

UNIVERZITA KARLOVA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A KOMPARATISTIKY

# BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Filip Novák

**Eva Švankmajerová: proti statusu quo**

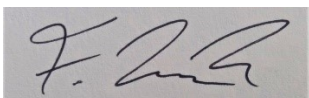
Eva Švankmajerová: against the status quo

Vedoucí práce: doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.  
Praha, 2021

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Jablonci nad Nisou, dne 23. 7. 2021

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature is cursive and appears to read 'F. Novák'.

Filip Novák

## **Abstrakt**

Bakalářská práce *Eva Švankmajerová: proti statusu quo se zabývá* prozaickým dílem a tvůrčí činností české spisovatelky a malířky Evy Švankmajerové. Práce si klade za cíl v první části zmapovat autorčino působení v Surrealistické skupině v Československu i činnost skupiny samotné. Pomocí literárně historických studií i dobových dokumentů je charakterizováno dílo autorky před vstupem do skupiny i její následná činnost v kolektivu. Zároveň je popsán vývoj skupiny od druhé poloviny 60. let 20. století do 80. let 20. století se zaměřením na krizi ve skupině v roce 1968 a ludikativní experimentační činnost. V druhé části si práce klade za cíl analyzovat konkrétní prozaické dílo – *Jeskyně Baradla*. Pomocí motivické a stylistické analýzy za využití teorie sémiotických sítí Julie Kristevy jsou charakterizovány základní principy, které Švankmajerová užívá k vyjádření společenské kritiky a k nastínění možného emancipačního východiska.

## **Klíčová slova:**

Eva Švankmajerová, Jeskyně Baradla, Surrealistická skupina v Československu, surrealismus, ludikativní experiment, Vratislav Effenberger, Julia Kristeva

## **Abstract**

Titled *Eva Švankmajerová: against the status quo*, this bachelor thesis concerns Eva Švankmajerová, the Czech author and painter, and her creative work, focusing mainly on prose. The first part's aim is to outline Švankmajerová's role in the Surrealist Group in Czechoslovakia and describe the movement's activities in general. Working with both literary histories and period documents, the thesis compares the author's works before joining the group with her works created as one of the members. It also describes the group's development between the mid-1960s and the 1980s, focusing on the crisis of 1968 as well as ludic experimentation. The second part's aim is to analyse Švankmajerová's prose *Baradla Cave*. Using Julia Kristeva's semiotic poles theory, the thesis analyses the work's motifs and style to describe the underlying principles used by the author to express social criticism. The thesis also explores the possible emancipation basis of *Baradla Cave*.

## **Key words:**

Eva Švankmajerová, Baradla Cave, Surrealist Group in Czechoslovakia, Surrealism, ludic experiment, Vratislav Effenberger, Julia Kristeva

## Obsah

1	Úvod .....	7
2	Dílo Evy Švankmajerové před vstupem do Surrealistické skupiny .....	9
2.1	Výtvarná tvorba.....	9
2.2	Slovesná tvorba .....	10
3	Situace surrealismu v 60. letech .....	12
3.1	Pražské jaro a sblížení s Francií .....	12
3.2	Situace po roce 1968 .....	13
4	Činnost Surrealistické skupiny v Československu v 70. a 80. letech.....	15
4.1	Reakce na roky 1968 a 1969 .....	15
4.2	Podoba činnosti v 70. a 80. letech – proměna skupiny a vydávání textů.....	16
5	Experiment a hra jako určující principy tvorby.....	19
5.1	Původ a podoba her .....	19
5.2	Ludikativní experimenty v 70. a 80. letech.....	19
5.3	Zapojení Evy Švankmajerové v experimentální činnosti.....	20
5.4	Přístup Švankmajerové ke hře.....	21
5.5	Kolektivní tvorba Švankmajerové.....	23
6	Humor a jeho podoby .....	25
7	Literární tvorba Evy Švankmajerové.....	27
7.1	Produkce děl.....	27
7.2	Recepce literárního díla Švankmajerové Františkem Dryjem .....	27
7.3	Recepce Jeskyně Baradly .....	29
7.3.1	Charakteristika Vratislava Effenbergera.....	30
7.3.2	Úvaha Alberta Marenčina .....	31
7.3.3	Výchozí představa analýzy .....	31
8	Stylová různorodost a transformace Jeskyně Baradly .....	33
8.1	Sémiotická síť a transpozice .....	33

8.1.1	Geografický popis.....	35
8.1.2	Turistický průvodce .....	36
8.1.3	Kulturně-výchovná činnost.....	37
8.1.4	Publicistický styl.....	39
8.1.5	Styl umělecký – červená knihovna .....	41
8.2	Ambivalentnost postav a prostoru.....	44
8.2.1	Inspirace hrou Jedno v druhé .....	44
8.2.2	Identity Baradly .....	45
8.2.3	Ambivalence identit.....	47
8.2.4	Důsledky ambivalence a emancipační východisko .....	49
8.2.5	Charakteristika autorského gesta .....	51
9	Závěr.....	53
10	Literatura .....	54

## 1 Úvod

Tvůrčí činnost a dílo Evy Švankmajerové nebyly dosud na větší ploše z literárně historického ani literárně vědeného pohledu popsány. Těžiště její tvorby leží mezi 2. polovinou 60. let 20. století a koncem 80. let 20. století, přestože některé obrazy a básně vznikaly i v letech pozdějších. Autorka je pohlížena především jako malířka a výtvarnice a její tvorba je dávana do kontextu tvorby jejího manžela Jana Švankmajera. Literární dílo se u nás zatím nedočkalo většího samostatného ohlasu. Švankmajerové je věnována jedna z kapitol v mezinárodní antologii *Surrealist Women*<sup>1</sup>, kde se objevuje vedle Aleny Nádvořníkové či Toyen. Texty zmiňující její slovesnou tvůrčí činnost pocházejí téměř výhradně z okruhu členů Surrealistické skupiny v Československu, jejíž členkou byla od roku 1970.

Činnost skupiny samotné byla v 70. a 80. letech pro autorku určující. Stejně tak obráceně – činnost Švankmajerové ovlivňovala vývoj skupiny. Ta byla v té době poznamenána vnitřním rozkolem kolem roku 1968 a následným politickým vývojem, který ji donutil se znovu stáhnout do undergroundu. Švankmajerová se významnou měrou podílela na kolektivní ludikativní experimentační činnosti, která uvnitř skupiny probíhala a která se také stala jedním z inspiračních zdrojů její individuální tvorby.

Mým cílem je nejdříve popsat paralelní činnost autorky a Surrealistické skupiny v Československu v druhé polovině 60. let – tedy před jejím vstupem do skupiny, abych mohl následně lépe popsat pozici a stav skupiny, když se Švankmajerová stává její členkou a tvoří v jejím kolektivu až do své smrti v roce 2005. Dále bych se rád zabýval konkrétními fenomény činnosti skupiny, především ludikativními experimenty. V této části budu čerpat především z již existujících literárně-vědných a literárně-historických prací, ale také z konkrétních sborníků skupiny a pozdější otisků v revue *Analogon*.

V další části se budu věnovat konkrétnímu prozaickému dílu – *Jeskyňi Baradle* a na základě motivické a stylistické analýzy určím základní principy, které na ploše tohoto romaneta objevují. Jako teoretický podklad budu mimo jiné využívat teorii sémantických polí Julie Kristevy. Na základě celkové analýzy textu určím možnou charakteristiku

---

<sup>1</sup> Švankmajerová je pojímána v oddíle *Surrealism: A Challenge to the Twenty-First Century*. Jsou zde zveřejněny dvě její básně a text o taktilismu. Zároveň je ale stále větší měrou zdůrazňována její výtvarná činnost a tvůrčí spjatost s manželem Janem Švankmajerem. Připomínáno je především množství mezinárodních výstav, kterých se autorka účastnila. Rosemont, Penelope: *Surrealist Women*, Texas: University of Texas Press, 1998.

autorčina způsobu společenské kritiky a také se pokusím vystihnout charakter jejího emancipačního východiska.

## 2 Dílo Evy Švankmajerové před vstupem do Surrealistické skupiny

### 2.1 Výtvarná tvorba

Eva Švankmajerová se systematicky věnovala tvorbě od první poloviny 60. let 20. století<sup>2</sup>, kdy začínala jako malířka. Předtím studovala od roku 1958 do roku 1962 loutkářskou scénografii na AMU u profesora Landera a seznámila se se svým budoucím manželem Janem Švankmajerem, kterého si vzala v listopadu roku 1960.<sup>3</sup> V roce 1965 vystavovala na společné výstavě Mladých v Brně a v témže roce se stala členkou umělecké skupiny Máj.<sup>4</sup>

V 60. letech se autorka projevuje především výtvarně, témata jejích obrazů i tvůrčí koncepce a styl se promítají do pozdější výtvarné i literární tvorby. Stylově lze malířku zařadit k pseudonaivismu, tematicky k figurální malbě, obě tyto charakteristiky však nevyovídají o jejím uměleckém gestu nic závažného.<sup>5</sup> Jádrem uměleckého výrazu Evy Švankmajerové je od počátku kritika v pevném spojení s humorem. Pozornost veřejnosti odborné i laické<sup>6</sup> upoutala první výtvarnou sérií emancipačního cyklu, kde spojuje záměrně naivistickou techniku malby<sup>7</sup> (vizuálně nejbližší Henrimu Rousseauovi) s obrácením mužsko-ženských rolí na plátnech klasických mistrů. Vznikají tak díla jako *Zrození Venouše* či variace na *Snídani v trávě*, kde jsou muži nazí a ženy oblečené. Autorka se v pozdější reflexi k dílu vyjadřuje takto: „Groteska? Humor? Trochu se za primitivismem schovávám, ale ne dobrovolně. Padá na mě, jinak neumím...“<sup>8</sup>

Označení díla z této doby Františkem Dryjem jako „lehké ironie“ a jako předstupně k „hlubinnému sarkasmu“<sup>9</sup> není za nejšťastnější. Je pravda, že emancipační cyklus kritizuje jemněji, a především se obrací k minulosti, ale činí to z předem jasně deklarované pozice. Ta je sice maskována pseudonaivismem, ale její podstata netkví v zábavnosti či lehkém „pošťouchnutí“, jak lze onu lehkou ironii charakterizovat, nýbrž

<sup>2</sup> Dryje, František: *Jedna malá dívenka vědělá své*. In Eva Švankmajerová. Praha: Arbor Vitae, s. 14.

<sup>3</sup> Švankmajerová Eva: *Životopis*. In Evašvankmajerjan, Praha: Arbor Vitae, 1997. s. 169.

<sup>4</sup> František Dryje považuje Máj za „sdružení po výtce formální a koncepčně indiferentní“ a členství Švankmajerové z hlediska tvůrčího vývoje za bezvýznamné. Dryje, František, cit. d. (pozn. č. 1), s. 14.

<sup>5</sup> tamtéž s. 15.

<sup>6</sup> Šťastná, Zdeňka: *Z ateliéru Evy Švankmajerové*, In Výtvarné umění 1969, č. 5, s. 253–255.

<sup>7</sup> Albert Marenčin považuje pseudonaivismus v tvorbě E. Š. za výraz oproštění se od akademických pravidel v tvorbě co do perspektivy i použití barev, stejně tak jako způsob mimovolného karikování postav, jejich gest a výrazu. Zapojením jistého rysu infantilismu, blízkého naivní a naivistické tvorbě, dociluje malířka odstupu od kritizované reality – ta se stává předmětem dětské hry, nebo tak alespoň navenek působí. Marenčin, Albert: *Eva Švankmajerová a naivní prvky v jej tvorbě*. In Jídlo, ed. F. Dryje a B. Solařík, Praha: Arbor vitae, 2004. s. 208–209.

<sup>8</sup> Švankmajerová, Eva: *Císařský řez*, Praha: Unie výtvarných umělců, 1991. s. 6.

<sup>9</sup> Dryje, František, cit. d. (pozn. č. 2), s. 16.

v útočném pohledu na klasické rozdělení mužsko-ženských rolí, které se skrze díla mistrů promítá i do tehdejší společenské normy.

## 2.2 Slovesná tvorba

V následující sérii *Rébusy* z let 1965–1969 autorka umísťuje do krajiny na obrazech části slov, které získávají význam teprve v kontextu obrazových prvků. Je to také jeden z prvních dokladů slovesné tvorby Švankmajerové, na tomto místě ještě pevně, i když polemicky, spjatý s obrazovým vyhotovením. Klíč k přečtení obrazu je jak v klasických rébusových mechanismech založených na skládání slov, tak v paralogických prvcích, které plynou ze situačního poskládání některých grafémů i obrazových prvků.<sup>10</sup> Například na obraze *Mír bude zachován, vezme-li lid věc zachování míru do svých rukou (J. V. Stalin)*, který glosuje citát sovětského diktátora, se z obráceného vyobrazení dubu a písmene „E“ složí slovo „bude“. V obraze *Pláštěnky jednoznačně ovládají módu* zase musí divák z obrazových reprezentací slov „pláč“ a „tenký“ složit slovo „pláštěnky“.<sup>11</sup>

Tendence k autorskému slovesnému výrazu se objevují i v několika rozhovorech a dopisech uveřejněných v tehdejších alespoň částečně umělecky orientovaných periodících. Ze slovního i písemného projevu Švankmajerové je zřejmý jistý odstup i záměrná hra s naivitou a groteskností. Přebírání syntaxe i syžetu prvorepublikového *Listu paní a dívek*, které se později stane jedním z principů autorčiny literární tvorby, je patrné i přiznané již v dopisu do revue *Sešity*, když na otázku „Co pro Vás představuje žena jako autorka?“ odpovídá vedle například Bohumily Grögerové či Jiřiny Haukové. Autorka přebírá některé rady a náměty *Listu paní a dívek* a odpovídá v tom smyslu, že ženy i muži jsou uměním degradováni a toto má „nepříznivý vliv na vývoj žláz pohlavních, a to je také jedna z příčin vymírání mužského pokolení talentovaných.“ Ironicky komentuje samotné otázky vztahující se k pozici ženy-umělkyně v domácnosti, což opět skrývá za již zmíněný styl „talent ženský buď vůbec ve sňatek nevstupuje, anebo v manželství jeví velmi slabou schopnost, takže mnohem rychleji vymření podléhá.“<sup>12</sup>

Podobně se Švankmajerová se v lehce ironických odpovědích brání tématům manželství, dětí a ovlivnění manželem v umělecké profesi v rozhovoru pro *Mladý svět*<sup>13</sup>. Nesnaží se zakrývat skutečnost, ale z výrazu odpovědí lze vyvodit, že se snaží částečně

<sup>10</sup> Martin Stejskal, *Eviny světy*, In *Analogon* 46, 2006, č. 1, s. 8.

<sup>11</sup> Švankmajerová, Eva: *vyobrazení ze stran s. 165, 167*. In Evašvankmajerjan, Praha: Arbor Vitae, 1997.

<sup>12</sup> Švankmajerová, Eva: *odpověď*. In: *Sešity* 1969, 33, s. 28.

<sup>13</sup> Filípková, Miroslava: *Eva Švankmajerová*, In *Mladý svět* 10, 1969, s. 20–21.

diskreditovat otázky, které ji vnímají nejdřív jako ženu a pak až jako umělkyni. Především otázku romantického vztahu se Švankmajerová snaží až dovést do absurdity:

*Reportérka: A Váš muž věděl o tom, že si ho chcete vzít?*

*Švankmajerová: My jsme se před mým rozhodnutím neznali. Já jsem jen viděla některé jeho věci a jedno jeho divadelní představení. [...]*

*R: Nedivil se tomu?*

*Š: Ani ne. Jenom nevěděl kdy. Ostatně, nic jiného mu nezbylo. Já jsem si ho totiž přičarovala.*

*[...]*

*R: Měla jste potíže jako malující žena a milující manželka?*

*Š: Potíže s tím, že jsem žena, ovšem. To má každý. To je dané. [...] Stejně bych ale malířkám neradila, aby se vdávaly. A když, tak za Švankmajera. Znáám několik manželství, která se rozpadla, když začala dáma taky něco dělat. Muž nežárli jenom jako muž.*

*[...]*

První autorčiny ryze jazykové texty se objevují až v souvislosti s jejím působením v surrealistické skupině. Současně se mění i její malířský výraz, který spěje k větší expresivitě<sup>14</sup>, některé náměty a základ stylu však zůstávají stejné. Kritika společenského útlaku, duchovního i tělesného, nazíraná komickým prismaem zůstává u Švankmajerové přítomná po celou dobu její tvorby a lze ji označit za postup původní, surrealismem pouze rozšířený a prohloubený, nikoliv dosazený či uměle vyvolaný.

---

<sup>14</sup> Dryje, František, cit. d. (pozn. č. 1), s. 15.

### 3 Situace surrealismu v 60. letech

#### 3.1 Pražské jaro a sblížení s Francií

Před vstupem Evy a Jana Švankmajerových do Surrealistické skupiny v roce 1970 dochází ve skupině k zásadním událostem formujícím její další vývoj. Liberalizace veřejného uměleckého prostoru v druhé půli 60. let a celkové společenské uvolnění umožnily sblížení s francouzskými surrealisty. Vzájemná spolupráce vyvrcholila společnou výstavou a manifestem *Pražská platforma*. Následná deziluze z Pařížského května 1968 způsobila rozdělení francouzské skupiny, společenský a politický obrat po srpnu 1968 v Československu zase následný odchod několika členů zdejší skupiny.

