

MATERIÁL

K „CESTĚ DO STŘEDU BÁSNĚ“

Geneze polemické hodnoty imaginativního
projevu u Vratislava Effenbergera

Šimon Svěrák

V teoretickém eseji *Cesta do středu básně* se Vratislav Effenberger zabývá významovým charakterem a dynamikou uměleckého díla, jehož povahu bychom označili jako ireálnou, iracionální či absurdní.¹ Text obsahuje v nascentním stadiu mnohé z Effenbergerových pojetí, která ve svém pozdějším teoretickém díle rozvede do pojmově pevné a systematické podoby. Relativně jednoznačným způsobem je zde nastíněna perspektiva, z které bude autor i později uvažovat o psychologické a psychosociální problematice především s ohledem na lidskou imaginativní činnost (snění, inspirace, umělecká tvorba atd.) a její funkce.

Zvláštní Effenbergerův sloh, v němž není vždy zřetelná argumentační linie a kde už sama výstavba věty je občas v rozporu s logickou posloupností úvahy, společně s působivými přirovnáními a obraznými postřehy sice v čtenářově vědomí rozehrává

¹ V souladu s terminologií Karla Teigehe budeme nadále v textu tuto tvorbu označovat mimo jiné i pojmem „poezie“. Ztotožnění veškerého, nikoliv jen literárního, imaginativního výrazu s poezií nepovažujeme za avantgardistickou provokaci, ale za výsledek vhledu do podstatných principů tvorby. Ostatně, v textu obecně abstrahujeme od výrazových specifik vizuálního a literárního tvůrčího projevu. Pro záměr naší práce jsou nedůležité.

různé tvůrčí asociace a pocity, nicméně mu značně ztěžuje orientaci v textu.² Esej přitom poměrně jednoznačně postupuje od (1) charakteristiky interpretace poetického výrazu a její dynamiky přes (2) obrysové vytyčení teoretického modelu básnické inspirace a (3) popis výrazových proměn poezie Effenbergerovy současnosti k (4) pokusu o uchopení sémantiky absurdity a jejího vztahu ke skutečnosti a následně k (5) náčrtu sémiotické struktury imaginativní poezie. Průběžně, téměř periodicky, je kladen důraz na otázku významu vědomé, reflexivní složky básnického tvůrčího i interpretačního procesu a na téma (polemického) vztahu díla ke skutečnosti. Po těchto souřadnicích tedy vede dle Effenbergera *Cesta do středu básně*.

Uváděnou studii autor uspořádal v červnu roku 1966. Její vlastní obsah však tvoří řádky napsané už v roce 1961. Effenberger totiž *Cestu do středu básně* koncipoval jako svůj příspěvek do mezinárodního sborníku uspořádaného k příležitosti 70. narozenin Romana Jakobsona. Využil při tom svou starší rozsáhlou (přes 100 stran) práci *Pohyby symbolů*.³ Vybral z ní několik fragmentů, které na nemnoha místech mírně formulačně upravil, a sestavil z nich nový text. Nové odstavce nepřipisoval. V dopise z 15. ledna 1966 adresovaném Peteru de Ridderovi, který Effenbergera v této záležitosti oslovil, vysvětluje smysl práce a důvod, proč zrovna ji zvolil pro tuto příležitost, následovně:

Zdá se mi, že z materiálů, na nichž momentálně pracuji, by bylo nejlepší vybrat teoretický článek o vnitřních a vnějších symbolech v poezii, malířství a životě.

Jedná se totiž o témata blízká zájmům a akademické práci profesora Jakobsona.⁴

V korespondenci týkající se publikace *Cesty do středu básně* nacházíme také zmínky o možnosti vydání anglického překladu Effenbergerem tehdy připravované knihy *Realita a poesie*. K tomu ovšem nedošlo. Anglická verze *Cesty do středu básně* však ve sborníku publikována byla.⁵ Nevíme jistě, kdo anglický překlad obstaral, ale dle dochovaných

² Jistě zde působila i skutečnost, že si Effenberger zvykl psát většinu svých textů tzv. do šuplíku, takže ohled na čtenáře povětšinou ustupoval do pozadí.

