukovatelnost na úkor jedinečnosti: „Požadavek: obraz musí být aktivní / musí něco dělat ve světě, v životě. Aby vykonal úlohu, uloženou v jeho ploše, nutno ho strojově rozšířit 1.000, 10.000, 100.000 exemplářů. Reprodukce. Grafika letákem.“<sup>85</sup> V tomto smyslu u Štyrského dostává hlavní úlohu literární vyjádření. Je patrné, že jednou z hlavních věcí, která Štyrského na literárním výrazu přitahovala, byla vizualita písma. Ale důležitým faktorem byla i jeho sdělnost a reprodukovatelnost, která byla pro získání širšího okruhu recipientů prvořadá. Heisler je později písmem fascinován stejnou měrou, když vytváří vlastní soubor *Abeceďa* (1952), který je surrealistickým pojetím vizuality písma.

---

<sup>85</sup> Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu*. Praha: Thyrsus, 1996, s. 9.

## 4. Jindřich Heisler

### 4.1 Možnosti Heislerovy české inspirace

V raných Heislerových pracích můžeme zřetelně sledovat tendenci k propojení obrazu (vizuálního umění) a básnického výrazu. Pokud si uvědomíme, jaká je pozice začínajícího básníka, který se teprve snaží nalézt své místo v uměleckém světě, doceníme míru invence příznačné pro Heislerovo juvenilní období. Toto intermediální „soužití“ není zahrnuto v literárním artefaktu, nýbrž v „knižním“, což znamená, že zde nebudeme mluvit přímo o struktuře jeho obrazného pojmenování v textu (ta je v raném období ještě přísně literární a lze ji přirovnat k Heislerovým surrealistickým kolegům), ale přihlédneme k prezentaci jeho veršů v rovině „knižního artefaktu“. Inspirací, která na něm nepochybně zanechala stopu, je myšlenka artificialismu v pojetí Jindřicha Štyrského a Toyen. Artificialismus se snažil pojímat tvorbu novátorským zapojením lyrického subjektu do procesu tvorby: „Artificialismus přichází s obrácenou perspektivou. Nechá váje realitu v klidu, usiluje o maximum imaginativnosti“.<sup>86</sup> Na první pohled by se mohlo zdát, že definovaný směr koliduje se základním principem surrealismu v jeho překračování reality, ale pokud artificialistické pojetí reality nahlédneme blíže, jsou „výslednicí abstraktních visuelních vzpomínek ve stadiu prolínání nové útvary, nemající nic společného s realitou ani s umělou přírodou“.<sup>87</sup> Je zde tedy nastíněno jisté překročení reality její ignorací a konstitucí básnického obrazu „za realitou“, tedy uvnitř lyrického subjektu. Tento umělecký směr také slučuje výrazové formy literární a vizuální, jde zde spíše o autorské gesto než o výraz daný jeho médii. Zde také nachází smysl uvažovat o Heislerovi a Štyrském v rámci jediné práce, protože Štyrský má na Heislera už koncem 30. let nepopiratelný vliv.

Nejen podobnost v pojmání básnického obrazu, která se v rané Heislerově poezii projevuje, ale hlavně nové pojetí „knižního artefaktu“ je směrodatným vlivem, který má Štyrský na Heislera. Jak jsme poukázali výše, byli to právě Štyrský s Teigem, kteří dokázali narušit konvenční vnímání knihy - „knižního artefaktu“ - jako apriorně neestetického objektu, který byl pouhým bezpříznakovým médiem.

---

<sup>86</sup> Štyrský J. - Toyen: *Artificialismus*. Red I, 1927-1928, č. 1, s. 28-30.

<sup>87</sup> Štyrský J. - Toyen: *Artificialismus*. Red I, 1927-1928, č. 1, s. 28-30.

U Štyrského nové pojetí básníka, dané jeho manifesty artificialismu, také přispělo k možnosti intermediálního vyjádření, jakou Heisler jako básník nachází. Štyrský tedy svým ztotožněním malíře a básníka do subjektu, který není vázán na básnické slovo, vytvořil otevřené pole pro Heislerovy (a také Toyen) intermediální surrealistické experimenty (např. *Přízraky pouště* a *Jen poštolky chčí klidně na desatero*).

Takové ovlivnění přiznává ve své monografii českým surrealistům i Žoržeta Čolakova, která spatřuje přímý vliv intermediality na strukturu obrazného pojmenování: „Osobní styky s francouzskými surrealisty však nehrály pro tvůrčí orientaci Nezvala, Teiga, Biebla, Štyrského rozhodující úlohu; největší význam má v jejich vývoji i v jejich surrealistickém období genetický spoj s poetismem.“<sup>88</sup> Čolakova se ve své monografii nevěnuje přímo Heislerovi, ale snaží se vysledovat obecnou tendenci surrealistického obrazu, takže o platnosti tvrzení pro Heislera můžeme uvažovat pouze nepřímou.

O vlivu Štyrského nejlépe svědčí cyklus *Na jehlách těchto dní*, kde Štyrský vytvořil fotografie k Heislerovým textům. Je zde možné objevit sémantické shody mezi obrazem a textem, jako tomu bylo u poetistických obrazových básní. Jde zde tedy o nesporný vliv české tradice poetismu - jak v oblasti smyslových experimentů, tak v rovině intermediálního výrazu. Artificialismus naproti tomu ponechal tvůrčí svobodu a narušil oddělené vnímání vizuálního díla a literatury.

## 4. 2 Raná poezie Jindřicha Heislera

Jindřich Heisler, který byl soudobou kritikou poměrně opomíjeným autorem,<sup>89</sup> se ve svých juvenilních textech projevoval jednoznačně jako básník slova, který ovšem nechává své texty ilustrovat Štyrským a Toyen. Poezii začal psát v pozdních 30. letech, v roce 1938 se připojil k Surrealistické skupině. Toto myšlenkové a umělecké zázemí mu poskytlo přehled o soudobé domácí poezii a o inspiračních zdrojích, které byly ve své době běžné a mnohdy také přečeňované (jak vidíme například na bezmyšlenkovité adoraci francouzského surrealismu V. Nezvalem). Francouzský surrealismus byl už zcela ustaven jako metoda, která nabízí intermediální možnosti vyjádření. Heisler se z rodné Chrasti u Chrudimi přesouvá do Prahy až v roce 1937 po smrti svého otce. Od této doby lze usuzovat na jeho ovlivnění francouzským surrealismem. Provinčnost

---

<sup>88</sup> Čolakova, Ž.: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. s.66.

<sup>89</sup> Česká surrealistická skupina stála za války mimo oficiální programy a jejich tvorba se šffila mimo oficiální nakladatelství spíše bibliofilskou cestou. Heisler sám se kvůli židovskému původu skrýval.

rodného bydliště se později projeví v mnohdy nepřemýšlivé a dogmatické adoraci André Bretona, kterému později dedikoval jednu ze svých knih-objektů-básní, a se kterým se kontaktoval během své poválečné emigrace v Paříži.

Jeho prvním básnickým počinem byly ve spolupráci se surrealistickou skupinou texty básní, které vznikly pod názvem *Jen poštolky chčí klidně na desatero* (*Nur die Turmfalken brunzen ruhig auf 10gebote*, 1939). Vycházejí jako soukromý a neprodejný tisk. V existenci německého překladu a touze po mezi-jazykové srozumitelnosti sbírky lze vidět zárodky Heislerovy pozdější motivace užití objektu jako nejazykového (ale stále zároveň literárního) prostředku vlastního vyjádření. Heisler chtěl zpřístupnit surrealistické texty širšímu publiku. O jeho snaze vypovídá i Jindřich Toman: „Tento ojedinělý pokus českého básníka oslovit německého čtenáře nebyl samozřejmě jako pokus přizpůsobení se realitě tzv. Protektorátu, ale jako čin, který měl pro Německo zviditelnit pozici surrealismu v stávající mezinárodní situaci.“<sup>90</sup>

Jak už jsme výše prezentovali, u surrealistické skupiny nešlo o oficiální proud, ale spíše o možnost prezentovat se za hranicemi vlastní země.

Poezie mladého Heislera nebyla v kontextu surrealismu nikterak osobitá, je podobná textům Jindřicha Štyrského, který byl jedním z prvních osobností, které Heislera do surrealismu zasvětili. Karel Srp si všímá podobnosti raných Heislerových veršů s *Poesií* Štyrského, když o Heislerovi píše: „Již z prvých básnických sbírek z roku 1939 je zřejmá jeho výrazová subtilnost; jsou snad nejkřehčí v rámci tehdejší české poezie. Lze s nimi srovnat jen dodnes spolehlivě nedatované básnické fragmenty Jindřicha Štyrského. Ve srovnání s nimi se však Heislerova obraznost vyznačuje ještě nepatrnějšími posuny a nezřetelnějšími změnami.“<sup>91</sup> Jelikož členská základna předválečných surrealistů nebyla nikterak široká, výraz experimentálních textů předválečných surrealistů je dán zejména díly Štyrského a Heislera.

„Heislerova poezie obsahuje některé navracející se básnické obrazy. Z nich lze uvést především „rozpad“, tedy stálý surrealistický námět, běžný v obrazech Štyrského a Toyen (...)“.<sup>92</sup> Podobnost motivů v raném období svědčí o podobnosti autorských poetik. Dalším shodujícím se rysem je osamostatňování jednotlivých slov v rámci verše

---

<sup>90</sup> Toman, J.: *Slovo obraz, objekt: K dílu českého surrealisty Jindřicha Heislera*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha, 1999, s. 391.

<sup>91</sup> Srp, K.: *Teprve za větami je vidět jazyk a světlo*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 404.

<sup>92</sup> Srp, K.: *Teprve za větami je vidět jazyk a světlo*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 405.

a jejich plné obrazotvorné využití. Pokud postavíme Heislerovy verše vedle textů Štyrského, nenalezneme z hlediska výstavby verše a motivické stránky výraznější odlišnosti. Pro srovnání podoby tehdejšího verše citujeme nejprve Štyrského: „V zákopech pobíhají černí psi / Oslavy vracejícího se podzimu / V noci / Lidé nosí podivné figury (...)“.<sup>93</sup> Pokud je srovnáme s verši Heislerovými, najdeme shody zejména v délce a obraznosti verše, v lexiku i stylistickém komponování: „Kam čísla nedolétnou / plivá svůj ohnivý jazyk bezhlavý pes / s očima z vaty prosáklé benzínem“.<sup>94</sup>

Heisler ve svých verších rozpracovává již zmíněný motiv rozpadu, který známe ze Štyrského obrazů i poezie. V jedné básni je přetvořen do útržků kůže: „ (...) proti průvanu, který okrajuje jejich stehna / aby se živily odstřížky mrtvé kůže“.<sup>95</sup> Jindy je tento motiv variován: „(...) Kočí práská bičem / a stěny staromódního landauru / plácají po stehnech ospalou komtesu / která se budí / která se rozpadává / a dostává podobu pouště.“<sup>96</sup> Dokonce i název sbírky *Jen poštolky chčí klidně na desatero* upomíná na rozpad morálního řádu. Nacházíme tedy podobnost motivickou i formální.

