

“The Meaning of the Word Is Its Use:
Jiří Kolář – Yoko Ono”

Abstract

The fascinating similarity of two slender books created on each side of the Iron Curtain in the mid-1960s was the impetus for this article. The works in question are the final book of poetry by Jiří Kolář, entitled *Instructions for Use*, completed in 1965, and *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings* by Yoko Ono from 1964. The conceptual nature of Yoko Ono's individual poems and “event scores” is derived from the haiku, and also resonates with the experimental methods of the New York Neo-avant-garde of the early 1960s. Many of Kolář's poem-instructions take a similar approach, inviting the reader to enact the poems either in his or her imagination or in reality. It is strange that such seemingly similar approaches arose in such different environments. How could it be that two individuals from such differing standpoints achieved such similar results in the 1960s? The article aims to answer that question.

Klíčová slova

Jiří Kolář – Yoko Ono – „event scores“ – Fluxus – experimentální poezie – koláž

Keywords

Jiří Kolář – Yoko Ono – event scores – Fluxus – experimental poetry – collage

Autorka je historička umění a kurátorka. Od roku 2013 je vedoucí VVP AVU, přednáší dějiny umění na Akademii výtvarných umění v Praze.

pavlina.morganova@avu.cz

SMYSL SLOVA SPOČÍVÁ V JEHO POUŽITÍ.
JIŘÍ KOLÁŘ – YOKO ONO
PAVLÍNA MORGANOVÁ

K napsání tohoto textu mě vedla fascinující podobnost dvou útlých knížek. První je Kolářova poslední básnická sbírka *Návod k upotřebení* z roku 1965 a druhou kultovní knížka Yoko Ono *Grapefruit*, která původně vyšla v limitovaném nákladu pěti set kusů v tokijském nakladatelství Wunternaum Press v roce 1964. Básně Kolářovy sbírky vznikaly od konce padesátých let, přestože je *Návod k upotřebení* datován rokem 1965 a vyšel až v roce 1969.¹ Kolář se v této sbírce po rozchodu s verbální poezií, kterou dokládají jeho básně ticha, evidentní a předmětná poezie, naposledy uchýlil ke slovu. Vznikl soubor návodů, básní, které vybízely k činu a umožňovaly čtenáři stát se spoluvůrcem poetična, ať už realizací básně ve své vlastní fantazii, nebo v reálné akci. *Grapefruit* je sbírkou „instrukcí k eventům“, které stejně jako v případě Jiřího Koláře čekají na svou realizaci.² Jejich konceptuální povaha, slovní úspornost a nosnost metafory rezonuje s japonským haiku, ale i s experimentálními postupy newyorské neoavantgardy přelomu padesátých a šedesátých let. Yoko Ono a Jiřího Koláře na přelomu padesátých a šedesátých let oddělovala takřka nepropustná železná opona. Kolář v té době pravidelně vysedával v pražské kavárně Slavia s Josefem Hiršalem a na jejich pokusy propojit se s nejprogresivnějšími proudy tehdejšího experimentálního umění a poezie dohlížela z Letné dvanáctimetrová socha Generalissima Stalina. Tehdy ještě neznámá Yoko Ono se v této době pohybovala v *milieu* newyorské neoavantgardy, za manžela měla jednoho s Cageových žáků a posléze žila

¹ Jiří KOLÁŘ, *Návod k upotřebení*, Most: Dialog 1969.

² Při přípravě této stati jsem použila reprint verze knihy z roku 1970 doplněné Yoko Ono o několik pozdějších akcí a text přednášky „To the Wesleyan People“. Yoko ONO, *Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings by Yoko Ono*, New York: Simon & Schuster 2000.

s La Monte Youngem, aby se pak na konci šedesátých let stala manželkou jednoho z nejslavnějších hudebníků dvacátého století.

Jak je možné, že na první pohled tak blízké uvažování vznikalo v tak naprosto rozdílném prostředí? Můžeme si představit rozdílnější osobnosti než Jiřího Koláře a Yoko Ono? Je možné, že přes bariéru železné opony Jiří Kolář přece jen znal některé rané myšlenky a postupy rozvíjené Fluxem? Nebo jsou jeho zdroje naprosto odlišné a dostávají se blízko metodě „event scores“,³ objevené Georgem Brechtem a rozvinuté příslušníky Fluxu, jen zvláštní shodou okolností? Na tuto otázku není jednoduché odpovědět a je nutné nejdříve zmapovat vývoj Kolářova díla, ale i spletité okolnosti vzniku Fluxu. V neposlední řadě je nutné znovu přezkoumat „propustnost“ železné opony.

Jazykové hry

Východiska Jiřího Koláře i Yoko Ono je nutné hledat jak v moderní poezii, tak v nově ustavovaném vztahu umění a každodennosti. Ve sbírce *Návod k upotřebení* má čtenář na každý týden předepsáno seskupení slov, jejichž finální smysl závisí jen na jeho rozhodnutí. Yoko Ono uvažuje podobným způsobem, i když svou sbírku organizuje poněkud konceptuálněji – na základě vztahu k jednotlivým médiím. U obou je to hra, v níž je čtenář vybídnut, aby básně nejen přečetl, ale i provedl. Z dnešního odstupu, po zkušenosti s fenomenologickým výkladem body artu ze sedmdesátých let,⁴ je zřejmé, že Yoko Ono i Jiří Kolář svými texty narušili hranici vedenou mezi ideami a tělesností. I současné teorie zavádějící pojem participativní umění mimoděk odkrývají nové aspekty jejich tvorby.⁵

Sbírka *Návod k upotřebení* vyšla v roce 1969 a obsahuje dvaapadesát básní, k nimž je vždy přiřazena jedna koláž. Kniha není stránkována, ale každá dvojice je označena číslem. Na první pohled se může zdát, že Kolářovi jde

³ Pojem „event score“ je možné přeložit jako návod/partituru k eventu, tedy jakési akci, která může být realizována uměle na pódiu před publikem (často se tak dělo v rámci festivalů Fluxu), nebo vcelku nenápadně v rámci každodenní reality.

⁴ Viz Petr REZEK, „Setkání s akčními umělci“, in: *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Praha: Jazzová sekce 1982, s. 95–102.

⁵ Viz Claire BISHOP, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londýn: Verso 2012. Klíčová stať Claire BISHOP k tomuto tématu byla v překladu publikována jako „Řízení reality. Spolupráce a participace v současném umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2007, č. 1–2, s. 8–36.

jen o realizaci v mysli čtenáře, ale žádná z básní není principiálně nerealizovatelná. Jak píše Josef Hlaváček v doslovu nazvaném „Návod k upotřebení Návodu k upotřebení od Jiřího Koláře“, nesmějí nás tyto básně oklamat svou lyričností, jejich materiálem není jazyk, jejich materiálem je lidské jednání: „kdybychom se spokojili jenom s jejich četbou, nebyli bychom právi autorova záměru“.⁶ Jsou to tedy opravdu básně určené k realizaci, stejně jako *event scores* používané Yoko Ono. Některé nabádají k intimnímu prožití své vlastní každodennosti (*Tváří ke zdi*,⁷ *Již nikdy*), jiné jsou výzvou k odvážné performanci (*Rty*,⁸ *Tanec*, *Jméno*) nebo happeningu (*Cesta*,⁹ *Vývěs vyznač podej*, *Dopis*). *Návod k upotřebení* je Kolářovou poslední sbírkou, kterou napsal v padesáti letech, tedy ve zralém básnickém věku. Cesta k ní je provázena řadou literárních i výtvarných experimentů, které jsou zúročeny v některých básních tematizujících uměleckou tvorbu, ať už je to tvorba literární (*Báseň ticha*, *Sonet*), nebo výtvarná (*Socha*, *Cokoliv tě napadne*).

I *Grapefruit* je částečně meditací nad povahou tvůrčího aktu. Knihu Yoko Ono rozdělila na osm částí, z nichž první je věnována hudbě, druhá obrazu, třetí akci (eventu), čtvrtá poezii, pátá objektu, šestá filmu, sedmá tanci a osmá architektuře. Jejím konceptem bylo evidentně obsáhnout všechna dostupná média, i když jsou z jejich řazení zřejmé určité osobní preference.

Yoko Ono se baví výzvami zenového charakteru, jako je „Dýchej“ nebo „Dýchej společně“ nebo „Dýchej při rozednávání“.

Stejně jako v případě Jiřího Koláře je řada návodů v knize Yoko Ono výzvou k performanci (*City Piece [Město]*, *Central Park Pond Piece [Nádrž v Central*

⁶ Josef HLAVÁČEK, „Návod k upotřebení Návodu k upotřebení od Jiřího Koláře“, in: Jiří KOLÁŘ, *Návod k upotřebení*, Most: Dialog 1969, nestr.

