

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ŘEČ A SVĚT


Literární a výtvarné dílo Jiřího Koláře

Adéla Gemrothová

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Michael Špirit, PhD.

Praha 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.


Adéla Gemrothová

Za ochotnou pomoc při vypracování této diplomové práce bych ráda poděkovala panu Romanu Kamešovi, blízkému spolupracovníku Jiřího Koláře v pařížském exilu, který mi poskytl mnoho informací a přístup k materiálům svého archivu. Svému školiteli pak vděčím za vstřícnost a mnohé rady.

Obsah	
Úvod	4
1. Jazyk a řeč	6
1.1. Náhoda a řád	7
1.2. Řeč a diskurs	9
2. Řeč v produkci a recepci	14
2.1. Mnohohlasí	14
2.2. Zřejmost	22
3. Materialita řeči	25
3.1. Různé mody řeči	25
3.2. Věc	30
3.3. Pojetí poezie	34
4. Řeč a svět	37
4.1. Volání na svět	37
4.2. Svědectví	39
4.3. Metoda	41
Závěr	44
Resumé / Summary	46
Soupis pramenů a literatury	47
Soupis vyobrazení	62
Obrazová příloha	I-X

„Snaha ukázat každého básníka publiku jako dokonale integrální, zákonitý a ve všem všudy příčinnými vztahy vysvětlitelný jev, v němž je v případě potřeby černé hravě odůvodňováno bílým, bývá často spíše projevem omezené osvícenské samolibosti vykladačova rozumu než zaručenou cestou k pravdě. Pravda je obyčejně trochu složitější – nebo jednodušší, jak se to vezme. Podívejte se na Koláře. V jeho díle je bezesporu jeden velice mocný jednotící prvek, který celou tu mnohostrannou tvorbu spolehlivě udržuje pohromadě, a ten se jmenuje Jiří Kolář“ (Milota 1967: 97).

Úvod

Východiskem této diplomové práce je předpoklad, že existuje pohled na literární a výtvarné dílo Jiřího Koláře, který je umožňuje pojímat jako integrální celek, a nevysvětluje, proč a za jakých podmínek Kolář přešel od jedněch výrazových prostředků k druhým. Tím byla dosud limitována převažující část recepce jeho básnického díla, zatímco recepce kunsthistorická se orientovala buď na hledání paralel ve vztahu ke Kolářovu dílu literárnímu, nebo na ozřejmení toho, co si Kolář jako výtvarník ponechává ze své předchozí umělecké etapy. Náš pohled se snaží pojmenovat Kolářův postoj k možnostem vyjadřování v obou sférách a širěji koncept, který se projevuje v celém jeho díle. Tímto konceptem rozumíme specifické pojetí vztahu mluvčího, uměleckého díla a světa.

Vzhledem k tomuto záměru se nám jevilo jako nosné vycházet z analýzy Kolářova výtvarného díla, jejíž výsledky jsme zpětně ověřovali při analýze díla literárního. Proto bylo třeba opírat se o pojmy, které lze přenést z jedné oblasti na druhou, protože mají buď ráz obecně uměnovědný (např. sémiologický), nebo povahu filosofemat. Tyto pojmy jsme pak integrovali do několika dílčích tezí (problémových okruhů), naznačujících naše chápání Kolářova uměleckého zájmu či tvůrčího záměru, který určuje povahu jeho uměleckého gesta a specifika jeho díla jako celku. Výklad těchto okruhů bude sledovat osnova naší práce. Pojmenování „zájem“ budeme v této práci používat pro označení dílčích poloh Kolářovy autorské orientace a budeme sledovat to, jak se projevuje prostřednictvím konkrétních tematických, motivických a kompozičních rysů jeho poetiky.

Integrujícím pojmem našeho uvažování nad Kolářovým dílem se stane *řeč*. V prvním oddílu se pokusíme osvětlit, proč může být fenomén řeči chápán jako úhelný kámen Kolářovy tvorby, a to vzhledem ke vztahu dichotomií či opozic systému a jeho

manifestace (či aktualizace), obecného a konkrétního, řádu a náhodnosti. Jako v jistém smyslu sekundární k řádu jazykovému zde budeme dále sledovat řád řečového diskursu, to jest to, jak se Kolář vztahuje k problematice žánrů a vztahu formy a obsahu uměleckého díla.

Druhý oddíl se věnuje tomu, jak se Kolář staví k procesům produkce a recepce řeči. Jedním pólem je zdánlivá absence lyrického mluvčího v obvyklém slova smyslu – takového, který svět kolem sebe a v sobě nově pojmenovává a představuje. Reprezentuje ji mj. technika citace. Ta zároveň poukazuje nejen na zaujetí prací s autentickým, převzatým materiálem či způsoby jeho zachycení, ale i na soustředění na to, co je zřejmé, evidentní. Druhým pólem je vytváření zmnožených perspektiv, mnohohlasí (včetně variací a parafrází), tedy určité simultaneity v různých rovinách výrazových a kompozičních prostředků i mezi nimi napříč.

Tím je předznamenán další okruh Kolářova zájmu – povaha a možnosti rozumění. Ve třetím oddílu je budeme zvažovat především ve vztahu k materialitě řeči. Obnáší to jednak rozlišení rázu řeči mluvené a psané, řeči přirozeného jazyka a jazyka vizuálního obrazu, s poukazem na Kolářovo novum, řeč věcí, jednak rozlišení způsobů rozumění, které jsou s tím spjaté. Odtud se dostaneme k otázce po Kolářově specifickém pojetí materiality básně (evidentní poezie) a materiality jako události (destatická poezie).

V závěrečném oddílu se budeme zabývat problematikou nejobecnějšího charakteru, jíž je Kolářovo pojetí vztahu řeči a světa, resp. skutečnosti. To má několik aspektů: řeč ve světě *je* jako dotazování po něm, řeč je účast na životě ve světě. Vedle hádanek, otázek, strategií a návodů s tím u Koláře souvisí také zohlednění svědecké hodnoty řeči, zvláště ve vztahu k deníkové formě, protože skutečnost se zároveň řeči dožaduje. V samém závěru naší práce se zaměříme na vztah uměleckého díla a světa, především se zřetelem na to, jaké místo má v Kolářově uvažování, směřování i tvůrčí praxi pojem metody.

1. Jazyk a řeč

„Proti jazyku jakožto instituci a systému stojí mluva, jež je v podstatě individuální akt výběru a aktualizace,“ říká Roland Barthes na začátku prvního oddílu *Základů sémiologie*, když shrnuje postuláty saussurovské lingvistiky; „mluva je vytvářena nejprve kombinacemi, díky nimž mluvčí může použít jazykového kódu k vyjádření vlastní myšlenky‘ (tento obšírnější akt mluvení bychom mohli nazvat ‚promluva‘), a dále ‚psychofyzickými mechanismy, které mu dovolují vyjádřit tyto kombinace‘ [...]“ (Barthes 1997: 90).¹ Upozorňuje také na Hjemslevovu novou dichotomii schéma/úzus (Barthes 1997: 92-93).² Zvažovat různá vymezení těchto opozic a předkládat přehled charakteristik, které se v lingvistice a literární vědě pojí s řečí, ovšem není naším cílem. Řeč je v zásadě míněna konkrétní, autonomní událost performativního charakteru (ne nutně jazyková), která vstupuje do jistého kontextu, v němž nabývá smyslu a má materiální ráz, trvání, svého původce a příjemce apod. Právě tyto aspekty vyjadřování, které Kolář ve svém díle zviditelňuje, čímž zároveň poskytuje klíč k porozumění tomu, jak pojetí řeči rozšiřuje napříč hranicemi uměleckých druhů. Směřuje při tom k orientujícímu rozumění a odečítání smyslu všeho, s čím se ve světě setkáváme.³

Promluva (či jinak: text) jako do světa vstupující projev řečového chování a založení jednotlivce s sebou vždy zároveň nese poukaz na systém, z kterého vychází. Chápejme systém pro tuto chvíli jako pojem, který odkazuje k souboru takových hodnot, jakými jsou úplnost, obecnost, účast na společném modu a řád. Řeč se pak může jevit jako oblast náhody (nahodilosti), jejího projevu ve vztahu k řádu. Stejně jako nelze nezávisle na sobě vymezit jazyk a řeč, protože nelze oddělit jejich zakoušení, nelze oddělit ani náhodu od řádu.

¹ Překladatelé tohoto svazku (Josef Čermák, Josef Dubský a Julie Štěpánková) volí ekvivalent mluva tam, kde Barthes míní Saussurovo *parole*, a ekvivalent řeč tam, kde jde o *langage*, tedy pojem této dichotomii nadřazený.

² Barthes se zde dále zabývá především sémiologickým rozšířením pojmů jazyk a mluva na všechny systémy označení, např. módu a potravu (99-109). Tímto směrem se také později odvíjí jedna z linií jeho přístupu k sémiologii, srov. např. jeho dílo *Système de la mode* (1967).

³ Srov. „Poezie je uměním řeči – jak kdysi řekl Valéry – jen potud, pokud nemyslím řečí pouze to, co se mluví. Ale to, že jejím prostřednictvím rozumím všemu, co nás obklopuje. Neboť i ke každému z nás může mluvit mnoho různých věcí a dějů jinak než přímo slovy. Jestliže věříme, že řeč je něco globálního, že to není výraz jen pro člověka, že událost na nás účinkuje daleko výrazněji a silněji než něco napsaného či mluveného, že řeč je víc než jen vyřčené a napsané slovo, tak potom bych s oním výrokem Valéryho souhlasil!“ (Odpovědi, 4: 266). Tato Kolářova poznámka koresponduje s pojetím řeči u Gadamera, k němuž se ještě vrátíme (srov. zvláště statě Člověk a řeč, Řeč a rozumění a Estetika a hermeneutika in Gadamer 1999: 22-52).

1.1. Náhoda a řád

Náhodou, nahodilost Kolář vnímá jako příslušející ke sféře skutečného, ve vztahu k níž ji zakoušíme jako nepředvídatelnost; jejím protipólem je pak osud, osudovost: „*Nepředvídatelné není vymyšlené, vyfantazírované nebo vysněné, ale bezmezně skutečné.*“⁴ Doménou nepředvídatelnosti je každodennost. Díky ní není třeba dotazovat se po smyslu, cíli deníku jako formy, neboť se stává cestou samou, říká Kolář v *Přestupném roce* (projevem řádu je každodenní práce v tomto deníku zachycená).⁵

Princip náhody hraje podstatnou roli v konkrétní poezii. Řádem, na jehož horizontu se náhoda projevuje, je zde existence kódu (zvláště v textech založených na permutaci), který představuje sdílený a předpokládaný řád řečových projevů (srov. text Georga Brechta *Náhoda a obraz*, publikovaný v 60. letech ve sborníku teoretických textů a manifestů *Slovo, písmo, akce, hlas*, Brecht 1967: 207-233).⁶ Specifickými zástupci tohoto typu poezie jsou Kolářovy básně *Co napsaly ruce a Co napsaly zavřené oči* ze sbírky *Básně ticha* (6A: 170-171).⁷

Manipulace s (řízenou) náhodou⁸ je také jedním z rysů poetiky dadaismu a surrealismu. Na rozdíl od ní ale Kolářovým cílem není „vyvolat šok“ a působit jím. Kolář spíše poukazuje na to, že i náhodná „setkání“ mají autonomní, zřejmý smysl, neboť významový potenciál věcí a jevů při jejich vzájemné konfrontaci překračuje hranice očekávání, které s sebou přináší subjekt usilující o rozumění. Toto očekávání je, zvláště v umění, limitováno tím, že se orientuje na úzus a spoléhá na něj. „*V určitém seskupení každá věc odpovídá na sdělení jiné i sebeodlišnější věci tak jasně a naléhavě, že vytvoří nerozdílný celek,*“ říká ve *Slovníku metod* o technice raportáže, která stála na začátku jeho průzkumu kolážových technik, hned po odcizení od koláže surrealistické.⁹

⁴ Motto sbírky *Dny v roce* (1: 254). Dále srov.: „*Nepředvídatelné je skutečné. Nepředvídatelné je důvod zkušenosti, je jediné, co předchází zkušenost, jako je zkušenost to jediné, co předchází umělecké dílo*“ (Roky v dnech, 1: 445). Ke vztahu náhody, zkušenosti a umění srov. též citaci Aristotela (*Přestupný rok*, 6B: 45).

⁵ *Deník jako forma* (6B: 90-91). Podobně mluví Kolář o fungování náhody v deníku ve *Slovníku metod* (Kolář 1999: 60) a o nepředvídatelnosti v *Odpovědích* (4: 289).

⁶ Srov. též jednu z 50 tezí pro „otevřenou poezii“ Jean-Clarence Lamberta – „*úsilí o zvládnutí náhody*“ (Lambert 1967: 66-73, resp. 71).

⁷ *Překlep ve strojopisu jako náhodnou či záměrnou poruchu mikrokontextu* zmiňuje ve výkladu o básních-obrazech Marie Langerové (2002a: 460).

⁸ „[...] *mytizovaná surrealistická místa pro setkání s náhodou*“ Kolář komentuje v *Odpovědích* (4: 277).

⁹ Kolář 1999: 170. Raportáž (též konfrontáž) je založena na prosté juxtapozici dvou fotografií nebo obrazových reprodukcí; na rozdíl od surrealistů Kolář nikdy nepoužíval reprodukce rytin. Srov. též „*Možnosti raportáže objevil například přítel Zdeněk Urbánek. [...] věděli jsme, že koláž musí dále pokračovat, přes veletok, který způsobila Ernstova práce a styl. Neměli jsme strach z napodobování, nechtěli jsme tvořit nové umělecké symboly ani mýty, jakoukoli složitou nebo fantastickou ilustraci či sen. Skutečnost nám byla bližší. Šlo především o zhmotnění, krátkého spojení*“ (*Odpovědi*, 4: 275).

Pojetí náhody v dadaismu (*objets trouvés*) je ovšem nuancovanější, existuje i poloha, která není Kolářově pojetí protichůdná. Jeden z Duchampových objektů (*Trois stoppages – étalon*, 1913–14) je výsledkem konceptuálního nápadu vymezit „zmenšený metr“: Duchamp vzal metr dlouhý provaz a nechal ho třikrát spadnout na zem, každou linii zaznamenal na skleněnou desku a ty pak uložil podélně za sebou do dřevěné krabice (divák se může do krabice dívat jen seshora, takže desky vlastně nevidí). V textu doprovázejícím tento objekt říká: „*Zachytím linii a mám zkreslený metr. Je to konzervovaný metr, konzervovaná náhoda, chcete-li ... je zábavné konzervovat náhodu.*“¹⁰ „Význam“ Duchampova díla je podobně jako u Koláře nesen konceptuálním gestem, je apriori nekognitivní, což mu umožňuje reagovat právě na povahu kultury (umění), která kognitivnímu diskursu podřízena je.

Nejdůslednější zkoumání vztahu náhody, řádu a skutečnosti provádí Kolář formou návodů v obou souborech s názvem *Návod k upotřebení*; posun mezi nimi je značný.¹¹ Básně *Abeceda osudu* a *Měsíčník* poezie z první sbírky jsou parafrází instruktivních žánrů městského folkloru, které mají charakter orákula (pramen, který inicioval vytvoření *Abecedy osudu* je s komentářem zaznamenán v *Přestupném roce*, kde jsou krátce poté zapsány i oba texty).¹² Na základě náhodného výběru písmene či data a zachování určitých pravidel, slouží přiložený výkladový text, zahrnující všechny možnosti výběru, k určení nám přichystaného osudu. Obsah textu, ke kterému se konzultant obrací, Kolář obměňuje do podoby rady, návodu; v *Měsíčníku* poezie jde přímo o návod k tomu, aby vznikla „*báseň*“. Výchozím bodem při „uplatnění“ těchto žánrů je individuální, konkrétní výběr jedné z (omezeného počtu) možností, který za nás provádí náhoda, tedy skutečnost. Řád, druhý omezený soubor možností, je k řádu „skutečně nahodilého“ přiložen jako všeobecně platná, ale dosud abstraktní suma možných řešení. Za jejími hranicemi se opět rozestírá sféra z vněttextového hlediska nahodilá, tj. to, zda se čtenář bude radou řídit. Použití takovéto příručky (1/ přečtení návodu k jejímu použití, 2/ provedení a nalezení daného poučení) Kolář podle mého chápe jako akt analogický k procesu, jakým vzniká (pravá) báseň. Náhoda a řád se ukazují jako komplementární principy, které při zvolení správné „metody“ umožňují orientaci ve světě; skutečnost, přítomnost a bytí ve světě není sférou, na kterou by

¹⁰ Objekt je vystaven v Musée Maillol v Paříži. (Překlad A. G., taktéž dále, pokud není překladatel uveden.)

¹¹ První z nich vznikl v druhé půlce 50. let a původně nesl název *Jak se vám líbí* (v Díle J. K. byl společně s dalšími sbírkami z tohoto období publikován ve třetím svazku). Druhý je souborem destatické poezie a je datován rokem 1965 (knižně poprvé 1969, v Díle J. K. součástí čtvrtého svazku).

¹² *Návod k upotřebení*, 3: 47-50, 54-58; Čeněk Zíbrt: *Abeceda snáře* (*Přestupný rok*, 6B: 82-3).

řečový útvar, text nedostačoval. Poezie je metoda orientace ve světě, ke které je třeba mít metodu. Její podstatou je aktivní hledání řádu náhodného, v němž se také, obdobně jako zde, propojuje rámec individuální a sdílený.¹³

Náhoda (náhodný výběr) ve stejnojmenné sbírce destatické poezie má charakter spíše aleatorický. I zde ale „rozhodnutí“ náhody funguje jako impuls pro návod k dalšímu, řízenému, ve vztahu k řádu ohodnotitelnému jednání, či se s ním navzájem doplňuje. Srov. báseň Chemický vzorec (4: 210):

„Požádej **náhodné** dítě
aby ti zazpívalo svou nejmilejší písničku
Pozdrav koš na odpadky
vylij do kanálu skleničku parfému
kup **los**
nepodívej se na číslo
daruj jej
neznámé ženě **nebo** muži
a napiš třináct chemických vzorců poezie
třeba jako je tento:
C 51 H6 /Mé-i/2/F“¹⁴

Nahodilé a „řádné“ jednání je v *Návodu k upotřebení* nově pojímáno jako smysluplné a nesmysluplné.

1.2. Řeč a diskurs

Převzetí žánrů městského folkloru a jejich parafráze poukazují na to, jakým způsobem se Kolář zajímá o nejrůznější řečové diskursy; využití převzatých žánrů a

¹³ Srov. Miroslava Červenku, který tento Kolářův přístup rozeznává už ve sbírce *Limb a jiné básně*: „[Tam] poprvé přistoupil k básni jako činnosti s definovaným (pro každou jednotlivou báseň znovu definovaným) pracovním postupem a minimálně definovaným výsledným smyslem: smysl, tak řečeno, „vyjde sám“ jako „mechanický“ a subjektem už v průběhu dění znovu nepředurčovaný výsledek střetnutí pracovního postupu s tematickým a jazykovým materiálem. Na živém těle básně je tak nikoli odreferováno, ale demonstrováno pojetí světa jako nepředurčeného, stávajícího se, jako državy potenciality“ (Červenka 1989/91: 164).

¹⁴ Zvýraznila A. G. Nepředvídatelný ráz má zásah „osudu“, na nějž je třeba vyčkat na začátku realizace (báseň *Ažažaž*, 4: 223) i prostor ponechaný recipientovi v závěru („stoupni si do rohu tváří ke zdi / a vydrž tam co nejdéle“, 4: 213; „a tak podobně dál do omrzení“, 4: 246), příp. vybidnutí k němu („Když budeš mít chuť / poslechni si ještě zprávy / nebo nějakou hudbu“, 4: 205).

jejich naplňování jakoby nesourodým, nepatřičným obsahem je jen jedním z jeho projevů. I vztah formy a obsahu (příp. formy a námětu, tématu) je totiž u něj problémem zástupným, jenž je nahrazován hledáním toho, jak si vzájemně odpovídají koncept a jeho účel, funkce.

Jako jeden ze znaků moderní básně uvádí Jindřich Chaloupecký v programovém textu Svět, ve kterém žijeme: „[...] obsahem básně je její forma, a to také znamená, že formou básně je její obsah. Forma a obsah splývají, prokazují se jako jedna a táž věc. Odtud netematicnost moderní poezie; tématem jejím není nic mimo báseň (např. citová úvaha), jejím tématem není nic menšího než básnické poznání vesmíru“ (Chaloupecký 1991: 69). Zhruba v tomto smyslu se jejich vztahem zabývá také Kolář sám v několika dílčích textech manifestačního rázu.¹⁵ Pro nás je však podstatnější, jak se k této otázce staví ve své tvůrčí praxi. Jako text v jistém smyslu manifestační, proklamativní můžeme chápat také celou sbírku *Mistr Sun o básnickém umění*. Tato sbírka zároveň funguje jako svébytná aktualizace vztahu formy a obsahu. Kolář se v ní touto dichotomií zabývá především v hlavě osmé (o devíti podmínkách) a v hlavě dvanácté (o stylu), tedy tam, kde je v předloze řeč o ovládání vojska a vlastnostech vojevůdce a o útoku ohněm. Otázka zvolení správné formy je zde však součástí strategie či zaujetí náležitého postoje, který má vést k tomu, aby básník na poli poezie obstál. Obdobné stanovisko lze vyčíst také z *Nového Epikteta*, i zde zvažuje Kolář psaní poezie jako druh jednání. Vlastní obsah či výraz budoucích básní nijak nespecifikuje, nic tedy předem nediskvalifikuje ani neupřednostňuje. Pokud bychom chtěli chápat Kolářův přechod od literatury k výtvarnému umění jako přechod od poetiky ke konceptu, můžeme se opřít už o tyto dvě sbírky: záměr, postoj, metoda nejen předchází výrazu, ale jistým způsobem se za něj také zaručuje.

Průzkum nejrůznějších forem v klasickém slova smyslu dominuje prvnímu období Kolářovy básnické tvorby (sbírkám *Ódy a variace*, *Limb a jiné básně*, *Sedm kantát*), spolu s formami literárními se zde objevují formy hudební. Pozornost recipientů se upíná především k tomu, že jde o formy „vysoké“, jež jsou naplňovány k nim disparátním, „nízkým“ obsahem – hovorovou řečí, řečí ulice.¹⁶ Nám se však zdá, že Kolář spíše „ponechal vznešené a nízké na jejich místech, ať stojí roztržené proti sobě, a

¹⁵ Srov. především text K problematice básnické skladby, kde v souvislosti s formou mluví také o tvaru a skladbě, tj. o inspiraci řešení téhož v jiných uměleckých druzích (Roky v dnech, 1: 467-475). Kolář proměnu vlastního postulátu, že „každá báseň má mít svou vlastní formu“ v souvislosti s evidentní poezií formuluje v *Odpovědích* (4: 281).

¹⁶ Srov. např. Karfík 2002: 105-7.

nepokoušel se o žádné jejich iluzorní vyrovnání“ (Červenka 1989/91: 149). Jako reprezentanta „vznešeného“ navíc Kolář volí typ lyriky zaměřené na „oratio“ (anafora, paralelismus, výčty, série obrazných pojmenování). „Řečový projev je tu vždy zároveň důraznou, třeba i agresivní akcí ve světě věcí a vztahů a svým pojetím vylučuje pochyby o své pravdě a oprávněnosti, o nerozporné jistotě vlastní morální pozice, a to zcela jinými než kognitivními prostředky.“ Jde však spíše o žánrovou narážku než volbu samotného žánru: „báseň nepatří mezi ódy, naopak „óda“ jako součást a příznak jisté historicky určené umělecké zkušenosti [...] patří do básně, stává se složkou její významové výstavby a tím prostřednictvím i složkou charakteristiky lyrického subjektu“ (Červenka 1989/91: 150-151).¹⁷

Kolář reaguje na fakt, že řeč funguje v lidském společenství jako určitý typ diskursu (ve foucaultovském slova smyslu), že konvencionalizovanou podobu mají nejrůznější promluvové útvary. Určité formy jsou sdíleny pro předávání určitých obsahů i v mimoumělecké (mimoliterární) sféře. Tyto diskursivní řečové formy jsou konstituovány právě ve vztahu k řečovému jednání a chování, k nakládání s řečí a často mají preskriptivní charakter. Částečně účelným nakládáním s řečí je na druhou stranu i literatura, a zvláště celý tzv. literární provoz; ani ona není vůči takové „diskursiaci“ imunní. Jako kritiku takové (služebné) praxe lze číst např. Kolářovu báseň Neznámému adresátovi ze sbírky *Z pozůstalosti pana A.* (která je sama souborem parafrází různých „užitých“ žánrů), v níž pan A. nabízí svou širokou tvůrčí kompetenci (3: 122-127). Kritika téhož získává sarkastický ráz a aktuální rozměr v temně patafyzické sbírce *Čas*. Je podtržena deformací řeči, inspirovanou na jedné straně Ladislavem Klímou, na straně druhé stalinistickým newspeakem (ve výše zmíněné básni je deformace řeči provedena jako parodie metajazyka, kterým se mluví o literatuře). Zde je diktatuře diskursu podřízeno veškeré veřejné dění; na co není diskursem poukázáno, to neexistuje a naopak, diskurs vytváří a střeží smysl (Něco mi řeklo, 2: 75):

¹⁷ V jiném svém textu Červenka dále upozorňuje na to, že Kolář touto formou využívá také různé žánry didaktické poezie a prózy, které zahrnují jak poetiky a rukojeti, tak básnické manifesty a aforismy (Kolářova rukojeť pro moderní básníky, Červenka 1969/96: 249).

