

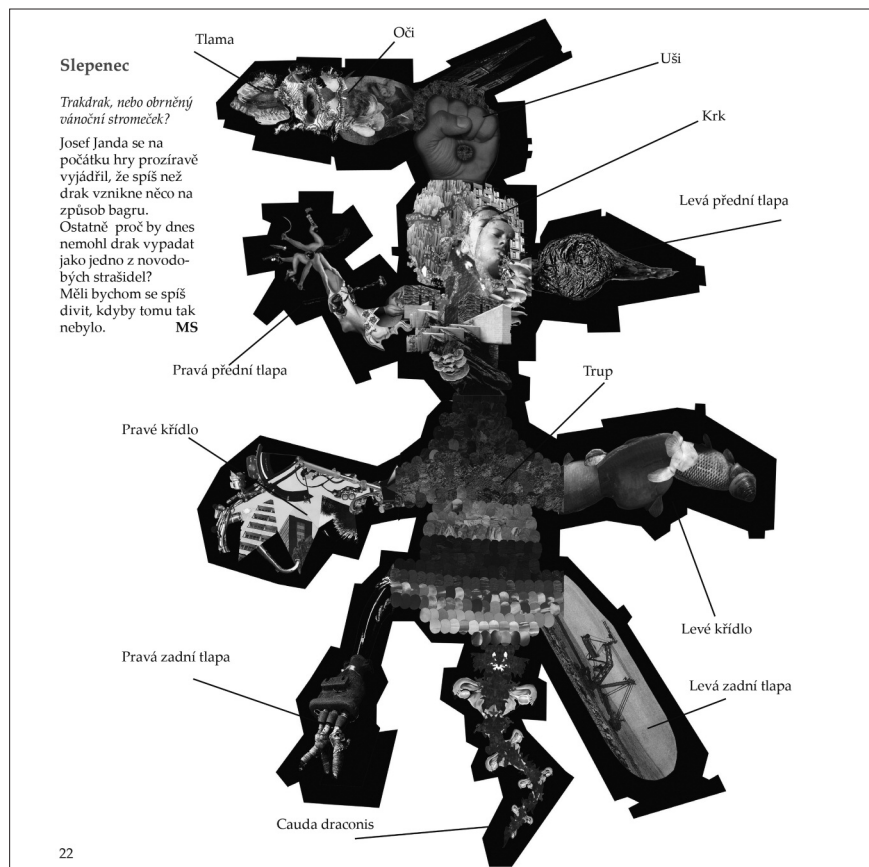


František Drye Vozit draky do Trutnova

Dnes zahajujeme výstavu, jež je věnována zvláštnímu fenoménu, bájně, legendární bytosti či přímo nestvůře, totiž draku anebo drakům. Nezbyvá mi tedy nic jiného, než se pokusit o tomto zjevu a jevu promluvit nějakým zvláštním způsobem. Tato specializace je nutná, neboť se necítím povolán hovořit o draku jako takovém, notabene zde, před auditoriem obyvatel města Trutnova, tedy města, jež odedávna slove městem draka. Připadám si totiž jako onen pověstný vozataj, jenž vozí dříví do lesa nebo sovy do Athén, a diví se, co je na tom divného. A tu autoritativně prohlašuji, že to není nadsázka, že jsem se s nově vzniklým případným úslovím „vozit draky do Trutnova“ skutečně setkal na mnoha místech naší země, a to, přátelé, napříč generacemi a politickým spektrem.

Ať tak či tak, drak zůstává bytostí mýtickou, pohádkovou, legendární. O jeho univerzální povaze dočtete se na stránkách našeho katalogu, zejména v textech Martina Stejskala, Ivana Horáčka či spřáteleného myslitele Václava Cílka. Ten například konstatuje, že „hada a draka“ (což jsou vlastně v mytologii výrazy synonymní) „nalézáme ve všech světových kulturách“. Dále říká, že drak co symbol mívá „různé významy, podle toho, zda v jeho chování převažuje prvek síly, která ztrácí kontrolu sama nad sebou, nebo prvek poznání, anebo síly nebes. V západní kultuře se s obrazem hada či draka často setkáváme v okamžiku stvoření něčeho, co je nevyhnutelné, co člověka posouvá do další fáze života, ale zároveň je nebezpečné.“ A tak dále. Že drak má svébytné místo v alchymii, kde jsou významné například role zeleného a červeného draka, téměř se stydím zmiňovat před vámi, kdož jste v královském umění vykováni.

Ani o významovosti psychologické, vulgo psychoanalytické nebudu se šířit. Ve freudovském pojetí máme co činit především s hadem, jehož falický, mužský symbolismus zřejmě není nutno, ne-li přímo neslušno rozebírat. Jiné je



Slepenec – kolektivní portrét draka (z katalogu výstavy)

pojetí jungovské, v němž, jak nás také upozorňuje Ivan Horáček, „had-drak je komponentou archetypálního komplexu ženských předků, ženského určení minulosti jedince a světa“. Autor tu spojuje dračí jsoucnou mimo jiné s fenoménem *ewige Weiblichkeit*, tj. onoho věčné ženského, odkazuje na samotného Goetha atd. A tu si nemohu odpustit zdánlivě vulgární asociaci, jež se mi vnučuje jaksi na první dobrou: mluvíme-li o mužském aspektu draka, například že někdo *pracuje jako drak*, je to jistě určení kladné. Zmíníme-li se však o ženě-dračici (jakožto kardinální opozici prastonárodně populární ženy-slepice), nabývá tento atribut jistě zcela jinou významovou polohu, kterou však ještě můžeme spojit s představou dábelké ženy, ženy-vamp, prostě osudového, byť nebezpečného ženství. Avšak neméně populární výraz žena-saň se již ocitá mimo všechny mísy, kterým bychom mohli přiznat kladný status.

