

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Katolická teologická fakulta
Ústav dějin křesťanského umění
Dějiny křesťanského umění

Filip Jakš

Slovo v obraze / obraz ve slově

Slovo, písmeno, symbol a sdělující gesto
v českém umění padesátých a šedesátých let.

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonal samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

Filip Jakš

noc chrčení drhnutí přísahy den
 nocnoc vzlykání přísahy den
 klokot halekání předění den
 noc švihání praskání vrčení den
 vrčení ticho crčení den
 nocno mručení pláč burácení den
 nocno cukrování modlení selest
 nocno drkotání řízení živání den
 šepot klepání chřestění blábol
 nocnocno dech zpěv potlesk den
 noc hádka hvízdot vnitřní hlas
 kázáníšum syréna třesk enden
 nocno vyzvánění rušení padání lomoz
 n chechtot kuktání mlaskání upění den
 noc oc hlasy sršpít mlčení den
 řízení upění chrchlol vzdech den
 nocnocdunění morseovka
 nocno telefon chvástání vzdychání den
 nocno brzdní svitoření endenden
 nocno bzdění hudba den

Obsah

| | |
|---|----|
| 1. ÚVOD – | 5 |
| 2. PŘEDCHŮDCI LETTRISMU – | 6 |
| 2.1. Slovo symbolické – | 6 |
| 2.2. Literární avantgarda – | 8 |
| 3. JIŘÍ KOLÁŘ – | 13 |
| 3.1. Obraz ve slově I – aneb obrazovost Kolářových prvotních textů – | 13 |
| 3.1.1. Osvobozená slova – | 13 |
| 3.1.2. Slova, věci a lidé – | 14 |
| 3.1.3. Vliv Thomase Stearnse Eliota – | 15 |
| 3.1.4. Město slov – | 16 |
| 3.1.5. „Vůle k životu“ mezi slovy – | 17 |
| 3.1.6. Ódy a variace, Limb a jiné básně – | 18 |
| 3.1.7. Potřeba formy – | 18 |
| 3.2. Pravda – aneb absolutní úkol a hledání formy jeho naplnění – | 19 |
| 3.2.1. Řád nitra – chaos – | 21 |
| 3.2.2. Autentická poezie – | 21 |
| 3.2.3. Praktické důsledky i příčiny – | 23 |
| 3.2.4. Mistr Sun o básnickém umění a Nový Epiktet – | 24 |
| 3.2.5. Nutný zlom – | 24 |
| 3.3. Slovo v Obraze I – aneb První pokusy, jak implantovat slovo do kolážového obrazu – | 25 |
| 3.3.1. Reakce na předešlé umělecké činy – | 26 |
| 3.3.2. Vliv konkrétní hudby – | 27 |
| 3.3.3. Příklad světové výstavy Expo 58 – | 28 |
| 3.3.4. Roláže – | 29 |
| 3.3. 5. Stratifikace – | 30 |
| 3.3.6. Nalezené koláže – | 30 |
| 3.3.7. Obrazové interpretace – | 31 |
| 3.3.8. Konfrontáže – | 32 |
| 3.4. Obraz ve slově II – aneb básnění bez pomoci slov – | 32 |
| 3.4.1. „Slovo je mrtvé! To my jsme ho zabili!“ – | 33 |
| 3.4.2. Slovo přebývá v tichu – | 34 |
| 3.4.3. Obrazové nepsání – | 35 |
| 3.4.4. Hledání dokonalého jazyka – | 37 |
| 3.4.5. Studium nesdělných jazyků – | 38 |
| 3.4.6. „Náhodné“ objevy – | 39 |
| 3.4.7. Poezie z obrazů – | 40 |
| 3.4.8. Paměť básně – | 42 |
| 3.4.9. Destatická poezie – báseň v hlavě čtenáře – | 43 |
| 3.5. Slovo v obraze II – aneb Zborcený text jako umělcův „štětec“ – | 44 |

| | |
|--|----|
| 3.5.1. Chiasmáže a egosolismus – | 45 |
| 3.5.2. Zmatení jazyků – | 46 |
| 3.5.3. Náhoda v kolážích – | 47 |
| 3.5.4. Oběť obsahu – | 47 |
| 3.5.5. Přijetí materiality – | 48 |
| 3.5.6. Svrchované umění – | 49 |
| 3.5.7. Vnitřní jazyk? – | 50 |
| 3.5.8. Anatomie – | 51 |
| 3.6. Absurdno koláží – aneb muchláže a chiasmáže pohledu na svět – | 51 |
| 3.6.1. Týdeník 1968 – | 53 |
| 3.6.2. Kafkova Praha – | 54 |
| 3.6.3. Chiasmáže – | 55 |
| 3.6.4. Reálnost vlivu? – | 56 |
| 3.7. Výtvarná řeč – aneb způsoby mimoslovní řeči v kolážích – | 56 |
| 3.7.1. Nově pojaté chiasmáže – | 57 |
| 3.7.2. Jablko – | 58 |
| 3.7.3. Hvězdy – | 59 |
| 3.7.4. Gesta – | 59 |
| 3.7.5. Reprodukce děl – | 60 |
| 3.7.6. Magritáž a Nietzsche – | 61 |
| 3.7.7. Filozofické koláže – | 63 |
| 3.8. Slovo nakažlivé aneb Kolářův vliv na umělecké kolegy – | 65 |
| 3.8.1. Křižovatka – | 65 |
| 3.8.2. Medek a Balcar – | 66 |
| 3.8.3. Boudník – | 67 |
| 4. EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE – | 67 |
| 4.1. Intelektuální texty – aneb „tehdy experimentoval každý“ (B. Grögerová) – | 69 |
| 4.1.1. Nahodilost – | 71 |
| 4.1.2. Chyby v textech – | 72 |
| 4.1.3. Hra – | 73 |
| 4.1.4. Matematické básně – | 74 |
| 4.1.5. Okraj Experimentu – | 75 |
| 4.2. Ozvěny Experimentu – | 76 |
| 4.2.1. Odkaz dnešku – | 78 |
| 4.2.2. Street art – | 78 |
| 5. ZÁVĚR – | 79 |
| RESUMÉ – | 79 |
| SEZNAM VYOBRAZENÍ | 81 |
| BIBLIOGRAFIE – | 82 |
| Anotace – eng. a klíčová slova | 84 |

1. Úvod

Kolář byl autorem, který byl jednak po celý život básníkem, odmítal však vypovídat o sobě. Sloužil poezii a ta byla centrem jeho úvah. Kolář byl umělec-intelektuál.

V jeho díle můžeme pozorovat mnoho myšlenek ukrytých do verše, do pozadí *evidentní poezie*, myšlenek roztrhaných v *lettristické chiasmáži*. Jeho odkaz se jeví jako koláž úvah, nekonečných narážek na neschopnost slov promlouvat pravdivě i osobních osudů lidí. Tato práce si klade za cíl alespoň poodhalit některé z názorů a myšlenek, které stály za jeho dílem. Proto jsem přistoupil na pracovní metodu určité myšlenkové koláže. V chronologii Kolářovy tvorby bych rád upozornil na *filozofické názory*,¹ které jsou za jeho díly pozorovatelné a střípky souvislostí mezi Kolářem a tématickou filozofií.

Nejprve je však nutné uvést souvislosti s poezií a výtvarným uměním, do jehož okruhu je tradičně Kolář zařazován, a ukázat tím odlišnost jeho přístupu. Dokázat vážnost jeho her, myšlenkový základ jeho roztrhaných textů.

Tato práce má tu nevýhodu, že nemůže být ve výsledku konzultována s umělcem, jehož se týká. Proto bude vycházet z výpovědí autorů, kteří tu možnost ještě měli, ve svých úvahách o Kolářově díle pak bude autor této práce využívat myšlenek filozofů, kteří jsou v daných tématech skutečnými odborníky.

Tato práce bude mluvit konkrétním jazykem. Neznamená to, že by nikdo z předchozích badatelů neměl pravdu jen proto, že dochází k jiným interpretacím. Vážím si díla Lamače, Chalupeckého, Karfíka, Hlaváčka i dalších, jejichž slova zneužívám. Sepsal jsem to, co v současnosti považuji za pravdivou interpretaci Kolářových děl. Donucen Nietzschem, Klímou, Foucaultem, počítal jsem s pluralitou poznání. Nerad bych, aby forma následujícího textu vzbuzovala ve čtenáři dojem, že můj názor je již definitivní a ucelený. Takový názor je dle mého vždy špatný. Sám doufám, že co nejdříve po dopsání práce budu svým sdělením tak pobouřen, že budu považovat za nutné jej dementovat a uvádět své dedukce na pravou míru. Jak i Kolář píše: „mluví-li básník proti sobě, není to střetnutí dvou soků, ale střetnutí stupňů, toho, co je níž, s vyšším ...“²

¹ Tento pojem pro Kolářovu tvorbu používá Josef Hampl. Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

² KOLÁŘ 1997, 222

2. Předchůdci lettrismu

2.1. Slovo symbolické

Lettristé a zejména pak Kolář byli ke svým experimentům vedeni neschopností jazyka vyjádřit více než slova. Tento problém však se objevil v poezii až s příchodem dvacátého století. Jazyk a slova totiž byly v minulosti chápány i s jejich náboženským či metafyzickým přesahem. „Pojem podobnosti (...) organizoval hru symbolů, umožnil poznání viditelných i neviditelných věcí a vedl umění k jejich zobrazování.“³ Vzhled slov se vždy přizpůsoboval svému účelu, symbolickému, náboženskému nebo věcnému, a to ve všech jazykových kulturách.⁴ Ernst připomíná, že už v egyptské kultuře ve dvanáctém století př. Kr. vznikaly *křížové slovní hymny*, které využívaly hieroglyfů k náboženské poezii. V hebrejské Bibli zmiňuje základy textového zobrazování, které můžeme pozorovat v *Abecedarii* třeba u žalmu Jeremiášova prorocí.⁵ Ve starověkém Řecku pak Ernst popisuje „formální významy básní, [jimiž] jsou rozličné délky veršů, kombinace různých meter, aritmetická a geometrická skladba a sémiotické svázání psaného slova s obrazovými figurami vytvořenými podle textu.“⁶

Již od počátků křesťanství se tento pozitivní vztah ke slovu umocnil: „Na počátku bylo slovo, to slovo bylo u Boha, to slovo bylo Bůh,“ čteme na začátku Janova evangelia. Středověká jazyková symbolika vychází podle Umberta Eca ze snahy o pochopení Božího jazyka. Projevuje se v *Genesi* 2,19, když Bůh poprvé promluví na Adama. Tradičně je chápán jako jazyk *vnitřního osvětlení*, podobně jako bouřka nebo atmosférické jevy.⁷ Další problém řeči nastává v momentě, kdy Bůh dá Adamovi pojmenovat zvěř jmény, která jim náleží. Ale určil jim jména Adam, nebo zvěři zkrátka náleží? Možná to byl tedy Bůh, kdo vnuknul Adamovi jména, která by beze zbytku vyjadřovala bytí každého tvora.⁸ Původní řeč Adamova se tedy ukazuje jako řeč mystická, která nahlíží podstatu věcí. Je za ni považována *adamovská hebrejščina*.⁹

³ FOUCAULT 2007, 19

⁴ ERNST 2000, 213

⁵ Židovství a zejména židovský kabalismus jsou také prochnuty symbolikou písmen a čísel. Kabalismus vypočítává mezi písmeny a čísly symbolické souvislosti. Tento stav pramení z toho, že v biblické hebrejštině se číslovalo písmeny. Číslo „1“ a písmeno „alef“ tak byly stejné, což podněcovalo touhu po nalezení mystických souvislostí. Stejně jako dogma, že v hebrejské Bibli není ani tečka navíc, že je absolutní moudrostí pro všechny generace, i když jí svým rozumem třeba nestačí.

⁶ ERNST 2000, 214 (cit. přel. autor této práce)

⁷ ECO 2001, 16

⁸ ECO 2000, 51

⁹ ECO 2000, 55

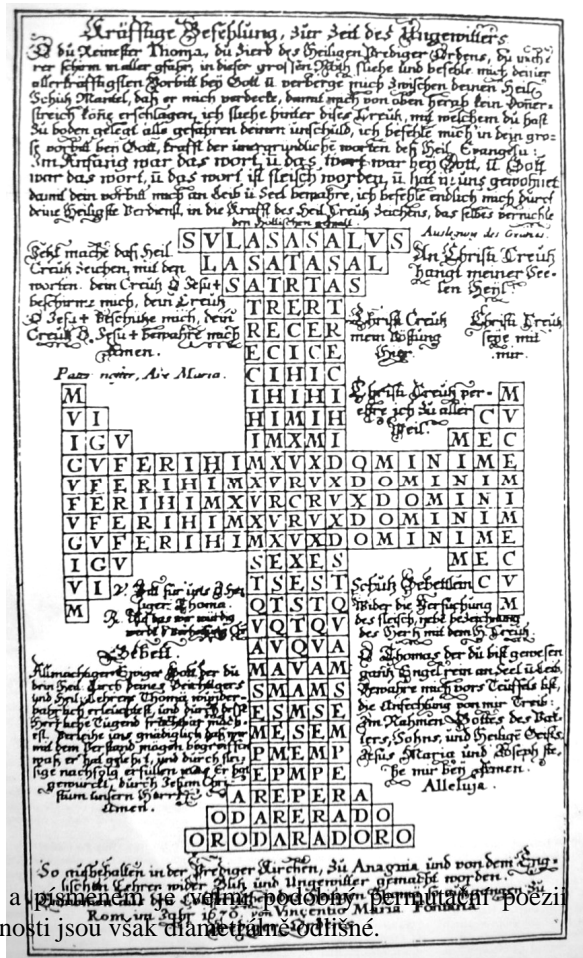
Po zmatení jazyků při stavbě Babylonské věže tedy došlo k rozdělení na množství jazyků, došlo ke zlidštění řeči. Od 2. stol. se objevuje domněnka, že snad existuje jakýsi dokonalý jazyk, který by dokázal přesně napodobit Boží podstatu věcí a svou universalitou spojit Evropu.¹⁰ Tyto myšlenky podnítily jak snahu o hlubší proniknutí do hlubin jazyka a písma.

Ve středověkých rukopisech se tyto snahy projevují ve slovních kombinacích¹¹ a tabulkách písmen: např. v kodexu **Hrabana Maura** z 9. stol. S textem je zde manipulováno pro zdůraznění jeho mystického náboženského významu, který podle Foucaulta platil až do 16. stol. Časté byly právě takové kombinace slov v křížovém labyrintu, jaké můžeme číst (ve více směrech) jak u Hrabana Maura, tak u gramatika **Calbula** z pátého století.¹² V jeho křížovém Od středu kříže jsou zde čitelné čtyři zalomené nápisy: „cruX mihi certa salus“, „cruX domini mecum“, „cruX est quam semper adoro“ a „cruX mihi refugium“. Přetisk jeho iluminace (okolo roku 1700) publikoval německý konkrétní básník Franz Mon.¹³

V novověku hledání dokonalého jazyka pokračovalo. Eco uvádí mystické hnutí *rosenkruciánů*, kteří používali kabalistickou symboliku čísel a písmen pro jednotlivé anděly.

Jejich stěžejní filozof John Dee roku 1659 vyslovuje myšlenku, že písmena abecedy jsou skutečně Bohem zjevená.¹⁴ Dee tuto myšlenku vyvozuje z takřka současného vynálezu všech 3 hlavních abeced. Podobně jako kdysi Dante Alighieri (v případě latinkového písmena „I“), i on píše chvalozpěv na hebrejské písmeno „jod“ (י). V písmu je podle něj ukryta symbolika a esenciální podstata věcí skutečných.¹⁵

Hegel v *Estetice* však již chápe zmatení jazyků jako základ různorodosti světa, není tedy pro lidstvo a priori negativní zkušeností, neboť „dává vzniknout různým národům“ v jednom státě. Tuto předzvěst budoucího kultu



¹⁰ Eco 2001, 16

¹¹ Povšimněme si, že řemeslný způsob práce se slovem a písmem byl v 19. století velmi podobný tomu, jakým se poezii Abrahama Molese z šedesátých let 20. stol. Důvody této činnosti jsou však diametrálně odlišné.

¹² obr. 2

¹³ Ten sehrál důležitou roli pro experimentální poezii v 60. letech, do češtiny ho překládali Hiršal s Grögerovou.

¹⁴ Eco 2001, 167

¹⁵ Eco 2001, 169

mnohoznačnosti a rozmanitosti J. G. Haman přetavil ve vnik srovnávací jazykovědy. „Rozličnost jazyků spočívá v rozličných způsobech *vnitřní představivosti*.“¹⁶ Humboldt pak tuto myšlenku rozvíjí tak, že jazyk je prostředkem vnitřního poznání, jak tvrdí J. G. Herder: „Lidské vědomí a reflexe a jazyk jsou jedno a totéž.“¹⁷

Podle Foucaulta až do 16. stol. literatura sděluje ještě více než slovo, slovo označuje určitý problém (*ženský princip*), dokáže na něj upozornit v souvislostech, kdežto písmo může řádným a pečlivým používáním slov určitý problém vysvětlit, *nalézt vztah s pravdou* – to je výhoda racionality písma (*mužský princip*).¹⁸ Obraz má podle Buffona v 16. stol. podobnou úlohu jako slovo, neboť stejně jako pod slovem (např. „had“) se i pod znázorněním skrývá nespočet významů toho slova (biologický, náboženský, symbolický, vlastnost člověka, apod.).¹⁹ Obraz patřil do jedné množiny slov a věcí. Psaní komentářů pak znamenalo pro kulturu 16. stol. vyjadřovat své pochopení pravdy, bylo potřeba interpretovat nejenom samotné věci, ale i interpretace. Vedle původního textu existoval tedy ještě komentář a nový text.

Tato trojnost textu však nepřežila renesanci. Ta přišla s dvojným viděním textu (původní a nový text) a v sedmnáctém století se objevil problém: jak je tedy možné pravdivě vycházet z původního textu? Místo reprezentace světa se objeví jeho signifikace, důraz tedy bude kladen na podobné vlastnosti věcí a slova je budou následovat. Dodnes si tedy nemůžeme být jisti systémem vztahu věci a slova (stejně jako pokantovského vztahu člověka a světa). Pravda se v renesanci ze slov vytratila. Můžeme si být jisti jen vztahem slov uvnitř literatury. Tedy že ze slova pochází nové slovo, že jej může *interpretovat, reprezentovat* jich i více najednou.²⁰ Paradoxně se našla nová pravda, pravda uvnitř slov. Tím jsme se však vzdálili od onoho literárního nahlížení člověka v 16. stol. Pravda věcí se oddělila od slov. Slova od 19. stol. fungují ve svém vnitřním světě a slovo psané se již svou vážností pouze přibližuje slovu vyřčenému. Tedy i vážnost v literatuře se proměňuje v pouhou hru, věci jsou sice nepoznatelné, zato se zrodila *osvobozená slova*.

2.2. Literární avantgarda

¹⁶ HIRŠAL/GRÓGEROVÁ 1999, 228

¹⁷ HIRŠAL/GRÓGEROVÁ 1999, 228

¹⁸ Podle soudobého filozofa Blais de Vigenéra. In: FOUCAULT 2007, 36

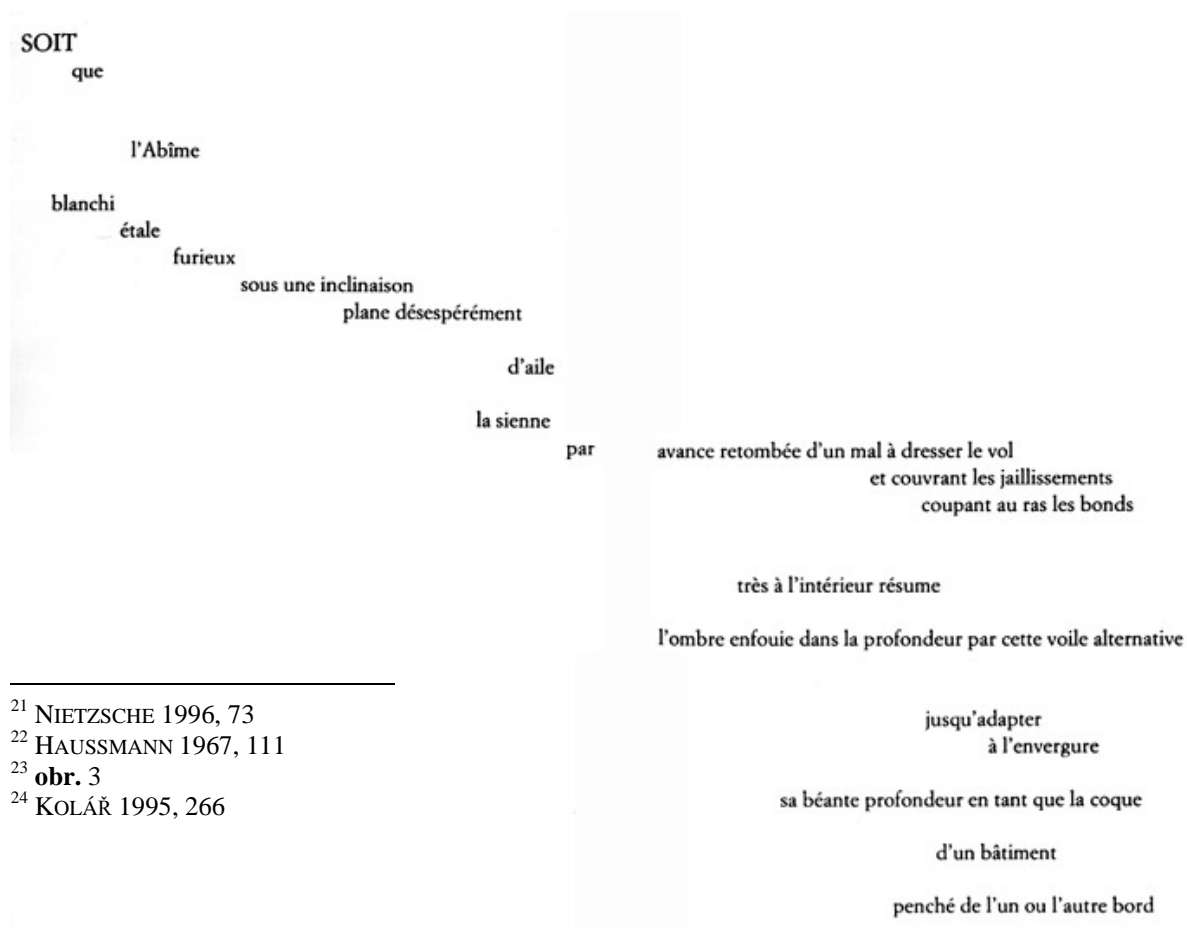
¹⁹ FOUCAULT 2007, 37

²⁰ Srov. FOUCAULT 2007, 39–40

Základem avantgardního přístupu k psaní byl kantovský pohled na vydělenou realitu světa. Nietzsche jej absolutizoval slovy „neexistuje pro nás žádná ‚skutečnost‘!“²¹ Proto ani slova nemají žádnou vnější sdělnost (od pisatele – skrz slova – ke čtenáři), mohou jen vytvářet nové vnitřní souvislosti. Snaha o vytvoření estetického a uměleckého dojmu v textu i bez pomoci tradiční sémiotiky proto je jakýmsi řešením této situace.

Podle Raula Hausmanna byl prvním básníkem, který dokázal přistupovat ke slovům jako k materiálu určenému k tvorbě obrazu **Novalis**. „Ve Fragmentech vytvořil první automatický text, vnitřní dialog.“²² Henri Chopin považuje proklaté básníky za základ odvržení klasické estetiky. I Kolář uctíval **Rimbauda**, **Verlaina** a **Baudelaira**, na jehož jméno vytvořil *partituru* pro přednes *auditivní básně* na jeho jméno. Jejich texty však pro něj byly spíš inspirací než vzorem. Zaujaly jej obrazností a ne-estetikou.

V otázce sémiologie však bylo pro lettrismus nejpodstatnějším počinem posmrtné vydání (1914) **Mallarméovy** vizuální básně *Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu*²³. V té je kladen důraz na rozložení a grafické zpracování slov, jejichž sousedství v *prostoru básně* (což je zcela nový pojem a nový pohledu na poesii) posouvá působení slova jinam. Na jednotlivé slovo nyní nepůsobí souvislosti slova před a za, ale slova blízka, vzdálená, stejně velká či stejným písmem upravená. Všechny tyto faktory podobností zde vytváří veliké množiny slov, které spolu utváří nové souvislosti. I podle Koláře nejde o rozbíjení, ale o tvorbu: „Povýšil formu na obsah,“²⁴ říká o něm.



²¹ NIETZSCHE 1996, 73

²² HAUSSMANN 1967, 111

²³ obr. 3

²⁴ KOLÁŘ 1995, 266

Naproti tomu v

Apollinairových

Kaligramech²⁵ (asi 1910, vydané také posmrtně 1918) obsah textu vytváří souhru se svým tvarem, který vlastně ilustruje téma. Nová byla jen malba písmeny, „zatímco obsah byl starý.“²⁶ *Kaligramy* se staly inspirací pro Apollinairovy kubistické

(originální francouzská verze)

(převedeno do češtiny)

přátele **Picassa** a **Braqua**, kteří využili motivu písma ve výtvarném umění k vytvoření *syntetického kubismu*. Opět však měl být obraz a text v tematické jednotě – v Picassově *Guernice* (1937) je vlepen novinový článek o bombardování obce Guernica.

Marinetti ve svých *Osvobozených slovech* vytváří plochu slov opakujících se v různých rytmech. On je člověkem, který dokázal v básni probudit zběsilou hudebnost, živý rytmus v jejím řazení. „Osvobozené slovo Marinettiho bylo (...) prvním gejzírem vytrysklým na půdě zmapované Vrhem kostek.“²⁷

Kubistická a surrealistická Koláž při vší své novosti pro experimentální poezii nemá takový význam, jako výše zmíněné mystické snahy středověkých iluminátorů (jejichž přetisky vydával Franz Mon). Nejlépe vztah ke kubistům popisuje sám Kolář: „Kdybych to hodně zjednodušil, řeknu, že kubistická koláž byla vyvolána problémem, jak a čím nahradit barvu. Surrealistická koláž jako by usilovala o vyřešení kresby a stvoření snu beze spánku. Kdežto Dadaisté (...) uměli pracovat s papírem jako se samostatným prvkem a materiálem. Nejlepší koláže dadaistů (...) jsou zpracovány z reprodukcí, které se braly denně do ruky, z novin, časopisů a z fotografií všedních dnů.“²⁸ Z kolážových předchůdců tedy nejvíce obdivoval Switterse, jehož *Merzbau* – polepený sloup v jeho bytě v Hannoveru – je mu svým pojetím kombinace „nalezené poezie“ velmi blízký.

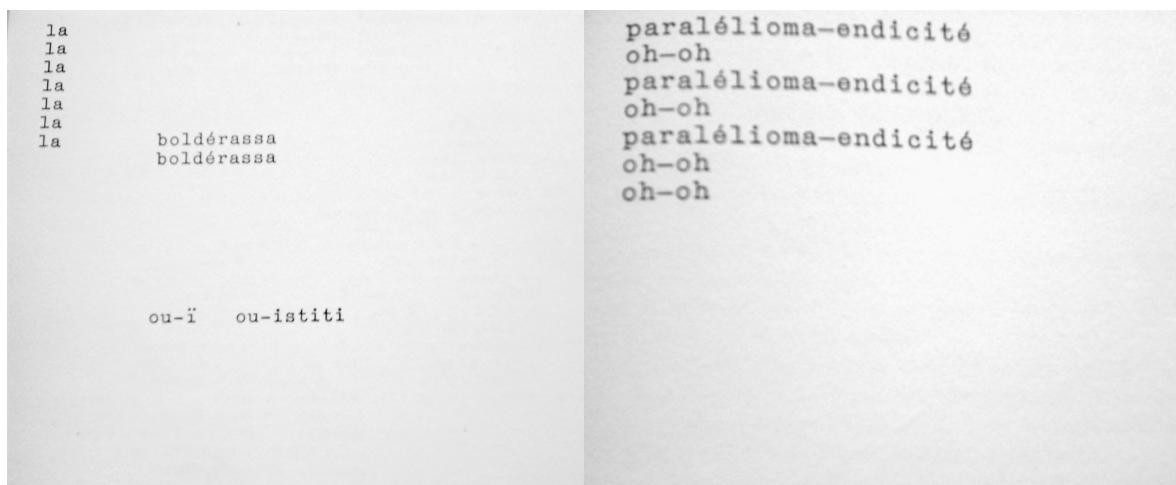
²⁵ obr. 4

²⁶ KOLÁŘ 1995, 267

²⁷ KOLÁŘ 1995, 267

²⁸ KOLÁŘ 1995, 277

Kolář si vážil surrealismu jako objevitele důležitých témat a technik. Bretonovy *básně-objekty* uznával, ovšem byly pro něj spíš výzvou udělat poezii jen z objektů. O magických surrealistech zase tvrdil, že nikdy nepřekonali přízraky Bosche.²⁹



Kolář také obdivoval **Mondriana** pro čistotu, na níž „svůj svět“ vytvářel. Snad byl znalý i jeho spolupráce s experimentálním básníkem **Seuphorem** (činným od 2. pol 20. let), s nímž vytvářeli ojedinělé spojení textu a obrazu v jednom celku – opět s mallarméovským důrazem na prostorovou kompozici. V Seuphorově sbírce *Lecture élémentaire*³⁰ (1928) je pozorovatelné rozbití sémiotiky textu a práce s fragmenty písma a slov.

