



**Jiří Kolář**

Four large, solid black L-shaped graphic elements are arranged in a square pattern around the central text. Two are in the top corners and two are in the bottom corners, pointing towards the center.

**Može nic,  
može coś**

Na przełomie lat 50. i 60. Jiří Kolář rozstał się z tradycyjną poezją i stworzył pierwszą wersję „poezji ewidentnej”. Owa wizualna i przedmiotowa poezja znalazła ujście w odkryciu rozmaitych metod kolażu, jak np. rolaż, chiasmaż lub stratyfia. W tekście *Może nic, może coś* Kolář opisuje swoją poezję wizualną, formułuje podstawowe zasady poszczególnych metod kolażu i wyjaśnia istotę „poezji destatycznej”, która w drugiej połowie lat 50. zbliżyła jego twórczość do reguł sztuki akcyjnej. [Jiří Kolář, *Snad nic, snad něco*, Literární noviny XIV, nr 36, 4.9.1965, s. 6-7].

Fragment komentarza redakcyjnego  
do oryginału czeskiego opublikowanego w: Jiří  
Ševčík, Pavlína Morganová, Dagmar Dušková,  
České umění 1938–1989 (programy / kritické  
texty / dokumenty), Praha 2001, Academia,  
s. 290-292.

Przypisy pochodzą od tłumacza.

Od *Ziemi jałowej* Eliota poezja nie posunęła się w rozwoju nawet o centymetr – to zdanie, które napisałem w 1957 roku, było jedną z rękawic, jaką w duchu rzuciłem w twarz wszystkiemu, co wówczas czytałem i co wciąż nazywało się poezją. Jednym ze zdań, które wprowadziły mnie na drogę poezji ewidentnej.

A co to jest *poezja ewidentna*?

Jest to wszelka poezja, wykluczająca słowo pisane jako nośnik tworzenia i porozumiewania się. Właśnie to – słowo – ma pozostać w człowieku i wszcząć w nim monolog. Jestem przeświadczony, że poza kilkoma pracami poetów konkretnych, spośród których wymienię G[erharda] Rühma i F[ranza] Mona<sup>1</sup>, jakikolwiek współczesny wiersz można bez szczególnych starań zawrzeć w zdaniu; że, jak twierdzi Beckett w *Comment c'est*, to, co mówią dzisiejsze wiersze, proza może wypowiedzieć bez najmniejszych trudności, a nawet lepiej. Pod koniec 1961 roku czytałem jakąś statystykę, która dowodziła, iż większość współczesnej ludzkości nie umie czytać i pisać. I tu przyszło mi do głowy, by spróbować stworzyć wiersz, jaki napisałby analfabeta. Nic nie stało na przeszkodzie, abym to zrobił, moja poprzednia praca jakby czekała na taki czyn. Miałem za sobą *Pierwszy manifest poezji ewidentnej*, pisanej jeszcze wtedy na maszynie, opartej na słowie jako znaku: ewokacyjną poezję portretów artystów abstrakcjonistów, portrety z imion poetów i muzyków, wiersze znakowe, wiersze liczbowe, wiersze beztreściowe, wiersze rebusy, wiersze obrazkowe i kolorowe. Przypominam sobie, że zbierałem odwagę do tego kroku cały tydzień, a kiedy później zakończyłem swoją próbę, określiłem te wiersze jako *analfabetogramy*. Wystarczyła noc, by poruszyła mnie możliwość napisania wierszy człowieka z uszkodzonym umysłem. Takie wiersze nazywałem *idiotogramami*. Serię tę kontynuowały następnie wiersze dla niewidomych, wiersze transparentowe, punktualistyczne, zasłonowe, podwodne itd.

Ów wysiłek zmusił mnie do studiowania genezy pisma w ogóle. Bardziej niż pismo samo w sobie zafascynowały mnie obszary styczności poszczególnych epok jego rozwoju, zwłaszcza petroglify i pismo węzełkowe. Z tego okresu (1962–63) datują się moje pierwsze wiersze węzełkowe, żyletkowe i kluczowe, które doprowadziły mnie do wierszy głębokościowych i rok później do *poezji przedmiotowej*. Jeden z pierwszych takich wierszy przedmiotowych nazwałem na cześć wynalazców wiersza-objektu: *Kiedyś będzie można robić poezję z czegokolwiek*. Sam robiłem je z czegokolwiek, kłopot był tylko w tym, jak przedmioty umieścić w szyku kompozycyjnym, w szeregu wersów, w układzie wiersza.