V roce 1939 Heisler vedle sbírky *Jen poštolky chčí klidně na desatero* vydává také sbírku básní pod francouzským názvem *Toyen: Les spectres du désert, accompagnés des textes de Henri Heisler (1939)* publikovanou v monografii Toyen a doprovobenou jejími „ilustracemi“. Propojení textu a obrazu je zde velmi podobné jako v *Poštolkách*. Rozhodně se zde ještě nejedná o svébytné propojení obrazového a literárního výrazu, přestože se oba výrazové plány velmi poeticky doplňují. V básni *Ve výkladní skříni* můžeme konstatovat zatím pouze ilustraci zmíněného, protože významové roviny se vzájemně neovlivňují; v jedné složce nenacházíme znaky, které by mohly napomoci k interpretaci té druhé. Střetávají se zde náhrdelníky („Ve výkladních skříních spočívají náhrdelníky v sametových pouzdrech / malá služtička se vrhá do ulice / všechny jsou přecpány střelným prachem“)<sup>97</sup> se lvem nakresleným bez hlavy (opět motiv rozpadu v návaznosti na Štyrského), tedy s krkem jako místem prázdnoty, významově velmi oddáleným od náhrdelníků i výkladních skříní. Tato vizuální složka je tedy závislá spíše na senzitivním dojmu z básně a neobsahuje znaky, které by mohly přispět k interpretaci textu básně. Jednota obrazu a textu, k jaké se dostaneme v cyklu *Z kasemat spánku*, je teprve předznamenána.

<sup>93</sup> Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003, s. 20.

<sup>94</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 24.

<sup>95</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s.11.

<sup>96</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s.24.

<sup>97</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s.18.

### 4. 3 Z kasemat spánku

Dalším mezníkem Heislerovy tvorby je nové pojetí „knižního artefaktu“ ve sbírce *Z kasemat spánku* (1940). Podle dobové knižní produkce lze soudit, že kniha ve 40. letech zůstává doménou klasické tiskové sazby, která pouze „uchovává“ literární text. Ve sbírce *Z kasemat spánku* se ale literární artefakt spojuje s vizuálním. Touto vizualitou a zároveň rámcem je fotografie – jde o cyklus fotografických básní. Zde je báseň obsažena v „rámu“ fotografie a tím je vytržena z reality, ve které by se za normálních okolností recipovala jako běžný text obsahující pouze literární artefakt básně. Celý Heislerův projekt je problematizován i uvnitř sebe sama. Fotografické básně jsou složeny z literárních textů, objektů a fotografií ve formě koláže. Celý tento komplex může být vnímán různým způsobem závislým na „zasvěcenosti“ čtenáře. Primárně se textová část čte ryze literárně, avšak obrazy i objekty, které jsou na fotografii, podléhají způsobu čtení a imaginaci vizuální.

První proměna, která se zde v rámci básnického slova děje, je prozaizace básnického obrazu, který se rozrůstá až na úroveň několika veršů básně: „Každá noc odkrývá / své usměvavé rány / jimiž je možno pohlédnout / jako kukátkem panoptika / na tisíce bílých zadečků / prchajících zajíců“.<sup>98</sup> Toto „prodloužení“ básnického obrazu mu dává širší a konkrétnější rámec; v jednotlivých obrazech je obsaženo více atributů a jsou tak propracovanější. Mohlo by se zdát, že spojení obrazného a literárního výrazu by mělo vést k právě opačnému efektu, tedy k potlačení literárního výrazu a obsáhnutí oněch atributů obrazem. Tak by se dělo, pokud by obraz byl textu výrazovým partnerem, analogickou sémantickou rovinou a nikoliv pouhou ilustrací.

#### 4.3.1 Analýza cyklu Z kasemat spánku

Heislerovy básně z cyklu *Z kasemat spánku* jsou fotografickými básněmi, které nejsou nijak pojmenovány. Tento fakt lze přičíst jejich výrazové nejednoznačnosti a neupřednostnění žádného z výrazových plánů - ani zobrazených objektů, ani textu. Budeme tedy básně nazývat podle jejich incipitu. Formálně se básně tohoto cyklu dají dělit do dvou skupin podle vzniku a způsobu, jakým v nich Heisler nakládá s objektem.

---

<sup>98</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 67. (Viz také Příloha 6.)

První skupinou jsou koláže. Zde se Heisler staví k objektu s větším odstupem, což je způsobeno tím, že využil již vzniklých fotografií a recipient tedy není konfrontován s předměty básnickovy denní potřeby. Objekty na těchto fotografiích jsou vystřihovány a vzájemně působí na papíře v novém kontextu. Do této skupiny patří zejména *Každá noc odkrývá* a *Prázdný podnos na dort*.

Druhou skupinou jsou fotografie sestavené v ateliéru jako fotografie objektu. Objekty na takové fotografické básni dostávají specifický význam právě tím, jakým způsobem byla fotografie vytvořena. Spojujícím prvkem objektů na tomto typu fotografické básně je právě světlo, které objektům dává stejný ráz. Stín tímto světlem vržený vyplňuje plochy a zasahuje často i do textu a dává takto splynout textu i objektům, které vytvářejí vizuální stránku fotografické básně. Důležitým prvkem je opět rám, který dává textu i objektům punc záměrnosti. Toto záměrné vkomponování objektů a textu naznačuje jejich sémantickou soudržnost v rámci jednoho dvourozměrného artefaktu. Rám složený z objektů kolem textu básně také posiluje pravoúhlou osnovu a upomíná k literárnímu čtení.

Fotografický papír se tak stává místem, kde se nachází možnost významotvorné koexistence obrazu objektů a básnického textu. Heisler se v tehdejší době pokoušel odlišit ilustraci od fotografické básně. Příkladem fotografické básně jsou básně cyklu *Z kasemat spánku*. Nepopírá ani nepůvodní inspiraci, když v roce 1946 píše: „Stalo se totiž, že několik lidí s velmi jemným smyslem pro poesii objevilo zvláštní a zázračné napětí mezi slovem a obrazem.“<sup>99</sup> V tomto eseji Heisler čtenáři sám napovídá, jaký je vztah mezi textem a obrazem. U fotografické básně jde tedy o významové propojení dvou výrazových rovin. Tímto vztahem vzniká „zázračné napětí“, které je vytvářeno záměrně a informuje o neoddělitelnosti obou složek. Nyní se podívejme blíže, jaká je součinnost obou výrazových plánů v jednotlivých fotografických básních cyklu *Z kasemat spánku*.

První básní cyklu je fotografická báseň *Vody opadávají*.<sup>100</sup> Jejím základem je bílý papír, na kterém je vytištěn text básně. Možnosti interpretace textu jsou konfrontovány s předměty umístěnými na něm, ale také pod ním, kterými jsou tři lahve trčící ze dna zátoky, kterou nacházíme v textu. Tímto je tato fotografická báseň jedinečná v celém cyklu, a polemizuje tak s viděním malířské perspektivy, čímž se nutně vyjadřuje i k

---

<sup>99</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 309.

<sup>100</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 57. ( Viz také Příloha 1.)

otázce vidění obecně. Láhve, které jsou zaraženy v papíru, jenž zprostředkovává báseň, rozrušují pocit dna, ale i celkové kompozice.

Textově je báseň srovnatelná s předchozí tvorbou, která si vystačila s literárním výrazem. Tvrzení o podobnosti s Heislerovou předchozí tvorbou vychází z podobného využívání desémantizace významu objektů uvnitř literárního textu. Verše jsou si podobné právě touto surrealistickou desémantizací a résemantizací (viz výše Čolakova) objektu, který se má jevit v jiném kontextu ve své nejvlastnější podstatě. Jak bylo v Heislerových literárních pracích zvykem, i zde je básnická obraznost ještě prohloubena o vizuální vjem. Toto prohloubení se v básni *Vody opadávají* děje vytvořením analogie textu k vizuální stránce díla. Hlavním obrazem textové části fotografické básně se stává „písčité dno“, kde se setkávají ve vodním světě neslučitelné (dekontextualizované) objekty: „barevný korek udice“ a „bílá miska vah“ ale i „žu-žu“, to celé se děje v podvodním světě. Z hlediska skutečnosti jde o naprostou neslučitelnost objektů na daném místě, která je dále posilována i surreálnými principy vizuální složky fotografické básně.

Princip surreality v obrazovém plánu vytváří opět neslučitelnost předmětů, tedy doplnění „kostek žu – žu“, které známe i z textu, rybářskou návnadou, která nás odkazuje do „ticha zátoky“, které známe opět z textu. Text básně nám tedy dává spíše možnost vidět specifickým způsobem něco, co obraz zachycuje. Text básně explicitně říká, že papír, na kterém je báseň napsána, není pouhým papírem, ale že je v něm třeba vidět „písčité dno“.

Významová rovina mezi textem a obrazem, Heislerovo výše uvedené „zázračné napětí“, nepřináší v této fotografické básni nové informace, ale spíše pohled, jakým se máme na tuto literárně-obrazovou symbiózu dívat. Objekty, ať už v textu nebo obraze, vypovídají o svém snovém protějšku: „ticho zátoky“ o bílém papíře v obrazové rovině, „kostky mého žu-žu“ o kamenech jako o „písčitém dně“. Z možnosti sestavit protějšky textových znaků z vizuálních objektů - a naopak - můžeme usuzovat na analogii, na hluboké propojení, tedy více než na ilustraci, stejně jako to dokládá ve své eseji i Heisler: „Vznik tohoto napětí tkví ve zcela spontánní iracionalitě interpretace, a to jak psaného textu, tak i vizuálního vjemu.“<sup>101</sup>

Dominantním prvkem celé vizuální složky je návnada ve tvaru rybičky, která divákovi nejlépe ilustruje podvodní svět a stává se tak interpretačním klíčem, který poskytuje způsob čtení i ostatních objektů. Jeden z objektů vizuální složky nabízí



možnost čtení celku, ale i samostatného textu. Pokud by snad chyběla vizuální indicie, čtenář by se musel spokojit jen s omezenějším množstvím interpretací. Vizuální stránku fotografické básně *Vody opadávají* čteme jako „podvodní zátiší“, ale je to také text, který mu dává další surreálné možnosti čtení. Teprve s pomocí textu jsme schopni vidět v lahvích misky vah, a tím přistoupit na náhodnou záměnu objektů mezi textem a obrazem.

