

Text jiného a text vlastní

(Texty v díle Jiřího Koláře)

LESZEK ENGELKING

Jiří Kolář (nar. 1914) je, jak víme, v české literatuře a umění jedním z nejdůslednějších experimentátorů, tvůrců neklidných, věčně nespokojených se sebou samými, neustále hledajících nová a nová řešení. O této své důslednosti mluví v jednom ze svých teoretických textů: „Ať jsem dělal cokoli, vždy jsem narazil jako na čínskou zeď na potřebu formy. Jako nemoc zachvátla mne nutnost hledat nový řád a všechna moje další práce se mi zdála zbytečná dotud, dokud bych nenalezl nit, podle které bych mohl pokračovat v cestě přes všechny vyvstalé rokliny tématu i života. [...] Mám nesmiřitelný odpor ke všemu vyzkoušenému, slibujícímu úspěch, zaručujícímu účinek“ (Kolář 1970: 68).¹

Ve svých prvních básnických sbírkách bedlivě naslouchal jazyku, který ho obklopoval, jazyku ulice. Na principu koláže spolu mísil různé jazykové oblasti a vrstvy. V prozaicko-poetickém deníku *Očitý svědek* (vznikl 1949, exilové vyd. 1983) zdůrazňuje, že mu šlo o jazyk městský, který je ve 20. století jediným jazykem opravdu živým: „Dech příběhů, historií, osudů, setkání, tváří, pamětí, životů lidí kdekerého činžáku ve Vršovicích, Žižkově nebo Libni (dnes ne už z předměstí) mluví ke mně řečí živější než celá paměť periferie našeho venkova. Tam je pro mne pramen, jediný pramen dnešní lidovosti, tam je místo, kde jazyk žije, kde se obrušuje, zpevňuje, nejvíc očišťuje a průzrační. Rozhodně však jím nejsou nejrůznější odrůdy dialektů, častokrát dávno mrtvých a zaznamenávaných, užívaných nebo uměle oživovaných jen pro svou mrtvou originalitu“ (Kolář 1997: 196). To se shoduje s teoretickými zásadami Skupiny 42, jak je formuloval Jindřich Chalupecký, k níž, jak víme, Kolář patřil od začátku až do konce jejího trvání (1942–1948).

¹ Původně byl tento text součástí knihy deníkových záznamů *Roky v dnech*, která měla vyjít v roce 1949, kdy však byla sazba rozmetána. Poprvé byla publikována teprve v roce 1992 v I. svazku básnických sebraných děl (Kolář 1992: 468).

V těchto sbírkách je Kolářovo zaměření, vyjádřeno bachtinovskou kategorií, plně dialogické, polyfonní. Objevuje se v nich mnohohlasost a mnohojazyčnost.²

Připomeňme, že podle názoru samotného Bachtina je poezie – v protikladu k próze – ze své podstaty monofonní. Ruský badatel tvrdil, že básnické žánry „přirozenou dialogičnost promluvy umělecky nevyužívají, promluva si postačuje a nepředpokládá za svými hranicemi cizí výpovědi. Básnický styl se odříká, jak to dovolují konvence básnictví, jakéhokoli kontaktu s cizí promluvou, jakéhokoli ohledu a ohlasu na cizí promluvu. [...] Jazyk v básnickém díle se realizuje jako nepochybný, nesporný a všezahrnující. Všechno, co básník vidí, chápe a myslí, vidí, chápe a myslí očima daného jazyka, v jeho vnitřních formách. Nevyskytne se tu nic, co by si pro své vyjádření žádalo nějakého jiného, cizího jazyka. Jazyk básnického žánru představuje jednotný a jediný *ptolemaiovský svět*, mimo který nic neexistuje a ničeho není zapotřebí. Idea plurality jazykových světů vybavených analogickými významovými a výrazovými schopnostmi je básnickému stylu bytostně nedostupná“ (Bachtin 1980: 53–64, zdůraz. Bachtin). Podle Bachtina: „Básníka charakterizuje idea jednotného a jediného jazyka a idea uzavřené samomluvy. Tyto ideje jsou vlastní básnickým žánrům, s nimiž básník pracuje“ (Bachtin 1980: 74). Z hlediska této teorie bychom v Kolářových dílech museli spatřovat krajní případ depoetizace poezie, její příklon k próze (Bachtin ostatně přiznává, že ve 20. století dochází k prudké „prozaizaci“ lyriky, která stále častěji směřuje k dialogičnosti a polyfonii, viz Bachtin 1971: 269), v opačném případě by tvorba českého básníka byla jedním z příkladů této teorii zásadně odporujících.³ Mimořádně, americká literární vědkyně Clare Cavanaghová ve své polemice s Bachtinem a jedním z jeho zaoceánských stoupenců, Garym Saulem Morsonem, tvrdí, že „lyrická poezie je nejlepším možným prostředkem zkoumání základních druhů obvyklé, každodenní zkušenosti, které si román – ve své rozvláčné bachtinovské podobě – není schopen osvojit“ (Cavanagh 1996: 32). Je