K dějinám zániku rétoriky srov. knihu T. Todorova *Teorie symbolů*. Ztráta původního založení a jeho nahrazení druhotnou, pro koncept rétoriky sebeničivou náplní ústí podle něj v dezinterpretaci smyslu rétoriky vůbec. Klasická rétorika se nevztahuje k jazyku jako k formě, ale jako k jednání, k akci – jejím cílem je *eloquence*, řeč mající vliv, řeč jednající. Jazykové prostředky jsou posuzovány podle míry, v jaké mohou tohoto cíle dosahovat. Už v rétorice pociceronovské toto vnější zacílení mizí, *élocutio* (figury, ornamenty) vytlačuje *inventio* a *dispositio*, protože s jeho pomocí je nejsnáze možné realizovat cíl nový: umně mluvit či psát, vytvářet krásnou řeč (Todorov 1977, srov. především kapitolu *Splendeur et misère de la rhétorique*, 59-83).

„Mydlárny postavily na pobřeží **symbol**
nebetyčné tváře usměvavého slunce.
V prostoru rámovaném pávy **předváděly**
konfekční domy modely jarních oděvů.
Reflektory podzemní a protiletecké
obranu slídily po neviditelných
letounech zasněžujících noc **letáky**.
Prudký **hlas přednášel báseň** „Nazemvzetí
vesmíru“ a potom **zazněly fanfáry**.“¹⁸

Diskursivní řečové formy mají částečně autokomunikativní ráz i za standardních podmínek, obracejí pozornost k sobě samým. Jednou z takových forem nebo žánrů je dopis. Jeho součástí bývá jednak sebereflexe aktu psaní, jednak předjímání adresátovy reakce (fiktivní dialog), případně se pisatel vymezuje vůči náležitostem psaní nebo obrací svou pozornost k celé (konvencionalizované) korespondenční komunikační situaci – tedy tematizuje povahu žánru samého. Některé z dopisů, které si Kolář vybral jako materiál pro sbírku *Česká suita*, to dokládají v bohaté míře (Vím dobře, že jiný by se odmlčel; Když jsem dnes ráno zasedla k snídani; Stromy se klátily; Nenávidím romány ve formě dopisů aj., 3: 218-220, 221-222, 229-230, 240).

Předávání a sdílení určitých forem, žánrů je jedním ze základních principů, který lze v literární (i umělecké) tradici sledovat. O intertextovém vztahu, o parafrázi, citaci apod. se však častěji uvažuje ve vztahu k obsahu (námětu, tématu). Kolář provádí dekonstrukci tohoto apriorního rámce už tím, že používá převzaté formy k jejich „naplňování“ vlastním i převzatým obsahem,¹⁹ resp. obsahem, který nenabývá nad formou převahu. Nejedná se o obsah, který by formu aktualizoval apod., neboť nenes žádný transparentní význam. V případě převzatých prozaických textů, které rozestavuje do veršů, zachází ještě dál: volí pro ně formu de facto naprosto indiferentní,

¹⁸ Na existenci diskursivních řečových forem ale Kolář nereaguje jen kriticky, využívá je například v rámci aleatorické poetiky *Návodu k upotřebení* (srov. např. básně Svatební oznámení, Parte, Vyvės vyznač podej; 4: 225, 230, 244). Zde zvolené formy mají ale už výrazný charakter „doličný“, a jako takové budou Koláře zajímat i nadále.

¹⁹ V Doslovu ke Skutečné události, kde je tento koncept uplatňován s největšími ambicemi, mluví Kolář přímo o „nalezeném stylu, formě nebo stavbě“ (Prometheova játra, 9: 33). Stejně jako u „nalezených básní“ (ze souboru *Evidentní básně*) se zde projevuje jeho zájem o zřejmé, autonomně již ve světě (literatuře, umění, ve všem, čeho se dotýká zájem lidského ducha) jsoucí a smysl mající jevy a objekty.

bezpříznakovou (dodejme ještě, že i tam, kde Kolář přebírá fiktivní řečový materiál, zaslechnutou řeč, dává přeci jeho záznamu podobu veršů – což je ale vnímáno jako zcela standardní kompoziční postup, poetický prostředek). Mimořádný, neočekávatelný a otázku po smyslu vyvolávající je ten čin sám; zvláště vycházíme-li z předpokladu, že básník (lyrický mluvčí) jistou „vlastní formou“ sděluje „vlastní obsah“. To však není, jak později uvidíme, Kolářův případ, v tom jeho „sdělení“ nespočívá. Kolář se totiž vyjadřuje spíše prostřednictvím tvůrčího jednání. Vyjádření může být bezobsažné, ale jednání beze smyslu možné není. Oč je Kolářovo gesto prostší, jednodušší, tím je jeho dosah větší: ne však o jakýsi symbolický význam (není třeba jeho poetické *jednání* vykládat alegoricky). Jeho tvůrčí gesto směřuje k ozřejmení potenciálu jevů a principů, které jsou tradičně chápány jako báze, druhořadá rovina (horizont), potřebná pouze jako prostředek (nástroj) k tomu, aby vystoupilo či bylo předloženo nové, esteticky i metafyzicky podstatné sdělení.

2. Řeč v produkci a recepci

Stejně jako Jiří Kolář „maluje v zastoupení“ (Moulin 1993: 193), v zastoupení i píše, básní. Lyrický mluvčí, který by byl reprezentován svým pohledem na svět a který by nám sděloval svoji reflexi (či vytvářel různými prostředky svébytný fikční svět), se v jeho díle téměř nevyskytuje. Vždy mu alespoň sekunduje takový mluvčí, který svět pozoruje, naslouchá mu a přenechává mu svůj part.²⁰ Mluví-li Kolář za sebe, pak jako (očitý) svědek. Nejde přitom jen o takové texty a výtvarná díla, které nakládají pouze s převzatým, ať už anonymním nebo kulturně diferentním materiálem, s cizím textem, reprodukcí výtvarného díla nebo doličným objektem. A nejde ani o gesto upozadění,²¹ poodstoupení mluvčího, či o jeho mlčení. Kolářův postoj, jeho metoda je jakoby nevyhnutelná („*Všechno na mne naléhá, abych psal, abych se vypsal až na kost. Děje, obrazy, vzpomínky, události a události zatěžují čím dál tím víc hlavu i ruce, vše se ve mně zabydluje – a když zvednu pero, přistihuji se, jak počítám řádky a verše a věty, zda bych mohl pro dnešní den již přestat a utiřit svědomí, že plním to, co jsem si uložil*“ Roky v dnech, 1: 382),²² zároveň však pozitivně produktivní, tvůrčí.²³

2.1. Mnohohlasí

Řeč, která se zjevuje vně i uvnitř Kolářových textů a výtvarných prací, má vždy pluralitní charakter: odráží svou multidimenzionalitu, proměnlivost perspektivy a vedle toho je zakoušena v simultaneitě, jako mnohohlasí.²⁴ Takovou řeč (či povahu světa, vědomí) není třeba chápat jako dezorientující, chaotickou, roztržštěnou,²⁵ je to řeč, která umožňuje „*umět vidět realitu takovou, jaká skutečně je*“ (2: 283): „*Kolář stále směřuje ke zmnožení a mnohosti, neboť právě jimi manifestuje prolínání a plynutí, které je podstatou*

²⁰ Kolář, jenž je „*rovným dílem pozorovatel a vizionář*“ (Černý 1947/92a: 798).

²¹ „*Kolář ve snaze odpovědět na otázku, čím žijí lidé, jaký je jejich svět a co je to poezie, ustupuje do pozadí a stává se jakýmsi médiem poezie*“ (Karfík 2002: 117). A dále např.: „*Vzdal se svých individuálních uměleckých ambicí a dal svou osobnost do služeb autentických svědeckví o utrpení a ponížení člověka. To je nejzazší hranice, kam Kolář ve své básnické tvorbě, spočívající na slově, došel*“ (Karfík 2002: 164). O Kolářovi jako médiu mluví též Jindřich Chaloupecký v textu Příběh Jiřího Koláře (Chaloupecký 1993: 24; text vyšel pod stejným názvem od svého vzniku v r. 1972 mnohokrát v různých jazycích, ineditně i samizdatově, přepracován – v této práci vycházíme pouze z té verze, která byla převzata do Kolářovy monografie vydané roku 1993 v Odeonu).

²² Srov. též „*Všechno, co žiji, všechno, s čím se setkávám [...] nutí mě nakonec do jednoho výroku: Být k sobě lhostejný nebo pokud možno lhostejný*“ (Přestupný rok, 6B: 98-99).

²³ „*Vše, co Kolář dělá, je pozitivní v nejvlastnějším slova smyslu, v tom nejposvátnějším. Svým tvůrčím nasazením se staví proti úpadku myšlení, solipsistní introspekci, proti vlivu inertních klíše avantgardy. Kolářova aktivita vyjadřuje myšlenku lidské účasti na světě, které je tolik potřeba*“ (Lamač 1968: 36).

²⁴ K mnohohlasí u Koláře, protichůdnému Bachtinově tezi o neslučitelnosti téhož s povahou poezie, srov. Engelking 2001 a Engelking 2005: 238-9.

²⁵ Srov. Chaloupecký 1993: 31 nebo Černý 1992b: 894.

jeho světa. [...] Skutečnost je tak interpretována z hlediska souvislosti všeho se vším“ (Lamač 1970: 11). Tento charakter řeči Kolář jednak tematizuje, jednak různými výrazovými prostředky inscenuje, parafrázuje.

Zdeněk Pešat navrhuje, že pro Kolářův styl je příznačná „symbióza fragmentární struktury s touhou po celistvosti“; všímá si jí už v *Křestném listu*. Je to jeden z integrujících rysů poetiky Skupiny 42 – jde o důsledek orientace na fenomén města, který se „projevuje analytickým rozkladem skutečnosti a jejím věcným viděním, různorodými tendencemi k epizaci, depoetizaci a prozaizaci básnického tvaru.“ Fragmentárnost je ale „vyvažována snahou skládat skutečnost z několika jejích variant, jejím viděním z několika stran a v pohybu, v dějovém napětí“ (Pešat 1998: 80, 95, 82).²⁶ Miroslav Červenka k témuž přímo říká, že „Chalupeckého básničtí souputníci pochopili jeho filozofii umění i prakticky jako výzvu k přenesení mnohohlasí moderních společenských seskupení, a jmenovitě mnohohlasí města, do nitra básně. Báseň je v krajním a nejčistším případě udělána ze spleti hlasů.“ Na Kolářových *Ódách a variacích* ukazuje, jak mohou být „nástrojem sugerování mnohohlasí“ různé grafické prostředky: např. kurziva či posouvání levého okraje sazby (Červenka 2002: 103, 105). Vedle závorek, pomlček, majuskulí apod. Kolář někdy přímo volí formu, která (především graficky) připomíná drama,²⁷ jako by mnohohlasí „inscenoval“ či evokoval pomocí partitury. Hudební formy, které v této sbírce a zvláště v *Limbu* parafrázuje, mu umožňují ozkoušení variačního principu a zvýraznění mnohohlasí neseného kompoziční technikou, což má (ve vztahu k výtvarnému dílu) širší důsledky: „překrývání, zmnožení bezprostředně vedou k uvažování o polyfoniích, toto vše je možné chápat jako kánony, fugy a kontrapunky“ (Butor 1986: 57).

S podobným formálním vyjádřením mnohohlasí se setkáváme také v dalších sbírkách, i v bezprostředně následujících poválečných *Sedmi kantátách*. V kontextu české poezie těchto let, resp. měsíců představuje tato sbírka mimořádný doklad věrnosti vlastní poetice i svědomí (srov. též naslouchání / volání, dotazování, motiv jména, věci-slova apod. jako tematické a kompoziční okruhy procházející celým Kolářovým dílem).

²⁶ K poetice Skupiny 42, „jejímž fundamentem se stala sémiotika fragmentu“ srov. též Komenda 2008. Kolář v tomto duchu dokonce dvakrát uvádí následující citát z Baudelaira: „Neodbytný ideál poezie se rodí hlavně z pobytu ve velkých městech, z křížení jejich nesčíslných vztahů.“ Poprvé v *Rocích v dnech*, v textu *Poezie města*, věnovanému jeho inspiračním zdrojům (1: 350), a podruhé, ve zkrácené formě, v rukopisné sbírce *Černá lyra* (2: 41).

²⁷ V Kolářových dramatech samých je to jev ještě komplexnější: „[...] souběžnost slovní výpovědi s fyzickým jednáním, jež jde až na hranice pantomimy, přičemž text je „o něčem jiném“ než jednání postav na scéně. Smysl kolážovaných vrstev se protíná teprve nad dějem“ (Karfík 2002: 198).

Ve sbírce *Očitý svědek* jde např. o skladby Šílený svatý a Matka a syn (2: 234-240, 240-253), v *Každodenní komedii* o převážnou část prvních třech oddílů (Povrchně po poezii, Věk náboženství, Nejmladší vnuk Genorův, 9: 149-190). Tam ale Kolář potenciál této formy zkoumá rovněž jako techniku, která slouží k vytvoření variací či k propojení několika textů.

V dvojsbírce *Dny v roce / Roky v dnech* je vyjádření mnohohlasí rozšířeno o další prostředky: k (odposlouchané) řeči se připojuje „řeč viděného“, „řeč dějů“, neboť i „*hmota přece mluví všemi způsoby*“ (1: 324). Na rozdíl od předcházejícího období je jejich hlas zde častěji jen zmíněn a není artikulován. Postatné je spíše zachycení či navození simultaneity vjemů, které je mluvčí vystaven, aniž by si byl jist tím, zda to na něj klade nárok jejich vzájemné souvislosti rozumět, nebo zda je může ponechat nespojitě, bez analogií a výkladu.

*„sedím na betonové lavičce a pozoruji děti
drnkající dřevěnými šavličkami
o žebra plotu doprovod k své písni.
Vítr občas zabubnuje na tenisové dvorce
a hlas mikrofonů hlásí jména vítězů.
Kdo je vítěz, kdo poražený?
Kdo je vítěz, kdo poražený dnešního dne?*

– *Mladá žena mně nabízí ke koupi kytici růží:
„Jsou z dobré půdy, pane.“*²⁸

Vystaven vícehlasí je mluvčí také ve snu, zápisy Kolář snů doplňuje zvažováním jeho povahy, co se týče vztahu ke skutečnosti, k životu.²⁹ Taková vystavenost jako by byla příznačná pro úděl umělce vůbec (srov. např. výpověď hluchého komponisty v *České suitě*, 3: 213-4).

²⁸ Úryvek z básně datované 11. června (1: 288). Podobně je obrazný výjev koncipován např. v básni z 9. září – řeč zde proudí různými směry, jednotlivé hlasy se ukrývají v sobě navzájem, jako v plodu ořechu, který je v básni zmíněn (1: 306).

²⁹ „*Sny nejsou proto, aby věštily, předvíдалy nebo byly k čemukoliv. K prorokaření atd. není třeba snů, to všechno lze vyčíst z nejprostšího našeho živobytí. Zkuste jednou nalézt pořádek prožitého dne, není to lehké a zvláště to není nic pochopitelného. Sny jsou proto, aby byly sněny, jako je život proto, aby byl žit. Proto ta vzájemná spjatost a neodlučitelnost*“ (1: 358). Ve vztahu k psaní básní srov. např. 1: 341, 355, 402, 420. K pluralitě hlasů ve snu srov. např. zápis z *Očitého svědka* (2: 150).

Monology postav podobné těm, které později dominují ve sbírce *Vršovický Ezop*, jsou dynamizovány vnitřní řečí, zvažováním vlastního řečového chování (srov. např. báseň *Budu ležet do konce zpráv*, 1: 299). Zda jde o vnitřní monolog nebo ne, navíc často není možné poznat, jen místy je v závěru básně připojena zcizující poznámka, která naznačuje přítomnost další osoby („autora-pozorovatele“, adresáta).³⁰ Řeč, která zaznívá ve světě, jako by byla vždy primárně samomluvou. Jedním z hlasů, který se zde připojuje, je hlas rádia, rozhlasového vysílání; ten svého posluchače vždy nalezne. Simultaneita dějů a její řečové zpřítomnění s ním získávají další rozměr (srov. 1: 277, 278, 278, 279, 292 aj).

V další deníkové knize Jiřího Koláře, v *Očitém svědkovi*, se do mnohohlasí poprvé zapojují přímé citace cizích textů (z tisku, *Oběžníku Svazu československých spisovatelů*, či např. citace textu Jana Hanče o zesnulém Františku Halasovi, 2: 179, 208, 141, 257). Paralelní, snad analogické děje, často mluvčím vůbec nekomentované, jsou nově zaznamenávány v prozaických zápisech, a to technikou, která má vlastně už charakter koláže. Jsou to sekvence krátkých, osamostatněných odstavců, výčtů, které začínají pomlčkami (jeden z nich Kolář uvádí poznámkou „*Napadlo mne vyjít s perem ven:*“):

„ – *Desátá dopolední kolem nemocenské pokladny. Rozbolavělé vnitřnosti čekáren, chodby a stěny vyrábějící nudu ve velkém. Ledové oči v bílých pláštích.*

– *Muž zvracející nad kanálem, ošetřovaný ženou sršící nadávky.*

– *Odpolední spánek spokojeného člověka. Teplo vykonané práce nebo dobrého skutku – teplo s páskou přes oči.*“³¹

O sbírce *Vršovický Ezop* říká Jiří Trávniček následující: „*Lyrický mluvčí (či vypravěč), tedy ten, kdo by řečem postav dával sjednocení, tu neexistuje; lépe: existuje ve své minus-podobě, jakožto ,ne-já‘. Proměnil se v reportéra [...] Kolářovo mluvčí ,já‘ se zříká práva na svůj hlas*“ (Trávniček 1996: 86). Básník-zaznamenanavatel dává podle něj

³⁰ Srov. např. verš „*Jak to dopadlo? pravil jsem.*“ v závěru básnického vyprávění o továrním neštěstí (1: 330).

³¹ Zápis z 23. července (2: 200). V citaci úryvek ze zápisu z 21. března (2: 148-9). Srov. též 2: 140, 200-1, 206-7, 280-82 aj. Složitější kompozici má zápis z úterý 9. srpna, který je složen ze zaslechnutého vyprávění o narození dítěte na schodech, z citace příběhu o zvláštních okolnostech narození tibetského mudrce a z jejich závěrečného „vyrovnání“ sérií otázek, které se nesou probouzejícím se městem (2: 211-212). Upozorněme ještě na báseň *Bachovo odpoledne* z rukopisné sbírky *Černá lyra*. Tam je paralelní sledování několika linií (odpolední zvuky v domě, rozhovor o nákupu, scéna s autem odehrávající se na ulici, poslouchání přenosu fotbalového zápasu) umocněno vracejícími se verši „*jako každý den v půl třetí / prokletý Bach slečny Čížkové*“, jde tedy o fugu (2: 22-23).

prostřednictvím svých postav prostor vyjevování „řeči-osudu“ („*bodu nula poezie*“), „řeči ve stavu zrodu“, „*přetížené konkrétninou života*“ (Trávníček 1996: 96). Kolář zde ve skutečnosti pokračuje v tendenci započaté už dříve. Hlasy se navíc střídají mezi básněmi napříč, dohromady tvoří jednoho – vícehlasého – mluvčího, Vršovického Ezopa. A stejně jako se mluvčí „vzdává slova“, vzdávají se jeho postavy jednání. Zůstává po nich jen řečová stopa, řečové vztahování se k vlastnímu životu ve světě, či chceme-li osudu (k tomuto momentu se vrátíme v poslední kapitole). Řeč zůstává (zjevná), jako způsob účasti na světě; „*čím méně je původ vypovídání zachytitelný, tím více je text plurální. V moderním textu se s hlasy zachází tak, že se dospívá až k popření jakéhokoli zachytného bodu: diskurs či přesněji řeč mluví, toť vše*“ (Barthes 2007: 71).³²

Mezi prostředky, či spíše kompoziční postupy, kterými je v Kolářově díle představováno mnohohlasí řeči, patří i vytváření variací, parafrází či analogií. Každé takové zmnožení již existujícího textu (diskursu) rozeznává paralelně výchozí materiál i jeho dvojníka, resp. dodává každému dílu vzniklému touto metodou svébytný vícehlasý charakter. Opakování a variaci lze chápat jako obdobu citace a komentáře (srov. Langerová 2002b: 524); „*citující a reprodukující techniky vytvářející [...] analogony jiných textů uvedly do umění 20. století [...] příklady produkce, v níž se demontují podobnosti do decentralizovaných vztahů rozdílů a opakování. Problematizuje se otázka originálu a kopie [...]. Opakování, vystoupí-li z hierarchie původní / nepůvodní, kde působilo jako intenzifikující figura [...] odstrojuje podobnost, předkládá něco, co vypadává z podobnostních harmonizačních snah.*“³³ Od variací nejbližších původnímu smyslu slova (hudební termín) ve sbírce *Ódy a variace* tak Kolář přes variace (varianty) vlastních

³² K promluvě absentujícího mluvčího, která umožňuje evidenci bytí řeči srov. „*subjekt, který mluví, není tím, kdo má odpovědnost za promluvu (tím, kdo ji vede, kdo v ní něco tvrdí a soudí, anebo se v ní reprezentuje k tomu určenou gramatickou formou), nýbrž je insiřencí v prázdnu, v němž bez oddechu pokračuje neurčité rozpínání řeči. Mluvení promluvy nás prostřednictvím literatury a právě tak i jiných způsobů řeči naopak přivádí k vnějšku, kde promlouvající subjekt mizí. [...] bytí řeči se zjevuje samo pro sebe jen tehdy, mizí-li subjekt*“ (Foucault 1996: 37-39).

³³ Langerová 2002b: 485. Langerová tyto techniky vysvětluje ve vztahu k teoriím, které popisují strukturu moderního textu jako produkující pohyblivý, uplyvající, aktivně pluralitní význam (M. Deleuze, M. Riffaterre, J. Derrida). Ke Kolářovi v tomto duchu tedy dodává: „*Kolářova variační technika tak už v raném díle zdůrazňuje prvek, který bude dále mohutně narůstat. Je to zvláštní zacházení s prolnavostí textových matic, které jsou nastaveny k jakési samoprodukcii textu jakožto procesuální a variantní události. Do tohoto procesu jsou nadále vtahovány různorodé texty (vlastní i cizí) a napomáhají tak dynamice pohybu a vzájemnému přesouvání významových jednotek, k obměnám jejich míst, k pozvedání, odsouvání a přibližování různých stránek významu*“ (508). Tyto techniky ale nejsou vlastní jen umění 20. století, středověk znal čtyři různé činitele: „*scriptor opisoval, aniž co přidával; kompilátor nikdy nepřipojoval nic ze svého; komentátor zasahoval do opsaného textu, aby ho učinil srozumitelnějším; a konečně auctor uváděl své vlastní myšlenky, ale vždy se přitom opíral o jiné autority,*“ připomíná Roland Barthes, jemuž „*psát je jeden způsob, jak rozkouskovat svět (knihu) a zase jej složit*“ (Barthes, 1997: 257-8).

textů v oddílu Chléb očí sbírky *Limb a jiné básně* postupuje k žánrovým persiflážím *Návodu k upotřebení* a parafrázím klasických příběhů v *Marsyasovi* atd. V rukopisné sbírce *Černá lyra* (1948), která je k *Marsyasovi* v tomto ohledu předstupněm, poukazují k parafrázím názvy jednotlivých textů (Nová rada, Dejvická telesilla, První lidé, Astraia, Mototaur). Tím se nabízí analogické čtení jiných názvů (Jitka, Matka Zobalová, Šlehačková) i celých básní. Postavy jsou povýšeny na „mytické“, jejich „osud“ má obecnou výpovědní hodnotu, chceme-li. V těch básních této sbírky, které předznamenávají poetiku *Vršovického Ezopa*, se analogicky k mytickým příběhům objevují specifická *topoi* (holičství či kadeřnictví, fotbal, móda, konzumace kávy, alkoholu a tabáku), postavy jsou zároveň uváděny na scénu spolu s jejich osudovými znameními (srov. první verše tří po sobě jdoucích básní „*Odmalička nosil v malíčku značky*“, „*Včely jí v mládí vybodaly oči*“, *Tátu mu trefil šlak na boxu*“ 2: 42, 44, 45).

