

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky

**LINIE TEORIE A SNU V DÍLE VRATISLAVA
EFFENBERGERA
(MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE)**

LINE OF THEORY AND DREAM IN THE VRA-
TISLAV EFFENBERGER'S WORKS
(DIPLOMA THESIS)

autor: Bc. Jakub Vaníček
obor: Česká filologie
vedoucí práce: PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

Olomouc 2010

Rád bych tímto poděkoval PhDr. Haně Bednaříkové, Ph.D., za cenné konzultace a připomínky k průběžným verzím této práce.

Dále bych chtěl poděkovat PhDr. Polaně Bregantové a doc. PhDr. Aleně Nádvorníkové za zprostředkování samizdatových pramenů a textů z pozůstalosti Vratislava Effenbergera.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl
v ní všechny použité zdroje.

V Olomouci, dne 6. 5. 2010

.....

Chtěl jsem hledat mosty které spojují daleké břehy
tak jako sen který lehce a jistě otáčí obrazem rozhoupané klády
věci které žijí v tom co je v nich zakleto
písek voda píseň a levandulová vůně
stromy se třpytí novým ovocem jako po dešti
obyčejné věci které mají zátoky hluboko v našich jeskyních

VRATISLAV EFFENBERGER
Ze sbírky Veliké náměstí svobody

OBSAH

Úvod.....	6
1. Náčrt vývoje českého poválečného surrealismu a aktivity Vratislava Effenbergera.....	9
1.1 Období od druhé světové války do druhé poloviny 60. let.....	9
1.2 Druhá polovina 60. let a přelom let sedmdesátých. Znovuzaložení surrealistické skupiny.....	13
2. Effenbergerova pozice v širším společenském kontextu a v literárním prostředí.....	17
3. Ke kontinuitě v díle Vratislava Effenbergera a Karla Teiga.....	22
4. Zamýšlená trilogie.....	26
4.1 Realita a poesie.....	28
4.2 Modely a metody.....	37
4.3 Vědomí a imaginace.....	50
4.4 Shrnutí trilogie.....	60
5. Sborníky Otevřená hra a Opak zrcadla.....	63
5.1 Otevřená hra.....	64
5.2 Orientační poznámky.....	71
5.3 Opak zrcadla.....	76
Závěr.....	83
Anotace.....	87
Excerpovaná literatura.....	88
Sekundární literatura.....	89

ÚVOD

Uchopit a zpracovat vývoj českého surrealismu nelze, aniž bychom se přitom vyhnuli interpretaci díla Vratislava Effenbergera (1923–1986). Právě Effenberger se po smrti Karla Teiga v roce 1951 stal vůdčí osobností českého surrealistického hnutí. Vědomě navázal na svého předchůdce, kriticky obsáhl jeho rozměrné dílo a rozhodl se systematicky je rozpracovávat tam, kde zůstalo jako torzo či spíše příslib dalších analýz. Během necelých dvou desítek let se pak Effenberger propracoval k podrobným znalostem vývoje světové i české avantgardy, jež syntetizoval v knize *Realita a poesie*, popsal teoretickou terminologii a umělecké metody surrealismu v knize *Výtvarné projevy surrealismu* a ve spolupráci s Květoslavem Chvatíkem a Jiřím Brabcem sestavil reprezentativní výbor z díla Karla Teiga.

Všechny tyto autorské a ediční počiny musíme chápat jako svébytnou součást českého surrealistického hnutí. Effenberger se i přes tlak kulturní unifikace nevzdal přesvědčení, že právě surrealismus disponuje takovými uměleckými a zvláště pak mentálními nástroji, jejichž pomocí lze kriticky revidovat vývoj společnosti a subverzivně působit na její kulturní projevy. Svou tvůrčí činnost proto koncepčně podřídil teoretickému rozvrhu a ten postupně rozvíjel a upravoval vzhledem k aktuálním potřebám surrealistické skupiny.

Effenbergerovo dílo svým rozsahem vzbuzuje respekt. Vedle textů teoretických je tvoří básnické sbírky, filmové „pseudoscénáře“, práce z oblasti teatrologie či filmové vědy. V naší práci se zaměříme na linii teoretickou, jež je na mnoha místech doplňována ryze surrealistickými pasážemi, analýzami snů anebo temnými vizemi dokonale mechanizované a racionalizované

společnosti. Budeme sledovat texty, v nichž Effenberger rozpracovává svébytné pojetí fenomenologie imaginace, a pokusíme se explikovat terminologii, kterou ve svých analýzách poměrně stabilně užívá. Zároveň také načrtneme možnosti vývojové linie a bude-li třeba, pokusíme se jeho koncepty a teorémy podrobit kritické reflexi. Budeme interpretovat především texty, které autor psal od konce šedesátých let, neboť tuto fázi Effenbergerovy tvorby považujeme za klíčovou alespoň pokud jde o její teoretickou část.

Většina Effenbergerových textů až doposud nebyla oficiálně vydána. V nakladatelství Torst vyšly ve skvělé ediční úpravě první dva svazky zamýšleného uceleného knižního souboru. Jejich obsahem je Effenbergerovo kompletní básnické dílo. Další práce vyšly buď na sklonku šedesátých let, anebo po roce 1989 na stránkách revue Analogon. Celek nicméně stále zůstává uchován ve strojopise.

Pro účely práce jsme proto vycházeli z elektronických variant textů, skenů, fotokopií a samizdatových sborníků. Nejspíš i vzhledem ke komplikované dostupnosti primární literatury až doposud nevyšla žádná monografická práce, jež by Effenbergerovu teoretickou – anebo i uměleckou – činnost blíže zmapovala. K dispozici jsou pouze dílčí studie a slovníková hesla.

Považovali jsme proto za nutné přiblížit alespoň základní teze, s nimiž se v Effenbergerově díle můžeme setkávat, koncepty a terminologický fundament. K tomu účelu jsme excerpovali zásadní teoretické spisy a stranou jsme ponechali ta díla, jež jsou zaměřena například právě teatrologicky. Totéž se týká historické eseje, sledující dějiny Československa od jeho vzniku do normalizace, nazvané *Republiku a varlata* (1977). Třebaže i zde najdeme konkrétní aplikace Effenbergerových konceptů,

rozhodli jsme se ji mezi excerpované texty nezařazovat.

Jak jsme naznačili již výše, chtěli bychom ukázat, jak se vyvíjelo myšlení Vratislava Effenbergera o funkci umění a zda se nějakým zásadním způsobem modifikovalo autorovo pojetí surrealistické imaginace jako fenoménu s celospolečenským dosahem. Výběrem textů i jejich interpretací bychom chtěli mimo jiné revidovat platnost formulace zahrnuté do hesla Surrealismus v *Lexikonu teorie literatury a kultury*: „Na rozdíl od Teigova programového vizionářství je Effenbergerovo myšlení spíše obecnou a historickou reflexí surrealistické imaginace (imaginace nestojí v opozici vůči rozumu, ale představuje spíše jeho kritické zrcadlo) jakož i místa surrealismu mezi ostatními směry.“ (Nünnig 2006: 751)

1. NÁČRT VÝVOJE ČESKÉHO POVÁLEČNÉHO SURREALISMU A AKTIVITY VRATISLAVA EFFENBERGERA.

1.1 Období od druhé světové války do druhé poloviny 60. let.

V druhé polovině 40. let, tedy ještě před smrtí Karla Teiga, došlo k významnému předělu ve vývoji českého surrealismu. Zatímco před válkou bylo možné udržet vnitřní koherenci skupiny, danou surrealistickými manifesty na jedné straně a strukturou osobních sympatií a antipatií na straně druhé, po válce se tato jednota diferencovala v několik relativně samostatných uskupení. Teigovo pevné teoretické vedení ztratilo na své síle – Teige se věnoval práci na zamýšlené *Fenomenologii moderního umění*. Česká skupina surrealistů po Nezvaletině iniciovaném rozpuštění formálně neexistovala. Neméně důležitou příčinu tohoto postupného rozkladu způsobila druhá světová válka. Ve světle totalitářských koncepcí, jež vyústily nacismem v Německu a v té době již diskutovanými čistkami v politických, ale i kulturních kruzích v Sovětském svazu, nebylo naprosto možné přiklonit se k politickému programu komunistických stran. Byla-li Teigem konstruovaná česká varianta surrealismu poznamenána revolučním romantismem (Teige 1966: 373), nebylo lze v ní po válce pokračovat bez významné teoretické reflexe.

Sám Teige čelil kritice mladých umělců, kritizujících jej kvůli příliš akademickému výzkumu, k němuž se uchýlil (Dvorský 2001: 92). Stejně silná rozkladná tendence poznamenala i skupiny umělců hlásící se k surrealismu. Zanikla skupina spořilovských surrealistů a zanedlouho po dnes již legendárních

večerech Mladé literatury v roce 1947 došlo k rozkolu mezi členy skupiny Ra a surrealisty Effenbergerova okruhu. Nicméně to byl právě Effenberger, kdo se v této době snažil navázat na práci Karla Teiga: „(...) to, co od roku 1949 hledal Vratislav Effenberger, byly (...) takové formy činnosti a tvorby, které by směřovaly k utváření nějakých nových, adekvátních existenčních modů svobodného, disidentního myšlení v nových podmínkách – v podmínkách stalinistické kulturní izolace a cenzury.“ (Dvorský 2001: 100)

V roce 1951 bylo neoficiálně realizováno devět ineditních *Pracovních sborníků Znamení zvěrokruhu* – Effenbergerovo označení sborníků nebylo reminiscencí na *Zvěrokruh* Vítězslava Nezvala (Dvorský 2001: 105). Vedle Teiga, jenž do nich přispěl teoretickými pracemi a kolážemi z doby války, a Effenbergera se prací na sborníku zúčastnil Václav Tikal, Josef Istler, Libor Fára, Mikuláš a Emila Medkovi či Karel Hynek.

Na *Znamení zvěrokruhu* navazovaly v roce 1953 další dva sborníky: *Objekt 1* a *Objekt 2*. Od této doby se datuje vznik tzv. Okruhu pěti Objektů. Spolu s Effenbergerem a jeho první ženou Janou Severovou se na obou *Objektech* podíleli Gerda a Josef Istlerovi, Emila a Mikuláš Medkovi. Silnou sociální i tvůrčí vazbu mezi jednotlivými členy skupiny, jež byla sycena na jedné straně určujícím vlivem Karla Teiga a na druhé pak sílícím marasmem stalinismu, velmi narušila série tří nečekaných úmrtí: Karla Teiga, Karla Hynka a Jindřicha Heislera. Odchod prvních dvou se promítl na retrospektivním obsahu *Objektu 1*, obsahujícím Effenbergerův nástin bibliografie Karla Teiga a výbor textů Karla Hynka. „V každém případě se něco uzavírá, smrtí Heislerovou skutečně i symbolicky končí činnost první surrealistické generace u nás. (...) Z uskupení okolo *Objektů 1* a *2* zůstanou

všichni, nebude to jenom Effenberger, kolem něhož se budou shromažďovat další účastníci takto kontinuálně diskontinuálního hnutí. Bude to ale on, kdo je bude stále znovu oživovat a kdo v něm bude po další desetiletí postavou ústřední.“ (Nádvorníková 1998: 134) *Pracovní sborníky Znamení zvěrokruhu* i oba *Objekty* se staly významným milníkem ve vývoji českého poválečného surrealismu.

V následujících pěti letech společná činnost okruhu umělců kolem Effenbergera utichá ku prospěchu individuálního tvůrčího vývoje jednotlivců, jež se plně projeví v následujících třech *Objektech*. „(...) žádné členství ani „funkce“, žádné tribunály, disciplinární řízení, vylučování, pamflety, osudové rozchody, a dokonce ani žádné facky, ba ani (pokud se nemýlím) žádné „dopisy přes hubu“ se (...) nekonaly.“ (Dvorský 2001: 120) Na potlačeném provozu se tak mimo jiné znovu definitivně projevila společenská realita padesátých let. „Surrealisté se v padesátých letech ocitli tváří v tvář nové, vnější iracionalitě, určené prožitkem šokující válečné agresivity a absurditou společenského systému s jeho frázemi, zákazy, manipulovatelnou realitou a davovou poslušností. Tato iracionalita výrazným způsobem poznamenala jejich dílo, vtrhla do něj, aby se v něm srážela se „soukromou“ iracionalitou individuálního nevědomí. Imaginace byla vybičována oním střetem k novým, naléhavým obrazům, jak je to patrné především u Vratislava Effenbergera a Zbyňka Havlíčka (...).“ (Janoušek 2007: 225)

Následující sborník *Objekt* s pořadovým číslem 3 vznikl roku 1958. Do okruhu Effenbergerových spolupracovníků se přidávají další umělci: Ludvík Šváb, Milan Nápravník a Jindřich Kurz. Vrací se Václav Tikal a Zbyněk Havlíček. Sborníky *Objekt 4* (1960) a *Objekt 5* (1962) podstatně modifikují skupinovou tvor-

bu, neboť se na nich už podílí nová generace umělců: Prokop Voskovec, Petr Král, Věra Linhartová či Zdena Holubová.

Na přelomu 50. a 60. let můžeme sledovat novou tendenci – postupné uvolňování do té doby poměrně uzavřeného Effenbergerova okruhu. Impulsem k nové recepci soudobých uměleckých technik, používaných tzv. generací českého informelu,¹ byla řada setkání stoupenců těchto směrů na jedné straně a Effenbergera, Medka a Istlera na straně druhé. Tím samozřejmě dochází i k povlovnému názorovému sblížení, či naopak ostřejšímu vyhranění, změnou daleko podstatnější je však ztráta jednoznačně autonomní pozice Effenbergerova okruhu (srov. Dvorský 2001: 128). Druhá, neméně důležitá příčina rozvolnění skupinového principu tvorby byla opět vyvolána společenskými změnami na počátku 60. let. Mladí umělci už necítili potřebu navazovat na nejvýraznější odkaz meziválečné avantgardy v tom smyslu, že netoužili po jednostranných programových regulích, jež by je omezovaly v jejich svobodném projevu. Effenberger k procesu „desintegrace“ – jež se stalo ve sledovaném období velmi oblíbeným výrazem – poznamenává: „Je pochopitelné, že krize integračních kritérií, které přerostly do totalitního stadia, v němž podlehly stagnaci, si vynucuje prudký výkyv k desintegrativním tendencím, které se projevují nejen v téměř obecném odmítání každé světonázorové základny, ale také v odporu nebo v krajní rezervovanosti vůči každé formě kolektivního vědomí, jak se projevovalo v uměleckých skupinách a hnutích.“ (Effenberger 1969: 342)

Když v letech 1962–1964 vznikaly dvě antologie *Fragmenty 1963* a *Fragmenty 1964*, zaznamenané na magnetofonovém

¹ V popředí českého informelního umění stojí skupina Konfrontace, mezi jejíž členy patřil například Jiří Valenta, Aleš Veselý, Jan Koblasa aj.

pásku, nebylo možné hovořit o činnosti surrealistické skupiny jako spíše o uskupení tvůrců paralelního k oficiálnímu proudu.

Vyvrcholením odklonu od skupinových platforem byla tzv. UDS (Umění Desintegračních systémů – útěk do skutečnosti – Umění Dvacátého století – Už Daemona Skočila – Už dost surrealismu). O potřebě zviditelnit antiskupinový charakter UDS svědčí programový materiál z roku 1964, kde mimo jiné můžeme číst následující vymezení: „(...) UDS je systém, nikoliv skupina nebo umělecký směr, je to rozlišovací a poznávací soustava individuálních názorových, tvůrčích a interpretačních stanovisek, jejichž příbuznost je dána společnou diskusní základnou. Tato základna představuje živé a proměnlivé intelektuálně imaginativní procesy v jejich povaze, nikoliv v jejich personální reprezentaci.“ (dokumentace k Dvorský 2001: 529)

Jedním z výrazných edičních počinů systému UDS bylo vydání reprezentativního výboru textů *UDS / Surrealistické východisko 1938–1968*.²

1.2 Druhá polovina 60. let a přelom let sedmdesátých. Znovuzaložení surrealistické skupiny.

Období konce 60. let znamenalo pro Vratislava Effenbergera – a nejen pro něj – především možnost oficiální publikační činnosti. Oficiálního vydání se dostalo prvnímu svazku spisů Karla Teiga s názvem *Svět stavby a básně*, připravenému Effenbergerem, Květoslavem Chvatíkem a Jiřím Brabcem a vydanému v roce 1966. Druhý svazek *Zápasy o smysl moderní tvorby* byl sice vytisknut, ale celý náklad byl až na několik

² Dvorský, Stanislav – Effenberger, Vratislav – Král, Petr (eds.): *UDS / Surrealistické východisko 1938–1968*. Československý spisovatel, Praha 1969.

exemplářů zničen, třetí svazek *Osvobození života a poezie* se dočkal vydání teprve v roce 1994. Dalším významným edičním činem Vratislava Effenbergera bylo vydání Teigových *Vývojových proměn v umění* v roce 1966. Jak k Teigovým spisům, tak i k *Vývojovým proměnám v umění* Effenberger napsal rozsáhlý doslov, v němž se prezentoval jako znalec Teigova díla a interpret avantgardních uměleckých směrů. K otázkám surrealismu se vyjádřil v monografii *Výtvarné projevy surrealismu* (1969) a *Realita a poesie* (1969) – tato kniha tvořila první část zamýšlené trilogie *Realita a poesie – Modely a metody – Vědomí a imaginace*, jejíž následující dvě části už nemohly z politických důvodů oficiálně vyjít.³ V roce 1968 Effenberger vydal monografii věnovanou Henrimu Rousseauovi a o rok později zásadní monografickou práci systematizující surrealistickou estetiku, její terminologii a historický vývoj: *Výtvarné projevy surrealismu*.

Není možné opomenout ani první číslo revue *Analogon*, jehož byl Effenberger redaktorem, a retrospektivní sborník *UDS / Surrealistické východisko 1938–1968*, oficiálně vydané v roce 1968. K tomu je třeba uvést i četnou časopiseckou aktivitu, třebaže některé texty otištěné v časopisech byly přebrány z prací monografických.

Podrobná bibliografie díla Vratislava Effenbergera doposud chybí – námi uvedený výčet ji nemůže zastupovat, pouze dokumentuje zřetelný autorský potenciál, jímž Effenberger disponoval. Po roce 1969 – a zde se již dostáváme k vlastnímu tématu naší práce – byla oficiální Effenbergerova publikační činnost znovu z politických důvodů utlumena a převedena do paralelně

³ Všem třem titulům se budeme podrobněji věnovat ve čtvrté kapitole této práce.

existujícího proudu literatury oficiální kulturní politikou normalizace restringovaných autorů.