⁷ *Tváří ke zdi*
Sejmi obrazy se zdi
odstraň koberce
shlukni nábytek do středu místnosti
pokryj jej balícím papírem
jako před malováním
stoupni si do rohu tváří ke zdi
a vydrž tam co nejdéle

⁸ *Rty*
Po vykoupaní a snídani
si namaluj rty
dvakrát větší
a měj je celý den
dokud se nenavečeříš
a nepůjdeš spat

⁹ *Cesta*
Odejdi
nebo odjeď s holýma rukama
do města
kde nikoho neznáš
a prožij tam tři dny
Když budeš mít hlad
popros o chleba
když budeš mít žízeň
popros o vodu
Přespi kde se dá
a každý den se zeptej
devíti lidí na člověka
s tvým jménem
s tvým osudem

Parku]) nebo happeningu (*Hide-and-Seek Piece* [Na schovávanou]**10**). Objevují se zde těž návody tematizující tvorbu jako takovou (*Painting to See the Room* [Obraz k prohlížení místnosti],**11** *Painting to Exist Only When It's Copied or Photographed* [Obraz, který existuje, pouze když je kopírován nebo fotografován], *Blood Piece* [Krev]**12**). V této souvislosti je třeba zajímavě srovnat *Number Piece I* (Číslo I, 1961) Yoko Ono: „Count all the words in the book instead of reading them“ („Spočítej všechna slova v knize místo toho, abys je četl“) s návodem Jiřího Koláře *Sonet*:

Vezmi román
který neznáš
odřízni hřbet
odstraň paginaci
a co nejvíce přeházej stránky
V tomto nepořádku
knihu přečti
a napiš na čtrnáct řádek

V obou se zračí nové konceptuální uvažování předjímající vznik konceptuálního umění, tak jak se v polovině šedesátých let etablovalo na americké výtvarné scéně např. v díle Josepha Kosutha. Má však pořad lyrický náboj, který u Yoko Ono vychází pravděpodobně ze zenové filosofie a u Jiřího Koláře z jeho básnického založení.

10 *Hide-and-Seek Piece*

Hide until everybody goes home.
Hide until everybody forgets about you.
Hide until everybody dies.
1964
[Na schovávanou
Schovávej se, dokud všichni neodejdou domů.
Schovávej se, dokud na tebe všichni nezapomenou.
Schovávej se, dokud všichni nezemřou.
1964]

12 *Blood Piece*

Use your blood to paint.
Keep painting until you faint. (a)
Keep painting until you die. (b)
1960 Spring
[Krev
Maluj svou krví.
Pokračuj v malování, dokud neomdliš. (a)
Pokračuj v malování, dokud nezemřeš. (b)
1960 jaro]

11 *Painting to See the Room*

Drill a small, almost invisible, hole in the center of the canvas and see the room through it.
1961
[Obraz k prohlížení místnosti
Vyrtež uprostřed plátna malou, téměř neviditelnou díрку a prohlížej si skrz ni místnost.
1961]

U Yoko Ono se pak objevují texty posouvající čtenáře/diváka/účastníka do prostoru jeho vlastní mysli. Například v piecu *Painting to Be Constructed in Your Head* (*Obraz ke zkonstruování v tvé hlavě*) Yoko Ono čtenáře vyzývá, aby si pečlivě prohlédl tři obrazy a pak je pořádně promíchal ve své hlavě. Podobný náboj má například *Sun Piece* (*Slunce*, 1962): „Watch the sun until it becomes square“ („Dívej se na slunce, dokud se nestane čtvercem“) nebo *Fog Piece* (*Mlha*, 1964): „Think of what the next person is thinking“ („Mysli na to, na co myslí osoba po tobě“). Ono vyniká schopností navodit snové představy a otevřít čtenářovu mysl, podobně jako to dělají zenové kóany.**13** Ve *Fly Piece* (*Let*) z roku 1963, jehož jediným textem je slovo „LEŤ“, vyzývá čtenáře k létání. Přestože se může zdát, že je to utopické gesto, Yoko Ono piecu opakovaně veřejně realizovala. V roce 1964 v Naiqua Gallery v Tokiu byli účastníci večera vyzváni, aby každý svým vlastním způsobem létal. Tento piecu Yoko Ono zopakovala v Londýně v Jeanette Cochrane Theatre, kde vyzývala diváky, aby přišli na pódium a skákali z různě vysokých žebříků, které tam byly za tímto účelem připraveny. Přestože řada návodů Yoko Ono je ze své podstaty nerealizovatelných, Ono si z okruhu Johna Cage přináší jedno zásadní poučení, totiž že „vše je možné“.**14** Pokud je mi známo, Kolář své návody nikdy nerealizoval. Myslím, že spíše počítal s tím, že si jejich realizaci čtenáři představí, než že by je opravdu podle daných instrukcí provedli. Je to zvláštní paradox tkvící v rozdílných intencích každého z autorů.

Při definici svých návodů používá Ono na rozdíl od Koláře poněkud úspornější slovní formy, i když se jen málokdy dostane na úroveň jednoslovného minimalismu George Brechta. Jiří Kolář své nápady většinou víceslovně rozvádí a textu dává alespoň na první pohled strukturu veršované básně. Přes značné rozdíly v konturách každodennosti, u některých pieců je takřka možné, aby je napsal Jiří Kolář stejně jako Yoko Ono (jsou to např. návody *Whisper your name to a stone. Send it to a stranger* [Pošeptej své jméno kameni. Pošli je někomu neznámému, 1961], *Go to the middle of the Central Park Pond and drop all your jewelry* [Vydej se doprostřed nádrže v Central Parku a hod' tam všechny své šperky, podzim 1965]). Podobné ladění

13 Viz David T. DORIS, „Zen Vaudeville. A Medi(t)ation in the Margins of Fluxus“, in: Ken FRIEDMAN (ed.), *Fluxus Reader*, Londýn: Wiley 1998, s. 91–136.

14 Za nejdůležitější přínos Cageových přednášek považoval Dick Higgins právě navození dojmu, že „vše je možné“, alespoň potenciálně. Liz KOTZ v textu „Post-Cagean Aesthetics and the ‚Event‘ Score“, *October*, 2001, č. 95, s. 64, cituje z knihy Dick HIGGINS, *Jefferson's Birthday / Postface*, New York: Something Else Press 1964, s. 49.

i námět mají například návod *Map Piece (Mapa)*¹⁵ a báseň *Cesta*, nebo návod *Laundry Piece (Prádlo)* a *Celní báseň*.

Přes tyto nezpochybnitelné podobnosti mají obě sbírky evidentně odlišná východiska. Pomineme-li rozdílnost politických a společenských podmínek, v nichž každá ze sbírek vznikala, už jen fakt, že *Grapefruit* stojí v podstatě na počátku umělecké kariéry mladinké Yoko Ono a *Návod k upotřebení* je završením impozantního básnického díla Jiřího Koláře, svědčí o naprosto rozdílném kontextu.

Yoko Ono

V tomto roce se Yoko Ono dožívá osmdesáti let. Má za sebou dramatický život rebelující hvězdy pohybující se v nejavantgardnějších uměleckých a hudebních kruzích šedesátých a sedmdesátých let, mírové aktivistky, již byl přičítán rozpad Beatles, úspěšné podnikatelky a především umělkyně. Traduje se, že John Lennon o Yoko Ono prohlásil, že je neznámější neznámou umělkyní (všichni znají její jméno, ale nikdo netuší, co dělá). Dnes již proběhlo několik retrospektiv¹⁶ jejího díla a ve Sculpture Garden Muzea moderního umění v New Yorku byl v roce 2010 instalován *Wish Tree (Strom přání)*.

Na rozdíl od Kolářových prostých poměrů pochází Yoko Ono ze zámožné a kultivované japonské rodiny z nejvyšších kruhů. Když se rodina v roce 1952 přestěhovala do New Yorku, kde otec Yoko Ono vedl pobočku Tokijské banky, zapsala se do renomované školy Sarah Lawrence College v Bronxvillu. Dospívající Ono se postupně začala orientovat na avantgardní

15 *Map Piece*

Draw an imaginary map.

Put a goal mark on the map where you want to go.

Go walking on an actual street according to your map.

If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside.

When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet.

The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether.

Ask your friends to write maps.

Give your friends maps.

1962

[*Mapa*

Nakresli imaginární mapu.

Vyznač na mapě cíl, kam chceš dojít.

Vydej se skutečnou ulicí podle své mapy.

Pokud tam, kde by podle mapy měla být ulice, žádná ulice nebude, vytvoř si ji odstraněním překážek.

Až dosáhneš cíle, zeptej se na jméno města a dej květiny první osobě, kterou potkáš.

Musíš se přesně řídit mapou, nebo zcela upustit od eventu.

Popros své přátele, aby nakreslili mapy.

Dej mapy svým přátelům.