Důležitým faktem pro čtení fotografické básně je i princip, jakým sám autor vnímá možnost a specifčnost interpretace. Poukázali jsme na možnost, jakým způsobem je vizuální i textová složka otevřena, a že znaky obou složek mohou vybízet k interpretaci vlastní, ale i k interpretaci druhé z obou složek. Vzniká tak složité, sémanticky provázené dílo.

Rozmanitost, s jakou Heisler nakládá s bílým papírem, tedy s médiem, na němž je napsána báseň, je patrná i v druhé básni *Mí noční beránci*.<sup>102</sup> Bílý papír, který jsme vnímali v předchozí básni jako dno řeky, se mění v oblohu. Tento dojem vyvolávají chomáče vaty umístěné na jeho bílé ploše a dvojice očíhávajících se beránců, kteří jsou i zpředmětnělou a vizuální verzí verše „Mí noční beránci“.

Vraťme se ale k textu básně, ze kterého vyvstává křehký obraz beránců-zvířat, rozhodně ne beránců na obloze: „Mí noční beránci / vystupují z lesku dřeva / mají hlavy skloněné / a zvonečky jim tekou z očí / když vždycky v neděli / spěchá bouřka někam na pouť (...).“<sup>103</sup> Celá scénérie je textem situována mimo oblohu; až konfrontace s vizuálním obrazem, bílými beránci a beránci - tedy mraky z vaty, dává tomuto obrazu širší rozměr a přesah až k vizuálně ztvárněnému nebi. Ovšem i v samotném textu nalezneme možnost číst „noční beránci“ jako „beránci-oblaka“. Toto interpretační možnost otevírají verše: „ (...) když vždycky v neděli / spěchá bouřka někam na pouť / bývá jim často zima / (...).“<sup>104</sup> V tomto verši nalézáme jen velice nepřímou narážku na možnost beránci někam situovat. V textu totiž objekty působí velice neprostorově, jsou zde opět dekontextualizované – zastupují tedy samy sebe v celé interpretační šíři, ale nejsou umístěny v prostoru fotografické básně. Prostorovost této básně se vytváří až vzájemnou konfrontací slov a s nimi korelujících obrazů.

Sepětí obrazu a veršů je patrné zejména na spojení beránců, které je ryze milostné,

---

<sup>101</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 309.

<sup>102</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 59. ( Viz také Příloha 2.)

<sup>103</sup> Tamtéž.

<sup>104</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 59. (Viz také Příloha 2.)

což je v textové rovině zaznamenáno posledním dvojverším: „(...) říkají stále slyšitelně / někoho miluji“.<sup>105</sup> Do fotografie jsou obě sošky beránků vkomponovány ústy k sobě, jako při dialogu, který spolu vedou. Je zde tedy opět patrná analogičnost textové a obrazové roviny, která je v tomto cyklu typickým postupem. V této básni se ale vyskytuje v rámci analogičnosti asymetrie. Báseň, tedy její literární část, se věnuje pouze rozvíjení motivu beránků, částečně jejich vztahu k obloze a jejich možnosti odtud vyslovit své „někoho miluji“. Je to velmi křehký obraz, lyrické zachycení splynutí dvou subjektů. Asymetrií textu a obrazu vyvolává přítomnost vojáka s napřaženou puškou po levé straně fotografie. Voják, zhmotněný na fotografii dětskou figurkou vojáčka, ohrožuje tento soulad, který vzniká v básni i obrazu. Takový objekt, obsažený pouze ve vizuální složce, se v textu nevyskytuje a zdánlivý soulad básně svou přítomností narušuje. Figurka nezapadá do konceptu oblohy, který Heisler vytvořil textově, a záměrně jej narušuje nejen tradiční kompozicí na úhlopříčku, ale i svou materiálovou pozemskostí. Fotografická báseň se touto kompozicí rozpadá na dvě poloviny.

Vzniká tak netradiční členění v rámci celého cyklu, nejen významové rozpůlení celé fotografické básně, asymetrie rovin, které jsou v jiných básních cyklu z velké části analogické.

Fotografická báseň *V rohu stály ukroucené cigarety*<sup>106</sup> je ukázkou, jak je možné propojit báseň a texturu<sup>107</sup> s objekty v pozadí. Jestliže byla v předchozích básních vytvořena z papíru nesoucího slova básně voda či obloha, tentokrát je od základu přetvořena a vzniká z ní písek. Celý papír, na kterém je báseň napsána, tak splývá dokonale v texturu písku; vyčnívá pouze samotný text. Písek jako objekt se rozpadá a mění v texturu. V této básni není patrná nějaká širší soudržnost na základě širší společné obraznosti básně a fotografie, ale v textu se objevují pouze dílčí motivy, které odkazují k exotickému prostředí, které vzniká pokrytím papíru pískem a figurkou palmy a lva. K tomuto prostředí odkazují dílčí slova v textu: „ (...) Oslové tam žvýkali turecký med / a žrali ho celé balíky / i s bambitkami / které se skrývaly uvnitř / Byla tam kokosová žena (...)“<sup>108</sup> Nejde tedy o báseň, kde by byla kooperovala vizuální a textová analogie, v této básni jde spíše o něco jiného.

Nejmarkantnějším prvkem je prorůstání textu s písečnou plochou, ze které se text

---

<sup>105</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 59. (Viz také Příloha 2.)

<sup>106</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 61. (Viz také Příloha 4.)

<sup>107</sup> Texturou rozumíme obecně vlastnost materiálu, která vyjadřuje vnitřně materiálovou strukturu nějakého tělesa. V tomto případě textura upomíná právě na materiálovost papíru, jeho zrnitost.

<sup>108</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 61. (Viz také Příloha 4.)

vynořuje. Nespojuje se zde výtvarná složka s literární na základě možnosti hledání společného významu, ale na základě vizuality vlastního artefaktu. Toto propojení je nezvyklou formou, protože se tím stává spíše doménou vizuálního umění. Je důležité si všimnout, jak se začleněním Heislerovy básně do vizuálního kontextu mění její „knižní artefakt“, tedy papír, na kterém je napsána. Ten se vymaňuje z pouhé služebnosti literárnímu artefaktu, tedy textu, a upozorňuje na vizuální a estetické kvality „knižního artefaktu“ zdůrazněním textury papíru.

Tímto novým začleněním do vizuálního díla upozaďuje literární čtení, které bylo doménou knižního i literárního artefaktu. Otevírá se prostor pro nový pohled na celý komplex fotografické básně, ale hlavně na vizuální hodnoty knižního artefaktu samotného.

Fotografickou báseň, kterou bychom mohli uvést jako zástupce koláže, je *Prázdný podnos na dort*.<sup>109</sup> Tato koláž není čistou koláží, ale je zde opět využito bílého papíru a na něm spolu s textem básně vyfotografovaných objektů. Jde opět o narušení vizuální perspektivy, která je možná díky koláži. Základem fotografické básně je opět bílý papír s rekvizitami-objekty bonbonů, jiný zcizovací efekt není použit. Na tuto fotografii jsou nalepeny ženské postavy v nepoměrném měřítku vzhledem k podnosu, což narušuje měřítko i perspektivu. Tentokrát nedochází k analogii znakových kódů, které by byly v obou výrazových rovinách stejné, ale právě k analogii perspektivy. Pokřivená perspektiva podnosu jako vizuálního artefaktu koresponduje se subjektivní perspektivou textu: „Prázdný podnos na dort / porostlý jediným listem smuteční vrby / třicetkrát zvětšeným / a vyrůstajícím z těla paní / která leží v posteli / a čte došlou poštu“.<sup>110</sup> Deformování perspektivy je velmi typické pro surrealismus 40. let, můžeme si ho všimnout i u Štyrského: „Jeho oči jsou vykradené krypty / Nekonečná klávesnice s jediným tónem / Oči s uhnílymi nervy“.<sup>111</sup> Obecně lze tvrdit, že iracionální a pokřivené zrakové jevy jsou typické pro oba autory.

V básni *Prázdný prostor na dort* tedy vidíme, jak se takové deformované vidění dostává ke čtenáři „ze spolupráce“ vizuálního a literárního umění. Toto iracionální vidění dále posilují významově nekorrespondující roviny textu a obrazu, aby jeho paradoxní a iracionální vyznění bylo ještě zvýrazněno.

---

<sup>109</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 63. (Viz také Příloha 5.)

<sup>110</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 63. (Viz také Příloha 5.)

<sup>111</sup> Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. s. 16.

Fotografická báseň *Než se docela setmělo*<sup>112</sup> je sémanticky nejucelenějším dílem celého cyklu. Pro úplnost ji ocitujeme celou, abychom mohli upozornit na hlavní sémantické vztahy obrazu a textu: „Než se docela setmělo / přišel jsem k jámě / kterou lemoval smuteční věnec / Chvilku z ní šlehalo plameny / a chvilku vyhazovala práškový cukr / Pak jsem tam chodil denně / Poslouchat její pláč / Často se myla mlékem / a nikdy nezavírala svůj slzavý prostor / do něhož padaly zlámané větvičky.“<sup>113</sup> V rámci textu je nejširěji rozpracován motiv jámy, která něco vyvrhuje; tato jáma je také personifikována, protože lyrický subjekt („Pak jsem tam chodil denně / poslouchat její pláč“) jí dává lidskou vlastnost. Jde tedy o motiv, který by měl být personifikován i ve vizuální rovině.

Vizuální stránka této fotografické básně je složena ze dvou hromádek, jedna je vytvořena z uhlí a druhá z bílého prášku. K oběma objektům nacházíme v textu korespondující obraz - k bílé hromádce v podobě „práškového cukru“. Druhá hromada je vizuálně určena právě svou vizuální personifikací, tedy umístěním objektu zubní protézy nahoru na hromádku. Tuto protézu můžeme širěji vyložit jako vizuální personifikaci daného objektu. Protéza je i smutečním věncem, který známe z textu: „přišel jsem k jámě / kterou lemoval smuteční věnec“. Protéza má tedy svůj význam vizuální i textový, právě proto nám může posloužit za příklad této intermediální polysémie, která se dostává za čistou analogii ostatních básní. Opět můžeme (jako v první básni) konstatovat ovlivňování literárního výrazu znaky vizuálního výrazu a naopak. Takové zmnožení významů, jaké vytváří vizuální stránka fotografické básně, má dopad i na čtení textu, jehož sémantické možnosti rozšiřuje.

