

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Adéla Ševčíková

**Zahraniční umělecké kontakty Jiřího Koláře
v 60. letech**

Foreign Artistic Connections of Jiří Kolář in the 1960s

Ráda bych poděkovala paní prof. doc. PhDr. Marii Klimešové Ph.D. za cenné rady, odborné vedení a vstřícnost, kterou mi věnovala během psaní této bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

Podpis:

Abstrakt

Bakalářská práce věnuje tématu četných Kolářových vztahů se zahraničím, a to zejména v období okolo poloviny 60. let. Limitovaná především geografickým rozmezím Rakouska a Německa se na základě dochované korespondence zaobírá autory, se kterými byl Kolář v přímém kontaktu, např. L. Gosewitzem nebo G. Rühmem, ale také autory těmito umělcům prokazatelně blízkými, ať už jednotlivci nebo celými uměleckými uskupeními. Za cíl si klade primárně srovnání tvorby těchto autorů, a to zvláště na poli vizuální a konkrétní poezie, včetně vzájemné konfrontace jejich uměleckých a teoretických přístupů.

Abstract

The bachelor thesis deals with the topic of Kolář's numerous relations with foreign countries, especially in the period around the mid-1960s. Limited primarily to the geographical range of Austria and Germany, it deals with artists with whom Kolář was in direct contact, such as L. Gosewitz or G. Rühm, but also with artists who were demonstrably close to these authors, whether individuals or entire artistic groups. The aim is primarily to compare the work of these authors, especially in the field of visual and concrete poetry, including a mutual confrontation of their artistic and theoretical approaches.

Klíčová slova

Jiří Kolář, Konkrétní poezie, Umění 60. let, Vizuální poezie

Key words

Jiří Kolář, Concrete Poetry, Art in the 1960s, Visual Poetry

1. Obsah

1. OBSAH	5
1. ÚVOD / EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE	6
1.1. MEZINÁRODNÍ ASPEKTY	8
2. DOBOVÉ ANTOLOGIE A DALŠÍ POUŽITÁ LITERATURA	10
3. ČESKÝ KONTEXT EXPERIMENTÁLNÍ POEZIE	13
3.1. JIŘÍ PADRTA A VÝSTAVA OBRAZ A PÍSMO	14
3.2. BOHUMILA GRÖGEROVÁ A JOSEF HIRŠAL	15
4. EVIDENTNÍ POEZIE JIŘÍHO KOLÁŘE	17
4.1. INTERPRETACE, KONFRONTÁŽE A RAPORTÁŽE	18
4.2. BÁSNĚ TICHÁ A EXPERIMENTY SE STROJOPISEM	19
4.3. BEZESLOVNÉ RUKOPISY, PŘEDMĚTNÉ BÁSNĚ A DALŠÍ OBJEVY	21
4.4. KOLÁŽE	22
4.4.1. <i>Roláže a proláže</i>	24
4.4.2. <i>Chiasmáže</i>	25
4.4.3. <i>Chiasmáže – objekty</i>	25
4.5. SLOVNÍK METOD	26
5. KOLÁŘOVY VZTAHY SE ZAHRANIČÍM	27
6. NĚMECKÁ PŘÁTELSTVÍ – LUDWIG GOSEWITZ A DARMSTADT	29
6.1. VÝSTAVA DAS SCHWARZE OBJEKT	30
6.1.1. <i>Galerie Ordo a Emmett Williams</i>	31
6.2. VZÁJEMNÉ PARALELY TVORBY	33
7. RAKOUSKÁ PŘÁTELSTVÍ – GERHARD RÜHM A OKRUH WIENER GRUPPE ..	37
7.1. WIENER GRUPPE	40
7.2. RÜHMOVA „ROZŠÍŘENÁ POETIKA“	42
8. ZÁVĚR	46
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	49

1. Úvod / Experimentální poezie

Umělecká situace v Československu v šedesátých letech 20. století je typická svou širokou řadou nových přístupů a tendencí. Jednu z nich bezpochyby představuje fenomén experimentální poezie, který v českém prostředí našel ze strany tvůrců i teoretiků značnou odezvu a který bychom mohli považovat v českém kontextu za součást širšího hnutí konstruktivních tendencí, jež značně určovaly dobovou uměleckou produkci. Jeho původ bychom mohli hledat v druhé polovině padesátých let, kdy se objevil na více místech takřka ve stejnou dobu. Jedním z těchto středisek se stala Brazílie, která dala za vznik snad světově neproslavenějšímu zastupiteli experimentální poezie – skupině Noigandres, záhy se přidala ale i Francie, Itálie a čekat na sebe nenechaly ani německy mluvící země, snad by se dalo říci, že nové hnutí zkrátka „viselo ve vzduchu.“¹

Ve zkratce bychom tento fenomén mohli shrnout jako tvůrčí experimentování s obrazem, textem a jazykem, který se v umění projevoval od padesátých let a je nedílnou součástí intermediální tvorby následujících dvou dekad.² Právě dobová potřeba přesáhnout svůj vlastní obor je nepochybně pro experimentální poezii jedním ze zásadních východisek. Zejména v šedesátých letech bylo běžnou praxí, že hranice jednotlivých uměleckých oborů a médií se posouvaly a navzájem překračovaly, zmínit můžeme snad nejtypičtější příklad performancí a happeningů, které často přecházely až v divadelní projev, ale také, což je pro experimentální poezii také velmi důležité, vzájemný vstup umění a hudby, zvuku, ale i mimouměleckých oborů, především kybernetiky a dalších věd, jakou byla pro tento fenomén typicky například také fonetika.³

Nesmíme opomenout ani podněty, které experimentální poezii přinesl její historický vývoj a obzvláště pak avantgarda. Z hlediska vztahu obrazu a písma, potažmo výtvarného umění a literatury, můžeme takový způsob myšlení vystopovat v západním světě prakticky až do starověku a antiky, kdy se jednalo zejména o vizualizaci textu, uvést můžeme například kryptogramy, anagramy, labyrinty,

¹ Gerhard Rühm, Konkrétní poezie, in: Pavel Novotný, *Gerhard Rühm – Průřez*, Praha 2021, s. 47.

² Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno 2013, s. 8.

³ Josef Hlaváček, Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová – Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praha 2007, s. 233-239, cit. s. 233.

rébusy apod., dále rozvíjené ve středověku, renesanci i baroku literárními útvary, které byly typické nejrůznějším uskupováním slov a veršů do figurativních obrazců. Nezpochybnitelným zdrojem inspirace je jistě i paralelní vývoj mimoevropských kultur, z jehož zástupců můžeme jmenovat například asijskou a islámskou kaligrafii nebo hieroglyfy.⁴ Pro vizuální poezii šedesátých let ale byly zásadnější její východiska v pokusech avantgardy, nejprve je však nutno zmínit dvě klíčové osobnosti počátků moderního umění, a to Stephana Mallarmé a jeho poému *Vrh kostek nikdy nevyhloučí náhodu* a Christiana Morgensterna. Význačnou postavou počátků avantgardy je bezpochyby Guillaume Apollinaire, jehož kaligramy vznikly v souvislosti s kubismem, který souběžně přinesl i objev koláže. Linií verbovizuálních experimentů lze sledovat dále přes futurismus, ať už italský, především v *Osvobozených slovech* Filippa Tommase Martinettiho, nebo ruský, v básních Vasilije Kamenského. Dadaistické hnutí výrazně přispělo uvolněnou typografií, ale také optofonetickými grafémovými básněmi – plakáty Raoula Hausmanna a abstraktními básněmi Kurta Schwitterse. Nesémantické vizuálně organizované básně publikoval také časopis *De Stijl*. Surrealismus pak přináší zejména metody automatického psaní, přichází ale také s nejrůznějšími typy básní – objektů, a to například v díle André Bretona.⁵

Primárně je však experimentální poezie spojena s osvobozením jazyka a slova jako samostatného materiálu. V období poválečné krize vzrůstá určitá nedůvěra k jazyku, který začíná být považovaný za zprofanovaný, opotřebovaný, vyprázdněný a ideologiemi velmi snadno zneužitelný. Napříč světovou uměleckou i literární scénou se objevují tendence jazyk naprosto očistit, a to tak, aby jeho příští zneužití nebylo možné.⁶ To ostatně dokládá i citace jednoho z protagonistů této práce, Greharda Rühma: „*Každé slovo zde zazáří ve svém plném významu, nezastíněné lyrickými floskulemi a kalnými symbolismy.*“⁷ Z vět, slov, ale i jednotlivých liter se stává samostatné médium, často naprosto oproštěné od svých původních významů, samotná práce s tímto materiálem se nicméně v rámci široké

⁴ Eva Krátká, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie, typologie ve světovém kontextu*, Brno 2016, s. 13.

⁵ Jiří Valoch, heslo *Vizuální poezie*, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 909-910.

⁶ Hlaváček, *Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus* (pozn. 3), s. 233.

⁷ Rühm, *Konkrétní poezie* (pozn. 1), s. 47.

plejády autorů, skupin a teoretických přístupů značně liší, ⁸ sdílí ovšem společnou tendenci oddělovat rovinu významu od roviny obsahu, které šly ruku v ruce s podporováním dobových obrazoboreckých postojů. ⁹ Není předmětem této práce popisovat celou šíři nejrůznějších přístupů a postupů, je však nasnadě zmínit alespoň základní rozřazení, neboť se jedná o termíny, se kterými texty věnující se experimentální poezii běžně operují – tedy poezie konkrétní a vizuální. Často bývají používány jako synonyma, a ačkoliv hranice těchto termínů nejsou přesně vymezeny, mohl by být tento přístup poněkud zavádějící, Eva Krátká ve své studii však nabízí poměrně jednoduché definice: za konkrétní poezii považujeme spíše tvorbu literární, zatímco vizuální poezie označuje rozličné umělecké a kulturní jevy, jež v sobě slučují média obrazu a textu,¹⁰ přičemž tato práce se v důsledku rozličné tvorby svých protagonistů bude pohybovat v rozmezí obou těchto pojmů.

1.1. Mezinárodní aspekty

Pro tuto práci je zcela zásadní internacionalita tohoto hnutí. Mezinárodní charakter experimentální poezie můžeme sledovat již v jejích samotných počátcích, ať už se jedná o setkání Eugena Gomringera s brazilským básníkem Déciem Pignatarim roku 1955, které určilo následnou spolupráci tohoto švýcarského teoretika a básníka s brazilskou skupinou Noigandres, se kterou se roku 1956 rozhodli označovat novou poezii jako „*konkrétní*“, nebo o Švéda Öyvinda Fahlströma který o tři roky dříve publikoval ve Stockholmu svůj vlastní manifest konkrétní poezie¹¹, ale i celou řadu dalších paralelně se rodících tendencí napříč různými středisky, jakými byla například Vídeň, Paříž, ale i Island, Východní Německo a v neposlední řadě také Československo.¹² Ostatně nejlépe to snad dokládá nadnesené přirovnání Václava Havla, který se vyjádřil, že „*tvůrci experimentální poezie byli taková celosvětová mafie. Jeden v Argentině, jeden na*

⁸ Zpracováním a vytvořením typologie tohoto širokého rozsahu přístupů a metod se dopodrobna zabývá Eva Krátká ve své publikaci *Vizuální poezie*. Krátká, *Vizuální poezie* (pozn. 4).

⁹ Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2), s. 9.

¹⁰ Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2), s. 11.

¹¹ Öyvind Fahlström, *Håtilla ragulpr på fåtskliaben. Manifest för konkret poesi*, 1954.

¹² Emmett Williams (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York 1967, s. 6.

*Labradoru, jeden ještě jinde, v jejich zemích je nikdo neznal, ale oni dohromady se znali a podporovali se a posílali si své věci navzájem.*¹³

Zásadním prostředníkem tohoto mezinárodního dění pro československou scénu byla bezpochyby dvojice Bohumila Grögerová – Josef Hiršal, zabývali se nejen překladem samotných lettristických děl, ale i teoretických textů, zahraniční tvorbu pak pro české prostředí zprostředkovali řadou odborných přednášek, ale také například ve svých sbornících¹⁴, které nadto dokládají širší jejich kontaktů a vztahů se zahraničím.¹⁵ Svou významnou roli na tomto poli sehrála i další stěžejní osobnost české vizuální poezie – Jiří Kolář, jehož jméno je dodnes mimo jiné velmi často skloňováno i v rámci jeho četných mezinárodních kontaktů. Právě otázka Kolářových vztahů se zahraničními umělci bude hlavním předmětem této práce. Je nezpochybnitelné, že jeho kontakty byly, tak jako v případě Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, rozsáhlé a zdaleka se neomezovaly pouze na výtvarníky, pro udržitelnost rozsahu bakalářské práce se nicméně práce omezí pouze na jeho vztahy s umělci ze sousedních zemí, tedy s autory ze (západního) Německa a Rakouska. Tito umělci byli vybráni na základě vzájemné korespondence, uchované v Kolářově pozůstalosti.

¹³ Václav Havel ve vzpomínce z května 1993, Krátká, *Vizuální poezie* (pozn. 4) s. 119.

¹⁴ Jmenovat můžeme např. *Slovo, písmo, akce, hlas* nebo *Experimentální poezie*, obojí 1967.

¹⁵ Hlaváček, *Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus* (pozn. 3), s. 233.

2. Dobové antologie a další použitá literatura

V důsledku těchto čilých mezinárodních vztahů a korespondenčních kontaktů mohly vznikat antologie, které postihly díla experimentální poezie z celého světa. Mezi ty nejznámější můžeme zařadit dva sborníky, zpracované jednou z bezpochyby nejvýraznějších postav tohoto hnutí, básníkem a teoretikem Eugenem Gomringerem, jež jsou rozděleny dle dvou různých přístupů a nesou názvy *Konkrete poesie: deutschsprachige Autoren*¹⁶ a *Visuelle poesie: Anthologie*¹⁷, který však vyšel až v momentě, kdy hlavní dění na poli experimentální poezie již odeznělo. Tato práce pak pracuje zejména s dalším slavným výběrem, publikovaným roku 1967 v USA z iniciativy jiné, neméně zásadní figury, kterou je Emmett Williams a jeho *An Anthology of Concrete Poetry*¹⁸, jež mezi širokou řadou autorů představuje i umělce české. Naopak česká strana do tohoto dialogu stejného roku přispívá sborníkem *Experimentální poezie*¹⁹, který vytvořili Bohumila Grögerová a Josef Hiršal. Podobných antologií zejména v šedesátých letech, vzniká celá řada, svůj původ obvykle nalézají v hlavních centrech tohoto hnutí, jako bylo například Sao Paulo nebo Stuttgart.²⁰

Důležitým zdrojem pro poznání samotných východisek zejména české experimentální poezie a jejich možných poloh jsou recentní publikace Evy Krátké. V titulu starším, který nese jméno *Česká vizuální poezie*²¹, prezentuje soubor teoretických textů klíčových osobností, jako například Jiřího Koláře, Ladislava Nováka nebo již zmiňované dvojice Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala. V titulu druhém – *Vizuální poezie*²², který je souběžně autorčinou disertační prací, pak předkládá východiska, jejichž původ nalezneme zejména v evropských avantgardách, ale primárně zde na základě rozličných přístupů českých autorů navrhuje novou typologii děl vizuální poezie.

K samotné tvorbě Jiřího Koláře je dostupná literatura značně obsáhlá, tento text vychází primárně z publikace Milady Motlové²³, v níž jsou publikované texty

¹⁶ Eugen Gomringer (ed.), *Konkrete poesie: deutschsprachige Autoren*, Stuttgart, 1972.

¹⁷ Eugen Gomringer (ed.), *Visuelle poesie: Anthologie*, Ditzingen, 1996.

¹⁸ Williams, *An Anthology of Concrete Poetry* (pozn. 12).

¹⁹ Bohumila Grögerová – Josef Hiršal (ed.), *Experimentální poezie*, Praha, 1967.

