

Rakouský experiment padesátých a šedesátých let

Na začátku padesátých let se ve Vídni začaly kolem několika barů a podniků utvářet skupinky progresivních mladých umělců z různých oborů, které daly základ rakouské neoavantgardě. Její pozice ve společnosti sice byla prozatím zcela okrajová, přesto však sehrála důležitou roli tím, že se vlastními experimenty a provokacemi vymezovala vůči poválečné kulturní politice i oficiálnímu společenskému konsensu a veřejnému kulturnímu klimatu.

Už počátkem roku 1947 založil Albert Paris Gütersloh vídeňský Art-Club jako sekci původně římského uměleckého seskupení a stal se jeho prezidentem. Sdružení mělo mezinárodní charakter, nejdříve se zde setkávali zejména výtvarní umělci a sochaři, později se k nim připojili též literáti a hudebníci. Výstavy, čtení, jazzové koncerty a diskuse se zpočátku odehrávaly v prostoru zvaném Strohkoffer (Slaměný kufr). Členům Art-Clubu nešlo jen o to zasadit svou tvorbu do kontextu současného umění v mezinárodním měřítku. Jak uvádí Wolfgang Kraus v eseji věnované Art-Clubu, Gütersloh se snažil rakouským umělcům zprostředkovat informace o meziválečné evropské avantgardě, expresionismu, dadaismu, surrealismu a konstruktivismu. Instituce rakouského fašistického stavovského státu před rokem 1938 totiž podobně jako ty poválečné přály spíše tradičnímu, konzervativnímu rakouskému umění.¹²³

Skupina umělců soustředěných kolem Art-Clubu se nezaštiťovala žádným společným uměleckým programem či stylem. Jednalo se spíše o sdružení lidí, kteří hledali alternativu oproti oficiálnímu akademickému umění a jeho doktrínám a které ke vzájemnému semknutí nutilo odmítnutí či ignorování ze strany společnosti a většinové kulturní veřejnosti. Dobová kritika označovala tvorbu členů Art-Clubu pojmem „entartete Kunst“ (zvrhlé umění), nechvalně známým z doby nacismu, a tvůrce samotné považovala za blázný.¹²⁴ Přesto si Strohkoffer brzy získal

¹²³ Viz Kraus, Wolfgang. 29. Art-Club. Wiener Kabarett. In: Zeman, Herbert (ed.). *Geschichte der Literatur in Österreich*, op. cit., s. 586–587.

¹²⁴ Viz Rühm, Gerhard. předmluva. Přeložili Pavel Novotný a Nikola Mizerová. In: Týž. *wiener gruppe*. Praha: Rubato, 2015, s. 11.

i mezinárodní věhlas. Zavítal sem třeba Jean Cocteau, Benjamin Britten nebo Orson Welles.¹²⁵

Od roku 1952 se začal okruh vídeňských avantgardistů rozšiřovat a dělit na jednotlivé skupinky. V Art-Clubu se Gerhard Rühm, Konrad Bayer a Oswald Wiener seznámili s Hansem Carlem Artmannem. V prosinci 1954 si dali název Club Exil, jímž vyjadřovali vlastní postavení v rámci rakouského kulturního života. V roce 1955 skupinu doplnil Friedrich Achleitner, původní profesí architekt. K tomu je třeba dodat, že v podstatě všechna alternativní umělecká seskupení ve Vídni byla v té době propojena právě osobností básníka H. C. Artmanna, který se stal jakýmsi demiurgem, inspirátorem a duchovním otcem Vídeňské skupiny. Ve své tvorbě spojuje Artmann inspiraci surrealismem, černým romantismem, barokem a kouzelnými hrami vídeňského lidového divadla či komedií dell'arte se zálibou v morytátu a triviální literatuře vůbec. Ostatní tvůrci Vídeňské skupiny byli okouzleni texty Gertrudy Stein, na hudebníka Rühma nejsilněji zapůsobili konstruktivisté v literatuře, jejich formální práce „*s jazykem*, a nikoli pouze *v jazyce*“.¹²⁶