Od smrti Karla Teigehe v roce 1951 vedl skupinu teoretik Vratislav Effenberger, který v jejím čele zůstal až do své smrti v roce 1986.<sup>15</sup> Pražští surrealisté zakládají v roce 1963 pod Effenbergerovým vedením oficiální skupinu *Systém UDS* a v roce 1964 vydávají několik sborníků a přednášek. V roce 1966 se pak po dlouhé době koná výstava v Galerii D v Praze.<sup>16</sup> Dalším prostředkem k šíření tvorby se stává technologie nahrávání textů na magnetofonový pásek, která zcela nepodléhala zákonné regulaci a zůstala na hraně polo-ilegality.<sup>17</sup> O surrealismu se začalo znovu veřejně diskutovat a polemizovat ve veřejném kulturním prostoru. K jeho vývoji i pokračování se kriticky vyjadřuje například Jindřich Chaloupecký, proti němuž stojí se surrealismem sympatizující Jiří Brabec, a především Effenberger, který obhájí roli hnutí jako pokračovatele evropské avantgardy.<sup>18</sup>

Vymezování se vůči vnějším kritikám způsobilo ve skupině narůstání ortodoxie ze strany Effenbergera a Havlíčka a vyvrcholilo odchodem některých „mladších“ členů – Linhartové a Nápravníka – v roce 1966. Jádrem sporu byla podoba sborníku *Surrealistické východisko*, který skupina vydala v roce 1969.<sup>19</sup>

Velmi silně ovlivnilo vývoj skupiny znovunabyté spojení s francouzskými surrealisty, které vyústilo ve společnou výstavu *Princip slasti* na jaře roku 1968 v Praze.<sup>20</sup> V rámci této spolupráce byl vytvořen manifest *Pražská platforma*, na kterém se podíleli

---

<sup>15</sup> Nádvořníková, Alena: *Surrealistická skupina v Československu*, In *Výtvarné umění*, 1996, č. 1–2, s. 115.

<sup>16</sup> Tippnerová, Anja: *Permanentní avatgarda? Surrealismus v Praze*, Praha: Academia, 2014, s. 75.

<sup>17</sup> Jako první používá tuto technologii Milan Nápravník, který sestavuje *Antologii 1962*, obsahující texty Dvorského, Effenbergera, Havlíčka, Krále, Linhartové a Nápravníka. Další antologie *Fragmenty 1963 a Fragmenty 1964* jsou již tajně nahrávány s herci v profesionálním studiu. Příběh, Michal: *Český literární samizdat*, Praha: Academia, 2018, s. 475.

<sup>18</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 72.

<sup>19</sup> tamtéž, s. 76.

<sup>20</sup> tamtéž, s. 77.

především Vincent Bounoure a Vratislav Effenberger.<sup>21</sup> Události Pařížského května roku 1968<sup>22</sup> – studentské a dělnické levicové revoluce tvrdě potlačené režimem Charlese de Gaulla – způsobily rozkol v pařížské skupině. Tu opouští v roce 1969 na třiadvacet jejích členů, mezi nimi například i Toyen, a jejich počet se tak snižuje na jedenáct.<sup>23</sup>

Na tento vnitřní rozkol reaguje pražská skupina dopisem *Aby se nezapomínalo na všechno*.<sup>24</sup> Kriticky odsuzuje výstup členů jako zbytečné likvidační gesto a volá po chápání surrealistického tvůrčího myšlení a kritické potence jako otevřeného systému.<sup>25</sup> Komunikace s francouzskými členy tím však nekončí a v následujících letech, kdy skupina nemá téměř žádné možnosti publikovat v Československu, vycházejí ve francouzských surrealistických revuích články i umělecké texty. V roce 1971 uveřejňuje pařížský časopis *BLS* Effenbergerovu stať *Surréalisme et Surrationalisme*. Následují texty Marenčina, Stejskala a Švankmajera. V 70. letech se také v Paříži a Lyonu uskutečnilo několik výstav obsahujících díla členů pražské skupiny.<sup>26</sup>

### 3.2 Situace po roce 1968

Uvolňování totalitního režimu v Československu potlačeného vojsky Varšavské smlouvy v roce 1968 mělo za následek postupné ukončení vnější prezentace surrealistického hnutí a také proměnu životního osudu mnoha členů skupiny a jejich následný odchod.<sup>27</sup> Zpětná reflexe těchto událostí v textu *Dvacet let od pražské platformy* z roku 1987 však nazírá politické události jako „negativní změnu podmínek“ a jako jeden z podnětů k odchodu, vymezuje se ale proti tomu, že by to byla jediná příčina, a přiznává názorový rozkol i mezi členy pražské skupiny. Rozhodnutí odchodu Krále a Voskovce vnímají jako „specifické selhání kritických schopností“ a obhajují svá dosavadní kritická stanoviska a s nimi

---

<sup>21</sup> Redakce finální podoby textu se účastnili Bounoure, Courtot, Dvorský, Effenberger, Král, Marenčin, Pierre, Schuster, Silberman, Šváb. *Dvacet let od Pražské platformy*, In *Analogon* 3, 1990, č. 2, s. 81.

<sup>22</sup> Surrealisté podporovali studentské anarchistické aktivity, a především jejich odpor proti státu, policii a církvi jako hlavním represivním institucím. Surrealistická hesla (*Vive la révolution Surréaliste!*) se objevila na pařížských zdech vedle dalších revolučních hesel. Zásadním bylo také spojení společenské revoluce se sexuální a boj proti „buržoazním a kapitalistickým regulacím libida“. Po zatčení studentů členové skupiny (především Mimi Paret, Roberto Matta a Jacques Hérold) produkovali a široce distribuovali plakáty s revolučními hesly. Surrealisté viděli v Květnu 1968 vyvrcholení manifestačních snah, zároveň se jen těžko bránili širokému názorovému proudu revolučního hnutí. Selhání tohoto celospolečenského revolučního výboje způsobilo rozkol celé skupiny. Mahon, Alice: *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*, Singapore: Thames & Hudson, 2005, s. 205–215.

<sup>23</sup> Kolektiv autorů: *Pražská platforma*, In *Analogon* 3, 1990, č. 2, s. 76.

<sup>24</sup> Oficiálního uveřejnění se dopis dočkal až v *Analogonu* č. 3 v roce 1990

<sup>25</sup> Kolektiv autorů: *Aby se nezapomínalo na všechno*, In *Analogon* 3, 1990, č. 2, s. 77.

<sup>26</sup> Nádvořníková, Alena, cit. d. (pozn. č. 15), s. 120.

<sup>27</sup> tamtéž, s. 114.

spojený negativně se vymezující tvůrčí postoj, stále však zdůrazňují jeho dialektickou funkci směrem k vnějšímu světu.<sup>28</sup>

V roce 1969 se ještě skupině podařilo vydat několik klíčových textů, které se na dlouhou dobu staly jedinými veřejnými vyjádřeními jejích stanovisek – část díla Karla Teigehe, dvě knihy Vratislava Effenbergera a již zmíněný sborník *Surrealistické východisko*.<sup>29</sup> Podařilo se také vydat první číslo vzápětí zakázaného časopisu *Analogon*, ve kterém, stejně jako v dalších ročnících po roce 1990, publikovali čeští surrealisté své i přeložené francouzské texty.<sup>30</sup> Tematicky se příspěvky zaměřovaly na základní surrealistické postuláty, uveřejněny byly texty současné i historické (Breton, Teige), komunistické teorie i deskripce současné podoby umění – například happeningu, proti níž se v úvodu skupina tvrdě vymezuje: „je nutné zároveň a především neztrácet se zřetele takové inspirační faktory iracionality, které stranou všech draze našminkovaných a sotva kdy zdařilých happeningů vedou například k Pařížskému máji 1968, jehož jediným vstupným je totální angažovanost člověka na věcech tohoto světa.“ Vyzdvihují základní myšlenky surrealismu založené na transformaci nevědomých, iracionálních myšlenek do imaginativního, kritického vědomí.<sup>31</sup> Další tři naplánovaná čísla ročníku, zaměřující se na tvorbu jako rozvinutí protestu, interpretaci jako tvůrčí činnost a svobodu ducha na uměleckém trhu, zůstávají nevydána až do roku 1990.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Kolektiv autorů: *Dvacet let od Pražské platformy*, In *Analogon* 3, 1990, č. 2, s. 82.

<sup>29</sup> tamtéž, s. 83.

<sup>30</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 79.

<sup>31</sup> Redakční okruh: *Analogon*. In *Analogon* 1, 1969, č. 1, s. 1–2.

<sup>32</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 91.

## 4 Činnost Surrealistické skupiny v Československu v 70. a 80. letech

### 4.1 Reakce na roky 1968 a 1969

Podobu tvůrčí činnosti skupiny v 70. a 80. letech, mnohými pojmenovanou jako „dvojitá izolace“<sup>33</sup>, do jisté míry charakterizuje právě trojice zmíněných textů, totiž manifest *Pražská platforma* jakožto ideový odrazový můstek, kriticky reflektující text *Možné proti skutečnému* z roku 1969 a text charakterizující celé období normalizace, *Dvacet let od pražské platformy* z roku 1987.<sup>34</sup>

Manifest *Pražská platforma* potvrzuje ukotvení surrealismu v revoluční pozici bez revize jeho vlastního vývoje. Navazuje na předchozí prohlášení i manifesty hnutí a spíše vyjasňuje jeho pozice, nevyvrací je, ani nepředkládá nové. Jako jeden ze základních úkolů surrealismu do budoucna vytyčuje osvobození řeči, její vymanění z represivního systému a přetvoření v nástroj touhy. Tento bod stojí na tvrzení, že řád užitekosti, dle surrealistů obsažený v západním liberálním a konzumním systému i v sovětském stalinismu, uzamyká potenciál znaků i slov. Autoři se vyjadřují také k tzv. minoritnímu postavení surrealismu a připojují přání rozvíjet dialog s každým hnutím, které bojuje proti represivnímu systému. Zároveň kladou důraz na zachování tzv. „surrealistického“ myšlení v jeho celistvosti bez didaktických ústupků ostatním hnutím či skupinám. Potvrzeno je také filozofické ukotvení surrealismu v Hegelovské dialektice a Freudově teorii nevědomí a snů. Ludikativní a experimentální činnost má sloužit jakožto vyjádření kolektivního principu slasti a má stát v opozici proti technokratickému nátlaku principu reality.<sup>35</sup>

Méně než rok po zveřejnění tohoto manifestu na něj reaguje text *Možné proti skutečnému*. Tato stať pražských surrealistů se snaží zpřesnit některé postuláty původního textu a zároveň naznačuje podobu vývoje skupiny v dalších letech. Zároveň jej lze vnímat jako obrannou reakci vůči vlastnímu vnitřnímu rozkolu, přestože nebyl tak fatální jako ve francouzském případě. Příčinu odchodu několika členů ze skupiny vidí autoři v dosavadním malém podílu revizionismu – předchozí surrealistické ideje byly přijímány takřka bez výhrad. Přiznávají, že dosavadní podobu surrealismu lze charakterizovat jakožto „imaginativní protest“ a že toto negativistické vymezení ideového základu může být jednou z příčin vnitřních rozporů. Surrealismus má být otevřenou platformou kritického myšlení, které nemá stát na autoritách jeho zakladatelů (Teigeho a Bretona),

---

<sup>33</sup> Tímto termínem období označuje jak Tippnerová ve své monografii, tak surrealisté sami.

<sup>34</sup> Tippnerová uvádí rok 1986, ale v revue *Analogon* č. 3 se píše rok 1987.

<sup>35</sup> Kolektiv autorů: *Pražská platforma*, In *Analogon* 3, 1990, č. 2, s. 73

má ale svůj historický původ brát v zřetel a neodstříhávat se od něj. Cílem má být i nadále oživení lidského vědomí osvobozením touhy z nevědomí za pomoci posílení ludikativní stránky života. Téma sexuality má sloužit k demaskování pokrytectví v jeho zárodku – staví se i proti racionalizaci lásky, která má naopak skrze tajemství posilovat spojení vědomého a nevědomého.<sup>36</sup>

#### 4.2 Podoba činnosti v 70. a 80. letech – proměna skupiny a vydávání textů

Text *Dvacet let od Pražské platformy* se vztahuje k ideovému základu manifestu z roku 1968 a dokládá, že byl pro skupinu stále zásadní i v 70. a 80. letech a bylo nutné se k němu vyjádřit. Jména signatářů zároveň zachycují značnou proměnu členské základny, z původních zůstávají pouze Marenčin, Stejskal a Šváb, a objevují se jména členů, kteří přišli do skupiny během normalizačních let: Baron, Dryje, Effenberger (Jakub), Janda, Koubek, Nádvorníková, Purš, Švankmajerová a Švankmajer. Došlo též k přejmenování skupiny – její nový oficiální název zněl *Surrealistická skupina v Československu*, což charakterizovalo její složení i působení (několik setkání proběhlo i v Bratislavě a Žilině).<sup>37</sup>

Autoři vidí příčinu krize v protichůdnosti principů individuality a kolektivity a zdůrazňují nutnost kritického zhodnocení vývoje hnutí jako jediné možné cesty k vyrovnání se s vnitřní nejistotou. Využití kolektivní tvůrčí potence skrze společnou ludikativní a experimentální činnost hodnotí jako základní hybnou sílu hnutí za posledních dvacet let (viz následující kapitola). Zároveň trvají na opozitní pozici surrealismu vůči statusu quo – status quo je charakterizován represivními civilizačními mechanismy, které by právě hry a experiment měly odhalit a narušit.<sup>38</sup>

Zásadní je pojetí tvůrčí existence skupiny charakterizované jako „dvojitá izolace“. Tímto termínem skupina nazývá specifické postavení českého surrealismu, který stojí v opozici vůči stalinským konzervativcům i liberální opozici vidící ideál v demokracii západního rázu, a především v americké popkultuře.<sup>39</sup> Tuto pozici přitom v textu skupina spojuje již s koncem 60. let a normalizační působení považuje pouze za její vyhocení. Symbol undergroundového hnutí – *Chartu 77* – podepisuje ze všech členů skupiny pouze Vratislav Effenberger, který svůj podpis ale podmiňuje pozdější nutností diferenciací sil

---

<sup>36</sup> Kolektiv autorů: *Možné proti skutečnému*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 77.

<sup>37</sup> Nádvorníková, Alena, cit. d. (pozn. č. 15), s. 117.

<sup>38</sup> Kolektiv autorů: *Dvacet let od Pražské platformy*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 81.

<sup>39</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 341.

v opozitním poli. Názorový nesoulad nejen s disidentským hnutím v politické i estetické rovině dobře ilustruje následující úryvek:

„A právě ze strany této oposice se setkáváme se směsicí bohorovně nesenlivosti zbytku starých buržoasně demokratických protivníků, existencialistických pohrobků, přezíravé novokatolické „avantgardy“ za rohem se dopující „surrealistickou estetikou“, nebo konečně mysticko-folklórního undergroundu baletického v happeninzích mezi rockem a marihuanou. Je jasné, že za těchto okolností musí mít surrealistická skupinová aktivita právě jen takový jednoznačný nekompromisní charakter, jaký má.“<sup>40</sup>

Tento vyhraněný postoj nicméně nemění nic na faktu, že se Surrealistická skupina potýkala se stejnými publikačními potížemi jako členové disidentských skupin a undergroundových uskupení a musela nacházet alternativní řešení.<sup>41</sup> Tištěné edice původních československých děl vycházely v edici *Le La*, jež se svým názvem shodovala s ženevskou surrealistickou revui, která jí poskytovala krytí jakožto fiktivní nakladatelství. Tisky ve skutečnosti ilegálně probíhaly v Pražské státní tiskárně zásluhou Martina Stejskala nebo v Bratislavě díky Albertu Marenčinovi. V této edici vycházely především skupinové sborníky (*Otevřená hra*, *Opak zrcadla*) a katalogy k tzv. ideálním výstavám skupinovým<sup>42</sup> (*Sféra snu*, *Proměny humoru*). Evě Švankmajerové byly vydány hned tři samostatné publikace – próza *Jeskyně Baradla*, básnická sbírka *Samoty a citace* a katalog výstavy *Desátý dům*. Švankmajerová je také spolu se Stejskalem autorkou obrazového doprovodu nevýtvarných publikací.<sup>43</sup> Edice vycházela v malém nákladu a neměla velký čtenářský dosah.<sup>44</sup>

Paralelně fungovala ještě edice *Studijní materiály a dokumentace*, která sloužila čistě pro vnitřní fungování skupiny a přinášela především překladové publikace sloužící k analýzám a diskusím uvnitř skupiny. Vydány byly například texty Andrého Bretona, Reného Crevela, Salvadora Dalího, Giorgia de Chirica, ale i české publikace – *Dílo Karla Hynka* uspořádané Vratislavem Effenbergerem, jemuž vyšly i vlastní teoretické texty,

---

<sup>40</sup> Kolektiv autorů: *Dvacet let od Pražské platformy*, In *Analogon* 3, 1990, č. 2, s. 83.