Vracíme se tu zdánlivě banalizující oklikou k otázce o podstatě kýžené dračí identity – totiž k významné a výrazné ambivalenci, protikladnosti a rozpornosti dračí povahy. A tu se již chci, ba musím věnovat vlastnímu tématu své promluvy, totiž této výstavě, potažmo onomu surrealistickému konceptu, jenž odedávna

a tradičně fenomén draka tematizuje: proč a nač se vlastně zabýváti něčím tak anachronickým, jako je jakási profláknutá nestvůra, protažená všemi pohádkami světa – a dnes samozřejmě i často velmi pokleslým světem fantasy?

Jeden bývalý surrealista, básník Petr Král, zrovna nedávno v jednom rozhovoru pravil:

„Obzvlášť cizí mi je dnes surrealismus ve výtvarné sféře, až na pár vzácných výjimek mi jeho obrázkaření doslova rve oči (jako se to říká o uších) – zvlášť tam, kde plodí manýristické dráčky, upíry a strašidla a kde je právě protikladem toho, co mě v něm kdysi uhranulo: zjevení magie všední skutečnosti.“

Nu, to je tedy klasifikace, tu si většina z nás, jak tu stojíme a visíme, za klobouk nedá. Takže jak to tedy je?, táží se napodruhé. Má to dneska ještě smysl, drakem si zanášet mysl? Tvář v tvář nejen této výstavě, pokusím se navrhnout jednu možnou, byť dílčí odpověď.

Citovaný Ivan Horáček ve svém příspěvku do katalogu krom jiného rozebírá známou legendu o svatém Jiří. Píše: „Ikonomie svatojiř-



Tušenec – kolektivní portrét draka (z katalogu výstavy)

ského aktu glorifikují akt zabítí hada jako čin, jímž člověk aktivně koriguje vnější, tj. přírodní určení světa, čin, jímž vstupuje do probouzející se přírody nikoliv jako pasivní subjekt, ale jako vědomý pán.“ Hle, to by bylo něco pro environmentalisty, řeknete si možná. Koresponduje snad právě s takovým pojetím surrealistické hledisko? Inu kdo ví, odpovídám spolu s králem Šalamounem (jehož hadr jsem kdysi měl tu čest důvěrně znát). Pokud si totiž například prohlédnete zde vystavenou drobnou kresbu Martina Stejskala, která se jmenuje *Zápas svatého Jiří s tchyní*, musíte nutně nabýt dojmu, že tady něco nehraje. Že ona děsivá úctyhodná legendární bytost je tu přinejmenším znevažována, ironizována, ba zesměšňována... Anebo tu naopak cosi hraje až příliš dobře? Druhou stranu této obtížně uchopitelné dračí mince vám možná poodhalí báseň Josefa Jandy, jež vlastně náš katalog otevírá. Autor v ní spojuje dračí populaci nikoli s mýtem kosmogonickým, tedy s tradičním vyprávěním o zrození světa (o němž mluví Cílek), ale s mýtem, řekl bych, právě opačným, apokalyptickým, předpovídajícím konec nabubřelé lidské civilizaci, leč i celému lidskému plemeni. Zpupné lidstvo, pozdvihnuvší kopí svatého Jiří proti Přírodě, bude zničeno docela jednoduše:

„Je to pohroma,“ říkali lidé. „A bude ještě hůře,“ varovně kývali moudří starci ukazovák. A měli pravdu. Draci je zanedlouho sežrali všechny. Vyblili i inkubátory v porodnicích a márnice. Když byl celý kraj vyliďněn, dračí rodina se odstěhovala jinam.“

Toť věru kvintesence... Ale čeho vlastně?

Jak si budete moci prohlédnout, naše výstava je kromě jiného založena na kolektivní činnosti, již se říká HRA. Jednak v prvním patře můžete vidět hrovou a hravou dračí interpretaci mapy města Trutnova a jeho okolí. A v přízemí a v patře druhém najdete výsledky jedné tradiční surrealistické hry, která se jmenuje *Vybraná* nebo též *Znamení mrtvola*: hráči sestavili aktuální podobu svého imaginárního draka z kreseb a koláží, na nichž zobrazili vždy jednu vylosovanou část dračího těla. Výsledky posuďte sami. Chci vás však upozornit, že Martin Stejskal, vlastní spiritus agens celého našeho dračího zaujetí a úsilí, v komentáři ke hře píše:

„Místo pekelně žhnoucího monstra v přítmi s kovovým leskem se tu před vámi najednou pítvoří něco mezi roz-

zuřenou koloběžkou a podebranou amébou. A ještě ke všemu to nemotorně předstírá veselý taneček. Máte sto chutí to okamžitě zničit. Jak mohlo z poměrně zajímavých jednotlivin vzniknout něco tak skurilního?“

Nu, vracíme se z různých směrů ke stále stejné otázce. Čím je pro nás drak dnes? Co to všechno znamená? A znamená to vůbec něco?

Lidé, ba i novináři se mě občas ptávají, jak je možné, že u nás surrealismus nezaknival, tak jako mnohde jinde na světě, včetně svého kořunního města Paříže? Proč stále vznikají nová díla a objevují se noví autoři právě zde a nyní? Dlouho jsem odpovídal, že je to záhada, vykládal jsem něco o geopolitických vlivech a o míšení různorodých obsahů ve středoevropských tavicích kotlích atd. Byly to vesměs blbosti. Teprve nedávno se mi jednoho dne rozbřesklo a zjevila se prostá a jednoduchá pravda: český surrealismus je stále životaschopný proto, že se *nebere* za všech okolností a vždy... až tak smrtelně vážně. To neznamená, že se nebere vážně vůbec, že snad žije z parodie či zlehčování světa a lidského konání. Má však v sobě – na rozdíl třeba od surrealismu francouzského – sebenadhled, odstup od sebe samého – onu bájnou kritickou a sebekritickou funkci, jež mu samovolně dolévá živou vodu nejen humoru, ale i sebeironie. Tedy schopnosti, jež není dána každému a kterou například vážný a vždy otevřený a kategoricky pravdomluvný zakladatel surrealismu André Breton postrádal a... byl na to pyšný.