Se stejnými principy pracovali pozdější členové pařížské lettristické skupiny, jejímiž hlavními členy byli **Maurice Lemaître** a **Isidore Isou**. Jejich pojetí poezie je výrazně obrazové, zachází s textem jako s texturou a gestem (Isidore Isou, **bez názvu**³¹ – 1958). Jejich díla vystavili poprvé v salónu Nadnezávislých roku 1946 a své texty publikovali např. v časopise *Ur*.³²



²⁹ KOLÁŘ 1995, 260–261

³⁰ obr. 5

³¹ obr. 6

³² LEMAÎTRE 1967, 86–89

3. Jiří Kolář

3.1.Obraz ve slově I

aneb

obrazovost Kolářových prvotních textů

3.1.1.Osvobozená slova

První Kolářova oficiální básnická sbírka – Křestní list (1941) je podobně jako Ódy a variace (1946) založena na básnické hře se slovem a jeho obrazovostí. Spojuje k sobě zdánlivě neslučitelné obrazy. Jeho metafory tak mají přerývaný rytmus (v čemž je podle Karfíka viditelný Halasův vliv³⁸). „Mohu-li s odstupem let napsat, že mně v Ódách a variacích nedal spát orální verš, v Limbu a jiných básních jsem se potýkal s veršem dekafonickým a ve Dnech v roce s veršem hovorovým, je Marsyas výsledkem pokusu, co dokáže zvolená jazyková poloha jako inspirační výheň sama o sobě bez imputovaného zásahu a převažující vnitřní účasti.“³⁹

Kolář se svou literární tvorbou také odvolával na básníky a umělce, kteří ho svou tvorbou a přístupem k poezii inspirovali. Celý život se zajímal o práci svých předchůdců a využíval ji, zapracovával do svých děl. Každé dobré dílo podle něj v sobě zahrnuje díla předchozí, „shrnuje všechn čas a všechn prostor“.⁴⁰

Sám vzpomíná, že rozhodující zkušeností pro něj bylo setkání s Marinettiho Osvobozenými slovy, která si v šestnácti letech půjčil v knihovně na Kladně.⁴¹ Práce s estetikou psaného slova na něj zapůsobila, a tak vědomě pokračoval v Marinettiho experimentech. Chalupecký o jeho prvních textech dokonce tvrdí, že „aplikoval metodu plošného rozvíjení osvobozených slov“.⁴²

Už ve verších **Křestního listu** vlastně používal metodu „cut-up tak, že levou částí verše jsou (neúplné) hovorové věty a prvou tvoří kusy přírodní scenerie“.⁴³ Díky takovému kolážovému charakteru získávají každodenní činnosti v básni „kosmický rozměr“.⁴⁴

Zpropadeně Meluzíno

Ty ještě nemáš večeri a já mám schůzku s kukuřičným polem

³⁸ KARFÍK 1994, 11

³⁹ KOLÁŘ 1993, 245– 246

⁴⁰ KOLÁŘ 1996, 418– 419

⁴¹ CHALUPECKÝ 1993, 20

⁴² CHALUPECKÝ 1993, 21

⁴³ CHALUPECKÝ 1993, 19

⁴⁴ KARFÍK 1994, 11

Dalo mi klíček od komůrky

Uvař rychle nějakou hvězdu

Poklidím lipám

V Křestním listu se „stylizuje do přespolečného dělníka“.⁴⁵ Používá velmi osobitý jazyk – všední i hovorové výrazy, které kombinuje se slovy obrazovými a „poetickými“ (*d'uzna dušit*⁴⁶) pro dosažení stylového vyznění i pro vytváření jiné skutečnosti v básni. Nechce nalézat a popisovat svět, chce se na jeho tvorbě podílet, a to právě díky atypické kombinaci pojmů a ustálených básnických výrazů třeba se slovy každodenními. Odmítá jednoduchou cestu poezie a „usiluje o nedosažitelné a podstupuje pro něj jakákoli rizika“.⁴⁷

3.1.2. Slova, věci a lidé

Ke slově přistupuje jako k věcem, proto s nimi libovolně manipuluje. Dokonce by pro něj ztratilo básnění smysl, pokud by si ho nemohl „zkomplikovat“ různými pravidly nové formy, o níž bude v průběhu psaní usilovat. Se slovy si hraje nad rámec jejich příznačnosti. Nerespektuje pojmovost jednotlivých slov. Zachází s nimi stejně „neurvale“, jako by si plně uvědomoval jejich přílišně ohraničený význam (jen na definici) a ztrátu jejich symboliky. Kolář jim jistý smysl dodává zpět, kombinací nekombinovatelných výrazů, využívá k tomu prostory mezi jejich *reprezentacemi*. Řeší prakticky problém, který se o mnoho let později snaží teoreticky postihnout Michel Foucault ve své práci *Slova a věci*:

Ve dvacátém století funguje i písmo na systému signifikace (systém přiřazování slov ke věcem podle jejich podobných vlastností). Tento způsob je však už jiný než v renesanci nebo 19. stol., slovo má svůj vlastní svět literatury, na nějž ukazuje, v němž funguje a přiřazuje podobnosti. V něm jediném může být signifikace opět pravdivá (analogicky jako v 16. stol.). Takový svět už ale není pevně spojen se světem věcí.⁴⁸

„Skutečné“ obsahy slov (*reprezentace*) jsou doplňovány dojemem (*imprese*), který vychází i z naší konkrétní situace. Máme naštěstí možnost *imaginace* a díky ní si dokážeme vybavovat minulé dojmy (nikoli však pojmy – vplynuté z reprezentační schopnosti slov).⁴⁹

⁴⁵ Je to obdobná sebestylizace, která je ve stejné době patrná i u Boudníka a Hrabala, všichni tři reflektují válečné zážitky i vzpomínky na nucené nasazení. Kolář vždy zůstává přítelem „Libeňského okruhu“, později i jejich inspirátorem.

⁴⁶ KARFÍK 1994, 11

⁴⁷ KARFÍK 1994, 11

⁴⁸ FOUCAULT 2007, 56–57

⁴⁹ FOUCAULT 2007, 58–59

Znak se v šestnáctém století váže ke světu, on symbolizuje podobu světa a slova. Zatímco ve 20. stol. se znak světu pouze podobá, přibližuje se vyslovenému, ale oddaluje světu. Slovo už není úzce spjato s věcí. Slovo má svůj vlastní význam, který předmětově nemůžeme pochopit, s předměty je slovo spjato spíš jakousi „mentální koláží“. To je systém naší mluvy a užívání slov.⁵⁰

Slovo podle Koláře nevystihuje podstatu věcí, je samo o sobě věcí vhodnou ke zpracování – svět slov se neslučuje se světem skutečným. Svět poezie je potřeba teprve v textu stvořit a slovo je pro Koláře pouhým prostředkem.

Básník se zde ve vztahu ke čtenáři stává tvůrcem – má nad slovy nadhled: sděluje lidská osobní tajemství – podobně, jako si je zapisuje do deníku – ale kromě toho určuje způsob práce s použitými slovy, právě tím jako by nerespektoval osobnost, jejíž slova využívá. Vnímá totiž jen báseň, slova. „Básníka neznepokojují lidé, nebo věci / nýbrž verše“.⁵¹

3.1.3. Vliv Thomase Stearnse Eliota

U Koláře se výrazně projevuje smysl pro hru. Dodržuje předem dané systémy básně, její pravidla. Právě to dělá z Koláře básnického cynika, uvědomuje si, že slova jsou neosobní pojmy a že báseň využívající tuto reprezentační pojmovost bude odtažitá. Byl silně ovlivněn pojetím básně T. S. Eliota: „Od Eliotovy Pusté země nepostoupila poezie ani o centimetr,“ zapisuje v roce 1957.⁵² Právě od T. S. Eliota převzal *neosobní způsob psaní*:

„Neosobní v tom smyslu, že jejím těžištěm a posláním není subjektivní sebevyjádření.“⁵³

Vychází z teorie odosobnění, kterou shrnul ve své eseji *Tradice a individuální talent*: „Vývoj umělce je neustálé sebeobětování, neustálé popírání osobnosti.“⁵⁴ Osobní je u T. S. Eliota jeho jazyk a právě ten nadchl Koláře. Právě díky formě vytváří Pustá země tak osobní jazykový prostor.

Podobně i Kolář už v prvních svých sbírkách zakomponovává do básně jakoby necitlivě slangové a argotové výrazy. Využívá i klasická klišé odposlouchaných hovorů – nezdráhal se chodit i do kostela odposlouchávat modlitby. Stále to byl ale jen materiál. Stejně jako hudební skladba – teprve když se „přehraje“ v básni, dostává význam: „Když se na něco

⁵⁰ FOUCAULT 2007, 57

⁵¹ CHALUPECKÝ 1993, 26

⁵² KOLÁŘ 1967, 181

⁵³ HILSKÝ 1996, 12

⁵⁴ HILSKÝ 1996, 12

narazí, je to jen stupnice. Teď se musí zkusit něco z toho udělat. Zahrát!“⁵⁵ Tato slova si Kolář opakoval, když úspěšně odposlouchal neopakovatelný rozhovor.

Kombinace slov náhle ukázala, že v básni stojí jistý konkrétní člověk, který se svým vyjadřováním může podobat nám nebo komukoli jinému. Ovšem tento člověk se zde ztrácí ve formě slov – tedy slovní koláži. V Kolářově poezii není prostor pro autorovu osobnost. Mnohokrát mluví o poezii jako o řemesle – stejně jako T. S. Eliot. Tito dva měli poněkud nezvyklý přístup ke sdělování – odmítali sdělovat svou osobnost, využívali svět, obrazy z něj – v Kolářově případě i úryvky slov, která „ulovil“ na ulici. Právě specifický – často velmi svižný rytmus kladení těchto obrazů za sebe dává básním Eliota i Koláře velmi osobitý ráz: Ačkoli tito dva nechtěli do básně zafixovat svou osobnost, nýbrž cíleně vytvářet z útržků vět a myšlenek v textu nový svět, tak tento svět o jejich osobnosti vypovídá daleko více, než kdyby psali „osobně“, jako většina básníků.

3.1.4. Město slov

Kolář žije jako tvůrce ve své básni, ale ta žije i sama o sobě, vzniká nový prostor básně. Město sestavené ze slov, parafráze na město skutečné, které se svým každodenním životem inspirovalo Koláře a které se (třeba v *Dnech v roce* a *Rocích ve dnech*) objevuje jako téma i jako inspirace zároveň. Tento leitmotiv Skupiny 42, jíž byl Kolář členem, používá v básni jako svět bez řádu, nezávislý na realitě – svět, který ve skutečném městě (obzvláště ve válečných letech) nenachází. „Jednotlivé živé detaily, z nichž tvoří své skladby mají svůj vlastní obsah postaveny k sobě, narážejí o sebe.“⁵⁶

Už ve své stati *Svět v němž žijeme*, která se stala ideovým základem Skupiny 42 i Kolářova celoživotního díla, vyslovuje Chalupecký myšlenku tvorby nového světa v uměleckém díle:⁵⁷ „neboť skutečnost není na počátku uměleckého díla, aby jí byla upravována a zpracovávána, jest teprve na jeho konci.“⁵⁸ Město je nejen umělcovým inspirátorem, ale i cílem básně. Převyšuje slova, poskytuje jim nové svobody, jiný život, než jaký stanovují pravidla jazyka. To, co má básník vytvořit ve svých slovech i v jejich obsazích, jsou nové světy, nová „města“.

⁵⁵ KOLÁŘ 1995, 273

⁵⁶ KARFÍK 1994, 15

⁵⁷ Možná kvůli této definici vztahu umělce k městu přijali ostatní členové Skupiny 42 tak nadšeně za svůj Chalupecký text *Svět v němž žijeme*. Tvorba města UVNITŘ díla přesně definovala to, o co se snažili i Gross, Hudeček a další. Město v jejich dílech tedy nemůžeme chápat jako pouhou inspiraci, ale jako cíl díla i jeho prostředek – stavbu města nového, města svého.

⁵⁸ PEŠAT, PETROVÁ 2000, 86

3.1.5. „Vůle k životu“ mezi slovy

Klíma byl zejména Kolářův oblíbený prozaik, ale i jeho filozofická díla o egosolismu můžeme označit za předpoklad Kolářova chápání poezie – řemesla.⁵⁹ Svědčí o tom i výše citovaný Chalupeckého „manifest“ Skupiny 42. To, co její členové chápou jako „vznik skutečnosti“, můžeme označit jako „vůli tvořit“. Umělec pak je panovníkem nad skutečností – je to však skutečnost hmotná, či neurčitý svět „nad dílem“?⁶⁰ Jak je možné chápat spojení obou skutečností? Tento rozpor můžeme vysvětlit pomocí egosolismu Ladislava Klímy:

Svět se zhmotňuje na základě „mé vůle k životu“, bytí světa nabývá smyslu a existence jen díky „mému vnímání“. Já sám – *ego solo* – jsem jedno se světem.⁶¹ Co vidím, splývá s tím, co cítím. A existence všeho okolo mne je závislá od mého pohledu. Také uměleckým cítěním je tedy možné stvořit *skutečnost*.

Právě tak se Kolář chce v textu stát stvořitelem a Bohem nad svými slovy. Libovolně rytmicky je opakuje, vytváří z nich struktury, používá je jako nejprostší stavební materiál.

Kolář se však neomezuje jen na formální kombinaci slov. Například v básni Litanie (sbírka Limb a jiné básně) sjednocuje duši potulného psa s příznačnými prvky každodenního městského života (i s jeho krutostmi): „Hladový smutný pse dvorů / Krásná sešlá tváři / S průvodem dětí plačky pohřbívajících krysu“.⁶²

To by samo o sobě ještě neznamenalo tvorbu nového světa. Skutečnost vznikne po sjednocení rovin města, psího pohledu i básnění samotného: Poté, co Kolář na psa deleguje *své jsoucn*o.⁶³

V momentě, kdy pes nenesé jen tíhu města, ale i autora, potažmo čtenáře: „Hleď nemožu pomoz mi s mou básní (...) Hladový smutný pse s roztrženým srdcem / Tu máš / Žer“.⁶⁴

Tento nově vytvořený svět však stále respektuje zákonitosti lidského rozumu, ty Kolář rozbil až *evidentní poezií*.

⁵⁹ Jeho povídku Skutečná událost zpracoval do Prométheových jater – viz kap. *Pravda*, podkap. *Autentická poezie* v této práci.

⁶⁰ Zahnutí *tvorby skutečnosti* do širokého pojmu *nad-reálna* by stavělo uměleckou snahu Skupiny 42 do zavádějící souvislosti se surrealismem, s nímž Chalupecký, Kolář a další již nechtěli být spojováni, a proto by měla být stať Svět v němž žijeme chápána jako vymezení se vůči surrealismu.

⁶¹ Srov. KLÍMA 1995, 262

⁶² PEŠAT, PETROVÁ 2000, 103

⁶³ Podle Klímy svět, který egosolista vytváří, má svou *jsoucnost* nikoli *samu o sobě*, ale ve vztahu k jejímu stvořiteli. Obrat *mé jsoucn*o zde tedy odkazuje na Klímu. Srov. KLÍMA 1995, 262

⁶⁴ PEŠAT, PETROVÁ 2000, 105

3.1.6. Ódy a variace, Limb a jiné básně

Některé své texty ze sbírek Ódy a variace, Limb a jiné básně, Sedm Kantát nazývá Kolář *ódami*, skutečně v nich vzývá a obdivuje zvěcnělá slova. V *Ódách a variacích* se projevuje snaha nahlížet svět z mnoha stran zároveň, právě z takových úhlů pohledu vznikají nové souvislosti mezi předměty, tedy i nové nadslovní skutečnosti. Podobně jako se to objevuje v jeho prvních kolážích, tak i zde z nich sestavuje rétorické celky. Opět zde můžeme pozorovat kolářovskou „hru“.⁶⁵ Pro ódy používá sice vznešený jazyk, ale to, co v nich obdivuje, je každodenní svět, ulice, město – prozatím město skutečné. Chce „neuhlazovat drsný povrch skutečnosti.“⁶⁶

3.1.7. Potřeba formy

Kolářovy básnické texty tedy počítají s formální nápaditostí a až do poloviny padesátých let (kdy se na čas začal zajímat o deníky a pravdivost slov) na ni kladou největší důraz. Ani přerývaný rým (*Zpropadeně meluzíno...*) nemůžeme považovat za odlišný přístup. Formy a její systém byly pro autora určující. Celková *poezie*⁶⁷ takového díla pak ale nebyla vždy plánovaná.

Ve knize Mistr Sun o básnickém umění píše: „poezie bez lidského je ztracena / bez mystického je ztracena / bez hudby je ztracena / bez výtvarnictví nebo ostatního je ztracena.“⁶⁸ Sám se nebál vystavět báseň třeba hudebním způsobem – podle partitury. Ve sbírce úvah Roky ve dnech Kolář popisuje, jak při psaní závěru *Limbu* dospěl k názoru, že báseň by měla mít *tvar daný předem*.⁶⁹ A tak píše „symfonietu“ – Krev ve vodu – ta je vytvořena podle hudební osnovy:

„Napřed si určil formální zásady, podle nichž se právě rozhodl tuto báseň sestrojít – počet částí, jejich rozsah, jejich vnitřní členění, druh a délku jednotlivých veršů a tématické souvislosti mezi těmito částmi.“⁷⁰ Tak popisuje Jindřich Chaloupecký, jak jej Kolář dopisem z 2. února 1945 informoval o své vznikající básni podle předem daného klíče. Jeho inspirace partiturou však není čistě hudební inspirací. To je právě ten „zárodek výtvarnosti“, na který poukazuje Karfík u raných Kolářových děl (tedy v době, kdy se ještě nevěnoval koláži).

⁶⁵ Hru ovšem vážně myšlenou s pevnými pravidly, která odráží jeho názory, ale přesto autora baví.

⁶⁶ KARFÍK 1994, 17

⁶⁷ Pojem *poezie díla* je zde užít ve smyslu Švankmajerově – znamená tedy celkové emocionální vyznění, které může být totožné u básně, obrazu, filmu, hudby či jakéhokoli uměleckého odvětví. Ať si autor zvolí za prostředek kterékoli z nich, „*poezie díla* zůstává stejná.“ Tak Jan Švankmajer popisoval na LFŠ v Uherském Hradišti 2008 (v rámci diskuse s návštěvníky) svůj vztah k uměleckým prostředkům, jichž užívá.

⁶⁸ KOLÁŘ 1995, 60

⁶⁹ KARFÍK 1994, 25

⁷⁰ CHALUPECKÝ 1993, 27

Předem si určil formu, asi jako si výtvarný umělec na počátku tvorby zvolí techniku díla a barvu, jíž obraz namaluje, nebo stejně, jako si sochař vybere materiál, nebo hudebník, který si volí tempo, tóninu, nástroje atd. Hudební skladatelé vše zapíší do not a až posléze je hudba slyšitelná, s formálními předpoklady danými předem se však pracuje ve všech uměleckých odvětvích. Aktuální vývoj poezie a výtvarného však šel vstříc okamžité intuici. Proto Kolář zkusil opačný přístup a „svázal“ svou báseň předem. Tyto hranice, mustr, který měl být nápaditostí celého textu, jako by předjímal pozdější „matematické básnictví“. Princip primární formy nás skutečně dovádí ke Kolářovým Básním ticha a jeho pokusům s osvobozenými písmeny, tento princip mu umožnil spočinout v technice koláží. Forma hrála u Koláře vždy sdělnou roli, což mu umožňovalo tvořit experimentálním způsobem. Je to jeden z nejvýznamnějších milníků v jeho díle.⁷¹ Zatímco dříve ať psal cokoli, narazil „na potřebu formy“ (tedy forma přišla až po začátku tvorby), od nynějška se stala forma smyslem Kolářova vyjádření a slova jsou u něj pořád pouhým prostředkem. Právě v roce 1945 se u Koláře započalo to, co si klade za cíl prozkoumat tato práce – vztah slova a obrazu – Kolář byl básníkem formy a básníkem formy zůstal i při svém „výtvarném“ působení.

3.2. Pravda

aneb

absolutní úkol a hledání formy jeho naplnění

Kolář zjišťuje, že lidská paměť sama o sobě ukazuje daleko více z nadpozemského prostoru, než je možné pojmut. Jde zejména o děje kolem druhé světové války. Ovšem paměť sama o sobě nestačí, ještě je potřeba vůle ji přes dennodenní hluk vyslyšet a hlavně – nenechat se svést soudobými dezinterpretacemi událostí. „... úkol a poslání literatury zůstává od věků do dneška stejný, ten neomezeně prostý ve své složitosti: NELHAT!“⁷² Teprve pomocí maximálního využití metody deníkového záznamu v rámci básnického výrazu dokázal srozumitelně vzít „na pomoc každodenní lidskou řeč.“⁷³ V době nastupujícího komunismu považoval pravdu za důležitější úkol než poezii – „... myslím, že čas poezie minul, že nastupuje něco většího, zjevuje se před námi břeh jiného času, který jsme povinni dobýt, času

⁷¹ Srovnejme tento obrat s jeho pozdějším odklonem od slov – podle autora této práce má stejnou, ne-li větší váhu jako tolik protežované zavržení slov.

⁷² KOLÁŘ 1997, 284

⁷³ KARFÍK 1994, 28

pravdy. (...) Bude-li člověku toto světlo odepřeno? Nastane-li věk pravdy se sklopenýma očima?⁷⁴

„Pravda žije ve stejných zákonech a má stejně vymezené a upřesněné hranice růstu, jako třeba myš nebo kopřiva.“⁷⁵ Tento názor stál za zrodem jeho poezie životních příběhů. Kolář dlouhou dobu skutečně básnil čirou pravdivostí života. Od nynějška se nesnaží využívat věty „z ulice“ anonymně, ale jeho osoba se již do dějů a situací v básni vciťuje. Básník tvůrce sestoupil na zem a vzal na sebe podobu toho nejběžnějšího člověka. Takový přístup je sice jen drobnou literární změnou, ale ukazuje na velkou proměnu psychologie autora. Od Andrého Bretona se naučil rozpoznávat, „na čem závisí má neodlišnost, co mě dělá jedním nerozdílně z nich.“⁷⁶ Již se nedívá na okolní lidi jako na dav nebo zdroj vět, prostor ke zkoumání, ale jako na zárodky kosmického, které v lidech objevuje tak, že se do nich vcítí. Sám se stává jedním z vypravěčů, jehož traumata (i když často jen vypůjčená a převyprávěná) jsou silnější než jakékoli básnické poučky a pointy. To byla jeho taktika v dvojsbírce *Dny v roce a Roky ve dnech*.

Kniha úvah (*Roky ve dnech*), deníkových záznamů nebo rozborů tvorby byla psaná společně se sbírkou básní *Dny v roce*. Při jejich tvorbě si předsevzal napsat každý den jednu báseň a jeden prozaický text. Právě zde je poprvé patrný důraz na spojitost hledání ideální formy a vzniku vnitřně naplněné básně. Kolář se v této době více upíná k „*poezii jako k nejvyšší lidské hodnotě*“, její základ stojí na „základech mravnosti a pravdy“.⁷⁷ Souvisí to i s nástupem komunismu, který svou tvrdou cenzurou i pronásledováním uměleckých či intelektuálních osobností Koláře deprimoval. Ve sbírce *Dny v roce* je 15. února 1947 datována jeho báseň: „nikdy v dějinách lidstva / nebyla svoboda ohrožena tak jako dnes“⁷⁸ Tato básnická sbírka psaná od února 1946 do února 1947 vyšla ještě v roce 1948 a kvůli své otevřenosti (potažmo absenci Kolářovy autocenzury) ke společenským tématům se stala na dlouhou dobu jeho poslední oficiálně vydanou knihou. Výtisky *Roků ve dnech*, které již byly připravené do distribuce, byly zabaveny a zničeny. Koláře však zde nezajímá jen politické a společenské dění, tyto dvě knihy mají spíš poukazovat na spojitosti záznamů skutečnosti s poezií. Některé zápisy dokumentují problém tvorby, jak se na něj v určité době díval, a básně z těch dnů ukazují výsledek jeho teoretické/formální snahy.

⁷⁴ KOLÁŘ 2003, 139

⁷⁵ KOLÁŘ 1997, 221

⁷⁶ KOLÁŘ 1997, 193

⁷⁷ KARFÍK 1994, 27

⁷⁸ KOLÁŘ 2003, 74

3.2.1. Řád nitra – chaos

Obsahem básní i prozaických textů se Kolář stále více přibližuje osobnímu zápisu⁷⁹, stále více se připodobňuje k lidem na ulici. Už pro něj nejsou anonymní. Někdy se do banálních vět – zaplatit účet za plyn – promítají i tragické osobní vzpomínky lidí (pro Koláře jistě neméně metafyzické prvky) – „Mráz, nahota, bití, hnali nás jako zvěř“⁸⁰ Jindy se myšlenka otiskuje do současnosti a mění její skutečnost: v nekonečné chůzi městem probleskuje myšlenka na *pochod smrti*.⁸¹ Toto probleskávání vzpomínek nám může připomínat Kolářovu metodu „cuts up“⁸². Zde už však Kolář nezamýšlel vytvořit danou strukturu textu, ale vyjádřit vnitřní prostor člověka a jeho vzpomínek, jejich útržkovitost, nahodilost, s jakou se vybavují, chaotičnost, s níž mu vplouvají do úst. Zajímavé je, že si stále ponechává řád, ale jeho řádem se stává precizně uplatněný chaos. Právě díky tomu vyznívá tato jeho poezie tak „životně“, vyprávěná zevnitř hlavy. Pochody poezie jsou pro něj stejné jako pochody duše a těla podle Henryho Bergsona:⁸³

„V lidském vědomí je neskonalé více než v mozku s ním korespondujícím.“⁸⁴ I kdyby naše znalost mozku byla dokonalá, nemohli bychom znát vše, co se odehrává v lidské duši. Rámec všech našich posunků a vyjádření totiž ne zcela odpovídá tomu, jak jej připravil náš mozek. Tedy myšlenka je nezávislá na mozku.⁸⁵ Existuje snad i nějaká *oblast chtění*, která vyčkává v nervové soustavě, až přijde od mozku pokyn a ona by mohla být zapojena do soustavy vyjádření?⁸⁶ Bergson počítá s neurčitelnými zákoutími mozku a právě z nich se může pro nás zatím „nahodile“ zrodit nová tužba, pocit, nutkání, vize či představa...

„Představa je zastávka myšlenky, rodí se, když myšlenka, místo aby pokračovala ve své cestě, zastaví se, učiní pauzu anebo přemítá o sobě samé.“⁸⁷

3.2.2. Autentická poezie

Kolář nebyl člověk odtržený od davu, uvědomoval si sílu a hloubku obsaženou v lidských vzpomínkách. Ještě výrazněji na něj tento fakt dopadl v polovině padesátých let, po nástupu komunismu, kdy sice stále se slovy zacházel jako se stavivem pro své básnické konstrukce,

⁷⁹ Deník si psal po celý život.

⁸⁰ KOLÁŘ 2003, 38

⁸¹ Srov. KOLÁŘ 2003, 36

⁸² Tak, jak ji popisuje Chalupecký. viz kap. *Obraz ve slově I*

⁸³ Kniha *Duše a Tělo* u nás vyšla v roce 1927 u Aloise Hynka. Kolář se s ní tedy měl šanci osobně setkat. I tak byl tento autor všeobecně oblíbený a jeho pohled na problematiku duše a těla žil ve společnosti vlastním životem už v době Kolářova dospívání.

⁸⁴ BERGSON 1995, 34

⁸⁵ BERGSON 1995, 37

⁸⁶ BERGSON 1995, 38

⁸⁷ BERGSON 1995, 41

přesto se začínal zajímat o „ušlechtilější materiály“. Považoval za ně výše zmíněný deníkový záznam – coby autentické každodenní svědectví člověka – individua. „Napřed jsem se pokusil tyto výpovědi vtáhnout do mlhy literatury, ale brzy jsem poznal nesmyslnost svého počínání a rozhodl jsem se jim ponechat jejich autentičnost.“⁸⁸ Tak odlišuje autentickou poezii od svého předešlého díla.

Impulsem k takovému kroku mu byly dvě povídky, které četl v roce 1948 a 1950. Jako první četl povídku *Skutečná událost příběhnuvší se Postmortálii*, která popisuje Genorovu úkladnou vraždu vlastní ženy:

„Vyskočil na podlahu , řičel a psí jeho tvář zářila slastí. – Včera večer udělalo se jí tak, že jsem si řekl: ‚Vydrží-li do rána, bude to zázrak!‘ Jistě je už poslá! Sláva! Nemůže ani jinak být, co jsem se jí nadával arseniku, cyankali – padesát velryb by zcepenělo – ale na ženskou kampak s tou flintou.“⁸⁹

Inspirován touto povídkou Ladislava Klímy napsal vlastní cyklus básní *Skutečná událost*: „Zab mě, zab mě, raději zab!‘ / křičela jako ďáblem posedlá / Ale tenkrát padlo dost živých / pro větší nic (...)“⁹⁰

Tato adaptace cizího textu pochází z roku 1950. Zde se poprvé Kolář zabývá problémem, jak zpracovat cizí text jako svůj vlastní. Nejoblíbenější je u něho použití klímovsky slangové až přisprostlé mluvy – tedy myšlenek zevnitř člověka:

„... beztoho mi nic / už pomalu / nezbývá Bože / s Vámi se všemi“.⁹¹ Postup, který sice vycházel z variací, avšak chtěl být daleko autentičtější, aby více než dřív odpovídal procesům a myšlenkám uvnitř člověka.

Prý již v roce 1948 četl Kolář povídku Zofie Nałkowské *U trati* z knihy *Medailony*. Dokumentuje příběhy lidí, kteří se pokusili uprchnout z transportu do koncentračního tábora. Jejich životy nesou nejsilnější motivy, jaké lidský osud může člověku připravit: „– Dostala ji do kolena, nemohla běžet dál. (...) A tak se nikdo neměl k tomu, aby ji odtud před nocí odnesl, aby jí přivolal lékaře. (...) Šlo už jedině o to, aby tak nebo onak zemřela.“⁹²

Právě tato povídka Koláře silně zasáhla: „Dlouho do mne nevníklo tolik síly, jako z této knihy plné krve a nezměrného zoufalství.“⁹³ Je nucen přehodnotit svůj vztah ke každodenním zážitkům i svůj přístup k lidským vzpomínkám. Právě proto se rozhoduje naložit s textem dle

⁸⁸ LAMAČ 1993, 118

⁸⁹ KLÍMA 2001, 24

⁹⁰ KOLÁŘ 1990, 15

⁹¹ KOLÁŘ 1997, 37

⁹² NAŁKOWSKA 1990, 38

⁹³ KOLÁŘ 1990, 135

toho nejtěžšího způsobu – použít jeho úryvky do básně a vytvořit tak vrcholně řemeslně poetický text, který by nesl silný příběh: Nesmí přitom ale dopustit, aby se výpovědní hodnota textu vytratila nebo byla ochuzena. Vzniká tzv. *autentická poezie*.

Kolář si sám „klade nástrahy“, jak později píše v *Mistru Sunovi*, a sice tím, že bude následovat jedině příkazy poezie. Díky tomu se stává vnitřně svobodným i jako člověk. Tak pojímá pravdu jako básnický směr. „Ještě nikdy, za celých dvacet let, co se pokouším psát, jsem se nesešel s takovou nedůvěrou k sobě samému (...) Ještě nikdy jsem nepochyboval tolik o svém rozumu, srdci, duši, svědomí, mravnosti a cti jako tenkrát.“ píše v doslovu *Skutečné události* o tom, jak se potýkal s textem Zofie Nałkowské.⁹⁴

Cyklus *Skutečná událost* se pak stal společně s *Rodem Genorovým* součástí nové publikace – *Prométheova játra*. „Proti svědectvím z koncentračních táborů mně připadala většina literatury blábolením. Když se ve mně později podařilo očistit některá autentická svědectví, div jsem si nebral rukavice, když jsem měl číst nějakou báseň.“⁹⁵ Kolář se díky této práci dobral výsledného pravdivého přístupu k textu – osobní výpověď lidí byla to „svaté“, co od básně požadoval, a on jako básník byl spolutvůrcem výsledného tvaru. Ačkoli si téma i slova vypůjčil od svědků osudných událostí, on byl jejich redaktorem, tvůrcem, který jim propůjčil řád a formu básně – jejich výsledným konzervátorem.

3.2.3. Praktické důsledky i příčiny

Kniha *Prométheova játra* však byla napsána výlučně pro okruh Kolářových nejbližších přátel, jimž chtěl Kolář představit své nové texty. Její samizdatové vydání (průklep) putovalo v roce 1953 k Hrubínovi, pak k Černému, u něhož byla provedena domovní prohlídka. Text byl zabaven orgány STB a ty si Koláře pozvaly k výslechu. Byl nucen ke spolupráci s STB, ale rezolutně odmítl se slovy: „Pánové, co to chcete po starém komunistovi?“⁹⁶

Kolář strávil 9 měsíců ve vyšetřovací vazbě, po níž byl na 9 měsíců odsouzen a propuštěn, neboť si trest již odseděl předem. „Byl to pro mne rozhodující kus života,“⁹⁷ říká o této zkušenosti. Na věznění nerad vzpomíná, nepíše o něm, přesto jej tato zkušenost musela ještě utvrdit v hledání pravdivosti. Ještě silněji než kdy dříve chtěl sloužit jen poezii.

⁹⁴ KARFÍK 1994, 62

⁹⁵ KARFÍK 1994, 62

⁹⁶ Pořad *Samizdat* (díl I.), 2003, vysíláno 3. 1. 2009 na ČT1.