Co se týče vývoje surrealisticky orientovaných umělců, došlo v závěru 60. let k opětovnému posílení skupinového principu. Přispěl k tomu jednak odchod Milana Nápravníka, Petra Krále, Prokopa Voskovce aj. do emigrace, náhlé úmrtí Zbyňka Havlíčka a v neposlední řadě i demonstrativní rozpad pařížské surrealistické skupiny v roce 1969. Spíše existenciální než surrealistickou tvorbou ovlivněná platforma UDS se rozpadá. Co se týče Effenbergerova postoje k rozpadu UDS uvádí Alena Nádvorníková ve stati Surrealistická skupina v Československu v 70. a 80. letech: „Ústřední osobnost českého českého surrealistického hnutí od smrti Karla Teiga v roce 1951, teoretik, básník a scenárista Vratislav Effenberger, však na nastalou vnější ani vnitřní situaci rezignovat nemíní a po určitém interludiu v letech 1969–70 (...) se kolem něj utváří nové uskupení. Vedle Ludvíka Švába, který spolu s ním zůstal ze skupiny UDS (...), jsou tu tedy na počátku nového desetiletí malíř Martin Stejskal, Eva a Jan Švankmajerovi, (...) Albert Marenčin, (...) Karol Baron (...).“ (Nádvorníková 1998: 195) Z jiného zdroje informací se dozvídáme, že v roce 1971 se „s několika peripetemi ustálí nové složení skupiny, která přijme v návaznosti na činnost předválečné Nezvalovy a Teigovy Skupiny surrealistů v ČSR označení surrealistická skupina v Československu. Tvoří ji Karol Baron, Vratislav Effenberger, Andrew Lass, Albert Marenčin, Juraj Mojžiš, Martin Stejskal, Ludvík Šváb, Eva Švankmajerová a Jan Švankmajer.“⁴ V této sestavě, postupně doplňované o další čle-

⁴ František Dryje: Dějiny neosamocenosti (2). In *Analogon*, 2004, č. 41–42, s. 30.

ny, bude Vratislav Effenberger v 70. a 80. letech koncepčně navazovat na vývojovou linii českého surrealismu.

2. EFFENBERGEROVA POZICE V ŠIRŠÍM SPOLEČENSKÉM KONTEXTU A V LITERÁRNÍM PROSTŘEDÍ.

Druhá polovina šedesátých let se nesla v duchu velkých příslibů svobodného vyjadřování a rozkvětu mnoha diskusních platform. Formovaly se redakce politicky i ideologicky vyhraněných periodik. Vratislav Effenberger se pokoušel jako stoupence surrealistické estetické doktríny i přes postupné uvolňování principu programové skupinové tvorby pokoušel udržet onu „navigační hvězdu“ surrealismu. Zároveň jako pokračovatel Karla Teiga, jehož ideologické angažmá ve věci socialistického uspořádání společnosti jsou známá a často diskutovaná, jako estetik, jemuž bylo vždy blízké zapojení francouzských surrealistů do politického dění a Bretonovo programové přihlášení k marxismu v *Druhém manifestu surrealismu* v roce 1930⁵ (Vědomí a imaginace: 20), se pokoušel vstupovat do diskurzu reformně uvažujících socialistů.

V rozhovoru s Martinem Stejskalem Effenberger hovoří o úloze surrealismu, o jeho „dvojí izolaci“ a nově otevřené kulturní frontě: „V roce 1966 pokročil vnitřní rozklad mocenského systému do té míry, že tlak dohlédacích orgánů na umění byl minimální. Ale úměrně s jeho úpadkem nastupoval tlak nových mocenských klik ve vedení uměleckých svazů. Byly to většinou tytéž síly, o něž se opíral stalinismus, které však nyní už zase pluly pod vlajkou manažerského pragmatismu konzumní

⁵ Bretonův text Druhého manifestu surrealismu lze interpretovat mnoha způsoby. Pro doklad příklonu k marxistické filozofii vybíráme tuto pasáž: „(...) pokud jde o nás, totálně, bez výhrad, zastáváme princip historického materialismu, který žasnoucímu světu intelektuálů musí vmést do tváře představu, že „člověk je to, co jí“ a že v budoucnu by měla revoluce lepší vyhlídky na úspěch, kdyby byl lid lépe živen, kdyby jeho hlavní stravou byl spíš hrách než brambory.“ (Breton 2005: 97)

společnosti. Na ty se pak navěšovala oportunistická většina, chlívkové mastící pop-art a zamindrákovaní provinciálové, upachtěně dohánějící na stará kolena Evropu tapetováním zeměkouli a rajských jablíček poštovními známkami. Ti všichni se cítili existenčně ohroženi každou tendencí narušující poklid domácí louže, která se hodlala rozzářit na světových uměleckých burzách. (...) Jestliže každá naše akce, od diskuse v *Plameni* až po *Analogon* a skupinové sborníky (z nichž každý druhý se už podařilo torpédovat) vyvolala rozhořčený odpor konzumních pragmatiků a mohla být uskutečněna jen po urputném boji s touto jinak vzájemně hašteřivou, netolerantní a liberalistickou mediokritou uměleckých živnostníků, mohlo nás to jen utvrzovat v přesvědčení, že nejdeme špatnou cestou.“⁶

V druhé polovině 60. let se setkáme s Effenbergerovým jménem například na stránkách kulturní revue *Orientace, Estetiky* či *Plamene*. Právě zde Effenberger uplatnil své znalosti české meziválečné avantgardy a evoluce evropských postimpresionistických hnutí. V diskusích vedených na stránkách těchto periodik také mohl zpřesnit svůj kritický pohled na soudobé umělecké dění. Konfrontoval se zde s výraznými zástupci tehdejší uměnovědné teorie (Jindřich Chaloupecký), strukturalistické teorie (Robert Kalivoda) nebo i literární historie (Jiří Brabec). Revue *Orientace* a časopis *Plamen* Effenbergerovi – a samozřejmě že nejen jemu – posloužily k širšímu rozhledu v soudobém dění. Že nejde o pouhou domněnku lze doložit častými citacemi zde publikovaných textů Herberta Marcuse, Theodora W. Adorna, které nacházíme v Effenbergerových textech z přelomu 60. a 70. let.

⁶ „Opustíš-li mě, zahyneš“ přestává být v surrealismu tupým bonmotem. Rozhovor Martina Stejskala s Vratislavem Effenbergerem. In *Analogon*, 2004, č. 41/42, s. 62–65.

Přínos takto otevřeného a necenzurovaného veřejného prostoru, v němž mohli četní badatelé i umělci publikovat své texty, je zřejmý například z Effenbergerovy rozsáhlé teoretické práce *Modely a metody*. Na jejích stránkách autor předkládá vyhraněný kritický názor na tehdejší literárněteoretické publikace a zároveň se vymezuje jak vůči svým současníkům.

Effenbergerovy teoretické práce jsou psány s ostře kritickým tónem. Jako výrazně konfrontačnímu typu nebyly Effenbergerovi cizí časté polemické výpady – ve svých textech nešetří vyhrocenými příspěvky na adresu Daniely Hodrové, Milana Jankoviče, ale i do jisté míry spřízněného Kalivody.⁷ Proto je také nutné na začátku hlubšího exkursu do Effenbergerova myšlení chápat jeho pozici jako osamocenou, uzavřenou v okruhu k surrealismu orientovaných umělců. Z této pozice Effenberger s obsedantním zapálením kritizoval názory a texty soudobých teoretiků jako „neangažované“, „pozitivistické“ a „formalistní“. „Není nesnadné pochopit, že krizová desintegrace vědomí a bytí vytváří obzvlášť příznivé podmínky nejen pro horečnatou akumulaci erudice, která pozitivisticky směřuje k „zakotvení v objektivitě a objektivně střízlivém, distančním, ne-angažovaném myšlení“, ale zároveň v těchto „návratech k střízlivosti, k ohledání základů, ke kriticismu nebo k ohlédnutí a definování

⁷ Na rozdíl od Hodrové či Jankoviče, s jejichž typem myšlení se Effenberger vyrovnal v několika floskulích, se Kalivodovi – anebo také Chvatíkovi – dostalo rozsáhlejší a komplexnější kritické odezvy. Ke Kalivodově knize *Moderní duchovní skutečnost a marxismus* (Československý spisovatel, Praha 1968) Effenberger napsal rozsáhlý kritický komentář, v němž například poukázal na rozpory ve vnímání „harmonizačního ideálu lidského štěstí“, jak byl formulován v díle Karla Teiga. Zatímco Kalivoda tvrdí, že jde o vývojově nutný „konstantní antropický fenomén“, Effenberger jej vnímá jako ideologický konstrukt, který vznikl za přispění dialektické souhry některých společenských tendencí. Podle našeho názoru tento spor dokládá zejména rozporná východiska obou autorů: Kalivodův marxismus a Effenbergerovu analýzu diskurzů.

situace“ se projevuje úsilí uniknout z konkrétních forem lidského problému k neangažovaným úvahám o strukturách. Tento útěk před ošklivou skutečností, předkládaný v podobě antropologické pronikavosti, klade především otázky řešení desintegrační krize do lingvistické roviny humanistické komunikace, do problematiky jazyka a sémiotiky s takovou úporností, jaké by bylo zapotřebí pro pečlivé a důmyslné sestavování žebříku dost dlouhého, abychom se po něm dostali do nebe.“ (Modely a metody: 14)

Pokud jde o širší společensko-politickou pozici, kterou Effenberger – a s ním mnohdy i členové surrealistické skupiny – zastával, je nutné zmínit alespoň některá její specifika.

Jak vyplývá z Effenbergerova dopisu adresovaného Vincentu Bounourovi, v němž pisatel ozřejmuje své stanovisko k Prohlášení Charty 77,⁸ bylo nutné navázat v 70. letech na tradici českého surrealismu, spatřovanou v jeho subverzivním potenciálu vůči totalitním tendencím. Tváří v tvář nutnosti postavit se do čela opozice Effenberger soudí: „Osudy této země, odedávna vystavované ze všech stran mocenským tlakům (...), vnutily jak její intelektuální elitě v politickém, ideologickém a kulturním plánu, tak i nejširším lidovým vrstvám v rovině životní praxe tradiční moudrost nenáročného *pragmatismu*, za příznivých okolností zdobenou patosem humanistických ideálů, většinou však úzkostlivě upjatou k potřebě přežít (...). Tento pragmatismus, vybrušovaný bezpočtem generací za nejrůznějších podmínek napříč třídním antagonismem ukládal si pak ve vzácných chvílích uvolnění za úkol interpretačně retušovat a idealizovat

⁸ Effenberger byl jedním z prvních signatářů Charty 77, což se přirozeně odrazilo na situaci celé surrealistické skupiny ve vztahu k státní moci a dohlížecím bezpečnostním složkám. Blíže František Dryje: Dějiny neosamocenosti (2). In *Analogon*, 2004, č. 41–42.

minulé děje a přizpůsobovat je stále více chátrajícím morálním a politickým iluzím.“⁹

Podstatnou částí autorovy úvahy o roli surrealistů za takto definované situace je tzv. dvojí izolace. Surrealisté se izolovali jednak od vnějších tlaků oficiálního umění, politické ideologie a od oficiality vůbec, jednak – a na tuto izolaci klade Effenberger důraz ve výše uvedené citaci – od „pragmatické podstaty“ opozice. „Především nechceme mít od počátku nic společného s těmi, kdo v mezinárodním ohlasu tohoto dokumentu [Charty 77] spatřují příležitost učinit se osobně atraktivními se zřetelem k mezinárodní publicitě a z ní plynoucím hmotným výhodám, v čemž spatřujeme nejostudnější desavuaci samého základu tohoto úsilí.“¹⁰

V této „dvojí opozici“ surrealisté pokračovali ve svém teoretickém i praktickém výzkumu, jehož výsledky zpracovávali v četných ineditních materiálech. Vedle vlastní tvorby šlo o překlady kanonických textů či Effenbergerových monografických publikací, jejichž vydání bylo dříve zakázáno.

V následujících kapitole se pokusíme přiblížit některé aspekty Effenbergerova kritického a teoretického myšlení, jak je zachyceno v triptychu *Realita a poesie, Modely a metody, Vědomí a imaginace*. Na vybraných textech bychom chtěli ukázat, že Effenbergerův zájem o „fenomenologii imaginace“ na jedné straně a explicitně formulované zdrženlivé stanovisko k oficiálně vydávaným publikacím na straně druhé jej umisťuje do zcela specifického intelektuálního prostředí.

⁹ Dopis V. Effenbergera Vincentu Bounouroví. In *Analogon*, 2004, č. 41–42, s. 67–68.

¹⁰ *Ibid.*: s. 21.

3. KE KONTINUITĚ V DÍLE VRATISLAVA EFFENBERGERA A KARLA TEIGA.

Dříve než se pokusíme analyzovat teoretické texty Vratislava Effenbergera, považujeme za nutné načrtnout některé souvislosti s dílem Karla Teiga. Effenberger na Teiga vědomě navazoval a svou vlastní tvůrčí činnost chápal v kontextu vývoje surrealismu. Tato kontinuita nebyla omezena na pouhé proklamace – Effenberger spolu s Jiřím Brabcem, Květoslavem Chvatíkem a Robertem Kalivodou uspořádal rozsáhlý výbor z Teigova díla a doplnil jej studiemi, v nichž popsal vývoj a logiku Teigova myšlení.

Protože není účelem této práce podrobně mapovat vztah mezi teoretickými diskurzemi obou autorů, zaměříme se pouze na jednotlivé problémy, jež jsou úzce spjaty s obecným vymezením surrealismu, jeho povahy a funkce. V následujících kapitolách se totiž budeme častěji setkávat se závěry, které Effenberger nijak výrazně neanalyzoval a přijímal je jako definitivně platné teoretické postuláty, formulované v díle jiných teoretiků, zejména pak Karla Teiga a André Bretona.

Ve studii *Vývojová cesta*, která byla zařazena do třetího svazku teigovského výboru,¹¹ najdeme teoretický fundament, na němž – jak se ukáže právě v následujících kapitolách – bylo do značné míry založeno Effenbergerovo myšlení o vztahu mezi jednotlivcem a společností nebo mezi ideologií a psychickými predispozicemi subjektu.

Zcela zásadním předpokladem, rozvinutým Teigem a Effenbergerem dále rozpracovávaným, je souvislost mezi stále se vyvíjející duchovní podstatou člověka žijícího v moderní době

¹¹ Teige, Karel: *Osvobozování života a poezie*. Aurora, Praha 1994.

a potenciálem imaginace. Subjekt, který se ocitá ve světě technologického pokroku, racionálního rozvrhu životních funkcí, který reflektuje náboženství jako specifickou ideologickou soustavu, je odkázán na možnosti své imaginace. Představa mu slouží jako inspirace, odráží jeho psychické stavy. Surrealisté imaginaci chápou jako zcela klíčovou schopnost člověka, a proto ji i podrobují svému zkoumání – v rámci surrealismu mají být funkce imaginace odhalovány experimentální metodou.

Effenberger souvislost mezi imaginací a „osvobozením“ člověka považuje za základ nové metody, k níž Teige v období po roce 1938 směřoval své úvahy. „Soustředná idea osvobození a umocňování životních forem moderního člověka je neoddělitelná od inspiračního a heuristického působení imaginace nejen v Teigově chápání poetismu a konstruktivismu, ale také surrealistické tvorby a uměnovědné noetiky, přičemž zde i tam vytváří trvale oživující rozpor v tendencích k respektování autenticky revoltních funkcí tvorby a zároveň k noetické objektivitě dialekticko-materialistické uměnovědy, která by měla odhalit a obecně ustavit platnost zákonů, na nichž se zakládá vývojová dynamika autenticky objevené imaginace.“ (Teige 1994: 602)

Tento dynamický rozpor, jenž by mohl být jinými slovy formulován jako kontroverze mezi subjektivní uměleckou invencí a objektivní racionalitou teorie, podle Effenbergera tvoří jádro Teigova ideového modelu,¹² na němž je založena i široká teoretická syntéza, zahrnující psychologické a ideologické prvky v umění a kultuře vůbec.

Hlavní funkcí nového umění, jehož tvůrci mohou prostřednictvím imaginace rozvíjet tzv. vnitřní model, má být transformace tohoto modelu – jinak také „umělcova snu“ – na „virtuální reali-

¹² Pojem „ideový model“ bude podrobněji vysvětlen v následující kapitole.

tu“, tak aby se s ní recipient identifikoval. Touto identifikací se také zakládá angažmá umělecké tvorby, či chceme-li umělcovy imaginace na kulturním vývoji společnosti. Effenberger píše: „Teige trvá na tom, aby imaginace zůstala svobodná a nezávislá (...) Přesto však zdůrazňuje, že „obrazová, básnická realita, skutečná i neskutečná zároveň, je spektrem, které mění v magnetickém poli poezie reálnou fantazii ve fantastickou realitu“, tedy přece jen v jakousi zázračnou zahradu poezie než v podvrtné náložce konkrétní iracionality (...) Spatřuje ve vnitřním modelu psychický fenomén, orientovaný a zároveň také utvářený dominantou milostné touhy (...).“ (Teige 1994: 609)

Protože považujeme úvahy o vztahu mezi racionální a imaginativní pomocí myšlení za naprosto klíčové, nazvali jsme celou naši práci „Linie teorie a snu v díle Vratislava Effenbergera“. Fundament této koncepce byl zpracován již v Teigově díle, a jak uvidíme dále, k jejímu dalšímu rozvoji přispěl Effenberger ve svých četných studiích. Stejně jako Teige i on spatřoval v této syntéze „jedinou zbraň aktivní kultury proti zformalizované kulturní pasivitě, která se spojuje s estetickým konzervatismem (...).“ (Teige 1994: 623) Oba také hledají možnosti, jak na této bázi vytvořit dialektickomaterialistickou vědu o umění, „jejíž hlediska budou zaměřena k zjišťování iniciativy, účasti a působení tvorby v obecném vývoji ke svobodě“ a v jejímž obecném rámci by mohly být překonány ostré hranice mezi estetikou, historií umění a kritikou. Shledává-li Effenberger, že v Teigově pokusu „se uměnovědná činnost ocitá v protikladu vůči objektivistickému indeterminismu, jehož „neutralita“ odpovídá nevyhraněnosti kritického vědomí a pozitivisticky stabilizační ideologické angažovanosti, která se vydává za nestrannost jen proto, že nechce

změnit stávající řád,“ (Teige 1994: 624) můžeme dnes totéž prohlásit i o jeho vlastní koncepci. V tomto smyslu proto Effenbergera chápeme jako Teigova nástupce. Bylo by však zavádějící, kdybychom Vratislava Effenbergera považovali za pouhého Teigova epigona, závislého na terminologickém aparátu a koncepčním fundamentu svého předchůdce. Popřeli bychom tak svébytný příspěvek k Teigově fenomenologii moderního umění, zahrnující podrobné analýzy tvůrčí mentality a její interakce s nadindividuálními ideologickými schémata.

V jedné pasáži v doslovu k *Osvobozování života a poezie* Effenberger konstatuje, že právě tyto analýzy Teige nedokázal z mnoha různých důvodů hlouběji rozpracovat. „V jeho vývojové teorii, která ve sféře moderního umění mohla slučovat psychologické, ideologické i formové prvky do organického vývoje tvorby jak v jednotlivých dílech, tak i v dějinách, projevuje se nad tímto vzdáleným historickým materiálem nedostatek rozlišování historických, vývojových variant a psychologických konstant, psychologické podmíněnosti imaginace a podmíněnosti jejích historických forem, které, i když jsou vzájemně propojeny a modifikují jedna druhou, nepřestávají mít svou vlastní specifickou.“ (Teige 1994: 612) V následujících kapitolách bychom se tedy měli mimo jiné pokusit ukázat, nakolik Effenberger tuto slabinu Teigova konceptu dokázal eliminovat vlastními teoretickými příspěvky.