Pokud se odtrhneme od interpretace této „jámy“ jako personifikace plačící ženy, nacházíme ještě zmiňované druhé čtení. Výraz „věnec“ lze interpretovat k protikladu ke kruhovému tvaru zubní protézy, jejíž „pláč“ lyrický subjekt poslouchal. K tomuto čtení přispívá i fakt, že hromádka je vytvořena z uhlí, které je typické pro smuteční jámu. V tomto podvojném obrazu můžeme vidět první krok k prolnutí a pozdější záměně výrazových plánů. Pokud bychom se na báseň podívali z hlediska preference média, lze tvrdit, že je zde obrazněji rozvinuta literární složka, která dává recipientovi možnost zmnožit sémantické možnosti vnímání vizuální složky.

Heisler se v tomto cyklu nijak neodvrací od literatury. Základem všech básní je

---

<sup>112</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 69. (Viz také Příloha 7.)

<sup>113</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 69. (Viz také Příloha 7.)

bílý papír, se kterým, jak jsme výše popsali, bylo nějakým způsobem nakládáno. Heisler zcela zachoval klasickou textovou podobu: řazení básně do veršů i zcela „knižní“ umístění básně na střed stránky. Žádná báseň neporušuje pravoúhlu osnovu stránky ani není v dané fotografické básni nijak otočena. Lineární uspořádání básně není výrazně narušeno ani perspektivou. Básnický výraz v této sbírce zachovává všechny rysy Heislerových předchozích sbírek. Jeho výraz se nijak markantně sám o sobě nevyvíjí, nicméně v Heislerově díle je vždy cítit vývoj vzhledem k objektu nebo obrazu, se kterým je literární text spojen.

#### 4.4 Život začíná ve čtyřiceti

Nad čím se lze zamyslet, není blízkost slov a předmětů, jak tomu bylo v cyklu *Z kasemat spánku*, ale sblížení obrazu a básnického slova, které je v této sbírce patrné. Tento soubor má v kontextu ostatních Heislerových vizuálních experimentů poměrně fádni obrazový ráz. Básně jsou prezentovány na grafickém listu, což jim dává možnost být vnímány a reprodukovány pouze jako grafika. Přesto jsou výrazově literární, přičemž u knižního artefaktu lze mluvit o důsledně osobitém typografickém plánu. I zde je tedy patrná záměrnost práce s knižním artefaktem, tedy ovlivňování významu textu formálním zpracováním knižního artefaktu do grafické podoby. Obraz zde často figuruje pouze jako iniciála, která je před textem, a ve které je vizuálně začleněn nadpis. Obraz není již tak úzce spojován s textem, ale v tomto cyklu Heisler spíše rozpracovává pojetí knižního artefaktu. Iniciála ve funkci tradiční knižní ilustrace byla v té době pouze archaismem, který nebyl ve standardně vysázených knihách častý. Heisler se pokouší o aktualizaci tohoto pojetí.

Příkladem takového nakládání s textem a obrazem je báseň *Mezi dlouhými stíny*. Text básně je surreálný a má ponurou atmosféru: „*Po silnici šel dobytkař / Jeho záplatami bylo vidět / kolibříky / na větvích blesku / Jeho záplatami světélkoval česnek / (...)*“.<sup>114</sup> Jediné, co je společné obrazu i textu, je atmosféra; sémanticky se obě roviny k sobě „nevyjadřují“, nekorespondují spolu.

Můžeme zde opět mluvit pouze o ilustraci a nikoliv o sémantickém propojení rovin textu a obrazu. Pro nás je připomenutí sbírky důležité jako důkaz faktu, že se Heisler ještě v roce 1942 „drží“ básnického slova a že do blízkosti tohoto způsobu

---

<sup>114</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 151. (Viz také Příloha 9.)

vyjádření můžeme paralelně datovat i jeho objekty.

O obrazové básni můžeme přemýšlet tehdy, když vizuální stránka básně či její ilustrace začne vstupovat do dialogu s významem textu, jak se děje i zde. V básni *Uchovejte v suchu* je každému písmenu nadpisu přiřazena hlava a první verš začíná v návaznosti na koláže hlav následovně: „STATISTIKA VYMÍRÁNÍ INDIÁNŮ / TANCUJE VÁLEČNÝ TANEC – ŘEV“.<sup>115</sup> Je zde patrná analogická rovina textu i obrazu, literární a obrazné znaky se často kryjí a zdvojují. Jde tedy o svébytnou obrazovou báseň (bez použití tisku), což bylo dáno i jejím vznikem v období protektorátu jako sbírky určené v jediném originálu k narozeninám Toyen.

Příslušnost Heislera k českému surrealismu po boku Štyrského a Toyen jsme naznačili výše. Heisler, fascinován tímto směrem, se po válce hlásí i k surrealismu francouzskému, což ho vede k definitivnímu odchodu do Francie. Heislerovu pozici vůči francouzskému surrealismu vyjadřuje velmi obsáhle Toman: „Jakožto umělec druhé surrealistické generace byl Heisler konfrontován se specifickými problémy. V okamžiku, kdy se přihlásil k surrealismu, byly orientační ukazatele tohoto programu už formulovány a kriticky prodiskutovány. (...) Za této situace se surrealismus však stále jevil Heislerovi jako pevný orientační bod a surrealistická skupina jako základna, jež nabízela reálnou fyzickou podporu a bezpečí, a poskytovala mu tak možnost realizovat vlastní poetickou vizi doslova za všech okolností.“<sup>116</sup> Z této citace je patrné, že Heisler neměl velkou potřebu přehodnocovat východiska surrealismu, ale spíše tvořit „pod jeho křídly“ své vizuálně-literární experimenty.

#### 4.5 Heislerovy objekty

Navzdory tomuto postupnému sblížení obrazu a básnického slova můžeme v Heislerově díle vysledovat přímý obrat k vizuální a prostorové tvorbě a opomíjení výrazu jazykového. „Léta 1941-1945 zjevně představují období, kdy je Heisler stále více a více přitahován vizuální tvorbou. Podnět k tomu mohla dát nejen práce na realizovaných básních, ale i na sborníku *Život začíná ve čtyřiceti*.“<sup>117</sup> V rozmezí let 1942-1945 se Heisler vydává směrem od poezie k ryze výtvarnému výrazu, a to v sérii

---

<sup>115</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 154. (Viz také Příloha 8.)

<sup>116</sup> Toman, J.: *Slovo, obraz, objekt: K dílu českého surrealisty Jindřicha Heislera*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 395-396.

<sup>117</sup> Toman, J.: *Slovo, obraz, objekt: K dílu českého surrealisty Jindřicha Heislera*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 393.

objektů, které vytvářel jako hmotné artefakty: „Heisler se v této době začíná zajímat jak o koláže, tak o experimentální fotografické techniky a objekty; jen z roku 1943 je doloženo deset objektů.“<sup>118</sup> Všechny objekty jsou reprezentovány fotografií. Fotografie zde figuruje pouze jako prostředek „konzervace“ a uchování artefaktů, které se samy o sobě nedochovaly. Tímto se vymezují proti fotografické básni. Proto dále nebudeme existenci těchto artefaktů na fotografii problematizovat.

Tyto objekty spadají výlučně do oblasti vizuální a prostorové tvorby, proto pouze nastíníme jejich pojetí vzhledem k paralelní básnické linii.

Důležitým prvkem, který v Heislerových objektech přetrvává z jeho pojetí literárního výrazu, je přístup k realitě. Heisler, stejně jako to činí se slovem, uchopuje předmět v jeho profánní existenci. Předmět vytrhává z obvyklého prostoru, kde se předmět jeví svým obvyklým způsobem (viz obraz Hrábě, 1943)<sup>119</sup>. Hrábě jako předmět se nám primárně jeví jako nástroj určený k hrabání sena. Když se přiblížíme k výrazové formě, proměna proběhla výměnou hrotů hrabí za svíčky, které popírají prvotní účel předmětu. Vytržením předmětu „hrabí“ z jeho obvyklého kontextu a zařazením tohoto objektu, jehož význam je dán spíše jeho funkcí než tvarem, dochází k tematizaci jeho předmětnosti, k až absurdnímu zpředmětnění. Tímto vytržením mu je dán nový život nikoliv jako předmětu „hrábě“, ale jako „hrábě-objekt“. Obě kategorie, funkce objektu i jeho předmětnost, jsou kategoriemi, které se přímočaře vztahují ke člověku. Jejich záměna vytváří možnou interpretaci tohoto objektu. Ať tento objekt interpretujeme jakkoli, podstata jeho vyčlenění z jeho vlastního kontextu i funkce je neměnná. Heislerův synovec Jindřich Toman v „Hrabích“ spatřuje aluzi na hořící menoru, která by pro hrábě byla určitě novou předmětností: „Jakožto umělec druhé surrealistické generace byl Heisler konfrontován se specifickými problémy. V okamžiku, kdy se přihlásil k surrealismu, byly orientační ukazatele tohoto programu už formulovány a kriticky prodiskutovány. (...) Za této situace se surrealismus však stále jevil Heislerovi jako pevný orientační bod a surrealistický skupina jako základna, jež nabízela reálnou fyzickou podporu a bezpečí, a poskytovala u tak možnost realizovat vlastní poetickou vizi doslova za všech okolností.“<sup>120</sup> Heisler si tedy zachovává, jak jsme právě ukázali, vidění reality a objektu, které si vytvořil ještě jako autor básnických literárních textů. Toto stanovisko je v souladu i s tvrzením Tomanovým.

---

<sup>118</sup> Toman, J.: *Slovo, obraz, objekt: K dílu českého surrealisty Jindřicha Heislera*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 393.

<sup>119</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 166.

<sup>120</sup> [http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros\\_chodes/2002/04/toman](http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/2002/04/toman)

## 4.6 Přístup Jindřicha Heislera k básnickému slovu

Heisler se tedy, ač primárně je svými kolegy vnímán jako básník, „pouští“ do kombinování slova a obrazu: „Ač Heisler byl pravděpodobně jediným českým surrealistou, jenž důsledně trval na dimenzi slovo-obraz jakožto ústředním bodu své tvorby, nebyl v tomto zájmu osamocen“<sup>121</sup> Z tohoto krajního požadavku na básnický jazyk, který se mu v jeho poezii nedařil vždy naplnit, vychází i jeho pojetí objektů, které dosazuje do svých básní.