⁹⁷ CHALUPECKÝ 1993, 25

3.2.4. Mistr Sun o básnickém umění a Nový Epiktet

Kolář se začíná zabývat i smyslem psaní, souvisí to i s jeho setkáním s konkrétní hudbou. Opět se začíná soustředit na formu básní, jeho snaha však není jen praktická, ve své parafrázi na knihu Mistra Suna *O válečném umění* nachází mnoho ze svého teoretického základu básnické tvorby. Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet a Černá lyra měla být básnická trilogie, nikdy ale společně nevyšly.

V Mistru Sunovi Kolář zkoumá vztahy mezi jednotlivými částmi básně a určuje povinnosti básníka, aby celek díla byl v optimální rovnováze. Podle Karfíka byl Kolář viditelně ovlivněn i učením Lao-c', zejména dílem *Cesta TAO a jeho síla*. Jeho morálku reflektuje i původní Sunův text: „Křehké a měkké / přemáhá tvrdé a silné“ a s tím související obraz vody,⁹⁸ která se ukazuje i v Kolářově Mistru Sunovi jako mocnější než kámen. Kolář se podle Karfíka nechal „přímo inspirovat z těchto zdrojů. V knize od Lao-c' ‚Cesta TAO a jeho síla‘ je totiž verš totožný s Kolářovým: ‚K sobě se kloní vysoké s nízkým‘“.⁹⁹

Východní myšlení snadno koresponduje s Kolářovým cílem – jde mu totiž o vyrovnání sil, o soulad mezi básníkem a světem. Básník nesmí být rušen ani politickým děním, má se soustředit jen na poezii a ta jediná má určovat, o čem bude psát.

Zajímavé je, že při psaní parafrází válečných zásad objevuje Kolář mezi verši i mezi věcmi vztahy lidského charakteru: „neboť sen a skutečnost se nenávidí / ale kdyby pluly spolu na jedné lodi / a přepadla je bouře / přispěchají si navzájem na pomoc / jako levá ruka pomáhá pravé“.¹⁰⁰

3.2.5. Nutný zlom

Kolář již od *Roků ve dnech* využíval cizí vzpomínky jako ten nejcennější stavební materiál, měl tedy již fungující systém, jenž by mu mohl zaručit spokojenost se svým dílem. Byl by ale jen předstírajícím básníkem, kdyby nedokázal svou formu neustále zavrňovat. Proto si potřeboval stanovit ve svých dvou posledních básnických sbírkách formální zásady práce s propůjčeným textem. Neboť jako se pro každý kámen sochařovi hodí jiný způsob broušení, tak i každý básnický zdroj si žádá nový přístup. Pro básníka je nutné, aby každý materiál mohl vypovídat stejně svobodně a autorův vklad tak mohl být docenitelný.

Ovšem takové dílo zůstalo v praxi bez naplnění: jeho trilogie – *Mistr Sun o básnickém umění*, *Nový Epiktet*, *Černá lyra* – nikdy nebyla vydána.

⁹⁸ KARFÍK 1994, 39

⁹⁹ KARFÍK 1994, 40

¹⁰⁰ KOLÁŘ 1995, 100

Jako poslední díl trilogie a jako praktický příklad svého přístupu k poezii se rozhodl dokončit poznámky k zamýšlené „osudové sbírce“ (*Černá lyra*). Tu zřejmě shledával jako ideální příklad v době, kdy si určil práci s textem jako demonstraci jeho aktuálního problému. Hranice, kterou mu práce se slovy poskytovala, nedosahovala jeho řemeslným požadavkům. A pro jeden z nejpragmatičtějších důvodů – nedostatečně nabroušené nářadí – nedokázal již nadále se slovy pracovat tak, aby dostal závazkům *Mistra Suna* či *Nového Epiktetu*. Můžeme podle Karfíka považovat jeho poslední část trilogie za definitivní, ovšem – s ohledem na názor Chalupeckého – za definitivum značně autorovi nevyhovující. Neboť i přes veškerou snahu se slova ani v deníkovém zápisu nikdy nemohou rovnat navýsost poetické chaotičnosti záznamu v lidské paměti. Problém nastává v momentě, kdy se vzpomínky zapíší do slov. Jakmile je jednou zapíšeme, nebo vyslovíme, změní se i záznam v naší paměti.¹⁰¹ A proto žádný básník nemůže navrátit deníkové poezii to, co jí slova uloupila. Ani Kolář toho nedocítil, a ať už si tento bergsonovský paradox uvědomoval, nebo ne, obrátil se v roce 1961 k tvorbě něčeho, co už zřejmě nemůžeme považovat za *poezii světa*, „propast mezi světem a poezií zdá se už nezaplnitelná“.¹⁰²

Slovo v Obraze I

aneb

První pokusy, jak implantovat slovo do kolážového obrazu

Věta „Od Eliotovy Pusté země nepokročila poezie ani o centimetr.“ byla pro Koláře „jednou z vět [z prvních úvahových příčin], které mě dovedly na cestu evidentní poezie“.¹⁰³ Eliot totiž popisoval svět silně kolážovým způsobem – podobně jako Kolář kupil na sebe obrazy, a to nikoli účelově, ale z pohnutek poezie. Jenomže v básních bylo možné kupit slova jen za sebe, nikoli přes sebe. Právě takové kupení slov objevil Kolář v *chiasmážích*. Byl to první básnický projev kupící slova tak, že jsou nečitelná. Zároveň zde Kolář využil objevu syntetického kubismu – výtvarného potenciálu textu. Kolář v textu *Snad nic, snad něco* přímo označuje *chiasmáž*, *stratifii*, *asambláž* a *roláž* za podněty, bez nichž by k evidentní poezii zřejmě nedospěl.¹⁰⁴

¹⁰¹ Srov. BERGSON 1995, 34–36

¹⁰² CHALUPECKÝ 1993, 26

¹⁰³ KOLÁŘ 1967, 181

¹⁰⁴ Srov. KOLÁŘ 1967, 182

3.3.1. Reakce na předešlé umělecké činy

Kolář vždy intenzivně sledoval světové umělecké dění. „Je jeho [básníkovou] povinností přicházet tomuto tajemství na kloub.“¹⁰⁵ Znal dobře příklady básní-objektů Bretona i koláží surrealistů. Před válkou se ještě věnoval náhodným setkáním při práci na kolážích, které podle jeho vlastních slov „byly ještě poplatné surrealismu“.¹⁰⁶ Ovšem ve své poválečné tvorbě se od nich odlučoval – „Breton z objektů nikdy neudělal celý verš, celou báseň.“¹⁰⁷ Surrealisté podle něj měli zatím *neuvědomělý* přístup k inovaci poezie, o níž mu šlo.¹⁰⁸ Navíc podle něj měli malou *toleranci* ke čtenáři.¹⁰⁹ Kolář na rozdíl od nich chtěl čtenáři poskytnout plné pochopení poezie vzniklé ve čtenářově hlavě. Takovéto poučení spojené s odmítnutím předchozího je mu přirozené. Neexistuje podle něj umělecký čin, „jenž by nezatracoval čin jemu předešlý“.¹¹⁰

Kolář se podle Karla Srpa „přímo hlásil ke Swittersovi a Magrittovi“.¹¹¹ „Všechno bylo začato už Mallarméem. Switters a po něm jiní pokračovali.“¹¹² Switters mu byl blízký svým pojetím „projektu“ Merz, díky němuž dokázal na město nahlížet jako na velikou koláž z útržků reklamních nápisů. A z jednoho nápisu si vybral právě polovinu slova „kommerz“ – *merz*.

Na rozdíl od Switterse si však Kolář pečlivěji vybíral materiál, který bude sloužit k útržkovitým informacím.

Magritte mu zase imponoval prokládáním dvou a více realit, což Koláře inspirovalo k vytvoření *proláže*. Kolář tedy sice vycházel z příkladů světového umění, ale nenechal se do nich vtáhnout. Na jejich základě objevil nové umělecké formy a přístupy.

Na Koláře však mělo největší vliv setkání s Joycem, Eliotem a Beckhettem – poslední dva překládal do češtiny. O Eliotovi říká, že „vytvořil v literatuře první koláž“¹¹³ a společně s Joycem se oba snažili o spojení přítomného a minulého s budoucím. Eliot tak činí pomocí básnické formy, Joyce pomocí příběhu, v němž „se odehrává něco velikého, co se může udát za pouhých dvacet čtyři hodin“.¹¹⁴ Škrtání a koláž v Eliotově díle zaujaly Koláře natolik, že ve svém návodu k použití č. 33 – *Poeta T. S. E.* (Eliot) píše: „Vyškrtej nebo podškrtej /

¹⁰⁵ KOLÁŘ 1995, 257

¹⁰⁶ KOLÁŘ 1995, 276

¹⁰⁷ KOLÁŘ 1995, 259

¹⁰⁸ KOLÁŘ 1995, 259

¹⁰⁹ KOLÁŘ 1995, 260

¹¹⁰ KOLÁŘ 2003, 127

¹¹¹ SRP 1999, 208

¹¹² KOLÁŘ 1995, 271–272

¹¹³ KOLÁŘ 1995, 268

¹¹⁴ KOLÁŘ 1995, 269

v jakémkoli časopise / slova / nějaké písničky / návodu modlitby proslovu / vyhlášky dopisu nebo básně.“¹¹⁵

Tito zámořští umělci dali základ Kolářovu hledání *poezie nového vědomí*.¹¹⁶

3.3.2. Vliv konkrétní hudby

V polovině padesátých let se díky známosti s Janem Rychlíkem Kolář seznamuje s konkrétní hudbou. „Cítí nyní, že principy, jichž se dosud držel, ho vedou do slepé uličky a tuší východisko v nových možnostech, jež mu ukazuje tato hudba“.¹¹⁷ „Dám se do poezie jako Webern do hudby.“ Znamená to rozbití gramatické formy, minimalizaci prostředků a využití prázdna.¹¹⁸ Tento přístup stojí za jeho zvýtvarněním/zhudebněním básní. Kolářův zájem o hru s formou byl přímo způsoben mladými experimentálními tendencemi v hudbě. Od prvního koncertu Konkrétní hudby totiž neuplynulo mnoho let: „Pátého října 1948 odvysílal Francouzský rozhlas program s názvem Koncert hluků.“¹¹⁹ Tehdejší protagonisté hudby složené z nahrávek všemožných zvuků – Pierre Shaeffer a Pierre Henry, přišli na hudební scénu s novým fenoménem – koncerty reprodukováné hudby. Poprvé tak „na pódiu místo interpretů stály reproduktory“.¹²⁰ Zviditelnily jejich experimentátorské předchůdce, jimiž byli „futuristé první poloviny 20. stol. – Walter Ruttmann, John Cage ad.“¹²¹

Souvislosti s konkrétní hudbou nás však vedou dál než k formě Kolářovy tvorby. Chalupeckého pojem *využívání prázdna* v praxi znamená absolutizaci básnické formy, objevování nových možností, hru. Už dříve se soustředil na inspiraci hudebními prvky – partitury a symfoniety. Šlo mu o vážnou hru – motiv, který od Nietzscheho přijal zejména surrealismus.¹²²

Podle Nietzscheho se totiž přetvářujeme shazujeme tím, že své poznání bereme příliš vážně, „A není ostatně vše, co bereme vážně, naším zrádcem?“¹²³ V Radostné vědě, aforismu *Naše poslední vděčnost umění*, pojmenovává *kult nepravdivosti*.¹²⁴ Říká, že „nic nám neprospěje

¹¹⁵ KOLÁŘ 1995, 231

¹¹⁶ PADRTA 1993, 65

¹¹⁷ CHALUPECKÝ 1993, 27

¹¹⁸ CHALUPECKÝ 1993, 27

¹¹⁹ RATAJ 2008, 12

¹²⁰ RATAJ 2008, 12

¹²¹ RATAJ 2008, 12

¹²² Možná že Kolářovy snahy vychází přímo z Nietzscheho – guru a inspirátora veškerého moderního a post-moderního umění, bez jehož znalosti se nemohl obejít žádný intelektuálně zaměřený umělec té doby (jímž Kolář bezpochyby byl). A hlavně – Nietzscheho teorie už byly dávno obsaženy v avantgardě 30. let, z níž Kolář vycházel.

¹²³ NIETZSCHE 1996, 93

¹²⁴ NIETZSCHE 1996, 107

tolik, jako šaškovská čapka,¹²⁵ přiznává se ke svému bláznovství, ke své pošetilosti. Na závěr celé Druhé knihy říká: „Pokud se před sebou samými nějak stydíte, pak ještě nepatříte k nám!“ Fenomén hry jako počátku nového vidění světa poodhalil ve svém hned následujícím spise – Tak pravil Zarathuštra: Nietzsche chtěl překonat *posledního člověka*, který položil základy modernismu. „Nevinností je dítě a zapomenutím, je novým počítáním, je hrou, je kolem ze sebe se roztáčejícím, je prvním pohybem, je posvátným Ano“¹²⁶ („heilige Ja sagen“). Tedy stejný princip, který užíval popisoval právě i Cage: „an affirmation of life“ (potvrzení života).¹²⁷ Ono *posvátné Ano* mělo v pojetí tehdejších umělců (John Cage a následovníci) jasný význam: nové tvoření, stvoření nového uměleckého světa s novými „fyzikálními zákony“, začátek od nuly, pohyb sám od sebe, nalézání nových inspirací i nových forem.

Kolář přestal hledat a začal nalézat. Jakýkoli nápad se v této době pro něj stal využitelným. Jeho nová kreativita spočívá v nalézání, tedy v nadšené realizaci jakéhokoli nápadu: koláží, roláží, muchláží, analfabetogramů atd. Toto bezmezné využívání stvořitelského potenciálu muselo fungovat díky autorově otevřenosti ke své inspiraci a jejímu spojení s formou.

Kolář „není výtvarníkem v tom smyslu, že by myslel v plochách, barvách a tvarech.“¹²⁸ Souvisí to se způsobem uvažování, jeho první koláže mají příběh, který navazuje na jeho pokusy v literární oblasti, později pracuje s jinými způsoby sdělení.

3.3.3. Příklad světové výstavy Expo 58

Jiří Kolář se roku 1958 rozhodl začít vytvářet Koláže. Stalo se to po návratu jednoho jeho přítele ze světové výstavy Expo 58. „Odtud se dostaly do Prahy první souvislé a autentické zprávy o tehdejší vývoji světového umění (...). To byl podnět, aby se zaujal možnostmi koláže. Přišel s novým námětem mezi výtvarníky, s kterými se tehdy scházel, ale ti se mu vysmáli. Vypráví, jak si tehdy řekl: ‚Co já můžu ztratit?‘ a dal se do toho.“¹²⁹ Takto si podle Jindřicha Chalupického Jiří Kolář vybral koláž.

Josef Hampl¹³⁰ situaci popisuje tak, že Kolář přinesl ke svému stolu v kavárně Slavia ukázat svým kolegům chiasmáže a roláže¹³¹ a dostalo s mu odpovědi „Co to je? To si dělej sám!“¹³²

¹²⁵ NIETZSCHE 1996, 108

¹²⁶ NIETZSCHE 1995, 22

¹²⁷ Srov. CHALUPECKÝ 1993, 37

¹²⁸ CHALUPECKÝ 1993, 28

¹²⁹ CHALUPECKÝ 1993, 30

¹³⁰ Kolářův přítel a pravidelný návštěvník u jeho stolu v kavárně Slavia.

¹³¹ I podle textu Snad nic, snad něco Kolář říká, že *asambláže, chiasmáž, roláže* a *stratifie* znal už dříve. Zřejmě to tedy byly techniky, k nimž dospěl kolem roku 1958. A podle Josefa Hampla zřejmě jejich neatraktivní vzhled vyvolal negativní reakci.

Kolářovo zklamání z reakcí jeho tehdejšího okruhu přátel, s nimiž se scházel (Boudník, Ladislav Novák, Balcar, Medek a další přátelé z okruhu ateliérových *konforontací*) však bylo poměrně předčasné. Poté co dokázal, že kolážemi a slovem je možné stejně dobře tvořit jako štětci či grafickými technikami, inspiroval i Boudníka či Balcara. Slovo a text se tak staly počátkem šedesátých let motivem nejednoho českého výtvarného umělce. Na některé z nich Kolář osobně zapůsobil, jiní tento trend vycítili sami a začali textové prvky sami od sebe používat.¹³³

3.3.4. Roláže

Kolář k této technice přišel opět víceméně náhodně. Jeden známý mu z Anglie přivezl ve sborníku roztrhanou a sugestivně slepenou portrétní fotografii – tzv. *anamorfózu*. Kolář se opět rozhodl tento příklad světového vývoje pro sebe zhodnotit: „Nepoužívat fotografie, ale reprodukce. Nestříhat náhodně, ale v přesně vymezených prouzcích.“¹³⁴ tímto způsobem se dostal k objevu roláže. Ta mu poskytla „možnost vidět svět vždy nejméně ve dvou dimenzích a dotáhla mě k možnosti multiplicity reality“¹³⁵ – tedy ideového podkladu k objevu chiasmáže.

Jelikož roláže měl Kolář také přinést ukázat svým přátelům ke stolu kavárny Slavia roku 1958¹³⁶, jejich vznik můžeme datovat někdy do doby krátce předtím. Navíc ve stati *Snad nic, snad něco* se Kolář vyjadřuje v tom smyslu, že roláže znal již před rokem 1961.

Miroslav Lamač upozorňuje na mnohé systémy, jimiž se v Kolářově díle prolínají reprodukce obrazů, většinou jsou rozřezané na pruhy, časté jsou také šachovnicové a kruhové roláže. Kolář je používá, aby podal svůj náhled na výjev nebo ho uváděl v nekonečné řadě souvislostí. Pro Koláře „neexistuje nic, co by nemělo nedozírný skrytý obsah“ (totéž platí i pro proláže¹³⁷). Proto se třeba v Constablově krajině „rolážované koruny stromů mění v plameny šlehající k nebi.“¹³⁸

¹³² Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

¹³³ Více o šíření textových prvků v kapitole Slovo nakažlivé.

¹³⁴ KOLÁŘ 1995, 282

¹³⁵ KOLÁŘ 1967, 182

¹³⁶ Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

¹³⁷ Viz kap. Výtvarná řeč, podkap. *Magritáž a Nietzsche*

¹³⁸ LAMAČ 1993, 125

3.3. 5. Stratifie

Stratifie, různobarevné papíry vrstvené na sebe a pak přiřezané, podle Koláře dokumentují vrstevnatost lidského života.¹³⁹ „**Stratifie** mě přesvědčily, z kolika neznámých vrstev je složen život, kolik neznámých složek žije uprostřed nás (...)“¹⁴⁰ Tyto vrstvy odhaluje symbolickým prořezáváním. V pozdějších Básních ticha díky zkušenosti s touto technikou přeřezává poslední řádek básně a „noří“ ho několik stránek hluboko, vzniká *ponorná báseň*. Objev stratifie (používá ji od konce 50. let) jej dovedl k nejrůznějším typům destrukce knih, básnického materiálu, reprodukcí. Proto se ke stratifii později již tolik nevrací, ale motiv protrhávání a prořezávání koláží u něj zůstal patrný po celou jeho tvorbu.

3.3.6. Nalezené koláže

Už Kolářovy první koláže od tohoto rozhodnutí nenesou známky práce výtvarné, jako spíš sdělné. „Kolář nikdy nepřestal být básníkem (jeho práce vždy vznikají v sériích a měly by tak být i publikovány, totiž jako básnické sbírky)“.¹⁴¹ Například koláž **Co starého v Evropě** je kvazisémantickou hrou – takzvaná nalezená koláž v tomto případě znamená, že Kolář vytrhl stránku z atlasu. Je zde písmeny znázorněno využití průmyslu v Evropě. Kolář však využil již Duchampova triku a vystavil dílo samostatně, čímž změnil jeho výpověď. Najednou se z písmen staly obrazové znaky s primární esteticou funkcí, jejich smysl má zůstat ukryt do druhého plánu. Samozřejmě celé dílo je vtip – imitace koláže, ačkoli na ní autor nemusel nic změnit, aby jako koláž vypadala.

Podobné *nalezené koláže* (Věže a sloupy – 1946, Vše pro krásu – 1950) objevoval už dříve, byl fascinován novými přístupy k formě uměleckého díla. „**Nalezená asambláž–GM**¹⁴²“, tak nazval roku 1952 vystřiženou fotografii z novinového článku o povstání boxerů v Číně. Jejich useknuté hlavy zavěšené na zdi přesně odpovídaly Kolářově cynismu – umění a krutá skutečnost zde jdou ruku v ruce.



¹³⁹ LAMAČ 1993, 122

¹⁴⁰ KOLÁŘ 1967, 182

¹⁴¹ LAMAČ 1970, 5

¹⁴² obr. 8

Nechtěl zlehčovat situaci, chtěl její vážnost zpracovat. Ostatně v té době pracoval na cyklu Skutečná událost (v Prométheových játrech), kde obdobným způsobem reinterpretoval povídku Zofie Načkovské.¹⁴³



3.3.7. Obrazové interpretace

Jeho raným pra-kolážovým dílem můžeme nazvat už *obrazové interpretace Křestní soud*¹⁴⁴ – parafrázoval citace z Bible a doplňoval je naoko nesmyslnými kontexty pomocí reprodukcí sochy Lipchitze („Vraťte se, trval na svém Hospodin / vraťte se ještě jednou a naposled / a jestliže nyní ...“), gotického portálu („I promluvil Hospodin kamenů ...“), Michelangelova obrazu („Vraťte se na svá místa, vraťte se ...“), i dokumentární snímek z koncentračního tábora – haldy mrtvých těl („Smiluj se nad námi pane, smiluj, vyprošovalo kamení ...“) atd. Tyto obrazové interpretace, jimiž se Kolář od roku 1949 snažil doplnit svou epickou báseň, mají úzkou souvislost s jeho předcházejícím básnickým dílem – i zde si pečlivě vybírá materiál (předtím text, nyní obraz). Nyní bude vytvářet variaci na jeho text. Ačkoli jde o obrazovou interpretaci, obraz doplněný k textu často posouvá znění celku jinam.

Spojení slova a obrazu však v této kombinaci vytváří sugestivní absurdní účinek díla. Ukazuje absurditu myslí zasažené skutečností, ta vytváří nejhrůznější souvislosti, často nelogické, které předstírají vlastní smysl. Tento způsob kvazismyslového pohledu nás může zavést do nebezpečného víru *tance se skutečností*, před čímž varuje Albert Camus, má na mysli zejména sebevraždu, která je možným vyústěním takové situace:

Většinou jde o neuspořádaný *tanec*. Díky houževnatosti rozumu a vůle však může mysl „analyzovat taneční figury“ ještě dřív, než se jimi nechá zcela ovládnout.¹⁴⁵

Nejde však jen o situace ohrožení života. Lidé dokáží prakticky popsat i ty nejiracionálnější pocity v nich.¹⁴⁶ V iracionální a pocitové sféře je mnohem více poznání, než bychom věřili. Třeba ze souboru postav, které ztvárnil jistý herec, můžeme poznat alespoň část jeho povahy. Analýza emocí je vlastně to poslední, čím se můžeme zabývat s vědomím, že jde

¹⁴³ Viz kap. Pravda, podkap. Autentická poezie v této práci

¹⁴⁴ obr. 9

¹⁴⁵ CAMUS 1995, 22

¹⁴⁶ CAMUS 1995, 24

o smysluplné (i když nereálné) poznání. Tedy předmětem našeho *pudu k pravdě*¹⁴⁷ by mělo být „umění žít, nebo prostě umění“¹⁴⁸, což je podle Nietzscheho žádaná „dobrá vůle ke zdání“.¹⁴⁹

Kolář zde působí od počátku jako absurdní člověk, který se umí tak obstojně zmítat ve víru skutečností, že je dokáže stejně umně vytvořit. Jak i on sám píše ve stati *Snad nic, snad něco*: „Skutečnost jako vždy zaskočila umělce“.¹⁵⁰ Jeho díla však nemají diváka šokovat, ale obsáhnout „všechnu zkušenost moderního světa – obludnou, nesmyslnou, nepochopitelnou“.¹⁵¹ Využívá pro to fragmenty světa, jež staví do absurdních souvislostí, obdobných těm, které stvoří naše mysl v panických postupech i v dlouhodobém scesti absurdního myšlení, na něž poukazuje Camus a jež nazývá nebezpečným neuspořádaným *tancem*.

3.3.8 Konfrontáže

Tyto střípky souvislostí, které Kolář udržuje mezi slovem a obrazem (potažmo rozumem a skutečností) rozvíjí již ve svých dualitních *konfrontážích*. Jde o sled dvou obrazů, jež se navzájem doplňují, buď vytvořením narativního celku, nebo svým vzájemným parafrázováním. Není cílem autora diváka psychicky zasáhnout. Jen dává vedle sebe dvě skutečnosti, které se vzájemně ovlivňují. Role diváka je nyní rozhodnější – dostává roli rozumu, který sám interpretuje toto setkání dvou reprodukcí (tuto roli mělo dříve u Koláře slovo doplňující obraz).

I přes svou častou tematickou vážnost jsou tato díla hrou se sdělením obrazu. „Co může dokázat umění většího v tomto světě běd, než vyvolat v člověku alespoň záchvěv napětí a čisté radosti nebo nezakaleného rozumu.“¹⁵²

3.4. Obraz ve slově II

aneb

básnění bez pomoci slov

Jindřich Chalupecký nepochybuje o tom, že *evidentní poezie* a tvorba koláží nebyl únik od poezie. Podle Chalupeckého nejde o rimbaudovské rozloučení se s poezií. Je to nové gesto

¹⁴⁷ Srov. NIETZSCHE 2007, 10

¹⁴⁸ CAMUS 1995, 24

¹⁴⁹ NIETZSCHE 1996, 108

¹⁵⁰ KOLÁŘ 1967, 182

¹⁵¹ CHALUPECKÝ 1993, 34

¹⁵² KOLÁŘ 1967, 184

básníka, který našel pro svou poezii nový stavební materiál – obraz. Ovšem toto vyústění Kolářova básnictví může být také tajnou cestou ze slepé uličky, do níž se sám jako autor vehnal: Po celou svou básnickou tvorbu byl zvyklý zacházet hravě se slovy, bral je jako nejprostší stavební materiál, jeho básnění byla vlastně hra s formou, dodržování pravidel. Když ale objevil hloubku životních příběhů, musel se s básněním potýkat daleko důrazněji. Jeho drsné formální zásahy do cizích textů, které si určil trilogií Mistr Sun, Nový Epiktet a Černá lyra, by musely mít absolutní, fatální kvality, aby podpořily pravdivost a výmluvnost osobních vzpomínek. Ovšem už samotné slovo tyto kvality nemá a ani Kolářovo řemeslo nemohlo být absolutně dokonale věrné ve vztahu k osobám a pocitům jiných lidí. Dal si tedy úkol nemožný...

Kolář se rozhodl degradovat jejich sdělný účinek záhy poté, co si vytyčil absolutní požadavky na svou vlastní práci se slovem. Na jednu stranu je to v uměleckém vývoji silné gesto, na druhou stranu však je to únik od obsahů slov. Zkrátka – Kolář svůj boj vzdal.

3.4.1. „Slovo je mrtvé! To my jsme ho zabili!“

„Jsme uprostřed ticha, někde jinde, mimo věci i lidská konání.“¹⁵³ Tak se projevuje mlčení slov, jejich šed', která je nyní tak jasná. Slova mlčí obdobně, jako mlčí Bůh podle Nietzscheho. Básnictví beze slov – *konkrétní poezie* je stejně významný okamžik pro poezii jako zabití Boha pro filozofii. Mlčení Boha (tedy i jakékoli transcendence)¹⁵⁴ se stalo předpokladem nových filozofických směrů – nemůžeme-li se přesvědčit o Bohu, nemůžeme s ním počítat pro naše racionální úsudky. Transcendence a fascinující logika světa, jenž nás přesahuje, to vše bylo odsunuto do vzduchoprázdna, prázdný prostor zaplnilo zhmotnělé NIC obsažené v absurdní filozofii – existencialismu Sartra a Camuse. Slavné „Bůh je mrtev! To my jsme ho zabili!“¹⁵⁵ byl tvrdý výrok, který však pomohl filozofii posunout se dál,

¹⁵³ CHALUPECKÝ 1993, 40

¹⁵⁴ Nietzsche věřil v sílu lidské osobnosti, v lidskou vůli. A prostor uvnitř duše, ono „zrnko písku“, v němž má být v každém člověku zasazen Bůh se nám s naším vývojem neustále trochu odhaluje. A Nietzsche shledává, že v něm není ani kus Božského, ani kus odjinud, ale že v nás jsme zase jen my – a to nejvyšší v nás je naše vůle (volbou pojmů zdůrazňuje vlastnost lidské svobody pocházející výhradně z nás, nikoli z transcendentna, chceme-li od Boha).

Člověk, který se dobere konce své duše, člověk doufající v Boha, zjistí, že v jeho nitru, které slupku po slupce odhaloval, nakonec nezbylo z Boha ani ono zrnko písku, Bůh v něm pomalu odumíral a on místo poznání Boha v sobě našel jen sebe. Lidé to byli, zabili Boha, tak v něj dlouho slepě doufali, až ho tím zabili. „Ale jak jsme to udělali? Jak jsme dokázali vypít moře?“ Víra dlouhou dobu znamenala věřit a neodhalovat a pak pro nedostatek studia toho, co jsme v sobě po staletí nechávali uzamčeno za železnými vraty „tajemství víry“ a ve slovech víry, v nás to nebohé stvoření pošlo. Zrnko písku pod mikroskopem společnost slepců ve skutečnosti nezajímalo. Tento muž rozezlený zjištěním své vlastní prázdnoty začne šílet a spílat lidem hledaje v nich Boha. Pomatenec s lucernou za bílého dne vběhne nahý (snaha o odhalení sebe i ostatních) na tržiště a vykřikuje: „Bůh je mrtev! To my jsme ho zabili!“ Srov. NIETZSCHE 1996, 120–122

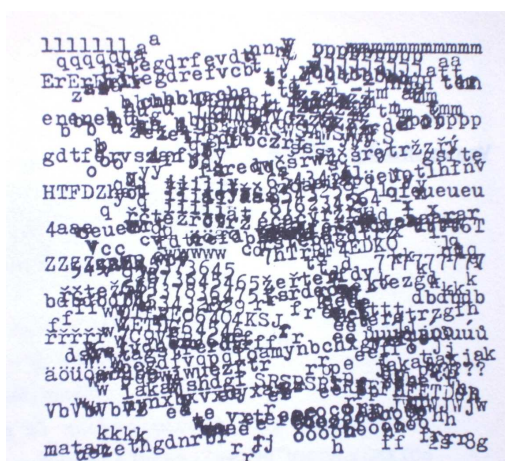
¹⁵⁵ NIETZSCHE 1996, 121

k nepříjemnému, nepochopitelnému pragmatismu. Naučilo nás to počítat s prázdňem a tichem místo odpovědi.

I pro poezii dříve či později muselo nastat období Velkého pátku¹⁵⁶ – mlčení slov. Právě tak mnoho básníků přestalo navždy psát, ovšem mlčení básníků nevyjadřuje problém slov tak demonstrativně, jako destrukce slov nebo použití mimoslovní, *evidentní poezie*.

Kolář se tak dlouho snažil dobrat absolutního poznání a ovládnutí slov, že už si vynášel cestu, jak k tomu dospět (*Mistr Sun, Nový Epiktet*), ale před koncem cesty se ukázalo, že za slovem nemůže být nic jiného, než slovo. Hledal v něm lidskou paměť, lidské city, jež by se daly vrátit do slova pomocí dokonalé práce s ním. Ale i poté, co se slovy manipuluje tím nejbásničtější způsobem, zůstává za slovem jen a jen slovo – matematický prvek snadno definovatelný, který jen označuje dorozumivací prvek v systému sdělování. Slovo je asi tak subjektivní jako fyzikální zákon a asi tak objektivní jako naše představa nekonečna.