² Tyto termíny jsou synonymické, každý z nich však může označovat něco jiného. Zajímavé jsou terminologické propozice Jana Grzenii, který dialogičnost považuje za kategorii nadřazenou, neboť „dialog“ je pojem velmi široký“. Podle názoru tohoto badatele příznakem mnohojazyčnosti je, když se „v uměleckém textu vyskytují prvky, jež patří k různým jazykovým útvarům, specifickým způsobům užití a žánrům a sporadicky i k různým neязыkovým kódům“. Mnohojazyčnost „je úzce spojena s problematikou mnohohlasosti, protože na jedné straně může být interpretována jako projev vytváření jednotlivých hlasů a na straně druhé vytvoření promlouvajícího subjektu určuje utváření individuální výpovědi“. Konečně polyfonie podle jeho mínění „zahrnuje jak mnohojazyčnost, tak mnohohlasost a současně i jakousi oblast za nimi“ (Grzenia 1999: 39–40).

³ Šířeji se Bachtinovou teorií polyfonní prózy a monofonní poezie zabývám jinde (Engelking 1983: 308–29).

to teze, která – pokud by se podařilo prokázat její správnost – by pro vědce zabývající se tvorbou Jiřího Koláře a dalších básníků Skupiny 42 měla obrovský význam.

Ve sbírce *Ódy a variace* (1946) se rovněž setkáváme s mnohohlasostí a mnohojazyčností, k nimž navíc přistupuje mnohojazyčnost žánrová. Nadnesená, patetická rétoričnost a odkazy na ódu a litanii jsou často v rozporu s předmětem básně. S žánrem ódy, předpokládajícím vznešený, slavnostní jazyk a vysoký styl odpovídající vznešenosti tématu, a s žánrem litanie (Litanie je název jedné z básní, a to básně, která sbírku otevírá, a stojí tedy na místě obzvláště exponovaném), vyžadujícím jazyk, jenž by byl svou vzletností a vážností hoden božského, transcendentního adresáta, je pak především v rozporu Kolářovo lexikum – „nízké“, každodenní, velice konkrétní a přirozené (ač se tu občas objevují i slova a výrazy z jiných, vyšších jazykových rejstříků).⁴ Dochází tu k porušení žánrového dekora, ustálená hierarchie hodnot je vyzývána na souboj.⁵ Mnohohlasnost je tu evidentní. Neboť, jak správně podotýká Jan Grzenia, „samo vymezení žánru stačí evokovat komunikační situaci nebo obsahový stereotyp, jež jsou pro daný žánr typické“ (Grzenia 1999: 69), a tedy i určitý jazyk.