4. ZAMÝŠLENÁ TRILOGIE.

Jedním ze základních rysů Effenbergerova myšlení byla přísná koncepčnost a koherence kritických názorů, což samozřejmě není totéž jako absence vnitřního vývoje díla. Když v roce 1969 vyšla v Mladé frontě kniha *Realita a poesie*, nemohl nikdo z jejích čtenářů tušit, že nově vydaný svazek je první částí rozsáhlejšího souboru textů a že zamýšlená pokračování už nebudou během následujících čtyřiceti zařazena do žádného edičního plánu. Nebylo proto ani možné chápat knihu *Realita a poesie* jako pouhou součást rozsáhlejšího díla, k němuž autor přistupoval s vědomým úsilím dospět na základě analýzy kulturní krize k rozsáhlé „fenomenologii imaginace“¹³ – imaginace, která podle surrealistů mohla tuto krizi překonat.

Než předložíme interpretace výše uvedených tří svazků, upozorníme na některé problémy, jež pro nás z této práce vyplývají. První z nich souvisí s datací textů a s jejich finální podobou. *Realita a poesie* je jedinou doposud vydanou knihou Effenbergerovy trilogie. Texty v ní publikované byly napsány v 60. letech a svou datací se neshodují s časovým horizontem vymezeným naší prací. Proto pouze shrneme některé, pro vývoj Effenbergerova myšlení podstatné studie z poslední třetiny svazku.

Jde-li o dobu vzniku, totéž se týká i některých studií z knihy *Modely a metody*. Najdeme zde studie s datací 1966, 1968, 1969, ale i 1975. Primárně se proto zaměříme na texty z doby po roce 1969, tak jak nám ukládá vymezené téma. Třetí kniha,

¹³ Termín fenomenologie nelze v Effenbergerově pojetí slučovat s fenomenologií, tak jak je dnes převážně chápána. Effenberger nevychází z filosofie Edmunda Husserla či Martina Heideggera – z častých citací Georga Friedricha Hegela je zřejmé, že fenomenologii imaginace autor klade analogicky k fenomenologii ducha, tedy k jistému, doposud kulturně neosvojenému vývojovému stupni imaginace vůbec.

nazvaná *Vědomí a imaginace*, již plně spadá do období poloviny 70. let, co víc, představuje vyvrcholení celé této desetileté etapy, na niž posléze navazují texty ze 70. a 80. let. Tomuto svazku se budeme věnovat nejpodrobněji, abychom mohli prokázat jeho obsahovou specifičnost, vyjímající se ze soudobého literárního prostředí. Připomínáme, že žádná z posledních dvou knih nevyšla tiskem a že jsme při práci vycházeli z textů, které nám poskytla bibliografka Effenbergerova díla Polana Bregantová jako poslední, autorem korigované verze.

Závěrem také považujeme za nutné připomenout, že označení trilogie přejímáme z rozhovoru s editorem Effenbergerova díla Janem Šulcem a nemůžeme je proto podložit žádným textovým pramenem.

4.1 Realita a poesie.

Na tři oddíly rozdělená kniha je koncipována jako interpretace vývoje avantgardních hnutí, dadaismem počínaje a surrealismem 60. let konče. Effenberger zde na širším kontextu vývoje evropského moderního umění, politické situace a ideologických systémů pojednává jednak o konkrétních dílech a hledá příčiny jejich vzniku, jednak se blíže zabývá některými problémy spjatými se surrealismem, zejména pak fenoménem „konkrétní iracionality“. Samozřejmě součástí výkladu je analýza českého avantgardního hnutí, kterou sleduje u jejich nejvýraznějších představitelů, Karla Teiga a Vítězslava Nezvala. Závěrečné tři studie přesahují historiologický¹⁴ výklad a věnují se soudobým problémům, tak jak jsme je naznačili v souvislosti s experimentací skupiny UDS. Nedílnou součástí knihy je ilustrační materiál: výtvarné projevy surrealistů a jejich literární i teoretické texty. Effenberger jimi podpírá některé ze svých teoretických spekulací.

Za jeden z nejvýraznějších a pro Effenbergerovu následující tvorbu nejdůležitějších textů považujeme studii *Kritické funkce iracionality*. Zároveň je tento text vhodnou ukázkou Effenbergerova historiologického bádání, jež si na jednu stranu získává čtenáře schopností klást s přísnou apodiktičností soudy o sepětí uměleckých hodnot a historických reálií, na druhou stranu však znepokojuje často příliš markantním zjednodušením popisovaných skutečností. S větší či menší autorskou akribií jsou takto napsány všechny texty knihy *Realita a poesie*.

¹⁴ Akceptujeme Effenbergerem navrženou diferenciaci historiografie (popis důležitých historických dat) a historiologie (hledání dynamických historických tendencí – tato metoda je podle Effenbergera založena na dialektice vzájemných vztahů).

Dědictvím dadaismu, jež výrazně ovlivnilo dějiny umění 20. století, byl podle Effenbergera uplatněn „živel absurdity“, který ukázal, „že řád absurdních působností je mnohem složitější, než aby mohl být jen sarkastickým gestem, bezobsažnou provokací, nebo jen dočasným vývojem, osvěžujícím unavenou působivost uměleckých prostředků.“ (Effenberger 1969: 45) S tím je spjat i základní pojem „konkrétní iracionalita“ – prostřednictvím dadaistických experimentů se mohlo poprvé plně ukázat, že pod zdánlivě iracionálním a absurdním faktem, jakož i pod celými řetězci těchto faktů je nutno hledat konkrétní „hlubší motivaci“.

Surrealismus nelze chápat jako následný vývojový stupeň dadaismu. Effenberger připomíná, že ke zrodu surrealismu nestačila jen dadaistická revolta a absurdita, obohacená o průzkum vlivu nevědomí na umělcovu invenci. „Fantazijní zdroje imaginativní tvorby“ (Effenberger 1969: 46) nebyly pouze mechanicky přejaty, nýbrž systematicky rozváděny a teoreticky klasifikovány, samozřejmě v pojmovém rejstříku freudovské psychoanalýzy. Objektivní humor byl Bretonovou skupinou surrealistů považován za „nejmocnější sílu imaginace“, působící proti společenským konvencím a ideologické totalitě. Z jejich hlediska byl iracionální humor na subjektu a jeho vůli nezávislým fenoménem, proto tedy projev – odtud označení „objektivní“.

Se zřetelem k vývoji předválečného umění Effenberger rozpoznává „križi sdělení“, která přichází koncem třicátých let a jejímž symptomatickým projevem je i náhlá absence humoru. Výtvarné umění směřuje k „abstraktnímu lartpouarlartismu“, v literatuře udávají směr existencialisté se svými abstraktními úvahami o smyslu bytí (Effenberger 1969: 48). V tomto dě-

jinném bodě se plně ukazuje rozpor mezi „modifikacemi abstraktivismu“, k nimž Effenberger, jak dále uvidíme, řadil zejména existencialismus, který považoval za „esteticky dekorativní“, a imaginativně kritickým surrealismem. (Effenberger 1969: 49).

S koncem druhé světové války se situace zhoršila vlivem ztráty ideologické základny. Za tuto základnu Effenberger považuje „podstatnou, přirozenou a autentickou záměrnost tvorby“ (Effenberger 1969: 50), „nejhlubší existenční smysl a výraznou závaznost jejího názoru a stanoviska, bez nichž každá imaginativní činnost ztrácí svou kritickou potenci, své opodstatnění, a podléhá módní nebo oportunistické, v obou případech komerční prázdnotě.“ Po válce a později s nástupem autoritativních praktik v politice a kulturního inženýrství, kanonizujícího schéma socialistického realismu, došlo k „pomíšení“ „racionální a iracionální složky života s bezmeznou brutalitou a cynismem“. Na rozdíl od doby předválečné nebylo lze oddělit tyto dva protiklady, neboť, opakujeme, došlo ke ztrátě ideologické základny.

„(...) mezi ideologickou útvarností třicátých let a padesátými, šedesátými léty zeje nezměrná propast zcivilněných fantasmagorií úpadku sociálního vědomí, k nimž bychom v novověkých dějinách sotva našli obdobu.“ (Effenberger 1969: 51) Effenberger uvádí, že i v této době se surrealismus dokázal vyhnout degradaci k abstraktivismu a čistému estetismu, neboť se v dílech jím ovlivněných umělců projevila „kritická intervence“ a nechť k jakémukoliv oficiálnímu angažmá. V reakci na postupnou konvencionalizaci vyjadřovacích prostředků surrealismu došlo k výrazné proměně pojetí konkrétní iracionality: „(...) k iracionalitě určitým způsobem racionalizované“. (Effenberger 1969: 53)

Toto tvrzení je třeba blíže vysvětlit. Z dalších formulací vyplývá, že jde nikoliv o změnu iracionální složky života na racionální, abychom zůstali u Effenbergerova vyjádření, nýbrž o nutné včlenění iracionální složky do života tak, aby nedošlo k psychickému rozvratu osobnosti. Jedině tak může zůstat iracionalita světa i přes vědomí katastrofálního rozvoje civilizace operativní. Co tento dialektický obrat přináší umění, je zřejmé: „Snaží-li se člověk žít s obludností, kterou bezděčně vytvořil, nemůže žádat od umění víc, než aby ho na tento stav věcí upozorňovalo.“ Úkolem surrealismu pak je aktivovat vnitřní smích a pomocí něj „probudit z letargie soudnost rozumu a pohotovost imaginace“. (Effenberger 1969: 54)

Potencialita surrealismu v druhé polovině 20. století je dle Effenbergera obsažena právě v technologickém rozvoji civilizace. „Na těchto nejrušnějších křižovatkách současného života, na krok od úpadku do letargie, na elastické hranici mezi agresí a regresí přeci existuje prostor, v němž nenadálé záblesky dialektického napětí mezi racionalitou a iracionalitou mohou stále znovu podněcovat vzpouru vědomí proti zalknutí v civilizačních disproportionalitych a ozařovat jediné reálné východisko, odkud se uskutečňuje permanentní revalorizace poezie a emocionálních hodnot.“ (Effenberger 1969: 60) V této pasáži již naplno dochází k žánrové transformaci, již jsme svědky téměř v každém Effenbergerově textu a která je pro jeho styl myšlení zcela příznačná: posun od analytického rozboru k programovému prohlášení. V těch částech textu, kde je formulován program dokonale jiného umění, tedy surrealismu, jsme na formální úrovni naprosto nejbliže Effenbergerově základní rétorické figuře, na rovině obsahové pak i jádru estetického hodnocení. Ve své podstatě se jedná o dvoupólovou konstrukci, na jejíž

jedné straně působí autonomní linie surrealismu, a proti ní samoučelný, dekadentní či „snadný miserabilistický artismus“ (Effenberger 1969: 61). Syntézou obojího nicméně nevzniká žádný nový surrealismus obohacený o poetiku protikladných uměleckých směrů, nýbrž zde pouze rezistují programové teze, jež mají být v budoucnu naplněny v zájmu zachování svébytných uměleckých hodnot, nezávislých na mimestetických skutečnostech (např. zájem galeristů či nakladatelů). To je také další podstatný bod, obsažený více či méně v každé Effenbergerově studii: tam, kde je formulován výše uvedený protiklad a programové vymezení surrealistické tvorby, tam také autor klade důraz na to, že „jednou“ dojde svého naplnění.

Dlužno dodat, že především v těchto pasážích Effenbergerovy texty získávají nejvíce na své estetické přitažlivosti. V souladu s nutností získat pro surrealismus pokud možno co nejširší podporu Effenberger napadá kritizované umělecké směry a činí tak s jazykovou brilancí zapáleného polemika. „Čím je proti tomuto cynismu, ostatně baráčnický opatrnému, proti této dekadenci, ostatně znamenitě výnosné, ten způsob tvorby, jehož absurdita spočívá jen v tom, že s neovladatelným odporem dovede proti této prosakující hnilobě vrhat celé trsy spečených obrazů, v nichž ztroskotává básnictví, vůle, obrazotvornost, v nichž „odcizení“, dnes do omrzení nabízené ve více nebo méně decentních bonboniérách, je jen bezmezným úžasem z rozsahu pohromy, a kde se propadají všechny plány rozumového a imaginativního chápání samy do sebe, do té prohry, která inspiruje.“ (Effenberger 1969: 61)

Daniel Vojtěch ve své literárněhistorické práci nazvané *Vášeň a ideál* – podtitul *Na křižovatkách moderny* – ukazuje, jakou roli hrála na přelomu století a v prvním desetiletí, tedy v období

proti dekadenci se vyhraňujících tvůrců, polemika. V návaznosti na tezi Michela Foucaulta, podle níž je polemika parazitní forma diskuse, podotýká, že účelem polemiky s oponenty nebylo vyjasnit a zpřesnit zastávané názory či pozice. „Polemika je především souboj, jehož cílem je protivníka zesměšnit, zničit, odstranit tak, aby cokoli, co řekne, mělo minimální účinnost, aby pouhé konstatování, že to říká dotyčná osoba, proměnilo veškerou její argumentaci v nicotnost (...).“ (Vojtěch 2008: 115) Totéž můžeme říci i o Effenbergerově polemickém stylu, zřejmě inspirovaný polemickým tónem Karla Teiga, jak ho známe například z publikace *Surrealismus proti proudu*. Výše uvedené citace, jichž bychom ostatně mohli doložit nespočet, jsou rovny úplnému zesměšnění všeho, co bývá spojováno s pojmem dekadence či tehdy zřejmě módním termínem „odcizení“. Ve studii *Kritické funkce iracionality* nakonec tento sarkastický výpad proti existencialismu zcela zastíní původní téma textu, totiž vývoj a funkci konkrétní iracionality a objektivního humoru.

Další studií, kterou nelze přehlédnout pro jisté naznačení výchozího problému coby fundamentu pozdějších textů, je *Útěk do skutečnosti*. V jejím úvodu autor opět evokuje étos šedesátých let, ovlivněný soudobými liberálními tendencemi v umělecké tvorbě. Zároveň se znovu vrací k tématu, jež je jakýmsi úběžníkem všech úvah o estetických hodnotách v době po druhé světové válce a během normativního období stalinismu. „Tam, kde obrazotvornost prahne po ukojení ve skutečné, oživé báji, nalézá pole rozbité intelektem, území, roztržštěné v spleť hluboce prozkoumaných jednotlivostí, které už nesměřují k skladbě, k součinu, k celkovému obrazu, nýbrž naopak, každý pokus o takovou skladbu velmi snadno usvědčují z naivního

ideologického despotismu.“ (Effenberger 1969: 299) Podobně jako v předchozí studii i zde autor naznačuje, že východiskem z krize „integračních systémů“¹⁵ je surrealismus, tentokrát nicméně z poněkud odlišného důvodu: „Dějinnou funkcí surrealismu bylo soustředit pozornost umělců na odvážné prameny fantasijské tvorby a učinit z těchto pramenů závazné principy.“ (Effenberger 1969: 301)

Surrealistická metoda v Effenbergerově podání zaručuje návrat k původním tvůrčím principům, nezatíženým estetickými nároky od skutečnosti odtrženého „uměleckého provozu“. Surrealisté tak nečiní proto, aby položili vedle „úpadkových“ uměleckých směrů své vlastní projevy coby pouhou alternativu jakéhosi metodologicky čistého umění. Jejich horizont přesahuje umělecké dění, je vlastně horizontem epistemologickým: „Surrealismus „dovolává se básně, obrazu, snu (...) jako prostředků, jimiž je uváděn duch do stavu zneklidnění, do stavu pohotovosti a kritické pozornosti.“ (Effenberger 1969: 301) Text Karla Hynka *Deník malého lorda* či fotografie Emily Medkové Effenberger interpretuje jako únik „k aktuálnějšímu, novým a emocionálně mocnějším zdrojům nového dobového kontextu, k přítomnému kolektivnímu vědomí.“ (Effenberger 1969: 306) „(...) rozbití výtvarné skladby a popření klasických výtvarných prostředků, vtahují syrovou realitu do díla (...) především proto, že tendence hlouběji vniknout do skutečnosti a do bezprostřednějších posic imaginace je zároveň tendencí k zvýraznění kolektivně pociťované psychosy, k zvýraznění kolektivního mythu.“ (Effenberger 1969: 306)

¹⁵ Integračními systémy můžeme zcela jistě rozumět kompaktní ideologické systémy počínaje programovými texty v umění a konče politickými doktrínami.

V závěru studie Effenberger otáčí problém hodnoty uměleckého díla k problému recepce a „sémantických systémů“, v jejichž kontextu lze teprve hodnotu posuzovat. „Symboly, které se tu při tvorbě díla řadí do určitých soustav, nejsou-li právě konvenčně estetickými symboly, mění svůj význam nejen už v samotném tvůrčím procesu, – neboť přejímají další významové odstíny od jiných, s nimiž vytvářejí symbolizační kontext, – nýbrž také v průběhu další existence díla už hotového, kdy se realizuje sdělení v interpretačních procesech, v nichž se uplatňují nové, s vlastním dílem jen nepřímo související vlivy (...). Bude třeba podrobněji sledovat tyto proměny jak v tvůrčím, tak i v interpretačním procesu na konkrétním materiálu a v souvislostech, které se tu vynořují v psychologickém a sociologickém plánu (...).“ (Effenberger 1969: 322) Autor, jak vyplývá již také z předchozích studií, si plně uvědomoval podmíněnost estetických hodnot na kontextu. Jeho pohled tedy nebyl založen na substančním vnímání estetična. Z tohoto vědomí vyplývá zásadní obrat, které vyústí v souboru studií *Vědomí a imaginace*. Nejenže je třeba vnímat umělecké dílo v kontextu, jeho estetická působivost je založena v samotném aktu interpretace. Proto Effenberger později vynaloží jisté úsilí na analýzu recepčních a interpretačních mechanismů.

K problému tvůrčí inspirace a recipientovy interpretace se autor vyjadřuje i v poslední studii zařazené do svazku *Realita a poesie*. Hlavním teoretickým problémem „surrealistické základny“ se zřetelem ke změnám, které proběhly během padesátých a šedesátých let, je samotný akt interpretace. Interpretace, tedy „určité ontologické hledisko, posunuje do popředí vztah mezi vnějším podnětem a jeho vnitřním psychickým rozvíjením

způsobem, jaký v podstatě odpovídá vývoji surrealistického zkoumání mechanismu inspirace. Ve všech těchto názorech je obsažen, výslovně nebo potenciálně, *princip analogie*, a to nikoliv v nejširším obecném smyslu, nýbrž ve svém postavení *proti principu identity*.“ (Effenberger 1969: 341) Jak uvidíme později, princip analogie a princip identity se taktéž přesunou do centra Effenbergerova zájmu.

Již v úvodu k této kapitole jsme uvedli, že texty zahrnuté do knihy *Realita a poesie* vnímáme jako počáteční fázi dlouhodobé Effenbergerovy badatelské činnosti. Nastínil zde vývoj některých aspektů surrealismu, ukázal, nakolik surrealismus čerpá z předešlých programových estetik – se zřetelem k dadaismu –, nastínil vývoj české avantgardy a v závěru pojednal o kulturní situaci prvních dvou poválečných desetiletí. Pojmenoval „desintegrační“ tendence v umělecké tvorbě, v estetickém hodnocení a jednoznačně vymezil surrealismus vůči jiným uměleckým směrům.

Takto koncipovaný blok textů a na sociokulturní úrovni víceméně provázaných problémů autorovi posloužil jako fundament, od něž posléze mohl postoupit k řešení úžeji vymezeným problémům v knize *Modely a metody*.