H. C. Artmann se stal literárním i životním vzorem zejména pro Konrada Bayera. Svým vystupováním a životním postojem byl totiž Artmann názorným příkladem ztotožnění umění a života. Po seznámení s Artmannem a Rühmem zanechal Bayer práce v bance, aby se mohl plně věnovat literatuře. Zevnějškem se stylizoval do dandyovské podoby. Obleky ve stylu anglického a francouzského romantismu, to byly v podstatě kostýmy. Životní maskou bylo arogantní a nadřazené chování vůči okolí. Obojí však neplnilo jen dekorativní roli. Vnější stylizace byla způsobem Bayerova sebeinscenování, a jako taková výrazem jednoty umění a života. V dandyovském postoji je obsažena navíc i fundamentální potřeba distance vůči okolí i vůči sobě samotnému, vůči vlastnímu myšlení a cítění. Tímto způsobem se Bayer snažil život formovat jako umělou a uměleckou realitu a tím v podstatě všední empirickou realitu odstranit.¹²⁷

¹²⁵ Viz Kraus, Wolfgang. 29. Art-Club. Wiener Kabarett, op. cit., s. 587.

¹²⁶ Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit., s. 11–13.

¹²⁷ Viz Fischer, Ernst – Jäger, Georg. Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemsfelder zur Forschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950–1970. In: Zeman, Herbert (ed.). *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende*

Také Artmann ztotožnil sebe sama a vlastní život s uměním, dělal to ale hravěji než Bayer. V tvorbě na sebe bere nejružnější literární masky a převleky a příslušnou žánrovou stylizaci přenáší často i do životní reality. Jeho osobnost však přitom zůstává neuchopitelná. A bylo by rovněž obtížné jasně definovat tematické či formální těžiště Artmannova díla. Každou novou literární formou, jíž se věnuje, je vždy dokonale pohlcen, takže se v ní sám jako autorský subjekt ztrácí. Každá literární forma je maskou, za níž se však neskrývá žádná „pravá“ básníkova tvář. Artmannovu tvůrčí identitu totiž tvoří právě neustálé proměny dikce, stylizace, převzatých i původních forem.¹²⁸

V počátcích Vídeňské skupiny propagoval Artmann dost radikální způsob dosažení identity umění a života: Poezie jako světový názor pro něj paradoxně neměla těžiště v literatuře. Podstatu poezie klade v manifestu *proklamace poetického aktu v osmi bodech* (acht-punkte-proklamation des poetischen actes, 1953) do oblasti předliterární a mimoslovní: „existuje věta, již nelze napadnout, totiž že můžete být básníkem, aniž byste kdy napsal či vyslovil jediné slovo.“¹²⁹ Poetický akt není dle Artmanna zprostředkován jazykem, hudbou ani písmem, tedy „reprodukc[i] z druhé ruky“.¹³⁰ K jeho podstatě patří, že je primární vůči umění a uměleckým výrazovým prostředkům. Lze jej jediné ztělesňovat. Zdá se tedy, že je do jisté míry totožný s životním postojem, který je zas naopak ztotožněn s tvorbou: „poetický akt je tvorba čistě pro tvorbu samou. je ryzí poezie, oproštěná od nároku na uznání, chválu či kritiku.“¹³¹ Přitom však je „vědomě prováděn bez přípravy a je vším jiným než pouhou poetickou situací“.¹³² Neznamená tedy lyrické naladění a lyrické splývání básníkova Já se světem. Představuje naopak vědomé a aktivní jednání subjektu, kterým si vůči světu i sobě samotnému vytváří záměrnou distanci, je to „póza v té nejušlechtlejší podobě, očištěná

bis zur Gegenwart 1880–1980. Teil 1. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989, s. 624–625.

¹²⁸ Viz Chotjewitz, Peter O. In Artmanns Welt. In: Artmann, Hans Carl. *die fahrt zur insel nantucket. Theater.* Neuwied – Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1969, s. 7–11.

¹²⁹ Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit., s. 13.