<sup>41</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 81.

<sup>42</sup> Výstavy se uskutečňovaly v bytech jednotlivých členů (Švankmajerovi, Stejskal) nebo nebyly realizovány vůbec. Výjimkou je výstava z roku 1981 ve městě Sovinec, která byla sice nainstalována, ale den před otevřením místními úřady zakázána a policejním zásahem zrušena. Nádvořníková, Alena, cit. d. (pozn. č. 15), s. 119.

<sup>43</sup> Příbáň, Michal: *Český literární samizdat*, Praha: Academia, 2018, s. 303–304.

<sup>44</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 81.

a také výbor z básnického a esejistického díla Zbyňka Havlíčka *Dialektika poezie a revoluce*.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Příbáň, Michal: *Český literární samizdat*, Praha: Academia, 2018, s. 469–470.

## 5 Experiment a hra jako určují principy tvorby

### 5.1 Původ a podoba her

Experimentální a ludikativní činnost je spojena se surrealismem od jeho počátku, jelikož se pomocí ní uskutečňuje touha k překonání vlastních hranic individua a zároveň obsahuje skupinový prvek vytvářející tzv. „sdílenou slast“.<sup>46</sup> André Breton ve stati *Jedno v druhém*, vyjadřující se k povaze her v rámci surrealistického hnutí, tvrdí, že označení hry za experiment má svůj původ v obavě nazvat vážně míněné umělecké konání hrou, i když nese všechny její prvky. Breton také spatřuje ve hře vhodný nástroj k upevnění vztahů uvnitř skupiny, protože umožňuje ukazovat to, „co může být společné našim touhám“.<sup>47</sup>

První hry pařížských surrealistů se zaměřovaly na práci s náhodou a podněcovaly individuální tvorbu, především slovesnou. Většinou měly charakter skupinových sezení, při kterých členové doplňovali výroky či slova svých spoluhráčů, aniž by věděli, jaká ta slova byla. Jejich další tematické i formální rozvinutí se vždy, stejně jako v případě pražské skupiny, řídilo konkrétními zkoumanými jevy dané etapy. Všechny hry ale nesou znaky narušení racionálního proudu myšlenek a kolektivní tvorby s určitým prvkem náhody.<sup>48</sup>

Hry na spojování představ prostřednictvím náhody přebírá i pražská skupina a pod Nezvalovým vedením zkouší v roce 1936 některé z her s cílem odevzdání se náhodě a vyloučení snahy po důvtipu a estetismu. Na tuto činnost navazuje skupina v padesátých letech již pod vedením Effenbergera a přidává také hry na spojování představ prostřednictvím slovního rytmu, například při práci s příslovími. Effenberger ale připouští jistý vliv vědomého výběru slov na základě jejich estetického účinku – nejedná se tedy o čistě podvědomé asociace.<sup>49</sup> V šedesátých letech lze sledovat výrazné slovní ludikativní prvky v prózách hrách Věry Linhartové, především mezi roky 1964 a 1969, která se však již v roce 1966 od skupiny odděluje.<sup>50</sup>

### 5.2 Ludikativní experimenty v 70. a 80. letech

Význam i forma her u Surrealistické skupiny v Československu se na začátku 70. let proměňují. Kvůli nemožnosti publikace a vystavování se právě ludikativní a experimentální činnost dostává do popředí a podle Nápravníkové doslova „pomohla

---

<sup>46</sup> Stejskal, Martin: *Surrealistické hry a Caillloisova klasifikace her*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 6.

<sup>47</sup> Breton, André: *Jedno v druhém*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 9.

<sup>48</sup> Marenčin, Albert: *Hry pařížských surrealistů*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 7.

<sup>49</sup> Effenberger, Vratislav: *Magie slov*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 73.

<sup>50</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 243.

překlenout hrozící ztrátu kontinuity.<sup>51</sup> Význam hry se posouvá od produkce společného díla k souběžné analýze výsledku a procesu. Významnou novou součástí jsou reflexe jednotlivých členů na svá vlastní díla (či příspěví k dílům kolektivním) a současně vzájemné analýzy ostatních členů.<sup>52</sup> Hra se tak ve své podobě přesouvá zpět k charakteru objektivního experimentu ve vědeckém slova smyslu, přestože způsob analýzy jednotlivých členů je výsostně subjektivní a umělecký.

Experimenty zkoumají jednotlivé fenomény, které stojí v zájmu skupiny – humor, sen, erotika, strach –, a slouží tak k praktickému ověřování Effenbergerovy teorie fenomenologie imaginace.<sup>53</sup> Při kolektivní tvorbě skupiny dochází ke sdílení pocitů, myšlenek, zážitků i snů a tyto se prostřednictvím tvůrčího procesu stávají společným vlastnictvím a proces samotný se dostává z individuální kontroly. Skupina zůstává v homogenním složení a může tak sledovat svůj vnitřní vývoj jako celku i vývoj jednotlivých členů skupiny a vlivu kolektivismu na „vedlejší“, individuální tvorbu jednotlivých členů.<sup>54</sup>

Mezi roky 1971 a 1985 probíhaly ludikativní experimentace Surrealistické skupiny následovně: 1. Autor hry přináší skupině námět a určuje metodu a případná pravidla hry. 2. Členové postupně (v případě společného nebo na sebe navazujícího díla) nebo najednou (v případě děl tvořených souběžně) tvůrčím způsobem reagují na podnět (buď přímo na primární podnět daný autorem hry, nebo na tvorbu předešlého člena v případě postupné práce, nebo na nějaký fenomén, který jim autor hry určil). 3. Členové popisují svá vlastní díla – podávají o nich výklad (tento krok není přítomný u všech her). 4. Členové (nebo pouze autor hry) provedou interpretaci ostatních děl a polemizují o nich. Tento vnitřní řád her není nikde daný, ale objevuje se ve všech známých hrách z období.

### **5.3 Zapojení Evy Švankmajerové v experimentální činnosti**

Většiny těchto her, s výjimkou her *Restaurátor* (1975) a *Hádka v kompasu* (1981), se účastní i Eva Švankmajerová. Stává se autorkou čtvrté hry v pořadí nazvané *Jistota*. Ta spadá pod odnož tzv. interpretačních her z let 1971–1974, ve kterých bylo cílem skupiny

---

<sup>51</sup> Nádvořníková, Alena, cit. d. (pozn. č. 15), s. 117.

<sup>52</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 238.

<sup>53</sup> Fenomenologie imaginace v Effenbergerově podání zkoumá imaginaci vzhledem k její kritické a integrační funkci. Zaobírá se faktory, které ji spoluutvářejí – především z hlediska psychosociálního a ideologického. Zároveň nestaví imaginaci čistě do pozice zprostředkovatele procesů v lidském vědomí a nevědomí, ale zajímá se také o její vliv na utváření reality skrze tzv. imaginativní objekty. Kolektiv autorů: *Dvacet let od Pražské platformy*, In *Analogon* 3, 1990, č. 2, s. 85.

<sup>54</sup> Tippnerová, Anja: *Surrealismus jako „kolektivní dobrodružství“: o umělecko-sociální praxi pražské skupiny*, In *Symboly Obludnosti*, ed. M. Langerová, J. Vojvodík, A. Tippnerová, J. Hrdlička, Praha: Malvern, 2009, s. 67–69.

zjistit „do jaké míry, v jakých souvislostech, funkcích a kvalitách se shodují představové asociace jednotlivých účastníků a jakým způsobem jsou disponováni k vzájemné inspiraci.“<sup>55</sup> Obsahem Švankmajerové hry byla tvorba společného obrazu, jehož název je předem určen – Jistota.

Námět ostatních interpretačních her přinášeli Martin Stejskal (celkem sedm), Jan Švankmajer (celkem čtyři), František Dryje (celkem dva) a Vratislav Effenberger (jedna hra). Přístup Švankmajerové k těmto kolektivním hrám dobře ilustruje příklad hry *Budoucí letci*<sup>56</sup>, kde účastníci reprodukovali obraz stylu socialistického realismu. V tvůrčí reflexi svého vlastního díla, kde autorka tři sehnuté chlapce vyměnila za tři močící ženy, zdůrazňuje především odpor k maskulinnímu hierarchickému kolektivu, který je konkretizován pozicí žáka a učitele. Inverzí pohlaví a zrušením hierarchizace se tak vyjadřuje ke dvěma tématům naráz. Ostatní účastníci ve svých reflexích na reprodukci Švankmajerové zmiňují souvislost s mýtickou ženskou triádou – třemi gráciemi – a vyzdvihují změnu z pasivity původního mytického námětu v aktivitu pomocí tělesné síly. Ve finální analýze založené na hermetismu přiřazuje Stejskal způsob zacházení s motivy u Švankmajerové k elementu země, jakožto symbolu tělesné proměny falus–vulva.<sup>57</sup>

Obracení mužsko-ženské polarity se dále u autorky uplatňuje i v případě výtvarné hry *Panorama* a slovní, prozaické *Hry o Žugoně*, kde jednotliví účastníci hledali při své cestě městem náznaky aktivity zrůdné bytosti Žugoně z povídek Alberta Marenčina. Švankmajerová ztotožnila tuto postavu se světlem ozařujícím její vlastní aktivitu – chození na nákup a vláčení těžkých tašek pro nasycení rodiny. Tento obraz splyvá v další části textu s postavou Žugoně a ďábla, který ji neustále pronásleduje. Tato alegorická postava představuje stále vláčené jho „ženského údělu“: „Není to bytost nezbytná k mému štěstí, a není jediného dne, kdy by kolem mě nesvítil a nevešel ke mně na návštěvu. Jsem to já, kdo ho navštěvuje, i když mě o to žádá nutnost.“<sup>58</sup>

#### 5.4 Přístup Švankmajerové ke hře

Hra jako téma je pro Švankmajerovou zásadní v její literární i výtvarné tvorbě. V autorčině přístupu se odráží mnohvrstevnatost samotného pojmu „hra“. Ostře se vymezuje vůči hrám, které mají sloužit k nastolení nějakého řádu či zdokonalování

---

<sup>55</sup> Effenberger, Vratislav: *Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v Československu v letech 1971–1988*, In Analogon 6, 1991, č. 3, příloha s. I.

<sup>56</sup> Stejskal, Martin: *Budoucí letci*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 49–53.

<sup>57</sup> Effenberger, Vratislav, cit. d. (pozn. č. 54), příloha s. I–V.

<sup>58</sup> tamtéž, příloha s. VIII.

tělesných dovedností za účelem dosažení naprostého ovládnutí těla (například obrazy *Artistky* (1973), *Judo* (1980)). Stejně tak vystupuje i vůči soutěžním hrám s mnoha svazujícími pravidly a soupeřícími týmy (*Hra s míčem* (1973)).<sup>59</sup> Vymezení se vůči soutěžnímu prvku her je ostatně surrealismu vlastní.<sup>60</sup>

Hra jako jeden z přístupů k nevědomí a jako katalyzátor imaginace je přitom pro autorku zásadní:

„Ke hře, a nemusí být zrovna krutá, nepotřebujete ani jmění, ani krásy, vlastně ani talentu. Vůbec nic, jen radost z ní samé a tu vám tisíckrát vrátí (*Pistolí v parku před Monte Carlem?*).“<sup>61</sup>

Hru vnímá jako jeden z nástrojů boje proti racionalizaci světa a života, jako možnost návratu k něčemu prapůvodnímu. V proklamativním textu *Hra erotismus hra erotismus hra*<sup>62</sup> staví do kontrastu racionalizovanou a spoutanou podobu tělesné lásky proti hravému erotismu s dávkou tajemství. Vysmívá se tradičním pojetím sexuality, a především těm, kteří se tento způsob myšlení snaží zachovat a zároveň kontrolovat pomocí chemie a technologií. Vědecké zkoumání lásky vnímá jako ničivý proces, a naopak volá po zachování prvku nevědomosti, který podněcuje touhu:

„A stále nás j mou zaklapnuté veřeje třináctých komnat... Ale přeci jen my máme stále ono nekonečný právo na ona rozkošná překvapení, která se za nimi asi skrývají.“

Biologický automatismus žití vidí jako klaunskou přetvářku způsobující letargii a pasivismus. Společenský řád socialismu stanovuje rozdělené úlohy manželky a manžela a pohlavní styk vidí málem jako nutnost – citovou intimitu vynechává, v narativu milostného života s ní nepočítá. Proti tomuto pojetí staví Švankmajerová právě hru jako vnitřní princip erotismu, jako jeho hybnou sílu protikladů. Sexuální touha je v jejím

---

<sup>59</sup> obrazová příloha, Analogon 6, 1991, č. 3.

<sup>60</sup> Surrealisté hledají teoretické vymezení her, které by odpovídalo jejich vlastní zkušenosti s tímto fenoménem. Opírají se především o poznatky Johna Huizingy a jeho knihy *Homo ludens*, kde je primární význam hry stanoven jako manipulace s výtvořky a zobrazení skutečnosti. Původ hry Huizinga vidí již u zvířat a tvrdí, že spadá nad rámec instinktu a účelnosti pro něco. Původ hry u lidí pak shledává v rituálu jako způsobu nápodoby estetického, mystického zážitku kosmu a přírodních dějů. Dále surrealisté svá zjištění konfrontují i s antropologickými studiemi Eugena Finka a klasifikací her Rogera Calloise. Ke hře se vymezuje i surrealisty uznávaný Sigmund Freud, který v ní vidí realizaci potřeby uspokojení skrze zástupný předmět nebo činnost a hraní spojuje s tzv. bdělým sněním – potlačovanými představami, které se objevují ve vědomí, ale nejsou realizované, jelikož protirečí společenským konvencím. Analogon 6, 1991, č. 3.

<sup>61</sup> obrazová příloha, tamtéž.

<sup>62</sup> Švankmajerová, Eva: *Hra erotismus hra erotismus hra*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 30.

podání prvotním vjemem i projevem, vrcholem lásky není milostné splynutí, nýbrž vzájemné, dynamické působení sexuálních tužeb vedoucí k tzv. tvůrčímu erotismu.

### 5.5 Kolektivní tvorba Švankmajerové

Princip kolektivní tvorby, který je vnitřní součástí surrealistických experimentů, využila Švankmajerová i ve své další výtvarné a slovesné tvorbě. Cílem už není tvůrčí výzkum imaginačních fenoménů, nýbrž výtvarný či slovesný objekt. Prvek promísení autorských vkladů zůstává zachován. Ve výtvarné tvorbě spolupracovala Švankmajerová se svým manželem Janem Švankmajerem. Podílí se na výtvarné stránce mnoha jeho filmů<sup>63</sup> a společně tvoří ve své keramické dílně nádoby a objekty signované společným podpisem (EJ Kostelec) – to je součástí Švankmajerova cyklu výzkumu taktilismu a gestického sochařství.<sup>64</sup>

Švankmajerovi se společně pouští také do slovních a výtvarně-slovních experimentů založených na dialogu. Text *Rozhovor* sestavený z krátkých otázek a odpovědí navazuje na první období slovních experimentů skupiny s tím rozdílem, že vykazuje známky vědomého navazování odpovědi na otázku.<sup>65</sup> Na princip gestického sochařství a také interpretačních her navazuje cyklus děl *Dialog zraku s hmatem*, kde Švankmajerová tvoří obraz doplněný o otázku a Švankmajer doplňuje obraz hliněnými a dalšími taktilně inspirativními objekty a přidává slovní odpověď, takto se několikrát střídají.<sup>66</sup> Text zde však nefunguje jako pouhý popis či doplnění obrazu, ale zpřítomňuje komunikaci aktérů, výchozí situaci a téma, které si autoři stanovili.

Nejvýraznějším kolektivním literárním dílem je text románového charakteru *Biče svědomí*, který Švankmajerová zkomponovala v roce 1978 spolu s Vratislavem Effenbergerem a který rovněž navazuje na principy surrealistické hry. Dle vyprávění Jana Švankmajera<sup>67</sup> přinesla Eva na jednu schůzku skupiny několik stránek vytržených ze sešitu a popsaných útrapami hlavní hrdinky Emy, přistrčila je před Vratislava Effenbergera a řekla: „Na, pokračuj!“ Za týden přinesl svou část on a řekl jí, ať pokračuje zase ona. Tvůrčím dialogem vznikl příběh točící se kolem mileneckých vztahu a erotické frustrace, místy ironizující červenou knihovnu a místy využívající principů volných

---

<sup>63</sup> *Jáma, kyvadlo a naděje; Něco z Alenky; Lekce Faust; Spiklenci slasti; Otesánek; Šílení*; a další. Za filmy *Lekce Faust, Otesánek a Šílení* získala Švankmajerová celkem pět Českých lvů za výtvarné zpracování a také filmový plakát.

<sup>64</sup> Švankmajer, Jan: *Transmutace smyslů*, Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994.

<sup>65</sup> Švankmajerová Eva, Švankmajer, Jan: *Rozhovor*. In Evašvanmajerjan, Praha: Arbor Vitae, 1997. s. 7.

<sup>66</sup> Švankmajerová Eva, Švankmajer, Jan: *Dialog zraku s hmatem*, tamtéž, s. 129.