Nie wiem, czy doszedłbym do tego rodzaju poezji bez doświadczenia, jakie dostarczyło mi odkrycie rolaży<sup>2</sup>, chiasmaży<sup>3</sup>, stratyfi<sup>4</sup>

i asamblaży<sup>5</sup>. Jedno jest pewne, *rolaż* dał mi możliwość widzenia świata zawsze przynajmniej w dwóch wymiarach i umożliwił mi zwielokrotnianie rzeczywistości. *Chiasmaż* nauczył mnie patrzeć na siebie i świat z tysiąca i jednego punktu, zmusił do liczenia się z tysiąc i jednym doświadczeniem, z tysiąc i jednym losem itd. *Stratyfie* przekonały mnie, z ilu nieznanymi warstw składa się życie, ile pokładów nieznanego żyje w każdym z nas, jeśli tylko któryś uda się nam odkryć. Z kolei do *asamblaży* przywiodła mnie wizyta w Muzeum Oświęcimskim. Był to dla mnie jeden z największych wstrząsów, jakie przeżyłem: przeszklone olbrzymie pomieszczenia pełne włosów, butów, walizek, ubrań, protez, naczyń, okularów, zabawek dziecięcych itd. Wszystko to naznaczone strasznym losem, czymś, czemu sztuka nie sprostała i chyba nigdy nie podoła. Tutaj dokonał się mój sceptycyzm dla wszystkiego, co funkcjonowało i funkcjonuje na sztucznym<sup>6</sup> szoku, dla wszystkiego, co kiedykolwiek chciało i chce epatować, drażnić, prowokować, dla jakiegokolwiek ekshibicjonizmu.

Rzeczywistość jak zwykle znów zaskoczyła artystów. Dzięki Bogu nie wszystkich. Mallarmégo *może nic, może coś niemal jak sztuka...* nie wyrastało z gleby pognojojonej potrzebą szokowania, ale z laboratorium, z tego, co przyniesie nieprzewidywalność, co odkryje i objawi świadomy eksperyment. Przyciągnęło mnie to jeszcze bardziej ku artystom, którzy umieli stać w ciszy za swym dziełem, którzy potrafili odsunąć wszystkie dyskusje ze światem, dyskusje z samym sobą, odrzucić wszelkie ucieczki w miłość, wiarę, samotność, sny, przyrodę, śmierć, w rozmyślenia lub wspomnienia, w fantazję czy historię. Ku tym, którzy wiedzieli, że w sztuce nie chodzi o nic prywatnego czy publicznego, politycznego czy poetycznego, pięknego czy brzydkiego, powszedniego czy absurdalnego, nagiego czy symbolicznego, ale o to, gdzie prywatne i publiczne, polityczne i poetyczne, piękne i brzydkie, powszednie i absurdalne, nagie i symboliczne, gdzie piękno i śmierć, historia i przyroda, fantazja i rzeczywistość, sen i wspomnienie nie dają się od siebie oddzielić.

Przepisałem kilka wierszy z okresu, kiedy zajmowałem się *poezją instrukcji*. Było to w latach 1954–57, a instrukcji tych przeczytałem sporo. Takich na konserwach i torebkach, w książkach kucharskich i na sprzętach technicznych, w domowych poradnikach lekarskich oraz poczynając od najróżniejszych podręczników, a na literaturze alchemicznej, ludowej i rytualnej kończąc. Jeden z tych wierszy nosi wręcz tytuł: *Sposób użycia*.

Te poetyzujące początki wyzwoliły u mnie pragnienie zaangażowania czytelnika bezpośrednio w wiersz. Nastąpiło to w latach 1958–59, kiedy stworzyłem kilka tekstów *porównawczych*. Słowo: PORÓWNAJ – widniało w każdym tytule wiersza. Były to proste teksty, w których czytelnik miał przykładowo porównać wyzwiska, których słuchałem ja o sobie, z tymi, których wysłuchał o sobie on. Wiersz miał być gotowy wtedy, kiedy takiego porównania (oczywiście z przywołaniem wydarzenia, czasu i miejsca) czytelnik dokonał. Drugi wariant tworzyły *wiersze mimiczne*. Wiersze te określałem na swój użytek jako pewien rodzaj poezji mobilnej. One również wciągnęły mnie później do kręgu *poezji destatycznej*. Wiem, że owa poezja będzie, być może, najbliższa tym, którzy zaskakują świat wszystkim, co podsumowujemy słowem „happeningi”, i dlatego chciałbym wspomnieć, czemu nazywam ten gatunek poezji *poezją destatyczną*. Przede wszystkim – aby dokładnie odróżnić ją od wszelkiej poezji innej, klasycznej i sztucznej, która w istocie wydaje mi się beznadziejnie statyczna. Po drugie dlatego, ponieważ dopuszcza przypadek tylko w takim stopniu, w jakim dopuszcza go życie, że próbuje za każdą cenę uniknąć jakiegokolwiek szokowania i ekshibicjonizmu; że musi być prywatna, wolna od jakichkolwiek ukrytych zamiarów, że chce być przystępna i niesymboliczna, że broni się przed narcyzmem i odrzuca wszelkiego rodzaju wzorce.