¹³⁰ Artmann, Hans Carl. *proklamace poetického aktu.* In: Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit., s. 13.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² Tamtéž.

od jakékoli ješitnosti a prodchnutá radostnou pokorou“.¹³³ Artmannův estetický postoj je takřka kantovsky bezzájmový a bezúčelný: „poetický akt je z materiálního hlediska zcela bezcenný, a proto v sobě neukrývá bacil prostituce. jeho čisté uskutečnění je v pravém slova smyslu ušlechtilé.“¹³⁴ Artmannovo pojetí je hravé a až naivisticky pozitivní, představa estetické distance nevykazuje ani stopu arogance vůči sobě či okolí, pohrdání a agrese, jež byly konstitutivní pro Bayerovo pojetí. Zdá se, jako by poetický akt otevíral tvůrci nový vnitřní prostor pro duchovní „bohatství, které nám opravdu nikdo nemůže vzít“.¹³⁵

V roce 1953 vtělil Artmann svou představu poetického aktu do realizace první *poetické demonstrace* silně funebrálního, dekadentního ražení pod názvem *une soirée aux amants funébres*. Jednalo se o smuteční procesí, jež se v srpnu 1953 vydalo od Goethova pomníku k dalším památným místům, jakým byla pro konzervativní uměnilovně publikum Opera, katedrála sv. Štěpána či hlavní alej Prátru. Účastníkům *soirée* předepsal Artmann černý oděv a bílé líčení obličeje, dále stuhu z černého flóru a závoje. V rukou měli nést „subtilně morbidní bílé květy“, astry či chryzantémy, kadidelnice, „podzimně skomírající lampiony“ a „zčernalé stříbrné svícný“.¹³⁶ Melancholii a slavnostnost průvodu dokreslovala hra flétnisty ověncového břečťanem na flétnu ovinutou tmavým flórem.

Pouť černě oděného procesí měla být příznačně zakončena u strašidelné dráhy zábavního parku Prátr. Toto místo už dávno vešlo do dějin rakouské literatury jako významný *genius loci*, mimo jiné typický i pro zachycení apokalyptických a dekadentních, ale též eroticky hravých či melancholických nálad v rakouské literatuře přelomu 19. a 20. století. Artmannovo *soirée* lze tedy na jedné straně interpretovat jako vědomé navázání na tradici dekadentní nálady *fin de siècle* (na jednotlivých zastávkách procesí se četly texty Charlese Baudelaira, Edgara A. Poea, Gérarda du Nerval, Georga Trakla ad.),¹³⁷ na druhé straně ji bylo možné chápat

133 Tamtéž.

134 Tamtéž, s. 14.

135 Tamtéž.

136 Artmann, Hans Carl. *une soirée aux amants funébres*. In: Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit., s. 14.

137 Tamtéž.

jako parodii a výsměch tradičním veličinám a velikánům rakouské a německé kultury. Na této první poetické demonstraci se podíleli též Gerhard Rühm a Konrad Bayer. Množství účastníků ovšem postupně vzrostlo natolik, že narušovalo provoz městské dopravy a policie je rozehnala. Oproti zamýšlené trase tak skončilo už u Strohkofferu.¹³⁸

Rühm považuje „spojení makabrálního a poetického elementu“ za „velmi vídeňské“.¹³⁹ Typicky rakouský je už sám kult smrti, jímž je katolická kultura prosycena od baroka až po současné slavnostní pohřební rituály. Obojí je přítomno i v návrhu poetické demonstrace (kadidelnice, svíčky, pomalu, tiše kráčející průvod). Současně jako by však procesí mělo ztělesňovat smrt samotné rakouské tradice, z níž vycházelo a kterou evokovalo. Lze se domnívat, že součástí Artmannovy motivace mohla být i kritika konzervativního publika a jeho uměleckého vkusu. V tom smyslu také Rühm v pozdější reflexi považuje akci za podstatný moment „protestu proti konvenčnímu, normativnímu, anonymnímu“ tlaku, „který se však projevoval méně agresí navenek, jako spíše tím, že vyjadřoval vědomě jiný, vlastní modus vivendi a provokoval a budil pohoršení už tou nejmenší odchylkou od normálu“.¹⁴⁰

Dialekt

Nové centrum si skupina v roce 1954 utvořila v Café Glory a poté v roce 1956 v kavárně Hawelka v centru Vídně. Nastalo pro ni velmi plodné období společné i individuální tvorby a diskusí. Tvůrci si vzájemně ověřovali vlastní radikální umělecké postoje. Jejich odlišnost od ostatních (i progresivních) literátů je jako skupinu stmelila. Artmannův rukopis se v té době měnil, autor se více zaměřoval na formální stránku textů, z jeho záliby pro exotické jazyky a cizí slova vznikala řada neologismů,

¹³⁸ Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit., s. 14.