<sup>67</sup> Švankmajer, Jan: *Doslov*, In Švankmajerová, Eva, Effenberger, Vratislav: *Biče svědomí*, s. 158.

asociací (viz dále). Dílo i kvůli Effenbergerově smrti v roce 1986 autoři nedokončili a Jan Švankmajer jej vydal spolu se svými ilustracemi až v roce 2010.

## 6 Humor a jeho podoby

Tématem humoru se Surrealistická skupina v Československo zabývala jako dalším z plejády témat vedle snu, erotu, hry, strachu a jiných. Cílem uměleckého i teoretického výzkumu přitom nebylo objevit možnosti tohoto tématu pro tvorbu skupiny, ten je v její činnosti obsažen od samého počátku. Humor je dalším nástrojem imaginace, který lze využít k naplnění jednoho ze základních surrealistických postulátů – k osvobození imaginace z područí rozumu a společenských norem.<sup>68</sup>

Humor zároveň zapadá do ludikativní činnosti skupiny v 70. a 80. letech. Oba principy, humor i hra, pracují s realitou, jejíž zažití vztahy ruší a staví vůči nim nové. Jsou podvrtnými nástroji – odhalují společenské normy, porušují logické vztahy a umožňují „únik z příliš těsného a pouze formálního sevření racionalistickými schémata.“<sup>69</sup> Zcizující efekty humoru navíc proti hře vytvářejí kritický pohled na skutečnost (to hra může činit také, ale není to její inherentní součástí), pracují s jejími aspekty, které přetvářejí do skutečnosti nové. Tímto ohýbáním reality vytvářejí napětí mezi racionalitou a iracionalitou a mohou se stát prostředkem k dosažení konkrétní iracionality.<sup>70</sup>

Realitu subverzivně napadá několik postupů, které vedou k vytvoření humoru. Jako závěr sborníku *Proměny humoru* stanovují tvůrci několik typů humoru a rozdělují je dle intenzity a způsobu střetávání obrazotvornosti a racionální logiky. Absolutní komikou rozumí typ humoru založený na smyslových vjemech spojených se základními biologickými a fyziologickými podněty. Nazývají jej „radostným veselím“, které nezpůsobuje narušení významového či racionálního řádu, pouze jej využívá ke komickému účinku.

Jako první stupeň porušující základní logický systém označují surrealisté absurdní humor. Konkrétní porušování racionálního významu pomocí nástrojů sarkasmu, ironie a paradoxu vede k jeho změně a deformaci. Tento typ humoru právě skrze jeho vztah k realitě odlišují od nesmyslného humoru (nonsensu), který spadá do první kategorie. Specifickou formou absurdního humoru je humor černý<sup>71</sup>, který charakterizuje „imaginativní cynismus, do něhož přerostl sarkasmus absurdního humoru směrem

---

<sup>68</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 141.

<sup>69</sup> Effenberger, Vratislav, Stejskal, Martin: *Proměny humoru*, In: *Proměny humoru*, Ženeva (ve skutečnosti Bratislava): Le la, 1984. s. 1

<sup>70</sup> Tippnerová, Anja, cit. d. (pozn. č. 16), s. 161.

<sup>71</sup> Černým humorem se skupina zabývala již dříve – bylo to jedno z témat probíraných v rámci ankety *Telefon Praha – Paříž*, v níž na dotazy Dvorského, Effenbergera a Krále odpovídali členové surrealistické skupiny v Paříži. tamtéž, s. 77.

k morbiditě.“ Obrazotvornost si tedy v tomto typu bere z racionální logiky prvky spojené se smrtí či sadismem, ty násobí a vyhání do extrémních pozic.<sup>72</sup>

Dle surrealistů je vrcholnou formou tzv. objektivní humor charakterizovaný nikoliv čistým porušením logiky a racionality (jak je tomu u humoru absurdního), nýbrž vycházející z „jejich (logiky a racionality) vlastního řádu, z určité jejich para-polohy.“ Pracuje s kategoriemi ironie, sarkasmu i imaginativního cynismu předchozích typů, ale nakládá s nimi jinak. Logiku racionálního řádu řetězí, zmnožuje za její únosnou mez – pohlcuje ji<sup>73</sup> a tím ji deformuje do její nikoliv opačné polohy (karikatura), ale do specifické subversivní formy, která spojuje racionální a iracionální funkce; ve svém konečném důsledku tedy spěje k vytvoření konkrétní iracionality.

---

<sup>72</sup> *Druhy humoru*, In *Proměny humoru*, Ženeva (ve skutečnosti Bratislava): Le la, 1984. s. 10

<sup>73</sup> *Objektivní humor*, tamtéž.

## 7 Literární tvorba Evy Švankmajerové

### 7.1 Produkce děl

Jak jsem uvedl v podkapitole 1.2, první umělecká práce s jazykem se u Švankmajerové objevuje již před vstupem do Surrealistické skupiny v Československu. Jedná se o slovní a písmenné prvky v obrazové sérii *Rébusy* a také o literárně stylizované dopisy redakcím výtvarných a společenských časopisů. První autorčiny ryze literární texty vycházejí až v 70. letech ve sbornících surrealistické skupiny a jsou výsledkem společných experimentálních her. V samizdatovém vydání vychází část autorčina básnického díla – *Samoty a citace* (Le la, 1987) a také próza *Jeskyně Baradla* (Le la, 1981). Souborné básnické dílo pak autorce vychází v roce 2003 v nakladatelství Torst pod názvem *Dosud nenamalované obrazy*. *Jeskyně Baradla* vychází znovu v roce 1995 v nakladatelství Kozoroh v edici Analogonu a poté také v anglickém vydání (*Baradla Cave*) v roce 2000 v nakladatelství Twisted Spoon Press. Soupis veškerých textů Švankmajerové uvádím v příloze.

### 7.2 Recepce literárního díla Švankmajerové Františkem Dryjem

Ve větším celku se literárnímu dílu Evy Švankmajerové věnuje František Dryje ve své studii *Jedna malá dívenka věděla své aneb Osud*<sup>74</sup>, která je součástí katalogu k samostatné výstavě Švankmajerové z roku 2006, tedy rok po autorčině smrti. Dryje se v této krátké studii věnuje malířskému a slovesnému dílu jako celku, hledá jeho paralely a spojuje je s vlivy výtvarnými i životními. Jen velmi poskrovnu píše o básnickém díle Švankmajerové a dává jej do paralely s jejím dílem malířským. Zdůrazňuje především deníkový, intimní charakter básní a jako jedno z hlavních témat vyzdvihuje rodinný a partnerský život s Janem Švankmajerem.<sup>75</sup> Prolnutí autorčiny poezie a malířského díla lze mimo jiné sledovat jak v tematice básní, která často reflektuje samotný akt výtvarné tvorby, tak přímo v názvu sbírky – *Dosud nenamalované obrazy*.

Dryje načrtává také možný inspirační rámec literární tvorby prozaického charakteru. Připomíná již výše zmiňovaný časopis *List paní a dívek*, se kterým se Švankmajerová setkala coby dítě na půdě své babičky, u níž vyrůstala. Dryje připomíná, že tento dámský magazín nelze brát jako psychologický či sociabilní činitel. Mnohem spíše se jednalo o podnět, který byl ve své normativnosti, kýčovitosti a abstrahovanosti od žité skutečnosti, kterou zároveň idealizoval, pro autorku fascinující a stal se jedním ze

---

<sup>74</sup> Dryje, František, cit. d. (pozn. č. 2)

<sup>75</sup> tamtéž, s. 19–20.

zdrojů její práce. Pro Švankmajerovou nabízel možnost, jak pomocí subverzivní práce s původním textem vytvořit nové dílo, které za použití imaginativního humoru vyjadřuje její emancipační ideály.<sup>76</sup> Dryje dále upozorňuje na další stavební kameny či spíše roviny, které se v dílech objevují. Zdůrazňuje jejich vzájemnou paralelnost a kombinovanost, která zajišťuje napětí, odhaluje jejich umělost a mocenskou pozici a upozorňuje na ně. Na opačném pólu k mravokárnému katechismu prvorepublikového *Listu* stojí plebejské a erotické scény vyjádřené vulgárním jazykem. Podobným způsobem se podle Dryjeho pracuje také se soudobou společenskou frazeologií, kterou označuje za kapitalistickou a zároveň normalizačně-socialistickou. Zdůrazňuje, že použití a transformace těchto několika stylů zároveň nemá vést ke ztrátě komunikační funkce jazyka a přesunu k jeho vyprázdněné, absurdní podobě, nýbrž k jejich vzájemnému sémantickému střetu a spojení: „[...] vnějškové neadekvátní významy jsou tu kolážovány, či spíše vzájemně asimilovány a vzniká nový, původní kontext, v němž se jako v magické soustavě proti sobě nastavených zrcadel odrážejí trhliny myšlení a vyjadřování [...]“

V jiné části studie se Dryje opírá o Effenbergerovu analýzu díla Švankmajerové (viz níže). Tato mu slouží k nastínění vztahu mezi vnějším světem a dílem, k přiblížení hlavních otázek, kterým se autorka věnuje. Připomíná Effenbergerovo zařazení Švankmajerové do konceptu *surrealistické negace negace*, který se zakládá na zvětšení či hyperbolizaci kriticky zkoumaného jevu. Skrze tento postup je třeba docílit jinak zakrývané negativity a vystavit represivní principy na odív. U Švankmajerové se však tyto civilizační fenomény „nevyjevují v nějaké intelektuální disputaci, nýbrž především v emocionálně afektivním světle nejvyhrocenější subjektivity, v prožitku a intuitivním poznání.“<sup>77</sup> Dryje zároveň upozorňuje na čistě negativní vymezení autorčina díla. Připouští, že Effenberger naznačuje pozitivní aspekt, když mluví o tom, že proti negativnímu postoji ke společnosti světu Švankmajerová staví „touhu po zázračnu“ a „elementární čistotu, právě tak psychologickou jako imaginativní“.<sup>78</sup> Kritizuje však Effenbergerovu metodu, když se ve svém zkoumání dále věnuje pouze negativnímu aspektu a onu „touhu po zázračnu“ nechává nedefinovanou a nepopsanou. Sám Dryje se o to v další části na malé ploše pokouší.

Přítomnost pozitivního hlediska v díle dokazuje s přihlédnutím ke své osobní zkušenosti s autorkou a jejím chováním, naznačuje její složitý vnitřní psychický život.

---

<sup>76</sup> tamtéž, s. 8–9.

<sup>77</sup> tamtéž, s. 19.

<sup>78</sup> tamtéž

Jako příklady uvádí Dryje autorčiny literární komentáře k jejím obrazům. Jistě lze ve formulacích typu „[...] důstojnost přírody je potlačována [...] mně je líto přírody“ spatřovat pozitivní hodnotu, ke které se Švankmajerová upíná. Domnívám se ale, že přestože jsou tyto doprovodné texty k obrazům povahy literární, jsou to stále jakási „vysvětlení“. Nejsou původním materiálem, na kterém by bylo vhodné analýzou dokázat výskyt popisovaných pozitivních hledisek. Dryje a Effenberger tak pozitivní stránku díla Švankmajerové objevují zatím pouze v rovině dojmů a osobního kontaktu.

Dryje dále píše o jakési „pravdivosti vlastního bytí“<sup>79</sup>, které autorka dokazuje nikoliv programovou skepsí vůči masám, ale konkrétně namířeným hněvem, který vyvěrá z vnitřního psychického pnutí ze sebeobrany „před sebou samou, před vlastními nejistotami, úzkostmi i agresemi“.<sup>80</sup> Tento surrealistický postoj k hodnocení díla, který slučuje nejen fakta o životě autorky a dílo samotné, avšak přidává k němu i osobní, emocionální prvek, shrnuje Dryje v závěrečném hodnocení, kde vyzdvihuje jednotu osobnosti a díla autorky.<sup>81</sup>

Dryje staví pozitivní hodnotu díla Švankmajerové na její emoční zaujatosti, na zobrazení vnitřního, psychicky vypjatého prožitku ve vnějším světě (ať už se jedná o život či dílo, které ostatně surrealisté slučují). Důkazy, které předkládá, ale do jisté míry předpokládají, že bez osobní známosti s autorkou nelze pozitivní aspekty díla spatřit. Jako by dílo samotné nemělo dostatečnou výpovědní hodnotu a neskýtalo dostatek důkazů, nápověd, prvků, pomocí nichž by bylo možné tuto pozitivní pozici, kterou Dryje tak sverpě obhajuje, nalézt či pocítit. V dalších kapitolách se proto pokusím analyzovat prózu Jeskyně Baradla, jakožto vyvrcholení autorčiny prozaické tvorby, a pojmenovat způsoby, kterými je konstruována.

### 7.3 Recepce Jeskyně Baradly

Recepce romaneta Jeskyně Baradla se váže pouze k jejímu prvnímu vydání v samizdatové edici *Le la* v roce 1981 a zůstává čistě v kruhu členů Surrealistické skupiny v Československu. První reakcí je stat' Vratislava Effenbergera z roku 1982 – *Misanthropie? – Klystýr!*<sup>82</sup>, následovaná kratší reakcí slovenského básníka Alberta

---

<sup>79</sup> tamtéž, s. 21.

<sup>80</sup> tamtéž, s. 22.

<sup>81</sup> Dryje se v závěru vyjádří až stereotypně a jeho charakteristika je opět více v rovině obecných emocí než konkrétních závěrů: „V takto psychicky a vlastně psychofyzicky určených a nastavených souřadnicích platí, že tvorba a život u Evy Švankmajerové splývaly v jakousi cyklicky dynamizovanou jednotu osobnosti, jež byla právě tak bezelstná jako rafinovaná, spontánní jako reflektovaná, hystericky přepjatá jako hravě empatická, skeptická i nedůvěřivá...“

<sup>82</sup> Effenberger, Vratislav: *Misanthropie? – Klystýr!*, In Eva Švankmajerová: *Jeskyně Baradla*, Praha: Kozoroh, 1995, s. 99–100.

Marenčina<sup>83</sup> a také další Effenbergerovou zmínkou *Baradly* ve stati o poezii Zbyňka Havlíčka.<sup>84</sup>

### 7.3.1 Charakteristika Vratislava Effenbergera

Jak jsem již popsal výše při zmínce u Františka Dryjeho, Vratislav Effenberger zařazuje *Jeskyni Baradlu* (a s ní i podstatnou část díla Švankmajerové) do své teorie surrealistické negace negace. Jako hlavní rysy díla určuje „systematizovaný zmatek“ spojený s rozpadem společenských hodnot i základních životních a pracovních činností. Švankmajerová podle něj předkládá obraz konzumní společnosti ženoucí se za „žvancem prázdnoty“. Dále popisuje stavbu textu jako propojení několika plánů, v každém z nich přitom spatřuje určitý rys zapojení do své teorie negace negace. Jako první určuje plán dějový, který je doplněn o novinové citáty a vědecké údaje, které dle Effenbergera přispívají k tomu, aby dílo získalo „impulsy reálných prvků a neumdlévalo do obrazoborectví“. Do této roviny řadí také ambivalentnost mezi jednotlivými prvky osoba/místo, člověk/zvíře, mužský rod / ženský rod, přičemž tento princip přirovnává k surrealistické hře *Jedno v druhé*.<sup>85</sup>

Další plán vidí Effenberger v zapojení osobního, niterného do stavby příběhů, a především postav. Poukazuje především na mnohost (ambivalentnost) postavy Baradly, která je „Jeskyně-Matka-Milenka-Žena-Eva sama?“, a také na celkovou práci se sémantikou „sotva bychom tu vystačili s tím, co běžně označujeme za symboliku. Znaky jako by se tu rozžívaly svým vlastním životem [...]“. Základní princip tohoto mechanismu vidí v procesu přeměny znaků do obrazů a pak znovu do znaků, což vede ke stupňování imaginace. Jako třetí plán označuje Effenberger práci s jazykem, především modifikace české gramatiky a syntaxe, častá redukce vyprávění či eliptičnost větných členů vyvolává dle Effenbergera další tlak na čtenáře.

V závěru vytyčuje Baradlu jako mezní dílo pro Švankmajerovou i surrealistickou prózu samotnou „Vytvořila měřítko. Rozhodně ne pro usranou a uvzdychanou českou literaturu<sup>86</sup>, tetelící se kolem svého Ujařmeného Já. Je v něm něco, co sahá ke kořenům.“<sup>87</sup> Effenberger vytyčuje takto silnou pozici romaneta Švankmajerové i v reakci

---

<sup>83</sup> Marenčin, Albert: *Při čtení Baradly...*, tamtéž, s. 97.

<sup>84</sup> Effenberger, Vratislav: *Surrealismus věčný, vžitý anebo Mlácení prázdné slámy*, In: *Analogon* 64, 2011, s. 8–12.

<sup>85</sup> Viz také kapitola 3.1 původ a podoba Her, *Jedno v druhé* byla jedna z prvních her francouzské surrealistické skupiny a spočívala v kombinaci dvou či více identit. Podrobněji se tomu zkoumání věnuji v podkapitole 3.2.1.

<sup>86</sup> *Jeskyně Baradla* byla zatím přeložena do angličtiny a vydána v nakladatelství Twisted Spoon Press v Praze roku 2000, žádných recenzí však tento výtisk zatím nevyvolal.