²⁰ Vybraný seznam sborníků experimentální poezie dostupný na Concrete, visual and optical poetry, https://monoskop.org/Concrete_poetry?/, vyhledáno 6. 7. 2024.

²¹ Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2).

²² Krátká, *Vizuální poezie* (pozn. 4).

²³ Milada Motlová (ed.), *Jiří Kolář*, Praha 1993.

jeho kolegů a přátel, jako Jiřího Padrty nebo jeho souputníka již z dob Skupiny 42 Jindřicha Chalupického a vytváří tak barvitou monografii, jež komplexně představuje Kolářův život i dílo. Neméně zásadním východiskem jsou pak Kolářovy texty vlastní, a to zejména jeho programový text *Snad nic, snad něco*,²⁴ v němž autor přibližuje svou koncepci *evidentní poezie*, a kterou mimo jiné publikuje krátce před navázáním oněch přeshraničních vztahů, které budou hlavním motivem této práce. Podobně důležitý je i Kolářův mezinárodně proslavený *Slovník metod*,²⁵ který podrobně představuje Kolářovy jednotlivé inovativní kolážové techniky, v konečném důsledku však spíše než vyčerpávající popis metod, nabízí tímto kolážovým způsobem jeho vlastní pohled na svět.

Jako primární zdroj pro výzkum Kolářových mezinárodních vztahů slouží jeho dochovaná přijatá korespondence, která je dnes uložena v Památníku národního písemnictví. Tyto informace jsou pak zejména pro uvedení kontextu doplněny textem katalogu výstavy *Klamavé příběhy*,²⁶ která proběhla roku 2017 a jehož autorkou je Marie Klimešová, ale také memoáry Kolářových přátel Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala *Let let*,²⁷ v jejichž deníkových zápisech mimo jiné zprostředkovávají i mezinárodní vztahy své vlastní, které se s těmi Kolářovými mnohdy překrývají.

Dílo další z hlavních postav této práce, německého autora Ludwiga Gosewitze, je publikováno poměrně spíše, širší výběr jeho tvorby bychom našli snad pouze v jeho monografii *Gesammelte Werke*²⁸, jež vyšla roku 1980 a ve které souhrnně publikuje veškeré rozmanité polohy svého díla. Podobně důležitá je pro poznání jeho díla další z jeho souborných publikací – *Gesammelte Texte*,²⁹ kde naopak, jak název napovídá, prezentuje pouze své texty, ať už se jedná o konkrétní básně, průvodní texty k jeho akcím, teoretické texty nebo jeho typogramy. Ze zdrojů vydaných v Čechách se potom nabízí katalog výstavy *Dlouhý příběh*

²⁴ Jiří Kolář, *Snad nic, snad něco*, in: Josef Hiršal (ed.) – Bohumila Grögerová (ed.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967.

²⁵ Jiří Kolář, *Slovník metod. Okřídlený osel*, Praha 1999.

²⁶ Marie Klimešová, *Jiří Kolář: klamavé příběhy: koláže, roláže, chiasmáže, magritáže, autokoláže, siamiaka, konfrontáže z let 1976-1996* (kat. výst.), Galerie Art v Chrudimi 2017.

²⁷ Bohumila Grögerová – Josef Hiršal, *Let let*, Praha 2007.

²⁸ Ludwig Gosewitz, *Gesammelte Werke 1960-1980 und neues Glas*, Berlín 1980.

²⁹ Ludwig Gosewitz, *Gesammelte Texte*, Berlín 1976.

s *mnoha uzly*,³⁰ jež se zabývala činností Fluxu v Německu, které byl Gosewitz nedílnou součástí.

Tvorba posledního protagonisty, rakouského umělce Gerharda Rühma, je naopak publikována vskutku hojně, nebylo tomu tak však vždy, i to byl nakonec jeden z důvodů, proč tento autor rodné Rakousko opustil. Roku 1997 na benátském Bienále nicméně z iniciativy Petera Weibela proběhl zásadní pokus o rehabilitaci jak tvorby Rühmovy, tak jeho souputníků ze skupiny Wiener Gruppe, v rámci něhož vznikl obsáhlý katalog.³¹ V něm je v poměrně širokém rozsahu publikováno jeho dílo, které vzniklo během činnosti tohoto uskupení, tedy od poloviny padesátých let do poloviny let šedesátých. Celý soupis jeho tvorby bychom pak našli v jeho monografii *Ein Leben im Werk*,³² jejímž autorem je Michael Fisch a ve které je publikována i autorova biografie. Za zmínku jistě stojí i publikace v českém překladu, které o tomto umělci v nedávné době vyšly, jejichž autorem je germanista a básník Pavel Novotný. Ve starší z nich,³³ v níž se zabývá celou Wiener Gruppe, publikuje také český překlad známého textu samotného Gerharda Rühma, ve kterém vzpomíná na okolnosti aktivit skupiny a jejich vzájemnou spolupráci. Publikace mladší je již monograficky zaměřena pouze na rakouského autora,³⁴ čtenáři v ní prezentuje rozmanitý výběr jeho tvorby, jež časově postihuje díla nejstarší z dob Wiener Gruppe až po ty nejnovější, vytvořené po roce 2000.

³⁰ Johannes Cladders – Gabriele Knapstein – Ina Conzen - S. D. Sauerbier – René Block, *Dlouhý příběh s mnoha uzly. Fluxus v Německu 1962-1994* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1997.

³¹ Peter Weibel (ed.), *Die wiener Gruppe. The wienna group*, Berlín 1997.

³² Michael Fisch, *Ein Leben im Werk*, Bielefeld 2005.

³³ Pavel Novotný, *Wiener Gruppe*, Praha 2015.

³⁴ Pavel Novotný, *Gerhard Rühm – Průřez*, Praha 2021.

3. Český kontext experimentální poezie

Česká vizuální poezie je v dnešní době pojmem, který je považován za naprosto zásadní součást umělecké tvorby šedesátých let, a který je úzce provázán s širším hnutím racionálních a objektivních přístupů konstruktivních tendencí, jeho kořeny bychom však mohli v našem prostředí hledat již v době meziválečné. Jako jedna z nápadných paralel experimentů šedesátých let se nabízí obrazové básně avantgardní skupiny Devětsil, které teoreticky vymezil Karel Teige ve svém známém kritickém textu „*Malířství a poezie*“³⁵. Podněcuje v něm k následování vzoru Marinettiho a Apollinaira a vybízí k „*logickému důsledku fuze moderní malby s moderní poezií. Umění je jedno, a to' poezie.*“ Na podobné vlně vzájemných mediálních přesahů se nese i *Abeceda* Vítězslava Nezvala z roku 1926 doplněná právě Karlem Teigem o „ztělesněné“ litery fotografiemi tanečnice Milči Mayerové.³⁶ Významnou roli na tomto poli sehrála ve třicátých letech i českobudějovická skupina Linie, a to zejména svou snahou o přehodnocení tradičního rozvrstvení uměleckých oborů a důrazem na multimedialitu.³⁷ Tento směr tvorby pokračoval nadále i ve čtyřicátých a padesátých letech, a to například v díle Karla Hynka a jeho metodě „gramatického automatismu“, kterou následně pro několik básní ve sborníku *Židovská jména*³⁸ využili i Egon Bondy a Jana Krejcarová.³⁹

Počátky samotné vizuální poezie v českém prostředí bývají udávány mezi lety 1958-1959, a to zejména ve vztahu k tvorbě dvou průkopníků těchto tendencí u nás – Ladislava Nováka a Jiřího Koláře, kteří oba v podobnou dobu začali experimentovat s textem, jazykem a obrazem. Nutno podotknout, že oba nalézali značně odlišná a autentická východiska, která se nedržela žádného přejatého programu,⁴⁰ a přicházeli tak se svou vlastní, originální koncepcí.⁴¹ Zatímco Jiří

³⁵ Karel Teige, *Malířství a poezie*, *Disk*, 1923, č. 1, s. 19-20.

³⁶ Vítězslav Nezval, *Abeceda*, Praha 1926.

³⁷ Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2), s. 17.

³⁸ Milan Machovec (ed.), *Židovská jména*, Praha 1995.

³⁹ Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2), s. 18.

⁴⁰ Kolářovy základní principy popsány v jeho programovém textu *Snad nic, snad něco* (pozn. 24).

⁴¹ Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2), s. 18.

Kolář setrval na poli vizuálním, Ladislav Novák se ve své tvorbě zajímal i o možnosti fónické.⁴²

3.1. Jiří Padrta a výstava *Obraz a písmo*

Šířeji se experimentální poezie začíná projevat až na počátku šedesátých let, a to souběžně s obdobnými zahraničními tendencemi, které již měly v českém prostředí díky probíhající kulturně-politické liberalizaci značný dopad.⁴³ Za zmínku bezpochyby stojí výstava *Schrift und Bild*, kterou připravil Dietrich Mahlow, později mimo jiné blízký přítel Jiřího Koláře⁴⁴, a která proběhla roku 1963 nejprve ve Stedelijk Museu v Amsterdamu s reprízou v Baden-Badenu. Katalog baden-badenské reprízy se záhy dostal do Čech, dle slov Ludmily Vachtové zde koloval z ruky do ruky a vzbudil řadu reakcí, ať už formou recenzí, tak vznikem vlastních českých variant, přednášek a dalších materiálů.⁴⁵ Obsáhleji výstavu reflektoval také teoretik a kritik Jiří Padrta, který sám, snad i díky svému stipendiu ve Francii v druhé polovině padesátých let, udržoval blízké kontakty se zahraničím. Už od počátku šedesátých let se orientoval primárně na nefigurativní linii tvorby, záhy se pak začal věnovat i verbo-vizuálním experimentům, ať už písmovým obrazům, tak i vizuální poezii, jež tehdejší kritika zařadila k širším tendencím nekonstruktivismu.⁴⁶ Je autorem několika článků, které na výstavu *Schrift und Bild* přímo odkazují,⁴⁷ v nich mimo jiné reflektuje díla otištěná v katalogu a staví je do srovnání s domácí českou tvorbou, souběžně zde také nabízí první ucelenější popis české situace umění konkrétní poezie, lettrismu a skripturální malby.⁴⁸

Jeho daleko význačnějším počinem na tomto poli je nicméně vlastní výstava *Obraz a písmo*, která proběhla roku 1966 ve Špálově galerii a která v poměrně hojném počtu představila protagonisty české vizuální poezie, čímž vyznačila široký záběr české tvorby stojící na hranici výtvarného umění a literatury.⁴⁹ V tomto

⁴² Bohumila Grögerová, Česká poezie textů v 60. letech, in: *Báseň obraz gesto zvuk: experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), Památník národního písemnictví v Praze 1997, s. 28.

⁴³ DS [Dagmar Svatošová], *Obraz a písmo*, in: Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium: české umění 1957-1999*, Praha 2020, s. 367-369, cit. 367.

⁴⁴ Tento vztah dokládá zejména rozsáhlá vzájemná korespondence.

⁴⁵ Ludmila Vachtová, Malá anketa, *Sešity pro mladou literaturu*, 1967, č. 10, s. 23-30.

⁴⁶ Krátká, *Vizuální poezie* (pozn. 4), s. 17.

⁴⁷ Jiří Padrta, *Obraz a písmo I.*, *Knižní kultura*, 1964, č. 11, 408-417 a *Obraz a písmo II.*, *Knižní kultura*, 1964, č. 12, s. 446-453.

⁴⁸ Svatošová, *Obraz a písmo* (pozn. 43), s. 367.

⁴⁹ Krátká, *Vizuální poezie* (pozn. 4), s. 18.

ohledu jí v našem prostředí bývá přičítána průkopnická role, neboť se jedná o první výstavní pokus, který ohledával aktuální domácí situaci na poli lettrismu a skripturální malby.⁵⁰ Ve vystavování tohoto typu děl pak o dva roky později navázala především výstava *Klub konkrétistů a hosté* v Jihlavě a krátce na to i *Nová citlivost* v brněnském Domě umění, kde opět jednu z hlavních rolí sehrál i Jiří Padrta - jako kurátor, avšak především jako teoretik vystavující skupiny Křižovatka.⁵¹

3.2. Bohumila Grögerová a Josef Hiršal

Pokud hovoříme o význačných figurách českých verbo-vizuálních experimentů, nesmíme opomenout v tomto ohledu přímo zásadní dvojici autorů a teoretiků Bohumilu Grögerovou a Josefa Hiršala. Jejich přínos tkví v mimořádně široké škále aktivit – od překladů zahraničních textů, přes odborné přednášky o experimentální poezii, po rozsáhlou vlastní tvorbu, čímž položili základ dalších aktivit už na sklonku padesátých let.⁵² Tak jako Jiří Kolář, tak i tito dva autoři právě od konce dekády pocítovali nemožnost psát tak, jako psali doposud, se kterou šel ruku v ruce silný popud hledat nová vyjádření.⁵³ Důvodem byla zejména všeobecná tíha doby, východiska můžeme nalézt například ale i v dobových Hiršalových překladech Christiana Morgensterna.⁵⁴ Společně se tak obrátili na cestu konkrétní poezie, která svými čistými a jednoduchými texty bez zbytečných klišé a frází, ale zato se značnou dávkou hry a vtipu, nabízela způsob komunikace, který ideologie nemohla zneužít.⁵⁵ Práci s jazykem se pak oba věnovali po celý život a značně se zasloužili o šíření informací o tomto uměleckém hnutí. V průběhu první poloviny šedesátých let připravili v rámci Klubu výtvarných umělců Mánes tři přednáškové večery, které v Čechách otevřely diskusi o změnách v literární i umělecké teorii komunikace, a v nichž byly zahrnuty například i jejich překlady textů Maxe

⁵⁰ Svatošová, *Obraz a písmo* (pozn. 43), s. 367.

⁵¹ Krátká, *Vizuální poezie* (pozn.4), s. 19.

⁵² Hlaváček, *Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus* (pozn. 3), s. 233.

⁵³ Bohumila Grögerová – Petr Kotyk – Josef Hiršal, *Bohumila Grögerová – Josef Hiršal. Rozhovor Petra Kotyka*, Praha 1997, s. 13.

⁵⁴ Hlaváček, *Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus* (pozn. 3), s. 233.

⁵⁵ Grögerová, *Rozhovor Petra Kotyka* (pozn. 53), s. 13.

Benseho a jeho pojetí informační estetiky, které byly později publikovány jak časopisecky, tak knižně.⁵⁶

Svou vlastní tvorbu, kterou tvořili jak ve dvojici, tak Grögerová samostatně, stavěli na základě inforatických a statistických metod, ze kterých rozvinuli různé „technologie textu.“ Zásadním inspiračním zdrojem jim byla právě statistika a matematika, jež se propisují i do názvů jednotlivých „technologií“, jako například *logické texty* nebo *texty matematické* (dále rozvinuté například na *selektivní, rovnice* nebo *permutace*.)⁵⁷

Pro tuto práci jsou pak zásadní zejména antologie, které sestavovali, a obzvláště ty se zastoupením zahraničních umělců, představují hnutí v mezinárodním rozsahu a zahrnují také práce autorů z řad Kolářových přátel. Jedná se zejména o antologii světové avantgardní poezie *Experimentální poezie*,⁵⁸ která představuje základní okruh českých autorů vizuální poezie a konfrontuje je s více než stovkou autorů zahraničních. Ve stejném roce se pak zasloužili i o vydání sborníku *Slovo, písmo, akce, hlas*,⁵⁹ který českému publiku zpřístupnil zásadní výběr esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století a zprostředkoval tak inspirace z německého, francouzského, ale i jihoamerického a severoamerického prostředí.⁶⁰ Jediným českým autorem, jenž je v publikaci zastoupen, je Jiří Kolář se svým slavným programovým textem *Snad nic, snad něco*.

⁵⁶ Krátká, Teoretické texty (pozn. 2), s. 27.

⁵⁷ Hlaváček, Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus (pozn. 3), s. 234.

⁵⁸ Hiršal – Grögerová, Experimentální poezie (pozn. 19).

⁵⁹ Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (ed.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967.

⁶⁰ Krátká, Teoretické texty (pozn. 2), s. 19.