Hledáme-li v Kolářově díle nejrůznější uplatnění principu variace, můžeme mezi ně počítat i celé sbírky *Mistr Sun o básnickém umění* a *Nový Epiktet*. Převyprávění, adaptace či volná zpracování předmoderních textů byla náplní Kolářovy překladatelské práce právě v letech 1958–1965 (Ezopovy Bajky, Bürgerův Baron Prášil, Enšpígl aj.); většina z nich vznikla ve spolupráci s Josefem Hiršalem (srov. Šrámek 2008: 212-213). Princip variace hraje důležitou roli v konceptu umělé, konkrétní poezie (ne však tolik v Kolářových textech sem spadajících). Max Bense ve vztahu k tomuto novému pojetí estetiky textu, která se opírá mj. o výsledky statistické analýzy, rozlišuje mezi textovou fenomenalitou a materialitou: „*u textové fenomenality vyvstává stále problém mnohoznačnosti. Naproti tomu textová materialita má možnost variability*“ (Bense 1967b: 29).³⁴

Svého druhu variací, reakcí na konkrétní uměleckou tvorbu či poetiku jsou také Kolářovy portréty jiných uměleckých osobností; v různých formách se objevují od sbírky *Dny v roce*, v *Přestupném roce* např. jako soubor výpisků z často marginálních autorů.³⁵ Později na ně navazují především „pocty“, počínaje *Gersaintovým vývěsním štítem* (6A: 87-149).³⁶ Kolář je ve své výtvarné tvorbě rozvíjí od 60. let, později v podobě celých cyklů (Pocta Baudelairovi, 1971–74; Pocta Mlle Rivière, 1981, 1986;³⁷ Pocta Vincentu

³⁴ K variaci srov. tamtéž Eugen Gomringer: Od verše ke konstelaci (Gomringer 1967: 46-48).

³⁵ Srov. 6B: 426-498. Cyklus citací se stručnými biografickými údaji se pravidelně prolíná s překlady Sandburgova souboru „Lid, ano“.

³⁶ První oddíl téhož souboru zároveň nese název *Pocta Kazimíru Malevičovi* (6A: 9-32).

³⁷ Jako reflexi variačního principu ve vztahu k tomuto cyklu srov. koláž s názvem *Jaký model si přejete, slečno?* (obr. příl. č. 1).

van Goghovi, 1988-89, Pocta Boženě Němcové, 1994-95). V tomto kontextu se stává souborem portrétů i celá sbírka *Česká suita*.³⁸ Kolářovo variační uvažování, jehož je cykličnost nedílnou součástí, lze sledovat při čtení souborů *Psáno na pohlednice*, a především v *Záznamech*, jeho poslední knize. Vedle strohých zápisů o soužití s vlastním zdravotním stavem či aktuálních postřehů k politice a kultuře (které jsou vždy – interprety opomíjenou – součástí Kolářových deníkových knih) se zde pravidelně objevují také již neuskutečněné plány na další práci.³⁹ Variace je tak „*vyplňováním rejstříku vztahu k tématu a hledáním variant jeho uspořádání [...], vyčerpává jedno místo (pojem, schéma, motiv, perspektivu, žánr aj.) a přechází v jiné*“ (Langerová 2002b: 477-8).

Kolářovo intertextuální mnohohlasí nesměřuje k obohacení vlastních rejstříků,⁴⁰ k vytvoření polysémie. Kolářova poetika není založena na metafoře, vytváření či transponování symbolů, nenapájí se ani z principu metamorfózy.⁴¹ Má spíše figurativní ráz (opakování, antiteze atd.). Zmnožení je základem techniky roláže, jde o „*variační (permutační) princip obměňování jednoho námětu*“, který mj. umožňuje „*derealizovat daný syžet*“.⁴² Figura s řečovým materiálem manipuluje, nové vztahy a nové významy vytváří, aniž by vyžadovala moment transcendence. Je to tedy v pravém smyslu spíše (kombinační, technická) metoda než prostředek. Metoda nehledá ospravedlnění, ustavení dodatečně, vzhledem k svému výsledku, jejím cílem je cesta sama.⁴³ Metoda je tvůrčím činem samým. Kolářovo rozsáhlé výtvarné dílo je aktualizací metody koláže: „*Snaha o postižení mnohovýznamovosti a mnohvrstevnatosti skutečnosti a touha dělat umění z čehokoli jsou vnitřní premisy Kolářova vývoje od čteného slova k evidentní poezii. Metoda koláže měla v této souvislosti téměř monopolní postavení zřejmě proto, že*

³⁸ Srov. „[...] korespondence zůstává jediným vkusným autoportrétem dopisujícího“ (6B: 51).

³⁹ Srov. např. zdobení vajíček (11: 31), série vlajek (49), variace na Monu Lisu (53), na formu duhy (80).

⁴⁰ Na Koláře hledajícího nekonvenční zdroje poezie narážíme v Karfíkově textu Koláž v dramatu (Karfík 2002: 164, 177).

⁴¹ Srov. na tomto pojmu založený výklad Kolářovy poetiky u Miroslava Lamače (Lamač 1993).

⁴² Burda 1968a: 436. Srov. též roláž jako „*synkopickou anamorfózu obrazu*“ (Moulin 1973: 26), či „*opakování či nové uvedení [répétition ou reprise] je důležitým prostředkem k zviditelnění formy nebo významu, které jsou překryty jinými*“ (Butor 1986: 24).

⁴³ Na práci s básnickými figurami je založena také tzv. umělá (konkrétní) poezie (srov. Langerová 2002a: 461). U poezie tzv. klasické (novoromantické) se předpokládá, že poselství textu je dosažitelné pouze v transcendenci za něj, v tom, co sugeruje, protože „*smyslem básnického textu je něco, co v něm není, lze [tedy] přirozeně těžko dospět k tomuto smyslu zkoumáním, jak je text udělán*“, čímž dochází k rozštěpení „*formy*“ a „*obsahu*“. V poezii umělé se naopak „*vlastní střetnutí vnímatele s básní odehrává především v textu samém*“ (srov. Milota 1969a: 71-2). Takto lze chápat Kolářův průchod etapou konkrétní poezie.

umožnila využít svět jako slovník, a zároveň byla nejadekvátnější Kolářově představě totální simultaneity univerza v nás a mimo nás“ (Lamač 1970: 10).⁴⁴

Vícehlasí koláže spočívá mj. v manipulaci s fragmentem. Fragment s sebou nese zprávu o vlastním kontextu, která v nové kompozici nezaniká, zůstává zřetelná. Juxtapoziční, asyndetická mozaikovitá kompozice ponechává jednotkám jejich „obsah“ i „formu“, nabízí je ale *simultánně* čitelné ve vztahu ke kontextu novému, povolává je do nového celku. Ten nabývá svůj jednotný význam jako mnohohlasí. Kompozice tohoto druhu pak umožňuje fragmentu odstup od vlastní řeči a zároveň ji zviditelňuje, artikuluje. Mimo to jde o metodu, která je vyvážána ze vší axiologie, i vzhledem k lineární povaze čtení (srov. diagramatickou povahu jazykového znaku). Fragmentalita je v Kolářových kolážích rozvíjena různými způsoby: Kolář odděluje „složky“ celku nejen spatiálně, ale také „hloubkově“, čímž se akcentuje to, že rozumění se uskutečňuje pouze vzhledem k uspořádání, které přináší nová jednotka. Jakoby simultánně totiž Kolář provádí i analýzu a syntézu; „*v jeho díle můžeme sledovat převádění [traduction] jednoho celku na druhý. Schopnost vyvodit z jednoho daného kontextu kontext nový [...]*“ (Micha 1981: [nestránkováno]). Proláží, v níž „skrže formu“ (tvar: motýl) nebo formální matici (list se souborem různých tvarových typů příborů, srov. obr. příl. č. 2) vidíme reprodukci (fragment „obsahu“ reprodukce), protrhávaná koláž, stratifikace, nebo soubor hloubkových básní tak popírají reliéfovateľný výklad našeho rozumění. Koláž v Kolářově pojetí ovšem zdaleka není založena jen na poetice fragmentu. Antitezí tohoto víceméně klasického pojetí koláže jsou např. tzv. antikoláže (též zmizíky), kde Kolář místo aby přidával, odebírá: z reprodukce Daumierova obrazu je vymazán Don Quijote, z Rousseauova Autoportrétu zmizela figura (Čekání na Quijota, Čekání na Rousseaua; obojí 1966–1969, srov. též obr. příl. č. 3 a 4).

Jistý druh Kolářových koláží vzniká z reprodukcí výtvarných děl, písmem potištěného nebo popsaného papíru vytvářením pravidelných segmentů a jejich následným, víceméně pravidelným rozmístěním po ploše. Takové koláže lze pak chápat jako metatexty či komentáře ke kánonu, jako sdělení v metajazyce. To je orientované na kód a ověřuje, zda ho sdělíme jako společný (srov. Jakobson 1958/95: 80). I tento postup vede ke zmnožení hlasů a zároveň je to způsob, jak od „vlastní“ řeči podstoupit.⁴⁵

⁴⁴ O Kolářově simultánním způsobu vnímání ve vztahu ke kolážím mluví též Arsén Pohribný v textu doprovázejícím Kolářův *Týdeník 1968* (Pohribný 1993: II).

⁴⁵ Případně je v tomto kontextu možné uvažovat o tezi Jurije Lotmana. Lotman chápe vznik uměleckého díla (literárního) jako podmíněný využitím sekundárního modelujícího systému; v literatuře je jím jazyk

„Niespójność, wieloznaczność, metajęzykowość – to kilka spośród cech charakterystycznych dla kolażu, które w mniejszej mierze i rozproszeniu właściwe są tekstom literackim w ogólności“ (Nycz 1978: 11).⁴⁶

2. 2. Zřejmost

Kolářův zájem směřuje k zachycení zřejmosti, předně kvůli tomu vyhledává převzatý, autentický materiál (ve vztahu k řeči přirozeného jazyka, jiným sférám řeči i k věcem). Tato orientace zacházení s materiálem determinuje – má zůstat zřejmý jako zřejmý, tato jeho povaha má být zviditelněna: *„vidět věci světa v jejich čistočistém světle ‚věcí‘“* (Doslov ke Skutečné události, Prometheova játra 9: 35).⁴⁷ Zřejmost lze chápat jako svého druhu neproblematické rozpoznání, jako rozumění, které neklade odpor; Kolářova práce s reprodukcemi výtvarných děl je mj. založena na tom, že jsou rozpoznatelné: *„pracuje zároveň na dvou úrovních povědomí. Nejprve na rovině povědomí kulturního [...], reprodukce zároveň evokují historicky neutrální, indiferentní kulturní standard [...]. Vizuální obraznost těchto děl je bezprostředně srozumitelná a rozeznatelná“* (Riese 1994: 27-28).⁴⁸ Způsob manipulace s materiálem, všechny techniky a metody, které Kolář uplatňuje ve svých výtvarných pracích, mají společné to, že sledují možnosti konkrétního, zřejmého vyjadřování.⁴⁹

V rolážích a muchlážích Kolář materiál konfrontuje sám se sebou, přeuspořádává jej. Vedle rozpoznatelnosti svého materiálu k tomu využívá také povahu vnímání a rozumění (lidské zkušenosti v nejširším slova smyslu, zkušenosti s koherentním

ve vztahu k jazyku přirozenému. Jedna z konstitutivních vlastností struktury textu je pro něj přítomnost minimálně dvou strukturálních řetězců. To mu umožňuje přesvědčivě popsat také specifickou rétorickou figuru: text v textu. Začleněný úsek je zakódován stejným kódem jako celek, ale „zdvojeně“, čímž se docílí nezvyklého obohacení smyslu (např. hra s protikladem reálného / stylizovaného). Ničení textů a jejich proměna v materiál pro vytváření nových textů druhotné povahy je technikou téže povahy (Srov. Lotman 1990 a Lotman 1995: 13-27). Dále srov. pojem iterace, tvoření znaků ze znaků, v teoriích konkrétní poezie (Bense 1967b: 29-37).

⁴⁶Pro Ryszarda Nycze je koláž *„ponadprądowa, interdyscyplinarna, polimorficzna metoda komponowania dzieła sztuki poprzez niekonwencjonalne, zaskakujące zestawienie różnorodnych wcześniej ukształtowanych elementów.“* Ve vztahu k literární koláži pak jako základní pojmy vhodné k popisu jmenuje *„kontrapunktowość, symultaneizm, mozaikowość“* (Nycz 1978: 9-10).

⁴⁷Srov. též *„vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je!“; „umět vidět realitu takovou, jaká skutečně je“* (Očitý svědek, 2: 122, 283).

⁴⁸Srov. též Richterová 1997: 176 (divák originál poznává a zároveň nepoznává).

⁴⁹Srov. Kolářův výklad o stratifikaci: *„Stratifikace nechtěla být nikdy obrazem, protože její filozofie, tak jak jsem ji kdysi definoval, měla mi pomoci odhalit, kolik vrstev zjevného i nezjevného v sobě nosíme. [...] Tak jako ve stratifikaci odkryváme nové a nové vrstvy, tak i při opakovaném čtení obrazu odhalujeme pokaždé něco jiného. To znamená, že pronikáme stále víc a víc do jeho hloubky. Stejně tak je tomu s hudbou nebo s básní. Tohle jsem chtěl vyjádřit konkrétně“* (Odpovědi, 4: 284-285).

uspořádáním zkušenosti samé). Díváme-li se na muchláž vytvořenou z reprodukce fotografie katedrály sv. Víta,⁵⁰ nevidíme obraz na ní zachycený v úplnosti. Přesto nemáme potíže rozumět tomu, že jde o zmíněnou katedrálu; to, že víme, co „znamená“ fotografie či reprodukce, jaká je její platnost ve vztahu ke skutečnosti či k předloze, je problematika mnohem složitější. Části, které nevidíme, protože nejsou na povrchu, tedy na strukturní hranici daného zobrazení, přesto fyzicky nezmizely – je jich zároveň právě tolik, aby naše porozumění bylo možné. Destrukce původní podoby přinesla vytvoření nových spojů, vidíme, že okno ve druhém patře se ocitá na úrovni schodiště. Víme, co to vizuálně „znamená“: budova se prohýbá a kroutí, vypadá, jako by byla v pohybu. Jsme dokonce schopni tomu také pohotově přisoudit „smysl“, interpretovat to.⁵¹ V Kolářových kolážích „*jako by explicatio vždy doprovází presentatio, a to v různých jazycích*“ (Sicard 1990: 14).

„V termínu „evidentní“ je shrnuto pojetí „přesné a kontrolované optické zkušenosti,“ (Pohribný 1993: VI)⁵² tuto zkušenost je zde ale možné chápat ještě širěji, v zásadě fenomenologicky: „*zkušenost znamená danost věci tak, jak se dává, ve všem, jak se dává, a nic víc, než jak se dává.*“⁵³ Kolářův zájem o to, co je zřejmé, nevytrhuje řeč (věc) z jejích souvislostí se světem, aby ji přesadil do uměleckého díla a poukázal na dosah jejího možného symbolického významu, ukazuje ji zároveň se světem, na jeho horizontu. „*Horizont patří k jevu, vše se jeví v nějakém horizontu. Horizont však není v témže smyslu jevem jako danosti, které si v horizontu vybavujeme. Horizont se neukazuje jako něco, co se z něho začíná ukazovat, [...] je zjevností nezjevného [...].*“ Takovouto zkušenost lze vztáhnout na celý svět, na svět jako „*horizont horizontů*“ (Patočka 1995: 32, 29).

Vlastní hlas rezonuje „objektem“ samým a ten, který k němu autor dodává, má transparentní, nestrukturovatelnou povahu: je to actus purus umění. Kolář ukazuje zřejmou danost jako danou zřejmost tím, že ji přivádí do sféry umění, činí z ní umělecké

⁵⁰ Část Kolářova souboru *Kafkova Praha* (1977–1978) tvoří výtvarný doprovod k exilové publikaci *Kolářových Odpovědí* (Kolář 1984).

⁵¹ „V [...] muchlážích manipuluje Kolář s reprodukcí tak, že se zobrazené věci hroubí jako zbaveny vší pevné hmotnosti, roztahují se jako z gumy, rozsypají jako dětská stavebnice: tato destrukce statického prostoru je vskutku obdobou oné první kritiky renesančního racionalismu, již byl manýrismus 16. a 17. století“ (Chalupecký 1993: 39); „*Muchláž, pracující s rychlou přímou adjustací zmačkané stránky textu nebo obrázkové reprodukce nalepením, uvolňuje na první pohled nejčastěji rysy mimovolného groteska. V hlubších významových vrstvách je však i mimoděčným, nicméně výrazným svědectvím pokřivených, sesutých, dávných i čerstvých podob lidí a věcí v nás*“ (Padrta 1993: 80).

⁵² Říká Arsén Pohribný v doslovu ke Kolářovu *Týdeníku* 1968. Takovouto jasnost, zjevnost přitom chápe jako svého druhu epifanii: Kolář usiluje o „*dynamické vnímání multireality vyvolávající řetězově poetické epifanie*“ (Pohribný: 1993: II).

⁵³ Jan Patočka k Husserlovi (Patočka 1995: 85).

dílo: „Řeč, tvar, věc vesměs vyžadují, nejen aby byly tvořeny, ale také aby byly zachovány“ (6B: 110).⁵⁴ Tento zájem zároveň motivuje jeho zdánlivě konfrontační postoj k tradici a praxi „vytváření“ uměleckých děl. Předměty (věci), které se objevují v Kolářově díle, od tzv. nálezů a předmětných básní v rámci evidentní poezie, přes doličné básně až k objektům pokrytým chiasmáží nestaví ale do otázky (jako díla Duchampova) umění jako takové, akt umělecké tvorby,⁵⁵ jsou spíš už danou odpovědí, latentně přítomnou ve světě, ve kterém žijeme. Je to odpověď na ontologickou otázku po poezii, po jejích možnostech. Materialita je jedním z vodítek.⁵⁶

Zájem o potenciál zřejmých skutečností, zřejmé povahy věcí vede k překročení hranic mezi uměleckými druhy. Východisková báze Kolářovy tvorby se programově rozšiřuje na celý svět, celou skutečnost – přesto může nadále sledovat právě řečový charakter světa. Vždyť svět je subjektu přístupný jen v rozumnění, a to je vždy, minimálně v podstoupení, jazykové. Ve všech uměleckých druzích je tedy možné jej reprodukovat pouze na horizontu řeči; „vystoupení z řeči ve skutečnosti nikdy zcela nemůžeme uskutečnit. Neboť každé myšlení o řeči je totiž řečí už vždy zase dostiženo. Jen v řeči můžeme myslet, a právě toto zabydlení našeho myšlení v nějaké řeči je tou hlubokou hádankou, již řeč myšlení klade. [...] Ve skutečnosti jsme v řeči už vždycky stejně doma jako ve světě“ (Gadamer 1999: 24-25).

⁵⁴ Citace z P. B. Shelleyho. Srov. též „Věci mají v umění stejnou hodnotu jako cokoliv ostatního. [...] Především mě zajímala vždycky působnost věcí na člověka a člověka na věci. Šlo mi vždycky o to, vydělit věci z plánu jejich konvenčních symbolických významů. Dělal se mi ze všeho toho symbolotvorného šejdířství úplně nanic“ (Odpovědi. 4: 291-2).

⁵⁵ Srov. „[...] Kolářovi je od počátku hluboce cizí Duchampova rafinovaná intelektuální sofistika a jeho estetika **indifference** ve vztahu k věcem“ (Padrta 1993: 75. Zvýraznila A. G.). Srov. též pojetí ne-umění (ne-uměleckého díla) u Georga Maciunase, zakladatele skupiny Fluxus: „[...] stojí proti uměleckému dílu v tom smyslu, že zatímco umělecké dílo je výsledkem lidské práce a představivosti, je dílo ne-umělecké konstatováním skutečnosti, předmětem nebo událostí. Například sušák na láhve, je-li natřen červeně a modře, je uměním, sušák na láhve sám o sobě je na hranicích umění a ne-umění a sušák na láhve, jehož se normálně užívá, je ne-uměním“ (Ben 1967: 197). Skupina Fluxus proklamovala svoji příslušnost k dadaismu a hovořilo se o ní jako o neo-dadaistické.

⁵⁶ Mimo jiné „ontologicky“ vykládá rozdíl mezi poezií přirozenou a umělou Josef Hiršal: u umělé poezie z toho vyvozuje absenci Já, osobního poetického vědomí, lyrického mluvčího i fiktivního epického světa. Umělá poezie tak může vznikat „jen materiálně“ (srov. Hiršal 1966). Srov. též reakci Miroslava Červenky K sémantice tzv. konkrétní poezie (Červenka 1966/96). Kolář, zdá se, tyto postuláty naplňuje svojí tvorbou napříč, aniž by odpovídal na tuto otázku stejně kategoricky.

3. Materialita řeči

Konstitutivním rysem fenoménu řeči je její materialita. Řeč se nemůže zjevovat než v materiálním nositeli, a vše materiální tedy potenciálně hovoří, „*materialita diskursu je [vždy už zároveň] úhlem pohledu*“ (Barthes 2007: 265). Rozumění tomu, co řeč říká, nelze od materiality abstrahovat, nelze k němu dojít mimo ni. Materialita zůstává k dispozici, i když mizí kód (naše znalost kódu) a rozumění by tedy mělo být znemožněno. „*Sám materiál dává člověku možnost myslet jinak. Ale na tuto možnost je nutno přijít právě kontemplací. [...] samotný materiál [...] dává možnost rozšířit pole vnímání – tj. sám způsob práce nebo volbu materiálu*“ (Odpovědi, 4: 264).⁵⁷

3.1. Různé mody řeči

Ve vztahu k rozumění můžeme u Koláře zvažovat jednak specifika mluvené a psané řeči, jednak řeči přirozeného jazyka a řeči vizuálních obrazů. Podržíme-li si nadále skepsi k „symbolickému“ výkladu východisek Kolářovy poetiky, na tomto místě tedy vzhledem k hledání příčin Kolářovy orientace na mluvenou řeč, je na místě připomenout opět slova Miroslava Červenky: „[...] *nesčetné formy řečové aktivity orální jsou zároveň věcmi, smyslovými objekty stejně konkrétními jako chodník nebo kandelábr. Jsou věcmi ne pro svou totožnost s věcí jinou, ale jako složky lidské aktivity, a tedy mj. i proto, že fungují v reálných a standardizovaných komunikačních procesech, a to právě jako ony opovržené ‚dorozumívací signály‘ a ‚znaménka‘. Slovo je také jediným typem objektu, který ze světa věcí může být přesazen ‚přímo‘ do básně, neboť je to také řeč, a tedy bytost aspoň na té nejobecnější rovině onticky s básní shodná*“ (Červenka 1989/91: 143). Kolář tento druh řeči, zdá se nám, nevyhledává pro její kvality rytmické, metaforické (ačkoli tam, kde do jeho básní proniká její frazeologie, v období *Vršovického Ezopa*, je jeho dílo vlastně v běžném slova smyslu „nejmetaforičtější“, jazykově či obrazně „nejbohatší“). Téměř se u něj například neobjevuje využití argotu, ani k vyvolání kontrastního estetického účinku. Její funkce není nikterak zástupná: „*neboť ten kdo vnucuje veršům jinou mluvu než je skutečná řeč lidí / i kdyby mluvil v démantech / bude psát o démantech / ale nenapíše báseň*“ (Měsíčník poezie. Návod k upotřebení, 3: 54). Kolář v tomto ohledu není nostalgický ani sentimentální, natož patetický, a nevyhledává ani nevytváří tzv. metafyziku všedního.⁵⁸ Takto není motivován ani jeho zájem o městský folklor –

⁵⁷ Kolář zde mluví o díle Jacksona Pollocka.

⁵⁸ Srov. frekvenci tohoto obrazného pojmenování v kolářovském bádání (Karfík 2002: 97, 102, 202 aj.).

Kolářovu pozornost přitahuje např. anonymita jeho tvůrců, resp. proměna vnímání statutu umění, které v jeho rámci vzniká, působí a „skutečně žije“ mezi lidmi (srov. Městský folklor. Kolář 1999: 114).⁵⁹ Podstatnější než Kolářův postoj k mluvené řeči je postoj anonymních mluvčích jednotlivých textů; k tomu se dostaneme v kapitole závěrečné.