V tomto raném období, tedy před válkou, bylo spojování obrazu a básnického slova ještě poměrně netradiční koncepcí. Heislerovi současníci využívají spíše jazyka. Později uplatňovaný aglutinační princip kompozice dovoluje zaměnit básnické obrazy, které se skládaly volně k sobě, za předměty v básni-objektu. „Jako důsledek volnosti a alogičnosti stavebních spojů se nejčastěji vytvářejí aglutinační obrazové konstrukce, jejichž prvky jsou autonomní a potenciálně nezávislé. Metaforická situace spoléhá na aktivní funkci jednotlivých složek, které se nepodřizují předběžně zjištěnému ideovému centru a budují sémanticky otevřený kontext, jenž v textu nedovoluje vznik významového těžiště (...).“<sup>122</sup> Pokud nahlédneme Heislerovu metodu jako aglutinační skládání obrazů vedle sebe, kdy upouští od vzniku významového těžiště obrazu, ale nechává obraz významově otevřený, jeví se potom jeho skládání básní-objektů jako čistě analogická snaha k vlastnímu verbálnímu básnickému výrazu. Do jaké míry využívá Heisler aglutinační metody a dekontextualizace objektu, se pokusíme poukázat v následujících analýzách.

## 4.7 Smyslová analýza díla Jindřicha Heislera

Po stručném začlenění sbírek do kontextu Heislerova díla se podívejme, jak básník ve svých sbírkách nahlíží smyslovost. Smysl poskytuje subjektu schopnost vnímání okolního světa. Je jak čtenáři, tak autorovi branou k uchopení časoprostorové přítomnosti, v níž se obraz nachází vzhledem k objektům, které ho obklopují. Tato smyslovost je v básni přetvářena ve zkušenost lyrického subjektu. Výše jsme tuto smyslovost (podle Mukařovského) vymezili proti znakovosti, která je vnímána nepřímou

---

<sup>121</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 391.



všemi smysly. Iničiaci čtenáře touto svébytnou smyslovou zkušeností, která má ve verbální poezii nutně jazykovou podstatu, budeme dále nazývat „čtení básnického obrazu“.

Kromě vyčlenění typů této smyslové zkušenosti si můžeme ve sbírkách všimnout i tematizace smyslovosti. Vhodným příkladem obrazu, jehož tématem se stávají smysly, nám mohou být i nejranější Heislerovy básně: „Když se oči příliš unavily / stálým přeskokováním z jedné očnice do druhé / zastoupí je prsní bradavky / vyměňující si místa“.<sup>123</sup> Kromě zraku a hmatu (taktilní imaginace) se v další básních své rané tvorby Heisler dovolává i dalších smyslů: „Chvějící se nozdry / Bez nohou a v podobě namátkou otevřené knihy / šeptají ve vlhkých stéblech trávy.“<sup>124</sup> Z této citace je patrné, jak Heisler vnímá smysly: jsou osamostatněné, svébytné, ale stále jsou aglutinačním principem udržovány v návaznosti na subjekt básně. Důležitá je i jejich zaměnitelnost, která se stává tématem raných básní. Pokud Heisler píše o zastupitelnosti očí prsními bradavkami, má to jistě dopad i na jeho vnímání uměleckého výrazu – tedy na aglutinační metodu kompozice.

Heisler ovšem nesetrvává pouze u smyslové reflexe. Užití obraznosti tyto smysly aktivizuje a ponechává čtenáře prodlévat mezi prostorově nezakotvenými abstrakty, reálnými počítky, ale i profánní realitou: „Zalezlá v kavárnách a podél železniční trati / nenávist čeká na příští zaoceánskou loď.“<sup>125</sup> Princip zaměnitelnosti je ryze surrealistickým prvkem; surrealistická je také volnost, se kterou Heisler daná slova-obrazy komponuje v báseň. „Je dokonce dovoleno i označit jako BÁSEŇ to, k čemu dospějeme co nejnáhodnější kombinací (...)“.<sup>126</sup>

Základním principem, který Heisler od surrealismu převzal, je tedy volná asociativnost a jistá „alchymie“, skládání obrazů vedle sebe, zatím pouze na úrovni pojmového, tedy literárního plánu. Tento princip tvorby konstatuje v kontextu českého surrealismu třicátých let i Ž. Čolakova: „(...) racionální reference je zničena a nahrazena referencí založenou na montážním skloubení různorodých prvků. Uskutečňuje se nová kontextualizace předmětů známých z lidského dění, (...)“<sup>127</sup> Zde je velice trefně vystiženo, jak Heisler nakládá se slovem. Sám Heisler se zkratkovitě vyjadřuje ke svému uměleckému úsilí v jednom z poválečných esejů: „Do této oblasti, kde vizuální

---

<sup>122</sup> Čolakova, Ž.: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999, s. 68.

<sup>123</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 9.

<sup>124</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 11.

<sup>125</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 20.

<sup>126</sup> Breton, A.: *Manifesty surrealismu*. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 57.

vjem je impulsem k básni, řadí se kniha kreseb Toyen doprovázených mým textem Přízraky pouště (*les spectres du désert*, Editions Albert Skira, Paris 1939) – tyto kresby rozlévají poušť v prostředí daleko vzdáleném pouště - a fotografie Jindřicha Štýrského doplněné mou prózou z oněch let, kdy se na nás valila těžká a šedivá rtuť Na jehlách těchto dní (nakladatelství F. Borový 1945).<sup>128</sup> Sám své pokusy tedy vnímá spíše jako inspiraci básnického slova obrazem, nikoliv jako spojení obou principů (analogii obou výrazových rovin jsme konstatovali výše). Obrazové propojení nejranějších sbírek je tedy pouze ilustrací, které sám básník propůjčuje status bližšího spolubytí obrazu a textu, v konečném důsledku jejich analogie.

Heisler zde přistupuje k básnickému slovu odlišně, jak se tomu ve třicátých letech a to i v surrealistickém kontextu obecně, dělo. Obecnou tendencí bylo komponovat obrazy ze slov, nikoli vytvářet jednotu slovo-obraz jako Heisler, jemuž se to daří v pozdější tvorbě. Raná tvorba, jejímž příkladem jsou *Les spectres du désert*, je velmi podobná principu, jaký Čolakova konstatuje u celé básnické generace českého surrealismu: „V surrealistickém obraze se provádí dvojitý proces desémantizace a resémantizace: obrazová jednotka je odloučena od svého imanentního kontextu a přenesena do původně cizího prostředí. Tím způsobem známé věci se stávají neznámými, a proto se surrealistická obraznost nikdy nesnaží o definitivní poznání.“<sup>129</sup> Tato desémantizace je patrná v každém obraze: „Jako topol který se podobá císařovně Marii Teresii“<sup>130</sup>

Zde se obrazem stává konkrétní, nebo abstraktní pojem; pojmy z obou plánů, jejichž hranicí je realita, mohou být překračovány. Dokonce si můžeme všimnout básní, kde objekt není vyjádřen, aby mohl nabýt co možná nejširší významové mnohoznačnosti: „Spočívající v rudém zákoutí horečky / zvrstveny jedna na druhé jako listy lepenky / odpovídají pokojně svým proč / (...)“<sup>131</sup> Tímto způsobem se Heislerovým básním dostává nadreálného efektu. Zaměnitelnost jednoho za druhé, obrazu za text, je v básních ztvárněna mnohdy silnou podvojností významového těžiště: „Jsou dvojice planoucí / jako dvoutaktní motor / jako spřažené otěže / jako pozůstatky mluvnického duálu / ale jedině pár nožů / uchovává míru / mezi střípkou a rukojetí / přesně na

---

<sup>127</sup> Čolakova, Ž.: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999, s. 65.

<sup>128</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 310.

<sup>129</sup> Čolakova, Ž.: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999, s. 68.

<sup>130</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 13.

<sup>131</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 19.

vzdálenost polibku.“<sup>132</sup> Registrujeme tedy slovní útvary, které mají své zaměnitelné protějšky, a které ve výsledku spějí k posílení básnické imaginace a rozrůznění, tedy k podvojnosti básnických protikladů. Tyto zaměnitelné útvary, jakožto proměnná autorovy imaginace, nacházíme právě v takových pozicích, v jakých se budou později vyskytovat objekty, Tato obrazná zaměnitelnost může být vyrovnáváním se s axiologickým chápáním světa, jež bylo v básnictví té doby platné. Můžeme tedy u Heislera, stejně jako v různé míře i u ostatních členů jeho generace, konstatovat axiologický univerzalizmus, který „(...) naznačuje proces integrace umění a života a indentifikace jejich systémů a hodnot.“<sup>133</sup>

Rok 1940 však ještě rozhodně není rokem, kdy by se měl v Heislerově díle propojit literární a obrazový výraz. O tomto propojení v rámci své tvorby neuvažuje ještě ani v roce 1946, kdy hledanou syntézu teprve „vyhlíží“: „(...) uvědomte si, prosím, snahu tohoto článku upozornit na to, že problém synthese visuálního a psaného projevu je dnes v tom stadiu, že se zdá, že není daleko doba, kdy budou realizovány knihy, do nichž bude uzavřen jedinečný a mnoha směry se rozvíjející pohyb mezi slovem a obrazem.“<sup>134</sup> Do jisté míry se tato syntéza Heislerovi dařila uskutečnit už ve fotografických básních *Z kasemat spánku*, což sám – sebekriticky - v roce 1946 popírá.

#### 4. 8 Heislerovy básně-objekty

Heislerovy básně-objekty vznikají po válce, kdy se básník po válečném ukrývání po různých pražských bytech, zejména u Toyen, vydává do Paříže, aby zde objevoval další možnosti surrealismu a přímo se konfrontoval s André Bretonem. Nejjednodušším vysvětlením jeho neverbálního výrazu by mohlo být nové jazykové prostředí, ve kterém se měl básník zorientovat. S francouzským jazykem sice udržoval i během války prostřednictvím četby kontakt, ale jeho mateřský jazyk to nicméně nebyl. „Mohla by se nabídnout domněnka, že si Heisler zvolil formu knih-objektů jako výrazový prostředek proto, že se nemohl vyjadřovat ve své mateřštině. Takové vysvětlení by však bylo zjednodušující.“<sup>135</sup>

Jiným zdůvodněním jsou i básně André Bretona, které integrovaly první objekty.

---

<sup>132</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s.12.

<sup>133</sup> Čolakova, Ž.: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. s.63.

<sup>134</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 311.

<sup>135</sup> Toman, J.: *Slovo obraz, objekt: K dílu českého surrealisty Jindřicha Heislera*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha, 1999. s. 395.

Je zde zjevná inspirace pracemi francouzského surrealismu, když si uvědomíme, že své básně-objekty vytvořil Štyrský až v Paříži.