Pokud se slovy snažíme zobrazit objektivní svět, narazíme na nekonečnost světa a pokud se snažíme zobrazit subjektivní nutnost, narazíme na konečnost slova. Báseň potřebuje prostředky evidentní, které se obejdou beze slov – které v nás vyvolávají mrazení v zádech, vědomí, vzpomínku, bolest, sen.



3.4. 2. Slovo přebývá v tichu

Nejprve se snaží slovo rozbít na grafické prvky, které sestavuje s gestickým a estetickým cílem – skládá

z písmenek struktury a říká jim *básně ticha*: To je ono „využití prázdna“, které hodlá využít pro poezii při svém setkání s *konkrétní hudbou*.

Jak by se hypoteticky dala slavná Cageova skladba *Ticho*¹⁵⁷ převést do básně? Interpret, co se pořád jen odhodlává začít hrát? Právě zde se nabízí srovnání s Kolářovými *Básněmi ticha*, které opět využívají řád slova, ale nenesou požadované sdělení, stále nic neříkají, ani nezní. Jsou stejně zmatené jako změní myšlenek ještě předtím, než se budou artikulovat. **Několik okamžiků před napsáním básně**^{158 159} – právě tímto názvem nám Kolář pomáhá pochopit

¹⁵⁶ *Období Velkého pátku* vyjadřuje podle Tomáše Halíka snění bez pocitu viny (které se projeví po probuzení), prázdno, které si neuvědomujeme. Halík takto interpretuje Nietzscheho a dodává, co podle něj může být také vysvětlením výroku „Bůh je mrtev“: Je totiž mrtev pro naši neschopnost Boha neustále hledat, pro naše spoléhání na již známé pravdy a již známé, tradiční pojmové zařazení Boha. Srov. Halík 2008, 365–369

¹⁵⁷ Notový zápis této skladby obsahuje jen samé pauzy – různě dlouhé. Interpret, který rozloží noty na klavír a začne s přednesem, tedy „odehraje“ zhruba třímínutovou skladbu, aniž by zahrál jediný tón.

¹⁵⁸ obr. 10

svou tvůrčí situaci. Nesnaží se zachytit slovo či báseň ve svém definitivu, ve své definici pomocí slov (na stránce rozsypaná písmena). Jeho dílo je ve stavu *myšlenky*, jak ji chápe Bergson.¹⁶⁰ Kolář tak realizuje to, co Nietzsche popisuje jako *počátek pohybování*.¹⁶¹ Ukazuje se nám báseň ještě nevyřčená; v okamžiku, kdy se písmenka teprve sesypávají dohromady, aby vyslovily nahlas *představu*, která je zatím ukryta ve změti myšlenek. A právě v takto zastaveném čase k nám mlčí jeho struktury.

Někdy nám však „básně“ nenápadně ukazují, jak asi bude výsledek vypadat – písmenka se sypou „ven ze stránky“: Unikají básníkově snaze uzavřít je do slov. Jindy jsou tyto abstraktní myšlenky ještě neposbírané a ledabyle rozsypané na stránce. Později se Kolář nechává inspirovat svými uměleckými kolegy a parafrázuje je ve vzhledu a tvaru básní – Apollinaire, Debuffet, Klee, Mondrian, Rimbaud – písmena těchto jmen tvoří obrazové *Básně ticha*, jimiž Kolář parafrázuje jejich tvorbu v sérii **Gersaintův vývěsní štít**.

„Jsme uprostřed ticha,“¹⁶² s Kolářovými básněmi se stalo něco zvláštního – jejich vzhled se posunul o nepatrný kus před jejich narození (rozumíme zapsání do slov). Kolář jim totiž odebral slovo, tím jim sebral možnost se vyjádřit k lidem v lidském rozumu. Slova v básni vždy promlouvala ke každému čtenáři odlišně. Myšlenky čtenářů se utvářejí na základě asociací ze slov a asociace už pisatel řídit nemůže.¹⁶³ Tím, že slovům odebral možnost žít vlastním životem, je zabil a ukázal, jak vypadá báseň, pokud v ní není lidský slovní rozum, ale živá myšlenka.

Co se však stalo se slovem? Náš nezájem o něj se mu stal osudným. Slovo je mrtvé, to my jsme ho zabili...

3.4. 3. Obrazové nepsání

V roce 1916 Saussure stanovil v *Kurzu obecné lingvistiky* existenci *sémiologie* – nauky o jakémkoli sdělování pomocí znaků, tedy ne nutně písmen, ale i gest, dopravních značek, hudebních prvků, mimiky. Lingvistika měla být pouze částí rozsáhlé sémiologie.¹⁶⁴

Jakkoli se teoreticky nabízí široká škála mimoslovních projevů, prakticky je za mnohými z nich písmo (například dopravní značky jsou vlastně jazykovým systémem, neboť jejich sdělení je souborem nařízení a pouček) – tedy slova.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Jde o název jedné Kolářovy *básně ticha*.

¹⁶⁰ Myšlenka cestuje v představě sama o sobě, není možné ji zachytit do přesných slov. „Představa je zastávka myšlenky, rodí se, když myšlenka, místo aby pokračovala ve své cestě, zastaví se, učiní pauzu anebo přemítá o sobě samé.“ In: BERGSON 1995, 41

¹⁶¹ Srov. CHALUPECKÝ 1993, 37

¹⁶² CHALUPECKÝ 1993, 40

¹⁶³ Srov.: BERGSON 1995, 42

¹⁶⁴ BARTHES 1997, 83

Otázkou tedy je, zda mohou existovat systémy sdělování, které by zasahovaly za hranici jazyka.¹⁶⁶ Právě za takové systémy je možné považovat výtvarné umění obecně: Tradičně je chápáno jako emocionální sebevyjádření bez pomoci tradičních jazykových prvků. Ale Kolář odmítal využívat umění k vyjádření sebe sama – chtěl stvořit nový svět, ne někam otisknout sám sebe. V žádném případě nebyl básníkem, který by se chtěl vypisovat například z depresí. Kolář byl umělec-intelektuál, jeho dílo vypovídalo o neustálých změnách jeho pohledu na svět, za jeho kolážemi i básněmi stojí neustále se rozvíjející filozofie, nebo třeba teorie slova. Jak bylo již rozebráno dříve – šlo mu o stvoření nového města, nových problémů poezie. Kolář je od doby svého působení ve Skupině 42 stvořitelem – skládá města z útržků vět, výjevů či obrazů. Nyní tyto světy začínají promlouvat svým vlastním jazykem.

„Nyní však jde o cosi docela jiného: o snahu proniknout přímo do nitra jazyka, o nutnost otevřít je, prozkoumat jeho struktury, najít vztahy, pravidla, zákony, jimiž se řídí jazykové pole.“¹⁶⁷ Kolář však tento postup využíval odjakživa – tzv. *iterace*,¹⁶⁸ o níž mluví Max Bense,¹⁶⁹ může být chápána jako hledání vztahů a souvislostí mezi jednotlivými rozbitými částmi slov, písmeny, grafémy, zkrátka textovými prvky. Bense byl jazykový pozitivista a věřil v to, že existuje jakýsi dokonalý dorozumívací systém, díky němuž se domluví Eskymák s Bulharem a Číňanem. Jelikož věci nám jsou společné, vnitřní jazyk nám je také společný.¹⁷⁰ A k tomu, aby tyto vnitřní *kontexty* mohly vyniknout, je nutné slova nejdříve rozbít na jednotlivé prvky. Nikoli z důvodu ničení, ale z důvodu zkoumání všech souvislostí mezi „atomy“ jazyka a v poznání vztahu jazyka užívaného (nyní atomizovaného) ve vztahu k našemu jazyku vnitřnímu. U Koláře bylo toto rozebírání jen částečné, půjčoval si části textů, knih, vět, výpovědí a myšlenek a s nimi dál básnický pracoval, spíše šlo u něj o anatomické bádání.¹⁷¹ Nyní však objevuje kouzlo jednotlivých písmen a znaků. Zbavuje se slova jazykového a používá ke svému vyjádření minimální prostředky – prostředky před-slovní: znaky, písmena, pohledy, gesta, bolest, hmat.

Nejjasněji je to vidět na některých příkladech z *Básní ticha*: báseň **Zrození jazyka** vypovídá příběh písmen, z nichž se stává něco více než jen znaky pouhou kombinací – v písmenech „a“ se objeví písmeno „b“. Stejně výmluvná je například báseň **Zpěv ticha**, která je tvořena jen

¹⁶⁵ BARTHES 1997, 85

¹⁶⁶ BARTHES 1997, 86

¹⁶⁷ PADRTA 1993, 68

¹⁶⁸ BENSE 1967, 30

¹⁶⁹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 229

¹⁷⁰ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999

¹⁷¹ KOLÁŘ 1995, 279

interpunkčními znaménky. Ty jako by spojovaly slova, jež však v textu již dávno chybí, zůstaly pouhé souvislosti mezi tichem.

Mnohé z Kolářových pokusů o vizuální poezii byly odpovědí na Barthesovu otázku, jde-li rozlišit jazyk od kódu, mluvu od zprávy.¹⁷² Pro člověka neznalého konkrétního jazyka i písma je očividně nemožné rozlišit zda jde o první verzi Čínského písma, nebo jestli jde o přepsanou zakódovanou verzi jakéhokoli jazyka nebo jen systému dorozumívání. V další rovině máme i problém rozlišit, zda osoba, s níž mluvíme poprvé, mluví běžně stylem jazyka, který se podobá tomu oficiálnímu, nebo jestli jej používá naschvál.¹⁷³

3.4.4. Hledání dokonalého jazyka

Zanechat poezie slov můžeme považovat za požadavek poezie. V Novém Epiktetu nás (a zřejmě i sebe) na tento krok nenápadně připravuje: „Všechno staré vylučuje experiment / Nikoli poezie / Jedině když sama rozhodne zavřít oči.“¹⁷⁴ A právě tak poslepu, skoro náhodně, nacházel Kolář podněty ke svým novým experimentům.

Zavřené oči použil Kolář doslova při tvorbě některých svých básní ticha, právě v takto vzniklých tocích písmen (Co napsaly zavřené oči, Co napsaly ruce) pak jejich autor viděl estetické hledisko samotného písmena. Tato vlastnost jeho básní se stala základem pro jeho celoživotní tvorbu koláží.

Zavření očí je však pro poezii také vyloučení obsahu ze slov nebo vyloučení slov z obsahu. Koláře v době psaní *Mistra Suna o básnickém umění* (1956) zavedly myšlenky o poezii k tomuto kroku. „Už jsem nadále nemohl hledat poezii v psaném slově, ale mimo psané slovo. To znamenalo hledat jiný, živý jazyk.“¹⁷⁵ Opravdu živý jazyk je podle Koláře ten, který si každý čtenář utvoří sám – tedy u každého díla nejlépe slova obejít tak, aby se slova básně artikulovala až ve čtenářově hlavě.

Eco rozeznává dvě možnosti, jak by mohl dokonalý jazyk vypadat – buď encyklopedický, který prosazuje Leibniz – jím by mohl být popsán celý vesmír, nebo osobní – tedy nikoli jazyk, ale knihovna, kterou bude možné variabilně měnit a neustále tvořit nová slova.¹⁷⁶ Kolář tedy *Básněmi ticha* vědomě ničí to, co je ve slovech encyklopedické – definující a používá slova k vyjádření neskutečné variability světa.

¹⁷² BARTHES 1997, 94

¹⁷³ Ještě markantnější je tento problém při seznamování se s cizím jazykem – vzpomeňme například na rozdíl v hodinách s domácím lektorem a rodilým mluvčím: Zatímco u prvního bylo patrné, že jiný než oficiální jazyk nepoužívá, u rodilého mluvčího jsme měli zvláštní pocit, že by tak spisovně jako při hodinách normálně nemluvil.

¹⁷⁴ KOLÁŘ 1995, 136

¹⁷⁵ KOLÁŘ 1995, 273

¹⁷⁶ ECO, 2000, 57

V dalším oddíle této série, který nazývá *evidentní poezie*, se však už snaží vytvořit své vlastní písmo, svůj vlastní jazyk.¹⁷⁷ Výsledkem jeho hledání *tajné řeči*¹⁷⁸ je Abeceda, kterou zařadil do série Evidentní poezie: Zde přímo demonstruje funkci rozřezaného (později jakkoli poškozeného) písma jako plnohodnotně sdělného prvku. To je základní myšlenka jeho díla, kterou „nakazil“ i některé své přátele a kolegy z branže. Sám byl tímto tématem fascinován už dříve – „Přítomnost básnického osudu“¹⁷⁹ objevil v Zíbrtově Abecedě snáše už v roce 1955. Podobné nadrozumové systémy se zřejmě pokusil obsáhnout i do své pozdější tvorby.

Abecedy Jiřího Koláře demonstrovaly jeho teorii písma jako nesémanticky sdělného prvku, a proto je často nosil s sebou a ukazoval zřejmě i při setkáních s kolegy u svého stolu v kavárně Slavia.

3.4.5. Studium nesdělných jazyků

Kolář se cíleně vystavoval vlivu sémiologie, zajímal se o jazyk vůbec. Stejně jako světoví básníci v té době chtěl i on vytvořit *snad něco skoro jako umění*.¹⁸⁰ Cílem většiny dnes známých umělců bylo pohybovat se *na hranici umění*.¹⁸¹ „Experimentoval tehdy každý,“ tvrdí o době šedesátých let Bohumila Grögerová.¹⁸²

Kolář si však předtím, než začal tvořit básně, musel „opatřit materiál o vzniku písma“.¹⁸³ Objevil v něm petroglyfy a uzlové písmo a obě techniky vzápětí využil pro tvorbu básně. „Toto úsilí mi vnutilo studium vzniku písma vůbec. Uchvátily mě víc třecí plochy přechodů jednotlivých vývojových epoch, než písmo samo, zvláště petroglyfy a uzlové písmo.“¹⁸⁴ Kolář tedy zřejmě četl více než jen Lévi-Strausse. Sémiologové od Saussura (základy sémiologie vyšly v roce 1916) vytvářejí škatulky, v jejichž intencích se budou posuzovat jednotlivé formy písem.¹⁸⁵ Lévi-Strauss Koláře zaujal, protože se „nespokojí se zkoumanou věcí, ale jde přesvědčit přímo na místo.“¹⁸⁶ Právě tak i Kolář se v této době začal více zajímat o soudobé básníky, jako Helmutem Heissenbüttlem a Chlebnikovem, kteří byli schopni „vyprávět

¹⁷⁷ Srov. KOLÁŘ 1994, 189–264

¹⁷⁸ KOLÁŘ 1995, 271

¹⁷⁹ KOLÁŘ 1995, 83

¹⁸⁰ KOLÁŘ 1967

¹⁸¹ Tito umělci jsou dnes známí jistě i díky přínosu Jindřicha Chalupeckého, který tímto pojmem vystihl snahu a cíl více než jedné generace českých umělců.

¹⁸² Při rozhovoru pro ČT (při příležitosti předání ceny Magnesia Litera) se vyjadřovala o celé experimentální poezii jako o módní vlně, která k nám přišla ze zahraničí.

¹⁸³ KOLÁŘ 1995, 257

¹⁸⁴ KOLÁŘ 1967, 182

¹⁸⁵ Roland Barthes byl vybrán pro citování v této práci, protože v *Kritice a Pravdě* přehledně člení předešlé problémy a témata sémiologie, jíž dle svých slov Kolář studoval.

¹⁸⁶ KOLÁŘ 1995, 257

myšlenku básníka jiným, než obvyklým jazykem“.¹⁸⁷ Kolář sám říká, že „každý umělec si vytváří svou vlastní řeč, asi jako dítě“.¹⁸⁸ Helmut Heissenbüttel však si sám nemyslí, že bychom takové pokusy mohli nazývat novým jazykem. Už jen proto, že náš jazyk formuje naše myšlení,¹⁸⁹ proto nejsme schopni vytvořit nikdy nic zcela odlišného. On sám vytvořil „řeč, která si pomáhá kontrastem k překonané syntaxi a k překonanému používání slov.“¹⁹⁰

Také Kolář vymýšlí nové způsoby sdělování, vychází však ze studia zapomenutých nebo neobjevených mezičlánků v naší dorozumívací technice. Své objevy pak rovnou využívá k básnění – kromě zmíněného uzlového písma využívá i Braillovo písmo nebo vykládací karty. Je otázkou, zda ve slepecké básni nebo v uzlové básni respektuje principy, jimiž se slepecké či uzlové písmo řídí. Zásadní je ale pro něj ukrytí významu básně před vědomím většinového čtenáře/diváka. Sdělení básně se stává pro nás stává tabu, je odsunuto do naší fantazie. Musíme tedy počítat s touto absurdní situací – básni není možné porozumět. Zbývá její estetický účinek. Ten však zatím nehraje takovou roli jako fenomén neporozumění textu. Kolář nás schválně dostává do situace, kdy si musíme obsah textu domýšlet. Dostáváme se tedy opět k jeho požadavku pravdivosti – nyní už Kolář pro zachování pravdivosti básně vyloučil jednak písmo, jednak artikulaci sdělení jakýmkoli přímočarým způsobem.¹⁹¹

Koláře, jak je patrné už ve Dnech v roce trápila lživost tehdejší doby a tehdejšího režimu. A pokud se rozhodl ukrytí potencionální sdělení svých básní, mohla to být i reakce na množství nic neříkajících Filmových týdeníků, článků v Rudém právu a informací, které měly za úkol zakrýt skutečné dění.

3.4.6. „Náhodné“ objevy

„Koncem roku 1961 jsem četl jakousi statistiku, která dokazovala, že většina dnešního lidstva neumí číst a psát. A tu mě napadlo, abych se pokusil napsat báseň, jak by ji napsal analfabet. (...) Vzpomínám, že jsem sbíral odvalu k tomuto kroku celý týden, a když jsem později skončil svůj pokus, nazval jsem tyto básně analfabetogramy. Stačila noc a znepokojila mě možnost napsání básní člověkem s porušenou myslí. Tyto básně jsem nazýval cvokogramy. Za touto sérií pokračovaly potom slepecké básně, transparentní básně, punktuelní, rouškové, ponorné básně atd.“¹⁹²

¹⁸⁷ KOLÁŘ 1995, 270

¹⁸⁸ KOLÁŘ 1995, 271

¹⁸⁹ HEISSENBÜTTEL 1967, 51

¹⁹⁰ HEISSENBÜTTEL 1967, 52

¹⁹¹ Viz kap. *Pravda* v této práci

¹⁹² KOLÁŘ 1967, 181–182

Kolář se snažil dospět k novým formám básně. Zdá se, jako by jeho současným experimentům chybělo plánování a záměr. Ale právě díky tomu, že si nic takového neurčil, dostala jeho poezie nové možnosti využití drobných nepompézních nápadů.

„Podnětem k vytvoření básně ze dvou textů tématicky i autorsky různorodých mu byl novinový článek o zprávě zašifrované do básně“.¹⁹³ Zkouší například přeměnit svou knihu *Mistr Sun* o básnickém umění na útržkovitý text pomocí smíchání textů z jednotlivých částí. Inspirován technikou roláže (používal ji od padesátých let) roztrhal báseň na několik pruhů, které k sobě slepil tak, aby řádky navazovaly, výsledný text však nedává smysl.¹⁹⁴ Používá např. první stranu *hlavy čtvrté – O pochodech poezie*,¹⁹⁵ příznačná je však část vložená z hlavy sedmé – O básně: „poezie bez lidského je ztracena / bez mystického je ztracena / bez hudby je ztracena / bez výtvarnictví nebo ostatního je ztracena.“¹⁹⁶ Jeho přístup je sice tvořivý – vzniká nová varianta původního textu, je ale znemožněno čtení textu původního: spíše než o interpretaci, jde tedy o *de-interpretaci*. Stejně tak částečně zakrývá, rozřezává své staré básně ze sbírky *Limb* a jiné básně (až později si troufne *de-interpretovat* cizí texty). Vznikají tak průzory do textu, *punktuální básně*: zde rozstříhal text tak, že na řádku zbyly jen fragmenty písmen. Z takovýchto fragmentů písmen sestavuje i *ponorné básně*, v nichž jde zejména o pohyb písmen a grafémů po stránce. Mezi nejzajímavější objev patří jeho *abecedy*, které přesně odpovídají Kolářově hledání nového jazyka. V listopadu roku 1961 vytváří *mezni báseň* Rimbaudův slavík: V barokní básni Slavíčí zpěv jsou podle Rimbaudova návodu všechny samohlásky „nahrazeny barevnými body.“¹⁹⁷

Když v roce 1962 na výstavě *Depatesie* v Mánesu představil tento úctyhodný muž před padesátkou svou Evidentní poezii a své nejnovější obrazové experimenty, jeho přítel Jindřich Chaloupecký se sice „podívoval jeho vynalézavosti a dovednosti, ale smysl jeho usilování mu unikl“.¹⁹⁸ Právě *mysl usilování*, způsob jeho uměleckého směřování, však nyní nebyl zdaleka tolik cílený. Zatímco dříve si půjčoval jako zdrojový materiál celá cizí literární díla, nyní ho zajímaly i strohé novinové „zmínky“. Nezměnil se však jeho pohled na obsah poezie (jak dříve tak i nyní viděl poezii všude a nejvíce v každodenním), začal však sbírat zdroje pro své nové neslovní básnění v základních (tj. statistiky, zprávy, fotografie) a triviálních dorozumívacích systémech (jméno, písmeno, výkřik, ticho). Nové techniky básnění se mu nerodily pod rukama podle stanovených cílů a předpokladů, jeho dlouhodobým záměrem bylo

¹⁹³ KARFÍK 1994, 32

¹⁹⁴ KOLÁŘ 1994, 197

¹⁹⁵ Srov. KOLÁŘ 1995, 35

¹⁹⁶ KOLÁŘ 1995, 60

¹⁹⁷ PADRTA 1993, 76

¹⁹⁸ SRP 1999, 206

zjednodužit konkrétní text na archetyp, aby se díky němu mohl dostat do další roviny sdělování. Nemůžeme však Kolářovu inspiraci srovnávat s náhodným psaním. Nesnažil se tvořit *náhodně* ani *nahodile*, tedy podle George Brechta s omezením autorského zásahu – jen inspirace k sobě pouštěl takto *nahodile*: z těch nejneočekávanějších zdrojů.¹⁹⁹

„Nevím zda bych se dostal k druhu této poezie bez zkušenosti, kterou mi poskytl objev roláží, chiasmáží, stratifií a asambláží“.²⁰⁰ Tyto techniky koláže, které užíval od roku 1958, mu dovolily uvažovat nad slovem v řádu obrazu a pokusit se o „nalezení třetí plochy mezi výtvarnictvím a literaturou“,²⁰¹ mezi slovem a obrazem.



3.4.7. Poezie z obrazů

„A co je evidentní poezie? Je to všechna poezie, která vylučuje psané slovo, jako nosný prvek tvoření a dorozumění“.²⁰² Základní fází vývoje Kolářova jazyka je neslovní poezie. Všechny možné systémy písma, o nichž se Kolář dozvěděl nebo které si vymyslel, používá pro básnické vyjádření. Jde mu jednak o naznačení plurality vyjádření, jindy i o bezprostřednost básně.

V *analfabetogramech* a *cvokogramech*²⁰³ se z jazyka stává kód. Ačkoli jde o písmo vymyšlené (bláznem, analfabetem), nemůžeme jej číst – série znaků pro nás má význam jen kódu. Tento kód označuje obyčejnou prazákladní básnickou snahu člověka – vyjádřit se, ovšem nejde o text. Ani o text, kterému bychom nerozuměli (s čímž se setkáme později), neboť autor dává jasné vysvětlení, že text se jeho pisateli nezdařil. V prvním plánu jde tedy o kód textovosti, na druhou stranu se můžeme z tvarů a tahů pera pokusit vyčíst alespoň něco málo z pocitů narušených lidí.

Kód textovosti je zajímavým fenoménem. Text sám je totiž kódem dostupným pro určitou skupinu lidí (národ, etnikum), zde však Kolář vytvořil kód, který není dostupný nikomu – ani nám a zřejmě ani jemu jako jeho tvůrci. Jde o stylizovaný projev, v němž se vcituje do narušené osoby. Kolář vlastně nutí čtenáře přistoupit na jeho způsob kódování, jinak

¹⁹⁹ BRECHT, 208

²⁰⁰ KOLÁŘ 1967, 182

²⁰¹ KOLÁŘ 1995, 255

²⁰² KOLÁŘ 1967, 181

²⁰³ Obr. 11

k němu báseň nepromluví. Báseň nese určitý kód, k jehož pochopení je však potřeba pochopit kód jiný – kód, v němž je ukryt text. Obdobný systém Umberto Eco nazývá *double coding*,²⁰⁴ u něj však nejde o nové kontexty mezi grafickými znaky, ale o text, s nímž se setkává hlavní postava.

Pokud tedy Eco používá dvojí kódování, pak Kolář využívá kódování na druhou, kdy druhý kód nese informaci o způsobu kódování – obsahem básně je samotný návod na pochopení básně – *kód textovosti*.

Z tohoto kódu se však ještě musí stát obrazová poezie – tedy poezie, která využívá ke svému vyznění gesta. „Povšimněme si třeba gesta opovržení. Může ho vyjádřit kývnutí hlavou, sraštění čela, kývnutí hlavou (...)“²⁰⁵ Obdobně výmluvná gesta použitelná do poezie nachází Kolář třeba v pohledu očí. Báseň pro oči – tento nejtypičtější příklad poezie gesta pochází sice až z roku 1964, ale nejlépe dokumentuje Kolářovu snahu poskytnout čtenáři autentické vyznění básně a zároveň nechat její vyslovení na něm.

3.4.8. Paměť básně

Koláře zajímá i život určité básně, textu, partitury, sochy, koláže. Zajímá ho, co všechno musely prožít, aby se přiblížily člověku: „bití, bičování, dření z kůže, trhání údů, řezání, pálení, pošlapávání, probíjení,“²⁰⁶ atd. Kolář vytváří hrubým slepením páskou reprodukce odvržené – *Entartete* (upomínka na výstavu nacistů degradující moderní umění), nemocnou knihu obvázanou gázou, upálenou knihu – jakoby zachráněnou z hranice, *destruktáž* Kdyby oči škrabaly – reprodukce Girgonovy Venuše s podrápanými ňadry a klínem.²⁰⁷ Koláře v této tvorbě ze šedesátých let zajímá utrpení materiálu, které nám „čtenářům“ podává.

Stejně tak u Evidentní poezie (básně uzlové, oční či žiletkové z let 1959–61) jde sice o zjednodušení mluvy na kód, řeč se vrací do stavu, kdy není reprodukována, ale zůstává ve stavu *imaginace* (podle Michela Foucaulta). *Imaginací* myslíme pocitovou vzpomínku na určitý děj, záznam v naší hlavě či pocit, neartikulovaný, který při potřebě jakékoli práce s ním – zejména při potřebě sdělení – je artikulován do slov, která ho ale uzavřou do definice a znemožní jeho plné vyznění.²⁰⁸

Kolář tyto zákonitosti obešel a pokusil se reprodukovat báseň bezprostředněji – použil žiletky, které připevnil na řádky počítadla, aby vyvolal *imaginativní* vzpomínku. Jde zejména

²⁰⁴ ECO 2004, 205

²⁰⁵ KOLÁŘ 1995, 269

²⁰⁶ LAMAČ 1993, 121

²⁰⁷ LAMAČ 1993, 121

²⁰⁸ Srov. FOUCAULT 2007, 58

o gesto poukazující na možnosti tvorby a čtení básně. Přesto je možné báseň přečíst. Co na tom, že se člověk při čtení pořeže? Třeba to je zákeřné sdělení básně.

Imaginace je podle Descarta a Spinozy problémem negativním, neboť vždy doplňuje reprezentační snahu člověka a znemožňuje pojmové popsání přírody. „Síla imaginace [vzpomínání si] je pouze rubem, či jinou tváří její slabiny [deformace skutečnosti].“²⁰⁹ Věci nemohou nabídnout i kvůli neuspořádanosti přírody nic než reprezentace, podobné samy sobě a odvolávající se na sebe, neustále se mezi sebou liší (stejně jako se sobě podobají), ale vyvolávají téměř identické dojmy (*imprese*).

Díky tomu je teoreticky možné podobné neslovní básně znovu číst, aniž by se opakovaly. Dostává se do nás totiž nový emocionální smysl pro symbol, předmět – neslovní znak. Evidentní poezii je možné nazvat imaginativní poezií, využívá totiž před-sdělnou fázi myšlenky, která neartikulovaná přebývá v naší hlavě a Kolář nám dává možnost, abychom při setkání s jeho Evidentní poezií (například žiletkovou básní) sami vyslovili třeba „au“ – slova básně – pro nás pravdivá. Kolář tak opět pracuje s rafinovanou formou. Krom toho řeší (i když zjednodušeně) problém opravdovosti při čtení básně.

3.4.9. Destatická poezie – báseň v hlavě čtenáře

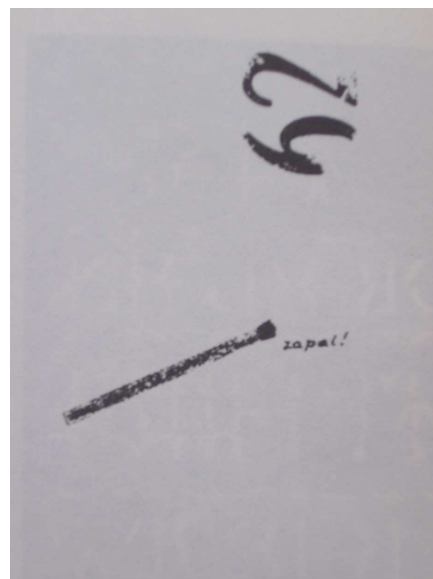
Kolářovy **Návody k upotřebení**, napsané v roce 1965, vychází z jeho dlouhodobé snahy donutit diváky a čtenáře k akci. Takovýto druh poezie vlastně nejdetailněji řeší problém literatury – že nevzniká v hlavě čtenáře, jen je v ní reprodukována. Kolář tento problém řeší tak, že čtenáře navádí k činnostem, které v něm mají vyvolat požadované emoce. Je to nejkrajnější způsob snahy projevující se i v jeho objektech, které má divák obcházet. Jeho porovnávací básně vznikaly v letech 1958–59: „Slovo POROVNEJ bylo v každém titulu básně.“²¹⁰ Kolář tento přístup k divákovi využívá i ve *ventilážích*, v nichž jsou „odchlíplé“ nebo visící kusy papíru, pod něž má divák nahlédnout, nebo v různých kolážích, v nichž Kolář nabádá diváka k manipulaci s nimi. Tento přístup však není zdaleka původní. Karel Srp připomíná, že to nebyl první projev divácké aktivity. Nezval ve své sbírce *Noční chodec* má také část, v níž píše rozsáhlý návod „tomu, kdo neváhal dočíst mé dílo až sem, radím, aby jednoho dne ...“²¹¹ Také na devětsilské výstavě *Bazar moderního umění* (1923) bylo vystaveno zrcadlo s nápisem „Váš portrét, diváci“. Stejně tak Kolář na výstavě *Depatiesie*

²⁰⁹ FOUCAULT 2007, 59

²¹⁰ KOLÁŘ 1967, 183

²¹¹ SRP 1999, 218

(1962) vystavil střepey zrcadla, v nichž se divák mohl vidět.²¹² Návody se zabýval v letech 1954–57.²¹³ Už v roce 1955 můžeme číst v jeho deníku první poznámky k návodu k použití.²¹⁴ Základy destatické poezie můžeme pozorovat i v **Zápalné básni**²¹⁵ ze série *Evidentní poezie* (1959–61) – nápis „Zapal!“²¹⁶ je jedním z prvních Kolářových uveřejněných návodů.