U materiálu psané řeči předpokládáme uplatnění určitých specifických strukturních pravidel. Jen některá z nich se přitom vztahují k uspořádání skutečně materiálnímu, tedy prostorovému (rozložení textu na straně, paratextové náležitosti), jiná mají povahu spíše kulturní. Na jejich pozadí se pak stává transparentní problematika písma. Písmo může být vnímáno jako jistá kulturně antropologická konstanta, jako nástroj zaručující se za tradici či jako materialita řeči sama. Kulturní konotace s ním spjaté se proměňují.⁶⁰ Písmo jako notace mj. zapřičiňuje částečně alografický charakter literatury (umělecké druhy, které se vyjadřují vizuálními výrazovými prostředky, jsou autografická, tedy jednofázová), což se odráží v problematice autenticity, vztahu originálu a kopie, potažmo autorství (srov. Goodman 2007: 96-101). Pro Koláře jako by písmo řeč fixovalo a umlčovalo zároveň, zbavovalo ji přímých, zřetelných odkazů k tomu, jak do světa vstupuje a s čím v něm sousedí.

Období Básní ticha bývá vykládáno jako „*průzkum jazykové univerza*“ (Padrta 1993: 66), jako aktivní, manifestovaná destrukce jazyka. Básník podrobuje slovo zkoušce důvěry, v níž nemůže obstát. Proto přechází k jazyku výtvarnému. To je pohled ze strany recipienta.

⁵⁹ Srov. též Burda 1968b: 429 a poznámku „*Znovu na mne sedlo pokušení ,roku v městě', se vším, důsledně, jak to udělali Mrštíkovi. S dvojí řečí, nejméně s dvojí řečí. S časem zvyků a pověr, tanečních sportů uvnitř sálů jako na hřištích, s prostory jídelen i kuchyní, hostinců i restaurantů a kaváren, nádraží, s obsahy návěstných tabulí, novin, napsů na zdech, s politickými výročími, množstvím úmrtí a narození, svateb a zločinů [...] s jazyky jednotlivých čtvrtí, továren, kanceláří, s životem v blocích, vilách, kasárnách [...] s onou nepostihnutelnou chumelenicí stále proměnlivého a přesto nehybného života [...]*“ (Přestupný rok, 6B: 131-132). Jde tedy o zjevnost života v řádu rozmanitosti jazyků, míst, času, událostí; v mnohosti a pluralitě jednotného světa, obývaného a zakoušeného lidskými bytostmi.

⁶⁰ K problematice materiality řeči a písma srov. pojetí Michela Foucaulta v knize *Slova a věci*. Věnuje se v ní dějinám epistemologických konceptů v západní myšlenkové tradici; „[Řeč] nejdříve existuje ve svém surovém a prvotním bytí v jednoduché materiální formě, stigmatu věcí, značky rozseté po světě, která je součástí jeho nejzřetelnějších útvarů. Tato vrstva řeči [...] zároveň rodí dvě další diskursivní formy, které ji rámuji – nad ní je komentář, který zpracovává dané znaky v novou výpověď, pod ní je text, ve kterém komentář předpokládá prioritu ukrytou pod značkami, které všichni vidí.“ Od 17. století je sounáležitost řeči a světa rozrušována, řeč je nadále podřízena funkci reprezentace, „*primát písma je zrušen, takže mizí tato uniformní vrstva, kde se viděné a čtené, viditelné a vyjádřitelné nedefinovatelně překrývají. Slova a věci se oddělí. Oko bude sloužit k vidění, uši budou vyhrazeny pouze k slyšení*“ (Foucault 2007: 39-40).

Ani vizualita ovšem není „nevinná“, určitou míru schematizace a stylizace obsahuje jak vidění samo, tak způsob zobrazení vidění, obrazová reprezentace.⁶¹ Vizualita není sférou, v níž by bylo možné odstoupit, abstrahovat od svého vjemu, stejně jako není možné odstoupit od svého bytí v řeči; „*vidoucí, pohroužený sám svým tělem do viditelná a sám viditelný, neosvojuje si to, co vidí: jen se tomu svým pohledem přibližuje a otvírá okno do světa. Tento svět, jehož je částí, není z jeho hlediska světem o sobě nebo materií*“ (Merleau-Ponty 1971: 9-10).

Naše rozumění viditelnému světu, jak jej popisuje Gombrich ve své práci *L'art et l'illusion*, probíhá na základě potvrzování předchozí zkušenosti (předměty spíše mění místo, než formu, mění se osvětlení, spíš než jejich barva, srov. vztah substance a akcidentů u Aristotela); hledáme známá schémata a vytváříme provizorní hypotézy. Interpretující pohled na obraz odpovídá pohledu na skutečný svět. Stejně jako u rozumění řeči nelze ani u rozumění obrazům oddělit přínos bezprostředního vnímání od projekce naší *reconnaissance*. Veškeré umění má konceptuální povahu, různé formy reprezentace si navzájem nekonkurují. Není opodstatněné ptát se, která z nich je bezprostřednější, pravdivější („*pojetí, stejně jako obraz, nemůže být pravdivé nebo nepravdivé. Může se jen více či méně hodit k vytváření popisů*“), nebo která více odpovídá „skutečnosti“ v její celistvosti: „*Styly, stejně jako jazyk, se liší sledem artikulace a počtem otázek, které umělci dovolí položit; a informace, která se k nám dostává z vizuálního světa, je tak složitá, že ji žádný obraz nikdy neobsáhne celou. Není to dáno subjektivitou vidění, ale jeho bohatstvím*“ (Gombrich 1985: 102-103).⁶² Také ikonický znak je kódovaný, má konvencionalizovanou povahu. Má společné vlastnosti s *modelem* vnímání předmětu, jeho rozpoznatelnost je důsledkem speciální sémiotické strategie, která závisí na výběru tzv. rozhodných rysů obsahu apod., jak se snaží doložit Umberto Eco (Eco 2004, zvláště 218-246, kapitola Kritika ikonicismu). Obraz, nejen kubistický, nás stejně jako text vyzývá ke čtení (srov. Gadamer 2003: 32-33).

Stejně tak by bylo možné nedůvěřovat „pravdivosti“ umění, které se vyjadřuje vizuálně, pomocí obrazů.⁶³ Jde totiž stále o pravdu pojímanou jako *adequatio rei et*

⁶¹ „Příkaz, napodobovat jevy' nemá skutečně žádný význam [...] výkon nevinného oka, to, čemu moderní autority říkají, 'stimulová koncentrace', je proces nejenže z psychologického hlediska obtížný, ale z hlediska logiky nemožný“ (Gombrich 1985: 354).

⁶²Srov. též Amont 2005, zvláště druhá kapitola, která vychází z Gombrichova výkladu k těmto otázkám (Podíl pozorovatele, 73-133).

⁶³„Existuje kritické, filosofické a universální použití řeči, jež má za to, že se zmocňuje věcí tak, jak jsou, na rozdíl od malířství, které je přeměňuje v obraz, že se zmocňuje všeho: i samé řeči, ba i jejího použití jinými doktrýnami. [...] Duch malířství se projevuje teprve v Muzeu, vždyť je to Duch vně sebe. Řeč naproti tomu se

intellectu, Kolářův zájem o zřejmost má ale blíže k pravdě pojímané heideggerovsky jako *aletheia* (neskrytost).

Existuje míra rozumění, která dělá báseň básní, Kolář zkoumá jeho hranice. Je to rozumění, které nás skrze báseň uvádí blíž k zakoušení zřejmosti světa, skutečnosti, k bytí s ním, a které zároveň báseň zakládá. Kolář proto nejprve ponechává k rozumění, pojatému ještě jako čtení, jistá vodítka: prostorové uspořádání,⁶⁴ zacházení s materializovaným kódem v podobě písma, přirozený jazyk. Zároveň systematicky rozšiřuje jejich výrazové možnosti, např. tím, že do toho, co je určeno ke čtení, zapojuje povahu potištěného listu papíru (jeho ohraničenost, materiální vlastnosti – lze jej trhat, zmačkat), případně povahu knihy, v níž jsou obvykle jednotlivé listy řazeny za sebou a chronologicky čteny během listování zleva doprava.⁶⁵ V jistou chvíli ale začíná od dílčích předpokladů srozumitelnosti abstrahovat,⁶⁶ a to aniž by vědomě mířil do sféry asémantičnosti,⁶⁷ utíkal se k ní. Rozumění a „sémantičnost“ (přítomnost sdělení jako určitého obsahu) jsou různé věci, rozumění sémantickou povahu sdělení překračuje. Kolář neosvobozuje od řeči sebe jako mluvčího, ale „poezii“. Nad objevem analfabetogramu říká, že směřuje k „*uskutečnění poezie nespoutané tištěným slovem*,

snaží uchopit sebe sama, zmocnit se tajemství svých vlastních záměrů. Člověk nemaluje malířství, avšak mluví řečí, a duch řeči by se chtěl přidržovat jen sebe sama“ (Merleau-Ponty 1971: 90). Dokládat limity představy o bezprostřednosti a tedy větší „důvěryhodnosti“ výrazových prostředků, kterými je vytvářena reprezentace světa ve výtvarném umění, je navíc ve vztahu ke Kolářovu dílu vlastně nadbytečné. Kolář (klasická) výtvarná díla, která by na takové zobrazení aspirovala, vůbec nevytváří. Dedukce recipientů se zde opírají pouze o aspekty či hodnoty tradičně výtvarnému umění připisované. Právě na ty ale kolářovská koláž reaguje, komentuje je.

⁶⁴ Josef Hiršal a Bohumila Grögerová vysvětlují v jednom ze svých prvních článků věnovaných konkrétní poezii (Hiršal – Grögerová 1964) původ tohoto termínu tak, že jde o „*vizuálně uspořádané seskupení slov (většinou nositelů významu), která nejsou syntakticky spojena, ale konkrétně umístěna ve stejném prostoru*“ (s. 74; mluví resp. o konstelaci, jako jejím nejhojnějším druhu). Ke specifikce „čtení“ (tzv. asimilativnímu čtení) konkrétní poezie srov. Kriwet 1967.

⁶⁵ Srov. *Nahoru a dolů*, publikovaný soubor hlubkových básní z první poloviny 60. let (Kolář 1991a), který sestává z volných listů se strojopisným typogramem na líci a různě velkými a umístěnými převážně kruhovými průřezy v každém z nich. Průhledy mezi jednotlivými listy se spolu s protrháváním, překládáním a vlepováním, přetištěním písmem nebo přetažením štětcem namočeným v barvě objevují později v tzv. defektních exemplářích některých Kolářových monografií z 80. let, resp. v bibliofilské části jejich nákladu (Kolář 1988, Jiří Kolář 1987A) – srov. obr. příl. č. 2.-4.

⁶⁶ „*V jedné její fázi [evidentní poezie] totiž začala unikat zjevná srozumitelnost básně. Zvláště při cvokogramech, předmětných, obrazových nebo barevných básních. Bez zjevného ustáleného řádu vznikalo něco příliš chaotického, co bylo víc koláží nebo jejím neuspořádaným druhem než básní. Proto jsem použil k určitému vyjádření systém rádek. Byly zjevně srozumitelné [...] Musel jsem se vrátit ke klasickému lineárnímu vyjádření, to znamená k následování veršů za sebou*“ (Odpovědi, 4: 280-281) – srov. obr. příl. č. 5.

⁶⁷ Ke Kolářovi, který dospěl k „*asémantickému využití řeči a písma*“ srov.: „*Snaha o maximální vizuální „evidenci“ básně-obrazu či básně-objektu diskvalifikuje v tomto pojetí řeč jako nástroj příliš abstraktní, vázaný na formální i sémantická pravidla, kromě toho omezený národnostními jazykovými konvencemi, bráncími jeho univerzálnímu pochopení a využití. Vizuální formy jsou naproti tomu podle Kolářova mínění daleko bezprostřednější a nepotřebují překladu. Užití písma je odtud u něj stále zjevněji podřizováno výtvarným zřetelům*“ (Padrta 1964: 447).

stvoření básně zjevné na první pohled pro každého, básně zbavené řetězců řeči a písma. [...] v bezobsažných i barevných básních jde především o derealizaci obsahu, kdežto z analfabetogramů vystupovala pro můj cit také zjevná derealizace formy“ (Burda 1968b: 436).

Zvažme Kolářovo využívání pro čtenáře nesrozumitelných abeced (písem), ať už převzatých, nebo Kolářem vytvořených, sugerovaných: společným východiskem je, že (jako recipient) neznám kód. Mám nyní dvě možnosti: 1) budu ho předpokládat, tj. text se mi bude jevit jako zašifrovaný a já budu zároveň očekávat přítomnost „v hloubce“ skrytého obsahu; 2) nebudu ho předpokládat, tj. text budu vnímat jako jaksi bezkódový (předkódový?),⁶⁸ osvobozený z područí kódu. Soustředím se na to, co je zřejmé i za těchto okolností, tedy na „povrch“ textu – na to, jak se mi jeví, jak je uspořádán apod., jak „vypadá“. Budu vycházet z možností rozumění, které jsou mi vlastní, neboť jsou imanentní mé zkušenosti vůbec (tedy nejen zkušenosti s texty). Takováto situace zároveň diferencuje dva autorské přístupy. V první variantě je pro čtenáře (recipienta) důležité ptát se po autorovi (po lyrickém mluvčím), jako po tom, kdo neznámým kódem disponuje a zašifroval jím obsah, který chce sdělit. Ve variantě druhé jsou si čtenář a autor před textem rovni, přičemž text není soudu rozumění vydán, je autonomně, o sobě, mimo subjekty autora a čtenáře. Text podává zprávu o světě sám za sebe. O takovouto reprezentaci světa Kolář podle nás v tomto bodě usiluje; ve shodě s tím, co bylo o něm jako mluvčím řečeno výše. Mimo to, že poezii „lze dělat ze všeho“, je možné, a pro poezii (z pohledu autora i čtenáře) nezbytné, i synkretické, eklektické rozumění:

„Umět předejít znamená být vidoucí

Rozumět jazykům které neznáme

Vidět kde jiný naslouchá a slyšet kde hmatá

Jako déšť dávno minul a stromy zazářily

Vidíme co mluvila voda a slyšíme co nelze nahmatat“

(Nový Epiktet, 4: 138)

⁶⁸ Indiferentní kód je zároveň latentně „mezinárodní“, přístupný všem (srov. „ambice vytvořit prostor všeobecného esperanta“ Míčko 1968: 30, či „Sémantická šifra je sice v každé z těchto básní [ze souboru Gersaintův vývěsní štít] plně zachována, souvisí však s novým způsobem čtení, podřízeným pohybu a evokační síle výtvarné formy. Její platnost už není vázána na národní jazyk; slova Baudelaire, Mondrian, Schönberg mají platnost univerzálních symbolů“ Padrta 1993: 70). Chceme tím ukázat, že Kolář rozšiřuje meze rozumění oběma směry, tedy jakoby negativně (k „mlčení“, neporozumění) i pozitivně (až směrem k jazykově nedeterminovanému, univerzálnímu vizuálnímu sdělení). Je to důsledek jednoho aktu, tvůrčího činu.

3.2. Věc

Přechod od písma k využití věci popisuje Jiří Padrta takto: „*Od chvíle, kdy Kolář jednoho dne zmačkal bílý list papíru a uznal vrásky zbylé po jeho narovnání rovněž za neznámé písmo, stalo se písmem vlastně všechno. A nebylo důvodu, proč by se grafické znaky nových smyšlených abeced nemohly nahradit čímkoliv: útržky barevného papíru, obrázky a posléze věcmi. Tím spíše, že věc a věcnost hrály v celé básnické minulosti Jiřího Koláře významnou roli, počínaje slovními výčty a nakupením věcných inventářů v jeho poezii a kolážovaných divadelních enviromentech obou jeho dramát, přes Básně ticha, kde se strojopisnými typy zachází namnoze už jako s holými předmětnými fakticitami, až k tzv. věcným básnickým nálezům a k výrazné roli věci a věcnosti v začátcích evidentní poezie*“ (Padrta 1993: 77).

Řeč věcí se objevuje v Kolářově díle od počátku, nejprve jen tematizovaná, jako součást mnohohlasí (mnohohlasí města, chceme-li).⁶⁹ Slovo je připodobňováno k věci,⁷⁰ mluvíci mluví za věci a mluví s nimi. Život se slovy a věcmi je permanentním rozhovorem („*Žalář – myslel jsem na to slovo celou noc. Zjevilo se mi v podobě větší než kád' na ryby. Pravila: Nepřibližuj se*“ Očitý svědek, 2: 170). Rozsáhlý cyklus rozhovorů s věcmi přináší *Záznamy*. Mluvíci se věcí dotazuje na to, co ví o lásce (co znamená láska, co říká láska), a ony mu na základě svých zkušeností s lidmi odpovídají, vymezují se proti jeho otázce, nebo ho samy oslovují (11: 63n). Ani zde se ale případný symbolický význam věci téměř nedostává ke slovu, řeč věcí a řeč úkonů s nimi může být maximálně svébytným orákulem.⁷¹ Je to další sféra nahodilého, ze které lze odečítat řád (do takového kontextu se věci, v souvislosti s poezií, dostávají především v první sbírce s názvem *Návod k upotřebení*).

Věc se jako společník lidského života může stávat jeho stopou a může takto mluvit, vypovídat.⁷² Koláře však zajímá spíše ve vztahu k přítomnosti, k aktuálnímu a skutečnému světu, místu v něm: „*Nežijí vedle nás předměty často jako sourozenci nebo příbuzní? A co přátelé, známí, sousedé? Něco milého, nebo k užitku, věrné zvíře, k potřebě*

⁶⁹ Ve sbírce *Ódy a variace* srov. např. „*zpívající nebe*“, „*jazyk lamp*“, „*zdi promlouvají k nim*“ (1: 96, 98, 99). Ve *Dnech v roce* srov. „*tak mluví město každý den*“; „*Pane, Pane, / víš co mluvíš?, kvílelo kamení*“, „*voda s ústy / zacpanými listím...*“ (1: 258, 261, 312).

⁷⁰ Srov. „*Slova vyletují z dusna místnosti / a usedají na zmlklo dlažbu nedělního odpoledne*“ (Sedm kantát, 1: 246); zasévání a sklizení slov v básni *Schody a schody* (Dny v roce, 1: 262).

⁷¹ Srov. *Očitý svědek*, 2: 172, 203. Srov. též krmení poezie věcmi v surreálné bajce *Holá pravda* (Z pozůstalosti pana A., 3: 128-129).

⁷² Srov. báseň *Nezahynuly stopy* (Dny v roce, 1: 311). Srov. též „*hru*“ na takovýto charakter věci v básni *Kde je?* (*Návod k upotřebení*, 4: 200): křtění věcí, vymyšlení jejich životopisů a obr. příl. č. 6.

života?“ (11: 35).⁷³ Tam se k ní člověk vztahuje podle jejího „k čemu je“, což zůstává s věcí, ať s ní manipulujeme jakkoli, a i když ji odložíme. I v tomto případě jde o latentně fenomenologický, resp. heideggerovský přístup: Kolářovy věci jsou příručními jsoucnými. Věci jsou vpraveny do našeho obstarávání, zacházíme s nimi jako s prostředky, na základě jejich příslušnosti k jiným prostředkům (toto poukazování je obdobné ve struktuře znaku). Věc sama při zacházení s ní mizí se zřetele, má charakter „zdrženlivé nenápadnosti“, a stává se zřejmá ve svém vlastním způsobu bytí, jako příručnost; „je pro nás v praktickém ohledu – abychom s ním mohli při svém obstarávání počítat – uvolněno ve svém bytí“ (Heidegger 1996: 101, 105).⁷⁴ Zkušenost nabytá soužitím s věcmi má určující povahu. „Jednotlivá souvislost, v níž funguje věc, se kterou se setkávám, to je určitý celek poukazů. Vezmu-li nyní celý soubor poukazových souvislostí, pak mohu říci, že svět je to, v čem se naše porozumění sobě a věcem ustavičně pohybuje. [...] To, v čem se naše porozumění světu ve svých poukazech pohybuje, jakožto to, co vzhledem k čemu nechává objevovat se věci, s nimiž se setkáváme, a to pokud jsou v modu: jak na tom s nimi jsme – to je původní fenomén světa. [...] Rámcem, v němž se porozumění odbývá – to je svět [...]; tím je charakterizována světskost světa.“⁷⁵

Jako ilustraci takového Kolářova náhledu na věc můžeme zmínit pantomimické předehry k oběma jeho dramatům: v Jámě (*Chléb náš vezdejší*) vytahuje Clown z kapes a zpod klobouku různé předměty, zkouší, „na co jsou“ – v jeho situaci –, a postupně je hází do otvoru v podlaze. Komunikuje tím s nepřítomným publikem, které na povahu předmětů různým způsobem reaguje.⁷⁶ Ve Světle světa (*Mor v Athénách*) se žena a její partner, ruka trčící ze zdi, dorozumívají mj. pomocí předmětů, jiné předměty zase dopadají nečekaně seshora na jeviště, život obou „postav“ se odehrává v reakci na ně. Tam, kde věci vypovídají svoji funkci, zdráhají se odpovídat vlastnímu smyslu, jako

⁷³ Úryvek ze zápisu o snu, ve kterém Kolář vysvětloval obecnost na vernisáži, proč dělal uzlové básně a předmětné koláže. Srov. též heslo Věci ve *Slovníku metod* (Kolář 1999: 212).

⁷⁴ Srov. též rozlišení sémiotické a řečové funkce daného sémiotického předmětu (jevu kultury) u Stefana Žółkiewského. Zatímco sémiotická funkce se odráží v bohatství redundantních informací (znamenání), řečová funkce odvisí od role a místa ve společných interakcích (komunikování), je to odpověď na otázku, „k čemu“ byl předmět vytvořen. Bohatou řečovou funkcí má právě „narzędzie“ (Żółkiewski 1988: 30). Autor zde odkazuje na práce Léviho-Strausse, předchozí slovo se ale v polštině používá mj. právě pro překlad Heideggerova pojmu *zuhandenes*.

⁷⁵ Shrnuje Jan Patočka Heideggerův existenciál (Patočka 1995: 84). Jiný pohled na věc, dvojakost její funkce a jejího „smyslu“ ve světě, ve kterém žijeme, nabízí esej Rolanda Barthes *Sémantique de l'objet* (Barthes 1964: 249-260).

⁷⁶ Srov. „Nejvýraznější rekvizitou jsou pro Koláře věci – přesně oddělené funkcí. Klaun manipuluje s dvojitými věcmi: opotřebenými, potlučenými, zmračenými – to jsou věci s lidskými stopami – věci pro člověka. Nikoli náhodou je Klaun tahá ze svých kapes. Druhé věci nalézá mimo sebe, skryté – jsou to věci proti člověku: ozubené kolo, svěrací kazajka, želízka, smyčka“ (Karfík 2002: 170).

v Kolářově temně humorné bajce Pláč nad nešťastnou básní, není možná ani poezie, ani svět: svět se vrací před stvoření, na zem padá tma.⁷⁷

Na smysl věci, její „k čemu je“, Kolář reaguje vytvářením objektů, které takovýto charakter věcí přímo aktualizují (počítadlo s žiletkami místo kuliček, různé druhy „knih“, srov. obr. příl. č. 7). Jako by tím realizoval znovu svého druhu „poctu“.⁷⁸ Především od 80. let se pak objevují předměty pokryté chiasmáží,⁷⁹ jednak samostatně, jednak jako součást zátiší či „sousoší“ (srov. obr. příl. č. 8). Společenství věcí v těchto sousoších parafrázuje způsoby, jakými dějiny lidského myšlení strukturují, komponují svoji zkušenost, zvláště ty, které si osvojila umělecká tradice; *„kachny utvořily čtveřici a přemítají o vejci, předměty, ačkoli zůstávají nástroji a přístroji, mají lehce dvojnásobné vzezření hraček, berou na sebe povahu symbolů, přetlačují se jako neposedné děti, mluví přes sebe, napodobují vznešené památky nebo velké postavy dějin, směřující nakonec bez uzardění k drzosti, znevážení, úsměšku“* (Gassiot-Talbot 1983: 6). Kolářovy alegorie vybízejí k doslovnému čtení: v Hodině anatomie dr. Cola (1978) stojící láhve obklopují jednu, která je deformovaná, ležící; v Transformaci Raffaelových Tří grácií (1978) jsou ženské postavy nahrazeny džberý (jeden z nich je otočen zády, tj. držadlem směrem k ostatním). Kompozice tohoto druhu zároveň rozšiřují spektrum technik, jimiž je vytvářena síť ikonografických souvislostí, sama kontinuitně tvořící *„dějiny typů“*.⁸⁰ Vykračují z rámce znalosti kódu a staví na znalosti kánonu.⁸¹ Kolářův obraz ilustruje dějiny kultury po způsobu *biblia paupeorum*.