1962]

16 V roce 2009 získala ocenění Golden Lion za celoživotní práci na 53. bienále v Benátkách. Pravděpodobně nejdůležitější je retrospektiva *Yes Yoko Ono*, New York: Japan Society 2001.

newyorské hudební scéně, kde se seznámila s Toshim Ichianagim, mladým hudebním skladatelem studujícím u Aarona Coplanda a Johna Cage. Dostala se tak do okruhu Cageových žáků na New School of Social Research, mezi něž v té době patřili např. George Brecht, Allan Kaprow, La Monte Young nebo Dick Higgins. V roce 1956 se ke zděšení rodiny Yoko Ono za Toshiho Ichianagiho provdala, a když se rodina v roce 1957 vrátila do Japonska, zůstala v New Yorku. Přestože byla vdaná, žila střídavě s řadou umělců, v roce 1960 to byl spisovatel Michael Rumaker a poté La Monte Young, s nímž začala ve svém loftu na Chamber Street organizovat koncerty nové hudby, eventy a performance. V roce 1961 prezentovala Yoko Ono svou pětihodinovou multimediální koláž *A Grapefruit in the World of Park (Grapefruit ve světě parku)* v newyorské koncertní síni Carnegie Hall. V roce 1962 se vrátila do Japonska, kam už předtím odešel její manžel Toshi Ichianagi. Ten ji seznámil s Anthonym Coxem, což byl stejně jako ona začínající umělec z newyorské neoavantgardní scény. Společně pak provázeli na japonském turné Johna Cage a Davida Tudora a posléze se vzali, přestože Yoko Ono byla pořád vdaná za Toshiho Ichianagiho. Rok poté, co se Yoko Ono z manželství s Coxem narodila dcera Kyoko, vyšel v Tokiu *Grapefruit*. Yoko Ono se vrátila do New Yorku a vrhla se do konceptuální revoluce, kterou spolu s dalšími umělci kolem Johna Cage pomáhala nastartovat. Jak píše Lucy Lippard v novém úvodu k reprintu kultovní knihy *Šest let. Dematerializace uměleckého objektu mezi lety 1966 a 1972*, umělecké dílo se dematerializovalo a proměnilo se v ideu a akci, a tak „konceptuální umění poskytlo most mezi verbálním a vizuálním“.¹⁷ Yoko Ono byla bezesporu jednou z umělkyní a umělců, kteří stáli u zrodu těchto radikálních změn. V úvodu své přednášky „To the Wesleyan people“ („K Wesleyským“), kterou pronesla na Wesleyan University v lednu 1966, píše:

Myslím, že je možné vidět židli tak, jak je. Když ale židli spálíte, najednou zjistíte, že židle ve vaší mysli neshořela, ani nezmizela. Svět konstrukce se zdá být nejvíce konkrétní, a tedy konečný. Byla jsem z toho nervózní. Začala jsem přemýšlet, jestli je to opravdu tak.¹⁸

17 Lucy LIPPARD, *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley: University of California Press 1997, s. x.

18 „I think it is possible to see a chair as it is. But when you burn the chair, you suddenly realize that the chair in your mind did not burn or disappear. The world of construction seems to be the most tangible, and therefore final. This made me nervous. I started to wonder if it were really so.“ Yoko ONO, „To the Wesleyan People“, in: *Grapefruit*, nestr.

Lippard z této přednášky cituje hned na třetí straně *Šesti let*, pak následuje ukázka některých raných pieců Yoko Ono, z nichž některé jsou součástí knihy *Grapefruit*. Lippard však knihu otevírá odkazem na text George Brechta „Chance-Imagery“ z roku 1957.¹⁹

George Brecht je bezesporu klíčovou postavou tohoto příběhu. Vystudovaný chemik, držitel několika zlepšovacích patentů, byl jedním z mála participantů Cageových lekcí, který byl schopen následovat ho v matematických a technických rozborech hudby.²⁰ Už od konce padesátých let psal na kartičky krátké návody a výzvy, jakési jednoslovné návody k akcím, básně-výzvy s jemnou, neobvyklou poetikou. Na přelomu padesátých a šedesátých let se jim říkalo „word pieces“, „card events“, „performance scores“, aby se pak ustálil název „event scores“.

THREE LAMP EVENTS

- on
- off.
- lamp.
- off. on.

Summer, 1961.

(TŘI EVENTY PRO LAMPU

- zapnuto
- vypnuto.
- lampa.
- zapnuto. vypnuto.

Léto, 1961.)

Struktura, kterou Brecht systematicky rozvíjel, vychází z jednoduché každodenní akce, která je napsáním na kartičku vyjmuta z reality a stává se rozcestníkem, který může být rozvíjen směrem k performanci, instalaci či poezii realizované v prostoru myslí. Brecht se zaměřuje na obyčejné rozsvícení lampy, kapající kohoutek, zvonění telefonu – tyto situace, které každý běžně zažíváme, však rámuje do jednoslovných raportů. Brecht své *event scores* rozesílal a rozdával známým, aby pak v roce 1963 publikoval

¹⁹ George BRECHT, „Náhoda a obraz“, in: Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL (eds.), *Slovo, písmo, akce, hlas. K estetice kultury technického věku*, Praha: Čs. spisovatel 1967, s. 207–233.

²⁰ Liz Kotz upozorňuje na Brechtovy poznámky v jeho denících, které vyšly knižně, viz KOTZ, „Post-Cagean Aesthetics“, s. 65–67.

Water Yam (Vodní jam) – krabici navrženou designerem Georgem Maciunasem, v níž bylo uloženo několik desítek těchto kartiček. Maciunas tuto formu zápisu, pohybující se mezi alternativním zápisem hudby (hudba je pro Cageovy žáky nejenom tím, co je slyšet, ale prostě vším, co se stane) a svébytným konceptem, později propagoval jako klíčovou formu hnutí Fluxus. Běžně používal i model krabice, v níž vedle textů a návodů byly i objekty, koláže, assembláže, grafy atd.

Jednou ze zásadních idejí Fluxu je, že všechno může být hudbou. Tak to vnímal i George Brecht, a většina jeho *event scores* je v podstatě „*extension of music*“ – tedy jakýmsi návodem na „rozšířenou hudbu“.

FLUTE SOLO

- disassembling
- assembling

G. Brecht

1962

(SÓLO PRO FLÉTNU

- rozkládání
- skládání

G. Brecht

1962)

George Brecht se necítil jako básník, ale spíše jako skladatel. Jeho *event scores* byly málokdy předčítány nahlas, vnímal je spíše jako partituru. Vedle něj však působila i řada autorů, kteří zaujímali jiné polohy a volně přecházeli mezi různými médii.²¹

Na rozdíl od Brechta se Yoko Ono v této době považovala za básničku, přestože řada jejích instrukcí měla silné vazby k hudbě a malířství. Pro představu, jak široký záběr měl okruh neoavangardních newyorských umělců kolem Fluxu, je instruktivní například antologie sestavená La Monte Youngem, publikovaná společně s Jacksonem Mac Lowem v roce 1963.²²

²¹ Pojem intermediality vznikl též v okruhu Fluxu, jeho autorem je Dick Higgins.

²² La Monte YOUNG (ed.), *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Poetry, Diagrams, Music, Dance Constructions, Plans of Action, Mathematics, Compositions*, by George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degner, Walter De Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichihyanagi, Terry Jennings, George Maciunas, Ray Johnson, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Malka Saffro, Simone Forti, Nam June Paik, Terry Riley, Diter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, La Monte Young (1963), New York: Heiner Friedrich 1970.

Antologie graficky upravená stejně jako *Vodní jam* Georgem Maciunasem představila multidisciplinární trest, pohybující se od neodaistické konkrétní poezie přes „*sound poetry*“, kompozice pracující s náhodou, až k návodům akcí. Atraktivita *event scores*, které z této kakofonie metod vyšly bezesporu jako nejoblíbenější, spočívá právě v jejich enigmatické jednoduchosti a víceznačnosti. Umožňují jejich autorům elegantně prostupovat formáty různých typů publikování, výstav a akcí. Navíc je jejich realizace efemérní a stejně jako hudební partitury je možné je „zahrát“ před publikem, o samotě, nebo je nerealizovat vůbec a pouze je číst. Jejich hlavním materiálem a nástrojem zůstává jazyk, přestože míří mimo něj. Snad proto se jim dostává z literárních kruhů minimální pozornosti. Fluxus se pohyboval především na poli nové hudby, tance a výtvarného umění. Literární kruhy paralelně rozvíjely podobné experimenty v rámci odlišných sítí. Jak blízko si tyto dva paralelní světy byly, je vidět právě na podivuhodném setkání *Návodů k upotřebení* a *Grapefruitu*.

Jiří Kolář

K dílu Jiřího Koláře vyšlo nepřehledné množství katalogových textů a zasvěcených analýz.²³ Často je zmiňováno, že už v roce 1937 Jiří Kolář vystavil mezi dalšími surrealistickými výtvarníky své koláže na chodbách Divadla E. F. Buriana v Mozarteu v Praze. Byl však především básníkem, členem válečné Skupiny 42, skupiny, jež se programově zaměřila na svět, v němž žijeme.²⁴ Z tohoto programu vycházela i Kolářova válečná a poválečná poezie. Kolář pocházel z prostých poměrů, jeho tatínek byl pekařem, a tak se i on vyučil řemeslu. V jedné básni datované 10. února ze sbírky *Roky v dnech* (1946–1947) napsal:

Kolik jsem měl zaměstnání? V sedmi letech jsem začal jako pekařský pomocník, potom jsem na výdělek česal ovoce, šlapal

- ²³ Vladimír KARFÍK (ed.), *Příběhy Jiřího Koláře*, Praha: Gallery 1999; Karel SRP, „Návody Jiřího Koláře“, in: Vít HAVRÁNEK (ed.), *Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty 60. let* (kat. výst.), Praha: GHMP 1999–2000, s. 206–223; Milada MOTLOVÁ (ed.), *Jiří Kolář*, Praha: Odeon 1993 (kniha obsahuje zásadní texty vážící se k dílu Jiřího Koláře: Jindřich CHALUPECKÝ, „Příběh Jiřího Koláře“, s. 19–40; Jiří PADRTA, „Básník nového vědomí“, s. 65–96; Miroslav LAMAC, „Kolářovy metamorfózy“, s. 117–143; Raoul-Jean MOULIN, „Otázka koláže“, s. 187–194). Astrid WINTER, *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*, Göttingen: Wallstein 2006.
- ²⁴ Jindřich CHALUPECKÝ, „Svět, v němž žijeme“, *Program D 40*, 1939–1940, č. 4, s. 88–89. Přetištěno: Jiří ŠEVČÍK – Pavlína MORGANOVÁ – Dagmar SVATOŠOVÁ (eds.), *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Praha: Academia 2001, s. 35–37.

zeli, sbíral tenisové míčky, učil se truhlářem, psal indiánky a detektivky, byl nezaměstnaným, přidavačem na stavbách, redaktorem, sluhou, flákačem, kanalizačním dělníkem, poskokem, pomáhal jsem na polích a v lese tahal káru, truhlařil, závozníčil, nádeničil u bagru, betonařil, tesařil, byl jsem hlídačem, číšníkem, spisovatelem, ošetřovatelem, mládežníkem, přicmrndával jsem v řeznictví, v holírně, v redakcích, byl jsem kolportérem, řečníkem, vedl jsem týdeník, redakci nakladatelství a píši básně.²⁵

Kolář se hlásil k obyčejnému životu. Už ve své první básnické sbírce vydané v roce 1941 používá útržky běžných rozhovorů a kolážovitě je začleňuje do básní. Svou neobvyklou básnickou metodu rozvíjí ještě radikálněji v poválečných sbírkách, kde používá např. deníkové záznamy, vyprávění cizích osudů a rozmlouvání se čtenářem. O své tehdejší poezii proto Kolář mluví jako o „autentické poezii“. Deníkovou metodu Kolář použil též ve sbírce *Prométheova játra*,²⁶ již reagoval na nástup stalinismu. Po únoru 1948 mohl Kolář publikovat pouze knihy pro děti jako například *Jeden den prázdnin*,²⁷ který ilustroval Kamil Lhoták, nebo *Kocourkov*,²⁸ jež napsal společně s Josefem Hiršalem. V ústraní však promýšlel principy poezie jako takové. Můžeme jmenovat sbírky *Mistr Sun o básnickém umění* a *Nový Epiktet*,²⁹ ale i evidentní poezii a předmětné básně, jež začínají vznikat na přelomu padesátých a šedesátých let.

Od Eliotovy *Pusté země*³⁰ nepokročila poezie ani o centimetr – tato věta, kterou jsem si napsal v roce 1957, byla jednou z rukavic, kterou jsem v duchu hodil do tváře všemu, co jsem tehdy četl a co se stále nazývalo poezií. Jednou z vět, které mě dovedly na cestu evidentní poezie.

- ²⁵ Jiří KOLÁŘ, *Dílo Jiřího Koláře I*, Praha: Odeon 1992, s. 478.
- ²⁶ Rukopis, který vzhledem ke svému syrovému komentáři šílené doby přelomu čtyřicátých a padesátých let neměl žádnou šanci na vydání, byl nalezen při domovní prohlídce u Václava Černého. Kolář kvůli tomuto dílu strávil devět měsíců ve vazbě. Poprvé sbírka vyšla v roce 1985 v Torontu u exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers: Jiří KOLÁŘ, *Prométheova játra*, Toronto: Sixty-Eight Publishers 1985.
- ²⁷ Jiří KOLÁŘ, *Jeden den prázdnin*, Praha: Orbis 1949.
- ²⁸ Jiří KOLÁŘ – Josef HIRŠAL, *Kocourkov*, Praha: SNDK 1959.
- ²⁹ Jiří KOLÁŘ, *Mistr Sun o básnickém umění*, Praha: Čs. spisovatel 1957; *idem*, *Nový Epiktet*, Praha: Mladá fronta 1968.
- ³⁰ Básnickou sbírku *Pustá země* (*The Waste Land*), utvořenou jako koláž citátů jiných básníků a útržků textů, přeložili ve čtyřicátých letech Jindřich Chaloupecký a Jiřina Hauková: T. S. ELIOT, *Pustá země*, Praha: Stýblo 1947.

Takto otevírá Kolář svůj manifest „Snad nic, snad něco“, **31** který společně s několika básněmi publikoval čtvrtého září 1965 v *Literárních novinách*. Evidentní poezii Kolář definuje jako poezii, která vylučuje psané slovo jako nosný prvek tvoření a dorozumění. Kolář si hrál, experimentoval, a hlavně se nebál objevovat, z kolika neznámých vrstev je složen život, a tedy i poezie. Tak vznikly jeho analfabetogramy, cvokogramy, slepecké básně, hloubkové básně, ponorné básně, předmětné básně atd. **32** V této době začíná básníka Jiřího Koláře stále více vyvažovat výtvarník Jiří Kolář – přestože Kolářova první samostatná výstava *Depastie*, konaná v Mánesu na jaře 1962, byla přijímána s jistými rozpaky. **33** Záhy se výtvarník Kolář stává jedním z klíčových protagonistů skupiny Křižovatka a tzv. objektivních/konstruktivních tendencí. **34**

Pomineme-li Kolářovy pozdější deníkové záznamy, slovníky metod a další texty, ke slovu a poezii se naposledy vrátil právě ve sbírce *Návod k upotřebení*. Kolář ji datuje rokem 1965, i když je zřejmé, že některé básně psal dříve. Část básní ze sbírky **35** vyšla v roce 1965 jako doplněk Kolářova manifestu „Snad nic, snad něco“. **36** V něm Kolář vysvětluje zrod a smysl nejen „evidentní poezie“, ale též „destatické poezie“, jak nazývá právě návody. „Destatická poezie“ se odlišuje od poezie klasické právě tím, že není statická. Připouští náhodu tak, jak ji připouští sám život. Kolář zmiňuje svou blízkost k neoavantgardním hnutím: „Vím, že tato poezie bude možná nejbližší těm, kteří přepadají svět všim, co shrnujeme pod slovo ‚happenings‘.“ **37** Pokud je mi známo, jedná se o jednu z prvních zmínek o happeningu v českém kulturním tisku. **38** Pokud chceme odpovědět na otázku, jestli Kolář čerpal při psaní *Návodu k upotřebení* inspiraci z počínů spojených s hnutím Fluxus, je potřeba nejdříve zrekonstruovat sled

31 Jiří KOLÁŘ, „Snad nic, snad něco“, *Literární noviny*, roč. 14, 1965, č. 36, s. 6–7. Přetištěno: ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – SVATOŠOVÁ, *České umění*, s. 290–292.

32 Viz Jiří KOLÁŘ, *Slovník metod. Okřídlený osel*, Praha: Gallery 1999.

33 Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ, *Let let*, Praha: Torst 2007, s. 352.

34 Skupina Křižovatka se zformovala v roce 1963 kolem Jiřího Koláře, patřili do ní např. Zdeněk Sýkora, Karel Malich a Vladislav Mirvald. Teoretik Jiří Padrta, který se skupinou od počátku spolupracoval, v roce 1968 připravil výstavu *Křižovatka a hosté / Nová citlivost* (kurátoři Vlasta Čiháková, Zdeněk Felix, Miroslav Lamač a Jiří Padrta, Praha: Mánes 1968), představující proud českého konstruktivního umění šedesátých let v širokém záběru.

35 *Sonet, Návrat, Cesta, Rty, Na rozloučenou, Dopis, Svatební oznámení, Pocta J. P., Dotyk*, byly zde publikovány i básně z předchozích sbírek, např. *Porovnej a Návod k upotřebení*, ale i několik koláží.

36 KOLÁŘ, „Snad nic, snad něco“.

37 *Ibid.*, s. 6.

38 Podle deníkového záznamu Bohumily Grögerové Kolář referoval o happeningu sešlosti u manželů Medkových už v roce 1958, viz HIRŠAL – GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 225. Veřejně publikované články se však v českém tisku začaly objevovat až kolem poloviny šedesátých let.

informací, které se do českého kulturního prostoru v této době dostávaly skrze železnou oponu.

Fluxus v Čechách

Pomineme-li Kolářovu ojedinělou zmínku o „*happenings*“ v *Literárních novinách* v roce 1965, první komplexnější studie s názvem „Experimentální umění. Happeningy, Events, De-koláže“ byla publikována z pera Jindřicha Chalupického až v roce 1966. **39** V té době též vyšla jeho kniha *Umění dnes*, **40** v níž se krátce věnuje vzniku hnutí Fluxus a happeningu. Pokud je mi známo, před rokem 1965 neexistovaly v českém kontextu víceméně žádné veřejné informace o americké neoavantgardě, byť jisté povědomí tu bezesporu bylo. **41** Důležitou roli jako vždy sehrály osobní kontakty. George Maciunas se pokoušel vybudovat Fluxus jako mezinárodní hnutí, vzhledem k jeho litevskému původu je logické, že intenzivně podporoval kontakty mezi Východem a Západem. První kontakty přicházely za železnou oponu skrze New Music a konkrétní poezii, jak zdokumentovala ve svém výzkumu v souvislosti s výstavou *Fluxus East* **42** Petra Stegman. Ta též popsala i první kontakty v českém prostředí, kdy v roce 1964 a 1965 projeli Prahou dánští členové Fluxu, Eric a Tony Andersenovi. Jejich návštěva měla spíše soukromý ráz a *performance soirée* v bytě Herberthy Masarykové nezanechala téměř žádnou stopu. Mnohem důležitější je, že se Andersenovým podařilo dojet přes Ukrajinu až do Ruska. Zde zanechané materiály a kontakty se dostaly při návštěvě Leningradu do rukou českého kritika Jindřicha Chalupického. Chalupický neváhal a po návratu napsal Willemovi de Ridderovi, který spravoval European Mail Order Warehouse (jakousi centrálu Fluxu pro Evropu), žádost o zaslání více informací. **43** A tak se v roce 1965 dostaly materiály Fluxu nejen k Jindřichu

39 Jindřich CHALUPECKÝ, „Experimentální umění. Happeningy, Events, De-koláže“, *Výtvarná práce*, roč. 14, 1966, č. 9, s. 1, 7.

40 Jindřich CHALUPECKÝ, *Umění dnes*, Praha: Nakladatelství čs. výtvarných umělců 1966. (Fluxus a širší kontext hnutí je zmíněn na s. 39–40, v této souvislosti se Chalupický zmiňuje i o Kolářově předmětné poezii, nikoli však o destatické poezii.)

41 V roce 1964 vystoupil v Praze a v Ostravě John Cage s taneční skupinou Merce Cunningham. Viz Boris KLEPAL, „John Cage na cestě z Československa do New Yorku“, *Ateliér*, 2012, č. 25–26, s. 3.

42 Petra STEGMAN (ed.), *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa – Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe* (kat. výst.), Berlin: Künstlerhaus Bethanien 2007.

43 Kopie dopisu Jindřicha Chalupického z 5. dubna 1965 je uložena v Silverman Fluxus Collection, kterou v současnosti spravuje MoMA v New Yorku. Za tuto informaci vděčím Petře STEGMAN, která úryvek dopisu citovala v katalogu výstavy *Fluxus East*, s. 25.

Chalupeckému, ale skrze Chalupeckého i k Milanu Knížákovi. Chalupecký na oplátku zaslal informace o hnutí aktuálních⁴⁴ a jejich prvních akcích do Ameriky. Ty zaujaly George Maciunase natolik, že jmenoval Milana Knížáka ředitelem Fluxus East. V roce 1965 Knížák napsal manifest „Aktual – Žít jinak“. Podíváme-li se na některé jeho pasáže, je zřejmé, jak silně rezonují s Kolářovou poezií:

Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, cesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, módní přehlídky atp. ... jen trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty. Konflikty všeho druhu. Konflikty, které musí vzniknout, aby mohly být řešeny. Je lhostejné, jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou právě nejmaximálnější. Kristus, Karel May a příslušníci VB mohou být spolutvůrci.⁴⁵

Kolářovi i Knížákovi je společná jistá civilnost zakotvená v obyčejném životě, nicméně mají v polovině šedesátých let naprosto odlišné cíle. Knížák atakuje každodennost akcí a touží se vymanit z náruče uměleckého světa, Kolář se naopak na výtvarné scéně v této době zabydluje a každodennost atakuje pouze slovem, a i to postupně opouští ve prospěch metody koláže. Kolářův okruh ostatně Knížáka nebral v roce 1965 příliš vážně. Když se v tomto roce redaktor časopisu *Die Sonde* při přípravě tematického čísla dotázal Bohumily Grögerové a Josefa Hiršala, zda lze v českém kulturním prostředí určité fenomény označit za akce, Grögerová si do deníku poznamenala: „Myslí tím zřejmě happening, což je u nás zatím pojem, zprostředkovaný jen sporadicky prostřednictvím cizích časopisů. Sice jsme v této souvislosti zaslechli jméno Milana Knížáka, ale nic bližšího o něm nevíme.“⁴⁶ Teprve následný zájem Jindřicha Chalupeckého⁴⁷ a realizace festivalu Fluxu v Praze jaksi vyrovnaly pozice těchto dvou umělců.

⁴⁴ Milan Knížák založil v roce 1964 spolu se Soňou Švecovou, Janem Trtílkem, Vitem a Janem Machem skupinu Aktuální umění, na její činnost v polovině šedesátých let navázalo hnutí Aktual.

⁴⁵ Milan KNÍŽÁK, „Aktual – žít jinak“, in: ŠEVČÍK – MORGANOVÁ – SVATOŠOVÁ, *České umění*, s. 304.

⁴⁶ HIRŠAL – GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 549.

⁴⁷ Jindřich CHALUPECKÝ, „Úzkou cestou“, *Výtvarné umění*, roč. 18, 1966, č. 5, s. 365–370; „Příběh Milana Knížáka“ se objevil vedle „Příběhu Jiřího Koláře“ v knize Jindřich CHALUPECKÝ, *Na hranicích umění*, Mnichov: Arkýř 1987.

Festival Fluxu se v Praze uskutečnil v říjnu 1966. Jednalo se o jakýsi *double event*, protože na pozvání Jindřicha Chalupeckého přijeli do Prahy američtí členové Fluxu Dick Higgins a Alison Knowles, aby vystavili avantgardní edice a při té příležitosti perfovali, a na pozvání Milana Knížáka měli ve stejném čase realizovat *Fluxus festival* Ben Vautier, Jeff Berner a Serge Oldenbourg. Tři večery částečně improvizovaných vystoupení, kterých se aktivně zúčastnil i Milan Knížák, nakonec dopadly trochu jinak, než bylo plánováno.⁴⁸ V souvislosti s touto událostí se v českém tisku objevila celá řada článků informujících nejen o podobných aktivitách ve světě,⁴⁹ ale i o českých protagonistech.⁵⁰ Pojmy jako happening a event přestaly být neznámé, stejně jako konceptuální postupy a formy jako *event scores*.

Vnitřní zdroje

Jak už bylo uvedeno, Kolář sbírku *Návod k upotřebení* datuje, a tedy uzavírá, rokem 1965. V září 1965 – tedy těsně poté, co došlo k průniku prvních konkrétních informací o hnutí Fluxus skrze železnou oponu – publikuje některé básně jako doprovod manifestu „Snad nic, snad něco“ v *Literárních novinách*. Zdroje Kolářova výjimečného počínu je tak nutné hledat spíše v jeho vlastním uměleckém založení. Při pročítání Kolářovy poválečné poezie velmi brzo narazíme na celou řadu momentů, které je možné považovat za předstupně návodů.

Koncepce *Návodu k upotřebení* i její grafická podoba odkazuje ke Kolářovým raným sbírkám *Dny v roce*,⁵¹ ale též k prozaické části této sbírky – *Roky v dnech*, která vyšla až v devadesátých letech v Kolářových sebraných

⁴⁸ V samizdatovém sborníku *Korespondence Fluxu*, vydaném v sérii připravované Petrem Rezkem od sedmdesátých let (archív VVP AVU), je publikován „Návrh programu pro Fluxfest v Praze 1966“ od George Maciunase. Doplňen je řadou dopisů Milanu Knížákovi, které osvětlují další organizační představy a požadavky. Jak je však patrné z programu a fotodokumentace festivalu, Maciunase navržený ambiciózní program byl v pražských provizorních podmínkách dodržen jen částečně. Podobu festivalu, který se v Praze konal 13., 14. a 17. října 1966, zrekonstruovala Petra STEGMAN v katalogu výstavy *Fluxus East*, s. 31–34, 211–214. Viz též detailně v knize Petra STEGMAN (ed.), *The lunatics are on the loose...“ European Fluxus Festivals 1962–1977*, Postupim: DOWN WITH ART! 2012, s. 391–414.

⁴⁹ Např.: CHALUPECKÝ, „Experimentální umění“, s. 2; Jaroslav KOŘÁN, „Happening včera a dnes“, *Sešity pro mladou literaturu*, 1966, č. 4, s. 3–7; Miloš HORANSKÝ, „Happening a jevištní prostor“, *Acta scaenographica*, 1966–1967, č. 6, s. 108–113; Vladimír BURDA, „Fluxus-happening-event“, *Divadlo*, 1967, č. 1, s. 39–44.

⁵⁰ Např.: CHALUPECKÝ, „Úzkou cestou“; Vladimír BURDA, „Exil & utopie“, *Výtvarná práce*, roč. 16, 1968, č. 18, s. 10–11.

⁵¹ Jiří KOLÁŘ, *Dny v roce. Básně 1946–1947*, Praha: Borový 1948.

spisech.**52** Jejich deníkový charakter, zájem o každodennost a básníkův přímý vztah ke čtenáři je demonstrován nejrůznějšími způsoby. Např. báseň z desátého července 1946 ze sbírky *Dny v roce* začíná:

OKŘIKNI TO DÍTĚ ... ZAVŘI OKNO... zastav v koupelně ... utiš
rádio... nedupej tolik ... vypni telefon,
Ne, nemám hlad ani žízeň, nic.

Kolář ve svých poválečných básních zkonkrétňuje poezii pomocí záznamů každodenní řeči a lidského osudu. Stejně jako v této básni často promlouvá přímo ke čtenáři a snaží se ho aktivovat. Ve sbírce *Nový Epiktet* z konce padesátých let jako by zralý básník, jímž Kolář v této době bezesporu byl, psal návod pro začínajícího básníka. Ve dvanácté básni**53** například říká:

a.
Chceš-li zasvětit život modernímu umění
Neuvažuj že zemřeš hlady
Že zničíš rodinu
Že skončíš na dlažbě nebo v blázinci

Poezii je blíž kdo skončí v bídě
Opustí ženu a děti
Je vyhnán do ulic a přinucen do blázince nebo vězení
Než kdo žije v klidu otroctví a dostatku
A neodvází se obětovat nic

Moderní poezie je sestrou svobody a rizika
A všechny tři jsou dcery vzpoury
To přece nejsou partyje pro lokaje vařbuchtu četníka nebo
opatrníka

52 *Návod k upotřebení* má podobu pomyslných „týdnů v roce“. V knize je dvaapadesát dvojic básní a koláží, z nichž každá je přiřazena číslu týdne, což nahrazuje paginaci knihy.

53 KOLÁŘ, *Nový Epiktet*, s. 21.

b.
Začni svůj úkol od verše

Zdá se ti že neodpovídá nekoresponduje a neraportuje?
Že se nekříží a nekonfrontuje?

Promluv!
Oslov!

Kolář konstantně promýšlí poezii jako takovou. Ve sbírce deníkových záznamů *Roky v dnech***54** je otištěn jakýsi koncept Kolářovy studie „K problematice básnické skladby“, v němž napsal:

Za záhlaví užiji slov Jindřicha Chaloupeckého z doby, kdy jsem mu poslal první část svých variací: Poezie zůstala daleko za malířstvím, o hudbě nemluvě. Tato věta mne ještě dnes nutí myslet na požadavek, na nutnost, na ideál, vrátit poezii místo, které jí dal E. A. Poe, které posunul k modernímu člověku Mallarmé, které přiblížil k výtvarnictví Apollinaire a které v poslední době zúrodnili někteří surrealisté. [...] Mám nesmiřitelný odpor ke všemu vyzkoušenému, slibujícímu úspěch, zaručujícímu účinek. Nenávidím cizí střechu, leze mi z krku nesmyslné doporučení o „kutí veršů“; takto se se slovy nejedná, je to hřích, který se mstí, slova se mstí, zaplať bůh, ani tradice básníků mé řeči nemluví jinak, jen si všimněte, jaké básně se dělají ze slov, kdo myslí na výrobu veršů, nikdy nevyrobí báseň.**55**

Kolář neúnavně experimentuje a promýšlí další možnosti poezie. Ve sbírce experimentální, vizuální a konkrétní poezie *Y61* se Kolář dostává na samý okraj poetické sémantičnosti, aby pak v následné sbírce *Básně ticha* slova, písmena i interpunkci používal víceméně pouze jako vizuální znaky zbavené lingvistické roviny. V *Y61* rozvíjí paralelně několik metod, z nichž z našeho pohledu je nejzajímavější použití nejrůznějších

54 KOLÁŘ, *Dílo*, s. 467–475.

55 *Ibid.*, s. 467–468.

instrukcí.**56** Ve sbírce se např. objevuje báseň *Porovnej se svými vzpomínkami*,**57** v níž Kolář čtenáře vyzývá, aby porovnal své vzpomínky s jeho.**58** Ve sbírce *Y61* najdeme několik dalších porovnávacích básní, ale i básně *Vyškrtni-přidej* se seznamem nadávek, v jehož úvodu Kolář čtenáře vybízí: „Slyšel jsem o sobě tyto nadávky a označení; většinou od policie a od lidí, které jsem znal i neznal, ale také od přátel a nejbližších, mnohé jsem dokonce vyslechl z veřejné tribuny. Podškrtni, popřípadě připiš, jaké jsi o sobě slyšel ty?“

Kolář se k návodům, jak sám píše, dostal v druhé polovině padesátých let, kdy se zabýval poezií návodů jako takových. Četl návody na konzervách a sáčcích, kuchařské recepty, technologické postupy, návody v nejrůznějších učebnicích. V této době napsal báseň, která se jmenuje *Návod k upotřebení*, ta se poté dostala do názvu básnické sbírky, jež se v rukopisu jmenovala *Jak se vám líbí*.**59** V této sbírce, která evidentně předchází Kolářův soubor destatické poezie z roku 1965, se objevují některé její předstupně. Například v první básni sbírky *Abeceda osudu* se objevuje verš:

56 Např.:
hluboké svráštění čela
pomalé vyjasnění tváře
sklopení hlavy
bezmocný úsměv
kýchnutí
oddychnutí
prudký pošklebek
dlouhé líné zívnutí
lehké škytnutí
mrtvolná lhostejnost
smutek
zardění

(Opakuj rychleji. Ještě jednou rychleji.
Dál rychleji. Znovu, rychleji. Opět, dokud
se celá hra neslije ve dvoutřetinový škleb)

57 *Porovnej se svými vzpomínkami*
Prvního z mých přátel přejel vlak
druhý utonul
třetí se oběsil
další čtyři udolala tuberkulóza
osmý spadl se stromu
devátý zůstal v dole
desátý v hutích
jedenáctý byl popraven
dvanáctého ubili
třináctý byl umučen
čtrnáctý zastřelen
patnáctý padl
šestnáctý se zabil na motocyklu
sedmnáctý skočil z okna
osmnáctý se zastřelil
devatenáctý měl leukémii
dvacátý vysychání míchy
tři složila rakovina
čtyři infarkt
dva zápal plic
matce vypovědělo srdce a ledviny
a otci všechny síly

58 Josef HIRŠAL – Bohumila GRÖGEROVÁ (eds.), *Experimentální poezie*, Praha: Odeon 1967, s. 57 (báseň je zde zařazena s datací 1958).

59 Tato sbírka vyšla ve výboru Kolářovy poezie z druhé poloviny padesátých let nazvaném *Vršovický Ezop* (Praha: Mladá fronta 1966) právě pod názvem *Návod k upotřebení* (dalšími sbírkami ve výboru byly: *Černá lyra*, *Marsyas*, *Pozůstalost pana A.*, *Vršovický Ezop* a *Česká suita*). Pod názvem *Návod k upotřebení* se sbírka objevuje i v Kolářově souborném díle vydaném v nakladatelství Odeon. Je třeba zdůraznit, že se jedná o dvě naprosto odlišné sbírky se stejným názvem. Viz ediční poznámka Vladimíra Karfíka v Jiří KOLÁŘ, *Dílo Jiřího Koláře III*, Praha: Odeon 1993, s. 247.