Již výše jsme naznačili aglutinační princip kompozice, který Čolakova konstatuje u surrealistické generace čtyřicátých let; my jsme na něj poukázali i v Heislerově verbální poezii. Aglutinační princip (osamostatnění obrazu v rámci verše) tedy u básně-objektu znamená zaměnitelnost objektů a specifičnost vnímání v novém prostředí, zároveň ale stvrzuje jejich literárnost. Také jsme již výše upozornili na proces tvorby významu v Heislerově díle obecně. Princip „desémantizace“ a „resémantizace“ básnického slova, ale i předmětu, jak jsem prokázali u vizuálních objektů, nastoluje surreálný efekt objevením nové jevové struktury předmětu. Všechny tyto principy můžeme označit jako Heislerovu metodu, jíž se autorsky vyjadřuje. *Knihy-objekty-básně*, jak Heisler své tři soubory nazval, jsou dedikovány jeho surrealistickým přátelům A. Bretonovi, Toyen a B. Perétovi.

Způsob jejich čtení, už podle svého názvu (název nám dává možný interpretační klíč) je literární – jde o knihy. Zde vidíme první fundamentální rozdíl, který jeho „knihy-objekty-básně“ liší jednak od básnické tvorby a jednak od předchozí předmětné tvorby. Jde o specifický útvar, který směšuje znakovou podstatu obou médií, a nejen, že ji směšuje, ale poskytuje jí vlastní znakovou integritu – recepční svébytnost nového média, které je analogií dvou znakových systémů.

Z hlediska procesu myšlení dochází k zajímavému efektu, kdy je konfrontován princip myšlení vizuálního (prostorově nevymezeného) a literárního, které, jak jsme uvedli, je přísně lineární - daný konvenční pozicí slov ve verši. Linearita je v Heislerových básních-objektech vytvářena lineárním řazením objektů jako na stránkách knihy. Vychází tedy z konvence knižního artefaktu. Princip čtení, který označujeme jako literární, je v díle tímto implikován právě jeho formou. Problém nastává, když se tento literární princip myšlení konfrontuje s obrazovým myšlením o samotných čtením samotných objektů, které nemají svůj referent v jazykové realitě, ale jsou předmětem, synekdochou svého druhu. Literární princip čtení je rozpracován také důsledným členěním obrazného textu do strof a dílčích významotvorných útvarů, známých jako kaligramy. Jsou zde vytvářeny odstavce a strana knihy je uvozena „nadpisem“, jež je předmětné povahy, ale opět podléhá literárnímu čtení danému konvencí.

Tím, že se objekt z jazykové reality vymaňuje, upozorňuje zároveň na literárnost a přítomnost literárního kódu obecně.

#### 4.8.1 Literární kompozice Knih-básní-objektů

Zde si můžeme všimnout mimořádné důležitosti kompozice, která není pouze, jak je tomu v básni čistě literární, uspořádáním obrazu, ale svébytným vyjadřovacím prostředkem média, které se tímto principem konstituuje. Nebýt tak důsledného kompozičního uspořádání, těžko bychom mohli uvažovat o způsobu čtení. Tato důsledná literární kompozice je dodržována zejména v básni dedikované Toyen, kde jsou uvnitř „rámu“ další „rámy“ jakési linky, které zaručují literární uspořádání textu, aby o jeho literárním čtení nebylo pochyb. Objekty jsou na linkách pevně fixovány a jsou od sebe odděleny, aby bylo možno konstatovat jednotlivost daných objektů. Tyto objekty jsou, i přes vyznačenou jednotlivost, navíc spojovány jakousi vizuální syntaktickou linkou; jsou svazovány provázky, které zajišťují spojení a aglutinační záměnu objektu (ve smyslu, v jakém na tento pojem upozorňuje Čolakova), jakou jsme odděleně viděli už v Heislerových předmětných i literárních kompozicích.

Lineárnost *Knih-objektů-básní* dokládá i studie Jindřicha Tomana: „Avšak svou blízkostí k textu získávají Heislerovy knihy novou kvalitu: princip demonstrace jednotlivých objektů se střetává s principem linearity, jedním z elementárních aspektů jazyka.<sup>136</sup>“

Princip kompozice tedy zůstává stejný, navíc je zde vystavěna mediální analogie literárních a vizuálních rysů nabízejících „vizuální perspektivu“ nového média, nového vidění. Výše jsem konstatovali, že báseň není nahlédnutím pouhého objektu či subjektu v rámci básně, ale iniciací čtenáře básnickým viděním, kontaminací jeho pohledu viděním autora, což se u recipienta Heislerových básní objektů děje proto, protože je nucen přehodnotit jednak možnost čtení takového díla, ale i kategorie literární komunikace předem dané literární konvencí.

Problematičnost nejazykového literárního vyjádření má také jiné aspekty, se kterými je třeba se vypořádat. V klasickém pojetí verše je to zejména rytmus řeči, který vytváří pozice ve verši, které mají být shodně zvukově vyplňovány. Rytmus je však pouze akustickým projevem verše. V jazykovém znaku je však ukryt ještě nenápadnější rys, který právě zde „vyplouvá na povrch“.

Tímto se opět dostáváme k Derridově pojmu „trace“ ve významu „stopa“ a k pojmu „trait“ ve významu „rys“. Kompozice, která po odejmutí slov zůstala, nám dává

---

<sup>136</sup> Toman, J.: *Slovo obraz, objekt: K dílu českého surrealisty Jindřicha Heislera*. In: Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha, 1999, s. 395.

strukturu, ve které se slova jevila jako slova, aniž bychom je tak primárně vnímali. Vnímali jsme pouze rys literárnosti. V této struktuře byla slova nahrazena předměty, ale rys („trait“) literárnosti i stopy („trace“), jimiž byla struktura vystavěna, byly zachovány. Z této pozice se nám dokonce osvětluje i to, co je příznakem slova jako „média“. Není to ani zvuk, ani grafická podoba, ale právě výše zmíněný rys, který je i po odejmutí slova přítomný.

#### **4.8.2 Analýza Knih-objektů-básní Jindřicha Heislera**

To, v čem je Heisler novátorský, není pouhé vytvoření jednotlivých básní-objektů, ale také zahrnutí jejich „knižního artefaktu“, kterému dává novou tvář. „Zažitou“ prezentaci knižní obálky, o jejíž nejradiálněji přeměnu se zasloužili Teige a Štyrský ve dvacátých letech, vymaňuje z knižnosti a posouvá jí do sféry výtvarného umění. Tento knižní artefakt se materiálově i významově blíží spíše prezentaci vizuálního umění. Tradičně papírová obálka knihy ustupuje ve prospěch dřevěné skříňky, která má blíže k vitríně, na kterou jsme zvyklí z galerie. Touto proměnou knižního artefaktu se recipient opět dostává do meziprostoru literárního a vizuálního kódu. Právě toto recipientovo hledání, které je způsobeno rozrušením konvenčních forem, dodává dílu schopnost reflektovat nejzákladnější podstatu obou médií.

#### **4.8.3 Kniha-objekt-báseň pro André Bretona<sup>137</sup>**

Po této polemizaci s knižností *Knih-objektů-básní* se blíže zaměříme na první knihu z cyklu tří knih-objektů, kterou Heisler dedikoval André Bretonovi, který se ve třicátých letech zasloužil o rozšíření surrealismu směrem k objektu a pro kterého byl objekt jednou z dílčích tvůrčích etap, když z nalezených objektů začal nejen skládat vlastní plastiky, ale začal je přibližovat i literárnímu výrazu.

Nadpisem této básně jsou tři objekty, patrně odlitky kovu. Dva jsou stejné, ten prostřední zavádí princip kruhu, který patrný i v další kompozici. O literárním čtení prvního řádku můžeme uvažovat na základě žluté linky, která objekty spojuje, ale i kvůli umístění těchto třech objektů v pozici slov v konvenčním místě nadpisu.

Jediným slovním vyjádřením je dedikace André Bretonovi a podpis autora na

konci tohoto „básnického dvojlistu“. I tyto faktory svědčí o literárním kódu, protože jak dedikace, tak podpis jsou konvenčními znaky literární komunikace. V kontextu objektů, kde text působí nepatříčně a je nápadný, si tedy všimneme právě jeho literárnosti, která se tímto stvrzuje.

Důležitým faktorem je také záměrnost výrazové formy, která se zde projevuje. Knižní artefakt u tradiční knihy vydané sazbu nemá tak pevné sepětí se svým literárním artefaktem, jak se tomu děje zde. Jde zde spíše o gesto, které zakládá nový a záměrný výraz, než o nevědomou formu klasické literatury. Pokud můžeme konstatovat vědomost, záměrnost tohoto aktu, opět nám to ztvrzuje čtení tohoto díla jako díla literárního.

V poezii, využívající pouze literární výraz, je verš tradičně nejmenším intonačním celkem, kdežto zde je recipient ponechán pouze záměrně „neozvučené“, neakustické literárně-vizuální kontemplaci. Tím zcela ustupuje do pozadí zvuková stránka verše, jehož možnosti tedy mohou být zásadně přehodnoceny.

Každá strana je složena z osmi „veršů“ o nestejném počtu objektů, vyskytují se zde jak objekty vytvořené člověkem, tak objekty přírodní jako tráva, větvičky, kameny. Na straně druhé zde figurují předměty, které jsou „poznamenány“ rukou člověka (žárovka, ozubené kolo, žebřík). Tyto předměty jsou kombinovány v jednotlivých řádcích tak, aby upoutaly pozornost právě k subjektu-člověku, který je nejen tvůrcem básně, ale i tvůrcem objektů samotných. Tento rozdíl mezi opracovaností a neopracovaností předmětů vytváří právě vztah k člověku. Báseň, která na první pohled postrádá tvůrčí subjekt, se rozprostírá do vztahů mezi člověkem a věcmi, které ho obklopují.

Důležitým faktorem, který přispívá ke smyslu díla, je kompozice. Báseň-objekt je složena z veršů, ale ty mají ještě svou vnitřní stavbu, jejímž základem je kruh. Zde by se mohlo zdát, že princip kruhu může odvádět báseň od literárního směrem k vizuálnímu umění, ale pokud báseň přehodnotíme v kontextu klasických básnických forem, jakou byl například rondel, kdy se první dva verše první sloky opakují jako refrén na konci sloky druhé a třetí, docházíme k závěru o srovnatelnosti takové kruhové kompozice. Kruh, jak jsme uvedli, nacházíme i zde, ale pouze jako sekundární určující princip. Verše na sebe i podobně odkazují. Básni prochází kruhy, které vytvářejí návaznost veršů na sebe a rozšiřují tak sémantické vztahy v rámci verše.