4. Evidentní poezie Jiřího Koláře

Jeden z osobitých přístupů k vizuální poezii si vytvořil Jiří Kolář, básník, výtvarník, ale také dramatik, překladatel, sběratel umění a mecenáš.⁶¹ Koncem padesátých let se postupně rozešel se svou dosavadní literární tvorbou, aby se obrátil jiným směrem – směrem poezie evidentní, jak ji sám nazval a formuloval ve svém slavném programovém prohlášení *Snad nic, snad něco*, které publikoval roku 1965 v Literárních novinách. Stal se tak jedním z prvních, kdo v našem prostředí takto vyjádřil vlastní metodu.⁶² Evidentní poezii zde definuje jako „všechnu poezii, která vylučuje psané slovo jako nosný prvek tvoření a dorozumění.“⁶³ Popisuje zde svou cestu skrze první neverbální sbírku *Evidentních básní* přes řadu analfabetogramů, cvokogramů až k předmětným básním a nejrůznějším druhům koláže, o kterých bude ještě řeč. Souběžně zde také píše o další poloze své tvorby – poezii destatické, na které stojí sbírka *Návod k upotřebení*.⁶⁴ Je založena na návodech a výzvách k akci a zdánlivě tak může být blízká akčnímu umění a happeningu, vůči tomu se však sám autor přímo v programovém textu vymezuje tím, že ji označuje za soukromou, bez jakéhokoliv druhu šokování a exhibicionismu. Spíše než jako skutečnou instrukci, je tak zamýšlel jako básnickou metaforu.⁶⁵

Kolářova tvorba je značně mnohostranná a obsáhlá a bylo by pro tuto práci vyčerpávající dopodrobna rozebírat všechny jednotlivé přístupy a metody, přesto se pokusme alespoň nastínit, jak se v průběhu let proměňovaly. Již v útlém mládí, které strávil na Kladně, kde v chudé rodině švadleny a pekaře vyrůstal, se setkal s moderními básníky. Tuto zkušenost později označoval za zásadní, a to zejména setkání s *Osvobozenými slovy* Filipa Marinettiho.⁶⁶ Sám se vyjádřil, že od té doby v něm rostla nedůvěra vůči klasickému verši, kterou nakonec místo jeho rozbití přetvořil v jakousi novou výstavbu veršů a později celých básní a sbírek.⁶⁷ V těchto předválečných letech nejen psal poezii, ale také se dotkl výtvarnictví tvorbou koláží, které roku 1937 vystavil v divadle E. F. Buriana, většinou však ještě

⁶¹ Klimešová, *Klamavé příběhy* (pozn. 26), s. 11.

⁶² Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2), s. 24.

⁶³ Kolář, *Snad nic, snad něco* (pozn. 24), s. 181.

⁶⁴ Jiří Kolář, *Návod k upotřebení*, Litvínov 1969.

⁶⁵ Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009, s. 18-19.

⁶⁶ Vladimír Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, *Výtvarné umění* 1968, č. 9-10, s. 429-438. Opětovně publikováno v Krátká, *Teoretické texty* (pozn. 2), s. 176.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 178.

zůstávaly poplatné surrealismu, kterým byl v té době okouzlený.⁶⁸ Za války se začal scházet s Jindřichem Chalupickým a s kolektivem umělců, se kterým vytvořili Skupinu 42. V ní byl teoretikem a, společně s Ivanem Blatným nebo například Josefem Kainarem, básnickým protějškem svých kolegů, výtvarných umělců.⁶⁹

Jeho zájem o neslovesné druhy umění se ve čtyřicátých letech projevil nejen návratem k pokusům výtvarným, ale také jeho okouzlením hudebními formami, které aplikoval na své první knihy. Příkladem je básnická sbírka *Limb a jiné básně*, která je ve své závěrečné části *Krev ve vodu* vytvořena přímo podle hudební osnovy.⁷⁰ I za těmito tendencemi se skrývá Kolářův zájem o zbavení verše a básně staré melodičnosti a staré kompozice.⁷¹ V polovině padesátých let se pak prostřednictvím hudebníka Jana Rychlíka seznamuje s konkrétní hudbou a skladatelem Antonem Webernem, kteří mu opět ukazují nové možnosti, tentokrát v usilování o řád. Přejímá Webernovy postupy v konkrétní hudbě a aplikuje je na vlastní tvorbu rozbitím gramatické formy, minimalizací prostředků a využitím prázdna, jak můžeme pozorovat ve sbírkách *Mistr Sun* a *Nový Epiktet*.⁷²

4.1. Interpretace, konfrontáže a raportáže

S koncem čtyřicátých let, kdy se v jeho literární tvorbě objevují první známky krize slovního vyjádření, se současně navrácí jeho pokusy o výtvarnou činnost.⁷³ Roku 1949 si Kolář položil stěžejní otázku, zda by bylo možné některé z jeho básní interpretovat obrazem, tak jako mohou interpretovat svá díla hudebníci. Vznikla tak první *interpretace záznamu ze Dnů v roce, A kamení začlo oživovat*.⁷⁴ Jednotlivé úryvky veršů doplňuje sérií fotografií obrazů, plastik a fotografických dokumentů, nejedná se nicméně o ilustraci, ale o nový útvar, neboť obrazy myšlenky básně nejen rozšiřují a obohacují, ale mnohdy i částečně přetváří.⁷⁵ O něco později přichází s další metodou, ve které vytváří jakési obrazové rýmy tím, že vedle sebe staví dvě či více fotografií nebo obrazových reprodukcí. Zásadní pro

⁶⁸ Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 178.

⁶⁹ Jindřich Chalupický, Básník nového vědomí, in: Milada Motlová (ed.), *Jiří Kolář*, Praha 1993, s. 20.

⁷⁰ Ibidem, s. 26.

⁷¹ Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 178.

⁷² Chalupický, Básník nového vědomí (pozn. 59), s. 27.

⁷³ Ibidem, s. 28.

⁷⁴ Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 179.

⁷⁵ Miroslav Lamač, Otázka koláže, in: Milada Motlová (ed.), *Jiří Kolář*, Praha 1993, s. 129.

tyto kombinace je, že spolu vždy mají něco společného, vytváří nový vzor příběhu tím, že spolu okamžitě rozmlouvají – raportují.⁷⁶ Taková díla nazývá Kolář *konfrontáže a raportáže*, čímž přímo odkazuje na metodu koláže. Ostatně tak i v rozhovoru s Vladimírem Burdou vysvětluje jejich původ, neboť zde popisuje situaci, během které s přáteli v ateliéru Vladimíra Fuky přemýšleli o nutnosti nahradit koláž surrealistickou.⁷⁷ Už to samo o sobě snad dokazuje, že ve svých kolážích nenavazuje na cokoliv, co se na poli této techniky doposud událo a místo toho přichází se zcela novými a ojedinělými metodami a přístupy.

4.2. Básně ticha a experimenty se strojopisem

Koncem padesátých let se Jiří Kolář s tradiční poezií postupně rozchází nadobro. I přes pokusy ustanovit zákony jejích pravidel v již zmíněných sbírkách *Mistr Sun* a *Nový Epiktet* vede stále radikálnější boj se samotným jazykem.⁷⁸ V deníkových záznamech *Roky v dnech* zaznamenává pregnantní větu, kterou mu v jednom z dopisů napsal Jindřich Chaloupecký: „*Poezie zůstala daleko za malířstvím, o hudbě ani nemluvě,*“ a právě v tomto duchu se nese jeho úsilí čtyřicátých a padesátých let, tedy v duchu nutné potřeby se s tímto zaostáváním vypořádat. Po nejrůznějších experimentech na poli verbální poezie přichází nekompromisní tendence rozvrátit bariéru slov.⁷⁹

V dílech, která na přelomu padesátých a šedesátých let tvoří, můžeme sledovat až určitou anatomickou vášeň, která se projevuje naprostým pitváním jazykových stavebních prvků. V nových experimentech, kterými se dostává velmi blízko konkrétní poezii, podrobuje slovní masivy krajnímu zjednodušení, roztrhávání a narušování až na samotnou základní stavební jednotku – slovo. Ale ani to nestačí, slova často nadále láme a rozbíjí, až zůstávají samotná písmena, číslice nebo pouhá interpunkční znaménka, která skrze typoskript skládá do abstraktních kompozic.⁸⁰ Slovo zde nevyužívá v jeho sémantickém duchu, nýbrž se o něj opírá čistě jako o znak.⁸¹ Skrze médium psacího stroje, kterým řeč obohacuje

⁷⁶ Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 180.

⁷⁷ Ibidem, s. 180.

⁷⁸ Jiří Padrta, Kolářovy nové metamorfózy, in: Milada Motlová (ed.), *Jiří Kolář*, Praha 1993, s. 68.

⁷⁹ Chaloupecký, Básník nového vědomí (pozn. 59), s. 27.

⁸⁰ Padrta, Kolářovy nové metamorfózy (pozn. 78), s. 69.

⁸¹ Kolář, Snad nic, snad něco (pozn. 24), s. 181.

o nový vizuální rozměr, podrobuje tyto nové básně nejrůznějším pokusům o její formální zviditelnění, ať už se jedná o konfrontační texty nebo o první „slovolamy“, ve kterých slova láme na hlásky ne podle pravidel syntaxe, ale podle geometrických nebo obrazových forem, do kterých jsou vepsány.⁸² Škála těchto kompozic je rozmanitá a široká a obsahuje celou řadu poloh, jako například narušené básně, jejichž ukázkou může být báseň vepsaná do čtverce s protrženou dírou uprostřed, ale i strojopisné psaní ve svislých a diagonálních směrech, přes které se dostává až k čistě asémantickým kompozicím.⁸³

Zřejmě nejslavnějším příkladem typoskriptů z tohoto období jsou evokační básně portrétů abstraktních výtvarníků, ve kterých emblematickým způsobem formuje jména autorů do typických zástupných znaků jejich tvorby. Ukázkovým příkladem může být kompozice *Brancusi*, v němž je jméno rumunského sochaře vepsáno do ikonického obrysu sochy Ptáka v prostoru, jmenovat ale můžeme také Albersův čtverec, siluetu Tinguelyho stroje a řadu dalších. Nezůstává nicméně pouze u parafrází klasických výtvarných médií jako je socha nebo malba, ale vytváří také portréty slavných básníků a hudebníků, jejichž forma má vyvolávat ducha určitého díla.⁸⁴ Nejen zdánlivě zde můžeme hledat myšlenky Apollinairových *Kaligramů*, které originálním způsobem překračuje a aplikuje je na vlastní strojopisnou galerii portrétů.⁸⁵ Využití psacího stroje jako výtvarného média není novou technikou, Kolář zde nicméně přichází s neotřelým přístupem, který se pohybuje na škále od přísných geometrických kompozic, jako v případě Alberse nebo Maleviče, po uvolněné typoskripty, které dokáží parafrázovat i malbu Dubuffetovu.⁸⁶

Sérii strojopisných cyklů, počínajících v *Holdu K. Malevičovi*, pokračujících přes *Y 61* nebo *Gersaintův vývěsní štít* uzavírá roku 1961 soubor *Básně ticha*.⁸⁷ Právě zde všestranně vrcholí jeho úsilí zřejmě v typoskriptech posledních několika let. Zjednodušení se dostává na samotnou hranici v opakování jednoho jediného písmena nebo znaménka jako materiálu pro celou báseň, která

⁸² Padrta, Kolářovy nové metamorfózy (pozn. 78), s. 69.

⁸³ Ibidem, s. 69-70.

⁸⁴ Krátká, Vizuální poezie (pozn. 4), s. 140.

⁸⁵ Padrta, Kolářovy nové metamorfózy (pozn. 78), s. 70.

⁸⁶ Ibidem, s. 70.

⁸⁷ Tento název také nese sbírka všech těchto děl z let 1959-1961, vyšla roku 1994. Jiří Kolář – Vladimír Karfík, *Básně ticha*, Praha 1994.

zde přechází až v čistý abstraktní strojopis. Postupně také přichází později typický znak Kolářovy tvorby, v rámci něhož vytváří báseň doslova z čehokoliv, doposud však pouze z čehokoliv napsaného, ať už se jedná o zachycení skóre fotbalového zápasu, receptu na léky, účtu nebo třeba kardiogramu.⁸⁸

Právě v této tvorbě z období mezi lety 1959-1961 Kolář definitivně opouští literaturu ve prospěch nového a univerzálnějšího vyjádření, které označí za *poezii evidentní* a tyto sbírky za její „*první manifest*.“⁸⁹

4.3. Bezeslovné rukopisy, předmětné básně a další objevy

Další zlom v jeho tvorbě přichází roku 1961, přesné okolnosti Kolář popisuje v již několikrát zmíněném textu *Snad nic, snad něco*, ještě detailněji pak tento přechod rozebírá v jednom ze svých deníkových záznamů.⁹⁰ Vypráví zde příběh, který započiná celou řadu jeho dalších objevů na poli vizuální poezie. „*Koncem roku 1961 jsem četl jakousi statistiku, která dokazovala, že většina dnešního lidstva neumí číst a psát. A tu mě napadlo, abych se pokusil udělat báseň, jak by ji napsal analfabet. Nic mi nebránilo, abych to učinil, má předcházející práce na tento čin jako by čekala,*“⁹¹ 24. prosince tak vznikl první analfabetogram, jehož titul Kolář označil třemi křížky.⁹² Krátce na to přišly cvokogramy, po nich slepecké básně, transparentní básně, punktuelní, rouškové, ponorné a celá řada dalších.⁹³ Jako by se náhle spustila lavina neutuchajících nových možností, které přicházely v neuvěřitelně rychlém sledu. Pro Koláře to znamenalo naprostou tvůrčí euforii, kterou pociťoval především proto, že se mu konečně podařilo otevřít cestu k něčemu, o čem celá léta přemýšlel, „*totiž uskutečnění poezie nespoutané tištěným slovem, stvoření básně zjevné na první pohled pro každého, básně zbavené řetězců řeči a písma.*“⁹⁴ Jak sám podotýká, konečně zde nedosahuje pouze derealizace obsahu, tak jako se tomu dělo již v *Básních ticha*, ale i zjevné derealizace formy.⁹⁵

⁸⁸ Padrta, Kolářovy nové metamorfózy (pozn. 78), s. 70-71.

⁸⁹ Kolář, *Snad nic, snad něco* (pozn. 24), s. 181.

⁹⁰ Který cituje v rozhovoru s Vladimírem Burdou. Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 183.

⁹¹ Kolář, *Snad nic, snad něco* (pozn. 24), s. 181.

⁹² Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 183.

⁹³ Kolář, *Snad nic, snad něco* (pozn. 24), s. 182

⁹⁴ Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 183.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 183.

V těchto plodných letech 1961-1963 otevírá své možnosti všemu, co doposud stálo mimo umění a veškeré stopy a „doličné“ předměty životů lidí a věci se tak náhle, ve jménu Kolářova přesvědčení, že poezii je možno dělat z čehokoliv, stávají materiálem k básni.⁹⁶ Fascinován samotným vznikem písma jako takového se zajímá o petroglyfy a uzlové písmo, které ho vede k novým básním uzlovým, ale i žiletkovým nebo klíčovým.⁹⁷ Jedná se buď o samostatné zauzlované provazy, nebo s vevázanými předměty, vždy seřazenými lineárně na provázku jeden za druhým, často je dokonce kompozičně uspořádává do podoby básně s nadpisem. Nežli běžné chápání výtvarného díla jako celku, tak spíše vzbuzují proces postupného čtení, který je bližší literatuře, jako by evokovaly jakýsi šifrovaný text.⁹⁸ Od těchto experimentů vede už jen krok k předmětné poezii, který učiní o rok později. Kolář již v minulosti pracoval s nalezenými předměty, v naprosté většině se jednalo o věci nasycené lidskou přítomností, poznamenané častým užíváním. Takovéto nálezy buď ponechával v jejich původní formě, nebo jim drobnou úpravou dodával ironicko-absurdní nebo symbolický smysl.⁹⁹ Na počátku šedesátých let již ale volí jiný přístup a předměty třídí a rozčleňuje, tak jako v případě dalších kompozic z těchto let, do básnický čitelných struktur a vzniká tak nová, „veršovaná“ věcná poezie.