<sup>87</sup> Effenberger, Vratislav, cit. d. (pozn. č. 81).

na text Ludvíka Švába z roku 1980, ve kterém se Šváb vyjadřuje k poezii Pavla Řezníčka.<sup>88</sup> V navazujícím textu z roku 1983 *Surrealismus vJečný, vŽitný anebo mlácení prázdné slámy*<sup>89</sup> se Effenberger kriticky vymezuje vůči básním Pavla Řezníčka a zároveň si jako bytostný a současný projev surrealistické imaginace bere právě dílo *Jeskyně Baradla*. Řezníčkovi vyčítá přílišnou souvztažnost k poezii Benjamin Péreta a zároveň reflektuje situaci, kdy Řezníček je vydáván v Paříži, zatímco Švankmajerová nikoliv. „Baradla si počká, protože čekat může, jako mohly čekat Péretovy sbírky, původně vydávané jako bibliofilie vlastním nákladem. Zákony trhu a vývoj poezie si neodpovídají.“<sup>90</sup>

### 7.3.2 Úvaha Alberta Marenčina

Albert Marenčin si ve své krátké úvaze nad *Jeskyní Baradlou* z roku 1983<sup>91</sup> všímá podobných rysů jako Effenberger. Zdůrazňuje ambivalentnost postav, především Baradly, jednotlivé skutečnosti, které mezi sebou významově oscilují, pojmenovává jako „kontrastné jednoznačnosti“ a všímá si také propojení černého humoru a poezie. Marenčin sugestivním způsobem popisuje, jak romaneto působí na čtenáře, jaký čtenářský zážitek mu vytváří „Spočiatku som stál ako divák na brehu onoho dravého prúdu imaginácie a s úžasom som sledoval divadlo, ktoré mi ten besný živel predvázal. [...] šialený prúd podomiela pôdu pod nohami. Keď som si to uvedomil, bolo už neskoro: už som bol jedným z plávajúcich objektov [...]“<sup>92</sup> Tato metafora řeky názorně vypovídá o prolínání znaků, které popisuje Effenberger, a zároveň ilustruje dojem, který text vytváří – totiž určitou zmatenost, strženost proudem.

### 7.3.3 Výchozí představa analýzy

Mým cílem v následující analytické části nebude přesně popsat všechny jednotlivé děje a roviny z celého díla, a tak jej dekonstruovat a dokázat na jakých různých rovinách Švankmajerová kritizuje soudobou společnost a její principy a hodnoty. Bylo by jistě možné určit, jakým způsobem se Effenbergerova teorie negace negace uplatňuje

---

<sup>88</sup> Šváb ve svém textu vysvětluje svůj negativní postoj k poezii Karla Havlíčka. Argumentuje především přílišnou literárností, zdobností a předvídatelností básní. Dle autora má Havlíček přílišnou úctu ke slovu a literatuře, a tím se vzpírá surrealismu a jeho anti-akademismu. Šváb, Ludvík: *K naší diskuzi o mém poměru k poezii Zbyňka Havlíčka*, In: *Analogon* 64, 2011, s. 8–12.

<sup>89</sup> Effenberger, Vratislav, cit. d. (pozn. č. 83). Mlácením prázdné slámy vyjadřuje Effenberger nutnost oddělení principů surrealismu od dobového ideologického kontextu jeho vzniku. Je tedy nutné tyto principy neustále konfrontovat s proměnlivou skutečností, v opačném případě již nemohou být tyto principy živé a dochází k onomu „mlácení prázdné slámy“.

<sup>90</sup> tamtéž

<sup>91</sup> Marenčin, Albert, cit. d. (pozn. č. 82).

<sup>92</sup> tamtéž

u jednotlivých postav i motivů díla. Domnívám se ale, že by tento rozbor nepřinesl nový pohled na autorčino dílo, pouze ukázal další způsoby, kterými se surrealistická literatura negativně vztahuje ke společenskému řádu. Zároveň spatřuji dosavadní hodnocení díla jako nedostatečné a také jistou měrou zacyklené v teorii Surrealistické skupiny.

Je to především popis ambivalence, který Effenberger shrnuje do výčtu identit, které se skrývají za jménem Baradla, dále vágní označení specifické práce se sémantikou jako „Znaky jako by se tu rozžívaly svým vlastním životem“ – takto lze jistě nazvat tvorbu mnoha surrealistický autorů a pokaždé vidět zcela jiný text. Stejně tak funguje označení „dravý prúd imaginácie“, které sice vyvolává silnou obrazovou představu, ale současně je absolutně nekonkrétní vůči textu, který popisuje.

Mým cílem proto bude analýza některých principů, které se objevují v celku textu se zaměřením na ambivalentnost a stylové prostupování. Budu se opírat především o konkrétní textové ukázky z *Jeskyně Baradly*, ale také dalších knih, se kterými dílo vstupuje do nepřímého dilaogu. Vedle již výše analyzovaných surrealistických principů tvorby mi jako odrazový teoretický můstek bude sloužit kniha Julie Kristevy *Jazyk lásky*, o které se domnívám, že by mohla přinést konkrétnější, a především průzračnější náhled na specifický styl Evy Švankmajerové.

## 8 Stylová různorodost a transformace *Jeskyně Baradly*

V *Jeskyni Baradly* se ve značném množství objevují stylistické prvky, které by jako vyjmuté nespádaly pod styl umělecký. Tyto textové části se nejvíce přibližují následujícím útvarům, přičemž jejich výčet není definitivní: technická dokumentace, turistický průvodce, záznam pracovního postupu, psychologická analýza, geografická studie, přírodopisná studie, dějepisná studie, výchovně-naučný článek, novinová zpráva, kunsthistorická analýza, populárně-naučný vědecký článek, lékařský zápis, sociologická analýza, reportáž, statistický záznam. Vedle těchto útvarů, které by se při zjednodušení daly zařadit do publicistického a odborného stylu, se v próze objevují také části stylisticky vybočující od zbytku textu, avšak stále zařaditelné do uměleckého stylu. Jedná se o prvky poezie a tzv. červené knihovny.<sup>93</sup>

### 8.1 Sémiotická síť a transpozice

Abych mohl lépe nahlédnout na důsledek použití těchto rozrůzněných stylů, pokusím se nejdříve stručně charakterizovat povahu zbytku textu *Jeskyně Baradly*. Už na prvních stránkách je zřejmé, že svět romaneta nepodléhá klasickým přírodním či sémiotickým zákonům, probíhá v něm ve velké míře posun a pluralizace významů, vzájemná ambivalence těla a neživého objektu, stejně tak prostorová nestabilita.<sup>94</sup> Tyto rysy nejsou vzhledem k surrealistickému zařazení textu ničím specifickým. Symbolický řád<sup>95</sup> textu si však zachovává některá konstitutivní pravidla jako například přímé plynutí času, epickou a vztahovou linii postav. Vytváří tak, stejně jako každé literární dílo, určitou sémiotickou síť<sup>96</sup>, ve které je obsah díla konstruován, jakkoliv je tato síť proměnlivá a nejednoznačná. Surrealistická básnická řeč Švankmajerové dozajista překračuje pravidla gramatičnosti mimesis a podvrací ji z hlediska možností významu (denotace) i z hlediska smyslu (syntax).

Sémiotická síť *Jeskyně Baradly* působí velmi uzavřeně co do vztahu k realitě identifikovatelné vně řeči, přesto vytváří určitý prostor pravděpodobnosti, ve kterém mohou jednotlivé prvky romaneta fungovat a vytvářet jeho svět. Stylistické útvary, které

---

<sup>93</sup> Švankmajerová sama přisuzuje tuto inspiraci prvorepublikovému *Listu paní a dívek*, avšak přímé odkazy na toto periodikum v textu nenajdeme. Stylisticky odpovídá všeobecně používanému termínu „červená knihovna“. Mocná, Dagmar: *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996.

<sup>94</sup> Podrobný rozbor viz podkapitola 6.2.

<sup>95</sup> Symbolický řád se v podání Julie Kristevy v literárních textech stává plochou, na které se realizují jednotlivé významy. Není tak sledováno zřetězení denotace směrem k reálnému předmětu, nýbrž je sledována určitá koherence vypovídání – ve výsledku se tedy konstruuje předmět pravděpodobný, nikoliv pravdivý. Kristeva, Julia: *Jazyk lásky*, Praha: One Woman Press, 2004, s. 50.

<sup>96</sup> tamtéž, s. 51

by bylo možné vzhledem ke zbytku textu interpretovat jako „cizí“, narušují tuto sémiotickou síť, jakkoliv neabsolutní ve svém základu je. Všechny zmíněné útvary mají v základu určitý prvek objektivnosti či pravdivosti – popisují fenomény reálného světa, odkazují k němu, činí jej zkoumatelným a popsatelem.

Podle mého názoru toto narušování nejlépe vystihuje další pojem z publikace Kristevy, totiž *transpozice*, kterou Kristeva chápe jako: „[...] možnost přecházet z jednoho znakového systému do druhého, zaměňovat a permutovat je [...]“.<sup>97</sup> Jednotlivé styly i útvary vytvářejí určitou sémiotickou síť, v rámci které se jednotlivé pojmy zařazují a zároveň se mění jejich výpovědní hodnota. Domnívám se, že použitím různých stylů dochází v Jeskyni Baradle k jejich transpozici; odborný styl a publicistický styl a jejich útvary se totiž na tomto místě stávají součástí uměleckého díla, a tím je na ně pohlíženo jako na část uměleckého textu a jejich prostředkům jsou v důsledku připisovány estetické hodnoty, přesto si zachovávají své původní rysy objektivity a faktičnosti.

Švankmajerová volně přechází z jednoho stylu do druhého, a tedy nutně propojuje i jejich znakové systémy. Zároveň jejich vzájemnou konfrontací upozorňuje na jejich vnitřní systém, konstruovanost, na způsob, kterým je onen znakový systém vytvářen. Tímto odhalením zpochybňuje pozici těchto systémů<sup>98</sup> a jejich schopnost zachycení významů vzhledem k reálnému předmětu. V následujících ukázkách z textu demonstrují, jak transpozice systémů ovlivňuje sémiotickou síť romaneta a zároveň odhaluje jejich vnitřní uspořádání.

Švy jednotlivých stylů a útvarů nemají v textu často přesné hranice. Švankmajerová vytváří pocit jejich vzájemného prolínání. I jednotlivé sémantické sítě se tak ve výsledku prostupují, přestože zůstávají ve vzájemném napětí. Jako by předmět, který zrovna stojí v centru vyjádření byl postupně přetahován ze sítě jedné do sítě druhé, a přitom stále zůstával některou svou částí v jedné z množin a nikdy nedosáhl vyhraněné, extrémní pozice. Toto organické prostupování není zajištěno pouze zapojením stejného předmětu a absencí upozornění na změnu stylu či útvaru, autorka pracuje taktéž s významovým propojením na rovině syntaktické. Spojky, které klasicky vyjadřují významový vztah mezi dvěma souvisejícími propozicemi, jsou využity pro spojení propozic zdánlivě nesouvisejících, avšak samotná přítomnost těchto spojek tuto

---

<sup>97</sup> tamtéž, s. 53

<sup>98</sup> tamtéž, s. 55

souvislost vytváří: „Všechny statistiky zemí je nutné brát s maximální rezervou. Ale chudák Baradla o sobě začala vykládat, že je jeskyně.“<sup>99</sup>

### 8.1.1 Geografický popis

Geografické popisy odkazují největší měrou na prostředí jeskyně jako geomorfologického útvaru, označují množství chodeb, názvy síní a potoků. Zároveň s nimi ale není dále ve struktuře textu pracováno ve smyslu mapy či odkazů k jednotlivým místům – popis tedy neplní svou funkci přehledu místa. Daleko více akcentuje určitou materiálnost a faktičnost zobrazovaného prostoru – konkrétní čísla a názvy, pro odborný styl typické, vytvářejí silnější dojem reálnosti a ukotvenosti prostoru jeskyně Baradly v reálném světě.

Odbornému stylu jsou v dobové příručce *Základy české stylistiky* přiřknuty mimo jiné tyto vlastnosti: „Odborným projevům přísluší dnes v našem životě jak z hlediska kvantitativního, tak z hlediska společenského a kulturního významu přední místo. [...] Znakem projevů prakticky odborných je určitost, věcnost, přehlednost a poměrná stručnost vyjádření.“<sup>100</sup> Nedomnívám se, že by snad Švankmajerová pracovala přímo s touto příručkou, ale charakteristika dobové normy odborného stylu odráží povahu textů, ze kterých autorka s největší pravděpodobností vychází. Nejedná se přitom pouze o text jeden, přestože využívá konkrétních údajů, které nejspíše získala z odborné publikace o dané lokalitě jeskyně, nýbrž o obecněji pojatou práci se stylem a jeho prvky.

Švankmajerová narušuje vnitřní soudržnost odborného stylu, a přitom využívá jeho prostředků (termíny a konkrétní údaje) a charakteru (věcnost, určitost): „Je protkána potokem, vznikajícím z podzemní vody, v okolí ponorů malá a velká zrádná díra. Na svazích kóty 331 m na jihovýchod. V chodbě jsou vyvinuty [...].“<sup>101</sup> V obou podtržených úsecích dochází k syntaktickému narušení textu – jedná se o elipsu řídicího členu věty, přísudku. V druhém případě dochází i k narušení sémantickému, číslo 331 může být ve spojení buď se slovem „kóta“, nebo „m“, nikoliv však s oběma najednou. Tyto signály upozorňují na práci s odborným stylem jako s určitým typem jazykového materiálu, na který je navázáno určité sémantické pole (viz výše uvedená charakteristika z příručky). Švankmajerová jej tedy nepoužívá jako styl funkční z hlediska komunikace – nezáleží jí na předání informace –, nýbrž jako prostředek k dosažení polysémie. Konkretizací je tato

---

<sup>99</sup> Švankmajerová, Eva: *Jeskyně Baradla*, Praha: Kozoroh, 1995, s. 81.

<sup>100</sup> Jedlička, Alois, Formánková, Věra, Rejmánková, Miroslava: *Základy české stylistiky*, Praha: Statní pedagogické nakladatelství, 1970. s. 37–38.

<sup>101</sup> Švankmajerová, Eva: cit. d. (pozn. č. 98) s. 3, v originálu bez podtržení.

polysémie, obrazně řečeno, napínána ke svým koncovým bodům; v tomto případě jeskyně jako geomorfologický útvar – psychofyzická žena (viz dále v kapitole 8.2).

Specifičnost odborného stylu podtrhuje autorka kontrastem s hovorovou a vulgární řečí:

*„[...] mezi sběrnou oblastí ponorů Kis Ravaszlyuk a Nagy Ravaszlyuk a vrchem Szár hegy (427 m) se rozkládá samostatná sběrná oblast srážkových vod. [...] Muži v nejlepších letech převlečení za slečinky vlekou svá zasraná dítka s obličejem idiotsky šťastným. [...] Baradla nebyla příliš nešťastná a rozrušená.“<sup>102</sup>*

Na prostoru jedné strany, či v tomto případě jednoho odstavce, je přítomno hned několik stylových rovin. Společný předmět vyjádření – prostor jeskyně – se tak významově pohybuje mezi několika sémantickými sítěmi najednou. Tento pohyb není pouhým skokem z jedné sítě do druhé, jelikož právě přítomnost (explicitní i implicitní) společného předmětu zcela neruší přítomnost jedné sítě při vstupu do druhé. Toto prolínání kontrastních stylů přivádí pozornost k jejich základním znakům. V konečném důsledku je tak pozornost upřena více na způsob sdělování, na vnitřní uspořádání jednotlivých stylů a jejich sítí než na předmět vyjádření samotný.

### 8.1.2 Turistický průvodce

Významný posun vnímání zajišťuje také zapojení útvaru, který by bylo možný nazvat monologem turistického průvodce\*kyně. Stejně jako odborný popis pracuje s množstvím faktů a předkládá konkrétní informace, navozuje pocit postupného procházení prostorem a jeho objektivního nahlížení. Staví čtenáře do nezaujaté role turisty\*tky, přitom k němu explicitně neodkazuje. Švankmajerová stejně jak v předchozím příkladu pracuje s určitým odhalováním a porušováním stylu: „Kostelecký vchod do Baradly leží, [...] ještě jeden vchod, ten byl však zavalen ssutí, ale později byl objeven nedaleko vchodu netopýr.“<sup>103</sup> Zrušením valence slovesa „ležet“ upozorňuje na frázovitost spojení „něco leží někde“ ve smyslu „nachází se“ a zdůrazňuje původní významový základ slovesa, který se bez spojení s lokací užívá především v souvislosti s živými tvory. Ozvláštnění vyvolává také historický pravopis slova „ssut“ – nenacházím zde sice žádný významový posun, ale prvek je to natolik výrazný (a v textu se opakuje vícekrát), že přitahuje pozornost jeho samotný grafický zápis, snad odkazující k určité historičnosti zápisu turistického průvodce, několikrát opisovaného.

---

<sup>102</sup> tamtéž, s. 12.

<sup>103</sup> tamtéž s. 2, v originálu bez podtržení.