První verš je tvořen ozubeným kolem, sirkou, která je základním stavebním

---

<sup>137</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 252-253. (Viz také Příloha 10.)

kamenem této básně (ve smyslu člověkem přetvořeného dřeva - materiál vytváří vztah ke člověku), ale zejména žebříkem, který vypovídá o pohybu vzhůru. Tento první verš je protnut právě takovým kruhem, tedy černou linkou, která z něj na pozici posledního verše vytváří náhrdelník. Náhrdelník ve specifickém smyslu, kdy perly tohoto náhrdelníku jsou slovy-objekty posledního verše levé strany knihy-objektu. Poslední řádek obsahuje nejen perly, ale i plátěný sáček, který otevírá a na konci uzavírá poslední verš. Jde tedy o specifický vztah prvního a posledního řádku básně, který v důsledku užití kruhu nabývá této interpretační roviny.

U ostatních veršů kruhy spojují materiály, které se liší svým vztahem ke člověku - jednak tedy přírodniny a také věci vytvořené lidskou rukou, nesoucí o člověku svědectví. Samy o sobě jsou ale tak profánní, že by své svědectví nevydaly bez potřebného „přírodního“ kontextu a významové determinace.

Právě princip lineariry, který dává všem předmětům stejnou hodnotu jako písmenům na řádku, upozorňuje pouze na jediný znak – na vztah předmětů k člověku. Tato znaková determinace je způsobena právě principem lineariry, tedy principem čistě literárním, který vychází z podstaty jazyka.

Heisler patrně pochopil, že významová šíře objektu může být omezena zrušením perspektivy a unifikací pohledu na tyto objekty stojící vedle sebe. Vizuální perspektivu ruší právě literárnost, kterou básník využívá při kompozici předmětů do linek i literárních figur. Nejpatrnější figurou je synekdocha – výměna části za celek, tedy kola za soukolí. Tudíž v ozubeném kole, kterým báseň vrcholí, můžeme v návaznosti na kruhy, které jsme našli v kompozici, konstatovat soukolí, kterým tato báseň je. Objekty zapadají jeden do druhého v rámci obou rovin kompozice – kruhové i lineární - jako kruhy v soukolí. Kruhovým uspořádáním připadají na poslední verš básně přírodniny, ale sám o sobě se verš završuje spojením ozubeného kola, prvním soukolím v básni. Tato výjimečná pozice kola v rámci básně dokládá možnost považovat princip kruhu i protikladů za interpretačně nejdůležitější část básně.

#### **4.8.4 Kniha-objekt-báseň pro Toyen<sup>138</sup>**

Tato kniha zaujímá poměrně specifické postavení. Obě knihy jsou prací čistě předmětnou, jsou aglutinačním principem skládány z objektů, zatímco báseň pro Toyen je vytvořena částečně i z fotografií či z výstřižků obrazů. Vytváří se tak vztah mezi



dvojměrným a trojměrným médiem.

Po nezbytném nadpisu, který je tentokrát složen z jednoho objektu a obrazu oka, je z další četby básně patrné, že báseň bude mít vlastní téma, kterým je vidění objektu. Nadpisem jsou tedy oči, jedno obrazné a druhé předmětné. Literární čtení obrazu je v takto rozličném znakovém systému posíleno ještě červenými destičkami, které oddělují verše od sebe a vytvářejí pravouhlou síť. Tato síť neznámá nic jiného než linku, na kterou jsme zvyklí např. ze sešitu. Objevují se zde ovšem i linky červené, které jsou příznakové a mají význam pro čtení básně, protože vytvářejí hranici mezi prostorem objektu a obrazu. Modré linky jsou v tomto smyslu bezpříznakové, akcentují pouze literárnost.

Tím, že verše jsou od sebe odděleny, se vytváří daleko větší prostor pro vnitřní soudržnost obrazu. Ve všech řádcích je patrný i jiný čistě literární jev – cézura. Každý z veršů je rozdělen modrým dřívkem, které vytváří předěl mezi pravou a levou stranou obrazu. Bylo by možné tvrdit, že na každém řádku jsou dva cézurou oddělené obrazy. Toto tvrzení nás opět upomíná na literární čtení, tedy podle konvence zleva doprava. Vlevo se nalézá obraz-výstřižek z dříve existující reprodukce a na pravé straně objekt, který k němu zaujímá vztah.

Takový vztah je vyjádřen provázkem, který je mezi nimi natažen, a také pružinkou, která jako by byla polemikou s perspektivou, ale i s vnitřním napětím jednotlivých obrazů. Mezi provázky je umístěna tak, že pohyb objektu by změnil i napětí pružinky. Obraz a objekt mají tedy hlubokou souvztažnost znázorněnou pohybem tohoto objektu. Provázký se vzájemně prolínají a vytváří síť vztahů mezi objektem a obrazem. Tento vztah objektu a obrazu není ovšem na všech řádcích stejný. Z rozličnosti tohoto vztahu, který poskytuje spojení objektu a obrazu, se dá usuzovat na lyričnost básně-objektu.

Ve čtvrtém verši je před „objekt-labut“ umístěna jemně napjatá pružinka a dokonce i obraz jezírka, které objekt doprovázejí. Celý verš svědčí o značném souladu. Na desátém verši se však situace vyhrocuje a mění. Lidé jsou na obrázku otočení hlavou dolů a vztah obou veličin – obrazu a předmětu - se na dvou stranách veršové cézury začíná vyostřovat. V předposledním verši dojde k závěrečnému vyvrcholení vztahu objektu a obrázku zobrazujícím tentokrát šelmu vyzývající k boji. Pružinka je v tomto verši ve vlastním rámu, odloučená od objektu. Je izolována rudým rámem, stejně tak bylo, přelomením pružinky, odstraněno i napětí.

---

<sup>138</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 254-255. (Viz také Příloha 11.)

Poslední verš zachycuje soulad, který po napětí nastal. Linie provázku je téměř přímá, idylický obličej loutky panáčka nasvědčuje, že vypjatý obraz z předchozího verše je pryč a nastává soulad. Obrazem je zde krajinka symetricky rozdělená provázkem, jež evokuje soulad. Objekt obsahuje v posledním verši křídlo, které svědčí o pomnutí napětí.

Důležitým závěrem této analýzy je, že báseň-objekt má své specifické možnosti lyrizace výrazu a že není pouhým vizuálním artefaktem. Schopnost budovat vnitřní napětí je typickou literární vlastností a tato lyrická situace je v rámci básní-objektů ojedinělá.

Pokud tuto báseň-objekt čteme literárním způsobem, můžeme konstatovat epizaci výrazu, kterou se Heislerovi neverbálními prostředky podařilo uskutečnit. Uskutečňuje se zde mikropříběh, jehož napětí graduje s každým dalším veršem, vrcholící v syntéze posledního verše. Můžeme tedy v této knize-objektu-básni nalézt literární čtení srovnatelné s klasickou knihou. Odchylka od klasického pojetí knižního artefaktu je skloubením dvou linií, které už vedle sebe u Jindřicha Heislera zhruba od roku 1942 koexistovaly. Heisler, vnímající možnosti objektu a práce s ním, tak přichází k novému pojetí knihy. Inspirací mu však není samotná kniha, ale spíše práce s objekty.

#### **4.8.5 Kaligramatická kompozice *Kniha-objekt-báseň pro Benjaminu Peréta, 1950*<sup>139</sup>**

Kaligramy nebyly v roce 1950 nikterak novým pojetím slova a obrazu, jejich tradice počíná u Mallarmého *Vrhu kostek*, přes Apollinaira; Heisler se kaligramům věnoval už o deset let dříve, kdy společně se sbírkou *Z kasemat spánku* vycházejí *Realisované básně* (1940). Tehdejší Heislerův kaligram byl minimalistickým poetickým vyjádřením na úrovni jediného obrazu, který byl „realisován“ na jedné stránce. Kaligram *Já jsem tam nebyl*<sup>140</sup> vytváří svým tvarem tvar průchodu, ke kterému odkazuje i text, a vytváří ono textové „tam“. Samotná vizuální forma literárního artefaktu vytváří textový referent. Můžeme tvrdit, že Heisler se v rámci obraznosti „věnuje“ nejprve kaligramu, který u něj tvořil paralelu k básnickosti obrazné.

Heislerova *Kniha-objekt-báseň pro Benjaminu Peréta* je odlišná od kompozice,

<sup>139</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. s. 256-257. (Viz také Příloha 12.)

<sup>140</sup> Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999, s. 60. (Viz také Příloha 3.)

kteřou jsme konstatovali u předešlých, dedikovaných Toyen a Bretonovi, a to zejména svojí kompozicí, která se zakládá na kaligramu.

Nadpisem této kompozice, který se zdá být podle všech „rysů“ ještě stále literární, jsou předmět „větve“ a „špendlík v zrcadle“, který obrazně vypovídá i o dalším členění básně-objektu. Celá kompozice je zasazena do trojúhelníku, působícího jako tabulka, jež zobrazuje mapu biologických druhů. Variováním jednotlivých veršů jsou zde rozpracovány materiály dřeva (to je reprezentováno různými náhledy větvičky, které jsou upraveny podle míry zásahu člověka: od přírodnosti k opracování) a kovu (reprezentovaného spínacím špendlíkem). Přírodní materiál je tak spoutáván až do konečného vyvrcholení ve spodním cípu trojúhelníku, kde je v ostrém úhlu této tvarové gradace prezentována kulička – kruh, kterému, jakožto principu, je věnována celá vedlejší strana a v „duchu“ jehož (kruhového) uspořádání se nese i kompozice následující strany. Zde můžeme spatřovat návaznost na princip kruhu i u jiných knih-objektů-básní, zejména u artefaktu věnovaného Bretonovi.

Je zřejmé, že tento „přepis“, tedy verbální interpretace, nemůže vystihovat specifika, která jsou ryze obrazná a kvůli kterým patrně Heisler využil obrazného vyjadřovacího postupu. Jakákoli verbalizace vnáší problém odlišného znakového systému. Pro společenský kontext, jak je tradičně pojímán ten náš, není přípustné jiné myšlení než pojmové. Proto je nutná interpretace z jednoho média do druhého a zároveň pomnutí specifík obrazného myšlení a vyjádření. Tento model je nejen nad-jazykový, ale také nepředpokládá ani myšlení v pojmech, nýbrž v obrazech, tj. nepojmovou obraznou básnickou imaginaci.