Období těchto novátorských básní je v jeho tvorbě nicméně pouze přechodnou epizodou. Souběžně s výše popsányi pozoruhodnými experimenty se již Kolář zabývá také kolážemi a celou řadou vlastních metod a přístupů na poli této techniky, která jeho následující tvorbu téměř výlučně ovládne.¹⁰⁰

4.4. Koláže

*„Svět vás zasahuje přímo, roztrhává vás a znovu sestavuje. Proto k vyjádření tohoto stavu mi nejlepší připadala koláž.“*¹⁰¹ Tak Kolář, již od počátků své tvorby uchvácený lidským osudem, přibližuje původ svého přechodu k této technice. Po zkušenosti z let předválečných se k ní navrácí na konci padesátých let. Tentokrát se

⁹⁶ Padrta, Kolářovy nové metamorfózy (pozn. 78), s. 73.

⁹⁷ Kolář, Snad nic, snad něco (pozn. 24), s. 182.

⁹⁸ Tento proces chápání lze vztáhnout na valnou většinu tvorby z těchto let. Chalupický, Básník nového vědomí (pozn. 59), s. 29.

⁹⁹ Padrta, Kolářovy nové metamorfózy (pozn. 78), s. 74.

¹⁰⁰ Chalupický, Básník nového vědomí (pozn. 59), s. 30.

¹⁰¹ Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii (pozn. 66), s. 182.

nicméně již nejedná o koláž surrealistickou, ale o jeho nové a zcela osobité přístupy. Inspirován zprostředkovanými podněty z Expa 58 přichází s novými možnostmi mezi své přátele výtvarníky, jeho nápad je však odmítnut a Kolář se tak do něj pouští sám.¹⁰² Inspirace, které ho k novým možnostem techniky vedly rekapituluje i ve svém programovém textu z poloviny šedesátých let, kde se již věnuje svým vlastním a specifickým variantám koláží, kterým dává i nová jména, jako například *roláž* nebo *chiasmáz*.¹⁰³ Jedná se většinou o rozřezané nebo roztrhané reprodukce starých či nových obrazů, ale i reportážních nebo módních fotografií, které jsou seskládány do nových celků, uplatňuje ale i tištěné a psané texty, staré rytiny, noty a celou řadu dalších tiskovin.¹⁰⁴ Takové materiály Kolář sbíral již řadu let před vlastním obratem ke kolážím, sbírce říkal městský obrazový folklór, který chápal jako folklór verbální, tedy jako „inspirační zdroj.“ Již v rámci těchto nálezů vznikaly různé kombinace, byť se v těchto letech ještě přímo nejednalo o koláže, ale spíše o vzájemně konfrontované děje a jejich vztahy a systémy.¹⁰⁵

Miroslav Lamač jeho pracovní materiály rozděluje do dvou podkategorií: *svět znaků*, tedy písmo psané, tištěné, strojopis, písma různých dob i národů, číslic, noty, stříhy, mapy země i hvězd, grafy, čmáranice a *svět obrazů*, kam řadí reprodukce obrazů, grafik, soch a fotografií všech typů, ať už se jedná o přírodopisy, ovocnářské příručky, atlasy motýlů, katalogy, reportáže, ilustrace a celou řadu dalších.¹⁰⁶

Neměli bychom opomenout ani další ze slavných Kolářových citátů, kterým přibližuje svá východiska: „*Báseň, obraz, partitura, socha, koláž musel prožít, snést a vyzkoušet všechno, co stále snášel a snáší, co vždy zažíval a zažívá člověk: bičování, bití, dření z kůže, trhání údů (...)*“¹⁰⁷ Takové vnímání zla moderního světa můžeme v jeho díle pozorovat již od dob jeho literární tvorby, a i v kolážích nadále zůstává jako ten nejpůvodnější zdroj.¹⁰⁸ Bylo by snad na místě po takovém vyjádření očekávat jako jeho výsledek expresionistická díla plná krutosti, tak nicméně Kolářova tvorba nepůsobí. Materiály jeho koláží jsou naopak spíše

¹⁰² Chalupecký, *Básník nového vědomí* (pozn. 59), s. 30.

¹⁰³ Kolář, *Snad nic, snad něco* (pozn. 24), s. 182.

¹⁰⁴ Chalupecký, *Básník nového vědomí* (pozn. 59), s. 31.

¹⁰⁵ Padrta, *Kolářovy nové metamorfózy* (pozn. 78), s. 81.

¹⁰⁶ Lamač, *Otázka koláže* (pozn. 75), s. 121.

¹⁰⁷ Jiří Kolář, odpověď na anketu o situaci moderního umění, 1967. Chalupecký, *Básník nového vědomí* (pozn. 59), s. 31.

¹⁰⁸ *Ibidem* (pozn. 59), s. 33-34.

odlehle, komponované mnohdy až s chladnou přesností chirurga.¹⁰⁹ A právě v momentě, kdy Kolář bere do rukou skalpel, po celé řadě experimentů i dílčích otisků koláže v *Básních ticha*, aby rozřezal své první obrazové reprodukce a další tištěné materiály, začíná jeho systematická práce s koláží.¹¹⁰

4.4.1. Roláže a proláže

V prvních experimentech s novými možnostmi koláže, které probíhají přibližně ve stejnou dobu jako jeho tvorba typoskriptových kompozic, volně skládá jednotlivé rozličně tvarované výseče různých obrazových reprodukcí. Tak jako v případě *Básní ticha* i zde je podrobuje lámání a preparování, v rámci kterého zkoumá významovou i výrazovou nosnost těchto fragmentů.¹¹¹ Netrvá ale dlouho, a přicházejí jeho vlastní specifické metody.

Jako první se v jeho tvorbě objevuje roláž a proláž, a to téměř simultánně. Souběžně jsou, ještě s chiasmáží, jeho postupy nejtypičtějšími a nejužívanějšími.¹¹² Roláž i proláž ukázkově odpovídají Kolářovým metodám, které se objevují například již v *Rodu Genorově*, které měly postihnout multidimenzionalitu a simultaneitu, ve kterých viděl strukturu nového světa.¹¹³ To ostatně sám potvrzuje v citovaném programovém textu: „roláž mi poskytla možnost vidět svět vždy nejméně ve dvou dimenzích a dotáhla mě k možnosti multiplicity reality.“¹¹⁴

V případě roláží se jedná o prolínání jedné multiplikované anebo více různých reprodukcí skrze jejich rozřezání na stejné pruhy nebo čtverce a jejich následné proskládání podle předem daných pravidel. V prolážích toto setkání dvou obrazových realit probíhá jinak, Kolář se v těchto dílech velmi přibližuje své původní ideji vytvořit moderní metamorfózy,¹¹⁵ z reprodukcí prořezává nejrůznější siluety, ať už lidských hlav, postav nebo zvířat, které naplňuje novými obsahy a vytváří tak nespočet metafor, plných čistého a lyrického humoru.¹¹⁶

¹⁰⁹ Chalupecký, *Básník nového vědomí* (pozn. 59), s. 31.

¹¹⁰ Padrta, *Kolářovy nové metamorfózy* (pozn. 78), s. 82.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 82-83.

¹¹² Lamač, *Otázka koláže* (pozn. 75), s. 123.

¹¹³ Chalupecký, *Básník nového vědomí* (pozn. 59), s. 33.

¹¹⁴ Kolář, *Snad nic, snad něco* (pozn. 24), s. 182.

¹¹⁵ Tuto myšlenku blíže rozebírá v rozhovoru s Burdou, tam je ale spojuje spíše se předešlými deníkovými záznamy *Dny v roce a Roky v dnech*. Burda, *S Jiřím Kolářem o evidentní poezii* (pozn. 66), s. 179.

¹¹⁶ Padrta, *Kolářovy nové metamorfózy* (pozn. 78), s. 85.

4.4.2. Chiasmáže

Název chiasmáž Kolář odvozuje z řečtiny a akcentuje jím význam hemžení. Sám se vyjadřuje o své fascinaci hemžením lidí, chaosem, kterému směr udává až pohyb¹¹⁷, ale zmiňuje také hemžící se mravence, rojící se včely, svíjející se červy nebo dokonce Boschovy a Brueghelovy obrazy.¹¹⁸ Poprvé tuto metodu zkusil roku 1964 kolážováním bílých útržků knihy, čímž vznikla jeho první monochromní koláž¹¹⁹ a v tomto monochromním duchu pak pokračují i chiasmáže následující. Pracuje v nich se stejnorodými fragmenty, ať už textovými či obrazovými, tyto fragmenty bývají většinou přibližně stejně velké a je jimi polepena celá vymezená plocha. Materiálem pro tyto koláže může být prakticky cokoliv; odborný slovník, jízdni řád, bible, čínské svitky, tištěná i psaná písma, obrazové reprodukce a všeobecně tisky jakéhokoliv druhu.¹²⁰

Jak je v Kolářově tvorbě zvykem, možných variant této metody je celá řada. Jak již bylo naznačeno, za základní rozdělení můžeme považovat chiasmáže textové a obrazové. Zatímco první zmíněné prakticky znemožňují jakékoliv čtení a jejich výsledná struktura je neutrální, ty druhé již mají názornější charakter a vzniká zde větší napětí mezi fragmenty a chiasmatickým celkem.¹²¹ Plošné chiasmáže se nicméně liší i různými možnostmi prostoru, který fragmenty vyplňují, nemusí se jednat pouze o zaplněný celý formát jako takový, ale také o koláž vymezenou geometrickým tvarem, nebo určitým znakem, který funguje jako emblém. Tím může být například písmeno, číslice, ale i složitější útvary, jako třeba silueta renesančních profilových portrétů.¹²²

4.4.3. Chiasmáže – objekty

Emblematický význam Kolářovi neposkytuje pouze plošný znak, ale prakticky jakýkoliv předmět, který se může stát podkladem pro chiasmáž a tímto způsobem i samostatným emblémem, často hned s několika významovými rovinami.¹²³ Jednou z nich, která tyto objekty může spojovat, je jeho zájem o

¹¹⁷ Lamač, *Otázka koláže* (pozn. 75), s. 132.

¹¹⁸ Kolář, *Slovník metod* (pozn. 25), s. 84.

¹¹⁹ Padrta, *Kolářovy nové metamorfózy* (pozn. 78), s. 85.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 85.

¹²¹ Lamač, *Otázka koláže* (pozn. 75), s. 132.

¹²² V tomto případě se může jednat i o siluetové postavy Kolářových přátel, které představují jeho úsilí o „moderní portrét.“ Lamač, *Otázka koláže* (pozn. 75), s. 134-135.

¹²³ *Ibidem*, s. 135.

zviditelnění vztahů člověka a věci, jak se Kolář vyjádřil v rozhovoru z roku 1972. Zprvu se jednalo o malé předměty denní potřeby – pokličky, hrnce, sošky nebo prací valchy, na kterých ukazuje, jak jsou poznamenány stopami lidského života, které činí viditelným.¹²⁴ Souběžně se nemusí vždy jednat pouze o předměty běžné, ale mnohdy o jejich mnohonásobně zvětšené kopie. Zřejmě nejslavnějším zástupcem takových děl je jeho gigantické jablko, jež nese název *Na počátku bylo slovo*, je umístěné v Norimberku a dosahuje dvou metrů. Naplněno je ale velmi osobním významem, Kolářovou vlastní mytologií, neboť právě jablko zasadili jeho rodiče při jeho narození.¹²⁵

4.5. Slovník metod

Všechny zmíněné přístupy a celá široká řada dalších je vypsána v Kolářově publikaci *Slovník metod*¹²⁶, která poprvé vyšla roku 1986 ve čtyřjazyčné verzi v Miláně pod názvem *Jiří Kolář*. Pod svým současným názvem vyšla až roku 1991 ve Francii v exilovém nakladatelství Revue K¹²⁷. V tomto encyklopedickém sumáři zdánlivě čtenáři předkládá formální návod rozsáhlého množství svých vlastních výtvarných metod a postupů, z těch ještě zde neprobraných můžeme jmenovat například stratifii nebo třeba muchláž. Skrze tuto definici a osvětlení svého hledání nakonec ale spíše, než rigidní systém, nabízí vlastní životní názor a mnohostrannou analýzu světa.¹²⁸ Ty samy nesou rysy komplexního uměleckého díla, a to zejména ve své angažovanosti, ale i poetičnosti, tak i širokou škálou nabízených metafor. Bohatý obrazový doprovod Kolářových koláží tento dojem pak ještě umocňuje a ukazuje čtenáři nezměrnou mnohotvárnost možných pohledů na život.¹²⁹

¹²⁴ Padrta, Kolářovy nové metamorfózy (pozn. 78), s. 88.

¹²⁵ Lamač, Otázka koláže (pozn. 75), s. 135-136

¹²⁶ J Kolář, Slovník metod (pozn. 25).

¹²⁷ Které jakožto čtvrtletník Kolář roku 1981 v Paříži sám založil. Klimešová, Klamavé příběhy (pozn. 26), s. 12.

¹²⁸ Ibidem, s. 7.

¹²⁹ Klimešová, Klamavé příběhy (pozn. 26), s. 7.

5. Kolářovy vztahy se zahraničím

Na počátku šedesátých let se konečně české prostředí opět dostává do bližšího kontaktu se zahraničním děním a současnými světovými tendencemi. Děje se tak nejen skrze dobová periodika, jako byla například *Výtvarná práce*, kde působil jak Jiří Padrta, tak Jindřich Chalupecký, nebo časopis *Tvar*, vedený Josefem Rabanem, který se věnoval umění užitému, ale i díky nejrůznějším prostředníkům z řad teoretiků, ale i umělců, kteří udržovali kontakty se svými zahraničními protějšky.¹³⁰ Pokud k těmto okolnostem přičteme čilé korespondenční vztahy, které probíhaly na světové scéně experimentální poezie obecně, vznikne poměrně hustá síť vzájemných kontaktů napříč zeměmi i kontinenty. Kromě četných zahraničních vazeb Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, udržoval aktivní vztahy se zahraničím i Jiří Kolář. Bohumír Mráz jej dokonce označuje, společně s malířem Janem Kotíkem, za nejzásadnější zprostředkovatele informací o současných tendencích světového umění v šedesátých letech v Praze.¹³¹

Kolářovy kontakty nejsou stěžejní jen pro jeho vlastní tvorbu, která díky nim měla odbyt i v zahraničí a on tak již od počátku šedesátých let mohl vystavovat na řadě zajímavých míst napříč evropskými uměleckými institucemi,¹³² ale jsou zásadní i pro celou řadu dalších českých umělců, kteří sami tak široké možnosti neměli. Kolář je podporoval nejen finančně (což ostatně mohl již od konce čtyřicátých let, neboť byl díky své literární tvorbě lépe zajištěn), ale právě i skrze tyto nejrůznější konexe, které jim dokázal zprostředkovat. Byl tak schopný pro své přátele zařídit zahraniční kupce jejich děl, ale třeba i možnost vystavovat mimo Československo. Takovou klíčovou osobností byl například pro Vladimíra Boudníka, od kterého postupně koupil kolem devadesáti grafik a zařídil také jeho první zahraniční výstavy.¹³³ V průběhu šedesátých let se pak stal Kolář díky zájmu zahraničních galerií a sběratelů zcela nezávislým. Mohl si tak dovolit podporovat nejen místní umělce a literáty, ale v době normalizace také sponzorovat vydávání samizdatové Edice Petlice a Ceny Edice Petlice.¹³⁴

¹³⁰ Josef Hlaváček, *Osobitost českého duchovního života šedesátých let*, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová – Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praha 2007, s. 27.

¹³¹ Bohumír Mráz, *Posurrealistický okruh pražské umělecké školy*, *Výtvarné umění*, 1966, s. 313-314.