A tak tedy prosím berte i tohoto surrealistického draka. Nahlédněte jeho ambivalentní povahu jako výraz kontinuity vnitřního a vnějšího světa, jako královskou cestu magie vnitřní, mýtické – i magie vnější, věru že nejen naším panem králem opěvované. A nedejte se zmást, že drak zrovna vypadá jako koloběžka nebo jako bagr, že se nějak divně pítvoří, šklebí a pinoží. Je to jen kamufláž a není to jen kamufláž. A dejte si pozor, nejen na princezny. Můžete se prostě přesvědčit, že draci jsou. Právě nyní a zde. Hic sunt dracones.

Přeji vám příjemné sežrání!

**Předneseno na vernisáži kolektivní výstavy
Skupiny česko-slovenských surrealistů
Hic sunt dracones / Zde jsou draci,
Galerie města Trutnova, 3. května 2013**

Bruno Solařík

Uvolnit protihmotu

K výstavě a monografii
Jana Křížka

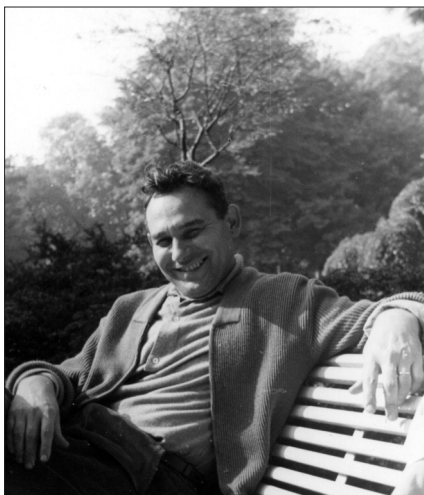
*Byl přesvědčen, že má-li
se někdo uskrovnit, má
to být včelař a ne včely.*

Anna Pravdová

Dřevěný domek na samotě ve francouzském Le Bartheil stavěl Jan Křížek podle svědectví své ženy se stejným soustředěním jako své sochy. Sochy, kresby a malby zase možná budoval jako domky: nešlo mu ani o uměleckou slávu, ani o intelektuální zadostiučinění. Pokud jde o publikum, nejvíc ho snad potěšily dvě reakce. Jedna soška na výstavě v galerii À l'Étoile scellée byla ukradena. Galeristu Křížek ujistil, že i tento typ zájmu o jeho dílo ho těší, protože dal-li si někdo tu práci, musela se mu socha líbit. Druhý významný ohlas se dokonce objevil v novinách: kamenné sochy, které Křížek zanechal na pronajatém venkovském statku, považoval později majitel statku za prehistorické – a jako archeologický nález je ohlásil místnímu muzeu. To považoval Křížek za nejlepší ocenění svého díla.

Kromě tohoto publika měl Křížek ještě svou celoživotní družku, manželku Jiřinu, která podle jeho slov dovedla nad jeho výtvary vždy vcítit, „jestli to hraje nebo ne“. V Československu pak měl celoživotního přítele na dálku, výtvarníka Václava Boštíka, a v Paříži několik málo ojedinelých obdivovatelů. Byli to mimo jiné Pablo Picasso, Jean Dubuffet a André Breton...

Několik Křížkových pařížských výstav ze čtyřicátých a padesátých let nyní svým záběrem daleko přesahuje více než důstojná expozice jeho celoživotního díla (potrvá do 29. září 2013), kterou pro Národní galerii v Praze připravila ve Valdštejnské jízdárně Anna Pravdová. Propojení historického a tematického hlediska v obsáhlé výstavní instalaci, stejně jako všezahrnující a přitom prostá skladba barevné monografie o rozsahu 350 stran, na níž se textem o umělcově vztahu k surrealismu podílel také Bertrand Schmitt, zjevně odpovídají Křížkovu bytostnému smyslu pro přesnost výrazu. Podobně vyznívá filmařsky neokázalý dokument Martina Řezníčka s křížkovsky lapidárním názvem *Sochy a včely*, v němž podmanivě účinkuje hlas Jiřiny Křížkové.



Jan Křížek v Buloňském lesíku v Paříži, začátek 50. let

V Praze si Křížek po válce ani nevzvedl diplom na akademii výtvarných umění (prohlásil jej za cár papíru), protože dalekosáhlé důležitější než kariérní pohodlí zajištěné existence pro něj bylo každodenní soustředění na tvůrčí problém bytí. V Paříži, kde Křížkovi zůstali po československém únoru 1948, pracoval intenzivně každý den od rána do večera. Hmotné plody své práce – nevypálené hliněné sochy – ovšem po vytvoření většinou zničil, aby měl hlínu na nové... Kameny si z jakéhosi staveniště vozil do půjčeného ateliéru metrem. Michel Tapié o něm napsal, že „je solitér, který celé dny v tichosti pracuje a vše ostatní je pro něho ztráta času“. Aby ho v soustředění nic nerušilo, jeho žena, která autorce monografie přiznala, že do vztahu přinášela peníze, ale dostávala mnohem víc, se ujala materiálního zajištění domácnosti za cenu role služebné a kuchařky v buržoazní rodině. – Jakmile Křížek po letech nabyl jistoty, že svůj problém ducha tvarů vyřešil a může opustit svět pařížských galerií, proměnil se zase on dobrovolně z umělce v sedláka, tesaře, řemeslníka a včelaře, aby ženu osvobodil od služebné řehole, která ji už fyzicky zmáhala.

Pařížské výstavy ze čtyřicátých a padesátých let ho spříznily s vlnami art brut, lyrické abstrakce a tašismu, stejně jako se surrealismem. „Mohl tak v Paříži rozvinout slibnou kariéru, kdyby byl ovšem měl lepší finanční zajištění a nebyl tak bytostně nezávislá osobnost: od všech škol a hnutí se nakonec odklonil a svůj vlastní výtvarný problém řešil jako solitér,“ píše Anna Pravdová. – Při odjezdu z Paříže na venkov, když neměl sochy a kresby kde uskladnit, prostě je zničil, ne z destruktivní touhy, ale z praktických důvodů. Ostatně je považoval jen za „prostředek“ svého poznání.