V básnických traktátech *Mistr Sun o básnickém umění* (1957) a *Nový Epiktet* (1968), napsaných v letech 1956–1957, se Kolář jeví jako někdo, kdo promlouvá *ex cathedra*, kdo pronáší monolog, jemuž nelze odporovat, jako svého druhu klasicista (ač si stěží představíme někoho, komu by klasicistická vize světa byla vzdálenější), téměř stoupenec umění pro umění (i když současně před tvůrce staví i jasné postuláty etické), který je přesvědčen o vznešenosti básnickova poslání, jemuž je třeba se obětovat beze zbytku (v *Mistru Sunovi* je poezie takřka bohem). Nesmíme však zapomínat na experiment, který je v těchto dílech uskutečňován, na to, že traktáty úzce navazují na texty již existující, na klasická díla, jež vznikla před mnoha staletími – na čínské pojednání o umění vést válku, dílo mistra Suna (Sun-c', 3. stol. před n. l.) nazvané *O válečném umění*, a na římské, řecky psané filozofické pojednání stoického filozofa Epikteta (kolem 50–130) nazvané *Rukověť* (*Encheiridion*) – a že vzhledem k tomu v nich kromě hlasu básníka 20. století slyšíme i hlasy jiné, hlasy z minulosti. V *Mistru Sunovi* se Kolář od svého vzoru téměř neodchyluje, text předlohy přímo kal-

⁴ V dějinách světové literatury to není první případ zavádění prvků středního a nízkého stylu do vysokého stylu ódy, ač je třeba přiznat, že Kolářův přístup se svým zacházením do krajnosti zdá být výjimečný. Srov. Týřanov 1988.

⁵ S podobnými postupy se setkáváme například v polské meziválečné poezii, v dílech Józefa Wittlina, Kazimierze Wierzyńskiego a Juliana Tuwima. Srov. Kostkiewiczowa 1996: 319–25.

kuje a provádí pouze lexikální úpravy, které mu umožňují změnit traktát o umění válečném v traktát o umění básnickém. V *Novém Epiktetovi* pojímá vzor volněji, ale padesáti třem kapitolkám rukověti stoické mravnosti odpovídá třiapadesát kratších básní Kolářových a začátek a konec jeho traktátu připomínají římské pojednání opravdu výrazně. Epiktet své dílo začíná následujícími slovy: „Některé věci jsou v moci naší, jiné nikoli“ (Epiktet 1930: 65). Autor 20. století smysl počáteční věty opakuje a dodává pouze jediné slovo, slovo v tomto případě však podstatné:

Některé věci poezie jsou v naší moci a některé nejsou

(Kolář 1995: 127)

A takto dílko antického filozofa končí: „Mne pak Anytos a Meletos zavražditi ovšem mohou, uškoditi mi však nikoliv“ (Epiktet 1930: 108). A tak končí traktát českého básníka:

Pak mohu být i zabít
A nikdo mně neublíží

(Kolář 1995: 196)

Tady situaci komplikuje navíc ještě fakt, že už u římského stoika máme co do činění s citátem, a to z platonské *Obrany Sokratovy*. Slyšíme tu tedy čtyři různé hlasy – hlas pomyslného autora básnického traktátu *Nový Epiktet*, pocházejícího nepochybně z 20. století (v textu díla se objevuje například jméno André Breton), dále hlas Epikteta, hlas Platonův a hlas Sokratův. Na mezitextový prvek obou traktátů českého básníka nesmíme ani na okamžik zapomenout, neboť zde není ničím druhořadým či náhodným, naopak, je to činitel velmi důležitý a pro koncepci a vyznění děl přímo konstitutivní. Především rovněž nesmíme zapomínat, že tyto Kolářovy traktáty měly tvořit trilogii se sbírkou *Černá lyra*,⁶ která samostatně nikdy nevyšla (její část byla zahrnuta do výběru *Vršovického Ezop* z roku 1966 a jako celek byla publikována teprve ve III. svazku Kolářova *Díla* v roce 1993).

