

# Jiná estetika

## Konceptualismus a transmedialita v české literatuře po druhé světové válce

— Astrid Winter —

### Problematika uměleckého druhu

Změna média, překračování konvenčních mediálních hranic a kombinace různých médií hrají v české literatuře 20. století důležitou roli. Mnoho děl lze zařadit k tradici modernistických, dadaistických, expresionistických nebo surrealistických směrů. V padesátých a na začátku šedesátých let se ale situace v umění vyznačuje zvláštní, politicky podmíněnou izolací. Právě v tomto období ústí tendence zkoumání verbálního vyjadřovacího média do zvláštního žánrového pluralismu, který někde antcipoval a částečně překonal proudy v rámci postmodernismu ve světě. Příspěvek se zabývá otázkou, jaká specifika vykazuje česká literatura v porovnání s obdobným vývojem umění v západních kulturách.

Nejen experimentální charakter multimediální poezie, která už se neztotožňuje s žádnou literární konvencí, ale také rozšíření jejího působení na všechny oblasti vnímání podněcuje očekávání příjemce i potřebu vědecké klasifikace,<sup>1</sup> která od doby vzniku Lessingova

---

1 Pokus o definici a systematizaci intermediálních fenoménů nabízí např. Rajewsky (2002: 78–180), přehled o intermediálním diskurzu podává Mertens 2000, jiné přístupy spočívají na širší klasifikační základně (Winter 2006: 200–215), dobové typologie zůstaly u verbálního materiálu (Bense 1962: 137, Schmidt 1972: 20–74).

*Laokoonta* (1766) spočívá v kategorickém oddělování jednotlivých druhů umění.

Právě transmediální tendence (Simanowski 2006), čili realizace poetické myšlenky libovolnými výrazovými prostředky, a performativnost (Fischer-Lichte 2004) těchto směrů vyžadují ještě jiná kritéria klasifikace než rozlišovací znaky materiálu, rozměrnosti nebo způsobu recepce. Analogicky k termínu *concept art* by se tyto básnické texty daly souhrnně označit pojmem *konceptuální poezie*.<sup>2</sup> Podobně jako umělecké směry v sedmdesátých letech opomíjely materiální podstatu ve prospěch čistě verbálně formulovaných konceptů, aniž by opustily oblast umění, je zde verbální systém znaků nahrazen sémantickým obsahem uměleckého gesta. Báseň je to, co má sloužit jako báseň.

Konceptualizace básnictví v české literatuře lze znázornit na příkladech z oblasti básní-obrazů, koláží nebo básní-objektů (přehled srov. Langerová 2002).

## Konceptuální básnictví

### Vizuální typoskripty

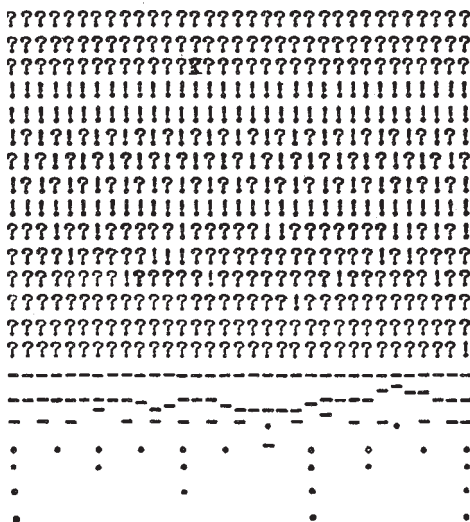
Východiskem pro změnu média byly u mnoha básníků vizuální typoskripty. Tyto texty se řadí k proudu světové konkrétní a vizuální poezie (Hiršal – Grögerová 1967, 1968, 1993) a ve výtvarném umění ke konstruktivním tendencím například tzv. *optical art* (Hlaváček 1994, Parola 1996). Hluboké pochybnosti o nosnosti ideologicky zneužitého jazyka vedly ke zkoumání syntaktických, sémantických, fonetických a grafetických vlastností verbálních znaků a dávaly koncem padesátých let impulz ke vzniku české experimentální poezie (Winter 2006: 71–159, Hiršal – Grögerová 2007). [1]

V důsledku procesu redukce získávaly vizuální součásti jazykového znaku v porovnání se sémantickými na významu. Typogramy probouzejí tradici barokních básní *carmina figurata* (Ernst 1991) a zároveň upomínají na podmínky samizdatové tvorby (Burda 1993). Optický účinek písmen a zrakový klam v sériovém uspořádání (Hlaváček 1966, Bippus 2003) synesteticky ukazuje na manipulaci smyslového vnímání.<sup>3</sup> Na

2 Termín poprvé používal Sol LeWitt 1967; srov. Lippard 1973: 28, Godfrey 2005, v literatuře Schmidt 1974. Příklady konceptuálních tendencí v české literatuře, které Kolář předjímal už v padesátých letech, tvoří např. návody a podněty k minihappeningům (Novák 1965, Kolář 1993, Kolář 1995, Burda 2004: 313–338; srov. Winter 2006: 391–425, eadem 2010).