Únik z mekky moderní kultury do předindustriální éry venkova, kde žili Křížkovi po dlouhá léta bez elektřiny, zato s petrolejkou, králíky, slepicemi a včelami, byl příznačný pro bytostné oproštění od veškeré potřeby uznání, pocty a přepychu, a posléze dokonce i pro ono očištění od nutnosti vyrábět hmotné produkty duševní tvorby – očištění, které se bez vnějších okázalostí blíží orientálně meditativnímu *tichu*, do kterého přichází skutečnost.

Podle Anny Pravdové lze říct, že „Křížek ve skutečnosti po celý život tvořil jedno dílo, stále řešil jeden a týž problém, který byl navíc spíš povahy osobní či duchovní než umělecké“. „Klíč, princip, to pro mě znamená a znamenalo vždycky klíč ke dveřím do labyrintu, k problému (k principu), do kterého se má vlézt a pomalu k jádru, ke středu postupovat. No a po cestě se dělají obrazy a sochy. Jestli k tomu jádru přijdu a kdy, to je otázka. Hlavně, že se k němu přiblížím,“ napsal Křížek příteli Boštíkovi. U linií a vztahu barevných skvrn k ploše uvádí, že se pokouší uchopit „rytmus, jímž tyto skvrny žijí“, a to studiem fyziky, biologie, astronomie a architektury. Nalézal přitom podobný rytmus v archaickém, sumerském, řeckém, krétském, předkolumbijském, orientálním a románském umění nebo v sochách Velikonočního ostrova. Jeho tvorba prokazuje, že se snaží zachytit vnitřní skladbu těla (coby jediné sourodé analogie světa z hlediska člověka) – vnitřní ve smyslu duchovní, ale přitom se všemi atributy hmoty a energie. Zároveň Křížek zdůrazňuje: „Moje práce je [...] jen a jen snaha dostat se do stavu, kdy hmota se bude vracet do své ‚prahmotné‘ podoby, abych s ní nebyl moc svázán a mohl z ní rychle a snadno uvolnit protihmotu, kterou váže a kterou já pokládám za velmi cennou.“

Uvolnit protihmotu – to je úkol vysloveně magický. Anna Pravdová ostatně zdůrazňuje Křížkův smysl pro ritualizaci, tedy opakování stejného gesta. Zde se Křížek blíží tvoření archaického člověka. Například v kvaších a akvarelech z přelomu padesátých a šedesátých let si neúnavně utvářel vzorník problémových řešení: sám zdůraznil, že si tehdy pořídil „určitý počet věcí, kde by byly nahozeny všechny problémy (anebo spíše vyhroceny), které byly určeny k prohloubení“. V zápisníku si zaznamenal: „Rytmus a harmonie jsou dominujícími prvky v oné symfonii. Symfonii architektury, plastiky a malířství. A je to uskutečnění nového Egypta.“ Výstavní instalace ve Valdštejnské jízdárně podnětně umožňuje prožít Křížkův rituál na vlastní kůži: na osmdesát ze zmíněných

akvarelů je umístěno po celé délce jedné stěny na panelech vystupujících pravidelně do prostoru a tvořících zubatou procházku, na jejímž konci může mít divák dojem, že byl účastníkem divokého příběhu proměn lidské postavy.

Na pozvání Toyen, již si stěžoval, že mu v Paříži chybí pražské kavérenské diskuse nad tvůrčími otázkami, docházel Křížek ve druhé polovině padesátých let nepravidelně na schůzky pařížské surrealistické skupiny. K surrealismu byl ostatně přitahován povahou své tvorby i svých zájmů: už v Praze si zapsal, že v surrealismu „se projevuje myšlenka čistá, *geometrická* (neboť to je její přirozenost)“. Zájem samotného Bretona o jeho dílo byl tedy v tomto světle jakoby přirozeným, svým způsobem „nutným“ důsledkem Křížkova vlastního směřování. S Bretonem vedl Křížek roku 1959 dokonce polemiku o psychickém automatismu, která měla zajímavý průběh: Křížek Bretonovi vytknul, že jeho surrealisté usilují o vědomé „dopracovávání“ podnětů vnitřního hlasu, což si Breton vzal osobně a hájil se, že pokud se někdo celým životem postavil proti takové domestikaci uvolněných sil, je to on. Oba autoři se ovšem nakonec především shodli na tom, že vodivá elektřina vnitřních podnětů je ve své samovolnosti obdivuhodným rytmem, po němž „neustále dychtíme“ (Breton). – Umělecká praxe některých surrealistů však Křížka přece jen od jejich schůzek nakonec odradila. V dopisu Boštíkovi v podstatě zopakoval svou výhradu z korespondence s Bretonem, z níž vyplývá, že podle něho někteří surrealisté myšlenku surrealismu zrazují. Snaží se totiž zatáhnout bytosti z jiného světa do toho svého, místo aby naopak sami do jiného světa vstoupili a prodělali tím vlastní proměnu: „Chtějí, aby se změnila víla v člověka a ne člověk ve vílu.“ Ne nadarmo si Křížek ještě v Praze zapsal v souvislosti s „geometrickou“ myšlenkou surrealismu: „...dialektika je typickým projevem silné myšlenky“. Proto dokázal plnit úlohu ochránce autenticity myšlení proti deformacím, plynoucím mnohdy z jejího jen povrchního sdílení. Od počátku se podle vlastních slov potřeboval odpoutat „od toho, co bylo naučené, pokroucené tradicí, náboženstvím zvláště, a vidět pak trochu věci (barvy, hlínu, kámen), jak žijí bez toho řečnění, co mi k tomu kdo dělal“. Od-poutával se od jakékoli intelektualizované kontroly tvůrčího gesta. Od akade-



Kámen, 1941

mických návyků důsledně a se vši tvůrčí odpovědností ustupoval až ke spontaneitě dětství člověka a dávnověku lidstva. Proto ho také mohl Jean Dubuffet – paradoxně právem – uvést jako jeden ze svých prvních objevů fenoménu art brut, přestože Křížek měl akademické vzdělání a široký kulturní rozhled, a tudíž vlastně mezi neškolené autory art brut nepatří.