4.2 Modely a metody.

Kniha *Modely a metody* obsahuje pět kapitol, jež jsou zaměřeny nejen na surrealismus, ale i na některé otázky se surrealismem spřízněné psychoanalýzy, jakož i strukturalismu. V závěru autor zkoumá anonymní slovesnou tvorbu v konkrétní historické situaci – během revolučního roku 1968 ve Francii. Ze strojopisu, který jsme měli k dispozici, není zřejmá datace některých textů.¹⁶ Kapitola *Surrealismus*, navazující na konvolut textů z druhé poloviny 60. let, jež jsou taktéž zařazeny do této knihy, nese vročení 1974 a 1975 a můžeme ji proto označit za první souvislý text, který spadá do námi sledovaného období Effenbergerovy tvorby. Jelikož jde o kapitolu v této knize nejrozsáhlejší, zaměříme se na ni podrobněji než na zbytek knihy.

Zcela stranou necháváme texty literárněhistorické, v nichž Effenberger interpretuje vztah F. X. Šaldy k mladé avantgardní generaci *Devětsilu* a souvislost mezi myšlením Šaldy a Karla Teiga o charakteru avantgardního umění. Tyto rozsáhlé kapitoly by si zasloužily samostatnou analýzu, zahrnující i jiné Effenbergerovy statě věnované Karlu Teigovi.

Nejprve však shrňme pasáže, v nichž Effenberger vysvětluje dva klíčové termíny své estetiky.

Hned v úvodu první kapitoly, nazvané *Od avantgardy k dnešku*, Effenberger vysvětluje protikladné termíny: tektonická a atektonická mentální ústrojnost umělce. Tvrdí, že „vždycky zde v podstatě trvaly jen dva základní diametrálně odlišné a v jistém smyslu i nesouměřitelné typy kritického a tvůrčího myšlení: *estetický* a *ideologický*, které v psychologickém plánu

¹⁶ Proto budeme za citacemi uvádět takovéto označení (Modely a metody: číslo strany), jehož stránkování odpovídá dokumentu PDF, který jsme měli k dispozici.

odpovídají *tektonické* a *atektonické* mentální ústrojnosti.“ (Modely a metody: 8) Rozdíl mezi tektonickým a atektonickým typem umění či „mentální ústrojnosti“ umělce podává na zjednodušeném obrazu vývoje uměleckých směrů. Z předchozích pasáží, citovaných z knihy *Realita a poesie*, je naprosto zřejmé, kterému principu Effenberger straní. Co se týče samotného rozdělení na dva typy, shledává autor jistou dominanci jednoho z typů v každém vývojovém cyklu uměleckých slohů. Jde „o onu podstatnou antinonii, která je v dějinách umění představována na jedné straně gotikou, barokem, romantismem a surrealismem a na druhé straně renesančním a po- renesančním klasicismem a v současné době formovou estetikou, která má nejbliž k spekulativnímu abstraktivismu. Barokní, romantické a surrealistické kopncepce mají společnou atektonickou (ideologickou) povahu v tom, že představují dynamický, konkretisační a kritický živel, živel dějinné dialektiky a relativních historických podmíněností, kdežto renesance, klasicismus a abstraktivismus jako tektonické principy směřují naopak k statickému a abstraktně spekulativnímu chápání, jejich hodnoty jsou ahistorické a absolutizující, předpokládají autonomní estetickou oblast, v níž jsou umělecké tvorbě zásadně cizí jakákoli mimoestetická stanoviska (...).“ (Modely a metody: 8)

Effenberger uvádí, že nelze jeden z těchto principů nadřadit druhému jako umělecky hodnotnější. „Odlišení tektonických a atektonických systémů je ovšem jen typové, představuje jen základní tendenci a mentalitu, nikoliv jednotlivá díla a autory; dochází zde k častým přesahům a kontaminacím jak ve vlastním tvůrčím procesu, tak v jeho teoretické a kritické interpretaci.“ (Modely a metody: 10) Diferenci mezi tektonickým a atektonickým shledává opět v kontextu, z něhož posuzujeme

estetickou hodnotu prvního či druhého typu. Atektonický typ je totiž vždy podmíněn ideologicky, to znamená: k jeho interpretaci je třeba přijmout a osvojit si jistý typ kritérií. Avantgardní umění bylo proto nutně ideologické, neboť je zcela postaveno v atektionickém systému.

Zde se jednoznačně nabízí výtku proti této Effenbergerově teorii: copak právě i ta nejstabilnější estetická hodnota, patřící spíše k systému tektonickému, nepotřebuje určitý rámec, z něhož bude vykládána? Není kýč naprosto podmíněn kontextem, do něhož je zasazen a v němž je také vnímán? Dnešní sociologicky orientovaná uměnověda – již se mimochodem Effenberger vždy zaštiťuje pro její širší kulturní přesah – odmítá absolutní estetické hodnocení ve prospěch kontextu, v němž je estetická hodnota ukotvena. Například Pavel Zahrádka zcela odmítá rozdělovat vysoké a nízké umění, neboť tato opozice je dnes „historickým přežitkem“ (Zahrádka 2009: 110). Tuto noetickou pozici můžeme interpretovat tak, že každé estetické hodnotě přisuzuje jistý ideologický základ, z něhož ji lze vykládat – v případě Zahrádkova zkoumání je tímto základem sociální příslušnost recipienta.

Další námitku proti Effenbergerovu tvrzení, že nemůžeme stanovit, který typ je umělecky hodnotnější, lze odvodit z některých výše uvedených citací. Pojmy jako existencialismus, estetický miserabilismus s sebou vždy v Effenbergerově podání nesou negativní význam a jsou odsuzovány jako vývojově slepé, to znamená bez vnitřní dynamiky. Snaží-li se tedy Effenberger o jakési objektivní hledisko, měli bychom na pozadí tušit předem uzavřené mínění o moderních uměleckých směrech.

Klíčová kapitola, v níž Effenberger dále rozvíjí historii českého surrealismu, jeho vazby na surrealismus francouzský a kterou můžeme chápat jako pokračování studií knihy *Realita a poesie*, nese jednoduchý titulek: *Surrealismus*. Jak jsme uvedli již výše, budeme se jí věnovat zevrubněji než ostatním textům a pokusíme se o její analýzu. Autor v této kapitole prohlubuje své poznatky o historickém vývoji surrealismu s přihlédnutím ke vztahu mezi jeho dvěma variantami: francouzským a českým surrealismem.

Základní rozdíl mezi francouzským a českým surrealismem Effenberger spatřuje v inspiračních zdrojích jeho teoretiků: „Zatímco Breton v začátcích svého díla prošel dadaistickou revolucí a transpozicí Vachéova nihilistického gesta v hodnotu psychosociálního protestu, Teige zprvu kriticky přijímající Marinettiho futuristické výzvy, hledal *revoluční základ* nového imaginativního vědomí v přehodnocování sovětského konstruktivismu.“ (Modely a metody: 108) Stejně rozporné bylo i chápání úlohy umění: Teige byl přesvědčen o tom, že jednak člověk je zcela determinován tendencí k sociálnímu osvobození, jednak umělecké dílo je determinováno vývojem umělecké tvorby. Obě tyto tendence spolu zákonitě souvisejí, což je také důvod k tomu považovat surrealismus za vrcholnou etapu moderního umění – stejně jako komunismus byl v Teigově pojetí posledním stadiem před společností osvobozenou od sociální nespravedlnosti a z ní vzcházejících tlaků. V tom také musíme chápat podstatu Teigova revolučního romantismu. Effenberger si dává práci, aby ukázal, že Bretonovo pojetí dějin bylo jiné. Ačkoliv i on uvažoval o revoluci jako o radikálním prostředku změny společenských hodnot, Teigemu tak důležitý vývojový optimismus mu zůstal cizí. „Nepopírá vývojový princip, shledává

i v dějinách surrealismu jednotlivé vývojové etapy, odmítá však, na rozdíl od Teigeho, myšlenku vývojové nutnosti směřující od jednoduššího a omezenějšího k vyššímu, obsažnějšímu a svobodnějšímu. Tuto myšlenku zavrhuje stejně v psychologickém jako v kulturním aspektu.“ (Modely a metody: 113)

Přestože ve vývoji Teigova a Bretonova myšlení Effenberger nachází celou řadu zásadních protikladů, tvrdí, že „převažují konvergence prohlubující surrealistickou základnu“ (Modely a metody: 133). Oba – každý svým způsobem – směřují proti racionalismu a pozitivismu soudobé kultury. Zde se opět dostáváme k základnímu kulturnímu problému, jenž je dle Effenbergera příčinou hluboké civilizační krize: k racionalistické instrumentalizaci člověka i přírody, tedy k striktnímu oddělení subjektu a objektu, abychom zůstali u Effenbergerova vyjádření. Toto umělé rozlišení, vynucené jak korporátním, tak i státním kapitalismem, je příčinou formalismu ve vědě i v umění – v oblastech, jež jsou stále v zorném poli Effenbergerova uvažování o kultuře. Breton i Teige se tomuto formalismu ubránili, což je jedinečným argumentem k obhajobě surrealismu. „Obě cesty, Bretonova i Teigova, ve svém zdvojení verifikující reálnou naléhavost této základní problematiky, se ve své podstatě sjednocují postupem od formálního ke skutečnému, i když se toto skutečné a funkční jeví racionalistické konvenci jako surreálné a surracionální. Jen v odhalování skutečnosti, skutečných potřeb člověka, se realisují funkční hodnoty a v tomto revalorizačním procesu možná začíná přecházet stará civilizace v novou.“ (Modely a metody: 134)

V podkapitole pojednávající o Teigově surrealistické semiologii Effenberger připomíná, že předválečný revoluční optimismus, završený komunistickou pospolitostí, nemohl o deset let

později obstát – Teige jej sám korigoval tímto tvrzením: „stav nespokojenosti skutečného člověka se skutečným světem, jenž je pramenem básnické myšlenky i myšlenky revoluce, stav, v němž revoluce a poesie jsou vlastně jedno a totéž, je věčným údělem lidského ducha, jehož ustavičný revoluční vývoj se nezastaví ani na prahu komunistické beztřídní společnosti po odúmrtí státu (...).“ (citováno dle *Modely a metody*: 171) Tím se podle Effenbergera Teige přiblížil k trockistickému pojetí permanentní revoluce a zaujal pozici velmi blízkou postoji André Bretona.

V centru Effenbergerova zájmu nicméně leží Teigova koncepce „vnitřního modelu“. Je nasnadě, že právě tato otázka má nejbližší tématu, jež Effenberger ve svých pracích znovu a znovu připomíná a od něž odvozuje krizi euroatlantické civilizace: umělé oddělení subjektu a objektu.

Teige se podle Effenbergera snažil „utlumit rozdíl mezi představou a jejím ztvárněním“. (*Modely a metody*: 181) Tento krok surrealistické estetiky přinesl její stěžejní funkci: permanentní subverzi postavenou na narušování racionální skutečnosti iracionalitou lidského nevědomí. „V semiologickém smyslu to znamená, že jakmile iracionální představy byly uvedeny do konkrétní reality, konkrétní předměty mohou se proměnit v iracionální představy. Nejde však jen o proměnu znakovosti, nýbrž o vyproštění imaginace z tenat estetických konvencí, o převrat imaginativních hodnot.“ (*Modely a metody*: 185) To je také jádro Teigovy surrealistické semiologie ve výkladu Vratislava Effenbergera.

Úkol, který si Effenberger v této kapitole předsevzal, je zřejmý: položit vedle sebe Bretonův a Teigův názorový systém a dokázat jejich vnitřní souvislost, překrytou mnoha domnělými

rozpory. Zpočátku se mu daří udržet obě linie v paralelním náhledu, nicméně s přibývajícím materiálem se věnuje více Teigovi, zatímco Bretonova pozice je zjednodušována na jím ohlášený Nový mýtus. I přesto je kapitola *Surrealismus* pro čtenáře Effenbergerova díla velmi cenná: autor se v ní dostává k podstatě otázky, proč zrovna surrealismus překonává ostatní umělecké směry a nestává se jedním z historických milníků světových dějin umění. Zatímco v předchozích kapitolách Effenberger surrealismus staví do opozice k existencialismu ve velmi jednoduché figuře – dokazuje, že se existencialismus uzavřel a zplaněl v estetickém formalismu –, zde argumentuje ve prospěch surrealismu pozitivně. Studii *Surrealismus* lze v rámci trilogie číst v přímé návaznosti na studii *Krise kausality a kritérií* ze souboru *Realita a poesie*. V této práci se Effenberger zabývá tímtež problémem, nicméně nezachází tak dalece v analýze jeho hlavní příčiny, jak činí ve studii *Surrealismus*.

To že Effenberger ve svém uvažování zůstává stále poplatný Teigově dialektické vývojové koncepci, dokazuje závěrečná stať kapitoly *Surrealismus*, nazvaná *Cesta surrealismu k nové civilizaci*. Tato inklinace k českému teoretikovi avantgardy je jednoznačným důkazem, že v opozici český/francouzský surrealismus, jak ji Effenberger popsal ve výše rozvedeném textu, navazuje česká varianta na Teiga, jakkoliv v některých pasážích Effenberger poukazuje na neudržitelnost Teigova revolučního optimismu. Surrealismus „vyrostl z krise vědomí toho civilizačního cyklu, který dnes dohasíná“, píše hned v úvodu Effenberger, a stal se tomuto cyklu „nejsystematičtější opozicí“. (Modely a metody: 199) Surrealisté nikdy neměli prostředky k tomu vytvořit tak náročnou „hodnotovou orientaci“, jakou předpokládá

pojem „civilisace“. Effenberger proto shrnuje základní „hodnoty“, vyplývající ze surrealistických tvůrčích principů:

1. Pojetí imaginace jako součinitele a katalysátoru kritického vědomí – na rozdíl od racionalistických koncepcí, reziduujících osvícenskou filozofií, zahrnovaly vždy surrealistické experimenty a výzkumy iracionální procesy tvořící nedílnou součást lidské existence (sen, hysterie, šílenství atd.). Programovým zkoumáním „mentální morfologie“ – tento pojem bude vysvětlen v souvislosti s textem *Vědomí a imaginace*, v němž jsou jeho výkladu určeny celé pasáže – se surrealismus mění na surracionalismus. „Nejde tu o postoj proti racionalitě, nýbrž proti jejímu formalistickému zplanění, o postup od mechanického pojetí racionality k obsažnější a dynamičtější surracionalitě.“ (Modely a metody: 200)

2. Surrealistická koncepce je zcela postavena právě na „hranici subjektivity a objektivit“ a zahrnuje ty postupy, které oba póly překonávají – jedná se zejména o tvůrčí interpretaci, jež je na jedné straně určena recepcí, na druhé pak završena uměleckou realizací objektu a jeho internacionalizací. Z tohoto obratu je zřejmá vágnost Effenbergerovy „surrealistické koncepce“. Do takto obecně formulované definice můžeme směle zahrnout všechna umělecká díla bez ohledu na to, zda byl jejich tvůrce věren surrealistické metodě, anebo tíhl k jiným – nutno podotknout, že v Effenbergerově diskurzu opozičním – směrům.

3. Surrealistická historicita. Tam, kde Effenberger píše o potřebě vykládat člověka v jeho historickém kontextu, a bránit se jeho abstrakci, se přiklání k marxistickému pojetí historického materialismu, obohaceného soudobým psychoanalytickým kurzem, k němuž marxismus dospěl v díle neomarxisty Herberta Marcuseho a u nás Roberta Kalivody (srov. Floss 1999: 147).

„Dospěla-li racionalisticko pozitivistická abstrakce až do toho stupně zformalisoání lidského problému, že je ochotna nazírat člověka jako objekt vyňatý z psychosociálního stejně jako z historicky vývojového kontextu, surrealismus naopak směřuje cestou konkretisace psychosociálních funkcí lidského ducha k diferencované historicitě, která jednak předpokládá vývojovou proměnlivost pojmání racionality a jednak rozeznává jisté konstanty lidského ducha vyplývající z pudových základů člověka.“ (Modely a metody: 202)

4. Obrisy hodnotové orientace nového civilisačního systému. Těžištěm surrealistického projektu je dle Effenbergera hledání „nových funkčních vazeb mezi Id, Egem a Superegem“. (Modely a metody: 203) Pozitivně nicméně funkce surrealismu nelze vymezit, neboť tento směr vznikl „na rubu racionalistické civilizace“, která doposud není uzavřenou etapou. Tato Effenbergerova úvaha odhaluje další ze stále přítomných argumentačních figur autora: má-li se programově vymezit surrealistický tvůrčí princip, je odkazováno k temné vizi konce jedné kulturní epochy. Třebaže se takové myšlení zcela vymyká tehdejšímu – a dlužno říci že i dnešnímu – vědeckému diskurzu, je naprosto v souladu s Effenbergerem akcentovanou surrealistickou metodou. Stejně jako Breton či Teige, i Effenberger se při formulování některých bodů svých teorií stává umělcem-vizionářem: „Vývoj lidstva, v němž se fysické slučuje s psychickým, musí nevyhnutelně dospět k nové funkčnosti a k vyšší racionalitě, která by dokázala dát životu smysl na vyšší dějinné úrovni. „Surrealismus je to, co bude“ – ale teprve pak, až se nejtvrdějším způsobem seznámíme s tím, že to, co je, se stává stále nesnesitelněji horší ve srovnání s tím, co bylo.“ (Modely a metody: 204)

Tyto čtyři body mají jednak navazovat na Teigem založenou linii českého surrealismu, jednak ji dále rozvádět pojetím surrealistické tvorby, jež vycházejí spíše z frankofonního okruhu surrealistů, a nakonec ji doplňovat soudobým neomarxistickým trendem, který byl silně akcentován i mezi československými intelektuály. Stran formální úrovně, s níž Effenberger stanovuje čtyři úhelné kameny soudobého surrealismu, je třeba podotknout, že zcela zastiňují podobné, programově laděné pasáže, jakkoliv je dílo tohoto teoretika jimi výrazně prostoupeno.

Zatímco pojetí surrealismu a surracionalismu v Effenbergerových textech nepřesáhne úroveň proklamativních tezí – což jsme už dokumentovali na celé řadě příkladů –, se surrealismem spojená „vyšší racionalita“ má být vyložena dosti pregnančně. Analýza atektonických a tektonických mentálních typů je prováděna v rámci Effenbergerova strukturalismu. Vzhledem k tomu, že úvahám o vývoji poválečného strukturalismu Effenberger věnoval mnoho prostoru, považujeme za nutné přiblížit alespoň základní, do značné míry se opakující teze. Zároveň musíme upozornit na fakt, že Effenbergerovo pojetí strukturalismu se ostentativně distancuje od aktivit autorů kolem časopisu *Tell Quel* a programově chce navázat na odkaz pražské meziválečné školy a dále jej rozvíjet.

Effenberger často odmítá soudobý francouzský strukturalismus, prezentovaný zejména v díle „formalisty“ Michela Foucaulta, a připomíná, že jde o metodickou deviaci, jež rezignovala na funkční (dialektické) pojetí a spokojila se s faktografickým (pozitivistickým) záznamem dat. Vidíme tedy, že jde o Effenbergerovu typickou kritiku, postavenou na přímé opozici dialektický/pozitivistický.