³ Studie nebyla do dnešních dnů publikována, rozsáhle ji ovšem cituje a komentuje František Dryje ve svém doslovu k druhému svazku Effenbergerových *Básní*, viz František Dryje, Útěk do reality, in Vratislav Effenberger, *Básně 2* (Praha: Torst, 2007), s. 827–878. *Pohybům symbolů* věnuje pozornost také Tomáš Glanc ve své studii Gramatický versus imaginativní dynamismus. Effenbergerova transgrese strukturalismu, in Ivan Landa, Jan Mervart (eds.), *Imaginace a forma. Mezi estetickým formalismem a filosofií emancipace. Studie Josefu Zumrovi* (Praha: Filosofia, 2018), s. 119–130.

⁴ Dopis v původní angličtině zní „It seems to me, that from the work on which I am now concentrating, it would be most appropriate to select a theoretical article on internal and external symbols in poetry, painting, and life, for this most closely approaches Professor Jakobson's interests, and scholarly work.“

⁵ Vratislav Effenberger, „Journey to the Center of a Poem“, in *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday, 11 October 1966. Vol. 1* (The Hague, Paris: Mouton, 1967), s. 615–629.

údajů se zdá, že první verzi překladu připravil Effenberger sám a následně jej výrazně přepracoval Lawrence Newman společně se Svatavou Jakobsonovou.⁶

Práce je sice věnována Romanu Jakobsonovi, v jejím pozadí však stojí polemika se surrealistickými náhledy na substanci a funkce uměleckého díla, jak se utvářely především v meziválečném období (což je doba, kdy Jakobson s českými surrealisty blízce spolupracoval). Text je koncipován polemicky i v těch pasážích, kde Effenberger surrealismus explicitně nezmiňuje. Přestože se autor vyrovnává s celou surrealistickou teorií, jeho úvahy reagují především na myšlenky Karla Teigeho. Effenberger byl jeho nejvýznamnějším žákem a také pokračovatelem. Teoretické metody a celkový přístup k probírané problematice v *Cestě do středu básně* jsou samozřejmě nepřehlédnutelným způsobem ovlivněny i funkcionálním strukturalismem pražské školy.⁷ Dedikace práce Romanu Jakobsonovi tak nebyla nemístná. Effenberger ovšem vychází především z teoretických konceptualizací Karla Teigeho. Přestože s Teigem implicitně polemizuje a zásadně jej kritizuje, neopouští *způsob* jeho uvažování o umělecké tvorbě a související sociální problematice. Naopak na něj navazuje, rozvíjí a přepracovává jeho závěry s ohledem na nové umělecké i psychosociální podmínky. Soudíme tedy, že jeho kritika surrealistického světonázoru zůstává surrealistická. Nejde o destrukci surrealismu, ale o jeho vývojové přehodnocení a rozvíjení.

Abychom hlouběji pochopili smysl uveřejňované práce, musíme si připomenout alespoň některé teoremy Karla Teigeho týkající se tvůrčího utváření uměleckého díla, jeho funkcí a sémiotiky. Metodicky při tom abstrahujeme od vývoje a proměn Teigeho uvažování. Zabýváme se jen některými z těch jeho momentů, které považujeme z hlediska *Cesty do středu básně* za nejzásadnější.

Zcela v souladu se základními surrealistickými náhledy má být dle Teigeho umělecké dílo co nejbezprostřednějším výrazem nevědomých (vytěsněných) tendencí lidského duševního života.⁸ Nicméně informace, kterou má moderní umělecké dílo komunikovat, není stejné povahy jako klasický racionální význam. Když Teige buduje své pojetí sémantiky imaginativního díla, opírá se v základu svých úvah o vývojové odlišení jeho specifik od předchozí, převážně realisticky či racionálně orientované umělecké tvorby. V oblasti přenosu informace rozlišuje racionální *rozumění* a iracionální, inspirující *sdělení*, resp. *sdílení*. *Rozumět* můžeme tradičním uměleckým dílům. Jejich význam se opírá o existenci vnějšího námětu či o konvenční symboliku alegorického typu.

⁶ Překlad uveřejněný na s. 129–145 toho čísla *Kontradikcí* upravil Greg Evans.

⁷ Effenberger studoval v letech 1945–1948 estetiku u nejznámějšího žáka Jana Mukařovského Felixe Vodičky.

⁸ „[Moderní umělecká tvorba má být] [p]římý výraz duševního života autorova, výraz jeho nevědomých představ, jeho nevědomého lyrismu.“ Karel Teige, „Úvod do moderního malířství“, in Karel Teige, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let* (Praha: Československý spisovatel, 1969), s. 264.