3 K problematice synestezie a multisenzuální intermediality v české literatuře viz Winter 2008.

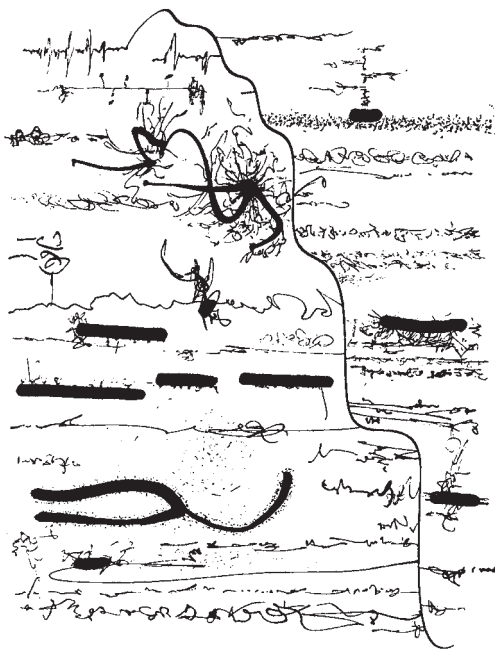
## Výslech

[1] Eduard Ověčáček: *Výslech*, typogram, 1964 (Ověčáček 1995: 60)

rozdíl od západních odvětví tohoto směru, které často zdůrazňují čistě estetickou vizualizaci sémantických prvků, hledali např. Václav Havel (1993), Vladimír Burda, Josef Honys, Ladislav Novák (1968), Josef Hiršal (Hiršal – Grögerová 1968) nebo Eduard Ověčáček (1995) politickou konotaci ještě v asémantických strukturách.

### Skripturální poezie

Další stupeň v procesu desémantizace poezie tvoří skripturální poezie, jejíž předlohou byly surrealistické automatické texty, informel či abstraktní expresionismus (Heymer 2010). Absolutní nula literatury je dosazena čistou písemnou stopou, např. v Kolářových *analfabetogramech*, ekvivalentech vyjadřovací potřeby negramotných, nebo *cvokogramech*, které reagují na každodenní schizofrenii jazyka (Kolář 1999: 46). [2] Nesnaží se však ani o psychografiku podvědomí, ani o čistě expresivní malířství. Se zřetelem na sufix *-gram* (γράφω, řec. píši) udržuje Kolář daleko víc vědomě vztah k literatuře. Představuje písmo jako



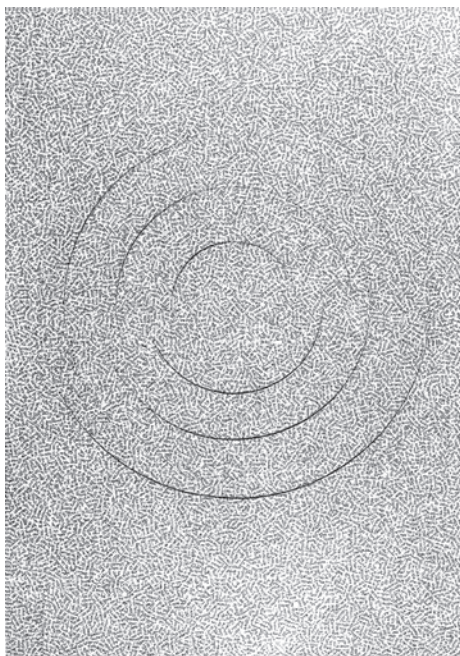
[2] Jiří Kolář: *Stránka 54*, cvokogram, 1962 (Kolář 1994: 194)

bezprostřední index autora, jako projev vyjadřování beze slovní symboliky. Protože ale tvůrce nebyl ani negramotný, ani duševně narušený, je pomocí názvu zachována fiktivní rovina. Konceptuálnost tedy v tomto případě spočívá v návodu ke správnému způsobu recepce.