Tato tendence mu pak slouží k ilustraci úpadkového myšlení, zcela ovlivněného soudobou konzumentaristickou euroatlantické civilizace: „(...) rostoucí preference strukturalistického doktrinářství odpovídá ideologii konzumní společnosti za podmínky, že se bude omezovat na pasivní reflexivitu a že bude systematicky vylučovat otázku odpovědnosti a smyslu pro existenci.“ (Modely a metody: 276) Proti francouzskému formalistnímu strukturalismu Effenberger klade strukturalismus funkcionální, jehož hlavními teoretiky jsou Jan Mukařovský, Roman Jakobson, Karel Teige, ale i Claude Lévi-Strauss.

Effenbergerovo hodnocení strukturalismu je shrnuto v předposlední stati knihy *Modely a metody*, nazvané Strukturalismus a imaginace. Jedná se korigovaný text, původně určený pro účely přednáškového cyklu v Socialistické akademii v Praze, který se odehrál v poslední třetině roku 1969.¹⁷

Zbavíme-li studii polemicky vyhocených pasáží a již notoricky známých tezí o jedinečném přínosu meziválečné avantgardy, zůstane jen několik poznámek o potenciálním přínosu imaginativní činnosti ve vědě. Autor zde také prezentuje svou teorii o vztahu mezi vnějším podnětem, inspirací a samotnou myšlenkou – opět se tak vrací k jednomu ze svých stěžejních teoretických problémů: dynamické vazbě mezi subjektem a objektem. „Jestliže je význam znaku dán v první řadě jeho situací ve významovém kontextu, s nímž komunikuje, jeho funkčnost začíná teprve ve způsobu, jakým uvádí imaginativní

¹⁷ Pro zajímavost citujeme Effenbergerovu anotaci přednáškového cyklu: „(...) se skládal z deseti témat, v nichž byla strukturalistická hlediska promítána do problematiky přírodních věd, antropologie, sociologie, umění, psychologie tvorby, historiografie apod. Celý cyklus byl zaměřen k otázkám nadepsaným v jeho programu: Je strukturalismus zvláštní filosofií? S jakými možnostmi a s jakými nároky je spojeno v jednotlivých vědních oblastech uplatnění strukturalismu jako metody? Anebo strukturalismus není žádnou novou metodou, ale probuzeným a neklidným svědomím moderního vědění?“ (Modely a metody: 271)

proces do pohybu, totiž jakým světlem ozáří racionální a iracionální složky působící na naše vědomí (inspirace), k jakým srovnávacím úkonům je bude orientovat (interpretace) a co z nich přinese našemu vědomí.“ (Modely a metody: 292)

Poměrně novým, doposud nijak hluboce neanalyzovaným aspektem této teorie, je pojem „ideový model“. Perspektivní ideový model – ať už v individuálním nebo společenském měřítku – „vzájemně radiuje“ se „znakovou funkcí“. Jde o zcela klíčový problém nové etapy pražského strukturalismu, prezentovaný v této Effenbergerově práci: „Právě tato psychoideologická dimenze, oživující strukturní funkce imaginativní činnosti, neboť jim dává vývojový smysl, je společnou dimensí surrealistické, psychoanalytické a strukturalistické metodiky, pokud je založena na dialektickém chápání.“ (Modely a metody: 293)

V rámci funkcionálního strukturalismu musí být dialekticky působící funkce ve struktuře imaginativního procesu zkoumány s vědomím, že i samotné toto zkoumání je naprosto ovládáno perspektivním ideovým modelem. Nelze proto uvažovat rozdíl mezi objektem a subjektem – objekt je vždy subjektivizován. Tímto způsobem Effenberger teoreticky řeší problém subjekt-objekt a zde také nachází důvod, proč se zabývat strukturalismem.

Svazek *Modely a metody* je svým obsahem a šířkou řešených problémů stěží interpretovatelný. Jeho autor se často vrací k programovému vymezování „nové“ vědy, „nového“ umění, ve výkladu stále tematizuje krizi kritického uvažování, krizi ideologických systémů, čímž de facto pouze opakuje to, co již napsal ve své předchozí práci. Výjimečným jej činí pouze snaha o mezioborový přesah – samostatný text je věnován psycho-

analýze a strukturalismu. Pokud bychom chtěli chápat Effenbergerův styl jako svébytný projev slovesného umění, pak by pro své nesporné kvality z celého cyklu vynikla zejména kapitola věnovaná surrealismu.

4.3 Vědomí a imaginace.

Studie zahrnuté do svazku nazvaného *Vědomí a imaginace* vznikaly na sklonku 60. let a počátkem let sedmdesátých. V průběhu téhož desetiletí byly autorem volně přepracovávány. Z kterého roku pochází námi excerpovaný strojopis se nám nepodařilo zjistit. Texty v tomto svazku studií jsou doplněny rozsáhlým obrazovým materiálem, jenž s textem souvisí většinou pouze volně. Vzhledem k mnohotematičnosti celého svazku a značnému rozsahu většiny textů není možné v této práci shrnout obsah všech studií. Rozhodli jsme se proto analyzovat pouze ty texty, které souvisejí s Effenbergerovými estetickými koncepcemi (princip identity / princip analogie; ideový model; mentální morfologie; tektonický a atektonický typ) – tyto koncepce jsme sledovali už i v předchozích dvou knihách. Právě svazek *Vědomí a imaginace* by měl dokumentovat, zda zůstalo pouze u předběžných náčrtků, anebo se autor pokusil své koncepce dále precizovat.

Obsah knihy *Vědomí a imaginace* by bylo možné zevrubně rozčlenit do dvou oddílů. Do prvního z nich bychom pak zařadili texty, v nichž se autor zabývá problematikou vývoje české avantgardy. Předně sem patří úvodní studie nazvaná *Mezi estetikou a fenomenologií imaginace* (1970). Text vychází z doslovu, jímž Effenberger doprovodil knihu *Vývojové proměny v umění* (1966). Dále sem řadíme studii *Regulativní trasy imaginativního slohu Toyen* (1971), v níž nicméně historický materiál autorovi slouží jako interpretační podklad k aplikaci teoretických postulátů, a konečně studie *Roman Jakobson a česká meziválečná avantgarda* (1982). Text věnovaný Teigemu a Jakobsonovi by si zasloužil podrobnější rozbor, a to nejen vzhledem

k jeho rozsahu a naprosto svébytnému úhlu pohledu autora, ale i pro poznání skutečnosti, nakolik je dnešní obraz Karla Teiga ovlivněn právě interpretací Vratislava Effenbergera.

Do druhého oddílu náleží teoretické studie *Psychoideologie a ideové modely* (1970), *Objektivita aktivní interpretace* (1970) a *Interpretace jako tvůrčí činnost* (1969, 1976). Můžeme jen litovat, že ve svazku zůstaly prázdné složky – dle jejich názvů lze alespoň usoudit, jakými tématy chtěl Effenberger knihu *Vědomí a imaginace* doplnit. Jedná se o složky *Semiotika a hodnotová orientace*, dále *Surracionalita a její kritické funkce* a *Překonávání antagonismu subjektu a objektu*.

Pro naši práci je bezpochyby nejdůležitějším textem studie *Psychoideologie a ideové modely*. Effenberger ji začíná dlouhým výkladem různých definic pojmu ideologie. V jeho pojetí, jež se má lišit od zastaralých, pozitivně vymezených definic, „ideologie není *pouze* výklad nebo schema, představuje především systematické zkoumání a hodnocení myšlenkových obsahů a funkcí (...). V tomto smyslu se ideologie stává předpokladem hodnotové orientace jako dominanty určitého životního slohu, nebo přesněji: světonázorového systému, který je samozřejmě historicky podmíněn a podléhá vývojovým změnám.“ (Vědomí a imaginace: 217) Jak vyplývá už i z pojmu „psychoideologie“, důležitým aspektem tohoto výkladu je souvztažnost mezi ideologií a lidskou psychikou. Ideologie je vždy založena „psychosociálním kontextem“. Právě faktor psychosociálního kontextu Effenbergerovi umožňuje překonat marxistické pojetí ideologie jako nadstavby, determinované ekonomickou situací čili základnou. „Zde pak vystupuje do popředí podíl vědomých a nevědomých součinitelů na utváření psychosociální-

ho kontextu a ideologických systémů, který nemůže být jednoznačně a úplně vysvětlen jen jako produkt výrobních poměrů a politicko-ekonomických sil, neboť se v něm realizují psychické dispozice, existující v lidské mentalitě napříč společenskými třídami s jejich ekonomickými podmínkami a do značné míry nezávisle na dějinných okolnostech.“ (Vědomí a imaginace: 219)

V psychosociálním kontextu zasazená ideologie je nazvána psychoideologií. Tento pojem musíme chápat v intencích problematiky subjektu a objektu, zejména neexistující pevné hranice mezi nimi. Ideologie musí být v Effenbergerově pojetí zákonitě psychoideologií, neboť její výklad je vždy spjat s interpretem. Ideologický model je proto ovlivněn vědomými a nevědomými strukturami lidského myšlení. Psychoideologii pak můžeme „považovat za soustavu orientačních bodů, v nichž se konfrontují vědomé i nevědomé impulsy podle určitých konstantních os v reakcích na objektivní realitu (...).“ (Vědomí a imaginace: 227) V závěru stati Effenberger formuluje tuto tezi: psychoideologie je nejsilněji propojena s lidskou psychikou na nevědomé úrovni. Zde je proto nutné hledat její kořeny.

Jako surrealistu Effenbergera přirozeně nejvíce zajímá funkce psychoideologie v myšlení revolučně naladěných romantiků. Než shrneme podkapitulu nazvanou Psychoideologie revolučního romantismu, připomínáme, že romantismus byl řazen nejen Effenbergerem, ale i Teigem či Bretonem k té vývojové linii umění, která působila přímo proti klasicistnímu proudu. V Effenbergerově výkladu je romantismus (stejně jako baroko a gotika) spojován s atektonickou tvůrčí mentalitou.¹⁸

Romantismus – jak jsme si mohli uvědomit už i v předchozích pasážích – je spojován s mohutnou imaginativní potencií

¹⁸ Viz str. 38 této práce.

umělců. Imaginace je pak považována za klíčovou tvůrčí schopnost. Touto schopností disponuje jen velmi omezený okruh umělců, u nichž se předpokládá atektonická mentalita. V této silně deterministické koncepci, potvrzující princip uzavřeného a výlučného okruhu umělců, tak jak jej známe z dějin surrealismu, se umělec s příslušnou mentální výbavou stává nositelem revolučního impulsu. Ideologický model vnější reality se v jeho myšlení dostává do konfliktu s nevědomou vrstvou myšlení, čímž vzniká „výbušný“ psychoideologický obsah, projevující se navenek výrazným imaginativním potenciálem. Dopustili bychom se však velkého zjednodušení, kdybychom imaginaci chápali jako obrazem či slovem stabilizovaný jev – imaginace je předně schopností, silou, která působí proti společenským racionalistickým schématům. (Vědomí a imaginace: 248)

Kapitola nazvaná *Psychoideologie meziválečné avantgardy* je svým obsahem pouze variací na již dříve formulované poznatky vzniku a vývoje české meziválečné avantgardy v evropském kontextu. Jak vyplývá už i z titulku, systematictěji je zde analyzována psychoideologie. Nebudeme proto opakovat Effenbergerem konstruovanou vývojovou linii, ale zaměříme se jen na některé její momenty.

Zatímco psychoideologie měšťanské třídy devatenáctého století měla tendenci stabilizovat kulturní hodnoty, psychoideologie revolučních romantiků „byla zaměřena se stejnou samozřejmostí k revalorisaci a rekonstrukci životní skladby“. (Vědomí a imaginace: 250) Nad touto větou, uvedenou v úvodu do kapitoly *Psychoideologie meziválečné avantgardy*, si můžeme položit otázku, zda i Effenberger nepřejímá postupy „posi-

tivistů“, když převádí pojem psychoideologie, až doposud určený pro popis tvůrčí charakteristiky subjektu, na rovinu společenských tříd. Jako marxista se samozřejmě nemohl vyhnout úvahám o konfrontaci sociálních vrstev, až doposud však psychoideologii takto nevykládal. Měli bychom proto brát v potaz i to, že pojem psychoideologie, jakkoli jej Effenberger chápe ve vztahu k subjektu, může být v jeho textech využíván pro označení tendence jisté sociální skupiny. Tato transpozice psychologie v sociologii slouží jako opěrný bod jeho složitých vývojových konstrukcí – pro příklad uveďme tento posun: psychoideologie (mentální predispozice) ideálního typu „revolučního romantika“ je jednoduše transponována ve společenskou třídu a odtud je pak odvozena funkce uměleckého díla, které tato třída vytváří a jež je pro ni specifické.

Effenberger odmítá chápat jako nejdůležitější moment vývoje avantgardního umění sociální krizi 30. let. „Pro povahu její psychoideologie je vedle (...) *negativní* kritiky stejně příznačná i *pozitivní* perspektiva nutnosti revoluční změny světa a života, která nemohla nebyť přímo či nepřímo inspirována Říjnovou revolucí.“ (Vědomí a imaginace: 256) Psychoideologie meziválečné avantgardy tedy už od svého počátku předpokládala objektivní nutnost vývoje od nižších forem k vyšším formám poznání. Když Effenberger demaskuje toto přesvědčení jako sediment teistického inteligibilního modelu, musíme mu přiznat značnou prozíravost. Nejenže v tomto ohledu překonává myšlení Karla Teiga reflexí naprosto bazálního problému avantgardy, zároveň obohacuje svou teorii vzniku avantgardního umění o tehdy značně diskutované paralely křesťanství a marxismu. (Machovec 2003: 231)

Spolu s pojmem psychoideologie Effenberger navrhuje termín „ideový model“. Jeho vymezení není jednoduché, neboť se jej Effenberger snaží ukotvit jak na rovině psychiky, tak i na transsubjektivní úrovni.

Zcela jednoduše můžeme říci, že jde o „konkrétní ideologický program, který poskytuje kritické, revalorizační a tvůrčí aktivitu ideologickou osu a logickou kontinuitu. Nejčastěji bývá (...) vyjadřován programem, ideovými perspektivami, v nichž lze rozeznávat jisté ideologické dominanty, které tento systém řídí.“ (Vědomí a imaginace: 264) Takto je ideový model charakterizován jako objektivní, na subjektu nezávislý souhrn pravidel a orientačních bodů. Když jej Effenberger potřebuje aplikovat ve své fenomenologii imaginace, definuje jej jako první strukturační pole, v němž se diferencuje zpočátku jednodušší pudová energie. „V první fázi konkretisace psychických sil pudových zdrojů vyžaduje tedy utvářecí proces myšlení jistou mentální mapu představující potenciální realitu v těch formách, v nichž dosud mohou existovat vedle sebe racionální a iracionální, realistické a irealistické zřetele, aniž by se vzájemně vylučovaly, třebaže se neslučují, třebaže se vzájemně provokují a vyhraňují k dynamické protikladnosti. Tato mentální mapa individuality směřující k sebevyjádření může být proto pokládána za jakýsi myšlenkový model, za model ideálního řešení, podle něhož se formují myšlenky, aby jej v maximální míře vedly k realizaci.“ (Vědomí a imaginace: 264) To do jisté míry koliduje s představou „předvědomí“, tak jak je uvažována v klasické freudovské psychoanalýze: „všechny skryté, latentní obsahy, které mohou vstoupit do vědomí, ale momentálně jsou mimo ně.“ (Hartl–Hartlová 2000: 464)

Ideové modely mohou být konstituovány například i primitivní obrazností, která podporuje racionální myšlenkovou konstrukci. Dále se v nich mohou uplatňovat jiné než racionální prvky myšlení, zejména pak imaginace – která v surrealistické tradici souvisí právě s primitivním, racionálně nedeformovaným uměním, jehož tvůrce je zároveň tzv. médiem (art-brut). V první řadě slouží takový ideový model k inspiraci autora. Jako příklad pronikání obrazného myšlení do vědy Effenberger uvádí Jungův „ideový model snu“: „Jsou malá skrytá dvířka v nejvnitřnější a nejintimnější oblasti duše, dvířka, která se otevírají do oné kosmické pranoci, jež byla duší v době, kdy ještě neexistovalo vědomé já, a která bude duší ještě daleko za vším tím, čeho kdy může vědomé já dosáhnout.“ (Vědomí a imaginace: 274)

Z uvedených citací vyplývá zásadní otázka: je ideový model tedy „programem“ či souhrnem „ideologických dominant“, anebo spíše jejich realizacemi, danými subjektivitou umělce? V Effenbergerově výkladu odpověď nenajdeme, zdá se, že i přes počáteční snahu definovat ideový model jako program nakonec zůstalo u imaginace a obraznosti. V nedůsledném řešení tohoto problému shledáváme zásadní moment Effenbergerova myšlení, na nějž jsme už upozornili i v jiných částech práce, totiž nevyjasněný rozdíl mezi subjektivním a objektivním. Effenberger se snaží udržet Teigem vytyčený programový bod avantgardního umění: překonání rozdílu mezi subjektem a objektem, rozdílu, jenž je shledáván příčinou civilizační krize. Fenomenologie imaginace se nicméně bez tohoto dělení neobejde – totéž platí pro definici ideologie.¹⁹ I ta je u Effenbergera

¹⁹ V marxistickém pojetí je ideologie chápána jako „odlesk materiálních (zejm. ekonomických) vztahů, který si uchovává zdání reality jen díky nedostatečnému prozření skutečných poměrů, znemožňovanému třídní příslušností svého nositele“. (Kolektiv autorů 2002: 186)

podávána jako psychoideologie. Má-li být ideový model programem, podle něhož vzniká myšlenka sublimací pudových sil, pak je tento model automaticky chápán jako subjektivní, vnitřní. Vnější jsou pouze „vlivy empirie“. (Vědomí a imaginace: 264)

Z obsáhlého výkladu, během něhož Effenberger analyzuje texty z oblasti politických spisů, architektury, uměnovědné teorie, nakonec vyplývá, že ideový model lze sledovat v konečném výtvoru člověka jako to, co v díle zanechává osobitou stopu jakožto iracionální, na rozumu nezávislý prvek – ať už jde o metafory básníků, či imperiální tendence diktátorů. V tom případě by ale měl být ideový model chápán nikoliv jako program formující lidské dílo, nýbrž předvědomý latentní obsah lidské psychiky.