¹³² Celý výčet výstav v publikaci Motlová, Jiří Kolář (pozn. 23).

¹³³ Klimešová, *Klamavé příběhy*, s. 11.

¹³⁴ Klimešová, *Klamavé příběhy*, s. 12.

Pokud nahlédneme do Kolářovy pozůstalosti, zjistíme, že škála jeho kontaktů se zahraničím je široká a rozmanitá a nabízí celou řadu zajímavých jmen. Není zřejmě velkým překvapením, že rozsáhlá korespondence je dochována s Dietrichem Mahlowem, německým kurátorem, ředitelem Kunsthalle v Baden Baden a Norimberku a autorem již zmíněné výstavy *Schrift und Bild*, neboť právě Dietrich Mahlow je také autorem Kolářovy první monografie.¹³⁵ Jejich vzájemná korespondence je dochována od poloviny šedesátých let, tedy přibližně od doby, kdy Kolář roku 1964 vystavoval svá díla právě v baden-badenské Kunsthalle, kde v danou dobu Mahlow působil.¹³⁶ V těchto prvních dopisech Kolářovi zprostředkovává nákup jeho díla galerií v Ontariu, připravuje mu vlastní výstavu v rámci norimberského Bienále, nebo mu nabízí možnost prezentovat se na Bienále v Benátkách, korespondence pak v průběhu dalších několika let přechází v přátelské osobní vzkazy. Zajímavý je jistě také dochovaný dopis od Pierra Garniera, předního francouzského představitele světové experimentální poezie, který dokazuje nejen vzájemné povědomí o vlastní tvorbě, ale také jejich přátelský vztah. Přijatá korespondence není nicméně limitovaná pouze okruhem evropské experimentální poezie a zahrnuje tak například i dopisy od francouzské malířky Sonii Delaunay nebo francouzských básníků Jeana Cassoua či Pierra Segherse, ale i celé řady dalších umělců, teoretiků i literátů.

Z jeho kontaktů s autory vizuální poezie můžeme skrze dochované dopisy vystopovat jeho dva protějšky ze sousedních zemí, jejichž tvorba v různých ohledech nabízí analogie s tvorbou Kolářovou. Jedná se o německého autora Ludwiga Gosewitze a o něco známějšího Gerharda Rühma, člena slavné rakouské Wiener Gruppe. Oba se navzájem znali a s Kolářem si dopisovali přibližně ve stejné době, tedy okolo poloviny šedesátých let.

¹³⁵ Dietrich Mahlow – Miroslav Lamač, *Jiří Kolář*, Kolín nad Rýnem 1968.

¹³⁶ Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden: Illustrationen, 21. 2.-27.2. 1964.

6. Německá přátelství – Ludwig Gosewitz a Darmstadt

Na základě dopisu z roku 1963, kterým dochovaná korespondence s Ludwigem Gosewitzem začíná, se můžeme domnívat, že to byl právě Jiří Kolář, který ji započal. Těžko odhadovat, kde na tohoto, dnes v českém prostředí prakticky neznámého autora, narazil a proč se rozhodl kontaktovat právě jeho, z Gosewitzovy odpovědi je nicméně poměrně jasné, že mu Kolář zasílal k posouzení některá svá díla, která se z německé strany setkala s velmi pozitivní odezvou.

Bližší informace o tomto autorovi můžeme dohledat zejména v publikacích, věnujících se německé odnoži Fluxu, v rámci které Gosewitz působil. Narodil se roku 1936 v Naumburku na Sále a v průběhu vysokoškolských studií prošel hned několika obory; nejprve absolvoval jeden ročník na Akademii hudebního umění v Darmstadtu, po kterém přešel ke studiu dějin hudby, germanistiky, historie a filozofie ve Frankfurtu nad Mohanem a v Marburku. Od počátku šedesátých let se věnoval vizuální a konkrétní poezii, kterou v této době i publikoval, například prostřednictvím nakladatelství *Eugen Gomringer Press*, kde roku 1962 vyšla jeho kniha *Typogramme 1*.¹³⁷ Téhož roku vstoupil do užších kruhů Fluxu, kde spolupracoval společně s autory jako byl třeba Thomas Schmit nebo Robert Fillou, angažoval se také v happeningu *Phänomene* Wolfa Vostella nebo podporoval uvedení díla *Robot-Opera* Nam June Paika. Společně s ním, Gerhardem Rühmem a Charlotte Moorman také realizoval evropskou premiéru díla *Vexations* od Erika Satieho. V polovině šedesátých let se začal aktivně zabývat astrologií, tvorbou diagramů a jejich transformací do slov.¹³⁸ Souběžně se od počátku sedmdesátých let věnoval tvorbě skleněných objektů a v tomto oboru se také později stal roku 1988 profesorem na Akademii výtvarných umění v Mnichově.¹³⁹

Pro jeho díla experimentální poezie je příznačné zaujetí jazykem a hovorovou řečí, které vychází ještě z jeho studií v Marburgu. Tam také přispíval do *Deutscher Sprachatlas*, jež se zabýval původem regionálních a sociálních rozdílů v užívání jazyka.¹⁴⁰ Typický je také jeho zájem o jazykové výzkumy, který

¹³⁷ Ludwig Gosewitz, *Typogramme 1*, Frauenfeld 1962.

¹³⁸ Teoretické texty k těmto dílům v monografii *Gesammelte Werke* nebo také *Gesammelte Texte*.

¹³⁹ Biografie autora v publikaci Cladders – Knapstein – Conzen – Sauerbier – Block, *Dlouhý příběh s mnoha uzly* (pozn. 30).

¹⁴⁰ Ludwig Gosewitz, Barbara Wien gallery v Berlíně 2010, <https://artmap.com/barbarawien/exhibition/ludwig-gosewitz-2010/> vyhledáno 24. 6. 2024.

dokládají zejména jeho texty o fonetice, publikované v Gosewitzově souborné knize *Gesammelte Texte*⁴¹. Je tak zřejmé, že společně se zmíněnými astrologickými diagramy i následnou produkcí skla je jeho tvorba značně rozmanitá a postihuje celou škálu různých poloh, pro tuto práci je nicméně zásadní, že s Kolářem je v kontaktu právě v inkriminované době první poloviny šedesátých let, kdy plně tvoří svá díla v duchu konkrétní a vizuální poezie.

Již z první odpovědi Kolářovi z konce roku 1963 je jasné, že jeho koláže vyvolaly velký zájem, a to nejen u Goswitze, ale jak sám píše, i u jeho zdejších (darmstadtských) přátel, což je pro další vztah těchto umělců podstatná informace, neboť Gosewitz Kolářovi vzápětí ve stejném dopisu nabízí možnost podílet se na kolektivní výstavě v Darmstadtu, které se bude týkat prakticky celá jejich následná korespondence a která se také zařadí mezi jedny z prvních Kolářových přehlídek v zahraničí vůbec.

Velmi zajímavé také je, že souběžně s tímto prvním dopisem zasílá Kolářovi také již zmiňovaný katalog baden-badenské reprízy výstavy *Schrift und Bild*, která v tomto roce proběhla. Jak Gosewitz zmiňuje, byl si skrze informaci od Jiřího Siblíka vědom, že v Čechách dostupný doposud není, a tudíž se zde ukazuje možná cesta, jak se katalog, který zanechal v místních umělcích tak silný dojem⁴², do českého prostředí dostal.

6.1. Výstava Das schwarze Objekt

Jak již bylo naznačeno, následná korespondence těchto autorů se točí primárně okolo Kolářovy účasti na připravované výstavě *Das Schwarze Objekt* v galerii Ordo v Darmstadtu, která byla podmíněna požadavkem na díla ve škále absolutní černi. Kolář na ni nejprve zasílá blíže nespécifikovaná díla, která v Darmstadtu nicméně odmítají, neboť dle jejich názoru danou podmínku nesplňují a Kolář tak následující rok dodává díla další, která již máme doložená. Jedná se rozmanitý celek jeho rozličných přístupů; *Transparentní* a *Slepecké básně*, tvořené ještě v duchu jeho recentních *Básní ticha*, ke kterým přidává koláž pojmenovanou dle verše z Bible: „*Země byla nesličná a pustá a tma byla nad propastí...*“, celek pak uzavírá objekt vytvořený z gramofonové desky – *Hudba ticha*. Gosewitz tuto

⁴¹ Gosewitz, *Gesammelte Texte* (pozn. 29), s. 112-123.

⁴² Vachtová, *Sešity pro mladou literaturu* (pozn. 45), s. 29.

zásilku přijal s nadšením a můžeme se tak domnívat, že právě tento výběr, ať už v původním rozsahu nebo zúžený byl na výstavě prezentován. O společnosti, ve které byla Kolářova díla vystavena, z korespondence bohužel více vyčíst nelze, jisté je pouze zastoupení právě Ludwiga Gosewitze, který měl vystavit jisté prostorové texty a jakýsi objekt nalezené knihy. Její zahájení se nakonec po přesunutí termínu uskutečnilo v květnu roku 1964, tedy pouhé dva roky po Kolářových prvních přehlídkách v zahraničí.¹⁴³

Přinejmenším zajímavý je také Kolářův vlastní text k výstavě, o který byl požádán a ve kterém se místo konkrétního výkladu svých děl zabývá fenoménem černi a černi v tvorbě jako takové. *„Člověk vymyslel nepoznatelno, vymyslel tedy čern. Myslím, že stojí za pokus, dát této „černi“ lidský jazyk. Čern tedy od dnešního dne může být kamenem, strunou i písmenem. A jestliže je pravda, že každá barva určuje svoje hranice, čern je navíc zakrývá, v černi je hloubka, ne volnost. Čern je evidentní.“*

6.1.1. Galerie Ordo a Emmett Williams

Galerii, v níž se výstava uskutečnila, vedla galeristka Laura Williams, toho času manželka amerického básníka a výtvarného umělce Emmetta Williamse, který sám od konce padesátých let tvořil v duchu konkrétní poezie a v letech šedesátých pak byl evropským koordinátorem Fluxu.¹⁴⁴ Galerii založili roku 1963 právě manželé Williamsovi společně s malířem Etzelem Klomsdorffem, který v danou dobu v Darmstadtu také pobýval.¹⁴⁵ Působení této instituce nicméně nemělo dlouhého trvání, neboť už roku 1966 Gosewitz Kolářovi píše, že galerie musela být zrušena. I tak ale stihla nabídnout několik zajímavých výstav, včetně té s Kolářovou účastí nebo například výstavu montáží a textových obrazů Gerharda Rühma, která se uskutečnila téhož roku a o jehož tvorbě bude v následující části této práce ještě řeč.

Snad i toto, byť velmi krátké působení této umělecké instituce vychází z určitého tvůrčího kvasu experimentálního umění, který od padesátých let

¹⁴³ Celý výčet výstav v publikaci Motlová, *Jiří Kolář* (pozn. 23).

¹⁴⁴ Pro české prostředí můžou být také zajímavé jeho překlady textů Václava Havla. <https://www.archivioconz.com/collection/artists/emmett-williams/>, vyhledáno 18. 6. 2024.

¹⁴⁵ Peter Thoms – Neue Bilder, Galerie Netuschil v Darmstadtu 2020, https://www.galerie-netuschil.net/fileadmin/user_upload/netuschil/ausstellung/2018-Kuerschner-Szymanski/Thoms_Einladung_002_.pdf, vyhledáno 18. 6. 2024.

v Darmstadtu probíhal. Již roku 1945 zde byl pod vedením malíře Paula Thesinga obnoven spolek darmstadtské secese, dnes známý pod názvem *Neue Darmstädter Sezession*, který se zasloužil o organizaci celé řady výstav a symposií.¹⁴⁶ Klíčovou roli zde sehrál také muzikolog a hudební kritik Wolfgang Steinecke, který je známý zejména pro organizaci Mezinárodního letního kurzu nové hudby (*Darmstädter Ferienkurse*).

Ještě zajímavější je však pro tuto práci působení tzv. Darmstadtského kroužku, jehož členem byl právě i již zmíněný Emmett Williams. Toto uskupení bylo činné krátce, pouze mezi lety 1957-1959, kromě Williamse zde působil ještě švýcarský umělec původem z Rumunska Daniel Spoerri, který byl zároveň jeho vůdčí osobností a německý básník a dramatik Claus Bremer.¹⁴⁷ Německo se na konci padesátých let začalo formovat jako další významné centrum konkrétní poezie, a vedle Stuttgartu, kde působil Max Bense, to bylo také právě darmstadtské uskupení, které na tom neslo svůj výrazný podíl - nejen publikováním vlastního časopisu *Material*, ale zejména vydáním první mezinárodní antologie konkrétní poezie *Material I*, a to již v roce 1957.¹⁴⁸

Sám Emmett Williams, ačkoliv se narodil ve Spojených státech, v inkriminované době rozkvětu experimentální poezie padesátých a šedesátých let žil a působil v Evropě.¹⁴⁹ Ještě v USA studoval poezii na Kenyon College v Ohiu, v Evropě pak pokračoval studiem antropologie v Paříži, působil také jako asistent etnologa Paula Radina ve Švýcarsku.¹⁵⁰ Bývá považován za jednoho z prvních amerických autorů konkrétní poezie, svá první díla tohoto typu však psal většinou v němčině.¹⁵¹ Jeho tvorba je typická systematickou metodou permutací, jaká se objevila například v jeho dílech prezentovaných v třetím čísle darmstadtského

¹⁴⁶ Od roku 1975 udělují i vlastní cenu umělcům mladším 40 let. Celá kronika spolku dostupná na oficiálních webových stránkách: <https://darmstaedtersezession.net/chronik/> vyhledáno 18. 6. 2024.

¹⁴⁷ Tineke Bierma, *Concrete poetry: the influence of design and marketing on aesthetics* (diplomní práce), Portland State University 1985.

¹⁴⁸ Mary Ellen Solt (ed.), *Concrete poetry: A World View*, Bloomington 1969, s. 16., zdroje se v dataci nicméně rozcházejí – na jiné straně ve stejné publikaci je uveden rok 1958 (s. 50), ve výše citované práci pak 1959.

¹⁴⁹ Přesně mezi lety 1949-1966, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/my-life-in-flux-and-vice-versa-excerpts.html> vyhledáno 20. 6. 2024.

¹⁵⁰ Williams, *An Anthology of Concrete Poetry* (pozn. 12). s. 341.

¹⁵¹ První v ohledu na „odhodlání“ a konzistenci metod. Solt, *Concrete poetry* (pozn. 148), s. 50.

časopisu *Material*, ale i celou řadou dalších nejrůznějších experimentů⁵², sám Kolář se v jednom ze svých dopisů Gosewitzovi vyjádřil, že ji považuje za jednu z nejdůležitějších, jakou vůbec zná. Roku 1967 vydal antologii konkrétní poezie⁵³, která představila celou řadu umělců napříč různými zeměmi, včetně Československa, zastoupeni byli autoři jako Bohumila Grögerová a Josef Hiršal, Ladislav Novák nebo právě Jiří Kolář. Vztahy s českým prostředím navázal Williams nicméně hlavně skrze dalšího autora experimentální poezie – Václava Havla, s nímž se přátelil a jehož texty překládal do angličtiny.⁵⁴

Mimo aktivity na poli konkrétní poezie se také podílel na činnosti Fluxu, participoval například na *Store Days* Claese Oldenburga, blízce také spolupracoval s Robertem Filliou.

Skrze tyto umělecké aktivity, jak ze strany jednotlivých umělců, uskupení, ale i institucí se Darmstadt na přelomu padesátých a šedesátých let formuje jako značně zajímavé a kulturně plodné město, kde se setkávaly osobnosti nejen z okruhů konkrétní poezie, ale také dnes značně oceňovaní autoři experimentálního umění obecně. Jiří Kolář, nebo minimálně jeho tvorba, se tak skrze korespondenční vztah s Ludwigem Gosewitzem dostává do zajímavé a vytříbené společnosti a je možné, že i díky těmto darmstadtským kruhům navázal vztah s umělci dalšími, jakým mohl být například již několikrát zmiňovaný Gerhard Rühm.