Protichůdné principy náhody a konstrukce se později stávají konstitutivními pro hledání racionální struktury linky u Zdeňka Sýkory. Charakter linie přitom zůstává zachován jako ideografie, se kterou se setkáváme už v renesanční teorii italského *disegna* (Sýkora 1995: 71–89).

### Koláže z písma

Postup, který vyzkoušel podobným způsobem ve výtvarném umění již Jackson Pollock (*all over paintings*), lze považovat za předlohu metody koláže, jež dává mlčení viditelný výraz: tzv. *chiasmáz*. [3] To, co obecně platí pro koláž, tedy násilné spojení různého (Wescher 1987, Waldman 1993), je charakteristické i pro zvolené označení: Jako slovní koláž (z vypůjčené francouzské přípony *-age* a názvu řeckého písmena



[3] Jiří Kolář: *Žnak kruhu*, chiasmáz, 60. léta (Karfík 1999: 127)

χ [chí]) označuje tento pojem zkřížené uspořádání roztrhaných textových fragmentů, takže je vizualizací řečnické figury. Na rozdíl od verbálního *chiasmatu*, které pomocí lineárního křížení protichůdných prvků tvoří celek dané fráze (Gasché 1998), už není možné dosáhnout obsahové jednoty. Jako se sémantický kontrast ztratí v neohraničeném množství náhodných kombinací, tak spočine homogenní dojem na tisícínásobně stejném uspořádání jednotlivých prvků.

Navíc je roztrhání na kousky pro Koláře indexem trpícího člověka, takže koláž se stane – podobně jako polyfonie, tedy montáž cizích hlasů ve verbálních dílech – vizuálním ekvivalentem bezejmenných lidských hlasů (Kolář 1965, Kolář 1999: 84). Proti totalitní konstrukci smyslu postavil Kolář otevřenost destrukce verbálního materiálu. Tato ambivalence se uplatňuje nejen při produkci protikladnými projevy trhání a skládání, ale také při procesu recepce z různých pohledů. Entropie (Bense 1962: 48, Arnheim 1996) hlasů a pohledů se vizuálně konceptualizuje jako opticky homogenní ticho (Lamač 1999: 132). Nikoli slovo, nýbrž umělecká gesta destrukce a kombinace materiálů získávají novou



[4] Jiří Kolář: *Rozhovor pana B. s panem R. v nebi*, roláž, 1973  
(Jiří Kolář, Praha: Odeon, 1993: 63)

sémantickou hodnotu, kterou odhalí až „chiasmatický“ akt recepce (Wulf 2005: 14). Forma se stává obsahem. Tyto básnické koláže se kritickým podtextem performativnosti odlišují od západních variant.<sup>4</sup>

### Obrazové koláže

Na rozdíl od expresivních gest je pro jiné metody charakteristické pečlivé stříhání. Na základě objektivní destrukce a vykalkulované konstrukce přesunuli historici umění tyto techniky blíže nekonstruktivismu šedesátých let (Hlaváček 1999: 21). Od něj se ovšem liší umístěním v literární vztažné soustavě. Jako příklad můžeme zmínit *roláž* – tedy druh koláže, který vděčí za svůj název vnější podobnosti s roletami (Kolář 1999: 174). [4] Reprodukce uměleckých děl se rozstříhá na pruhy a opět se postupně sestaví podle určitého matematického algoritmu. Povětšinou se tato technika projeví protažením daného motivu, což připomíná manýristické anamorfózy (Füsslin 1999).

Jako v *anagramu* (Haverkamp 2001) se zde vzájemně prolínají dvě předlohy, jejichž syntéza vyvolává představu narativní souvislosti obou děl, která vznikla v časovém rozpětí několika století. Protože předchůdcem této metody byla již v roce 1950 skladba „Skutečná událost“, v níž

4 Viz čtení „chiasmatu“ v Pollockových *drip-paintings* (Lewicka 2005: 112–125).

Kolář postupně spojil dva cizí texty, jde o jinou formu transpozice literárního konceptu polyfonie (Kolář 2000: 34).

Pro sémantický výklad gesta je podstatná skutečnost, že jsou předlohy rozstříhány bez ohledu na ikonografii motivu. Původně analogický obraz se stane digitálním a vytvoří nové ornamentální písmo, které „odautomatizuje“ vnímání známého uměleckého díla a nahradí zničnou polohu neiluzionistickým myšlenkovým prostorem. Antropocentrické zobrazovací mechanismy jsou zpochybňovány tím, že se „realisticky“ vnímaná centrální perspektiva (Panofsky 1998) odhaluje jako iluzivní strategie dvojrozměrného obrazu. Tento proces je bezpochyby také narážkou na manipulativní „správnou“ perspektivu socialistického realismu.