Pokud chceme chápat funkci ideového modelu v Effenbergerově fenomenologii imaginace, musíme ji usouvztažnit s funkcí psychoideologie. „Jestliže psychoideologie, jak zde byla charakterisována, zakládá psychické dispozice pro určité ideologické přístupy a postupy, pro rámcová formování duševních procesů a pro jisté principy, které je ovládají a zaměřují, pak lze ideový model pokládat za hypotetickou dominantu, která orientuje myšlení k integrační perspektivě. Bez této integrační perspektivy ztrácelo by tvůrčí a kritické myšlení svou vývojovou dynamiku.“ (Vědomí a imaginace: 301) Z této citace nicméně vyplývá jeden zásadní problém: psychoideologie „zakládá psychické dispozice pro určité ideologické přístupy“ a ideový model „orientuje myšlení k integrační perspektivě“. Funkcí obou je tedy formování původně nediferencovaného imaginačního proudu, z něhož posléze vzniká myšlenka. Tím nakonec překvapivě dospíváme k zjištění, že se obě funkce do jisté míry překrývají, snad jen s tím rozdílem, že ideový model působí na vyšší úrovni a „for-

muje myšlení“. Integrační perspektiva neznamená v Effenbergerově žargonu nic jiného, než systematicky budovanou strukturu hodnot a kritérií, díky nimž je možné myslet koncepčně – dnes bychom spíše měli říci diskurzivně. Ideový model pak můžeme chápat jako nástroj „diskurzivní praxe“, „která zahrnuje celou oblast postupů vědecké produkce, jako jsou instituce, sbírky, komunikační kanály (...), písmo a medializace.“ (Nünning 2006: 154)

Poslední kapitola knihy *Vědomí a imaginace*, na níž se zaměříme, je věnována problematice aktivní interpretace. Effenberger navrhuje termín aktivní interpretace – označuje jím nejprve samotný akt interpretace, později „tvůrčí interpretaci“, při níž vzniká nové umělecké dílo a jež se takto odlišuje od pouhého duševního interpretačního úsilí. Rozvoj aktivní interpretace je spjat s percepcí uměleckých děl impresionistické avantgardy. Do té doby výklady obsahu uměleckých artefaktů podléhaly stabilním kulturním vzorcům. Impresionisté obrátili pozornost diváků k procedurálnímu aspektu tvorby: „Měl-li divák, uvyklý přistupovat k obrazu, aby se obdivoval jistotě a dokonalosti, s níž se malíř barvami a tvary zmocnil svého námětu, sledovat nyní na celé řadě versí téže Rouenské katedrály²⁰ různé způsoby malířova vidění a ztvárňování, jeho tvůrčí pochybnosti i výbojné postřehy, jimiž tyto pochybnosti překonává, nebyl už tímtež divákem jako dříve, nýbrž v mnohem větší míře byl účasten tvůrčí hry.“ (Vědomí a imaginace: 130)

V souvislosti s aktivním a subjektivně diferencovaným přístupem k dílu se začaly rozvíjet i interpretační postupy založené na ideologických aparátech. V oblasti náležející postimpresionis-

²⁰ Jedná se o cyklus obrazů Clauda Moneta z let 1892–1894.

tické avantgardě se upřednostňovaly marxistické a psychoanalytické výklady.

Stěžejním problémem, k jehož řešení chce Effenberger přispět aplikací své psychologizující metody, je vztah interpretační dovednosti a mentálních predispozic člověka. Stejně jako v jiných partiích spisu *Vědomí a imaginace*, i zde je nutné použít typické rozdělení interpretační aktivity podle toho, zda interpret náleží k tektonickému či atektonickému mentálnímu typu.

Tektonický typ má sklon vykládat dílo podle „nejrůznějších forem positivistického myšlení“ (*Vědomí a imaginace*: 134), tedy zcela ahistoricky. Zajímá jej pouze autonomní estetická hodnota díla, jež není ovlivěna historickým kontextem jeho vzniku. Atektionický typ naopak chce dílo vidět v průsečících mnoha plánů, sociálního, psychologického nebo například ideologického. Zatímco první typ zastává „positivistický“ přístup, druhý uvažuje dialekticky.

V kontextu toho, co již bylo o myšlení Vratislava Effenbergera vyloženo výše, je pochopitelné, že tektonický interpretační princip převládá po druhé světové válce jako důsledek úpadku ideologických perspektiv na jedné straně a institucionálních vlivů v umění na straně druhé. V některých bodech úvahy nicméně musíme Effenbergerovi přiznat značnou teoretickou invenci. Již na počátku 70. let domýšlí příčiny transformace uměleckých hodnot ve smyslu rezignace interpretů na „ideologickou obsažnost“ v dílech Marcela Duchampa či Maxe Ernsta. Tato vůči realitě kritická díla jsou dle Effenbergera interpretována z pozic „formální estetiky“. Ztráta původního obsahu dle jeho názoru souvisí zejména se sociálním a politicko-ekonomickým tlakem, který vyvíjí konzumní společnost na oblast umění, aby je mohla pohodlně zkomercializovat. Tento názor do jisté

míry odpovídá Teigově analýze, kterou podal v knize *Jarmark umění*. Jisté novum však Effenberger přináší tehdy, uvědomují-li si, že „zároveň s (...) reinterpretačním kursem mizí pak ze současné tvorby princip objevu, který je nahrazován principem reprodukce (...) kanonizovaných vzorů.“ (Vědomí a imaginace: 137) Zde již naráží na problém, se kterým se estetika musela vyrovnat v tvůrčí epoše postmodernismu.

Nutno podotknout, že problém interpretace se v Effenbergerově pojetí nezužuje na pouhou recepci uměleckých děl. Interpretací je zde míněna jakákoliv duševní činnost, inspirovaná vnějšími podněty – jako příklady „aktivní inspirace“ Effenberger uvádí Nezvalův popis dojmů, jež ho zachvacovaly při pohledu do setmělého průjezdu anebo na dva červené raky, reliéfy nade dveřmi německých lékáren. Surrealistická interpretace, v níž jsou běžné jevy chápány jako prvky tajemné psychoaktivní struktury, odpovídá samotnému vymezení surrealismu počínaje programovými texty André Bretona a konče teoretickými postuláty Františka Dryjeho: surrealismus není umění, nýbrž životní filozofie – stejně tak interpretace nesouvisí pouze s uměleckým dílem, ale s duševní činností vůbec.

4.4 Shrnutí trilogie.

V souhrnu lze nad trilogií z přelomu 60. a 70. let dospět k několika poznámkám o mezích Effenbergerova kritického a estetického myšlení.

Jak jsme mohli sledovat u všech tří svazků, jejich základní paradigma se nezdá opírat o vydělování opozic. Do protikladu se staví téměř vše: nejčastěji jde o pojmy tektonický / atektonický nebo pozitivistický / dialektický. V kontextu výkladu dějin

české avantgardy je brán v úvahu jakýsi zlatý věk doby mezi válkami a naproti tomu úpadek doby poválečné. S tímto úpadkem je dáována do souvislostí krize racionality, jejímž přímým odrazem je „formální“, „pozitivistické“ myšlení vědců – zatímco práce tehdejších marxistických kulturologů (Marcuse, Adorno, Kalivoda atd.) jsou chápány jako inspirativní a přínosné.

Charakteristickým rysem Effenbergerových textů je tezovitost výkladu. Autor sám sebe chtěl považovat za typ atektonický, tzn. soustředěný na celou škálu souvisejících problémů a inspirovaný silou imaginace. Do svého výkladu proto zapojuje mnoho faktorů, od psychologických, přes sociologické až po kulturologické. V tomto dosti širokém poli se pak snaží aplikovat své teoretické postuláty. I přes značný rozsah takto komponovaných teoretických textů ale můžeme sledovat spíše těkavý pohyb napříč mnoha problémy než postupně stavěnou analýzu.

Effenberger měl dozajista ambice pokračovat v Teigově badatelské metodě – sám ji hodnotí jako syntetickou, zahrnující velké penzum informací z mnoha oborů. Vzhledem k tomu, že necelých dvacet let po Teigově smrti nadmíru vzrostla produkce vědeckých prací, nebylo nejspíš možné tento zcelující pohled na zkoumané fenomény dále udržet. Slyšíme-li však dnes často výtku proti společenským vědám, které se příliš specializují a rezignují právě na syntetizující metodologii, pak se nám Effenbergerova práce může v lecčems stát ukázkou, jak je toto pojetí omezeno právě nadbytkem teoretických prací.

S tezovitostí pak jednoznačně souvisí i časté rozředění zvoleného tématu. Z námi provedených excerpací je tato tendence zřejmá. Autor si zvolí na počátku téma, během výkladu se od něj odkloní, anebo spíše vůbec nerozvíjí původní předpoklad –

nejdůležitější místo takových analýz zabírá hledání obecných souvislostí a převádění problému do jiných diskurzivních polí. Vrcholem takového přístupu je závěrečná kritika statu quo – tedy euroatlantické civilizace – a programové prohlášení, jež má být v budoucnu naplněno. To je také poslední a nepřehlédnutelná konstanta Effenbergerova myšlení: vytváření programových stanovisek. Že i zde byl jeho velkým vzorem teoretik Karel Teige, je naprosto zřejmé.

Tím se však hodnocení Effenbergerova díla rozhodně nevyčerpává. Souběžně s nedostatky – je-li možno výše uvedené body označit za nedostatky a nikoliv spíše za symptomy Effenbergerova specifického teoretického diskurzu – nelze přehlédnout význam této rozsáhlé práce. Effenberger se totiž na přelomu 60. a 70. let pokoušel o syntetický průzkum kultury jednak v jejím historickém průřezu, jednak v mnoha teoretických polích. V návaznosti na Teigův vývojový koncept a ve značné míře i na vlastní úvahy o „otevřených systémech“ z druhé poloviny 60. let Effenberger právě v tomto širokém teoretickém poli rozvíjí svébytný koncept surrealistické noetiky. V jeho rámci dialekticky²¹ rozehrává zejména marxistický koncept Teiga a Marcuseho v opozici k Bretonově Novému mýtu a nevyhýbá se ani vlivům psychoanalýzy – nejčastěji pak jejich stěžejních představitelů Freuda a Junga. Metodologicky přitom vychází zejména z pozic strukturální sémiologie, vyvozené z děl Jakobsona a Mukařovského.

²¹ Jak vyplývá z uvedených citací i z naší analýzy, je i přes úskalí jisté simplifikace princip Effenbergerova myšlení možno shrnout termínem „konfliktní“. Blíže in Slavomil Strohs: K filosofii české avantgardy II. In *Filosofický časopis*, roč. 39, č. 1.

5. SBORNÍKY OTEVŘENÁ HRA A OPAK ZRCADLA.

Paralelně s pracemi na vlastních studiích a na sestavování monografických knih se Effenberger podílel na aktivitách surrealistické skupiny. Nemělo by valný smysl zabývat se vývojem skupinových aktivit surrealistů, kdybychom nakonec zcela pominuli díla, jež z této činnosti vzešla. Navíc to byli právě surrealisté, kteří skupinovou tvorbu rozvíjeli a kultivovali. Jejich společná díla, tzn. nejrůznější typy asociativní metodou doplňovaných anket nebo hry, známe už z klasického francouzského období.²² Jako nedílnou součást surrealistické tvůrčí metody byla skupinová práce přirozeně rozvíjena i v letech poválečných – např. ve sbornících *Objekty* – a v době normalizace.

Právě v 70. a 80. letech vznikly dva skupinové sborníky, na jejichž přípravě se Effenberger podílel. První z nich nese název *Otevřená hra – podtitul Mezi surrealismem a surracionalismem. Antologie tvorby Surrealistické skupiny v Československu 1969–1979* – a druhý pak *Opak zrcadla – podtitul Surrealistická poezie*. V obou svazcích najdeme Effenbergerovy teoretické statě. V následující kapitole tyto texty rozebereme a pokusíme se odpovědět na otázku, zda přinášejí nějaký zásadní zvrat v autorově myšlení, zda je podnětným způsobem rozvíjejí, anebo naopak pouze připomínají výsledky dřívějších zkoumání.

V této kapitole také přiblížíme Effenbergerův text *Orientační poznámky*, jenž je datován rokem 1976 a zamýšlen jako bilanční úvaha nad dalším vývojem surrealistické skupiny v Československu.

²² Ankety surrealistů a další kolektivně psané materiály z tohoto období lze nalézt v *Dějínách surrealismu* Maurice Nadeaua. Za všechny uveďme alespoň *Anketu o akční jednotě* (Nadeau 1994: 331) nebo text *Z doby, kdy měli pravdu surrealisté* (Nadeau 1994: 363).

5.1 Otevřená hra.

Sborník *Otevřená hra* byl vydán v roce 1979. Jde o tištěný samizdat, jehož „nakladatel je kamuflován adresou švýcarských surrealistů z efemérní skupiny Le La; ve skutečnosti (...) vytištění, resp. reprodukci sazby i vazbu zprostředkoval člen skupiny Albert Marenčin v Bratislavě.“²³ Obsah sborníku tvoří šestice tematických souborů: *Interpretace*, *Erotismus*, *Analogie*, *Strach*, *Sen* a *Imaginární portréty*. Na všech surrealisté pracovali od roku 1972 až do vydání sborníku. Pokud bychom chtěli obsah vymezit blíže, najdeme v knize nejen teoretické či beletristické texty, ale i fotografie, koláže, reprodukce obrazů – sborník je v podstatě reprezentativním výběrem zahrnujícím četné umělecké metody.

Naším úkolem není sledovat všechny texty tohoto sborníku. Zaměříme se pouze na Effenbergerovy příspěvky²⁴ s vědomím, že separace jednoho autora nutně zúží přínos kolektivní práce. Zcela tak pomíjíme právě interaktivní způsob tvorby, rozvoj některých témat napříč různými způsoby uměleckého zpracování a zvláště pak tematické variace v individuálním slohu či tvůrčí metodě každého z přispěvatelů.

Effenberger do sborníku zařadil některé texty, jež původně chtěl publikovat v souboru *Vědomí a imaginace*. Patří mezi ně studie *Interpretace jako tvůrčí činnost* a studie *Od principu identity k principu analogie*. První studií jsme se zabývali v předchozí kapitole, na druhou se zaměříme nyní.

²³ Dryje, František: Dějiny neosamocnosti (2). In *Analogon*, 2004, č. 41–42, s. 31.

²⁴ Zcela pomíjíme texty beletristické a příspěvky v anketách.

V předmluvě sborníku, kterou podle Dryjeho napsal z větší části Effenberger,²⁵ můžeme mimo jiné číst: „*Otevřená hra*, dokumentující vývoj skupiny v dalším desetiletí, mohla být ušetřena historiologického aspektu a poskytnout širší prostor soudobé tvorbě, a v ní zejména kolektivní experimentaci zaměřené k surrealistické fenomenologii imaginace. Jestliže jsme se už dávno přestali dívat na tvorbu jako na produkci artefaktů, tím víc nás začal zajímat tvůrčí proces ve všech jeho složkách a podmíněnostech.“ (Kolektiv autorů 1979: 5) Je zřejmé, že metodologický základ společné tvorby surrealistů byl v 70. letech založen na Effenbergerově teoretické přípravě z předchozího desetiletí. Tato koncepce se vztahuje k termínu *surracionalismus*: „Můžeme-li se za těchto podmínek odhodlat k jakési koncepční perspektivě, která by byla méně sterilní než utěšené hromadění artefaktů, shledávali bychom ji jedině v postupném odhalování principů *surracionality*, kterou ostatně také svým tragikomickým způsobem ohlašuje soudobý úpadek racionalistického cyklu do prázdné iracionality. Tato *surracionalita*, zahlédnutá koutkem oka, je naší navigační hvězdou.“ (Kolektiv autorů 1979: 6)

Je zřejmé, že *surracionalita* souvisí především s překonáním principu identity principem analogie. Rozdíl mezi oběma principy se stal námětem studie *Od principu identity k principu analogie* (datováno 1977). Princip analogie se podle Effenbergera začal v umění uplatňovat s nástupem kubismu, kdy byl uvolněn „v literárním, výtvarném i divadelním výrazu prostor pro „krátká spojení“ významově nesourodých prvků, zakládající

²⁵ Dryje, František: Dějiny neosamocnosti (2). In *Analogon* č. 41–42, s. 31. Praha, 2004.

novou znakovost.“ S nástupem nových tvůrčích metod „bylo okamžitě zřejmé, že do těchto pásem obraznosti princip identity se svým racionalistickým aparátem, s racionalistickou jednoznačností vztahu mezi označovaným a označujícím nedosahuje.“ (Kolektiv autorů 1979: 75) Interpretační aktivita je v tomto zlomu postavena před skutečnost obohacenou na jedné straně o vliv nevědomí, na straně druhé pak o kontext, do něhož je interpretovaný prvek integrován. Effenberger rozdíl mezi původním a novým interpretačním způsobem vcelku výstižně vysvětluje pomocí termínů Freudova strukturálního modelu psychiky: zatímco princip identity je spjat s racionálním rozvrhem Ego, princip analogie intereaguje na rovině Id. Tato spojitost je v rámci Freudova pojetí struktury mysli zcela logická, jak vyplývá z následující citace: „Id je kotel, v němž se různé vzruchy mísí v prudkém varu, je plný surové, nestrukturované, impulzivní energie; ego je souborem regulačních funkcí, jež drží impulsy id pod kontrolou (...).“ (Mitchell–Blacková 1999: 41)

Aby autor mohl pojmenovat ten prvek textu, v němž je principu analogie využito, navrhuje termín „metamorfosa“. Konstrukce metafory totiž analogickému přenosu neodpovídá, je „vzdor svým artistním licencím tradičně a bytostně spjata s principem identity“. Naopak metamorfosa svou „znakovost transponuje z roviny objektivisační racionální úvahy do významového kontextu, dynamisovaného souhrou vědomých a nevědomých faktorů.“ (Kolektiv autorů 1979: 76)

Z tohoto srovnání metafory a metamorfosy vyvstává otázka, zda je rozdíl mezi nimi skutečně tak příkrý, jak jej autor studie předkládá. Podle teorie metafory, v jejímž rámci se rozlišuje mezi substituční teorií a interakčními teoriemi, konkrétně pak podle interakční teorie metafory rozpracované Ivorem A. Ri-

chardsem, je „metaforika obrazem lidského myšlení, které je založeno na srovnávání a vytváření pojmů.“ „V metafoře se nevyměňují slova za slova, spojují se v ní „dvě rozdílné představy do jednoho protikladného kontextu.“ (Nünning 2006: 796) V tomto kontradiktorickém spojení vzniká významové pnutí, jež teprve generuje význam metafory.

Shledáváme proto jisté novum Effenbergerovy interakční teorie metafory tam, kde ji opírá o psychoanalytický model mysli. Jak ale vyplývá z komplikované a mnoha autory rozpracovávané teorie metafory, nemusí být tento pojem nutně spojován se stabilním, nedynamickým významem, což Effenberger opakovaně uvádí. Samotný pojem metamorfosa proto považujeme za nadbytečný – spíše je nutno uvést, že Effenbergerova teorie nepatří mezi substituční, nýbrž mezi interakční, neboť se soustředí na dynamický potenciál metafor.

Podobně hodnotíme i celou studii *Od principu identity k principu analogie*. Tam, kde autor usiluje syntetizovat tradiční pojmy poetiky s pojmoslovím psychoanalýzy, lze hovořit o specifickém a ve své době nerozvíjeném diskurzu. Dále pak můžeme konstatovat, že nejen tato studie, ale i celá řada textů ze svazku *Vědomí a imaginace* přesahuje hranice soudobé teorie umění, tak jak byla u pěstována u nás, a vstupuje do širokého kontextu se světovou psychoanalyticky orientovanou literaturou.