Důležitou roli hraje název díla – spíš než jako klíč k porozumění „symbolickému“ významu díla funguje jako „návod k upotřebení“. Názvům jednotlivých Kolářových

⁷⁷ Pláč nad utopenou myškou (za zápisem uvedeno Jan Vyhliadal: Pohádka z Kyjovska. Český lid, 1908) a Pláč nad nešťastnou básní in Přestupný rok, 6B: 268-271, 271-276. Pláč nad nešťastnou básní též in Návod k upotřebení, 3: 59-64.

⁷⁸ Srov. též destatickou báseň Pocta mouchám, pavoukům, rybám, myším a psům nebo báseň Amnestie („Z prázdné ptačí klece / vyvěs / bílou vlajku“), kterou by si bylo možné představit i jako jednu z Kolářových chiasmážových skulptur (Návod k upotřebení, 4: 203, 217).

⁷⁹ K možnému výkladu názvu této techniky srov. Hlaváček 1998: 28.

⁸⁰ Srov. sféru druhotného neboli konvenčního významu v procesu interpretace uměleckého díla podle Erwina Panofského: *„umělecké motivy nebo jejich kombinace (tj. kompozice) [spojujeme] s tématy nebo pojmy. Motivům, o kterých víme, že jsou nositeli druhotného neboli konvenčního významu, můžeme říkat obrazy. [...] Identifikace takovýchto obrazů, příběhů a alegorií je doménou metody, které se obvykle říká „ikonografie“. Hovoříme-li o „námětu jako protikladu formy“, myslíme tím především sféru druhotného neboli konvenčního námětu, tzn. svět specifických témat nebo pojmů manifestovaných v obrazech, příbězích a alegoriích jako protiklad sféry prvotního neboli přirozeného námětu, který se projevuje prostřednictvím uměleckých motivů“* (Panofsky 1981: 35, zdůraznila A. G.).

⁸¹ „Kolář kouzlí se znaky, chytá jevy, z reality vybírá ty výtvořky, které jsou nejpřesněji popsány a zaznamenané, aby je vyzval k tomu říct více, překonat se, dosáhnout sféry, kde řeč je roztržštěná, polyvalentní, kosmopolitní“ (Gassiot-Talbot 1983: 8).

výtvarných prací nebyla dosud – na rozdíl od pojmenování, která dává různým kolážovým technikám –, pokud vím, věnována pozornost, ačkoli mají velmi různorodou povahu (od „žánrových“ označení, přes citáty / aluze, metaforické hříčky až po drobné aforismy či básně, srov. obr. příl. č. 9-10). Při „čtení“ obrazu se podle Rolanda Barthese navzájem doplňují tři roviny: lingvistické sdělení (titulek) a dvojitá ikonická sdělení, denotovaný obraz a konotovaný obraz. Ve vztahu k ikonickému sdělení má lingvistické dvojitou funkci, zakotvení a převod – „text vede čtenáře mezi signifikáty obrazu [...]”; *prostřednictvím této často velmi subtilní dispečerské funkce jej dálkově navádí ke smyslu, který je předem zvolen. Ve všech případech ukotvování má řeč zjevně funkci osvětlování, ale toto osvětlování je výběrové; jde o meta-řeč, která není aplikovaná na ikonické sdělení jako celek, nýbrž jen na některé z jeho znaků [...]*“ (Barthes 2004: 54-55).⁸² V tzv. absolutních kolážích, kde z převzaté reprodukce zbývá právě jen tištěný název (Sandro Boticelli: Zrození Venuše) a celá plocha je nahrazena jiným „obrazem“ (muzeální fotografií s různých druhů mušlí), dekonstruuje Kolář i tento předpoklad.⁸³

Umělecké dílo (text) se podle teorií Jurije Lotmana vyznačuje vedle strukturovanosti také vyjádřeností a ohraničeností. Stejně jako je pro jeho strukturu nezbytná existence mimotextové struktury, vede vyjádřenost v protikladu k nevyjádřenosti ke zkoumání textu jako realizace určitého systému, což předpokládá začlenění prvků nesystémových. Ohraničenost je vyčleněna vzhledem ke strukturám, které nejsou určeny příznakem hranice. V chiasmáži je text, doslova sestávající z jednotlivých znaků, umístěn přímo na povrch objektu, tedy na vlastní hranici věci, tam, kde zároveň začíná i končí její vyjádřenost. Věc sama – objekt polepený útržky – se přitom stává textem (uměleckým dílem, koláží) až ve chvíli, kdy dojde k aktualizaci těchto jejích „okrajových“ vlastností. Ve stejném momentě se tyto vlastnosti mění v konstituující vlastnosti nově vzniklého textu; „[...] text se zde znovu stává texturou, vnějším obalem myšlenky a emoce“ (Rodari 1988: 160). Kolář akcentuje jak text a předmět, tak vidění samo, neboť „vizuálně – jako textura – je konkrétní univerzálního viditelná“ (Merleau-Ponty 1971: 31). V chiasmáži Kolář obrazně dosahuje větší přílnavosti mezi řečí a skutečností: destruovaný text, zbavený koherentního smyslu (jako kdysi v *Básních tichá?*), je rekonstruován s novou věcností.

⁸² Vztahu názvu a výtvarného díla se mj. dotýká i Foucaultův text *Toto není dýmka*, věnovaný mnohostranné analýze stejnojmenného díla R. Magritta (Foucault 1994b: 639-40).

⁸³ Zmíněná koláž je součástí sbírky Ladislava Nováka, katalog k výstavě z ní uspořádané ovšem není opatřen soupisem reprodukcí. Nováková sbírka obsahuje práce z počátku 60. let (Kolář 1989).

I věc, která neztratila nic ze svých vlastních významů (mj. poukaz k onomu „kvůli čemu“), je takto vyjádřena a fixována znovu.⁸⁴ Princip zdvojení, znovu ustavení (re-prezentace) je jádrem pojetí umění založeného jako mimésis. Toto založení ovšem nepřipisuje charakter v žádném smyslu druhotný, dodatečný. „*Symbolická reprezentace, kterou podává umění, nemá zapotřebí žádné závislosti na předem daných věcech. Význačnost umění spočívá spíše v tom, že to, co něco představuje [...] nás pohne k prodlení a souhlasu jakožto znovurozpoznání,*“ říká Gadamer v textu *Aktualita krásného*, v němž antropologický základ naší zkušenosti s uměním vykládá s pomocí pojmů hra, symbol a slavnost. Usiluje při tom mj. o to, nedělat rozdíl mezi zkušeností s uměním tzv. klasickým a moderním; „*umělecké dílo nejen k něčemu odkazuje, ale [...] to, k čemu odkazuje, vlastně i je*“ (Gadamer 2003: 42, 41).

3.3. Pojetí poezie

Vše, co bylo výše řečeno o věci, bychom měli vnímat v souvislosti s Kolářovým pojetím poezie, s jeho specifickým pojetím básně: „[...] *báseň je skutečně něco jiného než několik veršů i silně básnických*“ (K problematice básnické skladby. Roky v dnech, 1: 475). Sféra poezie je od počátku míněna jako procházející napříč možnými nositeli výrazu, potažmo smyslu (srov. už báseň Poezie z Kolářovy prvotiny *Křestný list*).⁸⁵ Kolář zvažuje možnosti existence takového uměleckého díla (básně), které by bylo aktivní v různých výrazových rovinách zároveň.⁸⁶ Rozšíření sféry poezie ale paralelně směřuje k zjednodušení, kondenzaci, k syntetickému, událostnímu rázu poezie: „*Lettrismus, písmový obraz, vizuální obraz, volme společný termín konkrétní poezie – a v poslední fázi evidentní poezie, vznikl možná z potřeby vyjádření gesta. Toto gesto mělo nahradit*

⁸⁴ Srov. též (úvodní citát z Rolanda Barthes) „*Plujeme stále mezi předmětem a jeho demystifikací, neschopní podat jeho totalitu: protože pronikneme-li předmět, osvobodíme ho sice, ale zároveň zničíme – a necháme-li mu jeho váhu, respektujeme ho, ale obnovujeme ho stále ještě mystifikovaný.*“ Kolářovo polepování věcí je vlastně takovou demystifikací. Předměty pojednané metodou chiasmáže si uchovávají svůj tvar i smysl, zároveň jsou však jakoby vyňaty z proudu času, znehybněny, zbařeny historií. Sémiolog by patrně řekl, že jsou nově, uměle mytizovány v plánu osobního básnického záměru“ (Padrta 1993: 88, v první části úryvku cituje Padrta Rolanda Barthes).

⁸⁵ „*Jsem obraz pro sluch / A hudba pro oči [...] Jsem ústa beze rtů / A ruka bez prstů*“ (1: 20).

⁸⁶ Srov. přání „*vlastnit knihu fotografií, ve které by se odehrával nějaký děj, mít prostě vyfotografovanou báseň [...], ale ne jen nějakou literární analogii básně. [...] Mluvicí obraz! Bože, kéž bych jej vynášel!*“ (Očitý svědek, 2: 188); báseň Vynález zkázy („*vynález / futurografie / totiž přístroje který vyráběl / zvukovou barevnou a plastickou fotografii / s probíhajícím libovolně dlouhým dějem*“); báseň Mluvicí obraz (Z pozůstalosti pana A, 3: 139, 140-1); „*ještě bude třeba vymyslet gramovizor*“ (Přestupný rok, 6B: 21).

všechno, co lze jen opsat nebo popsat, dlouze vyprávět nebo říci se zapojením mnoha mechanických prostředků“ (Odpovědi, 4: 269).⁸⁷

Nejdále Kolář zachází ve svém konceptu destatické poezie.⁸⁸ Materialita se stává jednak impulsem pro akci (věc je například v jednotlivých návodech nejen prostředníkem, nástrojem, ale také partnerem autora / realizátora), jednak událostí samou. „Materiál“ básně je výzvou k činu, který má „smysl“ na základě toho, jak reaguje na lidskou zkušenost s věcmi a s prostorem a na to, jak rozumíme významu určitého chování, jednání (řečového jen okrajově). Čin, který je takto odezvou na „skutečný“ materiál, materiál žitý, je smysluplný právě takovým způsobem, že se sám může stát básní? Součástí vztahu k materiálu skutečnosti je i lidská obrazotvornost, schopnost abstrahovat, přikládat význam. Do tohoto rámce vstupují návody, které se přímo vztahují k povaze umění: Báseň nebo obraz („Vystěhuj místnost / se vším všudy / a podepiš se na práh / jako bys podepsal / báseň nebo obraz“), Domácí muzeum a Vstup volný (vytvoření vlastní galerie), Vzdušná socha (hra na umělce) (4: 215, 214, 219, 248). Destatická poezie vybízí k tomu, abychom přestali rozlišovat mezi procesem a výsledkem a mezi námi a autorem; „nesmí[me] zapomenout, že básnění je způsob / být původcem básní / ale tvoření je konání poezie“ (Návod k upotřebení, 3: 57). Potom začínáme rozumět jejímu aleatorickému rázu: „cílem, o něž tu jde, je sice bezúčelné chování, ale toto chování je míněno jako ono samo. Je tím, o co ve hře jde. [...] Hra je [...] sebezpředstavováním herního pohybu“ (Gadamer 2003: 28). Odstup pozorovatele se mění v „zasaženost spoluhráče“ ve chvíli, kdy porozumí takové (hermeneutické) identitě hry.

Takováto poezie zároveň disponuje řečí, která neklade žádný odpor; je přístupná každému, neboť se ze sféry čtení (a rozumění) posouvá do sféry uskutečnění (projití zkušeností). Neumožňuje indiferentní přístup a zároveň manifestuje nejvyšší míru svobody, tu, která je spojena se skutečným životem na světě; „[...] má **realizovat** – vytvářet realitu, uskutečňovat, začleňovat do světa lidí, obnovovat“ (Lambert 1967: 73, zdůraznila A. G.). Lidská zkušenost sestává z osvojených a sdílených způsobů jednání a chování, z dílčích, smysluplných úkonů, které se stále opakují: „Zvuky vstávání,

⁸⁷ Srov. též „S redukcí poetických postupů přichází ke slovu gesto. I poezie, jako ostatní výrazové formy, se stává podívanou: bodypoem, performance, gestická recitace. Na druhé straně se poezie znovu redukuje, sbírá a uzavírá do knih, které vyžadují listování, prohlížení, čtení, prostě gesto. Vznikají knihy s prázdnými stránkami, knihy-krabice, knihy-originály, knihy, prostírající se do prostoru jako objekty“ (Grögerová 1997: 18).

⁸⁸ K rozdílu mezi destatickou poezií a happeningy srov. Odpovědi, 4: 288-9. Vedle „psané“ destatické poezie tvoří Kolář také výtvarná díla (tzv. angažované koláže), které vybízejí pozorovatele k vlastní kreaci nebo prostě zásahu (jako zápalná báseň, srov. Burda 1968a: 428, či tzv. roušky, srov. Kolář 1999: 176).

procvičování, močení, čištění zubů, holení, svlékání, sprchování, utírání, oblékání, snídání atd. / Báseň z pozdravů, přání, proseb, proklínání [...] Přemýšlet o řeči nejen zvířat, ale i věcí a živlů. Je to celý vesmír básní“ (Sluchové básně a koláže. Kolář 1999: 190).⁸⁹ Život ve světě a poezie si potenciálně vzájemně odpovídají; „*Jestliže nedělám život jen já, tedy ani poezii nedělám sám, nýbrž všichni. Poezie není jen báseň“* (Samovolné básně a koláže. Kolář 1999: 178; srov. též obr. příl. č. 11).

Kolář si neklade otázku, zda při usilování o skutečnou poezii narážíme na nedostačivost, limitovanost řeči, našeho vnímání skutečnosti nebo schopnosti o ní referovat. Ptá se po tom, co je „*v moci a z moci poezie“* (Nový Epiktet, 4: 148), a zkouší najít metody, které budou tuto otázku stále dělat aktuální.⁹⁰ Nehledá a neodkrývá ve světě žádné „poetické momenty“, aby je pojmenoval, uvedl do básně a tím vlastně nastolil. Poezie je pro něj spíše vodítkem k porozumění světu. Je to postoj, jehož zaujetí nás světu určitým způsobem nastavuje a samo toto nastavení je pak rozumějící. Proto může „dělat“ poezii beze slov, bez obsahu, bez mluvčího apod., a přitom bez ustání vznášet požadavky na ni samotnou, střežit její hodnověrnost, apelovat na obezřetnost tvůrce. Setrvávat – snad v linii započaté v novočeské poezii Františkem Halase – ve vědomí téměř bezútesné odpovědnosti.

⁸⁹ Srov. tamtéž Předmětné básně (160): „[...] *básně pitné, k snědku, k rozkrádání, básně, v nichž by hnězdily ptáci a žila zvěř, [...] svatební, smuteční, folklorní, světelné, sportovní, básně hrací, betlémní, jedovaté, užitkové, řemeslnické, zraňující atd.*“

⁹⁰ Připomeňme také Jakobsonovu přednášku *Co je poezie?*, jež ústí v přesvědčení, že odhalitelným a osamostatnitelným poznávacím rysem poezie je dominance poetické funkce, básnickost. Zaměření této funkce na sdělení samo a modifikace základních postupů uspořádání, které jsou užívány v jazykové činnosti („*Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“*, Jakobson 1958/95: 82), umožňují pokládat „poezii“ skutečně za určitý postoj k řeči, za vědomé a aktivní zaujetí vlastním řečovým založením. U Koláře jde o postoj jako stanovisko, jako náhled i jako výchozí pozici. Předjímá nakročení ven, do skutečného, společného světa.

4. Řeč a svět

Svět je u Koláře adresný, obrací se na člověka svojí řečí a dožaduje se jeho odpovědi. Odpovědí lidské řeči je dotazování se po světě. Otázky a odpovědi se mohou navzájem míjet, obojí řeč je ale stále slyšitelná, ujišťuje o vzájemném kontaktu. Kolářův mluvčí se ocitá uprostřed tohoto zaměření řeči.

4.1. Volání na svět

Sbírkami *Ódy a variace* a *Limb a jiné básně* se bez ustání nese volání, dotazování, které zůstává bez odpovědi. Reakcí na mlčení je výzva, kdo není osloven, dovolává se zavolání svého jména. Je to volání a tázání bez obsahu, jako by jen ohledávalo prostor a účastníky společného nacházení se, nebo se k nim chtělo připojit („*Ozve se někdo jiný?*“, „*Zavolej zavolej tak láskyplně mé jméno / jako voláš nenáviděnou nenáviděnou Noc.*“ 1: 113, 139). Kde je obsah poselství řeči rozeznatelný, chybí mluvčí, otázky se otáčejí za hlasem.

„ – Mezi těmi mračny cosi pláče

Nebo je to zpěv?

Proč by zpívala

Proč by plakala

Koho očekávají?

Střeží a naslouchá

Přichází ten pláč

Přichází ten zpěv opravdu z mračen?

Nevane z těch špinavých zdí? Tiše!

(1: 154)

Obdobný je svět Kolářových dramát, ovšem s temnějším, absurdním podtónem. Obě začínají otázkami. Otázka Ely ze začátku dramatu *Chléb náš vezdejší* se vrací v jeho závěru ústy Terry. V *Moru v Athénách* jde o otázku po plynování, která je v průběhu hry doplněna sérií otázek po různých jevech zaniklého světa (rodina apod.). Řeč, i vně smyslu, se stává posledním vláknem, které spojuje jedince se sebou a světem. Je-li

později přítomen lyrický mluvčí, rezonanci slyšeného a řečeného slova vnímá simultánně, řeč proudí všemi směry.⁹¹

Na tento modus řeči odkazují později např. mezi různými sbírkami roztroušené hádanky a říkanky (ve folklorních žánrech fungují jako způsob poučení o povaze světa).⁹² Kolář ostatně aluzivně reaguje na orálně didaktickou tradici vůbec. Jak Mistr Sun, tak Epiktet se neustále obracejí k posluchači, poučují jej formou otázek a odpovědí. Kolář sám spojuje dotazování i s koláží: „[...] *trhání, muchlání, řezání reprodukcí a textů jsem necítil jako destrukci. Měl jsem spíše pocit jakéhosi výsledku. Neustále jako bych se na něco dotazoval nebo se něco dotazovalo mě*“ (Odpovědi, 4: 279). Všimněme si znovu toho, že „směr“ takové řeči není důležitý, rozeznat moment, kdy dochází ke změně perspektivy, není pro smysl básně klíčové. Různorodé perspektivy se, jako v Kolářových kolážích, skládají dohromady a vytvářejí jeden, pluralitní pohled: „*Svého materiálního zdroje se neujímá rezistentně ani pasivně. Je svědkem stejně jako tazatelem, konzumentem i výrobcem, a „k ničemu není lhostejný“*. Kolářova odpověď modernímu světu má charakter spíše afirmativní než konfrontační (Büchler - Lingwood 1990: 13).

Hans-Georg Gadamer o povaze řeči říká: „*Čím víc je [...] živým výkonem, tím méně si ji uvědomujeme. Tak tedy ze sebezapomnění řeči plyne, že její vlastní bytí spočívá v tom, co je v ní řečeno, ve společném světě, v němž žijeme a k němuž patří i celý dlouhý řetěz tradice, která k nám zaznívá z literatury v mrtvých i živých cizích jazycích. Vlastním bytím řeči je to, do čeho vcházíme, když ji slyšíme, totiž to řečené*“ (Gadamer 1999: 27). Řečené, které Kolář do svých básní od *Dnů v roce* uvádí, umožňuje jeho mluvčím účast na životě ve světě.⁹³ Pojmenováním svého „osudu“, radami, návody, obžalobami, výčitkami získávají odstup od své existence, která jako by získala určité kontury až jako vyslovená. Partner rozhovoru chybí, nebo jde o dialog se sebou před posluchačem. Samomluva je přesto z nich samých vyvádí svobodně do společného světa („*Mně bys chtěla něco povídat o pekle? / A co jiné? Jdi a ptej se! / uslyšíš kalvárie.*“ Vršovický Ezop, 3: 179). Každá promluva chce vystoupit z konkrétního, privátního rámce a potvrzovat se v obecném, sdíleném schématu (srov. gramatické prostředky, které k tomu slouží: kondicionál,

⁹¹ „[...] *naslouchám, / jak ruce noci / hrají na stříbrné varhany města, jak hvězdy zhluboka nabírají dech a sílu k poslední písni, nežli zemrou. // Tu znovu zmáhá mne úzkost a tíha, se kterou večer usedám ke stolu / a znovu cítím / jak nečistými rty jsem se dotýkal tohoto zpěvu*“ (Dny v roce, 1: 259).

⁹² Srov. např. zapojení těchto žánrů do kompozice skladby Šílený svatý (Očitý svědek, 2: 234-240).

⁹³ S voláním popsaným výše se takto reprodukována řeč prolíná např. v básni datované 24. května: „*Přestaň s tou manikúrou / nedovedeš nic jiného, / [...] / vesmír by zaplakal / mít tě za ženu / řekni slovo o mně / řekni mé jméno, / nahlas, zavolej je / alespoň do zahrady, / [...] / není jediné hvězdy, / aby tě slyšela / a stromy budou mlčet, / [...]*“ (1: 281).

infinitivy, přechod z perfekta do přezensu, přechod mezi gramatickými osobami apod.).⁹⁴ Otázka se stává otázkou řečnickou, nebo součástí vnitřní řeči.

Volání, vyslovení jména jako výzva se vracejí na začátku sbírky *Čas*, která má podtitul Apokalypsa mixte. Mluvčí je povolán jako prorok, kterému se má dostat zjevení, je vyzván na cestu. V této Kolářově atypické sbírce, datované duben 1947 – únor 1949, se prolíná absurdní černý humor, klímovská dikce a metaforika s technicky dokonale zmanipulovaným, ideologií deformovaným jazykem. Provází ji aluze na novozákonní *Zjevení Sv. Jana* (nejen v kompozici) a Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*.

Ke jmenovaným aluzím připojme ještě Dantovu *Božskou komedii*: i zde mluvčí podává zprávu o tom, co je mu ozřejmeno, prostředky, které na to nestačí. Zjevené skutečnosti se dožadují jeho slova. Vlastní reflexe je upozaděna, nebo chybí úplně, viděné může chtět nechtě popsat jen jako *theatrum mundi*. Kolář mluvčí svědčí světu, který je zcela podřízen diktatuře diskursu - s monstrózní kulturou a kulisou tisku, veřejných slavností, reklam a sportu, s „byznysem koncentráků“, s linkou „*Genorov-Nadsoučasno*“ (2: 102, 96). Poslední báseň, pojatá jako epilog, končí slovy „*Duchu dej mi sílu / trvat po tu chvíli // Amen*“ (2: 115). O měsíc dřív, v lednu 1949, začíná Kolář psát deníkovou knihu *Očitý svědek*.

4.2. Svědectví

„*Jen přihlížet, jen se koukat znamená nepřemýšlet. Hledět je očekávat sdělení [...]*“ (Záznamy, 11: 15) – „*Básník snad opravdu nic jiného na světě nežádá než možnost říci. Všechno, co se navěšuje na to říci, je vždy cosi dávno jiného, naprosto druhořadého a často pro krk básníka nebezpečného*“ (*Očitý svědek*, 2: 221). Cesta mezi tím je údělem očitého svědka, Kolář ji nastupuje ve svých deníkových knihách (srov. Deník jako forma. Přestupný rok, 6B: 90-1). Jeho deníky (*Dny v roce / Roky v dnech, Očitý svědek, Jásající hřbitov a Přestupný rok*) jsou znovu specifickou parafrází tohoto žánru. Jsou to multižánrové, komponované soubory textů, především básnických, a objevují se v nich samostatné citace z jiných autorů. Podávají mj. svědectví o Kolářově tvůrčí práci – v doslovném smyslu především *Přestupný rok*, který obsahuje vedle výpisků z četby, překladů (Ezopovy bajky, Whitman, Sandburg) a transpozice Epikteta, také dílčí texty ze sbírek výboru *Vršovický Ezop*. Mějme přítom na mysli, jak často Kolář mluví ve vztahu

⁹⁴ V dialogu srov. např. „ – *Člověk se nesmí / ani nalokat vzduchu. / – Najednou o půlnoci, bože, a ráno by svět pohřbil, že musí vstávat.*“ nebo „*Vzít hůl, přešel by tě smích, / ale ani tu nemám, jaký jsem ubožák. / Než odjela, div mě nesežrala láskou / a vrátí se z ní štěnice lačná krve...*“ (1: 185, 186).

k poezii (k psaní básní) o „práci“, zvláště v obou svých básnických traktátech; je to zároveň jeden z klíčů, jak chápat místo těchto dvou knih v Kolářově díle.