Po trzecie, gdyż programowo powstaje z prawdziwego ludzkiego życia, w miarę możliwości szczerego jak dziecięce zabawy, z ludzkiej działalności, absolutnie swobodnej i że, wbrew przewodnikom po poezji, wszystko zależy od czytelnika. On musi ją zapłodnić swoim losem i swoim życiem, ponieważ poezja ta nie ma reżysera, nie jest grą aktorską i liczy się tylko z aleatoryzmem.

Po czwarte, że na obronę swej egzystencji, swego bytu i niebytu nie ma nic prócz pragnienia, by wywołać w człowieku choćby przeblask napięcia i czystej radości lub niezmacone uśmiechu. Jeżeli to jej się uda, osiągnie najważniejsze. Bowiem cóż więcej może zdziałać sztuka w tym świecie niedoli?

Tłumaczenie z języka czeskiego: Krzysztof Dackiewicz

Przekład dokonany za zgodą Martina Helcla,  
spadkobiercy praw autorskich Jiříego Kolářa.

Jiří Kolář (1914-2002) – wybitny czeski poeta, który od poezji werbalnej poprzez poezję wizualną doszedł, jako samouk, do twórczości plastycznej. Od początku lat 60. XX w. na wiele sposobów zgłębił i wzbogacił koncepcje i sposoby tworzenia kolażu. Wydana w 1979 r. jego książka *Słownik metod* zawiera definicje 120 autorskich technik plastycznych. Zawsze uważał się za poetę, traktując wizualne środki wyrazu jako formę wypowiedzi.

- 1 W oryginale występują tylko pierwsze litery imion: G. i F.
- 2 Rolaż – odmienne od pierwotnego złożenie jednej lub kilku reprodukcji, pociętych wcześniej na regularne paski. (Źródło: Eva Neumannová, *Poezja bez słów*, [w:] *Jiří Kolář / Prace z kolekcji Jana i Medy Mladków*, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu 1995 [katalog wystawy], s. 5 nlb.).
- 3 Chiasmaż – kompozycja zbudowana z wielu drobnych strzępków lub ścinków tekstu, tworzących homogeniczne pole (Neumannová, *op. cit.*, s. 6 nlb.).
- 4 Stratyfia – różnobarwne fragmenty papieru nałożone na siebie i poprzecinane (*ibidem*, s. 6 nlb.).
- 5 Asamblaż (*assemblage*) – inaczej: łączenie, spajanie; oznacza dzieło powstałe ze złączenia różnych elementów w spójną całość. (według: Tomasz Rudomino, *Mały leksykon sztuki współczesnej*, Warszawa 1990, s. 23). Geneza tej techniki sięga czasów dadaizmu (np. Kurt Schwitters). Termin stworzył w latach 50. XX w. Jean Dubuffet. Jiří Kolář zaadaptował asamblaż jako trójwymiarową formę kolażu.
- 6 Prawdopodobnie zamierzona gra słów: w oryginale *umělý* może znaczyć również *artystyczny*.

Jiří Kolář

*Maybe nothing, maybe something*

**In 1965, Jiří Kolář wrote an article which revealed his creative evolution not only as a poet but also as original artist who especially concentrated on collages. The definition of evident poetry includes the circumstances of the breakup with traditional poetry, in which words carried meaning. Kolazh analyzes the essence of his visual poetry while revealing the mundane inspiration and genesis (literal and figurative). He concentrated on the so-called 'subject poems' and earlier gradual discovery of the varieties of collage technique. Imaging characteristics of creative learning through different kinds of collage is based on the idea of overlapping poetry and visual arts. Readers of poetry participate in writing poems based on poetic 'instruction'. Kolazh's non-static poetry (also known as 'comparative texts') can be compared with action art. At the end of the article, Kolazh analyses the perspective of that kind of literature.**

### **Maja Wolińska**

Materię i punkt wyjścia mojej pracy wideo stworzyły wrocławskie „ziemie niczyje” – strefy wizerunkowej i funkcjonalnej ambiwalentności. Strefy zanikające, wymazywane, strefy-odpady, strefy estetycznej rebelii i anarchii.

„Trójkąt Bermudzki” – obszar miasta wyznaczony poprzez zetknięcie się trzech ulic: Traugutta, Kościuszki i Pułaskiego, ogródki działkowe Sahara/Odra/Oławka i znak naszych czasów – niezauważalne, od wielu lat tkwiące na placu Wróblewskiego symulakrum wesołego miasteczka.

Te z pozoru banalne i estetycznie wyeksploatowane miejsca stają się bramami „niewidzialnych miast”, prowadzącymi poza opis, anegdotę i nostalgię. Wszystkie, niezależnie od wielkości, balansują na granicy zaniku – geograficznego i znaczeniowego – i mimo to, wciąż z wielką siłą, generują i rozwijają własny, lokalny mit.