### Předmětné básně

Tak jako lze v kolážích umělecká díla přimět k dialogu, mohou spolu vzájemně komunikovat i věci. V *předmětných básních* se malé, bezvýznamné použité předměty seskupují do vodorovných řádků podobně jako slova ve verši.

Asambláž z roku 1963 vytváří pomocí souhry tvarů, barev a hmoty paradigmatický systém vztahů, který jednotlivé objekty vzájemně přibližuje na vizuálně-sémantické rovině, čímž vznikají vizuální *rýmy* nebo řečnické figury jako *figura etymologica*, *chiasmus* nebo *metonymie*. [5] Černá kostka cukru v nadpisu dala tomuto dílu jméno. Jde o *oxymóron* podobný metafoře „černé mléko“ Paula Celana (Celan 1999). Protože cukr neplní svou funkci, jde o černou kostku, prostorovou variantu Malevičova černého čtverce, tedy konec zobrazení v dějinách malířství (Ingold 1994), na který se Kolář odvolával ve svých *Básních ticha* (1965; Kolář 1994: 7–32). Kostka je zároveň součástí aleatorické hry, která našla svou literární transformaci v Mallarmého *Vrhu kostek* (1897).

Oxymóron ukazuje hořkou sladkost poetického zisku, který provází ztráta básnického slova. Ve své zhuštěné černotě je projevem nové evidence, která je vykoupena původním účelem. Poetologický výklad lze doložit vlastními citáty právě objevené *evidentní poezie: klíčové básně* vzniklé na základě posledních svědectví vybombardovaných domů ve Vratislavi (Kolář 1999: 94), žiletky na provázku zase ukazují na varianty *uzlových básní*, inspirované peruánským písmem (Kolář 1999: 208, Urton 2003). Kontext, který se odvozuje od místa nálezu, zahrnuje tedy témata osudu a psaní s veškerými intertextuálními vztahy.



[5] Jiří Kolář: *Černý cukr*, předmětná báseň, 1963  
(Karfík 1999: 142)

Přítom je hravost v básních *evidentní poezie* pouze zdánlivá. Oproti socialisticko-realisticke zobrazovací teorii je assembláž „extrémní forma realismu“ (Raoul Hausmann, viz Eckmann 1995: 84). Pozůstatky věcí fungují jako označení jejich vlastních osudů (Kolář 1999: 212) a podávají svědectví o osudech svých majitelů podobně jako šokující hromady kufrů, vlasů a protéz v osvětlimském muzeu (Kolář 1965). Tímto způsobem ozřejmuje nedbalé aranžmá takřka metonymicky obecnou historii na osobním příběhu. Příjemce se stává citlivým vůči poetickému pozorování nepovšimnutého ve své vlastní životní skutečnosti.

Také tyto nonverbální plastické básně se liší od západních variant assembláže, objektů typu *ready-made* nebo sbírek nálezů tzv. *hledání stop*



(Metken 1977), a to hlavně svým poetologickým rozměrem, vyvarováním se provokace a neuzíváním uměleckých metod.

## Význam

Básníci-kritici jako Jiří Kolář, Ladislav Novák, Vladimír Burda, Karel Trinkewitz a další – odkázání na komunikativní funkci slova – se tímto způsobem zbavili svého vlastního nástroje, jazyka. To, co se jeví jako paradoxní, je výrazem nejvyššího etického a poetického důsledku. Vedle vědomé negace tradičních žánrů se pokoušeli uskutečnit poetickou myšlenku několika různými výrazovými prostředky mimo jazyka, tedy dosáhnout transmediality. Koncept osudu<sup>5</sup> se například v Kolářově tvorbě transponuje do různých médií, putuje z básnických sbírek do zničených básní a pomačkaných *muchláží*, přeměňuje se do *předmět-ných básní*, *chiasmáží* nebo *návodů k upotřebení*, které rovněž předjímají *konceptuální umění* sedmdesátých let.

K důležitým technikám náleželo např. popírání autora, změna funkce známých prostředků a nová kontextualizace nalezených artefaktů. Na rozdíl od liberální postmoderny, která se zaměřovala pouze na nutnost uměleckého výrazu a libovolně kombinovala metody a obsahy, je v tomto případě třeba zohlednit kulturně-politickou situaci a krizi komunikace, v níž byl jakýkoliv výrok ideologicky zatížený.