Švankmajerová narušuje realističnost popisované situace, kterou průvodcovský styl přináší na obsahové úrovni, jeho formální stránku však dále zachovává, čímž zpochybňuje jeho pravdivostní rys (myšleno vůči prostorové realitě) a zároveň upozorňuje na to, jakými stylistickými prostředky je tento rys vytvořen:

*„[...] a rozlily se v jezero dlouhé 460 m, které také patří k turistickým atrakcím. Je to všechno ukončeno umělým vodopádem turistů, kteří jsou pak rozprostírání do hlín a štěrků. [...] A co se vůbec s těmi všemi lidmi mělo v takovém nepříliš velkém prostoru dělat? Mnohé plodové zeleniny po staletí a navždy budou potřebovat humus. [...] ovlivňuje růst rostlin pěstovaných člověkem a výši sklizně tak výrazně, že se organizuje na celém světě stále více výletů.“<sup>104</sup>*

Sémantické narušení probíhá nejen v relativní pravdivosti či objektivnosti toho, co je předmětem komunikace, ale v narušení celé komunikační situace, kterou průvodcovský útvar vytváří, tj. průvodce – objektivní sdělení o prostoru – turista\*tká. Zpředmětněním turisty\*tky jakožto adresáta a další významovou transformací tohoto předmětu z živé bytosti do hmoty vytváří silné napětí mezi na první pohled realistickou situací a imaginativní abstrakcí. Díky tomuto způsobu se Švankmajerové daří zůstat v prostoru obou sémiotických sítí – jak té „realistické“, spojené s průvodcovským stylem, tak imaginativní (surreálné).

### **8.1.3 Kulturně-výchovná činnost**

Švankmajerová zapojuje také útvar, s jehož transformací pracuje i v jiných textech. Jedná se o kulturně-výchovnou činnost, útvar převzatý z příruček a pseudoodborných časopisů, které sloužily (a slouží) k upevnění společenského normativu a předkládají tak říkajíc návod na správný život. Autorka tento typ textu používá v souboru nazvaném *Kulturně-výchovné činnosti*<sup>105</sup>, ve kterých odhaluje frázovitost a také zdůrazňuje oficiální společenské normativy 80. let spojené především se stereotypním ženským údělem. V tomto souboru krátkých textů ale Švankmajerová používá výchozí inspirační zdroj původních textů z příruček pouze jako významové a stylistické centrum, ze kterého odbíhají krátké epické i čistě asociativní imaginativní linie.

V *Jeskyňi Baradle* zachovává původní styl i jeho obsah. Pro srovnání může sloužit dobová kniha *Breviář pŕvabu*, která vytváří jasně danou normu chování i vzhledu

---

<sup>104</sup> tamtéž, s. 50.

<sup>105</sup> Švankmajerová, Eva: *Kulturně-výchovné činnosti*, In Analogon 46, 2006, č. 1, s. 4–8.

založenou na upravenosti, vnější kráse podpořené kosmetickými přípravky a také servilnosti vzhledem k mužům. Uvádím ukázky z několika kapitol:

*„Ano, při domácích pracích lze vypadat také svěže a upraveně! Účelné oblečení bývá nejen hezké, nýbrž i praktické. [...] Na pěkně upravenou, vkusně oblečenou ženu dobrých způsobů je vždycky radost pohlédnout. Hezký zevnějšek však nestačí, chceme, aby i to, co se skrývá pod šatem bylo čisté, v bezvadném pořádku a soustavně ošetřované. [...] Co nevidí muž rád: zákulisí vašeho půvabu. Chce věřit, že je zcela spontánní a přirozený a nezajímá ho technická stránka jeho vzniku. Neupozorňujte ho na estetické podrobnosti, které stejně nevnímá.“<sup>106</sup>*

Pro zdůraznění kritického postoje vůči řádu, který obsah textů tohoto typu vytváří požívá autorka kontrastu situace, ve které je ženská postava zcela ponížena a také sexuálně zneužita, a přitom stále dbá dodržení stanovených norem:

*„Chlapci se však nedali a omrdávali ji se vším mladickým elánem po sobě, řadou všichni a po všechna ta léta [...] Chlapci ani paní Ludmila celou záležitost nepovažovali ani za zprzňování ani za něco špatného, vlastně si na celou proceduru zvykli [...] Ostatně rodiče té studující mládeže měli v Baradle zpravidla značný vliv a kdo by se ubohé dámy zastal, kdyby celá záležitost vyšla najevo. Lidi jsou zlí a politika je svinstvo, do takových věcí se služná žena neplete.“<sup>107</sup>*

Skrze brutální situaci vyjadřuje autorka svůj značně kritický postoj ke společenskému řádu. Tento řád je přitom spoluutvářen také jazykem, konkrétněji stylem, který uspořádáním svých prostředků a obsahu vytváří stylistickou moc, která kopíruje moc sexuální.<sup>108</sup> Styl tak slouží k manipulaci a ukotvení normy společenského řádu. Díky nezvyklé kombinaci tohoto konkrétního stylu dobových kulturně-výchovných příruček se zobrazovanou brutální situací využívá autorka stylu textů k zobrazení normy jako absurdity, čímž na ni poukazuje jako na negativní jev vytvářející nesvobodné pojetí ženy a jejího těla. Švankmajerová zároveň nepracuje se stylem v jeho čisté podobě, ale již vlastní, autorsky transformované, když zapojuje vulgární výraz „svinstvo“.

Vedle částí zaměřujících se na společenské pojetí ženy, se v textu nacházejí také části tematicky zaměřené na péči o děti a mladistvé. Z obecnosti vyvstává unifikačnost

---

<sup>106</sup> Tomášková, Jana: *Breviář půvabu*. Praha. Mladá fronta, 1968, s. 123–137.

<sup>107</sup> Švankmajerová, Eva: cit. d. (pozn. č. 98) s. 18.

<sup>108</sup> Julia Kristeva určuje původ jazykové kategoriality v objektivních omezeních, která jsou tvořena biologickými rozdíly a zároveň připomíná důležitost působení konkrétních a historicky daných rodinných struktur. Řád je tedy obsažen v samotných jazykových kategoriích, které se dále propisují do syntaktické roviny a roviny stylu, která uspořádáním obsahu a využitím jazykových prostředků daný řád dále spoluvytváří. Kristeva, Julia: *Jazyk lásky*, Praha: One Woman Press, 2004, s. 23.

a také techničnost celého procesu výchovy, jak jej pojímá ideologická podstata původního útvaru: „[...] v předškolních letech roste strach a úzkost dítěte. Proto jsou vhodné hromadné prohlídky a persekuce mládeže, ale musíme si uvědomit, že je příklad pro ostatní, když některé vydrží.“<sup>109</sup>

Práce s tímto útvarem ilustruje jednu z metod, kterou autorka používá k vymezení se vůči soudobé společnosti. Ke kritizovanému společenskému fenoménu (v tomto případě výchova dětí a mládeže, dále například narkomanie nebo turismus) přistupuje z jeho vlastní pozice – využívá prostředek (v tomto případě jazykový styl), který tento fenomén ukotvuje ve společenském řádu. Tento prostředek transformuje do specifické absurdní polohy, díky které vyvstanou jeho normativní rysy a je odhalen proces, kterým onen řád pomáhá konstruovat. Odhalením procesu dochází ke zpochybnění řádu a jeho složek skrze jeho vlastní konstrukční nástroje. Při transformaci využívá i prostředků spadajících mimo styl a upozorňuje tak na princip, který využívá v celku díla – zmocnění se stylu.

#### **8.1.4 Publicistický styl**

Zpochybnění faktičnosti i dobového společenského normativu odráží také zapojení útvarů publicistického stylu, nejbližše identifikovatelných jako zpráva nebo reportáž. Tyto útvary, podobně jako již zmíněné útvary odborného stylu, vzbuzují dojem objektivního přistupování ke skutečnosti a její faktický a bezprostřední záznam. Dobový přístup k publicistickému stylu názorně ukazuje výše zmíněná stylistická příručka: „Se základní funkcí publicistických projevů, ovlivňovací, přesvědčovací souvisí některé předpoklady publicistické činnosti, především pravdivost sdělovaných skutečností a angažovanost publicistů na společenském dění, do něhož je jejich činnost zasazená. [...] požadavek aktuální reakce, [...] požadavek pravdivosti, přesvědčivosti a působivosti, požadavek úspornosti a přehlednosti vyjádření.“<sup>110</sup>

Švankmajerová zpochybňuje objektivní hledisko stylu a nepřímo upozorňuje na utváření obrazu skutečnosti podle způsobu komunikace témat a také podle jejich výběru. Situace nezaměstnaných potomků je komentována z novinářské pozice a jsou zdůrazněny především její společensko-patologické důsledky:

*„V módě je zakládání gangů mladých lidí jež bída dohnala k zoufalství a nepravostem. [...] Jen v minulém roce se vyskytly dvacet dva tisíce případů... [...] Mezi*

---

<sup>109</sup> Švankmajerová, Eva: cit. d. (pozn. č. 98), s. 14.

<sup>110</sup> Jedlička, Alois, Formánková, Věra, Rejmánková, Miroslava: *Základy české stylistiky*, Praha: Statní pedagogické nakladatelství, 1970, s. 42.

*zabaveným zbožím byly také vzácné šátky, boty, knoflíky, hřebíky [...] Jelikož mnohamilionová armáda povalečů stále roste, bude nutno přesídlit miliony mladých z kaváren, případně tyto zbourat.*<sup>111</sup>

Pozice objektivního a odosobněného hlediska je autorkou zdůrazněna skrze kombinaci tragického tématu a banálních skutečností a objektů. Rysy úspornosti a přehlednosti jsou však implicitně nazírány jakožto neschopné vyjádřit plnohodnotný vztah k zobrazované skutečnosti – publicistický styl informuje stejným způsobem o tragických událostech, které ohroží život lidí – v toto úryvku je navíc hyperbolizován jejich počet – a o drobnostech materiálního rázu (boty, šátky). Gramatické chyby ve větě „Jen v minulém roce se vyskytly dvacet dva tisíce případů.“<sup>112</sup> lze pak chápat jako svého druhu výsměch novinářské profesi, která je založená na rychlé produkci velkého kvanta textů, v jejímž důsledku se pak objevuje množství chyb. Autorka tak rozkládá publicistický jak styl zevnitř – pomocí jeho vlastních stylotvorných prostředků, tak zvnějšku, když odkazuje na systém produkce textů tohoto druhu.

Skrze publicistický styl také Švankmajerová vytváří obraz společnosti odosobněné a technicistní. Využívá krátkého útvaru zprávy, jenž zobrazuje skutečnost ve zkratce a pouze vytváří krátké úseky informací, které samy o sobě nemají valnou výpovědní hodnoty. I zde platí, že původní útvar je transformován a v rámci jednoho odstavce se prolíná s jinými stylovými rovinami:

*„Dvacet šest společností ztratilo zákazníky, na nichž se už pracovalo, v celkové hodnotě. Vlna zmatků a zneklidnění ústavu nastala posledním oddavkem paní Ludmily.“<sup>113</sup> „Například jeden list v loni uváděl, že na zemi žijí čtyři miliony zemědělců a drobných členů jejich rodin, z nichž každá hospodáří průměrně. Téměř ve stejné době uváděl deník, že v rodinách zemědělců, z nichž každé patří v průměru 8,2 ha půdy, žije přes šest milionů členů.“<sup>114</sup>*

I při použití tohoto stylu dochází k pnutí surreálního, absurdního obrazu a faktické roviny. V závěrečné kapitole počet účastníků plesu postupně narůstá, mění se v masu, až v konečném důsledku získává statut živlu – vody, podobně jako masy turistů v případě průvodcovského útvaru. Zároveň ale nedochází k přeměně hmoty – stále se mluví o tanečnicích, jednotlivci však v rámci davu zanikají a ten se jako takový stává hrozbou.

---

<sup>111</sup> Švankmajerová, Eva: cit. d. (pozn. č. 98), s. 79.

<sup>112</sup> tamtéž.

<sup>113</sup> tamtéž, s. 77.

<sup>114</sup> tamtéž, s. 81.

Přestože je tato změna postupná, její nejvýraznější bod lze přisoudit slovesu „kulminovat“, které se v publicistice běžně využívá při informování o povodních: „Ples, svého času zvaný zábava kulminoval v Praze v úterý 21. 7. v deset hodin dopoledne [...] tanečníci zaplavili do výšky čtvrt metru silnici i chodníky [...] u Libeňského mostu naměřili dva a půl metru tanečních párů“.<sup>115</sup> Vedle samotné povahy publicistického stylu vyvolává napětí také konkrétní topografické zasazení do reálného světa, který se tak prolíná s prostorem jeskyně Baradly.

### 8.1.5 Styl umělecký – červená knihovna

Vedle stylů s prvky odbornosti nebo objektivitu používá Švankmajerová ke změně vnímání také specifický podstyl uměleckého stylu – styl románů červené knihovny. Ten skrze množství básnických obrazů vytváří kýčovité struktury a přehnaně dramatické obrazy, které však autorka opět využívá pro zobrazení pro styl nezvyklých skutečností. Tím upozorňuje na jeho prostředky, které vzhledem k situaci působí neadekvátně.

Autorka tento styl rovněž používá k přehodnocení estetických kategorií jako takových. Stylově libými vyjádřeními popisuje konvenčně nelibé obrazy – násilí, tloušťka, hrubost: „Marie sklapla vějíř a zahleděla se na svá patra břicha. Bylo neveselo nesmutno tiše a surově hledět na panoramu stromoví pod svými závěji kožních řas.“<sup>116</sup> Záměrná konfrontace s prvky, které by bylo možné obecně označit jako nelibé, přitom posiluje oba póly významové škály krása–ošklivost. Již zmíněná hyperbolizace prvků románového stylu červené knihovny posiluje a ve výsledku taktéž hyperbolizuje okolní části textu, jejichž hlavní význam spočívá v ošklivosti či brutalitě, čímž podřívá jejich vážnost či jednoduché estetické nebo etické kategoriální zařazení. Například ve vyhrocené scéně útoku porodní asistentky na Jóstafa způsobují lyrické popisy krajiny určitou distanci od celé situace, která byla do té doby velmi napjatá a sugestivní:

*„[...] spatřil ve dveřích stařenu s nožem v ruce. Bylo bezoblačné červencové jitro. Z blízkého záhonu zanesl vítr silnou skořicovou vůni karafiátů až do jeho vědomí. [...] ve vězení se stařenou stojící ve dveřích ozbrojenou nožem se necítil dobře a klidně.“<sup>117</sup>*

I přes deestetizaci uměleckých prvků způsobuje zapojení stylu červené knihovny přechod do jeho sémiotické sítě. Styl samotný totiž není explicitně zesměšněn, nástává pouze jeho transformace za použití jeho vlastních vnitřních organizačních principů.

---

<sup>115</sup> tamtéž, s. 93.

<sup>116</sup> tamtéž, s. 9.

<sup>117</sup> tamtéž, s. 42.

V důsledku jsou však odhaleny nejen principy výstavby, ale také normativní hodnotový systém, který většina produkce tohoto stylu obsahuje.

Švankmajerová používá tento styl k vyjádření vnitřních pochodů jedné z hlavních postav romaneta – paní Ludmily, která zosobňuje typ ženy, jenž je autorkou často kritizovaný i v jejím dalším literárním i výtvarném díle. Jedná se o výkonnou, do procesu práce vždy plně zapojenou, submisivní ženu, jejíž horizont starostí sahá od rohlíků a domácnosti k práci a vnějšímu obrazu sebe sama. Je přitom zjevné, že zdroj této kritiky je nejen osobní, ale také programově surrealistický a poukazuje na mylnou představu emancipace žen skrze nasazení do výrobního procesu, jak dokládá následující citát V. Effenbergera:

*„Myslím, že je nutné rozejít se s ilusorní představou tzv. „ženské emancipace“, tak drahou humanistům z první třetiny tohoto století, v mnohem širším měřítku, než jen pokud jde o „ženu jako výrobní sílu“. Obraz výrobně či pracovně zapojené ženy v podobě bachraté saně přetékané z elefantické uniformy tramvajáka či ajsnboňáka je dokonale výmluvný. Může-li a má-li být žena zproštěna z otročení v domácnosti, nemůže za to zaplatit tím, že se stane žalostnou karikaturou dělníka nebo byrokrata. V dnešní úpadkové společnosti, kdy žena se cestou emancipace ocitla ve dvojím otroctví (zaměstnání + domácnost), ztrácí ve skutečnosti všechno, čím by mohla působit na rozvoj životních možností.“<sup>118</sup>*

Vyjádření autorčina kritického postoje k tomuto typu žen je v próze při setkání s postavou paní Ludmily patrné téměř v každé části textu, kde se tato postava vyskytuje. Negativní postoj Švankmajerová prezentuje skrze vypravěče přímo: „Zdalo se, že kdyby se hned zítra začaly ručičky hodinek točit obráceným směrem, tahle květovaná mamina se přizpůsobí bez řečí a bez mžiknutí oka.“<sup>119</sup> Ludmilina tloušťka (coby znak materiální žravosti), submisivnost a letargie jsou hlavními aspekty, na něž je pohlíženo negativně. V jedné z nejbrutálnějších scén celého romaneta se nechává znásilnit chlapci i řidičem autobusu, což považuje za událost již zcela normální a běžnou. Je zcela oddána svému pracovnímu a společenskému úkolu, později do této role staví také svého nového partnera – Otčíma – a svou dceru.