Sdělení či *sdílení* neprobíhá stejně jako *rozumění*. Předmětem *sdělení* je iracionální informace, která má být produkována nevědomými tendencemi. Taková zpráva se neliší od racionálního, pojmově uchopitelného významu jen tím, že má jiný, iracionální obsah. Nejde o přenos nevědomého obsahu z jednoho vědomí do druhého. Taková zpráva je odlišná *esenciálně*.⁹ Její význam má potenciální a dynamickou povahu:

Musíme viděti umělecké dílo a diváka v dialektickém poměru, musíme nazírat tvorbu a kontemplaci jako dialektické protiklady a vlastní, skutečnou, živou báseň hledat v syntéze obou protikladů. Bylo-li řečeno, že báseň, i nečtena, zůstane básní, je třeba tuto potencialitu doplnit mallarméovským poukazem na to, že báseň je dotvářena a dobásňována teprve v duchu čtenářově.¹⁰

Co je ovšem tím, co je takto *sdělováno*? A jak je garantována možnost takovéto *sdělitelnosti*? Už jsme uvedli, že u klasického malířství byla garantem existence vnějšího námětu. U imaginativní tvorby je garance sdělitelnosti založena v existenci nevědomých obecných a individuálních komplexů, přičemž i individuální komplexy mají přinejmenším ve formě dispozice také značně obecnou platnost.

Na otázku, jak je možno, aby umělecké dílo bylo sdělitelno i mimo sféru obecných primitivních komplexů a jejich obecných jinotajů, a jak je možno, aby divák reagoval na individuální, soukromé komplexy umělcovy, odpovíme, že v umění nejde o individuální traumata, nýbrž o tendence, z nichž se tato traumata rodí, a tyto tendence jsou společné velikému počtu osob, snad většině lidí (J. Frois-Wittman: *L'Art [sic!] et le principe du plaisir, Minotaure*).¹¹ Čím silnější jest v uměleckém díle utajený, latentní pudový smysl, tím silnější bude dojetí divákovovo.¹²

Povšimněme si, že Teige nepíše, že předmětem sdělení by snad byly přímo tyto komplexy či tendence k nim! Nevědomé tendence a komplexy jsou pouze *to společné*, co zajišťuje možnost iracionální komunikace, tj. *sdělení* či *sdílení*, a umocňuje její intenzitu. Konkrétní „obsah“ sdělení čerpá divák či čtenář v dialektickém vztahu s dílem (viz výše)

⁹ Ponechme stranou možnou a oprávněnou výtku, že mezi sémantické utváření klasického a moderního umění nelze klást tak přímou a radikální opozici, jak ji sugeruje rozlišení na „rozumění“ a „sdílení“. Teigeho úvaha je zde historicky podmíněna a omezena vlivem avantgardního radikalismu. Jádro jeho myšlenky tím však zpochybněno není. Domníváme se navíc, že v pozdějších fázích Teigeho teoretického systému by bylo takové námitce možné čelit např. prostřednictvím jeho teze o transhistorické existenci „fantastického umění“.

¹⁰ *Ibid.*, s. 266.

¹¹ Teige uvádí název studie chybně, správný název zní „L'Art moderne et le principe du plaisir“, *Minotaure* 1 (1933), č. 3–4, s. 79–80.

¹² Teige, „Úvod“, s. 271.

naopak primárně ze své vlastní subjektivity. V Teigeho pojetí významová dialektika subjektivního a objektivního formálně kopíruje dialektiku jednotlivého a obecného.¹³

Určité konkrétní i abstraktní obrazy, které snad v každém vnímavém diváku mohou probudit jeho osobní, subjektivní představy, pocity, vzpomínky, jsou obecně a tedy ‚objektivně‘ působivé, vytvářejí společný terén dorozumění mezi čtenářem a básníkem, terén, kde se i čtenář cítí doma, ve vlastní básnivosti představ, vzpomínek a vnitřního života. Určité obrazy, tvary, metafory, slova a objekty působí přitažlivě na imaginaci básníka i čtenáře, diváka i malíře, *aniž by to byly obecné symboly*, jak jim rozumí psychoanalýza.¹⁴