Olej, pytlovina, 1960

Křížek zastával vysloveně surrealistický náhled, že u zrodu každého díla stojí vnitřní nutnost. Na otázku, proč dělá sochy, odpověděl: „Tato otázka by mohla také znít: Proč jím? Odpověď je taková: Protože mám hlad. Jíst znamená směřovat se s hmotou, poznávat ji a překonávat ji, to znamená opravdu žít.“ Oprávněnost tohoto vyznání se prokázala nejen v letech vášnivé každodenní tvorby, ale i tehdy, kdy Křížek dospěl k přesvědčení, že svou tvorbu přestal k životu potřebovat. Křížkovo rozhodnutí ukončit v plné tvůrčí síle své dílo, stejně jako jeho naprostý nezájem o slávu a úspěch, připodobňuje Anna Pravdová k situaci básníka Rimbauda, který dle vlastních slov pohřbil svou představivost a objal drsnou skutečnost (*Sezóna v pekle*, 1873) – konkrétně se stal koloniálním vojákem a obchodníkem a nikdy už nepsal verše.

Samotný problém skrytý v tvorbě, jak zdůrazňuje Pravdová, byl pro Křížka „duchovní povahy a byl zcela osobní, slovy nevyjádřitelný“. – V roce 1962 oznámil Křížek Boštíkovi, že s uměleckou tvorbou končí, protože už má svůj „problém“ vyřešen: „...jsem ve stavu toho, kdo vylezl z těžké nemoci a může se obejít bez léků“. Od začátku šedesátých let si už pak (s nepočítanými výjimkami) *jen v hlavě* přehrával různé tvárné otázky, kterým říkal *suky*: „No a to jsem nazval ‚kumštem spekulativním‘“, napsal v dopisu příteli Boštíkovi. Tímto mentálním utvářením díla, stejně jako faktickým pojetím vztahu muže a ženy jako svébytného druhu tvorby, podal dokonale matoucí, a přece pádný důkaz, že i bez potřeby slávy, úspěchu a mocenských aspirací lze proměňovat život a měnit svět.

„Jemu stačí vložit slovo, život a tvar ‚čistému duchu, který roste pod kůrou kámenů‘, jako by on sám byl středem a vláknem dřeva,“ napsal Charles Estienne v předmluvě ke Křížkově výstavě v galerii À l'Étoile scellée. A skutečně. Na jednom ze snímků vždy usměvavého tvůrce v Buloňském lesíku (str. 124) se fotografovi podařilo – prostřednictvím nejbahnější chyby, již se kdy lze dopustit při fotografickém portrétování – bezděčně vystihnout skrytou podstatu Křížkovy bytosti.

Anna Pravdová: Jan Křížek – „Mně z toho nesmí zmizet člověk“, Národní galerie v Praze, 2012, barevná monografie, 350 stran.

František Drye Spolupracovníci V. E.

Vratislav Effenberger nebyl sběratel. A nejen to: dalo by se říct, že ono samo o sobě zcela nevinné slovo *sběratelství* považoval za výraz jedné ze snobsky nejpokleslejších a vskutku nejdebilnějších lidských činností. No, a slovo bibliofilie či bibliofil v jeho mysli pravidelně budilo zcela zákonitou asociaci spojenou s jednoznačně negativním významem a smyslem slova *pederast*. Přesto – spolu se svou ženou Evou Effenbergerovou – shromáždil Vratislav Effenberger určité nezanedbatelné množství uměleckých předmětů, především výtvarných artefaktů, a samozřejmě nepočítané množství knih a tím vlastně, zcela samovolně a spontánně vzniklo cosi, co lze označit jako umělecká sbírka. A naopak: jedním ze slov, která Vratislav Effenberger téměř uctíval a užíval je až nutkavě, bylo slovo *funkce* a jeho odvozeniny, zejména adjektivum funkční či funkcionální.

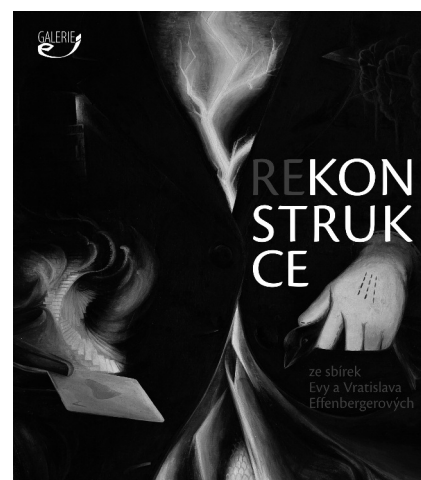
Nebudeme tu složité odkazovat na funkcionální architekturu a její teigovské výklady a významy či na funkcionální strukturalismus a konotace dejme tomu mukašovské a jacobsonovské, i když to byla témata pro Effenbergera v mnohém určující. Řekněme to jednoduše: Vratislav Effenberger byl zastáncem názoru, že věci či vztahy a také lidské činy mají fungovat. A ona funkce, onen účel, k němuž jsou určeny, nemají

být vybudovány jen formálně, řekli bychom pasivně, nýbrž reálně – tedy aktivně, dynamicky. A tak například knihy a obrazy nemají zdobit, zkrášlovat, vyvolávat trpnou estetickou libost, ale mají komunikovat, inspirovat a fungovat jako nositelé a prostředníci poznání. Prakticky to znamenalo, že například s knihami se tu zacházelo jako s pracovními pomůckami, jak také ve vzpomínce na setkání s Effenbergerovou knihovnou píše Pavel Vejrážka:

„...mnohé z oněch knižních pokladů byly všelijak rozstříhané, polepené, ušmudlané, jejich řádky byly podtrhané a stránky opatřené rukopisnými marginálními poznámkami... „Táta s knihami pracuje, on je nesbírá,“ vysvětlil Jakub. A ukázal mi perlu všech perel, vedle níž v útulnosti zakouřeného prachu knižního fochu bledly i rukopisné svazky *Znamení zvěrokruhu*: tuctovou knížku od E. A. Poea *Zrádné srdce* s ilustracemi Karla Součka. Effenbergerovi se ilustrace natolik nelíbily, že všechny začernil. Podle pravítka. Čárku po čarce. Tuší... V tiráži pak řádek s uvedením »ilustroval Karel Souček« doplnil o rukopisnou poznámku: »...a opět odilustroval Vratislav Effenberger«.

Není snad tento citát dostatečně a plasticky ilustrativní?

Vratislav Effenberger napsal a mnohokrát opakoval, že surrealisté, jejichž čelným představitelem byl, nehledají čtenáře, ale spolupracovníky. Jak vidno, považoval i knihy za své



spolupracovníky, a určitě tak – alespoň ve své mysli – zacházel i s obrazy, fotografiemi a dalšími objekty, které jsou tu vystaveny.

Avšak není-li tedy onen soubor, s nímž se tu setkáváme, výsledkem nějakého v jádře egoistického či narcistického sběratelství, není-li tedy sbírkou v pravém slova smyslu, ptejme se, jakou má povahu, co vyjadřuje? Jednu možnou odpověď nalezneme v katalogu výstavy: všichni oslovení autoři, kteří měli krátce a ilustrativně shrnout význam setkání s Vratislavem a Evou Effenbergerovými a s prostředím jejich bytu a s díly tam shromážděnými, je charakterizují shodně: jako inspiraci. Jako setkání, které bylo pro ně kladně, přátelsky významné, důležité pro jejich vlastní myšlenkové, tvůrčí anebo prostě životní konání.

6 KAROL BARON (1939–2004)



Bez názvu; 1971–72



Rozvíčka krásných záhradnic; 1984

KAROL BARON (1939–2004) 7



Nezvadajte nas Voracine;
b. d.

Z katalogu výstavy

A tak bych ve světle této krátké expozice řekl, že na přítomné výstavě se ani vy nesetkáváte s nějakými z kontextu vytrženými statickými artefakty, s myšlenkami a emocemi jednou provždy zkamenělými v takzvaných uměleckých dílech. Sřetáváte se tu s živými bytostmi, s přáteli a spolupracovníky Vratislava Effenbergera, jež se mohou – alespoň na chvíli – stát i vašimi přáteli a vašimi spolupracovníky. Pokud si tím však nejste tak docela jisti, zkuste se jich zeptat.

**Předneseno na vernisáži výstavy *Rekonstrukce* (ze sbírek Evy a Vratislava Effenbergerových),
Černčice 23. června 2013**

Šimon Svěrák Angažovaná imaginace

(Ke znakové situaci angažované básnické sbírky *Ach!* Františka Dryjeho)

Poslední sbírka Františka Dryjeho *Ach!* s podtitulem *angažovaná poezie A. D. 2013* obsahuje 10 básní s převážně sociálně-politickou tematikou. V rozhovorech uskutečněných v souvislosti s vydáním knihy se její autor distancuje od obrozených, socrealistických či jakýchkoliv dalších tendencí, které by báseň chtěly chápat jako nějakou dekorativní ilustraci předem dané politologické či sociologické teze, a proto klade (a většina recenzentů s ním) slovo „angažovaná“ do uvozovek. Angažmá, které v knize nacházíme, tedy nevyjadřuje papírovou tezovitost, ale stává se bytostnou záměrností, která se váže ke každému autentickému imaginativnímu projevu a která v nejobecnější rovině nemá u Františka Dryjeho jinou podobu než úsilí o obnovení integrity lidských schopností a s tím související snahy otevřít proces znovunastolování svobody, alespoň v osobním plánu.

Poezie Františka Dryjeho je ve svých nejcharakterističtějších polohách totiž vůbec poezií živé obnovy a obrany integrity myšlení. Je to poezie restaurace jednotného centralizovaného subjektu, záchrany lidského rozumu v době, kdy veškerá racionalita začíná podléhat své vlastní zbytnělosti a vrhá člověka do jen nesnadno pozorovatelného, ale jistě se blížího šílenství. Ne náhodou se autorova jiná sbírka, bezprostředně předcházející *Ach!*, jmenuje *Devět způsobů, jak přijít o rozum*.

Základní a pro vývoj českého surrealismu určující charakteristiku krize racionality po-

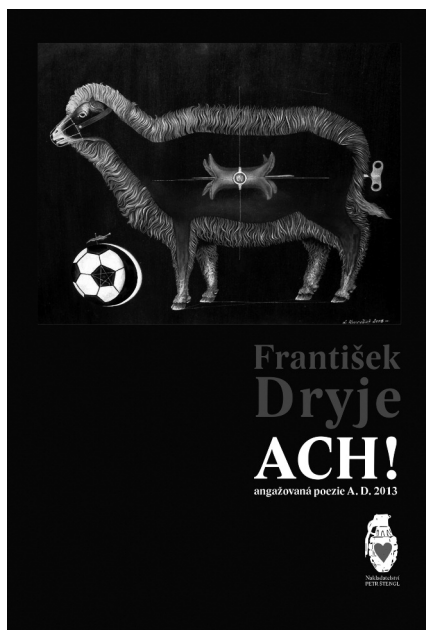
dává v často citované pasáži Vratislav Effenberger:

„Ulice, v nichž surrealisté mezi dvěma válkami nalézali zázračno, se změnily. Byla to už jiná iracionalita, s jakou jsem se v nich shledával od čtyřicátých let. Tato iracionalita, produkovaná úpadkovou racionalitou, se ošťácala humorem tak objektivním, že stačilo posunout ji před kameru nebo na jeviště, aby praskla racionalistická skořápka a vyšlehl očistný sarkasmus. Musel to však být posun svého druhu. To, co zde působilo sarkasticky, nebyla sama iracionalita, nýbrž způsob, jakým podvracela racionalitu zformalizovanou v racionalismus.“¹

Effenbergerova konkrétní iracionalita je iracionalitou především ve svém kontrastu vůči skutečnostnímu dění. Aktivní racionalita přestává být tvůrčí, petrifikuje v racionalismus, a tak nedokáže reagovat na svět, k jehož vysvětlení a ovládnutí měla sloužit. Zobrazení faktu diskrepance mezi skutečností a jejím racionálním popisem tento popis zesměšňuje a tím navrácí člověku dispozici k nové orientaci. Breton v této souvislosti hovořil o situaci, kdy *znak přežívá označovanou věc*.

Zdá se, že František Dryje ve své tvorbě reaguje na situaci jinou, na situaci, kde znak přežívá už i sám sebe. Jazykový znak jako by se sám přetěžoval, rozpadal svou vlastní vahou, přičemž charakter tohoto rozpadu není určován ničím vnějším – vyplývá z jeho vlastní povahy, z jeho

¹ Effenberger, Vratislav: *Negace negace není negativismus*, in. *Survost života a cynismus fantasie*, Praha, Orbis 1991, s. 13.



reálných vlastností. Zatímco u Effenbergera trvala důvěra v upadající, ale stále ještě obnovitelnou korelaci mezi věcmi a znaky, zdá se, že v pro Dryjeho už není ohrožena jen referenčnost jazyka jako takového, ale integrita myšlení vůbec.

Odtud se odvíjí charakter a povaha této poezie. Všechny ty „chyby imaginace“, slovní hříčky, sdělení zaplétající se v jakési obsedantní vášnivosti do sebe samých, deklamativnost stoupající až k znásilněné obřadnosti, již se *Ach!* jenom hemží, hromadění synonym, kouzelně chybné a zamotané citace atd. nejsou ornamentizací výchozího iracionálního sdělení, ale jeho jádrem. To, co zde selhává, není komunikace, ale rozum sám. Surrealistická intervence této tvorby však po mém soudu spočívá právě v charakteru onoho selhání, v němž se rozum osvěžuje, v němž je otvírána lidská afektivita, v němž chyba myšlení nepřináší rozvrat lidské subjektivity, ale je cestou k jejímu obnovení prostřednictvím sil imaginace. Trvá zde cosi, co nakonec dokáže zpřítomnit označované z druhé strany (v jedné starší básni Dryje píše: „Kdo lže, ten zadem.“). Zázračno a sdělení obsažené v těchto chybách a nedostacích pojmového myšlení, které povaha diskurzivní svou vlastní strukturou prosazuje, se stává prostředkem jeho záchrany. Znak dokáže označovat tehdy, když připustí, že označovat nedokáže. Ostatně: *jazyk byl člověku dán, aby jej užíval surrealisticky*.

Není proto divu, že se tato imaginativní básnická dispozice obrátila k oblasti, pro niž je snad nejotevřenější charakteristické pohrdáním lidskou soudností – tj. k současné politice –, aby se zde angažovala za integritu lidského vědomí. Sám autor to říká v rozhovoru² (jehož přepracovaný fragment o principech básnické tvorby doplňuje knihu ko závěrečný autorský komentář) takto:

„Každý týden se zdálo, že míra všeobecně sdíleného hovadismu je dovršena, ale nebyla to pravda, neuplynulo ani čtrnáct dní, a přišla nová, ještě obludnější a idiotštější pohroma. A nakonec se takzvaní „demokratičtí“ vládnoucí protagonisté pustili sami do sebe jako koně. Parkanová, Promopro, Gripeny, Pandury, prachy, prachy, prachy! „Rebelové“ (Ty vole!!!) v ODS! Církevní restituce! Nic jim nevařilo, že přece těm kecům už nikdo nevěří, dokonce už z lidí ani nedělali blbce jako vlády předešlé. Říkali na plnou hubu to, o čem se ve slušných vyspělých demokraciích jen šeptá. Že totiž lid, ten

² Borzič, Adam: *Tenhle chleba nežeru*. S Františkem Dryje o jeho angažmá in. *Ťvar* 5/2013, s. 10.

čítankový suverén moci, je nezajímá ani za mák nehtu.“

Nabyli-li z velké části „správa obce“ povahy spleť soustavy simulaker, v níž úspěch znamená schopnost ovládnout její komplikovanou intertextualitu, potom poezie založená na imaginativní kritice rozpadu znaku je tou jedinečnou adekvátní obranou, již může básnické vědomí přispět k záchraně lidské duchapřítomnosti, aniž by báseň musela ustupovat k jakékoliv formě teozovitosti či vnějškové intencionality. *Ach!* tak nestojí na nějaké abstraktní, nadekretované metapozici, z jejíž výše by kritizovala politické a společenské dění, ale ocitá se s vášní nutnou k přežití přímo uvnitř jeho živlu. Rozkládá toto dění zevnitř po jeho vlastních trasách, mimeticky dovádí ad absurdum vnitřní tendence jeho narušené logiky. Vede společenské vědomí tam, kam vnitřně zavedeno být chce, a rozkládá je tak, jak rozloženo být chce a musí. Jednotlivé konkrétní události, znaky a simulakra se do sebe vzájemně zavíjejí vlivem zvukových podobností, slovních hříček, občasných rýmů, účinkem snižování a zvyšování tempa básně a travestie své prosté, bezprostřední absurdity, aby tak odhalily své vnitřní paradoxy (např. v básni *Naše nejmladší lichva aneb Guma z konzumu*: „KARTEL-MAMÁ – dohoda re/producentů starých sraček na nové / jak vochat, natáhnout tu gumu z konzumu / aby si koupila, co nechce, aby chtěla“). Znak sice úspěšně nahradil označovanou věc, ale nedokáže bezchybně fungovat ani v této poloze.