6.2. Vzájemné paralely tvorby

Zřejmě není překvapivé, že Gosewitz z Kolářovy zasláné tvorby zaujaly nejvíce práce s písmeny a strojopisem, pokud se totiž blíže podíváme na jeho tvorbu z první poloviny šedesátých let, nalezneme v jeho repertoáru kousky, které jsou těm Kolářovým mimořádně blízké. V dochovaném konceptu Kolářova dopisu Gosewitzovi se naopak můžeme dočíst, že i Kolář Gosewitzovu tvorbu velice oceňoval, a to zejména jeho publikaci *Typogramme 1*,⁵⁵ kterou označil za naprosto odpovídající své vlastní koncepci „evidentní poezie.“ A vskutku, Gosewitzovy publikované typogramy vykazují řadu analogií s vizuálními básněmi Kolářovými,

⁵² Solt, *Concrete poetry* (pozn. 148), s. 50-51.,

⁵³ Williams, *An Anthology of Concrete Poetry* (pozn. 12).

⁵⁴ <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/my-life-in-flux-and-vice-versa-excerpts.html>, vyhledáno 20. 6. 2024.

⁵⁵ Ludwig Gosewitz, *Typogramme 1* (pozn. 137).

zajímavé a překvapivě blízké paralely bychom ale našli i v jejich dalších dílech z tohoto období. Kromě zmíněného typoskriptu, se kterým oba na přelomu padesátých a šedesátých let pracují, také oba vytvářejí koláže z typomateriálu běžně dostupných tiskovin. Gosewitz také, tak jako Kolář, pracuje v rámci experimentální poezie i s objektem, a ačkoliv i on zde často rozvíjí princip hry, jejich formální přístupy i konkrétní východiska se v tomto případě již poněkud rozcházejí. Srovnatelný nicméně může být i jejich starší zájem o hovorovou řeč, který můžeme pozorovat zejména v Kolářově předchozí tvorbě literární, v případě Gosewitze pak v jeho podílu na *Deutscher Sprachatlas*.

V dnešní době se bohužel Gosewitzova díla vizuální poezie stávají těžko dohledatelná, sám autor je ve své monografii *Gesammelte Werke* upozaduje ve prospěch následných diagramů a objevené vášni pro horoskopy¹⁵⁶, od sedmdesátých let pak převládají jeho skleněné objekty. K prvním jmenovaným přispívá i širšími teoretickými texty, něco takového pro svou tvorbu experimentální poezie v tak obsáhlém rozsahu nenabízí, existuje nicméně krátký text složený z jeho vlastních možných přístupů k typogramům,¹⁵⁷ ve kterém stručným a úderným způsobem popisuje svou metodu tvorby. Typogramy jsou pro něj „*určená textová oblast jako výseč nekonečně velkého a proměnlivého textového pole. Zájem je zaměřen především na přibližování, propojování nebo slučování znaků.*“¹⁵⁸ Tento text je mimo jiné obsažen v jeho publikovaných sebraných textech *Gesammelte Texte*¹⁵⁹, kde také poskytuje o něco rozsáhlejší materiály ke své básnické tvorbě. Ve vztahu k poezii a literární tvorbě je zde zřejmý jeho zájem o fonetiku a fonetický výzkum¹⁶⁰, který má zřejmě svůj prapůvod v jeho studiu germanistiky. Dále jsou zde prezentované zejména jeho konkrétní básně a další texty podobného ražení, již zmíněné teorie k jeho astrologickým diagramům a v menší míře konečně také typogramy.

¹⁵⁶ Kterou dokonce uvádí celou svou monografii *Gesammelte Werke*, kde svůj autobiografický medailon prezentuje právě skrze diagram a astrologický výklad. Gosewitz, *Gesammelte Werke* (pozn. 28), s. 6-7.

¹⁵⁷ Gosewitz, *Gesammelte Texte* (pozn. 29), s. 103.

¹⁵⁸ „*Determinierte Textfläche als Ausschnitt eines unendlich großen und variablen Textfeldes. Das Interesse richtet sich vorwiegend auf Annäherung, Verknüpfung oder Verschmelzung der Zeichen.*“ Gosewitz, *Gesammelte Texte* (pozn. 29), s. 103.

¹⁵⁹ *Ibidem*

¹⁶⁰ Gosewitz, *Aspekte lautsprachlicher Kommunikation*, in: *Gesammelte Texte* (pozn. 29), s. 112-123

Další jeho díla tohoto typu pak můžeme nalézt v některých antologiích, například v již zmíněné *An Anthology of Concrete Poetry* Emmetta Williamse, který byl také Gosewitzovým přítelem a kolegou z Fluxu.⁶¹ Ten nicméně do výběru nezařazuje ani jeho konkrétní texty, typogramy, ani již zmíněné koláže, ale vybírá místo nich z Gosewitzovy tvorby tři objekty vizuální poezie.¹⁶²

Jak již bylo zmíněno, Kolář si z Gosewitzovy tvorby považoval zejména jeho typogramů. Textová pole, strukturovaná do vymezeného čtverce, tvořená na psacím stroji, představují velmi blízké analogie Kolářovým *Básním ticha*. Dokonce vznikají prakticky v totožnou dobu, tedy okolo roku 1961. Oba v nich pracují jednak s celými slovy, ve většině případů však pouze se samostatnými literami nebo pouhými interpunkčními znaménky, ať už samostatně nebo v kombinaci. V obou případech jsou také strukturovány do předem daného čtvercového formátu. Ten je buď vymezený jasným řádkováním, nebo se v jeho rámci řád rozpouští do volného chaosu nejrůznějších překryvů [1], který v Kolářově tvorbě představuje například dílo *Několik okamžiků před napsáním básně*. U obou autorů se pak v těchto typoskriptech objevuje i poloha volně rozběhnutých znaků po papíře bez jasně daného řádu nebo systému. [2] Některá z těchto děl jsou si natolik podobná, že se jeví téměř jako sestry, snad jen s rozdílem Kolářova přístupu, který je ještě o něco malířstější, než ten Gosewitzův. Takové srovnání se přímo nabízí například v případě jednoho z Gosewitzových typogramů [3] a Kolářovy *Básně ticha* [4], které oba vytvářejí pouze za pomoci zmnožení lomítka.

Z oněch málo a těžko dohledatelných děl vizuální poezie Ludwiga Gosewitze však můžeme vyčíst i další polohu, v níž jsou si díla těchto dvou autorů blízká a kterou ani jeden v dopisech nezmiňuje, tedy polohu koláží tvořených z textových tiskovin. Ačkoliv zde již nejsou vzájemné analogie tolik zřejmé, jako v případě typogramů, je přinejmenším zajímavé, že se jejich tvorba přibližuje ve více než pouze v jednom ohledu. Příkladem se nám může stát Gosewitzova koláž *Ein Mann* z roku 1963, ještě lépe však poslouží dílo *Spiro*, vytvořené roku 1962. [5] Tak jako Jiří Kolář, i on zde používá jako výchozí materiál drobně tištěný text, do kterého mechanicky zasahuje, v tomto případě různým prořezáváním, čímž

⁶¹ Ludwig Gosewitz, Barbara Wien gallery v Berlíně 2010, <https://artmap.com/barbarawien/exhibition/ludwig-gosewitz-2010/> vyhledáno 24. 6. 2024.

¹⁶² Williams, *An Anthology of Concrete Poetry* (pozn. 12), s. 136-137.

téměř zcela narušuje jeho čitelnost a vytváří tak až jakousi chvějivou rovinu, jakou známe z Kolářových chiasmů.

7. Rakouská přátelství – Gerhard Rühm a okruh Wiener Gruppe

Od rakouského umělce Gerharda Rühma je v Kolářově pozůstalosti dochovaný dopis pouze jeden, i tak nicméně stojí za naši pozornost, a to hned z několika ohledů. Tento, z tónu dopisu jasně přátelský, vztah jednak uvádí Jiřího Koláře do zajímavé vazby s rakouskou skupinou autorů experimentální poezie a širšími okruhy původní Wiener Gruppe, se kterou bývají spojováni, je ale také mimořádně zajímavé, jak blízké paralely Rühmova tvorba nabízí k dílům Kolářovým, a to zejména na poli koláží.

V případě těchto dvou autorů se nabízí o něco jasnější cesta jejich možného seznámení, Rühmův dopis Kolářovi se totiž datuje do roku 1964, tedy přesně do období, kdy je Kolář v písemném kontaktu s jeho německým kolegou a přítelem Ludwigem Gosewitzem. Nesmíme opomenout ani fakt, že všichni tři vystavují v tentýž rok v galerii Ordo, Kolář s Gosewitzem v rámci již zmiňované výstavy *Das schwarze Objekt*, Rühm, jak se zmiňuje ve svém dopise, je pak o chvíli předchází vlastní výstavou v únoru. Nabízí se tak možná varianta jejich seznámení právě skrze tyto darmstadtské kruhy a zejména prostřednictvím Gosewitze, který se s Rühmem již v inkriminované době znal, ostatně jej také zmiňuje v jednom ze svých dopisů Kolářovi.

Gerhard Rühm nicméně není jediným rakouským autorem experimentální poezie, se kterým je Jiří Kolář v kontaktu, a naopak Jiří Kolář není jediným českým autorem, který udržuje přátelské vztahy s Gerhardem Rühmem. V potaz je třeba totiž vzít i rozsáhlé a čilé zahraniční vztahy Kolářových přátel Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, o nichž máme jasné informace díky jejich memoárům *Let let*.¹⁶³ Ti jsou s rakouskými autory experimentální poezie ve styku také od roku 1964, v tomto roce jim píše rakouský autor Ernst Jandl a německý spisovatel Reinhard Döhl s žádostí o navázání vzájemného písemného kontaktu, podepsána je i rakouská básnířka Friederike Mayröcker.¹⁶⁴ Od té doby si dopisují a při nejrůznějších příležitostech se i setkávají.¹⁶⁵ V srpnu roku 1965 pak Jandl a Mayröcker přijíždí za českou autorskou dvojicí na návštěvu do Prahy a při této

¹⁶³ Grögerová – Hiršal, *Let let* (pozn. 27).

¹⁶⁴ Děje se tak po české návštěvě Harolda de Compose, na kterého se rakouští autoři odvolávají. Grögerová – Hiršal, *Let let* (pozn. 27) s. 449.

¹⁶⁵ Z iniciativy Grögerové a Hiršala v Československu vychází jejich překlad děl Ernsta Jandla.

příležitosti se setkávají i s manželi Kolářovými.¹⁶⁶ Sami Grögerová a Hiršal se na jiném místě memoárů vyjadřují, že Kolářův ateliér byl pro jejich zahraniční návštěvy tradiční zastávkou, a to ještě společně s ateliéry Mikuláše Medka a Karla Malicha, prostřednictvím kterých zahraničním autorům ukazovali aktuální dění na pražské výtvarné scéně. Koláře při těchto situacích označují za okouzujícího hostitele, který každému návštěvníkovi štědře věnoval hned několik svých děl.¹⁶⁷ Vystřídala se zde spousta zajímavých a dnes značně zvučných jmen, zmínit můžeme například francouzského básníka Pierra Garniera, německého autora Helmuta Heißenbüttela nebo brazilského básníka Harolda de Campos, jehož slavná návštěva Československa proběhla taktéž roku 1964.¹⁶⁸ S Mayröcker a Jandlem je pak od roku 1966 v písemném kontaktu i sám Jiří Kolář. Rakouská básnička mu do roku 1967 posílá přátelské vzkazy, ze kterých je jasné, že jí Kolář do Vídně příležitostně zasílá svá díla a publikace, svou vlastní tvorbu však vzájemně více než slovy obdivu a díky neřeší.

Právě prostřednictvím Ernsta Jandla získává Grögerová roku 1965 adresu na Gerharda Rühma,¹⁶⁹ jeho tvorby si s Hiršalem nicméně všimají už sklonkem padesátých let na výstavě rakouské knihy, kde se setkávají s publikací *Hosn rosn baa*¹⁷⁰, na které se podílel se svými tvůrčími kolegy Friedrichem Achleitnerem a H. C. Artmannem. Znovu pak roku 1961 ve čtvrtletníku *Augenblick*¹⁷¹ a již v této době pregnantně srovnávají tvorbu Wiener Gruppe s posledními sbírkami Jiřího Koláře.¹⁷² Toto česko-rakouské přátelství experimentálních básníků pak pokračuje osobním seznámením Rühma a Hiršala ve Vídni roku 1965¹⁷³ a je definitivně stvrzeno v Innsbrucku, kde se roku 1968 setkávají jako účastníci Kolokvia experimentální poezie.¹⁷⁴

Opomenout bychom nicméně ale neměli ani Kolářovu výstavu, která proběhla ve Vídni právě v lednu roku 1965 a jež mu nepochybně také poskytla řadu

¹⁶⁶ Grögerová – Hiršal, *Let let* (pozn. 27), s. 573-574.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 587.

¹⁶⁸ Solt, *Concrete poetry* (pozn. 148), s. 23.

¹⁶⁹ Prohlubuje v té době svůj zájem o fónickou poezii, kterou mj. tvoří právě i Rühm.

Grögerová – Hiršal, *Let let* (pozn. 27), s. 541.

¹⁷⁰ Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Gerhard Rühm, *Hosn rosn baa*, Vídeň 1959. *Ibidem*, s. 263.

¹⁷¹ Který Kolářovi přivezl ze zahraničí hudební skladatel Vladimír Šrámek. Grögerová – Hiršal, *Let let* (pozn. 27), s. 307.

¹⁷² *Ibidem*, s. 308.

¹⁷³ Grögerová – Hiršal, *Let let* (pozn. 27), s. 580.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 806-808.

příležitostí se s vídeňskými autory seznámit a zřejmě se tak stát i muselo, neboť právě Ernst Jandl je autorem jejího výstavního katalogu.¹⁷⁵

Dnes je Gerhard Rühm považován za renomovaného umělce a primárně za jednoho z průkopníků konkrétní a vizuální poezie.¹⁷⁶ Jeho tvorba byla nicméně pro Rakousko ve své době značně kontroverzní, rozsáhleji mohl publikovat až po emigraci a jeho rodná Vídeň ho přijala až momentě, když byl v Evropě slavný.¹⁷⁷

„*Postavou o něco vyšší než já, široké čelo, zvlněné tmavé, nazad sčesané vlasy, jiskrné oči, nepohasínající úsměv a nedbalá elegance. A byt' by to vyznělo banálně: člověk-slunce.*“¹⁷⁸ Tak popisuje Rühma Josef Hiršal v memoárech po jejich prvním osobním setkání. Tento, z vyprávění vskutku živelný autor, postihuje svou tvorbou širokou škálu rozličných uměleckých přístupů, od konkrétní a vizuální poezie, přes výtvarné umění ve formě gestických a konceptuálních kreseb, fotomontáží a objektů, po konceptuální hudbu, ale i performance nebo divadelní a rozhlasovou dramaturgii.¹⁷⁹ Narodil se roku 1930 ve Vídni, jeho otec byl filharmonik a Rühm tak vyrůstal v mimořádně muzikální rodině. Sám se vydal v otcových šlépějích a na vídeňské akademii múzických umění vystudoval hru na klavír, souběžně také docházel na soukromé hodiny Josefa Matthiase Hauera, jehož styl dvanáctitónových skladeb na něj hluboce zapůsobil.¹⁸⁰ Právě hudební živel je pro celou jeho tvorbu jedním z nejzásadnějších východisek, staví jej do úzkého sepětí s jazykem a obrazem,¹⁸¹ a snad i díky němu mu jsou již od počátku bližší konstruktivní metody práce.¹⁸²

Roku 1952 skládá své první zvukové básně a ve Vídni ve té době získává přezdívku „radikální skladatel,“ přelom čtyřicátých a padesátých let je nicméně zásadní i z dalších důvodů, neboť právě v tuto dobu se Rühm seznamuje s básníky Hansem Carlem Artmannem, Konradem Bayerem, jazzovým hudebníkem Oswaldem Wienerem a později i s architektem Friedrichem Achleitnerem, s nimiž záhy založí uskupení, které později ponese jméno Wiener Gruppe.¹⁸³ Po rozpadu

¹⁷⁵ Jiří Kolář – Collage, Die kleine Galerie, Vídeň, 8.-30. 1., autorem katalogu je Ernst Jandl.