Takto se *sdílí* iracionální, imaginativní významy moderního uměleckého díla. Jejich poselství není primárně diskurzivní, ale emocionální. Bylo by však omylem se domnívat, že tak jejich hodnota postrádá sociální funkci. Pro Teigeho vlastní smysl a hodnota umění spočívá právě až v jeho společenském působení. Karel Teige byl jedním z nejvýznamnějších meziválečných českých marxistických teoretiků. Společnost viděl v její historické a ekonomické konkraci jako hluboce nespravedlivou vlivem kapitalistického vykořisťování. Na rozdíl od mnoha svých současníků zdůrazňoval, že kapitalismem zapříčiněná chudoba není chudobou pouze ekonomickou, ale chudobou obecně lidskou, tj. chudobou na vrub bohatství lidského vztahu ke světu.¹⁵

Teigeho komunistický modernismus ve třicátých letech předpokládá, že v budoucí beztřídní společnosti dojde k *integrálnímu* osvobození člověka. Lidstvo nebude zbaveno pouze ekonomických nesnází, ale bude mu také umožněno plně nakládat se svými vlastními schopnostmi, navázat bohatý styk se světem i se sebou samým. Toto modernistické integrální hledisko, které klade v důsledku homologii mezi psychologickou a sociální svobodu, představuje horizont Teigeho uvažování o hodnotě a sociálních funkcích poezie.

Jedno nejzákladnější kritérium [pro vědecké poznání hodnoty uměleckého díla] přijímáme z filosofie: svobodu. Hegel pojal dějiny lidstva jako cestu ke svobodě. Marx narýsoval vzestupnou serpentinu cesty z ‚říše nutnosti‘ do ‚říše svobody‘. A Šalda ukázal, že všechen vývoj umění dotváří svobody stále větší a vyšší! Svobody ve volbě a pojetí tématu, svobody tvůrčích metod, svobody fantazie a imaginace.

¹³ Na tomto místě se samozřejmě otevírá možnost srovnání Teigeho modelu se strukturalistickým rozlišením na langue a parole a souvisejícími bohatými filosofickými implikacemi a rozvíjením těchto pojmů. Tuto příležitost bohužel musíme nechat prozatím nevyužitou.

¹⁴ *Ibid.*, s. 272.

¹⁵ K těmto závěrům Teige dochází ještě před publikací Marxových *Ekonomicko-filosofických rukopisů z roku 1844* v roce 1932, a jakmile se s nimi seznámí, samozřejmě je hned v rámci své teorie využije.

[...] Jde [...] o to zjistit, plní-li určité dílo nebo určité umělecké hnutí ve smyslu té cesty k *říši svobody* progresivní poslání! [...] Tváří v tvář uměleckému dílu se budeme ptát, jak účinně působí na cestě k té svobodě stále vyšší a větší. Jak se samo osvobozuje od zděděných konvencí a jak osvobozuje umělce i čtenářova ducha. Budeme se tázat, zda v určitém díle, sotvakdy jednoznačně, dominují progresivní či regresivní tendence a funkce. Zda a jak toto dílo směřuje k osvobození lidského ducha, nezapomínajíce, že obecním předpokladem svobody ducha je, v sociologicko-ekonomickém plánu, sociální emancipace člověka. Zde překračuje kritika hranice umění a přechází v kritiku života.¹⁶

Rozmanitost a sílu psychologické svobody, kterou přináší surrealistická tvorba, popisuje neobyčejně sugestivně:

Surrealistické obrazy a básně žádají, aby i divák a čtenář je vnímal jako básník; v tichu kontemplace, v němž slyšíme vzruchy podvědomí, rozezvučí takové obrazy v divákovi struny, na jejichž hudbu v denním životě zapomíná anebo kterou si sám zakázal, uvolňují souhry vzpomínek a asociací; zrozeny ze záblesků imaginace a fantazie, něžné nebo kruté, tiché nebo zběsilé, nelogické nebo destruktivní, probouzejí v divákově psychice imaginativní proudy.¹⁷

Ve smyslu výše zmíněné homologie psychologické a sociální svobody zaštitěné předpokladem integrální svobody v prostředí beztrždní společnosti, která se v třicátých letech ještě mohla jevit jako reálná historická možnost,¹⁸ jeví se Teigemu surrealistické oživování emocionality jako autentický společensky podvratný čin. A ne pouze podvratný, ale doslova politický *revoluční* čin, který je konkrétní do té míry, do které je konkrétně zvažována svoboda, kterou komunistický revoluční projekt v budoucnosti předpokládá.