V *Černé lyře* básník také pracuje s texty jiných autorů, ale odlišným způsobem. Vybírá si prozaické texty a rozkládá je do veršů. Na jednotlivé verše je při-

⁶ Existuje také sbírka se stejným názvem z roku 1948, která však s pozdější *Černou lyrou* nemá nic společného a je spíše zárodkem jiné sbírky, *Vršovického Ezopa* (jeho část byla zahrnuta do stejnojmenného výběru z roku 1966, celek byl publikován teprve ve III. svazku *Díla*). *Černá lyra* z roku 1948 dlouho zůstávala v rukopise a jako celek byla vydána až ve II. svazku Kolářova díla.

tom dělí tak jednoduše, jak je to jen možné – v souladu s větnou intonací. Ale už tím, že provádí výběr, se sám hlásí o slovo, připojuje svůj hlas k hlasům cizím, vstupuje s nimi do dialogu.⁷

Autorovým záměrem bylo vytvořit v *Černé lyře* dějiny lidské podlosti. „Napřed,“ píše Kolář v Dovětku autora, „jsem se pokoušel vtáhnout tyto výpovědi do mlhy literatury, ale brzy jsem poznal nesmyslnost svého počínání a rozhodl jsem se ponechat jim jejich autentičnost. Proto jsem také tyto básně nazýval „autentickou poezií““ (Kolář 1993: 245). Tradičně chápáná poezie se zdála být vůči obrovskému množství podlosti a lidského utrpení bezmocná. To zřejmě autora přivedlo na myšlenku odvolat se na cizí texty: na díla historická a autentické záznamy.

Již dříve, ve svých poeticko-prozaických *Prométheových játrech*, Kolář podobným, ač ne zcela totožným způsobem použil text známé povídky Zofie Nałkowské U trati (Przy torze kolejowym), text sice literární, ale svým stylem se bližící dokumentárnímu záznamu události.

Prvním samostatným celkem této knihy je báseň datovaná srpen–září 1950 a nazvaná Skutečná událost (Rod Genorův). Jak titul, tak podtitul odkazují na drastickou, hrůznou a groteskní povídku Skutečná událost sběhnuvší se v Post-mortálii,⁸ jejímž hrdinou je jakýsi Genor a autorem velký outsider české literatury a filozofie Ladislav Klíma (1878–1928),⁹ v textu však Kolář, alespoň ne

⁷ Ať už Kolář chce anebo nechce, tím, že cizí texty člení do veršů, je nepochybně vtahuje do sféry literatury, už jen proto, že jim dává veršovou formu. Dělá z nich básně, vlastní básně. Jakmile se objevuje verš, objevuje se i metrum, objevují se – řečeno s Tyňanovem – „minimální podmínky rytmu“. Ruský badatel píše: „Minimální podmínky rytmu spočívají v tom, že faktory, jejichž vzájemné působení tvoří rytmus, nemusí vystupovat jako systém, stačí, když jsou přítomny jako *znaky* systému. Tak může být rytmus dán jako znak rytmu, který je současně i znakem metra, nezbytného rytmického faktoru, dynamického seskupování materiálu. Přitom metrum jako pravidelná soustava přízvuků může chybět, neboť základem metra je spíše princip systému než systém sám“ (Tyňanov 1988a: 488, zdůraz. Tyňanov). Kromě toho, jak píše Jurij Lotman, „samo uvedení slova do básnického textu radikálně mění podstatu tohoto slova: ze slova jazyka se stává zobrazením slova jazyka a k původnímu slovu má stejný vztah jako obraz skutečnosti v malířství k zobrazovanému životu. Stává se *znakovým modelem znakového modelu*. Z hlediska sémantické nasycenosti se zásadně liší od slov jazyka neuměleckého“ (Lotman 1970: 177, zdůraz. Lotman). Bez ohledu na to, zda s metodologickými zásadami J. Lotmana a jeho školy souhlasíme či nikoli, se zdá nepochybné, že slovo přenesené z jazyka praktického do jazyka básnického představuje novou kvalitu. Nesmíme konečně zapomínat ani na pragmatické zařamování textu, jež čtenáře nutí přijmout odpovídající pravidla recepce a interpretace. Text vytištěný jako báseň a tvořící součást básnické sbírky je čten jako báseň.

⁸ Z knihy *Slavná Nemesis* (vyd. posmrtně 1932).