Kolářovi šlo však o vytvoření něčeho, „co se nemělo jen číst, abychom pocítili to, co nazýváme poezií“.²¹⁷ Srp klade důraz na krajnost takového projevu, neboť Kolář při tvorbě *destatické poezie* cítil, že při jejím psaní dělá něco, co by neměl dělat, „co se snad ani neslučuje s životem“.²¹⁸ Jak ovšem říká Nietzsche – „Přírodě se má odporovat!“²¹⁹ proto Kolář v Návodech k upotřebení sice vytvářel krajní formu uměleckého projevu, který ještě může myslet vážně. Šlo o nejsvrchovanější umění, které dokáže nejlépe zprostředkovat básníkovy pocity, tedy nejméně ze všech uměleckých projevů nasazuje umělcům i divákům „šaškovské čapky“.²²⁰ Nietzsche jako by vzkazoval Kolářovi: „Pokud se ještě před sebou samými nějak stydíte, pak ještě nepatříte k nám!“²²¹

3.5. Slovo v obraze II

aneb

Zborcený text jako umělcův „štětec“

„Co víc, slova lze rozsekat na kousky, zbavit je všeho, co včera bylo nezbytné. Duch byl syt celých soust, kde se naskytl, mohl dokončit báseň jakkoli, čímkoli,“ poznamenal si Kolář ke svým punktálním básním.²²² Právě v těchto básních série *Evidentní poezie* se ukazuje směr jeho další tvorby.

²¹² SRP 1999, 206

²¹³ KOLÁŘ 1967, 183

²¹⁴ KOLÁŘ 1996, 168–169

²¹⁵ Obr. 12

²¹⁶ KOLÁŘ 1994, 217

²¹⁷ KOLÁŘ 1995, 289

²¹⁸ SRP 1999, 219

²¹⁹ NIETZSCHE 1996, 84

²²⁰ NIETZSCHE 1996, 108

²²¹ NIETZSCHE 1996, 108

²²² SRP 1999, 211

Jeho hrubé zásahy do závažných a historických textů (připomeňme *Českou suitu*) ještě zhrubly, když se rozhodl texty roztrhat pro své chiasmáže – v jedné ze svých prvních sérií rozstříhává Ottův slovník naučný, Korán, Bibli; stejně jako původní texty se jmenují i názvy chiasmází. Najednou k nám básník promlouvá pouze formálními zásahy do textu. Slovo, které nás mělo poučit, nás mate. Sdělení textu je odkázáno čistě na naši vlastní *imaginaci*²²³ – rozpomínání se na obsah textu, v případě, že jsme se s ním již předtím setkali.

Kolář svým přístupem k dílu pokračuje v cestě *evidentní poezie* – samotné techniky Kolářovy tvorby mají svou výpovědní hodnotu, stále více však potlačuje sdělnost textu. K vyjádření myšlenek používá v průběhu šedesátých let stále více nové techniky koláží, ačkoli první z nich mu byly známy už od padesátých let.

„Jedno je však jisté, **roláž** mi poskytla možnost vidět svět vždy nejméně ve dvou dimenzích a dotáhla mě k možnosti multiplicity reality. **Chiasmáž** mě naučila hledět na sebe a na svět z tisíce a jednoho úhlu, přinutila počítat s tisícem a jednou zkušeností, s tisícem a jedním osudem atd. **Stratifikace** mě přesvědčily, z kolika neznámých vrstev je složen život, kolik neznámých složek žije uprostřed nás (...).“²²⁴

3.5.1. Chiasmáže a egosolismus

Z tohoto zásadního textu vyplývá Kolářův silný názor: jeho vidění světa jako zmnožené reality. Na základě ukázky můžeme usuzovat, že Kolář – vedle Hrabala jedna z nejvzdělanějších postav uměleckého okruhu Konfrontací – byl ovlivněn Nietzscheovou a Klímovou metafyzikou.²²⁵

Klímův *empirický egosolismus* vylučuje jakoukoli jinou formu poznání, než tu subjektivní. Cítím-li bolest po bodnutí špendlíku, není to proto, že by špendlík byl ostrý, ale proto, že můj mozek jej tak zavnímal a vydal pokyn k bolesti.²²⁶ „Mnou percipovaný vnější svět nemá žádnou jsoucnost samu o sobě.“²²⁷ Dívám-li se na dům, jsem jeho stvořitelem – dům existuje jen díky mně, díky tomu, že jej vnímám. „Já jsem stvořitel domu, světa, Boha i ostatních lidí,“ tuto větu si bude říkat každý jediný egosolista. Na rozdíl od Kanta tedy Klímův svět nebude mít nekonečné množství variant, ale právě jednu – „mou“. Neexistuje tedy nic univerzálního – ani jazyk. Psaní je jen „bestiální snahou“ svým jsoucnem zasáhnout do cizích jsoucnů. Mé já ale přece neexistuje pro ostatní jsoucna, figuruji tam jako jejich „on“, jen z pohledu jejich

²²³ Srov. FOUCAULT 2007, 58

²²⁴ KOLÁŘ 1967, 182

²²⁵ Také Klímovy prozaické texty inspirovaly Koláře – básníka slov – viz kapitola Pravda v této práci.

²²⁶ KLÍMA 1995, 262

²²⁷ KLÍMA 1995, 268

jsoucen. Egosolismus je tedy sice svět utvářený mým egem, zároveň však počítá s multiplicitou vidění.²²⁸ Hlavně však stvořitelským aspektem zcela znemožňuje jakékoli předání vnitřní emoce – natož ještě pomocí zavádějících slov.

Kolář zde již není autorem, který by ve slovech předával zprávu. V *chiasmáži* dovádí do extrému smysl slov, jemuž nikdy nedostály. Děje se tak paradoxně zničením slov – jejich vytržením z kontextu, ukázáním jejich nahoty. Obrovsky tak rozšiřuje množinu jejich významů až do krajů čtenářovy fantazie. Nyní je to divák, kdo naplňuje báseň obsahem. Spolupráce autora a čtenáře je nyní intimnější, zdá se jako by šlo o nový dokonalý jazyk, který později hledá i Umberto Eco.²²⁹

Eco studuje také možnost něčeho, co se nazývá „mentálština, jazyka vepsaného do záhybů našeho mozku a schopného poskytnout nám hlubinnou strukturu každého výrazu jakéhokoli přirozeného jazyka.“²³⁰ Tento problém nabízí k řešení právě chiasmáže – čtenář má možnost si pod textem představit stále něco jiného – tedy koláže z textu mají oproti textu standardnímu takřka neomezenou variabilitu výkladů. „Chiasmáž mě naučila hledět na sebe a na svět z tisíce a jednoho úhlu.“²³¹

To je filozofický základ pro Kolářovy chiasmáže. Kolář vychází z klímovských úvah a přizpůsobuje tomuto aspektu svoji výtvarnou řeč: místo slov se zde objevuje hvězdná obloha, reprodukce renesančních mistrů, symbolických předmětů a pohledů očí, neúmyslné zásahy do knih, jež poukazují na sílu podvědomí atd.

3.5.2. Zmatení jazyků

Nejdůležitějším motivem však je roztrhání nebo rozstříhání textu – Kolář počítá se *zmatením jazyků*, které by proběhlo při čtení jeho básně (oblíbeným námětem jeho reprodukcí je Babylonská věž). Proto text v jeho chiasmážích podléhá zmatení autorem, který své myšlenky raději vyjadřuje výtvarnými způsoby – koláží. Kolář si byl vědom příkladu Heissenbüttelových permutací, Monových objevů nových básnických forem. Sám však nechtěl být lepší než oni. Nezápasil s nimi, hledal jen příslušnou formu i pro své myšlenky. „Šlo mi o to, zda dokážu to, co napíšu, vyjádřit jinak – na základě nového principu.“²³²

²²⁸ KLÍMA 1995, 271

²²⁹ Dá se předpokládat, že i Eco byl při těchto úvahách ovlivněn uměleckými tendencemi 2. pol. 20. stol., kdy se ze slova stával prostředek mystického gesta (Mark Tobey), nebo kdy slovo a kniha slouží za nejhrubší stavební materiál.

²³⁰ ECO 2000, 58

²³¹ KOLÁŘ 1967, 182

²³² KOLÁŘ 1995, 295

3.5.3. Náhoda v kolážích

„Absolutní náhoda a nahodilost neexistují, neboť náhoda a nahodilost jsou aspekty způsobu, jakým strukturujeme naše univerzum.“²³³ Stejně jako Brecht bral i Kolář náhodu jako systém, jímž může a musí vyjádřit svůj svět: „Nepředvídatelnost nelze oddělit od života, jako nelze oddělit život od nepředvídatelnosti.“²³⁴ Náhoda s životem jsou jedno, oddělit život a tvorbu není možné, není tedy možné tvořit náhodně. Kolář vycházel z Aristotela: „Náhoda je element umění, neboť umění je schopnost uspořádání náhody,“²³⁵ jak si roku 1955 zapsal do deníku.

Tím se Kolář zásadně lišil od surrealistů a dadaistů jako Arpa, Schwitterse, Bretona.

Textový materiál, který se mu dostal do rukou, chápal jako výzvu k de-interpretaci. Texty k rozstříhání objevoval náhodně v antikvariátech nebo bral z toho, co mu kdo dal. „Byla to náhoda, že Bohouš Hrabal pracoval ve sběrně surovin papíru, že naprosto chápal mé úsilí a opatroval mi haldy materiálu?“²³⁶ Kolář sice pracoval s omezenými zdroji, ale cíleně jich využíval. Nebyl to tedy náhodný výběr, byla to náhodná databáze, z níž bylo pečlivě vybíráno.

Náhoda se tedy z Kolářovy tvorby postupně vytrácí (nejnáhodnější díla byly jeho nalezené koláže či např. básně Co napsaly ruce), stále více se vzdaluje dadaismu a stále více je schopen promlouvat kolážovou kompozicí.

Výběr konkrétního textu se proto velmi často váže k námětu díla – například Ottův slovník naučný: chiasmáž, v níž je ze slovníkových hesel sestaven šnek; nebo přímo knihy, jejichž přečtení Koláře ke koláži inspirovalo; nebo jen ke zdůraznění poetické či symbolické roviny koláže (notový zápis, mapa, hvězdná mapa, latinský text aj.). Josef Hampl potvrzuje tuto myšlenku: „Za každým takovým Kolářovým dílem stál nějaký filozofický názor.“²³⁷ Filozofické myšlenky, které Kolář ukrývá do svých děl, jsou sděleny jazykem pseudo-narativních motivů a jejich výtvarnou kompozicí – slovo jako takové zde nehraje roli.

3.5.4. Oběť obsahu

Josef Hampl připomíná, že Kolářovi nikdy nebylo lhostejné, jaký text do koláže rozstříhá– šlo o konkrétní texty, které se váží k *filozofickému názoru* té či oné koláže.²³⁸

²³³ BRECHT 1967, 208

²³⁴ KOLÁŘ 2003, 121

²³⁵ KOLÁŘ 1996, 45

²³⁶ KOLÁŘ 1995, 278

²³⁷ Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

²³⁸ Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009. Konkrétní příklady viz níže, v kap. Výtvarná řeč.

Obsah slov k nám sice nedojde, přesto je však koláži obětován. Podle autora této práce Kolář dospěl až ke kombinaci více textů v jedné vrstvě chiasmáže – dokladem může být různost jazyků.²³⁹ Vědomí tohoto textového kulinářství však nás dovádí k myšlence – které texty Kolář skutečně používal? Zřejmě ty texty, jež vizuálně interpretoval; prokázané je využívání textů vlastních. Tato oběť obsahu se zdá být marná. Možná, že jde o ty obsahově nejvýstižnější části textu (připomeňme jeho výběr kapitol z Mistra Suna do jeho Evidentní poezie²⁴⁰), o to zásadnější a mystičtější je jeho přístup k nim: chrám poezie²⁴¹ chce celý zaplnit zlatem, nikoli pro nádheru a okázalost, ale pro to, že poklady mají sloužit posvátným účelům: „Co je mezi stvořenými věcmi nejcennější, by se mělo přinést oddané, ustavičné a pokorné službě.“²⁴² A v takovém obětování se pozná, že Kolář „dbá o mravní zákon,“²⁴³ který definoval v Mistru Sunovi o básnickém umění: obětování původu textu ve prospěch poezie („Svrchovaný v umění je básník / jenž zůstane za svým dílem utajen“)²⁴⁴ a důraz na řemeslnou poctivost („Potom bude tvým cílem nikoli psaní / ale práce“).²⁴⁵ Na konci mystického řemesla vzniká nejen nová *skutečnost*²⁴⁶ (to za Skupinu 42 zformuloval Chalupický statí *Svět v němž žijeme*), ale nový organismus živý z popela slov. Slovo nyní skutečně žije novým životem po své smrti – nemá již žádnou sdělnost, přesto nás jeho tajemství v kolážích přitahuje a dodává jim životnost – stává se šemem *básní nového vědomí*.²⁴⁷

Kolář zde dovádí do extrému vlastnost slov – obrovsky rozšiřuje jejich sdělnost až do krajů čtenářovy fantazie. Nyní je to divák, kdo naplňuje báseň obsahem. Spolupráce autora a čtenáře je nyní intimnější, zdá se jako by byl nalezen nový jazyk.

3.5.5. Přijetí materiality

Max Bense ve své stati *Text a kontext* popisuje zásadní problém básnických experimentů: „U textové fenomenality vyvstává stále problém mnohoznačnosti. Naproti tomu textová materialita má možnost variability.“²⁴⁸ Tento problém můžeme dokázat na Kolářově *Evidentní poezii* – ačkoli zdárně řeší sémiologická témata, sdělnost destruovaného textu

²³⁹ Například v základní vrstvě chiasmáže Danajské zrcadlo z roku 1991 je patrná latina i angličtina.

²⁴⁰ KOLÁŘ 1994, 197

²⁴¹ Poezie ve smyslu vnitřního básnickova sdělení, jejímž vyjádřením může být libovolné umělecké odvětví. Tak definuje *poezii* Jan Švankmajer.

²⁴² SKUTKY OPATA SUGERA, 26

²⁴³ KOLÁŘ 1995, 37

²⁴⁴ KOLÁŘ 1995, 50

²⁴⁵ KOLÁŘ 1995, 23

²⁴⁶ PEŠAT, PETROVÁ 2000, 86

²⁴⁷ PADRTA 1993

²⁴⁸ BENSE 1967, 29

se snadno vyčerpá. Bense hovoří o významové „mnohoznačnosti“ takových textů. Spíše však zde vyvstává problém *vyjadřovací úzkosti* – tématem takové poezie je jazyk sám, a proto není možné vytvářet stejnou technikou větší množství básní – jejich význam by se příliš podobal. Bense (v teorii) i Kolář (v praxi) dospěli k možnosti využívat textu jako prostého materiálu. Kolář takového přístupu byl schopen již od čtyřicátých let – citacemi vytvářel obraznost svých básní. Skutečné *opuštění lingvistické aktivity a přijetí materiálů tištěného písma* však u Koláře nastalo mezi léty 1961 a 1963. Tehdy se orientoval na písmo, reprodukci a objekt jako na podklady nového poetického jazyka, který se obejde beze slova²⁴⁹.

„Věta, slovo, písmo budou napříště v Kolářových kolážích hrát úlohu obrazového prvku, Kolář jimi bude vlastně kreslit i malovat.“²⁵⁰ Koláže Kolářovy tvorby od poloviny šedesátých let mají zajímavý aspekt – ponechávají viditelný text a jazyk. Je totiž důležité, je-li pozadí básně z not, hebrejského či arabského písma, hvězdné mapy či gest. Slovo se zde znovu objevuje i ve své ornamentice. Jeho vzhled doplňuje celkovou symbolickou řeč koláží.

Jak podotýká Jiří Padrta, Kolář nebyl jediným hledačem prolínání výtvarna s poezií. Jeho úsilí vycházelo z evropských i zámořských podnětů. Kolářův zájem o světové umění i filozofii je nepopíratelný. Spíše než konkrétními vzory byl však veden některou z *intuic té doby*.²⁵¹

3.5.6. Svrchované umění

Klímův egosolista je ve světě plně sám obsažen. Jeho texty, slova však nejsou přenositelná do dalších světů. Pokud jde o knihy, pak autor knihy pro čtenáře není skutečný, jen si ho mlhavě představuje, jak asi by mohl vypadat. Slova zde mají schopnost vyjádřit jen základní obrysy naší osobnosti. Představa čtenářů však má svůj význam – v jejich hlavách se totiž vytváří představa pisatele – z útržků vět, z útržků našich myšlenek a obrysů se vytváří naše nová podoba.²⁵² Obrysy fascinovaly i Koláře,²⁵³ říká doslova: „Obrysy člověka se vyplňují podle toho, kdo se na něho dívá a kdo ho jak zná.“²⁵⁴

Pokud je Kolářovou chiasmáží vytvořen portrét, je v uměleckém díle použita kniha portrétovaného, nebo text, který se k němu váže.²⁵⁵ Fyzický vzhled k nám dojde v hrubé siluetě – obrysu jeho tváře – tvořené jeho vlastními slovy. Jejich schopnost sdělit je zničena

²⁴⁹ PADRTA 1993, 73

²⁵⁰ LAMÁČ 1970, 7–8

²⁵¹ PADRTA 1993, 67

²⁵² KLÍMA 1995, 277–278

²⁵³ A to zřejmě právě pro znalost Klímovy filozofie.

²⁵⁴ KOLÁŘ 1995, 283

²⁵⁵ Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

právě multiplicitou reality: tou přirozenou i multiplicitou, kterou vyvolává technika chiasmáže. Rozum je *nekonečností rozdrčen do atomů*.²⁵⁶

Toto je přístup svrchovanosti, jenž se brání vyšším funkcím a cizí moci – funkci slov, která slouží k dezinformaci. „Z hlediska moci je tedy svrchované umění demisi. Odvrhuje nejen samotné věci, ale i jejich příklad.“²⁵⁷ Na umělce v *demisi* dopadlo utrpení svrchovanosti a třeba Zarathustra (v Nietzscheho podání) se jí zřekl s tím, že raději „bude šaškem, než světcem“. „Nejsem NIČÍM“ je zvolání „poslední slovem svrchované subjektivity“.²⁵⁸

3.5.7. Vnitřní jazyk?

Jiří Kolář však byl takovýto svrchovaný tvůrce, již v sérii Evidentní poezie své koláže pojmenovával podle jejich druhu (roláž, analfabetogram, uzlová báseň, aj.) – stejně jako Adam v ráji pojmenovává zvířata. Umberto Eco zde vyslovuje problém, zdali Adam jména vymyslel, či jen přiřadil jména, „která jim náležela podle nějakého mimojazykového zákona“.²⁵⁹ U Koláře tento problém pozbývá smyslu, neboť on sám je stvořitelem. Proto evidentním básním a kolážím jejich jména sám kreativně vymyslel a zároveň je musely mít pro svou přirozenost.

Jeho svět nyní vzniká na základě zničeného slova. Názvy děl však velmi často napovídají, že v koláži má vypovídat nějaký *filozofický názor*.²⁶⁰ Přítomnost zničeného textu nám podsouvá myšlenku, že vysvětlení k nám možná dojde pomocí kompozice díla, pomocí motivů použitých, nebo možná mystickým způsobem – jakýmsi vnitřním hlasem, který je ukrytý za slovy?

Přirovnání k Božímu hlasu není zcela od věci: Podle Umberta Eca byla první slova určená Adamovi vyřčena vnitřním zněním myšlenek, „tradiční pojetí si většinou představuje jakýsi jazyk vnitřního osvětlení“.²⁶¹ Nikdo však netvrdí, že koláže vnitřní (natož Boží) hlas mají. Ovšem poctivý divák, který je dokonale zmaten zmatením jazyků, které je v koláži provedeno, ale přesto se dál ptá po smyslu, takový vnitřní hlas může očekávat. Oběť obsahu slov – mystické podložení „chrámu démanty“ slov vytváří mimořádný účinek celku.

²⁵⁶ KLÍMA 1995, 292

²⁵⁷ BATAILLE 2000, 286

²⁵⁸ BATAILLE 2000, 286

²⁵⁹ ECO 2001, 17

²⁶⁰ Jak je nazývá Josef Hampl.

²⁶¹ ECO 2001, 16

3.5.8. Anatomie

„Připadám si jako pitvař. I v básni lze zapomenout operační nástroj, zašít ji a pustit do života. (...) Stálo by za pokus toto provést úmyslně (...).“²⁶² Tuto myšlenku si Kolář zapisuje do deníku Roky ve dnech již v roce 1948. Anatomický přístup k básni je u něj patrný odjakživa. Reálná touha vzít na poezii nůž a skalpel vyvstává u něj pak koncem čtyřicátých let, v době, kdy jeho koláže začaly vytvářet paralelní skutečnost textu.²⁶³

Až v průběhu šedesátých let se Kolář pustil do skutečné anatomické práce, cítil se jako „podivný anatom, nebo biolog“. Zajímalo ho totiž, co se ukrývá *za stránkou*, za slovem a jestli může slovo či písmeno fungovat samo o sobě.²⁶⁴ Tato vlastnost jej spojovala s Leonardem da Vinci, jehož *Dámu s hranostajem* tak rád používal v kolážích. Leonardo nabádal, aby malíři pro zobrazení pohybu získali povědomí o svalech, šlachách, chrupavkách a nervech²⁶⁵: „Leonardo musel rozřezat první mrtvolu, aby viděl, jak jsou v ní uloženy svaly, já jsem musel rozřezat slovo, abych viděl, z čeho se skládá.“²⁶⁶ Tento kladný vztah k anatomii však Kolář sdílel s Boudníkem a s dalšími umělci informelní abstrakce (Medek, Balcar, Piesen aj.), s nimiž se v padesátých a šedesátých letech také stýkal.²⁶⁷

Kolář požaduje, aby jeho práce byla chápána spíše jako anatomická než jako destrukční²⁶⁸. A skutečně je nyní patrné, že jeho malba pomocí slov neznamená jejich destrukci, ale něco na způsob zmrtvýchvstání slov – nalezení jejich nejednoho nového smyslu, o němž zde byla řeč.

Absurdno koláží

aneb

muchláže a chiasmáže pohledu na svět

Kolář inklinoval k extrémním řešení problému – proto ve svých básních dospěl k požadavku absolutní pravdivosti (zápisy životních příběhů), nebo k rozbití slov – jejich rozstříháním. I ve svých úvahách o básnictví klade na umělce radikální požadavky – „zasazuj si rány, kde se cítíš, že jsi slab“²⁶⁹ – zde měl za cíl VNITŘNÍ pravdivost básníka. Poté, co se v polovině padesátých let vrátil k formálně vystavěným básním, dospěl rychle k radikálnímu řešení formy – destrukce slov a stvoření nových celků – v rozhovoru

²⁶² KOLÁŘ 2003, 85

²⁶³ Viz kap. Slovo v obraze I

²⁶⁴ KOLÁŘ 1995, 279

²⁶⁵ DA VINCI 1994, 13

²⁶⁶ KOLÁŘ 1995, 279–280

²⁶⁷ Viz kap. Slovo nakažlivé

²⁶⁸ KOLÁŘ 1995, 279

²⁶⁹ KOLÁŘ 1995, 16

s Otakarem Burdou²⁷⁰ pak vypovídá, že s koláží zachází po způsobu, jak s námi zachází tento svět.

Chalupecký však v jeho kolážích nevidí nějakou krutost a brutalitu, ale systematickosti a strukturovanost. Jde podle něj o *formu vědomí*, na níž je očima Koláře redukován svět. Tak on jako tvůrce koláží (ve *svém světě*) určuje zákony, jimiž se tento svět bude řídit, a jimiž svět bude fungovat. Muchláže jsou dokonalým příkladem takového pohledu na svět. Zřejmě proto si k jejich tvorbě vybírá zásadně staré veduty a pohledy na město. Muchláže ukazují vidění reality – nikdy ne rovné, zásadně pokroucené, zpřehýbané.

První muchláže vznikly náhodou: „... napadlo mě, jestli první verze toho, co chci napsat – ta pohozená verze –, byla opravdu k zahození. Když jsem ji vybral z koše a trochu urovnal, blesklo mi hlavou, co textu chybělo – totiž ono zmačkání. (...) Měl jsem před sebou čistý papír popsaný neznámým písmem. (...) A tak to začalo: nejdříve bílá stránka, pak černá, písmo, noty, rytina, reprodukce.“²⁷¹ Kolářova technika muchláže dává použitému papíru čistotu lidského zásahu. Právě díky tomu, že jej Kolář ztotožňuje s druhem psaní, které v sobě objevil, se i z muchláží obrazů stávají básně. Vrásky papíru zde fungují jako slovní zkratky a lze v nich číst jako ve slovech – důležitější roli zde hraje „práce anatomická, než destrukční“.²⁷² Proto, když Kolář vezme do rukou pohlednici, vytváří zmuchláním druhotný jazyk města. „Člověk mluví svou řečí, ale píše řečí cizí,“²⁷³ popisuje problém psaní Jean Paul Sartre. Muchláže bychom mohli označit za jeden z mála pokusů, kdy se Kolář snaží reflektovat vizualitu okolního světa. Kolář při tvorbě muchláží přijal své „bláznovství, které ho chránilo před svody ‚elity‘ [pocitu nadřazenosti]“²⁷⁴ a popisuje svět jeho absurdním jazykem. *Bláznovství*, které popisuje Sartre, odpovídá *metodě absurdního člověka* (viz níže), jak ji nazývá Camus.

Zajímavá je hra muchláže s divákem. K čemu ho to nutí? V první řadě se divák snaží si v hlavě znovu sestavit zmačkanou architekturu, pak se pokouší odhalit, jaký výjev byl na obrázku, jestli se s výhledem někdy osobně setkal, zdali zná ten či onen kostel/věž/budovu. Lidský mozek musí pečlivě rozklíčovat výjev, svět, jehož je Kolář tvůrcem, tedy pouze odráží vlastnosti a zapeklitosti skutečného světa, ale vyjadřuje je svým způsobem. Další směr však dílo nabere v momentě, kdy se divák jde podívat na název muchláže a zjistí, že se jmenuje jednoduše „Opilý chrám“ a nikoli třeba „Chrám sv. Víta“. Není tedy důležité, zdali jde

²⁷⁰ CHALUPECKÝ 1994, 31

²⁷¹ KOLÁŘ 1995, 284–285

²⁷² KOLÁŘ 1995, 279

²⁷³ SARTRE 1967, 102

²⁷⁴ SARTRE 1967, 136

o konkrétní kostel. Zborcená realita je totiž Kolářovi vlastnější než náš rozkódovaný, narovnaný svět. Je podstatnější chrám opilý, než reálný, jak se ukazuje našim očím.

Jiří Kolář objevuje absurditu světa mimoděk, prostřednictvím svých muchlází. I jeho chiasmáže vlastně simulují řád, ale při pokusu o jejich „čtení“ se setkáme opět s nesmyslem. On jako stvořitel takových světů záměrně počítá s motivy, jež se budou přičít našemu chápání a záměrně jich využívá – což je psychologický postup, k němuž vyústí Camusův Mýtus o Sisyfovi v případě (pozitivně chápaného) absurdního člověka.²⁷⁵

Podobně jako Camus, i on přemýšlí o absurditě světa a sbírá její příklady v praktickém životě:²⁷⁶

„(...) *Oba bledší a bledší shledali, že místo „bůhvíčeho“ ukradli dřevěnou vlnou obalený kámen.*

(...)

– *Umím těsnopis, vyhrála jsem soutěž v psaní na stroji, dovedu francouzsky, německy, anglicky, rozumím rusky, mám čtyřletou praxi obchodní korespondentky a studuji soukromě filozofii.*

– *A jste ve straně?*²⁷⁷

3.6.1. Týdeník 1968

V roce 1949 si do deníku (Očitý Svědek) také zapsal:

„Každá myšlenka, otázka, soud, žije svým vlastním způsobem. Způsobem tak jedinečným, jako je život každého živočicha (...)“²⁷⁸ Tímto životem podle něj žije i pravda, má stejně *vymezené hranice růstu*. Básníkovým prostým a nesplnitelným úkolem je tuto pravdu sdělovat. Kolář v padesátých letech prošel obdobím, v němž usiloval o pravdivé sdělení, pak se ale jeho forma razantně změnila – objevily se koláže tvořící nové skutečnosti. Prostřednictvím chiasmáží a muchlází se vyjadřuje ke stavu světa – „Svět vás zasahuje přímo, roztrhává vás a znova sestavuje. Proto k vyjádření tohoto vztahu mi nejlepší připadla Kolář.“²⁷⁹ Připomeňme Kolářovu sérii Týdeník 1968, v níž reflektuje události srpna 1968. Spojuje dohromady soudobé novinové články a fotografie a Týdeník půjčuje svým přátelům.

²⁷⁵ Není ale prokázáno, že by v této době znal soudobou filozofii Alberta Camuse, přesto však se dotýká stejného tématu. Nestalo by se to poprvé, obdobně neznalý Boudník dospěl v té době k nevídanému gestickému vyjádření, až posléze se sám divil jeho podobnosti s tím od Jacksona Pollocka. Dalším příkladem může být později objevené aktuální umění Milana Knížáka opět stvořené bez znalosti soudobého kontextu západního umění.

²⁷⁶ Srov. CAMUS 1995, 25–30

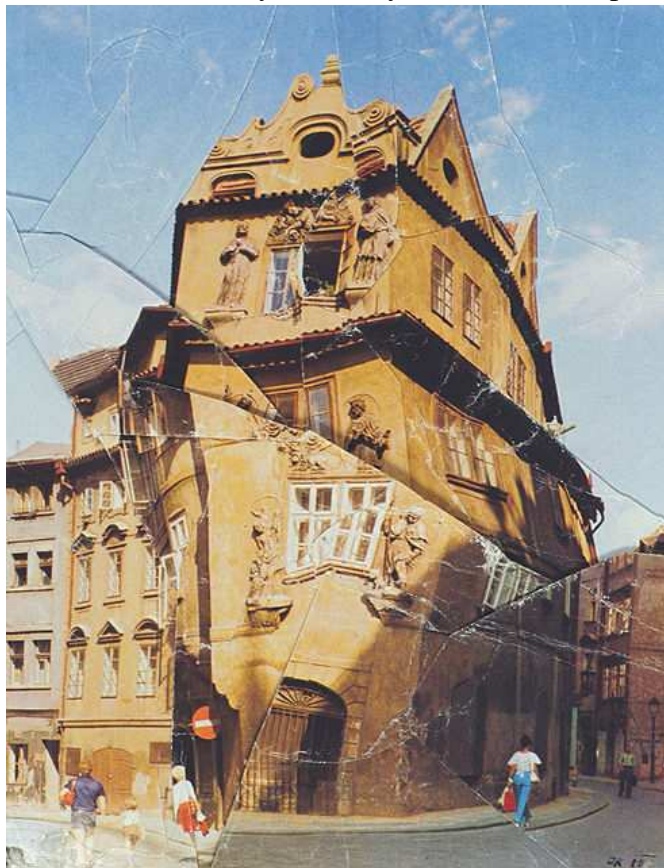
²⁷⁷ KOLÁŘ 1997, 282–283

²⁷⁸ KOLÁŘ 1997, 221

²⁷⁹ CHALUPECKÝ 1994, 31

Kolář zde pracuje se soudobým materiálem, což obdivoval u koláží dadaistů. „Jejich nejlepší koláže jsou zpracovány z reprodukcí, které se denně braly do ruky, z novin, časopisů a z fotografií všedních dnů.“²⁸⁰ Lamač v souvislosti týdeníku používá termín *doličná poezie*, v níž „výpověď“ nahradí fakta dokumentovaná příslušnými reáliemi“.²⁸¹

Týdeník 1968 je fotografický pokus o zachycení rozhodujících dnů, ze své přirozenosti k tomu Kolář používá techniku svého vyjádření – koláž. Je to mix informací a snímků vytvořený z okamžité nutnosti. Tentokrát tedy spíše než o záměr vyvolat absurdní dojem jde o tvorbu vyvolanou absurdním děním. Týdeník má hodnotu právě pro tuto svoji odlišnost od ostatní Kolářovy práce.