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Rühm, Gerhard. das phänomen „wiener gruppe“ im wien der fünfziger und sechziger jahre. In: Weibel, Peter (ed.). *die wiener gruppe / the vienna group. ein moment der moderne 1954–1960 / die visuellen arbeiten und die aktionen*. Wien – New York: Springer-Verlag, 1997, s. 19.

kteře budily nečekané asociace. Tento přístup nazýval termínem rozšířená poezie.¹⁴¹

V téže době „objevil“ Artmann a po něm i ostatní členové skupiny vídeňský dialekt jako mluvenou, hovorovou řeč. Oceňovali zvukové kvality dialektu, jeho nuancovanost, proměnlivost a ži-
vost oproti strnulosti a „objektivitě“ spisovné němčiny. V dialektu získal Artmann nový neopotřebovaný výrazový prostředek, který využil pro vlastní poetiku: podpořil metaforičnost a zvuk mluvené řeči a zdůraznil rovněž zálibu v morbidním, černém humoru.

V roce 1958 vydal Artmann v jinak konzervativním nakladatelství Otto Müller Verlag knihu dialektové poezie *černým inkoustem* (med ana schwoazzn dintn), která se vzápětí stala bestsellerem a její tvůrce se přes noc proslavil. Od té chvíle se básník začal Vídeňské skupině vzdalovat. Obrovský úspěch svazku byl však založen na nepochopení Artmannových záměrů a specifčnosti jeho poetiky. Autor byl neprávem řazen k tradici ústní lidové slovesnosti, přestože Friedrich Polakovics v předmluvě píše: „Nenechme se mýlit zdánlivou lidovostí nebo jednoduchostí! [...] Trojnásobná rafinovanost jeho textů spočívá v tom, že i [...] prostý posluchač jejich jazyku porozumí a jazyk pak zaměňuje s obsahem a myslí si, že rozumí i jemu.“¹⁴² Na neadekvátní interpretaci veršů se ovšem podílel i fakt, že Artmann v textech psaných dialektem motivicky využívá typický svět staré Vídně, s jejími atributy a figurkami.

Ani ostatní členy Vídeňské skupiny nezajímala na dialektu lidovost a další rysy, spojující jej s tradiční vídeňskou dobrosrdečností, přívětivostí a bodrostí. Naopak, fascinovala je surreálná obraznost dialektu, makabrální prvky, blízkost temné, propastné stránce života. Vítaný byl též šokující účinek, jakým působilo užívání vulgarismů a drastických motivů. Pro Rühma a Artmanna nebyl dialekt jazykem každodenního života ani výrazovým prostředkem naivních pseudolidových básní, ale jazykem, který má vlastní logiku, již lze „vnímat jako rozbití běžných jazykově-literárních pravidel“.¹⁴³ Dialekt proto použi-

¹⁴¹ Viz Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit, s. 16.

¹⁴² Polakovics, Friedrich. Vorwort. In: Artmann, Hans, Carl. *med ana schwoazzn dintn. degichta aus brandsee*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1958.

¹⁴³ Fischer, Ernst – Jäger, Georg. Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemsfelder zur Forschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950–1970. In: Zeman,

vali jakožto zcizovací médium tím, že ho vymanili z všedního a přízemního kontextu.

Primárně zajímal autory Vídeňské skupiny materiální aspekt hovorové řeči, tedy zvuk, intonace. Proto také Artmann s Rühmem dbali na co nejdělnější fonetický zápis dialektu. Rühm se k používání dialektu vyjádřil i teoreticky v textu *Dialektová poezie* (Dialektdichtung, 1959). Dialekt je podle něj nadřazen spisovnému jazyku: „pro moderní poezii jsme objevili dialekt. na něm nás zajímá v první řadě zvukové bohatství (zvláště vídeňského dialektu), které umožňuje nalézt pro každou výpověď příznačné nuance. jediné slovo může v dialektu fungovat s nejrůznějším zabarvením, což ho individualizuje [...] dialekt je ‚mluvená řeč‘, zatímco v psaném jazyce je každé slovo objektivizované a strnulé [...] dialekt hraje význačnou roli v ‚každodenním‘ myšlení, a tedy i v podvědomí. jeho autentičnost a výrazová bezprostřednost jsou očividně zárukou toho, že je možné přetvořením slov docílit zcizení a tím jejich nového zhodnocení.“¹⁴⁴