Pravá strana *Knihy-objektu-básně pro Benjaminu Peréta* je tedy komponována do kruhu, čímž se naprosto vymyká i literárnímu způsobu čtení. Pokud bychom ji nutně potřebovali přiblížit našemu jazykovému myšlení, interpretujme ji jako kaligram. Má opět literární „nadpis“ a lineární závěr, mezi nimiž je umístěna ona kruhová kompozice, jejímž středem je opět kruh. Pokud se nad touto knihou-objektem-básní zamyslíme z pozice čisté obraznosti, tu zde nalézt nemůžeme, protože zde musíme konstatovat „trait“ - rys literární kompozice kaligramu. Nikdy tedy nedojde k naplnění čisté obrazného vyjádření. Pro úplnost citujme ještě jednu M. Petříčka: „smysl, jemuž v setkání s obrazem rozumíme, lépe řečeno: jemuž se pokoušíme rozumět, by nebyl „zprostředkován“ ničím jiným, než právě obrazovostí obrazu samotnou.“<sup>141</sup> Heislerova báseň-objekt je produktem „na půli cesty“, knihou s literární kompozicí, ale s výrazem

daným obrazným kódem. Je specifickým médiem, pro které by bylo třeba na úrovni kódu definovat nová měřítka.

Hodrová se při pokusu o vystižení obecných tendencí uměleckého díla 20. století pokouší vystihnout kategorii artefaktu a estetického objektu, přičemž konstatuje: „artefakt se čím dál víc ocitá ve sféře estetického objektu, je od něho neoddělitelný, a to i tehdy, kdybychom jej omezili jen na knihu.“<sup>142</sup> V tomto ohledu se také Heisler dostává blíže k oné nedělitelnosti knižního artefaktu a estetického objektu. V jeho *Knihách-básních-objektech* jsou všechny tři vnímatelné složky díla neoddělitelně pospolu. Knižní artefakt (dvojstranná kompozice knihy) poskytuje literárnímu artefaktu (uspořádání objektů v řádku) rámec, bez jehož přítomnosti by neměl patřičný kontext – je mu nutně rámcem ve výše uvedeném smyslu slova.

---

<sup>141</sup> Petříček, M.: *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009. s. 9.

<sup>142</sup> Hodrová, D. a kol.: ... *na okraji chaosu.... Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001.s.39.

## 5. Závěr

Cílem této práce bylo sledovat jednu z linií neverbální poezie vedoucí ke vzniku básně-objektu. Analyzované básně vznikaly od počátku 20. do konce 40. let. Na příkladu Jindřicha Štyrského jsme poukázali na možnosti inspirace soudobou českou literární i výtvarnou scénou. Nebyl to pouze artificialismus, jehož program vytvořili Štyrský a Toyen, jež ovlivnil intermediální svobodu básnického výrazu, ale také poetické pojetí poezie, které vyzdvihovalo zejména smyslovost. Všimli jsme si zejména styčných bodů, které byly inspirací pro další literárně-výtvarnou práci až do podoby básně-objektu. Těmito styčnými body byla smyslovost a narušení vnímání básníka jako autora závislého pouze na literárním výrazu.

Z analýz je patrné, jakým způsobem se protíná výtvarné pojetí textu s programem Devětsilu. Zejména Jindřich Štyrský posunul vizualitu textu do popředí a poukázal tak na možnost nechat působit obraz nebo vizuální významy textu spolu s čistě literárním artefaktem díla. Vytvořil tak rovinu analogickou s rovinou literárního artefaktu. Štyrský tohoto sémantického rozšíření celkového významu básně dosáhl cílevědomou prací, čímž i do jisté míry rozšířil výrazovou šíři Devětsilu, v jehož „centru“ své obrazové básně tvořil. Dokonce byl nucen přehodnocovat i vlastní uměleckou pozici: „Z počátku vznikaly Štyrského obrazové básně souběžně s volnými kresbami a kolážemi, s nimiž sdílely kompoziční principy, některé detaily, a použité materiály. Postupně převládly, a načas dokonce vytlačily jakýkoliv jiný výtvarný projev.“<sup>143</sup>

Jedním z dalších styčných bodů spojujících výrazovou šíři Štyrského a Heislera se stává vizualizace písma, které se v práci okrajově dotýkáme, zejména ve vztahu písma ke knižnímu artefaktu. Štyrského koláže, jejichž tématem se stává písmo, poukazují na jeho estetickou hodnotu, a tak písmo dostávají z područí literárního artefaktu, který je písmem zaznamenán. Heislerův pozdější projekt *Abecedy* je tentokrát přetvořen do podoby předmětů a je podobnou polemizací s estetickou vizuální hodnotou písma, ale nově pomocí objektu.

Analýza raných Heislerových básní (*Přízraky pouště* a *Jen poštolky chčí klidně na desatero*) poukazuje na podobnost se Štyrského *Poesií*. Z těchto dvou surrealistických poetik je důležitá návaznost vedoucí k neverbálnímu vyjadřování se formou básně-

---

<sup>143</sup> Bydžovská, L., Srp, K.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007.s. 68.

objektu. Nalezli jsme nejen motivickou a formální podobnost obou poetik. Prvky, které byly u obou autorů společné, a které mají později návaznost v Heislerově neverbální poezii, jsou zejména dekontextualizace slova a jeho osvobození v rámci verše, které později vedlo k záměně takto volné slovní pozice za objekt. Důležitým principem je i „zakoušení předmětu“ lyrickým subjektem básně: „ (...) Nejprve kráčeli čtyři sloni / Bílá sněhová smršť / 3 králové šli za fantomy / Otisky velbloudích kopyt“.<sup>144</sup> Toto smyslové zakoušení lyrického subjektu vede do jisté míry opět k osvobození slova, ale takto „zakoušený“ předmět získává i dominantní pozici v rámci básnické obraznosti, což je důležitým krokem slova na cestě k jeho vlastní svébytnosti jako básnického obrazu.

Cesta, která vede v rámci českého surrealismu od Štyrského k Heislerovi byla ve znamení literárně-vizuálních experimentů. Její nejpřímější linie vede od Štyrského obrazových básní k Heislerovým fotografickým básním, které využívají celé řady společných tvůrčích prostředků. Nejpatrnější spojnicí je koláž, která je společným principem obou cyklů, ale také práce s předmětem, které začleňoval Štyrský do svých obrazů i literárních textů, a které později převzal i Heisler, aby je použil před objektivem svého fotoaparátu při tvorbě fotografické básně.

Dalším společným tématem, které se pokoušeli oba autoři rozpracovat, je pojetí knižního artefaktu. Věc-kniha, která byla ve dvacátých letech pouze záznamovým médiem literárního artefaktu bez vizuálních významových složek se v pojetí Devětsilu stává vizuálním artefaktem, což vytváří specifické vyznění literárního artefaktu, který je v takto stylizované knize zaznamenán. Vizuální pojetí Štyrského knihy tedy rozšířilo význam literárního artefaktu o jeho vizuální atributy a neodlučitelně spojilo artefakt literární a knižní. Toto pojetí se Štyrský svou vizuální tvorbou knižní obálky, zejména ve spolupráci s Karlem Teigem, snažil aktualizovat až do své smrti v roce 1943. Knižní artefakt, který je blízký pojetí čistě výtvarnému, vytvořil i Jindřich Heisler ve svých *Knihách-objektech-básních*. Takto předmětné pojetí knihy se dostává spíše do oblasti vizuálního umění a s literaturou ho spojuje už jen název knihy.

Na pozadí francouzského i českého pojetí surrealismu, pod vlivem české tradice poetismu a okrajově i Štyrského artificialismu, jsme se pokusili poukázat na možnosti neverbálního básnického vyjádření, tedy možnosti objektů vytvářet báseň v literárním kódu. Drželi jsme se jedné z možných vývojových linií, jež poskytuje průsečík tvorby Štyrského a Heislera, který nám dovolil vysledovat spojitosti a odchylky v pojetí obrazu

---

<sup>144</sup> Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. s.21.

a předmětu u obou autorů. Začleněním do českého kontextu jsme upozornili na invenční pojetí slova i básnického obrazu v poezii směřující k neverbálnímu výrazu.

## **Prameny:**

- Bydžovská, L.-Srp, K.: *Jindřich Štyrský*. Praha: Argo, 2007. ISBN: 978-80-7203-952-4
- Heisler, J.: *Z kasemat spánku*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-100-2
- Štyrský, J.: *Sny (1925 – 1940)*. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-512-6
- Štyrský, J.: *Emílie přichází ke mně ve snu*. Praha, Torst, 2001.  
ISBN: 80-7215-146-0
- Štyrský, J.: *Každý z nás stopuje svoji ropuchu – texty 1923-1940*. Praha: Thyrsus, 1996. ISBN 80-901774-5-X
- Štyrský, J.: *Poesie*. Praha: Argo, 2003. ISBN 807203-511-8

## **Literatura:**

- Breton, A. *Surrealistická situace objektu. In: Co je to surrealismus?* Praha, 1937.
- Breton, A.: *Manifesty surrealismu*. Praha: Hermann a synové, 2005. ISBN: neuvedeno
- Bydžovská, L.: *Sny o knihách, knihy o snech*. Grapheion 1997, č. 2, s. 55-59
- Červenka, M. : *Obléhání zevnitř*. Praha: Torst, 1996. ISBN: 80-85639-77-7
- Čolaková, Ž.: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-629-5
- Derrida, J.: *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993.  
ISBN: 80-7115-046-0
- Hodrová, D. a kol.: *... na okraji chaosu... Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1  
ISBN: 978-80-87054-18-5
- Jolles, A.: *The tactile turn: Envisioning a postcolonial aesthetic in France*. In: Conley, K.: *Surrealism and its others*. New Haven: Yale University Press, 2006. ISBN 0-300-110-72-3
- Kubínová, M.: *Pohledy z blízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla. 20. století*. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-171-1
- Mukařovský, J.: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
- Nadeau, M.: *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc:



- Votobia, 1994.
- Nezval, V.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. Praha: Československý spisovatel, 1974.
- Nezval, V.: *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921-1930)*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Petříček, M.: *Myšlení obrazem*. Praha: Hermann a synové, 2009.
- Teige, K. - Štoll, L.: *Surrealismus v diskuzi*. Praha: Knihovna levé fronty, 1934.
- Marxová, A.: *Život mezi světy. Rozhovor s bohemistou Jindřichem Tomanem*.  
[online] Holocaust.cz [citováno 30. 4. 2010] Dostupné z WWW:  
[http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros\\_chodes/2002/04/toman](http://www.holocaust.cz/cz2/resources/ros_chodes/2002/04/toman)