Imaginace a fantazie má v surrealismu zjevně roli podvratnou, realizuje věci nejnepravděpodobnější, aniž by bylo možno je popírat: zázraky fantazie jsou účinnou obžalobou pusté společenské reality a jejich revoluční charakter spočívá v tom, že činí instituce a skutečnosti sociálního řádu hluboce podezřelými, neboť dává člověku tušení, že v imaginárním světě žije svoboda, vypuzena z despotické

¹⁶ Karel Teige, „K aktuálním otázkám kulturního života“, in Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let* (Praha: Aurora, 1994), s. 138–139.

¹⁷ Teige, „Úvod“, s. 274.

¹⁸ V poválečné fázi svého uvažování přejde Teige od koncepce „svobody“ k dynamičtějšímu „osvobozování“. Předpoklad homologie mezi společenskou a psychologickou svobodou u něj však přetrvává i nadále. Srov. Karel Teige, „K českému překladu Prokletých básníků“, in Teige, *Osvobozování života a poezie*, s. 140–148.

sociální reality, a že je nutno cestou revoluční přeměny učinit i skutečný svět *říší této svobody*.¹⁹

V Effenbergerově *Cestě do středu básně* se slovo svoboda v tomto smyslu vůbec nevykytuje. Mezi jeho a Teigeho názorem dochází k zásadnímu posunu v oblasti účelu imaginativní tvorby. Zatímco vlastním, konečným smyslem umění je v Teigeho koncepci svoboda, a umělecká tvorba je tak prostředkem osvobození, Effenbergerovy formulace se v tomto kontextu odvolávají k epistemologickým funkcím, tj. k poznávání skutečnosti, k pronikání do „surové reality“ („je nevyhnutelné [...] aby se subjektivní deformace stala prostředkem uvědomování“ (s. 138); „náhle s to vnímat nejnevinější podnět v přesných a překvapujících spojeních, která vedou ve výbojích černého humoru k hlubší orientaci v tom, co je určeno k utápění ducha“ (s. 140), „básnická mystifikace je jedním z nejúčinnějších způsobů, jímž je v lidském intelektu a imaginaci zostřován a posilován smysl pro skutečnost, tento nenahraditelný motor života a poezie“ (s. 141) atd.). V polemické funkci umělecké tvorby je samozřejmě prvek svobody a osvobození obsažen, ale je to svoboda uskutečňovaná převážně prostřednictvím poznání.²⁰ To samozřejmě nemá nějakou diskurzivní povahu, je spíše zvláštním typem signálu pro vědomí:

Musela se dostavit deziluze, která následovala po velkolepých nadějích na symbiózu revolučních sil rekonstrukce v umění a ve společnosti, abychom si mohli uvědomit, že umělecká tvorba má tutéž signalizační funkci ve společenském životě jako horečka v tělesném organismu, a že proto není schopna přejímat úkoly, vyplývající z jakéhokoliv organizovaného úsilí. Všechny systémy spojování představ, pokud je můžeme pokládat za autentické, jsou podřízeny této signalizační funkci, vyprovokované a provokativní, jíž se imaginace domáhá svého společenského významu. (S. 139)

Právě tato „deziluze“ je pramenem proměny umělecké tvorby po druhé světové válce a také Effenbergerovou motivací pro přehodnocování surrealistických a potažmo Teigových koncepcí. Z ní zprostředkovaně vyplývá zvýšený důraz na vědomou složku tvůrčího procesu i přepracování vztahu umění ke skutečnosti.

Když Effenberger konstatuje, že „[b]ásnická hodnota [...] se neztotožňuje s pouhou emocionální reakcí, neboť ve srovnání s ní má aktivnější, agresivnější povahu“ (s. 132), obrací se tím implicitně proti Teigemu. Ona „aktivita“ a „agresivita“ spočívá v tom, že

¹⁹ *Ibid.*, s. 269–270.