¹⁷⁶ <https://www.nbk.org/de/editionen/gerhard-ruehm-sensibilisierte-landschaft-2022>, vyhledáno 28. 6. 2024

¹⁷⁷ Grögerová, Rozhovor Petra Kotyka (pozn. 53), s. 27.

¹⁷⁸ Grögerová – Hiršal, Let let (pozn. 27), s. 580.

¹⁷⁹ Fisch, Ein Leben im Werk (pozn. 32), s. 7.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 9.

¹⁸¹ Novotný, Gerhard Rühm (pozn. 34), s. 205.

¹⁸² Jiří Valoch, Die Wiener Gruppe, především Gerhard Rühm, *Ateliér*, 1997, č. 20, s. 6.

¹⁸³ Fisch, Ein Leben im Werk (pozn. 32), s. 9.

skupiny roku 1964 své dílo nadále prohlubuje, dostává se blízko vídeňským akcionistům i hnutí Fluxus.¹⁸⁴ Snad i z důvodu odporu konzervativní rakouské společnosti vůči všem novým uměleckým aktivitám¹⁸⁵ Rühm roku 1966 přesídluje do západního Berlína, kde působí až do roku 1977. V malých nakladatelstvích zde publikuje své textové i obrazové práce a svými kolážemi, montážemi a vizuálními texty se v Německu úspěšně prosazuje i jako umělec výtvarný.¹⁸⁶ Od roku 1977 žije a tvoří v Kolíně nad Rýnem a od osmdesátých let je konečně řádně oceněn i svou vlastí, a to zejména retrospektivami a velkými monografickými výstavami významných rakouských institucí.¹⁸⁷ O určitou rehabilitaci jeho díla a zejména rehabilitaci jeho pozice jako pionýra konkrétní poezie, ale i konkrétní hudby se pokusil i rakouský kurátor Peter Weibel v rámci přehlídky rakouského pavilonu na Benátském bienále roku 1997, kde představil jeho tvorbu v kontextu činnosti celé Wiener Gruppe.¹⁸⁸

7.1. Wiener Gruppe

Již na přelomu čtyřicátých a padesátých let se v Rakousku vykresluje skupina mladých umělců, které spojuje jejich neakademický a pokrokový přístup k umění, ať už výtvarnému, literárnímu ale i hudebnímu. V rámci těchto kruhů od roku 1952 vzniká bližší přátelství autorů Hanse Carla Artmanna, Konrada Bayera, Oswalda Wienera, Friedricha Achleitnera a v neposlední řadě Gerharda Rühma, které záhy získá název Wiener Gruppe.¹⁸⁹ Právě tato skupina vídeňských autorů byla nedílnou součástí formování intermediální tvorby padesátých a šedesátých let.¹⁹⁰ Svou činností svébytným způsobem navázala na dadaismus, akcemi naopak předznamenala hnutí Fluxus, inspiraci nalézala zejména v triviální literatuře a vídeňské lidové frašce, ale v případě Artmanna třeba i v černé romantice.¹⁹¹ Dnes

¹⁸⁴ Novotný, Gerhard Rühm (pozn. 34), s. 205.

¹⁸⁵ Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tak blízko, tak daleko: 1947-1960: české výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, Praha 2023. s. 81.

¹⁸⁶ Fisch, Ein Leben im Werk (pozn. 32), s. 11.

¹⁸⁷ Jmenovat můžeme např. Rupertinum Salzburg 1987, Kunstverein Frankfurt am Main, 1989 ad. Ibidem s. 11-12.

¹⁸⁸ Domnívá se tak Jiří Valoch. Valoch, Die Wiener Gruppe (pozn. 182), s. 6.

¹⁸⁹ Její působení je obvykle datováno mezi lety 1954-1964, datace je ale poněkud problematická, neboť Achleitner se přidává až roku 1955, naopak Artmann již roku 1958 uskupení opouští. Weibel, Die Wiener Gruppe (pozn. 31), s. 15.

¹⁹⁰ Valoch, Die Wiener Gruppe (pozn. 182), s. 6.

¹⁹¹ Novotný, Gerhard Rühm (pozn. 34), s. 205.

je považována za jedno z nejslavnějších uskupení rakouského poválečného umění, ve své době se však ze strany značně konzervativní rakouské společnosti setkávala s odporem a nepochopením a tvořila tak převážně takřikajíc „do šuplíku.“ Do širšího povědomí veřejnosti se dostala až velkolepými happeningy, jakými byly *Literární kabarety*, uskutečněné v letech 1958 a 1959, a na samém sklonku působení skupiny roku 1964 pak *Dětskou operou*.¹⁹²

Tvorba celé skupiny je naprosto typická svým až radikálním usilováním o nalezení nových cest básnické skladby.¹⁹³ V tvorbě jejích autorů je kladen důraz zejména na samotný materiál jazyka, čímž stojí u zrodu literárního konkretismu¹⁹⁴, který můžeme přibližně ve stejné době pozorovat i u věhlasně známých autorů konkrétní poezie jakými jsou například Eugen Gomringer, Klaus Bremer, Augusto a Haroldo de Compasovi nebo již v předchozí kapitole zmíněný Emmett Williams.¹⁹⁵ Jak je pro okruhy experimentální poezie typické, seznamují se s dalšími autory, zejména právě s Gomringerem, se kterým od roku 1956 udržují kontakt, vzájemně si zasílají vlastní tvorbu, což má za následek i Gomringerovo pozvání na účasti v jeho mezinárodní antologii konkrétní poezie.¹⁹⁶

Od samého počátku se skupina zabývala jazykem ve smyslu univerzálního modelu konstruování reality, čímž ruku v ruce přesáhla literaturu do dalších uměleckých oborů, jakými byla jak tradiční média malby, sochy nebo fotografie, tak novátorská odvětví akce, happeningu, ale i konceptuálního umění.¹⁹⁷ Právě konstruktivismus byl v tomto raném období jedním z hlavních hybných motivů, a to zejména pro Gerharda Rühma, jejich tvorba však obsáhla i romantičtější tendence, které zastupoval primárně Artmann, jež čerpal inspiraci v černé romantice nebo surrealistické tradici.¹⁹⁸ V rámci literatury je uskupení známé zejména svými „nářečními básněmi,“¹⁹⁹ jejichž souhrnným přehledem se stala sbírka *Hosn ros n baa*. Jedná se nicméně pouze o jeden z přístupů, typická pro ně byla také práce s triviálním a banálním materiálem, okořeněná jejich příznačným

¹⁹² Fisch, *Ein Leben im Werk* (pozn. 32), s. 10.

¹⁹³ Valoch, *Die Wiener Gruppe* (pozn. 182), s. 6.

¹⁹⁴ Novotný, *Gerhard Rühm* (pozn. 34), s. 205.

¹⁹⁵ Valoch, *Die Wiener Gruppe* (pozn. 182), s. 6.

¹⁹⁶ Gerhard Rühm, *Wiener Gruppe*, in: Pavel Novotný, *Wiener Gruppe*, Praha 2015, s. 25.

¹⁹⁷ Weibel, *Die wiener Gruppe* (pozn. 31), s. 15.

¹⁹⁸ V hudbě se pak inspirovali Webernem, který byl důležitým východiskem i pro Jiřího Koláře. Rühm, *Wiener Gruppe* (pozn. 196), s. 13.

¹⁹⁹ Rühmův text na toto téma v českém překladu: Novotný, *Wiener Gruppe* (pozn. 33), s. 22.

humorem. Za literaturu tito autoři totiž označovali prakticky cokoliv a v tomto duchu vytváří díla protkaná naprosto všední každodenní realitou, píší ve formulářovém stylu nebo za pomoci slovní zásoby z křížovek, apropriují nejrůznější oznámení, která signují jako vlastní autorská díla, Rühm podobným způsobem pak pracuje i s materiálem obrazovým. Vše s cílem zavést do umění šok jako maximálně bezprostřední dojem.²⁰⁰ Takový banální materiál dále rozvíjí na principu montáží, která se stává další zásadní technikou pro jejich společnou práci.²⁰¹

Od roku 1958 nastupuje ve skupině nová fáze, která je dána zejména odpojením H. C. Artmanna, jenž se skupinou po úspěchu vlastní sbírky *Schwwoazzn dintn*²⁰² postupně přestává spolupracovat. Zbytek Wiener Gruppe se o to víc uzavírá do sebe a pracuje ještě intenzivněji, a to zejména na dalším a komplexnějším rozvíjení svých konstelací, ale i teoretických textů.²⁰³ I přes několik zdánlivě nadějných příležitostí je ale neustále provází problémy s vydáváním publikací a jejich financováním, což má za následek mimo jiné jejich postupný odchod do zahraničí, který roku 1960 započíná H. C. Artmann. Přibližně ve stejné době se jejich vzájemná spolupráce rozvolňuje, nadále ještě vznikají některá společná díla, jako například opereta *Zpocená noha*, nebo přípravy na týdenní festival Wiener Gruppe, již roku 1964 však každý rozvíjí své aktivity na vlastní pěst.²⁰⁴ Dlouho plánované uvedení *Dětské opery* téhož roku bylo nakonec jejich rozloučením. Rühm se krátce poté stěhuje do Berlína, Achleitner se opět plně vrací k architektuře a každý se již věnuje pouze své vlastní tvorbě. Ještě toho léta se Rühm setkává s Bayerem a probírají možnosti opětovné spolupráce, krátce na to ale Bayer spáchá sebevraždu a skupina se rozpadá definitivně.

7.2. Rühmova „rozšířená poetika“

Všestranná tvorba Gerharda Rühma je naprosto typická svou intermedialitou, která volně přechází mezi hudbou, literaturou a výtvarným uměním. Mimo to je jedním z hlavních tvůrců tzv. rozhlasové hry, ale také fónické

²⁰⁰ Rühm, Wiener Gruppe (pozn. 196), s. 16.

²⁰¹ Ibidem, s. 24.

²⁰² Hans Carl Artmann, *Med ana schwwoazzn dintn*, Salzburg, 1958.

²⁰³ Rühm, Wiener Gruppe (pozn. 196), s. 27.

²⁰⁴ Ibidem, s. 34-35.

poezie nebo konceptuálního umění, do hloubky se také zabývá dvanáctitónovou hudbou nebo dodekafonií, jejíž prvky vnášel také do společné tvorby Wiener Gruppe. Zajímavá je nicméně i jeho činnost editorská a filologická, zabýval se například barokní poezií, vydal také souborné dílo svého kolegy Konrada Bayera.²⁰⁵ Ze všech členů vídeňského uskupení se nejvíce odchýlil od literatury ve prospěch jiných možností vyjadřování, v jeho případě na poli výtvarného umění zejména prostřednictvím koláží, práce s tištěnou fotografií, ale i kresbami nebo tvorbou objektů.²⁰⁶

Sám o svém přístupu k tvorbě hovoří jako o „rozšířené poetice,“ kterou můžeme vnímat nejen v její mediální rozmanitosti, ale i v široké bohatosti žánrové, v jeho díle bychom totiž našli jak klasické veršované útvary, tak básnické montáže i koláže, ale i číselně rytmické, permutační či hláskové básně, textové plastiky a objekty, konceptuální texty nebo vizuální poezii. K těm je ještě třeba přičíst jeho práce dramatické, pohybující se od dialogických scén až po čistě autorskou performanci, ale také auditivní kompozice, ať už v jejich polohách jazykových, zvukových nebo hudebních.²⁰⁷ Snad právě i díky jeho původnímu studiu hudby jsou mu již od počátku jeho tvorby bližší konstruktivní metody práce.²⁰⁸ Tak jako v hudbě, kde se drží minimalistických strategií i v jiných médiích pracuje vskutku úsporně, v jazyce se obrací k jeho samotným materiálním aspektům, užitý materiál pak redukuje a opětovně skládá, což mu umožňuje integrovat další oblasti umění. Jednotlivé mediální oblasti se v jeho tvorbě setkávají a přelévají, slovo se tak v jeho díle přirozeně stává hudbou, ale i obrazem, zvukem, čarou či šmouhou, hudba naopak dokáže promlouvat a může být i viděna.²⁰⁹

Dalším příznačným aspektem jeho tvorby je jeho zájem o dojmovost v umění, kterou přímo útočí na smyslové počítky diváka. Promítá se zejména v jeho hmatových kresbách, ale i v práci se zvukem, vazbou na hlásku a kontakt s materiálem. Tuto polohu snad nejlépe vystihuje německý pojem *Sinnlichkeit*, jež do češtiny můžeme přeložit dvojitým způsobem, tedy jako smyslovost, ale i smyslnost, jež se obě v jeho díle vzájemně prolínají. Druhá zmíněná je zvláště

²⁰⁵ Novotný, Gerhard Rühm (pozn. 34), s. 205.

²⁰⁶ Valoch, Die Wiener Gruppe (pozn. 182), s. 6.

²⁰⁷ Poloh jeho tvorby je nicméně nespočet, veškerá tvorba v autorových sebraných spisech, Novotný, Gerhard Rühm (pozn. 34), s. 205.

²⁰⁸ Valoch, Die Wiener Gruppe (pozn. 182), s. 6.

²⁰⁹ Novotný, Gerhard Rühm (pozn. 34), s. 206.

provokativním aspektem jeho díla, neboť Rühm velmi často používá erotických a mnohdy až pornografických materiálů a motivů. Ty se objevují jak v jeho textech, básních, či rozhlasových hrách, ale skrze zpracovávané fotografie také v jeho výtvarných dílech, a to zejména v kolážích.²¹⁰

Právě na poli této techniky se nejvíce setkává jeho tvorba s tvorbou Jiřího Koláře, což ostatně vzhledem ke Kolářově téměř výlučně kolážovému dílu zřejmě není žádným překvapením. Velmi zajímavé je však přímé srovnání některých jejich vizuálních děl, a to v případě obou autorů těch nejranějších. Některé Rühmovy koláže, které se v jeho tvorbě objevují zhruba od poloviny padesátých let, totiž nápadně připomínají Kolářovy konfrontáže, ale také jeho první kolážová díla, publikovaná například v *Básních Ticha*. Tak jako český autor, i Rühm zde pracuje s materiálem naprosto triviálním a všedním, zpracovává jak tištěné litery i texty z běžných tiskovin, výrazně ale také využívá i fotografie z nejrůznějších časopisů nebo odborných knih, jež v mnoha ohledech mohou připomínat Kolářovu sbírku *městského folklóru*. Sám se k tomuto typu děl vyjadřuje ve svém průvodním textu o působení Wiener Gruppe takto: „*Neotřelé fotografie z časopisů a (medicinských) knih jsem kombinoval s texty, které se k nim hodily jako pěst na oko, jako například v cyklu „coole série IN MEMORIAM.“*²¹¹ [6] Vznikají tak jednotlivá díla [7], obvykle však celé cykly koláží, kde na principu těchto konfrontací vedle sebe staví rozličný materiál, mnohdy erotického či až pornografického charakteru, kterým často záměrně provokuje a podrývá konzervativní (rakouské) společenské nebo křesťanské hodnoty, jako tomu je například v díle *Anregungen zum Kirchenbau* z roku 1961 [8] nebo *Aus dem Leben gegriffen*, vytvořeném roku 1959. [9] Nelze v tomto ohledu Rühmovi upřít jeho značně novátorský přístup²¹², je však nutno podotknout, že i přesto Kolář Rühma o několik let předchází, neboť s myšlenkou konfrontáže pracuje již od konce čtyřicátých let.