3.6.2. Kafkova Praha

Jak jeho první muchláže z padesátých let, tak i Kolářovo leporelo **Kafkova Praha**²⁸² z let osmdesátých ukazují to, jak chiasmáže a muchláže odpovídají absurdnímu vidění světa. Z koláží se stává odraz světa plného nástrah. Možná že rozvíjející se pravda má pro něj stále tak *přesně vymezené hranice*,²⁸³ jako v roce 1949 – při psaní *Roků ve dnech*. Ovšem jeho pojetí skutečnosti je již daleko více chaotické, kruté, ne-li absurdní. Svět nás někdy staví do pozice svědků nesmyslných událostí, ačkoli jsou zcela reálné.

Dá se říci, že Kolář přijal absurditu tohoto světa a ta je pro něj důležitější než jeho viditelná, ale neuvěřitelná realita. Ani Albert Camus neví, jestli má svět smysl, který člověka přesahuje. Sám ho nezná a za život poznat nemůže.²⁸⁴ Musí tedy mít opět *neustále napjaté vědomí* – zde

²⁸⁰ KOLÁŘ 1995, 278

²⁸¹ LAMAČ 1993, 118

²⁸² obr. 13

²⁸³ Berme v potaz, že Kolář, na rozdíl od Camuse, Nietzscheho i třeba Klímy, své názory formuloval ve společnosti plně lživých informací, s nimiž mají všichni počítat. Nemůže tedy zastávat názor, že každý má svůj úhel pohledu na pravdu. K takovému postoji je možné dojít jen ve společnosti s otevřenou, zdravou a dravou diskusí. V takových demokraciích žili všichni tři výše zmínění filozofové s analogickým postojem k pravdě: všichni uznávají její tříštivou pluralitu (podle úhlu pohledu vnímatele světa) a vyvozují z ní zcela odlišné názory.

²⁸⁴ CAMUS 1995, 73

opět vstupuje absurdno do lidského světa. Absurdní člověk je nucen, aby vpustil do svého srdce všechny ty střety se světem. Jako by byl jasně veden k okraji skály, veden ke skoku: ke skoku sebevražednému, nebo ke skoku Kierkegaardově.²⁸⁵ Nechce se mu, cítí se nevinný, chce žít, žít jen s tím, co je jisté, a jelikož není jisté nic, může žít alespoň s tímto faktem. Podobně jako tyto Camusovi myšlenky jako by k nám promlouvaly Kolářovy chiasmáže.

3.6.3. Chiasmáže

Rozstřiháním a sestavením se ničí význam známých textů a knih, jež by mohly obsahovat pravdu – Korán, Bible, Gregoriánský chorál, nebo třeba Ottův slovník naučný či **Staré pověsti české**²⁸⁶. Jakkoli jsou jejich věty rozervané, nečitelné stále si uvědomujeme „fakt původních celků, zároveň však jejich totální proměnu.“²⁸⁷ Takové dílo mimo jiné demonstruje, jak totálně není možné dostat z těch slov poznání. Podobně jako Albert Camus, i Kolář si je vědom, že v těch knihách je zřejmě obsažen a zapsán smysl života. V intencích



Camusovy filozofie má Kolářův divák zůstat věrný absurdní *metodě*, aby zjistil, „zda je možné žít bez odvolání,“²⁸⁸ spokojit se s novými anatomickými celky slov, not, obrazů a dokázat se na ně dívat stejně jako na cokoli ve světě „skutečném“.

²⁸⁵ Kierkegaard si velmi silně uvědomuje svou marnost a místo *výkřiku vzpoury* proti absurditě jí tedy *vášnivě přitakává*. **Skokem** tak Bohu přisuzuje absurdno i jeho vlastnosti – nedůslednost, nespravedlnost, nesrozumitelnost. In: CAMUS 1995, 57

²⁸⁶ obr. 14

²⁸⁷ LAMAČ 1970, 8

²⁸⁸ CAMUS 1995, 75

Absurdita totiž ze života nezmizí, když se k ní otočíme zády, naopak nabírá na síle.²⁸⁹ Osud, o němž zde mluví Camus, zmiňuje i Kolář jako důvod svého používání koláže: zachází s ní stejně, jako svět zachází s námi.

3.6.4. Reálnost vlivu?

Kolář byl znalý díla Alberta Camuse, v Záznamech (deník z roku 1992) si poznamenal odkaz na Camuse, jehož si ještě hodlá přečíst. Nevíme sice, v jaké době jakou jeho knihu četl. Ovšem znalost Camuse a Sartra patřila v té době a v okruhu Hrabala, Medkových, Fárových atd. ke společenské samozřejmosti. Od Kolářových přátel bylo ostatně možné si vypůjčit nebo pořídit samizdatový přepis těch děl, která nemohla v šedesátých letech oficiálně vyjít – třeba Slova od Jeana Paula Sartra vyšla u nás už v roce 1965.²⁹⁰ Existenciální poezie byla v samizdatu šedesátých let vedle Patočky – který jí však byl také ovlivněn – jednou z nejpřepisovanějších.

Přistupme na myšlenku Umberta Eca, podle níž mezi ovlivněním A (např. Camus) a B (například Kolář) stojí X: Tím může být prostředník, který je znalý filozofie A a jeho teorie se promítají do jeho osobního vlivu na B. Může to však být i spisovatel, který zná tvorbu A a tuto teorii si vypůjčí a ovlivní tak B. Eco dokonce vyslovuje myšlenku, zda „toto X můžeme nazvat kultura, řetězec předchozích vlivů?“²⁹¹ S přihlédnutím k této teorii a k situaci mezi kruhy šířitelů samizdatu můžeme konstatovat, že Kolář sdílel myšlenky absurdní filozofie.

3.7. Výtvarná řeč

aneb

způsoby mimoslovní řeči

Jiří Kolář již většinu svých technik znal v roce 1960, kdy své koláže, muchláže, konfrontáže a proláže zavěsil na provázky, v některých z nich vyhloubil otvory pro průhled od jiných děl a celek nazval Račte si prohlédnout.²⁹² Kolář zde vlastně uvádí v praxi Nietzscheho myšlenku, že vášnivým pohledem nazíráme další vášně²⁹³ – toto propojení nezbytné pro umění²⁹⁴ je zde demonstrováno pomocí otvorů, průřezů, protržených děr, kterými je možné jednotlivá díla

²⁸⁹ CAMUS 1995, 76

²⁹⁰ Sartrov texty u nás po uvolnění režimu koncem šedesátých let začaly vycházet jako první.

²⁹¹ ECO 2000, 115

²⁹² LAMAČ 1970, 37

²⁹³ NIETZSCHE 1996, 172

²⁹⁴ Viz podkap. *Magritáž a Nietzsche*

vzájemně prohlížet. Kolář zde poprvé masivně využívá reprodukcí slavných světových umělců. „Básník nalézá svůj sémantický prvek stvořený, nevytváří ho.“²⁹⁵ Jde tedy o básnickou demonstraci umělecké problematiky.

Kolář od šedesátých let výrazněji svou techniku nezměnil, snažil se jen vyjadřovat pomocí technik, které počátkem šedesátých let objevil. Jeho dílo totiž ještě nebylo dokončené, musel nyní dokázat i to, co říkal dříve textem, sdělit pomocí koláže. A teprve v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let, když se naučil touto formou vyjadřovat, se pouštěl do složitějších filozofických témat, ale i do her a předávání osobních pocitů.

3.7.1. Nově pojaté chiasmáže

Kolář začal používat i obrazové chiasmáže (útržky různých reprodukcí i z novin a časopisů o velikosti několika cm²) – zejména pro polepování objektů. Lamač připomíná, že na rozdíl od lettristické chiasmáže, jejíž čtení je nemožné, obrazová v sobě ukrývá mnoho různých drobných detailů, jež je možné číst²⁹⁶ – postavy na sebe reagují. Kolář si podle něho hrál s detaily stejně jako ve verbální poezii, „v níž se to hemží a vlní nespočetnými pohyby lidských osudů“.²⁹⁷

Ovšem i obrazové chiasmáže mají podobný účinek jako Kolářovy asambláže, k nimž ho přivedla návštěva Osvětimského muzea: „zasklené obrovité místnosti plné vlasů, bot, kufrů, oděvů, protéz, nádobí, brýlí, dětských hraček atd.“²⁹⁸ Tato zkušenost se u něj projevila v jedné z prvních obrazových chiasmáží – **Vlasy** (1963)²⁹⁹. Některé prvky však Koláře fascinují zcela pozitivně: ptačí peří a rybí šupiny, jejichž dotek je mu příjemný a jejichž složení obdivuje.³⁰⁰ Snaží se tak v divákovi navodit podobné příjemné pocity.

V průběhu sedmdesátých let si oblíbil vytvářet i veliké objekty, které zaplnil buď obrazovou, nebo lettristickou chiasmáží. Tyto kolážované objekty často umísťuje do prostoru zahrady nebo je vytváří na místě, do něž je objekt určen. V obrazových kolážích využívá často komplikované přístupnosti objektu,



²⁹⁵ LAMAČ 1970, 5

²⁹⁶ LAMAČ 1993, 132

²⁹⁷ LAMAČ 1993, 133

²⁹⁸ KOLÁŘ 1967, 182

²⁹⁹ Obr. 15

³⁰⁰ LAMAČ 1993, 132

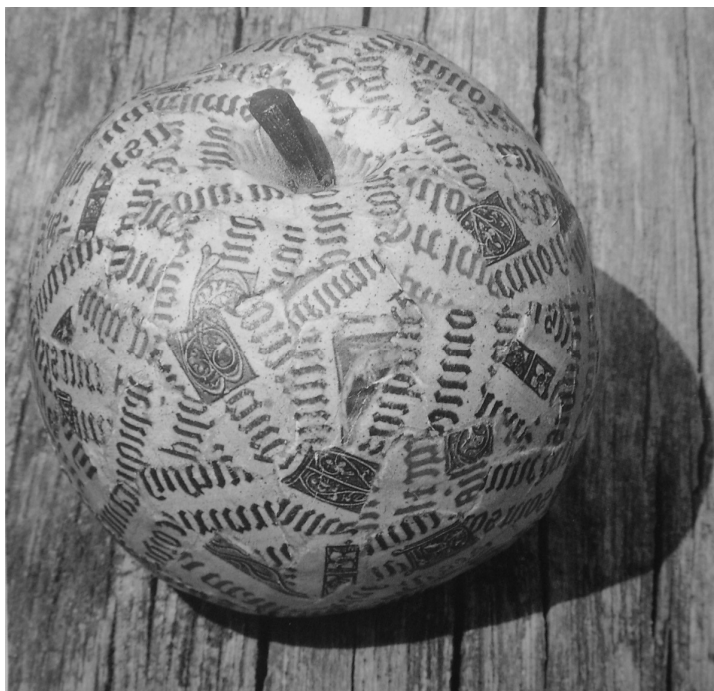
do jehož záhybů ukrývá různé detaily. Spojení obrazu s objektem vytváří jakési nové „gesamtkunstwerk“.

U lettristických koláží je fascinující jeho opětovné spojování slova s věcí. Ačkoli čtení textu není možné, jeho souvislost s objektem je přítomna pouze v Kolářově představě, asociaci (podle Bergsona tedy slovně neartikulované³⁰¹). Je to tedy jakýsi nový způsob souvislostí slova s písmem, neboť v hlavě pozorovatele vytváří nové cesty *imaginace*,³⁰² které se nemohou pokusit napodobit tu autorovu, ale musí si vytvořit vlastní. Foucault však poukazuje na problém Spinozy: „Síla imaginace [vzpomínání si] je pouze rubem, či jinou tvář její slabiny [deformace skutečnosti].“³⁰³ Napodobování autorovy domnělé souvislosti by tedy často ani nebylo žádané (jak teoreticky Spinozou, tak prakticky Kolářem).

3.7.2. Jablko

Kolář od šedesátých let začal vytvářet i *kolážované objekty*. Mezi jeho první výtvořky tohoto druhu patří **Jablko**³⁰⁴ (1964). Polepil ho koláží (snad z reprodukce) středověkého rukopisu a to z osobního důvodu: „Já dostal k narození jabloň. Nesla jablka samý červ. Jen několik jich vždycky zbylo na stromě. (...) Byla temně zelená s kůží jako podrážka.“³⁰⁵ Jablko pro něj

bylo symbolem jednak Adama a Evy a prvotního hříchu, ale důležitější pro něj byla osobní vzpomínka na tuto neuživou jabloň.³⁰⁶ Šlo o hlubokou paměť, Kolář při práci na jablcích sahal do pramenů svého života – zřejmě proto použil středověkého pramenu, později stříbrného papíru, nebo hvězdné oblohy. Tedy nejvznešenějších a nejtajemnějších motivů, které budou přesahovat náš rozum.



³⁰¹ „Představa je zastávka myšlenky, rodí se, když myšlenka, místo aby pokračovala ve své cestě, zastaví se, učiní pauzu anebo přemítá o sobě samé.“ In: BERGSON 1995, 41

³⁰² FOUCAULT 2007, 58–59

³⁰³ FOUCAULT 2007, 59

³⁰⁴ obr. 17

³⁰⁵ KOLÁŘ 1996, 23

³⁰⁶ LAMAČ 1993, 136

3.7.3. Hvězdy

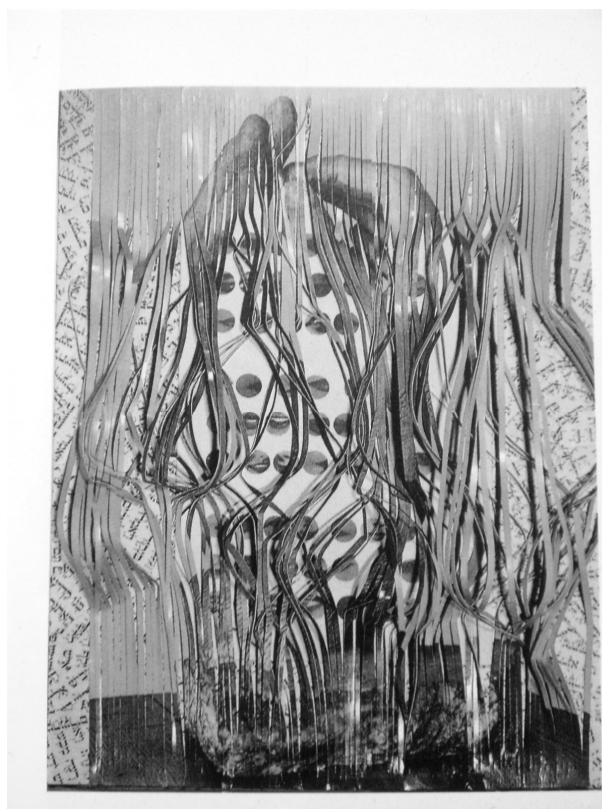
Velmi často se u Koláře objevuje pruh hvězdné mapy. Podle Nietzscheho už pro člověka hvězdy nemají jiný význam než fyzikální, člověk se na svět přestal dívat skrze sebe sama – subjektivně – a domnívá se, že věci existují samy o sobě – objektivně.³⁰⁷

Nikoli však Kolář. Hvězdy znamenají pro Koláře jistou navigaci. V obraze se často objevují v místech, kde se má změnit vyznění díla, nebo lemují obraz a oddělují jej od slov, aby zdůraznily rozdíl mezi nimi a výjevem. Jde opět o spojení s kosmickým, stejné téma, o jaké mu šlo v jeho tradičně básnickém díle. Například v obraze **Mondrian a hvězdy** (60. léta) Kolář naznačuje, že díky čistotě a přísnosti formy – jak chápal Mondriana, je možné nahlédnout cizosti slov (hebrejské písmo), v jejichž středu je však kosmický prvek – střed obrazu je tvořen hvězdnou mapou.

3.7.4. Gesta

V Kolářově tvorbě můžeme poznat téma lidských gest a pohledů očí. Souvisí to s jeho vztahem k lidem – v jejich gestech je poznat daleko více než v jejich slovech.³⁰⁸ Právě proto gesta a pohledy očí nahrazují slova již v Evidentní poezii a v jeho kolážích pak ještě výrazněji. Například koláž **Úsměvy**³⁰⁹ (60.léta) má v podkladě opět hebrejské písmo, ovšem celou koláž překrývá reprodukce gesta ruky, která je prořezaná (technika *ventiláž*) a pod níž se ukrývá Kolářova starší báseň z úsměvů. Vyznění takové koláže je pak jasné: skrz gesta ruky je možné nahlížet báseň úsměvů – tedy velmi osobní způsob sebevyjádření. Text (hebrejské písmo) v pozadí je opět motivem cizosti slova – ačkoli by mohlo jít třeba o Talmud, jenž v té době Kolář také zpracovával do chiasmáže.

Lidská gesta pronikla i do Kolářovy dramatické tvorby, která je jedním z jeho posledních projevů slovem, k divadelní hře se zřejmě uchýlil i pro možnost plného využití pohledu, gest, pohybu. V předešle



³⁰⁷ NIETZSCHE 2007, 17

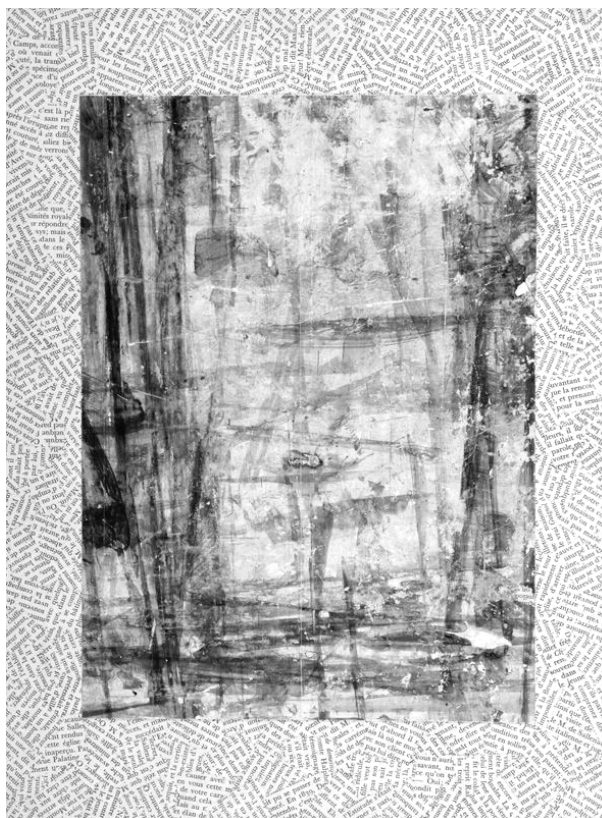
³⁰⁸ KOLÁŘ 1995, 283

³⁰⁹ obr. 18

hry Mor v Athénách (vznikal v roce 1961)
postava gestem promlouvá:

„Klid / Ruka se začne pomalu probouzet:
napřed prsty jeden po druhém / potom řeč
zápěstí / tanec lokte / a konečně jakési
zívnutí celé paže.“³¹⁰

Koláře však fascinovala nejen lidská gesta,
ale i gesta básnická, která mají „nahradit
všechno, co jenom lze opsat
nebo popsát“.³¹¹ Tento postoj odkazuje ještě
k *evidentní poezii*, resp. k teorii Franze
Mona. Ten píše o *bleskovém gestu
nepřehlednosti fixovaných a nefixovaných
sdělení*,³¹² v němž se díky rychlosti řazení
ze slov sice ztrácí jejich zásadní sdělná
hodnota, zato ale získávají aspekt neustálého hledání, samo se stává *gestikulací*.³¹³



Kolář začal sbírat i papír, na kterém se podepsala lidská ruka, na kterém „zanechal stopy čas“.
Pravým utrpením pro reprodukci (např. **Narcis v botanické zahradě**³¹⁴) pro něj byly dětské
čmáranice a množství „stop v knihách, které měli lidé v rukou“.³¹⁵

3.7.5. Reprodukce děl

Mezi nejvýraznější motivy patří jeho používání reprodukcí. Velmi často jsou jeho reprodukce
použity kvůli vztahu k autorovi původního uměleckého díla (Pocta Mondrianovi – 1964,
Pocta Boschovi – 1965), podobně jako v jeho Básních ticha – sérii Gersaintův vývěsní štít
(1959–61), vytvořil strojopisné koncepce písmen ze jmen autorů, jichž si vážil.

Kolářovi nejde vždy o vytvoření odkazu, ale o zjištění, jaká bude po jeho zásahu „působnost
věci na člověka a člověka na věci“.³¹⁶ Brání se Chalupeckému, který mluví o tichu v jeho
díle, neboť „nevím o své práci, jejíž forma by byla bezvýznamná“.³¹⁷ Jde očividně

³¹⁰ KOLÁŘ 2000, 73

³¹¹ KOLÁŘ 1995, 269

³¹² MON 1967, 129

³¹³ MON 1967, 133

³¹⁴ obr. 18

³¹⁵ KOLÁŘ 1995, 291

³¹⁶ KOLÁŘ 1995, 291

³¹⁷ KOLÁŘ 1995, 291

o nedorozumění, neboť Chalupecký mluvil o mlčení slov. Ovšem Kolářova bojovnost proti tomuto výroku značí, že každé jeho dílo skutečně má své vlastní téma, svou vlastní souvislost. Typickým příkladem je jeho proláž *Znamení čistoty* (z 1. pol. 70.let): Používá zde proložení reprodukcí Mondrianova obrazu s reliéfem mučedníka. Kolář tedy vybírá díla, jejichž souvislost je duchovní – kombinace obrazů v prolážích vyjadřují jeho vztah k původním dílům. U Leonardových obrazů nabyt pocitu, že jde o nejdokonalejší spodobnění lidského těla a tváře. Leonardova *Dáma s hranostajem* proto působí často jako prostředník jevů, které se v díle snaží sdělit: např. v díle **V očekávání jara**³¹⁸ (1990) – zde se ukazuje na jedné straně zakrytí její postavy bílou barvou, v druhé variantě oddělené hvězdnou oblohou.

Rembrandt jej zase fascinoval pro svou nenávist k válce a k jejím hrůzám. Jeho obrazy ze série *Hrůzy války* v Kolářovi vyvolaly zřejmě vlastní vzpomínky na dobu druhé světové války. Pro Koláře je totiž při používání obrazového materiálu podstatnější jeho osobní dojem než objektivní vyznění děl.³¹⁹ Rembrandtova staženého býka použil poprvé do konfrontáže *Dvě nitra* (1952), později i do svých proláží.

Ze stejného důvodu jako Rembrandta obdivoval i Whitmana, jehož báseň *Pochod v pevně semknutých řadách* považoval za nejsilnější z celých *Stébel trávy*. „Nevím, jestli znal Whitman Rembrandta, ale tohle je báseň, které se může říkat rembrandtovská.“³²⁰

3.7.6. Magritáž a Nietzsche

Proláž – tedy koláž, v níž je jedna reprodukce „proložena“ druhou (zpravidla siluetou jedné reprodukce prostupuje druhá) – je Kolářovou nejoblíbenější technikou od druhé poloviny šedesátých let. Nejklasičtějším motivem je prolínání druhé reprodukce v „siluetě motýlů, brouků, větévek s ocasem, ptáků, krav, koní, lidských hlav, postav a polopostav, nožů, talířů, soch“³²¹ atd. Je to jedna z mála technik, na



³¹⁸ obr. 19

³¹⁹ LAMAČ 1993, 136

³²⁰ KOLÁŘ 1996, 105

níž si nepřišel sám:

„Nejen náhodou má slovo proláž podtitul magritáž. Vynalezl ji v podstatě Magritte – já jsem jen zaměnil štětec za skalpel.“³²² Kolář si tuto techniku přisvojil zřejmě pro její odkaz na vnímání reality jedné prostřednictvím reality do ní vložené.

Podle Nietzscheho není reálné vnímání světa. Příkladem nám může být zamilovaný umělec: ve víru své vášně nedokáže zobrazit suše jen holou přírodu, ale vždy tam chtě nechtě vpašuje své emoce. Proč? Protože tak realitu vidí. Jsme-li lidé, patří k nám jistě i emoce, člověk bez emocí není. Proto máme na nose vždy nějaké brýle, proto není možné pokoušet se být realistou, „neexistuje pro nás žádná ‚skutečnost‘!“³²³ Nietzsche se ale zasazuje o tento boj proti realitě – „Přírodě se má odporovat!“³²⁴ Takový odpor přírodě a reálnému světu je podle Nietzscheho nutný. Emoce jsou lidem společné, při pohledu na věci „si musíme mnoho přimyslet, abychom je ještě viděli“. Jen vášnivým pohledem se nám bude zdát, že ještě něco vidíme.³²⁵

Kolář si moc dobře uvědomoval toto přimýšlení si. Mezi nejtrefnější důkaz plného pochopení Nietzscheho a Klímových myšlenek patří jeho Portét Ladislava Klímy, jemuž do oka vsadil Nietzscheho portrét.³²⁶ Skutečně se při četbě Klímy zdá, jako by se Klíma jen na svět díval Nietzscheho okem a o takovém světě dával zprávu svou teorií egosolismu.

Kolářovy proláže ve své snaze o proložení realit de facto *odporují přírodě*; stejně jako celá jeho tvorba odporuje viděné realitě a požaduje zmnožené či vnitřní vidění. Stejně tak Magritte ve svém magickém surrealismu prokazatelně čerpal z vnitřního vidění nad-reality. Zejména ale prapůvodce celého tohoto směru – Giorgio de Chirico se Nietzscheho přímo inspiroval, stejně jako on citoval antické vzory a svým stylem a výtvarnou mluvou ovlivnil Magritta.

Ornitologie Moderního umění (1980) je jedním z projevů takovéto odrůdy proláže. Na více než 60 celostránkových ilustracích z biologie vkládá Kolář dovnitř siluety ptactva vybrané motivy současného umění. Ukazuje tak jeho *typologii* a *systematičnost*.³²⁷ Toto jeho dílo vlastně ukazuje rozličnost a jednotu současného umění. Jde vlastně o kreativní umělecko–teoretickou práci.

Podobně v cyklu Pocta Vincentu van Goghovi (1988–89) se zabývá otázkou, které motivy jsou pro Gogha ty neúčinnější: Opět se zde ukazuje, že je to pološilené umělcovo oko

³²¹ LAMAC 1993, 130

³²² KOLÁŘ 1995, 283

³²³ NIETZSCHE 1996, 73

³²⁴ NIETZSCHE 1996, 84

³²⁵ NIETZSCHE 1996, 172

³²⁶ HEFTRICH 1999, 85

³²⁷ MOULIN 1993, 189

(z Goghova autoportrétu), které Kolář označuje (kruhem hvězdné mapy) za spojitost s Goghovým vnitřním vesmírem. Tak vypadá a promlouvá koláž Stálice (1989).

3.7.7. Filozofické koláže

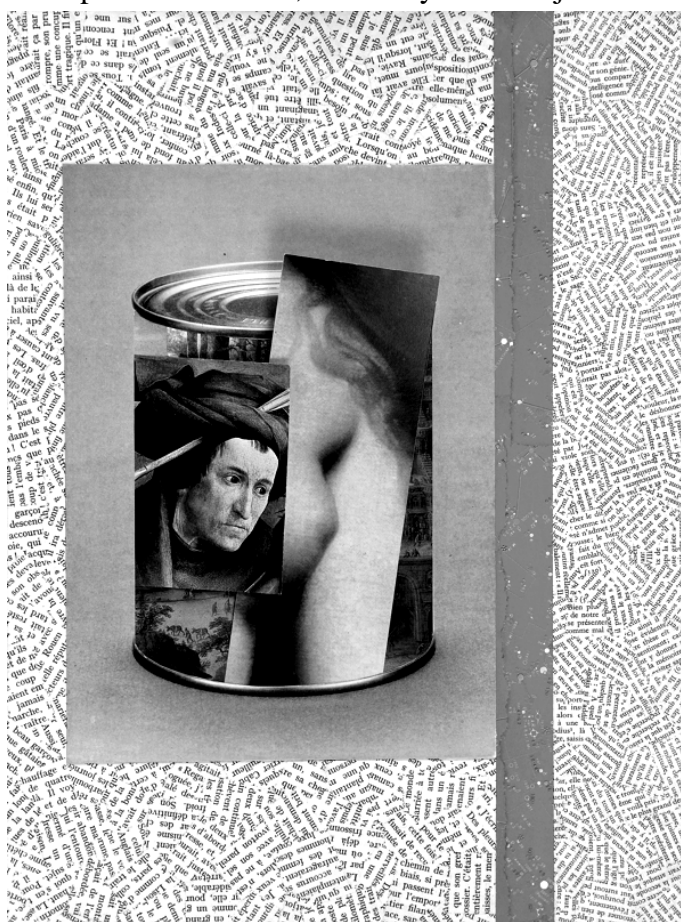
Tato práce má přirozeně tu nevýhodu, že skutečné *filozofické názory* obsažené v kolážích (o nichž mluví Josef Hampl³²⁸) nemohou být s jejich autorem přímo konzultovány. Jak již bylo naznačeno v kapitole o kolářovské symbolice hvězd, například obraz **Mondrian a hvězdy** nápadně připomíná Kolářovo spojování obrazového s kosmickým.

Jelikož však již nemůžeme tyto úvahy ověřit u autora, musíme se spolehnout na informace těch teoretiků, kteří tuto možnost měli. Miroslav Lamač uvádí, že „například v siluetě ruky [je] intarzované Rembrandtovo bičování Krista na pozadí bakchantického veselí (Rubens). ,Vždy, když se radujeme, někdo trpí a je to lidská ruka, jež toto utrpení způsobuje.“³²⁹

Velmi často se objevují kombinace renesančních obrazů s výjevy moderního světa: postava Venuše na pozadí záchrany ztroskotanců vrtulníky, manekýna uprostřed holandské krajiny.

Kolář zde navazuje na svou starší estetiku – prolínání obrazů, ze sbírky *Limb* a jiné básně (báseň *Litanie*) – „Království Apollónů a Venuší na kolečkových židlích“.³³⁰

Koláře přirozeně zajímalo téma stavby Babylonské věže. Mělo pro něj symboliku jak tvrdého řemesla, tak i marnosti lidské práce spojené s nesmyslností jazyka.³³¹ 31. října si do deníku *Přestupný rok* (1955) vypsál z četby Carla Sadburga právě báseň o stavbě Babylonské věže (byl mu blízký i pro jeho živý městský jazyk): „A všemohoucí bůh je mohl svrhnout a usmrtit / nebo omráčit hluchotou. / Ale Bůh to srovnal rozmarně. / Bůh



³²⁸ Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

³²⁹ LAMAČ 1993, 131

³³⁰ PEŠAT, PETROVÁ 2000, 103

³³¹ LAMAČ 1993, 131

byl rozvážný šéf / s jiným plánem za lubem / náhle zpřevracel všechny jazyky / zmátl lidem řeč / takže mluvili každý jinak.“³³²

Motiv zmatení jazyků se pro něj vztahuje nejen k jazyku, ale vůbec k lidskému rozumu a v koláži **Věž paměti ... se řítí**³³³ i k jeho vlastní paměti. Kolář zřejmě použil reprodukci Stavby Babylonské věže od Breughela, kterou užil už vícekrát, i když s jiným symbolickým významem.³³⁴ Je zde však užita technika ventiláže, která výjev zakrývá reprodukcí ženského ňadra (zřejmě z díla malíře italské renesance) a hlava sv. Štěpána probodnutá šípem. Celá koláž (i se zmíněnými ventilážemi) je zasazena do siluety Warholovy Campbellovy polévky a lemována letristickou chiasmáží. Lidská paměť je tedy podle Koláře deformována jak slovy a vzpomínkami na rozkoše a utrpení, tak slovy samotnými, vzletnými frázemi, do nichž se skutečné události kryjí.