Druhá studie, na niž se zaměříme, byla napsána jako příspěvek do oddílu *Sen* a nese název *Analogie ve snu* (datováno 1978–1979). Už z názvu je možné usoudit, že v ní autor dále rozpracovává surracionalistický princip analogie. Hned v úvodu připomíná, že pokud protiklad identity a analogie položíme do roviny racionality a iracionality, „není možné vyhnout se konta-

minaci obou principů“. Ty „mohou existovat ve své čisté formě jen v schematickém zjednodušení“. (Kolektiv autorů 1979: 172) Problematika symbolu se tak znovu otevírá nikoliv v jeho statickém významu, ale v „dialektické souvztažnosti vědomých a nevědomých komponent semiotiky a tedy i k analogii jakožto zvláštnímu symbolisačnímu principu“. (Kolektiv autorů 1979: 172)

Effenberger – s odkazem na dílo C. G. Junga – poukazuje na Freudovo rozporné vymezení symbolu: zakladatel psychoanalýzy se na jednu stranu přidržuje racionální vazby mezi symbolem a jeho významem, na druhou stranu ale připouští, že pojem symbolu „nelze ostře ohraničit, splývá s náhradou, znázorněním apod., blíží se dokonce náznaku.“

Je pochopitelné, že Effenberger jako teoretik surrealismu klade důraz na ty pasáže Freudova díla, v nichž se uplatňuje a rozvíjí myšlenka „volných asociací“. Zatímco se Freud pokoušel stanovit kánon snových symbolů, jenž by mohl být vyložen konstantním způsobem, Effenberger předpokládá „elastickou“ a „proměnlivou“ hranici mezi symbolem a významem. Sám však připouští obě možnosti – což dle jeho názoru odpovídá „dialektické povaze snové logiky a její obraznosti“. Doslova pak Effenberger uvádí, že „prvky snových výkladů, které zároveň *jsou i nejsou* (zvýraznil V. E.) identifikovatelné ve svých jednotlivostech, nemohou samy o sobě skládat jazyk snu, neboť dialektika snové logiky je nutí k hybnosti a k významovým proměnám v závislosti na měnícím se kontextu snového děje.“ (Kolektiv autorů 1979: 172) Z takového tvrzení vyplývá, že se Freud nemýlil, pouze v některých svých tezích jednostranně zúžil problematiku snové symboliky.

Vzhledem k dvojakosti své formulace se Effenberger rozhodl ilustrovat teoretický koncept snem o ztrátě pracovní aktovky. Posloupnost několika snů, v nichž se motiv aktovky znovu objevil, pak podle jeho názoru dokládá existenci vyšší struktury, jež determinuje funkci jednotlivých prvků v každém snu. Autorův výklad v podstatě ukazuje, že se funkce aktovky postupně rozvíjí v závislosti na reálných skutečnostech a že by bylo velmi zjednodušující, kdybychom ji – podle freudiánské psychoanalýzy – interpretovali jako milostný motiv. Dále zdůrazňuje postupnou ztrátu racionálních souvislostí: Aktovka přestává symbolizovat reálnou skutečnost a stává se vlastním generátorem dramatického napětí.

Ve výsledku Effenberger konstatuje „dvojitý znakový plán: symbolický obsah snových prvků předurčený k jejich identifikaci a jejich dramatisační funkce předurčené k výstavbě snové analogie (...). Oba tyto plány nemusí být na sebe významně vázány (...).“ (Kolektiv autorů 1979: 174)

Effenberger opět načrtává teoretický základ k možné syntéze snové práce a umělecké interpretace snu. Bylo by však otázkou pro skutečné znalce Freudova díla, zda Effenbergerův výklad neopomíjí anebo nedeformuje psychoanalytickou teorii snového symbolu.

Do oddílu *Erotismus* byl zařazen ještě jeden Effenbergerův teoretický příspěvek: *Analogie v erotismu* (1978). Ačkoliv je stejně jako předchozí texty zaměřen hlavně k problematice analogie, můžeme v něm najít jeden pozoruhodný bod, který s vytýčeným tématem nijak nesouvisí. Effenberger zde na základě záznamu z dětství Salvadora Dalího popisuje prolínání reality s „jejím imaginárním přetvořením“ (Kolektiv autorů 1979: 52), vyúsťující třeštivým erotickým deliriem, jež je, jak píše Effenber-

ger, „satisfakcí potlačené touhy“. Text je uzavřen poukazem na koncept nerepresivní sublimace Herberta Marcuseho. Základem tohoto – v 60. letech silně akcentovaného – Marcuseho konceptu je „smíření žádostí a svobody, pudu a morálky“ jako předpoklad osvobozené společnosti, v níž se práce stane svobodnou hrou. (Nünning 2006: 471) Opět se nám odhaluje už dříve zjištěný aspekt Effenbergerova myšlení, jeho utopická složka, v níž se koncentruje autorovo vzývání nové a svobodné společnosti. Třebaže tuto linii reflektoval jako specifickou pro Karla Teiga a jeho revolučně romantický světový názor, třebaže se jí v jiných studiích explicitně vzdal jako kanonické „veteše“ a v druhé půli 20. století již překonané, nikdy v jeho textech nepřestala hrát výraznou roli.

5.2 Orientační poznámky.

Text nazvaný *Orientační poznámky*²⁶ byl napsán v roce 1976. Obsahuje stručné vymezení surrealismu, na jehož základě se autor vyjadřuje k ideologickému konceptu surrealistické skupiny. Základní osa textu není podřízena historiologické analýze funkce surrealismu v dějinách moderního umění – autor se zde vyjadřuje k úspěchům či zklamáním, které vývoj surrealismu a jeho uměleckých metod přinesl, a věnuje se problému tvorby uvnitř umělecké skupiny. Effenberger se přitom neomezuje na okruh českých surrealistů, naopak se snaží zasadit zdejší dění do aktuálních problémů jiných surrealistických uměleckých platform. Hned v úvodu píše: „Poznámky, které zde shrnuji, nemají být ničím víc, než podnětem k diskusi; tato vnitřní diskuze by měla prohloubit a zpřesnit naše stanoviska.“²⁷

Effenberger konstatuje, že surrealistické hnutí nebylo s to – i přes mnohé dílčí příspěvky – vyjasnit soustavný odpor vůči racionalistické kultuře, dokonce že sami surrealisté neprovedli důkladnou kritiku svých uměleckých i teoretických aktivit. Jádrem problému je nedostatečné „spojení teoreticko-analytického (experimentálního) plánu surrealismu s jeho tvůrčím plánem.“²⁸ Effenberger se domnívá, že „prvním krokem k překonání krizového stadia je teoretická a tvůrčí identifikace transformačního chaosu, a to způsobem, který by znovu organicky sloučil teoretický a tvůrčí řád surrealismu, a obnovil tak autenticitu surrealistického postoje.“²⁹

²⁶ Text této kapitole je nutně omezen materiálem, který jsme měli k dispozici. Nešlo o celé znění *Orientačních poznámek*, nýbrž jen o rozsáhlý fragment publikovaný na stránkách *Analogonu*.

²⁷ Effenberger, V.: Orientační poznámky. In *Analogon*, 1996, č. 17, s. 7.

²⁸ *Ibid.*: s. 71.

²⁹ *Ibid.*: s. 71.

Orientační poznámky chtějí být autokritickým textem, zpochybňujícím úspěšnost surrealistických uměleckých aktivit na jedné straně a jejich ideologickou koncepci na straně druhé. Proto také očividně vybočuje z řady jiných Effenbergerových textů, jejichž rysem je apodiktická jistota a neustálá potřeba hájit výsostnou pozici surrealismu před jinými, „pouze“ uměleckými směry. Překvapivým obratem je autorovo mínění, že surrealisté už nemohou spoléhat na původní souřadnice hnutí, jež byly dány jednak revolučně-romantickou perspektivou, jednak aktivním angažmá surrealistů na transformaci společnosti. „(...) místo surrealismu není ani na ulici (s revolverem v ruce) ani na kazatelkách. Revoluční spoušť provede sama zformalizovaná civilizace mnohem dokonaleji než revoluce starého typu, vydané vždy na pospas svému Thermidoru. (...) Surrealismus může jen pozorovat, analyzovat a hledat řešení.“³⁰ V těchto souvislostech se neodbytně nabízí otázka, zda by s takto nově vymezenými aktivitami hnutí nebylo popřeno vše radikální, co Effenberger a jeho předchůdci rozvíjeli.

Podobně se to má i s dalšími pasážemi *Orientačních poznámek*. Shledává-li Effenberger, že ani v 50. a 60. letech se nepodařilo rozvinout „konstanty a dominanty“ surrealistického projektu, kritickou analýzu dějin umění atd., pak bychom za jeho slovy měli hledat především úsilí vyprovokovat debatu. Z několika nářeků na nefunkční syntézu teorie a umělecké praxe usuzujeme, že Effenbergera k sepsání *Orientačních poznámek* vedla potřeba posílit vliv teoretického vedení umělecké skupiny – pro tuto domněnku svědčí i jeho zmínka v dopise Albertu Marenčinovi z počátku roku 1981. Effenberger Marenčinovi navrhuje „zamyslet se nad povahou naší činnosti“. Upozorňuje, že někte-

³⁰ Ibid.: s. 71.

ří členové skupiny vnímají teoretickou činnost jako zbytečnou, a navrhuje, aby se jí věnovali jen ti, „kdo by k ní chtěli něco říci“.³¹ Třebaže tento text svou datací nepřísluší do 70. let, můžeme jej vnímat jako symptom dlouhodobějších tendencí mezi československými surrealisty.

Zároveň je nutné připomenout, že pro Effenbergera neexistovala možnost oddělení teorie a umělecké praxe. Právě v syntéze těchto dvou složek vždy spatřoval jedinečnost surrealistického projektu. Teoretický rozvrh Effenbergerovi splývá s kolektivní, řízenou aktivitou, v níž se realizují individuální umělecké experimentace. „(...) je zřejmé, že surrealismus jako stav ducha je nejen realizován, ale především i formován faktory působícími z překonávání antagonismu mezi individualitou a kolektivitou, mezi subjektem a objektem. V tom se také liší surrealismus jako stav ducha od svých velkých předchůdců a tím také získává vlastní historicitu a vývojovou potenci.“³²

Jedna z kapitol textu se zabývá surrealistickým hnutím v souvislosti s morálkou. V podstatě zde Effenberger rozpracovává totéž téma: vztah mezi jednotlivcem a skupinou, tentokrát však se zřetelem k obecnějším principům tvůrčí morálky. Skupina se ocitá v paradoxním postavení, krize ideologických aparátů znemožňuje opřít společnou tvorbu o „revoluční a konstituční ideologii“, na níž lze stavět ideologické a morální zásady.

Problém je pro Effenbergera o to palčivější, má-li morální zásady odvodit v době normalizace. „Sama skutečnost, že zdejší okupační správa ve svém na všechny strany zkorumpovaném ignorantství vytváří situaci, v níž se každý z nás ocitá na odlišném stupni existenčních možností, znesnadňuje, ne-li

³¹ Z dopisu Vratislava Effenbergera Albertu Marenčinovi. In *Analogon*, č. 41–42, s. 84, Praha 2004.

³² *Ibid.*: s. 71.

znemožňuje vyznačení morálních kritérií platných pro celý kolektiv.“³³ Druhá obtíž vyvstává z postupující komercializace umění, potenciálně zasahující členy skupiny. „(...) co nejotevřenější součinnost vyžaduje, aby každý člen kolektivu byl sám před sebou i před svým druhem jist, že se ve své existenční praxi nedopouští ničeho, co by mohlo být v rozporu se zájmem skupiny.“ Tvůrčí aktivita ve skupině je podmíněna morálním závazkem – má-li podle Effenbergera člen skupiny pochybnosti o hodnotě svého díla, může se spolehnout na její kritický soud. Tato funkce je nicméně pouhým provizoriem, odrážejícím obecnou morální krizi. Pokud by surrealistický projekt měl toto provizorium překonat a naplnit předpoklady, jež se od projektu očekávají, museli by jeho aktivisté přijmout zásadní programové body – např. vymezení činnosti skupiny i jednotlivce, stálou reflexi cílů a jejich zpřesňování. Jak se jeví z textu *Orientálních poznámek*, můžeme takové požadavky považovat vzhledem k obecné kulturní situaci druhé poloviny 20. století za neadekvátní.

V závěru textu autor nabízí v kontextu vlastních studií a úvah jiné řešení, vzdávající se absolutního transformačního primátu surrealismu ve prospěch samovolného vývoje kultury: „Zdá se, že (...) surracionalita, která i ve své nejasné podobě představuje svůdnou směrnicí, bude vyrůstat spíše z postupujícího rozkladu zformalizované racionality než ze spekulativních projekcí.“ V takovém zjištění lze tušit silnou afinitu s francouzským strukturalismem, jehož východiska byla častým objektem Effenbergerovy kritiky – zejména tam, kde se na úkor subjektu a jeho aktivit klade důraz na intencionální vývoj struktur, jimiž je subjekt determinován. Můžeme takový krok chápat jako ústupek,

³³ Ibid.: s. 71.

leč nelze mu upřít fundamentální marxistickou logiku: vývoj kultury je determinován vývojem ekonomické základny. Surrealisté (nebo surracionalisté, chceme-li) se dostávají do pozice těch, kdo prostřednictvím imaginativního potenciálu tento vývoj analyzují a popisují. To je také, jak vyplývá z některých pasáží *Orientačních poznámek*, v tíživé situaci stupňující se kulturní krize úhelný problém umělecké i teoretické reflexe. Logicky se tak potlačuje význam přímé intervence.

5.3 Opak zrcadla.

Na podzim roku 1986 vyšel další tištěný sborník surrealistické skupiny v Československu, nazvaný *Opak zrcadla*. Vratislav Effenberger se jeho vydání nedožil – zemřel 10. srpna 1986. Podle Františka Dryjeho je sice Effenberger ve sborníku zastoupen několika příspěvky, konečné redakce se však již nezúčastnil.³⁴ Stejně jako *Otevřená hra* i *Opak zrcadla* vyšel s označením skupiny Le La, Genève–Praha, třebaže byl vyvázen a vytištěn v ČSSR.

Dryje dále uvádí, že obsah sborníku můžeme chápat jako reprezentativní. Na rozdíl od předchozí publikace není členěn tematicky a žádný z příspěvků není převzat z předchozích svazků, jež zůstaly nevydány. Proto se lze domnívat, že zachycují Effenbergerovo myšlení v posledních letech autorova života.

První studie je věnována problematice konkrétní iracionality, s níž jsme se setkali už v monografii *Realita a poesie*. Zde Effenberger psal, že prostřednictvím dadaistických experimentů se mohlo poprvé plně ukázat, že pod zdánlivě iracionálním a absurdním faktem, jakož i pod celými řetězci těchto faktů je nutno hledat konkrétní „hlubší motivaci“ – jinak řečeno také konkrétní iracionalitu.

V textu, jenž je jednoduše nazván *Konkrétní iracionalita* (1984), Effenberger vymezuje konkrétní iracionalitu jako tvůrčí princip. Zatímco v textu z knihy *Realita a poesie* se na ni zaměřil jako na specifický fenomén dějin umění, provázející hnutí dadaismu a poté i surrealismu, zde ji traktuje jako intervenční princip, prostřednictvím něhož se do reality světa „materializují“

³⁴ František Dryje: Dějiny neosamocenosti (3). In *Analogon*, 2004, č. 41–42.

umělcovy představy. „Konkrétnost, materialisace a realizace této iracionality, která v Dalího pojetí splývá se surrealistickou koncepcí imaginace, stává se naopak nástrojem podvracení racionálních a racionalistických konvencí.“ (Kolektiv autorů 1986: 38) Tento subverzivní potenciál konkrétní iracionality je podle Effenbergera zajištěn její vazbou na nevědomé složky psychiky, z nichž vyvstávají obrazy narušující „soudobé racionální konvence“. Jejich funkce spočívá v aktivním působení na psychosociální kontext, tedy na sociální a politický režim.

Podle Effenbergera nicméně došlo k zásadnímu obratu: zatímco v době meziválečné avantgardy sloužila konkrétní iracionalita k rozrušování konvenčních racionálních vzorců, s druhou světovou válkou se její funkce zásadně mění. „Velké“ dějiny lidstva se samy stávají mechanismem konkrétní iracionality. „Nedlouho po [Dalího] Tajné chlební společnosti³⁵ na oblbování davu vypukl seriál Moskevských procesů, došlo k vyvrcholení stalinismu a hitlerismu, (...) z čarodějného kotle iracionality vzniká třetí svět, mírumilovný militarismus studené války, maoismus a jeho velká kulturní revoluce, (...) rodí se teroristická komanda přímé akce, oblaka marihuany, kyselá deště, Amin, Kadafi (...).“ (Kolektiv autorů 1986: 41) Nová funkce konkrétní iracionality vyplývá z úsilí politiků a ideologů zamaskovat tato fakta – „obrací se proti těmto racionalistickým kamuflážím“, a proměňuje se v kritiku, v systematické zkoumání „příčin prohlubujícího se úpadku duševních a sociálních hodnot“. (Kolektiv autorů 1986: 42) Autor připouští, že se tato změna projeví na konstrukci obrazu, jenž je generován konkrétní iracionalitou. Kritická analýza civilizačního úpadku ve své podstatě přistupuje

³⁵ Tento Dalího projekt Effenberger považuje za ukázkový příklad realizace konkrétní iracionality se silným subverzivním potenciálem.

na pravidla racionalistického diskurzu, stává se „logičtější“, což však nevylučuje, že je stále sycena z vrstvy nevědomí.

Můžeme tedy shrnout, že v této studii Effenberger předložil apologii svého vlastního tvůrčího přístupu, v němž se teorie mísí s imaginativním proudem umělecké tvorby.

Rozsáhlou studii Effenberger věnoval problému intersubjektivní komunikace – termín můžeme považovat za klíčový pro celou etapu Effenbergerova myšlení, na což upozorňuje i František Dryje.³⁶ Text nese název *Obecná subjektivita (intersubjektivní komunikace)* (1984).

Autor studie klade v jejím úvodu do spojitosti „jasnozřivost“ básníků a jisté komunikační způsoby, jichž je podle jeho názoru lidská mysl schopna. Tato intersubjektivní komunikace je ale potlačována racionalistickými civilizačními schématy. Není možné toto téma zužovat na parapsychologické jevy, jako je například telepatie – Effenbergerův text se věnuje „obecné formě intersubjektivní komunikace, dostupné každému člověku jako sen a jemu podobné psychické stavy“. (Kolektiv autorů 1986: 158) Můžeme zde vidět jistý posun: vztah mezi nevědomím a vědomím už není považován za přirozený, dialektický, ale konstatuje se schopnost těchto dvou rovin mezi sebou komunikovat.

V následující pasáži dochází k jinému jemnému posunu. Effenberger se zde pokouší najít pojitko mezi dvěma liniemi surrealismu, které ještě v práci *Modely a metody* vnímal jako protikladné.³⁷ Jedná se o proud, který směřoval k hermetismu Nového mýtu, a o linii revoluční, akcentovanou silněji v díle Karla Teiga. André Breton, který hledal možnosti využití hermetis-

³⁶ František Dryje: Dějiny neosamocenosti (3). In *Analogon*, 2004, č. 41–42.

³⁷ Viz předchozí kapitola této práce.

mu, sám v *Druhém manifestu* vytušil nutnost změny sociální a politické struktury. Teprve tato změna, obohacená postupně o proměnu lidského ducha „odhalí funkce nového imaginativního objektu“, objektu, jež Effenberger chápe jako vlastní komunikát v rámci intersubjektivní komunikace. „(...) ani surrealistické zkoumání mýtů a hermetických nauk nemohlo být odděleno od otázek oné revoluční dynamiky ducha, které z tohoto zkoumání činily funkci naléhavé potřeby podstatné změny sociálního řádu.“ (Kolektiv autorů 1986: 158) Effenberger shledává rozdíl mezi Bretonovým „kolektivním mýtem“ a „obecnou subjektivitou“. Zatímco první z nich je omezen na vědomí jisté kolektivity, definované společným odporem proti určitým sociálním režimům, obecná subjektivita takové omezení překonává v korespondencích s dobovými reáliemi. Jako příklad pak uvádí vztah mezi symbolismem a válkou v roce 1870, dadaismem a první světovou válkou atd. „V této zvláštní funkčnosti, v níž se spojuje vnější aspekt reality s humorem a potenciální objektivitou náhody, jde o takové zpochybnění racionality, v němž lze tušit jistou psychosociální zákonitost, vtělenou do historického dění a zároveň je přesahující.“ (Kolektiv autorů 1986: 159)

Effenberger posléze uvádí tři příklady – které chápe jako experimentální potvrzení své teorie –, pomocí nichž dokazuje možnou existenci hlubšího komunikátu, jenž je však vyjadřován banálními symboly – postavou fotbalisty ve vaně, již si vystříhl z novin atd.