²⁰ K Effenbergerovu pozdnímu náhledu na možnosti lidské svobody viz František Dryje, Šimon Svěrák, „Zpověď dítěte svého vzteku“, in Vratislav Effenberger, *Republiku a varlata* (Praha: Torst, 2012), s. 271–320, zejm. s. 307–319.

báseň proměňuje naše vnímání reality. Nejde jen o její plnější a autentičtější prožití jako u Teigeho, jde o její významové přeskupení a přehodnocení (báseň „dobývá svět, aby mu dávala nové významy“ [s. 132]). Dále v textu bude v tomto ohledu Effenberger psát o „polemických popudech“ obsažených v uměleckém díle²¹ a právě v nich bude nacházet vlastní význam poetického výrazu.

Skutečná hodnota a význam uměleckého díla nespočívá v nějakých specifických kvalitách vnějších a vnitřních modelů, ani v samotné autenticitě výrazu, nýbrž ve způsobu, jakým polemizuje se svou dobou. (S. 141)

Ukázali jsme si, že v Teigově pojetí předpoklad homologie psychologické a sociální svobody zajišťoval přímou návaznost mezi autenticitou výrazu (dílo jako „přímý výraz duševního života autora“) a jeho subverzivními, revolučními tendencemi. Uvedená homologie byla zprostředkována eschatologickým uchopením komunistické beztržní společnosti jako prostoru absolutní, integrální svobody. Každé *skutečné* osvobození pro Teigeho muselo být osvobozováním ve smyslu realizace socialismu, protože dle něho pouze v komunismu bude dosaženo *skutečné* svobody. Perspektiva budoucí spravedlivé society psychologickou autenticitu společensky konkretizovala, otevírala v jejím výrazu semiózu ve směru politicky jednoznačného osvobození lidského ducha. Významová stabilizace imaginativního uměleckého objektu byla v Teigeho interpretacích implicitně zprostředkována marxistickým světónázorem, který představoval vůči uměleckému dílu heteronomní fakt.

Ačkoliv se Effenberger nevzdává marxistického východiska,²² selhání komunismu v SSSR, druhá světová válka i pozdější zkušenost s reálným fungováním politiky východního i západního bloku naprosto zdiskreditovala veškerý jeho eschatologický a utopický rozměr – jak jsme citovali výše, dostavila se „deziluze“. Představa reálně historicky dosažitelné integrální svobody zanikla a s ní i předpoklady pro postulování přímé návaznosti mezi psychologickou autenticitou a utvářením společenského prostoru pro maximální sebeuskutečnění člověka i lidstva.

Stejně jako se v reakci na tuto situaci proměňuje umělecká tvorba, proměňují se i teoretické modely reflektující její vznik a interpretaci. Effenbergerův model z *Cesty do středu básně* přesouvá sociální, subversivní aspekt tvorby z oblasti heteronomní tvůrčímu procesu do jeho vlastní struktury. Básnický projev ve smyslu imaginativního

²¹ Později ve svém myšlenkovém díle přijme Effenberger pro všechny tyto „popudy“ terminologické označení „kritické funkce konkrétní iracionality“.

²² Svůj postoj k marxismu Effenberger celý svůj život přehodnocoval. Na jeho konci převládá značně rezervovaný přístup (srov. Effenberger, *Republiku a varlata*). Soudíme ovšem, že z dnešní perspektivy a z hlediska vývoje marxismu v západním bloku, s nímž měl Effenberger vlivem politických podmínek možnost minimálního styku, se Effenberger v celém svém díle s marxismem v ničem podstatném nerozešel.

výrazu založeného v nevědomých, tj. vytěsňovaných tendencích (Teige jakožto i tradiční surrealistické pojetí) představuje pro Effenbergera pouze pozadí či jeden pól procesu významového utváření uměleckého díla. Druhý pól je zprostředkován kritickým vědomím společenské skutečnosti, je zprostředkován lidskou nespokojeností s tím, co je na úkor toho, co by být mohlo. Dle Effenbergera zdánlivě nevázané představy probíhající naším vědomím fungují jako prostředek, díky kterému můžeme konkretizovat tu naši nespokojenost se světem, která by jinak zůstala nevyjádřitelná, a tak neuvědomitelná. Je sice vědomá, ale chybí jí jazyk, kód, řeč – je příliš neurčitá, než abychom si ji dokázali uvědomit jinak než prostřednictvím jazyka imaginace.