Nejsilnější význam symbolický, hlavně ale osobní má Kolářova koláž **Listy z mé celnice: moje nejhlubší soustrast panu Adamovi a paní Evě**³³⁵ (1990). Na podkladě letristické chiasmáže z celního listu, který Kolář získal při emigraci do Francie, je umístěna proláž ze siluety motýlů (téma metamorfózy – z kukly vylézá motýl: po opuštění skořápky se stává zcela novým jedincem), v proláži je pak umístěn Adam a Eva na Masaciově Vyhnání z ráje a Magrittův slavný autoportrét. Jde tedy jednoznačně přivlastnění tématu. Kolář se snaží



reprodukovat svůj vlastní odchod ze země. Použil (na rozdíl od své dřívější literární tvorby) svůj vlastní osud, aby jej spojil s hvězdnou mapou (symbolika kosmického i změny významu – nové navigace) v jakýsi nad-sémiotický celek. O osobním přístupu svědčí i samotný název koláže. Na takovémto díle je všeobecně prokazatelné, že Kolář mluvil ve svých kolážích symbolickým jazykem.

³³² KOLÁŘ 1996, 427

³³³ obr. 20

³³⁴ Šlo právě o symboliku tvrdé lidské práce. LAMAČ 1993, 131

³³⁵ obr. 21

Slovo nakažlivé

aneb

Kolářův vliv na umělecké kolegy

Kolář udržoval známosti s mnoha umělci z několika tvůrčích okruhů. Scházeli se většinou v kavárně Slavia, u Kolářova stolu. Pravidelnost dodala schůzkám pracovní nádech. Se sbírkou Dny v roce a Roky ve dnech učinil Kolář dobrou zkušenost: pravidelný rytmus umělecké činnosti v něm podpořil pracovitost a řemeslnost nejen jeho tvorby, ale i myšlení. Každodenně měl v plánu napsat záznam do deníku (ač ve výsledku jsou v nich často časové mezery) nebo strávit alespoň 2 hodiny v kavárně s přáteli. Koncem padesátých a v šedesátých letech zde sedávali nejen jeho přátelé a známí z okruhu Konfrontací, Boudník, ale i Ladislav Novák. Koláře zde navštívil v roce 1960 i Eduard Ovčáček, při příležitosti účasti čerstvě vzniklé bratislavské skupiny Konfrontace na výstavě Konfrontace pražské.

Jezdil se sem za ním radit i „až později slavný Ludvík Vaculík, a tomu Kolář poradil: „Jestli nevíš, o čem psát, tak si každý den zapisuj, co děláš, o čem přemýšlíš, co se ti zdálo.“³³⁶ A tak prý vznikl jeho Snář.

3.8.1. Křižovatka

Umělci z okruhu skupiny Křižovatka měli s Kolářem společný přístup – snažili se promlouvat pomocí struktur a vlastních systémů. **Karel Malich** vytvářel z drátů své intuitivní prostoroobjekty, **Mirvald** se **Sýkorou** se zase soustředili na konstruktivistický barevný či tvarový jazyk. Souvislost tohoto typu vyjadřování s kolážemi slov a s estetickým lettrismem se plně projevil na výstavě Nová citlivost (1968), kde kromě umělců ze skupiny Křižovatka vystavovali i Hiršal s Grögerovou, Valoch a Burda. Obzvláště poslední dva ukázali, jak se dá konstruovat textem. Využití písma zde ukázalo nový rozměr skupiny Křižovatka – kromě přísných konstrukcí nových prostorů, myšlenek a jejich souvislostí (až uvnitř uměleckého díla) se nyní ukázala i *nová citlivost*: pojem skloňovaný od poloviny šedesátých let, který se měl stát „podstatou a výrazem“ uměleckých snah, ovlivnil i Emila Juliše.³³⁷

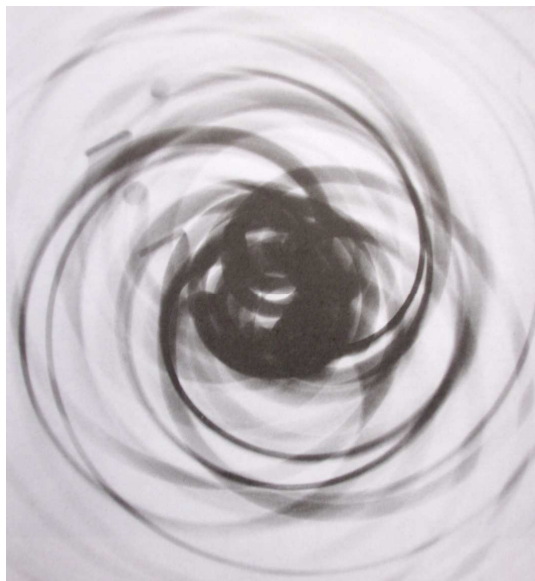
„Svět, ve kterém žijeme, zformovaný lidskými mozky (...), je dnes po dlouhé době konečně přijímán (...) jako pozitivní skutečnost.“ Tak tuto problematiku popsal Jiří Padrta v katalogu skupiny Křižovatka (1964).³³⁸

³³⁶ Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

³³⁷ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 253

³³⁸ HLAVÁČEK/VALOCH 1997, nestr.

Vrcholnou představitelkou takového tvůrčího přístupu je **Běla Kolářová**. Od roku 1961 se soustředí na svět drobných předmětů, který pro svou nepatrnost „zůstal stranou, nepovšimnut fotografy,“³³⁹ popisuje Kolářová. Fotografovala už od roku 1956, od šedesátých let však se vydala cestou fotogramů – za využití právě drobných předmětů, pohybu a *fotokoláží*. Příklad *Mana Raye* u ní hrál důležitou roli, dospěla však až v *rentgenogramům (Rentgenogram kruhu II*³⁴⁰, 1963). Dílo Běly Kolářové se sice za 40 let nijak výrazně nezměnilo, přesto však má podle Jiřího Valocha „zárodek konceptuálnosti“.³⁴¹



3.8.2. Medek a Balcar

Kolář se od padesátých let přátelil i s Hrabalem, který mu dodával materiál k jeho kolážím. Zároveň však Hrabala můžeme považovat za zdroj informací o světovém vývoji umění, z výpovědi Vladimíra Boudníka víme, že Hrabal znal tvorbu Jacksona Pollocka.³⁴² Kolář se od padesátých let znal s **Mikulášem Medkem**, jehož ale příliš ovlivnit nemohl, neboť Medkův tvůrčí přístup byl zcela osobitý. Medek však svým pozitivním vztahem k tašismu (jímž se inspiroval) mohl ovlivnit Kolářův pohled na umělecké dílo. Podle Maxe Benseho je v experimentální poezii rozpoznatelný *tašismus*, a to pomocí *estetické informace*,³⁴³ která se i v literárním díle může pomocí gest projevit ve svém maximu. I Kolář sám říká, že lettrismus „vznikl možná z potřeby vyjádření gesta“.³⁴⁴ V kladném vztahu ke gestu se Kolář tedy možná nechal utvrdit Medkem.

Později se Kolář seznámil i s **Balcarem**, na něhož zapůsobil už ne tak silně jako později na Boudníka. Přesto Balcarova série *Dekrety* z let 59–60 využívá písmo jako materiál k dalšímu výtvarnému zpracování, kombinuje se zde písmo a gestický způsob malby. Obdobně využívají písma (ručně psaného) Boudníkovy pozdější dopisy (zřejmě Balcarovým příkladem inspirované).

³³⁹ HLAVÁČEK/VALOCH 1997, nestr.

³⁴⁰ obr. 22

³⁴¹ HLAVÁČEK/VALOCH 1997, nestr.

³⁴² Srov. BOUDNÍK 1994

³⁴³ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 232

³⁴⁴ KOLÁŘ 1995, 269

3.8.3. Boudník

S Jiřím Kolářem navázal Boudník roku 1961 blízký vztah, konzultoval s ním svá díla a vždy zdůrazňoval, „že to ještě není ono, že mu to nešlo, jak by si přál,“³⁴⁵ jeho problém s nepřesností vyjádření jej stále nahlodával, snažil se najít pečlivější interpretaci sebe sama či člověka vůbec.

V roce 1953 vznikla jeho sérii monotypů s názvem **Abeceda**. Přepisoval v ní písmena abecedy do gestických tahů štětce, řídí se asociacemi. Jde o přesnější vyjádření, než je skutečná abeceda. Můžeme zde pozorovat touhu nepromlouvat klasickými písmeny, ale svými vlastními. Určit si svůj způsob řeči, který lépe odpovídá autorovým pocitům a asociacím. Právě zde Boudník používal místo inkoustu i vlastní krev, tím se dostal do díla motiv osobního vyjádření. Tato touha po přesnějším vyjádření se v něm formovala i následující roky. K tomuto tématu se vrátil ještě v roce 1967. Jeho tehdejší Dekalky nesou stejné motivy jako Abeceda, jsou ale vytvořeny suchou jehlou v kombinaci se strukturální grafikou. Snaha je však stejná – stvořit nová písmena. Dekalků je v mřížce 32, podobně jako písmen v naší abecedě. V letech 1965–67 se k tématu slov vracel při tvorbě **Dopisů**, přetiskoval své dopisy, které jsou litograficky vytvořené, při tisku se však text převrátil. Boudník si zde bral na mušku svou vlastní nemožnost se vyjádřit svým přátelům. Dopisy adresoval například Jiřímu Kolářovi či Boudníkově exmanželce Tekle. Jako přesnější způsob vyjádření používal otisk své ruky. Tato série snad nejlépe vyjadřuje Boudníkuv vývoj vztahu ke slovům.

V sérii Antanatomie (též Deanatomie) graficky přetiskoval stránky z anatomického atlasu. Tento vztah k anatomii má Boudník společný s Kolářem.

4. Experimentální poezie

Mezi první podněty *experimentální poezie*, chcete-li *lettrismu*, patří již zmíněná Kolářova výstava Depatesie, v níž představil světu svou evidentní poezii. Probíhala v Mánesu v roce 1962. V té době však už Kolář znal kromě Marinettiho a Mallarméa³⁴⁶ i dílo Chlebnikova, Raoula Hausmanna či Helmuta Heissenbüttela.³⁴⁷ Známa mu byla i pařížská Lettristická skupina – zřejmě prostřednictvím Vladimíra Burdy.³⁴⁸ V prosinci téhož roku proběhla též

³⁴⁵ Srov. KOLÁŘ 1969

³⁴⁶ KOLÁŘ 1995, 266–267

³⁴⁷ KOLÁŘ 1995, 270

³⁴⁸ Srov. HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 162

v Mánesu *Přednáška o filozofii jazyka, statické estetiky a současném literárním experimentu* z úst nejvýznamnějšího dua českého lettrismu – Josefa Hiršala a Bohumily Grögerové. Tento manželský pár sdílel až do nedávné smrti Hiršala autorství většiny aktivit i publikací.³⁴⁹

Na přednášce představili jednak filozofii jazyka od Platóna a Aristotela až po Maxe Benseho, jenž jimi byl obsáhle citován, stejně jako Abraham A. Moles (*Manifest permutačního umění*) a Eugen Gombringer (jeho stať *Od verše ke konstelaci*) v druhé půli přednášky. Zejména jejich vysvětlení teoretických prací Benseho zřejmě přispělo k možnosti uznání takových experimentů a o zvýšený zájem jak o matematickou poezii, tak o lettristickou poezii.

Dalším původcem tohoto zájmu byl Dietrich Mahlow, který v letech 1962–63 uspořádal velkou přehledovou výstavu o lettrismu – *Písmo a obraz* („*Schrift und Bild*“) – podle Hlaváčka v Amsterdamu (Jiří Valoch však mluví o Západním Berlíně³⁵⁰) a v Baden-Badenu.³⁵¹ Josef Hlaváček, Kolářův někdejší kolega ze skupiny Křižovatka, píše: „Takřka všichni vystavení se už v té době přátelili se svými českými kolegy.“³⁵²

Teoretici Padrta s Felixem uspořádali v roce 1965–66 v Čechách stejnojmennou výstavu, na níž představili souhrnný pohled na české lettristické umění. Představili se zde téměř všichni známí čeští představitelé tohoto uměleckého odvětví. Včetně umělců jako byl Eduard Ovčáček (čerstvě navrátil se do Ostravy ze studií v Bratislavě), Miloš Urbásek (stále studující v Bratislavě), Ladislav Novák (umělecký solitér žijící v Třebíči), kteří se představili již na výstavě organizované Ovčáčkem v roce 1965 v Havířově.

V polovině šedesátých let však už byla naprostá většina těchto umělců pro lettrismus rozhodnuta. Výrazný vliv na to měla osvětová činnost, kterou aktivně vyvíjeli Hiršal s Grögerovou. Díky jejich vlivu se lettrismus stal v Čechách pochopitelný a obhajitelný nejen jako hra na pomezí výtvarného umění a literatury, ale jako svébytný filozofický názor.

Hiršal s Grögerovou dovršili svůj teoretický zájem o tento umělecký směr sborníkem teoretických textů (zahraničních i českých) *Slovo, akce, písmo, hlas* vydaným v roce 1967. Ve stejné době vydali i přehled českých i světových lettristických literárních projevů v knize *Experimentální poezie*. Od roku 1967 připravovali i knihu *Vrh kostek*, v níž chtěli představit české experimentální básníky za pomoci jejich vlastních popisů a rozborů uměleckých technik a přístupů. Kniha již byla vysázena, ovšem k vytištění po srpnové okupaci 1968 již nedošlo. Kniha byla konečně vydána až v roce 1993 v nakladatelství Torst.

³⁴⁹ Nyní Bohumila Grögerová vydala svůj Rukopis – básně vznikající po celý její život, upravené nyní ve vysokém věku a nesoucí výrazný motiv její narůstající slepoty.

³⁵⁰ VALOCH 2007, 10

³⁵¹ HLAVÁČEK 2007, 233

³⁵² HLAVÁČEK 2007, 233

Intelektuální texty

aneb

„tehdy experimentoval každý“ (B. Grögerová)³⁵³

Vliv Koláře na českou lettristickou poezii šel spíš jeho osobním vlivem, jímž působil zejména při svých každodenních odpoledních sedáncích v kavárně Slavia,³⁵⁴ kde s ním sedávali jeho přátelé. Do tohoto okruhu řadíme Josefa Hiršala, Honyse, Vladimíra Burdu, Mirvalda, Kubíčka, ale i Medka, Balcara a Boudníka.³⁵⁵ Právě sem chodili Koláře navštěvovat mimopražští umělci jako Urbásek, Ovčáček, Novák. Za dobu Kolářova „úřadování“ ve Slavii se u jeho stolu vystřídal nespočet umělců. A Kolář těmito setkáními na hodně z nich přímo působil. Kolář prý neměl rád hádky. V bouřlivé diskusi s Ladislavem Novákem skončila na jeho košili Kolářova káva, Novák mu zase oplatil sprchou ze sifonu.³⁵⁶ I přes tento jejich konflikt však se ti dva výrazně doplňovali a ovlivňovali.

Ladislav Novák totiž byl jedním z mála autorů, kteří byli aktivní jak ve výtvarné, tak v poetické sféře. Vynálezem jeho *alchymáže* se, podobně jako Kolář, začal věnovat spíše výtvarné činnosti. Na rozdíl od Koláře však v Novákově tvorbě nemůžeme pozorovat snahu o nový jazyk, jako spíše o strukturu a prostorovost papíru jako takového. Tím se výrazně přiblížil umělcům informelu.

Také **Vladimír Burda** dospěl k *informelu*, jak říkal svým strojopisným strukturám. Díky přátelství s Kolářem se u tohoto klasického básníka rozvinulo nadšení pro experiment, které by dál rozvíjel nebýt jeho předčasného úmrtí v roce 1970.

Jiří Valoch, dnes významný teoretik v oblasti lettrismu, dříve sám básník, začal roku 1964 vytvářet *typogramy*. V jeho tvorbě hraje důležitou roli samotný grafém, jehož využívá k malířským strojopisným účelům. Za jeho důvody stála dobová devalvace pravdivosti jazyka i jeho osobní zájem o novou hudbu a nové umělecké projevy.³⁵⁷ Ve své tvorbě využívá vasarelyovských optických efektů za pomoci pouhého jednoho grafému. Sám přiznává, že jeho **optické básně**³⁵⁸ „by nevznikly bez znalosti výtvarného opt-artu“.³⁵⁹ Na Valochově díle můžeme obdivovat jeho ojediněle estetizovaný výtvarný přístup. Také on v roce 1967

³⁵³ <http://www.ct24.cz/kultura/literatura/52111-hlavni-cena-magnesia-litera-2008-pro-rukopis-bohumily-grogerove/>, vyhledáno 22. 4. 2009

³⁵⁴ Stůl s jeho jménem byl po Kolářově podpisu Charty a následné emigraci nenápadně odstraněn.

³⁵⁵ HLAVÁČEK 2007, 239

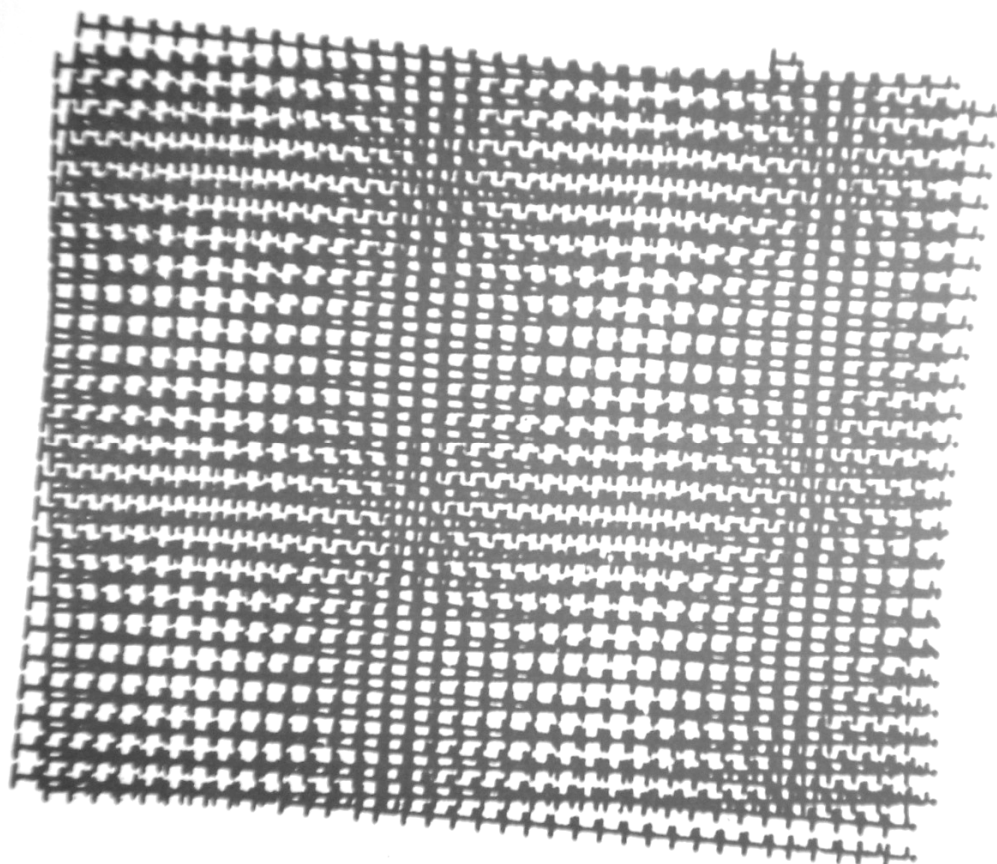
³⁵⁶ Rozhovor s Josefem Hamplem, vedený autorem dne 1. 6. 2009.

³⁵⁷ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 11

³⁵⁸ obr. 23

³⁵⁹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 12

vytvářel sérii Abeceda,³⁶⁰ díky Kolářově vlivu tehdy dokonalý jazyk hledali nejen lettristé, ale i výše zmínění Boudník a Balcar.



(Optická báseň, 1965)

Eduard Ovčáček, jenž spolupracoval s Urbáskem, Valochem i s Novákem. Nejen díky Kolářově příkladu se po celý život věnoval fenoménu písma a grafémů. V roce 1960 založil bratislavskou skupinu Konfrontace (spolu s Milošem Urbáskem, Mariánem Čunderlíkem, Jozefem Janovičem, Košičem a Košičovou, později se přidal i Rudolf Fila ad.).³⁶¹ Sám vyšel z tvorby informelu. Do ní se začal promítat motiv písma. Ojedinělým způsobem tak dokázal využít písmo jako strukturu, jako štětec. Písmo otiskoval z mědirytů, vypaloval ohněm a kyselinami (*alchymáže*), v sedmdesátých letech z hořlaviny vytvářel i *land-artové* hořící znaky. Snad jako jediný z celé scény dokázal maximálním způsobem využít fenomén písma jako výtvarného znaku, používal i sémiologický mýtus písma v mnohoznačnosti svých děl.³⁶² Jako jeden z mála informelních umělců se nebál v devadesátých letech začít používat i počítačovou grafiku, s jejíž pomocí docílil nové optické působivosti svých děl.

³⁶⁰ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 46–47

³⁶¹ VALOCH 2007, 638

³⁶² Vedle Koláře byl jedním z mála, kteří dokázali maximální estetizaci textu vytvořit jeho sémiologický mýtus – v zahraničí to byl například Mark Tobey.

Miloš Urbásek, přítel Valocha i Ovčáčka také celý život rozvíjel strukturu grafémů. On rozvinul motiv grafému do gigantických rozměrů a začal se zabývat jeho makrostrukturou. **Karel Trinkewitz** vytvářel v polovině šedesátých let koláže z novinových nadpisů a postupně se orientoval i na koláže objektů. K podnětům jeho tvorby patřily zřejmě kromě Koláře i konstruktivisté ze skupiny Křižovatka.

4.1.1. Nahodilost

Hiršal s Grögerovou na svých přednáškách v Mánesu (1962 a 1963) kladli důraz na Benseho teorii, podle níž v jakémkoli textu existuje *estetická informace*,³⁶³ jejíž míra určuje uměleckost textu.³⁶⁴ Tato estetická informace může být předávána s využitím náhody, při čemž však využívá paradoxně více autorova rozumu než emoce, neboť rozum jediný zasahuje do pravidla, kterým se náhoda projeví. Proto vlastně neexistuje náhoda, ale řízená Brechtova *nahodilost* („nezávislost každé individuální volby od každé jiné volby“).³⁶⁵ Ovšem **Hiršal s Grögerovou** dokázali vytvořit zcela *náhodné* texty a to pomocí počítače: zadali mu náhodný výběr slov podle předem určeného klíče a 35 vybraných vět (ze 4 174 304) použili. Vznikly tak *strojové stochastické texty*. Nahodilost se u tohoto páru uplatnila i v textech *nesémantických* (výběr např. sloves) a *strukturálních*, v nichž byly ve třech odstavcích seřazena slovesa, adjektiva a substantiva. Současným čtením tří odstavců se dospělo k množství významů, jenž záviselo na čtenáři.

Nahodilý výběr slov, jejichž kombinace a vysvětlení náleží čtenáři, používal ve svých *strukturálních básních Jindřich Procházka*. Jeho tvorba se započala v roce 1964 a kladla důraz právě na estetickou strukturu, později se zaměřil intuitivnějším směrem, na tvorbu s využitím textu jako „místa autonomního pohybu a prostoru“³⁶⁶ (jak je sám popisuje). Často se ve svých *narativních básních* dotýkal až komiksového vyznění (ač nepoužíval obrázky): používal množství citoslovcí a motivů, které poukazovaly na děj v ohraničeném prostoru textu: „Tady někomu rozkvétá hlava jak karfiol.“³⁶⁷

³⁶³ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 232

³⁶⁴ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 235

³⁶⁵ BRECHT 1967, 224

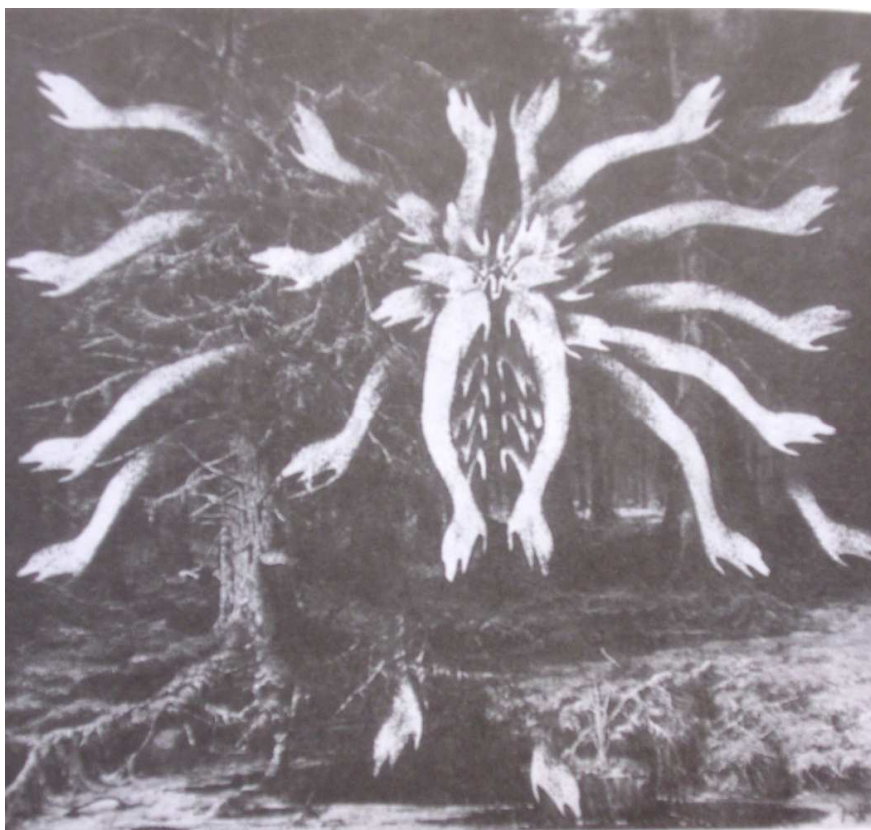
³⁶⁶ HLAVÁČEK 2007, 237

³⁶⁷ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 132

4.1.2. Chyby v textech

Podle Benseho vzniká užitím nahodilosti, nebo jiným porušováním textů, *barbarismus* a *tašismus*.³⁶⁸ V takovémto textu se vlastně počítá s chybou a chyby ve sdělnosti jsou tím pádem řízené autorem. Text tím tedy netrpí, ale získává na *estetickém sdělení*.

Největším představitelem porušovaných textů je u nás básník **Ladislav Novák**. „K osobnímu setkání Ladislava Nováka a Jiřího Koláře došlo prostřednictvím Mikuláše Medka v roce 1961. Novák tehdy už několik let rozvíjel vlastní básnické a výtvarné pokusy, [které byly] blízké metodám experimentální poezie.“³⁶⁹ S Kolářem si začali dopisovat a i přes jejich pozdější hádky je jejich vzájemný vliv patrný³⁷⁰ – v polovině šedesátých let psal Novák *návody*. V letech 1960–1961 došel k *preparovaným textům* přes napodobování dadaistů. Jeho *detexty* (1962) využívaly metodu „tvořivé destrukce“³⁷¹ – prosvítáním dvou proděravěných textů nebo jejich zakaňkáním. Mezi jeho největší objev však patří jeho *alchymáž* – chemická koláž, již se vyjadřuje spíše již výtvarně od roku 1962.³⁷² (např. **Mandragora**³⁷³)



³⁶⁸ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 233

³⁶⁹ http://www.galleryjk.cz/j_kolar_sb/index.htm, vyhledáno 20. 5. 2009.

³⁷⁰ HLAVÁČEK 2007, 237

³⁷¹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 185

³⁷² Více v kap. *Slovo nakažlivé*.

³⁷³ obr. 24

Také **Hiršal s Grögerovou** společně vytvářeli *porušené texty*, v nichž porušili buď každé druhé slovo, nebo – podle metody Grögerové – expresivně porušili vybraná slova. Poruchovost vybraných slov zkoumali i v *topografických textech*, za „porušené“ lze označit i jejich *etropické texty* (složené např. výhradně ze spojek).

4.1.3. Hra

Hru prosazuje ve svém *Manifestu permutačního umění* francouzský teoretik Abraham A. Moles: „Vrátí se umění, které začalo jako hra, vyvinulo se jako povolání, kvetlo jako kult, opět ke hře?“³⁷⁴

Hra má podle Benseho³⁷⁵ v textu větší váhu než informace, protože se svým sdělením nesnaží zasáhnout oblast tohoto světa, ale jen oblast textu samotného.³⁷⁶

K textu samotnému jde podle Benseho směřovat přísnými *logickými texty* (se sdělením uzavřeného myšlenkového systému), *sémantickými texty* (naučné texty, které mají vyšší pravděpodobnost pravdivosti), *estetickými texty* (které nenesou sdělení) a *metafyzickými texty* (se sdělením obráceným do vnitřní metafyziky).

Benseho typy sémantických a logických textů psali **Hiršal a Grögerová** v šedesátých letech, kladli důraz na spojování slov pomocí nezavedených myšlenkových cest. Tak vznikalo nespočet dalších typů „hravých“ textů, většinou výše zmíněných. Další způsob hry spočíval v jejich citování plno-sémantických slov do *automatických textů* a citování inzerátů do *determinovaných textů*. **Grögerová** však přemýšlela o těchto metodách i s přihlédnutím k praktickému životu. Ve svém textu *3x4 civilizační schémata* popisuje pronikání její kantovské filozofie³⁷⁷ do každodenního života (nevidí věci, ale jen slova). Tento unikátní text jako jeden z mála můžeme označit za přístup, který v českém literárním prostředí bez problémů přežívá i v tvorbě nejmladší generace prozaiků.

Hravé texty, ovšem s existenciálním vyzněním kombinací slov vytvářel kromě Ladislava Nováka i **Václav Havel** ve sbírce *Antikódy*. Havel v polovině šedesátých let spíše jen vyzkoušel tvorbu experimentální poezie (*typogramů*), jemu blízké pro svůj teoretický a filozofický podtext.