V textu této studie, která i podle autora vyžaduje „mnohem systematičtější průzkum a znalosti vztahů mezi vědomými a nevědomými faktory lidského ducha“ (Kolektiv autorů 1986: 162), je zřejmé snaha najít společný jazyk, jenž by překonal časoprostorovou vzdálenost, kulturní diferenciaci a který by odhalil

skryté významy. Je-li možno z tohoto úsilí něco zdůraznit, pak je to především obrat k širšímu okruhu recipientů. Intersubjektivní komunikaci můžeme chápat jako univerzální a všem přístupný kód, jehož prostřednictvím lze předávat výše zmíněný imaginativní objekt. Se zřetelem k úzké společnosti spřízněných tvůrců, k existenci uvnitř totalitního státu, který je nadto zasazen do podobně ohraničené konzumní euroatlantické společnosti, bychom mohli hovořit i o snaze se těmito hranicím symbolicky vzepřít a najít univerzální vyjadřovací prostředky.

Autenticita tvorby a módní trendy (1984) je poslední text³⁸ ze sborníku *Opak zrcadla*, na jehož některé aspekty poukážeme. Hned z úvodu je zřejmé, jak Effenberger vnímá uměleckou autenticitu. Její zárukou není objevené, individuální umělecké zpracování, nýbrž schopnost navázat spojení s kolektivním podvědomím. Z toho jednoznačně vyplývá vazba na předchozí studii a ukazuje se, že právě „jungliánské“ téma kolektivní psychiky tvoří jeden z pilířů závěrečné etapy Effenbergerovy teoretické činnosti.

Psychologicky je tvůrčí autenticita založena na specifické mentální struktuře, která vzniká v dětství jako souhra mnoha faktorů. Na jedné straně vzniká tektonický, na straně druhé atektonický typ – jako příklad Effenberger volí Františka Halase a Vítězslava Nezvala. Za jisté novum můžeme považovat fakt, že zde autor apriori nehodnotí tektonickou mentalitu jako vývojově nižší, než je mentalita atektonická. Konstatuje pouze, že Nezvalova tvorba v krátké periodě od roku 1937 by se mohla

³⁸ Alespoň v poznámce zmiňujeme studii *Nový imaginativní objekt a jeho znaková problematika* (1984). Effenberger v ní stručně shrnuje svou teorii nového imaginativního objektu a poukazuje na nesnáze, do nichž se dostal Jan Mukařovský, když se pokoušel konvenční semiotickou analýzou rozebrat *Absolutního hrobaře* Vítězslava Nezvala.

zdát autentičtější svým imaginativním potenciálem než tvorba Halasova, „který své těžkopádné a zadržující verše šperkoval zastaralými výrazy a mrtvičnatou obrazností“. (Kolektiv autorů 1986: 88) „Ve skutečnosti tu nejde o rozdíly v autenticitě, nýbrž v ideologické koncepci, která se u Nezvala vztahuje k meziválečné avantgardě, kdežto u tektonika Halase ke Krásnému písemnictví. Nezvalova tvůrčí lehkost a Halasova tvůrčí dřina jsou v psychologii jejich tvorby stejně autentické.“ (Kolektiv autorů 1986: 88)

Takové hodnocení se v Effenbergerově diskurzu jakoby vrací obloukem do druhé poloviny 60. let, během nichž byl schopen pozitivně hodnotit i jiné poetiky než surrealistické. V ostrém kontrastu k textům ze 70. let pak musíme číst tvrzení, podle něhož lze tvůrčí autenticitu sledovat i u těch autorů, jejichž dílo Effenberger považuje za epigonské – příkladem stojí opět Nezval, jehož některé básně až příliš připomínají texty André Bretona, Pavel Řezníček nebo Emil Filla. Všichni tito autoři splňují podstatný předpoklad autenticity, totiž schopnost konfrontovat svou tvorbu se soudobým psychosociálním kontextem.

Takto zvolený parametr autentičnosti je pozoruhodný. Nevyžaduje, aby umělec recipienta principiálně zaujal novou poetikou, ale požaduje, aby dílo rezonovalo s aktuálními problémy, jejichž svorníkem je – alespoň v Effenbergerově případě – společenská a kulturní krize. Autor přiznává, že takových ideologických konceptů může být celá řada a že nelze jeden upřednostňovat před jiným.

Naprosto nekompromisně se však stále staví proti tržním mechanismům, zasahujícím do umění. Tentokrát však už netrvá na definitivní ztrátě fenoménu autentické a individuálně silné osobnosti umělce: „Estetika konsumní ideologie není s to

sprovodit ze světa aktivitu a přirozenou funkčnost duševních sil člověka, třebaže mohou být dočasně utlumeny či zdeptány nerovnoměrným vývojem různých složek lidských dějin. (...) psychická struktura člověka ve svých hlavních rysech a funkcích je na této individualizaci založena, je jí dokonce do značné míry hierarchisována a souvisí s dialektickou integritou lidského ducha a s pudovou i psychosociální činností člověka.“ (Kolektiv autorů 1986: 89) Takové tvrzení dozajista překvapuje svým optimismem každého, kdo považuje Effenbergera za neústupného a temného vizionáře nové, technicistní civilizace, v níž je existence člověka omezena jen na funkci v soukolí ekonomického stroje.

Z textů zařazených do sborníku *Otevřená hra a Opak zrcadla* vyplývá především jedno zjištění: i přes některé nuance, na něž jsme v této kapitole snažili poukázat, považujeme za jádro Effenbergerovy teoretické tvorby především zamýšlenou trilogii *Realita a poesie, Metody a modely, Vědomí a imaginace*. Zcela zásadní roli hraje poslední svazek řady, v němž autor rozpracovává svou terminologii a pokouší se o náročnou syntézu napříč různými vědními disciplínami. V předkládaných sbornících ze 70. a 80. let už Effenberger pouze rozpracovává některé aspekty své teorie, přičemž důraz klade na experimentaci a práci se snem. Není třeba tvrdit, že už nemá čtenáři co číst – naopak, právě v tomto období na několika místech ukazuje, jak podnětné může být propojení dvou odlišných diskurzů: teoretického a uměleckého, jehož ústředním tématem je sen.

ZÁVĚR

V úvodní kapitole jsme shrnuli nejdůležitější organizační a tvůrčí aktivity Vratislava Effenbergera, tak aby byla zřejmá jeho návaznost na roli, kterou v rámci umělecké platformy surrealismu zastával Karel Teige. Z hlediska vývoje jsme se pokusili ukázat změny, k nimž docházelo mezi surrealisty od počátku 50. až do konce 60. let, například ve smyslu uvolňování či utužování skupinového principu tvorby.

Vazbě mezi dílem Karla Teiga a Vratislava Effenbergera jsme se podrobně věnovali v druhé kapitole práce. Nešlo nám ani tak o zevrubný rozbor všech momentů, které měly tyto dvě osobnosti společné, jako spíše o srovnání jejich názoru na funkci imaginace v umění i celospolečenském kontextu. Zajímala nás také Effenbergerova reflexe Teigovy noetiky surrealismu, v níž je racionální poznání spojeno s imaginativní prací umělce, dále jsme se věnovali jejich společné koncepci vědecké metody, v níž od sebe nelze oddělit subjekt poznávajícího a objekt poznávaného. Je zřejmé, že Effenberger na Teigovo dílo navazoval koncepčně, že hodlal pracovat zvláště na jeho „bílých místech“, nikoliv se jím pouze zaštitit jako dílem svého učitele a předchůdce.

Otázkou Effenbergerova místa v širším intelektuálním kontextu 60. a 70. let jsme se zabývali ve třetí kapitole. Jejím účelem je představit ve zkratce autorovy názory na oficiální akademický diskurz, ukázat, co považoval za „formalistní“ či „pozitivistické“ přístupy, tak aby bylo při konkrétních analýzách zřejmé, proti jakým myšlenkovým proudům se ve svých kulturologických pracích vymezoval. V kontrastu s těmito přístupy by pak mělo být patrné, co Effenberger označoval jako anga-

žované myšlení. Okrajově jsme se věnovali i problému vyplývajícímu z Effenbergerova podpisu Charty 77. Tyto souvislosti považujeme za jeden ze symptomů jeho politického přesvědčení, jež není možné přehlížet, zvláště bylo-li důvodem různých restrikcí – načrtli jsme proto ve třetí kapitole pozici, do níž se surrealisté v čele s Vratislavem Effenbergerem dostali v době normalizace. Ta se podle jejich názoru výrazně odlišovala od pozic disentu. Její specifika jsou vyjádřena výrazem „dvojitá izolace“.

Za klíčovou považujeme čtvrtou a pátou kapitolu, v nichž jsme se pokusili o interpretaci Effenbergerových stěžejních teoretických spisů. V Zamýšlené trilogii představujeme soubor teoretických a historiologických prací, počínaje *Realitou a poesii* – jedinou knihou, která byla v rámci této trilogie doposud vydána –, *Modely a metodami* a *Vědomím a imaginací* konče. V posledním ze jmenovaných svazků Effenberger předložil pokud možno co nejúplnější teoretický fundament surrealistické fenomenologie imaginace, jemuž předcházela historiologická interpretace vývoje světové i české avantgardní scény. Vzhledem k velkému rozsahu všech tří svazků jsme se pokusili vybrat k excerptci texty, v nichž autor svou koncepci rozvádí buď v vztahu k obecným kulturním problémům, anebo k surrealistické tvůrčí metodě.

V závěru čtvrté kapitoly jsme zformulovali kritické hodnocení Effenbergerova způsobu myšlení a upozornili na některé jeho dominanty, například na autorovu tendenci vytvářet binární opozice a jejich pomocí pak definovat složité fenomény, od mentálních predispozic umělce po hodnocení tvůrčích přístupů. Dále jsme se pokusili doložit, že nelze bez výhrad přijmout názor, podle něhož je Effenberger, na rozdíl od Teigova

programového vizionářství, především historiografem avantgardy. Tato teze by snad mohla platit v případě, že bychom vycházeli pouze z textů zařazených do svazku *Realita a poesie*. Ostatní práce totiž nezřídka obsahují výrazné programové pasáže.

V další části jsme analyzovali Effenbergerovu terminologii a pokusili se ji zachytit pokud možno v co nejširším významu. Uvedli jsme řadu protikladných termínů: tektonický / atektonický, princip analogie / princip identity, dále pak termíny ideový model, mentální morfologie či psychoideologie. Na několika místech jsme uvedli do kontextu výkladu frekventovaný termín *surracionalismus* – zachovali jsme však autorův předpoklad, podle něhož *surracionalismus* nelze vymezit pozitivně, nechceme-li se spokojit s banální představou *surracionalismu* jako syntézy racionální a iracionální složky vědomí.

V závěrečné kapitole jsme analogicky interpretovali Effenbergerovy teoretické texty zařazené do dvou samizdatových sborníků *Otevřená hra* a *Opak zrcadla*. Součástí kapitoly je i interpretace textu *Orientační poznámky*, kde autor reagoval na dění vně surrealistické skupiny. *Otevřená hra* byla realizována jako tematicky členěný sborník – tomuto principu odpovídají i Effenbergerovy texty. Přesto jsme se pokusili i zde hledat vazby na předchozí studie a poukázat na výsledky autorova nového teoretického hledání podstaty *surracionality*. U obou sborníků také zdůrazňujeme výrazné propojení teorie a psychoanalyticky orientovaných analýz snů. Na předkládaném materiálu se ukazuje, že zatímco v předchozích textech se tato syntéza řešila především teoreticky, zde ji Effenberger představil prakticky jako nedílnou součást svého diskurzu.

Z dílčích témat se věnujeme autenticitě tvorby, k níž se Ef-

ffenberger ve druhém ze sborníků vyjadřuje, a problematice „obecné subjektivity“ – ta patří k hlavním námětům autorova myšlení v posledních letech před jeho smrtí.

Analytická práce na díle Vratislava Effenbergera je stále limitována nedostupností celého díla. Ke komplexnímu poznání jeho metody by bylo třeba vzít v potaz i ostatní díla. Ta nicméně stále zůstávají pouze ve strojopise.

ANOTACE

Autor / Author:

Bc. Jakub Vaníček

Název práce / Title of thesis:

Linie teorie a snu v díle Vratislava Effenbergera

Line of theory and dream in the Vratislav Effenberger's works

Katedra, univerzita / Department, university:

Katedra bohemistiky, Univerzita Palackého v Olomouci

Department of Czech Studies, Palacký University in Olomouc

Vedoucí práce / Supervisor:

PhDr. Hana Bednaříková, Ph.D.

Počet znaků / Number of characters:

124 560

Počet příloh / Number of supplements:

0

Počet titulů použité primární literatury / Number of primary sources:

10

Počet titulů použité sekundární literatury / Number of secondary sources:

31

Klíčová slova / Keywords:

Vratislav Effenberger, Avantgarda, Surrealismus, Psychoideologie, Ideové modely, Fenomenologie imaginace, Marxismus, Psychoanalýza.

Vratislav Effenberger, Avantgarde, Surrealism, Psychoideology, Ideological models, Fenomenology of Imagination, Marxism, Psychoanalysis.

Resumé / Summary:

Diplomová práce se zaměřuje na studie Vratislava Effenbergera, které vznikaly od druhé poloviny 60. let. Primárním cílem práce je přiblížit okruhy témat, jimiž se Effenberger soustavně zabýval, a specifickou terminologii, na níž je jeho teoretický diskurz postaven. Sekundárně se autor práce věnuje kritice vybraných aspektů tohoto diskurzu.

The diploma thesis focuses on Vratislav Effenberger's studies written from the late 1960's on. The primary goal of the diploma thesis is to introduce readers to a range of themes which Effenberger constantly researched, with their specific vocabulary on which Effenberger's discourse is constructed. The secondary theme of this diploma thesis is author's critique of selected aspect of Effenberger's discourse.

EXCERPOVANÁ LITERATURA

EFFENBERGER, Vratislav

- 1969 *Realita a poesie*. Mladá fronta, Praha.
- ? *Modely a metody*. Strojopis.
- ? *Vědomí a imaginace*. Strojopis.
- 1996 Orientační poznámky. In *Analogon*, č. 17.
- 2004a Dopis V. Effenbergera Vincentu Bounourovi. In *Analogon*, č. 41–42.
- 2004b Z dopisu Vratislava Effenbergera Albertu Marenčinovi. In *Analogon*, č. 41–42.

KOLEKTIV AUTORŮ

- 1979 *Otevřená hra. Mezi surrealismem a surracionalismem*. Le La, Genève–Praha.
- 1986 *Opak zrcadla. Surrealistická poesie*. Le La, Genève–Praha.

TEIGE, Karel

- 1966 *Vývojové proměny v umění*. Doslov Vratislav Effenberger. NČSVU, Praha.
- 1994 *Osvobozování života a poezie*. Doslov Vratislav Effenberger. Aurora, Praha.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA

BENJAMIN, Walter

1998 *Surrealismus*. In *Agesilaus Santander*.
Herrmann & synové, Praha.

BRABEC, J. – ČERVENKA, M. – EFFENBERGER, V. –
CHVATÍK, K. – CHALUPECKÝ, J. – KALIVODA, R. –
VYSKOČIL, I.

1966 Avantgarda! 66? In *Orientace*, roč. 1, č. 3.

BRETON, André

2005 *Manifesty surrealismu*. Herrmann & synové,
Praha.

DRYJE, František

2004a Dějiny neosamocenosti (1). In *Analogon*,
č. 41–42.

2004b Dějiny neosamocenosti (2). In *Analogon*,
č. 41–42.

2004c Dějiny neosamocenosti (3). In *Analogon*,
č. 41–42.

2005 *Surrealismus není umění*. Concordia, Praha.

DVORSKÝ, Stanislav

2001 Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus
čtyřicátých až šedesátých let. In *Alternativní
kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*.
Editor Josef Alan. Nakladatelství Lidové noviny,
Praha.

DVORSKÝ, S. – EFFENBERGER, V. – KRÁL, P. (eds.)

1969 *UDS / Surrealistické východisko 1938–1968*.
Československý spisovatel, Praha.

EFFENBERGER, Vratislav

1991 *Surovost života a cynismus fantasie*. Orbis, Praha.

2004 *Básně 1*. Torst, Praha.

2007 *Básně 2*. Torst, Praha.

? *Republiku a varlata*. Strojopis.

FLOSS, Pavel

1999 Úvaha o Kalivodově obrazu člověka. In *Historicko-
filozofické dílo Roberta Kalivody*. Aluze, Olomouc.

- HARTL, Pavel – HARTLOVÁ, Helena
2000 *Psychologický slovník*. Portál, Praha.
- JANOŮŠEK, Pavel a kol.
2007 *Dějiny české literatury 1945–1989. II. 1948–1958*. Academia, Praha.
- KALANDRA, Závěš
1994 *Intelektuál a revoluce*. Český spisovatel, Praha.
- KOLEKTIV AUTORŮ
2002 *Filosofický slovník*. Nakladatelství Olomouc, Olomouc.
- NADEAU, Maurice
1994 *Dějiny surrealismu*. Votobia, Olomouc.
- NÁDVORNÍKOVÁ, Alena
1996 Surrealistický okruh kolem sborníků Znamení zvěrokruhu a Objektů 1 a 2. In *Český surrealismus 1929–1953*. Galerie hlavního města Prahy a nakladatelství Argo, Praha.
1998 *K surrealismu*. Torst, Praha.
- NÁPRAVNÍK, Milan
2000 Interview s V. Effenbergerem. In *Analogon*, č. 28.
- NÜNNING, Ansgar (ed.)
2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*. Host, Brno.
- MACHOVEC, Milan
2003 *Ježíš pro moderního člověka*. Akropolis, Praha.
- MEDEK, Mikuláš
1995 *Texty*. Torst, Praha.
- MITCHELL, Stephen – BLACKOVÁ, Margaret
1999 *Freud a po Freudovi*. Triton, Praha.

- STEJSKAL, Martin
2004 „Opustíš-li mě, zahyneš“ přestává být
v surrealismu tupým bonmotem. Rozhovor Martina
Stejskala s Vratislavem Effenbergerem.
In *Analogon*, 2004, č. 41–42.
- STROHS, Slavomil
1991 K filosofii české avantgardy II. In *Filosofický
časopis*, roč. 39, č. 1.
- TEIGE, Karel
1938 *Surrealismus proti proudu*. Surrealistická skupina,
Česká expedice, Praha.
- VOJTĚCH, Daniel
2008 *Vášeň a ideál. Na křižovatkách moderny*.
Academia, Praha.
- ZAHRÁDKA, Pavel
2009 *Vysoké versus populární umění*. Periplum,
Olomouc.