V deníku může být konstitutivní podíl reflexe, a tím i mluvčího paradoxně zcela umenšen, ačkoli jeho prostřednictvím do něj zároveň mohou nepodmíněně a mimo moc kontextu proudit nejrůznější segmenty okolní skutečnosti, takže se stává „svědectvím“ (jako v případě deníků Ortenových, Kolářových a Vaculíkových). Na tento jeho potenciál upozorňuje ve svých textech Sylvie Richterová; „*Deník vytváří zvláštní prostor minulého času spojeného s jeho současným smyslem; při četbě nevzniká historický odstup, ale neruší se ani vědomí časové vzdálenosti [...]. Významy všech věcí se zpřítomňují a vzniká svět, který má víc dimenzí, hlasů, skutečností*“ (Richterová 2004b: 19).⁹⁵ Kolář je pak ve svých denících právě tím, kdo se snaží „*trvat na smyslu věcí, na rozhodnutí nevzdat se souvislostí mezi světem přirozeným a znakovým*“ (Richterová 1988/2004a: 16).

Literární deníky mají paralelu v Týdenících (z let 1967, 1968 a 1970),⁹⁶ v Kolářově konceptu doličné poezie.⁹⁷ Koláž funguje jako konstatování, „*lze [ji] doložit, je usvědčitelná. Co neobvyklého, pro mnohé lidi neodpuštělného, je veřejná [...]*“ (Kolář 1994: nestránkováno, srov. též Moulin 1993: 187). O koláži jako metodě jak se vyrovnat se zahlcením pomíjivými sděleními, informačním přesycením, které obnáší každodennost moderního světa (příp. urbánního života) mluví v monografii *Collage* Bradon Taylor. Koláž tento stav dotvrzuje. Jeví se jako „*všední zpráva o člověku, který se jedním okem podívá do novin, zachycuje útržky informací z televize a rádia, čas od času prolistuje knihu o umění. Veřejné problémy, snaží se nám říct toto umění, jsou příliš složité na to, abychom k nim zaujali stanovisko nebo jim rozuměli*“ (Taylor 2005: 174). Ne tak u Koláře: tím, že kombinuje pomíjivý materiál s jakoby nepomíjivým (reprodukcemi klasických výtvarných děl), dopouští se „*dvojí blasfémie*“ (Aragon 1973: 8). Nečiní veřejný svět srozumitelnějším, ozřejmuje ambiguitu i tam, kde jsme ji zatím nehledali a proto jsme zůstávali zdvořile lhostejní – v umělecké tradici.

⁹⁵ Kolářův deník jako určité „pole“ vnímání, které ovšem není „*nic vnějškového, ale naopak [je] silně, jen rozevřeně subjektivní*“, či jako „nádrž“, kam autor chytá nejrůznější materiál, chápe také Jiří Cieslar (1997/02).

⁹⁶ Týdeník z roku 1967 byl přetištěn jako doprovod k vydání sbírky *Návod k upotřebení* v roce 1969 (Dialog, Most 1969), Týdeník 1968 byl poprvé publikován v roce 1984, kdy soubor koupila a vystavila Kunsthalle v Norimberku, v katalogu s názvem *Hommage à Jiří Kolář – Tagebuch 1968* (Zirndorf). V Čechách vyšel poprvé v roce 1993 (Torst, Praha). Kolářova práce na týdenících byla v roce 1970 přerušena nemocí. V roce 1982 Kolář vytvořil poslední podobný deníkový cyklus s názvem *101 den v roce*.

⁹⁷ Zde lze jako předchůdce Kolářova konceptu chápat tzv. čisté koláže (elementární básně) Kurta Schwitterse (k nim srov. Padrta 1964: 411). V příslušném hesle ve *Slovníku metod* Kolář přímo uvádí ekvivalent „*schwittersiády*“ (Kolář 1999: 68). Schwitters je autorem výše zmíněného výroku o tom, že poezii lze dělat z čehokoli, třeba z koše na papír.

Materiál veřejné povahy, především texty z denního tisku, ale Kolář zpracovával kolážovou metodou už v literárních denících, zvláště v *Jásajícím hřbitovu*. Tento soubor je výběrem z deníku roku 1950 a tvoří střední část sbírky *Prometheova játra*. Zápisy, v kterých mluvčí cituje pasáže z takových pramenů, mají často procesuální charakter (popisují např. průběh vycházky s novinami v kapse). Juxtapozice textu a skutečnosti probíhá náhodně, ale přináší ji samo uplývání času, běh dne.⁹⁸ Koláž se mluvčímu přihází, veřejné neustále atakuje soukromé a mluvčí k tomu není inertní. V *Týdeníku 1968* přináší stejně „nahodilou“ převahu textů veřejné povahy (noviny, letáky, petice) vývoj politických událostí (podklad z aktuálního tisku mají především koláže z tzv. 4. cyklu, tj. práce č. 28-30, 31-35). Koláž se stává „vizuálním svědectvím plynutí dějin, kolektivní paměti, neboť zachycuje každou událost pomocí důkazu tištěného, signifikantního, bez komentáře“ (Moulin 1973: 42). Takový deník je dějící se dokumentací, tady jako by se Kolář přiblížil své dávné touze po mluvčím obrazu. Při vytváření koláží z „doličného“ materiálu poskytuje návod skutečnost; „ono co zde určoval čas a ono jak vycházelo právě často z tohoto co“ (Odpovědi, 4: 289).⁹⁹

4.3. Metoda

Kolářovu otázku po „jak“ vnímá jako klíčovou Sylvie Richterová. Poukazuje zároveň na její symptomaticnost v celém směřování moderního umění: „*Otázka, jaký je náš svět, není oddělitelná od otázky, jak jej vnímáme, vědomí je podmínkou i cílem životní praxe*“ (Richterová 1997: 168). Motiv hledání nových možností, proměn vnímání a návaznosti na to aktualizace nových rovin vědomí se objevuje jak v Kolářově reflexi jeho díla, tak v uvažování recipientů.¹⁰⁰ Pro nás však zůstává sdělnější orientovat se spíš na Kolářův koncept metody. V něm rozumíme jednak poukaz (autorsky i „čtenářsky“, recepčně) na určitý druh postoje k uměleckému dílu i ke skutečnosti, postoje elementárně tvořivého, produktivního, jednak na určitou latentní a-symboličnost,

⁹⁸ Srov. 9: 100-104, 119. V podstatě kolážovou metodou jsou tvořeny také texty, jejichž deníkovou datací je paradoxně období několika týdnů (srov. např. „1.-20. květen 1950. Sobota“, „10.-30. listopad 1950. Čtvrtek“ 9: 92-96, 134-138).

⁹⁹ Srov. tamtéž dále (290): „Dostáváš různé vstupenky, jízdenky, různě leccos kupuješ, přijde ti do rukou denní korespondence, spolu s ní nějaké úmrtní oznámení. [...] Když tohle všechno shromáždíš, rozčleníš to nějakým způsobem na ploše své kompoziční intuice, vedené zkušeností. A tomuto rozložení jsem říkal doličná poezie. Právě ono nepředvídatelné, co den přinesl, mělo charakter svědectví o mém dnu.“

¹⁰⁰ U Koláře srov. např. Odpovědi, 4: 256, 273. V recepci srov. mimo Richterové dále např.: „Kolářův *univers collé* je manipulací s tím, co svět obrazů a znaků znamená či může znamenat v našem vědomí“ (Lamač 1993: 121, nebo Padrta 1993: 65-96). Jako „poezie nového vědomí“ bývá nazývána tvorba Jiřího Koláře, Ladislava Nováka, JOB-BOJe, Václava Havla, Vladimíra Burdy a také díla Trinkewitzova, Valochova či Ovčáčkova z 60. let.

absenci vnitřního požadavku transcendence. Kolář je takto autorsky skutečně „horečně bdělý“, jeho „[...] úvahy o poezii se odehrávají uvnitř poezie samé. Jsou často krajně speciální a na první pohled někdy i zašifrované, ale nikdy nemají charakter esoterický“ (Grossman 1964/91: 376).¹⁰¹ V tom tkví Kolářova „depoetizace“, „depatetizace“, ne v používání tzv. poeticky neadekvátních žánrů a forem, případně technik, které je asociují. Koncept metody prochází Kolářovým dílem napříč, od obecných poetických manifestů *Mistr Sun o básnickém umění* a *Nový Epiktet*, přes subtilní, osvobodivou hru návodů k upotřebení až k enumeraci a „doložitelnosti“ *Slovníku metod*.¹⁰²

Převážná část Kolářovy naposled jmenované knihy, která se skládá z abecedně řazených textů a koláží, jež je doprovázejí, vznikla v osmdesátých letech v pařížském exilu. V této době dávno polevila jednak pozornost věnovaná koláži,¹⁰³ jednak hlavní období zájmu světové veřejnosti o Kolářovo dílo. Kolář sám si navíc myslel, že vše podstatné ve svém díle udělal za totality v Praze.¹⁰⁴ Kniha vyšla česky až v roce 1999 a jedná se o třetí, přepracované vydání.¹⁰⁵ Gilbert Lascault v doslovu připomíná mj. Descartovu *Rozpravu o metodě*: „Jestliže karteziánská metoda míří ke „hledání pravdy ve vědách“, pak Kolářovy metody jsou orientovány na básnické uchopení našeho vnitřního i okolního světa... Směřuje toto básnické úsilí k nalezení jediné pravdy, více pravd nebo čehosi, co tvoří protiklad pravdy nebo omylu? [...] Před *Rozpravou o metodě* dává Kolář přednost *Slovníku metod*. [...] odmítá mezi metodami samotnými nastolit jakoukoliv hierarchii“ (Lascault 1991/99: 244).

Kolář ve *Slovníku metod* nepodává výklad k jednotlivým typům koláží či technikám jejich vzniku. Vedle „vlastních metod“ se jednotlivá hesla vztahují také

¹⁰¹ Tuto bdělost čteme zároveň v kontextu Hérakleitova výroku „*Bdící mají jeden společný svět, avšak spící se obracejí každý do svého vlastního*“ (Zlomky 1962: 51).

¹⁰² Srov. Kolářovu „zálibu v konceptuální klasifikaci, lexikografii, systematizaci, sériovosti. Umělec tak projevuje jednak tváří tvář obrazu svůj radikální antiromantismus, jednak svůj cit pro jazykovědu“ (Taylor 2005: 181).

¹⁰³ Koláž, či lépe řečeno asambláž, byla po avantgardním období ve středu zájmu v 60. letech, v souvislosti s Novým realismem a skupinou Fluxus; v roce 1961 se v New Yorku konala velká výstava *The Art of Assemblage*, v letech 1964 a 1965 následovaly podobné výstavy ve Francii. V té době také o ní vycházejí velké monografie, často se objevuje na knižních obálkách a obalech desek. Koláž se zároveň proměňuje s využitím serigrafie a jiných technik (Srov. např. Taylor 2005, kapitola *Collage dans la contre-culture: les années 1960*, 166-76).

¹⁰⁴ Podle rozhovoru autorky s Romanem Kamešem. Kolářovo dílo bylo (i komerčně) velmi úspěšné mezi lety 1968-1980. Do Paříže Kolář přišel v roce 1981 a v témže roce měl první výstavu v Galerii Maeght Lelong. Ta se v té době orientovala na tvorbu zavedených umělců, kteří už byli takříkajíc za zenitem vlastní slávy.

¹⁰⁵ Kolář 1999. Poprvé vyšel *Slovník metod* v roce 1986 v Milánu, čtyřjazyčně (Editions Giancarlo Politi), druhé rozšířené vydání je francouzské (vyšlo v překladu Eriky Abrams v *Revue K* v roce 1991). Texty definující jednotlivé metody vznikaly od 60. let (srov. též Burda 1968a a 1968b), ukázky z rukopisu s názvem *Slovník metod* byly publikovány v roce 1979 v Norimberku (Zirndorf).

k různorodým inspiračním zdrojům (Abecedy a čísla, Kuchařky, Vlajky, Zrcadla) či pojmům (Osudovost, Mystifikace). Podíl autorské invence a aktualizace převzaté formy je záměrně nejednoznačný. Různá je i míra marginality či příležitostného charakteru jednotlivých typů koláží; hesla příslušející k těm nejvíce okrajovým mají povahu volných metaforických sekvencí (Protézni koláže – Paumění, uličnické i učednické koláže; Ztracené koláže, zcizené zkoušky, zbytečné, loňský sníh, volné koláže). Kolář představuje spíše jakési rodokmeny svých technik, popisuje jejich zrod, vývoj a vzájemné vztahy. Činí tak v rámci úvah o dějinách civilizace a kultury, zvláště výtvarného umění a literatury; glosuje poetiky moderních i klasických autorů, se kterými se setkáváme v jeho vlastních pracích. Dílčí umělecké principy vztahuje k obecným lidským zkušenostem, aniž by vytvářel paralely na symbolické rovině; „*Pro každý umělecký experiment najdeme desítky styčných elementů v životě*“ (Ponorné básně a koláže. Kolář 1999: 148). Rovina, na které jsou paralely nebo analogie zřejmé, je osvobodivě elementární: „*Nebo jste nikdy neviděli hemžící se mravence? Rojící se včely? Svíjející se červy? Pohybující se dav? Bosch a Brueghel. Nejsou to u jednoho božské a u druhého lidské chiasmáže? A co je město, a co je svět?*“ (Chiasmáže. 84).

Slovník metod je zároveň specifickou memoárovou knihou: mluvčí vypráví o inspirativních zážitcích z dětství, o směřování své generace, cituje spřízněné umělce apod. Ich-forma se střídá s gnómickým plurálem, který doplňují svébytné řečnické otázky.¹⁰⁶ Jsou to memoáry, které jsou složeny z fragmentů tvořících sérii variací, a mají textovou a výtvarnou část, přičemž není možné rozhodnout, která je komentářem k té druhé. Toto Kolářovo *chef-d'œuvre* svědčí o povaze jeho tvůrčí metody jako takové.

¹⁰⁶ Srov. „*Neubjíme snad život klacky formulářů: od přihlášek k nejnesmyslnějším dotazníkům?*“ (Ceníky, nabídky, formuláře. 40, srov. též obr. příl. č. 1); „*Přetisky jsou jen obyčejná makulatura, vznikající při tisku reprodukcí. Tedy nejen posunuté tisky, nejen výrobní zmetci, ale vše, co vzniká při odstraňování barev ze štočeků přímo v lisech, kdy nezáleží, jak je papír položen, kolikrát přetištěn a jaké jsou voleny barvy. [...]* *Nenese každý den na sobě šmouhy, plivance, obtisky předešlých dní?*“ (Přetisky, reflexní koláže. 164).

Závěr

Kolář důvěřuje¹⁰⁷ tomu, že umělecké dílo má se skutečným, přirozeným světem – světem, ve kterém žijeme – nějaký vztah; „*umelecké dielo sa nevyčerpáva textom („materiálnou časťou“ vo výtvarnom umení). Samo je vzťahom textových a mimotextových systémov* (Lotman 1990: 158). Vztahuje to na něj jako požadavek. Umělecké dílo pak obrací na takový svět pozornost. „*Být dílem znamená ustavovat svět [...] Svět není pouhým nakupením naskýtajících se, čitelných či nečitelných, známých i neznámých věcí. Ale svět není ani pouze neskutečným rámcem, jež si představujeme jako doplněk k souhrnu toho, co se naskýtá. Svět světuje (Die Welt welter); je jsoucnější, je-li uchopitelný a vnímatelný. Tu se domníváme, že jsme doma. Svět není nikdy předmětem, který stojí před námi a může být nazírán. [...] Dílo ve své podstatě díla ustavuje svět. Dílo ponechává otevřenost světa otevřenu*“ (Heidegger 1968–9: 77).

Kolářovy básnické a výtvarné metody mají sloužit k tomu, aby se nevzdalovalo světu, je to gesto účasti na něm, neboť taková je odpovědnost umělce: „*pracující člověk a ještě zřetelněji pracující umělec je právě v čase práce nejvíc se všemi, nejvíc se světem*“ (1: 446). Odtud snad pramení tíha Kolářových zdánlivě moralizujících gest, odtud zahlcení hledáním nových a nových možností a variování těch již nalezených. Jejich množství vyvolává téměř rozpaky, jako by šlo o strach z ustrnutí.¹⁰⁸ Kolář se neustále dotazuje především sám sebe a svých prací, často zároveň.¹⁰⁹ Neustále prověřuje to, zda může dostat tomu, co si předsevzal. „*Dělat umění z toho, co t a k é je skutečnost, nebo z toho, co m ů ž e nebo dokonce by m o h l a být, je stejně nesmyslné a škodlivé životu, jako úsilí zobrazovat skutečnost, jaká by m ě l a být nebo jaká bude*“ (1: 428).

V celém svém díle, přes jeho zvláštní solitérnost a svéhlavou vnitřní expanzivnost, Kolář kontinuálně naplňuje předsevzetí uměleckého programu Skupiny 42. Jeho součástí je v opozici k soudobému stavu moderního umění, jak se jeví Jindřichu Chalupeckému v Tezích z roku 1943, i „*nárok na obecnou srozumitelnost*“: „*Je zřejmé, že k tomu by bylo třeba metody, která by nebyla dána napřed a nečinila si nároku na svou všeplatnost, tedy metody, která by byla dosti obsáhlá a zároveň prostá, totiž vzdálená*

¹⁰⁷ Srov. navrhované rozlišení Václava Černého mezi uměním důvěry a nedůvěry, uměním, které buď věří, nebo nevěří v jevovou skutečnost a její zobrazitelnost; Koláře přitom staví právě do linie druhé (Černý 1992b: 877-9).

¹⁰⁸ Srov. „*nebezpečí deklamace, rétoriky, falešného patosu, moralizování nebo „užitého umění*“ (Topinka 2001/07: 323).

¹⁰⁹ „*Již tři dny si hraju nebo také hádám či peru s jednou básní, a sotva otevřu oči, nevím z ní ani slůvko. A dneska jsem jí řekl, proč ze mne vždy, sotva otevřu oči, nadobro uteče? Odpověděla s klidem: A proč mně ty říkáš, že jsem báseň?*“ (Záznamy, 11: 46).

všech malicherností, zvláštností, násilností a schválností, aby byla schopna přizpůsobovati se rozsáhlosti a nevypočitatelnosti inspirace a dávala vznik dílu dosti rozmanitému a obsáhlému, aby mohlo přesvědčovat pouhou svou básnickou evidencí“ (Skupina 2000: 25). Kolářovo výtvarné dílo nemá pokračovatele ani dosah, který by jeho experimentální, tvůrčí hledačské teze a koncepty řadil po bok prací Duchampových, Magrittových či Warholových, ač se styčné body nabízejí. Vůči nim je limitováno příliš individuálním, přesto až poučeně líbivý výrazem. Spolu s dílem literárním je však jeho význam zřejmý vzhledem k domácímu kontextu – v poválečném období představuje unikátní, vnitřně celistvé a přitom otevřené dílo, vytvořené étosem svobodného uměleckého myšlení, neúnavně a s vědomím velké odpovědnosti.

Resumé / Summary

Literární a výtvarné dílo Jiřího Koláře tvoří jeden integrální celek. Je neseno autorským konceptem, specifickým uměleckým záměrem, který se projevuje jako jednotný v zacházení s různými výrazovými prostředky ve sféře přirozeného jazyka i jazyka vizuálních obrazů. Shodně se v něm uplatňují princip parafráze a variace, zmnožení perspektiv, využívání autentického, převzatého materiálu, citace, aleatorický princip apod. Kolář se orientuje na zřejmou povahu skutečnosti a na to, jak ji zakoušíme v rozumění světu, ve kterém žijeme, a to především prostřednictvím řeči. Toto úsilí motivuje permanentní hledání nejrůznějších tvůrčích metod. Autorský subjekt (mluvčí), tak místo vlastní umělecké reprezentace světa vytváří pluralitní, mnohostranné dílo, které zkoumá možnosti vztahu uměleckého díla a skutečného světa, jeho účasti na něm.

The literary and art work of Jiří Kolář make one integral entirety. Built up by one author's concept, specific artistic intention, which manifest itself as coherent in operation with different mediums of expression at the sphere of natural language as well as at the sphere of visual images. There is in a same way applied a principle of paraphrase and variety, a multiplication of perspective, exploitation of authentic, assumed material, citation, aleathoric principle etc. Kolář is aimed at evident character of a reality and at the matter, how we experience it by understanding a world, particularly through the mediation of language. This effort motivate a permanent searching for a divers constructives methods. So the subject of author (a speaker), instead of own artistic representation of world, constitute a pluralistic, multilateraŭ work, which inquire possibilities of an attitude between a work of art and a real world, his participation on it.

Soupis pramenů a literatury

Prameny

Z Díla Jiřího Koláře citujeme v textu podle čísla svazku. Jako svazek šestý jsou v tiráži chybně označeny dva svazky, zavádíme proto rozlišení 6A / 6B. Kolářovy texty do díla nezařazené a samostatná vydání některých sbírek uvádíme ve standardním soupisu.

- 1 Křestný list, Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm kantát, Dny v roce, Roky v dnech. Odeon, Praha 1992.
- 2 Černá lyra, Čas, Očitý svědek. Odeon, Český spisovatel a Mladá fronta, Praha 1997.
- 3 Černá lyra, Návod k použití, Marsyas, Z pozůstalosti pana A., Vršovický Ezop, Česká suita. Odeon, Praha 1993.
- 4 Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet, Návod k upotřebení, Odpovědi. Mladá fronta, Praha 1995.
- 5 Chléb náš vezdejší, Mor v Athénách. Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2000.
- 6A Básně ticha. Český spisovatel, Praha 1994.
- 6B Přestupný rok. Odeon, Český spisovatel a Mladá fronta, Praha 1996.
- 7 Psáno na pohlednice I. 1983-1985. Mladá fronta, Praha 1999.
- 8 Psáno na pohlednice II. 1985-1987. Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2000.
- 9 Prometheova játra. Ladislav Horáček – Paseka, Praha - Litomyšl 2000.
- 11 Záznamy. Mladá fronta a Ladislav Horáček – Paseka, Praha – Litomyšl 2002.