Dříve tradiční básník **Vladimír Burda** byl ovlivněn příkladem svého přítele Koláře a od roku 1963 začal vytvářet *typogramy*.³⁷⁸ V roce 1965 dospěl k *lyrickým bodům*, v nichž výtvarným

³⁷⁴ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 241

³⁷⁵ Hiršal a Grögerová v přednášce obsáhle citovali jeho *Estetiku textu*. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 235–239

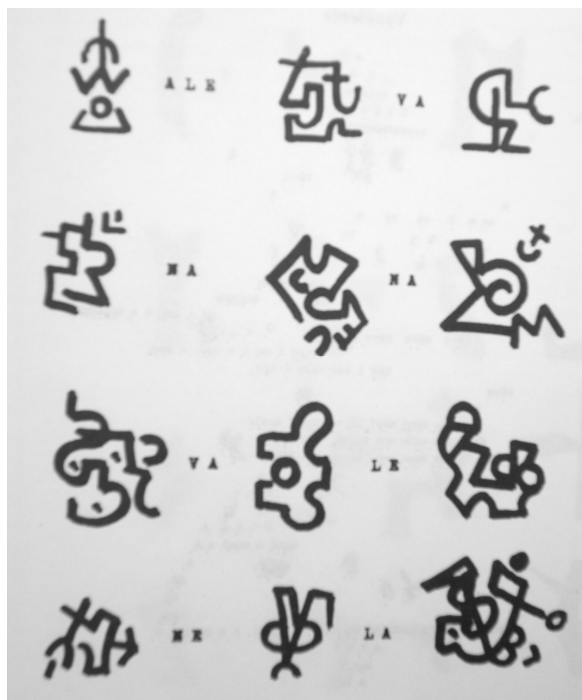
³⁷⁶ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999, 239

³⁷⁷ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 246

³⁷⁸ HLAVÁČEK 2007, 235

pojetím umocňuje sdělnost jednoduchých sousloví. Jeho velkým tématem objeveným v téže době byly *přímky*: *typogramy* složené z pomlček.³⁷⁹ Díky nim dospěl až k vlastnímu vynálezu: *typofrotáži*. Při její tvorbě přimáčkl přemykač na psacím stroji a třel jím přes pásku o papír. Tak vznikaly díla na pomezí výtvarna. Burda však vytvořil i *akční deník*, v němž formou dotazníku vyzývá čtenáře k doplnění osobních informací – jde tedy také o kolářovskou *destatickou poezii*.

Text-testy vytvářel **Josef Honys**, Hiršalův přítel ze surrealistických let.³⁸⁰ Honys využíval texty k vypsání svého podvědomí i s jeho nesmyslnými slovy a souvislostmi – vznikl *psychotext*. Vytvářel i tradiční *řetězce* slov či vynalézal absurdní *hry* se sémantickou tematikou. Mezi jeho významné motivy patří i výše zmiňovaná *abeceda symbolů* (**Konverzace**³⁸¹) „subjektivně autorského významu“,³⁸² kterou se snažil vytvářet v *nekomunikativní poezii*. Honys však v této snaze dospěl nejdále – vytvářel mnoho typů jak celých jazyků a písem, tak jen nových grafémů k doplnění stávajících.



Matematické básně

Matematické texty vytvářeli po vzoru Molesova *permutačního umění* **Hiršal s Grögerovou**. Vytvářeli nejen *permutace* z polovic slov („horoplodný barvostěn, listoslepý levonos“),³⁸³ ale i *selektivní texty* a *rovnice*.

Matematickým básníkem na slovo vzatým byl však **Ladislav Nebeský**, jemuž se dostalo přírodovědného vzdělání.³⁸⁴ Také on začínal s *typogramy*, od nich se v letech 1963–64 dostal přes *nehry* (záměny slov za písmena) k *paratextům* (1965), ojedinělému spojení sémiotického tématu s vlastní vypočítanou strukturou textu v neočekávaně účinný celek – viz **Jména**.³⁸⁵

³⁷⁹ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 137

³⁸⁰ HLAVÁČEK 2007, 237

³⁸¹ obr. 25

³⁸² HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 356

³⁸³ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 341

³⁸⁴ HLAVÁČEK 2007, 237

³⁸⁵ obr. 26

K jeho nejsložitějším výkonům však patří *Kurz binární poezie* (1966), v němž čtenáře učí, jakým způsobem číst básně složené z nul a jedniček.

jména

(*paratexty*, 1965)

1

jsou čtyři: kert, kert, kert a kert. kert miluje kerta, ale kert o kert zájem nejeví. je zamilován do kert. kert se o kerta dříve zajímala, teď se však zamilovala do kerta. avšak kertovi se více líbí kert. zato kert kerta nesnáší.

2

první se jmenuje pulmita a druhý ibram. sami jsou nehybní, jejich jména však bezustání putují od jednoho k druhému. první se jmenuje bram a druhý pulmit. jména nezůstávají ušetřena následků cest, které podstupují. cesta je trochu mění. první se jmenuje purmit a druhý bramt. obě jména se stále méně a méně liší. možná, že jednou splynou. první se jmenuje purmt a druhý pramt.

3

den po svém narození se jmenoval ru. druhý den ruru. třetí den rururu. každý den se jeho jméno prodlužovalo o další slabiku ru. když již své jméno dokázal vyslovit, mělo pět set sedmdesát tři slabik. vyslovování jména mu zabíralo čím dál tím více času. vyslovoval je jednou denně. začínal v šest ráno. od svých padesátin omezil spánek. krátce po svých šedesátých druhých narozeninách se v šest ráno nadýchl k první slabice ru. zůstala už nevyslovena. zemřel nepojmenován.

Okraj experimentu

Také **Zdeněk Barborka**, dá se říci, vypočítával své *procesuální texty*. Ovšem jeho přístup byl za hranicí experimentu. Podobně jako Nebeský v *paratextech* i on dokázal vytvořit svébytné literární dílo, které se neorientuje jen na sílu experimentu, ale které jich využívá k vlastní síle. Spojil silnou tematiku s novou formou – pečlivě propočítanou a s vizuálně působivým vzhledem – děje se tak v např. textu **Ortel**. Odstavec popisu anonymního muže trpícího nádorem má vprostřed slovo „nádor“ a směrem k začátku a konci pravidelně se opakující

slovo „metastase“. V třinácti procesech (záměna původních slov za slovo „nádor“) se odstavec postupně zprostředka a od slov „metastase“ zaplní, čímž popisovaného muže „nádor nevyhnutelně zahubí“.³⁸⁶ Barborka vytvářel také *fugu* – partituru pro přednes slov – oproti zvyklostem recitovatelnou fugu.

Emil Juliš, významný básník a vydavatel ústeckého měsíčníku *Dialog* došel přes metodu *typogramů* až k „hymnické“ permutační poezii.³⁸⁷ Jako jeden z mála dokázal vytvořit dílo veřejně čitelné, které se v experimentech neutopilo, ale dokázalo jejich příkladu využít pro účely poezie (a nikoli experimentu).

Ozvěny Experimentu

Slovo se díky vlivu experimentální poezie stalo v dalším vývoji umění jeho zakotvenou součástí. Projevy textu ve výtvarném umění však již neodpovídaly estetice experimentální poezie, ale sloužily potřebám různých uměleckých odvětví.

Třeba **Karel Trinkewitz** se od poloviny šedesátých let zaměřil na používání textu v kolážích zejména trojrozměrných objektů. Jeho struktura písma simuluje titulky novin, jimiž pokrývá předměty často velkých rozměrů. V Trinkewitzově tvorbě nejde tolik o mystiku textu (Kolář), jako spíše o kombinaci a mnohost slov, z jeho děl je již cítit pop-art.

Celý život psal básně haiku. V dobách normalizace se začal věnovat humorným politickým kolážím zvaným *Witz*. Při svém působení v Klubu konkrétistů používal geometrické i písmové struktury. Po své emigraci se vrátil do Čech a ve své další tvorbě se věnuje textu jako projevu masové kultury. Stále imituje veřejné nápisy a v poslední době se začal, stejně jako třeba Ovocáček, ve svém uměleckém projevu věnovat i novým možnostem počítačové grafiky.³⁸⁸

Estetika **Klubu konkrétistů** počítala s písmem jako se strukturou pro estetickou informaci, spíše než o konkrétní umění však šlo o umění komponované.

Významný umělecký solitér **Milan Grygar** se věnoval výtvarné tvorbě na pomezí konkrétní hudby, poezie, akčního umění. Všechny tyto odvětví však u něj byly řízeny hudbou. Grygar vycházel ze záznamu zvuku jeho specifického malířského nástroje – dřívka namočeného v barvě. Od šedesátých let vytvářel své obrazy – partitury, na nichž se podle Sekery snaží prolomit rytmem básně ticho. Jde tedy spíše o záznam rytmického vyjádření než o partituru

³⁸⁶ HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 66

³⁸⁷ HLAVÁČEK 2007, 234

³⁸⁸ MALINA/VALOCH 2007, 60

k němu.³⁸⁹ Takovým záznamům také říká *akustická kresba*. Jeho *partitury* nesou sdělení pomocí barev, čar a půdorysů. Proto se v nich často objevují místo not návody, texty, úryvky z kuchařek. Snažil se v nich také graficky a malbou ukázat šíření zvuku. V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se přes lineární partitury dostal k prostorovým a kruhovým partiturám. Grygar se však pohyboval i na hranici akčního umění, kdy jeho kresby vznikaly před zraky diváků (*Živá kresba, mechanické hračky* – 1989).

Partitury vytvářel také **Desider Tóth**, ale v jeho provedení mají spíše technicko-humorný rozměr – *partitura* Ticho do dlaně je notová osnova bez jediného záznamu.³⁹⁰

S textem pracoval i konceptuální umělec **Július Koller**, fascinoval ho fenomén UFO³⁹¹ a mnohoznačnosti textu, v nichž chtěl dospět k NEDOROZUMĚNÍ.³⁹² Ve své tvorbě často používá několik osamocených slov, které parafrázuje propagandistický návod. Jeho dílo je sice politické, důrazem na text a heslo dávalo prostor pro další myšlenkové úvahy, z nichž vzešel níže popisovaný textový street art. Koller byl jedním z prvních tvůrců happeningů u nás.

K **akčnímu umění** můžeme najít předpoklady v Kolářových Návodech k upotřebení, které vznikaly v letech 1954–57. Když **Milan Knížák** psal své první scénáře k procházkám po Novém světě (1964), stejně jako Kolář „počítal s provedením“.³⁹³ Knížák pracoval s reakcemi lidí, kterým předkládal určitou skutečnost, nabádal je k reakci a snažil se vyvolat absurditu nikoli ve svých akcích, ale v hlavách diváků. Podobný cíl měl, když se v roce 1967 rozhodl obeslat 1000 náhodně vybraných osob návodem k činnosti. Když vytvářel tyto **Dopisy obyvatelstvu**, byl zřejmě inspirovaný Kolářovými *návody* i *explosionalismem* Vladimíra Boudníka, na jehož Mírové manifesty z let 1946–47 navázal plakátovou kampaní *Na každého kdo připravuje válku spáchej atentát!* (1967).³⁹⁴

Tento způsob práce se slovem (informací) a veřejností ovlivnil nejen konceptuální umění, ale i nejsoučasnější umělecký projev: street art (viz níže).

³⁸⁹ SEKERA/VALOCH 1991, nestr.

³⁹⁰ HRABUŠICKÝ 2002, 111

³⁹¹ Pro Kollera byl podstatnější spíš mediální humbuk kolem UFA a fakt, jak toto slovo v jeho době působilo na lidi magicky – Kollera samotného nevyjímaje.

³⁹² HRABUŠICKÝ 2002, 146

³⁹³ KOLÁŘ 1995, 289

³⁹⁴ NÁBĚLEK 1999, 309–320

Odkaz dnešku

Experimentální básnictví zanechalo v **současné literatuře** stopu hledání experimentu. Ta je využívána zejména, pokud slouží metafoře, stále je oblíbená snaha o interakci textu a diváka. Nicméně hojnost experimentů z let šedesátých se již nevrátí. Současné výtvarné umění a literatura se s nimi musí nejdříve vyrovnat, pak teprve budou moci postoupit dál.

Ačkoli většina současných básníků využívá stále klasické formy, performance a textové přesahy jsou velmi oblíbené pro veřejná čtení, jež získávají na popularitě. Se zvukovým podkladem připomínajícím někdejší *Koncert hluků*³⁹⁵ přednáší své básně například **Tomáš Míka**, jenž se do českého literárního povědomí dostal sbírkami *Und* a *Deník rychlého člověka*. Při svých básnických čteních/performancích se dostává do oblasti anatomie: na meotaru promítá své básně na fóliích, které pálí, zasypává pískem, nechává textem proplouvat rybičky v akváriu. Samotná práce s civilním, často absurdně komickým textem u něj není založena na ilustraci (jíž se záměrně vyhýbá), ale na doplnění a posunutí stávajícího významu textů.³⁹⁶

Street art

Již asi sedm let se v ulicích Prahy objevuje odnož gestického graffiti – street art. Jde o čitelné nápisy, plakáty, loga a objekty lepené ilegálně na zdi. Mezi nimi se však v poslední době objevuje velice výrazná odnož textů určených anonymním chodcům. Autoři (působící pod přezdívkami) takovýchto projevů často mají s graffiti společný pouze sprej, jehož pomocí na omítky přes šablonu „píše“. Texty, které šíří, jsou často poselské („Včela při vlastní obraně země – analogie, co ubráníš ty?“). Oko crew se zase soustředí na spojení obrazu a vlastních básní. Umělecká *crew* (skupina) *Poezie pro chodící* píše básně parafrázující městský život.³⁹⁷ Existuje také mnoho „pouličních umělců“, jejichž texty jsou založeny na slovní hříčce a kombinaci slov (Enkid, Zemřeš). Nezajímavější je však přínos skupiny *Pathetists*, kteří píší básně známých českých básníků (Seifert, Skácel ad.) na zdi ulic, jimiž procházeli, nebo v místech, která je inspirovala, či která jim „patetisté“ vybrali. Takovýchto projevů neustále přibývá a textový motiv se v současnosti ukazuje jako nejnosičtější z nich.

³⁹⁵ RATAJ 2008, 12

³⁹⁶ Ze stejného důvodu provádí své recitace zpravidla za doprovodu industriálně-noisové kapely, jejíž členové se hlásí k inspiraci v experimentální poezii a v konkrétní hudbě.

³⁹⁷ Vzpomeňme na estetiku Skupiny 42. Srov. **Pešat** PEŠAT, PETROVÁ 2000, 86

5. Závěr

Slovo se stalo požadovanou součástí současného umění. Studenti uměleckých škol jsou například nuceni být i svými vlastními teoretiky a doplňovat umělecká díla i textovým vysvětlením. Pokud však dílo potřebuje text, vstoupí text do díla, jako se to dělo v akčním a konceptuálním umění 60. a 70. let.

Současná touha po vysvětlování zavádí současné umění do slepé uličky racionálního manýrismu. Umění si již bez doprovodného textu málokdy poradí. V uměleckém prostředí dneška se zapomíná, že slovo nikdy skutečně nepomohlo v působení výtvarného umění a že zájem o „slovní výtvarnictví“ vznikl právě z tohoto názoru. Autor této práce chtěl právě na Kolářově příkladu ukázat, v čem je podstatný rozdíl. Že k výtvarnému umění, které si klade za cíl mluvit slovy (třeba z doprovodných textů), je potřeba si zjistit podklady a filozofický základ – naučit se mluvit pravdivě. Nemožnost takového úkolu by si měli umělci připustit a znovu přistoupit k nové sdělnosti – výtvarné, osobní – takové, která se obejde bez slova. A takoví umělci (častěji umělkyně) dnes našťestí jsou...

Druhou možností je začít slovo používat nikoli jako vysvětlujícího prvku, ale jako tvůrčího prvku. Dnes je text v umění využíván ke kombinaci s místem, výtvarnem, prostorem, ale i s časem a každodenností. Textový street art je směr, v němž vidí autor této práce velikou naději pro budoucí vývoj umění a hodlá jej podporovat a jeho proměny i nadále sledovat.

Resumé

„Kolář nikdy nepřestal být básníkem.“³⁹⁸ Toto Lamačovo tvrzení působí poněkud odvážně vzhledem k tomu, že se týká autora, který po čtyřicet let své aktivní činnosti potíral sdělnou funkci slova. I při podrobném zkoumání jeho díla však se ukazuje, že Kolář byl po celý život nejenom básníkem vizuálního jazyka, ale stal se i filozofem slova a obrazu. Jeho básnické texty s přerývaným rytmem i koláže z roztrhaných slov mají cosi společné – podněcují v divákovi otázky po původu slova, o jeho životě. Slovo prošlo v Kolářově tvorbě metamorfózou. Zpočátku sloužilo jako „očitý svědek“ každodennosti, v níž se autor snažil prokázat kosmický rozměr (sbírky *Křestní list*, *Ódy a variace*, *Limb a jiné básně*); později sloužilo k působivému básnickému vyjádření „skutečných událostí“ (Kolářovy deníky a *Česká suita*); v další etapě pro něj Kolář připravil způsob, jak by se mohlo oživit a stát se součástí lidského osudu (*Mistr Sun o básnickém umění*, *Nový Epiktet*, *Černá lyra*). Tehdy však Kolář narazil na neschopnost slov předat něco více než jen slova. Z dogmatu není možné

³⁹⁸ LAMAČ 1970, 5

vykřesat ani jiskru živé kreativity. V hlubinách poezie se ukázalo to, co Kolář dřív jen četl u Klímy: slovo je mrtvé. Stejně jako u Nietzscheho Boha to však neznamená, že není možné jej vzkřísit k novému životu. Kolář tedy přestal rozebírat poezii a pustil se do anatomie slov. Na přelomu padesátých a šedesátých let pronikl do hloubi vět, slov, písmen, grafémů a jejich úlohků – v jeho přístupu ke slovu už nebyla básníkova touha po pravdě, ale touha ironizující, touha zjistit, proč nemůže slovo být nikdy přesným prostředníkem lidských osudů. *Evidentní poezie* z této doby nenabízí ještě ucelenou odpověď, parafrázuje problém sdělnosti a ironicky ukazuje, jak nečekaně konkrétně hovoří slova ve vizuálních kompozicích a čím vším je možné slovo v textu nahradit (nejenom obrazem).

V průběhu šedesátých let se však slovo u Koláře probouzí ze spánku – začíná sloužit jako výrazový prostředek ve vizuálních básních nejrůznějších technik – chiasmáží, ventiláží, muchláží. Díky svému novému *uspořádání* (nikoli jen *destrukci*) promlouvá obrazově. Ač divák nemůže přečíst nic z roztrhaných písmen, přeci jen se o to pokouší – lze odhadnout jazyk, písmo, odlišit rukopisy. Kolář využívá tohoto mýtu písma a doplňuje je v kolážích o obrazové materiály. Nebýt písma a našeho velkého očekávání, nesnažili bychom se v koláži hledat hlubší význam než vizuální, jsou v nich však ukryty narážky na paměť, na touhu po svobodě, osobní vzpomínky a často slouží i jako záznamy osobních neštěstí. Za tímto účelem si Kolář půjčuje díla většinou renesančních mistrů, jejichž pomocí recituje svou „poezii nového vědomí“.

Co však Koláře vedlo k hledání nového jazyka? Byl to příklad jeho kolegů a přátel z oblasti experimentální poezie? Nebo snad jeho předchůdců a básnických vzorů? Jistě by k takovéto „poezii“ nedospěl, kdyby neznal příkladu Mallarméa. Ovšem důvody, proč k ní přistoupil, jsou zcela jiné – filozofické. Potřeba pravdivého vyjádření si u něj hledala svůj způsob. Coby klasický básník si „ještě hodně přimýšlel“,³⁹⁹ ale ukázalo se, že ani stvoření nového světa v poezii nenapomůže pravdivosti slov. Bylo potřeba dostat se za slova – oprostít se od jejich sdělnosti a Kolář tak učinil svým, tedy radikálním způsobem: anatomii.

³⁹⁹ NIETZSCHE 1996, 172

Seznam vyobrazení

1. **Jiří Kolář:** Mezi dnem a nocí, 1961, strojopis, image.google.com, vyhledáno 26. 6. 2009
2. **Kreuzwortlabyrinth:** Z publikace Franze Mona, tisk okolo r. 1700. Reprodukce z: Ernst 2000, 212, obr. 6
3. **Stephane Mallarmé:** Vrh kostek, 1914, tisk. Reprodukce z: image.google.com, vyhledáno 26. 6. 2009
4. **Guilliaime Appolinaire:** Kaligramy, 1918, tisk. Reprodukce z: image.google.com, vyhledáno 26. 6. 2009
5. **Michel Seuphor:** ukázky z *Lécture élémentaire* 1928, strojopis. Reprodukce z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967b, 28
6. **Isidore Isou:** bez názvu, 1958, tisk. Reprodukce z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967b, 223
7. **Franz Mon:** Artikulace, 1959, strojopis. Reprodukce z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967b, 125
8. **Jiří Kolář:** Nalezená asambláž – GM, 1952, reprodukce. Reprodukce z: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 30, obr. 27
9. **Jiří Kolář:** Křestní soud, 1949, strojopis, text. Reprodukce z: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 128, obr. 171
10. **Jiří Kolář:** Několik okamžiků před napsáním básně, 1961, strojopis. Reprodukce z: KOLÁŘ 1994, 167
11. **Jiří Kolář:** Cvokogram, 1962, perokresba. Reprodukce z: KOLÁŘ 1994, 191
12. **Jiří Kolář:** Zápalná báseň, 1961, strojopis na papíře, sirka. Reprodukce z: KOLÁŘ 1994, 217
13. **Jiří Kolář:** Z leporela Kafkova Praha, 80. léta 20. stol., *muchláž*. Reprodukce z: www.acb.cz, vyhledáno 26. 6. 2009
14. **Jiří Kolář:** Staré pověsti české, 70. léta 20. stol., *chiasmáž – kruhová roláž*. Reprodukce z: www.acb.cz, vyhledáno 26. 6. 2009
15. **Jiří Kolář:** Vlasy, 1963, koláž. Reprodukce z: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 36, obr. 36
16. **Jiří Kolář:** Jablko, 1964, *kolážovaný objekt - chiasmáž*. Reprodukce z: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 97, obr. 119
17. **Jiří Kolář:** Úsměvy, 60. léta 20. stol., koláž – *ventiláž – chiasmáž*. Reprodukce z: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 47, obr. 48
18. **Jiří Kolář:** Narcis v botanické zahradě, 1989, koláž – *chiasmáž*. Reprodukce z: www.acb.cz, vyhledáno 26. 6. 2009
19. **Jiří Kolář:** V očekávání jara, 1990, koláž – *proláž – chiasmáž*. Reprodukce z: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 178, obr. 242
20. **Jiří Kolář:** Věž paměti ... se řítí, 1988, koláž – *proláž – ventiláž – chiasmáž*. Reprodukce z: www.acb.cz, vyhledáno 26. 6. 2009
21. **Jiří Kolář:** Listy z mé celnice: moje nejhlubší soustrast panu Adamovi a paní Evě, 1990, koláž – *proláž – chiasmáž*. Reprodukce z: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 183, obr. 250
22. **Běla Kolářová:** Rentgenogram kruhu II, 1963, *rentgenogram*, z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 234
23. **Jiří Valoch:** Optická báseň, 1965, stojopis. Reprodukce z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 31
24. **Ladislav Novák:** Mandragora, nedat., *alchymáž*. Reprodukce z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 214
25. **Josef Honys:** Konverzace, nedat., perokresba, strojopis. Reprodukce z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 357
26. **Ladislav Nebeský:** Jména, 1965, *paratexty*. Reprodukce z: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993, 91

Bibliografie

Citovaná literatura

- BATAILLE 2000 — Georges BATAILLE: Svrchovanost. Praha 2000
- CAMUS 1995 — Albert CAMUS: Mýtus o Sisyfovi. Praha 1995
- DA VINCI 1994 — Leonardo DA VINCI: Úvahy o malířství. Praha 1994
- DČVU VI/1 — Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (ed.): ějiny českého výtvarného umění. Praha 2007
- ECO 2000 — Umberto ECO: Mysl a smysl. Břeclav 2000
- ECO 2001 — Umberto ECO: Hledání dokonalého jazyka. Praha 2001
- ECO 2004 — Umberto ECO: O literatuře. Praha 2004
- ELIOT 1996 — Thomas Stearns ELIOT: Pustá země. Praha 1996
- FOUCAULT 2007 — Michel FOUCAULT: Slova a věci. Brno 2007
- HALÍK 2008 — Tomáš HALÍK: Co je bez chvění, není pevné. Praha 2002
- HEFTRICH 1999 — Urs HEFTRICH: Nietzsche v Čechách. Praha 1999
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha 1967
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967b — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Experimentální poezie. Praha 1967
- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1993 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Vrh kostek. Česká experimentální poezie. Praha 1993
- HLAVÁČEK/VALOCH 1997 — Josef HLAVÁČEK / Jiří VALOCH: Běla Kolářová. Litoměřice 1997
- HRABUŠICKÝ 2002 — Aurel HRABUŠICKÝ (ed.): Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985. Bratislava 2002
- CHALUPECKÝ/PADRTO/LAMAČ (...) 1993 — Jindřich CHALUPECKÝ, Jiří PADRTO, Miroslav LAMAČ, (...): Jiří Kolář. Praha 1993
- KARFÍK 1994 — Vladimír KARFÍK: Jiří Kolář. Praha 1994
- KLÍMA 1995 — Ladislav KLÍMA: Traktáty a diktáty. Olomouc 1995
- KOLÁŘ 1990 — Jiří KOLÁŘ: Prométheova játra. Praha 1990
- KOLÁŘ 1993 — Jiří KOLÁŘ: Černá lyra; Návod k použití; Marsyas (...). Praha 1993
- KOLÁŘ 1994 — Jiří KOLÁŘ: Básně ticha. Praha 1994
- KOLÁŘ 2000 — Jiří KOLÁŘ: Chléb náš vezdejší. Mor v Athénách. Praha 2000
- LAMAČ 1970 — Miroslav LAMAČ: Jiří Kolář. Praha 1970

- MALINA/VALOCH 2007 — Václav MALINA / Jiří VALOCH: Jasná zpráva – geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku. Plzeň 2007
- NIETZSCHE 1995 — Friedrich NIETZSCHE: Tak pravil Zarathustra. Olomouc 1995
- NIETZSCHE 1996 — Friedrich NIETZSCHE: Radostná věda. Olomouc 1996
- NIETZSCHE 2007 — Friedrich NIETZSCHE: O Pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním. Praha 2007
- PEŠAT, PETROVÁ 2000 — Jiří PEŠAT, Eva PETROVÁ: Skupina 42. Brno 2000
- SARTRE 1967 — Jean-Paul SARTRE: Slova. Praha 1967
- SEKERA/VALOCH 1991 — Jan SEKERA / Jiří VALOCH: Milan Grygar (kat. výst.). Praha 1991
- SKUTKY OPATA SUGERA — Skutky opata Sugera. Petr ŠOUREK (ed.). Praha 2003
- Velká kniha o hovně 2001 — Velká kniha o hovně. Pavel RŮT (ed.). Praha 2001
- WENZEL/SEIPEL/WUNBERG 2000 — Horst WENZEL / Wilfried SEIPEL / Gotthart WUNBERG: Die Verschriftlichung der Welt: Bild, Text und Zahl in der Kultur. Stuttgart 2000

Prameny

- BOUDNÍK 1994 — Vladimír BOUDNÍK: Z korespondence I (1949-1956). Praha 1994
- KOLÁŘ 1995 — Jiří KOLÁŘ: Mistr Sun o básnickém umění; Nový Epiktet; Návod k použití, Odpovědi. Praha 1995
- KOLÁŘ 1996 — Jiří KOLÁŘ: Přestupný rok. Deník. Praha 1996
- KOLÁŘ 1997 — Jiří KOLÁŘ: Černá lyra; Čas; Očitý svědek. Praha 1997
- KOLÁŘ 2003 — Jiří KOLÁŘ: Dny v roce a roky ve dnech. Praha 2003

Stati ve sborníku / katalogu / publikaci

- BENSE 1967 — Max BENSE: Text a kontext. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 29–37
- BRECHT 1967 — Georges BRECHT: Náhoda a obraz. In: Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Slovo, písmo, akce, hlas. Praha 1967a, 207–233
- HAUSMANN 1967 — Raoul HAUSMANN: Předpoklady jazykové mutace a původ automatického psaní a fonetické básně. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 109–115
- HEISSENBÜTTEL 1967 — Helmut HEISSENBÜTTEL: Předpoklady. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 49–53
- HILSKÝ 1996 — Martin HILSKÝ: Řád, tvar a význam: Eliotova Pustá země. In: ELIOT 1996, 7–28

- HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1999 — Josef HIRŠAL / Bohumila GRÖGEROVÁ: Přednáška o filozofii jazyka, statické estetiky a současném literárním experimentu. In: HAVRÁNEK 1999, 226–257
- HLAVÁČEK 2007 — Josef HLAVÁČEK: Vizuální a konkrétní poezie, Lettrismus. In: DČVU VI/1, 233–239
- CHALUPECKÝ 1993 — Jindřich CHALUPECKÝ: Příběh Jiřího Koláře. CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 19–40
- CHOPIN 1967 — Henri CHOPIN: Zrození nového umění. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 116–123
- KLÍMA 2001 — Ladislav KLÍMA: Skutečná událost seběhnuvší se v Postmortálii. In: Velká kniha o hově 2001, 23–27
- KOLÁŘ 1967 — Jiří KOLÁŘ: Snad nic, snad něco. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 181–184
- KOLÁŘ 1993b — Jiří KOLÁŘ: Dovětek autora. In: KOLÁŘ 1993, 244–246
- LAMAČ 1993 — Miroslav LAMAČ: Kolářovy nové metamorfózy. In: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 117–143
- LEMAÎTRE 1967 — Maurice LEMAÎTRE: Stručná historie lettristického výtvarného umění. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 85–97
- MON 1967 — Franz MON: Artikulace. In: HIRŠAL/GRÖGEROVÁ 1967a, 129–133
- MOULIN 1993 — Raoul - Jean MOULIN: Otázka koláže. In: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 187–194
- NÁBĚLEK 1999 — Kamil NÁBĚLEK: Medialita, intermedialita a tvorba Milana Knížáka. In: HAVRÁNEK 1999, 309–331
- PADRTA 1993 — Jiří PADRTA: Básník nového vědomí. In: CHALUPECKÝ/PADRTA/LAMAČ (...) 1993, 65–96
- SRP 1999 — Karel SRP: Návody Jiřího Koláře. In: HAVRÁNEK 1999, 206–222
- NAŁKOWSKA 1990 — Żofia NAŁKOWSKA: U trati. In: KOLÁŘ 1990, 31–34
- ERNST 2000 — WENZEL/SEIPEL/WUNBERG 2000, 213–239

Články v časopisech

- KOLÁŘ 1969 — Jiří KOLÁŘ: Vladimír Boudník. In: Výtvarná Práce '68 XXV–XXVI, 1969.
- RATAJ 2008 — Michal RATAJ: Šedesát let musique concrète. In: A2 kulturní týdeník č. 38, 2008

Anotace a klíčová slova

This paper is devoted to the theme of lexical units in pictures and visual units, that have to substitute words. It follows up the way of expansion of these motives in the czech artistic scene (especially in the work of Jiří Kolář). This thesis researches the change of the informative potential of the word to the aesthetical and vice versa. This paper emphasises the illumination of the relationship between philosophical patterns and the way of expressing them in pictures.

On the basis of this paper I would like to explain word, symbol and imparting gesture and their interests to the following art.

Experimental Poetry

Jiří Kolář

Philosophy

Art

20. century

Práce se zabývá textovými prvky v obrazech i vizuálními prvky, které mají nahradit slova. Sleduje způsob šíření těchto motivů českou uměleckou scénou (s důrazem na Jiřího Koláře). Práce zkoumá proměnu informačního významu slova v estetický a naopak. Těžiště práce spočívá v objasňování vztahu filosofických předloh a jejich vyjádření v obrazech.

Na základě této práce bych chtěl objasnit význam slova, symbolu i sdělovacího gesta pro pozdější výtvarné umění.

Experimentální poezie

Jiří Kolář

Filosofie

Umění

20. stol.