⁹ Motto *Skutečné události* („Ale k čemu ta strašlivá komedie? Proč to vše? Co to vše?“) pochází z jiného Klímovova textu, z povídky *Jak bude po smrti* (rovněž z knihy *Slavná Nemesis*).

přímo, na tuto povídku nenavazuje.¹⁰ Druhou část básně tvoří něco přes devadesát veršů přejatých z povídky polské spisovatelky. Jak Kolář píše v doslovu ke Skutečné události, povídka ho při druhém čtení tak znepokojila, že se „bez rozmyšlení odhodlal napsat, či spíše sestavit ze slov a vět povídky samé báseň stejného obsahu“ (Kolář 1990: 34). Ve skutečnosti básník text Nałkowské občas pozměňuje, někam například vloží slovo, které potřebuje, nebo změni slovosled, vyprávění nahrazuje přímou řečí postav a zejména spoustu výrazů vypouští, v podstatě však převážnou většinu básně tvoří věty (samozřejmě ne všechny, ale vybrané) převzaté z překladu polského díla v jejich doslovném znění.

Toto je úryvek povídky Zofie Nałkowské odpovídající prvním třiceti veršům díla Kolářova:

Člověk, který to nemůže pochopit a nemůže na to zapomenout, vypravuje to ještě jednou.

Když se rozednilo, seděla žena, raněná do kolena, ve vlhké trávě na svahu železničního příkopu. Někomu se podařilo utéci, někdo ležel bez hnutí dál od trati, u lesa. Uteklo jich několik, mrtví byli dva. Ona tu však zůstala tak – ani živá, ani mrtvá.

Když ji našel, byla sama. Ale pomalu se na osamělém místě začali objevovat lidé. Přicházeli od cihelny i od vesnice. Ulekaně postáli a dívali se z dálky – dělníci, ženy, nějaký mladík.

Každou chvíli se vytvořil neveliký hlouček lidí, kteří tu stáli, neklidně se rozhlíželi a honem zas odcházeli. Přicházeli jiní, ale ani ti se nezdrželi

¹⁰ Podtitul „Rod Genorův“ má také závěrečný celek *Proměthéových jater*, Každodenní komedie. V tomto názvu slyšíme jednak ozvěnu programu „poetrie všedního dne“, s nímž Skupina 42 vystoupila, jednak aluzi na *Božskou komedii*, mající snad naznačit, že současný (báseň je datována 1950) každodenní život je peklem (byla by to tedy *Božská komedie* poněkud okleštěná, bez Očistce a bez Ráje). Předposlední část básně nese název *Nejmladší vnuk Genorův*. Dále se s „Genorovým potomkem“ setkáváme v posledním oddíle nazvaném *Život chudší než smrt*, a to v jeho páté části, která uzavírá nejen Každodenní komedii, ale celou knihu. To, co o sobě subjekt promlouvající v příslušném fragmentu, který není totožný se subjektem celé páté části, jímž je neutrální vyprávěč, říká, nám dovoluje se domnívat, že se v díle objevoval už dříve, ve všech čtyřech částech Každodenní komedie a také ve Skutečné události (tady bychom ho eventuálně mohli ztotožnit s mužem vyprávějícím svůj příběh u piva), i když si samozřejmě můžeme klást otázku, jestli všude šlo o jednoho a téhož Genorova potomka a jestli se tu spíš neobjevuje několik jeho potomků navzájem si podobných. Tak či onak, zachována je tu i podobnost – jak fyzická (odporné, groteskně zdeformované tělo), tak duchovní a mravní – s hrdinou povídky Klimovy. Genorův potomek je postavou současnou vzniku Kolářovy knihy – mluvil kdysi se Stalinem (když byl „otci národů“ předáván automobil, dar továrny, v níž pracoval), je předsedou závodní organizace strany. Dovíáme se o něm také, že napsal sbírku básní *Dětky věčnosti*, zaobírající se věčnými tématy (Vlast, Rodina, Práce, Láska, Bůh a Smrt) – tedy se projevuje Kolářova polemická vášně, jeho nechuť k poezii plné abstraktních pojmů a oteřepaných frázi, velkých prázdných slov, k poezii papouškovitě zavedená řešení, poezii vzdálené konkrétnímu místu a době, vzdálené realitě a reálným lidským osudům.

děle. Tiše spolu hovořili, vzdychali, a když odcházeli, jako by se mezi sebou radili.