KOLÁŘ, Jiří

- 1966 *Vršovický Ezop* (Praha: Mladá fronta)
- 1967 „Snad nic, snad něco“, „“, in J. Hiršal, B. Grögerová (edd.): *Slovo, písmo, akce, hlas* (Praha: Československý spisovatel), s. 181-184
- 1969 *Návod k upotřebení* (Most: Dialog)
- 1988 *Poèmes du silence*, přel. E. Abrams (Paris: Éditions de la Différence)
- 1984 *Odpovědi* (Köln: Index)
- 1991a *Nahoru a dolů. Hlubkové básně* (Praha: Torst)
- 1991b *Dictionnaire des méthodes*, přel. E. Abrams (Alfortville: Revue K)
- 1993 *Týdeník 1968* (Praha: Torst)

1994 *Ven ze stránky. Paříž 1989–1990* (Plzeň: Union Studio)

1997 *Ornitologie moderního umění* (Praha: Protis – Camina)

1999 *Slovník metod* (Praha: Gallery)

JIŘÍ KOLÁŘ

1979 *Jiří Kolář. Monografie mit einem Lexikon der Techniken* (Nürnberg: Zirndorf)

1981 *Jiří Kolář* (Milano: Gruppo editoriale Fabbri)

1983 *Jiří Kolář* (Paris: Galerie Maeght Lelong)

1987a *Jiří Kolář* (Paris: Revue K en collaboration avec Sergio Tomasinelli)

1987b *Jiří Kolář. Collages 1952-82* (London: Albermarle Gallery)

1989 *Jiří Kolář. Práce z počátku šedesátých let ze sbírky Ladislava Nováka* (Brno: Dům umění města Brna)

1990 *Jiří Kolář. Defective Art 1986–1990* (London: Albemarle Gallery)

1993 *Jiří Kolář*, M. Motlová (ed.) (Praha: Odeon)

1994a *Jiří Kolář ve sbírce Jana a Medy Mládkových* (Praha: České muzeum výtvarných umění)

1994b *Jiří Kolář. „Zwischen Prag und Paris“. Arbeiten von 1963–1994* (Köln: Galerie Schüppenhauer)

Literatura

AMONT, Jacques

2005 *Obraz*, přel. L. Šerý (Praha: Akademie múzických umění v Praze)

ARAGON

1973 „Un art de l'actualité“, in Aragon – R.-J. Moulin: *Jiří Kolář* (Paris: Georges Fall), s. 6-9

BARKER, Chris

2006 *Slovník kulturních studií*, přel. I. Reifová, K. Gillárová a M. Pospíšil (Praha: Portál)

BARTHES, Roland

1964 *Essais critiques* (Paris: Seuil)

1985 *L'aventure sémiologique* (Paris: Seuil)

- 1997 *Kritika a pravda*, přel. J. Čermák, J. Dubský, J. Štěpánková (Praha – Liberec: Dauphin)
- 2004 „Rétorika obrazu“, přel. M. Petříček, in K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?* (Praha: Hermann & synové), s. 51-61
- 2007 *S / Z*, přel. J. Fulka (Praha: Garamond)

BÁSEŇ

- 1997 *Báseň – obraz – gesto – zvuk. Experimentální poezie 60. let* (Praha: Památník národního písemnictví)

BEN

- 1967 „Co je novost v umění“, in *Slovo*, s. 185-206

BENSE, Max

- 1967a *Teorie textů*, přel. J. Hiršal, B. Grögerová (Praha: Odeon)
- 1967b „Text a kontext“, in *Slovo*, s. 29-37

BLAHYNKA, Milan

- 1966 „O tzv. konkrétní poezii konkrétně“, *Impuls* 1, č. 10, s. 765-6

BLAŽÍČEK, Přemysl

- 1998 „Skupina 42 – nové směřování poezie“, in *Česká literatura* 46, č. 2, s. 152-166, přetištěno in *Blažíček 2002*, s. 105-125
- 2002 *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda)

BOROVA, Susanne

- 1993 „Okřídlené antagonismy“, in Jiří Kolář. *Koláže, objekty* (Praha: Národní galerie), s. 9-10

BRECHT, George

- 1967 „Náhoda a obraz“, in *Slovo*, s. 207-233

BROUSEK, Antonín

1968 „Kandidáti budoucnosti“, *Host do domu* 15, č. 1, s. 40-48

BŘEZINA, Josef – SUS, Oleg

1965 „Od permutací k umělé poezii“, *Host do domu* 12, č. 6, s. 64-68

BÜCHLER, Pavel – LINGWOOD, James

1990 „The End of Words“, in *Jiří Kolář. The Ends of Words. Selected work 1947–1970*
(London: Institut of Contemporary Arts), s. 7-15

BURDA, Vladimír

1967 „Jiří Kolář – Vršovický Ezop“ [spolu s D. Moldanovou, V. Steklačem, V. Karfíkem], in
Sešity pro mladou literaturu 2, č. 10, s. 49-50

1968a „Hesla z „Kolářova slovníku““, *Výtvarné umění*, č. 9-10, s. 428-436

1968b „S Jiřím Kolářem o evidentní poezii“, *Výtvarné umění*, č. 9-10, s. 429-443

1968c „Jiří Kolář“, *Dialog* 1, č. 1, s. 26

1968d „Z jeskyně slov do krajiny her“, *Dialog* 1, č. 9, s. 45-6

1968e „Happening ve smyčce“, *Výtvarná práce* 16, č. 15, s. 1, 3, 10

1969a „Simple art“, *Dialog* 2, č. 3, s. 10-11

1969b „Mezi poezií a výtvarnictvím“, *Plamen* 11, č. 3, s. 60-1

1969c „Panoráma současné experimentální poezie“, *Výtvarná práce* 17, č. 1-2, s. 1, 3-5

1970 „Kolářovy básně ticha“, *Výtvarná práce* 18, č. 7, s. 5

BUTOR, Michel

1986 *L'Œil de Prague. Suivi de Réponses et de La Prague de Kafka par Jiří Kolář* (Paris:
Différence)

CAMPOS, Augusto de – PIGNTARI, Decio – CAMPOS, Haroldo de

1969 „Orientační plán konkrétní poezie“, přel. P. Štěpánek, *Sešity pro mladou literaturu*
4, č. 30, s. 56

CIESLAR, Jiří

- 1997 „Kolářovy dávné otázky“, in *Kritická příloha Revolver Revue*, č. 8, s. 84-98,
přetištěno in *Cieslar 2002*, s. 259-282
2002 *Hlas deníku* (Praha: Torst)

ČERNÝ, Václav

- 1947 „Další pohled na naši poezii nejmladší, II.“ in *Kritický měsíčník* 8, č. 13-14, s. 307-8,
přetištěno in *Černý 1992a*, s. 795-802
1992a *Tvorba a osobnost I* (Praha: Odeon)
1992b „Nástin básnické osobnosti Jiřího Koláře“, in *Černý 1992a*, s. 871-899

ČERVENKA, Miroslav

- 1966 „K sémantice tzv. konkrétní poezie“, *Orientace*, č. 5, s. 28-32, přetištěno in *Červenka*
1996, s. 347-355
1969 „Kolářova rukojeť pro moderní básníky“, *Listy*, č. 1, s. 11, přetištěno in *Červenka*
1996, s. 244-249
1989 *První čtyři sbírky Jiřího Koláře* (Paris: Revue K), 83 stran, přetištěno in *Červenka*
1991, s. 135-191.
1991 *Styl a význam. Studie o básnících* (Praha: Československý spisovatel)
1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)
2002 „Volný verš v proměnách básnického díla dvacátého století“, in *Pohledy zblízka*
(Praha: Torst), s. 55-125

DOLEŽAL, Bohumil

- 1969 „Kniha Kolářova“, in *Tvář* 4, č. 2, s. 58-59, přetištěno in M. Špirit (ed.): *Tvář. Výbor z časopisu* (Praha: Torst), s. 480-481

ECO, Umberto

- 2004 *Teorie sémiotiky*, přel. M. Sedláček (Brno: JAMU)

ENGELKING, Leszek

- 2001 „Text jiného a text vlastní. Texty v díle Jiřího Koláře“, in *Česká literatura na konci tisíciletí II, Příspěvky z 2. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: ÚČL

AV ČR), s. 635-644

2005 *Codziennosc i mit. Poetyka, programy i historia Grupy 42 w kontekstach dwudziestowiecznej awangardy i postawangardy* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego)

FLUSSER, Vilém

2005 *Jazyk a skutečnost*, přel. K. Palek (Praha: Triáda)

FOCILLON, Henri

1936 *Život tvarů*, přel. V. Urbanová (V Praze: S. V. U. Mánes)

FOUCAULT, Michel

1994a „Le langage à l'infini“, in *Dits et écrits 1954–1988 I, 1954–1969* (Paris: Gallimard), s. 250-261

1994b „Ceci n'est pas une pipe“, in *Dits et écrits 1954–1988 I, 1954–1969* (Paris: Gallimard), s. 635-650

1996 „Myšlení vnějšku“, in *Myšlení vnějšku*, přel. M. Petříček jr. (Praha: Herrmann & synové), s. 35-69

2007 *Slova a věci*, přel. J. Rubáš (Brno: Computer Press)

FRANCASTEL, Pierre

1983 *L'image, la vision et l'imagination*, première partie: *Theorie de l'image* (Paris: Denoël/Gonthier), s. 17-168

FUČÍK, Bedřich

1977 „Čekání na Quijota“, in *Sedmero zastavení* (Praha: Rukopisy VBF), s. 103-113, přetištěno in *Fučík 1992*, s. 301-310

1992 *Čtrnáctero zastavení* (Praha: Arkýř – Melantrich)

GADAMER, Hans-Georg

1999 *Člověk a řeč*, přel. J. Sokol a J. Čapek (Praha: Oikumené)

2003 *Aktualita krásného*, přel. D. Filip (Praha: Triáda)

GASSIOT-TALBOT, Gérald

1983 „Préface“, in *Jiří Kolář* (Paris: Galerie Maeght Lelong), s. 3-8

GENETTE, Gérard

1994 *L'Œvre de l'art. Immanence et transcendance* (Paris: Seuil)

GOMBRICH, Ernst Hans

1985 *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, přel. M. Gregorová-Tůmová (Praha: Odeon)

GOMRINGER, Eugen

1967 „Od verše ke konstelaci“, in *Slovo*, s. 46-48

GOODMAN, Nelson

1992 „Quand y a-t-il art?“, přel. D. Lories, in G. Genette (ed.): *Esthétique et poétique* (Paris: Seuil), s. 67-82

2007 *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, přel. T. Kulka (Praha: Academia)

GRÖGEROVÁ, Bohumila

1966 „Fónická poezie“, *Impuls* 1, č. 6, s. 470-471

1997 „Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie“, in *Báseň*, s. 15-21

GROSSMAN, Jan

1964 „Horečná bdělost Jiřího Koláře“, in Kolář, J.: *Náhodný svědek. Výbor z básní. Verše z let 1937–1947* (Praha: Mladá fronta), s. 185-198, přetištěno in *Grossman 1991*, s. 364-377.

1991 *Analýzy* (Praha: Československý spisovatel)

HEIDEGGER, Martin

1968–9 „Zrození uměleckého díla“, přel. I. Michňáková, *Orientace* 3-4, č. 5, s. 53-62, č. 6, s. 75-83, č. 1, s. 84-94

1996 *Bytí a čas*, přel. I. Chvatík, P. Kouba, M. Petříček jr., J. Němec (Praha: Oikumené)

2006 *Básnický bydlí člověk*, 2. opravené vydání, přel. I. Chvatík (Praha: Oikumené)

HIRŠAL, Josef

1966 „O poezii přirozené a umělé“, *Impuls* 1, č. 6, s. 467-470

1997 „O poezii přirozené a umělé“, in *Báseň*, s. 7-14

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1964 „Poezie textů“, *Plamen* 6, č. 7, s. 72-79

1968 „[Z technologie textů]“, *Dialog* 1, č. 3, s. 30-33

HLAVÁČEK, Jiří

1999 „Příběhy Jiřího Koláře. Básníkovy výtvarné proměny“, in *Příběhy*, s. 13-32

HOFFMEISTER, Adolf

1961 „Roláže Jiřího Koláře“, *Světová literatura* 6, č. 3, s. 76

CHALUPECKÝ, Jindřich

1966 *Umění dnes* (Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců)

1991 *Obhajoba umění* (Praha: Československý spisovatel)

1993 „Příběh Jiřího Koláře“, in *Jiří Kolář*, s. 19-40

JAKOBSON, Roman

1933 „Co je poezie?“, in *Volné směry* 30, s. 229-239, přetištěno in *Jakobson 1995*, s. 23-33

1958 „Lingvistika a poetika“, in *Style in Language* (Cambridge: University Press), s. 350-377, přetištěno in *Jakobson 1995*, s. 74-105

1995 *Poetická funkce*, přel. M. Červenka, M. Chlíbačová, T. Pokorná (Jinočany: H&H)

JIROUŠEK, Jan

1993 „Problematika ikonicity a její význam pro výzkum vztahů mezi verbálními a obrazovými projevy“, *Česká literatura* 41, č. 1, s. 1-24

JIŘÍ

2001 *Jiří Kolář sběratel*, M. Bergmanová (ed.) (Praha: Gallery)

JUNGMANN, Milan

1968 „Poznámky ze zápisníku (o takzvané experimentální literatuře)“, *Host do domu* 15, č. 1, s. 33-39

JŮZL, Miloš

1966 „Umění a experiment“, *Impuls* 1, č. 5, s. 382-384

KARFÍK, Vladimír

2002 *Literatura je čitelná. K moderní české próze a poezii* (Olomouc: Periplum)

KOMENDA, Petr

2008 „Skupina 42. Mezi imanencí a transcendencí. Sémiotika fragmentu“, in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Moravica* 6, s. 129-136

KOŘÁN, Jaroslav

1966 „Happening včera a dnes“, *Sešity pro mladou literaturu* 1, č. 4, s. 3-7

KOŽMÍN, Zdeněk

1965 „Poezie zaujatá pro člověka“, in *Plamen* 7, č. 5, s. 126-128, přetištěno in *Kožmín 1965*, s. 192-197

1995 *Studie a kritiky* (Praha: Torst)

KRITICKÉ

2004 *Kritické pojmy dejín umenia*, R. S. Nelson, R. Schiff (edd.) (Bratislava: Slovart)

KRIWET, Ferdinand

1967 „Rozklad literární jednoty. Příspěvek k teorii vizuálně vnímané literatury“, in *Slovo*, s. 161-172

KŘÍŽ, Jan

1968 „Nová citlivost“, *Výtvarná práce* 16, č. 16-17, s. 6-7

LAMAČ, Miroslav

1968 „L'Univers collé de Jiri Kolar“, *Opus international* 2, č. 9, s. 33-36

1970 *Jiří Kolář* (Praha: Obelisk)

1993 „Kolářovy nové metamorfózy“, in *Jiří Kolář*, s.

117-143

LAMBERT, Jean-Clarence

1967 „50 tezí pro „otevřenou poezii““, in *Slovo*, s. 66-73

LANGEROVÁ, Marie

2002a „Vizuální aspekty básnického díla“, in *Pohledy zblízka* (Praha: Torst), s. 377-473

2002b „Variace a pohyb mezi texty“, in *Pohledy zblízka* (Praha: Torst), s. 475-548

LASCAULT, Gilbert

1991 „Sept notes en marge du livre et des œuvres de Jiří Kolář“, in Kolář, J.: *Dictionnaire des méthodes* (Alforville: Revue K), s. 231-236, přetištěno in *Kolář 1999*, s. 241-246 (přel. P. Bernatová a M. Motlová)

LE GRAND, Eva

2001 „Difrakční struktury aneb Koláž jako „fenomenologická metafora“ světa“, *Aluze* 5, č. 2, s. 30-39.

LEDERER, Jiří

1979 „Když nepracuji, slyším za sebou klinkat umíráček“, in *České rozhovory* (Köln: Index), s. 142-155

LOTMAN, Jurij Michailovič

1990 *Štruktúra umeleckého textu*, přel. M. Hamada (Bratislava: Tatran)

1994 *Text a kultúra*, přel. M. Kusá et al. (Bratislava: Archa)

1995 „Text v textu“, in J. Bernard (ed.): *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*, přel. T. Glanc (Praha: Národní filmový archiv), s. 13-27

LOTMAN, Jurij Michajlovič – USPENSKIJ, Boris Andrejevič

2003 „O sémiotickém mechanismu kultury“, in T. Glanc (ed.): *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*, přel. T. Glanc (Brno: Host), s. 36-58

MERLEAU-PONTY, Maurice

1971 *Oko a duch a jiné eseje*, přel. O. Kuba (Praha: Obelisk)

MÍČKO, Miroslav

1968 „La poesie evidente de Jiri Kolar“, *Opus international* 2, č. 9, s. 29-30

MICHA, René

1981 „Donner à voir“, in *Jiří Kolář* (Paris: Galerie Maeght), [nestránkováno]

MILOTA, Karel

1966 „Systémová poezie přichází“, *Plamen* 8, č. 9, s. 155-156

1967 „Interview se sebou o Jiřím Kolářovi“, *Plamen* 9, č. 6, s. 97-100

1968 „Poezie nového výrazu“, *Dialog* 1, č. 1, s. 24-25, 33

1969a „Experimentalita a klasicismus“, *Plamen* 10, č. 2, s. 71-75

1969b „Permutační poezie“, *Dialog* 2, č. 8, s. 6-7

MISTR SUN

1949 *O umění válečném*, přel. J. Průšek, R. Beck a F. Vrbka (Praha: Naše vojsko)

MOULIN, Raoul-Jean

1973 Une démystification de la parole et de l'image, in Aragon – R.-J. Moulin: *Jiří Kolář* (Paris: Georges Fall), s. 13-45

1993 „Otázka koláže“, in *Jiří Kolář*, s. 187-194

NEUMANNOVÁ, Eva

1993 „Cesty umění“, in *Jiří Kolář. Koláže, objekty* (Praha: Národní galerie), s. 5-8

NYCZ, Ryszard

1978 „O kolažu tekstovym“, *Teksty* 7, č. 4, s. 9-29

OPELÍK, Jiří

1965 „Neurozená poezie“, in *Host do domu* 12, č. 6, s. 32-34, přetištěno in *Opelík 1969*, s. 54-59

1969 *Nenáviděné řemeslo* (Praha: Československý spisovatel)

PADRTA, Jiří

1964a „Obraz a písmo I, II“, *Knižní kultura* 1, č. 11, s. 408-417, č. 12, s. 447-453

1964b „Roláže Jiřího Koláře“, *Host do domu* 11, č. 1, s. 19-20

1993 „Básník nového vědomí“, in *Jiří Kolář*, s. 65-96

PANOFSKY, Erwin

1991 *Význam ve výtvarném umění*, přel. L. Konečný (Praha: Odeon)

PATOČKA, Jan

1995 *Tělo, společenství, jazyk, svět* (Praha: Oikumené)

PEŠAT, Zdeněk

1998 *Literatura Skupiny 42*, in *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 70-97

POHRIBNÝ, Arsén

1968 „Konkrétismus v diskusí“, *Sešity pro mladou literaturu*, č. 22, s. 57-8

1993 „Babylonská věž Jiřího Koláře“, in *Kolář 1993*, s. I-XVI

PŘÍBĚHY

1999 *Příběhy Jiřího Koláře. Básníkovy výtvarné proměny*, V. Karfík (ed.) (Praha: Gallery)

RIESE, Hans-Peter

1994 „The Poetry of Images“, in *Jiří Kolář. „Zwischen Prag und Paris“. Arbeiten von 1963-1994* (Köln: Galerie Schüppenhauer), s. 26-28

RICCEUR, Paul

1997 *La métaphore vive* (Paris: Seuil)

RICHTEROVÁ, Sylvie

1988 „Sémiotický vesmír: centra a periferie“, *Listy* 18, č. 3 [Čtení na léto 9], s. 107-110, přetištěno in *Richterová 2004a*, s. 9-17

1992 „Etika a estetika literárního deníku“, *Kritický sborník* 12, č. 2, s. 12-18, přetištěno in *Richterová 2004a*, s. 36-49

1997 „Ticho, smích a proměny v poezii Jiřího Koláře“, in *Ticho a smích* (Praha: Mladá fronta), s. 165-190

2004a *Místo domova* (Brno: Host)

2004b „Jeden československý rok“, in *Místo domova* (Brno: Host), s. 18-28

RODARI, Florian

1988 *Le collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés* (Genève: Éditions d'Art Albert Skira)

SICARD, Michel

1990 [Úvod] in *Jiří Kolář. Ode aan Van Gogh – Hommage à Van Gogh* ([s. l.]: Stichting Van Gogh), s. 13-19

SKUPINA

2000 *Skupina 42. Antologie*, Z. Pešat, E. Petrová (edd.) (Brno: Atlantis)

SLOVO

1967 *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, J. Hiršal, B. Grögerová (edd.) (Praha: Československý spisovatel)

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise

1997 *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux* (Paris: Presses universitaires de France)

ŠRÁMEK, Petr

2008 „Abordáž aneb O zajímavém proslovení o zbraních a umění“, in O. Král: *Mistr Sun o válečném umění – J. Kolář: Mistr Sun o básnickém umění* (Praha: Dokořán), s. 210-220

TAYLOR, Bradon

2005 *Collage. L'invention des avant-gardes* ([s.l.]: Hazan)

TODOROV, Tzvetan

1977 *Théories du symbole* (Paris: Seuil)

1987 „La poésie sans le vers“, in *La notion de littérature et autres essais* (Paris: Seuil), s. 66-84

TOPINKA, Miloslav

2001 „[Milý pane Koláři, ...]“, in *Snad nic, snad něco. Práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963* (Praha: Trigon), s. 75-108, přetištěno in *Topinka 2007*, s. 312-326

2007 *Hadí kámen. Eseje, články, skici (1996–2006)* (Brno: Host)

TRÁVNÍČEK, Jiří

1996 „Osud ve stavu řeči“, in *Poezie poslední možnosti* (Praha: Torst), s. 85-98

TREFULKA, Jan

1968 „Vršovický Ezop“, *Host do domu* 15, č. 5, s. 62-63

VARET, Pierre Jean

2006 *L'art du collage à l'aube du vingt et unième siècle* (Paris: Éditions Artcolle)

VLADISLAV, Jan

1983 „Osud jménem Jiří Kolář“, *Studie* 26, č. 3/5, s. 341-353

WINTER, Astrid

2004 „Dekonstrukce obrazu. Kolářova „roláž“ a Hellichův portrét Boženy Němcové“, in *Božena Němcová a její Babička. Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 273-281

2006 *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs* (Göttingen: Wallstein Verlag)

ZLOMKY

1962 *Zlomky předsokratovských myslitelů*, přel. K. Svoboda (Praha: Nakladatelství ČSAV)

ŻÓŁKIEWSKI, Stefan

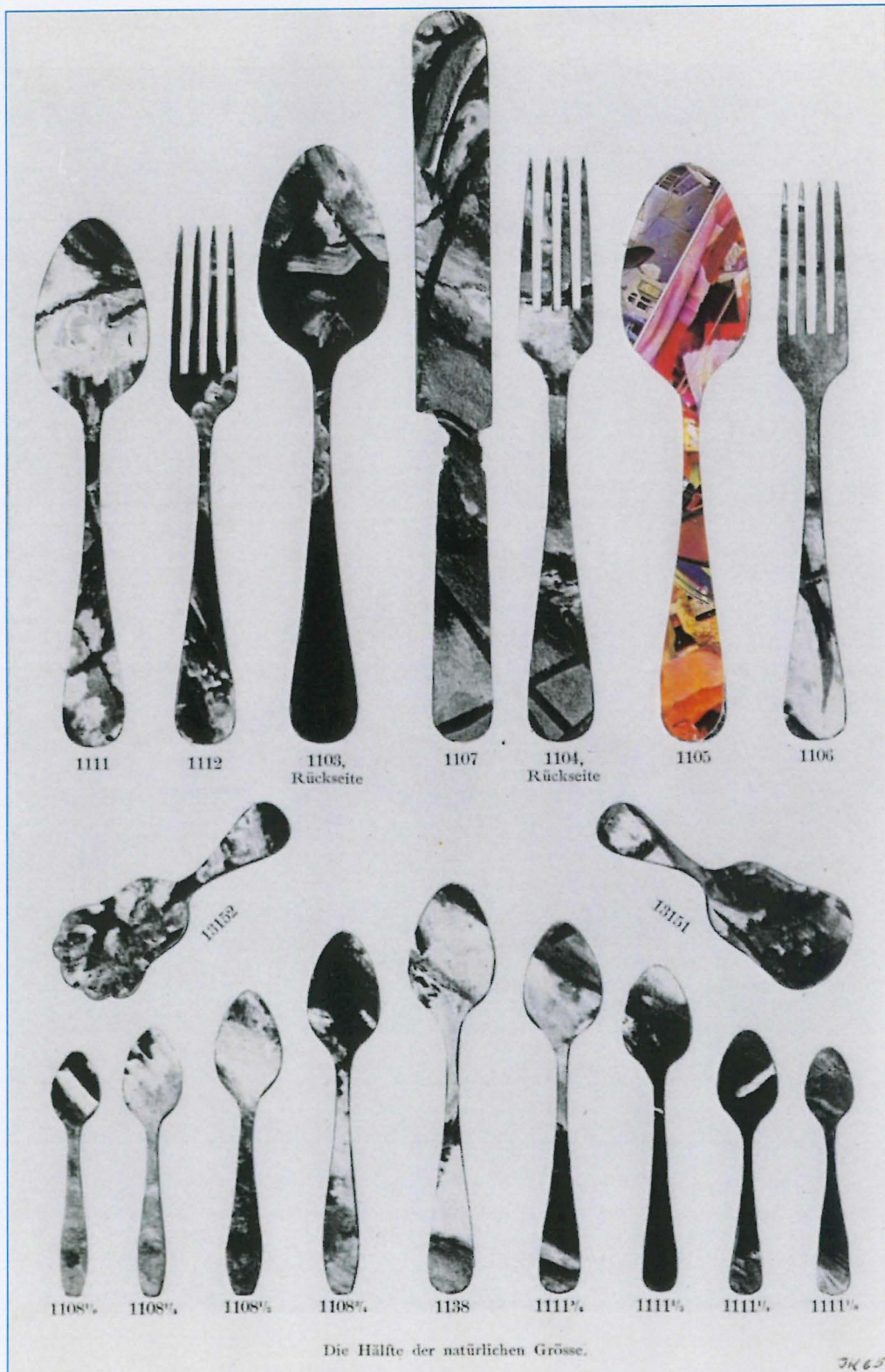
1988 *Teksty kultury* (Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe)