Emocionální, a tím zároveň i společenská účinnost symbolu není výsledkem volného samočinného pohybu fantazie, nýbrž determinovaného, více nebo méně vědomého eliminačního úsilí, v němž se uskutečňuje polemický vztah mezi umělcem a společenskou skutečností, vztah, který inspiruje k aktivizaci ne už jen psychického, ale i životního postavení člověka. [...] [P]ohyblivý psychický materiál [...] se nabízí každému duševně aktivnímu člověku, aby do něj promítal vnější, třebaš básnický pojaté impulzy, nebo aby je odtud promítal jinam. Každá skutečná tvorba je vědomá v té míře, v jaké je její inspirace protestem proti konkrétnímu zlu. A to i tehdy, když chce být jen vyznáním. (S. 136)

Teigeho revoluční funkce uměleckého díla se mění v Effenbergerovu funkci polemickou. Polemika na rozdíl od revolučního úsilí totiž nemusí být zaštitěna vědomím svého vlastního smyslu. Polemika může vycházet z rozporů či nehostinnosti situace, na kterou reaguje, aniž by nabízela explicitní alternativní řešení. Její vstup do vlastního tvůrčího procesu v Effenbergerově teoretickém pojetí umělecké dílo konkretizuje natolik, že už její působení nepopisuje pouze jako „emocionální“, ale – jak jsme zmínili – snaží se je vystihnout pojmy „agresivní“ a „aktivní“. U Teigeho stála podle Effenbergera tato agresivita vně díla. Divák či čtenář shledával nesoulad mezi plností světa a lidského vztahu k němu vyjádřenými v básni či malbě a nuznou každodenní realitou kapitalistické společnosti. Dle závěrů *Cesty do středu básně* má být tento nesoulad obsažen už ve významové struktuře díla samotného.

Tyto základní posuny v sémantickém utváření umělecké tvorby způsobené „deziluzí“ nad reálnou možností dosažení revolučních perspektiv a integrální svobody a současně potřebou reagovat na společenskou skutečnost nejsou samozřejmě bez vlivu na její celkový vztah ke skutečnosti. Effenberger si všímá, že jak je dílo zasaženo vědomou, polemickou tendencí, jeho absurdita vykazuje zvláštní druh logiky, určitý vnitřní řád a dostává se také svým způsobem blíže skutečnosti, více napodobuje její konvenční podobu, aby ji jako určitá forma *básnické mystifikace* mohla poznávat a diskreditovat. Taková básnická mystifikace má „propůjčit svému subjektu zdání objektivitu, přizpůsobit si skutečnost tak, aby se zdála být co nejméně deformovaná“. (S. 140–141) Její vlastní smysl pak spočívá v tom být „jedním z nejúčinnějších způsobů, jímž je v lidském in-

telektu a imaginaci zostřován a posilován smysl pro skutečnost, tento nenahraditelný motor života a poezie“. (S. 141) Básnické vyjádření jako mystifikace se nechce vzdát příznačných znaků skutečnosti, která se chce tvářit racionálně, aniž by však ztrácela absurdní charakter.

Sémantika fantazijního díla je v takto vypracovaném modelu Effenbergerem chápána jako vývojově společensky a historicky podmíněná. I při pokusu o zachycení jeho obecné sémiotické struktury navazuje Effenberger na Teigeho. Cituje z jeho studie o grafickém cyklu malířky Toyen *Střelnice* a propracovává dále jeho teorii symbolu. Za zmínku stojí, že sám dynamický význam v díle Effenberger popisuje jako „impulz“, který nepřenáší význam jako takový, ale v divákově či čtenářově mysli vytváří „jen velmi vodivé napětí, do něhož mohou být dosazovány symbolizační významy třeba vzájemně odlišné“. (Zvýraznil Š. S., s. 145) Jsme zde tedy stále na půdě Teigeho *sdílení* v postavení proti *rozumění*. *Sdílení* však bylo v *Cestě do středu básně* vnitřně propracováno polemickými momenty tvorby.