Paralel práce s běžně produkovaným fotografickým nebo textovým materiálem bychom ale v jejich tvorbě našli více. Velmi nápadná analogie se nabízí zejména v jednoduché kombinaci fotografií žen a strojopisového textu,²¹³ která se rovněž objevuje v díle obou autorů a která si je v tomto případě již daleko

²¹⁰ Novotný, Gerhard Rühm (pozn. 34), s. 207.

²¹¹ Rühm, Wiener Gruppe (pozn. 196), s. 28.

²¹² Který ve stejné době dává Peter Weibel do souvislosti s autory jako Guy Debord, Botis Lurie, John Bladessariv. Weibel, Die wiener Gruppe (pozn. 31), s. 767-768.

²¹³ Jež Weibel spojuje s dílem Barbary Kruger. Weibel, Die wiener Gruppe (pozn. 31), s. 768.

blíže i svou datací. [10, 11] Podobně blízký vztah bychom ale mohli nalézt i v jejich využití hustě vysázeného textu, který oba ve fragmentech vytržených z původního kontextu volně skládají do nových kompozic. [12, 13] Zajímavá je jistě i práce s textem na určité kolářovsky chiasmatické nečitelné rovině, jakou jsme již viděli i ve srovnání s tvorbou Ludwiga Gosewitze, a kterou v díle Rühmově může zastupovat jedna z jeho novinových koláží z roku 1962. [14]

Tím ale výčet blízkých přístupů stále nekončí, ve vizuální tvorbě Gerharda Rühma bychom totiž našli i přístupy obdobné Kolářovým rolážím. V nich rakouský autor Kolářovi blízkým způsobem fotografický materiál porcuje na podlouhlé obdélné fragmenty, které posléze v kombinaci několika různých fotografií vzájemně prokládá a vytváří z nich tak celek úplně nový. [15] I přes jasnou blízkost formální však zřejmě oba umělci taková díla tvoří na základě zcela rozdílných východisek. Nejblíže se pak Kolářově poloze roláží dostává zejména v kolážích pozdějšího data, které stojí na vzájemném střídání pouze dvou obrazových realit, tak jak se děje v Kolářových rolážích nejčastěji, ty Rühmovy nicméně vznikají až po roce 2000. [16]

8. Závěr

Vzájemný trojúhelník korespondenčních vztahů mezi těmito třemi autory pohasíná roku 1966, kdy Gosewitz píše Kolářovi poslední dochovaný dopis. V té době již žije v Berlíně, a to právě ve společnosti svého přítele a kolegy Gerharda Rühma, který emigroval už roku 1964 a dalšího člena německé odnože Fluxu – Thomase Schmita. Zde pracují na společných projektech a akcích, některé z nich Kolářovi popisuje ve svém dopise, jiné jsou naopak dohledatelné v Gosewitzově publikaci sebraných textů, jako například událost *Büdingen Kunstfest*.²¹⁴ V tomto listu nadále Kolářovi líčí i svá nová díla na poli vizuální poezie, jedná se o objekty, které o rok později Emmett Williams zahrne do své antologie.²¹⁵ Konečně navrhuje rovněž vzájemné setkání - ať už německou návštěvu Gosewitz, Rühma a Schmita v Praze, nebo český večer v Berlíně. Zda se alespoň některý z návrhů opravdu uskutečnil nicméně zůstává otázkou.

V této práci jsem se pokusila na vybraném okruhu autorů sousedních německy mluvících zemí alespoň částečně rozvázat spleť uzel Kolářových často skloňovaných vztahů se zahraničím. Ukazuje se, že se Kolář skrze tato přátelství a vazby na Darmstadt a na Vídeň dostává do zajímavých souvislostí a mnohdy i osobních kontaktů se světově renomovanými figurami, ale také samotnými průkopníky experimentální poezie, kterými není pouze Gerhard Rühm, ale také Friederike Mayröcker a Ernst Jandl nebo Emmett Williams. I díky nim získává nejranější příležitosti vystavovat v zahraničí, jeho první zahraniční výstavy můžeme datovat do roku 1962,²¹⁶ přičemž již dva roky na to vystavuje po boku Gosewitz a dalších (pravděpodobně značně zajímavých, nicméně bohužel nedoložených) autorů v Darmstadtu, a to přímo v instituci, jež byla úzce provázaná právě s Emmetem Williamsem. Neměli bychom opomenout ani fakt, že skrze tyto své kontakty rovněž zprostředkovává zásadní inspirační zdroj pro české autory experimentální poezie, tedy onen často zmiňovaný katalog baden-badenské výstavy *Schrift und Bild*.

Jako snad nejzajímavější se nicméně jeví blízké analogie, které tvorba dvou představených autorů Kolářovu vizuálnímu dílu nabízí, obzvláště pak v období

²¹⁴ Gosewitz, *Gesammelte Texte* (pozn. 29), s. 153-154., nebo „*Frau und Fräulein*“, s. 155.

²¹⁵ Williams, *An Anthology of Concrete Poetry* (pozn. 12), s. 136-137.

²¹⁶ První byla účast na výstavě Haus am Waldsee, Berlín: Skriptuale Malerei, Motlová, Jiří Kolář (pozn. 23), s. 228.

druhé poloviny padesátých let a počátku let šedesátých vykazuje vskutku těsné paralely. Zatímco s dílem Ludwiga Gosewitze se Kolářova tvorba setkává zejména v poloze strojopisové, kdy oba prakticky v totožnou dobu vytváří díla téměř zaměnitelná, s tvorbou Gerharda Rühma se těchto analogických poloh nabízí více, ať už se jedná o práci s fotografickým obrazem, tištěným textem anebo, jak se ostatně děje nejčastěji, kombinací obojího. Výsledkem těchto přístupů jsou po polovině padesátých let kolážová díla velmi blízká Kolářovým konfrontážím. Vzhledem k průkopnické roli, která je Rühmovi na poli intermediální tvorby, a zvláště pak na poli experimentální a vizuální poezie přisuzovaná, je takové blízké srovnání s Kolářovými konfrontacemi a kolážemi více než zajímavé. O to více, pokud si uvědomíme, že Kolář svůj rakouský protějšek takovými díly ještě o několik let předchází.

Ačkoliv se v inkriminované době díla všech tří autorů pohybují v podobných polohách, ani jeden ze zahraničních autorů tyto impulzy později nerozvíjí tak intenzivně jako Jiří Kolář, pro nějž technika koláže zůstane zásadní i nadále. Ludwig Gosewitz se již roku 1964 vydává cestou kreslených diagramů a astrologie a stále více se zapojuje do aktivit Fluxu, k vizuální poezii se do konce šedesátých let vrací prakticky snad pouze prostřednictvím svých objektů. Pro Rühma naopak byla taková díla již od počátku pouze střípkem jeho barvitě a rozmanité tvorby a v tomto ohledu zůstává situace neměnná i nadále. Jeho kolážová tvorba se však v průběhu let proměňuje a od oné zmiňované tvorby padesátých a šedesátých let, se skrze díla výrazně pornografická z let sedmdesátých a osmdesátých opět oklikou od poloviny devadesátých let dostává pozoruhodně blízko kolářovské estetiky roláží.

Ačkoliv jejich vzájemné kontakty, tedy minimálně ty korespondenční, končí rokem 1966 a jejich písemná výměna s Kolářem tak netrvala déle než tři roky, zanechávají po sobě v Československu jasnou stopu. To je zajímavé zejména u Ludwiga Gosewitze²¹⁷, neboť pro české prostředí zůstává prakticky neznámý. Roku 1967 jsou totiž některé z jeho *Typogramů* po boku básní jeho přítele Gerharda

²¹⁷ Jak již bylo výše zmíněno, Gerhard Rühm sám udržoval kontakt i s dalšími českými autory, tudíž nelze v tomto ohledu přičítat Kolářovi jakoukoliv zprostředkovatelskou roli, která se naopak v případě Gosewitzově jasně nabízí.

Rühma, ale také Jiřího Koláře publikovány v rámci zásadní české antologie *Experimentální poezie* autorů Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala.²¹⁸

²¹⁸Hiršal – Grögerová, *Experimentální poezie* (pozn. 19), s. 191-192.

Seznam použité literatury a pramenů

Publikace

- FISCH 2005 - Michael Fisch, *Ein Leben im Werk*, Bielefeld 2005.
- GOMRINGER 1972 – Eugen Gomringer (ed.), *Konkrete poesie: deutschsprachige autoren*, Stuttgart, 1972.
- GOMRINGER 1976 – Eugen Gomringer (ed.), *Visuelle poesie: Anthologie*, Ditzingen, 1996.
- GOSEWITZ 1976 – Ludwig Gosewitz, *Gesammelte Texte*, Berlín 1976.
- GOSEWITZ 1980 – Ludwig Gosewitz, *Gesammelte Werke 1960-1980 und neues Glas*, Berlín 1980.
- GOSEWITZ 1962 - Ludwig Gosewitz, *Typogramme I*, Frauenfeld 1962.
- GRÖGEROVÁ – HIRŠAL 1967 – Bohumila Bohumila – Josef Hiršal (ed.), *Experimentální poezie*, Praha, 1967.
- GRÖGEROVÁ – HIRŠAL 2007 – Bohumila Bohumila – Josef Hiršal, *Let let*, Praha 2007.
- GRÖGEROVÁ – HIRŠAL 1967 - Josef Hiršal – Bohumila Grögerová (ed.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967.
- GRÖGEROVÁ – KOTYK – HIRŠAL 1997 - Bohumila Grögerová – Petr Kotyk – Josef Hiršal, Bohumila Grögerová – Josef Hiršal. *Rozhovor Petra Kotyka*, Praha 1997.
- KLIMEŠOVÁ – ROUSOVÁ 2023 - Marie Klimešová – Hana Rousová, *Tak blízko, tak daleko: 1947-1960: české výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech*, Praha 2023.
- KOLÁŘ – KARFÍK 1994 - Jiří Kolář – Vladimír Karfík, *Básně ticha*, Praha 1994.
- KOLÁŘ 1969 - Jiří Kolář, *Návod k upotřebení*, Litvínov 1969.
- KOLÁŘ 1999 – Jiří Kolář, *Slovník metod. Okřídlený osel*, Praha 1999.
- KRÁTKÁ 2013 – Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Brno 2013.
- KRÁTKÁ 2016 – Eva Krátká, *Vizuální poezie. Pojmy, kategorie, typologie ve světovém kontextu*, Brno 2016.
- MAHLOW – LAMAČ 1968 - Dietrich Mahlow – Miroslav Lamač, *Jiří Kolář*, Kolín nad Rýnem 1968.
- MACHOVEC 1995 - Milan Machovec (ed.), *Židovská jména*, Praha 1995.
- MORGANOVÁ 2009 - Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009.
- MOTLOVÁ 1993 – Milada Motlová (ed.), *Jiří Kolář*, Praha 1993.
- NEZVAL 1926 - Vítězslav Nezval, *Abeceda*, Praha 1926.
- NOVOTNÝ 2021 – Pavel Novotný, *Gerhard Rühm – Průřez*, Praha 2021.
- NOVOTNÝ 2015 - Pavel Novotný, *Wiener Gruppe*, Praha 2015.
- SOLT 1969 - Mary Ellen Solt (ed.), *Concrete poetry: A World View*, Bloomington 1969.
- WEIBEL 1997 - Peter Weibel (ed.), *Die wiener Gruppe. The wienna group*, Berlín 1997.
- WILLIAMS 1967 – Emmett Williams (ed.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York 1967.

Katalogy výstav

- GRÖGEROVÁ 1995 - Bohumila Grögerová, Česká poezie textů v 60. letech, in: *Báseň obraz gesto zvuk: experimentální poezie 60. let* (kat. výst.), Památník národního písemnictví v Praze 1997, s. 28.
- KLIMEŠOVÁ 2017 – Marie Klimešová, Jiří Kolář: *klamavé příběhy: koláže, roláže, chiasmáže, magritáže, autokoláže, siamiaka, konfrontáže z let 1976-1996* (kat. výst.), Galerie Art v Chrudimi 2017.
- CLADDERS – KNAPSTEIN – CONZEN – SAUERBIER – BLOCK 1997 - Johannes Cladders – Gabriele Knapstein – Ina Conzen - S. D. Sauerbier – René Block, *Dlouhý příběh s mnoha uzly. Fluxus v Německu 1962-1994* (kat. výst.), Dům umění města Brna 1997.

Články a studie

- BURDA 1968 - Vladimír Burda, S Jiřím Kolářem o evidentní poezii, *Výtvarné umění* 1968, č. 9-10, s. 429-438. Opětovně publikováno v *Krátká, Teoretické texty* (pozn. 2), s. 176.
- HLAVÁČEK 2007 - Josef Hlaváček, Osobitost českého duchovního života šedesátých let, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová – Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praha 2007.
- HLAVÁČEK 2007 – Josef Hlaváček, Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: Helena Lorenzová – Taťána Petrasová – Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI*, Praha 2007, s. 233-239.
- KOLÁŘ 1967 – Jiří Kolář, Snad nic, snad něco, in: Josef Hiršal (ed.) – Bohumila Grögerová (ed.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku: výběr z esejů, manifestů a uměleckých programů druhé poloviny 20. století*, Praha 1967.
- MRÁZ 1966 - Bohumír Mráz, Posurrealistický okruh pražské umělecké školy, *Výtvarné umění*, 1966, s. 313-314.
- PADRTA 1964 - Jiří Padrta, Obraz a písmo I., *Knížní kultura*, 1964, č.11, 408-417 a Obraz a písmo II., *Knížní kultura*, 1964, č. 12, s. 446-453.
- TEIGE 1923 - Karel Teige, Malířství a poezie, *Disk*, 1923, č. 1, s. 19-20.
- SVATOŠOVÁ 2020 - DS [Dagmar Svatošová], Obraz a písmo, in: Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium: české umění 1957-1999*, Praha 2020, s. 367-36.
- VACHTOVÁ 1967 – Ludmila Vachtová, Malá anketa, *Sešity pro mladou literaturu*, 1967, č.10, s. 23-30.
- VALOCH 1997 - Jiří Valoch, Die Wiener Gruppe, především Gerhard Rühm, *Ateliér*, 1997, č. 20, s. 6.

Diplomové práce

- BIERMA 1985 - Tineke Bierma, *Concrete poetry: the influence of design and marketing on aesthetics* (diplomní práce), Portland State University 1985.

Slovníková hesla

VALOCH 1995 – Jiří Valoch, heslo Vizuální poezie, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995, s. 909-910.

Prameny

Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Jiřího Koláře, přijatá korespondence od autorů: Pierre Garnier, Bohumila Grögerová a Josef Hiršal, Ludwig Gosewitz, Dietrich Mahlow, Friederike Mayröcker, Gerhard Rühm.

Internetové zdroje

Concrete, visual and optical poetry, https://monoskop.org/Concrete_poetry?/, vyhledáno 6. 7. 2024.

Darmstadter Sezession, <https://darmstaedtersezession.net/chronik/> vyhledáno 18. 6. 2024.

Emmett Williams, <https://www.archivioconz.com/collection/artists/emmett-williams/>, vyhledáno 18. 6. 2024.

Emmett Williams, My Life in Flux – and Vice Versa, <https://www.on-curating.org/issue-51-reader/my-life-in-flux-and-vice-versa-excerpts.html> vyhledáno 20. 6. 2024.

Gerhard Rühm, <https://www.nbk.org/de/editionen/gerhard-ruehm-sensibilisierte-landschaft-2022>, vyhledáno 28. 6. 2024

Ludwig Gosewitz, Barbara Wien gallery v Berlíně 2010, <https://artmap.com/barbarawien/exhibition/ludwig-gosewitz-2010/> vyhledáno 24. 6. 2024.

Peter Thoms – Neue Bilder, Galerie Netuschil v Darmstadtu 2020, https://www.galerie-netuschil.net/fileadmin/user_upload/netuschil/ausstellung/2018-Kuerschner-Szymanski/Thoms_Einladung_002_.pdf, vyhledáno 18. 6. 2024.