O tom nebylo pochybnosti. Kudrnaté havraní vlasy měla příliš nápadně zčebrané a pod přivřenými víčky koulela v bezvědomí příliš černýma očima. Nikdo na ni nepromluvil. Sama se zeptala, zda ti, kteří leží u lesa, jsou mrtvi. Dověděla se, že jsou mrtvi.

Byl bílý den, místo otevřené a zdaleka odevšad viditelné. Lidé se už dověděli, co se stalo. Bylo to v době zostřeného teroru. Za poskytnutí pomoci nebo přístřeší hrozila jistá smrt.

Jednoho mladého muže, který tu postál děle, potom poodešel několik kroků a zase se vrátil, poprosila, aby jí přinesl z lékárny veronal. Dávala peníze. Odmítl.

Chvilí ležela se zavřenýma očima. Znovu se posadila, pohnula nohou, vzala ji do obou rukou a odhrnula si sukni z kolena. Ruce měla zakrvácené. Ortel smrti, vyslovený nad ní, uvízl jí v koleně, vězel v něm jako hřeb, který ji přibíjel k zemi. Ležela dlouho a klidně, příliš černé oči pevně skryla pod víčka.

Když je pak zdvihla, spatřila kolem sebe nové tváře. Ale ten mladý muž tu stál dosud. Tu ho poprosila, aby jí koupil vodku a cigarety. Tuto službu jí prokázal.

(Nałkowska 1950: 35–36)

Verše čerpající z textu polské autorky tvoří, jak už bylo řečeno, druhou část Skutečné události. První část je Kolářova vlastní – ač možná inspirovaná autentickou výpovědí – narativní báseň zachycující scénu v hospodě a sestávající především z monologu muže, který pije pivo u jednoho stolu s vyprávěčem, muže, který se chová poněkud divně a vykládá velice zvláštní věci.

U vzniku Skutečné události stál jistý formální záměr, idea formy, kterou Kolář v již citovaném doslovu nazývá „samobáseň“ (Kolář 1990: 34). Šlo o to, „vkonstruovat“ (Kolářův termín) jednu báseň do druhé. Takovým smísením textů první a druhé části vznikla část třetí, v níž se úryvky hospodské básně a úryvky přepracované povídky Nałkowské navzájem proplétají a vstupují tak do nových konfigurací, nabývají nových významů, vytvářejí zcela nové sémantické celky.

Třetí část začíná opakováním dvanácti veršů části první, nyní ovšem jinak rozčleněných (tvoří sotva pět a půl verše). Druhou polovinu 6. verše a verš 7. tvoří úryvek části druhé (verše 1–3). Potom následuje zcela nová věta: „Měla teprve šestnáct“ (Kolář 1990: 26), tato slova se nevyskytují ani v části první, ani ve dru-

hé, ale zdá se, že informaci v nich obsaženou můžeme vztahovat i k předcházejícím partiím básně. Ve druhé polovině 7. verše a první verše 8. se autor vrací k části druhé, načež 8. verš zakončuje úryvkem z části první. Následující verše jsou pokračováním textu první části. Teprve ve druhé polovině 17. verše se znovu objevuje text z části druhé. A podobným způsobem autor postupuje dál.

Co je cílem tohoto experimentu? Jak Kolář říká, chtěl se sám pro sebe pokusit „demonstrativně vyřešit problém dávno znepokojujícího poznání, že lidský osud není nikdy vysvětlitelný a postižitelný z jednoho bodu, jediného hlediska, poznatelný z jediné stránky, z jednoho postoje k životu, ale že jeho běh, jeho kolotání v sobě soustřeďuje klíč k porozumění a poznání života a osudu všech lidí v jeho čase žijících“ (Kolář 1990: 35). Tímto způsobem se Skutečná událost stává portrétem určité doby – kruté, nelidské a děsivé jako povídka Nałkowské a současně groteskní jako povídka Klímova. Svůj doslov Kolář zakončuje přetištěním téměř celého textu (s výjimkou jedenácti počátečních a jednoho závěrečného odstavce, které v básni nepoužil) povídky U trati (v překladu Heleny Teigové).