Soupis vyobrazení

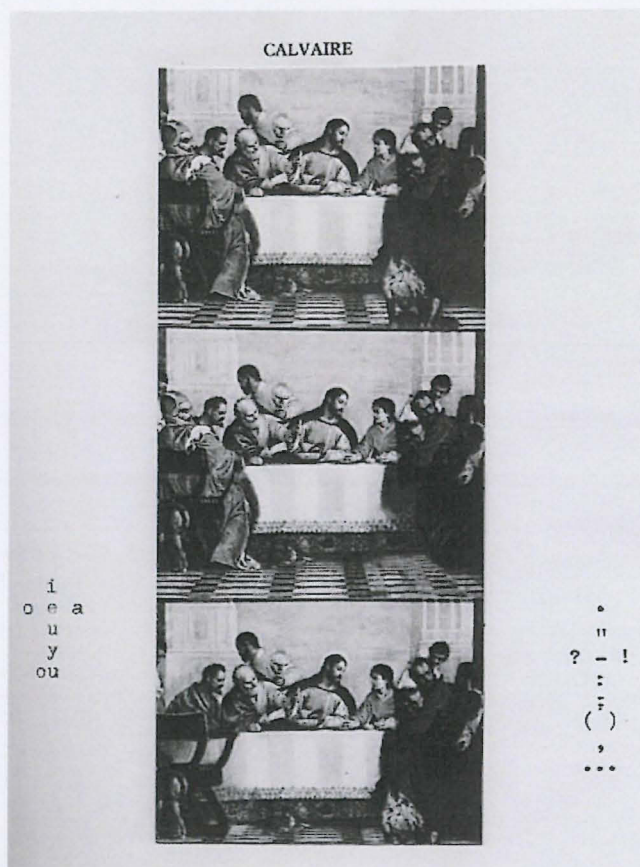
1. Jaký model si přejete, slečno? 40 x 30 cm, 1982 (KOLÁŘ 1999)
2. Nůž a jeho děti, 24 x 15 cm, 1965 (JIŘÍ KOLÁŘ 1987a – exemplář z fondu knihovny Libri Proibihiti)
3. Kalvárie, Hold Kazimíru Malevičovi, 1959 (KOLÁŘ 1988 – exemplář ze soukromého archivu Romana Kameše)
4. Veronese I, 30 x 15 cm, 1968 + Veronese II, 30 x 9 cm, 1968 (JIŘÍ KOLÁŘ 1987a – exemplář z fondu knihovny Libri Proibihiti)
5. Ptačí sněm, 80 x 60 cm, 1963 (JIŘÍ KOLÁŘ 1981)
6. Smrt plechovky (ve spolupráci s Rudolfem Valentou), 40 x 30 cm, 1982 (KOLÁŘ 1999)
7. Nemocná kniha, 1971 (JIŘÍ KOLÁŘ 1979)
8. Dějiny, 65 x 90 x 13 cm, 1981 (JIŘÍ KOLÁŘ 1983)
- 9.-10. Pro-střední Východ – leden, 40 x 30 cm, 1982 (Kolář, Jiří: Týdeník 1982 – 101 den v roce; nepublikováno, soubor vlastní Galerie Lelong)
11. Otisk výkřiku, 40 x 30 cm, 1982 (KOLÁŘ 1999)



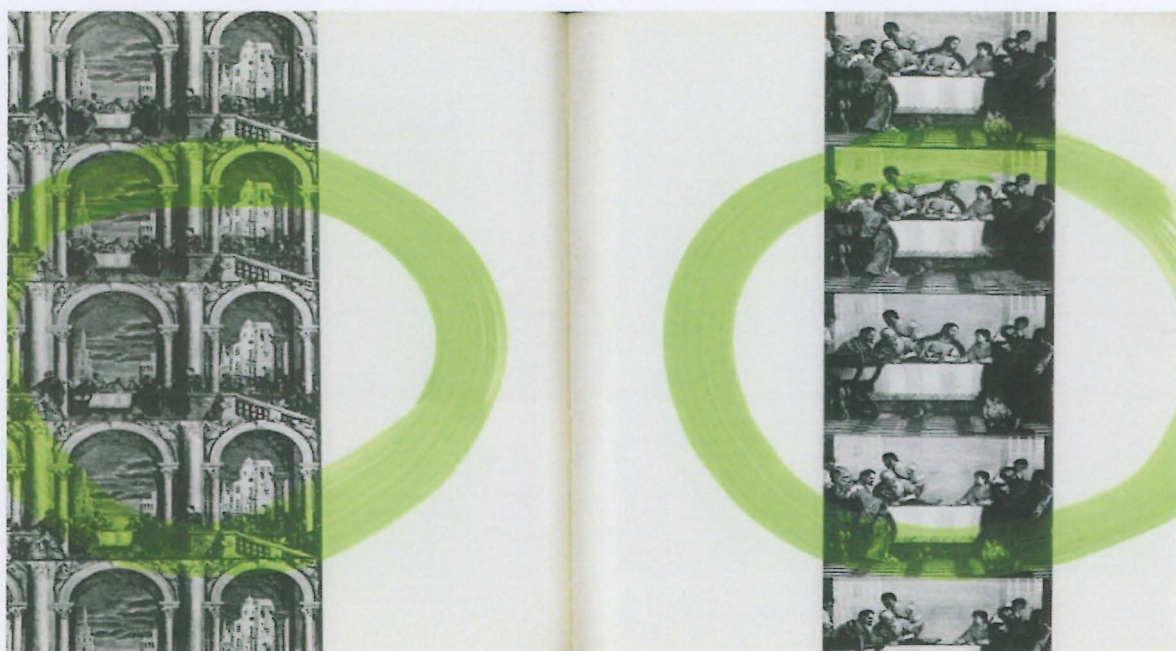
1. Jaký model si přejete, slečno? 40 x 30 cm, 1982 (koláž ve Slovníku metod doprovází heslo Cenčíky, nabídky, formuláře)



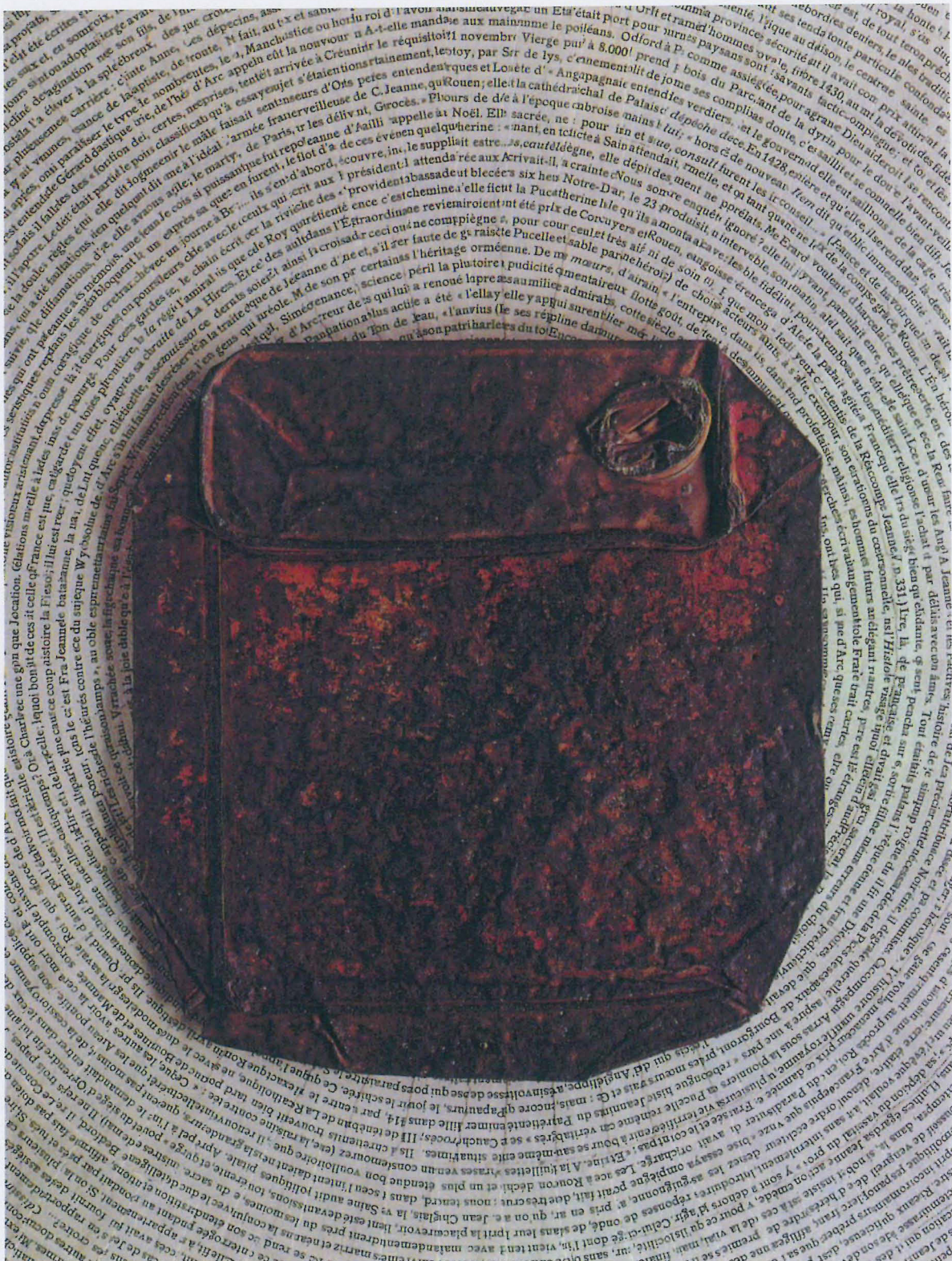
2. Nůž a jeho děti, 24 x 15 cm, 1965 (z bibliofilského exempláře monografie vydané v Revue K (1987), průřezem je vidět koláž De rerum natura, 100 x 69 cm, 1965)



3. Kalvárie, Hold Kazimíru Malevičovi, 1959 (z bibliofilského exempláře francouzského vydání *Básní ticha* (1988), přelepeno částí reprodukce Kolářovy koláže Veronese II)



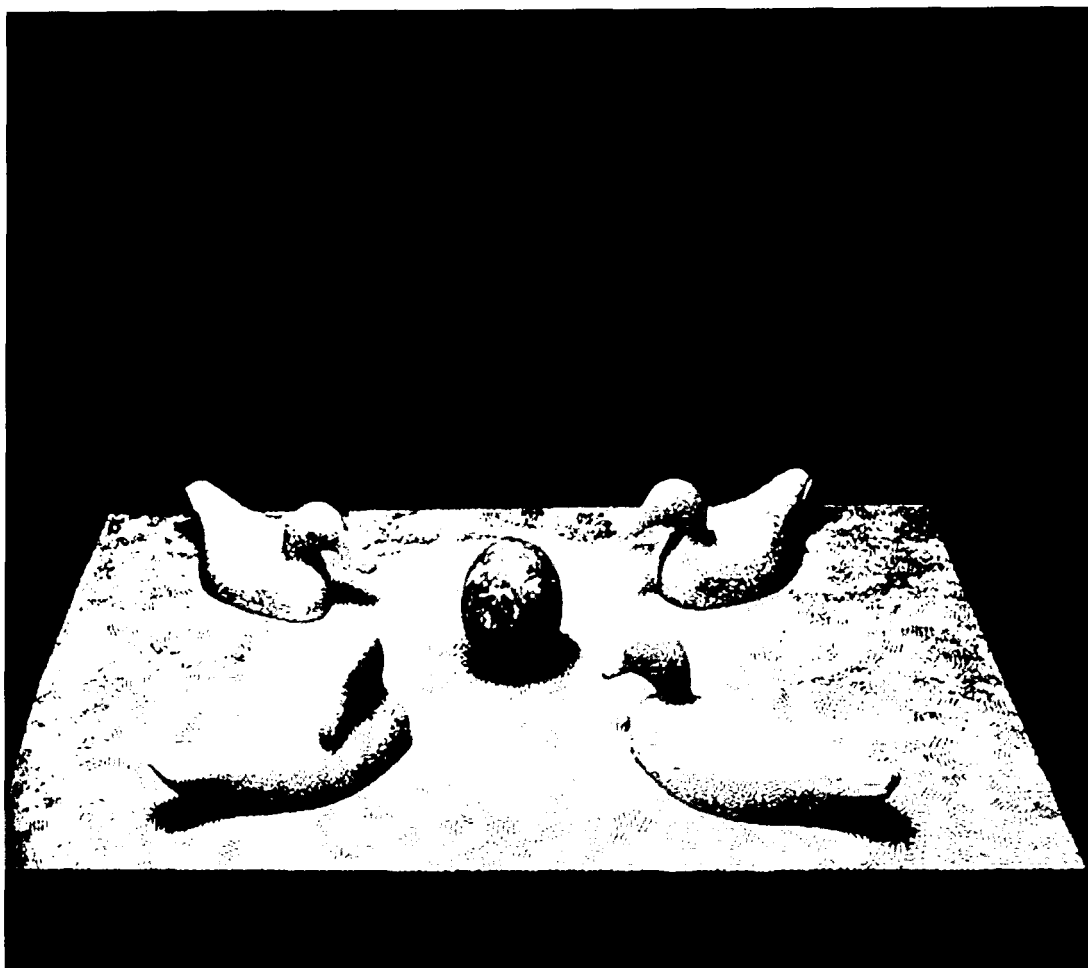
4. Veronese I, 30 x 15 cm, 1968 + Veronese II, 30 x 9 cm, 1968 (z bibliofilského exempláře monografie vydané v Revue K v roce 1987)



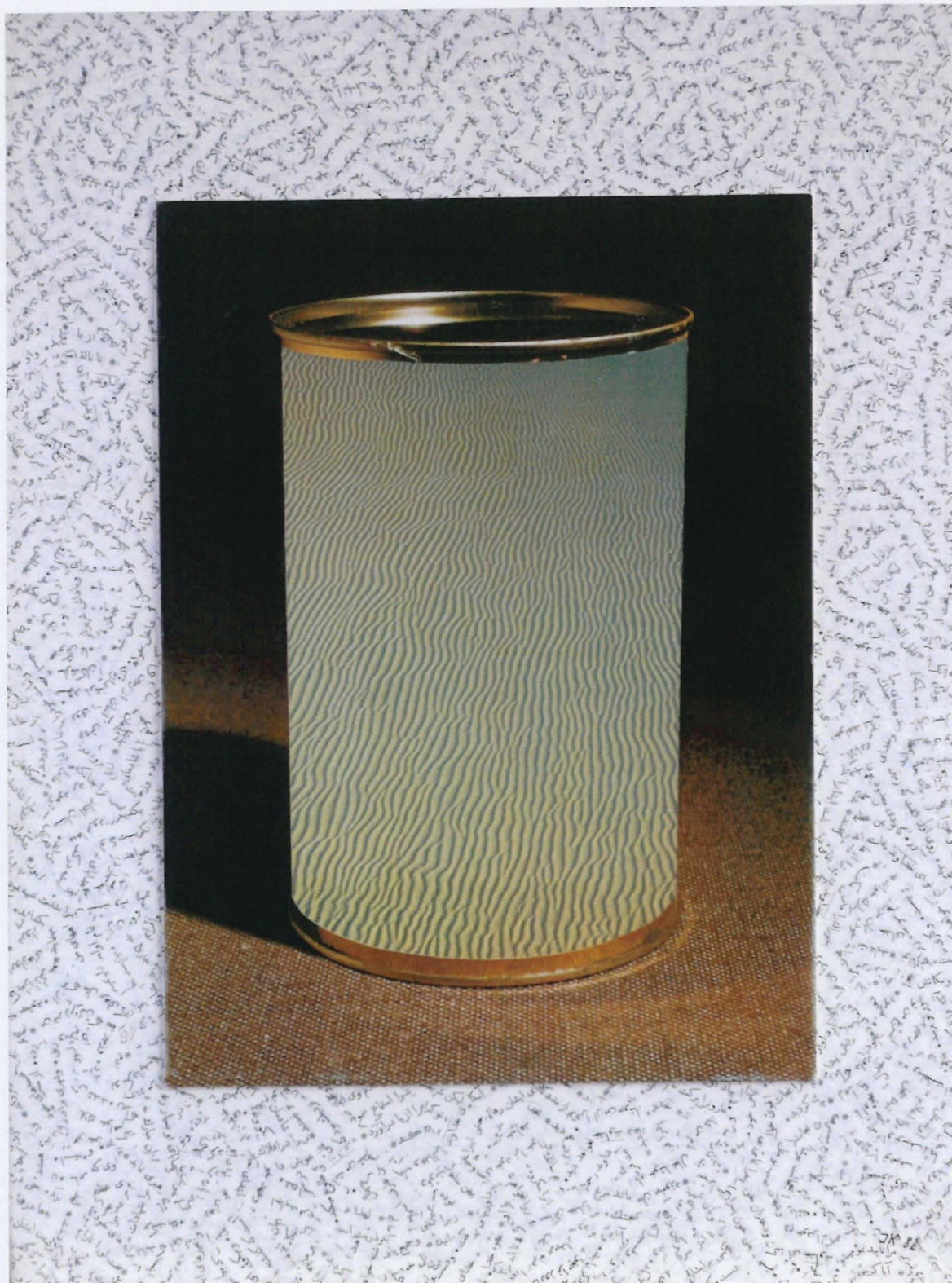
6. Smrt plechovky (ve spolupráci s Rudolfem Valentou), 40 x 30 cm, 1982



7. Nemocná kniha, 1971



8. Dějiny, 65 x 90 x 13 cm, 1981



9. -10. Pro-střední Východ - leden, 40 x 30 cm, 1982 (z Týdeníku 1982 - 101 den v roce, překlad názvu na rubu E. Abrams)

W 3417

Galerie Lelong
13, rue de Valenciennes 75008 Paris

JIRÍ KOLAR W 3419

Au Journal
hebdomadaire 1982

JIRÍ KOLAR 82

40 x 30 cm

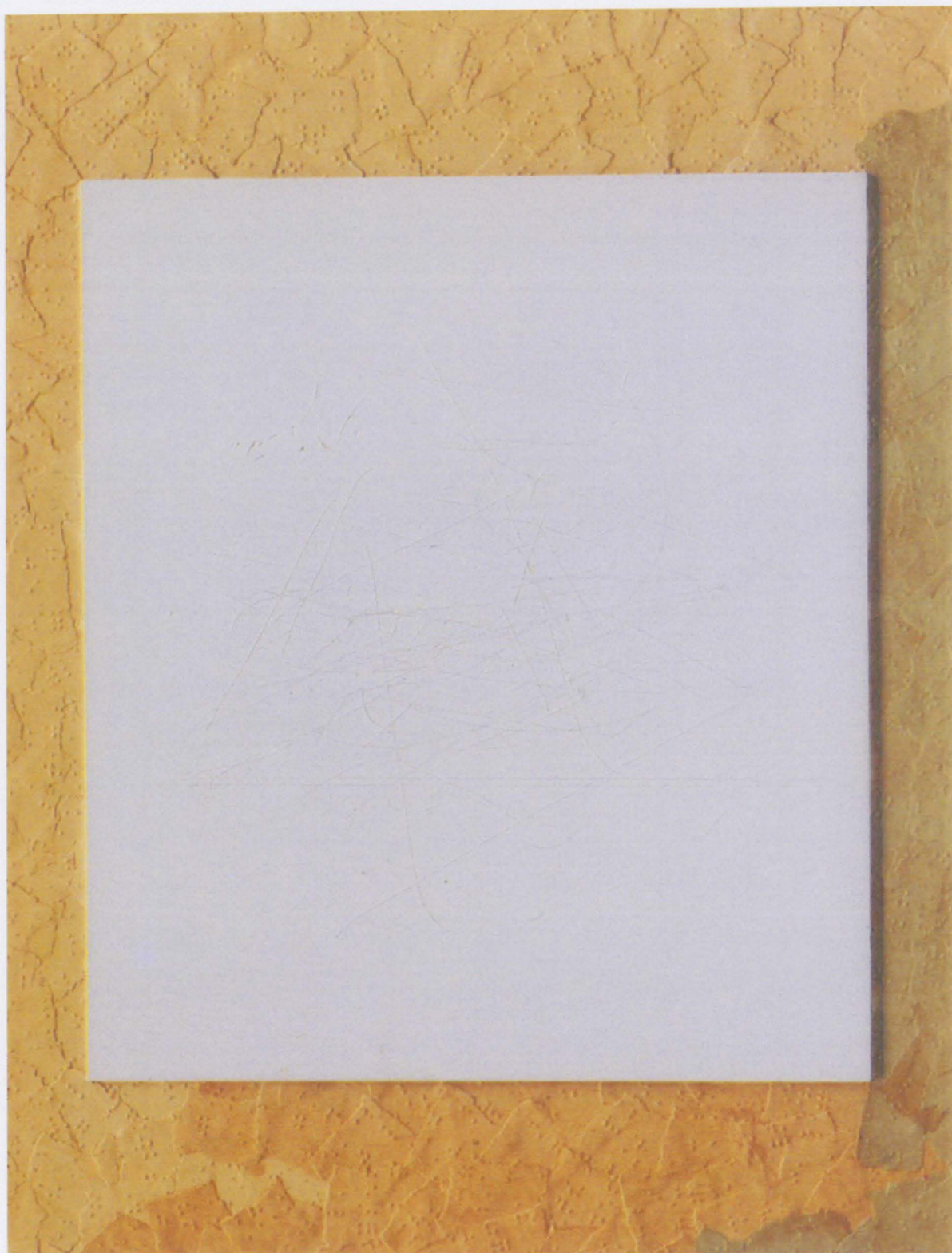
PRO-STŘEDNÍ VÝCHOD - LEDEN

— KE KAŽDÉMU BARELU NAFTY
PŘIKOUPÍTE TUNU PÍSKU
ODVRAVNĚTE SVUJE NAPOJE ZLA
A BUDETE LHOVAT YINŮZ PÍSKU
A VAŘIT PIVO Z PÍSKU
CELÁ TISÍCILETÍ JEJ ZAVLAŽOVALA NAŠE KREV
BUDE TEDY DOŠT OPOJNE
SELA TISÍCILETÍ JEJ ZKRÁPĚLY NAŠE ČIZY
BUDE TEDY DOŠT HORĚKÉ

Vous achetez en plus de chaque baril de pétrole
une tonne de sable.
Vous achetez vos malins médicaments
et vous achetez votre pain à partir du sable.
Et vous achetez votre alcool à partir du sable.
C'est de cette façon que nous nous libérons.
C'est ainsi que nous existons.
De cette façon, nous nous libérons de l'oppression
et nous nous libérons de la mort.

8
12
P

W 3419



11. Otisk výkřiku, 40 x 30 cm, 1982 (koláž ve *Slovníku metod* doprovází heslo Samovolné básně a koláže)

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Katedra / ústav: Ústav české literatury a literární vědy

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení studenta: Adéla Gemrothová

Datum narození: 17. 7. 1984

Kontaktní adresa: Na Veselí 16, Praha 4, 140 00

Obor studia / kombinace: ČJL

Diplomní obor: ČJL

Název práce v češtině : Text, ve kterém žijeme. Literární a výtvarné dílo Jiřího Koláře.

Název práce v angličtině: Text which we live in. Literary and art work of Jiří Kolář.

Vedoucí práce: PhDr. Michael Špirit, PhD.

Konzultant:

Pokyny k vypracování:

Ústředním pojmem pro uchopení Kolářova literárního a výtvarného díla jako celku a sledování vztahů mezi světem (skutečností), mluvčím a jazykem v něm se stane *text* v širším slova smyslu a způsob práce s aspekty, které jej jako reprezentaci daných vztahů vytvářejí (perspektiva, reakce na specifika formy či žánru, práce s citací, vytváření cyklů, přítomnost/nepřítomnost mluvčího apod.). Práce bude zahrnovat přehled recepce Kolářova díla, zvláště se zřetelem na problematiku přechodu z literární do výtvarného tvůrčího období a vlastní výklad Kolářova konceptu a jeho variací, strukturovaný podle literárně-teoretických (resp. filosofických či uměnovědných) pojmů pro něj signifikantních.

Doporučená literatura: Červenka, M.: Fikční světy lyriky. Praha – Litomyšl 2003.
Engelking, L.: Codziennosc i mit. Łódź 2005.
Flusser, V.: Jazyk a skutečnost. Praha 2005.
Gadamer, H. G.: Člověk a řeč. Praha 1999.
Heidegger, M.: Bytí a čas. Praha 1996.
Chalupecký, J.: Obhajoba umění 1934–1948. Praha 1991.
Ingarden, R.: Umělecké dílo literární. Praha 1989.
Karfík, V.: Jiří Kolář. Praha 1994.
Lotman, J.: Štruktúra umeleckého textu.
Patočka, J.: Tělo, společenství, jazyk, svět. Praha 1995.
Staiger, E.: Základní pojmy poetiky. Praha 1969.

Vedoucí práce (podpis):

Michael Jirník

Datum zadání práce:

30. 5. 2007



Beč sily

.....
Vedoucí základní součásti:

.....
Děkan:

11 -06- 2007

Datum: