

Dekonstrukce obrazu Kolářova „roláž“ a Hellichův portrét Boženy Němcové

ASTRID WINTER

Tématem příspěvku je nekonvenční recepcce Boženy Němcové jako příklad nonverbální demystifikace osobnosti v padesátých letech minulého století.

Změna média v tvorbě Jiřího Koláře

Nestává se často, aby umělecké dílo poskytovalo bohatou variabilitu žánrů a zároveň se stejnou důsledností sledovalo umělecký záměr tak jako tvorba spisovatele a umělce Jiřího Koláře.

Válečné události, chudoba a politické stíhání přivedlo syna pekaře velmi brzy k uvědomění si mravní zodpovědnosti umělce za život. Za svobodu slova šel v době stalinismu do vězení. Po propuštění pracoval jako překladatel a autor dětské literatury. Zároveň byl úzkým kruhem mladých básníků a umělců neoficiálně považován za nespornou autoritu. Středem tohoto kruhu byl proslulý Kolářův stůl v kavárně Slavii.

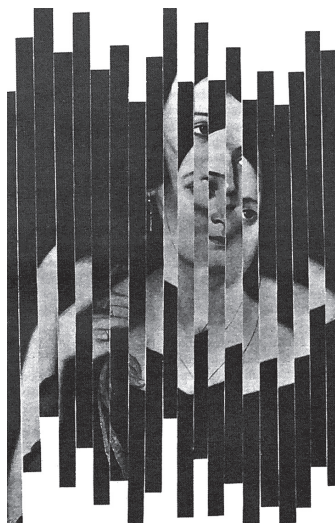
Hluboké pochybnosti o vyjadřovacích možnostech jazyka zneužívaného ideologií ho přivedly k rozboru jazykového materiálu – v jeho tvorbě nastal redukční proces, který připomíná slovní umlčení. Rozsáhlé básnické kompozice byly v padesátých letech vystřídány experimentálními texty (Kolář 1994). Podobně jako v mezinárodní konkrétní poezii Kolář redukoval básně na jednotlivá slova nebo písmena, na trosky typografického materiálu nebo na nečitelnou grafickou stopu. V roce 1959 začal tvořit básnická díla beze slov, pro která používal termínu *evidentní poezie* (Kolář 1965: 6), protože se jednalo o poezii, která je bezprostředně srozumitelná a nepotřebuje znakové zprostředkování. Tímto způsobem vznikly například slepecké a čichové básně, rébusy, cvokogramy i analfabetogramy, předmětné, barevné nebo uzlové básně,

kteře byly inspirovány peruánským uzlovým písmem. Lze rozlišit nejméně padesát různých neobvyklých druhů, jejichž základní metody Kolář v té době začal systematicky popisovat a metaforicky vykládat ve svém *Slovníku metod* (Kolář 1999). Vytvořením nových metod koláže, které nazval například roláž, proláž, chiasmáž, ventiláž nebo muchláž, došel už v šedesátých letech mezinárodního uznání a definitivně změnil vyjadřovací médium. Tento rozchod s devalvovaným slovem však neznamenal rozloučení s poezií. I jeho výtvarné dílo bylo výrazem hledání evidentního jazyka a odpovídá pojetí nonverbální poezie.

Klíčový význam v procesu umlčení hrála první z nových druhů koláže, takzvaná roláž, kterou básník později považoval za svoji nejdůležitější metodu.¹ Rekonstrukce okolností jejího vzniku a sémantické prvky výtvarného gesta odkazují na transpozici básnických prvků v obrazovém médiu.

Vznik „roláže“

Podnět k ní mu dala náhodně do proužků rozstříhaná fotografie anglického fotografa Johna McHala, kterou Kolář 1959 našel při prolistování odborného časopisu pro typografii s názvem *Uppercase* (Hiršal – Grögerová 1993: 350–351). Bez váhání aplikoval variaci této metody na reprodukci Hellichovy podobizny Boženy Němcové [obraz 1: Jiří Kolář: První roláž, 1959].² Na rozdíl od McHalovy předlohy spojil Kolář jednotlivé vertikální proužky bez mezery, posunul je ale z původní polohy rytmicky ve vertikálním směru nahoru nebo dolů a znovu nalepil.



obr. 1

1] Rozhovor básníka s autorkou tohoto příspěvku v Praze dne 4. 12. 1994.

2] Soukromý majetek. Viz Hiršal – Grögerová (1994: 3).

Výsledek nazval *roláž*, což je makarónský tvar z českého slova „role-ty“ (žaluzie) a francouzské přípony „-age“.

U známých ve Slavii vyvolala roláž jen rozpačitost (Kolář 1995: 282). Mikuláš Medek Kolářovi vyčítal zbytečné utrácení básnického talentu, zřejmě také proto, že nechtěl strpět diletanta ve své vlastní oblasti. Jen básník Josef Hiršal poznal hlubší význam – byl koláží fascinován, protože působila jako abstraktní výtvarná báseň. Skutečně se jedná o příklad vizuální poezie a zároveň o nonverbální konkretizaci díla a osoby Boženy Němcové.

Na rozdíl od recepcy v padesátých letech, kdy byla Němcová interpretována jako představitelka realistické literatury, ji Kolář považoval – zejména v její korespondenci – za moderní spisovatelku 20. století. Jeden z jejích milostných dopisů Janu Helceletovi dokonce zařadil v neoficiálním *Kritickém měsíčníku* Václava Černého mezi Faulknerovy a Hemingwayovy překlady (Bohumil Hrabal in Roth 1991: 273). V Kolářově tvorbě existují ještě další stopy Němcové, například v jeho deníkových záznamech nebo ve sbírce *Česká suita*. K jejímu portrétu se mnohokrát vracel, například v rozsáhlém cyklu koláží *Pocta Boženě Němcové*,³ nebo v ilustracích nového vydání jejích dopisů s titulem *Lamentace* z roku 1995, v nichž došel dokonce k vyzkoušení úplně nových výtvarných postupů destrukce Hellichova obrazu.

Metoda „roláže“ a sémantický význam uměleckého gesta

Důkazem o velkém významu tohoto námětu je fakt, že se roláž stala první Kolářovou metodou, kterou on sám metapoeticky interpretoval jako nový poznávací prostředek. Je zároveň metodou s největším variantním potenciálem. V posledním vydání *Slovníku metod* rozlišuje dokonce sedmáct jejích různých druhů (viz Lamač 1993: 124–125 a Winter 2004: 413–431), které však lze redukovat na dva základní typy: buď je roláž zhotovena z proužků jednoho obrazu, který může být i multiplikován, anebo ze dvou různých obrazů,

3] Vyšlo jako kalendář na rok 1997.

jejichž proužky se prolínají, většinou střídavě nebo podle určitých matematických pravidel. Je příznačné, že při zpracovávání tématu týkajícího se spisovatelky Kolář používal jen prvního postupu.

Místo slov se stávají nositelem sémantického významu umělecká gesta. Jsou to gesta selekce obrazového materiálu, destrukce a konstrukce.

Selekce materiálu

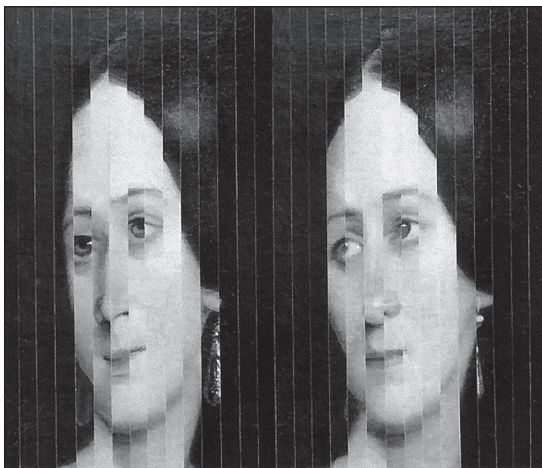
Jako předlohu zvolil podobiznu Boženy Němcové, kterou vytvořil proslovansky zaměřený malíř Josef Vojtěch Hellich v roce 1845 pro lékaře a iniciátora vlasteneckého salonu Václava Staňka. Obraz zachycuje část postavy sedící Němcové, která vyplňuje celý formát. Držení těla je klidné a vyrovnané. Levá ruka leží v klínu, zatímco pravá drží hedvábnou štolu nad pravým ramenem. Hlava je lehce nakloněná a harmonické rysy tváře jsou zachyceny levým čtvrtinovým profilem. Klidný pohled nemíří k divákovi, ale do neurčité dálky. Oči ukazují zrak obrácený do sebe, což má funkci vizualizace vnitřní poetické imaginace spisovatelky.

Protiklad světla a stínu je nejdůležitějším prvkem malby. Kontrast světlého inkarnátu vůči tmavému pozadí, černých šatů s hlubokým výstřihem a „přísného“ účesu zdůrazňují ruce, gesto a tvář jako nositelé výrazu zdrženlivého postoje a potlačených emocí. Důraz tak neleží na reprezentativní funkci podobizny, nýbrž na individuálním výrazu portrétované osobnosti. Přesto právě biedermeierovský sloh malby eklekticky přejal i v měšťanském portrétu prvky klasicismu a starší ikonografický typus šlechtického portrétu s reprezentativní funkcí (srov. Schneider 1999).

Podobizna vznikla před revolučními událostmi roku 1848, tedy v době, kdy se budoucí spisovatelka těšila velké vážnosti v pražském intelektuálním prostředí. Byla obdivována pro svoji krásu, publikovala první literární pokusy a zvolila české jméno Božena. Zklamání z různých milostných vztahů a problematické manželství ji zároveň vedlo k touze po svobodné lásce, jak to zdánlivě uskutečnila ve svém životě George Sandová. Nepochybně se snažila do jisté míry napodobit francouzskou spisovatelku.



obr. 2



obr. 3

Později po smrti Němcové přispěla tato podobizna z doby společenského úspěchu k idealizovanému obrazu spisovatelky jako krásné a sebevědomé vlastenky. S vyčerpanou, vyhublou, zchudlou autorkou *Babičky* to již nemělo nic společného [obraz 2: Poslední fotografie Boženy Němcové].

Destrukce a konstrukce

Prostřednictvím reprodukce Hellichova portréту Kolář zkoumal v cyklu *Pocta Boženě Němcové* různé konstruktivní postupy s různými účinky.

Multiplikace proužků působí jako pokřivená anamorfóza (srov. Baltrušajtis 1969). Opakováním stejného výstřižku vzniká protažení motivu. Obrysy splývají a harmonické rysy obličeje jsou zničeny. Barvy jsou intenzivnější, někdy mohou dosahovat skoro impresionistického účinku. Čím užší je jednotlivý proužek, tím silnější optický efekt budí. Rytmičtý posun proužků jako v první roláži způsobuje jak deformaci motivu, tak i dynamizaci. Kinetická optická vibrace obohacuje statický obraz časovou dimenzí a aktivuje pozorovatele, který v duchu doplňuje rozdělený motiv [obraz 3: Jiří Kolář: Roláž z cyklu *Pocta Boženě Němcové*, 1997].

Permutace proužků se dá srovnávat s anagramem v literatuře, sukcesivní inverzní pořádek se podobá palindromu. Motiv je zrcadlově zobrazený a obrys je stupňovitý. Pokud je již předloha zrcadlově zobrazena, výsledek roláže bude zase ve správném směru originálu, pouze s tím důležitým rozdílem, že zamyšlená tvář dostane díky padajícím diagonálám velmi smutný výraz. Je to zrcadlo, které ukazuje skutečnou tvář. Používání každého druhého proužku a sukcesivní nalepení vytvoří kopii motivu bez multiplikace původního materiálu. Tak se objeví portrétovaná vedle svého dvojníka [viz obr. 3].

Sémiotický rozměr gesta

Protože se Kolářova segmentace týká plochy obrazu, je roláž také vyjadřovacím médiem. Rozřezání bez ohledu na motiv rozrušuje perspektivu vztahující se k lidskému zraku. Perspektiva jako projekční metoda, která zobrazuje prostorové jevy na ploše (srov. Panofsky 1998: 99–167 a Platon 1991: 236), je tady zrušena a tím je odhalena jako sugestivní iluze a klam. Vztah obrazu ke skutečnosti je v roláži zřejmě neurčitý, dynamický a neodpovídající postoji teorie odrazu v socialistickém realismu. Tak může destrukce povrchu také odhalit podvod správné socialistické perspektivy budoucnosti (srov. Petišková 2002).

Destrukce se ale netýká původní olejomalby na plátně, nýbrž reprodukce. Proto deformace odkazuje jak na reprodukční mechanismy a podmínky lidského vnímání, tak na fakturu uměleckého rukopisu. Tím se otvírá možnost nového chápání portrétované osoby. Teprve zrušení vyrovnaných rysů krásné tváře dává možnost proniknout ke konkrétní osobnosti spisovatelky.

Multiplikace odkazuje na stereotypy v recepci jejího obrazu a díla v padesátých letech 20. století. Zatímco se již za protektorátu stala identifikačním symbolem národní kultury, Němcová byla v oficiálním komunistickém tisku považována za bojovnici, která propagovala vizi nového člověka. Proto patřila i cenzurovaná *Babička* k povinné školní četbě. Kolář zrušil tento mýtus. Střih je obdobou „rozřezání“ textu interpretací a rozborem. Deformace se podobá falešným obrazům osoby. Zároveň se ukazuje její ambi-

valentní život, ve kterém si musela vymýšlet pozitivní idylu proti bídě své deprimující existence.⁴

Sémiotický rozměr gesta, jímž destruuje a konstruuje,⁵ má velký význam pro Kolářovu etickou poetiku. Nemilosrdný a záměrný řez (srov. také Derrida 1986) stejně jako brutální náhodné roztrhnutí jsou znaky trpícího člověka (Srp 1994: 445–453), v multiplikaci jsou vizuální obdobou polyfonie lidských osudů (Kolář 1995: 270; srov. Rösch 1997), což se snažil uskutečnit ve verbální tvorbě tím, že sukcesivně spojil dva různé texty ve sbírce *Prométheova játra* z roku 1950.⁶ Proto můžeme metodu roláže chápat také jako transpozici konceptu polyfonie do obrazového média.

Kromě toho odpovídá segmentace verbálnímu postupu, který aplikoval ve své takzvané autentické poezii na cizí text. V *České suitě* rozčlenil redukovany autorčin dopis synovi do veršů.⁷ Tímto zásahem do textu a novou rytmizací působí její existenční situace ještě výrazněji než v próze. Zároveň segmentace odkazuje na zvláštní prvek členění v *Babičce*, kde Němcová komponuje delší odstavce jako koláž z obsahově různorodých vět (Janáčková 1995: 157–167). Roláž byla pro Koláře možností vidět svět nejméně ve dvou dimenzích a přivedla ho k ideji multiplicity skutečnosti (Kolář 1965: 6).

Shrnutí faktů

Kolář ukončil zneužití jednostranného obrazu Boženy Němcové a vizualizoval její ambivalentní tragický život. Rozrušení reprodukované podobizny tematizuje mechanismy vyobrazení bez obrazoborectví. Tím, že se Kolář vzdává slova, daří se mu v první roláži nově konkretizovat autorčino dílo bez běžných frází.

Kritický básník se tady rozloučí se svým vlastním vyjadřovacím prostředkem, slovem. Co vypadá jako paradox, je výsledkem největší poetické a etické důslednosti. Jeho rozchod souvisí jak

4] O koncepci ambivalentnosti viz Šmahelová (1995: 78).

5] Kolářův konstruktivismus viz Hlaváček (1994).

6] Míňen je text Skutečná událost (Kolář 1990: 9–39).

7] Báseň Mám v balíku (Němcová) (Kolář 1993: 209–210).

s politickou situací, tak s obecnou komunikační krizí. Je samozřejmě, že existenciální pocit zodpovědnosti umělce za život automaticky vede k hledání nových vyjadřovacích prostředků, které se navzdory vši hravosti obejdou bez líbivosti. Proti jednoznačnosti totalitní konstrukce smyslu nabízí významovou otevřenost neverbálního díla.

Pro změnu média má roláž portrétu Boženy Němcové velký význam, protože naznačuje přechod od verbální k vizuální tvorbě, je počátkem různých nových kolážových metod a v neposlední řadě je prvním příkladem pro transpozici literárního prostředku do obrazového média. Tím je také příkladem konceptuální poezie, kterou Kolář v oblasti literatury anticipoval mezinárodní konceptuální umění (srov. Tragatschnik 1998) sedmdesátých let.

V izolaci socialistických estetických doktrín postavil proti tendenci lingvalizace obrazu v umění 20. století ikonizaci slova. Tím, že se vzdal devalvovaného slova, dospěl k jeho rehabilitaci.

Literatura

BALTRUŠAJTIS, Jurgis

1969 *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux* (Paris: Perrin)

DERRIDA, Jacques – THÉVENIN, Paule

1986 *Antonin Artaud* (München: Schirmer–Mosel)

HIRŠAL, Josef – GRÖGEROVÁ, Bohumila

1993 *Let let 1* (Praha: Rozmluvy)

JANÁČKOVÁ, Jaroslava

1995 Podivné odstavce v Babičce, in *Prameny díla, dílo pramenem*, edd. J. Bartůňková, J. Dvořák (Hradec Králové: Gaudeamus), s. 157–167

KOLÁŘ, Jiří

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

1990 *Prométheova játra* (Praha: Československý spisovatel)

1993 *Dílo Jiřího Koláře 3* (Praha: Odeon)

1994 *Básně ticha* (Praha: Český spisovatel)

1995 *Dílo Jiřího Koláře 4* (Praha: Mladá fronta – Český spisovatel – Odeon)

1997 *Pocta Boženě Němcové. Kalendář na rok 1997*, ilustroval Jiří Kolář (Praha: Gallery)

1999 *Slovník metod. Okřídlený osel* (Praha: Gallery)

LAMAČ, Miroslav
1993 Kolářovy nové metamorfózy, in *Jiří Kolář* (Praha: Odeon), s. 117–143

NĚMCOVÁ, Božena
1995 *Lamentace. Dopisy mužům* (Praha: Český spisovatel)

PANOFSKY, Erwin
1998 Die Perspektive als „symbolische Form“, in E. P.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin: Spiess), s. 99–167

PETIŠKOVÁ, Tereza
2002 *Československý socialistický realismus* (Praha: Gallery)

PLATON
1991 *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Griechisch und deutsch 7* (Frankfurt a. M.: Insel-Verlag)

HLAVÁČEK, Josef (ed.)
1993 *Poezie racionality. Konstruktivní tendence v českém výtvarném umění šedesátých let* (Praha: České muzeum výtvarných umění)

ROTH, Susanna
1991 *Babička* im Urteil tschechischer Gegenwartsautoren. Eine Umfrage, in *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's „Babička“*, ed. A. Guski (Wiesbaden: Harrassowitz), s. 260–320

SCHNEIDER, Norbert
1999 *Porträtmalerei* (Köln: Taschen)

ŠMAHELOVÁ, Hana
1995 Viktorčina zastřená tvář, in *Prameny díla, dílo pramenem*, edd. J. Bartůňková, J. Dvořák (Hradec Králové: Gaudeamus), s. 69–88

RÖSCH, Thomas
1997 *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik im Werk von Jacques Derrida* (Stuttgart: Univ. Diss.)

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

TRAGATSCHNIK, Ulrich
1998 *Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen* (Berlin: Reimer)

WINTER, Astrid
2004 *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs* (Göttingen: Univ. Diss.)

Dr. Astrid Winter, Georg-August Universität Göttingen