Později v *Prométheových játrech*, v poznámkách esejistického charakteru obsažených v části nazvané Jásající hřbitov. Výbor z deníku, narážíme na *Medailony* ještě jednou. Dílo Nałkowské pravděpodobně na Koláře zapůsobilo velice silným dojmem, protože píše: „Dlouho do mne nevniklo tolik síly jako z této knihy plné krve a nezměrného zoufalství. Hle, co je schopen člověk podstoupit pro život: ani celé peklo jej nedokáže vyrvat z toho, čím je, jestliže je pravda tohoto života na jeho straně“ (Kolář 1990: 135). Polská kniha se objevuje také v náčrtech k *Novému Epiktetovi* (ne však v definitivním textu traktátu), zahrnutých do jiného prozaicko-poetického deníku *Přestupný rok*, a to v úvaze uzavírající koncept nazvaný Nový Epiktet XLIX a uvedené v závorce: „(Učiň všechno abys byl jednou práv napsat Medailony.)“ (Kolář 1996: 305).

Později už Kolář formální záměr „samobásně“ nezopakoval, přesněji řečeno zopakoval, ale již s jiným, ne slovním materiálem, neboť třetí část Skutečné události můžeme přece považovat za literární proláž. A proláž je Kolářem vytvořený druh (výtvarné) koláže – díla složeného ze dvou obrazů, v němž se na místa vykrojená v jednom vkládají části obrazu druhého (užívá se k tomu reprodukci známých pláten). Opakování záměru již provedeného by se stejným materiálem a bez jakýchkoli změn bylo pro českého tvůrce, jak se zdá, činností nudnou, jalovou a morálně podezřelou, nehodnou vznešeného poslání umělce.

Literatura

BACHTIN, Michail

1971 *Dostojevskij umělec*, přel. J. Honzík (Praha: Čs. spisovatel)

1980 *Román jako dialog*, přel. D. Hodrová (Praha: Odeon)

CAVANAGH, Clare

1996 „Formy zwyczajności: Bachtin, prozaika i liryka“, do pol. přel. P. Warzysko, *Texty Drugie*, č. 6, str. 31–51

ENGELKING, Leszek

1983 „Bachtinowska koncepcja rozróżniania poezji i prozy“, *Literatura na Świecie*, č. 1, str. 308–29

EPIKTET

1930 *Stoika Epikteta Rukověť mravních naučení*, přel. F. Drtina (Praha: Jan Laichter)

GRZENIA, Jan

1999 *Język poetycki jako struktura polifoniczna* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego)

KOLÁŘ, Jiří

1970 „K problematice básnické skladby“, in *Jak se dělá báseň*, ed. J. Zábrana (Praha: Čs. spisovatel)

1990 *Prométheova játra* (Praha: Čs. spisovatel)

1992 *Dílo I*, řídí V. Karfík (Praha: Odeon)

1993 *Dílo III*, řídí V. Karfík (Praha: Odeon)

1995 *Dílo IV*, řídí V. Karfík (Praha: Mladá fronta)

1996 *Dílo VI*, řídí V. Karfík (Praha: Mladá fronta)

1997 *Dílo II*, řídí V. Karfík (Praha: Mladá fronta)

KOSTKIEWICZOWA, Teresa

1996 *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku* (Wrocław: Leopoldinum)

LOTMAN, Jurij

1970 *Struktura chudožestvennogo teksta* (Moskva: Iskusstvo)

NAŁKOWSKA, Zofia

1950 *Medailony*, přel. H. Teigová (Praha: Melantrich)

TYŇANOV, Jurij

1988 „Óda jako řečnický žánr“, in J. T.: *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)

1988a „Problém básnického jazyka“, in J. T.: *Literární fakt*, přel. L. Zadražil (Praha: Odeon)