Bylo by možné vyjmenovat a analyzovat několik těchto situací a rozebrat aspekty negativního postoje Švankmajerové vůči jednotlivým povahovým rysům této postavy –

---

<sup>118</sup> Effenberger, Vratislav: *Republiku a Varlata*, Praha: Torst, 2012, s. 15–16.

<sup>119</sup> Švankmajerová, Eva: cit. d. (pozn. č. 98), s. 20.

nutno zdůraznit, že to není postava neplastická či pouze funkční, ale poměrně široce emočně i dějově vykreslená. Domnívám se ale, že nejpozoruhodnější způsob kritiky skýtá právě konfrontace s románovým stylem červené knihovny, kterým je přibližováno myšlení paní Ludmily. Tím totiž autorka usouvztažňuje styl, obecně považovaný za typicky „ženské“ čtení<sup>120</sup>, a obraz ideální pracovnice socialisticky-normalizační společnosti 70. a 80. let 20. století. Romanticky naivní chování a stereotypně kýčovité prožívání předkládané v románech jako ideální obraz ženy, který tento styl téměř nezměněný předkládá od konce 19. století<sup>121</sup>, a obraz ženy – silné pracovnice, vytvořený normativem socialistické společnosti, představují dva póly téhož, totiž nesvobodné ženy, kterou Švankmajerová tak pohrdá.

Domnívám se, že v náhledu na tuto jedinou postavu (ale v celku díla nejen na ni) se využitím různých stylů propojují jejich sémiotické sítě, jejichž vnitřní hodnotový systém se taktéž prolíná a spojuje. Subverzivní prací s těmito styly autorka zároveň odhaluje uspořádání jejich znakových systémů, čímž je v důsledku zpochybňuje, nebo minimálně narušuje. Nejvýrazněji tato transformace probíhá na místech textu, ve kterých se jednotlivé styly (červená knihovna a obraz normalizační pracovnice) prolínají, jejich prvky totiž výrazněji vystupují na povrch a jejich vzájemná konfrontace působí až humorně:

*„Absolvovala hodiny jízdy autobusem, dodělala si v kuchyni svoje starosti, dala všechny rozkazy na večer. Poslala kdekoho na pole, diskrétně vyklouzla, když někdo přišel. Všude bylo jaro, kudy chodila, i když se jí za límeček halenky lily proudy deště. Nejvíce na tom všem paní mrzelo, jak se v Jóstafovi spletla, myslila, že když se u ní tenkrát v recepci zastavil, že má skvělý vkus.“<sup>122</sup>*

V částech romaneta týkajících se paní Ludmily (ale samozřejmě nejen tam) lze sledovat rysy surrealistického objektivního humoru.<sup>123</sup> Švankmajerová řetězí logiky obou řádů – stylu červené knihovny a socialistického normativu –, množí je a vzájemně konfrontuje, čímž vzniká ona kýžena subverzivní forma objektivního humoru vycházející nikoliv z pozice opačné (karikatury), ale specifické para-polohy, která sice nese znaky ironie a cynismu, ale původní řád nepřevrací, nýbrž jej deformuje. Souběžná deformace

---

<sup>120</sup> Dagmar Mocná jej ve své knize označuje jako: „česká konzumní četba pro ženy“. Mocná, Dagmar: *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996, s. 8.

<sup>121</sup> tamtéž s. 9

<sup>122</sup> Švankmajerová, Eva: cit. d. (pozn. č. 98), s. 46.

<sup>123</sup> Viz kapitola 4

obou řádů tyto spojuje a zvýrazňuje jejich společné rysy – totiž implicitní nesvobodnou pozici ženy, oddanou buď maximě citů a mužské touhy, nebo práce, ovšem vždy maximě jasně definované v řádu a nevybočující z normativu.

## 8.2 Ambivalentnost postav a prostoru

### 8.2.1 Inspirace hrou Jedno v druhé

Již výše jsem uvedl ukázky, ve kterých se proměňuje klasický významový rámec pojmání lidského těla (turisté, tanečníci) a stává se hmotou, narušuje se jeho běžné vnímání a přírodní zákonitosti. Nejvýraznější posun významového rámce a konfrontace jednotlivých sémantických sítí se odehrává kolem entity (zde není možné použít výrazu postava) Jeskyně Baradly, která je hlavním zdrojem ambivalence díla. Dostávám se tak zpátky k Effenbergerovu přirovnání principu ambivalentnosti u Švankmajerové ke hře *Jedno v druhé*<sup>124</sup>, jež však nezachycuje princip tohoto díla přesně. André Breton princip hry *Jedno v druhé* popisuje tak, že „jakýkoliv objekt je „obsažen“ v kterémkoliv jiném“<sup>125</sup>, pokud jsou dané objekty několika jejich rysy (vnitřními i vnějšími) ozřejměny. Dochází tak například k této definici jakožto formálnímu výsledku hry:

*„Vejde je partie karet, která se hraje s listy, jejichž barvy nejsou červená a černá, ale žlutá a bílá. S kartami se nesmí tlouci, jinak se hra ruší. Vítěz, který je obdařen nikoli vlasy, ale peřím, vychází ze hry mokrý a jeho matka mu okamžitě věnuje všechnu svou péči.“*<sup>126</sup>

S dalším vývojem hry se k předmětům přidávaly i osobnosti a činy. Stále však platilo, že jeden předmět přecházel postupným odhalováním rysů v druhý. Na konci hry bylo jednotlivými členy hádáno, o který předmět se ve skutečnosti jedná. Hra tedy měla svou odpověď. Měla dva naprosto jasné významy, mezi kterými se v průběhu textu přešlo. Zároveň bylo možné zpětně identifikovat, ke kterému z předmětů se jednotlivé rysy vztahují. Vzájemné připodobňování předmětů samozřejmě narušovalo jejich sémantické rámce, myslím si, že se ale stále jednalo spíše o jakousi koláž, hru s rysy, která mohla fungovat právě díky zachování primárních významů jednotlivých prvků. V textu *Jeskyně Baradly* podle mého funguje princip trochu jiný, přestože inspiraci v této hře mu nelze odepřít.

---

<sup>124</sup> Viz podkapitola 5.3.1.

<sup>125</sup> Breton, André: *Jedno v druhém*, In *Analogon* 6, 1991, č. 3, s. 9.

<sup>126</sup> tamtéž.

## 8.2.2 Identity Baradly

Nejprve se pokusím alespoň částečně popsat jednotlivé základní entity, nebo lépe dle Bretonova názvosloví „identity“<sup>127</sup> (živé i neživé), ze kterých ambivalentnost vzniká. Při analýze jsem identifikoval tyto čtyři: Baradla jako žena, Baradla jako jeskynní útvar, Baradla jako místo pro život populace, Baradla jako geograficky se rozšiřující a smršťující místo.

Baradla jako žena splňuje klasické prvky přiřknuté literární postavě, přitom nikde v próze není zveřejněn její vnější popis, pouze zmínka z pohledu jiné postavy: „vůbec neměl rád oblých, krátkonohých a širokolebých“.<sup>128</sup> Baradla jako postava myslí, mlčí, mluví, cítí, jednoduše řečeno jsou jí připsány všechny lidské atributy. Její základní zápletka se točí kolem vztahu s hlavní mužskou postavou – Jóstaffem –, se kterým má několikrát pohlavní styk. Nejedná se přitom o vztah romantický, spíše technický a mocenský, i styk samotný je redukován na vniknutí mužských pohlavních orgánů do ženských. Mimo vztahu s Jóstaffem se Baradla věnuje své práci – studiu reliéfů nekrasového podloží a pobývání v dílně plné jílu a bláta – to samo již odkazuje k další identitě – jeskyni, ke které se Baradla-žena přímo svou vlastní činností vztahuje – pracuje sama na sobě / samu sebe / samu v sobě.

Zdůrazněno je především tělo Baradly-ženy, a to v momentech, kde se jí Jóstaff snaží zmocnit: „Bylo slyšet, jak se prsa Baradly zoufale zdvihla a vyšel z nich výkřik, osípený příšerným nastuzením, přestárlym děsem a novým úžasem z toho že dveře nepovolily.“<sup>129</sup> Zobrazení těla je redukováno především na pohlavní orgány a ňadra, čímž je zjednodušena i celková tělesná identita postavy na její sexualitu. Ve scéně, kdy Jóstaff Baradlu znásilní v příkopu, je i marginalizována a ztechničtjena i samotná sexualita: „[...] našťěstí se Baradle jako obvykle nic nestalo pouze otěhotněla.“<sup>130</sup> Konečnou obětí scény se ve výsledku stává samotný Jóstaff, kterého Baradla zmlátí a on leží v bezvědomí v příkopu. V závěru se postava Baradly stává matkou, avšak důležitost tohoto faktu, který znovu přivádí pozornost k jejímu ženství, je zpochybněna: „Dvojčata se zrodila aniž tím vlastně příliš pozměnila v Baradlině životě cokoliv.“<sup>131</sup>

Přestože Švankmajerová přesouvá pozornost především k tělu a sexualitě, zpochybněje základní významy obojího jako něčeho, co přináší slast či je zdrojem nového

---

<sup>127</sup> tamtéž

<sup>128</sup> Švankmajerová, Eva: cit. d. (pozn. č. 98), s. 5.

<sup>129</sup> tamtéž, s. 26.

<sup>130</sup> tamtéž, s. 37.

<sup>131</sup> tamtéž, s. 72.

života a změny. Z těla se tak stává neoddělitelná, ale čistě technická část postavy Baradly-ženy.

Baradla jako jeskynní útvar je popsána a zmiňována především v pasážích geografického popisu a turistického průvodce, která jsem popsal výše v podkapitolách 6.1.1 a 6.1.2. V těchto částech textu nese Baradla znaky přírodního krasového útvaru s množstvím chodeb a síní a zároveň je místem, na které často přijíždějí turisté. Jejimi základními znaky jsou rozlehlost a vlhkost, v odborných pasážích je často vypočítávána délka chodeb a celkově je vytvářen dojem nepřehlednosti celého prostoru – každá chodba se zdá být propojena s každou.

Toto základní prostorové učení je doplněno o identitu rozšiřujícího se místa, které již není prostorově pevně ukotveno, ale rozšiřuje se o další konkrétní zeměpisné body, které ve výsledku spíše pojímá do sebe. Tyto body jsou určeny pouze svým názvem, nikoliv detailním popisem jako v případě jeskyně, jedná se ale o názvy natolik konkrétní a obecně známé, že jejich samotný výskyt navozuje konkrétní představu jejich reálného umístění: Praha, kavárna Slavia, Úvoz, Mánes, Nymburk. V jednom místě textu je Baradla také usouvztažněna s celou planetou a jejími kontinenty: „Žilo to na pevnině zadělané do oceánů, jakou je jeskyně Baradla, prohlubeň sama od sebe vzniklá na kontinentě, [...] Vznikají a mizí ostrovy či se převalují obrovské vlny a rachotí motory a planeta stále mění svou tvář.“<sup>132</sup>

Ve své třetí prostorové identitě je Baradla místem, kde se pohybuje většina postav románu, je možné v něm žít a splňuje některé základní znaky, které lze přiřknout kultivované městské krajině: jsou zde auta, parkoviště, domy, a především proudící občané. Je spíše místem civilizace než městem; představuje místo k životu, do kterého ale nepatří každý, kdo „vypravuje prvně své dítě do Baradly“.<sup>133</sup> Tento prostor Švankmajerové slouží primárně k tomu, aby se v něm jednotlivé postavy mohly pohybovat v relativně normálních prostorových dimenzích, ve výsledku by jej tak bylo možné nazvat „typizovaným civilizačním prostorem“, ve kterém žijí tzv. „baradlanští“. Konkrétnost prostoru je tak definována pouze jeho jednotlivými prvky, nikoliv jeho celistvou realističností či přesným topografickým určením.

---

<sup>132</sup> tamtéž, s. 32.

<sup>133</sup> tamtéž, s. 3.

### 8.2.3 Ambivalence identit

Výše popsané identity se v textu téměř nikdy (kromě úplného začátku) nevyskytují odděleně, nýbrž ve specifickém významovém spojení. Každá z nich vytváří svou vlastní sémiotickou síť, vyvolává určité představy, které jsou konfrontovány s přítomností další sémiotické sítě. Princip prolínání, který jsem popsal jako klíčový při mísení stylistických útvarů, se tak analogicky objevuje i v případě identit Baradly a vytváří zmiňovaný efekt ambivalence.

K zajištění ambivalence autorka využívá mimo jiné možnost českého jazyka použít ve větě nevyjádřený podmět a současně určit jeho rod pomocí rodové koncovky slovesa. Baradly – jeskyně i žena – mají stejný rod, a může tedy docházet k jejich záměnám. Přisouzení nevyjádřeného podmětu k jedné či druhé identitě tak závisí čistě na konvenčním přiřazení obsahu věty. Na první straně romaneta se vyskytují věty, které lze velmi snadno přiřadit k jedné či druhé identitě. Na straně druhé už však dochází ke značné antropomorfizaci Baradly-jeskyně a jistota přiřazení významu k jasně vymezené identitě se vytrácí: „jeskyně zdála se schopna nabrat hrst hlíny a pokusit se ho oslepit. [...] Ano, ocitl se tam, kde potřebovala. [...] Nemohla si naříkat, hodných lidí v ní bylo dost.“<sup>134</sup>

Na prvních stranách romaneta Švankmajerová pracuje s ambivalentností žena/jeskyně velmi výrazně, střídání jednotlivých sémiotických sítí probíhá s vysokou frekvencí s důrazem na jejich prohloubení a konkretizaci, přičemž identita Baradla-žena je posilována především skrze interakci s postavou Jóstafa, Baradla-jeskyně skrze geografické a technické informace o prostoru. Obě identity se v některých větách slučují natolik, že působí zároveň a vytvářejí prostorové paradoxy, ve kterých se problematizuje vztah nádoba–obsah a vnitřek–vnějšek: „Přemístili do ní telefon, aby to měla na dosah.“<sup>135</sup> Tento stav sloučených identit se prohloubí v situaci, kdy je Baradla-žena explicitně v Baradle-jeskyni, tedy v jedné z jejích částí – zátočině Zlatokopek, kde má s Jóstafem sexuální styk. V této chvíli dochází v textu k výrazné změně – dva řádky jsou odsazeny na způsob básně:

*„Jenomže Baradla byla hladká, sladká a stydlivá.*

*Jenomže Baradla byla Baradla a běda mu.“<sup>136</sup>*

---

<sup>134</sup> tamtéž, s. 2.

<sup>135</sup> tamtéž, s. 3.

<sup>136</sup> tamtéž, s. 6.

Souběžnost obou identit je na tomto místě podpořena jak formálním odlišením vět, tak repeticí slova „Baradla“. Tento stav přechází plynule i do vnitřního monologu Baradly–?, ve kterém se obě identity taktéž překrývají a vzájemně přetahují o konkretizaci: „[...] myslela si ona milionletá [...] Učinila řadu rozhodnutí pro blaho jeskyně [...]“.<sup>137</sup>

Ve chvílích, kdy je míra konkretizace směrem k jedné z identit natolik vysoká, že již převyšuje identity jiné, konfrontuje autorka obě identity v jedné větě, čím způsobí jejich vzájemné prostoupení. Když se například o Baradle mluví z pozice Jóstafa jako o milence, je k přechodu použito charakteristiky, která může náležet identitě jedné stejně jako druhé, až je postupně prohlouben rys identity druhé: „[...] připadala dál mokrá, bezbarvá, krutá a studená s celou svou zázračnou spleť chodeb“.<sup>138</sup> Významová povaha těchto obousměrných charakteristik je spojena s redukcí Baradly-ženy na sexualitu – významové konotace slov „mokrá“ a „vlhká“ jsou jasně spojeny se sexuálním vzrušením a pohlavním stykem – konkrétně vaginálním prostorem, stejně tak mohou sloužit k popisu povrchu jeskyně.

Vysoká frekvence tohoto prostupování identit v úvodní kapitole zajišťuje Švankmajerové vytvoření pevného spojení mezi oběma identitami a jejich sémiotickými sítěmi. Toto spojení se promítá do dalších částí textu, kde již k tak silné a časté konfrontaci těchto identit nedochází, avšak jejich významové prostupování stále trvá. Domnívám se, že autorka vytváří vyšší, silnější stupeň spojení dvou identit, než se odehrává ve hře *Jedno v druhém*, kdy Baradla není zároveň ženou a zároveň jeskyní, ale splývá v Baradlu – ženu-jeskyni, jejíž vnitřní sémiotické sítě jsou nejen propletené, ale přímo prorostlé, neoddělitelné, přestože stále patrné.

Výrazné je také propojení identity jeskyně a civilizačního prostoru, které způsobuje napětí mezi prostorem uzavřeným (jeskynní chodba) a otevřenou krajinou. Baradlanští se tak pohybují převážně v chodbách, avšak také stavějí domy na březích řek. K tomuto napětí dochází na větších textových celcích, nikoliv v jednotlivých větách, jak je tomu u předchozího příkladu. Autorka také stále pracuje se znejistěním vztahu jednotlivých prostorových identit. V jeden moment tak Baradla-jeskyně pojímá do svého prostoru celé budovy, města a krajinu, vzápětí se některá část, původně umístěná uvnitř,

---

<sup>137</sup> tamtéž, s. 7.