Ať už je dnešní člověk jakkoliv smířen s tím, že konkrétní kauzy společensko-politického dění jsou pouhou soustavou mediálních obrazů, které se dotýkají skutečného politického dění jen vnějškově a s binární opozicí „pravda – lež“ mají sota co společného, jistě tiše předpokládá, že tato virtuální stavba dokáže přinejmenším fungovat, že tvoří jistý smysluplný celek. *Ach!* ukazuje, že i tato iluzorní pevnost vybuchuje svou vlastní vnitřní nesmyslností.

Effenbergerova parapoetická iracionalita plynoucí z kontrastu mezi reálným děním a absurditou jeho ustálených popisů je v Dryeho básnické tvorbě nahrazena iracionalitou těchto popisů samotných, jež v sobě vnitřně vřou natolik, že pro svou diskreditaci nepotřebují srovnání se skutečností.

Vztek se vzdaluje své učebnicové definici a stává se tvořivou silou, která rozkrývá ubohost nestoudné politiky v její bezprostřední konkrétnosti a předává ji imaginaci, aby cestou znechucené fascinace odhalila její pseudo-logiku a na její místo postavila integrované individuuum. Báseň často začíná téměř klidně, rozvážně a někdy jen reflexivně (např. báseň *Defenestrace*), jako by snad i chtěla kritizovat daný stav z perspektivy rozumné, izolované a soběstačné subjektivty. Brzy ji však přemůže fascinace nad charakterem vlastního předmětu zájmu. Text začíná napodobovat tento předmět (srov. např. báseň *Vlastenecká*), její tempo stoupá, ve významovém kontinuu znakového výrazu se tvoří trhlina a závit, které provokují imaginativní a intuitivní poznání k násilí na klidné racionální jednoznačnos-

ti. Prostá jednoznačnost se ostatně v tuto chvíli ukázala už jako iluzorní. Intelkt, který by si chtěl uzurpovat svou autonomii, musel by nutně selhat. Jeho sebezáchova spočívá v obnovení možnosti sdělení a reference za jeho vlastními zády. Není to kritika prostřednictvím racionální analýzy, je to spíše úsilí o sebezáchovu prostřednictvím tvůrčí síly vzteku a obrazotvornosti.

Myšlení se dostalo na hranici šílenství, avšak je to šílenství jako mimesis společensky sdíleného fungování rozumu, a v tomto smyslu je tedy obnovením sebevědomé aktivity, jelikož je reflektováno a jelikož je ochotné připustit ne-racionální složky vědomí jako aktivní síly poznávacího procesu. Od této chvíle se tyto složky dostávají do protikladného postavení vůči svým výchozím – konzervativním – funkcím a prostřednictvím objektivního humoru navrací člověku možnost svobodného jednání. Vratislav Effenberger mluvil o tom, že „absurdnost [...] si prozatím neklade žádné větší úkoly, než obnovit kritiku jako nástroj poznávání“.³ *Ach!* ukazuje, že dnes jsou kritické funkce konkrétní iracionality spíše než nástrojem poznávání, prostředkem k tomu, aby se člověk nebláznil, protože „mnoho je způsobů, jak přijít o rozum / a rozum je jenom jeden / a ještě k tomu malej, tlustej, hodnej / tištěnej přes kopírák // svůj rozum si nikdo sebou do hrobu nevezme! [...]“ (z básně *Kacovina*).

³ Effenberger, Vratislav: *Realita a poesie*, Praha, Mladá fronta 1969, s. 334

František Dryje, *Ach! – angažovaná poesie*
A. D. 2013, Petr Štengl, Praha 2013

Vyšlo nové číslo Revue psychoanalytická psychoterapie

Proměny psychiky Italská témata v psychoanalýze

Číslo obsahuje následující texty: M. Šebek: *Editorial*, M. Šebek: *Italská psychoanalýza – od internalizace ke kreativitě*, F. Borgogno, D. Vallino Maccio: *„Pokažené“ děti*, S. Bolognini: *Komplexní povaha psychoanalytické empatie: teoretický a klinický průzkum*, J. Canestri: *Transformace*, F. Riolo: *Psychoanalytické transformace*, Představujeme: *Rozhovor s MUDr. P. Tautermannem*

**Jednotlivá čísla i předplatné si můžete objednat
na revue@cspap.cz nebo online na www.cspap.cz**

Dostupná témata čísel z předchozích ročníků: **Identity • Destruktivita a narcismus • Články mj. o narcismu, čištění analýty, závislosti na stavu blízkému smrti • Účinnost psychoanalýzy • Hranice ve vývoji, terapii i teorii • Modality psychoanalytických terapií • Terapie a vývoj dětí a adolescentů • Sny a jiné fantazijní produkty • Pojetí narcismu v psychoanalýze • Feminita • Adolescence • Sigmund Freud a současná psychoanalýza • Moderní psychoanalýza I. Kleimánský přístup • Psychoanalytický proces • Moderní psychoanalýza II. Francouzská psychoanalýza • Párová a rodinná psychoanalytická psychoterapie • Bridging Identities – Současné přístupy v psychoanalytické skupinové psychoterapii • Psychoanalýza, umění a kultura • Terapie traumatu a současná německá psychoanalýza • Traumatizované dítě v dnešní době • Čas a psychoanalýza • Sándor Ferenczi a vztahová psychoanalýza • Psychosomatika**

Revue psychoanalytická psychoterapie vydává Česká společnost pro psychoanalytickou psychoterapii.
Další informace (včetně obsahu čísel) najdete na www.cspap.cz