Důraz, který Effenberger v této vývojové fázi svého teoretického systému kladl na roli vědomí v tvůrčím procesu, pokládal v době, kdy psal *Pohyby symbolů* (1961), za neslučitelný se surrealismem jako takovým. Surrealismus považoval pouze za východisko svých úvah, za historicky překonaný a překonávaný fenomén, který otevřel určitou novou problematiku. Když v roce 1966 zkracoval studii do podoby *Cesty do středu básně*, za surrealistu se už znovu pokládal. Nezměnil přitom nic na teoretických modelech popsaných v *Pohybech symbolů*, pouze oslabil některé formulace nasměrované proti surrealismu.²³ Za takovou změnou nestojí libovůle, ale pět let intenzivního přezkoumávání podstaty surrealismu, během něhož Effenberger došel k závěru, že „renovace imaginativního výrazu je proveditelná v jeho [surrealismu] vlastní struktuře, nebo přesněji, právě jeho strukturou“.²⁴

V *Cestě do středu básně* pracuje její autor s významem pojmu vědomí značně volně. Není zcela zřejmé, co všechno by měla tato oblast zahrnovat. Je však patrné, že právě z něj vycházejí polemické momenty tvorby. Z kontextu úvah se můžeme dohadovat,

²³ Např. následující větu z *Pohybů symbolů* (1961): „Jestliže Nezval ztotožňuje v této definici básnický obraz a symbol, neboť [...] volný pohyb fantazie není nic jiného než nevědomím dirigovaný pohyb symbolů, nebudeme na pochybách, že tu odvádí daň *dobové* surrealistické víře ve všemohoucnost náhody a nevědomí.“ Effenberger v *Cestě do středu básně* (1966) upravuje na „Jestliže Nezval ztotožňuje v této definici básnický obraz a symbol, neboť ‚volný pohyb fantazie není nic jiného než nevědomím dirigovaný pohyb symbolů, nebudeme na pochybách, že tu odvádí daň *příliš mechanicky* pojaté surrealistické *důvěře* ve všemohoucnost náhody a nevědomí.“ (V obou citacích zvýraznil Š. S.)

²⁴ „Opustíš-li mě, zahyneš‘ přestává být v surrealismu tupým bonmotem (rozhovor Martina Stejskala s Vratislavem Effenbergerem)“, *Analogon* 16 (2004), č. 41–42, s. 65. Podrobněji se věnují problematice Effenbergerova přehodnocování kontinuity surrealismu v rozsáhlém slovníkovém heslu o Vratislavu Effenbergerovi pro *The International Encyclopedia of Surrealism*, redigovanou Michaelem Richardsonem, Dawnem Adesem, Krzysztofem Fijalkowskim, Stevenem Harrisem a Georgesem Sebbagem (v tisku).

že „vědomí“ nezastupuje ani tak *reflektované* momenty duševního života, jako spíše duševní obsahy nějakým (pravděpodobně imaginativním) způsobem *reflektovatelné* s lehkým zdůrazněním jejich převážně pojmové povahy. Další vývoj Effenbergerova systému tuto domněnku do značné míry potvrzuje.²⁵

I přesto představuje takto vysoký důraz na vědomí v rámci vývoje surrealistického názoru krajnost. Effenberger bude roli vědomí ve vztahu k imaginaci a jejím projevům postupně propracovávat a dialektizovat.²⁶ Poněkud v rozporu s teigeovským východiskem *Cesta do středu básně* upírá nevědomému podstatnější významotvornou mohutnost. Jeho iracionální projevy jsou chápány jako pouhý „materiál“, který nám umožňuje formulovat na hranici pojmového a obrazného²⁷ naše vlastní polemické stanovisko vůči světu. Jak jsme viděli, k zvýšenému důrazu na vědomou složku jej přivedla potřeba reflektovat proměnu subverzivních významů fantazijní tvorby v historické a společenské situaci, kdy se už nemohla jednoznačně opírat o modernisticky pojaté marxistické historické perspektivy, jak tomu bylo ještě u Karla Teigeho. Jsme přesvědčeni, že tyto Effenbergerovy úvahy mají širší platnost, jsou využitelné i za hranicemi surrealistického světónázoru, a to především v té oblasti teorie umění, která staví na dialektických principech a tvorba ji zajímá především v jejich společenských i politických funkcích.

²⁵ Srov. např. Vratislav Effenberger, *Realita a poesie* (Praha: Mladá fronta, 1969), především závěrečný stejnojmenný oddíl knihy, s. 275–351.

²⁶ Srov. Šimon Svěrák, „Strukturalistická inspirace v surrealistické (psycho)ideologii Vratislava Effenbergera“, in Landa, Mervart (eds.), *Imaginace a forma*, s. 131–150.

²⁷ Připomeňme, že opozice obrazné – pojmové se samozřejmě nekryje s opozicí nevědomé – vědomé či iracionální – racionální. Všechny tři oblasti se vzájemně překrývají.