„Všechny koláže, co jsem udělal, jsem žil,“ přiznává Kolář (1997: 283). Je zřejmé, že v tomto kontextu vytváří takovéto existenciální spojení života a díla jen ty formy, které postrádají jakoukoli libovolnost. Právě ona zdánlivá hravost klade odpor definitivní jednoznačnosti slova otevřeností interpretace neverbálního díla.

## Prameny

BURDA, Vladimír

2004 „Akční aiody, Akční deník“, in idem: *Lyrické minimum* (Praha: Torst), s. 313–338 [1966]

CELAN, Paul

1999 *Todesfuge*, ed. Theo Buck (Aachen: Rimbaud) [1948]

---

5 Podle Karla Srpa je slovo „osud“ nejfrekventovanější lexém v Kolářových spisech (Srp 1994: 446).

HAVEL, Václav

1993 *Antikódy* (Praha: Odeon) [1964]

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1967 *Experimentální poezie* (Praha: Odeon)

1968 *JOB-BOJ* (Praha: Československý spisovatel)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila (eds.)

1993 *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha: Torst)

KOLÁŘ, Jiří

1993 „Návod k upotřebení“, in idem: *Černá lyra, Návod k upotřebení, Marsyas, Ž pozůstalosti pana A., Vršovický Ezop, Česká suita*. Dílo Jiřího Koláře 3, ed. Vladimír Karfík (Praha: Odeon), s. 45–82 [1954]

1994 *Básně ticha*. Dílo Jiřího Koláře 6, ed. Vladimír Karfík (Praha: Český spisovatel) [1965]

1995 „Návod k upotřebení“, in idem: *Mistr Sun o básnickém umění, Nový Epiktet, Návod k upotřebení, Odpovědi*. Dílo Jiřího Koláře 4, ed. Vladimír Karfík (Praha: Mladá fronta/Český spisovatel/Odeon), s. 197–250 [1965]

2000 „Skutečná událost“, in idem: *Prometheova játra*. Dílo Jiřího Koláře 9, ed. Vladimír Karfík (Praha/Litomyšl: Paseka), s. 9–39 [1950]

2001 *Snad nic, snad něco. Práce na papíře Jiřího Koláře z let 1962–1963* (Praha: Trigon)

MALLARMÉ, Stéphane

1998 *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Paris: Gallimard) [1897]

NOVÁK, Ladislav

1965 „Receptáře čili básně pro pohybovou recitaci“, *Host do domu*, č. 8, s. 67–70

1968 *Textamenty* (Brno: Blok)

OVCÁČEK, Eduard

1995 *Lekce velkého A* (Praha: Trigon)

## Literatura

ARNHEIM, Rudolf

1996 *Entropie und Kunst* (Köln: DuMont)

BENSE, Max

1962 *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden* (Köln: Kiepenheuer & Witsch)

BIPPUS, Elke

2003 *Serielle Verfahren. Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism* (Berlin: Reimer)

BURDA, Vladimír

1993 „Pragmatická a estetická funkce psacího stroje“, in Josef Híršal, Bohumila Grögerová: *Vrh kostek. Česká experimentální poezie* (Praha: Odeon), s. 162

DÖRING, Jörg – THIELMANN, Tristan (eds.)

2008 *Spacial turn* (Bielefeld: transcript)

ECKMANN, Sabine

1995 *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen DADAs* (Köln: König)

ERNST, Ulrich

1991 *Carmen figuratum* (Köln: Böhlau)

FISCHER-LICHTE, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

FÜSSLIN, Georg – HENTZE, Ewald

1999 *Anamorphosen* (Stuttgart: Füsslin)

GASCHÉ, Rodolphe

1998 „Über chiasmatische Umkehrbarkeit“, in Anselm Haverkamp (ed.): *Die paradoxe Metapher* (Frankfurt am Main: Suhrkamp), s. 437–455

GODFREY, Tony

2005 *Konzeptuelle Kunst* (Berlin: Phaidon)

HAVERKAMP, Anselm

2001 „Anagramm“, in Karlheinz Barck (ed.): *Ästhetische Grundbegriffe* 1 (Stuttgart: Metzler), s. 133–152

HEYMER, Kay et al. (eds.)