Když ráno vstanete
odříkejte jakoukoli milovanou báseň
vyhledejte knihu
otevřete ji
vezměte první písmeno prvního verše
a hledejte v následující abecedě

Samotná báseň *Návod k upotřebení***60** je jakýmsi čarodějnickým návodem k napsání básně. Tyto instrukce jsou však na rozdíl od destatické poezie z pozdější sbírky *Návod k upotřebení* návodem pro realizaci mimo realitu, tedy v prostoru poezie a vlastní imaginace. V autorské poznámce z roku 1965 Kolář zmiňuje, že básně ze sbírky *Jak se vám líbí* vznikly v reakci na pokusy o inspiraci v lidové poezii. Tu však Kolář pojímá jinak než tradiční autoři. Nehledá ji v písních, ale ve „snářích, věštách, lžích, měsícnících,

60 *Návod k upotřebení*
Vezmi zlatou sošku Apollona
Hada upleteného z chrp kouře z parníku včelího
máku a krkonošské stezky
Jablko nadívané vrtulkami
Jejichž počet odpovídá tvému stáří
Slzy vyplakané chlebem a solí při pohřbu ženy
Promísí všechno šepotem větru a vln
Vyprávěním ryb s mračny
Omaločkami snů rostlin
Slabikáři obraznosti zvířat
Křikem darmo prolité krve
Modlitbami neštěstím ubíjené lásky
Rozcupovanou rouškou s otiskem tváře luny
nebo slunečnice
Myslenkami starce který žil marně
Písni dítěte zasnoubeného šibenici
Prachem zbylým po rozbití zvonů obětovaných
válce
Ostřím sestrouhaným z popravčích seker
Krůpějemi alkoholu setřenými se rtů oběti
justiční vraždy
Samotou vězně a radostí vítězstvím opojeného
tyrana
Třikrát víc přidej směsi trnů uzlů důtek octa
stříbrných mincí pokropených drtí zmrzlého
vína
Všechno zmačkej do koule
a přečti o půlnoci do spánku zdi pod
bezhvězdnými nebesy
stránku z proroka Daniela
Pak jdi a třikrát bodni do každého domu který
mineš
Vyrvi z chodníku dlaždici potřísněnou slinou
Seber hrst asfaltu dálnice pokryté blátem

Co by se za nehet vešlo seškrábej s pleti
kandelábrů nitra kominů kanálů rolet a laviček
Zabal to s ostatním do plakátu a hoď se
zavřenýma očima s mostu do řeky při východu
slunce

Jestli ti nevytlétné z úst labuť pokračuj takto:
Vlož pravici do ohně
spalujícího obraz toho jehož nejvíc miluješ
avšak nikdy bez památky na matku
potom dostatečně zuhelnatělou ponoř do čerstvě
zryté půdy
a čekej až se uzdraví
Nyní aniž se čeho dřív dotkneš
vezmi pero
namoč je v mléku medu a jedu
a piš
první zaslechnutá slova

Uslyšíš-li píseň ptáka
tvá báseň vyklene
jako duha
Kdokoli podlý ji přečte oslepne
Ucítíš-li hlas zvířete
složíš zpěv který odzvoní kráse hlasu lry srdce
noci
a rány bubnů metropole budou navždy jen pro
strach žízálám
Kdo z nenávisťných jej zaslechne ztratí řeč
i sluch
Když potkáš lidské slovo
cokoli napíšeš bude zatíženo balvany pekla
a poseto růžemi očiště
každé zrno i lístek bude klíčem k tajemství života
a čas osud a smrt ulehnou poblíž tvých nohou...

návodech, pověrách, výpovědích, v humoru, litaniích, pošklebcích atd.“**61** Kolářovu pozici je možné vnímat jako ideální vyústění myšlenek mezi válečného poetismu.**62** Čtème-li si dnes Teigův první manifest poetismu z roku 1924, nemůžeme se ubránit hledání souvislosti s Kolářovou poezií:

Ve středověku se veršovaly i zákoníky a gramatická pravidla pro školní potřebu. Tendenční ideologické verše s „obsahem a dějem“ jsou posledním přežitkem tohoto básnění. Krása poezie je bez intencí, bez velkých frází, bez hlubokých úmyslů, bez apoštolátu. Hra krásných slov, kombinace představ, předivo obrazů, a třeba *beze slov*. Je k ní třeba svobodného a žonglérského ducha, který nehodlá poezii aplikovati na racionální poučky a infikovati ji ideologií; spíše než filosofové a pedagogové jsou klauni, tanečnice, akrobati a turisté moderními básníky. Sladkost umělosti a spontaneita citu. Sdělení, báseň, dopis, milostný rozhovor, improvizace flámů, causerie, fantazie a komika, vzdušná a lehká hra karet, vzpomínky, báječná doba, kdy se lidé smějí: týden v barvách, světlech a vůních.**63**

Kolář patří ke skupině tvůrců, kteří přirozeně stavěli na platformě vytvořené v meziválečném období Devětsílem. I jeho odklon od básně slova k evidentní poezii je možné identifikovat jako pokus o obrazovou báseň v intencích Teigových, byť v nových podmínkách. Pro Koláře, jak sám zmiňuje v „Snad nic, snad něco“, mohl tyto nové podmínky vyjadřovat například otřesný zážitek z návštěvy osvětimského muzea.

Jakkoliv se může zdát Kolářův rozchod s psanou poezií radikální, je nutné si uvědomit, že Kolář hledal především univerzální sdělení. Vnímá poezii jako ekvivalent tvorby. Tyto myšlenky zazněly například v druhém manifestu poetismu z roku 1928,**64** v němž Teige volal po nastolení vlády čisté poezie, která by v nesčíslných formách rozvíjela původní smysl řeckého slova *poiésis*. To se překládá jako tvorba, tedy tvůrčí akce, jež transformuje svět a je zároveň jeho pokračováním.

61 Jiří KOLÁŘ, „Dovětek autora“, in: *Vršovický Ezop*, s. 182.

62 Karel Srp (SRP, „Návody“, s. 206) dokonce naznačuje, že v jistém smyslu by mohl být Kolář považován za pozdního představitele původní avantgardy, neboť poprvé vystavoval už v roce 1937 na chodbě divadla E. F. Buriana. Přes tuto lákavou myšlenku je však Kolář českými dějinami umění vnímán jako klíčový představitel neoavantgardy šedesátých let.

63 Karel TEIGE, „Poetismus“, in: Květoslav CHVATÍK – Zdeněk PEŠAT (eds.), *Poetismus*, Praha: Odeon 1967, s. 111.

64 Karel TEIGE, „Manifest poetismu“, *ReD*, roč. 1, 1928, č. 9, s. 317–376.

Podivuhodné protnutí díla Jiřího Koláře s experimenty newyorské neo-avantgardy je třeba hledat mimo přímé vlivy a informace pronikající skrze železnou oponu. Jiří Kolář byl blízkým přítelem a spolupracovníkem Josefa Hiršala a společně s ním tvrdošíjně probojoval cestu „rozšířené poezie“, ne „rozšířené hudby“, jak to dělali příslušníci Fluxu. Josef Hiršal s Bohumilou Grögerovou sledovali vznikající hnutí nové poezie od samého počátku. Jak popisuje Bohumila Grögerová v textu „Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie“,**65** iniciačním momentem byla dvouhodinová přednáška, kterou Grögerová společně s Hiršalem uspořádali na konci roku 1962**66** v Klubu výtvarných umělců Mánes. Tato přednáška „O filozofii jazyka, statistické estetiky a současném literárním experimentu“, kde vedle ukázek konkrétní poezie mluvili o teorii textů Maxe Benseho, manifestu permutačního umění Abrahama A. Molese, konstelacích Eugena Gomringera a básnických konstrukcích Helmuta Heissenbüttela, se stala jakousi teoretickou dohrou k některým již hotovým spontánně vzniklým kreacím, jako byl například *JOB-BOJ*,**67** ale i experimentální básně Jiřího Koláře**68** a Ladislava Nováka.**69** O rok později se dvanáctého prosince 1963 konala opět v Mánesu druhá přednáška nazvaná „O poezii přirozené a umělé“, v níž byla teorie opět doplněna vizuálními a auditivními ukázkami. Bezesporu se jedná o iniciační aktivity, které nastartovaly hnutí české vizuální a konkrétní poezie poloviny šedesátých let. Tato převratná doba hledání, prvních kontaktů a objevů spřízněných názorů na české i světové scéně je zachycena v knize *Let let*.**70** Použitá metoda propojování osobních deníkových záznamů, subjektivních pozorování, s reflexí dění na nejruznějších úrovních společnosti**71** je dodnes nejautentičtějším svědectvím rozvíjení tohoto hnutí a jeho vazeb na české autory. Jiří Kolář byl bezesporu jednou z ústředních osobností tohoto

65 Bohumila GRÖGEROVÁ, „Počátky a vývoj konkrétní a vizuální poezie“, in: *Báseň, obraz, gesto, zvuk. Experimentální poezie 60. let* (kat.výst.), Praha: Památník národního písemnictví 1997, s. 15.