<sup>138</sup> tamtéž, s. 5.

vydělí ven: „[...] jinak by komunikace mezi Baradlou a kavárnou byla prakticky trvale přerušena“.<sup>139</sup>

K celkovému propojení identit dochází v úplném závěru, kdy degraduje fyzický prostor (tělo) Baradly, tedy vlastně Baradly – ženy-jeskyně-civilizace, a s ním i veškeré dění, které do sebe pojímá:

*„Kdysi mocná Baradla změnila vzhled i charakter. Její výroba oslabuje a zaniká [...] Sociální diskriminace zachvacuje mladé lidi právě tehdy, když vstoupili do života. Co se jim nabízí je zábava a kamení krápníků a dní a bezmocnost v díře, která je jejich domovem a odvrací se od nich s lhostejností [...] Konservativní Baradla onemocněla, pokrytecky nebo jako nějaký chorý tvrdí že je díra a tak duševní porucha překročila vytčenou mez. [...] Pokles Baradliny aktivity vedl nevyhnutelně k snižování výroby [...] Kdysi obrovská díra se rozpadávala ač se nezavila morálních zátěží [...] živoří v přelidněných dírách etnické skupiny, kde se kromě šedi každodenního života práce – nic neděje což je zatím lepší.“<sup>140</sup>*

#### **8.2.4 Důsledky ambivalence a emancipační východisko**

Dle Kristevy může básnická řeč zpochybňovat pozici dogmatu, „rozhýbat to, co toto dogma vytěsnilo“.<sup>141</sup> Švankmajerová prací se stylem i identitami poukazuje na určitá společenská dogmata, která tvoří řád. Jak jsem popsala výše, autorka využívá prvků stylů k tomu, aby ukázala, jak jsou tyto styly vytvořeny a jakým způsobem řád konstruuje. Analýzou obecných charakteristik stylů jsem ukázal, které z prvků autorka používá a jak konkrétně tyto podporují autorčin kritický náhled na společnost. Zásadní je přitom transformace stylů a jejich sémiotické sítě do vlastní para-polohy. Využívá k tomu vzájemné prostupování stylů na ploše věty, odstavce, kapitoly i celku textu. V této specifické para-poloze jsou styly odhaleny jako konstruované systémy, je zveřejněn a zároveň zkritizován způsob, kterým organizují obsahové i jazykové prvky.

Domnívám se, že propojením identit vzniká právě ta část díla Evy Švankmajerové, kterou by bylo možné označit jako pozitivní. Na jedné straně se negativně vymezuje vůči současnému normativu, ať už explicitně skrze postavu paní Ludmily nebo implicitně skrze rozboření jasného významu těla a prostoru. Propojením či prolnutím identit ale vytváří zároveň stav nový (je mi zatěžko použít v této souvislosti slovo řád), který je

---

<sup>139</sup> tamtéž, s. 31.

<sup>140</sup> tamtéž, s. 95.

<sup>141</sup> Kristeva, Julia: *Jazyk lásky*, Praha: One Woman Press, 2004, s. 54.

proměnlivý, co do určení hranic významů nestálý. Musí-li žena čelit represivním tlakům a je svým způsobem ohraničena, uzavřena v tomto normativním, společenském systému, který, jak Švankmajerová i Effenberger naznačují, dalece přesahuje normalizační období Československa, pak autorčin způsob psaní spočívá v neohraničenosti, v jakési fluidní ambivalenci tykající se pojetí ženského těla i celé její existence.

Bližší charakter této fluidní ambivalence, který je dle mé výše uvedené analýzy u Švankmajerové vlastní jak identitám, tak stylu, můžu nabídnout studie Evy Kalivodové<sup>142</sup>, která se vedle porovnávání jednotlivých náhledů feministické teorie na Platonův text věnuje také charakteristice ženského jazyka dle Luce Irigaray. Tvrdí přitom, že v klasickém jazyce je ženské tělo pouze projektováno jako vnější tvar, že mužský jazyk založený na logu není schopen nahlédnout dovnitř do vagíny, přestože tento prostor určuje jako místo stvoření.<sup>143</sup> Domnívám se, že styčný bod ve vnějším pojetí ženy pomocí jazyka a nástrojů stylů propojuje tento citát s mým snažením o postihnutí charakteristiky ambivalence. Švankmajerová ruší původní výpovědní hodnotu stylů a hraničnost postavy, vytváří pouze jejich zdánlivou konkrétnost, která ve skutečnosti hranice nemá. Povaha autorčina jazyka (a tedy i toho, co by se snad dalo označit za jazyk ženský), tak neleží ve slovech a objektech, ale ve způsobu zacházení s nimi. Hlavní potence se nachází v prolínání – fluidní ambivalenci. Proměnlivost zdánlivě konkrétního prostoru (prostoru zobrazovaných skutečností i prostoru stylů) zpochybňuje onen mužský jazyk, který „nedohlédne do vagíny“, autorka mu totiž bere celkovou možnost plně „vidět“ – sdělovat. Tak zpochybňuje jeho celkovou moc a schopnost konstruovat řád.

Autorčin jazyk je tedy jazykem mezi, jazykem, který uniká mimo vidění a jasné uchopení. Švankmajerová využívá principů her a humoru, které jí umožňují volné nakládání s prvky prostoru, identit postav i jazyka. Nesnaží se pouze negativně vymezit vůči existujícímu řádu, ale vytváří a zkoumá onen prostor mezi, který umožňuje mnohost a nepojmenovatelnost. Identita Baradly tak nespočívá v její neidentitě, ale para-identitě, stejně tak jako styl není převrácen do negativní polohy, ale pouze transformován. V tomto pohybu vzniká prostor pro novou, pozitivní hodnotu. Analýzou prolínání jednotlivých sémiotických sítí stylů a identit jsem se snažil zachytit tento pohyb, který vzniká mezi konkrétními slovy a prvky jazyka.

---

<sup>142</sup> Kalivodová, Eva: *Feministický život Platónova textu Timaios*, In: Slovo a smysl 7, 2007.

<sup>143</sup> tamtéž

Vypůjčím-li si ještě na chvíli teorii Julie Kristevy, pak by tento prostor mezi mohl částečně odpovídat představě o tzv. „ženském libidu“<sup>144</sup> – o erotice čistého ženství. Tu charakterizuje jako „navzájem se do sebe hroužící obrazy, které bezhlučně vybledají nebo se zamlžují v hebkosti určitého rozpouštění, zkapalňování, splývání...“<sup>145</sup> Myslím, že tato charakteristika, jakkoliv je stručná a jakkoliv ji vyjímám z většího celku a zasloužila by si detailnější rozbor, je pro můj popis ambivalentnosti identit příhodná. Charakteristické je také to, že Kristeva pojmenovává tento prostor pomocí principů pohybu, nikoliv stálých objektů. Tyto principy pak analogicky odpovídají výše uvedeným nástrojům, které Švankmajerová používá při práci s jazykem – prolínání a subverze. V celku romaneta *Jeskyně Baradla*, které je především negativně se vymezující společenskou kritikou, tak autorka vytváří i novou, pozitivní kvalitu, která přináší možné emancipační východisko v boji proti represivnímu řádu.

Toto východisko přitom nespočívá v principech, které se snažili charakterizovat Effenberger a Marenčin. Nejedná se ani o „prúd imaginácie“, připodobněný k řece, ani o mnohost identit či rozžívání znaků. To jsou pouze prostředky či v případě řeky už pouze vnější projev těchto prostředků. Těžiště východisko Švankmajerové totiž neleží v pevném tvaru – nemůže to být jasná Effenbergerova metoda *negace negace* ani jakákoliv orámovaná a popsaná metoda Surrealistické skupiny – mnohem spíše je to hledání. Hledání způsobu, kterak se dostat z těchto pevných tvarů a definic, které nutně vedou k ustanovení nějakého řádu. Autorka různými výše popsanými způsoby – humorem, prolínáním, subverzí – hledá onen prostor mezi, prostor básnického jazyka, ve kterém by bylo možné setkat se s ženským tělem i jazykem bez nutnosti jejich popsání a ohraničení. Proto je i autorčino pozitivní východisko neuzavřené – hledání neskončilo –, nespěje ke konkrétnímu ideálu, tím by totiž nutné popřelo svůj vlastní emancipační smysl.

### **8.2.5 Charakteristika autorského gesta**

Z výše uvedené analýzy romaneta *Jeskyně Baradla* a popisu činnosti Evy Švankmajerové v Surrealistické skupině i mimo ni vyvstává silné autorské gesto, které se pojí s principem „prolínání“. Švankmajerová často využívá původní materiál, ať už se jedná o obrazy starých mistrů nebo ženské výchovné příručky. Tento materiál se přitom většinou vztahuje k civilizačním fenoménům, které autorka nahlíží negativně a kriticky se vůči nim vymezuje. Činí tak nikoliv explicitním ukázáním na danou problematiku, nýbrž

---

<sup>144</sup> Kristeva, Julia: *Jazyk lásky*, Praha: One Woman Press, 2004, s. 195.

<sup>145</sup> tamtéž

zevnitř struktury, která daný fenomén vytváří – tuto strukturu transformuje, prolíná se strukturou jinou a zdůrazňuje některé její prvky až k absurdní hranici.

Transformace neuměleckých i uměleckých stylů v *Baradle* tak odpovídá transformaci obrazů starých mistrů, přestože je dělí dvě desetiletí, a přestože se mezitím autorka stala členkou Surrealistické skupiny. Surrealistická práce s imaginací, využití podvratného humoru či ludikativní experimenty tak nebyly něčím, co by autorka slepě přejala a co by ji pohltilo, ale staly se novou inspirací ve způsobech nazírání na vlastní umělecké téma.

Domnívám se, že právě surrealistická experimentace a podvratná práce s původním materiálem jsou principy, které daly vzniknout pozitivnímu hledisku autorčiny slovesné tvorby, které jsem popsal v předchozí kapitole. Díky němu získává Švankmajerová silnou pozici v kontextu nejen surrealistické literatury – dokazuje možnost vytvoření pozitivního hlediska v rámci uměleckých metod, které se na první pohled jeví jako čistě kritické.

## 9 Závěr

Literární dílo Evy Švankmajerové bylo dosud popsáno především členy Surrealistické skupiny v Československu a nedočkalo se širšího literárně-teoretického ani literárně-historického ohlasu.

V prvních dvou kapitolách práce jsem nastínil dva souběžné kontexty. Prvním jsou literární i výtvarná východiska autorky před vstupem do Surrealistické skupiny. Druhým je vývoj Surrealistické skupiny se zaměřením na 60. léta a krizi roku 1968.

V dalších třech kapitolách jsem sledoval podobu činnosti Surrealistické skupiny a její proměnu směrem k experimentální ludikativní činnosti, které se účastní i Švankmajerová. Všímám si především poměru autorky k fenoménu hry a kolektivní tvorby s Janem Švankmajerem a Vratislavem Effenbergerem.

V sedmé kapitole jsem se věnoval již výhradně literárnímu dílu Evy Švankmajerové. Analyzoval jsem studii celkového díla Švankmajerové od Františka Dryjeho a texty Vratislava Effenbergera a Alberta Marenčina týkající se prózy *Jeskyně Baradla*.

Pozornost osmé, závěrečné kapitoly byla soustředěna výhradně na prózu *Jeskyně Baradla* jakožto autorčino stěžejní dílo. Pokusil jsem se vystihnout hlavní procesy textu, které jsou založené na stylové rozrůzněnosti a polysémii identit. Na základě této analýzy jsem se pokusil vystihnout pozitivní východisko autorky a určit jeho bližší vymezení, které je polemické vůči charakteristikám Effenbergera a Marenčina.

Mým záměrem nebylo podat celkový obraz o díle této autorky, nýbrž zmapovat a analyzovat její tvůrčí východiska, vlivy a principy, a tak blíže určit její pozici na poli nejen surrealistické literatury. Dokázal jsem, že tato pozice není charakteristická pouze v negativním vymezení „proti statusu quo“, ale nutně v sobě obsahuje i pozitivní hledisko „pro“.

## 10 Literatura

### Prameny:

kolektivní texty:

*Aby se nezapomínalo na všechno*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 77.

*Dvacet let od Pražské platformy*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 81.

Effenberger, Vratislav: *Ludikativní experimentace Surrealistické skupiny v Československu v letech 1971–1988*, In: Analogon 6, 1991, č. 3, příloha.

Effenberger, Vratislav: *Republiku a Varlata*, Praha: Torst, 2012, s. 15–16.

*Možné proti skutečnému*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 77.

*Pražská platforma*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 76.

*Proměny humoru*, Ženeva (ve skutečnosti Bratislava): Le la, 1984.

Redakční okruh: *Analogon*. In Analogon 1, 1969, č. 1, s. 1–2.

Stejskal, Martin: *Budoucí letci*, In Analogon 3, 1990, č. 2, s. 49–53.

Švankmajerová, Eva: *Císařský řez*, Praha: Unie výtvarných umělců, 1991. s. 6.

Švankmajerová, Eva, Švankmajer, Jan: *Evašvankmajerjan*, Praha: Arbor Vitae, 1997.

Švankmajerová, Eva: *Hra erotismus hra erotismus hra*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 30.

Švankmajerová, Eva: *Jeskyně Baradla*, Praha: Kozoroh, 1995.

Švankmajerová, Eva: *Kulturně-výchovné činnosti*, In Analogon 46, 2006, č. 1, s. 4–8.

Švankmajerová, Eva: *odpověď*. In: Sešity 1969, 33, s. 28.

Tomášková, Jana: *Breviář půvabu*. Praha. Mladá fronta, 1968, s. 123–137.

### Odborná literatura:

Breton, André: *Jedno v druhém*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 9.

Dryje, František: *Jedna malá dívenka vědělá své*. In Eva Švankmajerová. Praha: Arbor Vitae, 2005.

Effenberger, Vratislav: *Magie slov*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 73.

Effenberger, Vratislav: *Misanthropie? – Klystýr!*, In Eva Švankmajerová: *Jeskyně Baradla*, Praha: Kozoroh, 1995, s. 99–100.

Effenberger, Vratislav: *Surrealismus věčný, vžitný anebo Mlácení prázdné slámy*, In: Analogon 64, 2011, s. 8–12.

Filípková, Miroslava: *Eva Švankmajerová*, In Mladý svět 10, 1969, s. 20–21.

Kalivodová, Eva: *Feministický život Platónova textu Timaios*, In: Slovo a smysl 7, 2007.

Kristeva, Julia: *Jazyk lásky*, Praha: One Woman Press, 2004.

- Mahon, Alice: *Surrealism and the Politics of Eros 1938–1968*, Singapore: Thames & Hudson, 2005.
- Marenčin, Albert: *Eva Švankmajerová a naivní prvky v jej tvorbě*. In Jídlo, ed. F. Dryje a B. Solařík, Praha: Arbor vitae, 2004. s. 208–209.
- Marenčin, Albert: *Hry pařížských surrealistů*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 7.
- Marenčin, Albert: *Pri čítaní Baradly...*, tamtéž, s. 97.
- Mocná, Dagmar: *Červená knihovna: studie kulturně a literárně historická: pohled do dějin pokleslého žánru*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996.
- Nádvoříková, Alena: *Surrealistická skupina v Československu*, In Výtvarné umění, 1996, č. 1–2.
- Příběh, Michal: *Český literární samizdat*, Praha: Academia, 2018
- Rosemont, Penelope: *Surrealist Women*, Texas: University of Texas Press, 1998.
- Stejskal, Martin: *Eviny světy*, In Analogon 46, 2006, č. 1, s. 8.
- Stejskal, Martin: *Surrealistické hry a Cailloisova klasifikace her*, In Analogon 6, 1991, č. 3, s. 6.
- Šťastná, Zdeňka: *Z ateliéru Evy Švankmajerové*, In Výtvarné umění 1969, č. 5, s. 253–255.
- Švankmajer, Jan: *Transmutace smyslů*, Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994.
- Švankmajer, Jan: *Doslov*, In Švankmajerová, Eva, Effenberger, Vratislav: *Biče svědomí*, s. 158.
- Švankmajerová, Eva, Švankmajer, Jan: *Evašvankmajerjan*, Praha: Arbor Vitae, 1997.
- Šváb, Ludvík: *K naší diskuzi o mém poměru k poesii Zbyňka Havlíčka*, In: Analogon 64, 2011, s. 8–12.
- Tippnerová, Anja: *Permanentní avantgarda? Surrealismus v Praze*, Praha: Academia, 2014.
- Tippnerová, Anja: *Surrealismus jako „kolektivní dobrodružství“: o umělecko-sociální praxi pražské skupiny*, In. *Symboly Obludnosti*, ed. M. Langerová, J. Vojvodík, A. Tippnerová, J. Hrdlička, Praha: Malvern, 2009, s. 67–69.
- Jedlička, Alois, Formánková, Věra, Rejmánková, Miroslava: *Základy české stylistiky*, Praha: Statní pedagogické nakladatelství, 1970.