2010 *Le grand geste! Informel und abstrakter Expressionismus 1946–1964* (Köln: DuMont)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

2007 *Let let. Pokus o rekapitulaci* (Praha: Torst) [1994]

HLAVÁČEK, Josef

1966 „Optické básně“, *Estetika* 3, č. 3, s. 253–260

1994 *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (Praha: ČMVU)

1999 „Příběhy Jiřího Koláře“, in Vladimír Karfík (ed.): *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickovy výtvarné proměny* (Praha: Gallery), s. 13–32

HONNEF, Klaus

1971 *Concept Art* (Köln: Phaidon)

INGOLD, Felix Philipp

1994 „Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevič“, in Gottfried Boehm (ed.): *Was ist ein Bild?* (München: Fink), s. 367–410

KARFÍK, Vladimír (ed.)

1999 *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickovy výtvarné proměny* (Praha: Gallery)

KOLÁŘ, Jiří

1965 „Snad nic, snad něco“, *Literární noviny* 14, č. 36, s. 6

1997 „O slově a Bohu“, in Karel Hvizďala: *Dialogy* (Praha: Torst), s. 271–292 [1985]

1999 *Slovník metod* (Praha: Gallery)

LAMAČ, Miroslav

1999 „Kolářovy nové metamorfózy“, in Vladimír Karfík (ed.): *Příběhy Jiřího Koláře. Básnickovy výtvarné proměny* (Praha: Gallery), s. 117–143

LANGEROVÁ, Marie

2002 „Vizuální aspekty básnického díla“, in Miroslav Červenka et al.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz* (Praha: Torst), s. 377–473

LEWICKA, Olga

2005 *Pollock. Verflechtung des Sichtbaren und des Lesbaren* (München: Fink)

LIPPARD, Lucy R.

1973 *Six years. The dematerialisation of the art object from 1966 to 1972* (London: Studio Vista)

MERTENS, Mathias

2000 *Forschungsüberblick Intermedialität* (Hannover: Revonnah)

METKEN, Günter

1977 *Spurensuche. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung* (Köln: DuMont)

PANOFSKY, Erwin

1998 „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in idem: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin: Spiess), s. 99–167 [1927]

PAROLA, Rene

1996 *Optical Art* (Toronto: GPC) [1969]

RAJEWSKY, Irina O.

2002 *Intermedialität* (Tübingen/Basel: Francke)

SCHMIDT, Siegfried J.

1972 *Konkrete Dichtung. Texte und Theorien* (München: BSV)

1974 „Von der visuellen Poesie zur konzeptionellen Dichtung: 10 Thesen“, in Thomas Kopfermann (ed.): *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie* (Tübingen: Niemeyer), s. 66–69 [1972]

SIMANOWSKI, Roberto

2006 „Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst“, in Urs Meyer (ed.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren* (Göttingen: Wallstein Verlag), s. 39–81

SRP, Karel

1994 „The techniques of fate. Certain principles of the work of Jiří Kolář“, *Umění* 42, č. 6, s. 445–453

SÝKORA, Zdeněk

1995 *Retrospektiva 1945–1995* (Praha: GHMP)

URTON, Gary

2003 *Signs of the Inka Khipu* (Austin: University Press)

WALDMAN, Diane

1993 *Collage und Objektkunst. Vom Kubismus bis heute* (Köln: DuMont)

WESCHER, Herta

1987 *Die Geschichte der Collage* (Köln: DuMont)

WINTER, Astrid

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

2008 „Intermedialita a synestezie“, in Jan Schneider, Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 49–65

2010 „Autopoietické prvky v českém uměleckém experimentu“, in Radek Malý (ed.): *Bohemica Olomucensia 1* (Olomouc: Univerzita Palackého), s. 203–210

WULF, Christoph – ZIRFAS, Jörg (eds.)

2005 *Ikonomie des Performativen* (München: Fink)

### **Different esthetics – conceptualism and transmediality in Czech literature after the Second World War**

Political isolation, the doctrine of Socialist Realism and the devaluation of verbal communication produced innovative trends in 1950s Czech literature, which partially anticipated analogous Western European trends. In addition to the negation of traditional literary genres and media boundaries poets such as Jiří Kolář and Vladimír Burda attempted to realize their poetic thought using different non-verbal media formats or transmedial techniques. Important methods for this “conceptual poetry” were the use of automatism, the denial of the author and the use of conventional artistic methods in a new function or the transfer of found artefacts in a new context.

### **Keywords**

conceptualism, transmediality, intermediality, performativity, nonverbal poetry