66 V Mánesu se v květnu a červnu 1962 konala první samostatná výstava Kolářových koláží a vizuální poezie.

67 Bohumila GRÖGEROVÁ – Josef HIRŠAL, *JOB-BOJ*, Praha: Československý spisovatel 1968 (sbírka vznikla v letech 1960–1962).

68 Jedná se především o sbírky vizuální a evidentní poezie, jako byla *Pocta Kazimíru Malevičovi*, Y61 a *Báseň ticha*, které vznikaly v letech 1959–1961, viz Jiří KOLÁŘ, *Báseň ticha*, Praha: Český spisovatel 1994.

69 Jedná se například o Novákovy „preparované texty“, ale i později dále rozvíjené *Báseň pro pohybovou recitaci*. Experimentální poezie Ladislava Nováka byla později vydána ve výboru Ladislav NOVÁK, *Receptář*, Praha: Concordia 1992.

70 HIRŠAL – GRÖGEROVÁ, *Let let*.

71 Sám Jiří Kolář ji účinně používal ve svých básnických počinech. Deníkový charakter má několik poválečných sbírek (*Dny v roce*, *Roky v dnech*, *Očitý svědek*, *Jásající hřbitov* a *Přestupný rok*).

hnutí. Z *Letu let* jasně vyplývá, že přestože se okruh „rozšířené poezie“ dotýkal podobných otázek a principů tvorby jako příslušníci „rozšířené hudby“, jednalo se o paralelní aktivity s omezenými styčnými body.

Okruh kolem Jiřího Koláře obnovil v souvislosti s vizuální poezií zájem o vztah obrazu a písma. Teoreticky tento model v českém prostředí rozvíjel Jiří Padrta. Padrta byl kurátorem klíčových výstav šedesátých let: *Konstruktivní tendence, Obraz a písmo, Křížovatka a hosté / Nová citlivost*.⁷² Na poslední jmenované výstavě se objevilo i několik osobností z okruhu české experimentální poezie, které jsou zastoupeny v antologii *Experimentální poezie*.⁷³ Ve stejné době připravili Josef Hiršal a Bohumila Grögerová i antologii *Slovo, písmo, akce, hlas*.⁷⁴ Ta doplňovala jakousi trilogii, již dále představoval překlad *Teorie textů*.⁷⁵ Maxe Benseho a zmíněná antologie *Experimentální poezie*. Jednalo se o velmi precizní výběr esejů, manifestů a uměleckých neoavantgardních programů vznikajících od padesátých let. V závěru této antologie se objevilo několik textů vztahujících se k Fluxu, je to především Burdův překlad klíčové eseje George Brechta „Chance-Imagery“ z roku 1957 a Maciunasův graf.⁷⁶ Přes tyto souvislosti je zřejmé, že kořeny české experimentální poezie a nové citlivosti, v jejímž milieu se Kolář v šedesátých letech nacházel, se dotýkají těch „fluxových“ jen velmi okrajově.

Jak už bylo řečeno výše, sbírka *Návod k upotřebení* vyšla v roce 1969 v nakladatelství Dialog.⁷⁷ Logicky byla vnímána jako vyústění Kolářových snah o proměnu poezie. Její souvislost s hnutím Fluxus a s *event scores* je tedy možné dovozovat až zpětně. Rozšíření povědomí o cílech a metodách Fluxu díky *Fluxfestivalu* a řadě textů z druhé poloviny šedesátých let přispělo i k novému úhlu pohledu na Kolářovu poslední sbírku.

⁷² *Obraz a písmo*, Praha: Galerie V. Špály 1965; *Konstruktivní tendence*, Louny: Galerie B. Rejta – Roudnice nad Labem: GVU – Jihlava: Oblastní galerie Vysočiny 1966; *Nová citlivost / Křížovatka a hosté*, Brno: Dům umění – Karlovy Vary: Oblastní galerie umění – Praha: Mánes 1968.

⁷³ HIRŠAL – GRÖGEROVÁ, *Experimentální poezie*. Josef Hiršal a Bohumila Grögerová do antologie zařadili české osobnosti (Jiří Kolář, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Václav Havel, Ladislav Nebeský, Zdeněk Barborka, Ladislav Novák, Jindřich Procházka, Emil Juliš, Jiří Valoch, Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek, Běla Kolářová, Josef Honys) vedle těch světových. Ze zahraničních autorů se zde objevili kromě raných experimentů Raoula Hausmanna nebo Michela Seuphora např. Helmut Heissenbüttel, Max Bense, Gerhard Rühm, Franz Mon, Carlo Belloli, Gunter Falk nebo Achille Bonito Oliva. Z umělců blízkých hnutí Fluxu zde byla publikována pouze jedna báseň Emmetta Williamse a na předsádce se objevila „Spatial Poem Nr. 2“ Chieko Shiomi.

⁷⁴ HIRŠAL – GRÖGEROVÁ, *Slovo, písmo, akce, hlas*.

⁷⁵ Max BENSE, *Teorie textů* (1962), Praha: Odeon 1967.

⁷⁶ Do antologie je zařazen i Kolářův text „Snad nic, snad něco“.

⁷⁷ Nakladatelství bylo navázáno na časopis *Dialog* vydávaný od roku 1966 v Ústí nad Labem. V časopise publikoval celý okruh protagonistů nové poezie (Vladimír Burda, Zdeněk Barborka, Ladislav Nebeský, Václav Havel, Josef Honys, Jindřich Procházka, Miroslav Koryčan, Ladislav Novák).

V textu z roku 1975 hovoří Jiří Padrta v souvislosti s touto sbírkou dokonce o „akční poezii“.⁷⁸ Kolář se však důsledně pohybuje mimo akční umění. Jeho cesta ven z poezie nesměřovala k performanci a happeningu, jak by se podle jeho poslední básnické sbírky mohlo zdát, ale naopak k čistě výtvarné práci na poli koláže. Na rozdíl od Milana Knížáka, který v té době už v Praze realizoval některé své akce, nebyla tato poloha Kolářovu okruhu blízká.⁷⁹ Pro většinu příslušníků Fluxu byla vedle cageovské myšlenky, že vše může být hudbou, klíčová právě fyzická akce. Ne všichni vystupovali na jevišti jako Yoko Ono ve slavném *Cut Piece (Střihání)*, (1964). Řada z nich nechávala své akce, partitury, instrukce realizovat jiné – ať už na pódiu koncertních sál, experimentálních divadel nebo v galeriích či na ulici. Koláře tento druh realizace jeho poezie v podstatě nezajímá. Newyorský svět experimentálních *art spaces* v totalitní Praze přelomu padesátých a šedesátých let neexistoval. Akce bylo možné realizovat buď v soukromí, nebo na ulici. Tuto možnost v polovině šedesátých let v Praze využíval jen Milan Knížák a jeho okruh.

Na rozdíl od Milana Knížáka, který se snažil naučit svého diváka „žít“, Kolář touží, aby jeho „destatická poezie“ byla soukromá, přístupná a nesymbolická, zbavená jakýchkoliv postranních úmyslů. V manifestu „Snad nic, snad něco“ odmítá modely všeho druhu a programově vychází ze skutečně lidského a pokud možno čistého. Čtenářem nemanipuluje, jak se to někdy dělo v rámci vztahu umělec/divák v *happenings* a performancích, ale nechává mu naprosto svobodnou vůli: „vše, mimo průvodce-básně, záleží na čtenáři“.⁸⁰ Přestože Jiří Kolář až do své smrti v roce 2002 systematicky dekonstruoval vše, co mu přišlo pod ruku, ať už to byl básnický verš, slova, znaky, obrazy, nebo noviny, obyčejné předměty atp., zachoval si zvláštní vnitřní pevnost. Přes krátkodobá i zcela zásadní nepochopení svých soupeřů si uchoval vnitřní zacílenost a neutuchající pracovitost. I Yoko Ono byla po celý život věrná jakémusi vnitřnímu snivému vzdoru. Event a návody k němu byly pro ni něčím jako „přání“ nebo „naděje“.⁸¹ Do nových dobrodružství se vrhala se stejnou urputností jako Jiří Kolář. Jejich malé knížky se jakoby zázrakem potkaly ve změní uměleckých přístupů poválečné doby.

⁷⁸ Jiří PADRTA, „Básník nového vědomí“, in: Milada MOTLOVÁ (ed.), *Jiří Kolář*, Praha: Odeon 1993, s. 90.

⁷⁹ HIRŠAL – GRÖGEROVÁ, *Let let*, s. 549 nebo 644.

⁸⁰ KOLÁŘ, „Snad nic, snad něco“, s. 6.

⁸¹ LIPPARD, *Six Years*, s. 13.