Rühm využíval dialekt především k vlastním redukcionistickým jazykovým experimentům. Od roku 1955 psal, podobně jako Artmann, imaginární hláskové básně v idiomu vídeňského dialektu, v nichž nechávali zaznít typickou zvukovou podobu dialektu, ale zbavili ji sémantického významu a dialekt touto abstraktní stylizací zcizili.¹⁴⁵ Vytvořili si zásobárnu umělého jazykového materiálu, jímž mohli dle potřeby manipulovat a „dialekt tak včlenili do materiálního fondu nové literatury“.¹⁴⁶ Pro Rühma s Achleitnerem byl důležitý rovněž šok a moment

Herbert (ed.). *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart 1880–1980. Teil 1.* op. cit., s. 629. (Na straně 629 viz poznámka pod čarou 59.)

¹⁴⁴ Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit., s. 22–23. (Překlad je zčásti pozměněn hlavně proto, že pojmy dialekt a dialektová poezie se pro danou problematiku jeví vhodnější než nářečí a nářeční poezie, jak výraz Dialektdichtung překládají Pavel Novotný a Nikola Mizerová.)

¹⁴⁵ Viz Rühm, Gerhard. das phänomen „wiener gruppe“ im wien der fünfziger und sechziger jahre, op. cit., s. 19.

¹⁴⁶ Fischer, Ernst – Jäger, Georg. Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemsfelder zur Forschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950–1970, op. cit., s. 630; viz též Rühm, Gerhard. předmluva, op. cit., s. 22–24.

provokace, obsažený v dialektu coby „sociolektu nižších vrstev, povýšeném na básnický jazyk“.¹⁴⁷

Experimenty tvůrců Vídeňské skupiny s dialektem korespondují s obdobnými pokusy Ernsta Jandla, který s nimi začal přibližně o deset let později a k dialektu se vrátil i v pozdní tvorbě. Cíl experimentů byl shodný: získat pro literární tvorbu neopotrebovaný výrazový prostředek, který doposud do „vysoké poezie“ nepatřil. V obou případech byl dialekt využíván jakožto umělá jazyková stylizace, díky níž lze napsat a vyslovit obsahy, které už v běžném, normativním jazyce zformulovat nelze.

Kritika jazyka a skutečnosti

74

Autoři Vídeňské skupiny vycházeli zpočátku z přesvědčení, „že žijeme v objektivní realitě a že je [...] naším úkolem donutit jazyk, aby se k realitě optimálně přiblížil“.¹⁴⁸ Tato myšlenka je blízká Wittgensteinově korespondenční teorii jazyka, již uplatňuje ve stěžejním díle *Tractatus logico-philosophicus* (1922; dále jako *Traktát*). Oswald Wiener byl z členů Vídeňské skupiny zaměřen nejvíce teoreticky a filozoficky. Ve snaze o co největší funkčnost jazyka začal společně s Rühmem uvažovat o „novém funkčním písmu“, jež „by se řídilo stejně fonetickými danostmi jako estetickými [...] principy“. Mělo se jednat o „zkřížení ideogramu, slepeckého písma a morseovky“,¹⁴⁹ které by i při maximální redukci umožňovalo co nejvíce diferencované označování. Snili o tom, že vytvoří novou světovou řeč, zkonstruovanou na plně funkčních základech. Věřili, že dokonale funkční jazyk umožní zcela nový vhled do myšlení i skutečnosti. Vycházeli z teoretického předpokladu, „že myšlení odpovídá stavu jazyka, a proto musí tím nejzákladnějším poznáváním člověka být poznávání jeho jazyka. nové výrazové formy modifikují jazyk, a tím i naše představy

¹⁴⁷ Fischer, Ernst – Jäger, Georg. Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus. Problemsfelder zur Forschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950–1970, op. cit., s. 629–631.

¹⁴⁸ Wiener, Oswald. das ‚literarische cabaret‘ der Wiener gruppe. In: Weibel, Peter (ed.). *die wiener gruppe/ the vienna group. ein moment der moderne 1954–1960/ die visuellen arbeiten und die aktionen*. Wien – New York: Springer-Verlag 1997, s. 309.

¹⁴⁹ Tamtéž.